

فصلية اللسان المبين (بحوث في الأدب العربي)
(علمية محكمة)

السنة الرابعة، المسلسل الجديد، العدد العاشر، شتاء ١٣٩١، ص ١٨٢-٢٠٣

أسلوبية الاغتراب في الشعر المعاصر*

« صلاح عبدالصبور و منوتشهر آتشي كشاعرين »

على گنجيان خنارى

أستاذ مشارك بجامعة العلامة الطباطبائي

صادق خورشاه

أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي

على اكبر احمدى

استاذ مساعد بجامعة بيام نور كرمانشاه

الملخص

تتناول هذه الدراسة ظاهرة الاغتراب كسمة بارزة في شعر صلاح عبدالصبور و منوتشهر آتشي و قد رصدت تأثيرات هذه الظاهرة على مقومات فكرهما و بالتالى على منتوجهما الإبداعي الشعري و باعتبار أن المداد امتداد لتذبذبات الذهن و أن الاندفاعات النفسية تنعكس على النص معتمدة على المنهج الأسلوبى لقدرته على إبراز الخصائص الاسلوبية لشعرية الاغتراب. فقد رأت الدراسة أن تسلط الضوء على بعض الملامح النصية للاغتراب ما كان له حضور كثير لتوضيح فاعلية الاغتراب الإبداعية و بيان جمالياته. وفي نهاية المطاف وصلت الدراسة إلى أن الاغتراب عمل ما عمل في نفسية الشاعرين ما اضى على نتاجهما الإبداعي نكهة حزينة يشعريها المتلقى من خلال مقومات النص الشعري.

الكلمات الدليلية

الأسلوبية، الاغتراب، التدويم، اللغة اليومية، الصورة الشعرية.

تاريخ القبول: ١٣٩٠/٠٤/٢٧

* - تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٠٣/١٠

عنوان بريدالكاتب الإلكتروني: : pajuhesh1390@gmail.com

المقدمة

تعد مشكلة الاغتراب ظاهرة بارزة و متميزة في العصر الحديث ذلك لأنه عصر يعكس أزمات سياسية و اجتماعية و فكرية و أخلاقية و قد طرحت على ساحات علم النفس و الفلسفة و علم الاجتماع و إن كانت لها جذور طويلة في النفس البشرية. و الأدب باعتباره تدفق النفس الإنسانية و انفعالاتها فمن الطبيعي أن تترك الاندفاعات النفسية بصماتها الخاصة عليه.

إن الأسلوبية رغم حضورها الكثيف في الأوساط الأدبية و العلمية و رغم اهتمام النقاد و الدارسين بها، لم تنزل فتية تحتاج إلى المزيد من الرعاية و الانتباه و ذلك لقدرتها على الغور في خفايا النص و إبراز خصائصها البارزة.

لقد خص البحث شاعرين (صلاح عبد الصبور و منوت شهر آتشي)* من أدبين مختلفين شاع الاغتراب و الفكرة الاغترابية في فكرهما و شعرهما و قد تجلى ذلك للباحثين بعد القراءات المتعددة و المتأنية في إنتاجهما الإبداعي و في تصريحاتهما التي أدليا بها هناك و هناك. من هنا اتخذ الباحث المنهج الأسلوبى لدراسة هذه الظاهرة ليجيب على أن التشكيل النحوى امتداد للتشكيل الذهني و أن الحالة الاغترابية تؤكد حضورها على الحالة الإبداعية عياً أو لاوعياً، فضلاً عن أن البنية النحوية و التركيبية ترسخ المشاعر الاغترابية.

و الجدير بالذكر أن هذه الدراسة تقوم بمقارنة شاعرين مختلفين أدباً و لغةً، لا لتبين نقاط التأثير و التأثر لدى كل منهما، بل تهدف إلى إلقاء الضوء على عملية الاغتراب في الإبداع الشعري و ترمي إلى إبراز مدى فاعليتها على الإنتاج الأدبي.

عرف العرب وجوهاً متعددة من البحث الأسلوبى و لكنهم لم يعمقوا النظر في هذه الوجوه و ذلك ضمن الدرس البلاغى، ف «الدارسون في البلاغة و الأسلوبية اليوم يعترفون بوجود منطقة مشتركة بين البلاغة و الأسلوبية» (بن ذريل، ٢٠٠٠: ٤٧) و الدليل على هذا الارتباط تلك الاجتهادات المتناثرة التي حفظتها كتب الموروث البلاغى و النحوى و اللغوى، غير أن هناك فارقاً بين الأسلوبية و الدرس البلاغى لاحظه عديد من النقاد و هو أن الأسلوبية لاتصدر أحكاماً تقييمية بل كل ما فى الأمر أنها تقوم بوصف و تحليل النصوص الأدبية غير أن البلاغة تعتمد على التقسيم و الحكم.

و قد اعتمدت الدراسة على بنية التركيب و منها على التكرار و ما ينضوى تحته من التكرار و التوازي و التدويم لتصور للقارئ مدى فاعلية هذه العناصر فى إيصال معنى الاغتراب إلى المتلقى و تعميقه عنده.

مفهوم الاغتراب

تجمع المصادر اللغوية على أن مادة (غرب) تدل على البعد و «النزوح عن الوطن و الاغتراب» (ابن منظور، ١٩٨٨، ج ٣٢: ١٠) إلا أن الغربية أصبحت فيما بعد تطلق على البعد الفكري أو النفسي ما يمكن تسميته بالغربة المعنوية (دهقان، ١٣٨٦: ٢).

اما الاغتراب فهو «مشتق من (غرب، يغرب) و يعنى غاب و اختفى و توارى و تمادى و تنحى و بُعداً عن وطنه أما (اغترب، يغترب) يعنى أحس بالغربة و نزع عن وطنه فالاغتراب مصدر لفعل (اغترب) أى انتاب الفرد شعوراً بالاغتراب رغم وجوده فى بلده و فقد الإنسان ذاته و شخصيته مما قد يدفعه إلى الثورة لكى يستعيد كيانه» (عمر و آخرون، ١٩٨٩: ٨٨٨). و الاغتراب اصطلاحاً هو ترجمة للكلمة الإنجليزية **alientation** و إن اقترح بعض المترجمين تعابير أخرى كـ «الاغتيال» و «الاستلاب» و «الألنية». و لها أصل لاتينى مستمدة من الفعل (alienare) الذى يعنى نقل ملكية شىء ما إلى آخر و هذا الفعل هو الآخر مستمد من (alienus) أى الانتماء إلى شخص آخر و هذه الكلمة مستمدة فى النهاية من لفظ (alius) الذى يدل على الآخر (العبد الله، ٢٠٠٥: ٢١). فالاغتراب كمفهوم فى العصر الحديث تناوله أول الأمر الفيلسوف الألماني هيغل (ستوده، ١٣٨٢: ٢٣٩) إلى أن دخل معظم الدراسات الأدبية و النفسية و الاجتماعية، فهو حالة «من شعور الفرد بانفصاله عن واقعه و عجزه عن التكيف مع المجتمع الذى يعيش فيه فهو حالة إخفاق الفرد فى تحقيق التوازن بين الواقعية و الإمكان» (الراوى، ١٤٢٣: ٦٦).

إن الاغتراب ظاهرة قديمة و لعل جذور فكرتها تعود إلى هبوط آدم(ع) على الكوكب الأرضى إلّا أنها كمفهوم و مصطلح تعدّ من سمات العصر الحديث لما يتميز به هذا العصر من بواعث لهذه الظاهرة. منها العامل السياسى الذى أسفر عن «إثارة إحساس الناس بالضيق فى أوطانهم و بالذل فى ديارهم» (روحي، ٢٠٠٧: ٢٠) إلا أن غربة الشاعر المعاصر تكون من نوع آخر فيه غربة فكرية لأن «التغييرات السياسية السريعة التى تعاقبت على العالم منذ أواخر الأربعينات و التفاوت الاقتصادى بين الطبقات الاجتماعية المختلفة قد أسهمت فى تصدع الأبنية الثقافية و الاجتماعية التقليدية فأدرك المثقف واقع انهيار المعايير و القيم التى تحكم سلوك الفرد و تصرفاته و جمود هذه القيم و عدم فاعليتها مما أدى إلى تفاقم إحساس المثقف بالغربة و الانعزال» (ابوشاويش و عواد، ٢٠٠٦: ١٢٧).

