الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République algérienne démocratique et populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي–تبسة
Université du Martyr Cheikh Arabi Tébessa – Tébessa
كلية الآداب واللغات
Faculté de lettre et des langues
قسم اللغة والأدب العربي

تمَثيلاتُ الهُوِيَة
في شِعرِ فَدَوى طُوقَان

أطروحة معدة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث ل.م.د في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة:
خولة زواري

إشراف الأستاذ الدكتور:
عمر زرفاوي

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الجامعية	الصفة
01	لخميسي شرفي	أستاذ التعليم العالي	الشّهيد الشّيخ العربي التّبسي– تبسة	رئيسا
02	عمر زرفاوي	أستاذ التعليم العالي	الشّهيد الشّيخ العربي التّبسي– تبسة	مشرفا ومقررا
03	علاوة ناصري	أستاذ محاضر – أ–	الشّهيد الشّيخ العربي التّبسي– تبسة	ممتحنا
04	بلال محي الدين	أستاذ محاضر – أ –	الشّهيد الشّيخ العربي التّبسي– تبسة	ممتحنا
05	صالح مرحباوي	أستاذ محاضر – أ–	الحاج لخضر – باتنة	ممتحنا
06	عبد الرّحيم عزّاب	أستاذ محاضر – أ –	جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي	ممتحنا

السنة الجامعية: 2023/2022

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République algérienne démocratique et populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي–تبسة
Université du Martyr Cheikh Arabi Tébessa – Tébessa
كلية الآداب واللغات
Faculté de lettre et des langues
قسم اللغة والأدب العربي

تمثيلات الهوية
في شعر فدوى طوقان

أطروحة معدة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث ل.م.د في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة:
خولة زواري

إشراف الأستاذ الدكتور:
عمر زرفاوي

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الجامعية	الصفة
01	لخميسي شرفي	أستاذ التعليم العالي	الشّهيد الشّيخ العربي التّبسي– تبسة	رئيسا
02	عمر زرفاوي	أستاذ التعليم العالي	الشّهيد الشّيخ العربي التبسي– تبسة	مشرفا ومقررا
03	علاوة ناصري	أستاذ محاضر – أ–	الشّهيد الشّيخ العربي التّبسي– تبسة	ممتحنا
04	بلال محي الدين	أستاذ محاضر – أ –	الشّهيد الشّيخ العربي التّبسي– تبسة	ممتحنا
05	صالح مرحباوي	أستاذ محاضر – أ–	الحاج لخضر – باتنة	ممتحنا
06	عبد الرّحيم عزّاب	أستاذ محاضر – أ –	جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي	ممتحنا

السنة الجامعية: 2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شُكرٌ وَتقديرٌ

الشكر والحمد أوّلا لله سبحانه وتعالى الذّي وفقني لإكمال هذا البحث، فالحمد لله حمدا كثيرا طيبا ومباركا فيه، وصلى الله على سيدنا محمد عليه أفضل صلاة وأزكى تسليم.

وامتثالا لحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم : " **لا يشكر الله من لا يشكر النّاس**"، أتقدم بأسمى عبارات الشكر للأستاذ الفاضل المشرف "**عمر زرفاوي**"، على مجهوداته الجبارة، ونصائحه القّيمة، وما قدمه لي طيلة مشواري البحثّي.

وإلى كلّ من أسهم من قريب أو من بعيد في إنارة هذا البحث.

وشكر خاص موصول إلى لجنة المناقشة.

مقدمة

تعد مسألة الهوية أحد أهم المباحث التي تشكل قيمة مركزية في حقيقة الوجود الإنساني وطبيعته، وقد خصصت لها عديد من الدِّراسات، التي رغم كثرتها إلا أّنها لم تتجاوز الإشكال المطروح في كل مرة، بسبب تنوع المقاربات العلمية لمضامينها ومظاهرها، وقد ازداد تعقيدها حين تحول الدَّارس لهذه القضية إلى موضوع للدراسة نفسها، حيث أصبح البحث عن الذّات موضوع الأُدباء والُمفكرينَ، وكانت الكتاَبة بصفة عامة والشّعر بصفة خاصة ملاذا لطرح هذه الظاهرة، فتحولت الهوية من أزمة إلى خطاب متشابك منبثق من صراعات أبدية تحاول القبض على مفهوم نهائي للكائن الّبشري.

تسعى ا لّنصوص المعاصرة إلى ملاسمة قضايا الهوية التي تتموضع في إطار ثنائية الأنا والآخر، وتزداد عمقا إذا ما تعلقت بالأنثى، فالكتابة الّنسوية بؤرة جدل تثير من خلالها الذّات قضاياها المختلفة، من ممارسات للقهر الأبوي، وغيرها من القضايا، في محاولة منها لإثبات كيانها وانتزاع حق وجودها، في السّاحة الأدبية والّنظم الأسرية التي طمست معالم وجودها، فجاء خطابها تفجيرا للمكبوت والمخفي ومطالبة باستعادة حقوقها، وعنوانا لأزماتها، وتجسيدا لتمثيلاتها الهوياتية.

يظهر هذا جليا في الشّعر الّنسوي الفلسطيني المعاصر باعتباره نصا غنيا متعدد المرجعيات، لأّنه يؤسس لما هو كائن ويبحث عما هو غائب، خاصة أّن التجارب الفلسطينية المعاصرة قاسية ومتأزمة برمتها، والحياة الفلسطينية مشحونة بمحطات تساهم في إثراء الجانب الشعري، فعملت الشاعرات الفلسطينيات على الدفاع عن هوياتهن القومية الوطنية، وهنا تنوعت الكتابات وتفجرت أقلام الكاتبات إلا أّن القضية الفلسطينية لم تف كل حقها .

وكانت فدوى طوقان أحد الذّوات التي تعاني من القلق الهووي والانشطار الذاتي، وسعت لتجاوز هذا الانشقاق والتأسيس لقضيتها الفلسطينية وتمثيلها في خطابها، الذي كان بوابة تعيد من خلاله صوت شعبها الذي حاول الآخر زعزعة كيانة، فكتاباتها تمزج بين الواقع الأنثوي والواقع العربي، وتحدت من خلالها كل المعيقات ورؤى مجتمعها التّقليدية، التي تنافي وتتعارض مع طموحاتها وتطلعاتها، وتركز في الآن نفسه على الواقع

العربي والوطني المعاصر وتقدمـه بصور متعددة وتمثله وفق رؤية تسعى من خلالها للبحث عن جوهرها، وعن كينونتها.

فكان التَّمثيل إستراتيجية مكنت الشاعرة من طرح هويتها في خطابها الشعري، بالرغم من أنّ ما بعد الحداثة تقول باستحالة التمثيل، لكن الشاعرة تتبنى قضية لذلك يصبح التمثيل ممكنا، وجاء اختيارنا لموضوع "**تمثيلات الهوية في شعر فدوى طوقان**" دون غيره من الموضوعات لأسباب مختلفة ذاتية وموضوعية، فمن الأسباب الذاتية ميلنا للنصوص الـ شّعرية، أّما الأسباب الموضوعية تكمن في كون الموضوع ينطوي على إشكالات تثير جدلا مما يجعله يغري بالبحث والدّراسة، كما أنّ فدوى طوقان بكتاباتها استطاعت أنّ تصنع لذاتها مسارا سمح لها بالخروج من نطاق الذّاتية إلى الجوانب الوطنية النّضالية، فشعرها يعتبر مزيجا بين قضية خاصة وقضية عامة؛ أي أزمة هوية تتعلق بالانتماء إلى جنس الأنثى، وأزمة هوية سياسية وطنية، كما أنّ الشاعرة لم تلقى حضها الكافي من الدراسة فهناك ندرة في المادة العلمية التي تحدثت عن أعمالها، أو قامت بدراستها.

أّما الدّراسات السّابقة المتعلقة بالتّمثيل في الشّعر العربي الحديث، فتتطرق مباشرة للجانب التّطبيقي دون أن تولي أهمية للمصطلح في حد ذاته بالدراسة والبحث، ودون تحديد مباشر لهذه التّمثيلات، وتركز معظمها على التّمثيلات في جنس الرواية لا الشّعر.

لقد حاولنا من خلال هذا البّحث دراسة أزمة الهوية التي تطرحها الشّاعرة من خلال شعرها وللوصول إلى ذلك طرحنا إشكالا محوري يتمثل في:

- **كيف مثلت الشّاعرة هويتها الذّاتية الفردية والفلسطينية في ديوانها الأعمال الكاملة وأي هوية تسعى إليها؟ وأي وجود تريد تحقيقه؟**

وإشكالات فرعّية من بينها:

- **ما المقصود بالتّمثيل؟ وكيف تطور هذا المصطلح عبر العصور؟**
- **ما هو مفهوم الهوّية؟ وكيف تم طرحه في الفكر الغربي والعربي؟**

- **ما هي عوامل تأزم الذّات؟ وكيف استطاعت تجاوز ذلك من خلالها شعرها؟**
- **كيف وظفت الشّاعرة التّراث في خطابها الشّعري لتطرح قضيتها الذّاتية والوطنية؟**

هذه الأسئلة وغيرها حاولنا الإجابة عنها من خلال هيكلة البحث التي توزعت على مقدمة، ومدخل، وفصل نظري وفصلين تطبيقين، وخاتمة قصد الإحاطة بقضية الهوية عند الشّاعرة فدوى طوقان.

تمت عنونة المدخل بـ: "**التمّثيل بين الإمكان والاستحالة**" قدمنا فيه لرحلة مفهوم التّمثيل لغة واصطلاحا عبر العصور وعند مختلف النّقاد والمفكرين، ثمَّ تطرقنا لعلاقة التّمثيل باللّغة التي تمثل أخطر وسائله، كما تحدثنا عن التمّثيل المضَاد الذي يعتبر شكلا من أشكال المقاومة، ثم أشرنا في لعلاقة التمّثيل بالشّعر.

يعقب المدخل فصل نظري معنون بـ:"**الهوية مقاربة نظرية في المفهوم**"، تطرقنا فيه لمفهوم الهوية في الثّقَافَةِ الغربيةِ في المعنى المعجمي و المعنى الاصطلاحي الذي رصدنا فيه هذا المفهوم عند مختلف النقاد الغربيين سواء القدماء أو المعاصرين، ثم انتقلنا للقيام بنفس الخطوات مع الفكر العربي، وأشرنا لمفهوم الهوية في مجالاتها المختلفة، سواء الجانب النفسي أو الاجتماعي أو الثقافي، لننتقل للحديث الهوية وجدلية التّاريخ والشّعر، باعتبار الشّعر تاريخا للذات وبالتالي معبرا عن الهوية.

أّما الفصل الثّاني والمعنون بـ" **فدوى طوقان بين الهوية الواقعية المأزومة والهوية الطّوباوية المأمولة**" رصدنا فيه الوضع المتأزم الذي تعيشه الشّاعرة والذي مثلته في شعرها بصور مختلفة، فقد تراوح الحديث بين الهوية الفردية وتطلعات الذّات لإثبات وجودها، وذلك من خلال مبحث معنون بـ"الذّات ومستويات اليقين الوجودي" والتي تعددت بين الحب والموت، فقد أثرت هذه التيمات في هوية الشّاعرة، كما تطرقنا فيه لعلاقة الذات الطّوقانية بالشعر، وانتقلنا بعد ذلك للبحث في علاقة الذات بالاغتراب سواء المكاني أو الزماني.

أّما الفصل الثالث عنوناه بـ " **التّراث و أثره في تفعيل الحس الهوياتي في شعر فدوى طوقان**" حددنا فيه ارتباط هوية الشّاعرة فدوى طوقان بالتراث، وحاولنا إبراز تمثيلات الهوية

في ضوء التراث، ودور هذا الأخير في تفعيلها ثم تشكيلها في ظل الصراع الذاتي والقومي، وقد رصدنا فيه أنواع التّراث الموظفة في الديوان، وتقاطعاتها مع الهوية فتحدثنا عن التّراث الدّيني ومختلف مضامينه من ألفاظ قرآنية وشخصيات دينية، مرورا إلى التّراث الأدبي بمضامينه الفلسفية والشّعرية، والأقوال الروائية، وانتقلنا إلى مبحث الموروث الشّعبي وركزنا فيه على الأغاني والأمثال الشّعبية، ثّم عرجنا على مبحث التّراث الأسطوري حيث رصدنا فيه مجموعة من الأساطير التي وظفتها الشاعرة في ديوانها بشكل ملفت للانتباه. أما مبحث التّراث التّاريخي فقد تطرقنا فيه للشخصيات التاريخية التي ضمنتها الشّاعرة في ديوانها.

لتأتي الخاتمة شاملة لكل ما توصلنا إليه من نتائج، ثم قائمة المصادر والمراجع.

كما اعتمدنا في مساءلة هذه الفصول على مجموعة من المراجع تمثلت في مصدر أساسي وهو مدونة الشاعرة فدوى طوقان" **الأعمال الكاملة**"، ومراجع أخرى تخدم دراسة هذه المدونة من بينها:

- ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء.

- نادر كاظم :تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط.

- محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف.

- بول ريكور: الذات عينها كآخر.

- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر.

وللإحاطة بالموضوع والإجابة عن مختلف الإشكاليات، اعتمدنا على المنهج السيميائي التأويلي، لأّنه يخدم الموضوع، فرصد العلامات وتأويلها يفضي إلى الوصول إلى عمق الدلالة، وتجدر الإشارة إلى أّنه في الفصل الثالث تمت الاستعانة بالمنهج التّاريخي إلى جانب المنهج السيميائي التأويلي وهذا ما يتوافق مع طبيعة الدراسة.

أّما عن الصّعوبات التي واجهتنا، فأهمها قلة الدراسات المترجمة التي تتعلق بمصطلح التمثيل، وكذلك غياب شبه كلي للدراسات التي تتعلق بهذه الشّاعرة، وحتى ولو وجدت تكون مجرد إشارات لا غير، ودراسات عامة لا تخدم الموضوع في شيء. إضافة إلى صعوبة التوفيق بين التَّدريس، والواجبات الأسرية والمشَاركة في الملتقيات والَبحث في آن واحد.

وفي الختام أتقدم بجزيل الشّكر وخالص التقدير إلى أستاذي الفاضل، الأستاذ الّدكتور "**عمر زرفاوي**" الذي تفضل بالإشراف على هذا الّبحث موجها ومصوبا لكل ما جاء فيه، والشّكر الموصول أيضا لأعضاء اللّجنة على تحملهم عناء قراءة وتصويب الّبحث ليستقيم على الوجه الأكمل.

مدخل

مدخل: التّمثيل بين الإمكان والاستحالة.

أوّلا: رحلة مفهوم التمثيل في الثقافتين الغربية والعربية.

ثانيا: التّمثيل والتّمثيل المضاد.

ثالثا: التّمثيل والشّعر.

توطئة:

يعد مصطلح التمثيل من المفاهيم التي من الصّعب تقديم مفهوم واضح ودقيق لها، فهو مفتوح على دلالات وتأويلات متعددة، خاصة إذا ما تم التفكير به مترجما، حيث أنّه لا ينتمي إلى حقل بعينه؛ فهناك تمثيل أدبي وتمثيل اجتماعي، وتمثيل ثقافي وديني ولساني...، يحمل المفهوم إذا دلالة مكثفة، تقتضي حفرا جينالوجيا*، وهدما للأصول والمراكز وإعادة بناء من جديد، بدء من المفهوم اللغوي مرورا إلى المفهوم الاصطلاحي، وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك عديد من المفاهيم المتقاربة مع هذا المصطلح وسيتم التطرق لها خلال رحلة البحث عن مفهوم التَّمثيل.

أوَّلا: رحلة مفهوم التمثيل في الثقافتين الغربية والعربية:

1/لُغةً:

ورد مفهوم التَّمثيل في العديد من المعاجم، وتنوع واختلف حسب وجهة نظر كل دارس، في قامو"le petit larousse " نجد عدة تعريفات:

-"فعل التَّمثل، هو إحضار جديد.
-هو عبارة عن تمثيل مسرحية.
-هو صورة ذهنية لموضوع ما "[1]

أما في قاموس "le Petit robert " "التَّمثل عمل أو فعل إرجاع الموضوع مدركا، إما بصورة أو بدليل "[2].

يعرفه" Norbert sillamy " نوربير سيلامي (في قاموس علم النفس بقوله: "التَّمثل الذي يرجع إلى الكلمة اللاّتينية REPRESENTERE أي إحضار الشَّيء، لا يقصد به إحضار صورة لحقيقة الشَّيء، بل هو بناء يقوم به نشاطنا العقلي بموجبه تتم إعادة صياغة

* الجينالوجيا تعتبرا منهجا للبحث في أصل الأشياء، دون أن تقيم الأسس فهي لا تؤسس بل على العكس من ذلك إنّها تقلق ما تعتقد الميتافيزيقا أنّه وتفتت ما تظنه موحدا، تظهر التنوع في ما يبدو منسجما تعمل على إعادة بناء مختلف المنظومات الفاعلة. ينظر: حسيبة مصطفى: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص 157.

[1] Le petit la rousse: ,presse, direction : brunorohmer, bernard willerval, France, 1987, P796.
[2] Paul Robert: Le petit Robert de la langue francaise 1,France, 1984, p1676.

لكل ما هو محيط بنا"[1]، ويعرفه بونتاليس في معجم مصطلحات التحليل النفسي بقوله: "التَّمثل من المصطلحات التقّليدية في الفلسفة وعلم النفس، ويستعمل للدلالة على ما نتصوره، أو على ما كون عليه المحتوى المحسوس لفعل التفكير، ويستعمل خصوصا لاسترجاع أو استحضار إدراك سابق"[2]، وورد تعريفة في معجم مصطلحات الثقافة بعدة معاني أيضا والتي اختلفت وتعددت بحسب كل فترة زمنية:

- يرادف معنى العلامة (القرن الخامس عشر).

- بمعنى الشَّبيه فالنَّوم شبيه بالموت (القرن الخامس عشر).

- من يتحدثون بالنِّيابة (القرن السَّادس عشر).

تفسر النَّظرية الثَّقافية المعاصرة معنى التَّمثيل على أساس عمل اللغة والممارسات الثقافية أو الاجتماعية والسيميائية، وعلى هذا الأساس تكون المعرفة كلها بما فيها معرفة العالم وظيفة ممارسات التَّمثيل[3]

وورد تعريفه في المعاجم العربية حيث يعرفه ابن منظور بقوله: "مَثّل التَّماثيل أي، صَورها، ومَثّل الشَّيء بالشَّيء أي شّبهه به وتَصوره"[4] في حين جاء في المعجم الوسيط بأّنه "مصدر للفعل مثّل يمثل تمثيلا وتمثالا، فهو ممثل والمفعول ممثل، مثّل الشَّيء بالشَّيء بمعنى شبهه به وقدره على قدره، مثَل الشَّيء لفلان: صوره له بكتابة أو غيرها حتى كأّنه ينظر إليه مثل قومه في دولة أو مؤتمر: ناب عنهم، مثل المسرحية: عرضها على المسرح، يمثل الَواقع للعظة والعبرة، مثل التَّماثيل: صورها."[5] فهو يترجم معنى التَّشبيه والعرض والتَّصوير.

---

[1]: Nourbar sillamy: ,dictionnair de psycologie ed bordas, paris,1980, p : 590.

[2]: جان لابلانش جان برترند بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر، تق: مصطفى حجازي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، ص: 320.

[3]: ينظر: طوني بينيت وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة الإفريقية، بيروت، ط1، 2010، ص: 213-218.

[4]: ابن منظور: لسان العرب، مجلد6، دار صادر، بيروت، ط1، 1992، ص: 436.

[5]: ابراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر وآخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية،(د.ب)، ط4، 2004، ص: 854.

يتداعى هذا المفهوم في المعجم الفلسفي لجميل صليبا الذي ربطه بـ "حصول صورة الشيء في الذّهن أو إدراك المضمون المشخص لكل فعل ذهني أو تصور المثال الذي ينوب عنه الشيء، ويقوم مقامه."[1] فالتّمثل ذهني من خلاله يتم تشكيل صور ذهنية وليدة إدراك حسي وهو استبدال شخص أو شيء ممثّل؛ أي ما يشكل محتوى الفكر الخاص بشخص معين ينوب عن غيره من الأشخاص ويحل محلهم.

يتطرق جميل صليبا في معجمه للفرق بين مصطلح التَّخيل والتَّمثُل "فأحدهما هو حضور الشَّيء في الذّهن، والآخر هو قيام الشَّيء مقام الشَّيء"[2] فالتمّثيل هو تجلي الصورة في الذهن واستيعابها وتخيلها عن طريق العقل، أما التمّثل يحمل طابع استبدالي بحيث تحل صور مدركة مقابل الصُّور السَّابقة الإدراك فهو ديمومي حركي تجسيدي.

أما في حقل السّرديات فقد عرفه محمد القاضي في معجمه بأّنه "مصطلح فلسفي يستخدم في علم العلامات، يوحي بأّن وظيفة اللُّغة أن تنوب عن الأشياء، وأن تحيل على "واقع" غير لغويّ، ومن هذا المنطلق عدت الكلمات علامات تمثل الأشياء "[3] ولكن الكلمات قد لا تمثل الواقع وقد لا تعبر عن الأشياء كما هي فحمل المفهوم معنى التخييل.

نستنتج من خلال ما سبق من مفاهيم أّن التمّثيل عملية فكرية وفعل ذهني تصوري للأشياء، وهو نشاط عقلي يتم من خلاله تداعي الأفكار، حيث توضع صور ذهنية لشيء حاضر أو غائب تتم عملية إدراكه بعد تنظيم كل المعطيات المقدمة للفكر، فيكون معناه قريبا نوعا ما من معنى الانطباع الذي لا يحدث دفعة واحدة، وهو الأساس في تشكيل التَّصورات والتَّمثيلات.

2/اصطلاحا:

[1]: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص: 341.

[2]: المرجع نفسه، ص: 342 .

[3]: مجموعة مؤلفين: معجم السّرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، بيروت، ط1، 2010، ص: 112.

يعد التَّمثيل من"**platon**" **أفلاطون(429-347ق.م)** إلى بداية الفلسفة العربية، أحد الأفكار المركزية المطروحة في أعمال وأقوال الفلاسفة والمفكرين. وتنوعت مسمياته حسب كل فيلسوف ودارس، تستعمله الذات العارفة في مقاربة الأشياء والأحداث والموضوعات التي قد يصعب طرحها بشكل مباشر، وقد تطرق الفلاسفة لهذا المفهوم، وكان بمثابة منهج متبع للوصول إلى حقيقة الأشياء، وذلك من خلال فكرة الاستدلال القائمة على وجود تشابه بين الأشياء، و ارتبط عند أفلاطون بفكرة المحاكاة التي لا تزال هي المصدر الأساسي للتعبير عن هذا المفهوم فالفن هو محاكاة لعالم المثل حيث قيم الحق والجمال، والمحاكاة تمثيل للموجودات بوسائط مختلفة وينبغي أن تبتعد عن كل زيف لذلك طرد أفلاطون كل شاعر لا يلتزم بالقيم الأخلاقية التي تمثل مدينته الفاضلة "فالأعمال والفضائل والنظم محاكاة كلها، شأنها في ذلك شأن الأشياء، واللغة بدورها محاكاة لما ندركه من الأشياء التي هي بدورها محاكاة، فالكلمات محاكاة للأشياء بطريقة تخالف محاكاة الموسيقى والرسم لها والحروف التي تتألف منها الكلمات أيضا وسائل محاكاة، وفي هذا تدل المحاكاة- عند أفلاطون على العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه"[1] فالمحاكاة تمثيل للقيم التي تتماشى والمبادئ العامة التي سطرها أفلاطون والتي يجب التقيد بها.

تكمن المشكلة في جوهر الأشياء التي لا يمكن محاكاتها فما ينقله رسام مثلا هو مجرد خيالات لا غير، فالفن لا تدرك من خلاله حقيقة الأشياء، صحيح أن أفلاطون يعتمد على المحاكاة "ويفسر بها حقائق الوجود ومظاهره، وعنده إن الحقيقة، وهي موضوع العلم، ليست في الظاهرات الخاصة العابرة، ولكن في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود. وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات، وهو الوجود الحقيقي، ولكننا لا ندرك إلا أشكالها الحسية التي في الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل"[2] فهي حاضرة في جميع المعارف، تمتاز بالصواب والصدق ونقل للشكل والمضمون في المعارف العلمية منها وبالزيف في جميع أشكال الفنون، ففي الأولى تدرك حقيقة الأشياء وفي الثانية مجرد أشباح إذ أنّها بعيدة كل البعد عن الحقيقة فهو يمثل جزءا منها فقط فالمحاكاة عنده تعني المشابهة.

[1]: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط6، 2005، ص: 32.31.

[2]: المرجع نفسه، ص: 30.

يأتي "**Aristoel**" **أرسطو(384– 322)** بموقف مخالف لما جاء به أفلاطون نوعا ما، فهو يرى أن الفنان ينقل الواقع بحسب وجهة نظره وبحسب ما تشكل من صور في ذهنه، فلا يكون ناقلا بل مقاربا "فالفنان المحاكي يستوحي الواقع، كما يبدوا من خلال حواسه أو يحاكي النموذج الذي يتمثل في عقله"[1] فالواقع التَّمثيلي الذي سيجسده الفنان لا يقتصر على نقل ما في الطبيعة نقلا حرفيا ومشابها فهو يحاكي الطبيعة وليس عالم المثل " ومن ثمة فالمحاكاة عند أرسطو بعيدة عن الحقيقة بدرجة واحدة. وهنا يمكننا القول بأنّ المواقف، والأفعال، والشخصيات والانفعالات ينبغي أن تكون مشابهة للحياة وليست صورة فوتوغرافية منها"[2] فالفنون ينبغي أن تمثل العواطف والأحاسيس وتكون مسخرة لخدمة الإنسانية وهذا التمثل يكون بأساليب تتوافق وطبيعة المادة أو الموضوع.

ينبجس مفهوم التَّمثيل عند أرسطو من وسائل وطرق تأليف الحكايات وكيفية محاكاة الشَّاعر لأفعال الأشخاص حسب ما يراه مناسبا "ففي المأساة tragédie–مثلا –تنطوي الحبكة plo على تمثيل العوارض المثيرة للشفقة والخوف، وهذه الانفعالات المطهرة هي التي تتحكم بالتقطن إلى المأساوي للتراجيديا التي تضطلع –حسب أرسطو–بمحاكاة الحدث واستنساخه بطريقة مماثلة لما يراه الشاعر مناسبا في تمثيل أفعال الشخصيات ومواقفهم من الوجود والموجود"[3] فالتمثيلات نقل للأفعال وللأنماط الأخلاقية التي تعمل على تطهير كنه المتلقين. والمحاكاة هي جوهر العمل الفني والشعري تتحدد من خلال الذات المبدعة والمحاكي ومدى فهمها واستيعابها للموضوع.

فبعدما كانت فكرة المحاكاة عند أفلاطون هي تقليد محض لعالم المثل، ووسيلة لتفسير الوجود وظواهره، أصبحت ذات نطاق واسع ومجال أرحب، فكل الموجودات تتم محاكتها إما بصوت أو برمز أو كتابة، ولكل طريقته في المحاكاة تختلف باختلاف الموضوع والمادة والطريقة، يستخدم أرسطو مصطلح التمثيل في كتاب الخطابة ويعرضه في صيغة محددة توحي بوجود تماثل بين العلاقات وتتمثل هذه الصيغة في أن هناك تمثيلا عندما

[1]: أرسطو: فن الشعر، تر، تق، تع: ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ت)، ص: 56.55.

[2]: المرجع نفسه، ص:61.

[3]: عادل العنار: التمثيل التأويلي للتاريخ في الرواية العربية، دار الشارقة العربية، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2019، ص: 40.

تكون "علاقة الحد الأول "أ" بالحد الثاني "ب هي كنسبة الحد الثالث "ج" إلى الحد الرابع "د"[1] وهو ما يشبه تماما ما جاء به اقليدس في طرحه لفكرة التناسب الهندسي.

يعد التمثيل آلية ذهنية وأداة يستعملها الإنسان لتفسير الظواهر والغيبيات واكتشاف الخبايا والربط بين المتشابهات والأشكال وتحليل الماهيات ورصد الكينونات، وهذه هي استخدامات التمثيل عند فلاسفة العصر الوسيط.

طرح الفلاسفة المسلمين بدورهم نظرية المحاكاة في تفسيرهم لكتاب فن الشعر لأرسطو، **فالفارابي(870- 950م)** يربط التمثيل بالأقاويل الشعرية وقد تكون صادقة أو كاذبة "والتمثيل أكثر ما يستعمل إنما في صناعة الشعر. فقد تبين أنّ القول الشعري هو تمثيل"[2] فالشعر هو نقل للعالم وتجسيده في قالب أدبي وفق التمثيل الذي يفهم بأنه تصوير واظهار وتوصيف للعالم من خلال القول الشعري فالتمثيل منهج يربط بين العمل الأدبي والواقع. فالعمل الشعري بما هو محاكاة لا يقوم على استنساخ الواقع وتقليده بل هو خلق وتخييل وتشكيل جديد للواقع وتتحدد نطاقات اللغة بوصفها أداة المبدع التي يمثل بها مكنوناته ورؤاه وكل إحساساته فالتمثيل عنده مرتبط بالمحاكاة والتخييل.

ويذهب **ابن سينا(980- 1037م)** و**ابن رشد (1126- 1189)** إلى جعل المحاكاة مرادفة للتخييل، فلا شأنّ للشاعر بنقل الواقع نقلا حرفيا أو تقليده تقليدا مطابقا بل لابد له أن يملك قدرة على خلق شيء ما، فحسب ابن رشد فإن" الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة، وأصناف التخييل ثلاثة اثنان بسيطان وثالث مركب منهما، أما الاثنان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به، والقسم الثاني هو أن يبدل التشبيه، والصنف الثالث هو المركب من هذين"[3] فمجال الشاعر هو الجانب الشعوري أي مخاطبة والنفس وليس العقل، بكلام مخيل (الشعر) باستعمال التشبيه والتمثيل والتخييل أي استخدام الصور البلاغية قصد الإيحاء والتأثير.

---

[1]: ينظر: عطا الله عبد الباقي: التمثيل الثقافي، قراءة في المفهوم، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، سطيف، مج13، ع02، 2021، ص:03.

[2]: أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص: 150.

[3]: المرجع نفسه، ص: 202.

إذا سئلنا كيف حقق القديسون الرواقيون* هذا المستوى من اليقين والمعرفة التي لا تتزعزع، فسوف يجيبون علينا على أساس المقدمة. وقد تم تشكيله أيضًا بناءً على فكرة سؤال معين، والذي سيكون موضوع نسج مع الأفكار وهنا تجدر الإشارة إلى الاختلاف بين عملية الإحساس وتكوين التصورات "فالإحساس هو ما ينطبع في النفس، والتصورات هي ما يترتب عن هذه الانطباعات، ولا يصح أن نفترض أن هذه الانطباعات هي أشبه ما تكون بانطباع الختم لأنّه من المستحيل أن نفترض أنّ عددا من الانطباعات قد تحدث في نفس الوقت وعلى ذات المكان. إن الانطباعات الحسية التي تتشكل منها هذه التصورات أو التمثيلات the représentation تأتينا من شيء حقيقي، وهي تأتي موافقة لهذا الشيء الموجود بالفعل"[1] فهناك تصورات حقيقة مصدرها الحقيقة وهناك تصورات زائفة مصدرها الخيال.

يعتبر الفلاسفة الرواقيون الفن " نسق من التمثيلات"[2] على اعتبار أن النسق تحكمه قوانين ليست ثابتة، خاصة أنها نابعة من الذات والتجارب الخاصة على عكس ثباتها عند أرسطو لأنها تعتمد على العقل، لكنها تراعي الجانب القيمي الأخلاقي* وهو معيار التمييز بين التمثيل القبيح والتمثيل الجميل يمكننا القول بأنّ مفهوم التمثيل في نظر الفلاسفة يشكل محتوى مضمون الذات المفكرة الذي تشكل من خلال نظرته وتصوراته حول واقعه، فهو نشاط ذهني اتجاه موضوعي خارجي، وليد رغبة في المعرفة إزاء موضوع معين.

أما في موسوعة لا لاند "يمكن الافتراض أنّ المعنى الفلسفي لكلمة تمثيل أو تمثّل، مصدره، من جهة، إستعمال فعل تمثّل المأثور جدا في الفرنسية كمرادف ل تخيل" "التمثيل يكون مصحوبا بوعي النفس العاقلة، وعندئذ يسمى التمثّل فكرا «تمثّل شيئا ما»، أي «تخّيله»، «تصوّره» في صورة متعّينة في الذّهن، «تخّيل المثلث يعني تمثّله واحدا، ذا قياس

---

*" حيث أنشأها "في رواق (ستوي باليونانية)وكملها تابعان هما أقلاينتوس وأقريسبوس" واستمرت في استقبال الدعات والأنصار بالرغم من كل ما تعرضت له من تعديلات.ينظر: وهبة مراد، المعجم الفلسفي، معجم المصطلحات الفلسفية، دار قباء، القاهرة، مصر، 1998، ص:352. **Zenon de cituim** تأسست الفلسفة الرواقية في القرن الرابع قبل الميلاد على يد"**زينون الكيتومي**

[1]: مصطفى الّشار: تاريخ الفلسفة اليونانية من منظور شرقي–المدارس الفلسفية اليونانية في العصر الهللنستي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2013، ص: 180.

[2] Zagdoun Mary Anne,la philosophie stocienne de l'art,èd.C.N.R.S ,Paris,2000,P.173.

القيمة الأخلاقية معناها أن الشعر يجب أن يكون هدفه تربوي يصلح أحوال الناس وكلما حقق القيمة الأخلاقية التربوية

* ,الإرشادية احتل مرتبة الشعر الجيد في مقابل الشعر الرديء. ينظر: المرجع نفسه: ص: 28.

محدد"[1] ففكرة التمثيل إذا تتطلب الامتثال المادي والحضور الراهن للشيء المتخيل وهنا تحضر فكرة العلامة اللغوية، التي تتكون من دال ومدلول، والتمثل هنا هو المدلول بمعنى الصورة الذهنية التي يشير إليها الدال لكن الدال هنا لا يكون صورة سمعية بل صورة حسية تبرمج في الذهن وتتحول إلى دال ثان يحل محل الدال الأول و ينوب عنه ويأخذ معناه.

يرى **(peirc) بيرس (1839-1914)** أن التمّثيل: "هو كل شيء بوصفه شيئا آخر، أو كل شيء ممثلا بوصفه شيئا يقوم مقام شيء آخر بواسطته يمكن لهذا الشيء الآخر، أن يكون ممثلا بشيء يمكن أن يحل محل التمثيل"[2] تعد الكلمات بذلك علامات تمثل العالم بكل أشيائه، ليستخدم هذا الأخير في علم العلامات ليتم وضعه بذلك في نطاق المحسوسية والتي "تدرك من خلال الصورة أو العلامة أو الأيقونة"[3] وقد جعل بيرس للعلامة اللغوية نطاقا شاملا وأكثر اتساعا ومنحها صفة التعدد اللامتناهي وبذلك لا يمكن أن يكون موضوع التمثيل "سوى تمثيل يكون تمثيله الأول تعبيرا، فسلسلة التمثيلات لا نهاية لها، وكل منها يمثل ما وراءه، إذ لا تجد مدلولا آخر للتمثيل سوى التمثيل"[4] ومصطلح التمثيل أصبح اليوم مصطلح مركزي، في كل ميادين العلوم الاجتماعية والإنسانية، هو الموجه الأساسي للفكر وحمولاته وللسلوك البشري ومثيراته.

يشير المعنى العام لمفهوم التمثيل إلى علاقة النص الإبداعي الذي يمثل رؤى الكاتب وإحساساته ومزاجه الخاص بالواقع، فهو نيابة عن الواقع وليس الواقع كما هو، أي"مجموعة من العمليات التي من خلالها ترمز الممارسات الدالة أو تصف موضوع، أو ممارسة في العالم الحقيقي وبالتالي فالتمثيل فعل رمزي يعكس الواقع إلا أّنه بالنسبة للدراسات الثقافية لا يعد مجرد انعكاس في شكل رمزي لأشياء الواقع، بل التمثيلات مؤسسة لمعنى ما تدعي أّنه بديل، بمعنى أنّ التمثيلات لا تنطوي على مطابقة بين العلامات والأشياء "[5] لكنها تولد أثرا

[1]: أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تع: خليل أحمد خليل، المجلد الأول، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط2، 2001، ص: 1210، 1211، 1212

[2]: طائع الحداوي: سيميائيات التأويل (الإنتاج ومنطق الدلائل)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2006، ط1، ص: 92.

[3]Rober dictionnaire de la langue francaise1 réimpression et mise a jours mars 1994 page 1943.

[4]: عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 2003، ص: 59.

[5]: كريس باكر: معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، مج1، ط1، 2018، ص: 112 .

تمثيليا للواقع بمعنى أنّ الكلمات تمثل الأشياء ولكن تمثيلا من الدرجة الثانية يتداخل ووجهات نظر الكاتب حيث يمتزج العالم والكلمات والرؤى الذاتية للكاتب فتتولد تمثيلات تمثل تمثيلا للواقع.

ووفقاً لوجهة نظر (Todorov) **تودوروف (1939–2017)**، فيما يتعلق بهذا المفهوم، يتضح من خلال سبل سرد الحكايات فالراوي يقدم القصة بين الشكلين الرئيسيين للسرد، وهاتان الصيغتان تمثلان أصلين قديمين. هما التسلسل الزمني للواقع والدراما وهما مأخوذتان من مقولتي القص والمحاكاة الأفلاطونية "فالوقائع أو التاريخ قص محض، والمؤلف في الجنس التاريخي شاهد ينقل الأحداث في حين أنّ الشّخصيات لا تتكلم. أما في المسرحية فالحكاية لا تروي الأحداث وإنما تعرض أمام الجمهور وتستخلص من خطاب الشخصيات"[1] ومن خلال دراسات تودوروف لمسألة الآخر في كتابه "فتح أمريكا، مسألة الآخر" والذي يعتبر بحثا في مسائل الأنا والآخر، يتضح بأن العلامات وسيلة سيطرة على الآخر وفق ما يسمى باللعب السيميائي من خلال تقديم تصور عنه واستخدام علاماته في موقف مضاد يوهمه بعجزه وقهره وإذلاله وقد تناول في دراساته قضية فتح أمريكا مركزا على علاقة "كورتيس"CORTES باعتباره فاتحا لهذه الإمبراطورية وموكتي زوما Moctezuma باعتباره إمبراطورا للأزتيك ويركز على علاقاتهم بالعلامات ويؤكد على حاجة البشر للاتصال فيما بينهم.

تعتبر دراسته "تأمل في العلامات، والتأويل، والاتصال: إذ لا يمكن تصور علم العلامات خارج العلاقة مع الآخر"[2] وهو ما عبّر عنه الاستشراق بما يسمى التمثيل أي؛ ارتباط تمثيل الذات للآخر باللعب به سيميائيا، ويشترط في ذلك امتلاك الذات لتصورات مسبقة عن خصمها حتى تتمكن من قراءته قراءة صحيحة من الناحية العلاماتية وبالتالي معرفة حقيقته ومكمن قوته، لتصبح المواجهة قائمة على إمكانات التأويل وقدرات القراءة وقوة الإدراك، لمختلف أشكال العلامات ودلالتها، لتصبح الخطابات عبارة عن رموز، تتساق وفق نظرة الذات فتتحكم في سلوك الأخر ومنظومته العلاماتية مما يؤدي إلى تحطيم كامل

[1]: مجموعة مؤلفين: معجم السّرديات، دار محمد علي للنشر،تونس، ط1، 2010، ص: 112.

[2]: تزفيتان تودوروف : فتح أمريكا مسألة الآخر، تر: بشير السباعي، مر: فريال غزول، دار سينا، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص: 76.

للإمبراطوريات مهما ما كانت قوتها ومكانتها وقد بين تودوروف قيمة العلامات التي كانت سلاحا لانتصار كولومبوس فاتح أمريكا على الهنود فهو لم ينتصر بالجيش "بل بالعلامات، عندما قام بتعطيل منظومة التواصل بينهم وبين العالم، خاصة في مواجهتهم الغزاة، حين عطل منظومة تواصلهم مع الآلهة التي بدت خرساء بكماء"[1] فإتقان قراءة علامات الآخر يضمن تحقيق الانتصار عليه وإخضاعه والعكس فالفشل في قراءة علامات الآخر بالضرورة سيكون سبب فشل الجيوش مثلما حدث مع المكسيك الذين فشلوا في مواجهتهم للأوروبيين رغم إمكانياتهم بسبب فشلهم في قراءة علاماتهم.

وبالتالي فالتمثيل مبني على أساس علاماتي باعتبار العلامة أداتا سلطوية، خادمة للتمثيل الذي يعلي من شأن الذات وينقص من قيمة الغير ويهيمن عليه، خاصة أن مكانة الذات أصبحت تملك إمكانات التأويل والتفسير وفق وعي تاريخي، يساهم في استيعاب مستند على التاريخ والخطاب واستراتيجياته، وبذلك فقد أصبح التمثيل ممكنا بإخفاء صوت الأنا ليظهر صوت الآخر بصورة أوضح داخل الخطاب عن طريق إغرائه لإخضاعه تحت لواء النفس وهو "إغراء جعلهم دمى يسيطر المرء على جميع خيوط تحريكها. وقد بحثت بين الطرفين ليس عن ساحة حل وسط، بل عن طريق الحوار.إنني أسأل هذه النّصوص وأبدل مواقعها وأقوم بتأويلها لكنني أيضا أدعها تتكلم وتدافع عن نفسها. ..لم تتكلم الشخصيات بنفس اللغة التي أتكلم بها. لكننا لا ندع الآخر يحيا بمجرد تركه على حاله، كما أننا لا نتوصل إلى ذلك بطمس صوته الكامل. لقد حاولت رؤيتهم قريبين وبعيدين في آن واحد، كما لو كانوا يشكلون أحد المتحاورين في حوارنا"[2] وبهذه النظرة التاريخية والرهان التنويري ينتقل الاهتمام من جماليات السرد إلى سياسات التمثيل والغيرية وتشكيل الآخر ودراسة تاريخه وفهم مشاكله وتقديم أنماط مختلفة وصور متعددة للأشكال والأشخاص.

أما عند نقاد ما بعد الكولونيالية "post colonialism" تعتبر **(Gayatri Spivak) غياتري سبيفاك (1942)** أول من استخدم المصطلح من خلال دراستها "**هل بإمكان التابع أن يتكلم**" إذ تعد بداية جدية أطرت ما يسمى اليوم ما بعد الكولونيالية، ويعتبر حقل قائم بذاته، تتعلق موضوعاته بنظريات الخطاب الاستعماري، ومن خلال تتبع مساهمات إدوارد

[1]: تزفيتان تودوروف : فتح أمريكا مسألة الآخر: ص: 69 .
[2]: المرجع نفسه، ص: 262.

سعيد وسبيفاك، يمكن ملاحظة الثراء النوعي الذي ساهم الاثنان في إضافته إلى دراسات ما بعد الكولو نيالية وأدبها، إذ يعدّهما حميد دباشي مؤسسَين لهذا التيار النقدي

وخصوصا سبيفاك، التي يصف دورها بأنه كان طوق النجاة الذي أنقذ كتاب تيار ما بعد الكولونيالية ومثقفيه، من السقوط في مطب النعرة المحلية الموهنة، فهي لم تعلمهم فقط كيف يتم استئناف نقد موضوع السيادة، على أثر إدوارد سعيد، من موقع الذات الخاضعة وداخل حدودها الوطنية، ولكن فوق ذلك بينت سبيفاك كيف يمكن نصب الكمائن والفخاخ للعدو في أرضه، باستخدام مصطلحاته، وأسلحته[1] فالتمثيل مفهوم رئيس من مفاهيم ما بعد الكولونيالية كما يعد مبحثا هاما في النقد الثقافي.

كان ميشال فوكو **(Michel Foucault) (1926-1984)** حاضرا في المشهد الفكري بنبوءات جديدة شكلت لحظة فارقة خاصة في العصر الحديث لما تميز به من قاعدة معرفية وأسس فكرية، أو ما يسميه فوكو الإبستيمية EPSTIM حيث تبلورت مفاهيم جديدة، كان فيها ظهور الإنسان كموضوع للمعرفة أمرا بديهيا، هذه الإبستيمية التي تسعى لإبراز "التمّفصل الجديد الذي تحققه عودة الأشياء كممثلة عن ذاتها، بدلا من التمثيلات الصورية التي تمحي وتنسينا ما تمثله حقا...كأنما المطلوب حقا هو شيأّنة الفكر، وليس أبدا فكرنة الشيء"[2] فالأركيولوجيا تقول الأشياء ولا تفسرها وتقرأها دون مفارقتها فلا مجال لولادة تمثيلات جديدة قابعة هناك خلف فلسفة الأنوار. فالإنسان ينبغي أن يكون له لوغوسه الخاص الذي يتمثله.

اهتم فوكو بمجال العلوم الإنسانية واعتبر التَّمثيل إستراتيجية ناجعة في إنتاج المعرفة وهو ليس مجرد موضوع لها بل «هو ميدان العلوم الإنسانية بكل امتداداتها، إنّه الأساس العام لهذا النوع من المعرفة، وهو الذي يجعل المعرفة ممكنة" [3]وهو آلية من آليات الهيمنة ويرتبط أشد الارتباط في كتابه الكلمات والأشياء و يورد فوكو التمثيل بمعنى التصوير ففي حديثه عن تطور اللغة يرى بأنّ الكتابة "انزلاق مشترك للانتباه والشارات في تمثيل معين، أو تصور، يمكن للذهن أن يتعلق أو يعلق شارة لفظية أو عنصرا منها بظرف يرافقه، أو بشيء

[1]: حميد دباشي: ما بعد الاستشراق، المعرفة والسلطة في زمن الإرهاب، تر: باسل عبد الله وطفة، منشورات المتوسط، (د.ب)، 2015، ص: 171 .

[2]: حميد دباشي: ما بعد الإستشراق، ص: 110.

[3]: ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي وآخرون، مركز الانتماء القومي، بيروت، 1990، ص: 267.

آخر غائب شبيه به يعود إلى الذاكرة بفضله"[1] واللغة هي تمثيل للفكر أي تصوير له الذي بدوره هو تمثيل للواقع وتصور له. وعليه "يقوم التمثيل على فكرة الاستغناء عن الشيء بصورته، أو نيابة الصورة المتمثلة عن الشيء موضوع التمثيل"[2]

اقترن التمّثيل عند **(Immanuel kant) كانط (1724-1804)**، في العصر الكلاسيكي بإبستيمية إيديولوجية نقدية لذلك صرح فوكو بعبارته الحاسمة" دشن النقد الكانطي عتبة حداثتنا، فهو لا ينظر إلى التمثيل كعملية تنطلق من عناصر بسيطة، في اتجاه تركيبات ممكنة، بل يبحث في شروط إمكانه وحدوده. وبذلك دشن وللمرة الأولى، حدثا عاشته الثقافة الأوروبية خلال القرن الثامن عشر ألا وهو انسحاب المعرفة والتفكير خارج فضاء التمثيل وتعرض عندئذ هذا الفضاء في أصله ومنشئه وغاياته للنقد"[3] وبالتالي لم يعد النظام التمثيلي صالحا مما أحدث نوعا من القطيعة في النظام الشمولي لانعدام الشفافية التمثيلية، لما أحدثه النقد من ارتباك "ليست التمثيلات ذاتها هي التي بوسعها أن تظهر بنفسها، وأن تتحلل أو تتركب من تلقاء نفسها، تبعا لقوانين خاصة بها، بل إنّ أحكام التجربة أو القضايا الاختبارية، هي وحدها التي تستطيع الاعتماد على مضمون التمثيلات"[4] فالإحساسات لها استقلالها الخاص ولا يمكن للتمثيل أن يمثلها حسب كانط لكن كون التمثيلات قابلة لأن تمثل ذاتها، بمعنى كون الشيء الذي سيمثل شيئا آخر يتضمن أساسا فكرة التمثيل وبهذا يتولد تمثيل مركب.

تنتقل اللغة من حامل لهذا العالم إلى العالم في حد ذاته، وتعد الصورة تمثلا ثقافيا باعتبارها تعبيرا أدبيا تصور واقعا ثقافيا وتمثل الذات أو الآخر تمثلا تخييليا "التمثيل هو الذي يعطي للجماعة صورة ما عن نفسها وعن الآخرر، وهو الذي يصنع لهذه الجماعة معادلا، وهو ما يسميه بول ريكور بالهوية السردية للجماعة"[5]، فهذه عملية تدور حول طريقتنا في التعبير عن أنفسنا، وتقديم الآخرين، والتعريف بهم، وإثارتهم، تماًما كما تمثل

[1]: ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، ص: 280.

[2]: المرجع نفسه، ص: 267.

[3]: الزواوي بغورة: مدخل إلى فلسفة ميشيل فوكو، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2013، ص: 15.

[4]: المرجع نفسه، ص: 208.

[5]: نادر كاظم: تمثيلات الآخر، صورة السّود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص: 16.

الممارسة الثقافة المتخيلة. أما وسائل التمثيل فهي متعددة "ولكن أبرزها وأخطرها الكتابة والقول، أي الكتابة عن هذا الآخر بالنيابة عنه، والتكلم باسمه، وهو ما يعني مصادرة تاريخ هذا الآخر وثقافته وحقه الطبيعي في الحديث عن نفسه أو تمثيل ذاته بذاته"[1] فالتمثيل قوة مادية يتم من خلال تصوير وتمثيل الذات أو الآخر في شكل مرويات تكون بمثابة هوية للأنا أو الآخر يتولد نص ثقافي تمثيلي أو سرديات ثقافية متشكلة من أنساق وتصورات وأحكام ورموز وقيم وخطابات وهي ما يشكل الإطار المرجعي لهوية المجتمع وثقافته...

فأخطر وسيلة لتمثيل الذات والآخر هي اللغة، تجدر الإشارة إلى أنّ الآخر قد يرضى بهذا التمثيل ويرضخ أن يكون موضوعا للتمثيل ومنتمي لهوية هذه الثقافة التي مثلته، إذا ما فقد مفاتيح تمثيل ذاته فيكتفي بالصمت، وقد يثور إذا فقد وسيلة التمثيل ويتمرد على هذا التمثيل بتمثيل مضاد يمثل فيه ذاته بذاته وتكون كتابة ضد كتابة فالكتابة "**عمل تحريضي، يحرض الذات ضد الآخر، وهي في الوقت ذاته تحريض للآخر ضد الذات**"[2].السؤال الذي يطرح نفسه هاهنا كيف يستطيع أحدنا أن يمثل هذا الآخر ؟على فرض أن تمثيل الذات لذاتها ليس بالأمر الهين فكيف بثقافة أخرى وعادات ومرويات وتيمات لا نفقه فيها شيء؟

أصبح التمثيل يحمل معنى التثاقف بعد انفتاحه على حقل الدراسات الثقافية ليتولد نوع جديد يندرج تحت حيز الثقافة يسمى ب" النقد الثقافي" اذا تحدثنا عن التمثيل الثقافي للآخر يحتاج إلى اطلاع واسع ومعرفة معمقة لهذا المتخيل، هذه المعرفة التي غايتها الهيمنة والسيطرة والإبادة، حيث "تميل جميع الثقافات إلى صنع تمثيلات للثقافات الأجنبية، تمثيلات توفر سبيلا أفضل لمعرفتها بإتقان أو السيطرة عليها بطريقة ما"[3] فالتمثيل يحمل خبايا خبيثة إذا صح القول ويكن الشر للآخر فهو يسعى للتحكم فيها من خلال معرفتها معرفة عميقة حتى يتعرف على نقاط قوتها ونقاط ضعفها. فيصنع مضادا ضد سمومها وهذا يستلزم "فحص عملية التمثيل هذه بالرجوع إلى تاريخ تكونها ومحدداتها وباكتشاف المرجعيات

[1]: نادر كاظم، تمثيلات الآخر، ص: 19.

[2]: عبد الله محمد الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991، ص: 7.

[3]: ادوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 2014، ص: 166.

والأنساق والتي كانت تحكم هذه العملية وتوجهها بصورة لا شعورية، بمعنى أنها تفرض نفسها على الأفراد والجماعات دون أن تمر بوعيهم الفاحص والنقدي بالضرورة"[1].

يكون آلية من آليات التمثيل السياسي والثقافي في الآن نفسه، فهو وسيلة السلطة في تحقيق السيطرة وضمان الهيمنة، وفي الآن نفسه وسيلة الثقافة في تحقيق الغلبة "هكذا يرتبط انتشار التمثيل ورواجه بقوة مع قوة الحضارة وازدهارها، فعندما كانت الحضارة العربية الإسلامية في ماضيها قوية وتمتلك عناصر الغلبة العسكرية والثقافية، اتسع نطاق تمثيلهم ومنهم السودان"[2] فقد أنتجت الحضارة الإسلامية كما هائلا من التمثيلات حول الزنوج من أجل السيطرة عليهم وإخضاعهم بعد التعرف على مختلف أجناسهم وثقافاتهم "وكما تلجأ الجماعة إلى التمثيل من أجل الهيمنة. تلجأ إليه كذلك من أجل تحصين الهوية والدفاع عنها من خلال الاحتفاظ بما تعتبره مقومات لا تتوفر في غيرها من الهويات"[3]. فالتمثيل تعبير عن الغايات والرغبات الخاصة وعن المقومات التي الجماعة الأسمى فكريا وثقافيا (البيض) من السود. سمح فالوعي الجماعي بظهور هذا النوع من الفكر الذي يعكس إدراك آليات مواجهة الآخر عبر استحداث آليات مناسبة لحقيقة الموقف وضراوة الهجمة ونوعيتها.

يعد نقد **ادوارد سعيد (Edward.w.said) (1935- 2003)** ثورة على كل ما جاءت به الشكلانية الروسية، على اعتبار أن الوجود الحقيقي موجود في السطح أي تحليل النصوص وفق أسلوب حدسي، وقد كانت له وجهات نظر مرتبطة ارتباطا وثيقا بالواقع، وليدة هويات متعددة ومرجعيات مختلفة فيكو وغرامشي وفانون ولوكاتش، اهتم ادوارد سعيد بالتَّمثيلات "بوصفه مثقفا فلسطينيا منفيا"[4] فاللغة حسبة لابد أن ترتبط بالواقع وأن تمثله وتمثل الناقد وتجسد معاناته وتنقل إحساساته فهو يرى بأنّ "النظرية الأدبية نفسها لا يمكن أن تنفصل عن العلاقات السياسية في العالم الذي كتبت فيه"[5] فالسياسة هي التي تؤطر كل الأنظمة وتسيرها، الواقع الإنساني والثقافي هو الذي يصنع الناقد ويصنع تمثيلاته هكذا كانت كتابات

[1]: إدريس الخضراوي: الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، جذور للنشر، ط1، 2007، ص: 80.

[2]: المرجع نفسه، ص: 91.

[3]: نفسه، ص: 92.

[4]: بيل أشكروفت، بال أهلواليا : إدوارد سعيد، مفارقة الهوية، تر: سهيل نجم، مر: حيدر سعيد، دار نينوى، دار الفكر العربي، دمشق، ط1، 2008، ص: 43.

[5]: المرجع نفسه، ص:43.

ادوارد سعيد وثورته قائمة على أسس واقعية عمل على تقويض الخطاب الاستشرافي وتعرية ما هو كامن حتى يعيد الخلق من جديد على عكس فوكو الذي اكتفى بالرصد فقد كون السلطة أمرا مقدسا لا يمكن المساس به بل تطبيق ما جاءت به فقط إّنه انبهار بسلطة لا يمكن مقاومتها أو دحضها.

يعد التمثيل وسيلة لإنتاج المعاني وفق تمثلات تنوب عن الواقع بصور مجازية، وبطريقة أكثر احترافية وهي طريقة تخييلية، يتم من خلالها توليد الدلالات في نسق لغوي يستمد من التمثيل قوة التأثير، فالتمثيل مرتبط عند ادوارد سعيد بالاستشراق والثقافة والكتابة وهي ما شكلت الفكر النقدي لديه، كونه مستشرقا ذا ثقافة مركبة وكاتبا وناقدا اتخذ من الأدب مجالا لصنع تمثيلاته ونقل مقصدياته فالتمثيلات تتم صناعة كسائر الأشياء، وفق انزياحات لغوية فتتولد صور لا نهائية لهذا الممثل، تحمل في داخلها نوعا من الخطورة والنوايا المضمرة داخل النسق الخطابي، وهو الإطار الذي تنحصر فيه صناعة الغرب للشرق،حيث "نستطيع أن نلمح أولى بوادر هذا التأثير في اهتمام إدوارد سعيد اهتماما بالغا بقضية التصوير(التمثيلي) (Représentation) في العلوم الإنسانية، وتبيان ما يشوب الاعتماد على هذا التصوير أو التمثيل من عيوب منهجية، فالصورة التي تمثل شيئا ما تقدم بالضرورة أحد جوانبه أو تقتصر على بعض جوانبه...وهي إذن ليست الشيء في ذاته بل حتى لو زعمت أّنها تمثل "جوهرة" فهي مجرد تمثيل لهذا الجوهر"[1] وهذا يعكس تأثره بالفيلسوف الإيطالي فيكو الذي كان اهتمامه منصبا في مجال الصورة ومدى تأثيرها على المتلقي باعتبارها نوعا من أنواع الخطاب.

يعد كتاب الاستشراق من بين كتبه التي شكلت منعطفا مهما في مسار المثقف العربي حيث كشف فيه عن الهدف الحقيقي للغرب وخطاباته التي مثلت المجتمعات الشرقية بطريقة تعتيميه حيث حاول إظهار المضمر وكشف النوايا والدعاوي التي تحاول تمثيل الشرق تمثيلا دونيا فكان الشرق في تصورهم وتمثيلاتهم «شرقا صامتا متاحا لتحقيق المشروعات الأوروبية التي يشارك فيها السكان المحليون دون أن يشرفوا عليها إشرافا مباشرا، كما كان هذا الشرق عاجزا عن مقاومة المشروعات أو الصور أو الأوصاف التي

[1]: إدوارد سعيد: الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق، تر: محمد عناني، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2006، ص: 26.

ابتكرت له"[1] فيكون التمثيل بذلك آلية من آليات التسلط والهيمنة وإبقاء الممثل قيد التهميش والنفي.خاصة أنّ الشرق على حد تعبير كارل ماركس يحتاج لمن ينوب عنه ويمثله "إنهم لا يستطيعون تمثيل أنفسهم، ولابد أن يمثّلوا"[2] عبارة قالها ماركس بدعوى النيابة عن الشرق الذي غابت عنه محددات هويته بغياب سرديات تحدد ماضيه وترسم حاضره وتستشرف مستقبله، وبذلك كانت الفرصة سامحة بتدخل الغربي لصياغة سردية شرقية فرض من خلالها ذاته وسطوته وسيطرته لأنّ كل المفاتيح بين يديه فامتلاك المعرفة الشرقية هو امتلاك للشرق أي أنّ التمثيل مرتبط بالسلطة وبالتالي مرتبط بالاستعمار.

