الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل ط1: 171735091664

رقم التسجيل ط2: 171735087433

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر
تخصص: أدب حديث ومعاصر

بعنوان

المركز والهامش في ديوان محمود درويش كزهر اللوز أو أبعد

إعداد الطالبتين:

- الهذبة شتوح
- هدى مرزوقي

- أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	رئيسا
د. عمار بن لقريشي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2021-2022م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

تصريح شرفي

(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه،

السيد(ة): شتوح الحفيظ الصفة: طالب

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 200321582 والصادرة بتاريخ 21/4/29 بدائرة الخنادق

المسجل(ة) بكلية: **الآداب واللغات** قسم: **اللغة والأدب العربي**

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر ، عنوانها:

الحركة الحاجية في ديوان محمد درويش كزهر الوز أنموذجا

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

للمصادقة على إمضاء السيد(ة)
الثنية
2022 جوان 26
رئيس
عن رئيس المجلس الشعبي البلدي
وبتفويض منه
رئيس مكتب التنظيم والحالة المدنية
امضاء بشيري محمد

المسيلة في : .. / ../....

إمضاء المعني

ملاحظة : أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: 933 المؤرخ في: 28 -07- 2016 ، الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

تصريح شرفي

(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه،

السيد(ة): مرزقي هدى الصفة: طالب

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 200981098 والصادرة بتاريخ: 2017/02/01 بدائرة حمام الضلعة

المسجل(ة) بكلية: **الآداب واللغات** قسم: **اللغة والأدب العربي**

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر ، عنوانها:

المركن والهامش في ديوان محمود درويش كزهر اللوز أو أبعد

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

المسيلة في: 2022/06/12

إمضاء المعني

ولاية المسيلة

ملاحظة: أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: 933 المؤرخ في: 28 -07- 2016 ، الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها.

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾ [سورة النمل، الآية:19]

بين الحقيقة والسراب، بين المنفى والغياب أحاول أن أهيكل الواقع والمتغير لتكون الصورة أجدى من العين ذاتها... أحمد الله تعالى وأشكره على فضله العظيم.

ثم كل الشكل والعرفان لأساتذتي الأفاضل ما حيين، وأخص بالذكر الدكتور والمشرف "عمار بن لقريشي"

كما لا ننسى الدكتور المشرف المساعد **"الدراجي عباسي"** على هذا العمل المتواضع والذّي أكرمني بحرية اختيار الموضوع وأسعفني بتوجيهه بالعلمي ونصحه المعرفي.

شكرا لأبي، شكرا لدرويش القصيدة

مقدمة

مقدمة:

لقد ساهمت اقضية الفلسطينية في إنجاح التجربة الشعرية الجديدة، وذلك انطلاقا من رغبة ملحة لدى الشعراء في التغيير، تفاديا للرتابة التّي فرضتها القصيدة العمودية منذ قرون وظروف العصر المستجدة التّي فرضت طرائق جديدة للتعبير عن القضية الفلسطينية التّي شغلت الأمة العربية في النصف الثاني من القرن الماضي، ونتيجة لتأثر الشعراء العرب مشرقا ومغربا بالقضية الفلسطينية ومساهمتهم في نقلها إلى الرأي العالمي.

ويعتبر محمود درويش شاعرا ملتزما ويظهر ذلك جليا في نبرة الغضب والكراهية التّي يكنها للمحتل الغاصب إضافة إلى نفحات من الأمل ومساحات للتبشير بغد أفضل يفنى فيه الظلم، ومن جهة أخرى فقد كرس محمود درويش معظم شعره للدفاع عن قضية وطنه الأولى في إيمان وقناعة، فإنّ ظهور مصطلح المركز الهامش كثنائية تبرز زاوية الاختلاف والتباين مما دفع بي ذلك إلى خوض مضمار المعركة داخل الموضوع، حيث يعد مصطلح المركز والهامش من المصطلحات التّي دخلت الأدب العربي وأظهرت طرقا من الصراع الموجود داخل الشعر العربي الحديث خاصة.

- فما معنى مصطلحي المركز والهامش؟
- وما هي مجالات كل منهما؟

ومن وراء هاته الإشكاليات فرضت الدراسة وجود مدخل وفصلين كانا على النحو التالي:

مدخل: وكان موسوما بالحديث عن الشعر الحر، وبتحديد إرهاصات الشعر العربي الحديث.

الفصل الأول: وكان بعنوان المركز والهامش تأثيل المفاهيم وتطرقت فيه إلى خمسة محاور هي:

- المحور الأول: المفهمة اللغوية والاصطلاحية للمركز.
- المحور الثاني: المفهمة اللغوية والاصطلاحية للهامش.

- المحور الثالث: مجالات المركز.
- المحور الرابع: مجالات الهامش.
- المحور الخامس: جدلية العلاقة بين المركز والهامش.
- المحور السادس: المركزية والهامش في النّقد الثقافي.

الفصل الثاني: عبارة عن دراسة تطبيقية للموضوع وفقا لخطوات التحليل الأسلوبي، وكان المنهج المتبع في هذه الدراسة والذّي فرضه الموضوع هو المنهج الأسلوبي وآليتي الوصف والتحليل، بالإضافة إلى جملة من المصادر والمراجع التّي اعتمدت عليها في بناء هذا البحث ومن أهمها ديوان كزهر اللون أو أبعد لمحمود درويش، وكتاب الأصول الدراسية في الشعر العربي لجلال الخياط، وكتاب الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية لعز الدين اسماعيل، وأيضا كتاب الشعر العربي في مأساة فلسطين لكامل السوافيري.

وكأي جهد لا يخلو من الصعوبات والعراقيل ومن أهمها:

- قلة الدراسات التّي تبرز الصراع القائم بين ثنائية المركز والهامش.
- صعوبة تحديد صراع هذه الثنائية في ديوان كزهر النور أو أبعد.

المدخل

الشعر الحر وارهاصاته

1- الشعر الحر

2- مفهوم الشعر الحديث

3- إرهاصات الشعر العربي الحديث

1- الشعر الحر:

يعتبر فن الشعر من أشهر الفنون الأدبيّة وأكثرها انتشارا، وربما ذلك لقدم عهد البشرية به، فالشعر هو الصورة التعبيرية والأدبية التّي ظهرت في حياة الإنسان منذ العصور الأولى، وهذه الأقدمية طريقة من بين الطرق التّي اهتدت إليها للتعبير والتنفيس عن انفعالاته بحكم تكوينه البيولوجي والنفسي، فكان من أهم عناصره: اللفظ والوزن والمعنى والقافية، وقد ظل تاريخنا الأدبي والفكري ثابتا على لون واحد دون أن نجد في أجياله المتعاقبة ما يحدد من مفاهيم الأدباء وطرائق تفكيرهم منذ امرأ القيس إلى عصرنا الحديث، يشعر باثر الأدب في صناعة التاريخ شعورا إيجابيا فاعلا، وبقدرة المفكر والشاعر على تحويل مجرى الحياة.[1]

لما كانت حركة الزمن لا تتوقف، وقضايا الحياة والكون لا تتخذ طابعا موحا لا في إطارها العام ولا في وجهها الخاص، فإنّ طبيعة الشعر في مفهومه وغايته لابد أن يتغير من عصر إلى آخر، وعندما تأثر العرب بالثقافة الغربية وبدأت الحركات التحررية ونشر التراث العربي، حمل العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري وخليل مطران لواء تحرير الأدب، فكانوا أوّل دعاة للتجديد في شعرنا المعاصر، وذلك بمحاولتهم تحطيم الصور التّي انتهى إليها شعر شوقي وحافظ.

وأخيرا خطت الشعوب العربيّة خطوة حاسمة حين استيقظت على وعي جماعي أيقظ التحرر من سيطرة الأجنبي والخلاص من الاحتلال، فجعلت شعرها يتجه نحو واقعها الاجتماعي، ويرفع الظلم عن طبقاتها الكادحة مما جعلها تجنح به نحو الاتجاه الواقعي وبالتحديد الواقعية العربيّة، وتولد لديها ما يسمى ب"الشعر الحر" الذّي بدأ في العراق سنة 1947 على يد نازك الملائكة في قصيدتها "الكوليرا" وتقرر نازك الملائكة في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" في مقال نشرته في مجلة الآداب سنة 1962 أنّها أوّل من ابتكر هذا الشعر الحديث الذّي يتحرر من القالب العروضي المنسق ومن القوافي القائمة على

---

[1] داود أطاشة، قضايا النّقد العربي قديما وحديثا، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، عمان، 2000، ص101.

روي واحد يتكرر من مطلع إلى آخر بين فيها، وأن قصيدتها "الكوليرا" هي أوّل قصيدة في هذا الشعر، وكانت قد نظمتها في 27 أكتوبر 1947 ونشرتها في مجلة العروبة ببيروت، وفي النصف الثاني من الشهر نفسه ظهر ديوان "أزهار ذابلة" للشاعر بدر شاكر السياب وتضمن قصيدة بعنوان "هل كان حيا"[1]، وبعد سنتين أي عام 1947 ظهر ديوان نازك الملائكة "شظايا ورماد؟ ليضيف إلى محاولتها الأولى عددا من القصائد التّي يظهر فيها هذا النسق الجديد، وبعده بعام واحد صدر ديوان "ملائكة وشياطين" لعبد الوهاب البياتي ليضم هو الآخر قصائده معفاة من القالب العروضي التقليدي وآخرون.

2- مفهوم الشعر الحديث:

أ- تعريف الشعر:

- لغة: ورد في لسان العرب في مادة (ش، ع، ر) بمعنى علم وليس شعري أي ليس علمي وأشعره الأمر وأشعره به أعلمه إياه. [2]

وفي التنزيل ﴿وما يشعركم أنّها إذا جاءت لا يؤمنون﴾[3]، أي: ما يدريكم والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية.

- اصطلاحا: يقول ابن خلدون: "الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف بأجزاء متفقة في الوزن والروي يستق كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله الجاري على الأساليب المخصصة له به"، فالشعر إنتاج يأخذ لونه ونكهته واتجاهه من مجموعة من التجارب الشعرية التّي يعايشها شاعر أو شعراء معينون في فترة زمنية معينة وفي بيئة مكانية خاصة، ويقول قدامة بن جعفر: الشعر قول موزون مقفى"[4]، "يدل على معنى أي أنّ للشعر مهمة تعليمية أو إخبارية أو وصفية فهو يتوخى هز الوجدان والعقل عن طريق الوزن والقافية ليس بميسور علينا أن نضع تعرفا ثابتا ومحددا لمفهوم

---

(1) إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003، ص269.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ش، عر، ر)، ح1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1863، ص90.

(3) الأنعام، الآية 109.

(4) عبد الحفي؟ الهاشمي، مصطلح الشعر في تراث العقاد الأدبي، ص20.

الشعر وبخاصة الشعر العربي الحديث الذّي تعقدت فيه الحياة ولكن الشعر في جوهره حركة فنية في قلب الوجود المتحرك والتنامي يأخذ فاعليته من روح الحياة وقدرته على التأثير والنفاذ من قدراتها على الاستمرار.

3- إرهاصات الشعر العربي الحديث:

بعد نهاية الحرب العالمية الثانية وجد الشباب العربي أمامه تحديات جديدة ما اضطره إلى القيام بثورة على وضعيته المزرية، ولما كان الأدب يمثل المجتمع بكل أطيافه فهو لم يكن بعيدا عن هذه الثورة، فنجد أنّ الشعراء وجدوا لهم قالبا جديدا يعبرون به عن وضعهم الراهن ويطرحون من خلاله قضاياهم، فأوجدوا نمطا شعريا يعبر عنهم ويخدم مطالبهم وعلى رأسها الحرية، فظهر نمط شعري جديد يختلف عن الشعر العمودي، فالتحرر من قيود القافية الوزن والابتعاد عن نمط القصيدة العربيّة كان بداية مولد الشعر الحر.

فالشعر الحر يعد ثورة فعلية "ذلك أنّه لم يتغير على مستوى المضمون فحسب بل على مستوى الشكل أيضا"[(1)]، فالتغيير هنا كان جذريا وإذا نحن ذهبنا نبحث في تعريف الشعر الحر وجدنا تعريفات عدة، فنجد الناقد أحمد زكي أبو الشادي يعبر عنه بقوله "إنّ روح الشعر الحر إنما هو التعبير الطليق الفطري كأنما النظم غير نظم لأنّه يساوي الطبيعة الكلامية التّي لا تدعو إلى التقيد بمقاييس معينة من الكلام، وهكذا نجد أنّ الشعر الحر يجمع أوزانا مختلفة حسب طبيعة الموقف ومناسباته فتجيء طبيعته لا أثر للتكلف فيها، لذلك رأينا أن الشعر الحر مناسب جدا للمسرح خلافا لمن يدعو إلى التقيد ببحر معين وقافية معينة على لسان كل متكلم[(2)]، فالناقد هنا يعبر عن ميزات الشعر الحر مقارنة بغيره، أما الباحث السوري نذير العظمة فقد فرق بين الشعر الحر والشعر المنثور بقوله:

---

(1) فاتح خلاق، مفهوم الشعر- الشعر العربي الحر، دراي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص09.

(2) كمل نشأة، أو التنادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، 398.

"الشعر المنثور كيفي ولا عروض له، والحر كمي يعتمد على عروض التفعيلة المفردة في أنساق غير متساوية"، منبها بذلك إلى الخلط الذّي وقع فيه الكثير من الباحثين. [1]

يصعب إعطاء تعريف موحد للشعر فهو يختلف باختلاف المراحل التاريخية وتطور شروطها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية، فهو "ليس منفصلا عما من تحديد في المفاهيم الفلسفية والفكرية والسياسية والاجتماعية"[2]، فلكل عصر أدبي مفاهيمه الخاصة للشعر، ولكل مرحلة تاريخية مذاهبها الأدبيّة.

فقد كان الشعر يشمل المعارف الإنسانية المختلفة من حيث أنّه قيمة معرفية، فالشاعر هو الحكيم والمعلم ولكن بانفصال العلوم بعضها عن بعض بدأت تضيق دائرة الشعر ويتغير مفهومه تبعلا لذلك، فالفنون التّي كانت تكتب شعرا كالمسرحية والملحمة أصبحت تكتب نثرا في الغالب مما جعل الشعر غنائيا، ومن هنا نجد أنّه من الصعوبة بمكان تحديد موحد لتعريف الشعر، ذلك لأنّ "طبيعة الشعر مرنة ولهذا كانت قوانين الشعر كقوانين الطبيعة يمكن أن تستنبط بوصفها مبادئ موجهة يتحرك الأفراد في حدودها بسهولة تبعا لطبائعهم الخاصة، فلا هي تترك لهم الحرية ولا هي توقفهم، فطبيعة الشعر ليست آلية وقوانينه ليست أوامر ولكنها ملاحظات، فهي لا تفرض على الشعر ولكنها تستنبط منه"[3]، فالفن لا يخضع للموضوعية في أحكامه بل يخضع إلى الذاتية.

بدأت الثورة الشعرية بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وما خلفته من حركات تحررية في الوطن العربي، لقد كانت ثورة على المقاييس القديمة للشعر، فالبياتي يربط الثورة الشعرية خلال فترة الخمسينيات بطموح الشعوب العربيّة من أجل التتحرر والديموقراطية، أما الحجازي فيرى "أنّ التحرر من قيود الماضي والحاضر، والداخل والخارج، والاستغلال الطبقي والاستعمار الأجنبي، وكان هذا مغامرة للخروج من التقليد

---

[1] نذير العظمة، حركة الشعر الحر - المصطلح والنشأة، مجلة الثقافة، 1987، ص52.