انطلاقاً من هذا الإحساس بالانفصال نلاحظ أن هذه الظاهرة قديمة عند العرب تعود جذورها إلى ظاهرة الفرسان الصعاليك و خروجهم من القبيلة و على تقاليدھا بسبب ما

لأقوه من انتهاكات لحقوقهم الفردية و تحقير لكرامتهم فهذا الشنفرى ينشد «ميثاق الصعاليك و دستورهم» ما نستطيع أن نسميه «أنشودة المغترب». وقد مرت هذه الظاهرة فيما بعد بمراحل مختلفة الى أن اصطبغت في العصر الحديث بطابع خاص يجعله دالاً له مدلوله المختص به و مرد ذلك في الدرجة الأولى إلى العامل السياسي أو بعبارة أصح الاستبداد السياسي الذي أسفر عن إثارة إحساس الناس بالضيق في أوطانهم و بالذلل في ديارهم. لم يكن الأدب الفارسي عامة و الشعر خاصة بمعزل عن موضوع الغربة و الاغتراب و قد عبر غير قليل من الشعراء الفارسيين منذ القديم عن هذا الموضوع في إبداعهم الفني أما الشاعر المعاصر - سواء في الأدب العربي أو الفارسي - فإن غريته من نوع آخر فهي "غربة فكرية" فإن «التغيرات السياسية السريعة التي تعاقبت على العالم منذ أواخر الأربعينات و التفاوت الاقتصادي الكبير بين الطبقات الاجتماعية المختلفة قد أسهمت في تصدع الأبنية الثقافية و الاجتماعية التقليدية فأدرك المثقف واقع انهيار المعايير و القيم التي تحكم سلوك الفرد و تصرفاته و جمود هذه القيم و عدم فاعليتها مما أدى إلى تفاقم إحساس المثقف بالغربة و الانعزال و هامشية وضعه إزاء المؤسسات السياسية و الاجتماعية القائمة مما جعله يواجه واقعاً يبعث على اللامبالاة و اليأس و التشاؤم و انكسار الذات» (المصدر نفسه، ١٢٧) فهو أسير بين أناس لا يفهمونه إنه غريب جد غريب رغم حضوره بين المجموع (دهقان، ١٣٨٦: ١٠)

الأسلوبية

و إذا كانت غاية الكلام إيصال المعنى إلى المخاطب و جلب اهتمامه، فقد بات من الضروري أن يسلك المتكلم طريقاً في التعبير تحقق له مطلوبه. من هنا يتخذ المتكلم طريقة تعبيرية تكون هي حصيلة ثقافته و فكره و تنفق ذائقته الجمالية ما يعكس شخصيته و يعبر عنها.

فالأسلوب رغم ما يحمل معناه الجذري من السطر من النخيل و الطريق و الوجه و المذهب (ابن منظور، ١٩٨٨، ج٦: ٣١٩) يعدّ طريقة للكتابة أو الإبداع و بعبارة أخرى إنه طريقة اختيار الكلمات و تأليفها للتعبير عن المعاني، فهو كما قال ابن خلدون «المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه» (الشايب، ١٩٥٦: ٤٩). و بذلك يكون الأسلوب تجسيداً حسيماً أو صورة لفظية للجوانب العقلية و الانفعالية لدى الأديب و الشاعر و قد أكد بوفون الأديب الفرنسي هذه المقولة بقوله إن «الأسلوب هو الشخص نفسه» (النحوي، ١٩٩٩: ١٥٥) كتأكيد على أن اللغة تكشف عن شخصية صاحبها.

إن حب الاطلاع على السمات التي تخلفها النفس المبدعة و اكتناه سر عبقرية المبدع و أثره الإبداعي جعلنا من دراسة الأسلوب علماً سمي بالأسلوبية stylistics و التي «تعنى

الأبعاد النفسية و القيم الجمالية و الوصول إلى أعماق فكر الكاتب من خلال تحليل نصه» (النحوى، ١٩٩٩: ١٥٨) فبذلك تسعى الأسلوبيّة إلى دراسة الأعمال منطلقة من تحليل الظواهر اللغوية و البلاغية، قصد توصيفها و إيضاحها و تصنيفها حسب جماليّتها الفنية. إذ ترى الأسلوبيّة أن العور في مقومات النص الإبداعى و الفنّى يؤدى إلى الكشف عن السمات الجمالية التى بُنى عليها النص و «بذلك يكون التحليل الأسلوبى أقرب إلى دراسة العمل الأدبى من منطلق أنظمتة الأدائية و تركيباته اللغوية و عليه الشروع فى البحث عما يكون خلف النظام اللغوى للنص من تشابك و تفارق و ترادف و تخالف و من صور تكرارية أو تنابعية إذا كان لذلك كله أثر جمالى معين.» (عيد، ١٩٩٣: ٥٤)

إن الدرس الأسلوبى كان منذ القديم متصلاً بدراسة الأسلوب و الميزات البلاغية فى مباحث عديدة فإنه ارتبط بالبلاغة فى الدراسات القديمة إلّا أن مصطلح «الأسلوبيّة» نشأت و تطورت فى بداية القرن العشرين فى ظل الدراسات اللغوية الحديثة التى أحدثتها لسانيات «فرديناند دى سوسير». حتى نستطيع أن نعدّها البلاغة الجديدة. و قد يذهب الدارسون إلى أن «شارل بالى» هو مؤسس علم الأسلوب بكتابه «بحث فى علم الأسلوب الفرنسى» (خفاجى و الآخرون، ١٩٩٢: ١٢).

ملامح الاغتراب الجمالية فى شعر صلاح عبدالصبور و منوتشهر آتشي:

«إن الشعر عملية تحدث فى اللغة» (كدكنى، ١٣٧٦: ٣) يستخدمها الشاعر بطريقة خاصة تختلف عن سياق نظام اللغة العادى الأتوماتيكى و ذلك بنظم الكلمات المختارة و تركيبها وفقاً للدقيقة الشعورية التى يعيشها المبدع. فالشعر تحكم عليه عمليتا الاختيار (selection) و التركيب (combination) بمعنى أن المبدع يقوم بانتقاء سمات لغوية خاصة و من ثم نظم تلك الكلمات المختارة فى الخطاب الأدبى بهدف التعبير عن موقف معين. و بذلك يصبح النص الفنّى و منه الشعر بؤرة و «معادلاً موضوعياً» تتجلى فيه ذات المبدع و انفعالاته النفسية، أى أن النص الشعرى يمثل ما مرّ به الشاعر من الحالات النفسية، ما يعطى للأسلوبيّة الأهميّة فى تحديد تلك السمات المتميزة للتركيب النحوية و البلاغية و ما تحملها من الدلالات النفسية و قد شدّ عبدالقاهر الجرجانى على أهمية التركيب قائلاً «اعلم أن ليست المزبة بواجبة لها فى أنفسها من حيث هى على الاطلاق و لكن تعرض بسبب المعانى و الأغراض التى يوضح لها الكلام ثم بحسب موقع بعضها من بعض و استعمال بعضها مع بعض» (الجرجانى، ٢٠٠٥: ٧٤) و انطلاقاً من هنا رصد الباحثون تلك السمات التركيبية النابعة من الحالة الاغترابية عند الشعاعرين لفهم النص و تذوقه و اكتشاف جماليّاته.

١- التدويم

يعرّف الدكتور صلاح فضل التدويم بأنه «تكرار النماذج الجزئية أو المركبة أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح، بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقى و نشوة اللغوية، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويرى و تصبح رمزاً تتكثف حوله دلالة الشعر و يتمركز معناه و تصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية و نقطة التفجير الشعري» (فضل، ١٩٨٧: ٢٦٢) فالتدويم يبتنى على المستوى التركيبى بإعادة تكرار بنيات نحوية.

و قد جاءت ظاهرة التدويم و أنماطها في شعر صلاح عبدالصبور و منوتشهر آتشي كشفاً عن حالتهما الاغترابية كما أنّها قادرة على تعميق معنى الاغتراب لدى المتلقى، لما تتميز به من استمرارية تلك الحالة و تمريرها. فقد رصد الباحثون هذه الظاهرة في شعرهما من خلال الأنماط التالية:

*التوازي

فهو «عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفنى» (حسن، ١٩٩٩: ٧) و هو حصيلة «التكرار الكلامى» (صفوى، ١٣٧٣: ١٥٦) الذى يقوم على تكرار البنية النحوية و «يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للفن الأدبى» (ياكسون، ١٩٨٨: ١٠٣). إن هذا النوع من التكرار يعد عند صلاح فضل ضمن (التدويم) و إن يحمل في طياته صورة من صور الترجيع، ذلك لأنه قائم على المماثلة في الألفاظ.