يركز ادوارد سعيد على حقيقة الخطاب الاستشرافي وعلاقته المتينة بالمؤسسات المختلفة سواء اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية فالاستشراق "ليس استيهاما أوروبيا حول الشرق بل هو" مؤسسة تاريخية: استثمار مادي"، منو"جسد من النظرية والتطبيق" و"نظام من المعرفة" من ظلالها يرتب الوعي الغربي علاقته التخييلية بالشرق ترتيبا سياسيا "[3] ليكون أداة لفهم الشرق والسيطرة عليه وقد توصل ادوارد سعيد بعد دراساته أن الشرق أو الخطاب الاستشراقي ليس سوى اختراعا غربيا غاياته خدمة مصالحه والهيمنة عليه بعد الوصول إلى تحديد نقاط قوته واستغلالها ضده، فالتمثيل يرتبط بالجانب السياسي وكل تمثيل هو خدمة لهذه السياسة، بل استجابة لمتطلباتها، مهما تعددت واختلفت طرق التمثيل سواء كانت لغة أو رمز أو أيقونة المهم أنها لا تخرج عن نظام العلامات التي يمنحها التمثيل معانيها داخل إطار مؤسساتي ثقافي يحدد سيرورة هذه المعاني الغير مستقرة لأنها وليدة الاختلاف. كلما زاد عدد التمثيلات حول الآخرين زادت إنّ تمثيل الآخر والحديث عنه ليس بالأمر الهين بل محفوف بالمخاطر والتعقيدات.

تحمل الخطابات الغربية صورا مشوهة عن الآخر(الشرق) مما أفقده حق تمثيل ذاته بغية تحقيق أهداف مشفرة ففي بنية السرد الإمبراطوري" ينهض تشفير أحادي يستبطن عمليات الإقصاء وسوء التمثيل يصوغ العالم كما فرضته الابستمولوجيا الامبريالية مقسما إلى

[1]: ادوارد سعيد: الإستشراق، ص: 172.

[2]: المرجع نفسه، ص: 70.

[3]: فتحي المسكيني: الفيلسوف والإمبراطورية، في تنوير الإنسان الأخير، المركز الثقافي، القاهرة، ط1، 2005، ص: 128.

عالمين عالم السيد الأبيض وعالم العبد الأصلاني، الأول يمثل عالم المركز والنور والثاني يمثل عالم الأطراف والظلال تقاطب مبني على علاقات القوة، يتحكم فيه السيد الأبيض بسلطة التمثيل، ويفرض على الآخر الأصلاني حالة الإسكات بحرمانه من حق تمثيل هويته"[1] ولكن التابع له الحق أن يتكلم ويرد وينصب الفخاخ لهذا الآخر فالذات الخاضعة لابد أن تستغل استراتيجيات العدو وتحاربه بها في أرضه و تكشف خبث التفسير المحلي لأعمال الآخر.

فحقيقة الاستشراق مرتكزة على وهم التمثيل وزيفه، ويعبر إدوارد سعيد عن هذه الحقيقة مصرحا بقوله "وأنا أعتقد شخصيا أنّ القيمة الكبرى للاستشراق تكمن في كونه دليلا على السيطرة الأوروبية الأمريكية على الشرق، أكثر من كونه خطابا صادقا حول الشرق"[2] وهو ما حاول ادوارد كشفه للعيان، وتبيانه من خلاله كتاباته التي تحاول أن تزيل السواد عن حقيقة الاستشراق الذي كتبت له الاستمرارية من خلال طغيان الطابع الثقافي والهيمنة التي هي أساس البقاء وضمان لديمومة التمثيل فاحتواء الشرق وتمثيله هو في حقيقة الأمر هيكلة سينمائية له وفق صور متعددة ومشاهد تسعى لسلب العقول وجذب العيون قصد التأثير في وعي المتلقي والتي تكون بعيدة كل البعد عن الواقع، وغير مطابقة للأصل فهي مشوهة مهما حاول الآخر تبيان صدق النوايا ويسعى ادوارد كناقد لكشف نوايا السياسية للخطاب الاستشراقي من خلال دراسة التاريخ أو كما سماه هو سطح النص، وهنا نستحضر بول فاليري وفلسفته الحدسية "إنّ الأكثر عمقا هو الجلد"[3] فهو لا يهتم بما هو خفي في النص بل بما يوجد في ظاهرة كون السطح يحوي ثنائية الداخل والخارج وباندماجهما على السطح تتولد المعاني وتتضح الرؤيا وتتجلي الغايات والنوايا.

يرى أشكروفت وزملاءه أنّ الأدب ما بعد الكولونيالي "يشير أساسا إلى أنواع من الآداب تجاوزت طابعها الإقليمي الخاص والمميز وعنيت بعكس تجربها مع الاستعمار لتبرز التوتر القائم مع القوى الاستعمارية، وتؤكد اختلافها مع فروض المركز الاستعماري، وهو ما

[1]: عبد الله بريمي وآخرون: الكتابة والسلطة، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، ط1، 2014، ص: 527.

[2]: ادوارد سعيد، الاستشراق، ص: 50.

[3]Gilles Deleuze: pour parlers 1972-1990,Minuit, paris, 1990/2003.p119.

يجعلها متمايزة بوصفها ما بعد كولونيالية"[1] فما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية اشتغلا على موضوع الاستعمار، والكتابات ما بعد الاستعمارية تعتمد منظورًا ما بعد كولونياليا في استراتيجية التمثيل الثقافي لصور الذات والهُوية التي تتشكل في سياق العنف الكولونيالي وهي سرديات مفسرة لاعتقادات المجتمعات وتجاربهم في الحياة، ليتولد خطاب تحرري يبرز أشكال العنف الابستيمولوجي الذي مارسته الكولونيالية على الذوات التي تستعير بدورها استراتيجيات مضادة للرد على المستعمر وهنا يتولد ما يسمى بالتمثيل المضاد.

ثانيًا: التَّمثيل والتَّمثيل المُضَاد:

يتخذ التمثيل المضاد شكلا من أشكال المقاومة أمام رهانات تسعى للتخلص من الأيديولوجيات المركزية الفتاكة، وذلك وفق استراتيجيات تتوافق وطبيعة المواجهة فقد تكون المواجهة قائمة بين الذات والمجتمع نفسه، وهنا تكون مواجهة أسلحتها تكاد تكون معروفة فنقاط قوة الطرفين ظاهرة للعيان، مثلما فعل عنترة مع قبيلته عندما رفضوه لسواده، فلجأ لكتابة الشعر كاستراتيجية مواجهة تبدو ذات تأثير واضح "وهكذا فإنّ تمكن عنترة من التخلص من عبوديته بفروسيته وفحولته الشعرية، فإنّ التخلص من سواد الجلد ليس متاحا ولا هو من الممكنات، فهي خصلة لصيقة به قد تنوب عنه حين ينادونه بالأسود"[2]، في حين قد تكون المواجهة ضبابية نوعا ما وتحتاج إلى بحث دقيق واستيعاب أكثر لثقافة الآخر المختلف،ومحاولة اكتشافه ثقافة ووعيا وذاتا.

يحمل معنى التمثيل المضاد محاولة للخروج من بوتقة الذاكرة التي تمثل سجنا يصعب الخروج منه وتهديم حدوده وتحطيم قيوده للوصول إلى سياسات جديدة للتمثيل الذي ينأى عن التشابه والمطابقة ليرتبط بالاختلاف والمغايرة، حين يرتبط التمثيل بالسرد يتشكل ما يسمى بالتمثيل السردي، فالبحث داخل التاريخ يتشكل ضمن هذا الإطار أي؛ الكتابات السردية التي تمثل آلية من آليات التمثيل الذي تتحدد غاياته بناء على علاقة الذات بالآخر وطبيعة هذه العلاقة وحقيقة خباياها، ويرتبط التمثيل بقوة الحضارة وتطورها فانتشاره ورواجه مرهون بمدى تمركز الحضارة ومدى سطوتها، فقد تكون غاياته إما إثبات للذات أو إخضاع

[1] بيل أشكروفت وآخرون، الرد بالكتابة: النظرية والتطبيق في أدب المستعمرات القديمة، تر: شهرت العالم، مركز دراسات الوحدة العربية / المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2006، ص: 17.

[2]: نادر كاظم: تمثيلات الآخر، ص: 506.

للآخر أو ضبطه ولكنها تندرج في مجملها تحت إطار عامة وغاية أساسية وهي السيطرة والسطوة.

يعتمد التمثيل المضاد على مدى التوسع والسيطرة فكلما اتسع نطاقهما كان هناك فعلا استعماريا كتابيا مضادا يسمى بالرواية تتيه فيه الكلمات عن الأشياء لتمثل ما حاول الآخر تدميره أو تقويضه، حيث تسعى لتفكيك كل ما هو مركزي" فالسبب الوحيد لوجود الرواية هو أن تقول شيئا لا يمكن أن تقوله إلا الرواية "[1] خاصة أنها أصبحت خطابا تعدديا متشكلا من مؤثرات وأطر ثقافية متعددة. فالتمثيل يحتاج إلى إيجاد تقنيات أكثر تأثير وأكثر تعقيد وفية للواقع وخائنة له في اللحظة ذاتها، وفق حيل العقل وحبكات المتن، المتن السردي الذي تتوزع فيه التقنيات السردية وفق استراتيجيات تعمل على رصد التوقعات وتحقيق الذوات الفردية والجمعية، في مواجهة للآخر عن طريق سرد الشخصيات أو الأفكار لتصبح المجتمعات ممثلة سرديا "فالسرد في وظيفته التمثيلية يركب ويعيد تركيب سلسلة متداخلة من عناصر البناء الفني ليجعل منها المادة الحكائية التي تتجلى في تضاعيف السرد، فالتعدد الداخلي مكونات الحكاية وانفتاحها على فضاءات ثقافية وسلالية ينقل الرواية من كونها مدونة نصية شبه مغلقة إلى خطاب تعددي منشأ بالمؤثرات الثقافية الخاصة له"[2]

تتأسس بنية التمثيل عند ادوارد سعيد وفق نازع استشراقي وفحوى المتخيل الغربي عن آخره الشرقي، الذي يعد خطابا استشراقيا وتجسيدا وجوديا للشرق ليتأسس ذلك الانشطار بين الشرق والغرب المكرس للسلطة والمتخيل الغربي لتنشأ خطابات وصور مشوهة عن الشرق "اننا ما لم نكتنه جوهر الاستشراق لوصفه خطابا (discour)، فلن يكون بوسعنا ابدا ان نفهم الفرع المنظم تنظيما عاليا الذي استطاعت الثقافة الغربية الحديثة عن طريقه ان تتدبر الشرق –بل حتى ان تنتجه سياسيا واجتماعيا وعسكريا وعقائديا وعلميا وتخيليا في مرحلة ما بعد عصر الأنوار "[3]،فعلاقة السلطة بالخطابات المنتجة علاقة متينة، والتمثيل هو بنية الاستشراق وأساسه.

[1]: ميلان كونديرا: فن الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 1999، ص: 42.

[2]: عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ج2، ص: 137.

[3]: ادوارد سعيد : الاستشراق، ص: 203.

يعد فالتمثيل يعد ركنا هاما في الثقافة الاستشراقية حيث تسعى للكشف عن الاختلافات من خلال شبكات من الرموز التي تتجسد في قالب خطابي يمثل تاريخ الشعوب بنوع من التلفيق في استحضار الآخر بأشكال مختلفة وعرضه بأيقونات متعددة في قالب كتابي، فالكتابة تعد أهم وسيلة من وسائل التمثيل بل وأخطرها، حيث تتضافر كل السياقات الثقافيه والاجتماعية وغيرها من السياقات، لتولد نصا تمتزج فيه عدة مرجعيات وتتلاقح فيه عدة صور تخييلية في نقل الواقع وتصويره واستحضار الآخر وتشكيله، وفق صور متعددة إذ أنّ" كل كتابة، تنهض على مستوى المتخيل، بمعنى أنّ الكاتب حين يكتب لا يتعامل مباشرة مع الواقع، بل ما يرتسم في ذهنه، أو مخيلته من صور تخص هذا الواقع، أو تمثله أو تعنيه. وهذه الصور المرتسمة هي صور مفهومية تعادل معاني، أو تشكل معاني لأنها صور مرتسمة من موقع رؤية الكاتب لها"[1] فالكاتب كالمصور والّنحات، يستحضر صور متعددة للشخصيات ويحركها في نصه كما يشاء وكما يتوافق ونظرته الذاتية للآخر، حيث يقف موقفا يؤهله للكتابة عن الغير، وفق نظرة فكرية استشراقية معينة وعادة ما تكون ذات مقصدية سلبية مضادة ومعادية، تسعى للهيمنة والسيطرة وإلغاء الآخر والتقليل من شأنه.

تعد الكتابة عن الآخر ذات خطورة كبيرة فالكتابات تعد تمثيلات والخطابات تعد مؤسسات منظمة ومؤطرة لحقيقتها، فلا وجود لهذه الحقائق خارج التمثيل، على حد تعبير جاك دريدا لكن الكتابة خادعة في بعض الأحيان بل قد تكون دائما، خاصة أنّ المعرفة الممثلة في الخطابات تظل متعددة الدلالات ومتغيرة المفاهيم لأنها تخضع للعامل الذاتي، فالبحث عن الحقيقية يبدو أمرا شبه مستحيل، فالكتابة "ليست نوعا من التمثيل الثانوي لتجربة موجودة مسبقا، بل هي تمثيل شيء قد تنتجه الكتابة نفسها"[2] فهي ليست نقلا للواقع بل إنشاء له فتتسع دائرة التمثيل المضاد وتشتد المواجهة، لتعلن عن الحق في التمثيل الذاتي. والتمثيل هو آلية من آليات الكتابة لا يمكن للغة أن تستغني عنه، كون الثقافة صانعة للخطابات فالأنساق نظرات ثقافية حددتها الثقافة وصنعتها السياسة وليس المؤلف وبالتالي استحالة وجود خطاب معرفي حقيقي.

[1] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2010، ص: 27.
[2] المرجع نفسه، ص: 45.

يحمل التمثيل المضاد شكلا من أشكال المواجهة والمقاومة، من أجل الدفاع عن الهوية، والانتماء والبحث عن حقيقة الذات في إطار وجود للآخر باعتباره صورة مضادة تسعى لإكمال ما يشوبها من نقص في موروثها الثقافي والعلمي بل، وتعزيز الاختلاف بين الأنا/الآخر قصد السيطرة والتسلط، وفرض العظمة والتعالي من قبل الإمبراطوريات الأوروبية والأمريكية.

ثالثًا: التَّمثيل والشِّعر:

اقترن التَّمثيل منذ البداية بالشّعر بل يمكن القول بأّنه أساس هوية الشّعر، خاصة مع التَّحولات التي مست الشّعر وأطره، كونه لا يباشر الواقع الحقيقي بل يتعداه إلى عالم أسمى بالنسبة للشاعر، هو عالم الوجود الحقيقي فتتفتح آفاقه وتتنوع ألفاظه فيصبح بذلك حقلا معرفيا وفلسفيا شاملا يعتمد على حد تعبير هيجل على استوحاء" اللامحدود للتمثلات والأعمال والمآثر والمصائر الإنسانية وسائر العالم وصروفه"[1] إذ يعالج ما هو جزئي وفق نمط كلي ذاتي، ويمتلك خاصية التأثير على الذات والآخر، فالفن التمثيلي بمختلف أشكاله "يمكن "الأنا" من الاتحاد بوظيفة الآخرين، ويضع في متناول يدها ما لم تكنه وما يمكن أن تكونه،...فهو لا يكتفي بمواجهة الجمهور بالعمل الفني، بل يتيح له النفاذ إلى داخل العمل"[2] خاصة أن العمل الفني ينقل الواقع بطريقة تخييلية وفق أسلوب وتعبير خيالي.

فالتمثيل لا يتعلق بالرواية فحسب وإنما يتعداه إلى الشعر، فالسرد ليس حكرا على الرواية بل هناك ما يسمى بالسرد الشعري فالتمثيل "**طريقة في القص، وتقوم هذه الطريقة على قول "الأكثر" بأقل ما يمكن في آن واحد: إنّما التّظاهر، كما يقول أفلاطون بأنّ الشاعر ليس هو من يتكلم، أي إنشاء أنّ السارد هو من يقص الأمر الذي يتأتى عنه**"[3] حيث يتوسع نطاق التمثيل داخل السرد ليشمل أنماط تعبيرية مختلفة فعناصر السرد ليست مقصورة على الرواية والقصة بل نجده في الشعر أيضا، حيث يستخدم الشعراء النظام

[1]: ستيس ولتر: هيجل، فلسفة الروح، تر: إمام عبد الفتاح إمام، تق: زكي نجيب محمود، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص: 165.

[2]: ارنست فيشر: ضرورة الفن، تر: أسعر حليم، الهيئة المصرية العامة للكتابة، القاهرة، مصر، 1998، ص: 22.

[3]: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: معتصم بو عبد الجليل الأزدي، عمر حلبين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص: 9.

السردي في كتابة قصصهم الشعرية ولحظاتهم الشُّعورية لجعلها لحظات أزلية تاريخية، فيتولد ما يسمى بالقصيدة السَّردية التي تعد فضاء رحبا للحكي.

تبنى القصيدة السردية على السرد باعتباره "إنتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر، وهو ما يقتضي توفر النص الشعري على حكاية (Histoir) أي على أحداث حقيقية، أو متخيلة تتعاقب وتشكل موضوع الخطاب ومادته الأساسية"[1] وفيها يتم تجاوز الفصل بين الشعر/ النثر، وبالتالي الشاعر/السارد، بكيمياء السرد هي مادة الشعر، فلكل شاعر قصة يريد تمثيلها بطريقة سردية يختارها حسب انفعالاته ورؤياه للعالم، وبحسب حضوره فيه وبناء على علاقاته مع ذاته ومع الآخر، فيتولد محكي شعري يمثل كنه الشاعر وغاياته، إنّ الأحداث في النص الشعري وتتابعها الزمني يشكل مادة خامة في تسريد الشعر وفي صناعة الحبكة الفنية التي تتطلب أشخاصا وأحداثا ومواقفا. وتتحقق القيمة الجمالية للتمثيل داخل الشعر فهو جوهر العملية الشعرية، بل وسبب وجوده، فقد "كان أكبر الناس حظا من هذه المواهب، في البدء هم الذين تقدموا شيئا فشيئا وارتجلوا، ومن ارتجالهم ولد الشعر"[2]

يسعى الممثل/الشاعر/ إلى إعادة تمثيل الواقع حسب موقفه ورؤياه وأفكاره فهذه التمثيلات عبارة عن رؤى وأفكار الكاتب يتم صياغتها في قالب أدبي خاضعة لقوانين سردية "حين نتكلم عن السرد ينبغي على الأقل أن يجري تمثيل حدث ما، أو حتى حياة برمتها لا يمكن أن تتحول إلى أشكال سردية إلا إذا تم تمثيلها،أي جعلها منقولة مروية"[3] فالوقائع مدلولات يسعى الشاعر إلى تسريدها في نسق خطابي يسمى بالدال، تعرض بطريقة احترافية تخيلية داعية المتلقي إلى الإيمان بها، فالشاعر هنا يكون ساردا يقص حكاياته، وقصيدته هي خطاب يمثل حكاية تروي قصة، وبالتالي فسرديتها تتأتى من خلال النسيج القصصي الذي ترويه والخطاب السَّردي الذي يسردها.

[1]: فتحي النصري: السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، ط1، 2006، ص: 118.

[2]: أرسطو: فن الشعر، ص: 12-13.

[3]: جون ميشيل آدم: السرد، تر: أحمد الوريني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، (د.ب)، ط1، 2015، ص: 23 .

وعن علاقة الشعر بالتمثيل يرى هيجل أنّ "الشعر هو أفضل الفنون التي تمكنت من تحقيق المثال عبر التصالح الذي أحدثه بين التمثيل الحسي والتمثيل المعنوي"[1] فالشعر يخرج عن حدود المتناهي ويحرر الشاعر من العالم المأزوم البائس، ومن آلامه التي تعتبر مواضيعا يمثلها التمثيل في شكل تمثيلات تجد في الشعر سكنا لها فالكشف عن الجانب الروحي المندمج بالجانب الخارجي هو علاج للروح والجسد وسكينة للنفس وتهدئة للقلب. وبهذا الطرح تغدو التمثيلات مضامينا رمزية يضع المتلقي دلالاتها وفق تأويل مبني على مخزونه الثقافي وبنائه الفكري ومنحاه الفلسفي، خاصة أن الرموز تسعى لخوض أنساق التعدد الدلالي، والتّعابير المجازية وهو جوهر الشعر وأساسه عكس النثر الذي تكون فيه التّعابير مباشرة لا زيف فيها ولا تعدد. الكتابة وحدها الداء والدواء فهي داء حين يتيه في ثنايا الشاعر متخبطا في أسطرها متلعثما في معانيها ولكنها الدواء حين تمكنه من تمثيل المستحيل والانصهار في أجاج البراكين وهو ما يتضح من خلال مقولة " فألبير كامو Alber camus" "في الكلمة في الفكرة الخصبة الولودة يتحقق رجائي"[2] ففي الاختلاف والحركة زعزعة لنوازع التأصيل، وثبات المضامين والنظريات والتوجه نحو الجنون، جنون التيه الضياع التمرد ونشوة التحول والاستمرار.

للأشياء الحق في الوجود المرتبط أساسا باللغة التي تمثل كينونتها عن طريق تمثيلها بواسطة الكلمات الكاشفة عن الحقيقة والمحققة للحضور فالموجودات تبقى غائبة عن الوجود ما لم يتم تمثيلها باللغة الشعرية ليقع على عاتق الشعر مسؤولية تحديد جوهر الأشياء ومسمياتها عن طريق التمثيل فهو إستراتيجية يتم من خلال نقل المحسوس إلى المجرد والمجرد إلى المحسوس فبث روح الحياة في الأشياء يكون عبر تمثيلات جديدة تخرجها إلى عالم تخييلي فحسب هايدخرHeidegger "المقدس ينتج من وثوقية التعالق بين الفكر والشعر، ذلك لأنّ الشعري لا يتحقق إلا بمقدار اقترابه من حقيقة الوجود، بل والوصول إليها والشاعر لا يكون شاعرا عظيما ما لم يكن مفكرا يتقصد إنارة الوجود بتمثلاته غير مألوفة

[1]: هيجل فرديريك: مدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، تر: الطرابيشي جورج، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1988، ص: 15.

[2]: Chavance francois, Albert camus, Il faut vive maintenant,ed.1990, p.65.

بواسطة اللغة الشعرية"[1] حيث تستحيل إمكانية تمثيل الأحداث وهي النظرة التي تبناها الخطاب الشعري المعاصر.

تضيع الكلمات في إبستيمية لا تعترف بحتمية المعيار ولكنها تلتزم بحدود التمثيل les limites de la representation فتحقق أعلى مراتب الكتابة، ليأتي نيتشه ويخلص الكتابة من أزمة التبعية الاسمية وتنتقل إلى كتابة بعدية تمتاز بتكثيف الخروقات يطلق عليها نيتشه كتابة النسيان التي تمتاز بحركية عبثية فهي تقتل نفسها في كل مرة حتى تحيى من جديد عن طريق لغة مزيفة ووهمية وكاذبة "فكل ما هو عميق يحب القناع"[2] فالشاعر يستعمل لغة رمزية استعارية فالتمثيل الحقيقي عنده يكمن في اللاتمثيل، الذي تتداخل فيه الكلمات والأكاذيب وتنفتح فيه العبارات والأساليب وتتلاقح فيه اللغات لتبنى على صرح اللامرجع واللامعيار صرح التجاوز الإبهام والهجنة.

يمكن القول أن مفهوم التمثيل لم يكن ثابتا تماما بل كان هناك تمثيل قديم يحمل معاني النيابة والمحاكاة والتشبيه معتمدا على المعيار ومنصاعا إلى الأصنام ليصبح التمثيل في الشعر المعاصر يحمل معنى اللعب والتيه وشعرية الصورة والفوضى الكلامية والهجنة اللغوية واللامحدودية، ليرتحل نحو عالم النسيان المنافي للحدود والقيود المنفتح على رحابة اللاتمثيل.

سعى الشاعر إلى إنتاج تمثيلات تسرد أحوال الذات وقضايا العالم، فخطاب الشاعر يحتوي ضمنيا تمثيلات للوجود ومعطياته من منطلق وجهة نظر ذاتية وخبرة عمرية، وبهذا الطرح سنسعى إلى البحث عن هذه التمثيلات في خطاب الشاعرة التي تسعى للبحث والتأسيس لهويتها.

[1] وفاء مناصري: الشعر والتمثيل، أحمد مطر أنموذجا، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، إش: ناصر إسطبول، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2010، 2011، ص: 58.

[2] فريديرك نيتشه، العلم المرح، تر، وتق: بورقية حسان، الناجي محمد، إفريقيا الشرق، الرباط، ط.01، 1993، ص: 15.

الفصل الأول

الفصل الأول:الهوية مقاربة نظرية في المفهوم.

أّولا:مفهوم الهوية في الثّقافة الغربية.

ثانيا: مفهوم الهوية في الثقافة العربية.

ثالثا: مفهوم الهوية في علم الاجتماع.

رابعا: الهوية وجدلية التاريخ والشعر.

تمَهيدٌ:

إن البحث في مفهوم الهوية ليس بالأمر السهل و اليسير، و ذلك يعود إلى طبيعة المصطلح في حد ذاته فهو تركيبة معقدة و متعددة و شائكة يختلف مفهومه باختلاف المجال الذي استعمل فيه، فمجالات استخدامه متعددة ومنفتحة ما يزيد الدلالة انفتاحا، ووضع معنى محدد و مفهوم دقيق للمصطلح يعتبر من الأمور الشبه مستحيلة القائمة على وجهة النظرة التي تبناها كل واحد و بناء على الأسئلة التي يتم طرحها و اختيارها و هذا ما يزيد المصطلح ضبابية و غموض فالمصطلح الذي تتعدد مجالات استخدامه مصطلح يجب الحذر منه. لذلك سنعمل على الإجابة على سؤال يستوجبه عنوان الفصل وهو: ما هو مفهوم الهوية في الساحة الأدبية سواء الجانب المعجمي أو الاصطلاحي؟ هل حافظ المصطلح على معناه الأولي أم تغير حسب كل زمان ومجال؟

برز مصطلح الهوية في ميادين و مجالات شتى و تنوعت استخداماته، و بالتالي أصبح من الصعب تحديد مفهوم للهوية في زاوية معينة و ثابتة، حيث يرى أشرف محمد أن "**مفهوم الهوية واسع الانتشار منذ ستينيات القرن الماضي , حيث أستخدم في تحليل كثير من الحقائق المتنوعة في علم نفس الأفراد و تحولات الأديان و الصراعات العرقية و الهجرة و الحياة الأسرية و غيرها الكثير هذا الانتشار كان له تأثيرا سلبيا على المفهوم تمثل في صعوبة وضع تعريف محدد للهوية** "[1].و بهذا ندخل في لعبة المعنى و استخدامنا للمصطلح لا يعني أننا على يقين تام به و لمفهومه فلطالما استخدم الإنسان كلمات في حين هو لم يعرفها بعد كما هو الحال في مصطلح الهوية.

يبدو مصطلح الهوية لأول مرة سهلا و يسيرا لكنه على العكس من ذلك فهو على حدّ تعبير أمين معلوف من طبيعة زائفة و خادعة، لذلك يتطلب حذر شديد و كفاءة عالّية، حيث يقول: "**علمتني حياة الكتابة أن أحذر الكلمات فتلك التي تبدو أكثر شفافية هي في أغلب الأحيان أكثرها خيانة، أحد هؤلاء الأصدقاء المزيفين هو بالتحديد كلمة الهوية، فجميعنا**

[1] أشرف محمد عبيد : قضية الهوية الوطنية في الخطاب السياسي السوداني، المكتب العربي للمعاني، (د.ب)، (د.ط)، 1999 ص: 29.

يعتقد ما تعنيه هذه الكلمة و تستمر بالثقة بها حتى عندما تبدأ هي بقول العكس بمكر"[1] فكلمة الهّوية زيفها كزيف الأصدقاء الذين يبدون في الظاهر على طبيعتهم ونياتهم، و لكنهم في الحقيقة أكثر مكر و خيانة و بهذا تمارس سلطتها علينا فنقف عاجزين أمامها.

أّولا: مفهوم الهوية في الثّقافة الغربية:

1/لغة:

يعتبر المدخل اللغوي أساسيا في كل محاولة للعلمنة، و بهذا فان تعريف الهوية يفرض نفسه بقوة من أجل طرح سؤال الأصل بهدف تجاوز اللبس وفتح أفاق المفهوم على مختلف التخصصات، نجدها في قاموس (le petit robert): تحمل معنى الثبات و التماثل و التشابه المطلق حيث تعتبر الهويَّة "الميزة الثابتة في الذات"[2] أي؛ أن هذا الثبات و الوحدة قائم و كائن في مختلف علاقات الذات سواء علاقة الذات بذاتها أو علاقة الذات بالواقع المتنوع و المختلف، فلفظ "identité" "مشتق من المصطلح اللاتيني Edema التي تطلق على الأشياء أو الكائنات المتشابهة آو المتماثلة تماثلا تاما مع الاحتفاظ في ذات الوقت بتمايز بعضها عن البعض الآخر"[3]، لتحمل معنى التّطابق والذاتية في الوقت نفسه.

جاء تعريفها في المعجم الفرنسي "la rousse" "علاقة بين شخصين أو شيئين أو أكثر فيما بينهما علاقة تشابه واضحة بحيث (أ=أ) "[4] حيث أن كل شيء مطابق لنفسه وبذلك تعني الهوية هاهنا المطابقة والتماثل سواء بين الأشياء أو الأفراد، ولكي تتحدد هذه الصفات لابد أن يكون هناك نوع من التركيز على الصفات الباطنية والخارجية.

يتضح من خلال هذا الطرح اللغوي الموجز سواء الغربي أو العربي أنّ المفهوم يعتريه نوع من القصور المفاهيمي، حيث اقتصر المفهوم على صفات الشخص التي تميزه عن غيره فلا وجود لكائن حي دون أصل أو هوية، مما يعني أنها فطرية تولد معنا وتتسع بمرور

[1] أمين معلوف: الهويات القاتلة، تر: نبيل محسن، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1999، ص: 13.
[2] Le petit robert , dictionnaires alphabétique et analogie de la langue franchise, paris, Edition ,1978.p: 956.
[3] Ibid, p :956.
[4] La rousse: p: 526.

الزمن، لتحمل مفهوما آخر بدخول الفرد ضمن إطار علاقات اجتماعية خاصة، لأن الفرد لا يعيش معزولا إنّما داخل مجتمع يحكمه ويؤثر فيه ويتأثر به.

2/اصطلاحا:

1.2/عند الفلاسفة اليونان:

طرح مفهوم الهوية عند الفلاسفة الغرب، بحيث اهتم هؤلاء بالحديث عن الوجود والماهية والعلاقة بينهما، والبحث في حقيقة هذا الوجود وأصله، وقد طرحت العديد من الآراء الفلسفية بشأن هذا الموضوع، واختلفت وتنوعت بحسب وجهة نظر كل فيلسوف.

يؤكد "**platon**" **أفلاطون(429-347ق.م)** على أن ما هو موجود في العالم الحسي ما هو انعكاس لما هو موجود في عالم المثل، عالم الوجود الحقيقي ويرى أفلاطون أنّ "الديالكيتيك بين الهوية والاختلاف إنّما ينبثق من من ذاتية الوجود، أي الوجود ومن اختلافه عن غيره، عن أي صنف من أصناف الوجود ولا مجال لنفي أحدهما لصالح الآخر فالذاتية تفترض الغيرية، والهوية تفترض الاختلاف"[1] ويعتبر أنّ الكلي هو الحقيقة الكاملة، لم يكتفي أفلاطون بالوقوف على عبارة أنّ كل واحد "هو هو" وإنّما تجاوزها إلى القول أنّ "كل واحد مطابق لذاته"[2] لتصبح عبارة " أ=أ " أمطابق لذاته. والجوهر عند أفلاطون لابد " أن يكون كليا أي مثالا مجردا غير متشخص في الأعيان"[3] وهو عكس الجوهر المحسوس الواقعي عند أرسطو.

يتحدث "**Aristol**" **أرسطو(384 ق.م-322 ق.م)** عن طبيعة النفس البشرية التي تبحث عن المعرفة، خاصة المعرفة المبنية على أسس علمية أو فلسفية والتي لا تقتصر على الإحساس وإنّما ترتقي إلى معرفة الأسباب والعلل، فهو يبحث عن الموجود من حيث وجوده وقد عني بالبحث في الأخص في الموجودات الحسية بمعنى الجوهر "substance" فلكل موجود جوهر "فالجوهر كما يقول أرسطو هو الصفة الأساس لشيء. إنّه هذا الذي

[1]: مصطفى الناشر: جدل الهوية والاختلاف في الفلسفة الهيلينية، مؤمنون بلا حدود، (د.ب)، (د.ط)، 2010، ص:11.

[2]: مارتن هيدجر: الفلسفة، الهوية، الذات، تر: محمد مزيان، تق: محمد سبيلا، دار الأمان، الرباط، ط1، 2001، ص : 29.

[3]: المرجع نفسه، ص: 41.

يجعل الشجرة شجرة. وهو يعبر عن نفسه بالمصطلح العام «شجرة» الذي يمكن أن ينطبق على كل الشجر فعندما نتحدث عن «شجرة» دون أن نشير إلى شجرة محددة فإننا نعني النوع «شجرة» "[1] وتكون بذلك الشجرة الكاملة النمو متطابقة مع ذاتها هذه الشجرة الماثلة أمامنا ليتحدد بذلك جوهر هذا الكائن أي كنهه الذي يتطابق مع شكله وينطبق ذلك أيضا على جوهر الإنسان الذي يحقق كينونته بتحقيق المعرفة العقلية.

فلكل موجود جوهر هناك جوهر ثابت أزلي يتحكم في تحريك الجوهر الذي "لا يسند في موضوع ولا يكون في موضوع، أي الموضوع الذي تستند إليه جميع المحمولات الأخرى إما إسنادا جوهريا أو إسنادا عرضيا "[2] وهذه المحمولات هي الصفات التي يستند إليها الجوهر صفات تعتمد على الجانب الشكلي، وهو بذلك يتحدث عن الموجودات الجزئية الفردية وليست الكلية التي اهتم بها أفلاطون ؛أي الموجودات المتحركة حركة محسوسة والتي يمكن إدراكها بحواسنا الظاهرة ليكون بذلك موضوع فلسفته الطبيعة هي دراسة الوجود المادي.

يقدم أرسطو مثالا على ذلك فيقول "فالإنسان في قولنا زيد إنسان أبيض هو السند أو المحمول والأبيض هو الصفة العرضية التي توجد في الموضوع وكلاهما تقالان على زيد الذي هو الجوهر " وهذا الجوهر موجود حقيقية، صحيح أنا نتحدث عن الإنسان بصفات متعددة قد ننسبها إليه إلا أن الجوهر يبقى تلك الصفة الأساس وهي الإنسانية بالنسبة لزيد. ليكون بذلك الجوهر هو هذا الإنسان الثابت والمتطابق مع ذاته، والموجود في عالم الطبيعة وبهذا تتحدد هويته والتي تطرق لها أرسطو في فلسفته وفق مبدأ سماه مبدأ الهوية. تضمن هذا المبدأ صيغة محددة والتي " تخفي ما يريد هذا المبدأ قوله بالضبط ؛أي أنّ "أ هي أ" وبعبارة أخرى أنّ كل "أ" هي نفسها " [3] ليكون بذلك كل واحد هو هو ؛ أي مطابق لذاته.

---

[1]: ماجد فخري: تاريخ الفلسفة اليونانية، من طاليس إلى أفلوطين وبرقليس، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، مارس 1991، ص : 358.

[2]: محمد علي أبو زيان: تاريخ الفكر الفلسفي أرسطو والمدارس المتأخرة، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط2، 2014، ص: 53.

[3]: مارتن هيدخر: الفلسفة، الهوية، الذات، ص: 29.

ارتبط بذلك الحديث عن الهوية عند الفلاسفة اليونان بالحديث عن الجوهر الذي انقسم إلى نوعان، النوع الأول تبناه أرسطو الذي يرى أن الجوهر محسوس واقعي، والواقعي متغير وبالتالي الهوية متغيرة، والنوع الثاني تبناه أفلاطون الذي يرى أن الجوهر مثال مجرد فعالم المثل عالم معقول ثابت وبالتالي الهوية ثابتة.

2.2/ في الفلسفة الحديثة:

أّما في الفلسفة الحديثة يعد الفيلسوف رينيه ديكارت هو مؤسس الفلسفة الحديثة في القرن السابع عشر، وتقوم الميتافيزيقيا الديكارتية على الاهتمام بالذات ففي نظره أنّ " جميع من أنعم الله عليهم بنعمة العقل يجب أن يستعملوه قبل كل شْيٍ في محاولة معرفة الله ومعرفة أنفسهم "[1] لتنظر فلسفته في وجود الله وتبحث في حقيقة الذات والنفس والله والعالم والبحث هاهنا هو بحث عقلاني في الخالق والمخلوق.

والبحث في حقيقة العالم المادي قائم على منهج الشك فقد شك في كل ما هو موجود خارج الذات العارفة وقد سعى للعثور على يقين يكون فيه الفكر مطابقا للواقع يوضح هذا قائلا :" حين أثبت أنني موجود تكون الذات هي أيضا الذات التي توجد ومن هنا يلتقي الفكر بالواقع ويتحد به اتحادا لا يدع مجالا للخطأ، وعلى هذا النحو نكون أمام بداهة كاملة: أنا موجود حين أفكر ومن حيث أني أفكر، فكوني أفكر معناه أّن لي وجودا نفسيا، وأّن لي وجدانا أو وعيا كما نقول اليوم "[2] فالذات تصنع وجودها بنفسها من خلال تفكيرها هكذا يتم إثبات هوية الأنا المفكر فالإنسان يوجد مادام يفكر ويلغي وجوده بمجرد توقفه عن التفكير.

فحقيقة الشيء وشعوره بالذات تتجلى عند ديكارت في شكه الذي يثبت تفكيره وتفكيره الذي يفضي بالضرورة إلى وجوده و تحديد هوية الأنا المفكر التي تمثل مصدرا للوجود وعبور من الذات إلى الذات، فأساس هوية الشخص هو التفكير، والذات التي تفكر وتشك هي بالضرورة ذات موجودة.

---

[1]: ديكارت: تأملات في الفلسفة الأولى، تر، تح، تع: عثمان أيمن، إشر: جابر عصفور، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، (د.ب)، (د.ط)، 2009، ص:12.

[2]: المرجع نفسه، ص: 16.

قدم "John locke" جون لوك (1632-1704)، قدم جون لوك تصورا فلسفيا عارض فيه ديكارت في أساس هوية الشخص حيث يرى أنها تتحدد في الشعور والذاكرة، فالأفكار لا تأتي إلينا عنوه بل إنّها تكتسب عن طريق التجربة ثم تخزن في العقل، فالطفل يولد صفحة بيضاء ويكتسب ما تخطه عليه التجربة من معاني ومبادئ ثم ينقل صور هذه الإحساسات إلى الذهن ويخزنها وتصبح لديه صور وانطباعات في عقله عن طبيعة هذه المحسوسات وصورها المتعددة من ألوان، أبعاد وغيرها يقول :" إنّ الأشياء المادية الخارجية بوصفها موضوعات الإحساس، والعمليات التي يقوم بها العقل داخلنا بوصفها موضوعات التأمل في نظري الأصلان اللذان انبعثت منهما جميع أفكارنا في بدايتها "[1] فالشعور هو المشكّل للهوية الشخصية وتجعله يشعر باختلافه عن الآخرين وبفضل الذاكرة يستمر في إدراك ذاته فلو فقد الإنسان ذاكرته يفقد هويته ويصبح شخصا آخر.

يضع جون لوك مثالا عن المجرم فإذا فقد هذا المجرم ذاكرته فلن يكون مجرما بعد الآن لأنه فقد هويته تلقائيا بمجرد فقدان ذاكرته "إنّ أية فكرة لم يسبق للعقل إدراكها بتاتا لن تكون كامنة في العقل على الإطلاق سواء كانت قد جاءت عن طريق الإدراك الحسي أو كانت شيء آخر فإنّها تكون أصلا من المدركات الفعلية وتبقى في العقل بحيث يستطاع عن طريق التّذكر جعلها مدركا مرة أخرى "[2] فالهوية من الخارج وهي جوهر ثابت والذاكرة هي ميكانيزم أساسي فلسفة جون لوك وهي مستندة على التفكير الذي أساسه التجربة.

يثير هذا الفيلسوف أيضا مسألة الحدس* ودوره في إدراك ذواتنا حيث "نعرف وجودنا بالحدس ونعرف وجود الله بالاستدلال ووجود الأشياء الأخرى بالإحساس، الحدس لا يسمح بأدنى شك في وجودي ويمدني بأعلى درجة من اليقين لهذا الوجود "[3] قضية وجود الذات قضية واضحة بذاتها لا تحتاج إلى إثبات، فالحواس حسية كفيلة بأن تعطينا معرفة حقيقية

[1]: ريتشارد شاخت: رواد الفلسفة الحديثة، تر: أحمد حمدي محمود، مكتبة الأسرة، مصر، (د.ط)، 1997، ص 134.

[2]: المرجع السابق، ص: 131.

* قوة في الذهن يستطيع بها إدراك الحقيقة تماما كما تدرك الحواس الأشياء، وإذا كان الإدراك الحسي هو الفعل الذي تقوم به الحواس فإنّ الحدس هو الفعل الذي يقوم به العقل.

[3]: ج.ف.ليبتنز: أبحاث جديدة في الفهم الإنساني، نظرية المعرفة، تر.تق.تع: أحمد فؤاد كامل، دار الثقافة للنشر، فاس، المغرب، (د.ط)، 1983، ص: 110.

ويقينية عن الأشياء أّما وجودنا في هذا العالم فهو قائم على وجودنا الحقيقي فمن العبث أن نرى البشر ونشك في وجودهم، فوجودنا مبني على الحدس القائم على الإدراك المباشر وهي أعلى درجة في المعرفة والحدس مبني على التفكير وفي هذا إعادة صياغة لمقولة ديكارت " أنا أفكر إذا أنا موجود " لتصبح " أنا أفكر أنا أحدس أنا موجود".

ينطلق "**Arthur Schopenhauer**" **أرتور شوبنهاور(1788-1860)** من وجهة نظر مخالفة لما جاء به جون لوك حول اعتبار الذاكرة كأساس لهوية الشخص فالإنسان قد يتذكر أشياء وتغيب عنه أخرى، أما المادة والمحسوسات فهو يرى أنها متغيرة لذلك من الصعب أن تعتمد كأساس في تحديد الهوية، ويضع بديلا في رأيه لا يتغير ولا ينسى وهو إرادة الحياة، فالإنسان الذي يملك إرادة بيولوجية للحياة بالضرورة يملك هوية خاصة، حيث يلخص نظرته للجانب الوجودي في مقولته: "العالم إرادة "[1] هذا العالم الذي يحكمه قانون السببية وهي جزء من عنوان لكتاب له.

فأساس الوجود عنده الإرادة لا غير"إنّ الرغبة (أو الإرادة) هي طبيعة كل منا وماهيته ولهذا تختلف رغبة كل منا عن رغبة الآخر، بقدر ما تختلف طبيعة الواحد منا عن طبيعة الآخر"[2] هذه الإرادة التي تمثل ذلك العمق الغير ملموس وهي مصدر هذا العالم ومحركه فنحن إنتاج من منتجات الإرادة وبما أنها ماهيتنا فهي لا تتغير ومستمرة ولا تختلف عبر الزمان، وبما أنّ الإرادة لا تفارقنا فإننا لا نفقد هوياتنا التي تجعلنا نتعرف على ذواتنا ونتمسك بحياتنا منبع الآلام عنده التي لا نملك تفسيرا حقيقيا حول غاية التمسك بهذه الحياة وبهذا الوجود.

يفعل العقل عكس ذلك حيث يبعث في النفس الإقبال على الموت فلا يجزع منه بل تكون أكثر شجاعة أما التعلق بالحياة فهو "حركة عمياء غير عاقلة، ولا تفسير لها إلا أنّ كياننا كله إرادة للحياة خالصة وأنّ الحياة تبعا لهذا يجب أنّ تعد الخير الأسمى، مهما يكن من مرارتها وقصرها واضطرابها، فإنّ هذه الإرادة في ذاتها وطبيعتها عمياء خالية من كل عقل ومعرفة، أما المعرفة فعلى العكس من ذلك أبعد ما تكون عن هذا التعلق بالحياة ولهذا

[1]: عبد الرحمان بدوي: شوبنهاور، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص: 12.

[2]: المرجع نفسه، ص: 206.

تفعل العكس: تكشف لنا عمّا لهذه الحياة من ضآلة قيمة وبهذا فهي تحارب الخوف من الموت "[1] فالعقل والغرائز تكون في خدمة الإرادة تساعدها في توجيه الكائن والمحافظة على بقائه وعدم قتل نفسه فهي إرادة مندفعة نحو الحياة، و حتى لو كانت هناك رغبة لإعادة الإنسان إلى حيواناته لكن العقل يستطيع التغلب على هذه الرغبة من خلال رغبته وإرادته.

بحسب ما تقدم فالإرادة تمثل جوهر الحياة ومحرك كل الكائنات ومصدر كل الأفعال، وبهذا فنحن بمثابة إرادة متجسدة تستغلنا الحياة من أجل الاستمرارية وحسب مصالحها، ولكننا بهذا نكون بمثابة الآلة التي تحركها أيادي خفية، بمعنى أصح نحن عبيد لهذه الإرادة تحركنا كيفما تشاء.

ما يمكن قوله عن الهوية عند كل من ديكارت وجون لوك وشوبنهاور أنّ الهوية لا تتغير أزلية ثابتة عبر الزمن، وذلك لأنّ الأسس المحددة للهوية عند كل منهم هي أسس جوهرية فطرية متجذرة في الطبيعة الإنسانية، رغم كلّ التغيرات التي يتعرض لها الإنسان؛ وبذلك تكون الذات في حالة ثبات؛ فالكوجيتو الديكارتي حقيقة بديهية يقينية قائمة على العقل، الذي هو عبارة عن جوهر ثابت يتضمن مبادئ فطرية وبهذا فالهوية أساس ثابت رغم كل التحولات الطارئة وهذا ما نجده عند جون لوك أما شوبنهاور فإرادة الحياة شيء ثابت خاصة أن إرادة الحياة مبنية على الصراع الغريزي الذي يظل حاضرا معنا على مرّ الزمان في أغلب سلوكاتنا، وبهذا فالهوية ثابتة بثبات إرادة الحياة.

انتقل بعد ذلك مفهوم الهوية مع "Immanuel kant" **إيمانويل كانط(1724-1804)** إلى مفهوم الإنسان وهو سؤال جوهري في فلسفتة ويحاول البحث في حقيقة الوجود الإنساني وهذا سؤال يدخل ضمن إطار الأنثروبولوجيا حيث "يتداخل سؤال الإنسان مع سؤال الثقافة والحضارة البشريتين في التربية وتكوين المجتمعات المدنية ولا يمكن العثور على توافق بين المقصد الأعلى للإنسان وواقع كينونته التاريخية (...) سوى من وجهة نظر الثقافة

[1]: عبد الرحمان بدوي: شوبنهاور، ص: 237.

والحضارة. "[1] فهناك ترابط واضح بين فلسفة التاريخ والتربية، فالتربية ضرورية في حياة الإنسان فهي التي تجعل منه إنسانا وتشكل حياته.

يحيلنا الحديث عن التربية إلى الأنا الأعلى عند فرويد التي تشكل قيمة مكتسباته من العوالم الخارجية والأسرية والاجتماعية، فالتربية التي يتحدث عنها كانط مرتبطة بالمجتمع والتاريخ "إنها المستقبل وفي سبيل المستقبل (...) ينبغي تربية الطفل"[2] فتربية مختلف الأنواع البشرية لا تقوم على الحاضر فحسب وإنّما على غاية ما تصبوا إليه الإنسانية ولا يقصد كانط هنا بأنّ المربي سيكون متملكا وواضع حدود لحرية الطفل لأنه لا يمكن تربية طفل مكرها، وتحدث بهذا الخصوص قائلا "يجب أن أعود تلميذي على تحمل إكراه يثقل كاهل حريته في الآن نفسه يجب أن أرشده إلى أن يستخدم بنفسه حريته بكيفية جيدة "[3]ويتحدث هنا عن إكراه المجتمع للطفل الذي يجب عن يتحمل ويتعود ويقاوم ما يحتم عليه وفي الوقت نفسه يكون مستقلا.

شغلت الهوية العديد من المجالات والتخصصات بما في ذلك المجال السيكولوجي الذي ناقش مفهوم الهوية بالبحث في الذات وعن الذات وتعتبر المجتمع بصفة عامة والأسرة بصفة خاصة أول المساهمين في بناء هوية الفرد والتي تتشكل بناء على نظم المجتمع وما فيه من عادات وتقاليد وممارسات وثقافات. ..، وتكمن أهمية هذا المفهوم كونه يمثل التقاء بين ما هو سيكولوجي واجتماعي وثقافي.

تعرف الهوية في المجال النفسي على أنها "الشعور بأنّ المرء هو نفسه، معرفة من هو المرء، فالنفسانيون غالبا ما فهموا الهوية مفهوم (...)ودرس الأطباء النفسانيون فقدان الهوية في الأمراض الفصامية، وبحث المحللون النفسانيون الأجزاء اللاشعورية للهوية السلبية"[4] لتكون بذلك الذات هي مركز الإحساس طبعت فيها مختلف المظاهر الداخلية التي

[1]: فؤاد مخوخ: من نقد العقل إلى هرمنيوطيقا الرموز، بحث في فلسفة الثقافة عند أرنست كاسيرر، المركز العربي للأبحاث، قطر، ط1، 2017، ص: 53.

[2]: المرجع نفسه، ص: 62.

[3]: المرجع السّابق، ص: 62.

[4]: بيتر كوزن: البحث عن الهوية وتشتتها في حياة إيريك ايريكسون وأعماله، تر: سامر جميل رضوان، دار الكتاب الجامعي، الإمارات المتحدة العربيّة، ط1، 2010، ص: 92-93.

يميز بها الفرد ذاته ونفسه من رغبات أحلام وأذواق وميولات، وإذا ما فقدت هذه الذات إحساسها فقدت هويتها وفقدان الذات هو مرض يجعل الإنسان بلا هوية.

تتغير الهوية الجماعية مثلها مثل الهوية الفردية، فهي في تطور مستمر عبر التاريخ وقد تتعرض لأزمات تزعزع بنياتها وخصوصيتها ومن بين الذين ناقشوا الجانب النفسي ودرسوه عالم التحليل النفسي سيجموند فرويد.

قدم **sigmund freud سيغموند فرويد (1856- 1939)** وجهة نظره حول هوية الشخص، من خلال حديثه عن ثلاثية الأنا والأنا الأعلى والهو، والتي تشكل سيكولوجية الشخص خاصة والصراع الدائم بين هذه الثلاثية هو ما يشكل هوية الشخص

الأنا :EGO: ويمثل " المنظمة العقلية التي تشرف على جميع العمليات العقلية وهي التي تنام بالليل ولكنها مع ذلك تستمر بالقيام بالرقابة على الأحلام وعن هذا الأنا أيضا يصدر الكبت"[1] فالأنا مسؤول عن تحقيق التوازن بين الأنا الأعلى والهو حيث يمنح الهو إمكانية التعبير عن حاجاته الغريزية في حدود أخلاقية محددة مسبقا من قبل المجتمع وبالتالي الإنقاص من حدة التوتر على الهو فتتحقق اللذة.

ألهو ID: "هو ذلك القسم من الجسم الذي يحوي كل الهو موروث وما هو ثابت في تركيب البدن وما هو غريزي في الطبيعة الإنسانية، يهتم بإشباع الدوافع الغريزية تبعا لمقتضيات مبدأ اللذة "[2] فكل ما في ألهو غامض ولا شعوري فألهو موطن الشهوات والغرائز الجنسية حيث يفرز هذه الشهوات في الأحلام في شكل تصورات لا شعورية

الأنا الأعلى SUPER-EGO: هو عبارة عن قيم ومبادئ وتمثل هذه المنطقة"النواحي الخلقية والقيمية والمعيارية لدى الفرد وهي تنشأ كجزء من الأنا يستقل نتيجة تمثل الطفل لمعايير والديه وبهذا يصبح قادرا على السيطرة على سلوكه وجعله مطابقا لرغبات والديه وبذلك

[1]: سيجموند فرويد: الأنا والهو، تر: محمد عثماني نجاتي، دار الشروق، بيروت، ط4، 1982، ص: 21.

[2]: سيجموند فرويد: معالم التحليل النّفسي، تر: محمد عثماني نجاتي، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط5، 1983، ص: 41.

يحظى بمواقفهم ورضاهم ويتجنب اعتراضهم وسخطهم"[1] فهي تمثل مكتسبات الفرد من والديه، أي تكوين يحوي ما يجب أن يفعل الطفل وما لا يجب أن يفعل توجيهات تخزنها الذاكرة وتكون بمثابة أخلاق تشعر الإنسان بالذنب إذا ما وقع في خطأ ينافي ويخالف هذه القيم.

ما يمكن قوله أن ما يشكل هوية الشخص هو هذا الصراع الذي ينشأ بين هذه الثلاثية المكونة للجهاز النفسي، فالديناميكية النفسية هي ما يحدد الهوية.

في مقابل ذلك تحدث ابن سينا عن النفس التي يعتبرها أساس الإنسان وهي محركه "فالإنسان إذا كان منهمكافي أمر من الأمور فإنّه يستحضر ذاته حتى إنّه يقول كذا وكذا، وفي مثل هذه الحالة يكون عائلا عن جميع أجزاء بدانه والمعلوم بالفعل غير ما هو معقول عنه فذات الإنسان مغايرة للبدن"[2] فالأساس هو الذات التي تتحكم في الإنسان وتسيره، أما الجسم والجانب البدني فلا أهمية له.

يبرر ابن سينا عدم أهمية الجانب البدني، ففي نظره أنّ البدن خاضع للتغير عبر الزمن أما النفس فهي ثابتة وباقية مهما تغير الزمن وكبر الإنسان ويخاطب الإنسان قائلا: " تأمل أيها العاقل في أنّك اليوم في نفسك هو الذي كان موجودا في جميع عمرك حتى إنّك تتذكر كثيرا منها جزء من أحوالك وأنت إذن ثابت مستمر لا شك. ..فتعلم نفسك في أنّ في مدة 20سنة لم يبقى شيء من أجزاء بدنك وأنت تعلم بقاء ذاتك في هذه المدة فذاتك مغايرة لهذا البدن وجميع أجزائه"[3] فالتغير يطال أجزاء الجسم ومظهره الخارجي أما الذات فهي باقية في مختلف مراحل العمر، ذات تعيش على ذكريات الماضي وأحداث الحاضر، فالنفس دائمة التفكير في هذه الذكريات.

يعتبر **E.ERIKSON إيريك إيريكسون (1902-1994)** من أكثر الباحثين في علم النفس حيث ركز على مفهوم الهوية بشكل مكثف، وضع نظرته في نمو وتطور الشخصية

[1]: إريك فروم: أزمة التّحليل النّفسي، تر: طلال علوشي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1988، ص75.

[2]: محمد نصّار: النّفس عند ابن سينا، المركز العربي للأبحاث، بيروت، ط1، 1980، ص65.

[3]: المرجع نفسه، ص: 87.

ويؤكد بأنّ الحياة النفسية في تغير مستمر ومع ذلك فإنّ ميزات الشخصية وخصائصها لا تتغير بحيث يمكن التعرف على الشخص مهما ما فعل الزمان "وهكذا يمكن للمرء أنّ ينظر للهوية على أنّها مجموع من سماته المتميزة الدائمة التي تميزه بوصفه مخلوق لا تخطئه العين، الهوية هي ما يمكن للإنسان أن يصف به الآخرين "[1] فكل إنسان باق على حالته وميزاته وخصائصه في مجرى الزمن ومتوقفة على وجود الآخر بمعنى وجود الفرد داخل الجماعة.

يتميز كل شخص بميزات خاصة تميزه عن غيره حتى ولو تغيرت عير الزمن إلاّ أنّها تبقي على ميزات خاصة لابد أن نفرق بها ونعرف بها هذا المخلوق "إلا أنّ الهوية أيضا هي ما أصف به نفسي، عندما أتأمل بذاتي بصورة مكثفة وأشكل صورة ذاتي"[2] فالهوية هي نتاج وجهة نظر الإنسان حول ذاته على مختلف مراحل العمر من الميلاد إلى الشيخوخة ومرحلة الشعور بالهوية هي المرحلة الخامسة من المراحل الثمانية التي وضعها إيريكسون وتمثل فترة المراهقة حيث يبدأ الفرد بمعرفة أناه.

يتحدث إيريكسون عن هوية الأنا واصفا إياها بأنها إحساس شخصي "إنّها خبرة أنا – أنا –أكونI-BE-I EXPERIENCE الشعور بأنني شخصية متصلة، محددة، أمتلك جسدي وقواي الذهنية، فاعل وقادر على اتخاذ القرار"[3] ففي كل مرحلة من مراحل النمو تمر الشخصية بتجارب وخبرات تترك آثارها على تكوين الشخصية، وتصبح بذلك الأنا جزء من الشخصية، أنا لها خصوصيتها من مظهر خارجي وداخلي لها مهارات مكّنتها من أداء أدوار وحجز مكانة بارزة تحدد ما تريد أن تفعل دون تدخل أي طرف، فهي شخصية مستقلة لها موقف اجتماعي تصارع من أجل البقاء.[4]

[1]: بيتر كوزن: البحث عن الهوية وتشتتها في حياة إيريك ايريكسون وأعماله، ص: 93.

[2]: المرجع نفسه، ص :93.

[3]: نفسه، ص: 95.

[4]: لطفي الشربيني: معجم مصطلحات الطب النّفسي، مر: عادل صادق، تح: مركز تعريب العلوم الصحية، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، (د.ب)، (د.ط)، (د.ت)، ص: 88.

تتعرض الأنا للعديد من الأزمات النفسية والتي وجب التصدي لها حيث أن "إيريكسون ركز على الحل الناجح لأزمات النمو، وأنّ كل أزمة سواء كانت نفسية أم شخصية أم اجتماعية تؤدي إلى نضج الفرد "[1] فكل أزمة هي نقطة تحول للأنا خاصة إذا انتهت هذه الأزمات بحل نفسي أو اجتماعي ناجح وبالتالي تتولد حركة نمو ونضج متقدمة وهكذا يتم الانتقال من مرحلة إلى أخرى في نسق من الصراع الفردي النفسي الاجتماعي.

3.2/ في الفكر الغربي المعاصر:

لم يبقى مفهوم في الفكر الغربي المعاصر منحصرا في ذلك المعنى الابستيمولوجي الذي كان سائدا في عهد ديكارت حتى كانط، بل حدث نوع من الانقلاب المعرفي لتحمل الهوية شحنات معرفية جديدة تتوافق مع ما هو كائن أو بما سيكون، فقد تحول المعنى إلى معنى أنثروبولوجي يبحث في حقيقة الإنسان فبعدما تساءل كانط حول ماهية الإنسان يأتي هيدغر ليتساءل عن كينونة* الإنسان.