[2] أحمد برون، قصيدة النثر، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1996، ص24.

[3] عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربي ، دار الفكر العربي، 1992، ص293.

والاتباع والشروع في الخلق والإبداع"[1]، فالشعر الحر ارتبط ارتباطا وثيقا بالحركات التحريرية الجديدة بعد الحرب العالمية الثانية.

ثار جدل واسع حول تسمية الحركة الجديدة للشعر في الوطن العربي، حيث اختلف النّقاد في تسمية هذا المولود الجديد الذّي لا يلتزم بالوزن والقافية، فقد اتجه بعضهم إلى تسميته "الشعر الجديد" و"الشعر المعاصر" و"الشعر الحديث"، فيما ذهب بعضهم إلى تسمية بـ"الشعر التفعيلي"، لكن أشهر تسمية لهذا الشعر هي ما يسمى بـ"الشعر الحر"، فقد اتخذ صفية العلمية، هذا وقد اقرته نازك الملائكة واتخذته اصطلاحا مطلقا.

تأثر العرب في مطلع القرن العشرين بالتجارب الأوروبية في الشعر خاصة الإنجليز منهم، حيث أنّه كانت هناك محاولات تجديدية في الوزن والقافية، فأولى المحاولات كانت على يد مدرسة الديوان (العقاد، شكري، والمازني).

حيث أنّهم ألفوا أشعارا غير ملتزمين فيها بالوزن وبلا القافية، فقد تأدوا بالتحرر من تلك القيود الموزونة[2]، إلا أن الدكتور عز الدين إسماعيل يرى أنّ "هذه المحاولة لا تعد أن تكون إضافة لقيد جديد لا تخفيفا من القيود القديمة لأنّها أضافت لازمة جديدة هي القافية الداخلية في البيت".[3]

يرى الكثير من الشعراء والنّقاد العرب أنّ "بداية حركة الشعر الحر كانت سنة 1947 في العراق، ومن العراق بل من بغداد نفسها وزحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله"[4]، فقد كانت أولى بواكير الثورة بدّأت عند نازك الملائكة داعية إلى تحطيم القيود الفنية الموروثة ومواكبة حركة الحياة، فقد رأت أنّ "القافية

---

(1) حجازي، القصيدة العربيّة والمسألة الوطنية، اليمن، ع1، شتاء 1990، ص122.

(2) جلال الخياط، الأصول الدراسية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (304)، ص101.

(3) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994، ص50.

(4) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، القاهرة، ط3، 1967، ص23.

الموجودة قد خنقت أحاسيس كثيرة وأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها"[1]، إنّ نازك الملائكة ترمي إلى إيجاد طريقة جديدة تلائم حياة الشاعر الجديدة انطلاقا من القديم.

أما السياب فيذهب إلى أن ثورة الحركة الشعرية تجاوز للفساد وتطوير الصالح، ويرى في ثورة الشعراء المحدثين امتداد لثورات سابقة فيقول: "إننا فعلنا شيئا شبيها إلى حد ما بما فعله الشعراء الأندلسيون حين كتبوا الموشحات، كانت الموشحات الخطوة الأولى إلى الأمام وقمنا نحن بالخطوة الثانية بعد أن مهد الطريق لنا إليها شعراء المهجر الذين تكثر أسماؤهم عن أنّ أعدادها الآن"[2]، فهو يرى استغلال إمكانيات التراث لإضافة أشياء جديدة إليه.

وأما البياتي فنجده وقف ضد أسلوب المحاكاة والتقليد: "إنّ كل أسلوب أو مدرسة تكون ثورة في بدايتها ولكنها تنتهي إلى ثورة مضادة إذا صح التعبير، أي أنّها تتجمد وتتحول إلى قيود وقوانين وأسوار يقع الشاعر أسيرا في حبائلها"[3]، فالقيود والقوانين عند البياتي تقتل الشعر لأنّه يتحول إلى صناعة لا إبداع

---

[1] ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، ط2، ج2، ص09.

[2] حسن العراق، كتاب السياب المقري محضورات مجلة الجوهرة فاس، ص105.

[3] نبيل فرج، مملكة الشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص104.

الفصل الأول

المركز والهامش تأثيل المفاهيم

أولا: مفهوم المركز

ثانيا: مفهوم الهامش

ثالثا- مجالات المركزوالهامش

رابعا- مجالات الهامش

خامسا- العلاقة بين المركزوالهامش

سادسا- المركز الثقافي والهامش في النقد الثقافي

للحديث عن المركز والهامش، يستحضر الذهن صورة تتجلى في أصل الأشكال الهندسية وهي الدائرة، إذ لكل دائرة مركز ومحيط، ومن الدائرة نستخرج الأشكال الهندسية الأخرى، وبذكر المركز والمحيط نذكر الموضع أو الموقع والهامش والمتن من الألفاظ فيها التقابل وفيها التضاد، ما يطرح عدة أسئلة فكرية وفلسفية، فمتى يكون المركز مركزا؟ ومتى يكون المحيط هامشا؟ وما هي السمات المشتركة بينهما؟ هذه سلسلة من الأسئلة التّي قد لا تنتهي، وقد تدخلنا في جدل ما يراه الواحد منا مركزا يراه بالآخر هامشا والعكس صحيح، وللولوج إلى عالم المركز والهامش نحاول بداية تقريب الصورة للمتلقي، من خلال التعريف اللغوي والاصطلاحي.

أولا: مفهوم المركز

أ- لغة: جاء في لسان العرب "ركز، الرمز، غرزك شيئا منتصبا كالرمح ونحوه، تركزه ركزا في مركزه، وقد ركزه، يركزه ركزا، وركزه أي غرزه في الأرض، والمراكز هي منابت الأسنان والمركز هو الموضع الذّي أمروا الجند أن يلزموه وأمروا أن لا يبرحوه، مركز الرجل: موضعه، يقال أخل فلان بمركزه... والمرتكز من يابس الحشيش: أن ترى سباقا وقد تطاير ورقها عنها وأغصانها، وركز الحر السفا يركز ركزا: أتيته في الأرض"[1]، إذ تدور معاني المادة اللغوية (ر، ك، ز) حول الثبات والقوم.

وقد تم اشتقاق كلمات من الجذر اللغوي ليدل على معاني أخرى، ومن ذلك مركزي: الذّي يتشعب منه فروع وترجع اليه، مركزية: جمع السلطة في مركز واحد، ركز: بمعنى كثف، تركز: أي أصبح أكثر قوة وكثافة وانصب مسالة أو عمل وانخرط فيهما، "فكل هذه المعاني تتصل بالقوة والتحكم في الملك والسمو وترتبط بالتكثيف والاستحواذ والقدرة على أخذ القرارات"[2]، ولهذه المعاني اللغوية علاقة بالاصطلاح.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مجلد6، دار بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص214.

[2] عبد الرحمن تيرمايس وصورية جيجخ، إشكالية المركز والهامش في الأدب، ص28.

ب- اصطلاحا: قبل ضبط مفهوم المركز في الأدب لابد امن المرور بالمفاهيم السياقية التّي يخضع لها مفهوم المركز في الأدب والتّي تمثل معظم الأطر الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التّي ظهر في كنفها هذا المفهوم، وإذا بحثنا عميقا في مقولة المركز من المنظور الاستشراقي لتكاد تكون محل إجماع أغلب الباحثين المعاصرين الذين قاموا بتحليل ونقد الخطاب الاستشراقي، "مفادها أنّ ما أنتجه المستشرقون في مختلف حقول المعرفة الإنسانية يندرج ضمن إطار تعزيز وتقوية المركزية الأوروبية: التاريخ الأوروبي هو المركز"[1]، وما عداه مجرد هامش، وتكاد تتفق جل الآراء على أن أدب المركز هو الأدب الذّي يحظى بالرعاية السامية، فتقام له المهرجانات ويدرج في المناهج التربوية... وإجمالا هو الأدب الرسمي المتداول، والأدب المركزي هو الأدب البلاطي وأدب يشتغل بحياة الترف التّي يحيايها الخاصة من الساسة ورجال الدين أحيانا.

وبحس بهذا التعريف فالأدب المركزي هو ذلك النوع من الأدب الذّي يخدم الطبقة العليا من المجتمع، لذلك فهو دائما محتفى به ومحاطا بالاهتمام والحظوة لأنّه النموذج المكمل الذّي يحتذى به لا لكونه بلغ الذروة في كمال التعبير، ولكن لكونه موافقا للسلطة ولمخططاتها، وهو بمثابة وسيلة إشهار ودعاية لها لأنّه يشيد بإنجازاتها ولو كانت فاشلة... ويمثل الأدب الروسي الأدب الذّي تقام له الندوات، ويلتقي مصطلح المركز بمصطلح الأدب العالمي الذّي يمثل أدب النخبة والأدب الأرستقراطي.

---

[1] ادوارد بسعيد، الاستشراق ، المعرفة، السلطة، الإنشاء، ت: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1984، ص28.

ثانيا: مفهوم الهامش

أ- التعريف اللغوي: جاء في اللّسان لابن منور: "همش: الهمشة، الكلام والحركة، همش، وهمش القوم فهم مهمشون ويهمشون وتهامشوا والمرأة همش الحديث بالتحريك تكثر الكلان وتجلب، ويقول ابن الأعرابي:

الهمش والهمش كثرة الكلام في غير صواب وأنشد:

وهمشوا بكلام غير حسن".[1]

فالهامش هو الكلام غير المجدي ومثال ذلك المرأة الثرثارة تكثر الكلام والحركة فتحدث بهما الجلبة، فالكلام والحركة عندما أضيف إلى الهامش دل على صفة سلبية، أمّا قاموس المحيط لا يكتفي بهذا المعنى فيضيف له: "... الهامش حاشية على حافة الكتاب "مولد"[2] ويعني به الكلام الخارج عن المتن في الصفحة، فنجده على حافة الكتاب"، وهذا التعريف للهامش هو إضافة جديدة أخذها العرب عن الفرس، وجاء في القاموس الفرنسي Larousse التعريف التالي لمصطلح Marginalization: تهميش فئات من المجتمع وإقصاؤهم واستبعادهم من بعض الأنشطة الاجتماعية أو السياسية، وبصورة عامة فإنّ التعاريف التّي أوردتها المعاجم اللغوية تقف عند حدود الإهمال والإقصاء.

ب- التعريف الاصطلاحي: يرتبط مصطلح الهامش بعدة مجالات وفق ما سنبينه فيما يلي:

فالهامش في المجال السياسي هو التمرد على السلطة الحاكمة، وينشأ الصراع السياسي حول رأي وضده أي أنّ معظم هذا الصراع هو صراع معنوي من أجل إثبات رأي أحد الطرفين، وهو صراع بين السلطة والشعب.

والهامش في الاقتصاد هو الدول التّي تستهلك إنتاج الدول المركزية، "وهي الدول السائرة في طريق النمو من قارة آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية"[3]، همشت هذه الدول

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مجلد 15، ص92.

[2] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج2، ص450.

[3] الباج دليلة، الهامش والمركز، ص304.

لأنّها لا تقوم بالنشاط الاقتصادي والصناعي، وتعتمد على ما تصدره من بترول والمواد الخام.

والمهمش في علم الاجتماع هو المنبوذ والمعزول اجتماعيا، والفرد والجماعات غير المندمجة وغير الفاعلة، يقول فانسون باير Vincent Peyer: "فالهامشية بين المتعجرف والمتشرد بمن الناحية القانونية، وبين المجنون والمدمن من الناحية الصحية، وبين الأمي والمهاجر من الناحية الثقافية، وبين الفقير جدا والعاطل من الناحية الاجتماعية والاقتصادية"[1]

نلاحظ على هذا التعريف أنّه أهمل الجانب السياسي الذّي يجسد فكرة المركز والهامشي، فالمهمش بالمعنى الاجتماعي هو كل منبوذ متمرد ومتجاوز للسلطة الاجتماعية، بما فيها من أعراف وتقاليد وقوانين، والأدب الهامشي هو "كل أدب ينتج خارج المؤسسة، سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو أكاديمية"[2]، وما يضيفه هذا التعريف هو تجاوز سلطة الكتابة أي النسق المعروف، ومن ذلك أنّ الشعر الحداثي بقي مرفوضا إلى وقت قريب بسبب النسق العمودي النموذجي الذّي لا يريد النّقاد تجاوزه، ومن الدارسين من يرى أنّ الأدب المهمش هو "أدب المغضوب عليهم من طرف المؤسسة" إما لأنّهم يحاربونها علنا، أو يقدمون بدائل للحياة، فأدب الهامش أو المحيط يأتي دائما بما هو مخالف للسائد أو المعتاد، حافلا بالجديد، فتقم المؤسسة بلجم صوته وقمع أفكاره، ومنعه من تجاوز الخطوط الحمراء، فالأدب الهامشي هو أدب لا يخضع للرقابة المؤسساتية لأنّه لا يتماشى والنماذج والأنساق المألوفة، فالمعيار هو الكتابة الكلاسيكية التقليدية والانفلات من الرقابة الرسمية، ولكن هذه المعايير والاعتبارات خاطئة لأنّ الأدب يحتاج إلى الإبداع والتجديد، هذا من جهة، ومن جهة أخرى أنّ هذه الأعمال تحمل قيمة فنية وجمالية، وهذا هو الأساس وليس موافقتها للسلطة.

---

[1] بركات محمد أزقي، الثقافة الهامشية وأثرها على الانحراف- دراسة ميدانية نفسية واجتماعية، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1988-1989، ص207.

[2] عبد الرحمن تيرمايس وصورية جيجخ، إشكالية المركز والهامش في الأدب، ص32.

ثالثا- مجالات المركز والهامش:

تعد ثنائية المركز والهامش من الثنائيات التي أثارت جدلا بين النقاد، هذه الثنائية التّي نجدها في مجالات عديدة منها:

أ- مجالات المركز:

- اجتماعيا:

وهو تعبير يستخدمه علما الاجتماع "بمفهوم اجتماعي وجغرافي للدلالة على العلاقات القائمة بين قلب القوة والثقافة لمجتمع ما ومناطقه المحيطة".[1]

ويتجلى المفهوم الاجتماعي القيم في التقييم الطبقي لفئات المجتمع، فتختلف طبقة الأسياد عن العبيد، وطبقة الأغنياء عن الفقراء، وتنتج عادات خاصة باللباس والمأكل والشرب والجلوس والسمر والسكن...

لا يمكن للطبقة الأدنة أن تمارس عادات الأسياد لتميزه الطبقي ولاختلافها الاجتماعي والاقتصادي، لكنها تتقاطع معها في بعض الحالات الخاصة في المجتمعات الإسلامية، حيث تتقارب العادات والتقاليد بحكم الدين، فتصبح هذه العادات حكرا على طبقة الأسياد، وتقوم طبقة الهامش بخلف عادات تلائم طريقة عيشها وأوضاعها الاقتصادية، فالمركز بوصفه مصطلحا يرد بكثرة في علم الاجتماع التنمية وبصورة كبيرة، إذ يشير بالى مستوى عالي من التركيز في الهيمنة والسيطرة، فهو "عملية إيكولوجية تتجمع بمقتضاها الخدمات في منطقة محددة، وهي عادة ما تكون مركزا لوسائل الاتصال والمواصلات"[2]، ومن ثم فالمركز يحيلنا مباشرة إلى المدن الكبرى، حيث مراكز التعليم، والصحة والتجارة، والبنوك، ومختلف التجمعات الاقتصادية والاجتماعية، والسياسية، كما يحيلنا إلى النظم السلطوية، حيث دوائر اتخاذ القرار،

---

[1] ميشيل مان، موسوعة العلوم الاجتماعية، تر: عادل مختار الهواري، دار المعرفة الجامعية، مصر، د ط، 1999، ص99.

