التركيب الإسنادي للجملة الثقافية

(دراسة في تحيزات في السرد الروائي)

د. لؤي علي خليل

Loui.khalil@qu.edu.qa

قسم اللغة العربي/جامعة قطر

ملخّص:

تحاول هذه الدراسة أن تطور الجملة الثقافية بعدّها أداةً منهجية يستثمرها النقد الثقافي لكشف المنظومة الثقافية المضمرة في النصوص؛ وذلك من خلال استثمار آلية التركيب الإسنادي التي تفترض فيها الدراسة قدرةً على ضبط حدود الجملة الثقافية بوجهيها الحقيقي والمباشر (التعبير الكنائي بمعناه العام).

ولاختبار هذه الفرضية تقوم الدراسة بتطبيقها على نصوص من السرد الروائي تشتغل على ثنائية الريف والمدينة، لمعرفة مدى قدرتها على كشف أنظمة النصوص المضمرة والظاهرة التي تتعلق بتحيزات أحد النسقين المدني أو الريفي.

الكلمات المفتاحيّة:

Abstract:

This study attempts to develop the cultural sentence, as a systematic tool invested by cultural criticism, to expose the cultural system embedded in the texts. The study assumes, by investing in the mechanism of supportive composition, it can get the ability to control the boundaries of the cultural sentence in its real and direct terms (the canonical expression in its general sense).

To test this hypothesis, the study applies it to narrative texts that work on the duality of the countryside and the city, to see how well it can detect the systems of embedded texts and the phenomenon related to the biases of a civil or rural group.

Keywords:

تعد (الجملة الثقافية) أداةً إجرائيةً أساسية يعتمدها المنهج الثقافي ليضبط قواعد تحليله، ويحدّ من غلواء التأويل والتخمين والحدس التي تعتور بعض الدراسات والتحليلات الثقافية التي تتعامل مع دلالات النص؛ فالجملة الثقافية_ شأنها شأن عدد من الإجراءات التي اقترحها الغذامي لتمكين مشروعه في النقد الثقافي_ قادرةٌ على رصد الدلالة النسقية والمواقف الثقافية في النص، مضمرةً وظاهرة، وهي، بحق، تختلف في كثير عن الجملة النحوية والجملة الأدبية؛ ذلك أن الجملة النحوية تُظهر الدلالة الصريحة، والجملة الأدبية تظهر الدلالة الضمنية ، وتبقى الدلالة النسقية ذات البعد الثقافي خاصة بالجملة الثقافية[1].

وإذا كان عبد الله الغذامي هو الذي اقترح هذا الإجراء النقدي ومنحه مسماه (الجملة الثقافية) فإنه مع ذلك لم يفصّل كثيرًا بشأنها، ولم يحدد مجالاتها وطرائق عملها على نحو واضح، واكتفى بالإشارة إلى اختصاصها بالدلالة النسقية، ثم طبقها على عدد من النصوص الشعرية، ولذلك يبدو من المناسب المضي قدمًا في اقتراحه بشأنها، والسير بها نحو آفاق توسّع من نطاقها وقدراتها على رصد المواقف الثقافية، في النصوص عامةً؛ شعرية ونثرية.

فإذا كانت الجملة النحوية تهتم بالترتيب والوظائف والعوامل والمواضع، للوصول إلى المعنى وتحديده، وكانت الجملة الأدبية تهتم بالاستعارة والتشبيه والكناية والتراكيب، بغية دراسة البعد الجمالي أو الفني أو البلاغي فيها، فإن الجملة الثقافية لا تهتم بتلك الأشكال التي ترصدها الجملتين النحوية والأدبية فحسب، بل تركز على كل تعبير لغوي من شأنه أن يظهر موقفًا نسقيًا ثقافيًا، سواء أخذ شكل الجملة النحوية، أو الصورة الفنية (تشبيه، كناية، استعارة) أو أخذ شكلاً تركيبيًا، أو شكلاً مفردًا (كلمة واحدة)، أو شكلا مشهديًا وصفيًا طويلا، فغاية الجملة الثقافية الموقف الثقافي مهما تغيرت أشكال تبديه اللغوية. وهذا يعني أن الجملة الثقافية ليست لها حدود أو أركان تؤطرها، فقد تكون الجملةُ النحوية نفسها جملةً ثقافية إذا عبّرت عن دلالة نسقية، وقد تكون الجملة الأدبية جملةً ثقافية للسبب نفسه. وسيتضح المقصود من ذلك أثناء الدراسة التطبيقية.

[1] يعود التمييز بين الدلالات الصريحة والضمنية والنسقية للجمل النحوية والأدبية والثقافية إلى عبد الله الغذامي، ينظر: الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، 2014، ص73.

غير أن الغموض الذي يواكب آليات عمل الجملة الثقافي اقتضى أن تستعين الدراسة بمؤشر آخر يعين الجملة الثقافية على ضبط حدودها من الجهتين التركيبية والدلالية، وهو التركيب الإسنادي بمعناه الكلي العام اللغوي والخبري؛ والدافع إلى هذا الفعل هو القناعة بأن الأنظمة الثقافية لا تتبدى من خلال التعبيرات المجازية وحدها، بل من خلال آلية الإسناد نفسها، لأنها قائمة أساسًا على الاختيار، وأي اختيار هو ضرب من الترجيح قائم على تحيزات ثقافية مسبقة.

لماذا الإسناد[2]!!

لا شك في أن اللغة إحدى أهم الوسائل التي تتمثل من خلالها تصوراتُ الإنسان المسبقة للأشياء (للذات وللآخر وللعالم المحيط)، ولا شك أنها في الآن نفسه عصيةٌ على أحكام القيمة اليقينية المطلقة؛ بسبب انفتاحها على احتمالات استعمالِية ودلالية متعددة، بتعدد نسقَي الاستعمال والتلقي، غير أن ذلك لا يعني ــبحال من الأحوالــ استحالة التوصل إلى دلالات مُعتبَرة حول تصوراتنا المُسبقة، بناءً على دوالّ لغوية.

ولكن، أي الدوال اللغوية أقدر على تمثيل تصوراتنا المسبقة؟ وهل يجب أن تختص تصوراتنا تلك بدال دون آخر؟

من البديهي أن السؤال لا يتعلق بالاستعمال المباشر للغة؛ لأنه استعمال تتقلص فيه مسافة التوتر بين التصور والدلالة المباشرة للغة، وإنما يتعلق الأمر بالاستعمال الآخر المضاد: الاستعمال غير المباشر[3]؛ لأنه استعمال مراوغ محفوف بالمخاطر، على مستوى الاستعمال وعلى مستوى التلقي، فالمستعمِل حين يعتمد الأساليب غير المباشرة يفتح لها باباً إلى ذاته، تصطبغ من خلاله بصبغته، وتنال شيئا من فرادته، فلا تعود دلالتها مخلصةً لمعناها المباشر، بل تحمل مع هذا المعنى طبقاتٍ من دلالات تفضح مستعملها، وتشي بما لم يرد إظهاره، أو بما لم يرتبط به قصده، أو بما أراد إخفاءه عن العين الطارئة. وحين يخوض المتلقي تجربة البحث عن الدلالة في الأساليب غير المباشرة فإنه يكون عرضةً للخديعة التي تمارسها عليه الدلالة الظاهرة، فقد يكتفي منها بالمغنم، ويفوته الكنز المخبأ تحت طبقاتها.

---

[2] إشارة إلى كتاب: (الاستعارات التي نحيا بها).

[3] آثرت استعمال الأساليب (غير المباشرة) على الأساليب (المجازية) لأن الأولى أوسع من الأخرى وأشمل، ولأن بعض الاستعمالات غير المباشرة مثل الكناية والتشبيه فيها خلاف حول انتمائها إلى المجاز.