لقد اشتد الحزن و الاغتراب بصلاح فلم يتمكن من فعل أى شىء حتى بخصوص ذكرياته، فتدقق مشاعره القاتمة إلى الخارج متمثلة في بنية التوازي، في محاولة منه ليتخلص نهائياً من وخذ الاغتراب:

أين أعلق تذكاراتى / و الحائط منهار / أين أسمر حزنى، شغفى / أفراحي، و لهي، لهفى / و الحائط منها (عبدالصبور، ٢٠٠٦: ٣٥٠).

حيث تكشف بنية التوازي و اتجاهها الخطى عن استمرارية هذا الاغتراب و اتصاله بذات الشاعر خاصة.

قد يحدث التوازي في (شبه الجملة) و في هذه الحالة يكون تكرار حرف الجر أمراً متوقفاً و في شعر الاغتراب كان تكرار حرف الجر (الثابت) و مجروره (المتغير) سعياً لاحتواء الدلالة في وجوهها المختلفة:

صباى البعيد / أحنّ إليه فلألعبه / لأوقاته الحلوة السامرة / حنينى غريب / إلى صحبتى / إلى إخوتى / إلى حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظهراً على المصطبة (المصدر نفسه: ١٤٣)

و هذا منوتشهر آتشي لم يجد في قصيدة «أغنية عالمية» (حكاه كيهاني) أفضل من التوازي ليقدم صورته نموذجية للموضوع (المرأة المحبوبة)، يحقق له قهر غربته الاجتماعية، حيث لا يمرّ مقطع من القصيدة إلا و تتمثل فيها بنية التوازي: (١)
حيأ إلى حى / قد ذكّرت اسمك / إلى بال كل نافذة / إلى بال كل مفترق طريق / إلى بال كل ميناء / و كل مطار (آتشي، ١٣٨٦: ٨١٥).
فشبه الجملة تستقصى جزئيات الذاكرة التي تدخل الجبور في روح آتشي المغتربة و ذلك في محاولة منه لتجاوز سلبية الواقع.

قد يحدث التوازي في ثنائية ضدية بين عناصر القصيدة، تتلاحق المتوازيات المتقابلة فيها مكسبة النص حرارة و حيوية، لكنها حرارة الحزن و الاغتراب التي تعترى الشاعر إثر ما يشاهده من زوال الطبيعة التي عاشها بعمق ذاته، كما أنها حرارة الحنين إلى عودة تلك الحياة الجميلة. قد اعتورت هذه المشاعر آتشي في قصيدة «العلكة و الحب» (آدامس و عشق) حيث يشعر آتشي باغتراب بعد طمس معالم طبيعة وطنه على يد «النفط» الجبارة: (٢)
كل يوم / تصير الأوكار أقرب / إلى النار / كل يوم / تصير الوديان أحزن / النخيل في الغبار
تفرّ / غابات الليمون / تتحمّض / في مستنقع النفط / سعر العلكة / يتصاعد أعلى فأعلى كل يوم / و سعر الحب / يتنازل أسفل فأسفل كل ساعة (المصدر نفسه: ٧٩١).

فهنا يخاطب «الشاعر نفسه في مونولوج مشتكيأ مما جرى على عالمه من تدهور في الأشياء و العلاقات و يدخل مع نفسه في تفاعل تعبّر المتوازيات عن مكوناته حيث يصبح التوازي الواقع في النص مناسباً لتواز في مشاعر الشاعر إذ «التوازي النحوي يجسّد توازي المحتوى» (عبد المجيد، ١٩٩٨: ١٢١).

* تدويم الإنشاء

أ- بنية الاستفهام

يجب أن لا يفهم الاستفهام في التحليل الأسلوبى على أنه «طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل» (الهاشمى، ١٣٧٧: ٧٧) فحسب إذ إن التأمل في المكونات اللغوية والبلاغية للقصيدة «يقود إلى إدراك خصوصية اللغة لدى الشاعر التي تقوم على إدراك الدور الوظيفي للمفردات بواسطة مجموعة من الأدوات النحوية التي يتركز عليها في بناء الجملة الشعرية» (الصميدعى، ٢٠٠٥: ٨٠). إن الإحساس بالاغتراب و الشعور بالضيق يوصل الذات المغتربة إلى ما أسماه الدكتور عبده بدوى (عدم التماسك) و الذى «يؤدّى إلى كثرة التعامل مع أدوات الاستفهام» (بدوى، ١٩٨٤: ٣٨). من هنا تتحول بنية الاستفهام في التجربة الشعرية

الاغترابية إلى وسيلة تعبيرية تخدم الشاعر في سعية وراء لمّ نفسه الممتشقة؛ إذ تفتقد الذات المغترية في ظل المعاناة و الشعور بالضيق نفسها فتسعى في البحث عنها سواء في الماضي من خلال الذكريات أو في المستقبل من خلال التعلق بالأمل في تحقيق آماله.

و هاهوذا صلاح عبدالصبور يجتهد من خلال تدويم بنية الاستفهام إعادة تلك اللحظات الطبية التي قضاها علّه يتغلب بها على اغترابه و ملله و تضجره:

في مللي أتقلب يا ربي / أتلقى كل صباح خنجر ضجري في صدري مسموم / الحدين /
أين هداياك / فجاءت أَيْن؟ / أين ملاكك ذو المنقار الذهبي... (عبدالصبور، ١٩٨٢: ٥٤).

إنّ الأسئلة التي يكررها الشاعر لا تعد سؤالاً للإجابة بل ترشد النظر إلى الفكرة الرئيسية شغلت الشاعر فالشاعر باستخدامه أداة الاستفهام (أين) المسؤول بها عن الظرف المكاني، يعبر عن محاولة الذات منع نفسها من التشتت و الحنين وراء تماسكها و بعبارة أخرى حصرتها بين جهات المكان، لكن السؤال هنا يكشف عن انعدام قدرة الذات على هذا الأمر ليظل صلاح يتراوح بين الاغتراب المضني و حنين التشبث بأيامه الوردية و بذلك ظاعفت البنية الاستفهامية في النص طاقته الإيحائية و أشارت إلى مركز النص.

و قد تجد الذات نفسها في ظروف مريرة تقيدها و تنزع عنها الحركة في سبيل تحقيق ذاتها و تخليصها من اغترابها يقول آتشي شاكياً ظروفه غير المتاحة متحسراً على تدهور المبادئ البشرية، مما جعله مغترباً طريح الأرض ساكناً لا يتحرك: (٣)

أيها الفرس الأبيض الأصيل / أنا بأى إرادة أتمرد / أنا بأى فرسان أخوض المعركة / أنا على أى سيف أظلل الترس / أنا فى أى ساحة أدخلك (آتشي، ١٣٨٦: ٢٨).

إن اسم الاستفهام هنا (أى) يتخلى عن دلالاته الاستفهامية و يتحول فى السياق إلى أداة للتعبير عن لهفة الشاعر إلى العودة إلى مجده و كبريائه و التخلص مما قضّ مضجعه من ذل و استكانة و انهيار الفروسية. و ليس تدويم الاستفهام إلا تأكيداً لهذه اللفظة و الاغتراب الذى لمّح إليه الشاعر بتصدير الضمير (أنا) الذى له الدلالة على وحدة الذات فى الواقع و على غربتها المؤلمة.

ب - بنية النداء

إن الاغتراب بالنسبة للذات المغترية يُعدّ موتاً، فمن الطبيعى أن تحاول قهره بشتى الطرق الممكنة، منها بنية النداء بما تمنح الذات المغترية من حياة و تبعث فيها الأمل باستحضار المطلوب المنشود (٤).

إن المغترب و ما يحس به من تفاهة الواقع و فوضوية الحياة، يرفض الحياة بل يعادياها، ما يدفعه لاوعياً إلى البحث عن منج و التشبث به و قد وجد صلاح هذا المنجى فى الحب مستخدماً تدويم النداء ليتخلص من الشعور باضطراب الحياة و فسادها:

يا أملاً تبسما/ يا زهرا تبرعما/ يا رشفة على ظما/ يا طائراً مغرداً مرنماً/ فأنا حائر/ و
الظلمة تورق في قلبي دغلاً/ فلنفرح يا حبي فالعمر قصير/ فلنفرح يا كنز الفرحة/ يا كنزى
(عبدالصبور، ٢٠٠٦: ١٥١-١٥٢).