[2] محمد عاطف غير، قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، د ط، د س، ص52.

والمركز الاجتماعي هو "الوضع الذّي يشغله الشخص أو جماعة من الأشخاص داخل جماعتهم"[1]، أي: هنا تحدد طبيعة عمله.

- ثقافيا:

المركز الثقافي هو ذلك المكان المكثف ثقافيا، لما يتوفر عليه من وسائل الإعلام والتعليم والتثقيف والتنشيط الذهني بكل الوسائل المتاحة بيداغوجيا وهذا كالمحاضرات والمعارض المختلفة لكل الفنون كالرسم، النحت، السينما، المسرح، المحاضرات، معرض الأزياء، النباتات والألعاب الذهنية وكل ما يشمل التراث الذّي تجاوزته التكنولوجيا الحديثة، وباختصار "هو المكان الذّي تسود فيه السمات الثقافية، باو مركب ثقافي خاص، في صورته الأكثر انتشارا أو تمثيلا".[2]

وغالبا ما تكون مثل هذه المراكز في العواصم بالدرجة الأولى، أو في الحواضر العلمية التّي يشهد لها التاريخ بذلك مثل: قسنطينة، بجاية، يتلمسان، فهي حواضر تاريخية تمتلك من الزاد العلمي والتاريخي ما يسمح لها بتحريك عجلة الثقافة يوميا ودعمها ماديا ومعنويا، وهذا ما نجده في المدن الكبرى مثل: وهران، عنابة، فمثل هذه المدن غالبا ما يطلق عليها اسم "العواصم الثقافية" في الجزائر، وذلك فالمراكز الثقافية هي التّي تتوفر على جامعات ومراكز الإعلام، ودور التعليم، والمكاتبات، ودور السينما والمسارح وقاعات العرض التّي تسمح بإقامة مختلف النشاطات الثقافية، بكل هذه المرافق تبعث على ديناميكية حقيقية لتطور مكان ما ليصبح مركزا ومحل اهتمام الجميع، وتتشكل المركزية الثقافية "حين تقوم جماعة بفرض سيادتها على جماعة أخرى، فإنّها من خلال وسائل السلطة وأجهزة الإعلام، تحاول فرض ثقافتها ثقافة الغالب، على الجماعة الأخرى وإلغاء ثقافتها ثقافة المغلوب، وذلك لمحاولة تشييد معاييرها هي، ومحاولة إعادة إنتاج تلك

---

[1] العقبي الأزهر، المراكز والدوائر الاجتماعية ومحدداتها الثقافة في النظام الأسري العربي، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع8، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، جوان 2012.

[2] محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، ص56.

الجماعة داخل منظومة السلطة الفعل الإيديولوجي، ولكن لأنّ الثقافة لا يمكن إلغاؤها فإنّ الحوار يتحول إلى صراع ثقافي حيث تستعمل الجماعة المسودة كل الوسائل من أجل المحافظة على ثقافتها وذلك عن طريق:

1- التضمين، وهي عملية إدخال بعض العناصر وممارستها باسم الثقافة.

2- المسايرة، وهي إعلان القبول ومحاربة الضد.

3- الابتذال، وهو تشويه المفاهيم والقيم الخاصة بالثقافة المفروضة. [1]

- اقتصاديا:

برز مصطلح المركز للدلالة على التقدم والتخلف وتفسيرهما اعتمادا على فكرة وحدة الاقتصاد العالمي، الذّي يتكون من الدول الرأسمالية المتقدمة التّي تمثل مركز الاقتصاد، ويرتكز المركز الاقتصادي على الدول الكبرى والدول الصغرى، اعتمادا على إحصاء الإمكانيات، ولعلّ أوّل من استخدم هذا المصطلح اقتصاديا هو الأرجنتيني "رؤول بربيش" حيث يقول: "الاقتصاد العالمي الحر ينقسم إلى دول المركز، الدول الصناعية البالغة التقدم في أوربا الغربية المتحدة واليابان... وتقوم هذه الأخيرة بتصدير سلع مصنعة، ويعتبر التقدم القني الذّي يسمح بتزايد معدلات الإنتاجية"[2]، فالدولة المركزية هي الدولة المنتجة والمصنعة التّي تقوم بالتصدير وتسيطر هذه الدول على الاقتصاد العالمي من خلال إنتاجها السلع وتصديرها للدول الأخرى، فالمركز الاقتصادي يعتمد على الإنتاج والتصنيع والتصدير، ويذهب "أندري فريدريك" (من الماركسيين المعاصرين) إلى القول أنّ "دول المركز تعمل على احتكار التكنولوجيا في حين أنّ دول الأطراف تعمل على نقل خبراتها إلى البلاد المصنعة"[3]، فكان التحكم في التكنولوجيا المتقدمة واستخدامها كوسيلة

---

[1] أبو بكر اسماعيل، جدلية المركز والتهمش، قراءة جديدة في دفاتر الصراع في السودان، معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، ص14.

[2] ميشيل مان، موسوعة العلوم الاجتماعي، تر: عادل مختار الهواري، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1999، ص99.

[3] http://www.startimes.com

ضغط على الدول النامية، لإجبارها على اتخاذ بعض القرارات التّي تخدم مصالحها، وقد وفرت التطورات التقنية الحديثة، والتقدم العلمي الهائل، الأرضية الخصبة للاقتصاد الرأسمالي، ليحكم العالم بكل يسر، وفي المقابل تمتلك دول العالم الثالث إمكانيات طبيعية جبارة غير أنّها تفتقر للتسيير العقلاني، الأمر الذّي سمح للدول المتقدمة باستغلالها في جميع المجالات لكونها محتكرة للتكنولوجيا والتقدم العلمي، هذا ما جعل الدول النامية خاضعة لها بامتياز.

- سياسيا:

يعني المركز السياسي البؤرة أو المكان الذّي تتواجد فيه السلة وكل الإدارات التابعة لها، "حيث تكون الدولة فغي مركزها أشد مما يكون في الطرف وإذا انتهت إلى النطاق الذّي هو الغاية عجزت واقتصرت بعما ورائها"[1]، حيث تسقط الدولة إذا غلب مركزها هو القلب النابض للدولة وإذا غلب المركز لم ينفع بقاء الأطراف، أمّا إذا لحق الضرر بالأطراف فالملك سوف يستمر إلى أن يأذن الله بزواله.

إذن فالمركز والأطراف في الدولة لابد أن يكونا على علاقة تكاملية أو بالأحرى متكاملة، فاذا سقط المركز سقطت الأطراف والعكس صحيح، مثلا مركز الدولة الفارسية عندما استولى المسلمون عليها حتى انهارت دولة الفرس، ولأن الأطراف هي الهامش فانهيارها لا يضر بالمركز، لذا سقوط الشام لم يضر الدولة الرومانية، "واليوم أصبحت الدول والمراكز الرأسمالية هي دائما صاحبة السيطرة والقوة بنفوذها التّي تسعى دائما إلى ممارسة وإخضاع هيمنتها بواسطة الوسائل الاقتصادية التّي ينجم عن أثرها فرض التبعية الاقتصادية والاستيلاء على خيرات الشعوب"[2]، فالمركز السياسي قائم على قوة السيطرة وإخضاع الأطراف والهوامش وعدم السماح لها بالانضمام إلى المركز إضافة إلى تدخلها

---

[1] عبد الرحمن ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم "مقدمة ابن خلدون"، دار الفكر، بيروت، لبنان، د ط، 2007، ص173.

[2] الهادي التمومي، مفهوم الإمبريالية، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، د ط، 2004، ص14.

في العديد من الشؤون السياسية لكثير من الدول، وخاصة منها الدول الضعيفة، فدول المركز تمثل السلطة العليا التّي بمقتضاها تقوم بإصدار الأوامر والقرارات على الدول الضعيفة والخضوع لأوامرها.

رابعا- مجالات الهامش:

- اجتماعيا:

لقد اتخذ الهامش الاجتماعي من قبل العديد من الكتاب مجالا لتصوير حياة هؤلاء المنسيين والذّي تم إقصائهم بفعل المركز، "فهو هامش يقصر على الفقراء المعوزين فحين يتعدد يشمل أكثر حتى يصبح هامشا جغرافيا وعرقيا أو طبقيا واجتماعيا، يمثل في الفقراء الهامشيين، فهذا الهامش حسب محمد الجوهري[1] الذّي أتى بمصطلح الاستبعاد وبعد الانتهاء من تحليله رأى بأنّه مصطلح لم يخرج عن مفهوم الهامش الاجتماعي الذّي هو نقيض الإدماج، فهو ليس موقفا سياسيا ولا طبقيا بل يندرج تحت فكرة الحرمان والإقصاء واللاعدل واللامساواة وعدم المشاركة السياسية وكذا الاجتماعية، فهؤلاء المستعدون اجتماعيا لا يستطيعون أن يتفاعلوا في المجامع فهو لي جزء منه وليس لهم الحق فيلا أصغر الأشياء لا بآرائهم ولا بخدماتهم، فهم مجرد أناس لا حول لهم ولا قوة لهم، وكل هذه الإقصاءات أنتجتها طبقة واحدة وهي الطبقة المسيطرة أو الطبقة المركزة- إذا صح القول- أنّها الحكومات الأكثر ثقافية باعتبارها مكون ثقافيا وهذا ما أغلب الكتاب المهتمين من جراء تلك الإقصاءات لهم ولخدماتهم جعلهم يفضلون حياة بعيدة كل البعد عن تلك الحياة المركزية التّي تسودها القوة والنفوذ على حساب هؤلاء المهمشين".[2]

إذا فهذه الفئات لم تتمكن من الوصول إلى هذا الضوء الساطع الذّي أطلقه المركزيون على أنفسهم مهما اختلفت وتعددت سبلهم، فتهميش الجماعة تأتي من انبهارها بسمات ومميزات المركز المجاورة عن عاداتها وتقاليدها لعلها تحصل على مكان مرموق

---

[1] روبرت اسكاريت، سوسيولوجيا العرب، عويدات للنشر، بيروت، لبنان، ط3، ص58.

[2] محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، السويس، مصر، د ط، د س، ص277.

في مساحة المركز، لكن للأسف ما إن تتخلى الجماعة عن مميزاتها حتى تجد نفسها أصبحت ظلا لهذا التوهج الساطع فلا يمكنها العودة إلى ما كانت عليه.

- اقتصاديا:

تعرف دول الهامش بأنّها تلك الدول السائرة في طريق النمو من قارة إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية، حيث تقوم هذه الدول بتصدير المواد الخام والمواد الأولية إلى الدول المتقدمة مقابل مواد أخرى مصنعة، ليست باستطاعتها أن تقوم بإنتاجها، لذلك لجئت إلى استيرادها، "وقد استخدم هذا المفهوم الهامشي لأول مرة من أجل وصف الإخفاقات المروعة التّي لحقت بالمعجزة الاقتصادية البرازيلية، لأنّ إنجاز المعدلات المرغوبة في النمو الاقتصادي والتصنيع فقد أفضى إلى حدوث خسارة كاملة في العمالة الصناعية".[1]

إذ أصبحت اليد العمالية ليس لها أية أهمية في القطاع الصناعي لأنّ التطور التقني والصناعي قد حلت الآلة مكانه "وهنا أصبح الاقتصاد لا يقوم على اليد العاملة وبالتالي أدى إلى تسريح العمال من عملهم وهذا التسريح أدى بهم إلى التعطيل عن العمل وهنا توقفت أجورهم وأصبحوا يعيشون حياة الفقر والتشرد والحرمان، وذلك من جراء عزلهم وإبعادهم عن العمل، وهنا لا يستطيع أن يشارك في حل التدابير الاقتصادية العالمية"[2]، ومن هنا نستطيع القول إذا انمه أصبح من الهامش.

الهامش
- المركز= الثراء + التكنولوجيا + تصدير سلع المصنع
- يعتمد على المواد الخام في تبادله الاقتصادي مع دول المركز
- لا يملك المواد الخام ويطلق عليه دول العالم الثالث

[1] عبد الرحمن أو ياسين، المركز والهامش مفهومه وأنواعه، مجلة قراءات محو وحدة التكونين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، بسكرة، بع4، 2012، ص804.

[2] ميشيل مان، موسوعة العلوم الاجتماعية، المرجع السابق، ص412.

- سياسيا:

يقصد بالهامش السياسي ذلك الذّي يقوم بتنظيمه وترأسه جماعة معينة كل جماعة تنظم إلى حزب معين تدافع عنه وعن مزاياه"[1] التّي يبنى عليها والتّي قد تعارض رغبات الأفراد مع رغبات الجماعة مما يؤدي ذلك إلى التنافس والتنازع فيهمش بعض الأفراد عن الجماعة وهذا ما يحدث للصعاليك في عرف النظام القبلي، والسؤال الذّي يجب طرحه هو متى وكيف يهمش المركز السياسي؟

إذا كان الفرد الذّي يمثل المركز لم يكن ملخضا لمركزه فسوف ينتقد من قبل الآخرين ويكون انتماؤه للجماعة موضع تساءل وقد يعزل ولكن الرادع الوحيد يبقى في عزله معنويا، وفي التهديد بقطع الصلة التّي تشده للجماعة، كما أنّ السلطة هي التّي تقوم على سن القوانين وحفظها وتطبيقها ومعاقبة من يخالفها[2]، وهي التّي تعمل على تغييرها وتطويرها كلما دعت الحاجة، ومن جهة أخرى يؤثر الرأي العام على السلطة السياسية في سلطة مجسدة فينبغي على الرئيس أن يحترز من أنّ يبغض أو يحقر، وعليه أن يتحاشى كل من شأنه أن يجعله بغيضا ومحتقرا، لأنّ البغض والاحتقار ينتج عنهما الانقلاب والعصيان والحركات الثورية التّي تختلف هي نفسها من حيث الشكل والأسلوب اختلافا كبيرا عن الأحزاب السياسية، مؤامرات وجمعيات سرية.

- دينيا:

لا يمكن الحديث عن الهامش في المجال الاجتماعي دون الإشارة إلى الهامش في المجال الديني باعتباره أحد الهوامش الاجتماعية في مجتمع مثل المجتمع المصري، الذّي يمثل الأغلبية المسلمة فيه المركز، ويتعايش به هوامش دينية أخرى مثل الهامش

---

[1] عرعار أبو يونس، تحليل جمالية المسكوت عنه في رواية "أن ترحل" للروائي الطاهر بن خلدون، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013-2014، ص33.

[2] ينظر: جان وليام لابيار، السلطة السياسية، تر: إلياس، منشورات عربنات، بيروت، لبنان، ط، 1، 1974، ص09.