ظل الفكر طوال تاريخه يبحث عن ماهية الوجود حيث كان سؤال ماهية الوجود سؤال حاضر في الفلسفة منذ القدم وكانت هذه المسألة محط اهتمام العديد من الدارسين ومثلت القضية الأساس في فلسفتهم، كانت لأسبقية الفكر على الوجود تأثيرا كبيرا في نطاق الفلسفة مع ديكارت أفقدت الوجود أسبقيته حيث أصبح تابعا للفكر بل ومتطابقا معه فالأنا أفكر هي الأنا موجود "وبهذا تكون الأنا فكرا ووجودا وذاتا في الوقت نفسه، ستكون العلاقة بين الفكر والوجود تعبير عن علاقة تطابق الفكر مع الوجود"[2] فتاريخ الفكر إذن هو تاريخ الوجود، لكن هذه النظرة لم تستمر بمجرد ظهور الفلسفة الهيدغرية للتتراجع الذات الديكارتية حين يتحد

---

[1]: عادل عز الدين الأشول: علم نفس النّمو من الجنين إلى الشيخوخة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط1، (د.ت)، ص: 452.

* إنّ الكيننونة نقيض البينونة، والكينونة صفة الكائن المتحققة الآن هنا، وهي مشتقة من الفعل كان بمعنى تحقق وجوده في مكان معين، فكينونة الكائن إذن هي سمته المميزة وهي شكل وجوده الخاص أو هي ما به يكون الكائن أو هو هو، وليس أي كائن آخر. ينظر: عبد الواضع الحميري:كينونة التّفرد والاختلاف، جدلية الكائن الممكن في بنية الخطاب الإبداعي، (المنجز الشعري الحداثي أنموذجا)، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 15.

[2]: محمد طواع :هيدغر و مشكل الميتافيزيقا، مقاربة تربة التّأويل التقني للفكر، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2002، ص: 13.

الإنسان مع الوجود. صحيح أن هناك نوع من الامتداد في التساؤل حول الوجود ولكن هناك اختلاف بطبيعة الحال اختلاف يكمن في طبيعة وحقيقة الوجود في حد ذاته فلكل عصر سمات خاصة تفرض إعادة طرح السؤال ما الوجود؟ في كل مرة "وهكذا كان في القدم، ويكون الآن، وسيكون إلى الأبد السؤال عما هو الوجود؟ هو السؤال الذي تنحو نحوه الفلسفة، وتخفق المرة تلو المرة في الوصول إلى الإجابة عنه"[1] والبحث في الموجود هو بحث في الآن نفس عن ماهية وجود الموجود وهنا كان لنهاية الفلسفة أمر لابد منه مع هيدغر.

يعد الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يتساءل عن وجوده لذلك أصبحت مشكلة الوجود مع هيدغر مرتبطة بالإنسان وحده، اهتم هيدغر بقضية الوجود وحقيقة هذا الوجود ومصدره ويظل فكره "دون شك مدينا للفينومينولوجيا، فما فعله هو إخراج الإمكانية التي حملتها في طياتها بالانتقال من قصدية الوعي إلى الدازاين* ومن السؤال حول الموجود إلى السؤال حول الوجود "[2] فالفلاسفة الذين سبقوه لم ينظروا في حقيقة الوجود بل أعادوا تركيب السؤال في كل مرة حول الموجود الإنساني.

إنّ الإنسان لا يمكن أن يوجد بدون عالم يحويه عالم ينشغل به ويهتم بتفاصيله وقد تحدث هيديغير عن العالم الذي يشكل وجود هذا الدزاين "وجود الذّات الإنسانية يجد نفسه أولا في الأشياء التي تشكل عالم اهتمامه فكل واحد منا هو ما يتشكل به ويهتم به"[3] واستيعاب الدزاين لكينونته أو لماهيته بوصفها جزء من هذه الكينونة قائم أساسا على استيعاب تقاسيم هذا العالم الذي يشغلنا ويشدنا للاهتمام به، فهيدغر يرى بأن الوجود يسبق التفكير عكس ديكارت.

---

[1] هيدغر: ما الفلسفة، هولدولين وماهية الشعر، تر: فؤاد كامل عبد العزيز، محمود رجب السّيد، دار النّهضة العربية، بيروت، ط1، 1964، ص:

*كلمة غير قابلة للترجمة بالأساس وهي لاتشير إلى كينونة خاصة بل هي ببساطة الكون هناك في العالم إنّها كلمة واقعة على حافة إمكانات اللغة. ينظر: دايفيد جاسبر: مقدمة في الهرمنيوطيقا، تر: وجيه قابضو، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، ص46.

[2] هيدغر: ما الفلسفة، هولدولين وماهية الشعر ، ص: 22.

[3] بيير بورديو: الأنطولوجيا السياسية عند مارتن هيدغر، تر: سعيد العليمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص: 17.

يثير هيدغر كذلك الحديث عن مسألة الهرمنيوطيقا بوصفها وحدة مساهمة في استكشاف الواقع وتكمن مهمتها في "جعل الدزاين في كل مرة متاحا في خاصية كينونته وجعله متاحا لنفسه "[1]حيث يفهم هذا الأخير نفسه ويقظته لذاته وما يشكل كينونته هي حياته الواقعية التي يعيشها فإمكانية الكينونة المحددة من قبل الزمن كحضور يتجلى للدزاين من خلال الهرمنيوطيقا التي تستهدفه بوصفه كائن موجود ووجوده مبني على ذاتيته وإلى ذاتيته.

ما يمكن ملاحظته من خلال فلسفة هيدغر أّنه متأثر كثيرا ببرمينيدس في حديثه عن الفكر والكينونة حيث يحاول الإجابة عن أسئلة كان لابد لبرمينيدس أن يجيب عنها متعلقة بمعنى الهوية ومعنى الهو "فللفكر والكينونة مكانا ضمن الهو حيث يرتبط أحدهما بالآخر من خلال هذا "الهو"[2]؛ فارتباط الفكر والكينونة أمر لابد منه للإنسان باعتباره كائن مفكر بل ومتفرد بهذه السمة التي تميزه عن باقي الموجودات، وهو ما يجعل من الكينونة ماثلة أمامه بل ومتملكة له ومتملك لها يتجسد التملك المتبادل بين الكينونة والإنسان من خلال حقيقة الهو أي ماهية الهوية حيث يرى هيدغر أّن "السؤال عمن يكون الهو سؤال حول ماهية الهوية، وتفيدنا الميتافيزيقا أّن الهوية خاصية أساس للكينونة، الظاهر إذن أّن الكينونة كما الفكر لهما مكان ضمن الهوية حيث الماهية تتولد عن حرية الانتماء سنسميها التملك المتبادل هكذا تنتمي ماهية الهوية أساسا إلى التملك المتبادل "[3]فماهية الهوية تتشكل أساسا من الارتباط الوثيق بين الإنسان والكينونة حيث كل منهما يشكل ماهية الآخر.

يعارض هيدغر أفلاطون حول الصيغة " أ=أ " وقال بأّنه من اللازم "القول بأّن "أ هو أ " أنذاك ماذا نفهم ؟ نفهم أّن ضمن هذا "الهو" يخبرنا المبدأ عن طريقة وجود كل ما هو موجود من حيث أّنه مطابق لذاته، بذلك يحدثنا مبدأ الهوية عن كينونة الموجود، وإذا كان هذا المبدأ صالحا كقانون للفكر فهو كذلك بالقدر الذي يكون فيه قانونا للكينونة، قانون يقرر أّن للهوية تنتمي إلى كل موجود من حيث هو كذلك، من حيث أّنه متوحد مع ذاته "[4] فهذا

---

[1]: مارتن هيدخر: الأنطولوجيا هرمنيوطيقا الواقعانية، تر: عمارة النّاصر، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط1، 2010، ص: 34.

[2]: مارتن هايدجر: الفلسفة، الهوية، والذات، ص :32.

[3]: المرجع نفسه، ص:39.

[4]: المرجع نفسه، ص:30، 30.

الموجود يندمج مع موضوعه ويصبح الفصل بين الذات والموضوع أمرا مستحيلا، فالوجود مندمج مع الموجود وتجمعهما هوية واحدة

تمثل التأويلية محورا أساسيا في فلسفة **Paul Riceour بول ريكور (1913 – 2005)** التي كانت ضرورة حتمية لمتطلبات النقد المعاصر، وتعتبر مزيجا بين الانطولوجيا الهديغرية والفينومينولوجيا الهوسرلية، حيث ينفلت ريكور من وجهة النّظر الهيديغرية التي تهتم بتأويل الجانب اللغوي الخاص بالتجربة الإنسانية ولكنه "لا يعارض فكرة انطولوجيا الفهم الهيدغرية ولكن الشك الذي يسجله إنّما يتعلق بإمكانية أبتداع انطولوجيا مباشرة متحررة من كل ضرورة منهجية، مما تحقق ضمن دائرة التأويل عموما ؛أي التأويل الذي تحاول انطولوجيا الفهم وضع نظريته رغم تجاهله من جهة ما هو واقع ثري من المحاولات المتنوعة"[1] حيث تقوم نظرية الفهم على أساس التعدد التأويلي من أجل الوجود بالاعتماد على نظرية المعرفة أي اعتماد الإبستيمولوجيا من أجل الانطولوجيا ؛بغية الوصول إلى حقيقة هذا الكائن وتأطيره تأطيرا كليا من جميع النواحي.

تبحث فلسفة ريكور في حقيقة الوجود الإنساني لتصبح أنثروبولوجيا فلسفية تضمن "باستمرار القول بوجود حقيقة ما تكشف الوجود الإنساني سواء وضعنا هذه الحقيقة في دائرة العمل أو المعرفة أو الاعتقاد. ..واختلاف التأويلات يستند باستمرار إلى إدعاء قول الحقيقة ما حول الوجود الإنساني غير أنّ هذا الوجود لا يخضع حسب ريكور للون مطلق من الحقيقة "[2] وبذلك تتراوح الفلسفة الرّيكورية بين الأنثروبولوجيا والنظرية التأويلية، حيث تنطلق من التفكير بالوجود الإنساني وصولا إلى النصوص.

يرى يكور بأنّ "أي سؤال حول ما هو موجود هو في النهاية سؤال حول معنى هذا الموجود ويصبح هذا السؤال تأويليا حين يكون هذا المعنى مخفيا بطبقة من الكثافة والتعتيم وهكذا فإنّ استيعاب التأويلية للسؤال الفينومينولوجي الرئيسي حول المعنى إنّما يستند إلى

[1]: نادر البرزي: ممارسة الفلسفة في لبنان، كتاب نصوص، اتجاهات، تقاليد، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2017، ص: 79.

[2]: نادر كاظم : الهو ية والسرد، دراسات في النّظرية والنّقد الثقافي، مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والبحوث، (د.ب)، ط1، 2006، ص:7.

التامة الأصلية التي تغلف وجودنا في العالم "[1]، فإذا كان الوجود مرتبطا بالتفكير فريكور ينطلق من هذه النقطة باعتبار التفكير فعلا تأويليا وبالتالي يكون سؤال الوجود سؤال تأويلي وليس أنطولوجي ؛ تأويلية تحاول فتح النصوص خارج نطاق أنطولوجيا كانت قد انطلقت من الذات إلى الذات وبالتالي غلقت الذات على نفسها.

ويعرفها بول ريكور بأّنها "وجود وماهية غير أّنها لا تمثل جوهرا ثابتا ومتعاليا على الزمان والمكان بل هي حالة متحركة ومتداخلة،إّنها صيرورة بالمعنى المجازي والتاريخي، الذي يتيح تضمينها إشكاليات وأزمات وهي لازمة لها، والهوية من حيث هي كل من العلاقات والصلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية... ترتبط باللغة والتاريخ والمصير الواحد والمصالح المشتركة، والمحدد بأبعادها وعلاقتها التي تمثل في علاقة الأنا/ الذات بالأنا، وعلاقة الأنا بالواقع في صيرورته، وعلاقة الأنا بالآخر غير أّن هذه الأبعاد ليست انشطارات منعزلة بل تحكمها علاقة جدلية مترابطة ومتحركة"[2] فهي تمتاز بالحركية والديمومة، تبعا لمتغيرات الوجود وتناقضاته محددة من خلال علاقات ذاتية داخلية وخارجية جماعية تدرس ضمن إطار خاص الفرد وإطار عام وأكثر خصوصية وهو الجماعة.

إّن البحث في مفهوم الهوية عند ريكور يقودنا للحديث عن مفهوم الحياة عنده والتي تعتبر في نظره "نسيج من القصص المروية التي تجعل هوية الإنسان في حالة متصلة من التكوين تتعاقب فيها أطوار من التفكك والتركب على مقتضى توسع الرباط الذي ينشئه الإنسان مع الآخرين "[3] ومن هذا المنطلق يكون الوجود الذي يتحدث عنه ريكور وجود سردي، ويشكل الإنسان هويته بفعل السرد حيث تستطيع أن تسرد أحداث وجودها عبر التاريخ، فالسرد يعطي شكلا ومعنى لحياة الإنسان حيث تتشكل ضمن بناء سردي يجسد هوية الذات هذه الهوية التي أطلق عليها ريكور مسمى الهوية السردية. **الهوية السردية**

[1]: نادر كاظم : الهوية والسرد، دراسات في النّظرية والنّقد الثقافي ، ص: 12.

[2]: محمد محمد داوود : معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص: 38.

[3]: نادر البرزي : ممارسة الفلسفة في لبنان، (كتاب، نصوص، اتجاهات، تقاليد)، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2017، ص: 79.

تطرق بول ريكور لمفهوم الهوية السردية في نهاية كتابة الزمان والسرد في شكل مجموعة من الاستنتاجات ربط من خلالها بين التاريخ والقصص "من أجل تخصيص هوية محددة لفرد أو جماعة نستطيع أن نطلق عليها هويتهم السردية وتفهم كلمة هوية هاهنا بمعنى المقولة العملية و يعني الإتيان على ذكر هوية فرد أو جماعة الجواب عن السؤال :"من فعل ذلك" أو "من هو الفاعل أو المؤلف"[1] حيث يستمد الفرد أو الجماعة هوتهما من تلقي هذه المرويات، التي تمت روايتها من خلال ممارسة نوع من المحاصرة للحياة سواء الفردية أو الجماعية حيث يكون فضاء القصة مسرحا للمحاكاة وموضوعا للتمثيلات.

يقدم ريكور تعريفا للهوية السردية، تعريفا يبرز من خلال علاقة الهوية بالسرد، وكيف للسرد أن يشكل إطار يحوي هذه الذات ويكون بمثابة هوية لها، "فهي تعني عنده "ذلك النوع من الهوية الذي لا يتحقق إلا بالتأليف السردي وحده، حيث يتشكل الفرد والجماعة معا في هويتهما من خلال الاستغراق في السرديات والحكايات التي تصير بالنسبة لهما بمثابة تاريخهما الفعلي "[2] فمعرفة الذات يكون داخل مختلف صنوف السرد والحكايات والتي تصير فيها قصص حياة الناس أكثر معقولية حيث ينتقل الزمن المعيش إلى زمن لغوي بواسطة السرد باعتباره المرجع الأساسي لتدوين التاريخ.

إنّ تطبيق النماذج السردية على الحياة يجعل من تجربة الحياة تجربة زمنية "والزمن يصبح زمنا إنسانيا. ..بصيغة سردية وفي المقابل فإنّ القصة ترتسم مدى دلالتها حين ترتسم سمات التجربة الإنسانية"[3] فممارسة الزمان يضفي على التجربة الإنسانية سمة السرد للتكون بذلك كل تجربة زمنية عبارة عن قصة لتجربة إنسانية ووجود إنساني يخترعها الإنسان ويقصها في زمن سردي تجعله يعيش من جديد في عالم أعاد فيه حبك عالمه الواقعي داخل عالم إبداعي يروي فيه حكايته ويسلمه ثنايا حياته ليصبح هو حياته الجديدة ليصبح البحث عن كينونة شخص ما "من"؟ مطالبة بسرد حياته ومعرفة توقيعاتها فينفتح نطاق الهوية

[1]: نادر البرزي : ممارسة الفلسفة في لبنان ، ص: 79.

[2]: بول ريكور: الزمان والسّود (الزمان المروي)، الجزء الثالث، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006، ص: 730.

[3]: بول ريكو: الذّات عينها كآخر، تر، تق، تع: جورج زياتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005، ص 25-26.

السردية وتندمج الذات مع حكايتها التي تمثل تاريخها الحقيقي الفعلي مما يفتح النطاق للحديث عن الهوية الشخصية.

ميز ريكور بين معنين للهوية فيما يتعلق بالهوية الشخصية ويحددهما قائلا "يكمن الإطار المفهومي الذي أود اقتراحه للتمعن التحليلي في التمييز الجذري الذي أقيمه بين استعمالين رئيسيين لمفهوم الهوية هما الهوية مطابقة identity as samence وبين الهوية ذاتية identity as self bood، وليست الذاتية المطابقة ؛أي أنّ كثيرا من المصاعب التي تموه على سؤال الهوية الشخصية منشأ نتيجة الإخفاق في التمييز بين هذين المعنيين لكلمة هوية "[1] يبدوا للوهلة الأولى أنّ هناك تطابقا بين المعنيين لكن ريكور ينفي ذلك ويبرز موضع الاختلاف فيما سيأتي.

. الهوية العينية:

إنّ العينية "مفهوم إضافة وإضافة وإضافات على رأس الكل يأتي التطابق العددي لو أطلقنا على شيء اسما لا يتغير في اللغة العادية وحصل مرتين لما قلنا أنهما يشكلان شيئين مختلفين"[2] تحمل العينية معنى التكرار والكثرة ولكنها الشيء عينه مهما اختلف الجانب العددي لتتسم بطابع الوحدة والتماثل وتظل محافظة على ماهي عليه وهذه العينية تكون في إطار زماني ومكاني واحد مهما تعددت الأوضاع فالشخص وعي وجسد وهوما موجودان خارج الزمان وهنا تزداد قوة التطابق وفي الآن نفسه هذه الأنا التي تتكلم عن نفسها تستلزم حضور الآخر فإثبات العينية قائم على معيار المقارنة والإضافة.

تتسم العينية بطابع الديمومة "فالعينية أو الهوية المطابقة memeté بالفرنسية و idem باللاتينية و sameness بالإنجليزية وهي الهوية التي لا تتغير مع الزمن وتقترب من مفهوم الجوهر عند أرسطو، لذلك كانت ديمومتها الزمنية هي ميزتها الأقصى"[3]

---

[1]: بول ريكو: الذّات عينها كآخر ، ص: 253.

[2]: ديفيد وورد: الوجود والزّمان والسّود، فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص: 95.

[3] بول ريكور: الذّات عينها كآخر، ص: 71.

يكون التطابق أيضا في الهوية بين الأحداث والتي يتم فيها التركيز على الفعل دون الفاعل "حيث أنّ الأحداث تعد مطابقة فقط وفعلا إذا كانت لها بالضبط الأسباب عينها (...)نحن نتمسك بثبات بأن نبقى ضمن الحدود التي رسمها فريجي والتي تقول بأنّ كل الجمل متشابهة، بالنسبة إلى قيمتها الصدقية تدل على الشيء عينه "[1] فالأفعال المتشابهة تجعل هذه الأحداث عينية كما أنّ صيغ الجمل هي ما يؤكد إذا كان هناك تشابه أم لا، فتحديد الهوية هاهنا قائم على صيغ الجمل فمن خلالها يتم تأكيد أو نفي الهوية المتطابقة.

يطرح يكور مسألة العينية في مستوى آخر يطبع هذه الهوية وهي الاستمرارية والدوام في الزمن لتطور الفرد عينه حيث يمكن القول "عن سنديانة بأنّها تبقى هي ذاتها منذ أن كانت حبة إلى أن تصبح شجرة مكتملة النّمو، وكذلك نقول عن شيء عينه عن حيوان من ولادته إلى رحيله وهكذا أيضا نقول عن إنسان –ولا أقول عن شخص– بما هو مجرد عينه من النوع البشري " فمع هذه الاستمرارية يتم الحفاظ على التشابه ولكن في الحقيقة أنّ التشابه هنا لا يكون تشابه تام وإنّما تشابه جزئي فقط لأنّ الزمن يتغير وهذا التغير يهدد حدة التشابه ويضعفها فالزمن يفرض تغيرات واختلافات فتكون الديمومة هاهنا جزئية فقط. وبالتالي فمجموع السمات من العددية والاستمرارية والديمومة في الزمن هي علامات تميز الفرد وبالتالي تحدد هويته على أنّه هو عينه وتحيل الهوية العينية لمعنى الوحدة والتشابه بين المعنى الكمي والكيفي والاستمرارية الدائمة عبر الزمن وبهذا يتم تحديد الهوية باعتبارها عنصر ثابت وهذا العنصر هو ما يمنح الذات إمكانية الحفاظ على نفسها.

. الهوية الذاتية:

إذا كانت الهوية العينية قد اتسمت بطابع الثبات فإنّ الهوية الذاتية "ipsetie أو identité ipsetie وبالإنجليزية self لا تعني وجود نواة لا تتغير في الشخصية"[2] لتتسم بذلك بطابع التغير والتبدل نجذ بذلك في مقابل الهوية العينية التي تميزت بالمحافظة على ثباتها الهوية الذاتية التي تتسم بالتطور و التغير تماشيا مع تغير الزمن وتطوره "فاللغة ليست بنية جامدة فقط بل يتكلمها شخص حي متطور يفعل ويتألم من خلال ممارسته للغة ولقدرته على

[1]: بول ريكور: الذّات عينها كآخر، ص 204.
[2]: المرجع نفسه، ص : 71.

التأثير في الحياة ومحيطه وهو يملك ذاتا متميزة عن هويته العينية "[1] فعند الانتقال من الفعل إلى الفاعل الذي يتحدث عن نفسه باستعمال ضمير المتكلم "أنا" يقع نوع من التحرر من لواء العينية لتصبح ذاتية محضة فمع السؤال من. ..(على حسب نوع الفعل تختفي العينية) وتعود الذات الفاعلة إلى المنصة.

هكذا إذا "تحيل مسألة الهوية إلى جدلية تكون فيها الذات كشبيهة، مخالفة للذات كهوية متفردة "[2] فالذات تتعرف على شبيهها ومثيلها داخل نسق اجتماعي يضمها تتشابه فيه كلّ وتتماثل وهذا التماثل يكون بين أفراد المجتمع الواحد حيث تضمهم مقومات واحدة من لغة وعرق ودين. ..وهنا نخصص الحديث عن الهوية الجماعية، في حين أن الذوات قد تختلف عن بعضها فلكل ذات ما يميزها عن غيرها وهذه الجدلية تؤدي بدورها إلى جدلية أخرى تجعلنا في موضع التساؤل من تشبه هذه الذات ؟ وعن من تتفرد؟ وهنا يحضر الآخر والغير فمن المستحيل التفكير في هذه الذات دون حضور الآخر فلا بد من وجود أكثر من شخصين حسب هذه الجدلية.

وقد طرحت مسألة الهوية عند جوليا كريستيفا وجعلتها مبنية على أساس متين وهو الحب و دعت إلى تجنب الصراعات لأنّ " الصّراع مع الآخر يمزق الهوية الشّخصية، عبر مرآة النّفس المعكوسة في الآخر"[3]، فالآخر هو جزء من هذه الأنا، التي تعي ذاتها من خلاله.

ومن خلال هذا الطرح الغربي لمسألة الهوية يمكن القول أنّ لفظة الهوية لها جذور عميقة في الفكر الغربي، واختلفت الأراء وتعددت عند الفلاسفة والنقاد حول حقيقة ثباتها وتغيرها، لترتبط في الأخير بالإنسان وحده لا غير وبعلاقاته مع الأخر المختلف .

ثانيا: رحلة مفهوم الهوية في الثقافة العربية:

1/لغة:

[1]: بول ريكور: الذات عينها كآخر، ص: 255، 256.

[2]: المرجع نفسه، ص 281.

[3]: مازن مرسول محمد: مشكلة الوعي ووعي المشكلة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2012، ص 79.

إن البحث في مفهوم الهوية في الفكر العربي يستدعي الوقوف على المعنى المعجمي والمتصفح للمعاجم العربية مثل لسان العرب و القاموس المحيط و المصباح المنير وكتاب العين يجدها تخلو من هذا المصطلح بمعناه الحديث، فهي مشتقة من الفعل الثلاثي هوى "و هَوى بالفتح يـ هوي و هويًا وهُويًا وانهَوَى سَقَطَ من فوق إلى أَسفَل، وأهواه هُو يقال: "أهَويته إذا ألقيتهُ من فوق. و قيل الهَوية بئر بعيدة المهواة. ..وقيل الهوةُ الخرة البعيدة القعر، وهي المِهواة. "[1] فهي تحمل معنى السقوط، يتواصل إدراج نفس المفهوم في معجم مقاييس اللغة لابن فارس يقول: "تهَاوَى في المِهواةِ، سَقَطَ بَعضَهمُ في أَثَرِ بعض..."[2] فالهوية هنا تعني السُّقوط و الإلقاء و العمق و الحفرة السحيقة.

وقد جاء في معجم العين للفراهيدي أَن "والمهواة موضع في الهواء مشرف ما دونه من جدل و نحو يقال هوى، يهوي هوياناً، رأيتهم يتهاوون في المهواة اذا سقط بعضهم فوق بعض"[3]، أما معناها في قاموس المحيط فقد تجسد في "هَواُء الجَوِ، كالمهواة و الهوة و الأَهوَّية والهاوَيَّة و كل فارغ من الجيان (...)و العقاب هويًّا انقضت على صيد أو غيره (...)و الهَّاوية جهنم أعاذنا الله منها."[4] أي؛ تعني هواء الجو والهاوية التي تميل بك عن مكانك. ومن خلال هذا نجد أن الهوية في المعاجم العربية يختلف باختلاف التركيبات الصوتية المتنوعة، ولكنه في العموم يلخص في الدلالة على السقوط من مكان أعلى إلى مكان أسفل، والعمق المنبعث من البئر والهاوية ولكن مفهوم الهوية كمصطلح حديث لا أثر له في المعاجم، بل نجد مجرد مشتقات للكلمة فمصطلح الهوية لم يكن معروفا عند القدماء فلا وجود فيها لما يدل على ما يؤرخ لامتدادها في الذاكرة العربية.

فالهوية في المعنى الفلسفي العربي تحمل معنى التطابق، حيث يتحقق مبدأ الهوية "أ يساوي أ"وهو ما تمت صياغته من خلال الإرث الفلسفي اليوناني الأرسطي. يبدو أنّ هناك غياب تحديد مفهوم واضح ودقيق في الموروث العربي فلم تكن الثقافة العربية "بحاجة إلى تعريف الهوية أو القومية، بل لم تكن بحاجة إلى طرح سؤال الهوية ذاته، فلماذا تطرح سؤالا

[1]: ابن منظور: لسان العرب، المجلد 6، دار صادر، لبنان، 1990، ص: 1429.4779.

[2]: أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء: مقاييس اللغة، المجلد 6، دار الحيل، بيروت، 2002، ص: 18-19

[3]: أبو عبد الرحمان، تحليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، المجلد 4، دار الهلال، مص، .2008، ص: 10.

[4]: مجد الدين محمد يعقوب الفيروزبادي: القاموس المحيط، دار الحديث، مصر، 2008، ص: 1718.

لتأكيد الذات على الرغم مما شيدته من مجد وحضارة عربية أصيلة ومعالم هوية حضارية عربية، بارزة تدل على ترابط وتماسك حقيقي بين أبناء الأمة"[1] وهو رأي يحتاج لإعادة النّظر، قد نفسرها بالتّخلف الذي سيطر على أبناء الأمة في تلك الفترة.

2/اصطلاحا:

1.2/عند الفلاسفة العرب:

ورد تعريفها عند الفلاسفة العرب ولكن فمهموم الهوية مع الفارابي وابن رشد ارتبط بمعنى الوجود **الكندي** "**Elkandi**" **(801- 865م)** فيرطبها بوحدانية الله تعالى "فالواحد الحق الذي ليست وحدته شيئا غير هويته"[2] فوحدانيته هي هويته، ونجد الفارابي يعرفها بأنّها "الشيء عينته وتشخصه وخصوصيته ووجوده المنفرد"[3] أي أنها تحمل معنى الفرادة، والخصوصية ليرتبط معنى المصطلح مع ابن رشد بالوجود "الوجود فيه عين الذات ووحدته"[4] ويتبنى عبد القاهر الجرجاني رأي أرسطو في تحديده ل "مبدأ الهوية" حيث يعرفها بقوله: " الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النّواة على الشّجر في الغيب المطلق"[5] فالنواة هي الأساس الذي يتحدد من خلاله نوع الشجر وصفاته في مقابل ذلك ثم يعمق جميل صليبا المعنى أكثر ويقول: "ما به الشيء باعتبار تحققه يسعى حقيقة وذاتا، وباعتبار تشخصه يسمى هوية، وإذا أخذنا أعم منها يسمى ماهية"[6] والماهية تعد هوية إذا ما تم تحديد تحديد ماهية الشيء أو الشخص، وهو تفكير منطقي في تحديد معنى الهوية.

ورد مفهوم هذا المصطلح في الموسوعة الفلسفية: "بأنّها كلمة مولدة اشتقها المترجمون القدامى من ال"هو" لينقلوا بواسطتها كما يقول الفارابي: المعنى الذي تؤديه كلمة "هست"

---

[1]: فاطمة الزهراء سالم، نحو ثقافة عربية إسلامية، دار العالم العربي، القاهرة، ط1، 2008، ص: 73.

[2]: الكندي: في الفلسفة الأولى، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، القسم الأول، تق: عبد الهادي أبو ريدة، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط2، 1950، ص: 23.

[3]: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص 530.

[4]: أشرف حافظ: الهوية العربّية والصّراع مع الذّات، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتّوزيع، عمّان، ط1، 2012، ص: 25.

[5] علي الشريف الجرجاني:التّعريفات، تح: عبد المنعم الحنفي، دار الرّشاد، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص 286.

[6] المرجع نفسه، ص: 530.

بالفارسية وكلمة "استين" باليونانية أي فعل الكينونة ثم عدلوا عنها ووضعوا كلمة "الموجود" مكان "هو" والوجود مكان "الهوية" "[1] وبالرجوع إلى المعنى الفلسفي لهذا المصطلح نجد مراد وهبة يعرفها في معجمه الفلسفي:" الهوية عبارة عن التّشخص، وقد تطلق على الوجود الخارجي،وقد تطلق على الماهية مع التّشخيص، وهي حقيقة الجزئية، وقد تطلق على الذات الإلهية، فهوية الحق هي عينه"[2] أي أنّها مرتبطة بالوجود الحقيقي للذات المتجسدة في الواقع كذات عينية.

وورد تعريفها في كتاب الكليات حيث عرفها صاحبه بقوله: "الهوية تطلق على معان ثلاث هي، " التشخص والشّخص نفسه والوجود الخارجي. قال بعضهم: ما به الشيء هو هو باعتبار تحققه يسمى حقيقة وذاتا، وإذا أخذ أعم من هذا يسمى ماهية*، (...) وقال بعضهم: الأمر المتعقل من حيث إنّه مقولة في جواب (ما هو) يسمى ماهية، ومن حيث ثبوته في الخارج يسمى حقيقة، ومن حيث امتيازه عن الأخيار يسمى هوية"[3] فمعنى الهوية يتحدد في مقابلة الأنا للآخر وفي الاختلاف عنه، أي قائم على الاختلاف خاصة وهي مرتبطة بالتقدم الحضاري والعولمة التي تنتج هوية هجينة ومختلطة فتنزاح نحو التعدد والتركيب.

وبالتالي فالمعنى الفلسفي العربي للهوية خلص إلى معنى أنطولوجي، ارتبطت بالجوهر الإنساني ووجوده الذي هو أساس الهوية. وكذلك اختلافه عن الأغيار ووجود الآخر الذي هو أساس الهوية فهي تتموضع في تقابلية معه ومع اختلافاته وخصوصياته المميزة له.

2.2/ في الفكر العربي المعاصر.

[1]: معن زياد: الموسوعة الفلسفية العربيّة، الاصطلاحات والمفاهيم، ص: 821.

[2]: مراد وهبة: المعجم الفلسفي، دار البقاء الحديثة، القاهرة، (د.ط)، 2007، ص: 667.

* تعرف على أنّها ما به الشيء هو هو، وتطلق على حقيقة الشيء مع قطع النّظر عن وجوده الخارجي، وفي هذا السّياق يقال إنّ الماهية أعم من الحقيقة، فالحقيقة لا تستعمل إلا في الموجودات والماهية تستعمل في الموجودات والمعدومات ويطلق المصطلح كمرادف للحقيقة والذّات.ينظر: سلام أحمد إدريسو: معجم مصطلحات الفلسفة في النّقد والبلاغة العربيين، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015، ص: 146.

[3]: أبو البقاء الكفوي: الكليات، ص: 961

يصبح هناك صدام حول هذه "من" هذا السؤال الكوني الذي كان لابد أن يتعلق بالإنسانية في خضم الحديث عن الهوية حتى تنجلي كل تلك الحدود القومية مع المحافظة على الفرادة بالمعنى الجمالي ويري "شيلنغ" أنّ "إشكالية البحث عن الهوية ليست إلا أطروحة للتحول الحضاري والّنهضة والبحث عن صياغة جديدة بتاريخ الأمم والشّعوب ومنها العرب، فهي إشكالية تغير الّنموذج الإشكالي المسيطر على هوية مجتمع بعينه، وهذه الّنماذج الإرشادية هي إنجازات حضارية اعترف بها المجتمع في عصر معين وشكلت هويته وأصبحت نموذجا للمشكلات وصياغتها الحلول"[1] وبالتّالي فهذا التحول الحضاري جعل الإنسان باحثا عن هويته نظرا لما حدث من تمييع للهويات، ولكن يجب قبول تلك الاختلافات بكل أريحية فالسلوكات الهووية يجب أن لا تنساق وراء السياسات التي حولت البشر إلى حيوانات فالمعنى التاريخي للانتماء قد انتهى زمنه.

نأتي للفكر المعاصر حيث بدا المفهوم أكثر وضوحا مع الجابري الذي ربطها بمفهوم الوجود والماهية يقول: " إنّ الهوية تدل على الوجود والماهية، ويميز بينهما قائلا إنّ الوجود في مجال الحياة البشرية على الأقل سابق للماهية دوما، الشيء الذي يعني أنّ الماهية ليست معطى نهائيا، بل هي شيء يتشكل، حتى يصير"[2]، بمعنى أنّها متطورة عبر الزمن وتتغير معطياتها بمرور السنين وهي "دائما علاقة مع الآخر"[3] والهوية مرتبطة بالخصوصية عند" محمد عادل شريح" بمعنى: "مجموع الخصوصيات التي تميز مجتمعا ما أو ثقافة ما وتجعل هذا المجتمع يتقبل بعض المفاهيم والقيم ويرفض بعضها الآخر، إنّها مرجعية للتعريف، وجواب لسؤال في غاية الأهمية حول تعريف الذات وتحديدها"[4]، فهناك علاقة مع الآخر المخالف للأنا هو بمثابة مرآة تنعكس فيها الأنا.

---

[1]: بركات عمرو علي : الهوية الجديدة بين مالك بن نبي وعلي عزت، مجلة القاهرة، العدد 165، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1996، ص: 38، 39.

[2]: محمد عابد الجابري، مسألة الهوية والعروبة والإسلام، مركز دراسات الوحدة العربية، (د.ب) ط1، 1995، ص: 170.

[3]: فريد بلقاسم: قضايا الهوية في الإسلام المعاصر، دار سحر للنشر، تونس، ط2، 2014، ص: 91.

[4]: محمد عادل شريح: إشكالية الهوية في الفكر الإسلامي الحديث، دار الفكر آفاق معرفة متجددة، دمشق، ط1، 2011، ص: 9.

وربطها محمد داوود بالأدب قائلا "هي سمات مميزة للكاتب، تنطبع بطباعه، وتحدد مسار عمله، مشخصات إنتاجه، والأديب يعرف هويته الأدبية والأدب يعرف بسمات الأدباء وهوياتهم"[1] فأدب الأديب هو هويته المتفردة. كما اهتم عبد الله العروي بمسألة الذات ويرى أن الإنسان العربي مرتبط بالتراث ولا يستطيع إحداث قطيعة معه، لذلك كانت الهوية " ما خلفه أسلافنا"[2] فالهوية هي التراث.

أما علي عربي فيدعو إلى الانفتاح على الآخر ويرى بأنّ الهوية تتم صناعتها من قبل الذات "هناك ثقافة منغلقة(. ..) تتصف بالمحافظة والانشداد إلى الماضي، والتّشديد على الهوية والتراث، وهذه هي ثقافة المغلوب والضعيف، فالضّعيف يتمسك بما عنده، بينما القوي يطلب ما عند غيره، وهناك بالمقابل ثقافة تطلق قوى الإنسان، من عقالها وتتيح للعقل أن يخرج من عجزه وقصوره"[3] وهي دعوة صريحة إلى خلق هوية جديدة، والانفتاح على العالم، والكونية.

تعتبر الهوية الثقافية مزيجا من مكونات خاصة وعامة تشكل الهوية الفردية للأفراد والجماعات، وهي" القدر الثابت والجوهري المشترك من السّمات والقسمات العامة، التي تميز حضارة هذه الأمة عن غيرها من الحضارات، التي تجعل للشخصية الوطنية أو القومية طابعا تتميز به عن الشّخصيات الوطنية والقومية الأخرى"[4]. والثقافة لا تتعلق باختلافات تفصل جماعة ما عن جماعة أخرى بل قد يقع الاختلاف الثقافي داخل المجتمع الواحد حيث نجد لهجات وتقاليد وعادات مختلفة لكنها لا تحدث اختلافا في الهوية الثقافية ونموذجها العام.

---

[1]: يحمد محمد داوود: معجم التّعبير الاصطلاحي، في العربيّة المعاصرة، دار عريب للطباعة والنّشر، القاهرة، مصر، ط1، ص38.

[2]: عبد الله العروي: الأيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1999، ص: 97.

[3]: علي حرب: الممنوع والممتنع، نقد الذّات المفكرة، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1995، ص: 110.

[4]: خيرة محمدي: شبكات التواصل الاجتماعي والهوية الثقافية عند الشباب الجزائري، دراسة وصفية تحليلة لعينة من صفحات مستخدمي موقع الفايسبوك، مجلة الحكمة للدراسات الإعلامية والاتصالية، المجلد5، العدد11، 2018، ص: 161.

يعرفها محمد عابد الجابري على أنها: "ذلك المركب المتجانس من الذكريات والتّصورات والقيم والرموز والتّعبيرات والتّطلعات التي تحتفظ لجماعة بشرية. ..بهويتها الحضارية في إطار ما تعرفه من تصورات بفعل ديناميتها الداخلية وقابليتها للتواصل والأخذ والعطاء، وهي بعبارة أخرى المعبر الأصيل من الخصوصية التّاريخية لأّمة من الأمم"[1]، فهي متعلقة بالخبرات والمعارف والسلوكيات التي تعكس الشعور بالانتماء و تفتح مجال الخصوصية داخل الكيان الاجتماعي الواحد، وتتكون الهوية الثقافية من مكونات عامة متمثلة في اللغة والدين والتاريخ والعادات والتقاليد.

أّما اللغة فهي المحددة لخصوصية الهوية وذاتيتها، على اعتبار أّنها ألفاظ وكلمات تدعم الأفكار من خلال نقلها وترجمتها من مشاعر وأفكار إلى أقوال وعبارات، تدعم الوحدة بين النّاس، ففي تكاملات تجمع بين الهوية واللغة تنساق أسئلة متتابعة هل الهوية هي لغة؟ أم أنّ اللغة هي هوية؟، تعتبر اللغة أداتا للتفكير الإنساني حيث" تؤثر فيه وتتأثر به، فهذه حقيقة اللّغة وجوهرها، أّما أصواتها وكلماتها وتركيبها فهي لبوس هذه الحقيقة،. ..علامة خصوصية ومصدر اعتزاز"[2] تستعمل بهدف التواصل وتبادل للثقافات. والتعبير عن رؤى الجماعات.

تعتبر اللغة بذلك مظهرا من مظاهر الهوية وبذلك تكون اللغة هوية وليست الهوية لغة فالعلاقة قائمة على ارتباط الخاص بالعام، فاللغة جزء من الهوية،حيث يرى الفيلسوف الألماني مارتن هيدغر أنّ "إنّ لغتي هي مسكني، هي موطني ومستقري، وهي حدود عالمي الحميم ومعالمه وتضاريسه، ومن نوافذها ومن خلال عيونها أنظر إلى بقية أرجاء الكون الواسع أما جون بول سارتر فيقرر ب أنني لغة"[3]

[1]: محمد عابد الجابري: العولمة والهوية والثقافة، عشر أطروحات، مجلة المستقبل، العدد5، 1998، ص: 288.

[2]: فيصل الحفيان: اللغو والهوية، إشكاليات المفاهيم وجدل العلاقات، مجلة التسامح، ع5، 2004م، موقع :http /tasamoh.com/num/view/6/89 بتاريخ2021/10/12/. الساعة5: 40 صباحا.

[3]: عبد الله البريدي: اللغة هوية ناطقة، (منظور جديد يمزج اللغة بالهوية والحياة) ، المجلة العربية، الرياض، المملكة العربّية السّعودية، 1443هـ، ص: 28.

ثالثا/ مفهوم الهوية في علم الاجتماع:

إنّ الفرد لا يعيش بمعزل عن الجماعة وتعد عملية اكتساب الهوية من الوظائف الأساسية للتنشئة الاجتماعية، فالفرد يستمد هويته من شعوره القومي وإحساسه بالانتماء إلى مجتمع له خصائصه وسيماته، هذه السمات التي بدورها تمثل سمات للفرد حيث ينصهر فيها فليس هناك هوية للأنا من دون هوية لـ النحن فالانتماء هو الذي يوجه الإحساس بالهوية ويتم تحقيق هوية الأنا ضمن إطار الآخر وكلما اقترب الفرد من الجماعة تأكدت هويته وكلما ابتعد كان العكس.

تتشكل ذات الفرد من خلال التنشئة الاجتماعية فهي عملية ضرورية في الربط بين الفرد والمجتمع، ويعتبر المحيط الاجتماعي بذلك هو الوسيط الذي يساهم في نمو الشخصية والهوية "فهوية الفرد يستمدها من المجتمع ولا يمكن أن يكتسبها من خارجه، إذ أنّ المجتمع هو الذي يفرض عليه هويته من خلال الموقع الذي يحدده الفرد داخل النسيج الاجتماعي العام "[1] حيث تتشكل ذات الفرد وصورته عن ذاته عبر تفاعله مع الآخرين.

يتفاعل الفرد مع المجتمع بناء على ما تعلمه وتربى عليه حيث يكتسب من خلال تنشئته سلوكات ومعايير اجتماعية تمكنه من الاندماج الجيد وبالتالي أداء الأدوار الموكلة إليه على أكمل وجه وتحقيق أفق التوقع وليس كسره وقد أكد إريكسون على الارتباط الوثيق بين المؤثرات الاجتماعية والمراحل البيولوجية التي يمر بها الإنسان.

تعرف علاقة الأنا بالآخر في الغالب بالتوتر والجدل نسوق كلام تزفيتان تودوروف الذي يرى بأنّه "يمكن اكتشاف الآخرين في ذاتي وذلك بمعرفة أني لست مادة متجانسة وأجنبية جذريا عن كل ما ليس ذاتي: الأنا هو الآخر. لأنّ الآخرين أنوات des jeأيضا ذوات مثلي، لا يفصلها حقا عن ذاتي سوى وجهة نظري التي مفادها أنهم كلهم هناك وأنا هنا وحدي. ويمكنني إدراك هؤلاء الآخرين كتجريد وكإلحاح على التشكيل النفسي لكل فرد،

[1]: لطفي الشربيني: معجم مصطلحات الطب النّفسي، ص: 53.

وكآخر :الآخر أو الغير بالقياس إلى الذات أو كفئة اجتماعية مجردة لا تنتمي إليها"[1] فتبادل المواقع بينهما حتى يتحدد موقع كل واحد منهما هو ما يثير الجدل وحضور الذات يستلزم حضور الآخر فهو " ليس غريبا عنا بل هو مدنس فينا متبطن لنا منزل في أعماق الوعي واللاوعي"[2] فالوعي بالذات كائن من خلال الآخر الذي يعتبر مرآة ترى من خلالها الذات حقيقتها وكيانها .

1/الأنا من ضمير للغة إلى ضمير للإنسانية:

يعرفه ابن منظور في معجم لسان العرب بقوله "كلمة أنا اسم مكني وهو للمتكلم وحده، وإنما بني على الفتح فرقا بينه وبين أن التي هي حرف ناصب للفعل أما الألف الأخيرة هي لبيان الحركة في الوقف"[3] فالأنا كان مجرد ضمير في اللغة العربية، يحمل معنى التفرد اللغوي، ثم نحى منحى آخر فقد حظّى بمفاهيم عديدة مع مرور الزمن، وذلك ما سوف نتطرق إليه في المفهوم النظري لهذا المصطلح والذي تعدد واختلف حسب الإطار الزماني والمكاني الذي وجد فيه.بدءا من الفلسفة وصولا إلى النقد العربي، فالسؤال عن الأنا هو سؤال عن الوجود حسب وجهة نظر الفلسفة الوجودية والوجود عندهم "هو أولا وجودي أنا، أنا الذات المتفردة"[4] وهو مفهوم يرفض التثنية والجمع. ويعرفه أحمد مختار عمر في معجم اللغة العربية المعاصرة: "والأنا إدراك الشخص لذاته أو هويته"[5]

لكن الاختلاف بين الأنا والذات* وارد لا محالة، فالأنا تعني الكيان الداخلي فقط وإذا مع اتصل هذا الكيان بالخارج دل على الذات وإذا ما تعلق بالآخر دل على الهوية لذلك من

---

[1]: عبد النبي ذاكر: دانيال هنري باجو، جان–مارك مورا، الصورة، الأنا، الآخر، منشورات الزمن المملكة المغربية، ص: 85.

[2]: سعد البازغي : شرفات للرؤية، العولمة والهوية والتفاعل الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط5، 2005، ص: 19.

[3]: ابن منظور: لسان العرب، مج01، دار الجيل، دار لسان العرب، لبنان، د.ط، 1988، ص: 122 .

[4]: عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، النهضة المصرية، مصر، ط2، 1966، ص19.

[5]: أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب، القاهرة، مصر، مج1، ط1، 2008، ص 126.

* الذاتي لكل شيء ما يخصه ويميزه عن جميع ما عداه، وقيل ذات الشيء نفسه، وعينه وهولا يشتمل العرض، والفرق بين الذات والشخص أنّ الذات أعم من الشخص، لأنّ الذات يطلق على الجسم وغيره، والشخص لا يطلق إلا على الجسم" ينظر: التهناوي: كشاف اصطلاحات الفنون، بيروت، ط2، د.ت، ج2، ص: 521.

الصعب التدقيق في الجانب المفاهيمي لأن الذات متصلة بكلا الطرفين الذات والهوية بخيط رفيع لا يكاد يرى وبالتالي تبدو الأنا متشعبة وذات مفهوم زئبقي وهذا ما يوضحه أحمد برقاوي قائلا "الأنا شخصية حاضرة دائما في تجمع إنساني، إنها لغة، قيم، عادات، طموحات، رفض قبول، كل هذا لا يتم إلا في حقل التجمع الإنساني بكل مستوياته، الأنا عمل، سلوك، والعمل والسلوك مرتبطان بالآخرين، الأنا ليست مجرد إحساسات، الأنا ليست بيولوجيا، الأنا اجتماعية ثقافية، الأنا إذن وجود كلي معقد، لا يكتسب تمايزه إلاّ بالوعي الذاتي، إنّه وجود متمايز في العالم، ولأنّه قائم في العالم فإنّ العالم قائم فيه"[1] غير أنّ المفهوم يبدو منطبقا أكثر على لفظة "الهوية".

تحول المفهوم تدريجيا حيث أصبحت الأنا تشير إلى النحن التي تمثل الأنا الجمعية هذا الكوجيتو الجماعي الذي يفتح المجال أمام الأنا حتى تدخل في نطاق أوسع يحويها ويحوي ما هو خارج الأنا وهو النحن فليس من الممكن "**لأحد أن يبني شخصيته بمعزل عن أشكال التمييز الخاصة بالهوية، التي يقول بها الآخرون بخصوصه، فكل هوية هي هوية جماعية، تعّين سلفا ولا تختار بحرية ولها استمرارية تتجاوز الآفاق البيوغرافية لأعضائها** "[2] فوجود الأنا يحيل مباشرة على وجود الآخر الذي يمثل مصدرا له ولهويته حيث تتحول الأنا إلى أنا مفكرة وعارفة وواعية بذاتها في وجود الآخر.

نجد أن الهوية تتكون عندما يحاول الناس إيصال صورتهم إلي الآخرين وهم قد ينجحون في ذلك وقد يخفقون. وإذا أخفقوا سوف يدركون صعوبة الاحتفاظ بالهوية التي يريدونها. والهويات لا تتعلق فقط بانطباعنا عن أنفسنا، وإنما أيضا انطباعنا عن الآخرين وانطباع الآخرين بمقدار ما نعتقد حول هويتنا، (internal) عنا. فالهوية ذات معني مزدوج، فهي داخلية تتعلق بالطريقة التي يرانا فيها الآخرون. والهويات تتكون وتستقر وفق (external) وخارجية علاقات متداخلة بين هذه العوامل الداخلية والخارجية، وهي تتفاعل لتنتج الهوية، والعوامل الخارجية(كيف يرانا الآخرون ويستجيبون لنا) ربما تصطدم أو تتجاهل

[1]: أحمد برقاوي: الأنا، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، (د.ط)، 2009، ص 15.

[2]: ثابت ملكاوي: إشكالية العقل العربي والآخر الجديد، دار الطليعة، بيروت، د.ط، 1995، ص 40.

أو تدعم وتقوي نظرتنا عن أنفسنا. ومهما كانت الطريقة فإن الهوية تنشأ من بين هذه العلاقة بين أنفسنا والآخرين[1]

فللآخر دور للشعور بالأنا التي "لا تنمو ولا تفصح عن قدرتها إلا من خلال البيئة المعاشة، وأنّ الشعور بالأنا لا يبرز دون أن يكون مصحوبا بذوات آخرين...كما أنّ هناك الذات الجماعية group self أو النحن we وتشير إلى صيغة معينة للأنا تتحقق في صلة وجود جماعة تضم في عضويتها عدد من الأفراد يشعرون بالتعاون فيما بينهم، وباختلافهم- عن أو تعارضهم مع- جماعات أخرى"[2] حيث تتغير صفة الآخر حسب علاقته بالذات قد يكون عدوا أو صديقا أو حبيبا أو حبيبة.

فالأنا تحول مفهومه من التفرد إلى الجمع فهي فردية في وجوها كذات واحدة جمعية في شعورها ببقية الأنوات، فلا يمكن تصورها بمعزل عن النحن النافية لفرديتها المختزلة لنطاق وجودها.

رابعا/الهوية وجدلية التاريخ والشعر.

سنبني ونستوحي بحثنا في علاقة الهوية والذاكرة والنسيان على مقولة ديكارت "أنا أفكر إذن أنا موجود" والتي أصبحت مع ريكور في حديثه عن الإنسان القادر "**أنا أُقدر إذن أنا موجود**" لتصبح هاهنا "**أنا أفكر أنا أقدر أنا أتذكر أنا أنسى إذن أنا موجود**" فالتفكير بطبيعة الحال تفكير في الذكريات والقدرة هاهنا هي القدرة على النسيان والتفكير والقدرة والتذكر والنسيان هي ما يشكل وجودا للإنسان.

تشكل الذاكرة موضع تخزين لكل الوقائع والصدف والأشخاص والأحداث لتصبح من الماضي والتي يتم استحضارها كلما دعت الضرورة "إنّ الذاكرة حاستنا السادسة، التي توجه باقي الحواس، فتعيدنا الآن إلى أحداث الماضي، علّنا نستفيد منها في المستقبل، وتكون

[1]: هارلمبس وهولبورن _سوسيولوجيا الثقافة والهوية _تر: حاتم حميد محسن _دار كيوان للطباعة والنشر _سوريا 2010 _ م_ص: 106 ، 105

[2]: فتحي أبو العينين: صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي، مجلة القاهرة، العدد131، أكتوبر، 1993، ص: 92.

عملية التذكر عندئذ ككشاف كهربائي يسلط على هذا النحو في حياتنا فيضيئه وينبش تفاصيله لتستقر في الذاكرة، وتخضع عملية التذكر هذه لظروفنا الحالية وللصورة التي نريد أن نكّونها عن ذاتنا فماضينا يصمم ترسيمه حاضرنا ومستقبلنا أيضا"[1] فالماضي المخزن في الذاكرة يتم استحضاره في الحاضر ليكون بمثابة موجه للإنسان في المستقبل بناء على ماضيه الخاص فكل الذكريات هي قاعدة متينة لاختياراته فهي خبرات الإنسان وتجاربه فامتلاكه للذاكرة تعني تجاوز الأخطاء التي تم الوقوع فيها سابقا، فالماضي يصبح حاضرا في لحظة ما ولكنة حضور ممزوج بنكهة الماضي الذي انتهى ولكنه مستمر عبر الزمن وفي طيات الذاكرة إنّه حضور للغياب.

تظهر العديد من الإشكالات حين يتم الحديث عن الذاكرة والهوية بين ما هو مادي وما هو عقلي فهناك نوع من التكامل بين الإدراك الحسي و الإدراك العقلي ولكن لابد أن يكون لشيء واحد فأي تغير في الجانب المادي الحركي يقابله أو يرافقه بطبيعة الحال تغير في الجانب العقلي حيث "تسمع عند العزف على الكمان صوتا موسيقيا ونرى في الوقت ذاته اهتزازا في الأوتار. لذلك يوجد بالنسبة لوعينا مجموعتان من التغيرات بينما هما تغير واحد لا أكثر. فنحن نعلم أن هذا التنوع في وعينا قد نتج عن الفرق بين طرق إدراكنا للحدث نفسه فحسب"[2] ويخزن هذا الصوت في الذاكرة ويتم استحضاره كلما لمحنا تلك الآلة حتى ولو لم يتم العزف عليها ولكن مشاهدتها فقط تستدعي من الذاكرة ذلك الصوت الموسيقي، والأمر نفسه إذا غابت الآلة وحضر الصوت سوف تحضر صورة تلك الآلة مباشرة في مخيلتنا وكأننا نشاهدها أمامنا، وبهذا يقف الجانب الحسي جنبا إلى جنب مع الجانب العقلي لتشكيل ذاكرة حية ومتينة يتم تداعيها بأبسط المؤثرات، فطريقة استقبالنا للأحداث هي ما يشكل ذلك التنوع فيما تم إدراكه وتخزينه.

يكون للذاكرة معنى حين يتم قولبتها في قالب سردي حيث يتم نقل هذه الذكريات وتسجيلها لتصبح حياة فرد أو تاريخ أمة فالإنسان يولد صفحة بيضاء ويبدأ في التعلم شيء

[1]: جمال حشيدة: الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والّنشر، بيروت، ط1، 2011، ص: 53.

[2]: ميري ورنوك: الذاكرة في الفلسفة والأدب، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2007، ص: 17-18.

فشيء وتخزين ما تعلمه في الذاكرة من لغة و مبادئ وقيم ومشاعر. ..ليشكل بذلك هوية خاصة فما يضمن للإنسان إمكانية محافظته على هويته هو السرد الذي هو نتاج لذاكرة تضمن للإنسان أن يبقى هو نفسه مهما تغير الزمن بل تمنحه إمكانية البقاء والاستمرارية كما أن الذاكرة تحافظ على هوية الأشياء أيضا وتمنحها شرعية البقاء "فنحن لا نطالب عند القول إن التي أكتب عليها هي نفسها المنضدة التي كتبت عليها في العام الماضي أن تكون نفسها في كل تفصيل. قد تتعرض للحك بمرور الزمن، أو قد يتم إصلاح رجلها المكسورة. مثل هذه التغيرات لا تستلزم منا القول أننا نشير إلى منضدتين وليس إلى منضدة واحدة.كل ما نحتاجه لنتمكن من الإدعاء بأنها المنضدة نفسها هو إمكانية رواية قصة مستمرة توضح كيف وصلت المنضدة التي عرفناها في العام الماضي إلى مكانها الحالي واتخذت شكلها الراهن"[1]فالمحافظة على هويتها بالرغم من التغيرات التي طرأت عليها والتغير المكاني يتطلب حتما استمرارية الزمان وحضوره.

وكذلك الأمر بالنسبة للأشخاص حالهم كحال المنضدة فما يضمن استمرارية هوياتهم والمحافظة عليها بالرغم من التغير الدائم الذي يحاول زعزعة هذا البناء الاجتماعي هو استعادة الماضي بل وإعادة بنائه لأن المهم ليس الذاكرة في حد ذاتها كإطار يسجل فيه الإرث الشخصي والخاص بل المهم هو مصير هذا المخزون وكيف نجعل له قيمة خاصة، فالذاكرة لها أهمية منذ القدم و في التاريخ العربي القديم خاصة أن الشعر كان ينقل سماعا من جيل إلى جيل ويحفظ في الذاكرة حتى جاء عصر التدوين وكان مصير هذا الأخير أن دّون.

كانت هذه المدونات الشعرية وغيرها تمثل تاريخ وهوية أمة بأكملها تمت إعادة بنائها "فالذاكرة تصنعنا ونحن نصنع الذاكرة، فالذاكرة تصوغنا ونحن نصوغ الذاكرة بدورنا، ذلك يلخص تلخيصا تاما جدل الهوية والذاكرة اللتين تقترن الواحدة منهما بالأخرى وتخصب إحداهما الأخرى وتذوب الواحدة منهما في الأخرى ويتجدد هذا الذوبان بهدف إنتاج مسار

[1]: ميري ورنوك: الذاكرة في الفلسفة والأدب: ص: 15.

للحياة، تاريخ، أسطورة، قصة ويبقى النسيان وحده في النهاية بالتأكيد"[1] فالذاكرة تعمل على بناء وتغذية هوية الفرد وصناعة حياته وفرضا لو فقد شخص ما ذاكرته تصبح حياته بلا معنى ولا قيمة ويصبح دون هويته بل إنّ فقدان الذاكرة يعني ضمنيا فقدان للهوية، فالوعي المستمر بالحياة بما فيها من أزمات ومصائب وأفراح...هو ما يمنحنا هوياتنا.

يعيش المرء في عالم يشعر به ولابد أن يشعر به أكثر خاصة مع موجة العولمة التي اجتاحت العالم "إنّ المرء لا يتذكر ذاته فقط وهي ترى وتحس وتتعلم بل يتذكر أوضاع عيش في العالم رأى أثناءها أو أحس أو تعلم. هذه الأوضاع تحوي ضمنا الجسد الخاص وجسد الآخرين والمساحة المعاشة، وأخيرا أفق العالم والعوالم الذي وقع تحته شيء معين "[2] فهو لا يستطيع الخروج من هذا العالم فالذاكرة بدورها تتأثر بوضع العالم، فيصبح للذات مزيد من الوعي بالتطور والتغير الحاصل في النظم الثقافية والاجتماعية باعتبارها مكونا عابرا للحدود والتي لابد أن تستفيد من التغيرات الحاصلة والأوضاع الطارئة بل وتستثمرها في تقديم صورة مناسبة لمجتمعها في مقابل بقية المجتمعات أي الآخر، بل وترسيخها بعيدا عن التقوقع السلبي شرط المحافظة عن ثوابتها والعناصر المشكلة لهويتنا.