حيث يصطف النداء في تدويم متتابع لإحضار الموضوع (محبوبته) ليحتل صدر السطور و
صدر الشاعر على مستوى العمق، حيث تتراكم دلالة الحب و تنكثف إلى أن تتجمع و تتجلى
في (كنز الفرحة)، فإنها تمثل له الحياة الوداعة و تعدد هذه النداءات و تدويم بنيتها دعوة أو
حنين منه إلى الخلاص من اغترابه و حيرته. إن صلاح قد أكد في غير قصيدة دور الحب و
روحانيته في مجاوزة اغترابه مستخدماً تدويم النداء (ينظر عبدالصبور، ٢٠٠٦: ١٣١ و١٤٧)
و قد سبب شدة تعلق صلاح بالفضائل و حدة حنينه إلى تحققها، أن تساوره البهجة أينما
لاحظ بصيصاً من حضورها أو ذكره شيء إلى حضورها الحي في الماضي، فهاهنا يمتلكه
السرور برفرة العلم المصري، كونه رمزاً لمجد عربي دام سنين على الوطن العربي و ذلك
بالتعامل مع صيغة النداء في محاولة لتثبيت تلك الأمجاد في أرض الواقع:

لترتفع، لترتفع يا أيها المجيد/ يا أجمل الأشياء في عيني، أنت يا خفاق/ يا أيها العظيم يا
محبوب يا رفيع يا مهيب/ يا كل شيء كان في الحياة أو يكون/ يا علمي يا علم الحرية/ فداء
تلك اللحظة الثرية (عبدالصبور، ٢٠٠٦: ١٦٥)

تلوّح أداة النداء (يا) بدلالة قرب المنادى من الشاعر كما أننا نلاحظ أن (يا) جاءت في
موضعين مقترنة بـ (أيها) و في كلا الموضعين يشي المنادى بالمجد (المجيد، العظيم) فجاءت
(يا أيها) تعبيراً عن شرف خطوة المنادى عند الشاعر حيث يستغرق الأداء الصوتي لتلفظ (يا
أيها) امتداداً زمنياً أكثر و هو تأكيد لمقولة «كلما زاد المبني زاد المعنى» يبدو أن الشاعر
تلذذ بحضور المنادى العلم-الوطن (العز و المجد و السيادة) فأراد أن يحافظ عليه و يصونه
من الضياع فكرر تدويم النداء لتحقيق ذلك.

لا يجد آتشي ذاته إلا و هو في أحضان زمان لا يقيم وزناً للقيم الأصيلة و لا يهتم بالمبادئ
المثلى، فالجو الذي يشم هواءه جو كريمة نضبت الحياة ماؤها و جفّ دمها الدافق: (٥)
يا فؤادى تفسدت الدنيا، توسخت دماء الرجال من الكحل و الأفيون/ لم تعد تبحث عن
فؤاد، لم تعد ترى الدم/ يا فؤادى عفن دم الحياة الحار في أزقة المدينة/ يا فؤادى صبّ
صرخة الدم من الأعراق/ يا فؤادى فاصرخ/ يا فؤادى ف.../ يا فؤادى ف.../ يا فؤادى ف...
(آتشي، ١٣٨٦: ٣٤٤).

فالذات ترى نفسها منفصلة عن العالم إلى أبعد الحدود. إنها تفتقد أى اتصال مع العالم و بهذا تكون كالمعدومة لكنها تقاوم الضياع و تحاول أن تحافظ على توحدها و لكن ليس على مستوى الواقع و إنما على مستوى النفس فمن هنا جاء تدويم النداء تلبية لنداء لاوعى آتشي حيث تكون أداة النداء حثاً على الحياة و كأنى بتكرار (يا فؤادى) فى صدور الأسطر تسمير لحضور نفسه على أرض الواقع المرير و الحفاظ على كيانه المتماسك.

و قد يحن آتشي إلى ذكرياته الغزلية ليقهر بها اغترابه و يعيد إلى الحياة روحها المرحه. إلى جانب ذلك يُعدّ الحنين إلى الحب الجميل الماضى سعيًا وراء الخلود ضد فاعلية زمن الاغتراب المخزية فـ «الجمال و الحب فرح لأنه يشعر بالخلود فى زمنيته و إذا كنا نقتدر إلى الرّ الحب فلأنّ الفرح ينقصنا» (الحجاج، ١٩٨١: ٢٤٧).

فالحب بالنسبة لآتشي يمثل جانب الخير فى الحياة لا يشعر به أى رجس فهو عالم طاهر نقى يحن إليه الشاعر ليحقق له السعادة(٦):

يا من تكون وردة اللحظة من عرف طيب ذكرك ممثلةً/ يا من تكون بسمتك فى قصر
روياى مفتاح فراش الدلال *** يا ايها الطيبة الوحيدة لحقول قصائدى/ أطلال خيالى
مدمنة لمحرك الصباحى/ لو تجلسين أنت معى باردة/ لتبكي سهول شعرى حجرًا
حجرًا(آتشي، ١٣٨٦: ١٠٥).

فلاحظ فى هذه القصيدة «يا سراج قصصى» (اي چراغ قصه-هاى من) تفاعل آتشي مع أسلوب النداء بين حين و آخر حيث أصبحت أداة النداء و ما يتبعها من تفاصيل المنادى نقطة انطلاق العاطفة و مركز جاذبية الشعر أو بعبارة آخر، بؤرة التجربة الشعورية للشاعر و هو ما يؤيده عنوان القصيدة و كأنها جر لتحقيق حنين الشاعر و رغبته الممية فى القضاء على وحدته. و بذلك منح أسلوب النداء القصيدة حيوية و فاعلية خاصة.

ج - بنية التمنى

وضع صلاح فى مقطع له فى قصيدة (العائد) استراتيجية يقهر بها اغترابه التابع من تفاهة العالم حين قال:

لا نرى إلا التناسى مهرباً من موتنا/ موتنا القادم فى ضوء النهار (عبد الصبور، ٢٠٠٦: ١٩٦).

فإنه يطرح أو يقترح استراتيجية التناسى فى التغلب على موته روحياً (اغترابه) لكنها لو جاءت مفيدة فى حين فإنها غير ذات نفع كبير فى أحيين أخرى، لأنها لاتحمل حلاً مستديماً و إنما تضمن حلاً مؤقتاً. فضلاً عن أن النسيان ليس يعنى حل القضية و طمس معالمها بل هو إبعادها كما انها تعود من جديد إذا توفرت الظروف و دعت البواعث. فمن هنا

قد تلجأ الذات المغتربة إلى أساليب التمني في محاولة منها لاحتواء اغترابها و قهرها؛ باعتبارها تطرح بديلاً للعالم الباعث على الاغتراب إذ إن التمني و الحنين إلى ضد دواعي الاغتراب من شأنهما حل الاغتراب ايجابياً خلافاً لاستراتيجية النسيان التي تحاول حل المسألة سلبياً بحذفها كرهاً و قسراً.

إن التواصل مع الآخر (المحبوبة) هو غاية ما يتمناه المغترب، فإنها هي الأمل الوحيد الذي يُفلته من أسر الواقع المؤلم و يحلّقه في فضاء المطلق، كما أن حضورها المستمر يوئد السلام و الأمان فلذلك يتحسر صلاح على حبه الضائع متمنياً عودته عبر تدويم بنية التمني:
يا أيها الحب الذي مات/ لو يرجع اليوم الذي فاتا/ لو عاد يومٌ منك... / عشناه...
(عبدالصبور، ٢٠٠٦: ١٩٣)

كانت المعاناة كبيرة للذات المغتربة في ظل غياب حبها و قد كانت حدة هذه المعاناة السبب الرئيس لحنينه إلى التواصل مع الحب.

لم يتفاعل آتشي كثيراً مع أداة التمني للتعبير عن اغترابه إذ كان يتوقع أن يكثر هو بنية التمني المتمثل في «كاشكي، كاش» (ليت) نظراً لبروز حالة الاغتراب عنده و بالتالي الحنين إلى التخلص منها. و لعل السبب يعود إلى طبيعة اللغة الفارسية و بلاغتها، حيث لا يُعدّ أسلوب التمني و الترجي فصلاً مستقلاً فيها (شميسا، ١٣٨١: ١٣٧). غير أن هذا لم يمنع أن تطفو تلك البنية التركيبية و تدويمها في أويقات قصيرة جداً، ما يعكس حالته الاغترابية و يكشف عن مدى تحسره على تلك الأزمنة المشرقة التي خلت و ضاعت: (٧)
ليتك تبقى و أبقى معك شاباً/ ليتك لم تذهب و أصبح بدونك شيخاً (آتشي، ١٣٨٦: ٩٤١).

فيتمنى الشاعر عدم مغادرة حبيبته، ما أدّى إلى ألمه و حزنه و بالتالي إلى شيخوخته و قد قدّم الشاعرين خلال هذه الصورة التركيبية فترتين متقابلين موظفاً الأدوات اللغوية أحسن توظيف للتعبير عن حالته النفسية، فإنه وقع بين حلو و مرٍّ، بين الحاضر المضنى و بين الماضي المسعد، بين الموت و بين الحياة، بين انعدام الهوية و الهوية.