القبطي[1]، فهناك من المصريين اعتنقوا المسيحية وحتى الآن مازالوا يعتنقونها، وبقوا تحت هذه الديانة ولم يخرجوا عنها، في حين نجد المسلمون في مصر قد اتبعوا الدين الإسلامي وحافظوا عليه فظلوا يتعاملون بمبدئية ويمشون تحت أوامره ويمثلون له ويعملون بما جاء في هذا الدين السمح وينتهون عن ما نهي عنه، فمثلا خورجي زيدان "في رواياته التاريخية التّي تحدث فيها عن التاريخ الإسلامي حين قام باستحضاره والحديث عنه فحين تبين له بأنّ جذور وثقافة وأنماط المسيحيين كانت مشرقية الهوية".[2]

كان إيمانهم قوي بالقومية العربيّة من بين تلك الأسماء اللامعة في الثقافة العربيّة أمثال مكرم عبيد، نجيب الريحاني، جورج حبش، نايف حواتمة، وجروجي زيدان، المذكور سابقا والمعروف أيضا أنّ هناك عديد الدول كمصر ولبنان دمت عائلات مسيحية قادت النهضة العربيّة حيث لعبت دورا مهما يفي الترجمة، أين فتحت آفاق واسعة ومن بين الأسماء الشهيرة في هذه الحقبة: جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة، إدوارد سعيد[3]، فكل هؤلاء قد شاركوا أو بادروا بإيجابية في الحياة الثقافية العربيّة، إذا فقد كانت العلاقة بين المسيحيين علاقة متباينة تحكمها طبيعة اللحظة التاريخية والحكومات المتعاقبة على مصر.

- أدبيا:

ويطلق عليه الأدب الدولي ويسمى بالأدب السوقي وأحيانا بالآداب الهامشية، وهو قطاع تجاهلته الكتب والبرامج الإشهارية والمناهج التربوية، ظهر في القرن 19 حيث حلل شارل تيزار مضمونها في كتابه تاريخ بالكتب الشعبية، أو أدب نقل الأخبار، وعندما نقول نقل الأخبار نعني به[4] ما تتوفر عليه المحفوظات الخارجية الفرنسية من رصيد أدب

---

(1) هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب- قراءة سوسيوثقافية، ص45-46.

(2) نفسه، ص166.

(3) نفسه، ص168.

(4) جان ميلو، مدخل إلى علم السياسة، تر: جورج بوش، مكتبة الفكر الاسلامي، منشورات عويدات، بيرت، لبنان، ط1، 1967، ص179.

الشعوب خاصة الجزائر الذّي يحمل عنوان مذكرات ووثائق جمعت فيه وثائق متفرقة موزعة على طول فترة ما بين منتصف القرن 19 حتى عام 1844[1]، وينظر إليه على أنّه أدب محلي ويتعامل معه على أنّه في مرتبة أدنى مما وه عالمي[2]، ولتهميش الكتاب هناك عدة طرق: منها القانونية ومنها الخفية، "فالدولة الفرنسية تصادر بموجب قانونه جايسو الصادر فغي 13 يوليو عام 1990 كل الكتب التّي يجري أصحابها المراجعة التاريخية للهولوكوست (غرف الغاز) في معسكرات الاعتقال النازية لليهود، ممكنة بذلك للوبي الصهيوني في فرنسا ومختلف جونب الرعب للأدباء المفكرين الذين يتعرضون لليهود والصهاينة من قريب أو بعيد، كذلك تدخلت الدولة الفرنسية بشكل خفي أثناء حرب التحرير الجزائرية لتمنع نشر المصنفات المتعاطفة مع الجزائريين والتّي تساعدهم على كفاحهم المشروع ضد الاستعمار"[3]، ولو كانت هذه المصنفات أو المقالات من كتاب فرنسيين، وتأتي المراقبة والمصادرة الخفية التّي يقوم بها المكتبات في فرنسا حيث يصادر هؤلاء الأمناء الكتب غير الملائمة لتوجهاتهم السياسية، فترى التهميش يلا يتوقف على وصول الآداب إلى حدود الدول.

خامسا- العلاقة بين المركز والهامش:

منذ عقود كانت هناك مناطق ومدن بعيدة عن مركز صن القرار السياسي والثقافي، فكان هو النموذج المكتمل الذّي يحتذى به من حيث أنّه كان يدرج في المناهج التربوية كونه الأدب الرسمي المتداول، فحين نجد أدب الهامش الذّي كان بعيدا كل البعد عن الرعاية بل يجري العمل على نبذه واستبعاده وتسلط الرقابة عليه.

وبدءا نشير إلى تلك الأنظمة الملكية وغير ملكية الدينية، وغير الدينية التي كان المركز يسعى إلى ممارستها إضافة إلى ا لوسائل الإعلامية بكل أشكال ها وأضافها عبر

---

(1) روبيرت اسكاربين، سوسيولوجيا الأدب، ص38.

(2) جمال فنان، معاهدات الجزائر مع فرنسا 1619-1830، دار هومة، الجزائر، ط2، 2002، ص281.

(3) علي محمد طلبة، جمالية الأدب من منظور معاصر، ص159.

الشاشات والاستعراضات التلفزيونية التي نشاهد ها كل يوم تحتشد نصوص وأصوات مغيبة أو يريد لها أن تكون مندورة النسيان ذلك ما يكشفه الانتباه السوسيولوجي والتاريخي السينمائي.

وعلى المستوى السياسي، فالنظام الدولي الذي وضع قواعده بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية كان منظما محكما قوامه السيطرة والاستلاء على الدول الضعيفة ومن هنا نستشف بأن القوة المسيطرة (المركز) قادرة على خلق العديد من الأنظمة في مجالات مختلفة منها السياسية، الاقتصادية.. .إلخ. أنظمة يسودها الخطأ ولا عدل واللامساواة ليست بإمكان القوى الضعيفة قوى الهامش من بناءها او خرقها وما على هذه القوى الضعيفة الا الخضوع والامتثال لأوامرها ومن يفعل العكس كانت عواقبها جد وخيمة لأن هاد العالم تدور في فلكه قوى عظمى صاحبة القوة والقوى الإنتاجية و العلم و إنتاج المعرفة ...[1]

يعني إن قوى الغرب ليس لها من مهمة إلا دعم النظم القائمة على التشويش على القوى الأخرى من أجل إحباطها ودون نهوض إسلامي و عربي أو السماح لأية قوة ناشئة تملك مشروع حضاريا يسعى إلى بناء دولة حديثة تساير الركب الحضاري القائم[2] يتضح لنا من خلال هدا القول أنه أينما نجد مفردات (حيلولة، تشويش) تحيل إلينا مباشرة كلمة الغرب لما يحمله من معاني السطو، والاستغلال والنفوذ وكذلك السيطرة.

إذن الهامش لا يستطيع الاستقلال عن المركز ولا في مقدور المركز الاستغناء عن الهامش فكلاهما يكمل الآخر، إذا أن تبعية الهامش للمركز هي البارز أكثر، والهامش عادتا لا يستفيد من النظم والقوانين، خاصة ما تعلق بالاقتصاد، ومختلف وسائل الإعلام التي تساهم في الحراك الثقافي، لأنها في الغالب تخص أو ترتكز في المدن الكبرى

---

(1) ينظر: عبد الرحمان تيرماسين، صورية جيجح، إشكالية المركز والهامش في الأدب، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، الجزائر، العدد10،2014م، ص35.

(2) نفسه، ص36.

والعواصم، فثقافتنا تعاني من غطرسة المركز وتفضيله لنفسه على حساب الهامش و يتجل ذلك من خلال تركيز الأضواء الإعلامية في مكان دون آخر وغالبا ما يكون هذا المكان متمثلا في العاصمة أما بعض الولايات المتمثلة خاصة في الجنوب فإن ما يصل إليها ضئيلا أو يكاد أن ينعدم.

ومن خلال هذه الأسطر نفهم بأن الإعلام يتوفر دائما لدى دول المركز التي تشهد العديد من التطورات الهائلة لكن لا نجده متوفر في دول الهامش رغم تواجد طاقات و مواهب مبدعة، وهدا التمايز ما أدى خاصة المبدع الجزائري إلي مغادرة إقليمه (المدن الداخلية) متجها صوب العاصمة حيث الأضواء الإعلامية.

وختاما نستخلص القول في بداية العلاقة بين المركز و الهامش أنها علاقة تلازميه، تتابعية وراء خلفية الصراع، فلولا وجود المركز لما ظهرت هناك هوامش، لأن المركز عامل مهم جدا و يمكن القول أنه ساعد الهامش و حفزه أكثر من أجل التطلع إلى غد أفضل، يحقق فيه أماله و طموحاته و رغباته، و بهذا يخلق الحركية فينتعش الإبداع عبر تلك المنافسة، ويستطيع كل من المركز والهامش من تبادل الأدوار بالغلبة والقوة، حتى يتمكن الهامش ولو بالقليل من مواكبة السيطرة والهيمنة والاستقلال الذي يفرضه المركز من جراء التحكم في كل صغيرة وكبيرة لدور الهامش.

سادسا- المركز الثقافي والهامش في النّقد الثقافي:

المركز الثقافي هو ذلك المكان المكثف ثقافيا، لما يتوفر عليه من وسائل الاعلام والتعليم والتثقيف والتنشيط الذهني بكل الوسائل المتاحة بيداغوجيا وهذا كالمحاضرات والمعارض المختلفة لكل الفنون: الرسم، النحت، السينما، المسرح، المناظرات، معارض الأزياء والنباتات والألعاب الذهنية وكل ما يشمل التراث الذي تجاوزته التكنولوجيا الحديثة. وباختصار في"هو المكان الذي تسود فيه سمات ثقافية، أو مركب ثقافي خاص، في صورته الأكثر انتشارا أو تمثيلا."[1]

[1] محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، ص56.

وغالبا ما تكون مثل هذه المراكز في العواصم بالدرجة الأولى، أو في الحواضر العلمية التي يشهد لها التاريخ بذلك مثل: قسنطينة، بجاية وتلمسان فهي حواضر تاريخية تملك من الزاد العلمي والتاريخي ما يسمح لها بتحريك عجلة الثقافة يوميا، فالمركز الثقافي يستأثر باهتمام المسؤولين وذلك بتشجيعهم للنشاطات الثقافية ودعمها ماديا ومعنويا وهذاما نجده في المدن الكبرى مثل وهران وعنابة فمثل هذه المدن غالبا ما يطلق عليها اسم "العواصم الثقافية" في الجزائر ولذلك فالمراكز الثقافية هي التي تتوفر على جامعات ومراكز الإعلام ودور التعليم والمكتبات ودور السينما والمسارح وقاعات العرض التي تسمح بإقامة مختلف النشاطات الثقافية، كل هذه المرافق تبعث على ديناميكية حقيقية لتطور مكان ما ليصبح مركزا ومحل اهتمام الجميع، وتتشكل المركزية الثقافية "حين تقوم جماعة بفرض سيادتها على جماعة أخرى، فإنّها من خلال وسائل السلطة وأجهزة الإعلام، تحاول فرض ثقافتها ثقافة الغالب، على الجماعة الأخرى وإلغاء ثقافتها ثقافة المغلوب، وذلك لمحاولة تشييد معاييرها هي، ومحاولة إعادة إنتاج تلك الجماعة داخل منظومة السلطة الفعل الإيديولوجي، ولكن لأنّ الثقافة لا يمكن إلغاؤها فإنّ الحوار يتحول إلى صراع ثقافي حيث تستعمل الجماعة المسودة كل الوسائل من أجل المحافظة على ثقافتها وذلك عن طريق:

1- التضمين، وهي عملية إدخال بعض العناصر وممارستها باسم الثقافة.
2- المسايرة، وهي إعلان القبول ومحاربة الضد.
3- الابتذال، وهو تشويه المفاهيم والقيم الخاصة بالثقافة المفروضة. [1]

فالثقافة المركزية هي التي تفلح في نشر رموزها ومعاييرها لتسود العالم، ونشير إلى أن ثقافة الهامش المرفوضة اليوم قد تصبح مركزا كل "نشوء ثقافة جديدة يعني تغير الشروط المعقولية وتغيير المركزيات والأطر، وأن الثقافة الجديدة تحمل بالضرورة جزء

[1] أبو بكر اسماعيل، جدلية المركز والتهمش، قراءة جديدة في دفاتر الصراع في السودان، معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، ص14.

من مكونات الثقافات التي قامت عليها ولا يكون صحيحا اعتبارها مجرد امتداد لإحدى الثقافات المكونة لها[1]، وليس هناك ثقافة واحدة تسود العالم، بل أشكال ثقافية مختلفة ومتنوعة منها ما يسعى الى الانعزال والانغلاق ومنها من يفضل الانفتاح والانتشار ويطمح في العالمية.

وثقافة الهامش هي "كل ثقافة تمارس الخروج الخلاق، وتبني بلاغة الحداثة والحرية والانعتاق، وتسعى إلى خلخلة المركز وزحزحته، لا لمجرد أنه مركز وإنما لتؤكد أن ثقافة الفرد الواحد والذات الواحدة والثقافة المطلقة، تقف في وجه الدخول في العصر"[2]، ويبرز جليا احتدام الصراع في الآونة الأخيرة بين الهوية الثقافية والعولمة، هذه الأخيرة تحاول إعداد نظام عالمي جديد، بكل ما يترتب عليه هذا النظام من سلبيات تمس بالدرجة الأولى دول العالم الثالث، فالعولمة تسعى إلى إنتاج ثقافة واحدة، ونشرها بكل رموزها، ما يعين طمس معالم ومحتويات البلدان الأخرى، وتهدف إلى القضاء على الحدود والخصوصية في حين تسعى الهوية إلى الحفاظ على هذه الفروقات والخصوصيات وتحمي نفسها من الذوبان وتدافع عن التنوع والاختلاف، فالعولمة تسعى إلى تحقيق المركزية الثقافية وتهميش ما دونها عن طريق فرض رموزها وأنماط تفكيرها على العالم.

---

[1] أبو بكر اسماعيل، جدلية المركز والتهمش، قراءة جديدة في دفاتر الصراع في السودان، ص14.

[2] المركز والهامش في الثقافة العربية، إعداد مجموعة من الأساتذة الجامعيين منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوجيك، صفاقس، تونس، 1995، ص14.

الفصل الثاني

المركز والهامش في ديوان كزهر اللوز أو أبعد

أولا- فاعلية الرمز في حركية المركز والهامش

ثانيا- إيحائية الرمز وتعدد دلالاته

ثالثا- إيجابية المركز وسلبية الهامش

رابعا- الرموز الثقافية

خامسا- الأسطورة في الديوان

أولا- فاعلية الرمز في حركية المركز والهامش:

تمرد الشاعر المعاصر على القيود الشكلية التي كانت تكبل قصائده فخرج عن مفهوم الوزن والقافية، ليتجه نحو المضمون مستخدما الخيال والغموض وتنويع الصور البلاغية من تشبيه واستعارة ومجاز، وصور رمزية أخرى تعبر عن دوافع المبدع ومشاعره الخفية، وتقود المتلقي للتفاعل مع العمل الأدبي.

كما خرجت اللغة عن مفهومها التراثي الذي يعتمد على جزالة اللغة وقوتها إلى لغة العصر المعبرة عن هموم الإنسان المعاصر، لغة شعرية موحية تحمل شحنة من الدلالات المعبر ة عن أزمات العصر ومواجهة الإنسان لمستجدات الحضارة التي تتطور بسرعة وميض البرق، وهذا الخروج يحكمه استخدام اللغة، فاستخدامها النمطي يجعلها لغة عادية واستخدمها الخاص من طرف الشاعر يجعلها لغة شعرية.

فالشاعر يختار دالا ويعمل على وضعه في تركيب معين مما يجعل هذا الدال يفرغ من دلالته المعجمية جزئيا أو كليا ويشحن بمدلولات جديدة ينفثها الشاعر في شعره وتكرار المدلولات الجديدة لنفس الدال تحيله إلى رمز يتسم به عمل الشاعر.