ولعل من أهم الأساليب غير المباشرة الأساليب التصويرية (التشبيه/ الاستعارة/ الكناية)، وهي الأشهر استعمالاً على الصعيدين العادي والأدبي، الشعبي والرسمي. غير أن ثمة من ذهب إلا أن الاستعارة وحدها هي الكفيلة بنقل تصوراتنا المسبقة نحو الأشياء، على أساس أن نسقنا التصوّري استعاري في أصله. وهو ما أسس له مؤلفا كتاب (الاستعارات التي نحيا بها).

بنى جورج لايكوف ومارك جونسن كتابهما (الاستعارات التي نحيا بها) على ثلاث مقدمات قادتهما إلى الفرضية الأساسية التي أقاما كتابهما عليها:

_**المقدمة الأولى**: إن تصوراتنا المسبقة التي تتحكم في تفكيرنا "تتحكم أيضا في سلوكاتنا اليومية البسيطة بكل تفاصيلها، فتصوراتنا تُبَنْيِن ما ندركه، وتُبَنيِن الطريقة التي نتعامل بواسطتها مع العالم، كما تبنين كيفية ارتباطنا بالناس، وبهذا يلعب نسقنا التصوري دوراً مركزياً في تحديد حقائقنا اليومية"[4].

_**المقدمة الثانية**: إن اللغة إحدى الطرق الأساسية التي تكشف لنا تصوراتنا المسبقة، على أساس أن التواصل اللغوي مؤسس على (نفس النسق التصوري الذي نستعمله في تفكيرنا).

_**المقدمة الأخيرة**: إن "الجزء الأكبر من نسقنا التصوري العادي استعاري من حيث طبيعته"[5].

لتتشكل من هذه المقدمات الثلاث **فرضية** الكتاب المركزية التي ترى أن الاستعارة "تُبَنين طريقتنا في الإدراك والتفكير والسلوك...الاستعارة لا ترتبط باللغة أو بالألفاظ، بل على عكس ذلك، فسيرورات الفكر البشري هي التي تُعد استعاريةً في جزء كبير منها. وهذا ما نعنيه حين نقول إن النسق التصوري البشري مُبَنْيَن ومحدد استعارياً. فالاستعارات في اللغة ليست ممكنةً إلا لأن هناك استعارات في النسق التصوري لكل منا"[6].

ولا إشكال بشأن المقدمتين الأولى والثانية اللتين بُني عليهما الكتاب، فالإشكال يقع في المقدمة الثالثة وحدها؛ فللتدليل عليها ضرب المؤلفان مثالاً عن الحوارات التي تدور بين متحاورين بشأن الجدال، وافترضا أنها حوارات تقوم على تصوّر استعاري سابق مفاده أن (الجدال حرب)، ولذلك تكثر بينهما عبارات من مثل: "لا

[4] مارك جونسن، وجورج لايكوف، الاستعارات التي نحيا بها ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، 2009. ص 21.

[5] المصدر نفسه.

[6] المصدر نفسه، ص 21-23.

يمكن أن تدافع عن ادعاءاتك/ لقد هاجم كل نقط القوة في استدلالي/ أصابت انتقاداته الهدف/ لقد هدمت حجته"[7]..إلخ. وفي مثال آخر ربطا بين (الزمن والمال) واستشهدا بعبارات من مثل" إنك تجعلني أضيّع وقتي/ هذه العملية ستجعلك تربح ساعات وساعات/ ليس لدي وقت أمنحك إياه"[8]..إلخ.

والأمثلة الاستعمالية التي استشهدا بها صحيحة في دلالتها على استعمال استعاري، ولكنها ليست صحيحة في دلالتها على أن النسق التصوري البشري نسق استعاري!!

ففي سياقٍ استعماليٍّ آخر_ على نحو ما فعل مؤلفا الكتاب_ يمكن أن نلاحظ الشواهد الآتية:(صديقي قصير اليد/ نقي الثوب/ نظيف اللسان) وهي تعكس تصوّراً مسبقاً يربط بين (صديقي والاستقامة)، وفي سياق تصوّري آخر يربط بين (فلان والانحراف) يمكن أن نلاحظ الاستعمالات اللغوية الآتية (فلان عينه فارغة/ فلان يده طويلة/ فلان لسانه قذر). وفي سياق آخر يمكن أن نلاحظ الاستعمالات الآتية (سمير يركض كالبرق/ سمير كالصاروخ/ سمير كالريح) وهي استعمالات تعكس تصوراً مفاده أن (سمير سريع)، والأمثلة كثيرة بعد ذلك.

وهذه الاستعمالات إما كنائية (في المثالين الأوّلين) أو تشبيهية (في المثال الأخير)، ولا يمكن القول بناءً على هذه الاستعمالات: إن النسق التصوري البشري نسقٌ كنائيّ أو نسق تشبيهيّ؛ لأن الاستعمال اللغوي خيارٌ مفتوح على احتمالات متعددة ترتبط بطبيعة اللغة وطبيعة المستعمِل معاً.

والمسألة في أصلها لا تقوم على نسق تصوّري استعاريّ أو كنائيّ أو تشبيهيّ، هي في الحقيقة قائمة على **نسق تصوّري إسنادي مُضمَر في نفس المتكلم**، يُسند إلى الشيء المعنيّ خبراً يتعلق بعلاقة أو حكم أو فعل...إلخ، تعكس موقف الذات من الشيء، وطريقة تصورّها له. ولعل هذا ما قصده التفتازاني حين أشار إلى أن الكلام "لا محالة يشتمل على نسبة تامّة بين الطرفين قائمة بنفس المتكلم"[9]. فأصل الإخبار؛ أي إخبار، قائم على علاقة إسنادية مضمرة في نفس المتكلم، على حد تعبير التفتازاني.

---

[7] المصدر نفسه، ص 22.

[8] جونسن ولايكوف، ص 25.

[9] مسعود بن عمر التفتازاني، مختصر المعاني (علم المعاني–علم البيان)، مع حاشية شيخ الهند محمود حسن، مج 1، الباكستان، مكتبة البشرى، 2010. ص 77.

وبالعودة إلى المثالين اللذين ضربهما المؤلفان هناك تصورٌ إسنادي عميق مُضمَر في نفس المستعمِل يسند الحرب إلى الجدال (الجدال حرب)، ويسند المال إلى الزمن (الزمن مال)، وفي الأمثلة الكنائية والتشبيهية هناك تصور إسنادي عميق مضمَر أيضاً يسند الاستقامة إلى الصديق (الصديق مستقيم)، ويسند الانحراف إلى فلان (فلان منحرف) ويسند السرعة إلى سمير (سمير سريع).

وبناء على ذلك تغدو المسألة على النحو الآتي: إن النسق التصوري البشري نسق إسنادي، قد نستعمل في أدائه أساليب صورية: (استعارية أو كنائية أو تشبيهية)، وعلى ذلك تصبح المقولة: (الإسناد هو الذي نحيا بها) على الحقيقة لا الاستعارة!

لقد بدا من الضروري التمهيد بهذا التفريق بين النسق الاستعاري والنسق الإسنادي، لأنه سيكون الدليل للخوض في الاستعمالات التصويرية المتناثرة التي تمثل الجملة التي نبحث عنها في المدوّنة السردية المعنيّة بالدراسة، ولاسيما تلك التي تُبنى على تصور إسنادي يجعل أحد ركنيه النسق المدني أو النسق الريفي؛ فمن خلاله يمكن أن نراقب الدلالة المباشرة للصورة أو نحفر داخل السطح الظاهر لها، لنبحث عن الدلالات العالقة (مع أو تحت) الدلالة المباشرة، التي تعكس، حقاً، موقف المستعمِل وتحيّزاته.