٢- الأداء باللغة اليومية

يعدّ الشعر «نمط العلاقات الخاص الذي توجده القصيدة بين الدال و المدلول من جهة و بين المدلولات بعضها البعض من جهة أخرى» (كوين، ١٩٩٠: ١٩٧) بمعنى أنه بنية لغوية يقوم تشكيلها على قلب لقواعد الكلام (م. ن: ٩٦) و بذلك تُمنح «اللغة» حيوية و فاعلية بل

شعرية لأنها «تقيم علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء وبين الأشياء وبين الأشياء والأشياء و بين الأشياء وبين الكلمة والكلمة أى تقدم صورة جديدة للحياة والإنسان» (أدونيس، ١٩٨٥: ١٥٤) ولأن وظيفة الشعر إقناعية إمتاعية يهدف إلى توصيل تجربة الشاعر الشعرية إلى المتلقى فإن على الشاعر أن يقوم بعملية اختيار دقيقة لمفرداته لتكون على حجم انفعالاته. تأسيساً على هذا يكون لكل شاعر دائرته اللغوية الخاصة به تفيده على نقل ما تحسّ به من المشاعر.

كان استخدام لغة التخاطب و تفاصيل الحياة اليومية في القديم يُعدّ نشازاً على لغة الشعر يخرج من دائرته القدسية غير أن شدة شغف الشعراء بالتعبير عن انفعالاتهم بمفردات و أساليب تكون أقرب إلى تجربتهم الشعرية و تقوم بوظيفة توصيل العاطفة إلى المتلقى دفعهم إلى ترك تلك الأساليب المطنطنة و إلى الاقتراب من لغة التخاطب. و لأن الشاعر الغنائي يهدف إلى إيصال تذبذبات روحه المرهفة إلى آذان متلقيه فعليه أن يعزف على تلك الأوتار التي يألفها المتلقون و أن يلجأ إلى العناصر التي تحقق له غايته المنشودة. و لما كان موضوع الاغتراب يشتمل على العاطفة الحارقة و يرمى إلى إشراك الناس تلك المشاعر فقد كانت قصيدة التفاصيل (أو قصيدة اليومى أو قصيدة الكلام) من شأنها أن تخدم تلك الغاية لما تجعل الفن «أكثر قرباً من الحياة و أكثر تعبيراً عن نبضها الحقيقي» (نقاش، ١٩٩٢: ٧٣). من هنا نلمح أن تلك الإشارات اليومية تجد طريقها إلى شعر هذين الشعارين لتستجيب و حالتها الاغترابية، الأمر الذى أضفى على شعرهما ميزة أسلوبية خاصة.

فصلاح عبد الصبور يُحقّق إستراتيجية التأثير العاطفى السريع و خلق التعاطف المنشود، من خلال تقريب لغة الشعر من لغة التخاطب فيقول في قصيدة (الحزن) التى تُعبّر ببراعة عن اغترابه:

يا صاحبي، إني حزين / طلع الصباح فما ابتسمتُ و لم يُبْرِ وجهي الصباح / و خرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح / و غمستُ فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف / و رجعتُ بعد الظهر فى جيبى قروش / فشربتُ شاياً فى الطريق / و رتقتُ نعلى / و لعبتُ بالنرد الموزع بين كفى و الصديق / قل ساعة أو ساعتين / قل عشرة أو عشرين (عبد الصبور، ٢٠٠٦: ١٢٧) إن الذات الشاعرة / صلاح تعيش حياةً منكسرة لا تفضى سوى إلى الملل و السأم و العيب فهى تقضى حالة حزن دائمة، على الرغم من تغير الزمن (طلع الصباح) و هذا يعكس وقوع الشاعر فى ورطة اغترابية من جهة و يكشف عن حنينه القوى نحو التجور من حدة هذا الاغتراب الجارح. و من هنا جاءت العبارات البسيطة (شربت شاياً فى الطريق / رتقت نعلى و...) التى بعيدة عن مسار التناول الفنى و صادمة للذائقة الشعرية السائدة، تعويضاً عن هذا

الاغتراب و رتابة الحياة و قد فسر صلاح نفسه هذا التوظيف قائلاً «كنت أريد أن أقدم صورة لحياة نافهة، تنطلق في الصباح وراء فتات العيش و تقضى أصيلها في ممارسة السخف و الابتعاد عن جوهر الحياة» (م.ن: ٨٢). و هكذا نرى شدة تماسك مفردات الحياة اليومية بموضوع القصيدة و قوة تلاحمها بحالة صلاح الاغترابية.

و قد استعمل آتشي نظام لغة الكلام أو لغة الحياة اليومية في شعره بألفاظها و تعابيرها للتعبير عن أحاسيسه الاغترابية. من هنا توافر شعر آتشي على الكثير من لغة التخاطب، مما أعطى لشعره نكهة أسلوبية خاصة حيث يمكنني أن أقول بأنه أحد الشعراء المبكرين الذين كرسوا لغة الواقع و الحياة الأدبية الجديدة في الشعر و أصلوها في عملهم الإبداعي. فإنه يستخدم اللفظ الشعبي مناسباً للتجربة حيث لا يشعر المتلقى بركالته في السياق الشعري لاويل يفجر إحياءات السياق و يزيد من جمال العبارة. فقد وظف الشاعر في قصيدة «أدامس و عشق» (العلكة و العشق) صورة شعبية من حياة القرية فيها، صورة استسلام الكلب و ابتعاده عن كرامته أمام من يرمى اليد فتناً من الطعام، و ذلك في محاولة من الشاعر في عرض انهيار طبيعة بيئته و أصحابه أمام عملاق الحدائث و المدينة فيتحسر آتشي على زوال بيئته الأصيلة و يحن إلى بكارتها) (٨)

الأكواخ/ مثل الكلاب الجائعة/ تحرك أذناها و تجمع آذانها/ و تقترب من المصانع/ دَباً دَباً (آتشي، ١٣٨٦: ٧٢٩)

فنلمح أن هذا التوزيع على مستوى الصورة جاء استكمالاً لحالة الخضوع للناس و تركهم بيئاتهم الأصيلة، مما أعطى لحالة آتشي الاغترابية و تحسره على ضياع تلك البكارة نكهة خاصة و رائحة شعبية تناسب تلاشي البيئة الريفية الأصيلة.

٣- الصورة الشعرية

الصورة بوصفها الوسيلة الفنية التي يعمل الشاعر من خلالها على نقل تجربة الشعرية إلى القارئ تعد عنصراً مهماً في الصياغة الشعرية لا و بل العنصر الثابت فيها، إذ ليس الشعر سوى تحويل المشاعر غير المحسوسة إلى صور محسوسة فإنه «خلق إنساني و نتاج للروح، و إنها (اللغة الشعرية) اتصال و نظام و رموز تحمل الأفكار» (درويش، ١٩٨٢: ٦٤)، فالصورة بهذا المعنى هي تحويل العواطف و المشاعر و الأفكار إلى مفردات لفظية من شأنها رسم تلك الانفعالات الداخلية و عرضها على القارئ و بهذا يخرج مفهوم الصورة على التصور التقليدي لها من أنها زينة و حلى تزين الشعر بل إنها «بقية و تمثيل للإحساس» (ويليك و وارين، ١٩٨٧: ١٩٤)، فمن هنا تأتي أهمية الصورة في شعر الاغتراب ذلك لما تؤديه

من وظيفة التعبير عن مزاج الشاعر و تقديم رؤيته، و عليه و ظف كل من صلاح عبد الصبور و منوتشهر آتشي الصورة الشعرية لخدمة مشاعرهما الاغترابية.