ثانيا- إيحائية الرمز وتعدد دلالاته:

أصل الرموز كلمات والكلمة أصغر وحدة دلالية اكتسبت دلالتها المركزية من المعاني التي تمركزت في الذهن الجماعي، وهذه المعاني هي التي تهيء الذهن لاكتساب المعاني وفهمها، فالكلمات في بطون المعاجم - الكلمات المفردة المستقلة عن السياق- لها معاني ثابتة، وهذه المعاني تحقق الفهم المشترك بين الناس (أفراد المجتمع)، واستخدام الشاعر للمفردات يحول معناها من معنى معروف إلى معنى أخر نتيجة تراكم الانزياحات، فتخرج الكلمة من دلالتها العادية إلى دلالة جديدة لتكتسي معنى خاصا نلمسه في النص من خلال السياق أو التأويل، وقد يعبر عن الفرح أو الحزن، أو ينقل لنا نشوة الانتصار أو خيبة الانهزام.

يعتمد الشاعر على ملكته ليحول الألفاظ إلى صور فنية، تعبر عن عواطفه وأحوا له النفسية، والاستخدام الخاص للألفاظ يضفي سمة خاصة لأسلوب الشاعر، فينتقل المعنى من معنى أصلي واضح إلى معنى مجازي تلفه هالة من الغموض.والغموض من سمات الشعر المعاصر الذي يجعل النص يمتنع عن كشف معناه للمتلقي العادي.

يلجأ الشاعر إلى استحداث صور فنية جديدة تعكس تجربته المعقدة، وما يجول في خياله لينقل انفعالاته المتوترة إلى قارئه، في شكل صور رمزية ليسمو بالمعاني - التي يريد تبليغها - من الدلالة البسيطة السطحية إلى الدلالة العميقة المتعددة «فتتسع ساحته إلى حد استيعاب الدلالات المتقابلة أو المتناقضة».[1]

فينفتح المدلول المادي على المدلول الروحي، ويكتسي بأوجه عديدة من الدلالات، فتجمع الصورة الرمزية بين الحسي والمجرد، وبين الماضي والحاضر والانتقال إلى المستقبل، وهذا ما يجعل منها صورة مكثفة تحفز المتلقي، وتجعله طرفا في بناء النص.

إن الشاعر ليبدع في صناعة صوره من أجل الوصول إلى ما يثير الذهن والعاطفة لدى المتلقي ويحقق له الدهشة، فيعمد إلى تكثيفها، ليستفز إحساس القارئ، الذي يجتهد في البحث عن معانيها الخفية ليقدم تأويلاته المختلفة حسب ما يملكه من رصيد ثقافي عند تحليله لها.

ثالثا - إيجابية المركز وسلبية الهامش:

تتعدى صناعة الصور الرمزية، خروج الألفاظ من المعنى المركزي إلى المعنى الهامشي والعكس.إلى استعمال المركز والهامش في السياق الخارج (الاجتماعي، السياسي، الثقافي) وطريقة توظيف الشاعر لهذه المفاهيم.

إذا كان المركز هو نواة الشيء وجوهره، فهو القلب النابض الذي يزود الهامش بمختلف الأنظمة ويؤلف بين جزئياته.٠و الهامش هو محيط المركز والفضاء المهمل

[1] محمد علي كندي، الرز والقناع، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 51.

المقابل لهذا الجوهر..الهامش يلف النواة ويحميها من الصدمات الخارجية فهو حصنها ودرعها الواقي، ومصدر ثرائها، ومعقل قوتها.

قد يخرج المركز عن هذا المفهوم الجوهري إلى المفهوم المعاكس بفعل تبادل الأدوار الذي تفرضه الأحداث (التاريخية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية وحتى الدولية)..أي يتحول المركز إلى الهامش.

ولكي نستدل على حركية المركز والهامش نلجأ للمقارنة بينهما وفق معادلة السلب والإيجاب.هذه المقارنة تسمح لنا بترتيب وتحديد وضعية أحدهما بالنسبة للآخر، حيث يتميز مخزونهما الدلالي إما بالسلب أو الإيجاب حسب ما توضحه المعادلة الآتية:

المركز = الثراء + الجاه + السلطة + الهيمنة.

الهامش = - الثراء - الجاه - السلطة – الهيمنة.

وبموجب القانون الفيزيائي (الموجب يستقطب السالب) فإن المركز يجذب إليه الهامش، فصفاته الإيجابية تجعله يستقطب الهامش؛ لكن هل يسمح المركز للهامش بالدنو منه أو بأن يحتل موقعه؟ أم يستثمر هذا الاستقطاب ليجعل منه إلكترونا (سالبا) يدور في مداره.

وبحكم إيجابية المركز يصبح "أنموذجا" يسعى إليه الهامش، فيقلد عاداته وتقاليده. وهذا التقليد يبين رغبة الهامش في الاحتذاء بخصائص المركز.فيلبس لبوسه ويتحدث بلسانه من أجل ارتقاء مكانته وتصبح محاكاة المركز رغبة الهامش.فهل تقتصر المحاكاة على تقليد الجانب الشكلي؟ أم أنها محاكاة ينسلخ فيها الهامش عن جوهره، وهو أخطر تهميش تتعرض له مقومات الأنا؟

شخص ابن خلدون هذا التقليد بقوله: «والسبب في ذلك: أن النفس أبدا تعتقد الكمال فيمن غلبها وانقادت إليه»[1] فتقليد المغلوب للغالب أو تشبه الهامش بالمركز لم يأت من عجز طبيعي وإنما السبب في ذلك هو سبب نفسي .مبعثه شعور المغلوب بكمال الغالب،

[1] عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، ص159.

فمركب الكمال الذي يتسم به الغالب ومركب النقص الذي يتسم به المغلوب يدفع المغلوب لتقليد الغالب.

ومركب النقص في نفس المغلوب ينتج عن انهزامه أمام الغالب، وسبب انهزام المغلوب هو اختلال في توازن عناصر القوة بين الطرفين.ويأتي التقليد ليعوض شعور النقص في نفس المغلوب، ويصيح هذا التقليد «اقتداء»[1] أي اقتداء المغلوب بالغالب في جميع أشكاله وأحواله.أي يصبح الغالب "أنموذجا" للمغلوب.

يشترك الهامش مع المغلوب في مركب النقص الذي يدفعه لتقليد المركز، وتقليد الهامش للمركز هو تقليد لإيجابية فيه ورغبة في اكتساب عناصر القوة التي يتسم بها المركز فيقع الهامش تحت التأثير السلبي للمركز، فيقلد شكله الخارجي ويهمل التأثير الايجابي الذي يتمثل في تحليل عناصر قوة المركز وتقليد المضمون.

رابعا- الرموز الثقافية:

يتميز الإنسان عن سائر مخلوقات الأرض بأنه منتج ا مستهلك لكم كبير من رموز: اللغة، الدين، العادات، التقاليد، ومختلف القيم. وانتقال الرمز من المحسوس إلى المجرد يجعله يتجاوز الزمان والمكان مما يخلق غموضا في الفهم وإدراك للمعنى وهذا التجاوز يتحرك وفقا لطبيعة الإنسان المنتج له.

لا يقتصر إنتاج أو استهلاك الرموز على فئة محددة في المجتمع، كما لا يمكن ضبط مساره وفق اتجاه محدد، لأننا نعيش في عصر سيطرت فيه الترسانة الإعلامية على مختلف المجالات الثقافية، وهذه الترسانة.

«لا تقدم المادة الثقافية المركزة في بحث علمي أو إبداع ثقافي أو فني، يسهل تحديد مستواه ومدى جديته وتماسك عناصره، وإنما تقدم بدلا من ذلك محلولا ثقافيا مخففا

(1) عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، ص160.

يتجرعه المتلقي كل يوم، وهو عظيم الانتشار والإلحاح إلى الدرجة التي تمكنه من أداء وظيفة ناجعة، فهو إما أن يقوم بتسميم العقل ببطء، وإما أن يساعده على تنميته». [1]

فهذه الترسانة سلاح ذو حدين فإذ استطعنا من خلالها شحن رموزنا الثقافية شحنا إيجابيا تمكنا من تنمية لحمة المجتمع وتوحيد أفراده، وإذا تركنا هذه الترسانة تعبث برموزنا الثقافية، وتشحنها بمختلف السموم والدلالات السلبية، فإن هذه الدلالات تؤول إلى عامل يسعى إلى تمزيق لحمة المجتمع من هوة أو صراع بين مؤيد لرمز ومعارض له.

إن خطورة هذه الترسانة تكمن في عبثها باسم القيم عند الأفراد والجماعات فتهيمن على اللغة والفكر والعادات والتقاليد، وفي غياب ثقافة الردع تهتز علاقة الأنا بثقافته وينبهر بإيجابية الثقافة الدخيلة / ثقافة الأخر إيجابية كرستها ترسانة الإعلام في ذوات مستهلكيها.

خامسا- الأسطورة في الديوان:

1- تعريف الأسطورة:

كانت الأسطورة كغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى وليدة تفكير جمعي، ولا أدل على ذلك من التغلغل الواسع والاهتمام البالغ الذي حظيت به عند مختلف الأجناس والأمم كالصين والرومان واليونان ويرى قيس في كتابه "الأساطير وعلم الأجناس" أي أن الأسطورة لعبت دورا فكريا واجتماعيا وحضاريا في التكوين العام للأمم السالفة الذكر. [2]

- الأسطورة لغة: بالرجوع للجذر اللغوي لمادة سطر في المعاجم اللغوية للعربية نجد في "تاج الفردوس" للزبيدي: الأساطير، الأباطيل، الأكاذيب، الأحاديث لا نظام لها، جمع إسطار وإسطير، قال قوم أساطير جمع أسطار، أسطار جمع سطر وقيل: "أساطير جمع سطر على غير قياس". [3]

---

(1) صلاح فضل، أشكال التخيل، ص 126.

(2) قيس النوري، "الأساطير وعلم الأجناس"، مطابع مؤسسة دار الكتب، بغداد، (د.ط) 1981 ص 10.

(3) محمد حسن عبد الله، أساطير عابرة الحضارات حد الأسطورة والتشكيل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، (د، ط) القاهرة، 2000،ص 07.

- **الأسطورة اصطلاحا:** على اعتبار أن الأسطورة انعكاس للخيال الإنساني المبدع فهي توليفة من مجموعة الحكايات التي تتوارث من عصور سابقة، لاسيما تلك المتعلقة بالآلهة وأنصاف الآلهة التي تمثلها شخوص خرافية تمتلك قوى غير عادية.[1]

والأسطورة التي تقابل الفرنسية Mythe، وفي الإنجليزية Legend، تقود إلى الأصل اليوناني Mythos وهي يعني الشعبية أو الأدبية التي تحتوي على كائنات وشخوص غير عادية وإجراءات خيالية تقوم بنقل الأحداث التاريخية.

ويسوق لنا الباحث "سليمان" مظهر مفهوما جامعا للأسطورة على اعتبارها أنها حكاية تخضع لمبادئ السرد القصصي كالحبكة والتأزم والشخوص، ثم هي تمتع بطابع القدم والتواتر أو ما يعرف بالخيال المشترك للجماعة وتلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية فيها بحيث تجري أحداثها في زمن مقدس غير الزمن الحالي، تتمتع فيه بسلطة عظيمةوقديسة على عقول الناس ونفوسهم وهذا ما جعل الباحثين يعرفونها بأنه قصة الأعمال التي يقوم بها أحد الآلهة في العقائد القديمة أو إحدى الخوارق الطبيعية.

2- أنواع الأسطورة:

تتنوع الأسطورة وتتفرع إلى أنواع عديدة نذكر منها:

- **الأسطورة الطقوسية:**

وهذا النوع من الأساطير أصل تكوين البشر وكيفية ظهور الآلهة، ولعل تلك المسائل التي تتطرق إليها الأسطورة الكونية تتعلق بمحاولة كشف بداية الحياة من خلال رصد المراحل المختلفة التي مرت بها الكائنات الحية.[2]

---

[1] مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس الفيروز آبادي، دراسة وتحقيق علي خيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1994، مج 6، باب الراء، ص520 .

[2] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، ص 23.

- الأسطورة التقليدية:

ويبحث هذا النوع من الأساطير عن الصراع الذي يقوم به الإنسان مع الحياة في محاولة منه لإثبات التحضر والانتقال من كونه إنسان بدائي إلى إنسان متحضر، وهذا النوع يحاول كشف الإطار الجغرافي الذي ترتبط به قبيلة ما وما يميز تلك البيئة من مكونات.[1]

- الأسطورة التعليلية:

ويهدف هذا النوع من الأساطير إلى محاولة تفسير الظواهر الطبيعية بشكل عام ومن محاولات القدماء التعليلية اعتقاد الإسكندنافيتين بأن ظواهر الرعد والبرق هي صناعة آلهة النور، وهذا النوع من الأساطير ناتج عن التأمل الموضوعي في مختلف الظواهر الغير عادية، كمحاولة الأسطورة الفلبينية كشف السر وراء اختلاف البشر في ألوانهم.[2]

- الأسطورة الرمزية:

ظهور هذا النوع من الأساطير مع ابتعاد الإنسان عن الشعوذة والسحر والتمائم والرجوع إلى أدعية الكهنة وحفظها ولكن الإنسان لم يبق حبيسا لتلك الرموز التي كان يعتقد بأنها حقيقية فاستوى في ذهنه المفهوم الحقيقي للرمز الذي يوفر للأسطورة إمكانية التعامل مع الواقع وبالتالي تصبح الأسطورة مثل الشعر في استثمار الرمز.[3]

3- تجليات الأسطورة في الديوان:

تعد علاقة محمود درويش بالأساطير علاقة قديمة قدم تجربته الشعرية ذاتها، ففي ديوانه الثاني عاشق من فلسطين (1966م) قصائد تدل على «عمق الظاهرة الأسطورية في شعر محمود درويش منذ مطالع حياته الشعرية»[4]، ومثال ذلك قصيدة "في انتظار

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص20.

[2] نفسه، ص28.

[3] طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط 1، 1419هـ/ 1999م، ص97

[4] أحمد جبر، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، فلسكين، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص49.

العائدين"[1] التي وظف فيها أسطورة "عوليس" واستدعى فيها شخصية "تليماخ" ابن عوليس لتعبر عن التضحية والتشبث بأرض الأجداد.

والأسطورة عنده «هي وعي أسطوري أي أنها إحساس تتجمع فيه المتناقضات بما فيها من مضامين وأزمنة وأمكنة، وما أن تصل نقطة التجمع هذه حتى تسير في دهليز الإبداع، ولا تخرج منه إلا وقد اكسبت إيقاعاً جديداً في مضمونه وزمانه ومكانه».[2]

فثقافته الأسطورية عميقة إلى الحد الذي استطاع معه أن يستوعب تلك الأساطير ويحولها في بنيته النصية لتصبح جزءاً أساسيا في بنيته وبنائه، «وعن طريق هذا الاستيعاب أو "الضمن" يحدث التفاعل النصي بين النص "المحلل" والبنيات النصية التي يدمجها في ذاته كنص، بحيث تصبح جزءا منه ومكونا من مكوناته».[3]

ومحمود درويش غالباً لا يحشد الرموز الأسطورية في نصه بل يستلهمها «وفي هذه الحالة لا تظهر أمامنا الشخصية الأسطورية القديمة، وإنما تكون بمثابة خلفية للموقف الشعوري الذي يعبر عنه الشاعر، وفي هذه الصورة ينحل الرمز القديم إلى واقعة إنسانية عامة ذات مغزى رمزي، وإذ كان الشاعر إنما يحدثنا عن واقعه الشعوري الذي يرتبط في الوقت نفسه ارتباطاً شعورياً وثيقاً بتلك الواقعة الرمزية القديمة، فإن تعبيره عندئذ عن هذا الواقع إنما يأخذ طابعاً رمزيا، لأنه استطاع أن يربط بين واقعته الشعورية الخاصة والواقعة الأسطورية العامة».[4]

وهذه الطريقة في استلهام الأسطورة تضفي على الشعر قوة تعبيرية ذات أهمية، وتجعل النص مفتوحاً على احتمالات كثيرة للقراءة والتأويل، فكل قارئ سيوجه قراءته وتأويله للنص حسب إدراكه للتعلق النصي الموجود فيه، والقارئ العادي قد لا يدرك ذلك

---

(1) محمود درويش، الديوان، المجلد الأول، ط14، بيروت، دار العودة، 1994، ص107-108.