الإنسان صانع ذاته فهو متعدد القدرات ومتعدد الأفعال و "إنّ فعل إعمال الذاكرة يأتي ليسجل في لائحة القدرات، الإستطاعات والإمكانيات التي تخص مقولة "أنا أقدر" أنا أستطيع "[3] ففعل التذكر يدخل ضمن قدرات الإنسان إنّه صانعها الحقيقي.يرى جيورجيو كولي في إطار تقديمه لفكرة حول العالم بأنّ ممارسة المعرفة يكون في إطار الحياة يقول "علّي أن أفعل شيئا ما في الفن، أن أكرس نفسي في الذاكرة. أبتدع حياة آنية(فورية) "[4]

يعيش الإنسان في مجتمع تحكمه عادات وتقاليد له منظومة إيديولوجية لا يمكن الفرار منها بل هي مطبقة على الجميع على حد سواء، لتدخل الذاكرة تحت سنديان الإكراه

---

[1]: جويل كاندو: الذاكرة والهوية، تر:وجيه أسعد، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، (د.ط)، 2009، ص: 10.

[2]: المرجع نفسه، ص: 58.

[3]: بول ريكور:الذّاكرة التّاريخ النسيان، تر، تق: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ص: 103

[4]:فتحي التّريكي: الهوية والرهانات، تر: نور الدين السيافي وزهير المدنيني، الدار المتوسطة للنشر، تونس، ط1، 2010، ص: 20.

الصامت بل يتم إدخالها كرها فتصاب الذاكرة بسوء استخدام ويتم التلاعب بها لتصبح الذاكرة عبارة عن تمثيل لسلطة أو لسياسة فرضت نفسها "تشخص الإيديولوجيا إذن منذ البداية عمليات تشويه إخفائية يعبر من خلالها الفرد أو الجماعة عن حالته دون أن يعلم ذلك أو يدركه، تبدو الإيديولوجيا، على سبيل المثال، وكأنها تعبر عن الحالة الطبقية لفرد دون وعي الفرد بها "[1] فهي ليست تعبير عن موقفه وإنّما هو موقف الآخر دون أن يصرح به أو حتى يدركه فوجودنا كهويات مشروط جبريا بالإيديولوجيا.

تعبر الإيديولوجيا كمفهوم اجتماعي عن تصورات للإنسان اتجاه العالم "فهي لا تدل فقط على المعتقدات التي توجد لدى الناس أو نسق القيم أو محصلة الأهداف والمعايير وإنّما تتضمن كل هذه الجوانب مجتمعة، بالإضافة إلى نظرة الإنسان للأشياء المحيطة والتصور الذي يشكله عن العالم وهي في الوقت نفسه تشير إلى مجموع الخبرات والأفكار والآراء التي يستند عليها في تقويمه للظواهر المحيطة به"[2] هكذا تحضر الإيديولوجيا ضمن إطار اجتماعي لتساهم في بناء المجتمع كونها تمثل خبرات وآراء وأفكار تم ترسيخها في الذاكرة لتحضر في كل مرة حضورا يليق بالموقف، حضورا ينم عن مدى كفاءة الذاكرة في تخزين هذا الكل.

فحسب ألتوسير أنّ حقيقة الإيديولوجيا "تضع كل فرد في علاقات خيالية مع العلاقات الحقيقية التي يعيش فيها " لتصبح الذات خاضعة لهذه الإيديولوجيا محددة بهوية خيالية تقرر وجوها الحقيقي داخل صراع تاريخي مضاد فلطالما قامت الإيديولوجيا بوظيفة تكوين الأفراد الملموسين بوصفهم ذوات"[3] فهي تقوم بوظيفة التكوين ليس للأفراد كأفراد فحسب وإنّما كذوات تمارس هيمنة.

---

[1]: بول ريكور محاضرات في الإيديولوجيا، واليوتوبيا، تق: جورج تايلور، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2002، ص: 47.

[2]: عبد الوهاب المسيري محمد: الإيديولوجيا الصهيونية، دراسة حالة في علم الاجتماع، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1983، ص :135.

[3]: المرجع نفسه: ص: 130.

يرتبط الفكر بالواقع ارتباطا وثيقا ف" عبر وعي الإنسان بالنوع يثبت حياته الاجتماعية الواقعية ويكرر ببساطة وجوده الواقعي في الفكر، تماما كما أنّ وجود الأنواع، على العكس يثبت نفسه في وعي النوع ويوجد من أجل ذاته في عموميته كوجود مفكر"[1] ليتحد بذلك الفكر مع الواقع والوجود فالتكرار يفترض وجود الذات أولا في الواقع حتى يتم تكرارها في الجانب الفكري فالإنسان يكتب ذاته التي يمتلك جوهرها وجذورها.

الوعي يتجسد بدوره عن طريق اللغة فهي الجسد الذي يسكنه "فاللغة قديمة قدم الوعي، وهي وعي عملي يوجد أيضا من أجل بشر آخرين ولهذا السبب وحده هي موجودة واقعيا (...) إنّها مثل الوعي لا تنشأ إلا عن الحاجة الضرورة للتعامل مع البشر الآخرين"[2] ليكون نتاجا من إنتاجات الإيديولوجيات فهو معزول عنها لكنه في الآن نفسه متولد عنها ومتولدة عنه حيث تنعكس في الوعي الذي يعيد تشكيل الذوات وتتجسد من خلال اللغة لتكون شرطا من شروط الوجود بل وصانعته.

الأدب يعيد إنتاج الإيديولوجيات التي أنتجته هي بدورها وشكلته ولكن الاختلاف كامن في كون الإيديولوجيات في الواقع تمارس نوعا من القمع والضغط على الفرد ولكنها تلبس أقنعة داخل الإنتاج الأدبي لتتسم بالنعومة "فهي تفرض عليه شرط حياته وتمنحه تطورا محددا وشخصية خاصة، وهي تظهر بأنّ الظروف تصنع البشر بقدر ما يصنع البشر الظروف "[3] فالبينة الفوقية هي انعكاس للبنية التحتية والتي بدورها قد تشكل البنية التحتية وتمارس نوعا من التغيير فيحدث بذلك نوع من التعارض الصراع بينها وتتحول الكتابة هنا من الزيف إلى الحقيقة بل المطالبة بتغيير هذه الحقيقة وفق تطلعات وآمال ويصبح النص أو الخطاب بذلك رؤيا للعالم حسب تعبير لوسيان غولدمان.

فالكتابة ضمن هذا الإطار تعد " قلبا منهجيا لعلاقة القوة بين الحاكم والمحكوم إلى مجرد كلمات مكتوبة، بيد أنها (الكتابة) سبيل من سبل إخفاء المادية المروعة لإنتاج محكوم

[1]: بول ريكور: محاضرات في الايديولوجيا واليوتوبيا، ص 122.

[2]: المرجع نفسه، ص 147 .

[3] نفسه، ص 154.

ومروض على هذا النحو من الضيق البالغ "[1] لتكون الكتابة بداية للأديب الذي لا يختار أسلوبة ولا لغته ولا ألفاظه وإنما تختار الكتابة نفسها ويكون هو وسيلة لتجسيدها فقط لتصبح عالما يعي نفسه داخلها ويتعرف على ذاته الحقيقة التي كادت أن تسحقها الإيديولوجيا في صراع دائم وزيف مستمر الذي سوف تظهر حقيقته الكتابة المحملة بالتاريخ.

يعد الشّعر مرآة للشعوب من خلاله يتجلى الفكر وتتجلى معه مكانة الأمم، و فهو كلغة يحتل مكانة هامة ضمن المنظومة المكونة للهوية، هذه الأخيرة التي تعبر عن تلك (الهوية)، على اعتبار اللغة محدد للهوية وذلك لأن اللغة تعتبر محددا ومستودعا للماضي والحاضر والمستقبل لذلك فكلما كانت اللغة الشّعرية قوية كانت بعيدة عن الانبهار بلغة الآخر وبالتالي ثقافته ولكما ضعفت اللغة الشّعرية كان للتبعية مجال رحب وللانصهار في ثقافة الآخر مجال أوسع وبالتالي فالانبهار بالآخر يحمل في طياته مجال للاندثار اللغوي أي موت اللغة وبالتالي تصدع الهوية اذ تصبح هوية تابعة لهوية الآخر فتختفي تدريجيا ف لسنا نحن من نملك اللّغة بل اللّغة تملكنا بالمعنى السيئ والمعنى السديد"[2] فهي عنوان للوجود والهوية وهي المحدد للفكر والسلوكيات والمعتقدات التي تعكس هوية الفرد داخل الجماعة والجماعة داخل الأمم.

يمكن اعتبار اللغة هوية ولكن لا يمكن اعتبار الهوية لغة بمعنى أنّ اللغة ليست المقوم الوحيد للهوية وإن كانت من أهم هذه المقومات، وأشدها خصبا وعمقا وتركيبا إنّ العلاقة بين اللغة والهوية هي علاقة الخاص بالعام، فالهوية أعم من اللغة، لأنّ الهوية لها تجليات عديدة غير اللغة، إذ أنها ببساطة متناهية ليست سوى تلك القواسم المشتركة أو القدر المتفق عليه بين مجموعة من النّاس، ذلك الذي يميزهم ويوحدهم، وليست اللغة وحدها هي التي تقوم بهذه المهمة وهذا يعيدنا إلى المقومات الأخرى للهوية[3]

[1]: محمد الكامل الخطيب: الرّواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1981، ص: 107.

[2]: فتحي المسكيني: نقد العقل التأويلي أو فلسفة الإله الأحيز، مركز الانتماء القومي، ط1، 2005، ص: 139.

[3]: ينظر: فيصل الحفيان، اللغة والهوية، إشكاليات المفاهيم وجدل العلاقات، التسامح، مجلة فصلية فكرية إسلامية، العدد5، 1425هـ/2004، http: tasamoh.com/index.php/nums/view/6/89، 2020/04/13. 00: 1صباحا

حسب هيدغير فالإنسان أو الكاتب بالأحرى لديه مسكنه الخاص "فاللغة هي مسكن الكينونة"[1] فالهوية يمكن أن تطرح باعتبارها ظاهرة لغوية، فهي لا تتمظهر إلا من خلال اللغة باعتبارها معيارا تتحدد من خلالها الهويات إذ تعد "اللسان الثقافي الأساسي للهوية الثقافية للأفراد والشعوب، وهي عامل بين اختلاف ثقافة وأخرى، وهي أسلوب للتواصل والاحتكاك واثبات الهوية وقد جاءت نظرية صدام الحضارات، لتلعن أنّ العدو الأول للحضارة الغربية هو الإسلام، وأنّ الثقافة المرتكزة على اللغة العربية ذاتها هي منافس لتلك الحضارة"[2] فالتنافس الحضاري اليوم والنظام العام يفرض معايير لغوية جديدة فلا مكان للخصوصيات اللغوية وبالتالي غياب الخصوصيات الهوياتية خاصة مع التجاذبات التي تمس كلا الطرفين، تستلزم انتباها وحرصا كبيرا حتى لا نذوب في ثقافة غيرنا ولغته.

إذا ما أردنا الحديث عن علاقة الهوية بالتاريخ فنحن هنا لا نتحدث عن هوية فرد كوجود متفرد وإنّما كوجود داخل نسق اجتماعي فالفرد لا يوجد بمعزل عن الجماعة وقد تطرقنا لهذا بالتفصيل في عنصر سابق، وحسب عفيف البوني "فلا وجود للهوية خارج المجتمع والتاريخ فالأمة وحدها تملك الهوية سواء كانت جماعية صغيرة أو كبيرة،بشرط تماثل أفرادها وانصهارهم في الوجود الجماعي (...) أي أنّه في حاجة إلى هوية تجمعه مع الآخرين؛لأنّه ليس بإمكانه أن يكون له هوية واحدة، كما أنّه ليس بإمكان أية قوة أن تفرض هوية ما على مجموعة من الناس من دون اختيار حر من طرفهم "[3] ويتجلى كل هذا في أفق تاريخي لتاريخ شعوب وأحقاب كان لابد للتاريخ أن يدونها فلكل أمة تاريخا الخاص وبالتالي هويتها الخاصة المتفردة. فالتاريخ أهم مكون من مكونات الهوية فلكل مجتمع ماضية الذي يتشكل في نسق تاريخي يمد الهوية بالحركية أو النزعة الصراعية بين الذات والمحيط وهو بمثابة حامل لكل الأوضاع وكل الظروف على اختلاف مجلاتها وتعددها.

[1]: فتحي المسكيني:الهجرة إلى الإنسانية، كلمة للنشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2016، ص: 139.

[2]: محمد زغو: أثر العولمة على الهوية الثقافية الأفراد والشعوب، الأكاديمة للدراسات الاجتماعية والإنسانية، كلية العلوم القانونية والإدارية، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2010، ص: 99.

[3]: عفيف البوني: في الهوية القومية العربية، في رياض زكي قاسم (تحديدا وتقويما)، الهوية قضاياها في الوعي العربي المعاصر، دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص: 24.

أما الباحث فتحي التريكي فيعتبر التاريخ عنصرا حاضرا في الهوية الفردية أو الجماعية فلا بد من "أخذ التاريخ في الاعتبار بصفة الصيرورة هو العنصر الرئيس لكل هوية سواء كانت فردية أو جماعية"[1]

حسب هيدغر فإن السؤال عن الوجود بما هو موجود هو في الحقيقة "تأرخ مخصوص (...) وأنّ الدزاين التاريخي هو وحده الذي يمكن من استشراف المعنى الجوهري للبدء الذي يشد تاريخ الوجود"[2] ليصبح الإنسان بذلك في حده تاريخا فالأمم عبارة عن مرويات قدمها التاريخ في قالب خطابي روائي في شكل سردي كان الحدث الزمني فيه أساسا للموضوعات وكان الخيال فيها سيدا للكتابات، فيتحول الإطار التاريخي إلى إطار سردي يتقدمان خطوة خطوة نحو الأمام دون السير في خطى متوازية حتى يكون الوصول لحظة للالتقاء فيحل كل منهما محل الآخر ويندمج كل منهما في الآخر..

فعلاقة الهوية بالتاريخ علاقة متينة إذ" تذوب في الحروب والصراعات هويات متعددة العناصر وتصبح الهوية الأكثر معنى بالنسبة للصراع وهي السائدة وغالبا ما تحدد هذه الهوية دائما بالتاريخ"[3] لكل موجود موقف من هذا الوجود ويتجسد ذلك في قالب سردي يحكي فيه الإنسان موقفه لتصبح الكتابة هاهنا هي ما يحدد هوية هذا الموجود بل وهوية الوجود أيضا وبذلك يعد الكاتب صانعا للتاريخ فالتاريخ لا يعي ذاته إلا عبر وعي المفكر والفيلسوف به "إنه فتح للهوية على زمانيتها، ومساعدتها الهادئة على الوعي بنفسها باعتبارها هوية تاريخية هشة وسردية عليها أن تشرع في تحرير نفسها من الداخل، هو الطريق الوحيد نحو إرساء ذات حرة في أفق ثقافتنا "ليصبح التاريخ شاهدا على الأحداث اليومية للجماعات ومسجلا لها، ورقيبا عليها، فتتشكل الهوية في نسق تواصلي وعلاقة حميمة مع التاريخ. ويعد التاريخ محددا للهوية حيث" تتجذر هوية الجماعة في تاريخها، ويبرز تاريخ الجماعة وآثاره في صيغ مكتوبة، كما يتجلى في تقاليد الجماعة وأساطيرها وحكاياتها وينطوي ذلك التاريخ

[1]: مجموعة باحثين: السؤال عن الهوية، (في التأسيس ... والنّقد ... والمستقبل)، إشراف وتنسيق: البشير ربوح، دار الأمان، الرّباط، ط1، 2016، ص: 191.

[2] : المرجع نفسه، ص: 83.

[3]: ثائر رحيم كاظم: العولمة والمواطنة والهوية، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، كلية الآداب، جامعة القادسية، بغداد، العراق، ع1، مج8، 2009، ص: 259.

أيضا على الأحداث الفردية والجمعية، وعلى صورة أبطالها التاريخيين، كما يشتمل على صورة الحياة السياسة للجماعة وآثاره في تنظيم الوسط الحيوي، والبنية الديمغرافية والنشاطات الراهنة والبنية الاجتماعية وأخيرا الآراء، الاتجاهات والمعايير السلوكية وموروثات الماضي"[1]،فيصبح التاريخ معادلا موضوعيا للهوية التي تتشكل في شكل سردي تاريخي، ليصبح السرد هو الرابط الوثيق والمجسد الحقيقي لانبعاث الهوية تاريخيا في منظومة علائقية متشابكة تندرج من خلالها الهوية في قالب سردي تخيلي، ينقل التاريخ ويجسد الهوية وتناقضاتها ويعيد بنائها في شكل تفاعلي مع الماضي وقراءة للحاضر وتأمل تقريري نحو المستقبل، فتظهر من خلاله دور الذاكرة التاريخية في شحن الهوية وإبراز هوية الأقوى الذي يسعى لإلغاء الآخر وهوية الضعيف المهمش الذي يسعى للبحث عن هوية جديدة بديلة تلغي هويته الأصلية وهاجسها.

وبالتالي فعلاقة الهوية بالتاريخ تبرز من خلاله السرد بنوعية" التاريخي والتخيلي في عملية جدلية تومئ بإعادة تشكيل الفعل حكيا يرسم الأحداث منحازة تستدعي نموذجا ما"[2] فالحكي انعتاق للهوية من النسيان وحفظ للتاريخ من الاندثار فهو حياة للتاريخ وبالتالي وجود للهوية، فالنصوص على تعدد قوالبها واختلاف أجناسها في شكل حبكات تطرح من خلالها الهوية " فثمة جماعات لا تمثل وجودها الخاص إلا من خلال سردها الخاص، أو تحبيكها الخاص لتاريخها، وهذا التحبيك هو ما يدعم هويتها ويعيد تكوينها"[3] لكن إشكاليات الهوية المتأزمة تبقى متواصلة ولن يتم حلها بالعرض السردي لها،وبالتالي يصبح الكاتب هاهنا مسؤولا عن حقيقة التاريخ لأنه صانع له فيتحول الكاتب إلى تاريخ في حد ذاته إذ تتحدد ذاتيه التاريخ من خلاله وبالتالي تتحدد ذاتيته وذاتية الجماعة المنتمي إليها هكذا تظهر هوية الكاتب الحقيقية والمأمولة المأزومة والمطلوبة.

فهذه العلاقة الحميمة بين التاريخ والهوية ما هي إلا نتاج علاقة وقائع بزمن والهوية الحقيقة هي هوية بعيدة كل البعد عن التخييل هوية واقعية وإذا تم نقلها سرديا تتشكل هوية

[1]: أليكس مكشيللي: الهوية، تر: علي وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق، سوريان ط1، 1933، ص: 23.

[2]: حاتم الورفلي: بول ريكور، الهوية والسرد، دار التنوير، تونس، ط1، 2009، ص: 22

[3]: نادر كاظم: الهوية والسرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 2016، ص :130.

"من" في قصة مروية وبالتالي تكون هويته هي نفسها هوية تاريخية سردية مرجعها التجربة الإنسانية في الزمن.

تطور مفهوم الهوية عند العرب من انعدام وجود المصطلح في المعاجم العربية القديمة، إلى التأثر الواضح بالطرح اليوناني لهذه القضية، حيث أصبح الاهتمام الفلاسفة العرب قائما على فكرتي الوجود والماهية، مركزين على الذات الإلهية ثم تتطور المفهوم ليشمل الذات الإنسانية، وبالتالي فدلالة المصطلح تطورت من المعنى الأنثروبولوجي لـ " هو" إلى المعنى الأنطولوجي " الهو" ثم من معنى الوجود إلى معنى الذات الشاخصة في العصر الحديث، التي يتحدد وجودها في مقابل الآخر، ليتعمق المعنى أكثر وينصب حول الوجود الإنساني والذات البشرية وإحداث قطيعة مع التراث ومواكبة التطور الحضاري الذي يحدث في العالم، فالهوية مفهوم متجدد بتغير الأوضاع، فهي سيرورة سيكولوجية تتشكل في تفاعل مع الغير.

وبالتالي يمكن القول أنّ الهوية تتشكل من جملة الأحداث والظروف التي تتمثل في مكونات تاريخية يومية، يحويها إطار عام وسرديات كبرى وهي أساس جوهر الهوية، والتقاء التاريخ مع السرد ما هو إلاّ تشكيل لكينونة الإنسان صحيح أنّ ما بعد الحداثة تعترض ووجود فكرة إنسانية عامة وتدعو إلى الاختلاف والتّعدد، وبالتالي انعدام ما يسمى بالهوية ولكن القضايا تختلف فالإنسان الذي يتبنى قضية قومية وطنية أو هوية ذاتية لابد أن يكون التمثيل مبدأه، والدفاع عن مطالب الهوية، خاصة إذ ما ارتبطت بالأيدلوجيات، فهي معرفة إدراك ذاتي يتم من خلال الآخر فتشكيل لهوية قائم على إدراك واعي للذات والأخر المختلف ولكن عدم وجود حوار مع الآخر نتج عنه فرد مستعبد وهو حالة الشاعرة فدوى طوقان التي تبنت قضية ذاتية وقومي وطنية ومثلتها في خطابها الشعري. وهذا ما سنوضحه من خلال البحث في ثنايا شعرها.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: فدوى طوقان الهوية الواقعية المأزومة والطوباوية المأمولة.

أّولا: أزمة الذّات ومستويات اليقين الوجودي.

1/ الوجود والموت.

2/ الوجود والحب.

3/ الوجود والشّعر.

4/ الوجود والاغتراب.

تمهيد:

لقد تغير تفكير الإنسان المعاصر، وأصبح يعي بأنه غير مدرك لذاته ولوجوده، لذلك عمل على تحقيق وجوده بل والبحث في حقيقة هذا الوجود، خاصة إذا ما تعلق الأمر بالمرأة وخطابها الذي كان وسيلتها الدفاعية الوحيدة اتجاه ذاتها واتجاه الآخر على اختلاف صوره وتعددها سواء كان أسرة أو مجتمعا أو مستعمرا، فالذات تحولت إلى موضوع للمعرفة من الصعب احتواءه، فهي مندمجة في الوجود ووجودها يعني وجود الوجود، وتأويل هذا الوجود يعني التجلي المطلق لكينونة الإنسان فانكشاف لحظة الوجود يكمن في "الإشكالية الهرمنيوطيقية التي تؤكد من الآن، على الكينونة في العالم وعلى الانتماء المشارك الذي يسبق كل علاقة تقيمها ذات فاعلة بموضوع يواجهها"[1]وفهم الوجود من خلال ربطه بالفكر حتى تتمكن الذات من تمثيل هويتها وإدراك المعاني الكامنة فيه. من معاناة وقلق وهواجس اتجاه الحياة والطبيعة والفناء والموت. كيف مثلت الشاعرة فدوى طوقان هويتها؟ وهل أثبتت ذاتها وكينونتها ؟ وكيفت تغلبت على كل ما يؤرقها؟ كلها أسئلة تتطلب إجابة من خلال خطابها الشعري الذاتي الوجودي.

أوَّلا :أزمة الذّات ومستويات اليَقين الُوجودي :

عملت الشاعرة فدوى طوقان على مواكبة الحداثة الشعرية العالمية، من خلال معالجتها لأسئلة وجودية تخصها كذات شاعرة، وكأنثى بالدرجة الأولى، فقد طرحت العديد من القضايا الوجودية التي باتت تؤرقها وتشغل تفكيرها اتجاه الأوضاع الراهنة، قصد التخفيف من حدتها ومحاولة تغييرها، وفق طرح أنطولوجي جديد فكيف نظرت الشاعرة للوجود ؟ وهل استطاعت من خلال خطابها أن تغيره وتتجاوز حمولاتها من قلق وتوتر وخوف وألم وأسى. ..؟

لقد ربط ديكارت الوجود بالتفكير وأرسى للوجود كينونته المتمركزة حول الإنسان، الذي تتحدد أناه من خلال الذات التي بدورها تشك في وجودها الذي يتطلب برهانا يقول ديكارت: " أي شيء أنا؟ أنا شيء يفكر، وما هو الشيء الذي يفكر، إنه شيء يشك، ويدرك ويبرهن، ويثبت وينفي، ويريد ويرفض ويتخيل أيضا ويحس"[2] وكذلك الحال بالنسبة للشاعرة فدوى التي

[1]: بول ريكور: من النص إلى الفعل: أبحاث التأويل، تر، محمد برادة، حسان بورقية، غين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 2001، ص: 26

[2]: رينيه ديكارت: تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى، تر: كمال الحاج، عويدات، بيروت، ط1، 1962، ص: 103.

يسيطر عليها الشك في كل الوجود وبالتالي شكها في ذاتها وكينونتها فتتزاحم الأسئلة داخلها بحثا عن حقيقتها وحقيقة وجودها حيث تتساءل عن أصل وجودها وعن سببه وسنحاول إبراز الدّلالات من خلال رصد التشاكل والتّباين الموجود في قصائد الشّاعرة ما يضفي على قصائدها قيمة جمالية ومعنوية التقول:

لم جئت للدنيا؟ أجئت لغاية هي فوق ظني ؟
أملئت في الدنيا فراغا خافيا في الغيب عني ؟
أيحس هذا الكون نقصا حين أخلي مكاني ؟
وأروح لم أخلف فيه شيئا من كياني ؟
إذا كان غيري في وجودهم امتداد للوجود
صور ستبقى منهم يحيون فيها من جديد..[1]

يبدو أن الشّاعرة تكابد وتعاني مخاض الولادة العسيرة كذات تحاول البحث عن حقيقتها، ونرصد ذلك من خلال التشكلات الموظفة على هذه الأسطر، فهي لا تدرك هذه الحقيقة ولا كيفية الحصول عليها، فانطلقت بتشخيص وضعها من تساؤل(لم جئت للدنيا) سعيا منها لتحديد هويتها المستلبة، وهذا التساؤل يدل على عدم وعي من الذات بكينونتها ونوع من المقاومة في الآن نفسه، لتجيب نفسها بمقترحات عبارة عن تساؤلات (أجئت، أملئت، أيحس) وهي تشاكلات صوتية، ويعتبر الصوت رمزا لغويا جماليا، "فأما مقابلة الألفاظ في تشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم، واسع،. ..وذلك أنّ كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمة الأحداث المعبر عنها، فيعدلونها ويحتذونها عليها"[2] لتطغى صيغة الاستفهام التي تعكس نزعة استسلاميه تشاؤمية تنم عن تغييب للذات وانكسارها عاطفيا ونفسيا واجتماعيا، فالشاعرة متمركزة حول أناها باحثة عن مبتغاها الذي يأبى أن يلقاها، وطرح السؤال هنا لا يقترن بالجهل وعدم المعرفة، لذلك فإن هذا الطرح يقرر حقيقة وجودها العبثي. وهي ليست متقوقعة على ذاتها بل منفتحة على الآخر بدليل أنها ثير نوعا من المقارنة معه، وكأنها تعيش في ذوات الآخرين فتقع في فخ اليأس والوجود المزيف الذي

[1]: فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993، ص: 39.
[2]: ابن جني: الخصائص، ج2، دار الهدى للطباعة والّنشر، بيروت، 1963، ص: 157.

لا طائل منه، تحمل نوعا من الرؤية العبثية للحياة التي لا غاية منها، خاصة أنها فقدت إمكانية الإجابة عنها مما أحدث لديها نوعا من الانفصام والشك والحيرة.

فنشأت لديها رؤية وجودية عبثية، تعكس مراحل عمرية مختلفة تكابد فيها القهر ففي سيرتها تحكي عن طفولتها البائسة وحرمانها من عطف الأبوة ففي مذكراتها تسرد للقارئ مدى شعورها بالسعادة حين تصاب بحمى الملاريا فتتحرك مشاعر أمها وتصور الموقف قائلة" إذا كانت هذه المناسبة الوحيدة التي تعلن فيها أمي عن مشاعرها الأمومة اتجاهي فأشعر بدفئها وحنانها الحقيقي" [1] فمن العسير التفريق بين المرحلة الطفولية والحالة الشعورية وبالتالي النظرة المستقبلية، فمجموع الأسئلة الموجودة في هذه الأسطر أسئلة استفهامية حائرة تعكس شدة الألم وعدم الرضي عن الوجود. تقول في قصيدتها "خريف ومساء"

حيرة حائرة كم خالطت ظني وهجسي
عكست ألوانها السود على فكري وحسّي

كم تطلعت، وكم ساءلت: من أين ابتدائي ؟

ولكم ناديت بالغيب: إلى أين انتهائي ؟

قلق شوش في نفسي طمأنينة نفسي ![2]

يبرز التشاكل* الصوتي في هذه الأسطر (ظني، هجسي، فكري، حسي، نفسي) القائمة على صيغة صرفية واحدة(فعلي) تجعل تقاربا بين الكلمات وإمكان الجمع بينها وهو ما يعكس قيمة دلالية تتمثل في ملامسة الحيرة لكل الجوانب الحسية النفسية والمعنوية والفكرية، حينما تحير الحيرة وتتداخل مع الظنون والهواجس يغشى الفكر سواد والنفس ظلمة

[1]: عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع بوزريعة، د.ط، الجزائر، ص23.

[2]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 50.

* نقل غوياس مصطلح التّشاكل من الفيزياء الكيميائة التي إلى التّحليل الدلالي بإعطائه دلالة خاصة تتماشى مع الحقل الجديد الذي وضع فيه، تقوم هذه الدلالة على التواتر أو التّكرارية، فهو عبارة عن تواتر للمعاني التي تحقق للخطاب الملفوظ انسجامه، ويبرز المعنى الذي لا يتأتى في بداية النّص ولا في نهايته، وإنما يتم الإمساك به من خلال النّص كله، ينظر: فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، الرّباط، (د.ط)، 1999، ص: 9.

فيغدو الجهل والغموض سمة لصيقة بفدوى فتتطلع للإجابة عن أسئلة قصد معرفة حقيقة وجودها الأنطولوجي وتجاوز القلق والفراغ الذي حرمها أن تعيش حياة مطمئنة، فلا حقيقة لها، وفي نفس المقطع يصادفنا تباين لفظي وقابله تشاكل دلالي * والتباين يعتبر ركيزة أساسية قائم على "رصد العلاقات المتنافرة أو المتناقضة، المتعرضة التي تفضي فيما تفضي إليه، في حقيقة الأمر إلى تحديد الدّلالة السيميائية للمعنى عبر انصهارها أو أثناء انصهاره في مساحة الّنص المطروح للتحليل المجهري أو التشبيه به"[1]

كم تطلعت، وكم ساءلت: من أين ابتدائي ؟

ولكم ناديت بالغيب: إلى أين انتهائي ؟

تملأ جملة من الأسئلة نفس الشاعرة دون الإجابة عنها تبدو من خلالها مجهولة نسب في هذا الوجود، فلا تعرف كيف وجدت وما الغاية من وجودها وما مآلها، فهي محاطة بجاهلات من كل صوب، تفصح الشاعرة من خلال هذه المقاطع عن الهم الوجودي والقلق المنبعث من ذاتها لفهم سر وجودها وغاياته في هذا العالم :

عمر نهايته خواء فارغ.. مثل البداية
هذه حياتي، خيبة وتمزق يجتاح ذاتي
هذه حياتي، فيم أحياها ؟وما معنى حياتي ؟[2]

تكثر الأسئلة في هذه الأسطر بطريقة جدلية تعكس طبيعة الأفكار المراد إيصالها، حيث يحضر سؤال الهوية الذي تتم الإجابة عنه بمجموعة من الأسئلة فوجودها غير مبرر نلمح صرخة ألم وشكوى من الزمن في كلمات الشاعرة، حيث تستعمل قاموسا معبرا عن ذلك (خواء، خيبة، تمزق) تتشاكل هذه الألفاظ في المعنى، وتوحي بأحوال النفس الشاعرة وتجسد طبيعة الحياة وعبثيتها، "فالعنصر المأساوي في حياة البشر جميعا هو العنصر الغالب على وجدانهم منذ كانت هذه الحياة."[3] فلا وجود لسبب للحياة في خضم الجبرية الكونية، فقدرها

[1]: عبد الملك مرتاض: مقامات السّيوطي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق،ط1، ،1996 ص:43.

[2]: المرجع نفسه، ص: 39-40

[3]: غالي شكري: المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، دار الأفاق، ط3، 2018، ص182 ص: 153.

دفعها إلى إدراك حقيقة مأساة وجودها، وبالتالي رفضت هذا المصير، تعكس حدة هذا الرّفض في قصيدتها في "ضباب التأمل" :

سرت وحدي في التيه، لا قلب يهتز صدى خفقه بقلبي الوحيد

سرت وحدي، لا وقع خطو سوى خطوى على المجهل المخوف البعيد

لا رفيق، لا صاحب، لا دليل غير يأسي ووحدتي وشرودي

وجمود الحياة يضفي على عمري ظل الفناء. ..ظل الهمود[1]

تكثر التشّاكلات اللفظية التي تمثل توازيا في البناء اللفظي(سرت وحدي / سرت وحدي)، (لا رفيق/ لا صاحب/ لا دليل)، (ظل الفناء/ ظل الهمود)، والتكرار والتعدد يضفي زيادة في المبنى والمعنى لتعزز معنى الوحدة في حياة الشاعرة سرت وحدي تسرد الشاعرة تفاصيل رحلة كانت الوحدة فيها رفيقتها الوحيدة، وكان التيه صديقها الوفي، واليأس صاحبها الحنون، والشرود دليلها، فهي مضطربة تعيش جوا مأساويا (لا قلب، لا وقع خطو، لا صاحب، لا دليل) كلها دوال توحي بوحشية الرحلة وتكشف عن يأس الأنا وتوتر النفس فتوظيفها لأساليب النفي شحن الأسطر بشحنة سلبية ولكن قوية معبرة عن حرمان الذات من الحب وتشظيها وانكسارها، مما يقودها إلى عالم مجهول المصير فكان الشعر مسكنها ورفيقها مدام وجودها الأنطولوجي مفتوح على الخواء وحرمان من الأصدقاء وضياع القلب وسط الأهواء ونكران من الآخر الذي يبادلها الجفاء فكان الفناء هو النهاية المأساوية والضرورية لمعاناتها. فكلماتها وليدة شقاء وتعب دنيوي تعكس رؤية وجودية وتراكم عبثي بشري، فرؤيتها اتجاه الحياة أفضت إلى إيجاد واقع متخيل بديل عن الواقع الحقيقي الذي يمثل الجانب المظلم من الحياة.

عمدت الشاعرة إلى اختيار الألفاظ بدقة للتعبير عن مكبوتاتها النفسية وحالتها الشعورية، فانتقت في قصائدها الكلمات الأكثر حزنا والأكثر سوادا لتجسد معاناتها، وعمق جراحها والتيه الذي وقعت فيه خلال البحث عن أناها تقول في قصيدتها "أنا والسر الضائع":

لم أزل أبحث عن سدى

في ألف وجه من جوه الحياة

في الليل، في الإعصار، في الأنجم

[1]: فدوى طوقان، الديوان، ص 51.

وهو ينادي ويناى مداه

ولم أزل أبحث حتى رمى

لي اليأس في ظلامه المعتم

وسرت والأيام أمشي إلى

لا غاية، لا أمل، لا رجاء

وسرت شيئا. . . الروح لا

وفي نفسي

ثلج وليل، ووطأة يأس[1]

الملاحظ لهذه الأبيات يقف عند تعادل المباني في سطور متطابقة الكلمات، ويتمثل هذا التّطابق في **لم أزل أبحث عن سدى/ ولم أزل أبحث حتى رمى**

وهو تركيب متشاكل في جميع المكونات اللفظية النحوية، ما يحقق ازدواجية فنية كانت عاملا في كشف البنية المسؤولة عن توزيع العناصر اللغوية والفنّية والصوتية والدلالية[2] ما أضفى تعددية في المضمون الذي يتضح أكثر من خلال العنوان الذي يمثل مفتاحا سيميولوجيا لنبضات النّص، ويمكن اعتباره نصا موازيا فلم يكن اختيارها له اعتباطيا وإنما يعبر عن عمق تجربتها من خلال ارتباط أناها بالضياع، أي ضياع؟، إنه ضياع للأنا وسط دروب الحياة، فهي دائمة البحث والتقرب من هذا السّر إذ يباغتها بالفرار والبعد، تسعى لمعرفة الدور الأنطولوجي الذي خلقت من أجله، على أمل الحصول على إجابات لأسئلة فاضت بداخلها لكن دون جدوى، حتى تتجرع كأس اليأس وتفقد الغاية والأمل والرجاء، فالشاعرة تخوض رحلتها الشاقة وسط معادلة الحياة لتكون النتيجة صفر، فتعبر عن عدميتها وهوانها واضطرابها الداخلي، واجتماع ظلام الليل مع برودة الثلج يوقع في النفس وطأة اليأس فهواجس الوجود أرقتها وشتت أفكارها حيث يخيم الجهل على نفسها وتصبح حياتها بلا غاية ولا أمل، فانفصال الذات عن الوجود يكون لارتدادها إلى فلسفتها الوجودية، من خلال التعبير عن وجودها بعد أن تتمثله، فبحثها عن الإجابات المقنعة التي سبب خلقها والغاية منه، فمن خلال هذا المقطع تحول فدوى الإفصاح عن الغموض الذي يختلجها حول وجودها

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 288

[2] :عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، الإسكندرية، ط1، 1999، ص: 26-27.

والغاية منه، فيغدو الجهل سمة لصيقة بها تريد إجابات صريحة لتمارس وجودها كذات تعي سر وجودها، لكنها تائهة ولا تعي سبب وجودها من عدمه ما يبعث قلقا نفسيا ينعكس في خطابها الشعري

وتقول أيضا في قصيدتها "القيود الغالية":

لفظت وراء حدود الوجود

ويثقل قلبي

وتنقص روحي

وتصبح مبتورة رازحة

وأكره أهلي

وأكره نفسي

وتعرى الحياة وتمشي

قفارا بغير ظلال

ويصبح عيشي بغير جمال

فلا طعم لا لون لا رائحة[1]

تتدرج الذات في تشكيل الصور لإتمام المشهد البائس لتعلن في الأخيرة عن استحالة عيشها فانطلقت للإخبار عن حالتها (يثقل قلبي، تنقص روحي، تعري الحياة وتمشي)، امتزاج كل هذه المعاني يخلف في النفس استحالة للوجود، فحينما يمتلأ القلب بالهموم وتتصدع الروح بوهم الظنون للتتآكل شيئا فشيئا، ويزاح غطاء الستر عن الحياة الملونة بالأسود المشؤوم، لتمتزج بكره ثنائي القطبين كره للنفس وكره للأهل فتفقد الذات رؤيتها المألوفة اتجاه الوجود الذي بترت كل مقومات جماله ما يفقدها قدرتها على البقاء فتصبح عنصرا كيميائيا شاردا لا طعم لا لون لا رائحة له، وبالرجوع إلى رحلتها الصعبة نجدها تبرر سبب هذا كرهها لأهلها "خرجت من ظلمات المجهول إلى عالم غير مستعد لتقبلي، أمي حاولت التخلص مني في الأشهر الأولى من حملها بي حاولت وكررت المحاولة لكنها فشلت حين أرادت التخلص من هذا الرقم السابع، ظل متشبثا في رحمها تشبث الشجرة بالأرض،

[1] فدوى طوقان: الأعمال الكاملة، ص 227.

وكأّنما يحمل في سر تكوينه روح الإصرار والتحدي المضاد،"[1] وهذا لإصرار ضل مستمرا إلى أن وجدت ذاتها التي تبحث عنها بعد ضياع طويل وتتخلى عن اللعنة السيزيفية تجسد ذلك من خلال قصيدتها " وجدتها"

وجدتها في يوم صحو جميل
بعد ضياع بعد بحث طويل
بحيرة راقية ساجية
إن ولفت مرة
في قلبها الصافي ذئاب البشر
أو عبثت فيها رياح القدر
وجدتها يا عاصفات اعصفي
وقنعي بالسحب وجه السماء
ماشئت يا أيام دوري كما
قدر لي مشمسة ضاحكة
أو جهمة حالكة
فإن أنواري لا تنطفئ[2]
وكل ما قد كان من ظل
يمتد مسودا على عمري
يلفه ليلا على ليل
مضى ثوى في هوة الأمس
يوم اهتدت نفسي إلى نفسي

قصيدة وجدتها تحمل صرخة فرح لأنثى وجدت ذاتها بعد حرمان وضياع طويل، بعد رحلة صعبة وكفاح حقيقي ليتكشف هذا اللغز في النهاية ويطوي معه آلام الماضي وأحزانه، ليشرق نور الآن نور الذات الحقيقية، بعدما عاشت في زيف مدقع، لكن بعد اهتدائها إلى ذاتها الحقيقة يمضي كل حزن وكل سواد ويطوى في دفاتر الماضي ويغدو في طيات

[1]: فدوى طوقان: رحلة جبلية، رحلة صعبة، (سيرة ذاتية)، ط2، دار الشروق، عمان، 1985، ص: 25.
[2]: فدوى طوقان: الديوان ، ص:140.

النسيان، بعد وعي استفاق ليمنح للذات كنهها الحقيقي وضرورة البقاء والصمود بتجاوز الماضي بكل تفاصيله حتى يبقى نور الذات المتكشفة منيرا لا ينطفئ أبدا، فسر الوجود كان ضائعا لكن الشاعرة بتأملاتها وفلسفتها في الحياة تكتشف حقيقة هذا السّر الذي كان حلما وتحول إلى حقيقة ماثلة تقول قي قصيدتها "أنا والسر الضائع"

لقيته، يملأ دربي سناه
لقيته، لم أدري من ساقه
إلّي، من وجه نحوي خطاه
لقيته لا حلما، إنّما
حقيقة ساطعة باهرة
عانقت فيها حين عانقتها
الله والحب وسّر الحياة
يا جذل الروح ونعمى الوصول
لقيت سري الضائع المبهم
لقيت سّري بغتة بعدما
ظننته أنأى من المستحيل[1]

يجد العنوان ظلاله في هذه الأسطر التي تمثل معادلا موضوعيا للعنوان فتكشف عن حقيقة العلاقة بين الأنا والسر الضائع وهو تشاكل دلالي(لقيته، لقيته، لقيت سري الضائع، لقيت سري) فقد استعارت الشاعرة عبارة السر الضائع من النسيج اللغوي كعبارة واضحة وربطتها بضمير المتكلم أنا الذي يتحول إلى ضمير مستتر في النص، والعلاقة بين اللفظتين هي علاقة غياب لتتحول في المضمون النصي إلى حضور، رحلة البحث عن الذات الحقيقية رحلة شاقة، وهي أعظم حقيقة في حياة الشاعرة، لتدرك أنّ كل ما كانت تظنه حقيقة الأنا هو وهم الأنا فكلما غاصت الأنا أكثر وأكثر اقتربت من الروح من نفخة الرحمان التي فيها، واكتشفت ذاتها الحقيقية وعلى قدر بعد المسافة بينها وبين الأنا الوهمية تتضاعف مشاعر الحب فيها ولكنها مشاعر غير التي كانت تشعر بها من قبل بالأنا الوهمية، لتدرك بذلك سر الوجود الحقيقي.

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص:200 .

من أنا؟ سؤال الإجابة عنه من ضرب المستحيل لكن فدوى تجدها وكأنها ماتت قبل موتها لأن الذات الحقيقية تتكشف على فراش الموت ويتجسد ذلك في قول الله تعالى"قَ كشَفَنا عَنكَ غِطَ ائَكَفَ بَصَرُكَ اليَومَ حَدِيدٌ"، فالحقيقة تكمن في حب الله وبالتالي حب الحياة، وهو أسمى أنواع الحب تلك حقيقة يجب أن يدركها كل انسان واعي يعي أنه خلق من نفحة ربانية وأن كائنات الأرض كائنات روحانية تجسدت في قوالب طينية وتأثرت بتجربة أرضية. تحدد الذات كشفها للذات من خلال تفاعلها مع الزمن في اللحظة الراهنة فلا هي كشفتها في الماضي ولا في المستقبل، فالماضي والمستقبل يمثلان في الحقيقة انعكاسا للحظة الآن. لحظة الاتصال بالخالق، وامتلاء الذات بالروح الحقيقية وفرح الكينونة وتذوق طعم أفراح الروح.

كل هذه الأسئلة الوجودية تعكس بشكل عام أزمة هوية، وهي أزمة تشتت وضياع قصيدتها المعنونة "وجود":

كنت على الدنيا سؤالا شريدا
في الغيهب المسدول
جوابه استتر
وفي انتفاضتين
وجدت في يدي
جوابي الفقيد [1]

لا يوجد أثر للعنوان" وجود" في هذه الأسطر ولكن يوجد تشاكل و تعالق دلالي وارتباط وثيق بين العنوان والنص، " فالّنص مجبر على التمرد على العنوان، وتوحيد الّنص وتكثيفه والتعريف به، وإذا نزع العنوان إلى توحيد النص وتكثيفه والتعريف به، فإنّ الّنص يعمل بدوره على تفصيل العنوان وتمطيطه وتفجيره وتشعيبه"[2] فلا ندرك دلالة العنوان "وجود" إلا إذا ربطناها بالمتن باعتباره دلالة مركزة ومكثفة تستدعي احتمالات دلالية كثيرة، وتمثل قيمة دلالية مضاعفة، تجمع الشاعرة بين ضدين (سؤال# جواب) وبالربط بين العنوان وهذين

[1]: فدوى طوقان، الديوان، ص: 74.

[2]: محمد الداهي: سيميائية السرد، بحث في الوجود السيميائي المتجانس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009، ص: 124.

الضدين يتضح أن الذات بوصفها موجود تبحث عن جواب لسؤال كان في البداية مجهولا لكن سرعان ما تصرح بحضور الجواب وغياب السؤال. فحضور الأول (سؤال) يستلزم حضور الثاني(الجواب) وبالتالي غياب الأول اكتشاف الذات يعني اكتشاف للوجود وبالتالي اكتشاف للهوية

1/ الوجود والموت:

يعد الموت من القضايا الوجودية التي حيرت الشاعر وأثارت فيه نوعا من القلق والانفعالات وشكلت هاجسا دفعه للكتابة عنه، بغية التخلص من التوتر والتخفيف من حدته، والكتابة عن الموت تعد بدورها شكلا من أشكال التعبير عن الذات، على اعتباره طريقا حتميا لابد منه، بل قد يكون الموت خلاصا للذات من كل المنغصات، " حيث يثري به وجوده ووجود الآخرين، بما يحمله من دفء إيماني يتوسل به إلى دار الخلد الأبدية، ليثبت تحرره من الشعور العدمي والوجودي المتضخم بالموت، ومن ثم فإنّ الشاعر لا يشعر بذلك الإشكال المتأزم في الذات الوجودية بين حب الحياة وتهديد الموت وإنّما يعرضها كحقيقة لفها الوجود"[1]، وسطوة قاموس الموت على تجربة الشاعرة سطوة عميقة تجد مرتعها في البنية النصية للقصائد وكذلك في عناوينها:

آه يا موت ترى !ما أنت ؟ قاس أم حنون
أبشوش أنت أم جهم؟ وفّي أم خؤون؟!
ياترى من أي آفاق ستنقض عليه؟
يا ترى من كنه كأس سوف تزجيها إليه؟
قل، أبن، ما لونها؟ ما طعمها؟ كيف تكون؟[2]

تحاول الشاعر أن تفتح حوارا مع الموت، لترصد خباياه وأسراره، فبعدما يئست من وجودها لجأت للموت لتشخصه حيث يسيطر على هذه المقاطع شعور قوي بتلاشي الحلم والأمل، خاصة أنها تتأوه في بداية المقطع فيتجلى ذلك الانكسار الخفي الذي طغى على كل رموز الحياة، لتصبح الممات هي الخلاص فالشاعرة هنا خائرة القوى تطوقها المأساة من كل جانب، حيث جعلت الموت كرفيق تجهل ما يحمل في باطنه لذلك تبدو غير مطمئنة وغير

[1]: محمود حسن إسماعيل: قاب قوسين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ط1، 1964، ص: 230-232
[2]: فدوى طوقان: الديوان ، ص :190 .

مرتاحة لرفقته فتتعدد الاستفهام ما أضفي على الموت صفات سلبية (قاس، جهم، خؤون) ليتضح أنها تعرف حقيقته ولها معه قصص وتجارب جعلته يتكشف أمامها أكثر من مرة حتى تتوصل لمدى قساوته وجهمه وخيانته، وما دل على ذلك هو توظيفها للفظة (ستنقض) فالموت يصبح معادلا للحياة التي تتساقط فيها أية فكرة عن عدالتها أمام تناقضها فقد افتقدت إلى كل معاني الوجود ما يجعل الذات تتجرع من كأس سمي تجهل لونه وطعمه وحالته لكنها تحاول فقط أن تبعث بداخل ذاتها مواساة للذات من خلال التفكير والتأمل في المصير الإنساني وقضية الوجود والفناء استخدمت الشاعرة أسلوب النداء لتشخص الموت وتجعله أكثر اقترابا منها لتدخل في صراع فعلي وقوي معه يبدو الموت فيها هو البادئ بالظلم فقد أخذ منها كل أحبتها وتعتبره أمرا جنونيا.

أواه يا جنون هذه الحياة والأقدار

بغير حكمة يموت

بغير حكمة يموت

يا موت، يا غشوم، يا غدار

تخطفهم أحبتي واخواتي. ..

يا موت يا مجنون يا أعمى العيون

يا أصم

يا قاسما ظهري الضعيف لي لديك

ألف ثار ألف ثار[1]

فتطلق عليه صفات الغدر والخيانة والجنون والعمى والصم وتتوعده بالمواجهة والثأر خاصة أنّ غدره لم ينتهي بل مازال مستمرا حيث وظفت الفعل المضارع(تخطفهم) وهذا ما يزيد من انفعالها وسخطها عليه، فالموت نفى هذه الذوات إلى الفناء ما أضفى على حياتها صورة الحزن، فاصطبغت روحها بالحزن الوجودي على فقدان أحبتها وتزداد حدة التوتر في هذه المقاطع لتخلق بعدا انفعاليا ظاهرا وتكثيفا دلاليا يتجلى يعكس ارتفاعا في الشدة الانفعالية .

[1]: فدوى طوقان : الديوان ، ص: 180.

تبدو الذات وسط هذا الصراع محطمة فصراعها مع الحياة جعل منها رفات، والموت كان كريح عاتية عصفت بهذا الرفات ونثرته وشتت شمله واجتثت وجوده، تعكس هذه العبارات إحساس الشاعرة بالرفض والعداء لفكرة الموت وتفضي هذه التوترات إلى إنتاج قصائد بكائية شكل الحزن الذي أدى بحياة إخوتها إبراهيم ونمر تصور حالتها وهي تحت وطأة استقبال خبر وفاة نمر قائلة:

وارتجفت مثلوجة أصابعي على
وريقة البريد
هم يكذبون
هم يكذبون
بل أنت تحلمين، تحلمين
يا نمر، لا يا نمر، لا يا نمر
يا نمر، يا حبيب أختك الكسيرة الجناح
يا نمر جرحا جديدا غار في-
قلبي المغشى بالجراح
لو أنه فراق أعوام حملنا ثقله
لكنه فراق عمر
لكنه فراق عمر[1]

تتوزع المقاطع بين مجموعة من المشاهد التي تتنامى وتتكامل لتشكل رؤية كلية وواحدة، في المشهد الأول تجسد الشاعرة لحظه استقبال خبر وفاة نمر تبدو فيه جثة هامدة واستخدامها للفعل ارتجفت و لصيغة المفعول مثلوجة يوحي بتحول ميكانيزمات الجسم وعدم قدرتها على تحمل الخبر الذي تنفيه وتضعه في دائرة الخبر الكاذب الذي لا أساس له من الصحة، ثم تنفي هذا الاحتمال لتجعله مجرد حلم عابر لكنه للأسف حلم ثقيل. ويأتي المشهد الثاني الذي تخرج فيه الذات عن صمتها منادية أخاها مع توظيف أداة النفي لا وكأنه من اختار هذا المصير الذي لا شفاء له، تحاول إخباره بحبها له وبأنها طائر مكسور الجناح كسر جناحها بوفاة أخيها إبراهيم ليكتمل فعل الكسر للجناح المتبقي بوفاة أخيها نمر، فبعدما

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 319 320.

كانت تبلغ أعالي الجبال وشواهقها فقدت كل إمكانياتها، وأصبحت تعيش دون ظهير في مواجهة العزلة والحرمان بل أكثر من ذلك فموته حير كل جراحها القديمة، التي لم يعد قلبها يتسع لها فكان جرحا جديدا غائرا بقلبها، يأتي المشهد الثالث الذي تنتقل فيه للحديث عن فراق الموت، الذي يعد فراقا أبديا لا لقاء بعده وتوظف زمنية الأعوام التي تستطيع تحملها وتحمل ثقلها فالزمن له تأثيره فكلما طال كان أكثر طول بفراق المتحابين. وتكرر العبارة لتؤكد حجم العناء وفقدانها لقدرة التحمل. تقول في قصيدتها على القبر "إلى روح أخي إبراهيم":

أين إبراهيم مني، أين أين ؟!
حبة القلب ونور الناظرين
أنا أنا من عيش وموت بين بين
فلعل الحين موف عن قريب
يمسح الجرح وآلام الحنين[1]

إن جملة المؤشرات الواردة في هذا المقطع تظهر تأثر الذات الشاعرة بفقدان إبراهيم، فتتساءل عن مكان تواجده حيث توظف أداة الاستفهام ثلاث مرات في سطر واحد، لإثارة الانتباه ولتضفي على المشهد فجيعة أخت تفقد سندها ومعينها ومؤنسها لتتوارى إلى الخلف وحيدة، ويستمر الحوار الداخلي ويحدث تجسيد للتوتر وانفعال هادئ وصوت بائس يخبر عن استحالة الحياة بعد أن أصبحت تعيش بين متناقضين هما الموت والحياة التي استحالت موتا بدورها فتتمنى الموت وتطلبه فهو خلاصها من جراح الدنيا وآلام الحنين و فرط الاغتراب الروحي والوحدة فبعدما كان الموت كابوسا مرعبا بموت أخيها يصبح أمنية جميلة ووسادة راحة تسلم إليه ذاتها. في قصيدتها الشاعرة والفراشة تقول:

ما أجمل الوجود! لكنها — أيقظتها من حلو احساسها
فراشة تجدلت في الثرى — تودعه آخر أنفاسها
تموت في صمت كأن لم تفض الدنيا — مسارح الروض بأعراسها...
دنت إليها وانثنت فوقها — ترفعها مشفقة حانية :
أختاه، ماذا؟ هل جفاك الندى — فمت في أيامك الزاهية ؟

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص:101.

هل صد عنك الزهر ؟ هل ضيعت هواك أنسام الربا اللاهية ؟[1]

ينبهنا العنوان إلى وجود شيء يجمع بين كلا الطرفين(الشاعرة والفراشة) وهذا ما يتداعى في ثنيا المقاطع الشعرية حيث تحكي الشاعرة حكاية فراشة وهي قيد الاحتضار، عادتا ما تعبر الفراشة عن الرقة والفرح وخفة الوجود، وتجدر الإشارة كذلك إلى الاعتقاد السائد عند الرومان بأن الفراشات أرواح البشر وعند خروج الروح تخرج هذه الفراشة، تتوحد الشاعرة مع الطبيعة حيث يتماهى صوتها البائس مع تفاصيل هذا الاحتضار على اعتبار أن الإنسان هو الطبيعة ذاتها قد يكون موت الفراشة موتا تخييليا ناتج عن الموت الرمزي للشاعرة ففي الفلسفة يقال بأّن الموت البشري هو سبب موت الكائنات الحية الأخرى" [2]، في مواساتها للفراشة مواساة للذات التي يحاصرها الموت من كل صوب فيشكل ذلك في نفسها قلقا وجوديا وعبثيا تقول:

واضطربت أعماقها مثلما دوم إعصار بقلب الخضم
وانتفضت مذعورة في أسى وارعدت مرعوبة في ألم..
فلم يكن يصدم أحلامها إلا رؤى الموت وطيف العدم [3]

أصبح الموت بالنسبة للشاعرة حالة قلق ذهنية وجودية(اضطربت انتفضت وارعدت إعصار أسى ألم مرعوبة) اجتماع هذه الكلمات وانبعاثها متتابعة يوحي بحجم معانات الشاعرة من الموت، وتأثرها به وعجزها أمامه فهو يعصف بها وبأحلامها ويغير كل شيء، فقد أصبح الموت هو الحياة والحياة هي المعاناة، وتتوارى الشاعرة عن مواجهة هذا العدو الميتافيزيقي الذي ينتصر عليها، ويسري بينابيعه فيطوي طموحاتها التي تموت وسط عدمية وجودية يختلط فيها الموت بالهواء الذي تتنفسه الذات ويشكل جسد الحياة التي تحيط بها فتصبح أحلامها قوت يوم للموت يقتات منه ومن صاحبته فتتمنى غياب الموت عن هذا الوجود قائلة:

يا مبدع الوجود، لو صنته من عبث الموت وطيش الفناء

---

[1]: فدوى طوقان: الديوان ، ص:201.

[2]: الموت في الفكر الغربي: جاك شورون، تر: كامل يوسف حسين، مر: إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1984، ص: 214.

[3]: فدوى طوقان، ديوان الأعمال الكاملة، ص: 16.