وقد جعلت الدراسةُ مَدار تطبيقاتها في الجملة الثقافية على المواضع التصويرية (المشهد / الصورة) في النصوص الروائية، وتناولت تلك المواضع من زاوية العلاقة بين المُسنَد والمُسنَد إليه، على افتراض أن الجملة الثقافية لا تقوم إلا بهما، ولكن لا من جهة معناهما الاصطلاحي النحوي فحسب، بل من جهة الاستعمال الدلالي الخبري لهما، بحيث يكون معنى الإسناد على حد تعريف الجرجاني صاحب التعريفات هو "ضم كلمةٍ أو ما يجري مجراها إلى أخرى بحيث يُفيد أن مفهوم إحداهما ثابت لمفهوم الأخرى أو منفي عنه"[10]. وإشارة الجرجاني إلى الكلمة أو ما يجري مجراها واضحة في ملاحظته المجالَ العام الذي يمكن أن يُستعمل فيه الإسناد خارج إطار اللغة. وعلى ذلك جاز للدراسة أن تجعل التشبيه كالإسناد؛ يقوم على ركنين: مشبَّه (مُسنَد إليه) ومشبَّه به (مسنَد). وهو الأمر عينه الذي لاحظه الزمخشري حين ألمح إلى التشابه القائم بين علاقات الإسناد وعلاقات التشبيه، عندما تحدث عن عمل الإسناد وعمل التشبيه، إذ رأى أن " الإسناد لا يتأتى بدون طرفين: مسند ومسند إليه. ونظير ذلك أن معنى

[10] علي بن مُحَمَّد الجرجاني، التعريفات تحقيق مُحَمَّد صديق المنشاوي، القاهرة، دار الفضيلة، د.ت، ص 22.

التشبيه في (كأن) لما اقتضى مشبهاً ومشبهاً به كانت عاملةً في الجزأين"[11]. وهذا الإجراء ضروري بسبب بحث الجملة الثقافية عن الموقف الثقافي لا عن الدلالة الصريحة أو الدلالة الأدبية، وهذا ما جعل طبيعة المسند والمسند إليه فيها مختلفة عن طبيعتهما في غيرها من الجمل.

ولاعتبارات تتعلق بالرؤية الإسنادية وباكتمال الجملة الثقافية نظرت الدراسةُ إلى الصور السردية أو المشاهد التصويرية من زاوية الحيّز الإسنادي الذي تكتمل به الجملة الثقافية، ليكون ميداناً عملياً تُقيم عليه إجراءاتها التطبيقية، وقصدَت من (الحيز الإسنادي) المساحة التي تكتمل بها الجملة الثقافية، وتقع بين حدودها شبكةُ العلاقات اللغوية التي يتشكل منها المشهد التصويري/الجملة الثقافية، وهي بالضرورة علاقات إسنادية من جهة اللغة، ومن جهة بناء الصورة؛ كإسناد الفعل إلى الفاعل في الجملة، أو إسناد المشبه به إلى المشبه في الصورة، كما سيتضح أثناء الدراسة.

وفرقت الدراسة بين الحيز والسياق والعلاقات الإسنادية، فرأت أن كل حيّز إسنادي/جملة ثقافية يحتوي عدداً من السياقات الإسنادية، لأن حدود الحيز الإسنادي هي حدود المشهد التصويري، وهي حدود قد تكبر وقد تصغر تبعاً لآلية تركيب المشهد. وكذلك قد تحوي السياقات الإسنادية بدورها عدداً من العلاقات الإسنادية.

ففي مشهدٍ مِثل: **"إن رجالا غليظي الشوارب يتربصون بالأطفال الصغار الغضّين كأوراق الخس، لاغتصابهم في حقول الكرز الموحشة"**[12].

تبدأ الجملة الثقافية مع بداية الحيز الإسنادي بـ(إن) وتنتهي بـ(الموحشة)، فتتحدد بذلك بداية المشهد التصويري ونهايته. ولا يمكن أن يكون الأمر بخلاف ذلك؛ أي بعد (إن) أو قبل (الموحشة)؛ فالمشهد الذي يمثل الجملة الثقافية لا يكتمل بالقول بوجود رجال يتربصون بالأطفال الغضين كأوراق الخس، بل يجعل ذلك مقدمةً لتسويغ هذا التربص الذي سينتهي بفعل الاغتصاب. فهذه هي حدود الحيز الإسنادي الكبير (المشهد التصويري) الذي يمثل الجملة الثقافية.

[11] أبو القاسم الزمخشري، المفصل في علم العربية تحقيق فخر صالح قدّارة، عمان، دار عمار، 2004، ص 48.

[12] خالد خليفة، لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، بيروت، دار الآداب، 2013، ص 15.

وفي داخل هذا الحيز الإسنادي سياقان إسناديان اثنان؛ في السياق الإسنادي الأول ثمة رجال غليظو الشوارب يتربصون بالأطفال الغضين كأوراق الخس، وفي السياق الإسنادي الثاني ثمة أطفال يُغتصبون في حقول الكرز الموحشة.

وداخل هذه السياقات الإسنادية عدة علاقات إسنادية؛ ففي السياق الأول يُسند (التربص) إلى الرجال غليظي الشوارب، وكذلك يسند المشبه به (أوراق الخس) إلى المسند إليه (الأطفال الصغار الغضين). وفي السياق الثاني لدينا علاقات إسنادية أخرى تتعلق بفعل الاغتصاب.

ومن الممكن ألا تحضر هذه الإجراءات التفصيلية المتعلقة بالحيّز وسياقاته وعلاقاته الإسنادية كاملةً بحذافيرها في كل نص سردي، أو كل حيز إسنادي/مشهد؛ لأسباب تتعلق بطبيعة كل حيز إسنادي/مشهد، فقد تكون الجملة الثقافية التي يحددها الحيز أبسط وأقل تركيبًا من أن يحتويها حيز إسنادي مشهدي، ولكن تبقى هذه الإجراءات هي المحرك الأساسي للممارسات التطبيقية التي أقامتها الدراسة على النصوص المعنية كلها.

وعلى هذا الأساس ستكون هذه الدراسة بمنزلة اختبار للجملة الثقافية في بعدها الإسنادي، ولاسيما حين تطبق على نصوص سردية؛ فالنص السردي غير النص الشعري؛ لأن الجملة الشعرية جملة مشحونة مقصودة بذاتها، بخلاف الجملة السردية التي لا تمتلك الشحن الدلالي نفسه، ولا تكون في كثير من الأحيان مقصودة لذاتها، بل هي بمنزلة المدماك الذي يجاور غيره للوصول إلى بناء صرح نصّي متكامل، وهذا ما دفعنا إلى توسيع حدود الجملة الثقافية لتصل إلى حدود المشهد الوصفي المتكامل.

التطبيق

اختارت الدراسة لاختبار الجملة الثقافية في بعدها الإسنادي مجموعة من الروايات التي جعلت من النسقين الريفي والمدني ميدانا لفضائها السردي، وذلك بغية ضبط التحيزات التي تسري في فضائها تجاه أحد النسقين.

يقع القارئ في الفضاء السردي لرواية (لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة) على عدة جمل ثقافية، تعبر عن العلاقة بين نسقي المدينة والريف، وتشي بحجم التحوّل العنيف الذي ترصده الرواية للعلاقة بين كلا النسقين في المجتمع السوري، والتحيّزات المرافقة لهذه العلاقة.

ففي الصفحة الثانية تشرع الأم (أم الراوي) في حكاياتها الأثيرة عن زمن قديم لا تزال بقاياه قابعةً في زوايا الذاكرة، فتصوغ مشهداً تصويرياً قائما على بنية تشبيهية واضحة:

- " **تستعرض صور متظاهرات يُشبِهن ثمار قطن غير مقطوف، ناصع البياض تحت شمس غاربة**"[13]

في هذه الصورة التي تمثل زمن الحريات والمظاهرات العفوية يستعين الخيال لتشكيل صورته بمواد/عناصر من الريف والمدينة؛ ليصنع مشهده الخاص للحرّية النقية، فيُشكّل صورةً قوامها المتظاهرات (نساء المدينة_ المشبه/ المسند إليه) و(ثمار القطن غير المقطوف، تحت شمس غاربة/الريف _المشبه به/المسند). فالحيز الإسنادي الكبير/المشهد هنا يقوم على سياق إسنادي واحد فقط، يضمر علاقة إسنادية واحة مفادها: (المتظاهرات نقيّات/طاهرات).