(2) محمد شاهين، الأدب والأسطورة، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، 1996، ص88.

(3) سعيد يقطين، انفتاح النّص الروائي- النّص والسياق، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001، ص92.

(4) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره، بيروت، دار العودة، ط3، 1984، ص288.

التعلق النصي فيفهم النص بدلالته السطحية المباشرة، وهذه سمة تميز شعر محمود درويش، فمع ما تحمله نصوصه من ثقافة عالية، فإنها قادرة على الوصول إلى قاعدة جماهيرية واسعة، وكل يؤول النص حسب ثقافته.

- أسطورة بدء التكوين (البعث):

إنّ استلهام محمود درويش لأسطورة بدء التكوين في ديوانه: "كزهر اللوز أو أبعد" قد جاء مرتبطا بواقعه الشعوري ارتباطا وثيقا، فهاجسه الرئيسي في هذين الديوانين هو الحياة والموت فهو بعد أن تجاوز الستين من عمره أصبح مسكونا بهاجس البداية والنهاية، أو الولادة والموت وخير ما يعبر عن هذا الهاجس هو أسطورة بدء التكوين التي استلهمها في شعره.

ومحمود درويش حين فكر بالبداية والنهاية، أو ببدء التكوين والبعث وفق زمنه النفسي الخاص وواقعه الشعوري، أحس أن حركة الزمن كانت سريعة وأن النهاية قريبة إذ يقول: [1]

الآن في المنفى...نعم في البيت
في الستين من عمر سريع
يوقدون الشمع لك
فافرح، بأقصى ما استطعت من الهدوء،
لأن موتاً طائشاً ضل الطريق إليك
من فرط الزمام... وأجلك.

والشاعر حين يثري نصوصه أو (يخصبها) باستخدام الرموز الأسطورية قد يغير دلالة تلك الرموز، وذلك لأن «اشتغال التخصيب عند محمود درويش، ليس الهدف منه التماثل مع الرمز، بل خلق الموحى الدلالي في اللغة بمعنى إخراج القوة الإخفائية للرمز،

---

[1] محمود درويش ، كزهر اللوز أو أبعد، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2005م، ص17.

من ثناياها وطياتها، ودمجها بالنص، بروح التعبير الحي في النص»[1]، وهذه هي وظيفة الشاعر المبدع فالشعر قد ولد «حتى على مستوى قانون اللغة من عدم الملاءمة بين الدال والمدلول»[2]، لذلك فليس من المستغرب أن يغير محمود درويش دلالة أسطورة بدء التكوين، فالأسطورة في دلالتها العميقة تعبر عن صورة المرأة ومكانتها الاجتماعية في ضمير الجماعة فهي في العصور البدائية الأولى كانت تمثل «موضع حب ورغبة، وموضع خوف ورهبة في آن واحد».[3]

مع بزوغ عصر الكتابة وظهور المدن الكبيرة تغيرت هذه المكانة وانتقلت السلطة في المجتمع نهائياً إلى الرجل، وجاءت أسطورة بدء التكوين لتعبر عن تلك السلطة الذكورية التي تمثلت في الأسطورة البابلية بقتل الأم "تعامة" وقسمها إلى نصفين، وفي الأسطورة السومرية «بقيت صورة الأم الأولى الخالقة على حالها تقريبا دون أن تمسها الأسطورة الذكرية بالتشويه، بل أبعدتها عن مجال العبادة والهيكل الرسمي لمجمع الالهة»[4]، ومحمود درويش حين غير دلالة الأسطورة لم يجعل السلطة فيها للأنثى ولا للذكر، بل جعل العلاقة بينهما علاقة تكامل وحب إذ يقول: [5]

هو: من هي الأنثى - مجاز الأرض
فينا؟ من هو الذكر - السماء؟
هي: هكذا ابتدأت أغاني الحب. أنت إذن
عرفت الحب يوماً!

---

(1) محمد الجزائري، تخصيب النص، الأردن: منشورات أمانة عمان، ط1، 2000م، ص181.

(2) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998م، ص354.

(3) فراس السواح، لغز عشتار، ص25.

(4) نفسه، ص53.

(5) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص86.

وهو يبدو متعاطفاً مع الأنثى ومع دورها الذي منحها إياه المجتمع الذكوري في الأسطورة وفي الواقع، ورغم أن محمود درويش يقول: «إن الحياة بديهية...فلماذا نفسرها بالأساطير؟»[1]، فإن القراءة العميقة لشعره ستكشف أن أسطورة بدء التكوين قد كانت نصاً مرجعياً لأكثر من قصيدة في ديوانه " كزهر اللوز أو أبعد" ، وأن هذه الأسطورة تركت ظلالها على رؤيته لوطنه فلسطين، وعلى إحساسه بذاته ولغته، وعلى نظرته للمرأة ورأيه بها.

- الوطن وأسطورة بدء التكوين:

فلسطين هي أسطورة محمود درويش التي تغنى بها منذ بداية تجربته الشعرية، وقد ساعده تاريخها المقدس والدامي في الوقت نفسه على تصويرها وجعلها أسطورة الأساطير، فهي أرض المعراج، وهي الأرض التي منحت البشرية كتبا مقدسة، وهي الأرض التي إذا تذكرها أبناؤها البعيدون شعروا أنها تمثل بداية الكون، وتخيلوا أنها الأم التي ولدتهم وستلدهم وستعيد ولادة نفسها من جديد، وصورة فلسطين تتطابق أحيانا مع صورة الالهة الأم الأسطورة ومع صورة الشاعر في الوقت ذاته، وكأن الشاعر من شدة حبه لبلاده توحد معها فأصبح جسده امتدادا لجسدها، ولأنها هي الأم أصبح هو يمثل الابن والام في الوقت نفسه فهو يقول: [2]

أنا هو، يمشي علي، (وأسأله)
هل تذكرت شيئاً هنا؟
خفف الوطء عند التذكر
فالأرض حبلى بنا
قال: إني رأيت هنا قمرا ساطعا
ناصع الحزن كالبرتقالة في الليل

---

(1) محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، ط2، 2004، ص145.

(2) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص156.

يرشدنا في البراري إلى طرق التيه...

والشاعر حين يكون في القدس، يفقد إحساسه بالمكان والزمان، ولا يبقى أمامه سوى الإحساس بقدسية الموقف وسموه، وكأنه يقف أمام الآلهة الأم الأولى المقدسة قبل انقسامها إلى أرض وسماء، وقبل أن يوجد المكان والزمان، فالقدس هي الأسطورة الأولى وهي الآلهة الأم قبل بدء التكوين، والقدس هي الأرض المقدسة ومحط اهتمام الديانات السماوية بعد استقرار تكوين الأرض والسماء.

- محمود درويش وأسطورة بدء التكوين:

إن العودة إلى استخدام الأسطورة في الشعر عودة حقيقية إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية، ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي فتخفي الألفة ما تجنه من إيحاء، ولغة الأسطورة بطبيعتها تشبه لغة الشعر «فلغة كل منهما هي تلك اللغة المجنحة التي تومئ ولا توضح، وتوحي بالحقيقة ولا تقبض عليها قبض الرياضيات، هي لغة الوجدان الإنساني في إحساسه بالأشياء على نحو غامض مستتر، ما إن يصل إلى دائرة الفهم حتى يصبح قضايا عقلية لا أثر فيها للألوان الهاربة، ولا للخفايا المستترة».[1]

لذلك لم يكن من المستغرب أن يتخذ محمود درويش من صورة الآلهة الأم في أسطورة بدء التكوين قناعا يعبر به عن ذاته ولغته، فهو قد استعار صورة الأنا المتشظية من الأم "تعامة" ليعبر بها عن نفسه، حتى أصبحت الضمائر: أنا، وهو، وأنت، ونحن، كلها تعود عليه وتعبر عنه، وبذلك يكون قد وقع التعلق النصي مع الضمير في الأسطورة، والتعلق النصي «كما يكون في اللغة قد يقع في الضمير، قد يتمثل في بعث الشاعر الواعي لعالم شعري حميم آخر ينتمي لأسلافه الفنيين، ووضعه كقناع له، فهو يكتشف فيه

(1) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مصر: دار المعارف، ط3، 1992م، ص12.

وجهه، ويرى في ملامحه صورته بعد تأوليه كما يشتهي، وعندئذ لا يستعير صوته بل يعيره رؤيته».[1]

والشاعر قد أومأ إلى أن تشظي الذات عنده كان تشظيا أسطورياً إذ يقول: [2]

هو الواقعي، مروض

أسطورة، ثالث الجالسين على صخرتين

سماويتين، ولكنه لا يرانا كما نحن:

شيخاً تأبط طفلا، وطفلاً تورط

في حكمة الشيخ.

"فنحن" في هذا النص لا تعبر عن جماعة من الناس، بل تعبر عن الشاعر وعن انقسام الذات عنده إلى طفل وشيخ في الوقت نفسه، وهو قد استعار هذا التشظي الأسطوري ليعبر به عن ذاته، لأنه جاء منسجما مع واقعه الشعوري، فهو في الستين من عمره ظل يحمل في داخله طفولته وشبابه إلى جانب كهولته، وصار قادرا على الحديث عن نفسه بضمير المتكلم أنا.

- المرأة وأسطورة بدء التكوين:

إن موضوع المرأة هو أقرب الموضوعات إلى أسطورة بدء التكوين، بل إن أسطورة بدء التكوين جاءت في بداية نشأتها لترمز إلى صورة المرأة ومكانتها في اللاوعي الجمعي، فقد «كانت المرأة سرا أصغر مرتبطاً بسر أكبر، سر كامن خلف كل التبديات في الطبيعة والأكوان، فوراء كل ذلك أنثى كونية عظم، هي منشأ الأشياء ومردها عنها تصدر الموجودات وإلى رحمها يؤول كل شيء كما صدر».[3]

---

(1) صلاح فضل، شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، مصر: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، 1995م، ص16.

(2) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص166.

(3) فراس السواح، لغز عشتار، ص25.

ومحمود درويش رأى في الأنثى صورة الأم والبداية، فهو يقول: [1]

سأبحث في الميثولوجيا وفي الأركيولوجيا

وفي كل جيم عن اسمي القديم

ستنحاز إحدى إلهات كنعان لي، ثم

تحلف بالبرق: هذا هو ابني اليتيم

ورأى فيها اللغز والحلم الذي لا يمكن كتابته إذ يقول: [2]

لن يكتب الرجل المرأة اللغز والحلم

وهو في أكثر من موضع عبر عن المرأة بالحلم، وعلماء النفس وخاصة فرويد يربطون بين الأسطورة والحلم، فكلاهما يتشكل بالطريقة ذاتها، ففرويد يرى «أن ثمة صراعا محتدما على الدوام بين العقل الواعي واللاواعي، فإلى جانب الميل المتصل إلى كبت الدوافع في اللاوعي فهناك ميل آخر للحوافز اللاشعورية بالخروج إلى النور»[3]، وبخروج هذه الحوافز تتكون الأسطورة أو الحلم، وإذا كان اللاوعي الجمعي أنشأ أسطورة بدء التكوين فإن اللاوعي عند محمود درويش أنشأ الحلم الذي جاءت فيه صورة المرأة تحمل كثيراً من صفات الالهة الأم في أسطورة بدء التكوين، فغدت المرأة عنده إحدى صفات الأبد، وشفافة كالماء وتتجلى صورتها حين تغيب ليتضح فيها العنصر السماوي، وعلاقته بها هي علاقة حب وصراع في الوقت ذاته، لذلك حرص على إقصائها عن حياته وتغييبها.

ومحمود درويش كان يشعر أنه أساء إلى حلمه أو إلى المرأة التي أحبها، وإساءته لها تأتي موازية لإساءة مردوخ للأم "تعامة" وتأتي موازية بالتالي لإقصاء المجتمع الذكوري للمرأة وإبعادها عن السلطة الاجتماعية، والفرق بين الأسطورة وما ترمز إليه

---

(1) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص139.

(2) نفسه، ص186.

(3) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص28.

وبين موقف الشاعر، هو أن الشاعر كان متعاطفاً مع حلمه، وكان حزينا لأنه أساء إليه بل إن حزنه كان عميقاً حد الموت وتذكر رقصة البجع الأخيرة .

وكما أن إساءة مردوخ "لتعامة" وتغييبه لها وإبعادها لم يكن دون سبب أو مقدمات "فتعامة" كما تصورها الأسطورة لم تكن حكيمة، وحين انزعجت من الآلهة الصغار فكرت بإفنائهم، وهي التي بدأت الحرب التي هزمها فيها الإله المتمرد القوي مردوخ وقسمها إلى نصفين فكانت الأرض والسماء وغابت هي عن الوجود[1]، فان إساءة محمود درويش لمحبوبته وإبعادها عن عالمه لم يكن دون مقدماته فهي التي بدأت الإساءة حين هددته بنسيانه وقست عليه، فما كان منه إلا أن انتقم منها وأبعدها عن عالمه، وأعاد تشكيل ذلك العالم من جديد كما فعل مردوخ بعد تغييبه لتعامة، وهو يتحدث عن تهديدها له بالنسيان فيقول: [2]

لا أنام لأحلم- قالت له

بل أنام لأنساك... ما أطيب النوم وحدي

بلا صخب في الحرير... ابتعد لأراك وحيدا هناك- تفكر بي حين أنساك

لا شيء يوجعني في غيابك

لا الليل يخش صدري ولا شفتاك

أنام على جسدي كاملا كاملا

لا شريك له

ويقول أيضا: [3]

نسيت غيمة في السرير، على عجل

ودعتني وقالت: سأنساك، لكنها

[1] صموئيل هنري، منعطف المخيلة البشرية، بحث في الأساطير، ترجمة صبحي حديدي، سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1983م، ص35- 37.

[2] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص81.

[3] نفسه، ص83.

نسيت غيمة في السرير، فغطيتها بالحرير

وقلت لها: لا تطيري ولا تتبعيها

ستأتي إليك

ويصف قسوتها وما في شخصيتها من مفارقات فيقول: [1]

يد تنشر الصحو أبيض، تسهر

تنهى وتأمر، تنأى وتدنو، وتقسو

وتحنو يد يكسر اللازورد بإيماءة،

وترقص خيلاً على النهوند يد تتعالى

ويتحدث عن عقابه لها، وانتقامه منها بإعادة ترتيب عالمه دون وجودها فيقول: [2]

لم تأت. قلت: ولن...إذاً

سأعيد ترتيب المساء بما يليق بخيبتي

وغيابها:

أطفأت نار شموعها،

أشعلت نور الكهرباء

شربت كأس نبيذها وكسرته،

أبدلت موسيقى الكمنجات السريعة

بالأغاني الفارسية.

قلت: لن تأتي. سأنضو ربطة

العنق الأنيقة [هكذا أرتاح أكثر]

أرتدي بيجامة زرقاء. أمشي حافياً

لو شئت. أجلس بارتخاء القرفصاء

---

[1] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص77.

[2] نفسه، ص81.