تنظر الشاعرة للموت على أّنه فناء ونهاية عبثية تقام حوله طقوس الوداعات، تحاول أن تطلب الخلود فتتقرب إلى الله وتتمنى لو ينسف هيبة الموت وسلطته الميتافيزيقية، حتى تعيش هذا الوجود بكل أريحية ولكن هاجسه ظل يقلقها حتى يقنعها بأّنه المصير المحتوم :

أم ترانا
نذرع العمر نشق الدرب من
أجل الوصول
نحو قبر
نحن ندري
أنه كل المصير[1]

أصبح الموت مبتغى الشاعرة وغايتها التي تطمح للوصول إليها بعد تيقنها بفناء الوجود فسلسلة الفقد المتواصل هي ما يشكل حياة الذات التي تفني عمرها في البحث عنه لترمي بنفسها داخل قبر الذي يعتبر رمزا للعجز الإنساني في مواجهة الموت، تتحدث الشاعرة بصفة الجمع لتؤكد المعرفة العامة بأن القبر هو المكان النهائي للإنسان وجسر للعبور للحياة الأخرى وهو مصير كل الوجود فيتفوق الموت على الحياة ويأخذ منها كل تفاصيلها ليصبح الوجود كالعدم، تبدو الشاعرة هادئة في نقلها لمسألة الفناء، تضفي الشاعرة على طفولتها معاني العدمية فتوظف قاموسا دالا على ذلك فألفاظ المقطع كلها تتضافر لتؤسس لبيئة ليس فيها لطوقان مكان بيئة جائرة ظالمة، ومع غياب العدالة وموتها تموت الذات وتختفي كينونتها وتذوب أناها:

ألست من الأرض ؟ فيم انخطافك ؟ فيم انجذابك نحو الأعالي
أأنكرت في الأرض هول الفناء، وظلم القضاء، وجور الليالي
تراك افتقدت جمال العدالة فيها فهمت بأفق الخيال
محيرة والها، تنشدين الحقيقة في غامضات المجالي [2]

يبدأ المقطع بسؤال عن الفضاء المكاني الذي تقطنه الشاعرة وعن سبب هروبها من عالمها الأصلي فهو سؤال استنكاري لا يقترن طرحه بالجهل وعدم المعرفة، فهي على يقين

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 364
[2]: المصدر نفسه ، ص: 30

من الإجابة، حيث تتم الإجابة عنه بمجموعة من الفرضيات التي تبدو كلها صحيحة فقد وضعت بعد تجارب كثيرة وتم التأكد من صحتها، فموت العدالة في الأرض التي تقتنها الذات جعلها تهرب من دنيا الورى إلى دنيا الخيال لبناء عالم خاص بها، عالم تخبر فيه عن حقيقة هذا الوجود ولكن بطريقة تخييلية عالم تجسد من خلاله سر الحياة وتستطلع فيه خفايا الوجود، ارتباط الشاعرة بالموت جعلها تصور حالة حياتها حالة الميت المضطجع تحت التراب:

كله يأكل، لا يشبع، من جسمي المذاب

من جفوني، من شغافي، من عروقي، من إهابي

وأنا في ضجعتي الكبرى، وحضن الأرض مهدي

لا شعور، لا انفعالات، لا نبضات وجد

جثة تنحل في صمت لتفنى في التراب[1]

تصور الشاعرة من خلال هذه العلامات ذاتها و ما فعلت الأيام بها، فقدت إحساسها بالحياة كالميت تماما، فقبر الحياة يبدو مدقعا، وقد شكلت كلمة "كله" بؤرة مفخمة الدلالة ومنفحة المعاني فالكل هنا يشمل الآخر على اختلاف صلته بالشاعرة هذا الآخر الذي صورته بصورة المستغل المسيطر ضد أنا هشة مستسلمة استسلاما كليا وكيان منهزم ضعيف الإرادة، تظهر الذات دون حيلة ومضطهدة ومنسحقة الوجود دون أن تحرك ساكنا وعاجزة لا ملامح لها فالذات هنا تحولت إلى موضوع نقل بطريقة مأساوية وفق رموز خيالية لنقل تراكمات ومكبوتات زمنية، وصراعات ضدية، ففي قصيدة كوابيس الليل والنهار :

في شارعنا يمشي الأموات

يتوارون بظل الحائط أشباحا

وهياكل جوفا عبر جفاف غير ثقال

يا أختي غطي موتانا

واخجلي أختي عارية

والجارة عارية والجار

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 66.

وأنا لا يسترني ثوب [1]

تبدو الشاعرة مشتاقة لأحبابها لأن اشتياق الحي للميت في الواقع يترجمه اللاوعي في الحلم، ليصبح الأموات كالأحياء في حضورهم ويصبح الموت حالة معتادة بالنسبة لذات تكابد المذابح في وقائعها اليومية، يقول عبد اللطيف اللّعبي "إنّ فلسطين تعرف الموت جيدا، لقد أخرجته من غياهب الأسطورة، ودوائر القلق الميتافيزيقي، والسر المطلق، لتجعل منه متجولا عاديا في أزقة الاستشهاد المعمورة، لم يعد الموت فناء أو نهاية عبثية تقام حولها طقوس الوداعات بدون رجعة، إنّه تلك اليد الحديدية، ولكن الأليفة، التي تخترق الصفوف بين الفينة والأخرى لتخطف زهرات الدم اليانعة بخزان البذور، التي يتحتم على كل ثورة أن تزوده بالاحتياطي اللازم إلى أن يحل الربيع الدائم"[2]، تنفي الشاعرة الموت عن أبناء مدينتها وفي ذلك تمجيد للاستشهاد إذ تركز مخيلتها وأدواتها اللغوية والشعرية لبث الحياة في أجسادهم، وبعثهم من جديد في شكل كائنات خارقة، تنهض من صمت القبور لمجابهة الموت من جديد وإكمال مهمتها التي سلبها إياها الموت

تنزع الشاعرة هنا نزعة دينية إذ تؤكد على انتقال الشهداء إلى عالم الخلود، حيث نفت الموت عنهم، وكأنهم يخرجون في جولات تفقدية في شوارع المدينة ويتجولون فيها قصد تفقد ذويهم لذلك تسقط على سلوكهم سلوك الأحياء الذين جاؤوا لتقديم العزاء في جنازات جديدة، لذلك فالموت حالة يومية مألوفة في حياة الشاعرة بل في حياة أبناء وطنها الذين أصبحوا يرحبون بالموت ويبرز ذلك من خلال قصيدة الفدائي والأرض حيث تحكي من خلالها قصة أم خائفة على ولدها الذي يمتلك من الشجاعة القدر الكبير ما يجعله يعتبر الموت ضيفا عزيزا وجب الترحيب به فتقول على لسانه:

يا ألف هلا بالموت!
واحترق النجم الهاوي ومرق
عبر الربوات
برقا مشتعل الصوت

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص 451.

[2]: عبد اللطيف اللعبي: الكتابة الفلسطينية في الوعي واللاوعي،مجلة الكرمل، الاتحاد العام للكتاب والصّحفيين الفلسطينيين، بيروت، لبنان، 1982، العدد6، 313.

زارعا الإشعاع الحي على

الربوات

في أرض لن يقهرها الموت!

أبدا لن يقهرها الموت[1]

تستثمر الشاعرة كلمات هذه الأسطر لتؤكد على التعلق بالأرض، حيث يتردد صدى صوت الفدائي المتمرد الذي يرحب بالموت ويعتبره ضيفا غاليا فالموت لا يرهب الذات الفلسطينية عندما يتعلق بالأرض، حيث ينفي وينكر إمكانية تغلب الموت على هذه الأرض، فهو مشهد حماسي أنها لحظة مواجهة عنيفة مع الموت، بالرغم من أنّ الحرب تواجه الإنسان بالموت وتجبره على الاعتراف به لكن الذات الشاعرة صورت الشخصية تصويرا خارقا فهي شخصية تعيش الحياة ولا تخشى الموت" فالإنسان يميل إلى استبعاد شبح الموت عن تفكيره، وإلى إسقاطه من حساباته، والمهم عنده كما يقول المثل أن يستمر في الإبحار ولا يهم بعدها إن عاش أو مات"[2]. ورفض الفدائي للموت والثبات الأسطوري أمامه وعدم الخوف منه كان نتيجة الظلم والاضطهاد الذي يعاني منه لذلك فالمواجهة هي الخلاص خاصة وأن الموت أصبح قابعا في كل الأرجاء ومترصدا في كل النواحي ففي قصيدتها مرثية الفارس المرسلة إلى جمال عبد الناصر تصف مشاهد الأموات في رثائها للفارس الذي فقدته العروبة تقول:

مهرجان الأموات في الذروة، عمان

استحالت فيه تابوتا وقبرا

ألف مذبوح وألفان وآلاف

ألا من مزيد؟

هات يا بحر الحنون

شهوة الموت تلظت هات والمائدة[3]

[1]: فدوى طوقان،الديوان ص: 393.

[2]: سيجموند فرويد: الحب والحرب والحضارة والموت، تر: عبد المنعم الحنفي، دار الرشاد، القاهرة، ط1، 1992، ص:30

[3]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 466

إن البنية الكلية الدلالية لهذه المقاطع تختزل عمق المأساة، وهول المصاب، واستعمال الشاعرة للفظة مهرجان و هي علامة سياقية جاءت للدلالة على العدد الخيالي للموتى (ألف مذبوح، ألفان، آلاف) وهو بؤرة تخلق في المشهد الشعري وهج الرؤيا وشرفة للخيال، فيستحيل المكان قبرا وتابوتا(عمان) وهي علامة تعكس مأساة الوطن وانكساره، مأساة وطن جريح وقع بين مخالب آخر جائر فتحول الوطن إلى بؤرة للتوتر وفضاء للموت والقهر و الاستلاب، فيتأجج لهيب البركان في قلب الشاعرة التي تتحول إلى ذات متمردة وعدوانية تطالب بالمزيد، وهي دلالة على الصمود وعدم الاستسلام في وجه الصهيوني، فالموت أصبح لذة بعد دمار عمان، وتخلق الشاعرة حوارا مع البحر مطالبة إياه بوهبها وليمة فلطالما كان البحر رمزا للدمار والغدر والطغيان، وهو وحش بأمواج متطاولة دائم المحاولات في القضاء على كل ما يطاله، حيث تخلق لفظة البحر مناخ شعري مرتكزا على التكثيف مفتوح على الخيال فتخرج عمان من المقاطع مهزومة ومنكسرة لكن المفارقة تكمن في استعمال كلمة الحنون التي وصفت بها الشاعرة البحر لكنه غدر بثوب حنية بعد القصف الوحشي، لكن عزيمة أبنائها مستمرة وسط هذا الاجتياح الدامي:

هجم الموت وشرع فيهم منجله
في وجه الموت انتصبوا
.....
انتفضوا. ..وثبتوا...ونفروا
انتشروا في الساحة حزمة نار
اشتعلوا...سطعوا...أضاءوا
في منتصف الدرب وغابوا[1]
أنظر إليهم من بعيد –
يعانقون الموت من أجل البقاء
يتصاعدون إلى الأعلى
في عيون الكون هم يتصاعدون
وعلى حبال من رعاف دمائهم

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 560.

هم يصعدون ويصعدون ويصعدون[1]

ترفع الشاعرة في هذه الأبيات لهجة المواجهة والتحدي والتمرد في وجه العدو الصهيوني المحتل، ويتجلى ذلك من خلال مظاهر الصور الفنية التي وظفتها الشاعرة وتكرار لفظة يصعدون التي تعتبر نواة لمحاولة استعادة وتأكيد الهوية الوطنية، توظف تراكيب نحوية متشاكلة في المبنى والمعنى (انتفضوا...وثبتوا... ونفروا.../ اشتعلوا...سطعوا...أضاءوا) لترسم هذه الألفاظ أبعادا دلالية تحتوي أحداثا زمانية متقاربة، فحينما تتضافر هذه الأفعال تؤكد معنى الصعود والثبات في وجه العدو والتمسك بالوطن "فالتراكيب النحوية في الشعر إذن تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية"[2] تقول في قصيدتها:

حين استراح الموت

وعرشت حولي غصون الصمت

حنوت فوقه أنوء بالأسى
أمسح صدره المهشم الضلوع
أمسحه بالحب والأحزان والدموع
لملمتها أشلاؤه المبتلة
بالدم والدخان والحصى
لملمت ليلة غابة الشعر
والشفة التي تمزقت كما الزهر
وماستي عينيه[3]

تختزل هذه الأسطر وضعا مأساويا وأجواء ملحمية تجسد صورة لشهيد تحول إلى مجرد أشلاء تحاول الشاعرة جمع شتاته، فبدت الصور مؤلمة سواء للشهيد الذي اختلطت أشلاء جسمة بالدم والدخان والحصى أم للفاجعة التي حلت بالشاعرة وهي تحاول جمع شتات

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 542

[2]: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط4، 2005، ص: 26 .27

[3]: فدوى طوقان: الديوان، ص 559.

جسمه وشتات قلبها المنكسر لتحمل الأبيات ثقلا معنويا يبدوا فيها الموت هو البطل الوحيد وجلوس الموت للاستراحة ما هو إلا كناية عن ضخامة عدد القتلى فقد شخصته فهذه المشهديات التراجيدية جعلتنا نرى رعب الموت بعيونها بعد محاصرة الغزاة لهم من كل النواحي، والخراب الذي خيم على وطنها ونفسها ما أضفى على ألفاظها نبرة تفجع، فكان هذا المقطع ترنيمة جنائزية لموت الفدائي وهنا "يتحول دال الحزن بوصفه دالا شعريا ضاربا في أعماق التجربة الشعرية ومحركا مركزيا من محركاته، إلى فضاء حامل يقود الذات إلى حدود الصوت"[1]

ورد الموت في معظم قصائدها بأنساق مختلفة، فقد ورد بوصفه تعبيرا عن نهاية الحياة ودخول عالم الأبدية، كما ورد بوصفه استراتيجية رفض لفقدان الهوية وبالتالي محاولة لاستعادة الكيان الروحي وتعبيرا عن أحقية الذات في الحياة، فنصوصها فجائعية بامتياز معبرة عن الموت بكل دلالاته وانزياحا ته، لذلك فكلماتها تتنفس في أجواء جنائزية خالصة، فالموت شعل مساحة كبيرة في خطابها الشعري لذلك فشعرها يفيض جنائزية في أسطرها وجملها، ما يعكس نظرتها السوداوية للحياة التي تمثل معادلا موضوعيا للموت، فانهيار الأحلام هو انهيار للذات.

احتلت صور الموت في حياة الشاعرة جانبا هاما في حياتها، تجمعها علاقة اتصال بهذا العالم، فقد انتزع الموت كل الأعزاء، وقد تجسدت ظاهرة الموت في بعض قصائدها بنزعة رومانسية هادئة في مقابل تجسدها في مشاهد ثائرة في قصائد أخرى.

2/ الوجود والحب:

الحب حالة شعورية تحكم المرء وتسيطر عليه، تجعل المحب يشعر برغبة شديدة في مشاركة حبيبه جميع اللحظات وأدق التفاصيل، تترتب عليه انفعالات تؤكده أو تنفيه، ويعد شعورا أساسيا وهاما وله دور كبير وتأثير ملموس في حياة الأشخاص، إنّه إحساس وليد تراكمات تاريخية واجتماعية ونفسية ومعرفية وجمالية، تخصص الشاعرة ديوانا كاملا لتيمة الحب تحت عنوان "**أعطنا حبا**" والذي أهدته إلى الهاربين من القلق والضياع حيث ارتبط فيه الحب بالموت إذ تصرح بحالة الموت التي وصل إليها الحب وهذا ما جعلها تكابد في

[1] محمد صابر عبيد: العلامة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص: 24

حياتها، فلم تصرح بهذا الحب في بداياتها خشية من المجتمع الذكوري المتمرد على كل ما يتعلق بالأنثى فكانت فدوى تتخفى وراء أقنعة مزيفة لدرجة أنّها قامت بإخفاء اسمها الحقيقي عند الكتابة والنشر وتصرح بهذه الحقيقة في سيرتها الذاتية "كنت أوقع قصائدي الغزلية باسم(دنانير) وأبعث بها إلى مجلة(الأمالي) حينا وإلى مجلة (الرسالة) القاهرة حينا آخر، كانت كلمة الحب تقترن في ذهني بصورة الفضيحة والعار، فهذه هي الصورة التي طبعتها في نفسي البيئة المحيطة منذ الصّغر"[1] فالبيئة بيئة اغتصاب وتغييب للذات ولهويتها.

1.2/مرحلة الطفولة:

بالرجوع إلى دواوينها نجد أن الشاعرة اتخذت من الحب متنفسا ومهربا لها، فهي تعي تماما أهميته في حياتها تحب الحب لذاته، وتبحث عنه خاصة أنها عاشت في عالم أسري يفتقد لهذا الحب، فقلبها الصغير عاش الحرمان منذ طفولتها، وتعد مرحلة الطفولة أهم مرحلة يحتاج فيها الانسان إلى الحب والاهتمام والرعاية "**فالمشاعر المؤلمة التي نكابدها في طفولتنا نظل نحس بمذاقها الحاد مهما بلغ بنا العمر**" وتصرح بهذا في قصيدتها " تاريخ كلمة" فمن خلال العنوان يظهر بأنّ الشاعرة ستسرد قصة حياة وتقدم تفاصيل وتوقظ ذاكرة لتخبرنا عن معنى الحب في حياتها:

تحبني؟ تاريخها عندي قديم
قبلك من سنين سنين
نشدتها، بحثت عنها في طفولتي
نشدتها إذ كنت طفلة حزينة-
مع الصغار
عطشى على محبة الكبارة[2]

تندمج العلامات الموزعة على هذه الأسطر الشعرية لتؤسس لقصة طفلة حزينة، تتعطش للحب الأبوي، فقد حرمت منه (نشدتها، بحثت عنها)، والشاعرة تؤسس معرفتها بالحب داخل إطار زمني (تاريخ، قديم، سنين)، وبذلك فهي معرفة عميقة، بالرغم من أنها

[1]: فدوى طوقان: رحلة جبلية، رحلة صعبة، ص: 44.
[2]:فدوى طوقان: الديوان، ص: 344

للوهلة الأولى تبدو جاهلة به ولا تعرف عنه شيء وذلك عبر توظيفها للاستفهام الاستنكاري تحبني؟ حيث يتوهم القارئ بأنها تسمع الكلمة لأول مرة، ولكن اجتماع الدوال يؤكد على أنها تعييه جيدا ولكنه وعي مجرد وليس محسوس وهي في أمس الحاجة إليه منذ طفولتها التي كانت طفولة حزينة تفتقر للعاطفة الأبوية. تعمم الشاعرة افتقارها للحب على كل الأطفال (عطشى) لتصبح المعاناة جمعية فتكثف الدلالة وتأسى على كل الصغار لتخفف من حدة وقع هذا الحرمان العاطفي على ذاتها فإذا عمت المصيبة خفت، جهل الشاعرة بالحب يجعلها تطوق لسماع قصص عنه لتتأكد في كل مرة من وجوده وتندهش من حقيقته :

إذن هناك حب!

هناك من يحب، من تحب؟

ثلاثة استفهامات متتابعة تتساءل الشاعرة من خلالها ولكنها استفهامات تفصح عن اكتشافات واستنتاجات عن حقيقة وجود الحب والأحبة وتبادل المحبة بين كلا الجنسين، فكلما سمعت قصص الحب تتذكر معاناتها وتأسف على فقدانها له، وأسئلة الشاعرة هي في الحقيقة أسئلة تحمل معاناة وتعكس آهات تحاول من خلالها أن تتحصر عن فقدانها للحب كإحساس أبوي وعن جهله به كعاطفة تنشأ بين الجنسين، وإدراكها لهذا الموجود وحقيقته وجوده يجعلها تستعرض ما تكابده ذاكرتها من جهل ومأساة ومرارة وتفتح جراحات الماضي وانكسارات قلب :

وكان قلبي الحزين، قلبي الصغير
ينطوي على جفافه، وعلى ظمأه
ويسأل الحياة
عن دفقة من نبع حب
وكانت الحياة
بخيلة، بخيلة، أواه ما
أقسى تعطش الصغار حين ينضب–
الحنو في الكبار، حين لا
يسقى الصغار قطرة من نبع حب[1]

[1]: فدوى طوقان، الديوان، ص: 244.

لم تعد قضية الحب عند الشاعرة قضية ذات بعد ذاتي بل نقلتها إلى بعد إنساني، فهي لا تعبر عن ذاتها فقط بل تعبر عن كل الصغار، فحين يرتبط الحب بالظمأ والجفاف والبخل والعطش والقساوة تتكثف المعاني بين مختلف هذه العلامات لتشيد عرشا نصيا متأججا بلهيب الحرمان وتصدع الكينونة وقلق الوجود، ومعبرا عن الأزمات النفسية التي ألمت بالشاعرة جراء الحاجة للحب وتوظف الشاعرة زمن الماضي والحاضر لتبرز استمرارية المعاناة والحرمان، ولتؤكد في الوقت ذاته عن طول زمن التأزم، وتربط الحياة بصفة البخل وتعمد إلى تكرارها مرتين لتؤكد شدة البخل، والحياة هنا تمثل بؤرة رمزية ومعادلا موضوعيا للكبار والذين يلقون بظلهم الثقيل على ذاكرة الشاعرة وقلبها وحياة بأسرها، وتستعمل الشاعرة لفظتين متضادتين من حيث الحجم(قطرة/نبع) فكلمة قطرة تحمل دلالة القلة، في حين أنّ كلمة نبع تحمل معنى الكثرة، لتبرز حجم حرمانها من الحب فهي لا تتحصل ولو على القليل من ذاك الكثير.

تبدوا الشاعرة مصابة بهلع ميتافيزيقي وبإهانة وجودية، أصبح معها الوجود كالعدم، فهذا القلق الفردي هو في النهاية قلق كوني، تحس نفسها متطفلة على هذا العالم الذي يزداد فيه الإحساس بالضيق كل هذا كان نتيجة ولادة الأنا التي تتساوى وولادة المحن، بما تحياه الذات من عدمية من صغرها :

ينشأ الطفل ولا ركن له ركنه من صغر السن انهدم
خائضا في لجج العيش على ضعفه، والعيش بحر محتدم
تائها في ظلم ما تنهى حائرا يخبط في تلك الظلم
ليس في الدنيا ولا في ناسها فهو يحيى في وجوده كالعدم[1]

تضفي الشاعرة على طفولتها معاني العدمية فتوظف قاموسا دالا على ذلك، (انهدم، ضعفه، تائها، ظلم، حائرا،) حيث تتضافر هذه العلامات لتؤسس لبيئة ليس فيها لطوقان وجود فقد تحول المكان إلى اللامكان (لا ركن، ليس في الدنيا، لا في ناسها)، وهذا ما يمثل ضغطا وجدانيا على نفسية الشاعرة فالمكان هنا اكتسب شحنة بمعان ذاتية (الدنيا، الناس)، تعكس أحاسيس الجفاء وفقدان الحب فتتحول الحياة إلى عدم فكابوس الطفولة المتعطشة للحب ينقلها إلى ما قبل الولادة ما يفقدها الرغبة في أزمنتها الثلاث الماضي الحاضر

[1]: المصدر نفسه، ص: 280.

والمستقبل، فصور الطفولة الحزينة تصبح تاريخا للذات واللاتاريخ في الآن ذاته، تتسع دلالة العدمية وتنتقل بين علامات هذه الأسطر لتنتقل من الطفولة لتشمل الدنيا بأسرها، فتصبح واقعة الولادة نكبة تجعل الذات تعبر آفاق وتفر نحو الموت فالمأساة الحقيقة تكون وراء الذات وليس أمامها. إن العدم والتيه كلها أسئلة من أسئلة الهوية التي تطرحها الكينونة حين ينفصل الزمن عن الوجود على حساب الأنا. وتتكشف الأنا أمام أناها لأن الانكشاف الحقيقي يكون عند الانكسار و العجز عن الحياة وعدمية الوجود ونهايته

2.2/مرحلة الشباب:

في البداية تطالب الشاعرة بالحب وتتغنى به وبأبعاده السامية، حيث تعطينا في كتاباتها نفحة صوفية فتأخذنا إلى عالم مغاير عالم منزه عن كل شر تقول في قصيدتها صلاة إلى العام الجديد:

أعطنا حبا، فبالحب كنوز الخير فينا

تنفجر

وأغانينا ستحضر عل الحب وتزهر

وتنهل عطاء

وثراء

وخصوبة أعطنا حبا فنبني العالم المنهار فينا

من جديد

ونعيد

فرحة الخصب لدنيانا الجديبة[1]

يحمل العنوان نزعة صوفية من خلال لفظة صلاة التي لم توجهها إلى فارضها الله عز وجل بل أسندتها للعام الجديد الذي لا تعرف ما يحمل في أيامه فترتقي بالزمان إلى منزلة الإله الذي تحق له الصلاة تحمل هذه الأسطر الشعرية لهفة الذات لاستقبال العام الجديد، وتجعل من الحب رمزا للخير والثراء و الخصوبة، يبدو الحب غائبا عن زمانها الماضي الذي تغيب عنه الفرحة والخصوبة، فالحب يمثل بلسما وإعادة لتلك الفرحة ولكن

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 238، 237

سرعان ما تتحول تلك الفرحة إلى حزن فلا شيء يبقى على حاله فلطالما حملت البدايات نفحة النهايات تقول في قصيدتها

بلى أنت قد تنتهي

بنفسي

وتمسي

بقايا هشيم ذرتها الرياح

بكل مهب

فيفرغ قلبي

ويصبح حبي

رفاتا بقبر الزمان اندثر[1]

تتوالى الأفعال لتؤسس لمحكي شعري تكون فيه انتهاء العلاقة مع الحبيب أمرا محتملا، فيفتح القلب على الخواء ويندثر الحب وينعدم الاشتهاء، ويندمج السرد بالزمان الذي صبغ بصبغة الفناء، فيتكثف الزمان حين تتشظي الذات وتتأزم فتخلق حكاية حزينة نهايتها مأساوية، تبدو اللغة الحوارية لغة مليئة بالحسرة تعلن من خلالها عن شدة حبها للحبيب الذي لم يكن صوته حاضرا، وكأنها تتوعده بالنسيان فحين يمتزج الحب برفاة القبر فهذا أشد أنواع النسيان، يبدو الفراق واقعا لا محالة، وقد صورته الشاعرة تصويرا مشهديا عميقا على اعتبار الصورة" عملية فنية مركبة يشحذ فيها الشاعر كل طاقاته، من ذهنية ونفسية وتعبيرية، ثم يستخدم هذه الطاقات في تقديم صور فنية لمشاعره الثابتة المرتكزة حيال موضوع معين، وهذه الصورة نتيجة لتأمل عميق وليست نتيجة لفورة إحساس مؤقت"[2].

يتحول القبر إلى فضاء مكاني للحب فالرفاة والقبر يدلان على الموت والانكسار والحزن لذلك جمعتهما في سطر واحد لتكثف من دلالة الموت التي تتربص بهذا الحب. فتوالي الانكسارات وانهيار الأحلام أدخل الذات في عمق فلسفة الحزن والموت وهذا ما يتجسد في قصيدتها آهات في شباك التصاريح"

قتلوا الحب بأعماقي، أحالوا

---

[1]: فدوى طوقان، الديوان، ص: 157

[2]: محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1975، ص 95.

في عروقي الدم غسلينا وقار!!

تصور هذه العلامات مشهد مأساوي يطوق الذات الشاعرة، وترصد حالة الفناء التي وصل إليها الحب، وهي بهذا ترمز إلى عمق الإحساس بمرارة فقدان الحب ولغة القتل والدمار التي سيطرت على كل جوانب الحياة ورموزها، يتمركز المقطع الأول في "بؤرة القتل" وتنتقل الدلالة إلى المقطع الثاني ومن خلال استنطاق رمز الغسلين الذي يشير إلى ما يخرج من أهل النار من قيح وصديد وغيره تعزز دلالة القتل الرمزي للحب وفعل السلب الكامل لأبسط أمور الوجود وهي أيقونة نفسية وحاجة حسية مفقودة لدى الشاعرة. ويتكامل هذا المقطع مع مقاطع أخرى من قصيدة "أغنية البجعة" التي تقول فيها:

في الليالي الممطرات الدفء شدنا حوله
معبدا أفعمه خصب الهوى شعرا وفنا
.....
وتلونا، كم تلونا
سور الحب لديه، كم عزفنا
أغنيات البهجة الكبرى له
فترة، ثم تلاشى ذات ليلة
حينما هبت رياح
ذات عصف هائج، ذات اجتياح
وتلاشى، ما تبقى منه إلا
بعض ذكرى مثقلة
بالجراح
بعض ذكرى منه هيأنا لها نعشا: –
وقبرا[1]

عادة ما يرمز عنوان "أغنية البجعة" إلى آخر حكاية يحكيها أديب أو عرض مسرحي أخير يلقيه ممثل أو آخر قصيدة جريحة يلقيها شاعر وتبرر فدوى طوقان اختيارها لهذا العنوان بقولها" يشتد غناء البجعة اذا جرحت ومن هنا أخذت الاسم لهذه القصيدة

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 240، 241

الجريحة..."[1] ونجد أرسطو يشير إلى أنّ غناء هذا الطائر هو اشهاد باقتراب الموت فالشاعرة تتحول إلى بجعة مجروحة تبكي بنبرة باهتة، فسكبت كلمات حزنها لتعبر عن حالتها احتضارها حيث تتحول أغنية البهجة الكبرى إلى أغنية للبجعة تندثر معها مختلف صور الحب الذي هيأت له الأحداث والوقائع جوا جنائزيا خاصة أن جراح الذات أصبحت أكثر عمقا فلم تعد تقوى على حملها تستحيل الضحكات إلى صدى باهت والأحاسيس إلى شظايا والذكريات إلى جثث فهيأت لها الذات نعشا كان القبر مسكنها وحاملها، وموت الحب هو موت للذات.

يتأسس المقطع على بنى متضادة. البنية الأولى تشكل نشوة الحب (الدفء، خصب الهوى، البهجة الكبرى)، أما البنية الثانية فتشكل فقدان هذا الحب (تلاشى، هبت رياح، عصف هائج، اجتياح) أما البنية الثالثة فقد شكلت نسيان هذا الحب ونسيان ذكرياته (ذكرى مثقلة بالجراح، هيأنا لها نعشا، قبرا) يحتمل خطاب هذه المقاطع دلالة الفقد والاستسلام، تتركب علامات الخطاب هنا وفق سياق يؤسس لقصة حب حزينة ولدت انفعالا نفسيا وشعورا بالغربة والانكسار، ومابين البنية الأولى والثانية يلعب الزمن دورا هاما خاصة وأن ما بين البداية والنهاية مجرد فترة تبدو قصيرة في مجملها ولكنها طويلة في تأثيرها فصدام الشاعرة مع الزمن وتقلباته المفاجئة هو ما ولد هذا النزيف التعبيري، ويبدو الليل علامة زمنية مفتوحة في حياة الشاعرة فقد كان لها علاقة حميمية معه ومع لحظاته التي سرعان ما تتحول إلى علاقة انفصال نفسي وحمولات انفعالية تتجمع فيه ملامح عاطفة متشظية وحزينة، وتكرار الشاعرة لكلمة تلاشى يعكس صورة الزمن المتضاربة في ذاكرتها وهو يمثل حساسيتها الشديدة اتجاه الزمن الخالي من الحب، الذي اندثر في طيات النسيان وتعبر عنه بصيغة الماضي في قصيدتها المعنونة ب" القصيدة الأخيرة".

الهوى كان ملاذا وهروب
من ضياعي وضياعك
كان لاستقرار نفس لقيت نفسا وروح
عانقت روحا لإرساء قلوب
عند بر آمن يمنحها دفء الحياة

[1]: المرجع نفسه، ص:239

والهوى كان ليعطينا الرضى والبسمات[1]

حينما تجتمع في الهوى كل هذه الصفات الإيجابية التي توحي بالحيز الكبير الذي يشغله الحب في حياة الشاعرة (ملاذا، هروبا، استقرار، بر آمن، دفء، رضى، بسمات) كلها رموز لحياة شاعرية ووجود رومانسي، تعلن الشاعرة عن غايتها من الحب فالحب وسيلتها في الخلاص من الضياع الذي كانت تعانيه ومهرب وملاذ حيث الهدوء والراحة والدفء ولكن سرعان ما يتحول الهروب إلى الحب إلى هروب منه فتحل لعنة النهاية فتودع هذا الحب الذي لم يكن كما تأملت بل كان كومة جراح وعذابات وآلام فتندب شبابها الذي أضاعته في حب لا طائل منه نفس القصيدة تقول:

انتهينا يا رفيقي
حبنا كان استغاثات غريق بغريق
لم تكن تملك شيئا ولا كان لديّ
لك شيء
وتلاشى صوتنا[2]

فالحب هنا كان جدارا تتكئ علي الشاعرة وحبيبها، فبعدما ظنت أنها لا تساوي شيئا بدون هذا الحب ولكن بعد الظنون آثام، مجرد هباء كان هذا المسمى، فتودع هذا الحب وتودع معه الحياة، ليكون النسيان هو نهاية لحبها تقول في قصيدتها" نسيان": التي تصف فيها لقاء جمعها بحبيب قديم :

لقيتك أمس، ولكنّ عينّي
أنكرتاك، فلم تعرفاك
ورحت أسائل قلبي عنك
وهل مر حقا عليه هواك
تلمست جدرانه عل فيها
بقايا ظلال بقايا صور
فما نبضت من غرامك ذكرى

[1]: فدوى طوقان: الديوان ص: 305.
[2]: المصدر نفسه، ص: 306.

هناك، ولا لاح منه أثر [1]

تتوزع دلالة العنوان على أسطر القصيدة التي توحي معانيها بتذكر الماضي ونسيان الحكاية، فالعنوان منفتح على المتن النصي فهذه العلامة اللغوية المكونة من كلمة واحدة نسيان جاءت نكرة بما يتوافق والنكران والترك الذي تحويه هذه الكلمة التي تثير نوعا من الإغراء لدى القارئ الذي يجد نفسه منفتحا على تعددية الدلالات ولكن بالإطلاع على محتوى المقاطع الشعرية تتمفصل الدلالة ويتحدد المعنى لتعبر كلمة نسيان إلى النص فتتمركز الدلالة حول حب قديم، فقد نست ذلك الحبيب كأنه لم يكن فهو مجرد حب عابر، فذاكرة الشاعرة تعاني من اضطراب وسوء استعمال، والذاكرة كما نعلم أنها تعمل على إعادة تقديم الماضي وفق تراتبات تعتمد في الأساس على مدى تأثير الوقائع المعاشة قديما، فالتجارب الماضية تستعاد كلية على حسب وقعها في الذات، وتربط الهوية بالذاكرة " والبحث عن الذاكرة يعتبر عندئذ جوابا عن هويات أصابها الضرر وفقدت توازنها جوابا يقدم على أن يحمل مستقبلا غير متعين أثقال ماض يمكن تحديد معالمه"[2] لكن الشاعرة تضع نفسها موضع الفاقد للذاكرة، وبالتالي الفاقد للهوية على اعتبار أنّ الذاكرة هوية فاعلة، وقصة حبها مع هذا الحبيب غدت في دروب النسيان، هي تتذكر هذا الحبيب ولكن عينيها وقلبها ينكران ذلك فالعين تعشق والقلب يحفظ هذا الحب، تنقل الشاعرة احساساتها عند هذا اللقاء نقلا عاديا كأنّ فقدانها للحبيب لم يعد يؤثر فيها فلا تبدو يائسة أو حزينة قلبها تعود على الفقد على ما يبدو فالنسيان أصبح نعمة تفتح آفاق الكتابة وفلسفة حياة تزج بها في عالم القصيدة.

فالحب يستحيل كرها وفاعل الحالة(الشّاعرة) ينتقل من حالة الحب إلى حالة الكره، وذلك عبر زمنين متباينين: الماضي والحاضر.

حاجة الشاعرة للنسيان تعني حاجتها للبداية من جديد وقد كتبت الشاعرة قصيدة أخرى معنونة بـ "القصيدة الأولى" تحكي فيها قصة لقاء جمعها بحبيب جديد فاعتبرته حبها الأول ولكنها تمتنع عن الاعتراف بحبها له بعد أن سألها:

أتحبينني؟ ورنت إليه ولم تجب

لا لا تسلني، لن أبوح به

[1]: المصدر نفسه، ص: 242.

[2]: جويل كاندو: الذاكرة والهوية، تر: وجيه أسعد، الهيئة العامة السورية، دمشق، 2009، ص: 4

سيظل حبك سر أغواري
أعطيه من ذاتي وامنحه
ما عشت عاطفتي وإيثاري
.....
ها أنت، ها أنا
قصة بدأت
مكتوبة في سفر أقداري
.....
لا، لا تسلني، لن أبوح به
سيظل حبك سر أغواري[1]

القصيدة الأولى عنوان يوحي بالبدايات، كدلالة أولانية للعنوان يحيلنا على الانطلاقات الأولى للشاعرة في الكتابة، وكدلالة ثانّية تتسع الدلالة عند الغوص في أغوار العلامات الموزعة على أسطر هذه القصيدة لتحلينا على قصة حب للشاعرة، وبالمزج بين المعنيين تتجلى دلالة ثالثانية تعمق الدلالة أكثر ليمتزج معنى القصيدة بقصة الحب فيتحول العنوان الموازي لعنوان هذه القصيدة "الحب الأول" هذا الحب الذي تمتنع الشاعرة عن البوح به، وتبقيه سرا دفينا، فاللاعتراف هو لغة العظماء، والصمت جانب مقدس للحكماء، ولكن تفتقد الشاعرة إلى الحكمة التي تكتسبها الذات من خبرة التجارب، فهي تفتح قلبها في كل مرة لتعانق حبا جديدا وتخوض غمار قصة حب جديدة، فالذات تظهر قوية لا يعرف اليأس إلى قلبها طريقا، فهي مستعدة دائما للبدء من جديد. ولكنه يبقى مجرد ذكرى ضائعة فشاعرتنا لا تملك الحظ في الحب على ما يبدو فهو يضيع منها ويبتعد عنها في كل مرة فترسل إليه كلمات معبرة عن لذة العودة معه من جديد عبر قصيدة معنونة ب قصيدة "إليه بعيدا":

تعود لي، تعود لي غد
وترجع الدرب تناديني
فأصحب الشمس إلى يقظة
يبعثها الحب فتعطيني

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 253-254.

تذوق الحياة، حس الجمال
روائح الأرض، ارتعاشاتها
نكهتها، ألوانها، كل ما
في الدرب من جمال
ملون الظلال[1]

تمثل هذه الأسطر رسالة شوق، وأمل عودة الحبيب، الذي يمثل غيابه غيابا لكل مقومات الحياة وأسس الجمال وعطور الأرض فدوال الحب تتنامى لتحقق معنى إيجابيا، فالحب غاية الحياة، بل هو وسيلة الحياة وجمالها، فالغد يمثل توحد الحياة مع الحب، فهو الذي يمنح الحياة طعمها حيث الغد المشرق والسعادة الخالصة، لكن سرعان ما تتحول تلك الطاقة الإيجابية للحب إلى عنصر سلبي فيكون الحب مجرد وهم وخيال فتنفي عنه الذات إمكانية وجوده من الأساس، وغياب الوفاء يعني غياب الحب، فهو مجرد أسطورة تخلق الذات جوا مأساويا فقد يئست من الوعود، "أسطورة الوفاء":

يظل خرافة
يظل خيالا ووهما
واسما لغير مسمى
وشيئا محال[2]

يتنامى في هذه الأسطر الشعور بالخيانة، فيتحول الوفاء إلى أسطورة، وهو العنوان الذي اختارته الشاعرة لهذه القصيدة، ما يجعل الدلالة تنفتح وتتعمق فالأسطورة في مفهومها العام عبارة عن حكايات خيالية وخرافية نسجتها مخيلات الشعوب، المفارقة تكمن في أنّ الأسطورة هنا ليست خيالية وإنما هي من وحي الواقع ولكن خبرة الشاعرة في مجال الحب وتعرضها في كل مرة للخيانة جعلها تؤسطر الوفاء، وتجعله مجرد خرافة وخيال ووهم، هو دال منفصل عن دلالته، وكلمة منفصلة عن شيئها، يبدو هذا المقطع متجها إلى حالة من الانسداد العاطفي، ومعرفة عميقة وحكمة بالغة ونصيحة تقدم للمقبلين على الحب فلحظات

[1]: فدوى طوقان، الديوان،ص: 256
[2]: المصدر نفسه، ص :86.

الأمان التي تستسلم لها في لحظات الحب ماهي إلا توهج مؤقت سرعان ما ينطفئ بالغدر والخيانة:

ونمضي لنشرب كأسا جديدا

ونمضي لنطعم لونا جديدا

لنحيا غراما جديدا

لنعبد وجها جديدا

ونرجع نسأل:

أين الوفاء؟؟[1]

توحي العلامات الموظفة في هذه الأسطر الأولى بمحاولات الشاعرة المتكررة في البحث عن الحب الموعود في كل مرة، تريد أن تعطي فرصة جديدة لذاتها في ملاقاة الحب الحقيقي ربما، وقد شكلت كلمة جديدا بؤرة رمزية مضغوطة الدلالة، فالجديد يحمل معنى انطواء القديم واندثاره، ويحمل كذلك معنى الانعتاق من الماضي الذي يبدو خاليا من تطلعات الذات وأحلامها وآمالها المتعلقة بهذا الحب، لكن الشاعرة تستيقظ من حلم احساسها وتأملاتها نافية كل تطلعاتها اتجاه هذا الجديد الذي صبغ بصبغة القديم حيث غاب الوفاء فالذاكرة تسرد ذاتها فتتكثف اللحظات على الشاعرة لتستحضر وقائع في ثنايا الذاكرة فتتأرجح الذات بين مسارات النسيان و لحظة مقاومة لهذا النسيان، يبدو أنه ليس هناك ما يكفي من النسيان لتنسى فالبعد الاسترجاعي ينفلت من قيد النسيان ليعود بالذات إلى عذابات وآلام الحب والخيانة.

تتوالى فرص الحب وانفتاحات القلب لحب جديد جعل الشاعرة تنفتح على آفاق جديدة ورؤى مخالفة لما هو كائن بل ونفيه، محملة بآمل ومتأججة بأقوال تطمح من خلالها إلى تجاوزات تفصلها عن الماضي الذي ترتبط به، في قصيدتها المعنونة" **تلك القصيدة**" تقول:

ألا ليتني يا هواي الحبيب

عرفتك من قبل تلك القصيدة

وتحضن ديوان شعري يداك

وتقرأ لي من قصيدة حب

[1]: فدوى طوقان: الديوان،ص: 258

كتبت سخافاتها في سواك

وما كان حباّ، ولكنه

حماقة شيء توهمته

وحين انجلى الوهم أبغضته

وأبغضت تلك القصيدة[1]

تصور هذه الأسطر لقاء الشاعرة بحبيب جديد جعلها تعتبر كل ما كتبته من قصائد عن الأحبة يليق به وينطبق عليه وكان من الأجدر أن تكتب هذه الكلمات له وفيه، وتنفي اعتباره حب بل تعتبره مجرد خطأ سخيف ووهم، فالعواطف الجديدة تطغى على ذاكرة القلب، لتحول كل تلك المشاعر التي سكنته إلى طيات النسيان بل و تمقت وتكره ذلك الحب وذاك الحبيب وتلك القصيدة، تهرب الشاعرة من الماضي ومن حماقاته إلى الحاضر الذي ترى فيه ذاتها وتبدو أكثر وعيا بمشاعرها وبأفعالها، وحضور الشاعرة الجديد يمثل فتحا للذات على آفاق جديدة، وبذلك تتحقق الذات وجوديا، وتصالحها مع الحاضر يعني تصالحا الحياة الجديدة ومع الذات ورفعا لراية التصادم مع الماضي والآخر.

اختيار الشاعرة للحب كوجه رئيسي ومرتكز هوياتي يجعل البحث عن الحب بحث عن الهوية، فكلما ضاق نطاق الحب تضيق الهوية وتتأزم، فالحب في معجمها الشعري هو سر الحياة ومركب نجاة، فالحب عندها غاية تبتغي الوصول إليها وتحقيقها وفي الآن نفسه وسيلة، وسيلة للبقاء على قيد الحياة وتحقيق جمالية الحياة صحيح أن الشاعرة تقع في كل مرة في فخ الحب وتأجج في براكينه، وتقع أسيرة للحبيب الذي تنفصل معه الحب متجدد في حياة الشاعرة حيث أن علاقات الشاعرة متعددة فقلبها يعشق في كل مرة عشقا أشد وطأة من العشق الأول، عشقا يصل إلى حد العبودية، وهذا تعويض لضياع عاطفة الانتماء الأبوي ورمزا لفقدانها،

3/الوجود والشعر:

الشعر والذات ثنائية لا تنفصل، تمتزجان بكل أرحية فالشعر يستقبل الذات الشاعر ويحتويها ويخفف عنها ثقل الأيام ووحشة الزمان، بل هو إصلاح للنفس، فهو يستجيب لكل

[1]:فدوى طوقان: الديوان،ص: 267.

المشاعر وكل الأحاسيس، يمثل تاريخ الشاعر بل تاريخ وطن بل تاريخ أمة، حيث يحمل الخطاب الشعري ندوب الشاعر وجروحه ليكون بمثابة الدواء، فالشعر يمثل تطهيرا لكل المشاعر السلبية وتعميقا ونحتا للمشاعر الإيجابية، ونستشف عمق العلاقة بين كلا الطرفين في شعر فدوى طوقان الذي تصرح فيه بدور الشعر في حياتها إذ يمثل اندماجا لتجاربها الاختباريه وعلاجا لروحها وتفاصيلها المأساوية.

تقول في قصيدتها:

وأطرق رأسي
بوحشة يأسي
وفي الروح تصخب أشواقها
وفي النفس ترعد آفاقها
وأفزع للشعر سلوة روحي
أصور أشواق عمر ذبيح..
فيهدأ حسي
وتخشع نفسي
وتسكن لهفة قلبي الشريد[1]

تتعاظم في هذه الأسطر قيمة الشعر بالنسبة للشاعرة فالنظام العلاماتي الرمزي يوحي باندماج الأنا البائسة اليائسة مع الشعر، فتتحول إلى أنا الشاعرة الهادئة الخاشعة، والشعر يمثل نهاية للألم وبداية للأمل، فالشاعرة تلبس وجودها معاني الفناء (وحشة، يأس، تصخب، ترعد، الشريد)، (رأسي، الروح، النفس، قلبي)، فهذه الدوال تدعم الانكسار النفسي والوجداني، والسياق الشعري هنا لا يكتفي بالتلميح بل يلجأ إلى التصريح، تصريح بمفعول الكتابة على نفس الشاعرة وما تحدثه من تحول من حالة اليتم في النفس وفي العبارات إلى انشراح وهدوء فالوحشة تحولت مع الكتابة إلى هدوء والصخب إلى خشوع ويندرج هذا المصطلح في إطار غير محدد فعادة ما تكون الطمأنينة والخشوع بين يدي الله سبحانه وتعالى لكن فدوى تطمئن وتخشع عند كتابتها للشعر الذي يمثل عشيقها الذي ترتاح بين أحضان عباراته وبين فواصل

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 41.

كلماته وهذا تقريب للمعنى وإيصال للفكرة فالشعر إطلاق للمشاعر وفهم للنفس وارتياح للقلب وتطهير للروح لتصبح الكتابة فعلا خلاقا ومعادلا للتغيير الإيجابي على مستوى الذات.

قلبي يئن، يلوب في ألم، يساءل في شرود:

لم لا يعود؟ فلا يجيب سوى صدى (لم لا يعود)

وأروح، في شفتي أشعار، وفي كفي عود

وأعاتب الأيام..والزمن المفرق. . والوجود.[1]

تبحث الشاعرة عن حبيبها بين كلماتها وعن نفسها بالأحرى يتعاظم الزمان في هذه الأسطر حيث تعيش الذات لحظات زمنية متعددة توحي بماضي وذكرياته القاسية وحاضر بتفاعلاته الفانية ما يدفعها لعتاب الوجود بكل تفاصيله والزمن بكل حذافيره والأيام بكل مقاييسها فيتحول الأنا الوجودي الذي" يتضمن الإحساس بالكينونة والصيرورة في الوقت ذاته"[2] إلى أنا شعري يزيح صمت الوجود وتحولاته، وقد شبهت الشاعرة كتابتها للشعر بالعزف على آلة العود الذي تبعث نغماته راحة في النفس فالنقر بالريشة على أوتار العود هو نقر على أوتار الروح والقلب المعذب بالنسبة للشاعرة، وبالتالي فمجموع الشفرات البنائية الموزعة على هذه الأسطر تحمل دلاله الانبثاق الروحي من الشعر بوصفه مقاما متواقتا مع المقام ولاحقا له، في حركية سردية تظهر من خلالها سيكولوجيا الزمن على الذات.

رحمة يا شاعري، وانظر إلى أصداء روحي

إنها في شعري الباكي استغاثات ذبيح

إنها يا شاعري أنات مظلوم طريد

إنها غصات مخنوق بأطواق الحديد[3]

تندمج الرموز لتوحي بأنّ خطابها الشعري هو خطاب أزمة(شعري الباكي)، وخطاب مواجهة لهذه الأزمة عن طريق انسلاخها من العالم الوجودي الذي يحمل كل تفاصيل الأسى والألم وارتباطها به شعريا، فلحظات الكتابة ماهي إلا لحظات داخل محيط متأزم يوجه الخطاب الشعري(استغاثات ذبيح، أنات مظلوم، غصات مخنوق)، فالارتباط الدلالي بين هذه العبارات يصور الذات المطوقة المحاصرة بالقلق والأرق، الراغبة في السمو إلى عوالم

[1]: فدوى طوقان، الديوان، ص: 69.

[2]: عبد القادر الشاوي، الكتابة والوجود، السيرة الذاتية في المغرب، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص: 82.

[3]: فدوى طوقان، الديوان، ص:63 .

تستعيد منها طاقاتها وتعبر عن احتياجاتها وتهبها وجودها الحقيقي وهي عوالم القصيدة هذا الفضاء الذي يبدو صامتا لكنه مليء بالرموز التي إذا فككت فهمت الحكاية وكانت لحظة البداية.

كفاني بأن الهوى قد أحال فراغ حياتي غنى وامتلاء

وإني وإياك قصة حب يخلدها الشعر رغم الفناء[1]

تمثل القصيدة بالنسبة للشاعرة رمزا للخلود رغم الفناء الوجودي، حيث تؤمن بدور الكلمة وقدرة الحرف على خلق عالم إبداعي موازي للعالم الواقعي بل أكثر من ذلك عالم تبدو فيه الأشياء الواقعية على غير طبيعتها، فالعالم الرافض لقصة حبها سيتحول في القصيدة إلى عالم رحب يتسع هذا الحب بل ويخلده ويشهد على وجوده، فالشعر حياة جديدة ووجود حقيقي للذات والآخر، في عوالم تخييلية ذاتية ويعتبر التخييل" فعل إبداعي معرفي ممتد الأطراف، تتحرك فيه الذاكرة الإنسانية لتبدع من خلاله ما تعتقد أنّه يلامس الحقيقة في بعض جوانبها وترى فيه نموذجا لما تطمح إليه وترغب في تحقيقه، ويمكن أن يكون في بعض الأحيان تعويضا عن الواقع المحدود الذي يتحرك فيه الإنسان ماديا"[2] ويحمل شفرات ثقافية تعكس نسق ثقافي مضمر.

ركز "عبد الله الغذامي" على مفهوم النسق المضمر فهو ذو طبيعة سردية يتحرك في حبكة مقنعة ولذا فهو خفي، ومضمر وقادر على الاختفاء دائما، ويستخدم أقنعة كثيرة وأهمها قناع الجمالية اللغوية، وعبر البلاغة وجماليتها تمر الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة"[3] فالنسق المضمر هو سلطة الذكر وتبعية الأنثى دونية المرأة وتهميشها وقد أوضحت فريجينيا وولف ذلك بقولها " من المحتم أن نعتبر المجتمع مثل مكان للتآمر، يبتلع الأخ الذي يملك الكثير منا مبررات احترامه في الحياة الخاصة، ويفرض مكانه ذكرا متوحشا ذا صوت يزمجر وقبضة قاسية،. ..متمتعا بالملذات المشبوهة للسلطة والهيمنة فيما نحن نساؤه يغلق عليها في منزل العائلة"[4] وبحسب ذلك حرمت فدوى من حقها في الحب وحشرت

[1]: فدوى طوقان، الديوان، ص: 71

[2]: سعيدة عبد الجبار: من السردية إلى التخييلية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2012، ص: 61.

[3]: عبد الله الغذامي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005، ص: 79.

[4]: بيير بورديو: سليمان قعفراني، الهيمنة الذكورية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009، ص 27.

في البيت الذي شكل وفي المقابل فوقيتها في الخطاب الشعري واستعادة حقها المسلوب ليكون الشعر هو الشاهد الوحيد والمخلد لقصة حبها "الشعر بحسب هذه الجمالية كمثل النسيم المبثوث في العالم، حيث الإبداع انبثاق يشيع الحياة في كل شيء. وحيث تزول الحدود بين الأنا والآخر الذات والموضوع وتتآلف الأطراف"[1] فالشعر فضاء للقاء الحبيب ومرتعا لوصاله.

لقد جمع الشعر ما بيننا
ولاقى به كل روح قرينه[2]

ترفع الشاعرة معدل الفقد والوجود الناقص الرافض إلى نطاق عام ومكان أرحب لوجوده ملاذا لاستقبال مشاعر الأحبة والعشاق فالشعر "يتيح لنا العلاقة الأكثر جمالا، وغنى وإنسانية مع الآخر ذلك أّنه الأكثر قدرة على كشف الذات لذاتها، وعلى أن تكشف لها بعدها الآخر، والذات في حاجة إلى هذا البعد لا لكي تتآخى وتتماثل وتتماهى وحسب، وإّنما لكي تتفردن أيضا، وفي الوقت ذاته (...) والشعر يتيح لقاء الفرادات، معيدا خلقه باستمرار في وحدة إنسانية كونية، إّنه يدخلنا في حالة نشوة في حالة من النوم واليقظ. وفي هذا النوم الذي هو الصحو الأكمل"[3] للقاء الحبيب وتتحول علاقة الانفصال مع الآخر في الواقع إلى علاقة اتصال في الشعر.

مع الليل قمت ألملم أطياف
حلم هنيء تفيأ هدبي
.....
مشت ريشة الفن في أفقه
ودارت بلمستها الخاطفة
.....
هناك سجنت طيوفي الغوالي

[1] أدونيس: الصوفية والسوريالية، ص: 142
[2]: فدوى طوقان، الديوان، ص: 222 223.
[3]: أدونيس: الصوفية والسوريالية، ص: 192

ونمت وتحت وسادي قصيدة[1]

توزعت الرموز في جسد القصيدة الطوفانية كما تتوزع الأطياف في جسد الشاعرة مشكلة دلالة منفتحة والطيف يعتبر منظومة سيميائية في إبداع الذات وتولد المعاني وتعددها، ففعالية العلامة اللغوية في النصوص الشعرية تكمن في قدرتها على التوليد اللانهائي للمعاني،والطيف مرتبط بالخيال والأحلام والليل وهو "أمر مهم عند أهل الغرام يتوصل إليه بالمنام وإنما تدعو الحاجة إليه عند طول الهجر ومقاساة نار الملل والسهر"[2] والشاعر كائن ليلي فالخيالات الدافئة تحضر مع الليل باعتباره رمزا للإبداع والإلهام الشعري، (مشت ريشة الفن في أفقه/ ودارت بلمستها الخاطفة)، فالليل عالم سري للكتابة وتسريد الشعر، حيث تسكن فيه الأشياء وتهدأ وتوقد نيران الأشواق والحنين وتعج الأفكار فتحضر الكلمات وتسرد الحكايات، فصمت الوجود يقابلة صخب داخلي فكري، يحمل رمز السجن هنا دلالة مختلفة عن المعتاد، يتحول معها من سجن واقعي إلى سجن تخييلي هو الكلمة والسجان هي الشاعرة (سجنت، طيوفي، الغوالي) وتتسع دائرة السجن من سجن الكلمة إلى سجن القصيدة (نمت وتحت وسادي قصيدة).

وانطلقت اودع شعري
خلجاتي الحرى ونبض شعوري
وأغني الحياة أشواق روحي
من وراء الأغلال من تحت نيري
أتحدى السجان أسخر بالعرف
بما شادت به التقاليد من حولي
من جدار ضخم مضت أغنياتي
تتخطاه في تحد مثلي[3]

لقد ظهرت إشكالية الكتابة النسوية العربية" بوصفها مصطلحا جديدا لافتا للنظر، له طبيعة جمالية تنبعث من خصوصية حياة المرأة الذاتية وعلاقتها الاجتماعية، فهي مع هذا

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 189 190

[2]: ابن الفارض: الديوان، تق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1410هـ/ 1990، ص: 17.

[3]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 210.

المصطلح خرجت من عصر الحريم المحجوب إلى عصر القلم باحثة عن الحرية"[1] ويرتبط الشعر بالحركية لذلك فكتابة الشعر تمثل حياة جديدة يؤسسها السارد في منظومة شعرية تحوي خلجاته وأشواقه وأغنياته ومشاعره منظومة شاملة استطاعت من خلالها الشاعرة أن تتجاوز الوجود وتخلق عالما خاصا عالم تخيلي،" تخلق وجودها الحقيقي داخل الشعر هذا العالم المنبعث من إحساس قوي تتحول الشاعرة هنا من سجّان إلى سجينة تتحدى بكلماتها حدود التقاليد والعادات والأعراف (أتحدى، أسخر) رموز توحي بمواجهة مع الآخر ونظمه الاجتماعية وتفضي إلى التمرد عليه وفق بناء تصوري يحيلنا على شعراء الصعاليك الذين تمردوا على نظام القبيلة، ونادوا بالحرية والعدالة، لكن الصعاليك خرجوا عن نظام القبيلة في الواقع ولكن الشاعرة واجهت رفضها لحمولات العالم بالكلمة في عالم تخيلي هذا العالم الذي يمثل في نظر فيتغنشتين " مجموع الوقائع لا الأشياء"[2] فالذات مرتبطة حقيقة بالعالم ومنفتحة عليه فهي التي تحقق وجوده من خلال ادراكه.

امتزجت الشاعرة بالكتابة التي تعتبر كيانا مقاوما ودفاعا عن كل أشكال القهر الاجتماعي والأسري والقيم الأبوية سعيا للبحث عن هوية أنثوية مستقلة" وقد بدأ الحديث بشكل واضح في الغرب أولا، ثم في الشرق بعد ذلك عن نظرية خاصة مختلفة ومغايرة في فضاء الكتابة هي الكتابة النسوية التي تتمرد على كتابة الذكورة أو كتابة المجتمع التي تنتج في سياق وعي الذكورة ونفسية الأبوة وسلطة الرجل، ومن ثم كان على المرأة أن تخلع ثوب القيم والعادات والتقاليد التي تربت عليها في تاريخها الطويل، مما جعل كتاباتها لا تعبر عن ذاتها وإنما عن التمثلات الاجتماعية والثقافية المفروضة عليها..."[3] يحيلنا النسق الرمزي (جدار ضخم) إلى(البيت) كما يعبر عن عمق المأساة وصعوبة المواجهة مع الآخر(السجان) فأحداث القصة تدور بين الطرفين في نطاق واقع(البيت)، باعتباره مكونا سرديا يحوي كلاهما، فقد أعطى خلفية للأحداث وأطر أفعال الشخصيات (الشاعرة/ الاهل)، فقد بث المكان مشاعر الحزن والضيق في نفس الشاعرة فالتجأت إلى الشعر تبث شكواها

[1]: حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص: 66.

[2]: حسن مجيد العبيدي: من الآخر إلى الذات، دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة والفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2008، ص 45 .

[3]: حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، ط1، 2007، ص1.

وتتجاوز حدوده مصورة موقفها منه ومحاولة مقاومته لضعفها أمام ولكنها تبدو قوية متمردة داخل النسق الشعري باعتباره مكانا متخيلا للانفتاح والتجاوز والتحدي.

اقرئيني في الغد الآتي فشعري

صورة من واقع جهم مكدر[1]

ثلاثية رمزية تندمج في هذين السطرين (الذات/ الشعر/ الواقع) لتوحي بمدى ارتباط التجربة الشعورية بالواقع التي يتم بلورتها في شكل علامات دالة في الشعر الذي يمثل شعورا خالصا نابعا من الذات المبدعة، عندما يقرأ القارئ (اقرئيني في الغد الآتي) تظهر في نفسه علامات الفرح والاستبشار ولكن بحضور السطر الثاني(صورة من واقع جهم مكدر) نقلتنا إلى حيز مضاد تماما حيز الحزن ولا جدوى الوجود، فلفظة الجهم تحمل معنى العبوس وعدم الرضا والقلق والارتباك ولفظة مكدر تثبت هذه المعاني كونها توحي على الغم والهم التعب فهذه المعاني كلها تمثل حقيقة الواقع والوجود الذي لا حياة فيه في مقابل ذلك يأتي الشعر كتعويض عن المآسي ومتنفس ترتاح فيه الروح" ففي عالم واقعي يبدو مخيبا للآمال، يلعب المتخيل دورا تعويضيا، فهو يؤثر في مجال وفي كل زمن فهو شديد التأثير في فترات الأزمات، فهذه الفترات هي التي تضخم تجلياته لتعويض الخيبات ولتكون سدا منيعا أمام المخاوف ولتبتدع حلولا جديدة"[2]، فكان الشعر صالحا لكل زمان ومكان، تعبيرا عن الأنا ولكنه حامل لإحساسات الآخر.