أ-صورة التفاصيل

تقوم صورة التفاصيل على حشد مجموعة من الصور المتلاحقة التي تُقدّم فكرة إيحائية بحيث يتراءى لنا من خلال الإلمام بهذه الصور الجزئية و قراءتها الخيط الذي جمعها و جعلها كلاً واحداً بحيث تحدث في مجموعها تأثيراً محدداً يخدم الشاعر في عرض تجربته. و صلاح بصفته صاحب قضية «إصلاح العالم» و مبدأ «المسؤولية» يحن إلى عالم يحكم فيه الخير و الحنان و يستاء من بيئته التي توحى بالحزن و السأم و يمتاز بالجمود و الرتابة فهو يقول:

الصمت راكد ركود ريح ميته / حتى جنادب الحقول ساكنته / و قبة السماء باهته / و الأفق أسود و ضيق بلا أبواب / منكفى من حيثما التفت كالسرداب / و نحن ممدودان في ظلال حائط قديم / مغترشان ظلنا / ملتحفان بالعذاب (عبد الصبور، ٢٠٠٦: ٢٥١)

فالشاعر يقدم مجموعة من الصور المفردة المترابطة التي تأتلف لتعطي المتلقى صورة كلية واحدة فالصور الجزئية من الصمت و عدم حركة الحيوانات و السماء السوداء و امتدادهما على الأرض تتازر بعضها مع بعض ليرسخ الشاعر المعنى الذي يهدف إليه و هو التعبير عن واقعه المرير الرتيب الذي يضح بالعشية و العذاب، الذي زاده حزناً و موتاً نفسياً. فكل ما هناك حزن على حزن و عذاب فوق عذاب لاينم عن سرور و نقاء، و قد جاءت الصور الجزئية للإيحاء بلحظة العذاب الذي يعيشه الشاعر حيث لانجد أى حضور للفعل -الهم إلا(التفت)- و ذلك لتأكيد ثقل الحالة المعاشة و تفاهتها، كما أحسن توظيف القافية الساكنة حيث تضى جواً رهيباً على المقطع الذي يلاءم الموضوع. إن الشاعر محب للحياة الوداعة و العالم السعيد و يحن إلى السعادة المفقودة هارباً من حياة الاغتراب المضى و هذا هو ما عبّر عنه في المقطع التالي للقصيد و قد جاء حضور الفعل ست مرات في خمسة سطور تأكيداً على رغبة الشاعر الكبيرة في بث الحركة في حياة الحالكة:

و فجأة أ ورق في حقل السماء نجمٌ وحيد / و رفّ في الصمت البليد ريشُ طائر فريد / همستُ يا صديقتي، توجهي لربنا / و ناشديه أن يبت في ظللنا / رفرقة الحياة من جديد (م.ن، ٢٥١)

حيث يربط الشاعر صورته الجديدة بالصور السابقة فيمنح المتلقى صوراً جزئية عن بزوغ نجم على سماء اغترابه و حركة طائر فريد في فضاء حزنه، ليصل إلى مركز القصيدة و النواة الدلالية لها، هي تلهف الشاعر إلى عالم جديد ينبض الحياة و النشاط (رفرقة الحياة).

امتلكت صورة التفاصيل طريقها إلى شعر آتشي خير امتلاك و ذلك لحضور حالة الاغتراب عنده حضوراً قوياً، إضافة إلى أنه اعتمد في التعبير عن شعوره الاغترابية على اجتذاب جزئيات التفاصيل من خلال ما وفرته له بيئته التي عاش فيها بما فيها من تنوع في الطبيعة و التقاليد التراثية التي عاشها بحيث شكلت هي مجتمعة المادة الخام الوفيرة التي يغترف منها ما يريد للتعبير عن عاطفة الاغتراب.

يصور آتشي في قصيدة «شعر الغروب» ما اعتراه من احساس الاغتراب بعد افتراقه عن حبيبته عبر إعطاء عدة صور حزينية من الطبيعة (٩)

قد ذهب الشمس و بقي / شادورها الأزرق مرفراً / على القمة / و بيدر شعره الأشقر /
مرسل على انعطاف الأفق. / ماذا يفعل النهر دونها؟ / {يجرى مظلماً} / ماذا يفعل النخل
دونها؟ / {يهرّب / خوفاً من ظله} / ماذا يفعل السهل دونها؟ / {ينكمش مدخلاً رأسه تحت
جناحه / لامحاً إلى الشرق / من كوة القرية} (آتشي، ١٣٨٦: ٩٣٧)

و يلاحظ أن الشاعر قد استخدم عدة صور جزئية من الطبيعة المحيطة به لتكوين الصورة الكلية. فالنهر و النخل و السهل ينتابها الحزن و الوحشة بعد غروب الشمس و يغمرها حنين إلى لحظة عودتها و الاتحاد معها، و كأننا بعد قراءة هذا المقطع نغمرنا بالإحساس بالحزن على غروب الشمس و نتعاطف مع (النهر و النخل السهل) لما أصابها، فالشاعر بالعثور على مجموعة أشياء جعلها معادلاً موضوعياً لتلك الحالة الاغترابية التي يشعر بها و التي يعبر عنها في نهاية القصيدة: (١٠)

قد ذهب أنت / مع الشمس ذهب / ماذا أفعل دونك أنا؟ / (اترك نفسي للحلم / و أهدق /
إلى كتف القمر العارية / في اليبوع) (م.ن، ٩٣٨)

فقد جاء المقطع السابق بمثابة المفتاح الذي حلّ قفلة المقطع المذكور أعلاه الذي كان في مجموعته يصف العزلة و الوحشة دون أن يستخدم اللفظ نفسه، فالقصيدة في مجموعها عبارة عن الشعور بالعزلة و الوحشة التي فرضها غياب حبيبته فضلاً عن الحنين النوستالجي إلى أوقاته الحلوة التي قضاها معها و التي كانت تنسيه قسوة الحياة و مرّها.

ب- الصورة التقابلية

إن الوجود بما يتميز به من تغيير و حركة يضجّ بالثنائيات و الأضداد. و التغيير بما يتضمنه من المقابلات جوهر الوجود. و عليه يعيش الإنسان في كم غفير من الأضداد و المقابلات لا يشعر بضغطها سوى حين تقوم هي في وجهه أو في وجه مطالبه، الأمر الذي يدفعه إلى احضان الاغتراب.

تعيش الذات المغتربة في عالم من التقابلات، تدخل معها في علاقات متوترة تفضى إلى المزيد من الاغتراب كما تعكس تمزقها و ضياعها و رغبتها في اجتياز اغترابها. و لا تقتصر تقابلية الوجود و الواقع المحيط بالذات الشاعرة المغتربة على الحياة الخارجية، و إنما تتسرب في حياتهم الإبداعية و تتجلى فيها.

و قد ألفينا و نحن ندرس الصورة عند شاعرينا عدة قصائد _ كما كنا نتوقع إذ إنَّ الذات المغتربة تقع بين ثنائية المثال المنشود الأبيض و الحاضر المرفوض الأسود - تتطوى على الصورة التقابلية و تتسم بها.

قد تجد الذات المغتربة أنَّ تناقضات العالم المحيط بها هي السبب في اغترابها. فتقوم بحشد ثنائيات ضدية بين الحاضر السلبي و الماضي الإيجابي متعاطفاً مع الماضي. لإظهار جمال الماضي و رفض الحاضر. ترى هذا واضحاً في قصيدة «الحب في هذا الزمان» التي يشنُّ صلاح حربته على الحب في زمانه الذي تتحكم فيه النفعية الجسمية دون الصفاء الروحي حسب معتقدات «صلاح» إذ كان هو يُولى اهتماماً روحياً للحب فالحب بالنسبة له يكون «أغلى من العيون» و «مكيله الحنون» و «هدية الحياة» و «الفردوس الأمين» (عبد الصبور، ٢٠٠٦: ٢٧٠). من هنا نجده تأخذه حالة الاغتراب متحسراً على ما آل إليه الحب في زمانه و يحن تلويحاً إلى عودة تقاليد المطموسة و ذلك عبر مقابلة ممتدة بين الحبين:

الحب يا رفيقتي قد كان / في أول الزمان / يخضع للترتيب و الحسابان / «نظرة، فابتسامة فسلام / فكلام فموعد فقاء» / اليوم.. يا عجائب الزمان! / قد يلتقي في الحب عاشقان / من قبل أن يتسما *** الحب في هذا الزمان يا رفيقتي... / كالحزن، لا يعيش إلا لحظة البكاء / أو لحظة الشبق (م.ن: ٢٥٤ - ٢٥٣)

ففي هذا المقطع يصور الشاعر معركة ضارية نفسه بين ذاته و عالمها، فإنها لا تستطيع أن تقبل زوال ثوابت الحب المتمثلة في ترتيبه و لذلك يرفضها رفضاً حاسماً متعجباً مما آل إليه في زمانه. و لاشك أن اسم «اليوم» المتصدر للسطر له فاعلية استقطاب التركيز السلبي عليه خاصة جاءت بعده النقطتان لتوكدا دلالة الرفض و التعجب.