على أريكتها فأنساها

وأنسى كل أشياء الغياب

والشاعر هنا يجمع بين أداتي نفي في السطر الشعري الأول من قصيدته ويقول: «لم تأت. قلت ولن» فإن ذلك يدل على إصراره على عقاب المحبوبة وتغييبها عن عالمه حتى لو أرادت هي غير ذلك، فهو قد غضب منها إلى الحد الذي شعر معه أنها يجب أن تغيب عن عالمه لأنها لا تستحق أن تكون معه، ولا تستحق منه أن يكتب لها قصيدة غزل «حتى ولو مسروقة»، وهذا يدل على عمق الجرح الذي تركته تلك المرأة في نفسه.

ومما هو مألوف في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث أن يتم تشبيه المرأة بالقمر أو بالشمس أو بالغزال، لكن هذا التشبيه جاء عند معظم الشعراء دون أن يقصدوا أبعاده الأسطورية، فقد كان القمر يعني عندهم الجمال، والشمس تدل على الإشراق وبياض البشرة، والغزال يعني الرشاقة، أما عند محمود درويش فمن البين أن هذا التشبيه جاء محملاً بالإيحاءات والدلالات الأسطورية، وهذه الإيحاءات كثيراً ما كانت تأتي مركبة تمزج بين دلالة أكثر من أسطورة ومثال ذلك حين شبه حياته بالمرأة، ثم عبر عن تلك المرأة بالقمر، فهو بذلك جعل القمر موازيا لصورة الآلهة الأم التي تمثل أصل الكون وبداية الحياة إذ يقول: [1]

ليست حياتي معي...تركتني كما تترك

المرأة الرجل - الشبح، انتظرتني

وملت من الانتظار، ودلت سواي

على كنزها الأنثوي

إذا كان لا بد من قمر

فليكن كاملاً كاملاً

لا كقرن من الموز

---

(1) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، 164.

والشاعر حين قال: «إذا كان لا بد من قمر فليكن كاملا» كان يلمح إلى الصورة الأسطورية الأولى للقمر التي يرمز فيها القمر المكتمل أو البدر للمرأة الناضجة، ويرمز فيها الهلال للأنثى الشابة، فهو يرى أنه إذا كان لا بد من وجود أنثى في حياته فلتكن امرأة ناضجة وليست فتاة شابة غير ناضجة لا تمنحه الاستقرار، ولما كانت الأنثى في هذا النص تشبه الحياة فمعنى ذلك أنه أراد أن يقول إنه إذا كان لابد له من أن يعيش الحياة، فلتكن تلك الحياة كاملة وغير مسكونة بهاجس الموت والألم، وهذا ما لم يستطع أن يحققه بعد أن تجاوز الستين من عمره إذ يقول: [1]

في الهزيع الاخير من العمر نصغي

إلى أي صوت بدون اكتراث،

ويوقظنا وجع في المفاصل من نومنا،

أو بعوض يطن كأستاذ فلسفة...

في الهزيع الأخير، نحس بآلام

ساقين مقطوعتين، كأن الشعور

فعدم الاكتراث الذي صار يتسم به الشاعر بعد أن تجاوز الستين من عمره سببه هاجس الموت الذي صار يسيطر عليه ويمنعه من الاستمتاع بحياته، إلى جانب المنغصات الأخرى التي تفقده لذة الحياة ومن هذه المنغصات أمراض الشيخوخة وهواجسها، وهو قد رمز للمرأة بالقمر وشبه حياته بها في قوله: [2]

قمر فضولي على الأطلال،

يضحك كالغبي

فلا تصدق أنه يدنو لكي يستقبلك

هو، في وظيفته القديمة، مثل آذار

---

[1] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص17-18.

[2] نفسه، ص17-18.

الجديد ...أعاد للأشجار أسماء الحنين

وأهملك

فلتحتفل مع أصدقائك بانكسار الكأس.

في الستين لن تجد الغد الباقي

لتحمله على كتف النشيد...ويحملك

قل للحياة، كما يليق بشاعر متمرس:

سيرى ببطء كالإناث الواثقات بسحرهن

ومن البين في هذا النص أن محمود درويش حين رمز للمرأة بالقمر لم يقصد وصف جمالها، أو التغزل بها فهو قد شبه ضحكتها بضحكة الغبي، لكنه أراد أن يقول إنها أنثى أسطورية، وربما تكون هذه المرأة كاتبة أو شاعرة تأثر بكتابتها لكنها جرحته، فكانت مثل آذار، شهر الخصب وبداية الربيع، الذي يثير في الشاعر الحنين إلى الوطن، لأنه ولد فيه يوم «13 آذار (مارس) من عام 1941»[1]، ويجرحه في الوقت ذاته، ومما يؤكد أن الشاعر كان يتحدث عن امرأة أديبة وكاتبة قصيدته "يد تنشر الصحو".[2]

- رمز العنقاء في شعر محمود درويش:

العنقاء كائن أسطوري كثر توظيفه في الشعر الفلسطيني، هو يرمز إلى الانبعاث من جديد، وتقول الأسطورة: أنّ هذا الطائر ينبعث بعد احتراقه مثله في ذلك مثل طائر الفينيق، ويصارع طائر العنقاء طائر السيمرغ عند الفرس[3]، وأصل الاسم عربي ويطلق على هذا الطائر في التراث العربي اسم "عنقاء مغرب".[4]

(1) حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، د.ت، ص11.محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص77-78.

(2) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص77-78.

(3) خليل أحمد خليل، معجم الرموز، دار الفكر اللبناني، 1995، ص121.

(4) ابن منظور، لسان العرب، مادة عنق.

وكان انبعاث رمز العنقاء الأسطوري في شعر محمود درويش متصلاً مباشرة بمسار القضية الفلسطينية، وبمسيرته الشعرية أيضا؛ فالظهور العارم للرمز كان بعد الخروج من بيروت وتحطم الحلم لديه. كان رمز العنقاء قبل 1982 قد ظهر بصورة مباشرة مرة واحدة في ديوانه (أحبك، أو لا أحبك، 1972) في قصيدته (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا).

ظهرت العنقاء في شعره حينها ناقصة، لكنها في (مديح الظل العالي، 1982) دعيت بعنفوان لتقوم من رمادها دون جدوى، ثم ماتت أو كمنت في الشعر موازية بذلك مواتا واقعيا حينما دخلت القيادة الفلسطينية في نفق المفاوضات، وتخلت عن خيار النضال، وكان درويش قريبا من مصدر القرار حينها، ومطلعا على ما يجري. وكذلك ظهرت فى بكائياته (ورد أقل، 1986) لكنه بدأ يشتق لها طريقا أخرى، وظهر ذلك الاشتقاق في ديوانه (أرى ما أريد، 1990)، حين بدأ درويش يعلن صراحة رغبته في التحول بذاته وبشعره في اتجاه آخر. هكذا، صارت العنقاء تخرج من رماده هو لا من رماد شعبه، وقد توج هذا المسار بالظهور الفاجع للرمز في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيدا؟، 1995) حيث ظهر رمز العنقاء أربع مرات، وكان لصيقا بالذات الشاعرة الفردية أكثر من لصوقه بالذات الفلسطينية الجمعية، ثم أكد تحوله هذا الذي طرأ بعد أوسلو بتحوله الحاد بالرمز ليكون دالا على أسطورته الخاصة في (جدارية محمود درويش، 1999) بعد تجربة المرض المريرة والزيارة الكاسرة لفلسطين سنة 1996 لأول مرة منذ خروجه منها سنة 1971، حيث أصبح له مقر إقامة في رام الله، وقد برز رمز العنقاء في الجدارية أربع مرات أيضا.

وبين الألم والأمل والحيرة والارتباك في (لماذا تركت الحصان وحيدا؟) كما يبرز التساؤل، والتصميم والعزيمة والحرص على الحياة كما في (الجدارية)، كان الانبثاق برمز العنقاء الخضراء الذاتية في ديوانه (لا تعتذر عما فعلت، 2004)، والإحساس بالانكسار في ديوانه (كزهر اللوز أو أبعد).

- أسطورة العنقاء في الديوان:

برزت أسطورة العنقاء في ديوان محمود درويش كزهر اللوز أو أبعد مرة واحدة فحسب، لاتن ذاته الجديدة هنا تؤكد نسيانها للمعنى القديم، وإذا كان الفلسطينيون قد احتفظوا ذات يوم بعظام العنقاء، فبنوا منها جدرانا لكهفهم ليناموا فيه مبقين علىامل دائم بإمكانية الانبعاث من روح الرماد، فإنّ درويش قد احتفظ لذاته الجديدة بريشة عنقاء أبقت عليه حين قال: [1]

أنا وأنا لا تصدق بأن الحكاية

عادت بنا شاهدين على ما فعلنا

نسيتك مثل قميصي المبقع بالتوت

حين ركضت إلى غاية وندمت

وأما أنا فنسيتك حين احتفظت

بريشة عنقاء لي... وندمت

إنّ رمز العنقاء متصل بفكرة الانبعاث من الموت، أو التوالد في ظل الفناء وهوه بهذا المعنى قائم في شعر درويش من البدايات، وقد يكون تعليل الأمر كامنا في الثقافة العربيّة الديني الماثل في المسيحية، وفي الإسلام الذّي حملت نصوصه كثيرا من الإرشادات والتصريحات المفعمة بالبعث والانبعاث، ولعلّ تعالق أسطورة العنقاء أو طائر الفينيق المؤشرين إلى حكايات الخلق والتكوين المستمرين للذات الإنسانية، مع ثنائية الذكورة والانوثة اللذين لابد من امتزاجهما ليكون التوالد الأبدي، واضع تمام الوضوح، ويمكن القول "أنّ امتزاج الذكورة والأنوثة في دائرة الجسد والجنس يقابل احتراق العنقاء وفي كلتا الحالتين تنبع ذات جديدة طازجة".[2]

---

(1) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص170.

(2) علي الشرع، محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، عمان، وزارة الثقافة، سلسلة كتاب الشعر، ع4، 2002، ص106.

الخاتمة

الخاتمة:

بعد هذه الرحلة الممتعة مع المركز والهامش والتي لم تخلو من المشقة بالنسبة للباحث ولا من الصراع الدائر بين المركز والهامش كمصطلحين متضادين تارة ومتجاميلين في وئام تارة أخرة، مسلطة الضوء على تقابلات المركز والهامش في ديوان محمود درويش كزهر اللوز أو أبعد.

وتوصلنا من خلال هذه الدراسة إلى بعض النتائج التي كانت حصيلة لهذه الرحلة وهي كالآتي:

- المركز والهامش ثنائية ضدية تشمل جميع المجالات: "الاجتماعية، الاقتصادية، الثقافية، الأدبية" ويشكلان علاقة جدلية ضاربة في القدم.

- العلاقة بين المركز والهامش غير مستقرة، قوامها التنافس والصراع والتتابع، إذ لا وجود لأحدهما في غياب الأخر.

- نقض مركزية المركز لا تكون إلا بتظافر الهوامش، وهذا ما ذهبت إليه النظريات والاتجاهات الحدثية وما بعد الحداثة مثل: "التفكيكية، العبثية، النقد النسوي".

- اتسمت اللغة في ديوان محمد درويش كزهر اللوز أو أبعد في التنمر والاختلاف لترسم للقارئ جماليتها وبصمتها الخاصة.

- يتحكم التقابل بين المركزي والهامشي في كل أشكاله في البناء العام الديوان في هذه الدراسة.

ختام القول: نأمل أن نكون قد وفقنا في إنجاز هذا البحث، وتسليط الضوء على جدلية المركز والهامش، ويبقى هذا البحث مساهمة بسيطة تحاول الكشف عن جوانب الموضوع وتقصي حيثياته، والمجال مفتوح للتوسع والبحث في جهود مستقبلية أكثر عمقا وإثراء للكشف عن الجوانب التي أغفلتها.

نسأل الله التوفيق والسداد

الملاحق

ترجمة الشاعر محمود درويش:

محمود درويش (13 مارس 1941-9 أغسطس 2008)، أحد أهم الشعراء الفلسطينيين والعرب والعالميين الذين ارتبط اسمهم بشعر الثورة والوطن. يعتبر درويش أحد أبرز من ساهم بتطوير الشعر العربي الحديث وإدخال الرمزية فيه. في شعر درويش يمتزج الحب بالوطن بالحبيبة الأنثى. قام بكتابة وثيقة إعلان الاستقلال الفلسطيني التي تم إعلانها في الجزائر.

محمود درويش هو شاعرٌ فلسطيني وعضو المجلس الوطني الفلسطيني التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية، وله دواوين شعرية مليئة بالمضامين الحداثية. ولد عام 1941 في قرية البروة وهي قرية فلسطينية تقع في الجليل قرب ساحل عكا، حيث كانت أسرته تملك أرضًا هناك. خرجت الأسرة برفقة اللاجئين الفلسطينيين في العام 1948 إلى لبنان، ثم عادت متسللة عام 1949 بعد توقيع اتفاقيات الهدنة، لتجد القرية مهدمة وقد أقيم على أراضيها موشاف (قرية زراعية إسرائيلية) "أحيهود" وكيبوتس يسعور[1]، فعاش مع عائلته في القرية الجديدة. بعد إنهائه تعليمه الثانوي في مدرسة بني الثانوية في كفرياسيف انتسب إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي وعمل في صحافة الحزب، مثل الاتحاد والجديد التي أصبح في ما بعد مشرفًا على تحريرها، كما اشترك في تحرير جريدة الفجر التي كان يصدرها مبام.

الدراسة والسياسة:

أُعتُقِل محمود درويش من قبل السلطات الإسرائيلية مرارًا بدءًا من العام 1961 بتهم تتعلق بتصريحاته ونشاطه السياسي وذلك حتى عام 1972 حيث توجه إلى الاتحاد

[1] رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط2، ص97.

السوفيتي للدراسة، وانتقل بعدها لاجئًا إلى القاهرة حيث عمل في جريدة الاهرام في ذات العام حيث التحق بمنظمة التحرير الفلسطينية، ثم لبنان حيث عمل في مؤسسات النشر والدراسات التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية، علمًا أنه استقال من اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير احتجاجًا على اتفاقية أوسلو. كما أسس مجلة الكرمل الثقافية.

المناصب والأعمال:

شغل منصب رئيس الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين وحرر مجلة الكرمل. كانت إقامته في باريس قبل عودته إلى وطنه حيث أنه دخل إلى فلسطين بتصريح لزيارة أمه. وفي فترة وجوده هناك قدم بعض أعضاء الكنيست الإسرائيلي العرب واليهود اقتراحًا بالسماح له بالبقاء وقد سمح له بذلك.

في الفترة الممتدة من سنة 1973 إلى سنة 1982 عاش في بيروت وعمل رئيسًا لتحرير مجلة شؤون فلسطينية، وأصبح مديرًا لمركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية قبل أن يؤسس مجلة الكرمل سنة 1981. بحلول سنة 1977 بيع من دواوينه العربية أكثر من مليون نسخة، لكن الحرب الأهلية اللبنانية كانت مندلعة بين سنة 1975 وسنة 1991، فترك بيروت سنة 1982 بعد أن غزا الجيش الإسرائيلي بقيادة ارئيل شارون لبنان وحاصر العاصمة بيروت لشهرين وطرد منظمة التحرير الفلسطينية منها. أصبح درويش "منفيًا تائهًا"، منتقلًا من سوريا وقبرص والقاهرة وتونس إلى باريس".

