دورية دولية محكمة

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

ISSN: 2625-8943

العدد التاسع عشر- حزيران- جوان 2021م المجلد5

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

المركز الديمقراطي العربي

Journal of cultural linguistic and artistic studies

International scientific periodical journal

رقم التسجيل
VR.3373.6326.B

Germany: Berlin 10315
Gensinger- Str: 112
http://democraticac.de

المركز الديمقراطي العربي
للدراسات الاستراتيجية، الاقتصادية والسياسية
Democratic Arabic Center
for Strategic, Political & Economic Studies

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

دورية علمية محكمة فصلية

تصدر عن
المركز الديمقراطي العربي
برلين – ألمانيا
ISSN : 2625-8943

JOURNAL OF CULTURAL LINGUISTIC AND ARTISTIC STUDIES

An International scientific Periodical Quarterly Journal Issued by

The Democratic Arabic Center

تعنى المجلة بالبحوث والدراسات الاكاديمية الرصينة التي يكون موضوعها متعلقا بجميع مجالات علوم اللغة والترجمة والعلوم الإسلامية والآداب، والعلوم الاجتماعية والإنسانية، وكذا العلوم الفنية وعلوم الآثار، للوصول الى الحقيقة العلمية والفكرية المرجوة من البحث العلمي، والسعي وراء تشجيع الباحثين للقيام بأبحاث علمية رصينة

© Democratic Arabic Center
Germany - Berlin
ISSN: 2625-8943
E-MAIL
culture@democraticac.de

الهيئة المشرفة على المجلة

رئيس المركز الديمقراطي العربي

أ.عمار شرعان

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

دورية علمية دولية محكمة

تصدر عن

المركز الديمقراطي العربي

ألمانيا – برلين

وتعنى بنشر الدراسات والبحوث في التخصصات التالية

- الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية
- اللغات والترجمة والآداب والعلوم الاسلامية
- العلوم الفنية وعلوم الآثار

رئيس التحرير

د. سالم بن لباد

الهيئة الاستشارية

أ.د. محمد جودات
جامعة محمد الخامس بالرباط / المغرب
أ.د. الغالي بن لباد
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان / الجزائر
أ.د. ضياء عني العبودي
جامعة ذي قار / العراق
أ.د. رفيق سليمان / الجامعة الأمريكية – الأوروبية / ألمانيا
د. أحمد حسن إسماعيل الحسن
الجامعة الهاشمية / الأردن
د. محمد أحمد محمد حسن مخلوف
جامعة الأزهر / مصر
د. جمال ولد الخليل
جامعة حائل / المملكة العربية السعودية
د. محمد فتحي عبد الفتاح الأعصر
بجامعة الطائف / المملكة العربية السعودية
د. حاجي دوران
جامعة آيدين إستانبول / تركيا
د. رسول بلاوي
جامعة خليج فارس – بوشهر / إيران
د. محمود خليف خضير الحياني
الجامعة التقنية الشمالية / العراق

نائب رئيس التحرير

أ.د. عبد الكريم حمو
باحث بالمركز الوطني للبحث في الانتروبولوجيا الاجتماعية - وهران

مساعد رئيس التحرير

أ.د. بدرالدين شعباني
جامعة قسنطينة 2/ الجزائر

فلاك حكيم
جامعة البويرة / الجزائر

هبري فاطمة الزهراء
جامعة تلمسان / الجزائر

التصميم والإخراج الفني

أ.د. بدرالدين شعباني

شهادة تحكيم

المؤشر العربي لقياس جودة المجلات العلمية

بناءً على تقرير السادة الخبراء ؛ يشهد مدير مركز مؤشر للاستطلاع والتحليلات بأن:

مجلة (لدراسات الثقافية واللغوية والفنية)

الحاملة للترقيم المعياري:

ISSN: 2625-8943

قد تحصلت على درجة 100/57

وعليه فهي حسب مؤشر (AIMQSJ) تعتبر من المجلات الحسنة ؛ فئة (B+)

مركز مؤشر للاستطلاع .. العمية .. Germany Berlin 10315 Gensinger Str: 112

المؤشر العربي لقياس جودة المجلات العلمية

Arabic Index of Measuring the Quality of Scientific Journals

مؤشر للاستطلاع و التحليلات Indexpolls.de برلين / ألمانيا

مدير مركز مؤشر للاستطلاع والتحليلات

رئيسة اللجنة العلمية

د. جميلة ملوكي المركز الجامعي مغنية / الجزائر

اللجنة العلمية

أ.د. الغالي بن لباد جامعة تلمسان / الجزائر
أ.د. ضياء غني العبودي جامعة ذي قار/ العراق
أ.د. محمد أحمد سامي أبو عيد جامعة البلقاء التطبيقية / الأردن
أ.د. فاروق عبد الحميد عبد القادر دراوشه جامعة الجوف / المملكة العربية السعودية
أ.د. عبد الحليم بن عيسى جامعة وهران1/ الجزائر
أ.د. عبد الكريم حمو باحث بالمركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية وهران / الجزائر
أ.د. الزاوي لعموري جامعة الجزائر 2/ الجزائر
أ.د. بدرالدين شعباني جامعة قسنطينة 2/ الجزائر
أ.د. إسماعيل بن نعمان جامعة الجزائر 2 / الجزائر
أ.د. بلجوزي بوعبد الله جامعة تلمسان/الجزائر
أ.د. الشرقي رزقي جامعة تلمسان/ الجزائر
أ.د. زينب قندوز غربال المعهد العالي للفنون الجميلة جامعة سوسة/ تونس
د. أحمد حسن إسماعيل الحسن الجامعة الهاشمية / الأردن
د. جمال ولد الخليل جامعة حائل/ المملكة العربية السعودية
د. أرزقي شمون جامعة بجاية / الجزائر
د. زهراء خالد سعدالله محمد العبيدي جامعة الموصل/ العراق
د. نصيرة شيادي جامعة تلمسان/ الجزائر
د. رشيدة بودالية جامعة البويرة / الجزائر
د. كمال علوات جامعة البويرة / الجزائر
د. طه حميد حريش الفهداوي كلية الامام الاعظم جامعة بغداد / العراق.
د. سعيد دراجي المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة / الجزائر.
د. مالكي سميرة جامعة وهران 2/ الجزائر
د. حسام العفوري الجامعة العربية المفتوحة / الأردن
د. تومان غازي حسين الخفاجي الجامعة الاسلامية النجف / العراق
د. هدية صارة باحثة دائمة بالمركز الوطني للبحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية وهران/ الجزائر
د. محمد بن لباد المركز الجامعي مغنية / الجزائر
د. صبيحة جمعة المعهد العالي للدراسات التطبيقية في الانسانيات بالمهدية جامعة المنستير / تونس
د. سالم بن لباد جامعة غليزان/ الجزائر
د. فاتح كرغلي جامعة البويرة / الجزائر
د. فتيحة بوشان جامعة البويرة/ الجزائر
د. هشام بن مختاري جامعة وهران 2 / الجزائر
د. محمد أحمد محمد حسن مخلوف جامعة الأزهر / مصر
د. خالد كاظم حميدي جامعة النجف/ العراق
د. صافية زفنكي/ جامعة دمشق/ فرع السويداء

د. فاطمة الزهراء ضياف جامعة بومرداس/ الجزائر
د. سمية قندوزي جامعة / الجزائر
د. جاسم محمد حسين نطاح الجناعره / العراق
د. محمد بوعلاوي جامعة المسيلة/ الجزائر
د. نعيمة بن علية جامعة البويرة/ الجزائر
د. آمنة شنتوف مركز تطوير اللغة العربية وحدة تلمسان / الجزائر
د. جميلة ملوكي المركز الجامعي مغنية / الجزائر
د. بن عزوز حليمة جامعة تلمسان/ الجزائر
د. بن عطية كمال جامعة الجلفة/ الجزائر
د. خالد حوير شمس جامعة بغداد/العراق
د. كاتب كريم جامعة وهران 1/ الجزائر
د. صديق بغورة جامعة المسيلة/ الجزائر
د. حمداش مونيرة جامعة الجزائر 2/ الجزائر
د. محمد رزق الشحات عبد الحميد شعير جامعة هيتت / تركيا
د. أمينة بن قويدر جامعة تيارت/ الجزائر
د. الزهرة قريصات جامعة تيارت/ الجزائر
د. سوسن بوزبرة جامعة تيارت/ الجزائر
د. محمد بلحسن المركز الجامعي مغنية/ الجزائر
د. مصدق صارة جامعة وهران 2/ الجزائر
د. عبد القادر قدوري جامعة الأغواط/ الجزائر
د. ليلى مهدان جامعة خميس مليانة/ الجزائر
د. سعاد هادي حسن ارحيم الطائي جامعة بغداد/ العراق
د. رسول بلاوى جامعة خليج فارس – بوشهر/ إيران
د. محمود خليف خضير الحياني الجامعة التقنية الشمالية / العراق
د. بابو سقال مريم جامعة سعيدة/ الجزائر
م.أ.د. علي عبد الأمير عباس الخميس جامعة بابل/ العراق
د. فاطمة الزهراء نهار جامعة البليدة/ الجزائر
د. أحمد حميد أوغلوا جامعة إبراهيم جاجان/ تركيا
د. بوزياني فاطمة الزهراء جامعة تلمسان/ الجزائر
د. صليحة لطرش جامعة البويرة/ الجزائر
د. نسيمة بغدادي جامعة المسيلة/ الجزائر
د. حبيب بوسغاي المركز الجامعي عين تيموشنت / الجزائر

مقاييس وشروط النشر

تخص البحوث المرسلة الى المجلة الى مجموعة من الشروط تتمثل فيما يلي

1. يجب أن تتوفر في البحوث المقترحة الأصالة العلمية الجادة وتتسم بالعمق.
2. على صاحب البحث كتابة إسمه وعنوانه الالكتروني والجامعة والبلد الذي ينتمي اليه أسفل عنوان البحث، مع إرفاق سيرة ذاتية وتكون في صفحة خاصة ضمن البحث.
3. ترتب المراجع والهوامش في نهاية المقال حسب الطرق المنهجية المتعارف عليها ووفقا للتسلسل العلمي المنهجي وبطريقة يدوية.
4. ترفق المقالات بملخص لا يتجاوز 10 أسطر باللغة العربية ويترجم الملخص الى اللغة الانجليزية أو العكس مع التطرق الى الكلمات المفتاحية.
5. حجم البحث لا يقل عن 10 صفحات ولا يزيد عن 15 صفحة.
6. تكتب المقالات بحجم 16 بصيغة Traditional Arabic بالنسبة للمتن وبحجم 12 بصيغة Times New Roman بالنسبة للهوامش، أما بالنسبة للغات الأجنبية الأخرى يكون بحجم 12 بصيغ Times New Roman بالنسبة للمتن و10 بالنسبة للهوامش وبنفس الصيغة.
7. إرفاق البحث بملخص باللغتين العربية والانجليزية.
8. على البحوث المقترحة أن تراعي القواعد المنهجية والعلمية المتعارف عليها.
9. ترسل المقالات المقترحة لهيئة أمانة التحرير لترتيبها وتصنيفها، كما تعرض المقالات على اللجنة العلمية لتحكيمها.
10. يجب ألا يكون المقال قد سبق نشره أو قدم الى مجلة أخرى.
11. ترسل المقالات الى البريد الالكتروني للمجلة.
12. تمتلك المجلة حقوق نشر المقالات المقبولة ولا يجوز نشرها لدى جهات أخرى الا بعد الحصول على ترخيص رسمي منها.
13. لا تنشر المقالات التي لا تتوفر على مقاييس البحث العلمي أو مقاييس المجلة المذكورة.
14. المجلة غير ملزمة بإعادة البحوث المرفوضة الى أصحابها.
15. تحتفظ المجلة بحق نشر المقالات المقبولة وفق أولوياتها وبرنامجها الخاص.
16. البحوث التي تتطلب تصحيح أو تعديل مقترحا من قبل لجنة القراءة تعاد الى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
17. ألا تكون البحوث المرسلة مستلة من مطبوعة، او جزء من أطروحة.
18. أن تتضمن البحوث المرسلة على قائمة المراجع تدرج في الأخير.

الهوامش

تكتب بنظام APA على الشكل الآتي: في المتن يكتب بين قوسين: لقب الكاتب والسنة والصفحة (اللقب: السنة، ص ..)

المراجع

تكتب المعلومات الكاملة في آخر المقال على هذا النحو : إسم ولقب الكاتب، عنوان الكتاب، الجزء، دار النشر، الطبعة، بلد النشر، سنة النشر، الصفحة.

التحكيم

تخضع كل البحوث المقترحة للتحكيم العلمي المزدوج من طرف لجنة القراءة وبسرية تامة، بحيث

- **يحق للمجلة اجراء بعض التعديلات الشكلية الضرورية على البحوث المقدمة للنشر دون المساس بمضمونها.**
- **يقوم الباحث بتصحيح الأخطاء التي يقدمها له المحكمين في حال وجودها وإعادة ارسالها للمجلة.**
- **لغات المقالات: العربية، والأمازيغية، الفرنسية، الإنجليزية، الألمانية، الإسبانية، الإيطالية، والروسية.**

- المقالات المنشورة لا تعبر عن رأي المجلة -

ترسل البحوث المقدمة للنشر عبر البريد الالكتروني

culture@democraticac.de

الفهرس

الرقم	العنوان	الصفحة
1	كلمة العدد	11
2	أدبيات إعلامية في إطار جائحة كورونا، نصّ سعد مصلوح و مطلع قصيدة مدحت العدل أنموذجا . Media literature in the context of the Corona pandemic: Saad Maslouh's text and Medhat al-Adl's opening poem as model أ.د. طاطة بن قرماز، جامعة الشلف/ الجزائر	22 -13
3	الأنساق الكرنفالية في رواية دون كيخوت دي لا منتشا ل " ميغل دثِربانتِس" carnival systems in the novel of Don Quixote de La Mancha by Miguel Dertepantes. د. الحسن بواجلابن. جامعة القاضي عياض/ مراكش.	38-23
4	التشكيلات الموضوعية والفنية في فن الـــــرواية عند المعتقلين الفلسطينيين في سجون الاحتلال الإسرائيلي Thematic and artistic formations in the art of narration among the Palestinian prisoners in the Israeli occupation jails د. محمود موسى زياد، جامعة القدس/ فلسطين	70-39
5	السخرية السياسية والاجتماعية في أعمال بلال فضل؛ كتاب قلمين أنموذجا . Political and social satire in Bilal Fadl's works; Ghalamein for example الدكتور علي أفضلي/ محمد مهدي كريمي، جامعة طهران، إيران	91 -71
6	شعر روضة الحاج (مقاربة في ضوء نظرية التناص) Rawda Al-Hajj's poetry (An approach in the light of the theory of intertextuality) أ.د. محمد عبد الله سليمان الصديق، جامعة القرآن الكريم وتأصيل العلوم –السودان	110-92
7	ملامح الشخصية التراجيدية في النّص القرآني شخصية فرعون انموذجا The Features of the Tragic Character in the Holy Quran: Pharaoh as an Example أ.د.أيسر محمد فاضل الدبو/ جامعة الانبار- العراق	131-111
8	واقع ومرجعيات التكوين الجامعي في الجزائر حالة العلوم الاجتماعية The reality and references of university education in Algeria the state of social sciences د. فقير محمد راسيم/ د. بن هامل جميلة ،جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان	142 -132
9	جدليّة الحياة والموت في كتاب: "الكتابة بأصابع مبتورة" لوائل محيي الدين The dialectic of life and death in the book: “Writing with Amputated Fingers,” by Wael Mohieddin ميّادة أنور الصعيدي، جامعة القرآن الكريم وتأصيل العلوم/ السودان	157-143
10	إلزام الدول بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية وجزاء الإخلال به Commitment of States to Cooperate with the International Criminal Court(ICC) & Penalty for Breach أشرف عمران محمد ـ كلية القانون ــ جامعة الزيتونة/ليبيا	176 -158