كم فتاة رأت في شعري انتفاضات

رؤاها الحبيسة المكتومة

كان شعري مرآة كل فتاة[3]

تأخذنا هذه الأسطر إلى مدى توطد العلاقة بين الأنا والآخر(الشاعرة، الفتيات) وعن اندماج قضية الآخر بقضية الأنا (كم فتاة رأت في شعري انتفاضات) توحي كم الخبرية هنا عن الكثرة وهو ترميز يعزز عمق التجربة الشعرية الشعورية (كان شعري مرآة كل فتاة)، فكتابات فدوى طوقان الشعرية ما هي إلا روح خفية تسللت إلى البيوت إلى إحساسات البنات

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 533

[2]: لوسيان بوا: من أجل تاريخ للمتخيل، تر: باسم المكي، العرب والفكر العالمي، مركز الإنتماء القومي، ص: 129.

[3]: فدوى طوقان : الديوان، ص: 228

وجابت في خواطرهن وقلوبهن فرصدت قضية مشتركة عامة تمثلت في الظلم الاضطهاد الأسري التي عملت على كسر جناحها وزعزعة كيانها وتحطيم رؤاها (الحبسية/ المكتومة) فالكتمان يزيد من شدة المأساة ويزيد من هول المصاب، واستخدامها لفظة مرآة يحيلنا على معنى الانعكاس أي انعكاس الواقع في الشعر بالمعنى الخاص وتتسع دلالتها في نسق الأسطر الشعرية ليشكل بؤرة رؤيوية تأويلية تعددية وجودية وبالتالي قراءة تأملية إبداعية فالكتابة النسوية" تنجز لذاتها نسقا مستقلا وعلى هذا النحو يغدو النص النسوي نصا فاعلا في تبنيه لقضايا المرأة وخاصة ما يتعلق منها بتمردها على من يضطهدها أو يلغيها"[1] فهي تهدف إلى حل تناقضات مع المجتمع الذكوري الذي يهيمن عليها ويسلبها هويتها التي تستعيدها من خلال الكتابة:

وكان لي الفن والشعر صوتا
يجلجل في ثورة لا تلين
على الغاصبين حقوق الفقير
على السارقين جنى الكادحين[2]

تتسع دائرة الكتابة الشعرية النسوية من أطر الدفاع عن الذات ثم الدفاع عن الأنثى بشكل عام إلى الدفاع عن كل فقير عن كل كادح، فهذا الصراع الاجتماعي هو في الحقيقة صراع حول الهوية الجماعية المستلبة فالدفاع عن الأنا هو دفاع عن النحن ومواجهة لآخر مغاير يسعى للهيمنة والإخضاع السياسي والاقتصادي والحضاري ولأن" ذاتي لا تكون ذاتي حقيقة إلا بالنسبة للغير ومع الغير، فالغيرية ضرورة حياتية، لا يمكن الاستغناء عنها لأّنها أس كل مجتمع بشري، قد تأخذ هذه الغيرية صبغة عدوانية، فتتحدد ذاتي عندئذ بالاختلاف الجذري عن الآخر، اختلافا يصل أحيانا إلى التصفية والتقتيل والحروب المختلفة، وقد تأخذ صبغة تسالمية تعترف للآخر بماله وما عليه[3]. يشكل شعرها مصدر قوة وسلاحا بتحويل نفسها إلى موضوع وأحلامها إلى نصوص إبداعية فاللغة تستجيب لنداءات الأنا التي تسعى لتجاوز مطبات الكبح والقهر الاجتماعي وتحقيق العدالة وتجسيد معاني الحرية تبدو الهوية مستلبة ومتأزمة من طرف الآخر الذي صورته في صورة شيطانية عدوانية باستعمال رموز

[1]: حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص: 156.
[2]: فدوى طوقان، الديوان، ص: 218.
[3]:عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكّي: الحداثة وما بعدها، دار الفكر، ط1، 2003، ص: 205.

تعبيرية(الغاصبين، السارقين)، فالغصب والسرقة لا يكون إلا باستعمال القوة الجسدية وبأساليب مختلفة، إزاء الآخر الذي أخرجته بصورة مهمش وفقير كادح فلا قوة له للدفاع عن نفسه واسترجاع حقوقه فكان شعرها هو المنقذ هو المعبر هو المساند هو المواجه واستعملت رموزا للتعبير عن مدى قوة شعرها (صوتا، يجلجل، ثورة، لا تلين) فالشعر صوت يتناسب مع المقام وهو خادم للدلالة صوت للحركات الشديدة صوت للثورة صوت للصلابة عبارة عن رد فعل من مثقفة تعي معانات ذاتية جمعية وجودية وهي"أزمة أنظمة القيم السائدة ويلاحظ أزمات الهوية غالبا ما تكون من نصيب المثقفين الذين يوجدون في حالة اتصال دائم مع أنساق قيمية متعددة والذين يتوجب عليهم إيجاد نظام متكامل من القيم، يستطيع أن يعكس وضعية التغيرات الخاصة بالبيئة"[1] فالمحيط الاجتماعي يؤدي إلى اضطرابات في الهوية باعتبارها ذات طابع اجتماعي، محكوم بأنظمة وأنساق ثقافية.

استطاعت الشاعرة أن تخترق الجدار الفحولي وتغير أنظمة ومفاهيم وتتجاوز تقاليد وعادات، وتقاوم التعصب الذكوري من خلال مركب الكتابة الشعرية، فقد أثبتت هويتها عن طريق إثبات قدراتها الإبداعية، بتوليدها للغة تستحضر فيها عوالم التمثلات التخييلية، في محاولة منها لتغيير أبجديات الواقع والخروج من مدار الثابت إلى مدارات المتحول والمختلف، برفع صوتها اللغوي الذي يعتبر حلا ومتنفس لها وسبيلا للخلاص ووسيلة للعلاج الروحي تتحدث فيه عن ذاتها وتفجر المكبوت والمسكوت عنه وتخلخل الثوابت فتستعيد هويتها الأنثوية المسلوبة، فهي كائن انساني لها وتعلن عن هويتها من خلال فعل الكتابة الذي يعني فعل إحضار الذات وإضاءة للتعتيمات وصناعة للوجود وتحقيق للذات

بلى هي هذه المآسي الكبار تعذب فيك الشعور الرقيق

فتنئين عن واقع راعب إلى عالم عبقري سحيق..

هو الوهم، عالمك الشاعري، المثالي، مسرى الخيال الطليق

توحّدت فيه بأشواقك الحيارى، بهذا الحنين العميق[2]

4/الوجود والاغتراب:

[1]: اليكس ميكشيلي : الهوية، ص:144.

[2]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 30.

يحمل مصطلح الاغتراب « ALIENATION" الكثير من اللبس، ذلك أنه لا يختص بمجال واحد بل يندرج في العديد من المجالات الثقافية، مما يضفي عليه نوعا من التعتيم وما يهمنا هنا هو مفهومه في الجانب الفلسفي، وهو" حالة اللاقدرة أو العجز التي يعانيها الإنسان عندما يفقد سيطرته على مخلوقاته ومنتجاته وممتلكاته، فتوظف لصالح غيره بدل أن يسطو هو عليها لصالحه الخاص، وبهذا يفقد الفرد القدرة على تقرير مصيره والتأثير في مجرى الأحداث التاريخية بما فيها تلك التي تهمه وتسهم بتحقيق ذاته وطموحاته" ويحس بالوحدة رغم وجود الآخرين فيلجأ إلى الهروب من الواقع إلى آفاق أخرى، الاغتراب في مجمله" الفيض من الضياع والشجن والإحساس بالقهر والانهزام، ورفض الواقع والانسحاق تحت جبروته، الاغتراب بكل ما يعكسه من قوة ومن ضعف ومن تمرد وخروج عن المألوف هذا العالم الداخلي الذي يدور خارج النفس، والذي يتشكله دولمات من الوعي واللاوعي، ومن الضوء الباهر والقتامة الداكنة الموغلة في أغوار الأغوار"[1].

وقد جعلت الشاعرة من خطابها أداة لمواجهة سخرية القدر وتحقيق ذاتيتها، وقد عبرت عن غربتها وما يعتريها من اضطرابات نفسية وقلق ويأس وأزمة هوية حيث وظفت في قصائدها أيقونات ومؤشرات تعبر عن نزعة كتابية يحكمها اغتراب ذاتي ومكاني واجتماعي.

تمتلك الشاعرة علاقة انفصالية مع الزمن، حيث تعيش وسط أجواء من المشاعر الملونة بالإحباط والتهميش ما جعلها تضيق ذرعا فتعيش لحظات هروب من هذا الزمن الذي" دفع تلك النفس إلى الاغتراب والذي ولد ذلك الإحساس المر لواقع تلك التقلبات المؤلمة"[2] فيتولد اغتراب ذاتي داخلي نتيجة عدم القدرة على التواصل مع العالم الخارجي المليء بخيبات الأمل المتكررة فتتشطر الذات وتبوح بوحدتها:

هاهي الريح مضت تحسر عن وجه الشتاء
وعروق النور آلت لضمور وانطفاء !
الفضاء الخالد أربد وغشاه السحاب

[1]: محمود زكريا: الاغتراب في رواية محمود حنفي، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ع12، 1993، ص: 325.

[2]: أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري، دراسة فنية اجتماعية، دار غيداء، الفلوجة، ط1، 2013، ص: 75.

وبنفسي، مثله، يجثم غيم وضباب

وظلال عكستها في أشباح المساء![1]

تشكل الشاعرة قاموسها الخاص في هذه الأسطر من عناصر الطبيعة (الريح، الشتاء، النور، السحاب، غيم، ضباب، ظلال) وتختار منها ما يتماشى مع الجانب المأساوي، فهذا المقطع ينهض على مستويات تخييلية تتداخل لتؤسس الفضاء الدلالي، حيث تقوم الشاعرة بتفريغ الشحنات العاطفية ذات الطبيعة المؤلمة بالاستعانة، بلوحات معبرة عن ذروة اليأس وفقدان الأمل(تحسر، ضمور، انطفاء، أربد، يجثم)، فالذات تعيش اغترابا ذاتيا، فتجعل من الطبيعة بابا لبث همومها وشكواها. تقول في قصيدتها مع سنابل القمح:

أوت إلى الحقل كطيف كئيب

يرسو بعينيها أسى غامر

في روحها اللهفى اضطراب غريب

وقلق مستبهم حائر. ..

غامضة في عمق أغوارها فيض انفعالات وإحساس

صيّرها شذوذ أطوارها غريبة في عالم الناس[2]

تجعل الشاعرة من الحقول مأوى لها تأوي إليه كلما غمرها الأسى وعجت ذاتها بالكآبة، فالعالم الذي تعيش فيه لم يعد يستوعبها لذلك توظف علامات توحي بعدم انسجامها مع الحياة (طيف، أسى، اضطراب، غريب، قلق، مستبهم، غامضة، انفعالات، شذوذ)، بالتكامل الدلالي بين هذه المعاني تصبح معادلة الحياة صعبة الحل وتؤول إلى الصفر، فالحياة نفسها اغتراب، فالهوية تبدو مستلبة وفي حالة عدم استقرار حيث تضيع الذات وسط عالمها بل عالم الآخر، فالاغتراب الذاتي انسحاق الذات وسط مجتمعه الذي يستعبده وتبرر أسباب هذا الاغتراب في نفس القصيدة تقول :

كم بائس، كم جائع، كم فقير

يكدح لا يجني سوى بؤسه

ومترف يلهو بدنيا الفجور

---

[1]: فدوى طوقان، الديوان، ص:10 .

[2]: المصدر نفسه، ص: 88.

قد حصر الحياة في كأسه[1]

نلمح هنا مبررا لاغتراب الذات وأزمة هوية وهي أزمة جماعية، فهي مستلبة في ظل عالم ونظام دكتاتوري يحاول طمس وتشويه ملامح الهوية، فالدوال تشير إلى فضاءات دلالية مكثفة، تبدو الشاعرة مسكونة بانهزامية عميقة، أمام بؤس الحياة، فقد شكلت مشهد الضياع وفق دوال متضادة يقف فيها الفقير البائس الجائع الكادح الذي لا يجني سوى البؤس مقابل المترف الذي يعيش دنيا الفجور وحياته حياة سهلة ويسيرة، وقد وظفت "كم" ثلاث مرات للدلالة على العدد اللانهائي لهذه الطبقة الكادحة في حين عبرت عن الآخر المترف بصيغة المفرد وهذا ما يعمق الدلالة أكثر، والصدام مع الآخر يمثل مصدرا لاكتشاف مكانة الذات وهويتها فلا يمكن أن" تتضح ملامح الهوية من دون لقاء الآخر"[2] وهو دائم الحضور بأشكال مختلفة وهنا كان حضوره حضورا سالبا جعل فدوى غير قادرة على استيعاب هذه المتغيرات والظروف فالذات تبدو منشطرة داخل الجماعة وقد انحاز صوتها للطبقات الفقيرة فتتمثل ذاتها بين أرصفة الفقر، الذي يمثل أحد بواعث الإحساس بالاغتراب، خاصة أن العالم الخارجي لا يستجيب لاحتياجات النحن ما يكبح سعادته داخل المجتمع الذي حرم فيه من أدنى حقوقه.

تغترب الذات عن ذاتها فتفقد قدرتها على التواصل مع العالم الخارجي، الذي لا يستجيب لاحتياجات عالمها الداخلي إنّه الوعي المغترب، أو هو وعي يعيش غربته داخل واقعه الأصلي الذي يتدفق بالمشاعر الذاتية المتصدعة المتلونة بالانكسار، والقلق، التشتت، والخوف[3] ومن صور غربتها موت إخوتها كما ذكرنا سابقا، فالموت من الأسباب التي أوصلت الشاعرة إلى فكرة العدمية، فقد غاب مصدر الحنان في حياتها في قصيدتها وقد حدثتني ذات ليلة

أهيم وراء شواطئ ذاتي
أهيم بعيدا وليس معي
سوى وحشة الليل في مخدعي

[1]: فدوى طوقان، الديوان، ص: 25-26.

[2]: ماجدة حمودة، إشكالية الأنا والآخر -نماذج روائية عربية_ عالم المعرفة، 2013، ص: 17.

[3]: ينظر: عاطف السيد بهجات: انشطار الذات في ديوان تأبط منفي لعدنان الصائغ-جدل الرؤية وآليات التشكيل، مجلة كلية الآداب، جامعة بنها ، مصر، عدد يوليو، 2010، ص: 4.

وفي الدار حولي فراغ الصحاري

وصمت القفار وكنت وحيدة

أعيش حياتي بغير انتظار

بغير انفعال مثار

وكنت طويت كتاب الحنين

وشوق السنين[1]

تجعل الشاعرة من الليل ميعادا للحديث مع الذات حول فقدان الأحبة وشعورها بالعزلة فتوظف قاموسا دلاليا يأطر لانسحاق الهوية وفقدانها، فتبوح بوحدتها في هذا الوجود، وانكسارها وسط الأمسيات الحزينة،(وحشة الليل، فراغ الصحاري، صمت القفار، وحيدة، بغير انتظار) فهذه العبارات تزيد من تركيز النظرة السوداوية للحياة والوحدة والقلق الذي تعيشه الذات، فالماضي جزء من الهوية لكن الوحدة التي تعيشها جعلتها تطويه ولا تحن إليه فتنتقل بالذاكرة إلى زمن الحاضر وتحصرها فيه وكأنها تتخلى عن هويتها وسط اغتراب ذاتي يتضخم فيه الإحساس بالوحدة وتنفلت فيه لحظات تشظي الهوية وتحول حياتها إلى مأتم دائم وشعرها إلى حزن غائر. وتعبر عن ذلك في مذكراتها قائلة: كان يحدث أحيانا نوعا من عدم التوازن وأقع في حالة من الاغتراب فألجأ إلى مأواي إلى نفسي إلى كتبي إلى الوحدة، التي ظلت تشكل العمود الفقري ولم تكن أسبابي لجوئي إلى الوحدة بالضرورة أو في كل الحالات نتيجة لارتطامي بالآخرين، وحتى في فترات المصالحة مع العالم تظل مصادقة النفس، التي لا تتم إلا في وجود جو من التوحد[2]، فالوحدة مطلب للشاعرة وغايتها

أأبقى هنا لأموت غريبا بأرض غريبة

أأبقى؟ ومن قالها؟ سأعود لأرضي الحبيبة

بلى سأعود، هناك سيطوى كتاب حياتي

سيحنو علي ثراها الكريم ويؤوي رفاتي[3]

تجسد هذه الأسطر ارتحال الذات عن أرضها ووطنها الحبيب، ومنشأها، فتعبر عن اشتياقها له، توظف الاستفهام الاستنكاري لتبوح بغربتها وتمسكها بهويتها الوطنية فهي

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 279

[2]: ينظر: فدوى طوقان: رحلة جبلية رحلة صعبة، ص: 103.

[3]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 121.

ترفض البقاء بعيدة عن وطنها وتعتز به وبانتمائها إليه، فحين يكون حب الوطن أقوى من كل الاعتبارات تصر الذات على العودة إليه مهما كانت الظروف فالفضاء الدلالي يتكامل ليؤسس مشهدا مأساويا لروح فلسطينية معذبة تشردت ورحلت قسرا عن أرضها لكنها تقدم لذاتها أملا بالعودة وفق إجابة متبصرة من غير يأس محملة بأمل العودة إلى الوطن،بل تفجر قوة الذات وتمردها وأمل الموت على أرض الوطن والتعلق بها.

أوت إلى الحقل كطيف كئيب

يرسو بعينها أسى غامر

في روحها اللهفى اضطراب غريب

وقلق مستبهم، حائر...

غامضة في عمق أغوارها فيض انفعالات وإحساس

صيرها شذوذ أطوارها غريبة في عالم النّاس[1]

تتوزع الدوال في هذه الأسطر مشكلة تشاكلا مع البؤرة المركزية المتمثلة في" الاغتراب" وهو تشاكل سيميائي دلالي "فالنص نظام دلالي وليس معاني مبلغة"[2] حيث تحضر البنى النصية "غريب، قلق، مستبهم، حائر، غامضة، انفعالات، غريبة" وهذه الدوال تحضر حضورا متناميا مؤكدة على عمق المأساة فالقلق والغوص والحيرة تحيل الذات إلى الشعور بالاغتراب في العالم الذي تعيشه والذي أطلقت عليه عالم الناس لا على التحديد لتؤكد على اتساع الهوة بينها وبينهم فهذا العالم ليس عالمها هو عالم للآخر فتظهر الذات شاردة مبهمة في الواقع، فالمغترب يفقد القدرة على التوحد مع أفراد مجتمعه أو مع القيم التي تسوده، مما يجعله يسلك سلوكا لا يتسم بالانتماء لمعايير المجتمع وقيمه، وقد يقوده ذلك إلى ما يسمى الاغتراب الذاتي ويرجع هذا الاغتراب إلى عجز الفرد وفشله في الحصول على الرضا أو في الشعور بأنّ لأفعاله قيمة في نظره[3] وهو حال فدوى مع أطوار حياتها فمنذ الطفولة وهي تعاني من هذا الشعور بسبب الطفولة البائسة وفقدانها للحب الأسري ثم مرحلة الشباب بسجنها في البيت وفقدانها لجميع الأحبة سواء الإخوة أم المحبوب.

---

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 24 .

عامر جميل شامي الراشدي: العنوان والاستهلال في موقف النفري، الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002 [2] : ص :33

[3]: نبيل رمزي إسكندر: الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعرفة، الإسكندرية، ط1، 1988، ص: 208.

إذا ما دعته إليها الحياة
وأشواقها، شده ألف غل
وطوقه ألف طوق مذل
شباب عذاب
رهين اغتراب
يضيع شذاه بأسر القيود [1]

تتوزع التشاكلات الدلالية معمقة اغتراب الذات الشاعرة ونابعة من عمق التعب النفسي والنزعة المأساوية التي تلون بها شباب الشاعرة (غل، مذل)، (شباب،عذاب، اغتراب) تشاكلات صوتية ايقاعية تؤكد امتلاك الشاعرة لفنيات وموهبة" فالشاعر المتمرس والموهوب هو القادر على خلق الكلمة المشحونة، أو شحن الكلمات المألوفة بالانفعالات والمشاعر، عن طريق استخدام إمكانيات الكلمة بكل طاقاتها، ووضعها في سياق موات يجعلها عن طريق التآلف أو التناقض مع غيرها تثير جوا موسيقيا انفعاليا"[2] فتكرار صوت الباء في نهاية هذه الدوال هو ما يتلاءم مع الحالة النفسية للشاعرة التي تنادي من أعماقها وتصرخ متأملة التغيير فصوت الباء صوت جهوري يحاول تجاوز جدار السجن الذي زجت فيه وتستعمل ثلاث كلمات للدلالة على مرارة وشدة المعانة داخل السجن وهنا تتداخل العلامات لتبرز دلالة تسميها بالمطوقة(طوق، ألف طوق،أسر، قيود) تشاكلات لفظية دلالية تشد من أسر الطوق واستحالة انكساره ومن قوة القيد واستحالة انفكاكه، والطوق يكون حول الرقبة والقيد يكون حول الأيدي والرجلين مناطق أساسية في جسم الإنسان إذا ما تأذت شنت حركته تماما.

فالشاعرة تشعر بالعجز والاغتراب الأسري لذلك نجدها تبث مبررات اغترابها داخل سيرتها الذاتية كنت مع العائلة ولكن حضوري في الواقع غياب إلى أبعاد حدود الغياب، كان لي عالمي الخاص الذي لا يمكنهم اقتحامه، ولقد ظل العالم موصدا أمامهم، ولم أسمح لأحد باكتشافه،. ..أخذت تتعاظم قدرتي على الانفصال عن عالم الواقع والاستغراق في عالم

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 41

[2]: رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998، ص 38.

اليقظة، أهلي هم سجني، الذي أريد أن أفلت من أبوابه المغلقة"[1] وتسميتها بالمطوقة صدى لتطويقها في بيت أهلها فالاغتراب هنا اغتراب أسري ساقها إلى اغتراب مكاني

سرحت أمامها طرفها عبر غد مكتنف الضباب

فأبصرت، ما أبصرت مهما مستبهم الأفق مخوف الشعاب

تبعثرت فيه الصوى واختفت معالم السبل وراء اليباب

وهي على الدرب ذعور الخطى.. رفيقها الوحدة والاغتراب[2]

تستمر الشاعرة في التشاكلات الصوتية مستعملة حرف الباء(الضباب، الشعاب، اليباب، الاغتراب) وتوحي بالقلق والضجر وحدوث صدام مع هذا العالم فالضباب يوحي بالغموض وعدم وضوح الرؤيا والشعاب توحي بال واليباب توحي بالخراب ليس الخراب بمعناه المادي ولكن بمعناه الرمزي خراب معالم الذات الداخلية لتتجمع الدوال وينفذ منها اغتراب زماني ماضي وحاضر ليمتد صداه إلى المستقبل الغير واضح الملامح (ما أبصرت، مستبهم، مخوف)، كما أن معجم الأفعال الموظفة يرسم رحلة الشاعرة عبر الزمن فبدأت بالفعل سرحت ثم تبعثرت ثم اختفت فرحلتها رحلة تيه وضياع واغتراب في متاهة العالم، وصلت بها إلى حد الاختفاء، وهو مصير ترجح شاعرتنا مآلها إليه شعورها بالسوداوية لتجد أن محطات حياتها ما هي إلا سلسلة زمنية منهكة بنكهة الشقاء والمأساة المتعارضة مع إقبالها على الحياة فإذا "صار الإنسان جزء من العالم الذي يغص بما يبعث القلق والضجر ويحاول أن يجد مكانا لذاته يجد نفسه في صدام مع العالم ومع منظوماته وآلياته مع حقائقه التي لم تكتشف بعد"[3].

وأنا في قبضة هذا الليل

والوطن هنا الغربة والنفي

وأنا في زحمة هذا الويل[4]

تعيش الشاعرة غربة مكانية اتسع نطاقها من البيت إلى الوطن، وترتبط الغربة بالبعد عن توظف تشاكلات لفظية تمثلت في تقابلات على نفس التركيب فالتشاكل" نواة تركيبية

[1] فدوى طوقان: رحلة جبلية رحلة صعبة، ص 58، 59.

[2]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 44

[3]: رمضان الصباغ: التجربة الشعرية واللغة الشعرية، الحوار المتمدن، على الرابط: https://www.ahewar.org

[4]: فدوى طوقان: الديوان ص: 506.

Iterativvite لوحدات لسانية ظاهرة، ظاهرة أو غير ظاهرة،منتمية إما إلى التعبير، وإما إلى المضمون، أو هو بوجه عام تكرار لوحدات لسانية"[1]

إن هذا التوازي الإعرابي المتجسد في هذين السطرين يفضي إلى توازي دلالي، فحواه أن الشاعرة ما بين قبضة الليل وزحمة الويل تشعر بالغربة وتعيش المنفى داخل وطنها فالليل بقبضته هو رمز عن المستعمر وظلمه من ظلمة الليل وسواده حيث تتزاحم الأفكار عليها ويلقي الليل بظلاله الحزينة على روحها فهو تجسيد لمعاناتها الروحية والنفسية والوطن هو" موطن الإنسان ومحله، والجمع أوطان، وأوطان الغنم والبقر، مرابطها أماكنها التي تأوي إليها"[2] والوطن كيان راسخ في عمق الذات وفقدان الوطن أو النفي منه يعني فقدان للهوية، فكتابتها تلح في مجملها على الغربة، هناك" غربة مادية تتجلى في البعد عن الأهل والوطن، وغربة معنوية تتجلى في الخروج على مبادئ الناس، وتقاليدهم وأعرافهم"[3]، بالرغم من الجوانب السلبية الظاهرة للغربة لكنها تخفي جوانب إيجابية تتمثل في الانفتاح على الآخر فهي" تصقل الشخصية وهي طريق للتقدم والتطور والنهوض. أما الاغتراب فهو شعور الفرد بأّنه مرفوض من مجتمعه وأي أّنه شعور بعدم التجانس والتقارب، ففي حالة الاغتراب يتولد عند الفرد الإحساس بكره المجتمع له وباحتقاره"[4] هذه هي حدود الغربة عكس الاغتراب الذي يشمل العديد من المجالات والمسببات عن علاقة الغربة بالاغتراب هي علاقة العام بالخاص فالغربة سبب من أسباب الاغتراب.

إضافة إلى الاغتراب المكاني تعيش شاعرتنا اغترابا زمانيا حيث تقول في قصيدتها " الصخرة"

أنظر هنا

الصخرة السوداء شدت فوق صدري

[1]: عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2003، ص: 133.

[2]: ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الخامس، 1997، ص: 430.

[3]: عبد الرزاق الخرشوم: الاغتراب في العصر الجاهلي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د.ط، د.ب، 1981، ص: 12.

[4]: فاطمة جمشيدى وآخرون: ملامح الاغتراب في شعر علي فودة وردود فعله عليها، إضاءات نقدية، السنة السابعة، العدد السابع والعشرون، خريف 1396/أيلول 2017، ص: 72.

بسلاسل الزمن الغبي

أنظر إليها كيف تطحن تحتها

تمري وزهري

نحتت مع الأيام ذاتي

سحقت مع الدنيا حياتي [1]

المتفحص لهذا المقطع يرى أن العنوان حاضر لفظا في مضمون النص، وهي تقنية تعبيرية يبرز من خلالها التشاكل السيميائي بين العنوان والنص وهي "شعرية خاصة تشتغل في فاعلية التركيز العلاماتي وتبئيرها في منطقة حيوية مركزة، وعلى اختزال الفاعلية الأدبية للرموز في ضلال هذه المنطقة، وضخها بطاقة اشعاع كثيفة تشتغل في منطقتها وتمتد إلى الأعلى حيث عتبة العنوان وإلى الأسفل حيث طبقات المتن النصي"[2] يتردد العنوان في تجسد كلماتها النظرة السوداوية للزمن وللوجود، وإعلانها من ثمة عن حالة الاغتراب والانكسار والاندثار تحت وطأة الزمن، الذي لم يكن في صالحها وللتعبير عن ذلك تستخدم الشاعرة التباين في اللفظ والتشاكل في الدلالة(نحتت مع الأيام ذاتي مقابل سحقت مع الدنيا حياتي) فالألفاظ متباينة لكن المعنى واحد، فنحت أيامها نحت متواصل ومتوال حتى شمل كل دنياها وحياتها التي حاصرتها بهواجسها وأوهامها ما دفعها للتعبير عن همومها ووحدتها واغترابها لا جدوى حياتها وتنطق بشكوى زمانها. فتطالب بنهاية لكل هذه الآلام وكل هذه المعاناة.

وبالتالي فهوية الشاعرة تشكلت وفق ثلاثية الموت والحب والشعر، فالموت ورد في معظم قصائدها بأنساق مختلفة، وصورته بوصفه تعبيرا عن نهاية الحياة ودخول عالم الأبدية، كما ورد بوصفه إستراتيجية رفض لفقدان الهوية وبالتالي محاولة لاستعادة الكيان الروحي وتعبيرا عن أحقية الذات في الحياة، فكلماتها تتنفس في أجواء جنائزية خالصة، شغل الموت مساحة كبيرة في خطابها الشعري لذلك فشعرها يفيض جنائزية في أسطرها وجملها، ما يعكس نظرتها السوداوية للحياة التي تمثل معادلا موضوعيا للموت، وانهيار الأحلام هو انهيار للذات لذلك فالهوية عندها تعتبر بحثا عن الذات وعن مضامينها، التي بعثرها الآخر بوصفة مالكا لسلطة عليها، فتحاول تجاوزه وترميم الشروخ التي أحدثها بها، ثم

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 247

[2]: فاتن عبد الجبار: تقنيات التعبير الشعري، دراسة جمالية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 19.

تلعب فدوى طوقان دور المدافع عن الوطن، الذي استكان تحت الكيان الصهيوني، فتحولت من ذات منشطرة إلى ذات متمردة تسعى للمطالبة بحرية فلسطين.

أما الحب فقد اختارته فدوى طوقان كوجه رئيسي ومرتكز هوياتي يجعل البحث عن الحب بحث عن الهوية، فكلما ضاق نطاق الحب تضيق الهوية وتتأزم، فالحب في معجمها الشعري هو سر الحياة ومركب نجاة، وهو عندها غاية تبتغي الوصول إليها وتحقيقها وفي الآن نفسه وسيلة، للبقاء على قيد الحياة وتحقيق جمالية الحياة. صحيح أن الشاعرة تقع في كل مرة في فخ الحب وتأجج في براكينه، وتقع أسيرة للحبيب الذي تنفصل معه الحب متجدد في حياة الشاعرة حيث أن علاقات الشاعرة متعددة فقلبها يعشق في كل مرة عشقا أشد وطأة من العشق الأول، عشقا يصل إلى حد العبودية، وهذا تعويض لضياع عاطفة الانتماء الأبوي ورمزا لفقدانها للحب الأسري.

استطاعت الشاعرة أن تخترق الجدار الفحولي وتغير أنظمة ومفاهيم وتتجاوز تقاليد وعادات، وتقاوم التعصب الذكوري من خلال مركب الكتابة الشعرية، فقد أثبتت هويتها عن طريق إثبات قدراتها الإبداعية، بتوليدها للغة تستحضر فيها عوالم التمثلات التخييلية، في محاولة منها لتغيير أبجديات الواقع والخروج من مدار الثابت إلى مدارات المتحول والمختلف، برفع صوتها اللغوي الذي يعتبر متنفسا لها وسبيلا للخلاص ووسيلة للعلاج الروحي تتحدث فيه عن ذاتها وتفجر المكبوت والمسكوت عنه وتخلخل الثوابت فتستعيد هويتها الأنثوية والوطنية المسلوبة، من خلال فعل الكتابة الذي يعني فعل إحضار الذات وإضاءة للتعتيمات وصناعة للوجود وتحقيق له.

الفصل الثالث

التراث وأثره في تفعيل الحس الهوياتي في شعر فدوى طوقان.

أوّلا:التراث الديني.

ثانيا: التّراث الأدبي

ثالثا: الموروث الشّعبي.

رابعا: التّراث الأسطوري.

خامسا: التراث التاريخي.

تمهيد:

شاع استخدام التراث في الشعر العربي الحديث، فهو أهم تقنيات بناء القصيدة " لأنّ المعطيات التراثية، تكتسب لونا خاصا يثير في نفوس الأمة حاسة التعلق بوجدانها، لما للتراث من حضور حي دائم في وجدان الأمة، والشاعر حين يتوسل الوصول إلى وجدان أمّته عن طريق توظيفه بعض مقومات تراثها، يكون قد توصل إليه بأقوى الوسائل تأثيرا فيه[1]، وقد تباينت وجهات النظر في تحديد مفهوم التراث، فهو تارة الماضي بكل بساطة، وتارة العقيدة الدينية نفسها، وتارة الإسلام برمته، عقيدته وحضارته وتارة التاريخ بكل أبعاده ووجوهه[2]، فهو يشكل بصفة عامة كيان هوية الشعوب باعتباره مخزونا يتجاوز حدود الماضي قابل للتوظيف والاستدعاء مهما دعت الحاجة إليه.

عمد الشعراء المعاصرين إلى توظيف الرمز التراثي في أشعارهم كمنبع للإلهام المستفز للشاعر وكإثراء للموقف الشعري وصيرورة الدينامية النصية، حيث يتم استغلاله واستثماره كطاقة إيجابية وذخيرة إبداعية وبطانة وجدانية، من أجل إعادة بناء الذات ومضامينها، والاحتماء به من الزيف والسلب الذي قد يطال الكينونة والذات والهوية سواء الفردية أو الجمعية، والقصيدة المعاصرة لم تستطع الاستغناء عن المعطيات التراثية، التي منحتها طاقات تعبيرية لا حدود لها، بالرغم من كل ما اعتراها من تحولات ورؤى جديدة، فكرا وإبداعا، والعودة إلى التراث لا تعني التقوقع في الماضي هربا من الواقع المعاصر وإنّما هي وعي بالواقع، واتحاد به، ورؤية صائبة له، باعتباره مرحلة من مراحل التاريخ.

تعد فدوى طوقان من أكثر الشعراء عودة إلى التراث بشكل ملفت للانتباه واستحضار مضامينه بما يتوافق مع موقفها وانفعالاتها الشعرية، بحثا عن الهوية الذاتية والقومية، حيث وظفت الرموز بمختلف أنواعها من ديني، تاريخي، أسطوري، طبيعي، شعبي. فما هي الدوافع وراء توظيفها للتراث بهذا الشكل الملفت للانتباه؟ وكيف ساهم في تعزيز البحث عن الذات وابتكارها والبحث وعن الهوية داخل الشعر بعد انشطارها؟

[1]: شوقي أبو زيد: تواصل الشعر الفلسطيني الحديث بالتراث، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 1995، ص: 12

[2]: جدعان فهمي: نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، ط1، دار الشروق، عمان، 1985، ص: 16.

يعد التراث مصدرا غني من مصادر التجربة الشعرية عند شاعرتنا، حيث وظفت رموزه بما يتناسب مع السياق الخاص الذي يتوافق مع الرمز بدوره، فخلقت علاقة اتصال بين الماضي بحمولاته وبين الحاضر وعذاباته، فقدمت صورة متكاملة وواضحة عن الحالة المعاشة والوضع المتردي، بتنويعها بين رموز تراثية مختلفة ما أضفى على شعرها غنى وأصالة وشمولا في الوقت نفسه. عبر إكسابها هذا البعد التاريخي وعبر تجاوز النطاق الزمني، فهو ما خلفه السلف للخلف من فنون وخبرات وأفكار ورؤى وهو متجلي في كل الأزمنة فلا تعني كلمة تراث أّنه مقتصر على الماضي فحسب، فهو زمن من أزمنتنا التي لا تنفك تحضر فينا، باعتبارها مقوما من مقومات الهوية الثقافية، التي يجب الحفاظ عليها والاعتزاز بها إما باستحضارها استحضارا مباشرا أو بنقل ترددداتها الصوتية وتعديلها حسب الظروف والمواقف والأزمنة متغيرة لكن المواقف متكررة لذلك فثقافات الشعوب" وإن تغيرت عبر الزمن إلا أّنها تتصف رغم ذلك بالاستمرارية، إذ لابد في النهاية من أن يوجد نمط معين من الحياة يهتدي به الّناس في مزاولة حياتهم اليومية سواء كانت بسيطة أو معقدة"[1]

أّولا:التراث الديني:

يعد التراث الديني من أكثر المصادر ثراء في القصيدة العربية بصفة عامة، وفي شعر فدوى طوقان بصفة خاصة، حيث اتخذته الشاعرة مصدرا تستلهم منه شخصيات وعبارات وآيات لتعبر عن تجربتها الخاصة، والتعبير عن كل ما يختلج النفس الشاعرة من مآسي وأحزان، وإدانة الواقع وخلق جو جنائزي على أوضاع الأمة العربية، "فالأمة العربية ذات تراث واحد روحي وعقلي وأدبي، ونور تراثها الروحي الباهر القرآن الكريم، الذي هو معجزة غير متكررة، ولا مثيل لها في السابق واللاحق"[2] والحفاظ على التراث واستحضاره عبر الذاكرة في نسيج النص الإبداعي يعني حفاظ على الهوية حيث تعمل هذه الثنائية الذاكرة/ العمل الأدبي وفق علاقة طردية تستجيب فيها الذاكرة لهذا المخزون فبقدر ما هو مخيال للجماعة هو جدار متين للحفاظ على هويتها وديمومة وجودها واستمراريتها عبر الأجيال واثبات متواصل لوجودها، ورؤية من الأمل لمستقبلها.

[1]: محمد راتب الحلاق، نحن والآخر، دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث(الشرق/الغرب، التراث/الهوية، الممكن/الواقع)، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1997، ص: 56.

[2]: شوقي ضيف: في التراث والشعر واالغة، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص: 11.

1/المفردات والتراكيب اللغوية من القرآن الكريم:

وظفت الشاعرة مجموعة من الرموز الدينية للتعبير عن مأساتها الذاتية والجمعية، وبما أنّ المعطيات الدينية" تشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة، بما قدمت من تصورات لنشأة الكون، وتفسير سحري لظواهره المتنوعة"[1] ، وبما أنّها بنت الطبيعة فأنها وجدت في الرموز الطبيعية ملاذها فكانت المؤنس والمعين على تجاوز مرحلة الانكسار والوحدة، مرحلة فقد الذات وفقد الحب الأسري، فترة الهيمنة الذكورية والهوية المفقودة، فتحل الرموز كبدائل عن ما هو مفقود في حياتها وهو الحب والاهتمام الأسري حيث تسافر بخيالها عبر نطاقات الزمن لتستعير تلك الرموز بمعانيها الثابتة والمحورة، وإنّ توظيف الرموز الطبيعية يرفع من مستو القيمة الجمالية وهي " معبر آخر للشعراء لتوحيد الذات والعالم، والتعبير عن دلالات تجربتهم باستنباطهم لطاقات هذا الرمز وشحنه بحمولات شعورية وفكرية جديدة"[2] ويمكن اعتبارها رموزا توليدية، حيث يمكن للشاعر أن يفرغها من دلالتها الموروثة ويحملها دلالات أخرى بما يتماشى والموقف المصاحب. وتستحضر الشاعرة الزيتون كرمز يلامس وعيها ويحرك راهن ذاتها فتقول في قصيدتها أوهام زيتونة:

في السفح الغربي من جبل (جرزيم) حيث تملأ مغارس الزيتون القلوب والعيون، هناك، ألفت القعود في أصيل كل يوم عند زيتونة مباركة تحنو على نفسي ظلالها، وتمسح على رأسي عذبات أغصانها: وطال خيالي إلي أنها تبادلني الألفة والمحبة، فتحس إحساسي وتشعر بشعوري[3]

تحمل هذه الأسطر دلالات متعددة في توظيف لفظة الزيتون، الذي يحيلنا على شهرة الأرض الفلسطينية بهذا النوع من الأشجار، كما يرمز الزيتون في المفهوم العام إلى السلام، من سلام داخلي وسلام وجودي، وقد خصت الشاعرة زيتونة رأت فيها ذاتها رأت فيها عذاباتها أحزانها وكل مخزوناتها، حيث تضع لها جوا دينيا حين حملتها بحمولة قداسية كونها مباركة، وهنا نستحضر قوله تعالى ﴿**اللَّهُ نُورُ السَّماوات والأَرض مَثَلُ نُورِه كَمشكَاة فِيهَا مِصبَاحٌ المِصبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوكَبٌ دُرِّيٌ يُوقَدُ مِن شَجَرةٍ مبَارَكَة زَيتُونَةٍ**

[1]: عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصّوفيه، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط1، 1987، ص 35.

[2]: إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 282.

[3]: فدوى طوقان، الديوان،ص: 17

لا شَرقِيَة ولاَ غَربِيَة يَكادُ زَيتُهاَ يُضِيءلو لَم تمَسسهُ نَارٌ نُّور عَلَى نُور يهدِي اللهُ لنُورِهِ مَنْ يشاءُ ويضْربُ الأَمْثَالَ للنَّاسِ وَهو بِكُلِ شَيءٍ عَلِيم(35))﴾ سورة النّور الآية 35، كما يحضر قول رسول الله صلى الله علية وسلم(كُلُوا الزَيتَ وادَّهُوا بِهِ فإنَّه مِن شَجَرةٍ مُبَارَكَةٍ)[1] والزيتونة المباركة هي شجرة مقدسة وهي رمز للتمسك بالحياة وبالأرض وبحق الذات في الوجود.

تندمج الشاعرة مع هذه الزيتونة التي تتحول إلى كائن بشري يفهم لغة الشاعرة ويحس إحساساتها فتخلق جوا حميميا، لتبادل العذابات فتمنحها الدفء والمساندة فالشجرة تتحول إلى إنسان تفتح قلبها للشاعر وفي الآن نفسه تتحول الشاعرة إلى هذه الشجرة المباركة التي رغم عذاباتها إلا أنها راسخة في الأرض ومتجذرة فيها فهذه الأسطر تمثل مشاهدة ممزوجة بين عالمين عالم الشاعرة الحقيقي المنبوذ والعالم الخيالي الممنوع المرغوب لكنه يظل وهما. وتبقى الزيتونة حاضرة في مخيلة الشاعرة حيث تحضر أيضا في قصيدة الطرقات الأخيرة :

والمنزل كان ملاذ الموقر بالأحزان
مفتوحا كان الباب هنا والزيتونة
خضراء، تسامت فارغة
تحتضن البيت
والزيت يضيء بلا نار
يهدي في الليل خطى الساري
يعطي المسحوق بثقل الأرض طمأنينة[2]

تستحضر الشاعرة في هذه الأسطر الآية القرآنية ﴿**كأَنَّها كَوْكَبٌ دُرِّيٌ وقَّدُ منْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ لاَ شَرْقِيَةٍولاَ غْرْبِيَةٍ يَكَادُ زَيْتُهِيُ ضِيءُلَوْلَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّور عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَلِلنَاسِ واللهُ بِكُلِ شَيْءٍ عَلِيمٍ**﴾ سورة النور الآية 35، وفي شرح بن كثير أنّ الزيتونة المباركة هي الزيتونة التي ليست في شرق بقعتها فلا تصل

[1]: أحمد نصر الله: مختصر صحيح الجامع الصغير للسيوطي والألباني، شركة ألفا للنشر والإنتاج، الهرم، ط1، 2008، ص: 248.

[2]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 341

إليها الشمس أول النهار ولا في غربها فيتقلص عنها الفيء قبل الغروب بل هي في مكان وسط تقرعه الشمس أوّل النّهار إلى آخره فيجيء زيتها صافيا معتدلا مشرقا"[1]

ينفتح نطاق الخيال الشعري، فتتحول الشاعرة في هذه الأسطر من كائن بشري إلى شجرة زيتون مغتصبة، فعادة ما يكون مكان الزيتون مكانا مفتوحة من الطبيعة، لكن الشاعرة تعمل على فتح الدلالة مع انغلاق الإطار المكاني الذي يوحي بالتضييق والحصار والعزلة، فنشأت في تربة غير تربتها فلم تهيئ لها الظروف الملائمة لنموها وجني ثمارها، فهي بالرغم من اخضرارها إلا أّنها لم تنتج شيئا، فكذلك الذات الشاعرة شكل لها المكان انفجارا لعيون الدموع والأحزان، كونه المكان الذي تحتضنه طول الوقت دون مغادرته، بسبب ما تم فرضه عليها من طرف إخوتها بالاعتماد على هذا الرمز فالذات تعيش اغترابا روحيا مع هذا المكان المحدد لانتمائها ولهويتها التي تبدو ضائعة، تصنع الشاعرة من الغياب الذاتي في حدود المكان حضورا، فباندماجها مع رمز الزيتونة التي يضئ زيتها بلا نار تتحول إلى نور يضيء أرجاء المكان فيتضح الطريق وتهتدي إلى ذاتها وتطمئن.

تعتمد الشاعرة على المقدس باعتباره انبعاثا كونيا جديدا للذات، فيتحول المكان إلى فضاء رحب تتحرر فيه فدوى من أبعاده في مجال متاح وممكن بالاستعانة بالذاكرة والحلم "فالإنسان لا يحتاج فقط مساحة جغرافية، ولكّنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته"[2]، تستمر معاناة الشاعرة من الفضاء المكاني كمكون للهوية، فمن المكان تعاش التجارب الإنسانية وتروى القصص الذاتية، تتجه صور النص الشعري تدريجيا في الكشف عن طبيعة المأزق المكاني، والكشف عن سماته بالنسبة للشاعرة التي كانت سجينة للبيت وتطوق للحرية والخلاص فتنفرد بالذاكرة وتعبر عن همها المختبئ تقول:

يا لقلبي الموتور كم رنحته
نشوة الانتقام من جلادي
أنا في مشاعر الحب غرقى
وهو خلف الأبواب بالمرصاد

---

[1] الإمام الحافظ عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير الدمشقي: تفسير القرآن العظيم، الجزء الخامس(من سورة الإسراء إلى سورة النور)، المكتبة التوفيقية، (د.ط)، ص:411

[2] أحمد الأمين الشنقيطي: المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار الّنصر، مصر، ط1، 2005، ص:83.

أبوسع السجون خنق الأحاسيس

وقتل الحياة في الأعماق[1]

يتواصل تأثير المكان (البيت) على نفسية الشاعرة فتتحول أنا فدوى إلى أنا المكان الذي عاشت فيه، و تتواصل معاناة الشاعر من البيت إلى أن دبت الرغبة في الانتقام من سجانها الذي قتل حبها للحياة وحرمها من لهفة اللقاءات، فكان بمثابة السّجان الذي يقف لها بالمرصاد يراقب كل تحركاتها، فالبيت هنا اكتسب أبعادا نفسية حددتها ظروف اجتماعية وتاريخية وعقائدية "فالمكان بالنسبة للشاعر ليس استعراضا لمحتوياته وإنّما يعيشه كتجربة سواء هذه التّجربة قد تكون سعيدة، فيكون المكان أليفا، وقد تكون مؤلمة فيكون المكان معاديا"[2] وهكذا هو حال الشاعرة التي لا تجد مهربا من مصيرها تقول في قصيدتها لا مفر:

حبال حماقاتيه

وأخطائي الماضية

تطل تلف على كتفيه

وتمضي تحز وتقسو علية

فكيف الخلاص، وأين المفر

لو أني رجعت صغيرة

لحولت مجرى حياتي

لغيرت خط اتجاهاتي

وحررت ذاتي وما كنت أسلك نفس الدروب[3]

تحمل هذه الأسطر دينامية رمزية تحيل على تحصر الشاعرة، بسبب تقييدها بحمولات الماضي بأخطائه وهفواتها وفقدان سبل الخلاص و تستحضر قوله تعالى: ﴿ **فَإِذَا بَرِقَ الْبَصَرُ(7) وَخَسَفَ الْقَمَرُ(8) وَجُمِعَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ(9) يَقُولُ الْإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ(10)** ﴾ سورة القيامة الآية7-10، حال الشاعرة حال الإنسان يوم القيامة الذي لا يجد مهربا من هول هذا اليوم وهو مصاب الشاعرة وعزائها، حيث تتوزع أصداء وأهوال يوم

[1]: فدوى طوقان، الديوان، ص: 227

[2]: فتيحة كحلوش: بلاغة المكان – قراءة في مكانية النّص الشّعري، دار الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2008، ص: 23-24.

[3]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 270

القيامة على ماضي الشاعرة وبالتالي حاضرها فتتمنى إعادة الزمن للوراء حتى تحول مجرى حياتها وتغير سبل اتجاهاتها وتحرر ذاتها وبالتالي تعيد بناء هويتها المستلبة والمجروحة. تطالعنا المفردات الشاعرية عبر الكلمات والأسطر لتعبر عن فراق الأحبة والبعد المكاني الذي يحيل دون اللقاء تقول في قصيدة أنا راحل:

ومضيت لا تلوي، تباعدك الشواسع

عن وجودي

ومضت تفرقنا تخوم طافيات من جليد

وبقيت في فلك، وأنت هناك

في فلك بعيد

نجمان في فلكيهما

يتخبطان على الوجود[1]

تستحضر الشاعرة قول الله تعالى: ﴿**لاَ الشَّمْسُ يَنْبَغِي لَهَا أَنْ تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلاَ اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ**﴾ سورة يس، الآية 40، بمعنى لكل منهما حد لا يعدوه ولا يقصر دونه، إذا جاء سلطان هذا ذهب سلطان الآخر، وإذا ذهب سلطان هذا جاء سلطان هذا[2] وهم يدورون في فلك السماء ويتسع هذا المعنى لشمل حال الشاعر وحبيبها فكل منهما بعيد عن الآخر، مع استحالة اللقاء، فحضور أحدهما يستدعي غياب الآخر، ما شكل هما وجوديا ينزاح على نفسية الذات، فتحس بتقلب وجودي واغتراب دنيوي، فهذا البعد في المسافات شكل تصدعا في النفسيات وغياب للهوية، وبهذه الكلمات تسعى الذات للبحث عن المفقودات. تقول فدوى في قصيدتها "مرثية الفارس"

مهرجان الموت في الذروة، عمان

استحالت فيه تابوتا وقبرا

.....

ألف مذبوح وألفان وآلاف-

[1] فدوى طوقان، الديوان، ص: 199

[2]:عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير الدمشقي: تفسير القرآن الكريم، تع و إخ: هاني الحجاج، ج5، من سورة الإسراء إلى سورة النّور، المكتبة التوفيقية، (د.ط)، (د.ت)، ص:378.

ألا هل من مزيد[1]

في هذه الأسطر امتصاص للآية القرآنية: ﴿ **يَوْمَ تَقُولُ لِ جَهَنَّمَ هَلْ اِمْتَلَأْتِ وتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ**(103) ﴾ سورة ق الآية 30،، في ظاهر المعنى أنها تطالب بالمزيد ولكنها تشير إلى امتلائها ووصولها إلى الاكتفاء، وعن الكم الهائل لحجم الكفار والمعتدين، وقد وظفت الشاعرة هذه الآية حتى تعبر عن حرب سبتمبر(أيلول) سنة 1947م، حيث تحولت عمان إلى جهنم مرحبة بقتلى الاحتلال الصهيوني، وينفتح إطار العدد دون تحديد(ألف، ألفان، آلاف) ، وقد شارك في هذه الحرب عدد من الدول العربّية المساندة فكانت عمان مقبرة للعدو.

وقد وظفت الشاعرة اللفظ القرآني في قصيدتها وعملت على دمج المعاني حتى تتضح الدلالة معنويا وحسيا وتخيليا ومزجتها في بنية النّص الداخلية للتتولد دلالات تحيل على انسحاق الإنسان الفلسطيني المعاصر، ففي قصيدتها الوجه الذي ضاع في التيه تفتح باب "سقر" على مصرعيه، وتجعل غذاء الشعب الفلسطيني شجرة" الزقوم" تقول:

كان وحش الغاب يحسوا الخمر في
حان الجريمة
ورياح الشؤم تعوي في الجهات الأربع
.....
نخدع الحزن فلا نبكي، وأهذي:
آه يا حبي الغريب
آه يا حبي لماذا؟
وطني أصبح بابا لسقر؟
ولماذا شجر التفاح صار اليوم زقوما، لماذا؟
لم يعد ضوء القمر
مستحما لبساتين الزهر[2]

اقتبست الشاعرة لفظة "سقر" الواردة في قوله: ﴿**سَأُصْليهِ سَقَر (27) وَما أَدْراكَ مَا سَقَر(28)**﴾ سورة المدثر الآية 27-28 وتعني كلمة "سقر":" النار التي تذيب الأجسام

[1]: فدوى طوقان، الديوان، ص: 466

[2]: المصدر نفسه، ص: 412

والأرواح"[1]، وقد وظفت الشاعرة المعنى حتى تعبر عن حجم المأساة التي حلت بفلسطين، فسقر في القرآن تشير إلى جهنم ومآل الكفار والمشركين، ولكن الشاعرة حملت هذا المعنى ونقلته إلى وطنها الذي استحال مع الاحتلال الصهيوني (وحش الغاب) إلى باب لسقر أي إلى جحيم.

وقفت كذلك عند لفظة زقوم التي وردت في سورة الصافات في قوله تعالى: ﴿ **ذَٰلِكَ خَيْرٌ أَمْ شَجَرَةُ الزَّقُّومِ(62)**﴾سورة الصّافات/62 ، حيث تحولت الأرض بما تحويها من مزارع وثمار إلى زقوم، وقد عمدت الشاعرة إلى تكرار عناصر الجمل الاستفهامية، التي لا تتطلب إجابات فكلها استفهامات استنكارية تدل على وعي تام بالواقع، كما تحمل هذه الأسئلة مأساة وحزن، وهي تعكس تغير أحوال وطنها فلسطين إلى أوضاع بائسة استحالت معها الحياة بحضور الموت، موت لكل أسباب الوجود، فالشاعرة تطوق إلى وطنها الذي ترى فيه جنتها. تدمج في هذه الأسطر بين المعاناة الذاتية فقدان الحبيب بالمعاناة العامة الجماعية، فقدان الوطن بوصفه حبيبا ثانيا للنحن، فالشاعرة تعيش حالة فقد خاصة وعامة ما شدد من عمق المأساة، وبالتالي مطالبة باستعادة الهوية الذاتية والوطنية.

من الواضح أنّ معاناة الشاعرة مستمرة لتشمل كل زمان، لتحمل أيامها بلون أسود قاتم مرحلة جدب وشحوب لا دافع فيها للحياة تقول:

السنين العجاف طالت، تآكلت
ووجهي ما عاد وجهي، وصوتي
في السنين العجاف ما عاد صوتي
كان لا بد أن تقوم القيامة[2]

استحضرت الشاعرة في هذه الأسطر قصة سيدنا يوسف ولكن الشاعرة تفتح إطار العدد إلى ما لا نهاية فكانت الدلالة مفتوحة أيضا وشديدة العمق دلاليا وشعوريا، فألغي وجودها تماما فهي تعيش صراعا بين الحياة والفناء، فالسنوات العجاف التي حددت بسبع سنوات في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، أصبحت غير محددة زمانيا مع شاعرتنا، فاختفت فيه ملامحها وصوتها، وبالتالي غياب للذات وللهوية، حتى أنها رأت في أحوالها

[1] : ابن منظور: لسان العرب، مجلد06، دار صادر، بيروت، ط1، 1992 ، ص 225 –

[2]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 492

حال قيامة القيامة، فهي تمثل الغياب الذي يغيب بدوره لتستتر تحت مشارف النهاية حتى يأتي النبي المنقذ.

تسعى الشاعرة لزمان جديد بحمولات مستقبلية جديدة تتغير معها المعطيات وتستعيد من خلالها كل المفقودات، تقول في قصيدتها" حكاية لأطفالنا":

وجاء عام الفيل

ممتطيا مسافة

تقطعها الفصول بين الموت والحياة

تفجر الصوت العظيم بالرعود والبروق

حاملا النبوءة

مجتثا الخرافة[1]

تصور هذه الأسطر عام الفيل كما أنّ الشاعرة بذكرها لعام الفيل فهي تستحضر قصة أبرهة الأشرم وجيشه الذي حاول أن يهدم الكعبة بغاية أن يتوجه العرب إلى كنيسة القليس باليمن، ولكن كل تخطيطاته باءت بالفشل، فكانت المعجزة من السماء فأرسل الله عليهم طيورا تحمل حجارة، فانقلب أبرهة أمام ربه صاغرا، فقدرة الله تفوق كل شيء، فعاد جيش أبرهة حاملا الخسارة والهزيمة، وعام الفيل بالنسبة للشاعرة هو عام 1973م حين هزم الجيش الفلسطيني الجيش الصهيوني الذي شبهته الشاعرة بجيش أبرهة، وفي ذلك امتصاص للآية القرآنية ﴿ **أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ(1)أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ (2) وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ (3) تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ (4) فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ(5)** ﴾ سورة الفيل الآية 1-5، كما أنّ هذا العام يشكل نقطة تحول في تاريخ البشرية بميلاد الرسول صل الله عليه وسلم، هادي الأمة وكاشف كل خرافة، هكذا كان عام 1973 م عام النّصر للشعب الفلسطيني. فانبعث صوت الأمل تقول في قصيدة الصدى الباكي:

فيا أيها الروح، ما أنت قل لي، أأنت من الله روح الرضى؟

وها أنت ظلّ الأمان الظليل دنيا لّي من سدرة المنتهى؟

ترى شع نور الإله بنفسي ليجلو الطريق ويهدي الخطى؟[2]

[1]: فدوى طوقان، الديوان، ص: 431

[2]: فدوى طوقان: الديوان ص: 66

وظفت الشاعرة عبارة " سدرة المنتهى" من قوله تعالى: ﴿ **ولَقَدْ آَو نَزْلَةً أُخْ ىَ(13) عِنْدَ سُدْ ةِرَالْمُنْتَهَى(14) عِنْدَهَا جَ َةُ الْمَأْوَى(15) إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى(16)** ﴾ سورة النّجم الآية13-16، وكما هو معروف أنّ سدرة المنتهى تقع في السّماء السابعة وهي أقصى مكان وصل إليه النّبي محمد صلى الله عليه وسلم، في حادثة المعراج، تناجي فدوى طوقان حبيبها الذي جعلته نبيا نزل لها من سدرة المنتهى تعيش لحظات لا تستوعب ما حدث ومن أي مكان نزل هذا الحبيب الذي هداها إلى سبل حياتها.