ساهم في إطلاقه واكتشافه الشاعر والفيلسوف اللبناني روبير غانم، عندما بدأ هذا الأخير ينشر قصائد لمحمود درويش على صفحات الملحق الثقافي لجريدة الأنوار والتي كان يترأس تحريرها

ومحمود درويش كان يرتبط بعلاقات صداقة بالعديد من الشعراء منهم عبد الرحمن الأبنودي من مصر محمد الفيتوري من السودان ونزار قباني من سوريا وفالح الحجية من العراق ورعد بندر من العراق وسليم بركات من سوريا وغيرهم من أفذاذ الأدب في الشرق الأوسط، وكان له نشاط أدبي ملموس على الساحة الأردنية فقد كان من أعضاء

الشرف في نادي أسرة القلم الثقافي مع عدد من المثقفين أمثال مقبل مومني وسميح الشريف... وغيرهم.

بداياته مع الشعر:

بدأ بكتابة الشعر في جيل مبكرة وقد تلقى تشجيعا من بعض معلميه ومنهم اوبشير، عام 1958 في يوم الذكرى العاشرة للنكبة ألقى قصيدة بعنوان "أخي العبري" في احتفال أقامته مدرسته، كانت القصيدة مقارنة بين ظروف حياة الأطفال العرب مقابل اليهود، استدعي على إثرها إلى مكتب الحاكم العسكري الذّي قام بتوبيخه وهدده بفصل أبيه من العمل في المحجر إذا استمر بتأليف أشعار شبيهة، استمر درويش بكتابة الشعر ونشر ديوانه الأول "عصافير بلا أجنحة" في جيل 19 عاما، يعد شاعر المقاومة الفلسطينية.

من مؤلفاته:

- عصافير بلا أجنحة.
- سجل أنا عربي.
- أحن إلى خبز أمي.
- أوراق الزيتون.
- عاشق من فلسطين.
- آخر الليل.
- العصافير تموت في الجبل.
- حبيبتي تنهض من نومها.
- أحبك لاو لا أحبك.
- محاولة رقم 7.
- تلك صورتها وهذا انتحار العاشق.
- أعراس.
- مديح الظل العالي.

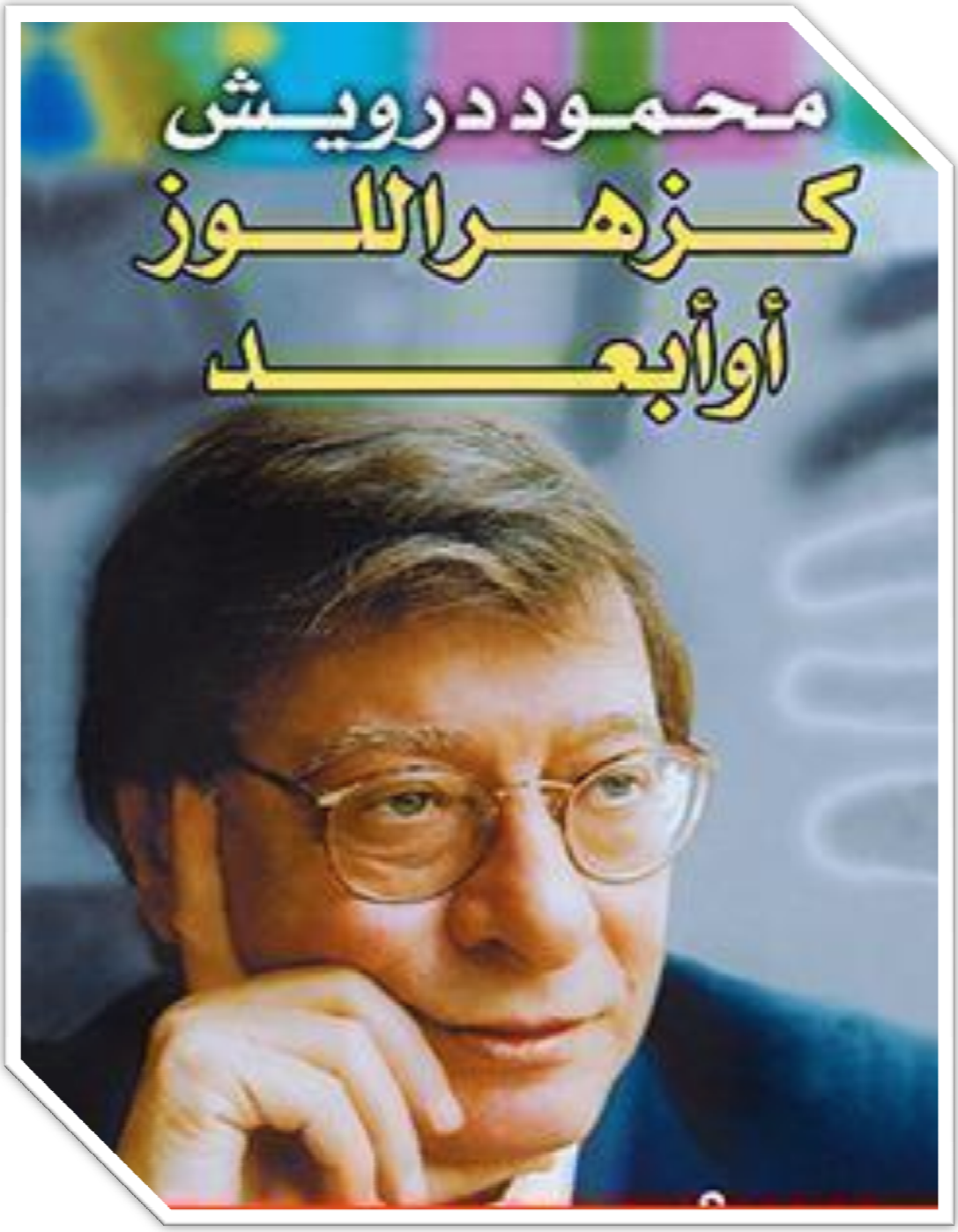
- حصار لمدائح البحر.
- هي أغنية... هي أغنية.
- ورد أقل (مجموعة شعرية).
- ذاكرة النسيان.
- أرى ما أريد.
- كزهر اللوز أو أبعد.

وفاته: توفي في الولايات المتحدة الأمريكية يوم السبت 9 أغسطس 2008 بعد إجرائه لعملية القلب المفتوح في مركز تكساس الطبي في هيوستن، تكساس، التي دخل بعدها في غيبوبة أدت إلى وفاته بعد أن قرر الأطباء في مستشفى "ميموريال هيرمان) بالإنجليزية : Memorial Hermann Hospital نزع أجهزة الإنعاش بناءً على توصيته.

وأعلن رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس الحداد ثلاثة أيام في كافة الأراضي الفلسطينية حزنًا على وفاة الشاعر الفلسطيني، واصفًا درويش "عاشق فلسطين" و"رائد المشروع الثقافي الحديث، والقائد الوطني اللامع والمعطاء".

وقد وري جثمانه الثرى في 13 أغسطس في مدينة رام الله حيث خصصت له هناك قطعة أرض في قصر رام الله الثقافي. وتم الإعلان أن القصر تمت تسميته "قصر محمود درويش للثقافة، وقد شارك في جنازته آلاف من أبناء الشعب الفلسطيني وقد حضر أيضا أهله من أراضي 48 وشخصيات أخرى على رأسهم رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس، ثم نقل جثمانه إلى رام الله بعد وصوله إلى العاصمة الأردنية عمان، حيث كان هناك العديد من الشّخصيات من الوطن العربي لتوديعه.

وتعد تركته الشعرية مرجعا عربيا ومصدرا إنسانيا لمختلف درجات الاهتمام، من القارئ ال الباحث الجامعي، حتى الشاعر الناقد والدارس العربي أو الغربي من مختلف بقاع الأرض، ويظل محمود درويش حيا خلال شعره النامي كف لا؟ وهو من الشعراء القلة الذين اهتموا بالقصيدة العربيّة نحو جماليات متناسلة تهدف إلى الابتعاد ما أمكن عن المباشرة وتوليد الدلالات من خلال اللغة الحية النامية.


محمود درويش
كزهر اللوز
أوأبعد

قائمة

المصادروالمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

❖ **المصادر:**

1. محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2005م.

❖ **المراجع:**

2. إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003.

3. أبو بكر اسماعيل، جدلية المركز والتهمش، قراءة جديدة في دفاتر الصراع في السودان، معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم.

4. أبو بكر اسماعيل، جدلية المركز والتهمش، قراءة جديدة في دفاتر الصراع في السودان.

5. أحمد برون، قصيدة النثر، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1996.

6. أحمد جبر، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، فلسكين، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، ط1، 2002.

7. أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998م.

8. ادوارد بسعيد، الاستشراق ، المعرفة، السلطة، الإنشاء، ت: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1984.

9. أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مصر: دار المعارف، ط3، 1992م، ص12.

10. جان ميلو، مدخل إلى علم السياسة، تر: جورج بوش، مكتبة الفكر الاسلامي، منشورات عويدات، بيرت، لبنان، ط1، 1967.

11.جان وليام لابيار، السلطة السياسية، تر: إلياس، منشورات عربنات، بيروت، لبنان، ط، 1، 1974.

12.جلال الخياط، الأصول الدراسية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات.

13.جمال فنان، معاهدات الجزائر مع فرنسا 1619-1830، دار هومة، الجزائر، ط2، 2002.

14.حجازي، القصيدة العربيّة والمسألة الوطنية، اليمن، ع1، شتاء 1990.

15.حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، د.ت

16.داود أطاشة، قضايا النّقد العربي قديما وحديثا، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، عمان، 2000.

17.ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، ط2، ج2.

18.رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط2.

19.روبرت اسكاريت، سوسيولوجيا العرب، عويدات للنشر، بيروت، لبنان، ط3.

20.سعيد يقطين، انفتاح النّص الروائي- النّص والسياق، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001.

21.صلاح فضل، شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، مصر: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، 1995م.

22.صموئيل هنري، منعطف المخيلة البشرية، بحث في الأساطير، ترجمة صبحي حديدي، سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1983م.

23.طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط 1، 1419هـ/ 1999م.

24.عبد الرحمن ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم "مقدمة ابن خلدون"، دار الفكر، بيروت، لبنان، د ط، 2007.

25.عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربي ، دار الفكر العربي، 1992.

26.عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994.

27.علي الشرع، محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، عمان، وزارة الثقافة، سلسلة كتاب الشعر، ع4، 2002.

28.فاتح خلاق، مفهوم الشعر- الشعر العربي الحر، دراي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

29.قيس النوري، "الأساطير وعلم الأجناس"، مطابع مؤسسة دار الكتب، بغداد، (د.ط) 1981.

30.كمال نشأة، أو التنادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

31.محمد الجزائري، تخصيب النص، الأردن: منشورات أمانة عمان، ط1، 2000م.

32.محمد حسن عبد الله، أساطير عابرة الحضارات حد الأسطورة والتشكيل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، (د، ط) القاهرة، 2000.

33.محمد شاهين، الأدب والأسطورة، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، 1996.

34.محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، السويس، مصر، د ط، د س.

35.محمد علي كندي، الرز والقناع، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

36.محمود درويش، الديوان، المجلد الأول، ط14، بيروت، دار العودة، 1994.

37.محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، ط2، 2004.

38. المركز والهامش في الثقافة العربية، إعداد مجموعة من الأساتذة الجامعيين منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوجيك، صفاقس، تونس، 1995.

39.ميشيل مان، موسوعة العلوم الاجتماعي، تر: عادل مختار الهواري، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1999.

40. ميشيل مان، موسوعة العلوم الاجتماعية، تر: عادل مختار الهواري، دار المعرفة الجامعية، مصر، د ط، 1999.

41.نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، القاهرة، ط3، 1967.

42.نبيل فرج، مملكة الشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

43.نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3.

44.نذير العظمة، حركة الشعر الحر- المصطلح والنشأة، مجلة الثقافة، 1987.

45. الهادي التمومي، مفهوم الإمبريالية، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، د ط، 2004.

46. هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب- قراءة سوسيوثقافية.

المعاجم والقواميس:

47. ابن منظور، لسان العرب، مادة (ش، عر، ر)، ح1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1863.

48.خليل أحمد خليل، معجم الرموز، دار الفكر اللبناني، 1995.

49.مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس الفيروز آبادي، دراسة وتحقيق علي خيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1994، مج 6، باب الراء.

المجلات والدوريات:

50.حسن العراق، كتاب السياب المقري محضورات مجلة الجوهرة فاس.

51.عبد الرحمان تيرماسين، صورية جيجح، إشكالية المركز والهامش في الأدب، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، الجزائر، العدد10،2014م.

52.عبد الرحمن أو ياسين، المركز والهامش مفهومه وأنواعه، مجلة قراءات محو وحدة التكونين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، بسكرة، بع4، 2012.

53.العقبي الأزهر، المراكز والدوائر الاجتماعية ومحدداتها الثقافة في النظام الأسري العربي، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع8، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، جوان 2012.

الرسائل الجامعية:

54.بركات محمد أزقي، الثقافة الهامشية وأثرها على الانحراف- دراسة ميدانية نفسية واجتماعية، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1988-1989.

55.عرعار أبو يونس، تحليل جمالية المسكوت عنه في رواية "أن ترحل" للروائي الطاهر بن خلدون، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013-2014.

المواقع الالكترونية:

http://www.startimes.com

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

شكر وعرفان

مقدمة.....أ-ب

المدخل

الشعر الحر وارهاصاته

1- الشعر الحر **04**

2- مفهوم الشعر الحديث **05**

3- إرهاصات الشعر العربي الحديث **06**

الفصل الأول

المركز والهامش تأثيل المفاهيم

أولا: مفهوم المركز **11**

ثانيا: مفهوم الهامش..... **13**

ثالثا- مجالات المركز والهامش..... **15**

رابعا- مجالات الهامش **19**

خامسا- العلاقة بين المركز والهامش..... **23**

سادسا- المركز الثقافي والهامش في النّقد الثقافي..... **25**

الفصل الثاني

المركز والهامش في ديوان كزهر اللوز أو أبعد

أولا- فاعلية الرمز في حركية المركز والهامش **29**

ثانيا- إيحائية الرمز وتعدد دلالاته **29**

ثالثا- إيجابية المركز وسلبية الهامش **30**

رابعا- الرموز الثقافية..... **32**

خامسا- الأسطورة في الديوان..... **33**

1- تعريف الأسطورة.....33

2- أنواع الأسطورة 34

فهرس المحتويات:

3- تجليات الأسطورة في الديوان.....35
الخاتمة 51
الملاحق.....53
قائمة المصادر والمراجع.....59
فهرس المحتويات
ملخص

ملخص:

يعتبر محمد درويش من أبرز الشعراء الذين طرحو جدلية المركز والهامش في شعرهم وهذا ما ظهر لنا في ديوان كزهر اللوز أو أبعد في قالب جدلي كبير، حيث أن كل طرف يتربص بالأخر، حين يريد الهامش الاعتلاء على المركز، فيقدم لنا صورة مختلفة عن المجتمع من زوايا عديدة، تركز كل واحدة منها على الجزئيات الصريحة والصادقة، وإن كان يتناولها ويبحث عنها فإنه لا يعالجها فقط، بل يبحث عن حلول لها.

الكلمات المفتاحية: الهامش، المركز، محمود درويش، الأسطورة، الرمز.

Abstract

Muhammad Darwish is considered one of the most prominent poets who put forward the dialectic of the center and the margin in their poetry. Many, each of them focuses on the explicit and honest details, and if he deals with them and searches for them, he does not only treat them, but also searches for solutions to them.

Keywords: margin, center, Mahmoud Darwish, legend, symbol.