193 -177	الثقافة ؛ أسلوب حياة أم سلوك أفراد؟ قراءة في تأملات مالك بن نبي the culture ; Lifestyle or behavior of individuals? Reflect on the thought of Malik bin Nabi د.جلال عبدالقادر، أستاذ محاضر أ/ جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر	11
207 -194	من فلسفة اللغة إلى فلسفة العقل دراسة في تطور الدرس التداولي عند ج. سيرل From the philosophy of language to the philosophy of mind. A study in the development of the deliberative course of J. Searle. أنس الوالي، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، المغرب الأستاذة الدكتورة زهور حوتي، جامعة سايس - فاس (المغرب)	12
220 -208	دراسة في التركيب والدلالة -ديوان تحت ظلال الزّيتون لمفدي زكريا أنموذجا- Study of structure and semantics "Diwan under the shade of olive – Moufdi Zakaria" as a model بلغيت نورية: طالبة دكتوراة (جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان/الجزائر) أ.د العشريس عباس: أستاذ محاضر صنف أ (المركز الجامعي - مغنية/الجزائر)	13
240 -221	التسلط السياسي في السينما العربية صلاح أبو سيف نموذجا Political authoritarianism in Arab cinema Salah Abu Seif as a model محمد فاتي: أستاذ باحث في مجال الصورة جامعة عبد المالك السعدي ـ تطوان (المغرب)	14
257-241	السيكودراما: مسرح علاج نفسي جماعي Psychodrama: a group psychotherapy theater نور الهدى بزراوي،جامعة تلمسان/الجزائر	15
272-258	شعرية الغواية بحث حول رسائل العشاق في التراث العربي على ضوء نظرية التواصل Poetic Seduction Research on Letters of Lovers in Arab Patrimony According To Communication Theory عادل ايت العسري (جامعة-مراكش/المغرب)	16
289-273	النص والصورة في مساجلات "ابن علي و ابن عمار الجزائريين" دراسة في تلقي النص وإعادة إنتاجه The text and its counterparet " within the two Algerian authors Ibn Ali and Ibn Ammar's" A study in the text reception and reproduction د. نجلاء نجاحي-جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر د. فائزة زيتوني، -جامعة قاصدي مرباح، ورقلة	17

306 -290	بانورما السرد الصحراوي في رواية بين الصحراء والماء للكاتب العماني محمد عيد العريمي Panorama Desert Narrative In a novel between the desert and water By Omani writer Mohammed Eid al-Arimi الدكتورة نوال بومعزة، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة/الجزائـــــــــــــر	18
314-307	البلاغة بين الوصف والإنشاء"مقاربة حول ماهية البلاغة قديمًا وحديثًا" Rhetoric between description and figuration an approach on the rhetoric in ancient and modern times. د.محمد الديناري، جامعة القاضي عياض مراكش/المغرب	19
328 -315	الشعرية النواسية بين القديم والحديث Nawasi poetry between ancient and modern د.علي كرزازي/ جامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس المغرب	20
342 -329	سؤال المعنى والإعراب: - قراءة في كتاب: "العربية والإعراب" لعبد السلام المسدي - Question of Meaning and Declension: -Reading in the book: "Arabic and Declension" by Abdessalam Al-Mseddi نورالدين عيساوي، جامعة السلطان مولاي سليمان بني ملال- المغرب	21
350-343	الإبداع الشعري بين الثابت والمتحول(الموازنةأنموذجا). Poetic creativity between constant and shifting balance as a model د: برهمي نجلاء جامعة طاهري محمد بشار/الجزائر	22
362-351	الشعر والجنون في الأدب العربي القديم تجربة قيس بن الملوح أنموذجا Article title: Poetry and madness in ancient Arabic literature The experience of Qais bnou Al-Mallouh as a model عزيز بويغف أستاذ باحث- الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين ورزازات- المغرب	23
379 -363	المقاربة المفاهيمية لمقولة التشيؤ وأصولها المعرفية conceptual approach to reification and its epistemological assets صباح قارة، دكتوراه علوم ، جامعة محمد لمين دباغين سطيف2 . الجزائر.	24
389 -380	رمزية "الخيمة" في اللغز الشعبي بمنطقة الغرب: قراءة في النسق القيمي The symbolistic aspect of the tent in the garb region tradition: exploring the traditional pattern. بوعزة الخلقي، جامعة ابن طفيل- القنيطرة، المغرب.	25
405-390	وظائف المعجم العربي في ضوء الصناعة المعجمية الحديثة بين وصف اللغة ووصف الثقافة The functions of Arabic dictionaries in the light of modern lexicography Between describing language and describing culture يوسف أمرير، جامعة محمد الخامس بالرباط – المغرب	26
418-406	الصمت بين شعرية القيم وبلاغة الحجاج في سيرة عنترة بن شداد Silence between poetical values and rhetorical argumentation in Antar Ibn Chaddad's biography	27

	الباحثة: فتيحة غلام، بجامعة الحسن الثاني عين الشق/ الدار البيضاء-المغرب)	
448-419	**La représentation du patrimoine culturel matériel et immatériel dans l'art plastique : une étude des symboles dans certains œuvres d'art.** **The representation of tangible and intangible cultural heritage in plastic art: a study of symbols in certain works.** تمثيل التراث الثقافي المادي واللامادي في الفن التشكيلي : دراسة الرموز في بعض الأعمال الفنية د. ريم المالكي/ المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس	28
470-449	**Plath's Mirror a Reflection of her Life** قصيدة المرآة لبلاث انعكاس لحياتها **Dr. Yahya Saleh Hasan Dahami (Associate Professor)** **Currently: English Department - Faculty of Science and Arts AL BAHA UNIVERSITY – KSA** **Previously at Faculty of Languages and Human Sciences, Future University – Sana'a - Yemen**	29

كلمة العدد

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام، على صفي وحبيب ونجي الرحمن محمد ابن عبد الله، وآله وصحبه وبعد،

يطيب لنا أن نزف إلى قرائنا الأعزاء، في كل العالم خبر صدور العدد التاسع عشر، من مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، وكالعادة جاء هذا العدد ليحمل دراسات علمية قيمة متنوعة، حسب تنوع اختصاص المجلة، شارك في تحكيمها أساتذة دكاترة من مختلف جامعات الدول العربية، من الجزائر، المغرب، المملكة السعودية، سوريا، تونس، مصر، الأردن، العراق، وإيران، وتركيا ... وإنه لمن الواجب الاعتراف بمجهوداتهم وشكرهم على ذلك.

هذه البحوث وعلى غزارتها، تعد من المواد العلمية والمعرفية المهمة في مجال الدراسات اللغوية والثقافية والفنية، لذلك يصعب علينا انتقاءها رغم خضوعها للتحكيم الثنائي وأحيانا الثلاثي. وإنه في هذا السياق نعتذر من الذين لم يتسنى لهم نشر ورقتهم البحثية في هذا العدد، ونضرب لهم موعدا في الأعداد المقبلة بحول الله تعالى.

في الأخير نشكر كل من ساهم في اصدار هذا العدد، وشكر خاص للسيد رئيس المركز الديمقراطي العربي.

رئيس التحرير

الدكتور سالم بن لباد

أدبيات إعلامية في إطار جائحة كورونا،نصّ سعد مصلوح و مطلع قصيدة مدحت العدل أنموذجا .

Media literature in the context of the Corona pandemic: Saad Maslouh's text and Medhat al-Adl's opening poem as model

أ.د. طاطة بن قرماز، مخبر نظرية اللغة الوظيفية، جامعة الشلف/ الجزائر
البريد الإلكتروني:tatabenguermaz@yahoo.fr

الملخص :

سيتضمن البحث في موضوع :أدبيات إعلامية لوباء كورونا نصّ سعد مصلوح و مطلع قصيدة مدحت العدل أنموذجا أساليب التقويّة التأثيرية تجديدا وإبداعا من خلال نصوص لأدبيات إعلامية ظهرت على مواقع التواصل الاجتماعي كالفيسبوك واليوتيوب ، حيث تعتبر هذه النصوص من أهمّ المسوغات النفسية والوجدانية القائدة إلى تفنّن الشعراء وتمهّرهم في إتقان الأساليب التي ستنعكس على فاعلية تقبل المتلقين برغبة قلبية ووجدانية تتحكم فيها سلطة التأثير ذات تقويّة أسلوبية ، ولاشك في أن هذه الأدبيات الحديثة التي واكبت الجائحة جاءت لتحريض الناس على التحلي بالأمل في الحياة والإقناع على الوقاية من الوباء فتباينت أساليب المبدعين بين قوة التأثير ودرجة الإقناع.

الكلمات المفتاحية: جائحة كورونا ، الوعي ، الوقاية ، الأمل ، الحياة ، الإقناع ، التأثير .

The research on the topic of: Media Literature on the Coronavirus Epidemic will include a text by Saad Maslouh and Medhat al-Adl's opening poem as model of influential empowerment methods innovation and creativity through texts of media literature that appeared on social networking sites such as Facebook and YouTube .As these texts are considered one of the most important psychological and emotional justifications that lead to the mastery of poets and enable them to master the methods that will be reflected in the effectiveness of acceptance by the recipients with a heart and emotional desire controlled by the authority of influence with a stylistic strengthening .Without a doubt, this modern literature that accompanied the pandemic came to incite people to show hope in life and persuade to prevent the epidemic, so the methods of the creators varied between the strength of influence and the degree of persuasion.

Keywords: Corona Pandemic, Awareness, Prevention, Hope, Life, Persuasion, Impact.

.

توطئة:

إذا كان الأسلوب هو الرجل نفسه فإنّ أثر وباء كورونا في استحداث قرائح المبدعين أضحى جزءا لا يتجزأ من تشكيل هذا الأسلوب ، حيث أضحى دعامة أساسية قمينة بإيقاد حسّ التشعير لديهم، من خلال ما بلورته جائحة كورنا الطارئة على حياة الفرد والمجتمع أساليب حادثة محدثة، يتكيف معها الأدباء و المنشئون والناس جميعا، تبعا لتداعيات هذا الوباء اللّغوية والحسّية والوجدانية، مما سينجرّ عنه تفتق الأساليب وتغيّر منحى اتجاه الأحاسيس ، من حيث تمّ إيقاظها من غفلة الرتابة التي سرت في عقول وأذهان وأحاسيس المبدعين قبل حلول هذه الجائحة ، فإذا كانت الفصاحة عملا تبتدئه الطبيعة وتكمّله الوراثة في عرف النقاد المحدثين فإنّ وباء كورونا بتداعيات عزلته النفسية والمكانية تسبب في تكملة فصاحة المبدعين بل ساهم في استجدادها بطبيعته المفروضة عليهم ، مما سيتمخض عليها ميلاد أحاسيس جديدة تكون أشدّ لينا ورهافة ، وتكون اللغة أشدّ طواعية ودلكا ، وأكثرها استدراجا وانقيادا ، وستمسي الأساليب أشدّ تجويدا وأجمل نسجا وأوسع خيالا، والصور أكثر اتقانا وأشدّ تأثيرا .

ستنحو مرامي الشعراء الفنّية في عام كورونا منحى الاستجداد تتفرّد بأداء رسالة إنسانية بامتياز، تكمن في تحريضهم على تعاطي الأمّل، والتشبث بحبل الحياة بتقويّة أسلوبية مؤثرة، من حيث تستهدف طمأنة النفوس الخائفة التي تسبب الوباء في إفزاع قلوبها ورجّ نظام حياتها ، تفرزها أحاسيس متأججة بحرارة انفعالات راهنة مرتجلة ، والفنّ يستمد قيمته من معطيات الحياة "...والحقيقة أن الجمال يرتد إلى الشعور بالحياة فلا يمكن أن يستبعد كل ما هو ضروري للحياة ، إن أول مظهر من مظاهر الشعور الجمالي ارواء الحاجة واستعادة الحياة توازنها واستئناف الانسجام الداخلي ، فعلى هذا يقوم جمال الاحساسات"(جويو، 1965، صفحة 12)، يتحدّ الفنّ مع متطلبات الحياة فيغدو معبرا عن انشغالات المرء بانفعالات قوية تومئ بالتأثير ، وهي رسالة تحثّ على مقاومة الوباء بشتى سبل الوقاية منه، ولا شك في أن الشعراء والمبدعين سيعكفون على دعوة الناس إلى التمسك بالحياة وخاصة منها ما رصدناه عيانيا على صفحات الفيس بوك واليوتيوب من أدبيات إعلامية لوباء كورونا ذات الحسّ المشترك، وبناء عليه سيتنافس الشعراء على إعداد العدّة الأسلوبيّة التي تكون قمينة بإيصال الرسالة إلى نفوس المتلقين تأثيرا وإبهارا .

لقد ذاع صيت الوباء عاليا منتشرا على مواقع التواصل الاجتماعي ومنها الفيس بوك الذي عجّت صفحات رواده بالتعاطي مع كورونا، فهناك من خصّص صفحته للتوعية به لتخفيف الضغط النفسي الذي عان منه الناس طيلة فترة الحجر، وهناك من المثقفين من تعامل مع الوباء بذكاء فبنشر أشعارا منقولة ذات التوجّه الإسقاطي ، وهناك من ضمّن صفحته قولا منظوما يتضمن في مدلوله موضوع الوباء

بكل ما انجرّ عنه من خطر محدّق بحياة الإنسان، وهذا الباحث والعالم سعد مصلوح ينشر في صفحته قولا مأثورا من تأليفه .

ليس العدوّ من استهل مصارحا // بعدائه إن كان ثمّ عداء // إن العدو" هو الصديق ترى له // وجها كما تتلون الحرباء // فحذار من بقياه فهو أنية // وحذار من لقياه فهو وباء /م وابتره كالعضو المسمم تبتغي /م من بتره أن تسلم الأعضاء // واجعل ذويك على طراز واحد /م إن القوافي عابها الإقواء(https://www.facebook.com/saad.maslouh، 2020).