يقوم التصور الذي تعبر عنه الصورة على ركنين (المتظاهرات) و (ثمار القطن غير المقطوف ناصع البياض تحت شمس غاربة)، والعلاقة بينهما قائمة على إسناد الركن الثاني إلى الأول، ومن الممكن ملاحظة أن رُكنَي الصورة إيجابيان، فالتظاهر (الركن الأول) حالٌ إيجابية تدل على مجتمع صحيح، تُمارِس فيه الجماعة حريةَ التعبير عن الرفض، أو التعبير عن القبول. وهي حال مدنية محض، لا تكون إلا في المدينة، ولا يمارسها إلا مجتمع مدني صحيح. ويقوم الركن الثاني على تفاصيل مستقاة من النسق الريفي، حيث ثمار القطن التي لم تُقطع، ولا تزال الحياة

[13] خليفة، ص 8.

تسري فيها، وهي ناصعة البياض، لا تشوبها أي شائبة، ولا يأتيها العكر من أي جهة. والمشهد كله يقع تحت ظل شمس غاربة، تمنح صورة ثمار القطن البيضاء ألواناً من الزرقة المشوبة بالحمرة، فيكتمل بناء المشهد الجمالي، ويصل المسند إلى مبتغاه في تقديم صورة إيجابية جمالية عن المسند إليه: (المتظاهرات).

تمثل هذه الصورة جملةً ثقافية تُعبّر عن فعل إنساني ذي بعد اجتماعي سياسي: (فعل التظاهر)، تمت صياغته بصورة تلتقي فيها مُكوّنات الريف والمدينة معًا، في حالٍ تجاورية تصالحية إيجابية تشي بالانسجام والتناغم، وكأن هذه الحال الصحية (فعل التظاهر) ما كانت لتكون لولا هذا التجاور المنسجم بين المرجعين الأساسيين للصورة: (الريف والمدينة). وهو موقف ثقافي خال من أي تحيز ظاهر.

على حين يمكن أن نلاحظ غير بعيد عن المشهد الأول صورةً أخرى مختلفةً تمام الاختلاف عن سابقتها، تعكس زمنا آخر غير ذاك الزمن الماضي الجميل؛ فحين حصل الانقلاب في سورية بقيادة حزب البعث، واستولى ضباطُه على مبنى الأركان والإذاعة والتلفزيون، وبثوا بيانهم الأول، كانت الأم نفسها في المستشفى تضع مولودها الأول، ورصدت مشهد اقتحام الجنود ممرات المستشفى:

- " **أصبح المكان خربةً تلتهم بغالُ العربات المتوقفة أمام باب سوق المدينة حشائشَ حدائقِه**"[14]

ففي هذا المشهد يمكن أن نرصد ملمحين مهمين؛ أولهما أنه، كسابقه، يمثل كلٌّ من النسق الريفي والنسق المدني مرجعين أساسيين لمكونات صورته؛ فـ(البغال) مكوّن ريفي، و(حدائق السوق) مكوّن مدني. وآخرهما أن العلاقة بين مكونات الريف والمدينة في الحيز/المشهد ليست علاقةً بين كيانين متجاورين لا تجمعهما مساحة مشتركة يتداخلان فيها، كما هو الحال في الحيز/المشهد الأول المبني على صورة تشبيهية؛ حيث المشبه في ركن، والمشبه به في ركن، وبينهما وجه شبه_ بين المتظاهرات والقطن_ هو النقاء والفطرية والطهارة، بل العلاقة بين المكوّنين في هذه الصورة قائمة على الالتحام وتداخل المساحات؛ لأنها صورة كنائية؛ فالمشهد عبارة عن صورة متحركة تتمثل في التهام البغال (مكوّن ريفي) لحشائش الحديقة (مكوّن مدني)، كناية عن الخراب الذي أصاب المدينة.

[14] خليفة، ص 25.

في هذا المشهد، الذي يمثل جملةً ثقافيةً واضحة، ثمة استثمار واع لتقنية المُعادِل الموضوعي المتمثّل في العلاقة بين: البغال، التي سيطرت على المشهد، وهي تأكل حشائش الحدائق، وتحوّلها إلى أماكن خربة، وبين: ظهور حزب البعث وسيطرته على المدينة السورية، بصفته قائدًا للبلد، وموجهًا لحركة المجتمع. فالمشهد تشكَّل بعد أن سمعت الأم أن حزب البعث قام بانقلاب وسيطر على المدينة. ومن هنا نستطيع القول: إن الخراب الذي يمثله المشهد مبني على خللٍ ما طرأ على العلاقة بين الريف والمدينة.

فالمتصور الأساسي الذي بنيت عليه الجملة الثقافية يقوم على إسنادٍ مضمر: (الريف خرّب المدينة)، ولكن التعبير اللغوي الذي استُعمل لنقل هذا التصور من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل صاغ مكوناته من تفاصيل النسق المدني والنسق الريفي، ليؤكد المتصوَّر الأصلي الذي يجعل من تفاصيل النسق الريفي سبباً إلى تفشي الخراب في المدينة.

تدفع المقارنة بين المشهدين السابقين إلى استنتاجٍ مفاده:

-إن جزءاً أساسيًا من جمال الزمن القديم يتمثّل في وضوح حدود مكوّنَيه (الريف والمدينة) وثباتها، وفي طبيعة علاقة التجاور المكاني القائمة بينهما، لأن الصياغة اللغوية للجملة الثقافية التي استُعملت للتعبير عن ذلك التصور بُنيت على التشبيه الذي يحافظ للركنين (المشبه والمشبه به) على مساحتهما دون اختلاط.

-وإن جزءاً أساسياً من خراب الزمن الحاضر يكمن في أن حدود مكوّنَيه (الريف والمدينة) أصبحت متداخلة زئبقية ومرنة، استطال فيها الريف على جغرافية المدينة، فأحالها خراباً، بعد أن التهمت بغالُه حشائشَ حدائِقِها؛ لأن التعبير الكنائي (بالمعنى الواسع للكناية) الذي استُعمل للتعبير عن هذا التصوّر لا يحافظ لركنيه على حدودهما واستقلالهما بعكس التعبير التشبيهي.

ومن المهم الإشارة إلى أن بداية هذا الخلل القائم بين النسق المدني والنسق الريفي تزامن مع ظهور حزب البعث وتغلبه على السلطة في المجتمع السوري. ولذلك جاء مشهد البغال التي أكلت حشائش الحديقة بعد الإشارة إلى اقتحام الضباط للمشفى مباشرةً، وفي ذلك إشارة أخرى إلى أن السارد يرى في الضباط الذين يمثلون حزب البعث شكلاً من أشكال مكوّنات النسق الريفي! فكما شوهت البغال الحديقة شوّه ضباط البعث وجه المدينة.

والطريف في الصورة التي شكلت الجملة الثقافية الاحتمالات الدلالية التي يتيحها استعمال الفعل (التهمت)؛ فخراب الحديقة جاء نتيجةً لالتهام حشائشها، وهي المكون الأساسي الذي يمنح الحديقة هويتها (الحشائش: البساط الأخضر)، وبالمقابل فإن خراب المدينة سيرتبط أيضاً بالتهام ضباط البعث للمكوّن الأساسي الذي يمنح المدينة هويتها: نسقها المدني. هذا ناهيك عن الإحالة المتضمنة في الفعل (التهم) التي تحيل إلى معاني النهب والاستيلاء والاستحواذ...إلخ.