و لربما كان تجلى تقنية الصورة التقابلية عند آتشي أبرز و أكثر من صلاح و لعل سر ذلك يمكن في مدى اتحاد آتشي بطبيعته الأولى و مشاهدة زوالها إثر حضور المدنية الحديثة بكل مفرداتها الذميمة. انه في قصيدة «دلتنكي» (التحسر)، يحن إلى ماضيه الحلو بعناصره الساذجة و يتحسر على زوالها عبر مقارنة بين ذلك الماضي التقليدي المحبوب و هذا الحاضر الحديث المرفوض، يقول: (١١)

لا أزال أفكر في ذكريات «گردان» البعيدة / و / أحلف تحت السدر أن الفرس / أجمل من القطار / و فهد هذه الوديان المريضة / لاتزال تجرى أسرع من «جاغوار» (آتشي، ١٣٨٦: ١٢٧٣)

فالشاعر في هذا المقطع يكشف لنا عن تعاطفه مع عناصر بيئته و حنينه إليها رافضاً العناصر الحديثة المصنوعة فسرعة الفهد تفوق سرعة سيارة «جاغوار» و الفرس أشد جمالاً من القطار. إن هاتين اللوحتين (لوحة الماضي و لوحة الحاضر) لا تنتميان إلى الخيال، بل لوحتان واقعيتان، عاشهما الشاعر و أحس بوجودهما، إحداهما قبل اغترابه و ضياعه بين فكي المدينة و الأخرى يعيشها الشاعر الآن و يحسّ بوخزه. و جمالية الصورة هنا تتجلى في اللقطات المختارة من الواقع المحيط للشاعر و ما يدور حوله حيث قالم الشاعر بخلق تقابل بينها تقابلاً يكشف عن صراع المتقابلين الدامي في فكر الشاعر و حسه.

و المفاجئ في هكذا الصور التقابلية أن صورة الحاضر هي الأكثر حضوراً على مستوى النص لما تكون الذات مغتربة، بينما صورة الماضي هي الأبرز حين ينتاب الذات شعور نوستالجي و هو ما يعكس دلالة نفسية خفية. يقول آتشي: (١٢)

لا أريد بيانوكم و لا أرغنكم / لا ربابكم و لا طنبوركم / يكفيني ناى أخضر من سنبلى قمح / لأجلس على تل «تلخائى» / و أعزف غربتى العريقة عزفاً / حتى تبني العصافى / رعشها فى شعرى المحروق (م.ن: ٧٤١)

فالحاضر يضغط حضوره على الذات لكن الماضي أجمل و لايسمح له بالوجود إلا فى حيز محدود (سطران) و تقوم لوحة الماضي على الحاضر فإنه يعيش فى الذات المنكسرة الغريبة و يمتد فيها فإن «نايه» البسيط أثن من جميع آلات الطرب الحديثة المصنوعة، فالذات ليهرب من غوغاء الحاضر تلج عالم الذكريات المشرقة التي مرّت بها و هي تعزف على تل «تلخائى» التي تمثل للشاعر ماضيه الزاهر. وكل هذا محاولة من الشاعر ليجوز بالذات المغتربة من عالم الضوضاء و الأصداء الصاخبة إلى عالم الهدوء و الطمأنينة أو بالأحرى هروب من عالم الانفصال إلى عالم الاتصال.

نتائج البحث

لقد بدا فى ختام هذا البحث أنّ الاغتراب أمرٌ يتعلق بالنفس و له تأثيره الحاسم على الطريقة الشعرية كما وجد سبيله إلى صوت الشاعر و ترك بصماته الواضحة على إبداع الشعارين (صلاح عبد الصبور و منوتشهر آتشي) مع اختلاف لغتهما و ثقافتهما. حيث جاء التكرار بشكل التدويم معمقاً لدلالة الاغتراب و تعبيراً عنه. كما تبين أن التكرار رغم الفضاء

التعريفى السائد عليه، مملّ و يبعث السأم و ينزل بالشعر إلى هاوية الثرية، فقد أثبت في نصّ الاغتراب المدروس بأنه عنصر بنائى هام يقوم بتقوية المعنى. إضافة إلى هذا بات واضحاً أن الصوت النحوى و تشكيله امتداد للصوت النفسى بغض النظر عن قائله و مستوى ثقافته و لغته، استطاع الشاعران أن يعبرا عن عالمهما المؤلم الذى ليسّهما حالة الاغتراب من خلال استخدام اليومى و تفاصيل الحياة اليومية استخداماً ناجحاً و أن يبرزوا تلك المشاعر السوداء الاغترابية فى صورهما الشعرية بطريقة توحى بقدرتهما على تطويع مادتهما الفنية.

الهوامش:

*(أ) ولد صلاح عبد الصبور فى ٣ مايو ١٩٣١ فى مدينة الزقازيق بمحافظة الشرقية المصرية و تخرج من جامعة فؤاد الأول (القاهرة حالياً) حاملاً شهادة الليسانس فى اللغة العربية. ثم عمل مدرساً بوزارة التربية و التعليم إلا أنه استقال منها ليعمل بالصحافة.

أخذ يكتب صلاح الشعر فى سن مبكرة و كان مهتماً بالفلسفة و التاريخ كما كان مولعاً بصورة خاصة بالأساطير. أصدر صلاح عدة مؤلفات من شعر و مسرحية و دراسات نقدية، و من تلك الإبداعات الشعرية هى «الناس فى بلادى» (١٩٥٧) و «أقول لكم» (١٩٦١) و أحلام الفارس القديم (١٩٦٤). و قد حصل صلاح على العديد من الأوسمة منها: جائزة الدولة التشجيعية عام (١٩٦٥) و فى الخامس عشر من أغسطس (١٩٨١) رحل صلاح عبد الصبور إلى الدار الباقية.

ب) ولد منوت شهر آتشى عام ١٣١٠ش فى قرية (دهرود) من محافظه بوشهر جنوبى ايران و قد تلقى الدراسة الابتدائية فيها ثم نال شهادة الليسانس فى اللغة الانجليزية فى طهران عام ١٣٣٩ و بعد تخرجه عمل معلماً فى بوشهر عمل فى مجالات عديدة من الشعر و النقد و الصحافة و من مجموعاته الشعرية: «أهنگ ديگر» (الإيقاع الآخر) ١٣٣٩ و «آواز خاک» (أغنية التراب) (١٣٤٦). توفى سنة ١٣٨٤ بعيد الحصول على جائزة «چهره-هاى ماندگار» (الشخصيات الخالدة). و قد كان شعره يتسم بانتماءه الشديد إلى الطبيعة البوشهرية و التحسر على زوالها إثر تطور الحضارة الصناعية.

١- ديار به ديار / نامت را / هه ياد هر پنجره آورده ام / به ياد هر چار راه / به ياد هر بندر / و فرودگاه.

٢- هر روز / نزدیک تر می شوند آشیانه ها / به آتش. / هر روز / غمناک تر می شوند دره ها / نخلستان ها در غبار می گریزند / باغ های لیمو / می ترشند / در باتلاق نفت. / نرخ آدامس / بالا و بالاتر می رود هر روز / و بهای عشق / نازل و نازل تر می گردد / هر ساعت.

٣- اسب سفید وحشى / من با چگونه عزمی پرخاشگر شوم / من با کدام مرد در آیم میان گرد / من با کدام تیغ، سپر سایه بان کنم / من در کدام میدان جولان دهم ترا.

٤- يكون القصر من النداء هو «طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه» (الهاسمى، ١٣٧٧: ٩٤).

٥- دلا پوسید دنیا، خون مردان شد كثيف از الكل و افیون / نخواهی جست ديگر دل / نخواهی دید ديگر خون / دلا گندید خون گرم زندگى در كوچه های شهر / دلا سر زیر كن فریاد خود از هفت بند رگ / دلا فریاد كن ديگر / دلا ديگر... / دلا ديگر... / دلا ديگر...