نشر الباحث هذا المنشور على صفحته بالفيس بوك بتاريخ : 04 جويلية 2020،أثناء موجة الوباء الأولى، حيث كان الصراع بين الإنسان والوباء جديدا عنيفا و معتّما، و قد عمّال نفس الخوف والطمع في حياة الاستئناس و الأمن الآمن ،أملا في استرجاع الحياة الأولى التي سلب طبيعتها كوفيد الشبح ،فجاء منشور الباحث متلائما وموضوعه الذي تزامن مع حلول الوباء كونه من أسبابه ودواعيه، والأسلوب الواضح هو الذي يقوم على فاعلية الملاءمة التي ينبغي أن يتوخها المنشئ لأن الأسلوب في جوهر ماهيته هو ،"...الطريقة التي يتكلم بها كل شخص لذلك هناك من الأساليب بقدر ما هنالك من أشخاص يكتبون... على الأسلوب أن يكون واضحا، ونقيا وحيا وسلسا وممتعا ، وصحيحا وملائما لموضوعه ""(مولينيه، 1999، صفحة 107/106)،وإنّ لغة موضوع المنشور تعارف الناس عليها، وتداولوها في زمن الجائحة ، فقد تطلب الموضوع الوضع واستدعاه المقام وساقه نحوه، ومن هنا جاء منظور الباحث خادما لموضوع الجائحة فقد اجتلبه اجتلابا.

كتب الباحث المنشور بلغة هي أوقع لها في السمع ،وأذهب بها في الدلالة على القصد والنية، إذ يلاحظ القارئ أن الباحث اعتدّ بتجاذبات وظيفية وأدوات أسلوبية ترامت في شكل نصّ كورونا المشرّح ، فهدف الأسلوبية المنشود يقوم على دراسة الأدبية في مكوناتها الكلامية والشكلية (مولينيه، 1999، صفحة 33)، لذلك نحاول أن نفكّك هذه الآليات للوصول إلى مواطن التقويّة التأثيرية الأسلوبية في هذا النصّ الفيسبوكي.

تخيّر الباحث سعد مصلوح موضوع العدائية الذي تناسب وطبيعة مشاعر التعادي والتجافي والقساوة التي لازمت أحاسيس الفرد المتصاقبة مع شعوره بعدائية الوباء، فجاءت هذه الأحاسيس متناغمة مع موضوع الوباء باعتباره عدوا مباغتا ينزع منزع الخداع والمكر.

يروم الباحث إلى تكشيف القناع عن عدو خفي ،فالعدو من منظوره ليس من يأتينا مصارحا كاشفا عن نية عدائيته مكشوف الوجه والنية، وإنما العدو هو من صادقناه وعاشرناه وألفناه ، فتحقق الإفجاء بنسبة دهشة صادمة غير منتظرة ماثلة في مواقف الخيبة ،حيث لا يُتوقع من مقرّب سهم الغدر،

وبالتالي لا يُستطاع محاشته أو صدّ سهمه الغادر، يوضح هذا الإسقاط الدلالي التعالق القريني بين العدو الماثل في هيئة شخص والعدو الماثل في هيئة فيروس متخفّ.

وقد تزامنت هذه الفكرة المنشور مع الإحساس بالغدر الذي طوّق أفئدة بني البشر في هذه الفترة الزمنية الحرجة ، لأن الوباء نحا وجهة مخابثة جعلته ينقضّ على روح الفرد دون سابق إنذار، والذي يتأمل المنشور ويركز في أسلوب الوباء يجد الأمر يستدعي المقارنة بينهما ، فكلّ أشكال العدائية حاضرة من تربص وخداع وخبث ومباغتة ، وخيانة.

إنّ موضوع المنشور إذن لميكن جديدا بفكرته وإنما استحضاره في زمن كورونا يعدّ ضربا من الحذّاقة الحصافة ينمّ عن حدّة الذكاء ووعي كامل بهول الوباء من خلال إسقاطه على وقع كورونا على الناس، حيث أضاف الباحث سعد مصلوح قيمة جديدة للعدائية التي ألفها المرء ، اكتشفها متتبع صفحته على الفيس بوك ، حيث اعتبر العدو المخاتل ناكرا للوفاء فشبه العدو المتخفي بالوباء الفتاك الذي لا راحة منه ترتجى إلا باستئصاله، مسترشدا بصورة الحرباء التي تتسق مع صورة العدو فكلاهما يتلوّن ويتغير ويخفي مظهره الحقيقي.

استهل الباحث المنشور بلفظة : **ليس** قصد شدّ وعي القارئ فزادت من شغف رغبته في معرفة من هو العدو الحقيقي الذي يعنيه ، فقد أثار الباحث حيرة في نفوس متابعيه ووضعهم في موازنة بين حالين حالة عدو صريح وظاهر وحالة عدو خفي ضامر، كما يلاحظ القارئ أن الباحث سعد مصلوح كثّف من استعمال مفردة العدو وما ينشق عنها من مفردات ذات الترادف الدلالي : **بعدائه / عداء** وذلك بالنظر إلى المعنى الذي تطلبته ، فقد أرسل الباحث المدلولات على سجيتها ، بحيث جاءت متوافقة بتداعيات سردها مع موضوع العدو والهجوم غير المنتظر.

ناجى الباحث نفس المتلقي حسّيا بما حسُن استعماله بأسلوب التكرار الوارد في لغة المنشور، فتناهى إلى قلب قارئه بوقوعه في لفظة : **ليس العدو / إنّ العدو**، أما العدو الأولفهي دلالة أساسية ،المراد منها استهلال الحديث عن العدو، أما العدو الثانية بدلالتها الإيحائية فتُظهر تقويّة تأثيرية بتوظيفها من حيث بروزها أسلوبيا، فالأسلوبية تهتم "... بالتكرار المعبر لبعض النغمات ، والسمات الصوتية والنبرات المميزة والتراكيب الإيقاعية ، إلى ما هنالك ، أما بالنسبة للمدلول ، فلابد من التمييز بين النواة الدلالية والقيم الإيحائية، ولا تكون كل هذه المظاهر هدف الأسلوبية وحقلها إلا من خلال عملها ضمن السياق النصّي.."..(مولينيه، 1999، صفحة 11)، يستميل أسلوب التكرار قلب المتلقي بإيقاعه البصري والسمعي ، فقد أبان الباحث عن فائدة اللفظة المكررة بعيدا عن أن يسمعنا حروفا مكرّرة ، ولم يغفل أنه يتكلم ويكرّر بغرض الإفهام والإبانة، فقد أدرك تحوّر دلالة العدو بمكونها الإيحائي الذي يعدّ أكثر نفعا من منظور دارسي الأسلوب ، والدلالة الإيحائية هي هدف دارس الأسلوب (مولينيه، 1999، صفحة

13)، إذ تتضمن مخادعة أسلوبية من خلال ما تظهره وهو عكس ما تخفيه، وفيها ضرب من الإيهام بعدم جدوى تكرارها للوهلة الأولى ، أما واقع توظيف لفظة العدو فيظهر فائدتها الأسلوبية التي قوّت معناها بل جدّدته ودققته بما يتوافق مع حقيقة هذا العدو الذي اختار أسلوب المخابثة والمباغتة.

استعمل الباحث نظاما من الألفاظ ينبني على التكرار الفونيمي المنسجم من شأنه أن يحقّق إبرازا أسلوبيا، حيث يعمل التجنيس على توفير طاقة إيقاعية وموسيقى عالية(هاشل، 2004، صفحة 83)،ورد في عبارة المنشور المؤلف من الملفوظات التالية : عداء / الحرباء / وباء / الأعضاء ، الإقواء ، أُشبعت هذه الملفوظات بصوت الهمزة ، وهي بمثابة القافية الداخلية المتجانسة ذات صلة دلالية متواجشة، وقد دلت الأصول اللّغوية على أن أسلوب السجع يضفي طابع الجمال على اللغة إذا ما حضر يقول ابن جني: "..ألا ترى أن المثل إذا كان مسجوعا لذّ لسامعه فحفظه ، فإذا هو حفظه كان جديرا باستعماله ، ولو لم يكن مسجوعا لم تأنس النفس به ، ولا أنقت لمستمعه ، وإذا كان كذلك لم تحفظه وإذا لم تحفظه لم تطالب أنفسنا باستعمال ما وضع له ، وجئته من أجله.."(جني، صفحة 198)،يحسن موقع هذه الملفوظات المتجانسة صوتيا ودلاليا على الذات المتلقية المستأنسة به، وتكاد تتضمن دلالة واحدة وهي دلالة الضرر الذي يلحقه كلّ من العداء الناجم عن تلوّن مواقف المرء المتسببة في حدوث وباء انجس عنها لإضرار بسلامة الأعضاء، أما الإقواء فيعرف على أنه عيب في القصيدة يعود عليها بالضرر في كسر نظام قافيتها.

يقترح الباحث سعد مصلوح حلا لاجتناب العدو يتمثل في ببتر أحد الأعضاء كي تسلم جميع الأعضاء ، لأن المرض يتفشى منتشرا في باقي الأعضاء إذا تمّ الاحتفاظ بالعضو المتضرّر ، وينمّ اقتراحه هذا عن وعيه بخطورة الوباء والتي لا مناص من تحاشيها إلا بهذه الطريقة التي تجنبنا تسلل العدوى واجتياحها للأرواح، بحيث تتأرجح الدلالة بين ثقافة الوقاية والوعي بخطورة الوباء، كما أن الباحث خاطب المتلقي وهو يدرك أنه حاضر متابع للحدث يتلقى الجمهور النصّ، فلذلك نجده يوجه إليه الكلام وكأنه أمامه فتختلف التأويلات وتتعدد بتعدد القراء أو المتابعين "كل تأويل لنصّ ما لا بد أن ينطلق من تفكير المؤول حول الأفكار المتصورة مسبقا الناشئة عن الوضعية التأويلية التي تتواجد فيها ، فعلى عاتقه أن يضفي عليها نوعا من المشروعية يعنى أن يبحث عن أصلها وقيمتها"(غادمير، 2002، صفحة 41)،يحتاج نشاط التأويل إذن إلى أفكار متصورة تقع في ذهن المؤول لأول وهلة في خاطره ، تستنبط من الوضعية العامة المؤولة للنصّ على أن تتوج عملية التأويل هذه بمشروعية الموضوعية ذات المرجعيات التاريخية و القيمية للأفكار المتوصل إليه من موضوع النصّ دلاليا .

ينمّ النظام الملفوظاتي الذي سخّره الباحث سعد مصلوح عن دلالات مبطنّة تشي بتحديق الخطر و الغدر وخيبة المباغتة وضعف الاستعداد للمواجهة ،فبحدوث اللقاء يزداد الاحتكاك فتحصل العدوى ،

وقد وتّر الباحث اللّغة من خلال ما يبرزه الجناس الصوتي من إيقاع نغمي، حيث "يمتاز الدلالي الصوتي بخاصتين ، خاصية الإيقاع الدلالي المضمر وخاصية الإيقاع الصوتي البيّن الذي يجعل منه إيقاعا مقروعا"(كنوان، 2002، صفحة 389)يزيد التماثل الصوتي للألفاظ من قوة معانيها تأكيدا وإلحاحا وتأثيرا ،وما يعطي فضيلة التجنيس في نظر عبد القاهر الجرجاني هو " ...أمر لم يتمّ إلا بنصرة المعنى ، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه إلا مستحسن ، ولما وُجد فيه معيب مستهجن ، ولذلك ذمّ الاستكثار منه والولوع به"(الجرجاني، صفحة 8/7)، فمن يلجأ إلى أسلوب التجنيس الماثل في تكرار بعض حروف لفظة بعينها يملك الكفاءة الكافية والثقة الكاملة على أنه ما عرّج على هذا الفنّ إلا للحفاظ على سلامة المعنى و صحة البناء على اقتدار في تشكيل الأسلوب .

أثر العزلة في بناء أساليب رفيعة :

لا شك في أن المنشئ اكتسب ملكة لغوية جديدة كانت كفيلة بتقويّة أسلوبه بفضل العزلة المكانية المفروضة عليه في خضم تعاركه مع الوباء ، والتي طالما كانت محفّزا نفسيا يقف وراء تهيئة الظروف المؤهلة لتحقيق براعة الشعراء والأدباء عموما، وإن فترة التأمّل التي عاشها المنشئ كانت كافية لأن يسرح بخياله وينغمس في تأمّل الذات تجاه هذا الوضع المستجد الراهن، الذي لم يكن في حسبان أي فرد من الأفراد، فغذّى طاقاته الإبداعية ودعاها إلى التجاوب الطوعي بكل ما استثمره من دعم أسلوبي يقف وراءه وباء كورونا وأثره في المجتمع من تغيير عوائدهم وطقوسهم، فقد تسلل هذا الوباء بما يحمله من مخاوف وأمسى مسوّغا فنيا قويا لبناء أساليب مخصوصة ، لأنّ الأحاسيس الطارئة التي انتابت المنشئين في عهد كورونا كانت قمينة بمدّهم بالكيفيات الأسلوبية التي تسهم في تنميق كلامهم وتوشيح مظّانه ، لأن التفاعل كان قلبيا والحسّ بلغ أو بحّرارته ، فكان الخطاب موجّها إلى متلق أوتي كل التهيئات النفسية لإبداء التذوّق ومن ثم حدوث التأثير به بالنظر إلى معرض حليته الأسلوبية المستجدّة .

كورونا ملهم حسّي للشعراء :

إنّ غاية المنشئ باتت صعبة إنسانية بامتياز في فترة وباء كورونا تمثل كمونها في كيفية إقناع الناس بمعايشة هذا الظرف العابر الباقي ، وإن أهمّ نقطة جعلته ضبابيا هو جهل العلماء والناس بذهاب الوباء من بقائه ولا سبيل إلاّ للمكايفة والمعايشة المحتّمة ،وبذلك أمسى المنشئ مهموما بمدى وعيه بخطورة إقناع الناس بتقبّل هذا الوباء بتحريضهم على تغيير أنماط سلوكياتهم وفق ما تطلبته مستجدات الحياة الطارئة ، ونعتقد جازمين بأن الإنسان يفتتن بالأساليب ويتجاوب مع نداء الوعي، بناء على لغة وأسلوب النداء الذي يحمل في مظّانه أسلوب الرّقة والعطف والليونة والطلب والاستجداء وللاستصراخ، بمخاطبة القلوب قبل العقول فإن أبدى القلب استجابته حرّك موقف العقل إزاءه ،لذلك يحتاج المنشئ إلى تضمين أساليبه بالصور الأدبية لأن الغاية :" من إلقاء الصورة الأدبية إلى المتلقي هي إبهاره والتأثير فيه فهي

ذات علاقة حميمية بجمالية التلقي ولا بد من أن يصور الأدبي وضعا يتفهمه ويدركه...(مرتاض، صفحة 196) ، ومتى انتزع المنشئ الصور من الحياة التي يعيشها الفرد التمسها داخل بيئته ومحيطه ومن داخل ذهنه كان أوقع على قلب المتلقي لأن غرض المنشئ التأثير لا الإعنات غير المجدي إرساليا.

كان ولايزال وباء كورونا ملهما حسّيا ووجداني المطابقته لمقتضى الحال ، فأكسب الكلام حسنا وقبولا بفضل هذه الرعاية الأسلوبية ، حيث أمسى هذا الوباء وازعا محسّنا ومنمّقا لأساليب الكلام ، وبالتالي يمكن القول إن كتابات زمن كورونا تسم أدب عصرها عن باقي العصور بالفردانية لما يتخللها من عنفوان عاطفي جياش يجمع بين سلطة المشاعر وسلطة العقل ، فبين الغاية من بتّ الأمل وطريقة بته جهد مضاعف يبذله المنشئ.