وعندما يوغل السرد في بناء علاقاته الجديدة بين النسق الريفي والنسق المدني يفاجئنا النص بجملة ثقافية جديدة، تعتمد صورةً جديدة:

- **"تقول أمي إن المخبرين سكنوا أوراق الشجر"**[15]

تقوم هذه الصورة على ركنين أساسيين: (المخبرين) مكوّن مدني، و(أوراق الشجر) مكوّن ريفي، والمتصوَّر الذي تعكسه هذه الصورة المركبة (الكنائية الاستعارية) يقوم على علاقة إسنادية بين (الشجرة والبيت) بسبب الدلالة الواضحة لفعل (سكن) المقترن بالشجرة، وعلاقة إسنادية أخرى عميقة بين (المخبرين والريف) تدل عليها الصورة بجملتها، فلأن الشجرة _في المتصور الأساسي_ أُسند إليها البيت غَدت إذاً قابلة للسكن، ولأن الشجرة/البيت تفصيل ريفي خاص بالنسق الريفي، الذي جلب الخراب إلى المدينة، فستكون إذاً منزلاً للمُخبرين، بناء على العلاقة الإسنادية الثانية.

ويمكن أن يتضح القصد من هذه الجملة الثقافية إذا ما قارناها بصورة مسكوت عنها، لم تظهر في النص؛ إذ اعتاد السوريون أن يقولوا، في مثل هذه الحال، للتعبير عن وجود المخبرين في كل مكان: (الحيطان لها آذان)، ولكن السرد الروائي عدل عن هذه الصورة؛ لأنها تجعل مكان المخبرين في الحيطان، والحيطان مرتبطة ببيوت المدينة؛ أي إن هذا التعبير في حال استعماله في السرد سيمثل جملة ثقافية تحمل تحيّزات عميقة ضد النسق المدني، ولذلك عدل عنه السرد الروائي؛ لأن السرد هنا يقوم على متصوّر آخر، يتحيّز للمدينة ضد الريف، فاختار صورة المخبرين الذي يسكنون ورق الشجر، ليكون النسق الريفي هو الحاضن للمخبرين لا النسق المدني، وهذا استجابة لعلاقة الإسناد الكبرى المضمرة في المشهد، التي تعد هي محور المشهد ومحركه، تلك التي ترى أن (الريفي مُخبِر).

[15] خليفة، ص 154.

فالعدول عن الأصل المشهور للتركيب (للحيطان آذان) إلى تركيب جديد يحل أوراق الشجر محل الحيطان يدل، بما لا يقبل الشك، أن هذه الصورة تمثل جملةً ثقافيةً مقصودةً، تحمل تحيزًا واضحًا للنسق المديني ضد النسق الريفي.

وفي مشهد آخر تقول (الأم) الشخصية المحورية للعائلة المدنيّة عن الفلاحات:

- **" فلاحات ميدان أكبس، حين يأتيهن الطلق، يتمددن بهدوء في حقول الرمان ويلدن، بمساعدة رفيقاتهن، يقطعن حبل السرة بسكين متثلّمة، أو حجر، ويكملن أحاديثهن عن مواعيد الحصاد القريبة."[16]**

يقوم الحيز/المشهد كلّه على تفاصيل ريفية لا مكان فيها لأي تفصيل مدني: (الفلاحات/ حقول الرمان/ الحصاد)، ولأنه كذلك يسيطر عليه مناخ ساخر حاد يستبطن موقفاً قيمياً سلبياً واضحاً؛ ففي السياق الإسنادي الأول: الفلاحات يتمددن بهدوء ويلدن في حقول الرمان، وفي السياق الإسنادي الثاني: الفلاحات يقطعن الحبل بسكين متثلّمة أو حجر، وفي السياق الإسنادي الثالث: الفلاحات يكملن أحاديثهن عن الحصاد.

فالتمدد **الهادئ** في السياق الإسنادي الأول يدل على أنهن لا يُولِين فعل الولادة أي أهمية؛ فشأنه كشأن أي فعل آخر يومي يمكن أن يحدث أثناء العمل، وكل ما يقتضيه هو أن تتوقف الفلاحةُ برهةً عن عملها في حراثة الأرض أو حصادها، وتقوم بفعل الولادة بهدوء لا يشوبه أي توتر، ثم تعود إلى عملها، كأن شيئاً لم يحدث!

وليست الدلالة السلبية أصيلةً في الفضلة (شبه الجملة: **بهدوء**)، إذ لم يكن ليدل على تلك السلبية وحده، فقد يتمدد المريض بهدوء على سريره في المشفى، وقد يتمدد المرء بهدوء على فراشه، من غير أن يثير هذان التعبيران أي تحيّز سلبي؛ ذلك أن تحيزات الفضلة لا تتشكل إلا من خلال شبكة الإسناد التي يصنعها السياق الإسنادي الكبير الذي يقع (الفضلة) في حيّزه، ولذلك هو (فضلة). والذي أخذ بعناق الفضلة إلى التحيز السلبي في هذه الجملة إسناد الولادة والتمدد إلى الفلاحات، وحصول ذلك كلّه في حقول الرمان. وهذا الاشتباك الإسنادي هو الذي حوّل الفضلة إلى بؤرة مولدّة للتحيّز السلبي.

وفي السياق الإسناد الثاني تقوم الفلاحات بقطع الحبل السري بسكينٍ وُصِفت بأنها (متثلمة)، الأمر الذي يستحضر صفات أخرى غائبة، مثل: (حادة أو نظيفة)، مما يدفع إلى مقارنة الحاضر(متثلّمة) بالغائب(حادة)؛

[16] خليفة، ص 24.

فيظهر الفرق الكبير بين قطع الحبل بوساطة سكين متثلمة، وقطعها بوساطة سكين حادة، ولاسيما في سياق شبكة إسنادية كبرى تتعلق بارتباط الفضلة الموصوفة (الجار والمجرور والصفة: بسكين متثلمة) بفعل القطع الذي أُسند إلى الفلاحات، وارتباط ذلك كله بالحيز الذي يقع فيه السياق الإسنادي؛ أي المشهد كله؛ فمن خلال ذلك يتضح المراد من العلاقات في الإسناد الثاني؛ وهو الإشارة إلى حس الإهمال المركوز في طبائع فلاحات ميدان إكبس الذي دفعهن إلى استعمال السكين المتثلّمة التي يحصدن بها من أجل قطع الحبل السري للمولود، وهو أمر يختزن قدراً كبيراً من اللامبالاة واللامسؤولية من جهة، ويختزن استهتاراً بالمولود، وتحقيراً من قَدْره من جهة أخرى.

وإذا كان وصف السكين بالـ(متثلّمة) أفضى إلى هذه الدلالة السلبية كلها فكيف إذا كان فعل القطع قد تم بوساطة حجر بدلاً من السكين (**يقطعن حبل السرة بسكين متثلّمة، أو حجر**)!! هنا يبدو الأمر وقد بلغ حدّه في الاستهانة بالولادة وبالطفل وبجوهر الحياة! إذ يستحضر الذهن صورة اليد وهي ترتفع بالحجر نحو الأعلى وتهوي به على حبل السرة لتقطعه، فيكتمل للمشهد حال الاستهتار التي أراد تعزيزها من خلال علاقاته الإسنادية.

وفي الإسناد الأخير للحيز الإسنادي الكبير نفسه، (تكمل الفلاحات أحاديثها عن الحصاد على نحو طبيعي)! لا يبدو من الممكن فهم التحيزات الكامنة في هذا السياق الإسنادي مالم تلاحظ العلاقات الإسنادية في الحيز/المشهد كله، فالمسند (الفعل: تُكمل) يدل على أن هناك أحاديث قد بدأت، ثم انقطعت لسبب ما، والمقصود به هنا فعل الولادة (الإسناد الأول) الذي قطع جريان الأحاديث التي كانت قد ابتدأتها الفلاحات، وحين انتهت الولادة عادت الفلاحات لتكمل أحاديثها، وكأن العلة الطارئة التي انقطعت بسببها الأحاديث أقلُّ قيمةً من الأحاديث التي ابتدأتها الفلاحات، بحيث استُبعدت تلك العلّة عن بؤرة الاهتمام، وعاد الحديث إلى مجراه الأول قبل العلّة الطارئة (فعل الولادة).