- ۶- ای گل هر لحظه از عطر لطیف یاد تو سرشار / خندهات در قصر رؤیایم کلید خوابگاه ناز! /
آهوی تنهای دشت شعرهای من! / تپه و ماهور پندارم به جست و خیز هر صبح تو معتاد است / گر
تو با من سرد بنشینی / سنگ سنگ دشت شعرم گریه خواهد کرد.
- ۷- کاش می ماندی و با تو جوان می ماندم / کاش نمی رفتی و بی تو پیر می شدم.
- ۸- کلبه‌ها / عین سگان گرسنه / دم می جنبانند و گوش می خوابانند / و خزان خزان / به
کارخانه‌ها نزدیک می شوند.
- ۹- آفتاب رفته و مانده / چادر آبیض در اهتزاز / این طرف چکاد / و خرمن حنایی مویس /
پراکنده برانحنای افق / بی او چه می کند رود؟ / (تاریک می رود) / بی او چه می کند نخل؟ / پا می
نهد به گریز / از بیم سایه خویش / بی او چه می کند جلگه؟ / سر زیر بال می برد / با نیم نگاهی به
جانب مشرق / از روزن روستا /
- ۱۰- تو رفته ای / با آفتاب رفته ای تو / بی تو چه می کنم من / (سر به رویا می سپارم) / و
خیره می مانم / به کتف برهنه ی ماه / در چشمه /
- ۱۱- هنوز که هنوز است به خاطره‌ی دور گردان می اندیشم / و / پای شمایل سدر، سوگند می -
خورم که اسب / زیباتر است از لکوموتیو / و یوزپلنگ همین دره‌های مریض / هنوز تندتر می دود
از جاگوار.
- ۱۲- نه ارگ و ارغنونتان را می خواهم / نه تار و نه تنبورتان / مرا، دوباره نی لبکی سبز از دو
ساقه گندم بس / تا بر فراز تپه‌ی «تلخائی» بنشینم / و غربت عتیقم را / آن - قدر نی لبک بز «م تا
پرنده‌ها / در گیسوان سوخته‌ام آشیانه گذارند.

المصادر و المراجع

ألف) الكتب العربية

- ۱- ابن منظور، (۱۹۸۸ / ۱۴۱۶ق). لسان العرب. ج ۱۰، بیروت، دار احیاء التراث العربی، ط ۱.
- ۲- أدونیس، علی أحمد سعید. (۱۹۸۵). سياسة الشعر، بیروت، دار الآداب، ط ۱.
- ۳- بن ذریل، عدنان. (۲۰۰۰). النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق (دراسة)، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط ۱.
- ۴- الجرجانی، عبدالقاهر. (۲۰۰۵)، دلائل الإعجاز، بیروت، دار الكتاب العربی، ط ۱.
- ۵- الحجاج، د. جورج زکی. (۱۹۸۱). الفرح فی شعر سعید عقل، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط ۱.
- ۶- خفاجی، محمد عبد المنعم و فرهود، محمد السعدی و شرف، عبدالعزیز (۱۹۹۲)،
الأسلوبية و البیان العربی، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، لاط.

- ٧- روى لها (٢٠٠٧). الحنين و الغربية في الشعر الأندلسي عصر سيادة غرناطة، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، لاط.
- ٨- السيد، عز الدين على (١٩٨٦). التكرير بين المثير و التأثير، بيروت، عالم الكتب، ط٢،
- ٩- الشايب، أحمد (١٩٥٦). الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مصر، مكتبة النهضة المصرية، ط٥،
- ١٠- الشيخ، عبدالواحد حسن (١٩٩٩). البديع و التوازي، القاهرة، مكتبة و مطبعة الإشعاع الفنية، ط١،
- ١١- الصميدعي، جاسم محمد عباس (٢٠٠٥). شعر الخوارج- دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراه، العراق، كلية التربية، جامعة الأنبار.
- ١٢- عمر، احمد مختار و آخرون (١٩٨٩). المعجم العربي الاساسي للناطقين بالعربية و متعلميها، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، ط١،
- ١٣- عبد الصبور، صلاح (٢٠٠٦). الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، دار العودة، ط١،
- ١٤- العبد الله، يحيى (٢٠٠٥). الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط١،
- ١٥- عبد المجيد، جميل (١٩٩٨). البديع بين البلاغة العربية و اللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، لاط.
- ١٦- العبد، محمد (٢٠٠٧). اللغة و الإبداع الأدبي، القاهرة، دار المعرفة. ط٢،
- ١٧- عبدالصبور، صلاح (١٩٨٢). الإبحار في الذاكرة، بيروت، دار العودة، ط٣،
- ١٨- فضل، صلاح (١٩٨٧). إنتاج الدلالة، القاهرة، مؤسسة محتار للنشر و التوزيع، ط١،
- ١٩- كوين، جان (١٩٩٠). بناء لغة الشعر، ترجمة د.أحمد درويش، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، لاط.
- ٢٠- الملائكة، نازك (١٩٨٢). قضايا الشعر المعاصر، بيروت، دار العالم للملايين. ط١،
- ٢١- النحوى، عنان على رضا (١٩٩٩). الأسلوب و الأسلوبية بين العلمانية و الأدب الملتزم بالإسلام، السعودية، دار النحوى، ط١،
- ٢٢- الهاشمى، أحمد (١٣٧٧). جواهر البلاغة، تهران، انتشارات الهام، چاپ اول.
- ٢٣- ويليك، رنه و وارين، اوستن (١٩٨٧). نظرية الأدب، ترجمة محى الدين صبحى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، لاط.

٢٠٢ / أسلوبية الاغتراب في الشعر المعاصر «صلاح عبدالصبور و منوتشهر آتشي كشاعرين»

- ٢٤- ياكبسون، رومان. (١٩٩٨). قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي و مبارك حنون، المغرب، دار توبقال للنشر، ط١، ١.
- ٢٥- عيد، رجاء. (١٩٩٣). البحث الأسلوبى معاصرة و تراث، الإسكندرية، منشأة المعارف، لاط

ب) الكتب الفارسية

- ٢٦- آتشي، منوچهر. (١٣٨٦). مجموعه أشعار، تهران، انتشارات نگاه، چاپ اول.
- ٢٧- دهقان، حميده. (١٣٨٦). تأثيرات غربت بر زبان و تصاویر اشعار ديوان ناصر خسرو، پایان نامه فوق لیسانس دانشگاه رازی.
- ٢٨- ستوده، هدايت الله. (١٣٨٢). روان شناسی اجتماعى، تهران، انتشارات آواز نور.
- ٢٩- شمسیا، سیروس. (١٣٨١). معانى، تهران، نشر میترا. چاپ دهم.
- ٣٠- صفوی، کورش. (١٣٧٣). از زبان شناسی به ادبیات، ج١، تهران، نشر چشمه، چاپ ١،
- ٣١- کدکنی، محمدرضا شفیعی. (١٣٧٦). موسیقی شعر، تهران، نشر آگه، چاپ پنجم.

ج) المقالات

- ٣٢- ابوشاویش، حماد حسن و عواد، ابراهیم عبدالرزق. (٢٠٠٦). الاغتراب فی روایة البحث عن ولید مسعود، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد ١٤، العدد ٢.
- ٣٣- بدوی، عبده. (١٩٤٨). الغربية المکانية فی الشعر العربی، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ١٥، العدد الأول.
- ٣٤- الراوی، مسارع حسن. (١٤٢٣). الاغتراب و الغربية: فی الفكر العالمی و التراث العربی الإسلامی، مجلة المجمع العلمی العراقی، العدد ١٠٤.
- ٣٥- درویش، أحمد. (١٩٨٢). الأسلوب و الأسلوبية، مجلة فصول، المجلد ٥، العدد ١.

فصلنامهٔ لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال چهارم دورهٔ جدید، شمارهٔ دهم، زمستان ۱۳۹۱

سبک شناسی از خودبیگانگی در شعر معاصر «با تکیه بر شعر صلاح عبد الصبور و

منوچهر آتشی»*

علی گنجیان خناری

دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی

صادق خورشیا

استادیار دانشگاه علامه طباطبایی

علی اکبر احمدی

استادیار دانشگاه علامه طباطبایی

چکیده

«از خودبیگانگی» از مضامین برجسته دورهٔ معاصر است که زندگی و هنر را به شدت دستخوش تغییر کرده است. شاعر نیز چونان تاری حساس، حیات شعریش، آینهٔ تمام نمای زخمه‌هایی است که بر جان وی نشست. از خودبیگانگی یکی از همین زخمه‌های متجلی در شعر معاصر است. این پژوهش با تکیه بر روش سبک شناسی به بررسی پدیده از خودبیگانگی و انعکاس آن در زبان شعر با تکیه بر دو شاعر معاصر «صلاح عبد الصبور» و «منوچهر آتشی» می‌پردازد تا در رویکردی زیباشناسانه کارکرد زبان از خودبیگانگی را در شعر با استناد بر اشعار این دو شاعر نشان دهد؛ چرا که معتقد است هنر و شعر امتداد نوسانات ذهن است که در آن جوشش روح شاعر و از جمله از خودبیگانگی در ساختارهای زبان شعر و صور خیال آن نمود پیدا می‌کند.

کلمات کلیدی

سبک شناسی، از خودبیگانگی، تدویم، زبان روزانه، صور خیال.

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۰۳/۱۰ تاریخ پذیرش نهائی: ۱۳۹۰/۰۴/۲۷

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: pajuhesh1390@gmail.com