إنّ الأمر الذي يجعل أدب كورونا يتسم بالتفرّد هو معانيه الطارئة الجديدة على عصر لم يعش حيثيات الوباء من قبل، فقد كان جديدا بموضوعه ولغته وأفكاره وأحاسيسه ،وقد خوّل له استجداده هذا قوة تأثيره في الفرد والمجتمع ، ولنا أن نستفيد من تقويّة الأحاسيس التي غلبت على قلوب الناس وهم يفتقدون أقاربهم دون حضور جنائزهم أو توديعهم ، فقد زادت هذه الممنوعات من فيض الأحاسيس ورقة العواطف، فأمسى الناس أكثر تعاطفا وأكثر تقرّبا من أهلهم بتقويّة أواصر الودّ حسّيا.

لذلك سيمثل كورونا معينا حسّيا يغرف منه الأدباء والمتشاعرون في السباق نحو تحبير أفضل النسوج البلاغية والأسلوبية التي تقوم على حداثة اللغة المستمدة من واقعية الحدث ، وإن بلوغ الجمال مراتبه يكمن في تشبيه محسوس بمحسوس لا محسوس بمجهول، لذلك عرّف كروتشيه الجمال بأنه " الانسجام بين المخيلة والفهم مما يؤدي إلى الشعور بالرضا بمجرد الحكم على صورة الشيء المنزه عن الغرض والمنزه عن كل تصور إذن فالجميل هو ما يرضي الجميع بدون فكرة مسبقة أو صورة ذهنية "(غبد الله، 2011، صفحة 90)...والغاية من ذلك هي إقناع القارئ ومن ثم إبهاره ، فالتأثير فيه ، فحين يقرن الأدباء موضوع كورونا بالحياة أو موضوع الكراهية أو العدائية تتساوق المفهوم لأنها مستوحاة من واقع المتلقي المعيش.

ومن الشعراء الأوائل الذين أنشدوا شعرا في موضوع كورونا الشاعر مدحت العدل، وهيقصيدة ذكر مطلعها ، لكنه لم يذكر وباء كورونا في القصيدة وهي لمحة ذكية تومئ بمهارته الابداعية من خلال محاولته تقليص حجم خطورة الوباء بالتظاهر بتجاهله وهي كيفية أسلوبية توخاها الشاعر لتخفيف وطأة فزع الوباء بصرف ذهن القارئ أو المتلقي نحو حبّ الحياة بتعاطي الأمل في الحياة فقد شوّش الوباء حياة المرء ونال تغطية إعلامية كبيرة .

يقول مدحت العدل في مطلع قصيدته في موضوع كورونا والتي عنانها بـ: تحيا الحياة(https://www.youm7.com/story/2021/2، بلا تاريخ):

كلّ يوم الشمس تطلع
تملأ بالنور الوجود
كل لحظة خير يعدي في القلوب ولا الورود
هي نور الانسانية اللي بيعدي الحدود
أنت أقوى أنت أبقى
سر أسرار الحياة
مدّ يدك فوق وصل للمحبة والإله
غني للحب الكبير للأمل
تحيا الحياة .

يتميز شكل القصيدة بانسيابية دلالية تظهر جمال الحياة وتحدّي اليأس بكل جرأة وعزيمة حيث أنّ عنوان القصيدة : تحيا الحياة تضمن في دلالته عشق الحياة تجسدت في اللفظتين : تحيا الحياة بتكرار التاء والحاء والياء وألف المدّ الذي يعد من حروف اللين .ويلاحظ القارئ أن لفظة تحيا انتهت بياء ممدودة بالألف وكذا الحياة وفي هذا المدّ امتداد تنغيمي يبلغ منتهى العلو .

أنشد الشاعر مدحت العدل مطلع القصيدة بأسلوب بالغ الرقة ، والمطّلع على هذه الشاكلة الأسلوبية يوثّق رومانسية المنشئ التي رصدتها أصول البلاغة العربية، لذلك تومئ رقة الأسلوب في عرفها الغابر بأن قائله عاشق ، إن الشاعر في هذه القصيدة يغدو عاشقا للحياة ، فيجسد دور الداعي للتحلي بالأمل و ببثه في نفوس الناس البائسة ، وقد استعمل ملفوظات شعرية لينة لتقويّة تأثيرها في المتلقي، وجاءت في شكل نظام دلالي يتناغم وحدث الفزع من الوباء ومن شأن هذا النظام أن يخدم موضوع الأمل والتفاؤل والتشبث بحبل الحياة الذي يزداد صلابة كلما كانت الروح متفائلة ، فكان مطلعها مشرقا يبعث على مداعبة الإشراق تتضح هذه المداعبة في السطرين الشعريين :

كلّ يوم الشمس تطلع
تملأ بالنور الوجود

يلاحظ المتأمّل لهذا المطلع أنه مطلع مشوّق شكّلته نبرة شمولية إشعاع ضوء الشمس التي ألقت رداءها على الشاعر بطلوعها مع كلّ صبح جديد، فأرخت نورها على الإنسان بالأمل المُرجى، استدعى الشاعر ألفاظا تتناغم ودلالة الأمل ،هي : الشمس ، والطلوع ، وتملأ ، والنور ، والوجود، القلوب ، الورود ، وهي جميعها ألفاظ لينة مفعمة بحبّ الحياة ، عانقت الشعرية، فتناهت إلى قلب السامع بدعوته إلى احتضان شمس فجر جديد مع كلّ يوم صعب يعيشه المرء فزعا من عدوى وباء كورونا .فقد حوّل الشاعر مقومات الطبيعة إلى قيمة فنّية جمالية " ذلك لأن الأشياء في الطبيعة والأشياء التي تحاكي

الطبيعة لا تؤثر فينا لكنها ستكون كذلك إذا ما أدركت من قبل الفنان كون الفنان قادر على إضفاء قيمة نابعة من روحه عليه ذلك من خلال تحديده لجانب الجمال فيه ومن ثم رده إلى حدس من حدوسه، فالجمال الحقيقي إذن هو من نتاج خيالنا فإذا ، فإذا رأينا مثلا مواضيع جميلة في الطبيعة فأنه لا يعني أنها جميلة بذاتها بل أن خيالنا هو الذي أضفى عليها الجمال "(غبد الله، 2011، صفحة 193)،إن استثمار الشاعر أشياء الطبيعة بأسلوبه الرقيق والذي جاء متسقا مع موضوع اليأس من الوباء. حيث أشعل فتيل الأمل وحبّ الحياة في قلب المتلقي .

والقارئ لهذا المطلع الشعري يجده يخلو من ذكر ما يثير الرعب في النفوس من وباء كورونا وهي التفاتة ذكية وإنسانية جميلة مؤنسة تميز بها الشاعر لكي يصرف تفكير وذهن الأشخاص إلى ما يحبونه وما يرغبون في سماعه من مثل الشمس والنور والوجود والطلوع والورود ، وهي ملفوظات تنعش النفوس وتتناهى إلى قلوب السامعين فتحرّضهم على تعاطي الإطراب واحتضان الفرح بالابتعاد عن الشجن الذي هيمن على حياتهم في هذه الفترة العسيرة.

إنّ من أساليب التقوية التأثيرية في مطلع قصيدة مدحت العدل قوله:

أنت أقوى أنت أبقى / سر أسرار الحياة

يخاطب الشاعر الإنسان بضمير المخاطب أنت ويوجّه إليه الحديث خصيصا ناعتا إياه بالقوي بقوله: أنت الأقوى أنت الأبقى ، حيث أسفرت هذه العبارة الشعرية على شحذ همّة وإيقاد عزيمة المتلقي فيستعيد الثقة بنفسه المسلوبة ، من حيث تعمل العبارة الشعرية على إيقاظ غفلته من حالة الضعف واليأس التي لبسته ، وإشعاره بأنه قوي وصلب يستطيع تخطّي خطر الوباء بالتغلّب على انكساره النفسي، فالتحلي بروح الأمل والصبر والتفاؤل هي بمثابة السلاح الذي يقف في وجه اجتياح الوباء لنفوس الناس يأسا، لأن هذا الدعم الذي يقدّمه الشاعر للقارئ يعمل على تغذّية عزيمته والتشبث بالبقاء ،و البقاء هو سرّ هذه الحياة بانتشالها طوعا من وحل وباء كوفيد.

يدعو الشاعر الصدفة إلى انتزاع السكينة بحب الحياة فيقول :

غني للحب الكبير للأمل / تحيا الحياة .

يطالب الشاعر من المتلقي الغناء للأمل والغناء في مواقف التحزّن يفتح باب التفاؤل مشرّعا ، والحزن يتلاشى بتجاهله فيكون الخروج من حالة فاجعة إلى حالة سارة انتصارا على الوباء .

لأن الحياة أمست حبا كبيرا يتغنى بها المرء و يغني الأمل بها و يناجيه ويحاكي الصبر و يشاعر التفاؤل ، فإن تمسك المرء بحب الحياة يدفعه إلى التغلب على يأسه لاستعادة أمل المفقود ، فكلما كان المرء متشبثا بالأمل حسنت أحواله النفسية واستطاع أن يغنى للحياة تحيا الحياة.

خلاصة:

ساهمت الجائحة في توثيق تفرّد الأدب لغة وتركيبا وتأثيرا لذلك سينماز أدب كورونا بالخصوصية الخاصة بالنظر إلى موضوعاته الجديدة وكتاباته الأدبية المستثمرة لقاضيا المجتمع المستجدّة الطارئة على حياة الإنسان بدءا بالإحساس بالخوف من عدوى الوباء ، فالحرص الشديد على البقاء بإتقان كيفيات وسبل الوقاية منه ، فقد مثّل التباعد الاجتماعي معينا خصبا لتفتق طاقات التشعير، فكلما كان الأدب معبرا عن ما يعيشه الأفراد وما يحيط بالأديب جاء في غاية الصدق وقوة التأثير، فقد ألّف الشعراء قديما أشعارا عن الأطلال والبحر والحيوانات والهجران والرثاء ، وهذه موضوعات ألفوها فأمدته بفيض أسلوبي متدفق لجموع الصور الشعرية التي أبدعوا في تصويرها، إلا أن أثر كورونا على المبدعين جاء قويا لمسايرته الحدث الذي أشعل قرائحهم فرجّ نفوس متلقيهم رجّا عنيفا.

مراجع البحث:

1: جان ماري جويو ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة : سامي الدروبي ، ط:2 ،1965، بيروت.

2: جورج مولينيه ،الأسلوبية ، ترجمة : بسام بركة ، ط: 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، 1999.

3: ابن جني ، الخصائص ، تحقيق : محمد علي النجار ، ج:1، ط: 3، بيروت ،عالم الكتب.

4: عبد الرحيم كنوان ، من جماليات إيقاع الشعر العربي ، ط: 1، دار أبي رقراق للطباعة والنشر ، الرباط المغرب ، 2002.

5: راشد بن حمد بن هاشل ، البنى الأسلوبية في النصّ الشعري ، ط: 1، دار الحكمة ، لندن ، 2004،

6:عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، دار المعرفة بيروت لبنان.

7:عبد الملك مرتاض ،نظرية البلاغة ،. ط:2 ، دار القدس العربي للنشر والتوزيع ، وهران الجزائر،2010 .

8: أفراح لطفي عبد الله ، نظرية كروتشه الجمالية، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ، 2011.

9: هانس جورج غادمير، فلسفة التأويل ، ترجمة : محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2002.

10: https://www.facebook.com/saad.maslouh24.07.2020

11: https://www.youm7.com/story/2021/2

الأنساق الكرنفالية في رواية دون كيخوت دي لا منتشا ل " ميغل دثِربانتِس"

carnival systems in the novel of Don Quixote de La Mancha by Miguel Dertepantes.

د. الحسن بواجلابن. جامعة القاضي عياض/ مراكش.
العنوان الإلكتروني: elh_bouijelabn @ yahoo. Fr

ملخص:

رصدتُ أنساق الكرنفال وطريقة اشتغالها في متن رواية دون كيخوت دي لا منتشا لميغِل دِثِربانتِس وعلاقتها بأنساق أخرى مرافقة، لذا بادرتُ إلى صياغة الإشكالية الآتية: إلى أي حد ستسعفني أنساق الكرنفال على تحديد الأنساق الروائية ؟ فاستخلصتُ الأنساق المميزة للرواية وهي أنساق مرتبطة بأسئلة مرحلة عصر النهضة، آملا أن أقدم تأريخا لرواية دون كيخوت دِ لامانتشا اعتمادا على الأنساق وتاريخ الأشكال المسيطرة وليس على تاريخ المضامين.

عرّفتُ النسق والكرنفال وأنساقه ثم الأنساق المرافقة له، وقدمت أدلة لكل نسق من متن الرواية. وأنجزتُ قراءة تحليلية مقارنة، فاتضحت مرة أخرى البطولة الرعناء وعدة نتائج من قبيل إن رواية دون كيخوت دي لامانتشا شبكة من العلاقات تنتظم فيها مختلف الأنساق، وإن للوهم عدة مزايا، وقد انجلت كيفية اشتغال أنساق الكرنفال والأنساق المرافقة، واتضحت نسقية كل تلك الأنساق من خلال إنجازها المهمة ذاتها، مما خوّل لي التأريخ النسقي لرواية دون كيخوت دي لامانتشا تأريخا لا يأبه بالمضامين ويعتمد الأنساق المسيطرة في الرواية. وقد أتاحت هيمنة تلك الأنساق منح هذه الرواية طابع الروائية.

الكلمات المفاتيح: أنساق، كرنفال، دون كيخوت، روائية، تأريخ.

Abstract:

I controlled the carnival systems, and its way of functioning in the corpus of the novel Don Quixote de la Mancha by Miguel Dertepantes, and its relation with other systems that accompany it, I therefore took the initiative to formulate the following problematic: to what extent do carnival systems will they help me determine the novelist systems? which allowed me to deduce the distinctive systems of the novel, which are related to issues of the Renaissance period. I hope to present a The Historiography of the Don Quixote de La Mancha's novel, based on the dominant systems and the history of the forms that dominate and not on the history of the contents.

I defined the system, the carnival, its systems, then the systems that accompany it, and provided proofs for each system from the corpus of the novel.

A comparative analytical reading was completed, and it became clear once again the insane heroism and several results such as the novel by Don Quixote de La Mancha is a web of relationships in which different systems are organized, and the illusion has several virtues, and it became clear how the carnival systems as well as the accompanying systems work, and the systematization of all these systems became clear through their accomplishment of the same task, which enabled me to L systematic historiography of the novel by Don Quixote de La Mancha a historiography that does not care about the contents and adopts the dominant systems in the novel. The domination of these systems made it possible to give this novel its romantic aspect.

Key–words: Systems, carnival, Don Quixote, novelist, historiography.