ولقد شاركت الفضلة (الجار والمجرور: عن الحصاد) أيضاً في تعزيز المفارقة المتشكلة عن السياق الإسنادي؛ فالأحاديث التي استُكملت بعد الولادة تتعلق بالحصاد؛ أي بجني ثمار البذل والتعب اللذين قدّمتها الفلاحات للأرض! وتنشأ المفارقة من سؤال مركزي تثيره الفضلة في هذا السياق: أليست الولادة حصاداً من نوع آخر!! أليست الولادة ثمرة تعبٍ وجهد بذلتهما الفلاحة نفسها، على مدار تسعة أشهر كاملات، عانت فيها ما عانت من السهر والتعب والحمى، وغير ذلك مما تعانيه المرأة في حملها! وفوق هذا وذاك أليس المولود البشري أَولى بالفرح واستقطاب الأحاديث من ثمارٍ تُحصد وتُؤكل، ويكون مصيرها مُخَلّفات البطون!! وهنا تكتمل المفارقة وتحقق الجملة الثقافية تحيزاتها التي أرادتها.

وعلى ذلك أصبح مؤدى الجملة الثقافية التي يقدمها الحيز/المشهد أن نساء الريف لا يلدن أولادهن باحترام يليق بولادة كائن بشري، ففعلُ الولادة بحد ذاته لا قيمة له لدى الجماعة التي تمثل النسق الريفي، إذ يبدو كأي فعلٍ عادي يجري كل يوم، تلد المرأةُ ابنَها ثم تلتفت إلى صديقاتها، فتكمل الأحاديث التي كانت قد ابتدأتها قبل الولادة، مما يسلب الكائن البشري خصوصيته واحترامه إنساناً أو كائناً حياً، وفي هذا الموقف تحيز ثقافي واضح لا يكاد يخفى.

وفي سياق آخر كانت الأم نفسها تحذر ابنها الذي تعدّه من أهل المدينة، فتقول:

- **"إن رجالاً غليظي الشوارب يتربّصون بالأطفال الصغار الغضّين كأوراق الخس، لاغتصابهم في حقول الكرز الموحشة"**[17].

يقوم هذ الحيز الإسنادي/المشهد أيضاً على النسقين الريفي والمدني بصفتهما مرجعين أساسيين لتوليد دلالته؛ فـ(الاغتصاب) تفصيل يتعلق بالنسق المدني، و(الرجال غليظو الشوارب/ أوراق الخس/ وحقول الكرز) تفصيلات تتعلق بالنسق الريفي. في السياق الإسنادي الأول ثمة رجال غليظو الشوارب يتربصون بالأطفال الغضين كأوراق الخس، وفي السياق الإسنادي الثاني ثمة أطفال يُغتصبون في حقول الكرز الموحشة.

والذي جعل فعل (الاغتصاب) متعلقاً بالنسق المدني هو خلو النسق الريفي منه، فالاغتصاب فعل مدني لا يكاد يعرفه النسق الريفي، لأسباب تتعلق بطبيعة كل من المجتمعين الريفي والمدني. أما (غليظو الشوارب) فهم أقرب إلى النسق الريفي؛ لأن الغالب على رجال المدينة تشذيب الشارب أو حلقه، غير أن وصف (الغلظة) المتعلق بالشوارب وصفٌ متحيّز ذو دلالة، لأن اختيار (الغلظة) دون غيرها من الإمكانات الوصفية مثل (كثيفة، عريضة...إلخ) يدل على قصدية واضحة تتعلق بالدلالة السلبية الحافة بكلمة (غليظ).

وتحمل الجملة الثقافية تناقضات خفية بين السياق الإسنادي الأول والسياق الإسنادي الثاني، من جهة الدلالات التي تولدها مرجعيات التحيزات الدلالية، ففي الأول أُسند المشبه به (أوراق الخس) إلى المسند إليه المشبَّه (الأطفال الصغار)، فبدا أن الصورة متحيّزة للبراءة الغضّة الكامنة في صورة (أوراق الخس) القادمة من النسق الريفي، وبذلك كان النسق الريفي مرجعيةً لتوليد تحيزات دلالية إيجابية. وفي السياق الإسنادي الثاني نلاحظ أن

[17] خليفة، ص 15.

الاغتصاب تم في حقول الكرز الموحشة، فالفضلة الموصوفة (الجار والمجرور والصفة: في حقول الكرز الموحشة) هي المكان الذي هيّأ للمغتصبين تحقيق فعل الاغتصاب، فبدا أن النسق الريفي مرجعيةٌ لتوليد تحيزات دلالية سلبية.

غير أن بؤرة الدلالة تكمن أساساً في فعل **الاغتصاب**، لأنه حين يحدث لا يعود الأطفال غضين كأوراق الخس! وعلى هذا يمكن القول إن الدلالة الأساسية للنسق الريفي في الحيز الإسنادي/المشهد دلالةٌ سلبية؛ ففعل (الاغتصاب/ العار الأخلاقي) لا يكون إلا في (حقول الكرز/ الحيز الريفي)، ليصبح الريف في ذهن الطفل نسقاً لا أخلاقياً.

وكان من الممكن أن تشير الأم إلى الحارات البعيدة، بدلاً من (حقول الكرز)، أو تشير إلى البيوت المهجورة، أو تحذر أبناءها من الغرباء عامةً بدلاً من التحذير من الرجال غليظي الشوارب! ولكنها لم تفعل واختارت بدلا من ذلك تخصيص فعل الاغتصاب بحقول الكرز، فحمَّلت المشهد دلالةً متناقضة ذات تشويش عال؛ فحقول الكرز صورة تستدعي الإحساس الجمالي المشهدي (حاسة البصر)، والإحساس الجمالي الحسي (ذائقة الطعم)، كما أن الذاكرة الثقافية الجمعية تربط صورة (حقول الكرز) بكل ما هو جمالي، ولكن ارتباطها داخل الجملة الثقافية بفعل الاغتصاب فرّغ الصورة من محتواها، ومارس عليها عنفاً دلاليا طارئاً، نقلها من الجمال إلى القبح.

ولا يكاد يختلف الأمر في رواية (عمت صباحاً أيتها الحرب) عن سابقتها إلا في طرائق التمثيل؛ فعلى سبيل المثال تنفعل (نائلة) في وجه ساردة الحكايات (مها)، فتصرخ في وجهها:

- **"قَدِّرِي الظلمَ الذي وقع عليّ؛ أنا أضع الحجاب بطريقة قديمة، كأنني في قرية نائية... أبدو كامرأة تركية قادمة من قرى أورفا البعيدة، ببشرة باهتة، ودون مال لتسريح شعري حتى، أو شراء العطور".**[18]

في هذا الحيز الإسنادي الكبير سياقان إسناديان أساسيان؛ الأول إسناد تصويري قائم على التشبيه، ركنه الأول/المسند إليه: (أنا أضع الحجاب بطريقة قديمة)، وركنه الثاني/المسند: (كأنني في قرية نائية)، والآخر أيضاً إسناد تصويري قائم على التشبيه أيضاً، ركنه الأول/المسند إليه (أنا) أو (حالِي) في جملة (أبدو)، وركنه

[18] مها حسن، عمت صباحا أيتها الحرب، إيطاليا، دار المتوسط، 2017، ص 348-349.

الثاني/المسند: (كامرأة تركية قادمة من قرى أورفا البعيدة/ ببشرة باهتة/ ودون مال لتسريح شعري/ أو شراء العطور).