تعتبر الرمزية سمة بارزة في الشّعر الصوفي، حيث يسعى الشاعر بترميز كلمات إلى التعبير عن عشق الذات للذات، الذات البشرية والذات الإلهية يحويها إطار مفعم بالمشاعر والأحاسيس الصادقة، تجد فيه الشاعرة ملاذا للانفراد والامتزاج بكينونتها الحقيقة. وهذا ما يتضح من خلال خطابها الصوفي الروحي الذي تجلى بوضوح في قصيدتها تهويمة صوفية:

"إلى الصوت الحنون المتواجد، الذي ينبعث مع كل :فجر هاتف (سبحان فالق الإصباح) فيهز أعماقي ويغرق روحي في نشوة سماوية"

أي لحن مخلد سرمدي من لحوني الأزال والآباد

أي لحن قد صير الكون أغرودة حب رخيمة الإنشاد

يا لهذا النشيد تنطلق الأرواح فيه من ربقة الأجساد

يا لهذا النشيد يوغل في أعماق ذاتي محطما أصفادي

يا لقيدي الأرضي يسحقه اللحن ويذروه حفنة من رماد[1]

تمرر الشاعرة في هذه الأسطر مدى استشعارها القدرة الإلهية وما لها من تأثير على الذات، وتستحضر الآية التي يقول فيها عز وجل: ﴿**فَلِ ق الإِصْبَاحِ وجَاعِلِ اللَّيلِ سَكَنا والشَّمْس والقَمر حُسْبَانا ذلك تقْديرُ الَعزِيز الَعليمِ** ﴾ سورة الأنعام الآية 96، فكما يشق الله ضياء الصّباح من ظلمة الليل، يشق الأذان ضياء صباح الشاعرة بعد ظلمة عمرية يجدد بها طاقاتها الروحّية وقد اعتبرته لحنا يعيد إحياء الذات ويزيح عنها كل أنواع العذابات، يفكك القيود ويبعث فيها سر من أسرار الخلود.فالإنسان يخرج إلى العالم بفطرة ربانية يرتبط بها أنه جزء لا يتجزأ من منظومة كونية بقدرة ربانية إذ تتجلى الأنا من خلال صورة ذهنية

[1]: المصدر نفسه، ص 420.

وهمية تتضح من رؤية الآخرين لنا، الذات الحقيقية تكمن هناك في الأعماق ترقب وتعي وتدرك أنّ الذات الحقيقية التي تحمل النفخة الربانية أكبر وأقدس من أن تجسد في صورة ذهنية وقوالب طينية، إنها الذات التي ذكرها الرحمان ونفخ فيها من روحه ويبدأ الصراع بين ذاتين الأولى ذاتية وفي أعين الناس مرئية وأخرى حقيقية لكنها مغمورة في الأعماق منسية، إنها الهوية الحقيقة المرتبطة بالذات الإلهية. فالذات تحقق وجودها الحقيقي أمام الله وهي لحظة المعرفة الذاتية، لكن سرعان ما ينقلب حالها بمجرد انتهاء هذا اللحن لتعود إلى هستيريا الوجود، الذي يغيب معناه في حياتها، فتتحول إلى مجرد وهم، وعلى حد تعبير هيدغر القلق من المصير يعتبر طريقا للكشف عن الذات من خلال الارتداد إلى الذات فالشاعرة تشكو سوء المصير تقول في قصيدتها هباء:

وأجري أنا عبر هذا الخواء

وهذا الخلاء

هباء هباء

أمامي وخلفي وحولي هباء

وأجري وما في يدي سوى الوهم[1]

يحضر العنوان دلاليا في القصيدة باعتباره بؤرة مركزية غامضة تتم إضاءته في ثنايا النص، ويتم الدخول إلى عالم النص بهدف الكشف عن البنية العميقة للعنوان التي تتسع في النص لتشمل وحدات دلالية توسع من النواة العنوانية وتشرحها وتزيح عنها الغموض، لأن القارئ في البداية يأخذ صورة مكثفة من الدلالات المشوشة، ثم ما تلبث أن تتضح معالم تلك الدلالات بتتبع آثارها في النص اللاحق[2] فكلمة هباء الموضوعة كعنوان يتردد صداها في النص إما معنويا(الوهم، ما من وصول، ما من نهاية) أو لفظيا باستخدام نفس الكلمة عدة مرات، وتمثل هذه الأسطر ثقل أيام وطول زمان واغتراب روح وفلسفة شاعر وتجربة إنسان وتأملات حياة، فمضمونها يصور الوضع الذي آلت إليه هوية ذات الشاعرة انطلاقا من عالم ظاهري إلى عالم باطني، إذ تجسد تجربة ذاتية وجدانية وصراعا داخليا سببه البحث عن الحقيقة الوجودية في حياة مأساوية، تبدأ الأبيات بسؤال كالعادة سؤال ملح يتداعى سببه في

[1]: فدوى طوقان : الديوان،ص: 201

[2]: ينظر: منير الزامل، التحليلي السيميائي للمسرح،(سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات، سيميائية المكان)، دار مؤسسة عدلان للطباعة والّنشر، ط1، 2014 ص:67

بقية الأسطر، لتأتي البني التركيبية وتتعاضد مع البنية الفردية، فحينما يجتمع الهباء والوهم مع طول الزمان مع استحالة الوصول مع التعب، فتطبق كلها بجوها المأساوي الموحش على حياة الشاعرة، واستحالة الحياة وعبثية الوجود وتيه الأنا ويأسها فتصبح هشة غير قادرة على الاحتمال وتطالب بنهاية لكل هذا الأسى، وتكرارها لكلمة(تعبت، تعبت) هو إبرازها لمقصديتها وإضاءة لتجربتها، وتشي بتأزم هويتها ونفاذ رصيدها النفسي، فتجسد ملحمة مأساوية تتراجع فيها الذات وتتلاشى لتتولد في هذا العالم الشعري الذي تتداعى فيه حكاياتها المأساوية، وأزماتها النفسية.

جر الشاعرة للسنين هو تعبير تخيلي يوحي باغتراب تاريخي ويعكس حجم المعاناة فجر السنين هو جر للمعاناة لهول الأيام وحمولاتها وطاقاتها السلبية، تغترب الشاعرة عن الحاضر والماضي(أمامي وخلفي وحولي هباء) وتستعير الشاعرة لفظة هباء من القرآن الكريم الموجودة في سورة الفرقان ﴿**وَقَدِمْنَا إِلَى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُورًا**﴾ سورة الفرقان، الآية 23. وهي آية نزلت في حق الكفار والمشركين فأعمالهم الشريرة بحجمها وهولها لا وزن لها فالشاعرة لا زمان لا مكان لا وجود لا أهل لا صداقات لا حبيب لها وبالتالي لا هوية لها. حتى أنّ الكلمات التي تؤسس الشاعرة من خلالها لنظرتها وإحساساتها وذاتها المتأزمة والحالمة تتمنى أن تمسي هباء تقول في قصيدتها:

أهم بتمزيق تلك القصيدة
أود لو أنّ القصيدة تمسي
هباء ذرته أكف الرياح
أود لو أنّ القصيدة شيء
يموت ويطمر في قاع رمس[1]

إحساسات طوقانية تولد وتخلد في كلمات كانت وليدة مشاعر ولحظات، وليدة خفقات قلب ولقاءات تتمنى الشاعرة لو لم تخلد هذه اللحظات فتتمنى زوالها بل وزوالها التام دون بقاء أي أثر، وهي تعبر عن هذه الآمال مستحضرة قول الله عز وجل في سورة الكهف ﴿ **كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَاحُ** ﴾ سورة الكهف الآية 45، فالنبات الأخضر أصبح يابسا متفرقا بفعل الرياح، تستدعي الشاعرة هذا

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 268

المعنى وتعمق الدلالة حين تربط بين القصيدة والهباء والرياح والموت فهي تريد إلغاء القصيدة من الوجود وبالتالي الأشخاص و المشاعر والأحاسيس المرافقة والحاضرة في الذهن أثناء لحظة الكتابة وبالتالي إلغاء للهوية فالكتابة جزء من الهوية بل قد تكون هوية الشاعرة وذاتها وأناها.

تقوم الهوية الدينية على مبادئ وطقوس وعبادات ومعتقدات وقيم روحية يتم استلهامها من الكتاب المقدس، وتتجسد في ممارسات الأفراد ومدى إدراكهم لمبادئ هذه الهوية، فالدين هو ما المانح للشعور بالارتياح بالفطرة لأّنه متأصل في الطبيعة البشرية وبالتالي فهو مرتكز متين تحتاجه الكينونة، لترتاح لتطمئن وتحصن ذاتها وقد تطرقت الشاعرة لذلك في شعرها واصفة أحد الأمهات وهي تودع ابنها الفدائي وهو ذاهب للحرب في قصيدتها تقول:

يا ولدي
اذهب
وحوطته أمه بسورتي قرآن
اذهب
وعوذته باسم الله والفرقان
كان مازن الفتى الأمير السيد[1]

توظف شاعرتنا هنا التراث الديني من خلال تصويرها لأم تحصن ابنها بآيات القرآن ثم ترسله لمواجهة العدو الصهيوني هذا الأخير الذي جسدته في صورة شيطان، فقبل أن ترسل ابنها قرأت عليه المعوذتين حتى تحميه من الشيطان وهو العدو الصهيوني فالقرآن الكريم منهجها والإسلام دينها، وهي تعي حجم القدرة الإلهية، وهو ركيزة أساسية من ركائز المواجهة، فالهوية الدينية لها أسسها ومقوماتها الثابتة، التي تميزت بها وتفردت عن غيرها.

وبالتالي فإنّ توظيف فدوى طوقان لألفاظ القرآن الكريم ومضامينه، جعل خطابها ذا طابع ديني مؤثر حيث بدا أكثر إقناعا مما أضفى على نصّها الشّعري بعدا جماليا ومعنويا، حيث شغلت القضية الفلسطينية الجزء الأوفر من جانب التوظيف التراثي، فقد ارتبطت بالمعاناة الوجودية السياسة والاجتماعية الذاتية.

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 391

2 /الشخصيات الدينية:

عمد الشّعراء المعاصرين إلى توظيف الشّخصيات التّراثية، لما تحمله من دلالات تمثل خلجات النفس، وردات فعل لأوضاع السائدة ويعني ذلك أنّ " أسماء العلم الشخصية قد تحضر داخل النّصوص وهي محملة بالإرث الثقافي في تشكل علامات مرجعية ورموز نصّية وسيميائية تستوجب من المتلقي في أثناء التعامل معها أن ينطلق من خلفية معرفية مزودة بمعلومات مسبقة لتحقيق اتساق النّص وانسجامه"[1] وقد وظفت الشّاعرة فدوى طوقان العديد من الشخصيات الدينية نذكر منها:

2-1/شخصية قابيل:

تحمل هذه الشخصية صفات الغدر والخيانة والحقد، وهو ما جعل الشاعرة تستحضرها، لأنها تأخذ دور هابيل الذي قتله أخوه غدرا، فقابيل يشكل نموذجا بدائيا أوليا للجريمة والقتل، لذلك ترتبط بواقع الشاعرة المتشظي، تقول في قصيدتها هذا الكوكب الأرضي:

لو بيدي
لو أنني أقدر أن أقلبه هذا الكون
أن أفرغه من كل شرور الأرض
أن أقتلع جذور البغض
لو أني أقدر لو بدي أن أقصي قابيل الثعلب
أقصيه إلى أبعد كوكب[2]

تبرز هذه الأسطر أمال الشاعرة وأحلامها، فالأحلام تبنى على ثنائيتي الحضور والغياب، فالحضور متعلق بالراهن الغير مرضي الذي لا يستجيب لطموحات الشاعرة، والغياب متعلق برؤى وآمال لا تستجيب لها الحياة، فتدخل في حير الأمنيات، وقد وظفت حرف لو وهو حرف الامتناع لامتناع، لتعزز من صعوبة تحقيق المبتغى (أقلبه، أفرغه،

[1]: جميل حمداوي: السيميولوجيا النّظرية والتّطبيق، دار الريف للطبع والنّشر الالكتروني، المغرب، ط2، 2020، ص : 150.

[2]: فدوى طوقان، الديوان، ص:201 .

أقتلع، أقصي، أقصيه) كلها أفعال توحي ب التغيير الكلي والجذري، وقد وظفت شخصية قابيل الذي تنعكس عليه هذه الصفات (الشر، البغض)، وقد عززت الشاعرة هذه الصفات حين أضافت لفظة ثعلب وهو رمز للمكر والخداع، لترفع من مدى شراسة الآخر. ف"رغم التقدم والحضارات مازالت فاجعة الإنسان تتكرر بشكل أو بآخر، لأنّ الحضارة لم تستطع أن تقتل غريزة الظلم والأنانية، وقد طبعت بها منذ البدء"[1] تقول:

قابيل الأحمر منتصب في كل مكان

قابيل يدق على الأبواب

على الشرفات

على الجدران

قابيل يعربد في الساحات

.....

يحمل في كفيه غسول الدم

توابيت النيران[2]

توظف الشاعرة رمز قابيل هنا كرمز للكيد والظلم والاستبداد وجعلته معادلا موضوعيا للعدو الذي يحاصر أهل فلسطين وينتشر في كل مكان، فهي تستعير صفات الشر الموجودة عند قابيل التراثي، فقابيل فالمعاصر الجاني هو نفسه قابيل القديم الجاني لكن قضية الجناية هنا ليست قضية أسرية أخوية بل هي جناية سياسية، فالوطن هنا يعتبر ضحية مثلما كان هابيل ضحية، كما كان قابيل يعتبر رمزا للكره فهو شخصية منبوذة لما ارتكبه من ذنب في حق أخيه وهي صفات تنتقل نقلا مباشرا إلى العدو المحتل الذي والوطن هو رمز المحبة والطهر مثل هابيل و فشخصية العدو وشخصية قابيل تندمجان وتتآلفان تآلفا واضحا، مع سياق القصة التراثية، مع تحوير بسيط كون قابيل التراثي حاول إخفاء دم الجريمة لكن العدو يجهر بهذه الجريمة بل ويحمل الدليل بين يديه(الدم)، والاختلاف أيضا يكمن في وسيلة القتل التي تحولت من سيف في التراث إلى نيران وقنابل في الحاضر، فقابيل القديم أعادته الشاعرة إلى الحاضر ليزيل القيم الإنسانية والهوية الوطنية في الأرض كما فعل بأخيه كما

[1]: إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1988، ص: 63-65

[2]: فدوى طوقان: الديوان، ص:462

عمقت المعنى وأكدته فاللون الأحمر بؤرة رمزية منفتحة ومتماهية مع رمزية قابيل، فتحدث الشاعرة تحويلا في الفعل اللون فتشكل فضاء دراميا معنويا نصيا "فسيطرة اللون الأحمر على الأشياء بشكل نهائي هي صورة العذاب ومكمنه، ذلك أنّ(الأحمر) صار رمزا مطلقا للحالات المضادة للحياة والتفاؤل والأمل، وبالتالي صار رمزا مطلقا للقبح قي الواقع"[1]

2-2/ شخصية يوسف عليه السّلام:

لم تكن قصة يوسف غائبة في نصوص الشاعرة حيث استحضرتها وتمثلتها في شعرها كونها تجسد معاناتها وظلمها من طرف أشد الناس قربا ما زاد من حجم التأزم فظلم ذوي القربى وبالأخ الإخوة أشد ضررا تقول :

لو أني أقدر لو بيدي
أن أغسل بالماء الصافي
إخوة يوسف وأطهر الأخوة
من دنس الشر[2]

تسافر بنا الشاعرة عبر أزمنة التاريخ لتترجم تجربتها الشعرية الشعورية ومعاناتها الأسرية عبر استدعائها لشخصية يوسف عليه السلام، صاحب الملامح البريئة والنوايا الطيبة والمحبة الكبيرة لإخوته، في المقابل يجد العداء المطلق له من إخوته الذين يمثلون صورة للظلم والخداع، تتماها الشاعرة مع شخصية يوسف حيث مزجت بين معاناة يوسف مع إخوته ومعاناتها الذاتية فاتخذته كرمز للقمع والسجن كونها محاصرة من طرف العدو الأخوي فتآمروا عليها وألقوها في غياهب البيت حالها حال يوسف وإخوته الذين دعاهم مكرهم وغلهم وكيدهم إلى إلقائه في غياهب الجب، والشاعرة تحاول تمرير رسالة تدعو فيها إلى التحرر من كل القيود وتجاوز كل الحدود، تستحضر هذه القصة أيضا في قصيدتها مكابرة تقول:

أهذا أنت؟ من أي الكهوف-
بزغت يا وجها طمرناه
وألقيناه في الغيهب في أعماق

---

[1]: فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشّعري، دار مجدلاوي للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص:138

[2]: فدوى طوقان، الديوان، ص: 420

ماضينا[1]

تتحول الشاعرة من مفعول به إلى فاعل، حيث تلقي بحبيبها داخل الغيهب الذي ألقي فيه سيدنا يوسف، ولكن الغيهب هو غيهب الزمن وليس غيهب المكان، فهي استحضرت المكان ولكن حملته دلالات الزمان، فبعدما كان الغيهب يحمل معنى ظلمة البئر تتحول دلالته إلى الماضي السحيق، ولتعميق الدلالة أكثر تأتي على ذكر قصة أصحاب الكهف، وتدور أحداث هذه القصة حول فتية أمنوا بربهم ولكنهم وجدوا اعتراضات على هذا الدين من قبل قومهم، فتركوا القرية وتوجهوا إلى الكهف وهناك استلقوا فناموا مائة س وبعد هذه المدة استيقظوا من ذلك السبات دون أن يدركوا زمن مكوثهم هناك، ذلك هو حال الحبيب الذي عاد بعد سنوات مضت وأحقاب مرت ومشاعر اندثرت في طيات النسيان، فالشاعرة تدمج بين الأسطوري التخيلي، لتعبر عن ما قامت به من تجاوزات زمانية، ومواجهات نفسية مع حبيب نأى ونسى، وعاد من هناك ليعقد اللقاء ويحيي الذاكرة ويزيح عنها غشاوة النسيان، لكن القلب أبى والزمن انقضى في كهف النسيان وغياهب الفقدان.فقدان الحب يعني فقدان للذات وبالتالي فقدان للهوية والحديث عن الحب وفقدانه هو بحث عنه.

لقد شكلت نكبة 1948 لحظة انعدام الهوية حتى تستحيل المعادلة الهوياتية إلى الصفر، ما يهدد الوجود الفلسطيني، من اغتصاب الأرض وتغيير اسمها وطرد الناس وتشظية بنيتهم وكسر وحدة الثقافة، فربط الهوية بالمعاناة هو مفتاح فهمها ذلك أّنه يحيل إلى تعددية التجربة من حيث التفاوت في المعاناة الفلسطينية، وإلى تلاصق هذه التجربة مع منتجها الثقافي[2]

2-3/شخصية المسيح:

حضور المسيحية في الشعر العربي المعاصر هو ارتقاء للشعر وتعدد للرؤى وفتح لمجال القراءة والبحث واستدعاء الشعراء لشخصية المسيح هو كونها شخصية حاملة للهموم والمعاناة والفداء[3] فصلب المسيح وفداءه للبشر تكفيرا عن الخطيئة الكبرى يخدم هدفهم الفني في الرمز إلى التضحية المطلقة والفداء النبيل، فلم يتوانوا عن استخدام هذه الصورة بغض

[1]: فدوى طوقان، الديوان، ص :450.

[2] ينظر: فيصل درّاج: في الهوية الثقافية الفلسطينية، الكرمل، العدد 50، 1997، ص: 28.

[3]: علي عشري زايد: التناص الديني، ص: 50.

النظر عن المعتقد الديني"[1] والشاعر يجعل منه شخصية أسطورية ينطلق بها من العالم الكوني إلى العالم الفني التخيلي، واستدعت الشاعرة المسيح سعيا للخلاص وتغيير ما هو كائن وإشارة منها لتحمل الأذى الذي تعرض له الشعب الفلسطيني من طرف العدو الصهيوني، كما تحمل المسيح الأذى الذي تعرض له أثناء صلبه من قبل اليهود، فالمعاناة واحدة من عدو واحد تقول في قصيدتها قصيدة إلى السيد المسيح في عيده:

"...**ولكن أولئك الكرامين قالوا فيما بينهم: هذا هو الوارث.**
هلّموا نقتله فيكون لنا الميراث. فأخذوه وقتلوه وأخرجوه من الكرم"
اصحاح 12.مرقس
قتل الكرامون الوارث يا سيد
واغتصبوا الكرم
وخطاة العالم ريش فيهم طير
الإثم
وانطلق يدنس طهر القدس
شيطانا ملعونا، يمقته حتى الشيطاني..
يا سيد يا مجد القدس..
رحماك أجز يا سيد عنها هذي الكأس[2]

تستحضر الشاعرة هنا حادثة صلب المسيح* عليه السلام، وتوظف مقولة من أحد الأناجيل (وهي عبارة عن سير تحكي عن المسيح وقصة صلبه)، وهو إنجيل مرقس، فكما قتل اليهود المسيح عليه السلام وصلبوه، وانتهكوا الكرم، واغتصبوه، وعذبوه فموته موت فدائي باعتبار عقوبة الصلب من أكثر الطرق قسوة ورعبا، كذلك تّم انتهاك القدس من طرف

[1]: علي عشري زايد: التناص الديني ، ص: 55.

[2]: ينظر: فدوى طوقان، الديوان ص :386- 387

جاء في الإنجيل أنّه لما ألقي القبض على المسيح بسبب وشاية يهوذا الإسخريوطي به، ذهبوا به إلى الحاكم الرومي(بيلاطس) ، وكان وعيد الصفح، ومن عادة الحاكم في كل عيد أن يطلق واحدا من السّجناء يختاه الشّعب، وكان هناك سجين يدعى(يشوع باراباس) فسأل بيلاطس الناس : من تريدون أن أطلق يشوع باراباس أم يسوع الذي يقال له المسيح؟ فاختاروا باراباس وحين سألهم عن المسيح أجابوا بصوت مرتفع: أصلبه، وبالفعل أخذوه وأعطوه ثوبا ممزوجا

*بالمرّ، فرفض أن يشربها فصلبوه، واقترعوا على ثيابه، واقتسموها، ينظر: العهد الجديد إنجيل متى، الإصحاح، ص27

الصهيوني الذي تعبر عن كرهها الشديد له ومقتها عليه حين شبهته بالشيطان الملعون الذي يمقته حتى الشيطان،" فالتراث المسيحي بما يتضمنه من معاني الولادة المعجزة والصلب والفداء والتضحية، لهو غني بالإيحاءات والرموز الشعرية المتناغمة مع عذابات الفلسطيني وهمومه وتضحياته، وتبدو صورة التطابق واضحة بين الفدائي(المسيح) والفدائي(المقاتل الفلسطيني) فكلاهما يصل ذروة العطاء بالاستشهاد من أجل القضية والخلاص للآخرين"[1] وتستنجد الشاعرة بالمسيح الذي تعتبره المنقذ.

يصبح فالمسيح من خلال هذا البناء الشعري نموذج الشاعرة الثوري الذي يستوعب أفكارها وآلام الشعب الفلسطيني وتجسد التيه وضياع الوطن وبالتالي ضياع الهوية، فالمسيح نموذج ثوري يسعى إلى تحقيق التغيير وهو البطل والضحية في الآن نفسه، فالقصة المأساوية مع عيسى متكررة بنفس البشاعة على أيادي ذات الفاعلين على أرض فلسطين. واستلهام حادثة الصلب هو استحضارا لأعنف أشكال الموت، وتعبير عن تجربة جمعية، وهي قضية الوطن تقول في قصيدتها:

وما قتلوا منتهى وما صلبوها
ولكن خرجت منتهى
تعلق الأقمار في السماء الكبيرة
وتعلن أنّ المطاف القديم انتهى
وتعلن أنّ المطاف الجديد ابتدى[2]

يشترك المسيح و شخصية منتهى في نفس المصير، فكما تم نفي الموت عن المسيح ورفعه إلى السماء تنفي الشاعرة الموت عن منتهى، النهاية تمثل البداية من جديد، فالموت هنا كان نهاية لحياة في المقابل بداية لحياة أخرى منافية تماما للحياة الأولى، وهي تستحضر قوله تعالى وسوف يتم تحرير فلسطين على يديه لأنه لم يتم قتله ولا صلبه فعليا وذلك من خلال قوله: **﴿وَما قَتَلُوهُ وَما صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُم﴾** سورة النساء الآية (157) وبالتالي فهي تدمج بين المعنى المسيحي والمعنى القرآني، فمنتهى تعتبر شهيدة، لذلك لها حياتها الجديدة في العالم الآخر، فهي حية عند ربها ترزق.

[1]: نزيه أبو نضال: جدل الشعر والثورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص: 125.
[2]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 208.

2-4/شخصية مريم العذراء:

تتحول الشاعرة إلى مريم العذراء ولكن تتغير معها المعطيات فالنخلة الممتلئة مع مريم القديمة تصبح فارغة مع مريم المعاصرة، حيث تنفتح الدلالة لتحيلنا الرموز المضمنة في الكلمات النصية على معنى الغياب غياب ماذا؟ غياب الوجود غياب للذات وهي تستحضر قوله تعالى: ﴿ **وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تَسَاقَطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا** ﴾ سورة مريم الآية (25) وفي ذلك إرادة من الله أن تأخذ بالأسباب فلكل شيء سبب، وتعتمد على المسبب، الله سبحانه وتعالى فتساقط عليها رطبا ناضج، ولكن الشاعرة تقع على نخلة فارغة لا تجني منها شيئا، فراغ تنفتح عليه حياة الشاعرة ووجودها المؤسس على الغياب.وقد وظفت الشاعرة مريم في صورة تخيلية جديدة، حيث قارنت بين مريم في لحظات الولادة وجاءها الأمر أن تهز النخلة فيتساقط منها الرطب وتأكل منه وتحيى، لكن الشاعرة توضع في سياق منافي لتمنع من أكل الرطب فتموت وهي بهذا تصور كذب الآمال التي علل بها أبناء فلسطين دون أي نتيجة.

يعتبر توظيف التراث الديني في خطاب شاعرتنا أمرا تلقائيا خالي من كل تصنع، لجأت إليه الشاعرة للتعبير عن دلالات معاصرة مواتية للدلالات التراثية، ومرتبطة بحجم معاناتها الذاتية والوطنية، حيث بدت هذه القصائد أكثر تأثيرا وإقناعا. وكأنها تعيش ونعيش نحن معها الماضي ولكن بطريقة تعبيرية احترافية. وتوظيفها للألفاظ القرآنية إنّما" هو تعبير تلقائي، تعبير طبيعي وصورة صادقة واقعية، عن حياة يعيشها الأديب، فلا يجد من خلال حياته وتعبيره عن هذه الحياة قسرا ولا لزاما ولا تناقضا، إنّه يعطي صورا طبيعية صادقة عن حياته، وتجربته ويحس انسجاما داخليا وراحة وطمأنينة وفرحا في تعبيره عن هذه الحياة"[1] بل وتعويضا عن ما كل مفقود.

استفادت الشاعرة من ألفاظ القرآن الكريم ومعانيه والشخصيات الواردة فيه، حيث وظفته الشاعرة توظيفا منسقا يتوافق والأحداث، دون المساس بقداسة النص القرآني، مما أضفى على نصها الشّعري بعدا جماليا، وانفتاحا دلاليا، وتعميقا فكريا، فكان خطابها أكثر إقناعا وتأثيرا، وقد وظفته لتعبر عن مآسي الذات والوطن، وبالتالي البحث عن كلاهما. فقد

[1]: محمد بريغش: الأدب الإسلامي -أصوله وسماته- ط1، دار البشير، عمّان، 1992، ص: 114.

استغلت الموروث الديني لتبين المواقف الثورية التي واجهتها من ظلم وقهر،وقد كانت شخصيات الأنبياء من أكثر الشخصيات حضورا، وذلك ما أعانها على تأكيد قضيتها الفكرية وقيمتها الروحية، خاصة فيما تعلق بقضية الصراع العربي الصهيوني.

ثانيا: التراث الأدبي.

يعد الموروث الأدبي الأكثر قربا من نفسية الشاعر ووجدانه باعتباره طاقة تحتوي على أدوات فنية ووسائل مفعمة بالحيوية والإيحاء، تبرز ظاهرة استخدام التراث الأدبي في شعر فدوى طوقان، فكان عونا لها على تقديم عواطفها ومواقفها، إذ أنّ" الموروث الثقافي للأدب العربي يتسرب إلى الشّاعر من حيث لا يدري عن طريق اللّغة العربّية إلى أرضيته الثقافّية، ليتجلى فيما بعد في إنشائه الفردي فينصه الذي ينشئه- هذا النّص- الذي هو في نهاية المطاف حصيلة تراكم النصوص المستوعبة في نفسه"[1]

1/ الفلسفة.

إنّ عودة الشاعرة إلى التراث لا تعني أنها تعاني من القصور في مخيلتها، ولكنها تضع لنفسها إطارا شعريا يندرج تحت إطار ثقافي مبني على تلك اللبنات الوراثية التي يسير بها الزمن الحاضر العاجز نحو الأمام وترقع بها تلك النتوءات التي كانت وليدة ظروف حياتية استدعت حضور الموروثات الثقافية، فهو قوة الشاعر وسلاحه في التغيير، فهو البديل أزمنة تغير مواقعها حتى تفتح آفاق التغيير، وتخفف من وقع الأحداث المتعلقة بالحياة الواقعية، ولا يتعلق التراث بثقافة أمة محدد بل على العكس من ذلك فالتراث حسب عابد الجابري" ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي، سواء ماضينا أو ماضي غيرنا، سواء القريب منه أم البعيد[2] فهو ثمرة فكر متسع النطاق وقد وظفت الشاعرة التراث الفلسفي واختارت منه ما يعزز موقفها ويوضح غاياتها في قصيدة حرب العمر تقول:

[1]: عبد النبي اصطيف:خيط التّراث في نسيج الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، العدد2، 1أفريل 1996، ص186

[2]: محمد عابد لجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1991، ص:45.

لا تصافح كل من لاقيت في طريقك...إن من الناس من يجب أن لا تمد إليهم يدا. ..بل مخلبا ناشبا..[1] زيرادشت: نيتشه

يشكل الآخر عبئا على الذات المتحررة والتي ترى نفسها أعلى وأعظم، نيتشة كان يؤمن بالإنسان الأعلى وهو الذي لا يعرف العواطف الدنيا التي تنصرف للبشر، بل يؤمن بالعظمة الفردية، مما جعل فلسفته تمتاز بالتعالي الفردي، في حربها العمرية تستند على النزعة التشاؤمية للفيلسوف نيتشه، الذي يقطع صلاته بالعالم في جو وجودي منعزل، ونظرا لعلاقاتها المتأزمة مع الآخر سواء أب أخ أم حبيب العدو الصهيوني تأسست لديها قيمة أخلاقية وجودية وهي المعاملة بالمثل والنزعة الانتقامية، وتوظف قول فيكتور هيجو الذي يقول فيه:

"لا تتكلم إنّ التفسير يقلل من طرافة الموضوع"[2] هيجو قصيدة إلى صورة.

التفسير يجعل من الكلام الخام شرحا لا مبرر لوجوده، لأنّ كثافة الكلام يقتلها الشّرح والتفسير وهيجو يتحدث عن كثافة الشعر الذي لا يتطلب شرحا أو تفسيرا له، هذا من جهة ومن جهة ثانية الكلام مكثف بنفسه الشرح يجعله كلاما آخر بمعاني لم تكن في الأصل، وهنا إشارة إلى أنّ الغموض يزيد من جاذبية الموضوع، فالشخص الغامض شخص مثير للخوف، والإعجاب أحيانا ذلك أنّ أموره الممنوعة عن الغير تصبح مرغوبة عند الآخر، كما أنّ الشاعرة تفضل كتمان آلامها وجروحها حتى لا تثير شفقة الآخر وشماتته، ثم تأتي على ذكر اعترافات القديس أوغسطين:

"...وأضحى كل ما كان مشاعا مشتركا بيننا مثار ألم شديد لنفسي. لقد عيناي تبحثان في كل مكان، ولكن شيئا لم يكن ليستطيع أن يهديني إلى طريقي فأصبحت أبغض سائر الأشياء لأنها لم تعد تستطيع أن ترشدني. .ولأنّ شيئا منها لم يعد يستطيع أن يقول لي (تمهل قليلا فإنّه س...إليك) وحينما كنت أقول لنفسي–بحق– ألا فلتضعي رجائك في يد

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 46

[2]: المصدر نفسه، ص: 59

الله) لم تكن لتستطيع الإنصات إلّي أو الاستجابة لي..."اعترافات القديس اوغسطين الكتاب الرابع.[1]

الوهم يخلق في الحياة تفاصيل ليست منه وليست من حياته، التي يعرفها وهذه هي طبيعة الشائع والمشاع بينه وبين الآخر في حياتهم، له تفاصيله الواهمة التي تضيف طبقة جديدة على حياتنا كلها وهم وكذب، حيث لم تهتدي إلى طريقها ولم تجد مخرجا لها ولكّنها تدرك أخيرا أنّ الله هو الذي سيخرجها من حلق الضيق إلى أوسع الطريق، لكنها تضيع في كل مرة في مطبات الحياة، ثم تنتقل للحديث عن عالم جائر لا قانون فيه ولا عدالة تقول:

أنا مذنب، ولكن من يجرؤ أن يحكم علّيفي عالم بلا قضاة

كاليغولا

البير كامو[2]

الذنب جزء من طبيعة الإنسان وهذا جوهر الفلسفة الوجودية عند كامو، والإحساس بالخطيئة وأنّ الإنسان يذنب، لأنّ الحياة تفتقد لمبدأ العدالة التي هي حلم كل إنسان على وجه الأرض، فأي قضاة يستطيعون أن يرو ذنبي ذنبا؟ وأي قانون أو تعاليم تسطر ذنبي بلا خطيئة؟. تشير الشاعرة هنا إلى غياب العدالة في عالمها، وتستحضر قول ألبير كامو الذي يعترف بذنبه ولكن لا أحد يستطيع أن يحاكمه على هذا الذنب، فالعالم كله مذنب ولا أحد بريء، فالشاعرة تعيش في عالم ينتشر فيه الشر في كل الجهات تعيش حياة عبثية لا يجد فيها المظلوم مجال لردع الظالم وهذا القول هو تجسيد لصور اللاعدل ما يتطلب رد الحقوق بالقوة، وبالتالي فهي تريد تتبنى نفس الفكر لتعيد صياغة مبادئ الوجود، وتطالب بالمواجهة بالمثل.

2/ الشعر:

لقد كان شعر المتنبي لبنة أولى استلهمت الشاعرة كلماته وضمنتها في شعرها، فكانت عاشقة لشعره، كانت دائمة القراءة له، تقول في قصيدتها المعنونة ب:

أبى خلق الدنيا حبيبا تديمه

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 318

[2]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 443

فما طلبي منها حبيبا ترده

المتنبي[1]

علاقات تبنى بين أدب معاصر وأدب قديم، لتعبر عن أيام تتردد بين جمع وهجر، فالأيام مع طولها تبعد ذلك العاشق الولهان، فكيف بحبيب يأبى ويرفض هذا العشق، فلا مجال أن تطلب الشاعرة من الدنيا أن ترد لها حبيبا هجرها، فالحياة مبنية على التغير، والحب مبنّي على طرفي الوصل والقطيعة، والشاعرة تبحث عن حبيب يشفي ألم اغترابها ويؤنس وحدتها، لكنها تفقد هذا الحب في كل مرة، فالفقد متنوع في حياة الشاعرة بين الحبيب والوطن وقد استعانت الشاعرة بالمقدمة الطللية للتعبير عن ذلك.

لم تعد المقدمة الطللية متصلة بالعصر الجاهلي بل تجاوزت المراحل الزمنية لتصل إلى العصر الحالي ويمكن اعتبارها نسقا ثقافيا يمرر من خلالها الشاعر علاماته فيخرج الطلل من نطاقه الطبيعي البيئي القديم إلى المعاصر، حيث استخدمته الشاعرة بطريقة جمالية إبداعية في قصيدتها المعنونة بـ" لن أبكي" التي تقول فيها:

قفا نبك

على أطلال من رحلوا وفاتوها

تنادي من بناها الدار

وتنعي من بناها الدار

وأنّ القلب منسحقا

وقال القلب:ماذا فعلت

بك الأيام يا دار

وأين القاطنون هنا[2]

ضمنت الشاعرة في هذه الأسطر المقدمة الطللية، للشاعر "امرؤ القيس" وذلك لتشابه المواقف (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدّخول فحومل[3]) فتشابه المقام ولد تشابه الكلام، وكما وقف الملك بصحبة غلاميه وقفة حزينة أمام أطلال المحبوبة التي

[1]: المصدر نفسه، ص: 512.

[2]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 394.

[3]:امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، دار المعارف، ط1، 1983، ص: 29.

تركت الدّيار فأصبح المكان لا روح فيه، كذلك تقف شاعرتنا أمام أرضها "يافا" التي أصبحت مجرد حطام وخراب بفعل العدو الصهيوني الذي أحال كل معاني الوجود وتتعمق الدلالة وتزيد رمزيتها وقوتها فتفتح الحوار مع هذه الدّيار كما فعل الشاعر" أبو نواس" :

يا دار ماذا فعلت بك الأيام ضامتك والأّيام ليس تضّام[1]

في هذه المقدمة الطللية يقاسي أبو نواس من لوعة تبدل حال الديار بفعل الأيام، ويعبر عن ما أصاب أهل هذه الديار من ضيم وأذى في ظل الخلافة العباسية، وهو حال الشاعرة مع يافا فقد تغيرت بفعل الأيام واستحالت إلى حطام، وظلم أهلها بفعل الاحتلال.

3/الشخصيات الشعرية:

يسعى الشعراء من وراء استدعاء الشخصيات الشّعرية إلى الربط بين المعاناة، حيث يتم إضفاء دلالات جديدة على خطابهم، وقد وظفت الشّاعرة مجموعة من الشعراء في شعرها،لتعزز موقفها وتدعم حالتها الشعورية لقد حضرت هذه الشخصيات الأدبية حاضرة بقوة في شعرها ال فدوى طوقان وذلك لثرائها الدّلالي وقدرتها على حمل أبعاد التجارب المعاصرة، وقربها من معاناة وهموم الشاعر الشاعرة.

3-1/قيس وجميل وعروة:

تنقلنا الشاعرة إلى قضية الحب والعشق، ومآلها في زمانها، فتستدعي مجموعة من الشخصيات، عروة وقيس وجميل، مستلهمة بذلك التراث العربي الأصيل، لتقيم مقابلة بين الحب الوفي الصادق والحب الضائع المفقود تقول في قصيدتها:

حين لا يسقى الصغار قطرة من نبع حب
وحين فتحت براعمي وأمرع الصبا
وضّمخ الجواء بالعبير
عرفتها في شعر (عروة) الحزين
وعشتها في شعر قيس في-
رؤى (جميل)[1]

[1]: أبو نواس: ديوان أبي نواس، تح: علي فاعوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002، ص: 490.

تتحدث شاعرتنا عن فقدانها للحب الأسري في مرحلة الطفولة وتنفي معرفتها لمعناه، فهي تجهل هذا الإحساس الذي اكتشفته في مجرد قصص الحب التي قرأتها في الشعر وتخص بالذكر، عروة الذي عرفت الحب في شعره أرفقت اسمه بصفة الحزن، وذلك لفقدان حبيبته في كل مرة، كما تأتي على ذكر قيس الذي أحب ليلى حبا شديدا.

عاشت الشاعرة الحب من خلال كلماته وعباراته، ثم تتعمق فيه برؤى جميل العاشق لبثينة فالشاعرة تذكر سادة الحب والعشق والهيام، وتتعلم منهم قيمة الحب ومعناه تحسه من خلال عبارتهم وتعيشه من خلال تجاربهم، وبالتالي فهويتها هوية متصدعة منذ الطفولة التي تعتبر المهاد والأساس الذي تتم من خلالها الشخصية، ففقدان الحب يعني فقدان الإحساس بالذات، لذلك اتسم شبابها بالقلق والارتباك والتصدع. فالشاعرة استدعت هذه الشخصيات التراثية لتسقط عليها بعدا من أبعاد تجربتها الشعرية الخاصة،فهي ترى في تجاربهم صورة للحب الصادق البريء، في المقابل ترى في تجارب الحب في زمانها حبا كاذبا بل هو غائب تماما، وبذلك قامت الشاعرة بإثراء خطابها وتسهيل إيصال ما تريد البوح به.

4/الرِّواية:

وظفت الشاعرة مقولة شهيرة للروائي إرنست همينغوي، حيث رأت فيها اختصارا لما تريد أن تقول، وكأنّ يعيش نفس ما تعيشه، فتصبح بطلة من أبطال رواياته وتستعير كلماته

إذا كان قد كتب على المرء أن يفقد
كل شيء فإنّه عليه أن يبحث عن
شيء لا يمكن فقده[2]

البحث يظل موجودا لأنّ الفقد دائم الوجود، روح البحث هي في متابعة المفقود، لأننا لو وجدنا ما نبحث عنه ننتهي ونستسلم ونكتفي بالحياة ولكن طبيعة الحياة هي عكس ذلك لا تعرف الاستسلام أو النّهاية أو الاكتفاء. والبحث عن الشيء الذي لا يمكن فقده هو ضرب من المستحيل، فشاعرتنا عاشت كل أنواع الفقد (الأب، الأخوة، الوطن، الحب، الذات)

ثالثا:الموروث الشّعبي.

---

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 345.

[2]: المصدر نفسه، ص: 512

يرتبط التراث الشعبي بما حفظته الشعوب من عادات وتقاليد، وفنون، وأقوال، وأفكار، ونجد فاروق خورشيد يعرفه تعريفا شاملا فيقول: "مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الثقافي،والبقايا السلوكية والقولية، التي بقيت عبر التاّريخ وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان، في الضمير العربي القديم، كما يضم الفلكلور الّنفعي أو الفلكلور* الممارس وسواء ظل على لغته الفصحى أو تحول إلى العاميات المختلفة السائدة في كل بيئة من هذه البيئات وسواء كان الفلكلور الّنمطي العربي العام أو كان من الفلكلور البيئي الذي تفرضه ظروف البيئة وظروف الممارسات الحياتية في هذه البيئة"[1]، فهو تجارب معاشة وحقيقة.

1/الأغاني:

وقد وظفت شاعرتنا هذا الّنوع من التراث، مركزة على الفنون الشعبية وبالأخص الموسيقى، وورد ذلك في قصيدتها في "قصيدة سفح عيبال، تقول:

وأرسل (الأوف) غناء
حنون يسيل من روحي وأوصالي
فتنتشي(بالأوف) حتى السفوح
لحن هوى، مرتعش بالحنين سمعته يوما(بعيبال)..[2]

تعد الأغاني من أكثر الأنواع أهمية وذلك لدلالتها العميقة فهي تمثل سندا للإنسان يرسلها في لحظات الكد والتعب والعناء، حتى يتحدى من يعترضه من هموم ومشاكل وعقبات، فترسل الشاعرة لحن الأوف لتؤكد على بصمة هويتها وانتمائها الذي تحن إلية، فالأوف معلم من معالم الثقافة الفلسطينية، يتم ترديده كلما كثرت الهموم وقلت الحلول .

وبناء على ما سبق ذكر يمكن نقول أنّ التراث الشعبي يشكل جذر الهوية وبصمتها، فهو مشترك بين الشّعب الفلسطيني، وهو مضمونها الثقافي ومخزونها النفسي. الوراثية فهو

*مصطلح أجنبي حديث سائد في العالم وهو علم عادات الشّعوب وتقاليدها، وحكاياتها، ومعتقداتها وأغانيها وآدابها، المأثورة المحفوظة والمتناقلة شفويا، ينظر: مصطفى جاد :نظريتي أرشيف الفلكلور، التّأسيس دفاتر الأكاديمية، أكاديمية الفنون، (د.ط)، (د.ت)، ص:74-75.

[1]: فاروق خورشيد: الموروث الشّعبي، دار الشّروق، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص: 12.

[2]: فدوى طوقان، الديوان، ص: 92.

ينساق بصورة سلسلة فيدخل الأعماق ويحرك المشاعر، وهو كامن في الذات لا يتغير، باعتباره طاقة ذهنية متأصلة في النفوس والعقول والضمائر، وبالتالي فالتراث الشّعبي صانع للهوية و مؤسس لها، بل نواه للهوية الفلسطينية.

2/الأمثال:

لقد كان للأمثال العربّية نصيب في شعر فدوى طوقان، وقد وظفته بما يخدم قضيتها واثبات هويتها الوطنية وتعزيزها:

تقول في قصيدتها لن أبكي
أحبائي حصان الشعب جاوز كبوة الأمس
وهب الشهم منتفضا وراء النهر
أصيخوا، ها حصان الشّعب
يصهل واثق النّهمة
ويفلت من حصار النّحس والعتمة
حصان الشعب
فأنت الرمز والبيرق
ونحن وراءك الفيلق
ولن ترتاح، لن نرتاح
حتى نطرد الأشباح والغربان[1]

تستحضر الشاعرة المثل المعروف "**لكل جواد كبوة**" الذي يعني "أنّ الحصان القوي الصّلب القوي، الممتلئ حيوية ونشاطا، قد يتعثر في عدوه فيسقط على الأرض لسبب ما، ويضرب المثل للرجل الصّالح الذي يمكن أن يسقط سقطة، ويقال: لكل حسام نبوة ولكل جواد كبوة ولكل حليم هفوة ولكل كريم صبوة"[2] لتبرز أن الشعب الفلسطيني قد تجاوز تلك الكبوة من خلال هذا الفدائي الذي شبهته بالحصان لتحمله دلالات الشهامة والقوة، فهو

[1] فدوى طوقان: الديوان، ص: 396،397.

[2]: أحمد المبارك: لكل جواد كبوة لمن قيل المثل وما قصته، صحيفة سبق الإلكترونية، 26 أفريل 2020، 3: 12 مساء، ، شوهد يوم 20جوان2021، الساعة 12: 00مساء. www.sabaq.org

الخلاص من الحصار، والنجاة من شراسة العدو الصهيوني فهذا الفدائي هو أمل الشعب وألم العدو.

رابعا:التراث الأسطوري.

إن علاقة الشعر بالأسطورة علاقة قديمة فكلاهما " توأم أسطوري انبثق من طفولة البشرية ومن أحلامها الأولى، وتطلعها الفتي بالدهشة والأسئلة والتّرقب"[1]، وقد أتقنت الشاعرة فدوى طوقان توظيف الأسطورة في شعرها، حيث نسقتها بطرق متنوعة بما يتوافق و أحداث حياتها، وبما يتماشى واختلاف الرؤى الوجودية، والمظاهر الحياتية الإنسانية وقد وظفت العديد من الأساطير تمثلت في:

1/ أسطورة سيزيف:

إنّ أسطورة سيزيف*[2] أسطورة مأساوية عبثية فصاحبها غارق في البؤس ومصيره مرتبط بالصخرة التي بين يديه، وهو رمز للعبث والقوة في الآن نفسه العبث بإعادة نفس الفعل دون جدوى والقوة بتحمل هذا العناء والاستمرار في الفعل الذي يتطلب مجهودا كبيرا، وإن القلق الوجودي والعبثي للشاعرة جعلها توظف أسطورة سيزيف حيث تتقارب المعاناة، والمصير تقول في قصيدتها المعنونة بصخرة:

الصخرة السوداء ما من مهرب
ما من مفر
عبثا أزحزح ثقلها عني
بنسياني لنفسي
كم خضت في قلب الحياة
وضربت في كل اتجاه[3]

---

[1]: علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، ط1، 2002، ص: 101.

*أسطورة شخص عوقب بحمل صخرة إلى أعلى الجبل، فما أن يوشك على الوصول حتى تتدحرج إلى أسفله، ويعيد حملها إلى ما لا نهاية. ينظر: مريم بن عياش: تمثلات الرمز الأسطوري في المتن الشعري الأدونيسي: السؤال الأنطولوجي والبعد الجمالي، جريدة القدس العربي، الساعة 10: 24 مساء، على الرابطhttp//www.aquds.co.uk

[3]: فدوى طوقان:الديوان، ص: 300.

تنفتح الدلالة في هذه المقاطع لتحيلنا العبارات أيضا على أسطورة سيزيف الذي حكمت عليه الآلهة بأن يدحرج صخرة نحو الجبل ولكنها تهوي إلى الأسفل بسبب ثقلها، وهي أسطورة مأساوية لأن بطلها غارق في الحزن والبؤس ومصيره مرهون بتلك الصخرة وبذلك تصور الشاعرة المعاناة والخلود في الألم وفق رؤيتها الخاصة، فتندمج الأزمنة في نص واحد وينتقل العذاب الأبدي من حكم الآلهة على سيزيف إلى حكم الزمن على فدوى حيث استثمرت هذا الرمز بحمولاته الدلالية وجعلت منها إطارا مناسبا لصقل إحساسها وإيصاله للقارئ فجسدت من خلاله مأساتها وإحساسها بالتذمر المستمر من فوضى الزمن وانكسار الذات وإحباط الحياة وتوالي الصدمات ما خلف في الروح والجسد كدمات وآلام وعبثية لا نهاية لها. وقد وظفته الشاعرة لتعبر عن حالة الشتات والضياع ولتمرير سؤالها الأنطولوجي والمتمثل أساسا في مآل الوجود.

توظف الشاعرة رمز سيزيف في التعبير عن حدة المعاناة، وهذا هو منحى الشاعر المعاصر حين يكتب ويستحضر أحد الشخصيات فإنه يعمل جادا على إنعاش هذا الرمز، وبعث نكهته الشخصية فيه، دون أن يتمكن من تجريد دلالته المتوارثة الراسخة، فتلتقي الدلالة التي أضافها الشاعر للرمز مع دلالة الرمز نفسه مما يبعث مغزى جديدا للدلالتين معا[1]، واستخدمت الشّاعرة هذه الشخصية للتعبير عن الشتات والضياع الذاتي والشعب الفلسطيني بصفة عامة، فمعاناتها وقلقها الوجودي جعلها تلتقي مع سيزيف لتستعير منه معنى العبث الوجودي والحرب اللانهائية، كما ترمز إلى العادات الخانقة والتقاليد المقيدة لحريتها وتجثم على صدرها، وتحاول الشاعر أن تبرز حتمية القدر(ما من مهرب، ما من مفر، عبثا) ، وهنا تظهر حاملة لنوع من اليأس، بالرغم من أّنها يجب أن تكون على العكس من ذلك فالوضع لا يسمح بفقدان الأمل بل يجب أن تكون دافعة لنفسها ولغيرها، وأن تكون كلماتها باعثة على الهمة ومواصلة المشوار.

2/أسطورة العرافة الدهرية سبيل*[2]:

[1]: علي جعفر العلاق: في حداثة النّص الشّعري، دار الشؤون القافية العامة، بغداد، ط1، 1995، ص: 58

* العرافة سبيل هي حبيبة أبولون إله الموسيقى والتنبؤ عند الإغريق والرومان، فمنحها القدرة على معرفة المستقبل، وحياة مديدة تعادل ذرات الرّمال التي كانت تحملها في قبضة يدها، لكّنها نسيت أن تطلب منه القدرة على تجدد الحيوية، في داخلها فذبلت تدريجيا ووهنت صحتها إلى حد أّنها باتت توضع في قارورة، فصار الموت أسمى أمانيها، ينظر: =

تستحضر الشاعرة هذه الأسطورة، وتعقد لقاء معها لتنبئها عن المستقبل، الذي كشفت خباياه رياح هذه العرافة، تقول في قصيدتها قالت لي العرافة:

حين بلغت عامي العشرين
قالت لي العرافة الد هريّة:
تنبئني عنك الرياح في هبوبها،
تقول: تعويذة الشّر المحيق ههنا
بيتك المهلهل المشطور
معقودة تظل لا تزول
حتى يجيء الفارس المكرس المنذور
.....
يا عرافة الّرياح
متى يجيء الفارس المنذور؟
حين يصير الّرفض
محرقة وجلجلة
تلفظه أحشاء هذه الأرض[1]

استحضار الشاعرة لأسطورة العرافة الدهرية ما هو إلاّ قراءة للمستقبل بنظرة تنبؤية ملؤها الأمل، باطنها معاناة متواصلة(تعويذة الشر)، ظاهرها انتظار للفارس المنتظر الذي يحمل بين يديه مصير الشّعب الفلسطيني وهو صك التحرر من الاحتلال الذي ربطت العرافة حضوره بحضور نزعة التحرر في الأراضي الفلسطينية والشعب فمصير الشعب بين يديه لا غير ذلك، وهو من يحدد ذلك بانبعاث فالرفض هنا يتصاعد تدريجيا حتى يستحيل ثورة محرقة وجلجلة تزلزل بها الأرض وتخرج أثقالها بوحي من الفارس المنذور حتى تزيح كل الشرور بالرفض والمواجهة، ويفك كل سحر وكل عقد مدفونة فتبطل تعويذة الشر ويشفى كل أبكم فتتعالى نزعة الرفض للقيود الغالية(قيود الأسرة) والقيود البالية(قيود الاحتلال) فيتحقق النّصر. فالزّمن الحاضر يمثّل زمن الاغتراب الذاتي في المكان المغلق(البيت)

=الأسطورة والخرافة والعلاقة بينهما: ويكيبيديا، شوهد يوم: 2020/10/26، على الساعة: 10:00 صباحا، https:/ar.m.wikipedia.org.

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص : 78.

والاغتراب العام الجماعي في المكان المفتوح (الوطن)، فتنحسر الأزمنة النفسية للشاعرة وذلك لتشابه الأوضاع، وتتسع نوعا مع تكهن العرافة بمجيء الفارس(الأمل).

3/أسطورة أوديب:

يتنوع استخدام الأساطير لدى الشّعراء، كل حسب تجربته فالأسطورة تعمل على إعادة تنظيم لاختلاطات الحياة وإعادة ترتيب وتنظيم لمفرقاتها وقد وظفت الشاعرة أسطورة أوديب حتى تعبر عن معاناتها وتصلح ذاتها وذوات مجتمعها تبدو بائسة يائسة حتى تصل إلى حد الجهل فتحس بغياب القدرة الإلهية تقول في قصيدتها:

آه يا حبي لماذا
هجر الله بلادي؟ لماذا؟
حبس النّور، تخلى عن بلادي
لبحار الظلمات؟
وأرى العالم تنينا خرافيا
على باب بلادي
وأنادي:" يا حبيبي
من يفكك اللغز من يكشف
سر الكلمات؟"[1]

وجدت الشاعرة في الأسطورة سندا متينا تسند عليه آلامها وتعزز آمالها الفردية وأحلامها الجماعية وأمنيات شعبها التي اندثرت وتحولت إلى حطام يصعب ترميمه، بسبب قوى خارجية وهو العدو الصهيوني الذي شبهته بالوحش لشراسته وهمجيته فتحول العالم إلى عالم تخيلي تجسد في صورة تنين خرافي، لتقف فوق ردم المكان وحطام الحيطان وصمت البنيان، وتبصر أيادي القهر والجريمة التي حجبت النور عن المدينة فحضرت الظلمات الثلاث ظلمة البحر ظلمة القبر وظلمة البطن، فهذا الوحش عدم المكان ووقف في الأرجاء يراقب هذا الحال، تتساءل الشاعرة عن المنقذ الذي سينقذ فلسطين ويخلصها من الاحتلال

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص539.

الصهيوني كما فعل البطل الأسطوري أوديب الذي أنقذ طيبة من شرور الوحش الذي قام بفك لغزه

4/أسطورة جلجامش

الأسطورة " خلق فكري إبداعي. .. لحدث وقع في نسق زماني ومكاني لا متعينين يحكي حضارة الشعوب وصراعها مع الوجود، ويلعب أدواره الآلهة وأنصاف الآلهة، والأبطال من البشر، وبه بلور الإنسان الأول علاقته الروحية بالعالم الماورائي للطبيعة بلغة مجازية يغلب عليها طابع الخيال والخرافة"[1]

لا ديمومة لشيء ملحمة جلجامش[2]

تستحضر الشاعرة هنا ملحمة جلجامش، فهي تعيش الأزمة ذاتها، فتستمد روح البطولة في محاولة منها لتذكير نفسها والقارئ بالأسطورة مستثمرة إشكال سر الحياة، ولغز الموت، الذي ينتقل من شخص جلجامش إلى شخص الشاعرة، فكما واجه جلجامش وحوش البرّية تواجه الشاعرة الوحوش الصهيونية، سعيا للحفاظ على ذاتها وعلى الوطن. يفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة والتنويع في أشكال التركيب[3] لـ" تؤكد وضع الإنسان الاجتماعي من خلال وحدة التّجربة أو الشعور الإنساني المشترك. .. فإذا كانت الحياة في ذاتها شتيتا مختلطا فإنّ الأسطورة قد نظّمت هذا الشتيت، وحددت للإنسان وضعه، ورأبت كل صدع بينه وبين نفسه، أو بينه وبين مجتمعه"[4]

5/ أسطورة عشتار:

عشتار هي سيدة الموت والحياة، تبعث الحياة بعد موتها، و تعتبر رمزا للجمال والفتنة فتتقاطع بذلك ملامحها مع أحلام الشاعر، المتطلع لمستقبل أفضل، فهي رمز

[1]: علي قاسم غالب: درامية النّص الشعري– دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009، ص: 167.

[2]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 512

[3]: إحسان عباس: إتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1978، ص129.

[4]: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 229

للتجديد، وهي غاية الشاعر ومبتغاة فهو يسعى للبعث والتجدد والفرح والأمل وقد استحضرت الشاعرة أسطورة عشتار في قصيدتها المعنونة بقصيدة من سلمى، تقول:

ماذا أقول لها، تحيى على رمقي

أفراحها لم تعش إلا على الحرق

الموت راودها دهرا وغافلها

واقتص أثارها في آخر الأفق

أين المفر، قبور لا قرار لها

.....

يا ثروة الحلم

عني عن العدم

غني على عدمي

أنت ارتويت فعاطينا سلافته

يا ربة الهبتين الحب والألم[1]

تناشد الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي فدوى طوقان التي أسطرتها بجعلها ربة للحب والألم، أن تغني على العدم لأنّ الشاعرة فدوى طوقان سبق وان اجتازت هذه المراحل من العدمية المفرطة حتى وصلت حد الارتواء، فالشاعرة فدوى طوقان تتحول إلى ربة للحب وذلك لأنّها شاعرة العشق، وفي المقابل هي ربة للألم الذي جنته من هذا الحب، واجتماع قدرتين (منح الحب– منح الألم) في شخص واحد دليل على خبرته وقدرته في كلا المجالين.

6/ أسطورة تموز :

تموز هو إله النبات والخصب والشباب وهو عشيق عشتار،

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 334

وصارت خطوط يديه انبهار الفصول، انبهار أساطير بابل
عشقناه تموز
عشقناه تموز ينفض تل الرماد ويمنح لياليا شمسه الذهبية
(أخبئ ما يثقل النفس، شجرة حزني على ضفة الحلم تنمو وتكبر
يطاردني الظل،آه. ..لماذا
لماذا يفتح في ظهر تموز جرح ويلمع خنجر؟)[1]

ترسم الشاعرة في هذه الأسطر لوحة فسيفسائية، تتغير في تفاصيلها استحضار الإله تموز الذي صورته بصور مختلفة، فتموز مثل الحبيب، عشتار/فدوى، تموز/ الحبيب فكما يمنح تموز الأرض الحياة والجمال والخصب يمنح الحبيب(الوطن) الحب وجمال الحياة لفدوى وكما يمارس تموز الحب مع عشتار تحلم الشاعرة بهذه العلاقة بطريقة راقية، ولكن تموز يتعرض للخيانة والغدر(جرح، يلمع خنجر)، أي أنّ وطن الشاّعر يتعرض للخيانة والغدر من قبل الاحتلال الصهيوني.