تقديم:

يعود سبب اهتمامي برواية "ميغِل دِثِربانتِس" (دون كيخوت دي لامانتشا) (ميغِل دِ ثِربانتس، 2004)

إلى اجتذاب خفيّ لا يقوى على صدّه أي ناقد، وإلى ما اجتمع لهذه الرواية من مقومات سردية ومزايا نقدية؛ فهي تُعَدّ باروديا الآداب القروسطية، ونقدا للبنيات الاجتماعية في المجتمع الإسباني، رواية سبق التأسيس الروائي الأول، وقوة التلميح الرمزي للمعنى الشامل للحياة، ووميض إلهام إبداعات مختلف الفنون من مسرح وسينما وموسيقى ورسم ...

لقد انطلقت هذه الدراسة من فكرة اعتبار أن أنساق الكرنفال داخل رواية دون كيخوت دي لامنتشا مدخل من أهم مداخل دراسة الأنساق الروائية اقتناعا مني بتواشج أنساق الكرنفال وأنساق الرواية قصد تعرّف الأجواء التي كانت تحف برواية دون كيخوت دي لامنتشا. وأن الرواية تمتلك جذورا في الثقافة الشعبية وليست ملحمة برجوازية كما زعم " لوسيان غولدمان "؛ إذ قال: « إن الرواية الحديثة تعكس كل مساعي البرجوازية من خيبات وإحباطات ونجاحات » (حنا عبود، 2002، ص: 14). وقد كان ميخائيل باختين موفقا لما حاول أن يجد للرواية جذورا في أحضان الثقافة الشعبية (يُنظر ميخائيل باختين ، 1987، ص: 15).

أتوخى أن يكون عملي تطبيقيا استكشافيا أرصد من خلاله أنساق الكرنفال، وأنظر في طريقة اشتغالها في متن رواية دون كيخوت دي لامنتشا، وفي علاقتها بأنساق أخرى مرافقة. لذا بادرتُ إلى صياغة الإشكالية الآتية: إلى أي حد ستسعفني أنساق الكرنفال على تحديد الأنساق الروائية ؟ فاستخلصتُ الأنساق المميزة للرواية وهي أنساق مرتبطة بأسئلة المرحلة: عصر النهضة ومستجداتها التاريخية والسياسية، آملا أن أقدم تأريخا لرواية دون كيخوت دِ لامانتشا اعتمادا على الأنساق المسيطرة لا على المضامين. عرّفتُ النسق والكرنفال وأنساقه ثم الأنساق المرافقة له، وقدمت أدلة لكل نسق من متن الرواية. وأنجزت قراءة تحليلية مقارنة، فاتضحت مرة أخرى البطولة الرعناء وعدة نتائج من قبيل إن رواية دون كيخوت دِ لامانتشا شبكة من العلاقات تنتظم فيها مختلف الأنساق، وإن للوهم عدة مزايا، وقد انجلت كيفية اشتغال أنساق الكرنفال والأنساق المرافقة، واتضحت نسقية كل تلك الأنساق من خلال إنجازها المهمة ذاتها، مما خوّل لي التأريخ النسقي لرواية دون كيخوت دي لامانتشا تأريخا لا يأبه بالمضامين ويعتمد الأنساقَ المسيطرة في الرواية. وقد أتاحت هيمنة تلك الأنساق منح هذه الرواية طابع الروائية. ووضعتُ لهذه الدراسة حزمة من الأهداف هي:

- معرفة أنساق الكرنفال في رواية دون كيخوت دي لامنتشا،
- الحرص على الجانب التطبيقي في الدراسة،

- تعرّف الأنساق الروائية الوافدة في رواية دون كيخوت اعتمادا على الأنساق الكرنفالية،
- تقديم قراءة تحليلية مقارنة للمزيد من تعميق الدراسة،
- التأريخ لرواية دون كيخوت بناء على تاريخ الأشكال.

ولتيسير الإجابة عن الإشكالية وضعتُ مجموعة من الفرضيات هي:

- تتيح معرفة أنساق الكرنفال تعرّفَ أنساق الرواية،
- تعتبر أنساق الكرنفال وسيلة فعالة لمعرفة الأجواء الحقيقية التي نشأت فيها الرواية،
- تيسر الأنساق المسيطرة في رواية دون كيخوت التأريخ لها،
- الرواية ليست ملحمة برجوازية،
- الجذور الأولى للرواية هي الثقافة الشعبية وتحديدا أجواء الكرنفال مثل الباروديا،
- من أنساق الكرنفال: الأدب المضحك، وتعددية الأصوات المتضاربة، وهيمنة الثقافة الشعبية، واحتقار ما هو رسمي، والحرية، والمحاكاة الساخرة.

مفهوم النسق:

أثرتْ نظرية الأنساق دراسة الأدب، وحفل بمعالجة الظاهرة الأدبية من زاوية نسقية "كلين كلاوديو" " Guillen Claudio " بكتابه (الأدب باعتباره نسقا، محاولات بشأن نظرية التاريخ الأدبي) ،

(Guillen Claudio, 1971). و"ابن زهر التمر " Even Zoher Itamar " بمؤلفه (صفحات في الشعرية التاريخية) (Even Zoher Itamar, 1978)

واكتفيتُ بالمؤلَّفين؛ لأن الأول إيذان بانطلاق الدراسات النسقية للأدب والثاني أكمل صياغة لنظرية تعدد الأنساق لدراسة الأدب.

واعتمدتُ لتعريف النسق معجما فلسفيا لـ"بول فولكييه" " Paul Faulquier "، ومعجمين لسانيين نسقيين هما: معجم اللسانيات وعلوم اللغة لـ"جان دوبوا" " Jean Dubois " وآخرين، والسميائيات: المعجم النسقي لنظرية اللغة لـ" ألجرداس جوليان كريماس" "Algirdas Julien Greimas " و" جوزيف كورتيس" "Joseph Courthès ".

عرف "فولكييه" النسق قائلا: «هو مجموع يمثل كلا عضويا (...) مع النظر إليه في انسجامه الداخلي ».

(Faulquier Paul, 1986, « système »).

وعرفه "دوبوا" بقوله: «هو أن توجد بين المفاهيم مجموعة من العلاقات التي تربط بعضها إلى بعض، وإذا ما تغير مفهوم منها اختل توازن النسق (Jean Dubois et d'autres, 1999, p:475). »

وقدم "كريماس" و"كورتيس" مفهوما للنسق في ضوء تعريف "سوسور": «بالنسبة لفردناند دوسوسور، أتاح له مفهوم النسق تحديد مفهوم اللغة "نسق من العلامات" بالقدر الذي أتاح له، تقليديا، أن يسمي كلا متسقا ذا عناصر يتعلق بعضها ببعض » .

(Algirdas Julien Greimas & Joseph Courthès, 1979, p: 384).نستخلص من تلك التعريفات أنها تجتمع عند الخصائص الآتية:

- النسق مجموع عضوي يتكون من عناصر تنتظم في علاقات داخلية.
- هو بنيان محكم تتعالق عناصره، وإذا تعطلت وظيفة جزء، تداعى له سائر النظام اضطرابا وخللا.
- أهمية النسق ، ونجاعته إجرائيا.
- حصول التكامل بين مختلف مكوناته.

والأنساق الروائية هي الأنساق التي تكون الرواية من جهة وتمنحها طابع الروائية من جهة ثانية.

سأهتم في هذا البحث بدراسة مكون روائي مهم في رواية دون كيخوت لِثربانتِس هو أنساق الكرنفال بالإضافة إلى أنساق أخرى مثل الوهم والاغتراب المزعج، قال "باختين ميخائيل" : « إن للصنف الروائي ثلاثة جذور أساس: ملحمي (نسبة إلى الملحمة)، وبياني متكلف وخطابي Rhétorical ، وكرنفالي » .

(ميخائيل باختين، 1986، ص: 159).

1- أنساق الكرنفال:

تعريف الكرنفال:

بحث الناقد الروسي باختين ميخائيل في الكرنفالات والمهرجانات وسياق الحفلات الشعبية الكبرى اقتناعا منه أنها من أصول الرواية. وكان أهم من مثل نموذج الثائر المتمرد على كل أشكال الأفكار القروسطية والاستغلال والاستبداد اللذان كانت تمارسهما الكنيسة هو " رابلي فرانسوا ". واعتمادا على إنجازات رابلي استخلص باختين مفهوم الكرنفال فهو « الطقوس الشعبية باحتفالياتها ومهرجاناتها التي يشارك فيها الجميع في إلغاء تام للقوانين والقيود والتراتبية الاجتماعية » (ميخائيل باختين، 1986، ص: 178 و 179).

تُلغى كل أشكال التراتبية؛ فالطبقات الاجتماعية متساوية وكذلك الشأن مع الأعمار.

و « ينتهي الكرنفال حوالي منتصف الليل تقام في كل البيوت ولائم يتم فيها أكل اللحم بكثرة؛ إذ عما قريب سوف يتم تحريمه » (ميخائيل باختين، 2015 ، ص: 325) ؛ ذلك لأن الكرنفال بمهرجاناته وكل أشكال احتفاليته كان يتم في الفترة التي تسبق أيام الصيام عند النصارى، فجرت العادة أن يلهو الناس ويبالغوا في الأكل والملذات قبل أن يبدأ وقت الصيام.

ولا يعدّ الكرنفال كرنفالا بحق ما لم يكن الشعب هو من نظمه وأخرجه في الحلة التي يرتضيها.

وأنساق الكرنفال هي: الضحك الشعبي المناهض للثقافة الرسمية، والتهريج والبهلوانية، وتعددية الأصوات، والرحلة والقناع، والولائم.

الضحك الشعبي المناهض للثقافة الرسمية:

قال باختين ميخائيل: « في نهاية عصر الكلاسيكية القديمة وفي العصر الهيليني في ما بعد جرى تكون وتطور عدد كبير من الأصناف الأدبية تختلف في الظاهر اختلافا كبيرا في ما بينها برابطة قربى داخلية، ولهذا استطاعت أن تكون في ما بينها قطاعا خاصا في الأدب أطلق عليه القدماء أنفسهم اسم قطاع " ما هو مضحك بجد " . إلى هذا النوع من الأدب نسب القدماء المشاهد الساخرة » (1986، ص: 155 و156).

وهو ضحك يجسد التعارض بين الرسمي والشعبي ويناهض الثقافة الرسمية؛ أي: خطاب السلطة السياسية، فقد ورد في الفصل السابع عشر من الرواية: (غاية وأقصى ما وصلت ويمكن أن تصل إليه شجاعة دون كيخوت، ونهاية الأسود السعيدة). وخطاب السلطة السياسية ممثلا بردّ الحوذي عن تساؤل دون كيخوت عن عربة الأعلام بقوله: « العربة عربتي وفيها أسدان غضنفران في قفص، يرسلهما قائد وهران إلى البلاط هدية لصاحب الجلالة، والأعلام هي أعلام مولانا الملك وتدل على أن ما فيها له » (ميغِل دِ ثِربانتس ،2004، ص: 685).

استعجل دون كيخوت الأسّاد ليفتح القفصين لمصارعة الأسدين؛ حيث قال له: « ترجّل أيها الرجل الطيب بما أنك الأسّاد، افتح هذين القفصين وأطلق هاتين البهيمتين علي » (المصدر نفسه).

استخفّ دون كيخوت بخطاب السلطة واحتقره وتحداه ولم يكترث به، وألح في تحقيق طلبه الأرعن.

وكان ردّ خطاب السلطة السياسية هو قول الشريف لدون كيخوت: « ... خاصة وأن هذين الأسدين لم يأتيا ضدك ولا يحلمان بذلك: فهما هدية لصاحب الجلالة، وليس من اللائق حجزهما أو إعاقة سفرهما » .

(ميغِل دِ ثِربانتس، 2004، ص: 686).

دون كيخوت كعادته يفعل ما يحلو له بحرية حتى ولو خالف المعتاد واعترض على السلطة، وأراد أن يلقي بنفسه إلى التهلكة بإصرار غريب.

ونلفي هنا عدة برامج سردية وهي:

- برنامج سردي مركزي تمثل في إصرار دون كيخوت على إخراج الأسّاد الأسدين لمصارعتهما.
- وبرنامج سردي معارض لرغبة دون كيخوت وتمثل في إلحاح سانتشو بانثا على الشريف أن يصد دون كيخوت عن الدخول في معركة مع الأسدين.
- وبرنامج سردي معارض لرغبة دون كيخوت وتمثل في ردّ الشريف عليه.

وكان رد فعل دون كيخوت عن الشريف عنيفا، حيث قال البطل: « اذهب أيها السيد الشريف واعتن بحجلك الوديع وابن مقرضك الجسور واترك كل واحد يقوم بعمله، هذا عملي وأعرف ما إذا كان هذان السيدان الأسدان يناسباني أم لا» (نفسه).

واصل دون كيخوت اعتراضه على السلطة متحديا لها ومستخفا بها. ويبدو أنه يفضل العيش في خضم سياق مقلوب رأسا على عقب.

ومن خطاب السلطة السياسية أيضا ما ورد في الفصل السابع عشر من الرواية: (عن تحرير دون كيخوت للكثير من البؤساء الذين كانوا يُقتادون بالإكراه إلى حيث لا يريدون)؛ « حيث رفع دون كيخوت بصره ورأى في الطريق الذي يسلكه أكثر من عشرة رجال راجلين غُلّوا في سلسلة من الحديد كبيرة مثل سبحة في رقابهم ووضعت القيود في أيديهم. يرافقهم فارسان وراجلان، يحمل الفارسان بندقيتي طاحونة قدح بينما الراجلان يحملان رمحين وسيفين، فقال سانتشو بانثا حين رآهما:

- هذه سلسلة المحكومين بالتجديف، والمجبرين على ذلك من قِبل الملك، يمضون إلى القوادس.

* مُجبرين ؟ وهل يجبر الملك أحدا على شيء ؟ سأل دون كيخوت.

- ليس هذا ما أقوله – أجاب سانتشو- بل إنهم ناس أُدينوا نظرا لجرائمهم وحكم عليهم بخدمة الملك في القواديس بالقوة.

* الخلاصة ومهما يكن الأمر فإن هؤلاء يذهبون بالقوة وليس بإرادتهم.

- هو كذلك – قال سانتشو

(...)

وصلت في هذه الأثناء سلسلة المدانين بالتجديف، فطلب دون كيخوت من الحراس الذين يرافقونهم بكل لطف أن يتكرموا ويعلموه ويقولوا له السبب أو الأسباب التي لأجلها يقودون أولئك الناس بتلك الطريقة.

أجاب خيّال من الخيّالين بأنهم تابعون لصاحب الجلالة وقد حُكم عليهم بالتجديف » (ميغِل دِ ثِربانتس، 2004، ص: 214 و 215).

لاحظت أن دون كيخوت يشاكس باستمرار خطاب السلطة السياسية؛ إذ استنكر في البداية أن يُجبر هؤلاء البؤساء على الذهاب إلى مكان هم يكرهونه جدا؛ إذ قال: " مُجبرين ؟ وهل يجبر الملك أحدا على شيء ؟ "، حرص دون كيخوت على مناهضة كل شكل من أشكال التراتبية لذا كان يدافع باستماتة عن مبدأ حرية أبناء الشعب الإسباني ولا يسمح لأي كان بإهانتهم أو سجنهم أو الإساءة إليهم، كما حرص على تحرير سلوكات الناس وكلامها وخطاباتها من سلطة التراتبية. ثم أكد ذلك الإجبار بقوله: " فإن هؤلاء يذهبون بالقوة وليس بإرادتهم "، لينتقل بمشاكسته خطاب السلطة السياسية إلى مطالبة الحراس أن يخبروه عن سبب اقتياد أولئك الناس بتلك الطريقة.