تصف المتحدثة في السياق الأول_ بعيداً عن الإسنادات الصغرى داخل السياق_ طريقة وضعها للحجاب على أنها طريقة قديمة، ثم تُشبّه حالها عندما تضع الحجاب على تلك الصورة بحال فتاة في قريةٍ نائية. ومرة أخرى يحضر النسق المدني والنسق الريفي بصفتهما مرجعين للدلالات الثقافية؛ فالمتحدثة (ابنة المدينة) تضع نفسها في مواجهة (ابنة القرية)، على أساس أن الحال قد انحدر بها إلى درجة أنها أصبحت تشبه فتيات الريف، مما يشي بانتقال من أعلى إلى أدنى!! والذي مال بالدلالة نحو هذا المعنى السلبي كلمتا (قديمة) و (نائية)، فالقِدَم يعني عدم التواصل مع مستجدات العصر الحديث، والبقاء في إطار الماضي، والنأي يعني الانقطاع عن التطورات الحديثة وعدم مواكبتها.

وفي السياق الآخر تُسند المتحدثة إلى نفسها مجموعةً من الصفات، تتراكم معاً لتُشكّل سلسلةً من المُسندات، يُعزّز بعضها بعضاً؛ فهي أولاً امرأة تركية قادمة من قرى بعيدة، وفي هذا تعزيز للنأي الذي مر في السياق الأول، وهذه القادمة من القرى البعيدة تأتي ببشرة باهتة، ودون تسريح شعر، وبلا عطور، فيجتمع عندئذ النأي مع القبح والمرض (البشرة الباهتة)، مع الفوضى والإهمال (الشعر غير المسرح)، مع الرائحة القبيحة (افتقاد العطور). وهكذا تتشكل في الخيال صورتان متقابلتان؛ صورة حاضرة يشير إليها السرد بوضوح لفتاة ريفية قبيحة مريضة بشعر مجعّد ورائحة قبيحة، وصورة غائبة يستحضرها السرد، بغير إشارة مباشرة، لفتاة المدينة الجميلة النضرة التي تعنى بلباسها وشعرها وعطرها.

ومن هاتين الصورتين تُبرز الجملة الثقافية بوضوح تحيزات النسقين الريفي والمدني في السرد؛ إذ يبدو النسق الريفي مرجعيةً مرهونةً إلى أحكام قيمة سلبية، على حين ترتهن مرجعية النسق المدني إلى أحكام قيمة إيجابية.

وفي رواية (نظرات لا تعرف الحياء) نلاحظ صوراً أخرى لا تكاد تختلف عن الصور الدالة في الروايتين السابقتين؛ ففي حوار بين اثنين من أبناء المدينة يسوق أحدهم الصورة الآتية، ليصف فيها كيف يُساق الموظفون إلى المناسبات الحزبية:

- **"يسوقون الموظفين من الأرياف بالباصات يطبّشوا مثل البغال...**

حَوَشْ، يرددوا الشعارات ويُطبّلوا ويصرخوا، كأنهم دَوابّ"[19]

في الحيز الإسنادي/المشهد نسقان إسناديان لصورتين متشابهتين تقومان على نمط تشبيهي واحد، وتعكسان مُتَصوَّراً متشابهاً أيضاً:

النسق الإسنادي الأول مركّب، يسند فعل التطبيش إلى الموظفين (يطبشوا)، ثم يقوم بخطوة أخرى فيجعل التطبيش جزءاً من علاقة إسنادية جديدة يكون فيها مسنداً إليه، بعد أن كان مسنداً في العلاقة الأولى؛ وفي هذه العلاقة الجديدة يُسند (البغال: مسند/مشبه به) إلى حال الموظفين (فعل التطبيش: مسند إليه/ مشبَّه)، فتصبح الصورة: إن موظفي الأرياف يطبّشون مثل البغال، وهذه الصورة تتضمن علاقة إسنادية عميقة أخرى تقوم على إسناد البغال إلى موظفي الريف أنفسهم لا إلى أفعالهم؛ فتكون الصورة: (موظفو الريف بغال).

وتستبطن الصورة الأخيرة (موظفو الريف بغال) دلالة أخرى لا تقل أهمية، بل هي المرجع العميق الذي يحرك كل العلاقات في هذا النسق الإسنادي؛ فليس كل موظف بغلاً، الأمر خاص بموظفي الريف فحسب، أما موظفو المدينة فمستبعدون عن هذه العلاقة الإسنادية، وهذا يعني أن موظفي الريف استحقوا هذه العلاقة الإسنادية لا لعملهم أو مهنتهم أو وظيفتهم، بل لأمر آخر يتعلق بانتمائهم إلى حيّز مكاني معين، أو بالأحرى إلى نسق ثقافي مرتبط بحيز مكاني خاص، هو الريف؛ فإسناد (البغال) إذن إلى الموظفين القادمين من الريف هو في الحقيقة إسناد إلى الريف بصفته نسقاً ثقافياً، فتغدو الدلالة: (الريف بغل/ الريفيون بغال)!!

ولا يختلف النسق الإسنادي الآخر عن سابقه؛ فهو أيضاً نسق مركّب، يسند أفعال الترديد والتطبيل والصراخ إلى الموظفين (يرددوا الشعارات ويطبلوا ويصرخوا)، ثم يقوم بخطوة أخرى فيجعل هذه الأفعال جزءاً من علاقة إسنادية جديدة يكون فيها مسنداً إليه، بعد أن كان مسنداً في العلاقة الأولى؛ وفي هذه العلاقة الجديدة يتم إسناد (الدواب: مسند/مشبه به) إلى حال الموظفين (أفعال الترديد والتطبيل والصراخ: مسند إليه/ مشبَّه)، فتصبح الصورة: إن موظفي الأرياف يرددون ويطبلون ويصرخون مثل الدواب، وهذه الصورة كسابقتها في النسق الأول تتضمن علاقة إسنادية عميقة تقوم على إسناد الدواب إلى موظفي الريف أنفسهم لا إلى أفعالهم؛ فتكون الصورة: (موظفو الريف دواب).

[19] محمود الجاسم، نظرات لا تعرف الحياء، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون،2015، ص 133.

وتستبطن الصورة الأخيرة (موظفو الريف دواب) دلالة أخرى تتطابق مع تلك التي أشرنا إليها في النسق الأول، ونتيجتها لا تختلف عن سابقتها؛ وهي: إن إسناد (الدواب) إلى الموظفين القادمين من الريف هو في الحقيقة إسناد إلى الريف نفسه بصفته نسقاً ثقافياً، فتغدو الدلالة العميقة: (الريفيون دواب)!!

وهذه المرة أيضاً تتشكل عناصر الصورتين في الحيز الإسنادي/المشهد من النسقين المدني والريفي؛ فـ(الوظيفة) صفة مدنية، ولكنها تُنسب في الحيز الإسنادي إلى أبناء الريف، أما البغال والدواب فعناصر تنتمي إلى النسق الريفي. ويلاحَظ أن مستعمِل الصورة (ابن النسق المدني: "أصحاب المحلات والتجار في حلب"[20]) سعى قاصداً إلى نسبة الوظيفة إلى الريف؛ حتى لا يتعلق إسناد البغال بالموظف عامةً، فينال موظفَ المدينة شيءٌ من هذا الإسناد، فخصص الوظيفة بابن الريف (الموظفون من الأرياف). وكما هو واضح تعكس الجملة الثقافية التي تشكلت من هاتين الصورتين موقفاً واضحاً من النسق المدني تجاه النسق الريفي، إذ بدا النسق الريفي مرتبطاً بالبغال ثم بالدواب التي هي أخس منزلةً من البغال في حكم القيمة.

وفي صورة أخرى كنائية بوضوح، من الرواية ذاتها، يقول أحد أبناء الريف المنتمين إلى حزب البعث:

- **"لولا الرفيق أبو باسل ما تعلمنا ودرسنا وحطّينا كرافيتات"**[21].