خامسا:التُّراثُ التَّاريخي.

لقد نوع الشعراء المعاصرين من استخدام التراث التاريخي بما يحويه من قصص وشخصيات تاريخية، واختلفت غاياتهم من ذلك، فمنهم من وظفها كرمز للانكسار ومنهم من وظفها عكس ذلك فكانت تعبيرا عن الانتصار، كما وظفت لغايات أخرى اختلفت حسب وجه كل شاعر ونجد شاعرتنا تستحضر هذا النوع من التراث مركزة على الشخصيات التاريخية.

1/الشَّخصيات التَّاريخية:

نجد أسماء تاريخية كثيرة في قصائد شاعرتنا، أسماء لشخصيات ترتبط بها شعوريا ونفسيا وحسيا أتت الشاعرة على ذكرها لتجسد حدة الألم الذي تعانيه فتتحول القصيدة إلى ملحمية تبدو فيها الذات متجردة من إحساسها الطفولي فتتحول إلى متمردة تسعى للفتك بالعدو.

1-1 هند بنت عتبة:

[1]: فدوى طوقان، الديوان، ص: 491

تتحول الدلالة هنا في هذا السياق من السّلب إلى الإيجاب، حيث تتعاضد المقاطع لتشكل دلالة تنبعث من عمق الإحساس ومن مرارة الواقع(يقطر المر، حنظلا، مذاقي قاتل، حقدي رهيب)، فحقد هند على حمزة تحول إلى حقد على المحتل الصهيوني وبالتالي تتحمل الدلالة التاريخية لشخصية هند بدلالة إيجابية تتوافق والموقف:

إن تقبلوا نعانق
ونفرش النمارق
أو تدبروا نفارق
فراق غير وامق[1]

توظف الشاعرة أرجوزة لهند بنت عتبة قالتها قبيل معركة أحد، تشجع فيها الكفار على قتال المسلمين، فهي في نفس المقام، حيث تشجع المحاربين على مواجهة العدو الصهيوني، فتبدوا متوحدة مع هذه الشخصية التراثية ومتطابقة معها، ومنصهرة فيها، سواء من ناحية الصوت أو من ناحية التجربة، فيستحيل فصل العالم الحقيقي عن العالم المتخيل، ما يضاعف من طاقة اللعب اللغوي وانفتاح الدلالة، فقد أحيت الشاعرة الواقع التراثي وحورته وفق رؤيتها الخاصة لتتجاوز الواقع اللغوي –دون إلغائه إلى العالم الرمزي حيث استحضرت شخصية بلال وفق مدلول إيحائي وليس تصريحي وأعادت تشكيلها وتوظيفا خاصا في محاولة لشحن الموروث والتعبير عن ذات طحنها الزمن:

حنظلا صرت مذاقي قاتل
حقدي رهيب، موغل حتى القرار
صخرة قلبي وكبريت وفوارة نار
ألف هند تحت جلدي
جوع حقدي
فاغر فاه، سوى أكبادهم لا[2]

تتحول الشاعرة هذه المرة إلى هند بنت عتبة لتعزز فكرة الانتقام وتكشف عن حقيقة المعاناة، فالمعاني الموزعة في هذه الأسطر توحي بغل ومعاناة وتناقضات وجودية، فتصبح

[1] فدوى طوقان: الديوان، ص: 484

[2]: المصدر نفسه، ص: 409

آكلة أكباد للعدو الصهيوني، كما فعلت هند مع حمزة، حتى تطفئ أجاج القلب، ولهيب الحقد الذي يتغلغل في كنهها، فتكثف من الصور الدرامية للكشف عن عمق المعاناة وصدمات الذات.

2-1- المعتصم بالله:

انكسار الشاعر أوصلها إلى حد اليأس فكتبت قصيدتها المعنونة بـ" آهات أمام شباك التّصاريح" حيث كتبت هذه القصيدة أثناء وقوفها أمام شباك التصاريح الإسرائيلي للمرور من الضفة الغربية إلى الضفة الشرقية، ولكن الجنود منعوها بل ونعتوهم بألفاظ غير لائقة (عرب/ فوضى/كلاب)، فتحس بالذل والمهانة فتطلق تأوهات فلا منادي يرد عليها ولا سامع يسمعها فتحس بانكسار عميق جعلها تتأوه وتطلب الثأر، وقد استنجدت بالمعتصم بالله في هذه القصيدة تقول:

آه إنسانيتي تنزف، قلبي
يقطر المر، دمي سم ونار
(عرب، فوضى، كلاب
آه، وامعتصماه
آه يا ثار العشيرة
كل ما أملكه اليوم انتظار
.....
ليت للبراق عينا
آه يا ذلّ الإساءة[1]

يأتي صوت الشاعرة مناديا مستنجدا، بعد تأوهات تردد صداها في أذن كل سامع، فتستعمل النداء لتستنجد بالخليفة العباسي المعتصم، الذي تم الاستنجاد به من قبل من طرف العربية المسلمة التي وقعت في أسر الروم"

وتحكي كتب التاريخ أنّ لطمها على وجهها، فصاحت "وامعتصماه" فبلغت صيحتها المعتصم، فأجابها وهو على سرير ملكه، "لبيك، لبيك" ثم نهض لساعته واستنفر الجيوش

[1] فدوى طوقان: الديوان، ص: 408.

وسار إلى عمورية وحاصرها حتى سقطت وأسر من فيها، وحرر الشريفة الهاشمية،ثم أمر بالمدينة فهدمت وحرقت"[1] تتحد الشاعرة مع العمورية في المعاناة فترسل بنفس الطلب إلى نفس المرسل علّها تحضي بنفس الرد الذي حضت به ليلى، استنجاد لفك هوية ذات تتبعثر بين أقوال وأفعال تسعى لسلبها وتحطيمها والقضاء عليها لكنها غير متيقنة بوجود مثيل المعتصم حيث تختم المقطع بعلامة تعجب في قصيدتها تقول:

أي وربي لم أعد أفهم شيئا غير كوني
في زمان اليتم والحكم اليهودي المقدر
ليس لي(معتصم) يأتي فيثأر
لا ولا خالد في اليرموك يظهر[2]

تستحضر الشاعرة صورة هذه المرأة للتعبير بدلالة عكسية والتعبير عن أنّ أمثال المعتصم وجنوده الأشاوس مفقودة في عصرنا، فيتحول الدلالة من دلالته الإيجابية إلى دلالته السلبية، ويثير في ذهن المتلقي رسالة غنية بالإيحاءات المعكوسة المتناقضة المتشابكة... فعبارة وامعتصماه إنما تدل على عصر القوة و عزة الّنفس والّنخوة العربية، ناهيك عن الثقة المتبادلة بين المواطنين و السّلطة... وهي تدل على عصر من الضّعف والجبن والذلة والإدعاء وانتثار حبل الثقة بين المواطن والسلطة"[3] فلا وجود لمعتصم جديد يلبي الدعوة ويكسر القيود ويفك الأسرى، غياب هذا الرمز يعني غياب للنخوة والشهامة.

كما تستحضر شخصية خالد بن الوليد الذي جسدته في صورة الغائب، باعتباره قائدا من قادة الفتوحات فالشاعرة في هذا الجسر واقفة تستجدي العبور فتتعانق رؤاها مع هاتين الشخصيتين، فأطرتهما حسب أبعاد تجربتها، وجمعتهما في قصيدة واحدة حتى تبرز غياب المقاومة الجماعية،، فحقيقة الواقع التراثي لهاتين الشخصيتين تختلف عن الواقع المعاصر للشاعرة فقد تحولت من دلالة إيجابية إلى دلالة سلبية، مسايرة لواقع الشاعرة.

---

[1]: علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية(في الشعر العربي المعاصر)، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 1997، ص: 17.

[2] فدوى طوقان: الديوان، ص: 534 .

[3]: خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد العرب، بيروت، دمشق، 2003 ص ص28-29

3-1 البراق:

تتقدم شاعرتنا خطوة إلى الأمام متجاوزة إطار الاستغاثة الصريحة إلى إطار التمني، حيث تتمنى حضور البراق بن روحان فتضع نفسها موضع بنت عمه التي تم أخذها كأسيرة من طرف الفرس، وهي في موكب العرس فاستنجدت به، في قصيدتها آهات أمام شباك التّصاريح فتقول:

ما الذي قصّ جناح الوقت؟

من كسّح أقدام الظهيرة؟

يجلد القيظ جبيني

عرقي يسقط ملحا في جفوني

آه جرحي... مرغ الجلاد جرحي في الرّغام

ليت للبراق عينا فترى ما ألاقي من بلاء وعنا

آه يا ذل الإساءة[1]

فلما بلغت البراق القصيدة حشد الرجال وسار إلى فارس، حتى خلصها، وقد" **أرادت بتبنيها شخصية ليلى العفيفة استنهاض الهمة على المستوى الشّعبي، فقد استنهضت ليلى بقصيدتها تلك عزيمة ابن عمها وعشيرتها كلها**"[2] وهكذا فقد استطاعت قصيدة الشاعرة أن تدمج بين صرختين حيث انتقلت من الاستنجاد بالمعتصم إلى استثارة للهمة والشهامة والنخوة.

3-1 قصص متنوعة.

أحبتي الصغار خلف النّهر يا أحبتي
عندي أقاصيص لكم كثيرة
غير حكايات سندباد البحر،

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 534.
[2]: علي عشري زايد استدعاء الشّخصيات التراثية، ص: 19.

غير قصة الجنّي والصياد
وقمر الزمان الأميرة
عندي أقاصيص هنا جديدة
أخاف لو أروي لكم أحداثها
أطفئ في عالمكم ضياءه
أهزّ في جزيرة البراءة
رواسي الأمان والسكينة
أخشى على دنياكم الصغيرة
من قصص السجين والسّجان
من قصص النازيّ والنازّية[1]

تعد شخصية سندباد البحر من أكثر الشخصيات التي لاقت اهتماما وحضورا في الشعر العربي المعاصر، باعتباره "**طموح الإنسان إلى الحرية والرغبة في الكشف عن الغامض، والمجهول بالمغامرة في الرحلة وتخطي الصّعاب**"[2] ولكن الشاعرة تبدو قضيتها أكبر من ذلك بكثير، فهي تذكر الشخصية قصد التعبير عن القضية، التي تبدو أكبر من كل القصص التاريخية فلم تجد من القصص ما يجسد بالفعل المعاناة الحقيقة والانطفاء والفناء ، فمهما تعددت القصص وتنوعت مضامينها وبطولاتها وانكساراتها إلا أّنها لا ترقى لأن توضع في مصاف القضية الفلسطينية ومعاناة الشّعب الفلسطيني.

5-1-ليلى العامرية:

توظف الشاعرة شخصية ليلى العامرية كقناع لتمرير رسالتها، التي كانت عبارة عن اعترافات صريحة لعلاقتها المتوترة مع هذا السّجان الذي يتوارى خلف القضبان كوحش كاسر جبار، يخنق الأحلام ويظل الطريق ويحجب عنها كل أسباب الوجود وقد صرحت بذلك في قصيدتها المطولة المعنونة ب" هو وهي" تقول:

حدثيني ليلى

[1]: فدوى طوقان، الديوان،ص: 382-283.

[2]: عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي فترة الاستقلال، منشورات التبين، الجاحظية، الجزائر، (د.ط)، 2000، ص: 109.

هي: حياتي يا عباس حلم
مروع الأشباح
حلم أطبقت به علي جدران سجن
داج رهيب النواحي
عشت فيه مخنوقة الروح ظمأى
لندى الفجر، للشذى، للنور[1]

في جو حواري بين شخصيتين (ليلى، عباس)، تمرر الشاعرة معاناة وتفجر براكين قسوة، فتقص حكاية حياتها وبذلك فهي تفسر ذاتها، التي لخصتها في كلمة حلم لكنه حلم يشبه حالها في اليقظة(مروع، داج، مخنوق)، وتصف الشاعرة حال البيت الذي شبهته بالسّجن لما لاقت فيه من عذابات، فالشاعرة تستدعي شخصية ليلى العامرية التي جرفتها التقاليد القاسية خلف قيود مجتمعها، و وظفتها الشاعرة كمعادل موضوعي لتجربتها حيث حجبت عن حبيبها الذي آل به المآل ميتا بين الأحجار، فتشترك الشاعرة في نفس المعاناة

6-1-عنترة:

تعتبر شخصية عنترة شخصية متعددة الجوانب، وقد استدعتها الشاعرة ووظفتها ملامحها بما يتوافق وطبيعة التّجربة التي تريد التعبير عنها وهي قضية الوطن، وقد حاولت أن تسقط على هذه الشخصية أبعادها النفسية وتجربتها المعاصرة التي تتمثل في الإحساس بفقدان الأرض واحتلالها ومحاصرتها من قبل جنود العدو فعنترة العاشق لعبلة يتحول لعاشق لفلسطين، تقول في قصيدتها:

الجند الجند..أظل أدور وأدور
عنترة العبسي ينادي من خلف السور
يا عبلة تزوجك الغرباء وإني العاشق
لا ترفع صوتك يا عنتر ويلي ويلي
أنا ابن العم وعرق العين:...
يا عبلة يا سيدة الحزن خذي زهرة قلبي

[1] فدوى طوقان: الديوان، ص 224

الحمراء صونيها أيتها العذراء

وبنو عبس طعنوا ظهري

في ليلة غدر ظلماء[1]

تعمل الشاعرة على إسقاط دلالات الماضي على الحاضر فعنترة فتسترجع الحالة الشعورية الخاصة بتجربة هذا الشاعر مع معشوقته عبلة وبنو عبس و قامت ببعثها من جديد بأحداث ومواقف معاصرة، وشعر عنترة هو"ترجمة لهويته الضائعة وتقصيا لكينونته المفقودة، في نسق قبلي لا يلتفت إلى العبيد والمهجنين في غياب لغة التّواصل بين الأنا (الشاعر) والآخر (القبيلة)، وإخفاق هذه الأخيرة في احتواء الشّاعر والزج به في أتون توحدها، فيسعى الشّاعر إلى التّملص من الالتزام بطقوسها ونواميسها ويسعى لفرض ذاته، وترسيم هويته الضّائعة"[2]

و عنترة شخصية عربية ترمز للمجد والبطولة والفروسية، والبحث عن الحرية والحب العفيف فكما يعشق عنترة عبلة تعشق الشاعرة الأرض فالمرأة رمز للأرض، والعشق، وكما حرم عنترة من عبلة حرمت الشاعرة من وطنها ومعشوقتها فلسطين، فعنترة قناع لتطرح من خلاله قضية هويتها الوطنية وتمرر أنساقها الدلالية. وتعبر عن مشهد اقتحام جنود لأماكن في فلسطين بحثا عن الفدائيين، مبرزة حالة الذعر التي تستوطن القلوب، مبرزة كل انفعالاته وتوتراته. وغدر الصهيوني.

منهم من كانوا صبية

تتقمص شخصيات كفاح أسطورية

عنترة العبد الباحث عن الحرية

عز الدين القسّام الرابض في الأحرش الجبلية

عبد القادر في القسطل يحيا ويمارس عشق الأرض[3]

تعيد الشاعرة الماضي للحاضر من خلال رموز تفتح المجال الدلالي، صحيح أن الزمن مختلف لكن الأحداث متكررة وواحدة، تستلهم الشاعرة هنا شخصيا أدبية تاريخية كان لها بطولات خلدت اسمها عبر التاريخ عنترة الذي يطوق للحرية من العبودية، وعز الدين

[1]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 453.

[2]: جمعة مصاص: تقصي الهوية الضائعة (قراءة في معلقة عنترة)، مجلة فتوحات، العدد1، جانفي 2015، ص: 177.

[3]: فدوى طوقان: الديوان، ص: 43.

القسّام* شيخ المجاهدين في فلسطين، وعبد القادر* قائد فلسطيني واستحضار الشاعرة لهذه الشخصيات البطولية بوعي الحاضر وشروطه ما هو إلا مزج بين النّصوص والأحداث وقراءة للظروف الراهنة وتحليل الأوضاع الحاضرة ثم التركيب والمزج بينها.

وهكذا فإنّ ارتباط الشاعرة بهذه الشخصيات التاريخية هو في حقيقة الأمر ارتباط بالآخر وانفتاح عليه والتقاء لأصول تراثية مع فكر معاصر، مما يعكس توجهات فكرية تحدد هوية الذات والمجتمع وتمثل واقع الحياة، فهذا المخزون الهائل من الموروث يمثل خبرات وتجارب تعكس لا شعور الجماعة وديناميات وجودها.

وبالتالي يمكن القول أنّ خطاب الشاعرة استمد شرعية وجوده من البناء النصي القديم واستمد رموزه التراثية لإثبات وجودها وهويتها، وقد تنوع الموروث في شعرها من قرآني إلى أدبي إلى تاريخي إلى أسطوري، ومن خلال هذا الرصد للشخصيات والرموز المختلفة والمتعددة، نجد أنّ الشّاعرة فدوى طوقان متجاوبة ومندمجة معها، بما يتوافق وتجربتها، حيث وجدت في ملامحها ما يمكنها من التّعبير عن خلجاتها وحالاتها الشعورية، وأوضاع وطنها، ببراعة فنية وقدرة شعرية، فالموروث بتعدد منابعه يظل محفورا في ذاكرتها فلم تجد لها بديلا، فقصائدها شكلت فضاء رمزيا وأفقا دلاليا يحيل على مطالبة لتجاوز وتغيير وقائع الحياة. واستدعاء التراث هو رصد للهوية ولمعالمها، وفتح ملفات التراث فيها إشارة لوجود خلل هوياتي إما ذاتي أو جمعي في الوقت نفسه فالتعامل مع التراث هو تأمل للمستقبل واستعادة لهوية حاول التي الآخر طمسها وتغيير معالمها.

نقلت الشاعرة تجربتها وفق أبعد مختلفة، إذ تعد تجربة أصيلة استطاعت أن تتجاوز حدود الزمان والمكان، وتعانق أطر الماضي بحمولاته، من خلال توحدها بنماذج تراثية مختلفة، دون أن تفقدها ذلك التأثير العميق والأولي، حيث وفرت لها طاقات تعبيرية ذات

* محمد بن عز الّدين بن عبد القادر القسّام(1883–1935)، عالم ومسلم ومجاهد، قاد العديد من المعارك في فلسطين، وكان مقتله سببا في اندلاع الثورة الفلسطينية الكبرى عام 1963، والتي كانت نقطة تحول كبيرة في مسيرة الحركة الوطنية الفلسطينية بعد ذلك. ينظر: الموسوعة التّفاعلية للقضية الفلسطسطينية: شوهد يوم 2021/12/25. على الساعة 1:12 مساء، http://www.palquet.org

* عبد القادر موسى كاظم الحسيني، (1948 –1908) قائد فلسطيني ولد في القدس، توفي بعد أن قاد معركة ضد العصابات الصهيونية لمدة ثمانية أيام. ينظر، عبد القادر موسى : ويكيبيديا: شوهد يوم 2021/12/25، على الساعة: 2:20 مساء، http://ar.m.wikipedia.org.

تأثير انتقالي مزدوج مما زاد الدلالة عمقا، ووزنا معنويا، فقد شكلت الشخصيات التي استدعتها الشاعرة معادلا موضوعيا للمواقف والمشاعر التي تكابدها الذات، حيث تمثلته أحسن تمثيل، وهذا ما يعكس تمثيلات تجربتها الهوياتية التي تنوعت بين ذات منكسرة وذات متمردة وثارة تطالب باستقلالها الخاص الفردي والعام الجمعي.

خاتمة

توصلنا من خلال أجزاء البحث وفصوله إلية مجموعة من الّنتائج، يمكن تلخيصها في:

–يعتبر التمثيل عملية فكرية وفعل ذهني تصوري للأشياء، وهو نشاط عقلي يتم من خلاله تداعي الأفكار حيث توضع صور ذهنية لشيء حاضر أو غائب تتم عملية إدراكه بعد تنظيم كل المعطيات المقدمة للفكر، فيكون معناه قريبا نوعا ما من معنى الانطباع الذي لا يحدث دفعة واحدة وهو الأساس في تشكيل التصورات. فالتمثيل مبني على أساس علاماتي باعتبار العلامة أداتا سلطوية، خادمة للتمثيل الذي يعلي من شأن الذات وينقص من قيمة الغير ويهيمن عليه، خاصة أن مكانة الذات أصبحت تملك إمكانات التأويل والتفسير وفق وعي تاريخي، يساهم في استيعاب مستند على التاريخ والخطاب واستراتيجياته، وبذلك فقد أصبح التمثيل ممكنا بإخفاء صوت الأنا ليظهر صوت الآخر بصورة أوضح.

–التمثيل قوة مادية يتم من خلاله تصوير وتمثيل الذات أو الآخر في شكل شعري يكون بمثابة هوية للأنا أو الآخر، يتولد نص ثقافي تمثيلي أو سرديات ثقافية متشكلة من أنساق وتصورات وأحكام ورموز وقيم وخطابات وهي ما يشكل الإطار المرجعي لهوية المجتمع وثقافته.

_ يحمل معنى التمثيل المضاد محاولة للخروج من بوتقة الذاكرة التي تمثل سجنا يصعب الخروج منه وتهديم حدوده وتحطيم قيوده للوصول إلى سياسات جديدة للتمثيل، الذي ينأى عن التشابه والمطابقة ليرتبط بالاختلاف والمغايرة، وحين يرتبط التمثيل بالسرد يتشكل ما يسمى بالتمثيل السردي، فالبحث داخل التاريخ يتشكل ضمن هذا الإطار أي؛ الكتابات السردية التي تمثل آلية من آليات التمثيل الذي تتحدد غاياته بناء على علاقة الذات بالآخر وطبيعة هذه العلاقة وحقيقة خباياها، ويرتبط التمثيل بقوة الحضارة وتطورها فانتشاره ورواجه مرهون بمدى تمركز الحضارة ومدى سطوتها، فقد تكون غاياته إما إثبات للذات أو إخضاع للآخر أو ضبطه ولكنها تندرج في مجملها تحت إطار عامة وغاية أساسية وهي السيطرة والسطوة.

–شغلت الهوية العديد من المجالات والتخصصات بما في ذلك المجال السيكولوجي الذي ناقش مفهوم الهوية بالبحث في الذات وعن الذات، وتعتبر المجتمع بصفة عامة والأسرة بصفة خاصة أول المساهمين في بناء هوية الفرد والتي تتشكل بناء على نظم

المجتمع وما فيه من عادات وتقاليد وممارسات وثقافات. ..، وتكمن أهمية هذا المفهوم كونه يمثل التقاء بين ما هو سيكولوجي واجتماعي وثقافي.

تتشكل الهوية من جملة الأحداث والظروف التي تتمثل في مكونات تاريخية يومية تتشكل يحويها إطار عام وهو أساس جوهر الهوية، والتقاء التاريخ مع السرد ما هو إلاّ تشكيل لكينونة الإنسان. صحيح أنّ ما بعد الحداثة تعترض على ووجود فكرة إنسانية عامة وتدعو إلى الاختلاف والتّعدد، وبالتالي انعدام ما يسمى بالهوية الخاصة المغلقة، ولكن القضايا تختلف فالإنسان الذي يتبنى قضية قومية وطنية أو هوية ذاتية لابد أن يكون التمثيل مبدأه، والدفاع عن الهوية غايته، خاصة إذا ما ارتبطت بالأيدلوجيات، فهي معرفة إدراك ذاتي يتم من خلاله تشكيل هوية قائمة على إدراك واعي للذات والأخر المختلف ما يشكل هوية هجينة.

– تشكلت هوية فدوى طوقان وفق ثلاثية الموت والحب والشعر، فالموت ورد في معظم قصائدها بأنساق مختلفة، حيث صورته بوصفه تعبيرا عن نهاية الحياة ودخول عالم الأبدية، كما ورد بوصفه إستراتيجية رفض لفقدان الهوية وبالتالي محاولة لاستعادة الكيان الروحي وتعبيرا عن أحقية الذات في الحياة، فكلماتها تتنفس في أجواء جنائزية خالصة، وقد شغل الموت مساحة كبيرة في خطابها الشعري لذلك فشعرها يفيض جنائزية في أسطرها وجملها، ما يعكس اغترابا زمانيا ومكانيا، تظهر نظرتها السوداوية للحياة التي تمثل معادلا موضوعيا للموت، وانهيار الأحلام هو انهيار للذات، لذلك فالهوية عندها تعتبر بحثا عن الذات وعن مضامينها، التي بعثرها الآخر بوصفة مالكا لسلطة عليها، فتحاول تجاوزه وترميم الشروخ التي أحدثها بها، ثم تلعب فدوى طوقان دور المدافع عن الوطن، الذي استكان تحت الكيان الصهيوني، فتحولت من ذات منشطرة إلى ذات متمردة تسعى للمطالبة بحرية فلسطين.

– اختارت فدوى طوقان الحب كوجه رئيسي ومرتكز هوياتي يجعل البحث عن الحب بحث عن الهوية، فكلما ضاق نطاق الحب تضيق الهوية وتتأزم، فالحب في معجمها الشعري هو سر الحياة ومركب نجاة، وهو عندها غاية تبتغي الوصول إليها وتحقيقها وفي الآن نفسه وسيلة للبقاء على قيد الحياة وتحقيق جمالية الحياة. صحيح أن الشاعرة تقع في

كل مرة في فخ الحب وتأجج في براكينه، وتقع أسيرة للحبيب الذي تنفصل عنه ولكن الحب متجدد في حياتها حيث أن علاقات الشاعرة متعددة فقلبها يعشق في كل مرة عشقا أشد وطأة من العشق الأول، عشقا يصل إلى حد العبودية، وهذا تعويض لضياع عاطفة الانتماء الأبوي ورمزا لفقدانها للحب الأسري.

– استطاعت الشاعرة أن تخترق الجدار الفحولي وتغير أنظمة ومفاهيم وتتجاوز تقاليد وعادات، وتقاوم التعصب الذكوري من خلال مركب الكتابة الشعرية، فقد أثبتت هويتها عن طريق إثبات قدراتها الإبداعية، بتوليدها للغة تستحضر فيها عوالم التمثلات التخييلية، في محاولة منها لتغيير أبجديات الواقع والخروج من مدار الثابت إلى مدارات المتحول والمختلف، برفع صوتها اللغوي الذي يعتبر متنفسا لها وسبيلا للخلاص ووسيلة للعلاج الروحي تتحدث فيه عن ذاتها وتفجر المكبوت والمسكوت عنه وتخلخل الثوابت فتستعيد هويتها الأنثوية والوطنية المسلوبة، من خلال فعل الكتابة الذي يعني فعل إحضار الذات وإضاءة للتعتيمات وصناعة للوجود وتحقيق له.

–استفادت الشاعرة من ألفاظ القرآن الكريم ومعانيه والشخصيات الواردة فيه، حيث وظفته توظيفا منسقا يتوافق والأحداث، دون المساس بقداسة النص القرآني، مما أضفى على نصها الشّعري بعدا جماليا، وانفتاحا دلاليا، وتعميقا فكريا، فكان خطابها أكثر إقناعا وتأثيرا، وقد وظفته لتعبر عن مآسي الذات والوطن، وبالتالي البحث عن كلاهما. فقد استغلت الموروث الديني لتبين المواقف الثورية التي واجهتها من ظلم وقهر،وقد كانت شخصيات الأنبياء من أكثر الشخصيات حضورا، وذلك ما أعانها على تأكيد قضيتها الفكرية وقيمتها الروحية، خاصة فيما تعلق بقضية الصراع العربي الصهيوني.

– استمد خطاب الشاعرة شرعية وجوده من البناء النصي القديم واستمد رموزه التراثية لإثبات وجودها وهويتها، وقد تنوع الموروث في شعرها من قرآني إلى أدبي إلى تاريخي إلى أسطوري، ومن خلال هذا الرصد للشخصيات والرموز المختلفة والمتعددة، نجد أنّ الشّاعرة فدوى طوقان متجاوبة ومندمجة معها، بما يتوافق وتجربتها، حيث وجدت في ملامحها ما يمكنها من التّعبير عن خلجاتها وحالاتها الشعورية، وأوضاع وطنها، ببراعة فنية وقدرة شعرية، فالموروث بتعدد منابعه بقي محفورا في ذاكرتها فلم تجد لها بديلا، فقصائدها شكلت فضاء رمزيا وأفقا دلاليا يحيل على مطالبة لتجاوز وتغيير وقائع الحياة. واستدعاء التراث هو

رصد للهوية ولمعالمها، وفتح ملفات التراث فيها إشارة لوجود خلل هوياتي إما ذاتيا أو جمعيا وفي الآن نفسه فالتعامل مع التراث هو تأمل للمستقبل واستعادة لهوية حاول التي الآخر طمسها وتغيير معالمها.

– نقلت الشاعرة تجربتها وفق أبعاد مختلفة، إذ تعد تجربة أصيلة استطاعت أن تتجاوز حدود الزمان والمكان، وتعانق أطر الماضي بحمولاته، من خلال توحدها بنماذج تراثية مختلفة، دون أن تفقدها ذلك التأثير العميق والأولي، حيث وفرت لها طاقات تعبيرية ذات تأثير انتقالي مزدوج مما زاد الدلالة عمقا، ووزنا معنويا، فقد شكلت الشخصيات التي استدعتها الشاعرة معادلا موضوعيا للمواقف والمشاعر التي تكابدها الذات، حيث تمثلته أحسن تمثيل، وهذا ما يعكس تمثيلات تجربتها الهوياتية التي تنوعت بين ذات منكسرة وذات متمردة وثائرة تطالب باستقلالها الخاص الفردي والعام الجمعي.

السيرة الذاتية

سيرة ذاتية:

شاعرة وأديبة عربية فلسطينية ولدت في 1مارس 1917، وهو تاريخ غير دقيق لأنها تجهل تاريخ ميلادها نابلس حاصرتها العادات والتقاليد في كبرها وعاشت طفولةً حزينة، وقهرها الاحتلال الإسرائيلي فخطت شعرًا يتميز بجزالة غير متوقعة وصدق عاطفة وقصائد تتضح فرحًا في أحيان وحزنًا في أحيانٍ أخرى.

كانت ذات موهبة فذة ولغة متمكنة رغم عدم إكمالها سوى تعليمها الابتدائي، لكنها عملت على تثقيف نفسها بنفسها وعلى يد أخيها إبراهيم شاعر فلسطين الكبير، الذي عمل على صقل موهبتها، فتطور شعرها كثيرًا بدايةً من الشعر العمودي الذي امتاز بالرومانسية، ثم الانتقال للواقعية والرمزية في الشعر الحر حتى بدأت أشعارها تأخذ منوال القصيدة التقليدية.

كانت فدوى رمزًا للمرأة الناجحة ومثّل شعرها الذي بلغ 1220 قصيدة أساسًا قويًا للتجارب الأنثوية في الحب والثورة واحتجاج المرأة على المجتمع توفيت عام 12 ديسمبر 2003.

1/مؤلفاتها الإبداعية الشّعرية:

- وحدي مع الأيام.
- وجدتها.
- أمام الباب المغلق.
- الليل والفرسان.
- على قمة الدنيا وحيداً .

- تموز والشئ الآخر.
- اللحن الأخير.

2/ مؤلفاتها النثرية:

- أخي إبراهيم.
- رحلة جبلية رحلة صعبة (سيرة ذاتية) .
- الرحلة الأصعب(سيرة ذاتية) .

المرجع المعتمد: ويكيبيديا

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أوّلا: المصادر:

1-فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993.

ثانيا: المراجعُ

1/ المؤلّفات العربيَّةُ:

2-ابن الفارض: الديوان،تق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1410ه/ 1990.
3-ابن الفارض: الديوان، تق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1410ه/ 1990.
4-ابن جني: الخصائص، ج2، دار الهدى للطباعة والّنشر، بيروت، 1963.
5-أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء: مقاييس اللغة،المجلد 6، دار الجيل، بيروت، 2002.
6-إحسان عباس: إتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1978.
7-أحمد الأمين الشنقيطي: المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار الّنضر، مصر، ط1، 2005.
8-أحمد برقاوي: الأنا، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، د.ط، 2009.
9-أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري، دراسة فنية اجتماعية، دار غيداء، الفلوجة، ط02، 2013.
10-أحمد نصر الله: مختصر صحيح الجامع الصغير للسيوطي والألباني، شركة ألفا للنشر والإنتاج، الهرم، ط1، 2008.
11-إدريس الخضراوي: الأدب موضوع اللدراسات الثقافية، جذور للنشر، ط1، 2007.
12-إدوارد سعيد: الإستشراق، المفاهيم الغربية للشرق، تر: محمد عناني، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2006.

13-ادوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 2014.

14-أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، (د.ب)، ط3، (د.ت).

15-أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.

16-أرسطو: فن الشعر، تر، تق، تع: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ت

17-ارنست فيشر: ضرورة الفن، تر: أسعر حليم، الهيئة المصرية العامة للكتابة، القاهرة، مصر، 1998.

18-إريك فروم: أزمة التّحليل النّفسي، تر: طلال علوشي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1988.

19-أشرف حافظ: الهوية العربّية والصّراع مع الذّات، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتّوزيع، عمّان، ط1، 2012.

20-أشرف محمد عبيد : قضية الهوية الوطنية في الخطاب السياسي السوداني، المكتب العربي للمعاني، (د.ب)، (د.ط)،1999.

21-الإمام الحافظ عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير الدمشقي: تفسير القرآن العظيم، الجزءالخامس (منسورة الإسراء إلى سورة النور)، المكتبة التوفيقية، (د.ط.(

22-امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، دار المعارف، ط1، 1983.

23-إيليا حاوي، بدر شاكر السياب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1988.

24-التهناوي: كشاف اصطلاحات الفنون، بيروت، ط2، د.ت، ج2.

25-ثابت ملكاوي: إشكالية العقل العربي والآخر والآخر الجديد، دار الطليعة، بيروت، د.ط، 1995.

26-جدعان فهمي: نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، ط1، دار الشروق،عمان، 1985.

27-جمال حشيدة: الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، ط01، 2011.

28-حاتم الورفلي: بول ريكور، الهوية والسرد، دار التنوير، تونس، ط1، 2009.

29-حسن مجيد العبيدي: من الآخر إلى الذات، دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة والفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2008.

30-حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2008.

31-حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، ط01، 2007.

32-خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد العرب، بيروت، دمشق، 2003.

33-رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998.

34-الزواوي بغورة: مدخل إلى فلسفة ميشيل فوكو، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2013.

35-سعد البازغي : شرفات للرؤية، العولمة والهوية والتفاعل الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط5، 2005.

36-سعيدة عبد الجبار: من السردية إلى التخييلية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2012.

37-عبد الرحمان بدوي: شوبنهاور، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)

38-شوقي ضيف: في التراث والشعر واالغة، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)

39-طائع الحداوي: سيميائيات التأويل (الإنتاج ومنطق الدلائل)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط01، 2006.

40-عادل العنار: التمثيل التأويلي للتاريخ في الرواية العربية، دار الشارقة العربية، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2019.

41-عادل عز الدين الأشول: علم نفس الّنمو من الجنين إلى الشيخوخة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط1، (د.ت)

42-عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصّوفيه، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط1، 1987.

43-عامر جميل شامي الراشدي: العنوان والاستهلال في موقف النفري، الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.

44-عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، النهضة المصرية، مصر، ط2، 1966.

45-عبد الرزاق الخرشوم: الاغتراب في العصر الجاهلي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د.ط، د.ب، 1981.

46-عبد القادر الشاوي، الكتابة والوجود، السيرة الذاتية في المغرب، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2000.

47-عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدارالبيضاء، 2003 .

48-عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ج2.

49-عبد الله البريدي: اللغة هوية ناطقة، (منظور جديد يمزج اللغة بالهوية والحياة)، المجلة العربية، الرياض، المملكة العربّية السّعودية، 1443هـ.

50-عبد الله العروي: الأيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثّقافي العربي، الدارالبيضاء، ط2، 1999.

51-عبد الله الغذامي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005.

52-عبد الله بريمي وآخرون: الكتابة والسلطة، دار كنوز المعرفة العلمية،عمان، ط1، 2014.

53-عبد الله محمد الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991.

54-عبد الملك مرتاض: مقامات السّيوطي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ط1 ،1996.

55-عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2003.

56-عبد النبي اصطيف: خيط التّراث في نسيج الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول،العدد2، 1أفريل 1996.

57-عبد النبي ذاكر: دانيال هنري باجو، جان-ماركمورا، الصورة، الأنا، الآخر، منشورات الزمن المملكة المغربية.

58-عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، الإسكندرية، ط1، 1999.
59-عبد الواضع الحميري: كينونةالتّفرد والاختلاف، جدلية الكائن الممكن في بنية الخطاب الإبداعي، (المنجز الشعري الحداثي أنموذجا)، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
60-عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكّي: الحداثة وما بعدها، دار الفكر،ط1، 2003.
61-عبد الوهاب المسيري محمد: الإيديولوجيا الصهيونية، دراسة حالة في علم الاجتماع، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، (د.ط)، 1983.
62-عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي فترة الاستقلال، منشورات التبين، الجاحظية، الجزائر، (د.ط)، 2000.
63-عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية
64-عفيف البوني: في الهوية القومية العربية، في رياضزكي قاسم (تحديدا وتقويما)، الهوية قضاياها في الوعي العربي المعاصر بيروت، لبنان، ط1، 2013.
65-علي الشريف الجرجاني: التّعريفات، تح: عبد المنعم الحنفي، دار الرّشاد، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).
66-علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق،عمان،ط1، 2002.
67-علي جعفر العلاق: في حداثة النّص الشّعري، دار الشؤون القافية العامة،بغداد،ط1، 1995.
68-علي حرب: الممنوع والممتنع، نقد الذّات المفكرة، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1995.
69-علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية (في الشعر العربي المعاصر)، دار الفكر العربي،القاهرة، (د.ط)، 1997.
70-علي قاسم غالب: درامية النّص الشعري- دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009.
71-عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير الدمشقي: تفسير القرآن الكريم، تع، واخ: هاني الحجاج، ج5، من سورة الإسراء إل سورة النّور،المكتبة التوفيقية، (د.ط)، (د.ت)

72-عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع بوزريعة، د.ط، الجزائر.
73-غالي شكري: المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، دار الأفاق، ط3، 2018.
74-فاتن عبدا لجبار: تقنيات التعبير الشعري، دراسة جمالية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.
75-فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشّعري، دار مجدلاوي للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.
76-فاروق خورشيد: الموروث الشّعبي، دار الشّروق، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
77-فاطمة الزهراء سالم، نحو ثقافة عربية إسلامية، دار العالم العربي، القاهرة، ط1، 2008.
78-فتحي المسكيني: الفيلسوف والإمبراطورية، في تنوير الإنسان الأخير، المركز الثقافي، ،ط1، 2005.
79-فتحي المسكيني: الهجرة إلى الإنسانية، كلمة للنشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2016.
80-فتحي المسكيني: نقد العقل التأويلي أو فلسفة الإله الأحيز، مركز الانتماء القومي ط1، 2005.
81-فتحي النصري: السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، ط1، 2006.
82-فتيحة كحلوش: بلاغة المكان -قراءة في مكانية النّص الشّعري، دار الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2008.
83-فدوى طوقان: رحلة جبلية، رحلة صعبة، (سيرة ذاتية)، ط2، دار الشروق،عمان، 1985.
84-فريد بلقاسم: قضايا الهوية في الإسلام المعاصر،دار سحر للنشر، تونس، ط2، 2014.
85-فؤاد مخوخ: من نقد العقل إلى هرمنيوطيقا الرموز، بحث في فلسفة الثقافة عند أرنست كاسيرر،المركز العربي للأبحاث، قطر، ط1، 2017.

86-الكندي: في الفلسفة الأولى، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، القسم الأول، تق: عبد الهادي أبو ريدة، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط2، 1950.
87-ماجدة حمودة، إشكالية الأنا والآخر -نماذج روائية عربية_ عالم المعرفة، 2013.
88-مازن مرسول محمد: مشكلة الوعي ووعي المشكلة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2012.
89-مجموعة باحثين: السؤال عن الهوية، (في التأسيس ... والنّقد ... والمستقبل)، إشراف وتنسيق: البشير ربوح، دار الأمان، الرّباط، ط1، 2016.
90-مجموعة مؤلفين: معجم السّرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، بيروت، ط1، 2010.
91-محمد الداهي: سيميائية السرد، بحث في الوجود السيميائي المتجانس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009.
92-محمد الكامل الخطيب: الرّواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1981.
93-محمد بريغش: الأدب الإسلامي -أصوله وسماته- ط1،دار البشير،عمان، 1992.
94-محمد راتبا لحلاق، نحن والآخر، دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث (الشرق/الغرب، التراث/الهوية، الممكن/الواقع)، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1997.
95-محمد زغو: أثر العولمة على الهوية الثقافية الأفراد والشعوب، الأكاديمة للدراسات الاجتماعية والإنسانية، كلية العلوم القانونية والإدارية،جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2010.
96-محمد طواع : هيدغر ومشكل الميتافيزيقا، مقاربة تربة التّأويل التقني للفكر،إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2002.
97-محمد عابد الجابري:،مسألة الهوية والعروبة والإسلام، مركز دراسات الوحدة العربية، (د.ب) ط1، 1995.
98-محمد عابد الجابري: التراث والحداثة،دراسات ومناقشات،المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1991.
99-محمد عادل شريح: إشكالية الهوية في الفكر الإسلامي الحديث، دار الفكر آفاق معرفة متجددة، دمشق، ط1، 2011.

100-محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط6، 2007

101-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المغرب،المركز الثقافي العربي، ط4، 2005.

102-محمد نصّار: الّنفس عند ابن سينا،المركز العربي للأبحاث، بيروت، ط1، 1980.

103-محمود الربيعي: في نقد الشعر،دار المعارف، ط1، القاهرة، 1975.

104-محمود حسن إسماعيل: قاب قوسين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ط1، 1964 .

105-مصطفى الناشر: جدل الهوية والاختلاف في الفلسفة الهيلينية، مؤمنون بلا حدود، (د.ب)، (د.ط)، 2010.

106-مصطفى الّشار: تاريخ الفلسفة اليونانية من منظور شرقي-المدارس الفلسفية اليونانية في العصر الهللنستي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2013.

107-مصطفى جاد : نظريتي أرشيفالفلكلور،التّأسيس دفاتر الأكاديمية، أكاديمية الفنون، (د.ط)، (د.ت.(

108-منير الزامل:،التحليلي السيميائي للمسرح، (سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات، سيميائية المكان)،دار مؤسسة عدلان للطباعة والّنشر،ط1،2015

109-نادر البرزي: ممارسة الفلسفة في لبنان، كتاب نصوص، اتجاهات، تقاليد، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2017.

110-نادر كاظم : الهوية والسرد، دراسات في الّنظرية والّنقد الثقافي، مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والبحوث، (د.ب)،ط1، 2006.

111-نادر كاظم: الهوية والسرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دارالفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 2016.

112-نادر كاظم: تمثيلات الآخر، صورة السّود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

113-نبيل رمزي إسكندر: الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر،دار المعرفة، الإسكندرية، ط1، 1988.

114-نزيه أبو نضال: جدل الشعر والثورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1،1990

115-يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2010.

2/الدواوين

116-أبو نواس: ديوان أبي نواس، تح: علي فاعوري، دار الكتب بالعلمية، بيروت، ط3، 2002.

3/ الكُتبُ المُترجمةُ:

117-أليكس مكشيللي: الهوية،تر: علي وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق،سوريا، ط1، 1933.

118-أمين معلوف: الهويات القاتلة،تر: نبيل محسن، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1999.

119-أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تع: خليل أحمد خليل، المجلدالأول، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001.

120-بول ريكو: الذّات عينها كآخر،تر،تق،تع: جورج زياتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005.

121-بول ريكور: الذّاكرة التّاريخ النسيان، تر، تق: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت.

122-بول ريكور: الزمان والسّرد (الزمان المروي)،الجزء الثالث، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006.

123-بول ريكور: من النص إلى الفعل: أبحاث التأويل، تر،محمدبرادة، حسان بورقية، غين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 2001.

124-بول ريكور محاضرات في الإيديولوجيا، واليوتوبيا، تق: جورج تايلور،تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2002.

125-بيتر كوزن: البحث عن الهوية وتشتتها في حياة إيريك ايريكسون وأعماله، تر: سامر جميل رضوان، دار الكتاب الجامعي، الإمارات المتحدة العربّية، ط1، 2010.

126-بيل أشكروفت، بالأهلواليا : إدوارد سعيد، مفارقة الهوية، تر: سهيل نجم، مر: حيدر سعيد، دار نينوى، دار الفكر العربي، دمشق، ط1، 2008.

127-بيل أشكروفت وآخرون، الرد بالكتابة: النظرية والتطبيق في أدب المستعمرات القديمة، تر: شهرة العالم، مركز دراسات الوحدة العربية / المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2006.

128-بيير بورديو: الأنطولوجيا السياسية عند مارتن هيدغر، تر: سعيد العليمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.

129-بيير بورديو: سليم انقعفراني،الهيمنة الذكورية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009.

130-تزفيتان تودوروف : فتح أمريكا مسألة الآخر، تر: بشير السباعي،مر: فريال غزول، دارسينا، القاهرة، مصر،ط1،

131-ج.ف.ليبتنز: أبحاث جديدة في الفهم الإنساني، نظرية المعرفة ،تر.تق.تع: أحمد فؤاد كامل، دار الثقافة للنشر، فاس، المغرب، (د.ط)، 1983.

132-بول ريكور: الوجود والزّمان والسّرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999.

133-جون ميشيل آدم: السرد، تر: أحمدالوريني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، د.ب، ط1، 2015.

134-جويل كاندو: الذاكرة والهوية، تر: وجيه أسعد، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، (د.ط)، 2009.

135-جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: معتصم بو عبد الجليل الأزدي، عمر حلبين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 1997

137-حميد دباشي: مابعد الاستشراق، المعرفة والسلطة في زمن الإرهاب، تر: باسل عبد الله وطفة، منشورات المتوسط، (د.ب)،

138-ديفيد وورد: الو سيجمون دفرويد: الأنا والهو، تر: محمد عثماني نجاتي، دار الشروق، بيروت، ط4، 1982.

139-ديكارت: تأملات في الفلسفة الأولى، تر،تح،تع: عثمان أيمن، إشر: جابر عصفور، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، (د.ب)، (د.ط)، 2009.

140-ريتشارد شاخت: رواد الفلسفة الحديثة، تر: أحمد محمود، مكتبة الأسرة، مصر، (د.ط)، 1997.

141-رينيه ديكارت: تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى، تر: كمال الحاج، عويدات، بيروت، ط1، 1962.

142-ستيس ولتر: هيجل، فلسفة الروح، تر: إمام عبد الفتاح إمام، تق: زكي نجيب محمود، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2،1983 .

143-سيجموند فرويد: الحب والحرب والحضارة والموت، تر: عبد المنعم الحنفي، دار الرشاد، القاهرة، ط1، 1992.

144-سيجموند فرويد: معالم التحليل النّفسي، تر: محمد عثماني نجاتي، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط5، 1980.

145-فتحي التّريكي: الهوية والرهانات، تر: نور الدين السيافي وزهير المدنيني، الدار المتوسطة للنشر، تونس، ط1، 2010.

146-فريديرك نيتشه، العلم المرح، تر،وتق: بورقية حسان، الناجي محمد، إفريقيا الشرق، الرباط، ط.01، 1993.

147-فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو،الرّباط، (د.ط)، 1999.

148-كريس باكر: معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، مج1، ط1، 2018 .

149-لوسيان بوا: من أجل تاريخ للمتخيل، تر: باسم المكي، العرب والفكر العالمي، مركز الإنتماء القومي.

150-مارتن هايدجر: الفلسفة، الهوية، والذات، تر: محمد مزيان، تق: محمد سبيلا، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2011.

151-مارتن هيدجر: الفلسفة، الهوية، الذات، تر: محمد مزيان، تق: محمد سبيلا، دار الأمان، الرباط، ط1، 2001.

152-مارتن هيدخر: الأنطولوجيا هرمنيوطيقا الواقعانية، تر: عمارة النّاصر، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط1،(د.ت).

153-جاك شورون: الموت في الفكر الغربي: تر: كامل يوسف حسين، مر: إمام عبد الفتاح إمام،عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1984.

154-ميري ورنوك: الذاكرة في الفلسفة والأدب، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2007.

155-ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي وآخرون،مركز الانتماء القومي، بيروت، 1990 .

156-ميلان كونديرا: فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 1999

157-هيجل فرديريك: مدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، تر: الطرابيشي جورج، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1988.

158-هيدغر: ما الفلسفة، ما الميتافيزيقا وماهية الشعر، تر: فؤاد كامل عبد العزيز، محمود رجب السّيد، دار النّهضة العربية، بيروت، ط1،

4/الكتب الأجنبيَّة:

159-Chavancefrancois, Albert camus, Il faut vive maintenant,ed.1990.

160-Gilles Deleuze: pourparlers 1972-1990,Minuit, paris , 1990/2003.

161-Zagdoun Mary Anne,la philosophie stocienne de l'art,èd.C.N.R.S ,Paris,2000.

5/ المعاجم العربيَّة:

162-إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر وآخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، (د.ب)، ط4، 2004.

163-ابن منظور: لسان العرب،مج01،دار الجيل، دار لسان العرب، لبنان،د.ط، 1988.

164-ابن منظور: لسان العرب، مجلد06، دارصادر، بيروت، ط1، 1992.
165-ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، مح05 دار صادر،بيروت، 1997.
166-أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين،المجلد4، دار الهلال، مصر، ط2، 2008.
167-أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب، القاهرة، مصر، مج1، ط1، 2008.
168-جميل صليبا: المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
169-سلام أحمد إدريسو: معجم مصطلحات الفلسفة في النّقد والبلاغة العربيين، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015.
170-مجد الدين محمد يعقوب الفيروزبادي: القاموس المحيط، دار الحديث، مصر، 2008.
171-محمد محمد داوود : معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، دط، دت.
172-مراد وهبة: المعجم الفلسفي، دار البقاء الحديثة، القاهرة، (د.ط)، 2007.

6/ المعاجم الأجنبية:

173-Le petit la rousse: ,presse, direction : brunorohmer, bernardwillerval, France, 1987.
174-Le petit robert , dictionnaires alphabétique et analogie de la langue franchise, paris, Edition ,1978.
175-Nourbarsillamy: ,dictionnair de psycologieed bordas, paris,1980.
176-Paul Robert: Le petit Robert de la langue francaise 1,France, 1984.
177-Rober dictionnaire de la langue francaise1 reimpression et mise a jours mars 1994.

7/ المعاجم المترجمة:

178-جان لابلانش جان برترند بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر،تق: مصطفى حجازي، المنظمة العربية للترجمة، ط1.
179-طوني بينيت وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة الإفريقية، بيروت، ط1، 2010.

8/المجلاَّت والدوريات العربية:.

180-بركات عمر وعلي : الهوية الجديدة بين مالك بن نبي وعلي عزت،مجلة القاهرة، العدد 165،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1.
181-ثائر رحيم كاظم: العولمة والمواطنة والهوية، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، كلية الآداب، جامعة القادسية، بغداد، العراق، ع1، مج8، 2009.
182-جمعة مصاص: تقصي الهوية الضائعة (قراءة في معلقة عنترة)،مجلة فتوحات، العدد1، جانفي 2015.
183-خيرة محمدي: شبكات التواصل الاجتماعي والهوية الثقافية عند الشباب الجزائري، دراسة وصفية تحليلة لعينة من صفحات مستخدمي موقع الفايسبوك، مجلة الحكمة للدراسات الإعلامية والاتصالية، المجلد5، العدد11، 2018.
184-عاطف السيد بهجت: انشطار الذات في ديوان تأبط منفي لعدنان الصائغ-جدلا لرؤية وآليات التشكيل،مجلة كلية الآداب، جامعة بنها(مصر)،عدد يوليو، 2010.
185-عط االله عبد الباقي: التمثيل الثقافي، قراءة في المفهوم، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، سطيف، مج13،ع02، 2021 .
186-عبد اللطيف اللعبي: الكتابة الفلسطينية في الوعي واللاوعي،مجلة الكرمل، الاتحاد العام للكتاب والصّحفيين الفلسطينيين، بيروت، لبنان، 1982، العدد6.
187-فاطمة جمشيد و آخرون: ملامح الاغتراب في شعر علي فودة وردود فعله عليها، مجلة إضاءات نقدية، السنة السابعة،العدد السابع والعشرون، خريف 1396/أيلول 2017.
188-فتحي أبو العينين: صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي، مجلة القاهرة، العدد131،أكتوبر، 1993.

189-فيصل الحفيان، اللغة والهوية، إشكاليات المفاهيم وجدل العلاقات، التسامح، مجلة فصلية فكرية إسلامية، العدد5، 1425هـ/2004،

190-فيصل درّاج: في الهوية الثقافية الفسطينية، الكرمل، العدد 50، 1997.

191-محمد عابد الجابري: العولمة والهوية والثقافة،عشر أطروحات، مجلة المستقبل،العدد5، 1998.

192-محمود زكريا: الاغتراب في رواية محمود حنفي،مجلة فصول،الهيئة العامة للكتاب، مصر،ع12، 1993.

8/ الرسائل الجامعية:

193-شوقي أبو زيد: تواصل الشعر الفلسطيني الحديث بالتراث، رسالة دكتوراه،الجامعة الأردنية، 1995.

194-وفاء مناصري: الشعر والتمثيل،أحمد مطر أنموذجا، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير،إش: ناصر إسطبول، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2010، 2011.

9/ المواقع الإلكترونية:

195-أحمد المبارك: لكل جواد كبوة لمن قيل المثل وما قصته،صحيفة سبقا لإلكترونية، 26 أفريل 2020، ،،شوهد يوم 20جوان2021،الساعة 12:00 مساء https://.www.sabaq.org

196-مريم بن عياش: تمثلات الرمز الأسطوري في المتنبي الشعري الأدونيسي: السؤال الأنطولوجي والبعد الجمالي،جريدة القدس العربي، الساعة 10: 24 مساء http://www.alquds.co.uk

197- الأسطورة والخرافة والعلاقة بينهما: ويكيبيديا، شوهد يوم: 2020/10/26،على الساعة: 10:00 صباحا،.https:/ar.m.wikipedia.org

198-الموسوعةالتّفاعلية للقضية الفلسطسطينية: شوهد يوم 2021/12/25. على الساعة 1:12 مساء، .http://www.palquet

199-عز الدين القسام: ويكيبيديا: شوهد يوم 2021/12/25،على الساعة: 2:20 مساء http://ar.m.wikipedia.org.،

فهرس المحتويات

مقدمة	أ
مدخل: لتّمثيل بين الإمكان والإستحالة.	**08**
أوَّلا: مفُهوم التَّمثيل في الثَّقافة الغربية.	**08**
1/ لغة.	**08**
2/ اصطلاحا.	**11**
ثالثا: تّمثيل والتّمثيل المضاد.	**25**
رابعا: التمثيل والشّعر.	**28**
الفصل الأول:الهوية مقاربة نظرية في المفهوم.	
أّولا:رحلة مفهوم الهوية في الثّقافة الغربية:	**36**
1/ لغة.	**36**
2/ اصطلاحا.	**37**
1.2/عند الفلاسفة اليونان.	**37**
2.2/ في الفلسفة الحديثة.	**39**
3.2/في الفكر الغربي المعاصر.	**47**
ثانيا: رحلة مفهوم الهوية في الثقافة العربية.	**56**
1/ لغة	**56**
2/ اصطلاحا.	**57**
1.2/عند الفلاسفة العرب.	**57**
2.2/ في الفكر العربي المعاصر.	**59**
ثالثا: مفهوم الهوية في علم الاجتماع.	**63**
1/ الأنا من ضمير للغة إلى ضمير للإنسانية.	**64**

رابعا: الهوية وجدلية التاريخ والشعر.	66
الفصل الثاني: فدوى طوقان بين الهوية الواقعية المأزومة والطوباوية المأمولة.	
أولا: أزمة الذات ومستويات اليقين الوجودي.	79
1/ الوجود والموت.	89
2/ الوجود والحب.	100
2-1/ مرحلة الطفولة.	101
2-2/ مرحلة الشباب.	104
3/ الوجود والشعر.	114
4/ الوجود والاغتراب.	123
الفصل الثالث: التراث وأثره في تفعيل الحس الهوياتي في شعر فدوى طوقان.	
أوّلا:التراث الديني.	136
1/المفردات والتراكيب اللغوية من القرآن الكريم.	137
2/ الشخصيات الدينية.	149
2-1/شخصية قابيل.	149
2-2/ شخصية يوسف عليه السّلام-3	151
2-3/شخصية المسيح.	152
2-4/شخصية مريم العذراء.	154
ثانيا: لتّراث الأدبي.	156
1/ الفلسفة.	156
2/ الشّعر.	158

4/ الشخصيات الشعرية.	160
4-1/قيس وجميل وعروة.	160
5/الرِّواية.	161
ثالثا: الموروث الشّعبي.	161
1/ الأغاني.	162
2/ الأمثال.	163
رابعا: لتّراث الأسطوري.	164
1/ أسطورة سيزيف.	164
2/ أسطورة العرافة الدهرية سبيل.	166
3/ أسطورة أوديب.	167
4/ أسطورة جلجامش.	168
5/ أسطورة عشتار.	169
6/ أسطورة تموز.	170
خامسا: التراث التاريخي.	170
1/ الشخصيات التاريخية.	171
1-1/ هند بنت عتبة.	171
1-2/ المعتصم بالله.	172
1-3/ البراق.	174
1-4 قصص متنوعة.	175
1-5/ ليلى العامرية.	176
1-6/ عنترة .	176
خاتمة.	181
السيرة الذاتية للشاعرة فدوى طوقان.	185

قائمة المصادر والمراجع.	188
فهرس الموضوعات.	205
ملخص.	

ملخص:

يطرح مصطلح الهوية بما فيها الفلسطينية إشكالا في السّاحة العربية، خاصة إذا ما ارتبط بمصطلح التمثيلات في الشّعر المعاصر، في خضم صراعات الأنا والآخر، وتزيد متعة الدراسة في النموذج الشّعري لفدوى طوقان، لأنها حاولت تمثيل هويتها الذاتية والوطنية، لذلك درسنا موضوع " تمثيلات الهوية في شعر فدوى شعر فدوى طوقان"، وفق مقاربة سيميائية تأويلية، فكان خطابها مزيجا بين الواقع الأنثوي والواقع العربي، بين ذات متأزمة وذات متمردة في الآن نفسه، حيث مثلتهما بصور متعددة تسعى من خلالها للبحث عن جوهرها وعن كينونتها.

Abstract:

The concept of Palestinian identity raises a deep issue in the Arabic world, especially when linked to the concept of representations in contemporaneous poetry within the conflicts between the Self and the Other. The study becomes enjoying if the corpus is the poetry model of Fadoua Toukan because she tried to represent her own and national identity. Our study focuses then on the representations of identity in Fadoua Toukan's poetry.

The approach adopted is semantic interpretative. Her discourse combines the feminine reality and the Arabic one, between a Self in crisis and a rebel self in the same time, she represents it in different images seeking her essence and her being.