فكان الجواب عن سؤال دون كيخوت بخطاب السلطة السياسية؛ إذ قال أحد الخيّالين: « بأنهم تابعون لصاحب الجلالة وقد حُكم عليهم بالتجديف، يمضون إلى القوادس وليس عنده ما يقوله غير ذلك، ولا عليه (أي دون كيخوت) أن يعرف أكثر من ذلك » (2004، ص: 215).

فاستمرت مشاكسة دون كيخوت الخيّال الذي يمثل خطاب السلطة السياسية بأن تحداه بطلنا قائلا:

« ومع ذلك أريد أن أعرف سبب مأساة كل واحد منهم على حدة » (نفسه).

وبنهج دون كيخوت هذا السلوك المشاكس للسلطة فقد نفى الجدية عنها وأثار الضحك وحقق التعارض بين الرسمي والشعبي وناهض خطاب السلطة السياسية، وتعددت أصوات الشخصيات المتحاورة فتعددت بالتالي وجهات النظر لاختلاف المنطلقات الإيديولوجية والقناعات الشخصية. وتمكن دون كيخوت بحق من فك هؤلاء البؤساء من أسرهم.

التهريج والبهلوانية:

أمام إصرار دون كيخوت واستعجاله الأسّاد أن يفتح القفصين « لكن الأسد الكريم المهذب أكثر مما هو متعجرف لم يبال بالولدنات والتهور فأدار، بعد أن نظر إلى هذا الجانب وذاك كما أسلفنا، ظهره وأظهر مؤخرته لدون كيخوت، وعاد برباطة جأش كبيرة ووداعة ليستلقي في القفص » (المرجع نفسه: 689).

ومن التهريج والبهلوانية وضع دون كيخوت البيضة الممتلئة شمندورا وراح المصل يسيل على وجهه ولحيته فقال لسانتشو: « ما هذا يا سانتشو حتى أنني أرى رأسي يلين أو دماغي يذوب أو أنني أتعرق من قدمي إلى رأسي ؟ » (2004، ص: 684).

تعددية الأصوات:

من اللغات التي استعملت وتم تداولها في رواية دون كيخوت دي لامنتشا لغة الخنوع، ولغة القانون، ولغة مهذبة.

- لغة الخنوع: ومن تمظهراتها قول سانتشو للشريف: « ياسيدي بحق الله أرجوك أن تفعل ما يمنع دخول سيدي دون كيخوت في معركة مع هذين الأسدين » (2004، ص: 685).
هناك تزلف ورجاء وتضايقُ سانتشو بانثا من السلوكات الرعناء والخطيرة لسيده دون كيخوت.

- ولغة القانون: ومن تجلياتها قول الأسّاد بأصوات عالية: « اشهدوا جميعكم أيها الموجودون هنا أنني أفتح القفصين وأفلت الأسدين مُكرها، ودون إرادة مني، وأنني أحتج ضد هذا الرجل وأحمله مسؤولية كل الأذى والضرر الذي سيوقعه هذان الحيوانان، إضافة إلى مرتبتي وحقوقي » (2004، ص: 686).
تعددت أصوات الشخصيات المتحاورة من جديد وتعددت وجهات النظر بفعل تباين المنطلقات الإيديولوجية والقناعات الشخصية تباينا صارخا.
- ولغة مهذبة: وتتجلى في قول مؤلف هذه القصة الحقيقية: « آه، يا دون كيخوت القوي والشجاع وفوق كل تقويم، يا مرآة يستطيع جميع شجعان العالم أن ينظروا إلى أنفسهم فيها، يا دون مانوِل دِ ليون الثاني والجديد الذي كان مجدا وشرفا للفرسان الإسبان ! بأية كلمة سأحكي هذه المغامرة المرعبة، ... » (2004، ص: 688).
مما يدل على نبالة مؤلف القصة خصوصا وأنه كان يتحدث عن المجد والشرف.

الرحلة والقناع:

مما يدل على الرحلة والقناع وتلازمهما أن دون كيخوت دائم التجول وكل مرة يُقدم له لقب جديد، من ذلك قول الشريف لدون كيخوت معاتبا: « يا سيدي الفارس، الفرسان الجوالون عليهم أن يقوموا بالمغامرات الواعدة بالخروج بنهاية حسنة » (2004، ص: 686).
فيبدو دون كيخوت فارسا جوالا في بداية نص مغامرته مع الأسود، لتتوالى بعد ذلك مجموعة من الأقنعة:
- وقال له مؤلف القصة: « يا دون مانوِل دِ ليون الثاني والجديد » (2004، ص: 688).
فقد رفع مؤلف القصة من شأن دون كيخوت لما قرنه بشخصية دون مانوِل دِ ليون.
- وقال دون كيخوت للأسّاد: « فيما لو سألك الملك من قام بذلك، فقل له فارس الأسود » (2004، ص: 690).
هذا هو القناع الذي أحبه دون كيخوت والذي ظهر بظهور مغامرته المرعبة مع الأسدين؛ مظهر البطل الذي يصارع أشرس الحيوانات المفترسة فيهزمها ولا يهبها أبدا، لكنه شخص متقلب المزاج سريع الميل ولا يستقر على حال؛ فما إن وضع على وجهه قناع فارس الأسود حتى عاد إلى القناع الأول: الفارس

الجوال حيث قال: « أقول يبدو الفارس الجوال وهو ينجد أرملة في مكان مقفر أفضل من فارس بلاط يغازل آنسة من المدن » .

(2004، ص: 691).

الوليمة:

جرت العادة أن تُقام الولائم يتم فيها أكل اللحم بكثرة؛ فقد « استقبل رعاة الماعز دون كيخوت استقبالا حسنا. وما إن تدبّر سانتشو راحة روثينانت وحماره حتى مضى خلف الرائحة التي تصدر عن بعض شرائح لحم الماعز التي كانت تُسلق في قدر على النار (...) وما إن انتهى تناول اللحم حتى بسطوا على الفراء كميات كبيرة من البلوط الحلو وبجانبهما نصف قرص من الجبن القاسي كالملاط، ولم يكن القرن خلال ذلك عاطلا فقد كان يدور بسرعة مرة مليئا وأخرى فارغا» (2004، ص: 113 و 114).

انتظم مجلس الأكل والشرب وضم دون كيخوت وسانتشو في ضيافة رعاة الماعز.

2- الوهم والاغتراب المزعج:

نجد بالإضافة إلى أنساق الكرنفال أنساقا أخرى ترافقها مثل الوهم والاغتراب المزعج.

كانت حياة ثِربانتِس عبارة عن سلسلة من التعاسة والمعاناة، وسيطرت على نفسه فكرة أن يصبح بطلا، وكذلك كان بحق في معركة لبانتو وفي الجزائر؛ حيث حضي بتقدير" خوان دي أوستريا "، وتقدير

ملك الجزائر حسان. ولما عاد ثِربانتِس إلى اسبانيا، خابت آماله.

فكيف السبيل إلى تعزية الذات؟ لقد وضع ثِربانتِس أحلامه الذابلة في شرخ عنفوان شبابه في جسد شيخ عاجز على أن يحقق تلك الأحلام، فقاده خياله إلى صورة النبيل اللامع الذي ليس هو ذلك الشيخ. أما دونْ كيخوت فقد جاء من الصورة المتولدة عن مقابلة أحلام ثِربانتِس الفتية مع صورة الشيخ التعس والتعب الذي هو ثِربانتِس أيضا. وفي هذا المزيج المضطرب من الهرم والشباب تكمن روح السخرية.

لقد جاء ثِربانتِس ليقول لدون كيخوت او للقارئ بأنه لا أنا ولا أنت يمكننا أن نُقوّم العالم الفاسد.

سأقدّم قراءة تحليلية مقارنة، متّخذا من شخصية دون كيخوت موضوعا للتحليل. فهو ضحية مقروءاته؛ حيث كان يقرأ روايات الفروسية. وعاشت هذه الشخصية على الشاكلة التي كُتب بها عنه. أحدث فيه السرد أزمة أدت به إلى أن يكون مهووسا بإعادة تكوين هويته، كما هو شأن شخصية " مدام بوفاري" في رواية " جوستاف فلوبير" "G. Flaubert ". انكبّ دون كيخوت على قراءة الروايات التي تمجد البطولة، ظنا منه أنها ستمنحه الحقيقة التي كان يبحث عنها.

كيف نمسك الحقيقة؟ وكيف نُنشئها؟ إن مجرد التفكير في هذا الأمر يُخلف في أنفسنا شعورا بغرابة مزعجة! يبدو لي دون كيخوت الرجل المسنّ المُنهك كعارض لمشاهد مسرحية؛ فعلى أي طريق في الشعاب، والسهول، والأودية، يظهر دون كيخوت دائما نشيطا، ومتحمسا عندما يريد تثبيت ديكوره لكي يشرع في الحكي، أو في إلقاء خطبة، أو في توضيح سبب فرحته العارمة. لقد لحقت الأسطورة مشاهدَ حياته المضحكة على ساقَيْهِ المتعبتين من فرط الشيخوخة وطول المسير واستمراريته، كما لحقت مشاهدَ قصته التي ما إن تنته حتى تبدأ من جديد. فدونْ كيخوت هو المسافر الواقف، تناسلت أسفاره ورحلاته، فتاهَ لكي يساعدنا على أن نجد أنفسنا. ولْنتأمل ما كتبه ثِربانتِس نفسه عن دون كيخوت: « كان يعيش منذ زمن ليس بالبعيد نبيل ممن يملكون رمحا ودرقة قديمة وجوادا بائسا وضامرا وكلبا سلوقيا (...) غرق في القراءة؛ بحيث راح يقضي الليالي والنهارات أيضا في قراءات متواصلة. وهكذا ومن قلة النوم وكثرة القراءة

جف دماغه وفقد عقله، امتلأ دماغه بخيالات كل ما قرأه في الكتب بدءا من السحر إلى المشاجرات والمعارك والتحديات والجراح، وحتى الكسور والحب والعواصف والحماقات المستحيلة. وقد دخل في تصوره أن كل تلك البدع المتوهمة التي يقرأها حقيقية، حتى صار لا يرى في العالم قصة أخرى حقيقية غيرها » . (2004، ص: 49).

لقد أعجب دون كيخوت كثيرا بأبطال مقروءاته المفعمة بالحماقات والأوهام والشعوذة والتفكير الطوطمي السحري فتمنى أن يكون هو البطل كل مرة. وغلب على ذهنه الوهم والتوق إلى تحقيق بطولة رعناء، ليعيش مغتربا مزعجا لكل الناس الذين يحل بهم ومنزعجا متضايقا من كل من يبدي تضايقه منه ومن تصرفاته الرعناء.

وقع دون كيخوت ضحية سرد أعجبه، واسترسل في قراءته حتى أَسَرَهُ، وتكونت لديه عقدة نفسية خاصة غذّت ونشّطت قناعة أن يصير فارسا جوالا. فنتج عن هذا المعتقد المسؤول عن كل تحركاته أن صار هائما على وجهه، وشاردا دائم الارتحال. فتبنى دون كيخوت نظام الفروسية القديمة، فطَفِقَ يتحرك كأنه يعيش في زمن فرسان الحقبة القروسطية. فشرع في تنظيف بعض الأسلحة التي كان يمتلكها جدّ جدّه، وأمضى زمنا غير يسير سواء ليسمي نفسه أم ليسمي فرسه؛ فأطلق اسم " دون كيخوت" عليه، واسم " روثينانتِ " على جواده الهزيل. لقد استشعر دون كيخوت جنون العظمة، والبطولة الفردية التي تقهر كل ما يقع تحت ناظري البطل المقدام. وكان يظن أنه فارس أصيل وجوّال. أما رفاقه فكانوا ينظرون إليه كشخص ظريف ومجنون: مفقود داخل عالمه الداخلي، ومفقود بالتالي في عالمه الخارجي، كل ذلك في عالم لم يَعد يعترف بفروسية العالم القديم وقيمها. لكن لنستخلص بدقة هذه الحقيقة السوسيولوجية لهذا التأخر الفاصل بين المعيش الذاتي الخاص ب" دون كيخوت "، والمعيش

الذاتي المشترك والجَمْعِيّ. لقد حصل عدم التوافق بين دون كيخوت وأهل عصره. حصل التنافر بين قناعات دون كيخوت وتوجهات رجال زمنه. وعدم التوافق ناتج عن التوافق بين دون كيخوت والمنزل الذي كان يقرأ فيه روايات الفروسية والبطولة. ومن ذلك التنافر وذلك التناغم ستنتج مجموعة من الحوادث المزعجة، وعدة صور من عدم التوافق، والتي لن تنال من الحقيقة الوهمية أو الحقيقة المزيفة التي أنْشأها بطل مقروءات دون كيخوت، والتي يشكّل فيها، بشكل غير اجتماعي، الفاعلَ والموضوعَ في آن واحد. هذه الحقيقة المزيفة محمية بوعي شقي ومزيف ينهض على حزمة من العواطف الحقيقية، لكنها مُنغرسة في الخداع. وتدخل تلك العواطف الحقيقية في تناقض مع سَنَنِ العواطف الموضوعية لعالم الواقع الذي يحاربه البطل دون كيخوت ويجتهد في إعداد طرائق مصارعته.

لقد أنْشَأ دون كيخوت عالمه الخاص، ثم أشرك فيه رفيقه وحامل سلاحه " سانتشو بانْثا ". وبالرغم من مجافاة عالمهما للمشترك بين كل الناس في المجتمع، فشخصية سانتشو أحبت العالم الذي صمّمه دون كيخوت ورسم معالمه؛ لأنه عالم راهنيّ، وصادق، وحقيقي من أي عالم آخر. في عالم دون كيخوت وسانتشو، المشاعر والعواطف مستثمرة بشكل مرتفع؛ لأن كل حركات دون كيخوت وسلوكاته قد نالت من قلب سانتشو، واشتد تعلقه بها، وإعجابه بها؛ فهي سلوكات وأعمال حماسية تخدم الأمة الاسبانية، وتعيد لها أمجادها المفقودة كما في اعتقاد سانتشو وسيده دون كيخوت.

إن البطل دون كيخوت فارس ثقة، وتلك الثقة وافدة من القراءة. وهذه القراءة جنون ورعونة.