فحافظ الأسد (أبو باسل) هو الذي ألبس أبناء الريف (الكرافيتات: ربطة العنق)، وهو الذي منحهم العلم!! والإشارة إلى لبس (الكرافيت) كنايةٌ عن المكانة الاجتماعية المرموقة التي نالها أبناء الريف! وفي هذه الصورة المركّبة مُتَصوَّران اثنان يقومان على إسنادين مضمرين: الأول: إسناد (فضل التعليم، والدراسة، والمكانة المرموقة) إلى المسند إليه (حافظ أسد)، ويتشكل عن هذا الإسناد دلالة عميقة مفادها: (**الرفيق أبو باسل صاحب فضل**)!! والإسناد الآخر يقوم على مُسند: (لبس الكرافيتات)، ومسند إليه هو الضمير (نا) في الأفعال: (تعلمنا، درسنا، حطينا) والمقصود به (الفلاحون)! ويتشكل عن هذا الإسناد دلالة عميقة مفادها: (**نحن/أبناء الريف أصبحنا**

[20] الجاسم، ص 133.

[21] المصدر نفسه، ص 34. و(الكرافيتات) هي ربطات العنق.

محترمين، بسبب لبس الكرافيتات). وجرى التعبير عن كلا الجملتين العميقتين في كلا النسقين عبر صياغة كنائية دمجت المتصوَّرين معاً.

ولا يختلف هذا الحيز الإسنادي/المشهد عما سبقه من علاقات إسنادية، من جهة اعتماد عناصر الصورة فيه على النسقين الريفي والمدني كمرجعين أساسيين لبنية المشهد ودلالته؛ فالضمائر في الأفعال (تعلمنا، درسنا، حطينا) تتعلق بالفلاحين، وهم عنصر أساسي من عناصر النسق الريفي. أما كلمة (رفيق) بدلالتها الحزبية فعنصر مدني؛ لأن مبدأ التحزيب مبدأ يتعلق بالمجتمع المدني لا بالريف، والأمر نفسه ينطبق على (الكرافيتات: ربطة العنق)، فهي أيضاً عنصر مدني؛ لأن لبس الكرافيتات مرتبط بارتداء البدلات الرسمية التي تشيع بين أبناء المدينة، من المثقفين، أو المسؤولين، أو الأثرياء.

وإذا ما أُخِذت المرجعيات المدنية والريفية بعين التقدير عند النظر إلى الدلالات العميقة الناشئة عن الحيز الإسنادي/المشهد يظهر بوضوح أن هناك تحيزاً واضحاً تستبطنه الدلالتان العميقتان اللتان تمت الإشارة إليهما في هذه الجملة الثقافية؛ وهو تحيُّزٌ يُعلي من شأن النسق المدني، ويجعله قيمةً في ذاته، أو مصدراً للتقييم، على حساب النسق الريفي؛ ففي الدلالة العميقة الأولى (**الرفيق أبو باسل صاحب فضل**) يظهر أن صاحب الفضل على الفلاحين (رفيق)، وهي صفة تُستعمَل بين منتسبي حزب البعث العربي الاشتراكي، فصاحب الفضل (رفيق)؛ أي: (حزبي)، والحزب عنصر مدنيّ، وبذلك تصبح الدلالة المضمرة: النسق المدني صاحب فضل على النسق الريفي، فهو إذن أعلى منزلةً منه!

ولا يتوقف الأمر عند ذلك؛ فبالانتقال إلى الدلالة العميقة الأخرى: (**نحن أبناء الريف أصبحنا محترمين**، بسبب لبس الكرافيتات)، ثمة دلالتان مضمرتان على غاية من الأهمية، تقوّي إحداهما الأخرى؛ الأولى: إن القول باكتساب أبناء الريف صفة/قيمة الاحترام يُضمر اعترافاً بأنهم لم يكونوا قد اتصفوا بهذه القيمة من قبل! وهذا يعني أن (الاحترام) طارئ على النسق الريفي وليس أصيلاً فيه!! وفي ذلك ما فيه من تحيّز واضح للنسق المدني الذي منحهم هذه القيمة بعد أن لم تكن لديهم. وإذا انتقلنا إلى السبب الذي منح النسق الريفي صفة/قيمة الاحترام نجد أنه (لبس الكرافيتات)، وهو عنصر مدني أيضاً، وهنا تظهر الدلالة المضمرة الأخرى: إن الذي منح النسق الريفي صفة/قيمة الاحترام هو النسق المدني! فلولاه لبقي النسق الريفي بلا (احترام)، إن صح التعبير.

ومن اللافت حقًا أن الطريقة التي حاز بها النسق الريفي الاحترام كانت عبر تقمصه أو تقليده لمكوّنٍ مدني (لبس الكرافيتات)؛ مما يعني أن الاحترام في الحقيقة مخصوص للكرافيتات (المكون المدني) وليس للابسيها من أبناء الريف، فلو خلعوها زال عنهم!!

وينشأ عن هاتين الدلالتين المضمرتين معنًى كُلّي يتشكل في ذهن المتلقي، ويعكس جوهر العلاقات الدلالية كلها، وهو الإشارة إلى أنه لا غناء للنسق الريفي عن النسق المدني، فالعلاقة بينهما علاقة تابع (النسق الريفي) بمتبوع (النسق المدني)، متخلف (النسق الريفي) بمتقدم (النسق المدني)، مُعطٍ (النسق المدني) بآخذ (النسق الريفي)، مقيّم (النسق المدني) بمقيَّم (النسق الريفي).. إلخ.

ولعل من الدلالات الأخرى التي تستبطنها هذه الجملة الثقافية الإشارةَ إلى العلاقة الوثيقة بين أبناء الريف والسلطة الحاكمة؛ سلطة حزب البعث، وتسويغَ ولاء النسق الريفي للسلطة الحاكمة؛ لأنها منحته مكانةً خاصةً كانت محصورةً بأبناء النسق المدني (لبس الكرافيتات)، ونقلته من حيز الهامش إلى حيزٍ جغرافي ثقافي اجتماعي كان بمنأىً عنه، هو الحيز المدني.

يمكن القول ختاماً: إن العلاقات والدلالات المشتبكة والمركبة في مشاهد التصوير الإسنادي الذي قامت عليها الجملة الثقافية عكست في بنيتها العميقة موقفاً نسقياً واضحاً ضد النسق الريفي، وسبب هذا الموقف السلبي هو تحول النسق الريفي إلى أداة تنفيذية للسلطة/لحزب البعث الحاكم ضد مصالح النسق المدني. وما تلك الصور والدلالات السلبية التي أنيطت بالنسق الريفي من قبل النسق المدني إلا آلية من آليات الانتقام، أو الدفاع عن النفس، مارسها النسق المدني ضد النسق الريفي، ليس بصفته نسقاً مختلفاً طبقياً، أو مناطقياً.. إلخ، بل بصفته ممثلاً للسلطة/ لحزب البعث الحاكم.

المصادر والمراجع

الروايات

- الجاسم، محمود، **نظرات لا تعرف الحياء**. بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون،2015.
- حسن، مها، **عمت صباحاً أيتها الحرب**. إيطاليا، دار المتوسط، 2017.
- خليفة، خالد، **لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة**. بيروت، دار الآداب، 2013.

الكتب

- التفتازاني، مسعود بن عمر، **مختصر المعاني: علم المعاني–علم البيان**. مع حاشية شيخ الهند محمود حسن، مج1، الباكستان، مكتبة البشرى، 2010.
- الجرجاني، علي بن مُحَمَّد، **التعريفات**. تحقيق مُحَمَّد صديق المنشاوي، القاهرة، دار الفضيلة، د.ت.
- جونسن، مارك، وجورج لايكوف، **الاستعارات التي نحيا بها**. ترجمة عبد المجيد جحفة، المغرب، دار توبقال، 2009.
- الزمخشري، أبو القاسم، **المفصل في علم العربية**. تحقيق فخر صالح قدّارة، عمان، دار عمار، 2004.
- العلّاف، أحمد حلمي، **دمشق في مطلع القرن العشرين**. دمشق، دار دمشق، 1983.
- المسيري، عبد الوهاب وآخرون، **إشكالية التحيز: رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد**. تحرير عبد الوهاب المسيري، سلسلة المنهجية الإسلامية (9)، الولايات المتحدة الأمريكية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 1996.