قرأ دون كيخوت روايات الفروسية، فأعاد بناء نفسه وهويته، ليصير فارسا بعد أن التصق بالصورة النصية "Image Textuelle " للفارس بطل الروايات التي قرأها؛ ف" دون كيخوت " يقلد بطل مقروءاته، ويتطابق معه إلى حدّ التّماهي، فقد تخلى عن هويته الحقيقية، وبدأ يجرد بطل رواياته من خصائصه ليتبناها. إن دون كيخوت ممثل في عالم أُعيدت صياغته وتاريخيته، لِيَبدو مختلفا عن عالمه المعاصر الذي يحيي فيه، والذي يتمتع بتاريخ مشترك. لقد تأسست عملية إعادة البناء عند دون كيخوت على أساس رغبات ومشاعر منغرسة في أعماق نفسه؛ حيث سيطرت عليه مشاعر العدالة؛ إذ سكنه هاجس تحقيق العدالة أينما حلّ وارتحل. وبَنَيَ هذا الهاجسُ شخصيةَ دون كيخوت، وكان يقوده كل مرة لينجز الحركات والطقوس المعلومة في الفروسية في عالم لا يوجد فيه فرسان. يتعلق الامر هنا ببناء تأثري للحقيقة في بعديها: الداخلي والخارجي. هذه الحقيقة ظهرت منافرة للعالم الواقعي.

دون كيخوت شخص متفرد، ونموذج نفسه، عاش في سجل قاده إلى أن يتحرك ضد تيار زمنه وعصره. وكان معاصروهُ يرمونه بالحمق، لكن حمقَ بطلنا شغف، وولع، وهيام؛ فقد كان يستشعر باستمرار أنه تقلّد مهمّة سامية من الأزمنة القديمة؛ حيث قال لحامل سلاحه سانتشو: « عليك أن تعلم يا صديقي

سانتشو أنني وُلدت بمشيئة السماء في هذا العصر الحديدي ابعث فيه عصر الذهب أو العصر الذهبي » (2004، ص: 191). يقدم دون كيخوت نفسه كنموذج للبطل المنقذ لاسبانيا الكاثوليكية على عهده.

إن الوضعية السوسيولوجية التي توجد خارج الرواية تزداد تعقيدا، ذلك أن الكاتب سِرفانتس أنتج عقدة سردية لدى بعض القراء، فضاعف الأزمة السردية الداخلية التي مارستها روايات الفروسية على دون كيخوت. فأزمة دون كيخوت توجد أيضا خارج الرواية، تغذي نظرة إلى العالم، وتعبر عن نفسها في عدة مشاعر وتحركات حالية. فمثلا في فرنسا، ظهرت جمعية تدافع عن الذين لا مأوى لهم " Association de défence des sans –abri "، تحمل اسم: أبناء دون كيخوت: " Les enfants de Don quichotte".

نظر دون كيخوت إلى العالم الواقعي نظرة مثالية، ومتعالية، لكنها نظرة خادعة بالنسبة إلينا. لقد عاش دون كيخوت تنافرين: عاطفي أدى إلى تنافر معرفي. يرتبط الأول منهما بأجواء الفروسية والبطولة، ويتصل الثاني بعدم إدراك دون كيخوت العالم كما يبدو للآخرين. أليس دون كيخوت هو المدافع المخلص الوحيد عن معتقده البطولي؟ لا يبني الواقع الخارجي إلا عبر الحقيقة الداخلية لقراءاته. فتلك المقروءات البطولية أكثر واقعية من العالم الخارجي الذي رفضه، واستشعر فيه اغترابا خاصا.

وتحور السرد في رواية سِرفانتِس حول التعارض الإشكالي: الحمق/ العقل الذي يضع الوجود الإنساني في خِضَمّ صراعها والتِباسها. ولم يفكر قط في طرح السؤال: ما الأفضل بالنسبة إليه، ضجر الحقيقة أم فرح الخداع، أي حقيقة سرده؟ نظرا لأنه يعيش زمنيّته الخاصة، وشغفا مطلقا. لقد تخلى دون كيخوت عن العقل، لأنه منتهى الحمق بالنسبة إليه، ولأن الحقيقة سترسله إلى الموت كما حصل للبطل "هامْلِت" في مسرحية شكسبير.

لقد أَسَرَ نموذجُ البطل الروائي الذي يثوي في روايات الفروسية شخصيةَ دون كيخوت طويلا. واكتشف أخيرا هويته الأولى في حقيقة سخافته بواسطة تفكيره، وبفضل صفاء قام باسترداده مُجدَّدا. فوُلد ثانية لأجل رجال زمنه الجديد، لأنه عرف مؤخرا، في آن واحد، الحقيقة ووهمها. ويبدو هذا الرجوع إلى الحقيقة بالنسبة للقراء عبارة عن اعتراف دون كيخوت بالفشل. لقد أفاق دون كيخوت من حلمه، وتعرّف الحقيقة، حيث قال: « أعطوني البشارة أيها السادة الطيبون، لأنني ما عدتُ دون كيخوت دِ لا منتشا، بل " ألونسو كيخانو " »

(2004، ص: 1125). وتداخلت إعادة إدماج هويته في المجتمع مع سحق وجوده، إذ صادفت نهاية قصته موتَه.

كانت نهاية دون كيخوت تراجيدية، مما سيُمَدّد التخييل السردي ضمن حقيقة مستعارة ما هي إلا شكل سردي ستتقاسمه الاغلبية.

بين دون كيخوت وشخصيات مُماثلة:

أود في البداية أن أشير إلى اختلاف سِمات العصر الذي عاش فيه دون كيخوت عن خصائص عصور الشخصيات التي تُماثله. ومن الشخصيات التي تشبه دون كيخوت، شخصية " مورسو" بطل رواية " الغريب" " L'étranger " ل" ألبِر كامو" "A. camus". ويمكن أن نبين مدى التوازي بين الشخصيتين. فقد شكّل عسر الانضمام الاجتماعي وأعراف المجتمع الفرنسي السياق الذي وجد فيه " مورسو " " Meursault " نفسه. وعاش في تأثرية سماها المشاعر الطبيعية؛ وهي أحاسيس منغمسة في فيض المعيش التلقائي. كان مورسو يُقوّي وضعية النموذج الطبيعي الذي يحمل مشاعر التمرد على التوافقات الجماعية، وظل يهوى الحرية والتلقائية. ماتت أمه، وفي خلال يوم دفنها، لم يبك، ولم يكترث بالأمر (9 (Voir Albert Camus, 1950, p: ، وكان يدخن (Voir Albert Camus, 1950, p: 13) ، ورفض إلقاء نظرة الوداع الأخيرة على جثمان والدته (Voir Albert Camus, 1950, p: 17) غلب على مشاعره انعدام الحس، وعدم المبالاة، والسخط، والحَنَق، مما سيؤدي به إلى قتل شاب عربي جزائري على الشاطئ

(Voir Albert (Camus, 1950, p: 51) فانضافت إلى مورسو مشاعر التوحش، وفظاعة السلوكات.

ويشترك دون كيخوت ومورسو في تمثيل كل منهما نموذج البطل المتفرد بعواطف خاصة تُجافي وتُباين عواطف الناس في الواقع الجمعي المعيش. كلاهما ينطلق من قناعاته الشاذة في التعامل مع المجتمع. ومما يشترك فيه دون كيخوت ومورسو، النظرة الغريبة إلى الناس، واستشعار الاغتراب، وإعلان الثورة ضد أي وعي جمعيّ، وانقطاع حبل التواصل مع المجتمع وأعرافه. كل ذلك سيؤدي إلى يقظة تغذي القطيعة الوجودية وتُنمّيها لدى دون كيخوت ومورسو. هذا بالإضافة إلى النهاية التراجيدية التي عرفها كل منهما؛ فالبطل دون كيخوت بمجرد عودته إلى صوابه، ورجوعه إلى الحقيقة، فارق الحياة، و مورسو سيعاقب نظرا لقتله جزائريا بالشاطىء.

لقد مثّل كل من دون كيخوت ومورسو طيلة حياتهما نموذج الاغتراب المزعج لِما توافق بشأنه كل من في المجتمع. مع حدة في إزعاج الناس بالنسبة إلى شخصية مورسو الذي يمكن أن اقول في حقه إنه دون كيخوت توجه غير المعقول.

ويختلف دون كيخوت عن مورسو من حيث حقل المعجم العاطفي؛ حيث يتطور دون كيخوت ضمن حقل لمعجم عاطفي مُشبع، ومغلق، في حين يتطور مورسو في حقل لمعجم عاطفي غير

مُشبع، ومفتوح. إن دون كيخوت هو نموذج البطل الحركيّ، والإشراك النشيط للآخرين فيما يعتقده الحقيقة، في حين أن مورسو خامل، وغير حركي، ومنعزل.

وقع دون كيخوت في الولع بالبطولة وشدة الاندفاع الذي تتلوه الهزيمة، وفي توهّم وجود العدوّ، وفي إثارة السلاح أجواء السخرية، والفكاهة، والتَّنَدُّر؛ إذ يملك دون كيخوت " رمحا ودرقة قديمة وجوادا بائسا وضامِرا "

(2004، ص: 47).

اشتهر بحماقات معينة خلال بنائه ذاته. وكل شخصية رعناء تحمي نفسها من الأعداء، ومن مستلزمات الحقيقة بتبني استراتيجية الجنون، وعدم الاكتراث للأضرار العديدة التي تُلحقها بالأصدقاء والناس في المجتمع.

أليس ما قدمه نموذج صارخ للبطولة الرعناء ؟

ويمكن أن نستنتج من هذه الدراسة النتائج الآتية:

- لقد اتضحت شاكلة اشتغال أنساق الكرنفال والأنساق المرافقة لها، وبالرغم من اختلاف شكل أدائها فهي تجتمع عند غاية واحدة هي عدم الاكتراث بالثقافة الرسمية وبخطاب السلطة السياسية. وإنجازها جميعا الهدف نفسه هو ما منحها نسقيتها.
- كان الكرنفال متنفسا للطبقات الدنيا لكي تتحرر من القيود السلطوية، وبذلك تبدو حياة الشعب الإسباني منقسمة إلى قسمين: حياة رسمية جدية ومثقلة بضغوط الواجب وخضعت للتراتبية، وحياة كرنفالية تنشد الحرية وتدافع عنها بالضحك والاستهزاء برموز السلطة.
- تميز رواية دون كيخوت بطابع المفارقة والتناقض؛ إذ اجتمع الغباء والحكمة في الصور الكرنفالية مثل غباء دون كيخوت وحكمة الأسّاد وسانشو والشريف.
- وقوع دون كيخوت في مفارقتين عجيبتين؛ حيث كان يستخف بخطاب السلطة ويحتقره رغم أنه تجشم عناء السفر ومشقة المغامرة لأجل إحياء أمجاد وطنه اسبانيا، وكان ينتهك باستمرار ما يراه كل الناس معتادا ومقبولا ومنطقيا.

على سبيل الختم:

إن رواية دون كيخوت دِ لامانتشا لميغِل دِثِربانتِس شبكة من العلاقات تنتظم فيها مختلف الأنساق: كرنفالية بالإضافة إلى الوهم والاغتراب، وتتفاعل تلك الأنساق ويؤدي كل نسق المهمة المنوطة به، مما أتاح لهذه الرواية أن تكون بنيانا سرديا محكما تتعالق عناصره.

إن للوهم مزايا عديدة، فهو طاقة فعالة أفادت الإبداع الأدبي سواء السردي منه أم الشعري، وأتاحت للأدب الفكاهة وأجواء المرح والدعابة، ويُعفي من يحملونه من مقتضيات أعراف المجتمع وعاداته، فيعيشون اغترابا يشكل إطار حياتهم وعوالمهم الخاصة، ويزعجون أهل زمانهم.

وقد اتضحت أنساق الكرنفال وكانت بحق مطية لأجل تعرّف الأنساق الروائية في حنايا رواية دون كيخوت دي لامانتشا. وانجلت كيفية اشتغال أنساق الكرنفال والأنساق التي رافقته في هذه الرواية كل تبعا لطريقته الخاصة، وقد أنجزت المهمة ذاتها ولسان حالها يقول: لا نعبأ بالثقافة الرسمية القروسطية وكل معطياتها ولا نكترث بخطاب السلطة السياسية الإسبانية وشكلياتها الرسمية وبروتوكولاتها في إبان النهضة. وإنجاز جميع الأنساق المهمة نفسها هو ما منحها نسقيتها، وخوّل لي التأريخ لرواية دون كيخوت دِ لامانتشا تأريخا نسقيا لا يأبه بالمضامين والقضايا ويعتمد الأنساق المسيطرة في الرواية ويحتكم إلى تاريخ الأشكال دائما. وقد أتاحت هيمنة تلك الأنساق منح هذه الرواية طابع الروائية.

وتحققت كل الفرضيات، إذ تواشجت أنساق الكرنفال وأنساق الرواية، وتأكدت الجذور الأولى لرواية دون كيخوت دي لا مانتشا وهي الثقافة الشعبية وتحديدا أجواء الكرنفال مثل الباروديا. وتم التأريخ للرواية اعتمادا على تاريخ الأشكال بحيث سيطرت داخل الرواية بعض الأشكال الأدبية مثل أدب الضحك والباروديا في انسجام تام مع تهريج البطل دون كيخوت وبهلوانيته وترحاله وتعدد أقنعته واستهتاره بخطاب السلطة ونشدانه الحرية.

المصادر المراجع:

1- المصادر:

- **ميغِل دِ ثِربانتس، (2004) دون كيخوت دِ لا مانتشا، ترجمة رفعة عطفة، الطبعة 1، دمشق.**

2- المراجع العربية:

- حنا عبود، (2002) من تاريخ الرواية، بدون طبعة، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب.
- ميخائيل باختين، (1986) شعرية دوستيويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي ط 1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.
- ميخائيل باختين، (1987) الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، الطبعة 1، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر.
- ميخائيل باختين، (2015) أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ترجمة وتقديم شكير نصر الدين، ط 1، بيروت، منشورات الجمل.

3- المراجع الغربية:

- Camus Albert, (1950) L'étranger, n r f, Gallimard.

Dubois Jean et d'autres, (1999) Dictionnaire de linguistique et des du langage, Larousse – Bordas/her. 2ème édition.

-Faulquier Paul, (1986) Dictionnaire de philosophie, p.u.f.

-Greimas Algirdas Julien & Joseph Courthès, (1979), Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Hachette.

-Guillen Claudio, (1971) Literature as system. Essay toward the theory of literary history. Princet on university press.

-Itamar Even Zoher, (1978) Papers in historical poetics, the porter institute for poetics and semiotics.

التشكيلات الموضوعية والفنية في فن الـــــرواية عند المعتقلين الفلسطينيين في سجون الاحتلال الإسرائيلي

Thematic and artistic formations in the art of narration among the Palestinian prisoners in the Israeli occupation jails

د. محمود موسى زياد، أستاذ مساعد(غير متفرغ)/ جامعة القدس/ فلسطين
مديرية التربية والتعليم/ رام الله والبيرة
البريد الالكتروني: mah8670@yahoo.com

الملخص

هدفت الدراسة التعرف إلى فن الرواية من خلال مجموعة من الروايات التي أنجزها بعض المعتقلين الفلسطينيين في السجون الإسرائيلية. وقد حاول الباحث الإجابة عن سؤال البحث الرئيس: ما التشكيلات الموضوعية والفنية في فن الـــــرواية عند المعتقلين الفلسطينيين في سجون الاحتلال الإسرائيلي؟ وقد تناول الباحث من خلال هذه الدراسة التشكيل الفني في الموضوعات المتمثلة في: الاعتقال، السجن وغرفه وزنازينه، التحقيق، التعذيب داخل السجن، الصمود، والعملاء والجواسيس، والتشكيل الفني في الزمان والمكان والشخصيات. ولتحقيق هدف الدراسة استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي لمناسبته لمثل هذا النوع من الدراسات. وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج والتوصيات.

الكلمات المفتاحية: الرواية، التشكيلات، الفنية، الموضوعية، معتقلين، معتقلات، فلسطين، سجون

Abstract

The study aimed to identify the art of narration through a group of narratives produced by some of the Palestinian prisoners in Israeli jails. The researcher tried to answer the main research question: What are the objective and artistic formations in the art of narration of the Palestinian prisoners in the Israeli occupation jails? Through this study, the researcher dealt with artistic formation in the topics of arrest, prison and its rooms and cells, investigation, torture inside prison, steadfastness, agents and spies, and artistic formation in time, place and personalities. To achieve the aim of the study, the descriptive and analytical method was used for its relevance to such type of studies. The study reached a set of results and recommendations.

Keywords: novel, formations, artistic, thematic, detainees, detention centers, Palestine, prisons، Israeli occupation.

المقدمة

يعتمد فن الرواية على سياق زمني متصل، وهو ربما يحتاج إلى زمان هادئ نسبيا، فالرواية تتميز بالطول والاستغراق. فهي تحتاج لفترة زمنية طويلة حتى تختمر فكرتها، ويصبح في مقدور الكاتب صياغتها، وإخراجها إلى النور. يغطي السجن والتعذيب مساحات واسعة في الرواية الفلسطينية؛ لأن معظم الكتّاب والأدباء دخلوا السجن مرة على الأقل بسبب نتاجهم الأدبي أو نشاطهم السياسي، وفي الحالتين كانت تجربة السجن من العوامل المؤثرة في نتاجهم بصورة ما. وقد تميز التعبير عن هذه التجربة بالصدق والمعاناة الحقيقية، والبساطة في التناول.

تأثرت الكتابة الأدبية داخل السجون بالوضع المأساوي الذي يعيشه الأسير الفلسطيني، بحيث أصبحت قضايا الاعتقال والتحقيق، والوضع المعيشي للأسير داخل الغرف والزنازين، وما يتعرض له الأسير الفلسطيني على يد السجّان الإسرائيلي، محورا أساسيا من المحاور التي تناولها كتّاب الرواية ممن عاشوا التجربة، أو ربما ممن سمعوا عنها فتعرضوا لها في رواياتهم.

وقد تناولت الروايات موضوعات مثل الصمود أمام المحققين، ورفض المساومة على الشرف الوطني، ورفض الظلم الاجتماعي أو القومي، مؤكدة على الالتزام بقضايا الجماهير والوطن "فالسجون أفرزت العديد من الأدباء، فسجون الصهاينة تنتشر من شمال الوطن إلى جنوبه، وعدد من فيها من الفلسطينيين لا يقل عن بضعة آلاف في أي وقت، وقد حول السجناء هذه السجون إلى مدارس حقيقية للنضال والثورة من خلال الاحتكاك المباشر والتعامل اليومي مع سجانين عنصريين، وبالقراءة والإطلاع كان من الطبيعي أن تخلق هذه التجربة عددا من الكتّاب يعبرون عما يدور بمخيلتهم أو يسجلون واقعهم. وتزيدهم الممارسة خبرة أكثر ويدفعهم الإصرار وكثرة القراءة على الإجادة" (شاهين، 1987، ص 49).

يتناول الباحث روايات عدد من الذين دخلوا السجن، وعاشوا تجربة الاعتقال، فكانوا شاهدين على كل صغيرة وكبيرة داخل السجن الذي كتبوا عنه. وهذه الروايات هي: "رمل الأفعى" للمتوكل طه، "ستائر العتمة" لوليد الهودلي،" أحلام بالحرية" لعائشة عودة، " الشمس في ليل النقب" لهشام عبد الرازق، "عاشق من جنين " لرأفت حمدونة " جاهزين يا كابتن" لمحمد إلياس نزال. وهذه الروايات في حد ذاتها تمثل وثيقة إدانة لكل هذا الكيان العنصري. وتجدر الإشارة إلى أنه لا يمكن الإحاطة بكل الأعمال الروائية؛ لأنه أمر يخرج عن طاقة الباحث.

الإشكالية والفرضيات

تبرز إشكالية البحث في السؤال: ما التشكيلات الموضوعية والفنية في فن الـــــرواية عند المعتقلين الفلسطينيين في سجون الاحتلال الإسرائيلي؟ ويتفرع من هذا السؤال مجموعة من الأسئلة منها:

كيف وظف الأدباء المعتقلون فن الرواية لخدمة قضيتهم؟ كيف وظف الأدباء التشكيلات الموضوعية والفنية في كتابة الرواية؟ ويتفرع من هذه الإشكالية مجموعة من الفرضيات ومنها:

1. استخدم الأدباء المعتقلون الرواية كوسيلة للتعبير عن واقعهم الاعتقالي المرير.
2. استخدم الأدباء المعتقلون الرواية وسيلة لإيقاظ الوعي الوطني والقومي.
3. استخدم الأدباء المعتقلون الرواية للتعبير عن القضية الفلسطينية.

أهمية الدراسة

تنبع أهمية الدراسة من اتساع أفق هذا النوع من الأدب، وكثرة الإنتاج الأدبي الخاص به، بالإضافة إلى ما يحتويه من رسالة مهمة في كشف الظلم، إذ إن هذا الأدب يبقى شاهدا حيا على السياسة القمعية والظالمة التي تنتهجها سلطات الاحتلال الإسرائيلي الغاشمة. كما تنبع أهمية الدراسة من أهمية الموضوع، فهذه الفئة "سجناء الحرية" الأكثر قدسية للشعب الفلسطيني، وما بنوه من أمل بالإفراج عنهم بعد توقيع اتفاقية أوسلو تحديدا، وما تبع ذلك من تطورات على هذه القضية التي تؤكد الظلم الواقع على من دفعوا أعمارهم وأرواحهم ثمنا لنضالاتهم وقناعاتهم بالحرية والاستقلال.

أسباب اختيار الموضوع

يرجع سبب اختيار هذه الروايات إلى أن الكتّاب جميعا تعرضوا للاعتقال، فكانت رواياتهم مبنية على تجارب شخصية عايشوها ولذلك قاموا بتسجيلها بطريقة فنية؛ كما يمكن النظر إليها باعتبارها سيرة مباشرة للكاتب. كما إن هذه التجارب في الكتابة الروائية لديهم تمثل تجارب أولية، وبذلك كانت، على نحو ما، ذات مستوى فني متقارب، وهي تتراوح بين التسجيلية والفنية. أضف إلى ذلك تقاربها الزمني فقد تم نشرها في سنوات التسعينيات والألفين.

المنهج البحثي

سوف تعتمد هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، حيث قام الباحث بجمع المادة الأولية المتمثلة في بعض ما أنتجه المعتقلون من روايات، وعمل على دراستها والوقوف على التشكيلات الفنية والأدبية المختلفة فيها، إلى جانب بعض المصادر الثانوية التي تتحدث عن فن الرواية؛ لتوظيف ذلك من أجل دعم إشكالية البحث الرئيسة.

الدراسات السابقة

دراسة مصاروة (2020) التي تهتم بأدب السجون في فلسطين، وما اكتسبه الأديب أو الشاعر من تجربة فردية نتيجة قهر السجان والمحتل وظلمه له، أو نتيجة وقفة تضامنية مع ما يحصل مع معتقلي الحرية والنضال في السجون الإسرائيلية. وقد حاولت الباحثة رصد هذه النتاجات حرصا على الذاكرة الفلسطينية من الضياع، وكموقف وطني ورؤية سياسية؛ نظرا لأهمية هذه النتاجات بعد أن تزاحمت

الأحداث في السنوات الأخيرة وسجلت إبداعا تراكميا عريضا، يُذكّر دوما بهذه القضية التي لا زالت عالقة.

دراسة الضمور (2019) تتناول هذه الدراسة تجربة السجن التي تتقاطع مع حركة النضال الفلسطيني في رواية الأديب الفلسطيني حسين حلمى شاكر "للقضبان رواية أيضا"، لتعكس جانبا مهما من الحياة القاسية التي يحياها المعتقلون الفلسطينيون في سجون الاحتلال، وتسلط الضوء على معاناة إنسان أو مجموعة احتجزت دون إرادتها في معتقل يتراوح ما بين السجن والإقامة الجبرية إلى المنفى، وهي معاناة ذات أبعاد إنسانية واضحة، وصرخة عميقة للعالم بأن الاحتلال الإسرائيلي تجاوز كافة الحدود في الاعتقال السياسي، وأوغل في انتهاك الكرامة الإنسانية.

دراسة الجاغوب (2019)، سعى الباحث من خلالها إلى توثيق التجارب الاعتقالية للأسرى داخل المعتقلات الإسرائيلية، حيث تناول الباحث في دراسته قصصا لكل منها محطة من محطات الحياة داخل المعتقلات. وقد صور من خلالها أحلام الحرية وكوابيس الأسر، والاعتقال والزنازين، والتحقيق بأساليبه الوحشية، والقمعية.

دراسة سليمان (2018) التي تتناول موضوعا في أدب السجون حيث درست الباحثة عناصر البنية الروائية في تلك النماذج، بهدف الوقوف على ميزات ذلك الأدب وخصائصه الفنية، كما هدفت الدراسة إلى التعرف إلى شخصية الأديب السجين، وعلاقته بسكانه ومحيطه وظروف سجنه، وكيفية انعكاس ذلك في نتاجه الأدبي.

دراسة حمدونة (2018)، تتناول الدراسة الجوانب الابداعية في تاريخ الحركة الوطنية الفلسطينية الأسيرة في الفترة ما بين 1985 إلى 2015م» وقد تناول الباحث في دراسته صراع العقول بين الحركة الوطنية الفلسطينية الأسيرة، وإدارة مصلحة السجون الإسرائيلية على مستوى إدارة الوقت وبناء الذات في شتى المجالات، بالتفكير والتخطيط، ووضع البدائل والوسائل والأهداف، وتحقيق الحقوق.

دراسة عواد (2017) تقوم هذه الدراسة على قراءة الأعمال الروائية للأديب وليد الهودلي قراءة فنية، يحلل فيها جزئيات التشكيل الفني وصلتها ببعضها البعض وخدمتها لمضمون العمل الروائي، ويظهر جماليات النص الأدبي فيها.

دراسة النتشة (2016) تدور هذه الدراسة حول دلالة المكان في رواية "سجن السجن"، وهي رواية تنضوي تحت أدب السجون، وتمثل هذه الرواية الإنتاج الإبداعي الأول لكاتبها "عصمت منصور"، ويقف الباحث عند دلالة المكان في رواية عاش مبدعها تجربة الأسر فبدت الزنزانة حاضرة

في نص الرواية بشكل لافت وعميق من ناحية التشكيل الفني، وذلك بتفاعل المكان (الزنزانة) مع سائر عناصر النص من زمن وشخوص وأحداث.

دراسة أبو السعود (2014)، استعرض الباحث الذي عاش تجربة الاعتقال في دراسته موجزاً عن بدايات الحركة الوطنية الأسيرة وقسوة ظروف الاعتقال في البدايات، ومراحل تطور الاعتقال وأشكال نضالات الأسرى، ونشأة الجماعات الإسلامية وتنامي قوتها والتحولات على الهيئة القيادية في السجون، وتناول الإضرابات المفتوحة عن الطعام بشقيها المطلبي والسياسي، وانعكاس اتفاقية أوسلو والانقسام الفلسطيني على الأسرى.

التشكيل الفني في الموضوعات

الاعتقال:

حفلت الروايات بالكثير من الصور التي تُظهر ما يتعرض له الفلسطيني، خلال عملية الاعتقال، وما يتبعها من تعذيب، وإهانة، وممارسات وحشية يندى لها جبين الإنسانية، على يد جنود الاحتلال الإسرائيلي. وأثناء عملية الاعتقال فإن هذه الوحشية لا تمارس ضد المعتقلين من الرجال وحسب، وإنما تمارس، أيضا، ضد النساء المعتقلات. فأشارت الكاتبة عائشة عودة، في روايتها "أحلام بالحرية" إلى مثل هذه الممارسات، حيث إنه أثناء عملية نقلها، يقوم أحد الإسرائيليين وهو بلباس مدني، بالبصق على وجه عائشة/الراوية، ويصفعها ويسبها بمسبات بذيئة. وتضيف الراوية أنه طوال الطريق تتعرض للصفع والركل والبصق، والكلمات البذيئة، بالإضافة إلى التهديد "راح أشلك، راح أطلع عيونك، راح أشوه وجهك، وأخليك مثل القرد" (عودة، 2004، ص 47).

وقد وصف المتوكل طه في روايته "رمل الأفعى" بدقة متناهية عملية نقل المعتقلين من معتقل الظاهرية إلى النقب، حيث الكثير من المعاناة، والإذلال. وهي محاولة من الكاتب لإظهار ممارسات الجنود، والتركيز عليها لإعطاء القارئ صورة واضحة لما يتعرض له المعتقلون الفلسطينيون، ولتكشف الوجه الحقيقي لجنود الاحتلال الذين لا يملكون أدنى قيمة إنسانية في التعامل مع الإنسان. جاء على لسان الراوي: "نادى الجنود علينا عصر ذلك اليوم، وخرجنا من الغرفة، وللحظة الأولى، لم نستطع أن نرى شيئا، لأننا لم نر الشمس طيلة تلك الفترة، وحين وقفنا بعضنا خلف بعض، وكنا أكثر من مائة سجين، نادوا علينا كأرقام "الويل" كل الويل، لمن نسي اسمه الذي هو رقم وأعداد... وبعد ساعتين، ربطوا كل اثنين بكلبشة واحدة، اليد اليمنى لسجين مع اليد اليسرى لسجين آخر... وزجّوا بنا في موقف سيارات مغطى بالزنك، وكان علينا أن نظل واقفين حتى تحضر الحافلات وتنقلنا معصوبي العيون مقيدين إلى مصيرنا المحتوم... إلى "أنصار 3"، وبقينا ننتظر حتى صباح اليوم التالي! فهل أخبركم كيف أمضينا تلك الليلة؟ واقفين مثل الأفيال أو الأشجار؟..." (طه، 2001، ص 29- 30).

وتحدث محمد نزال في روايته "جاهزين يا كابتن" عن ممارسات جنود الاحتلال بعد عملية اعتقاله ونقله إلى المعتقل، حيث الضرب والشتم، فقد جاء على لسان الراوي: "ضربات من كل صوب انهالت عليّ، امش يا... بضع خطوات وكثير من الضربات. قف، اقعد، نام على بطنك يا..."(نزال، د. ت، ص 12). فسياسة الضرب والشتم سياسة عامة ممنهجة، ولا تقتصر على جندي دون آخر، وسياسة تكسير العظام، التي انتهجتها حكومة رابين خلال انتفاضة 1987، خير شاهد على ذلك. وفي الرواية حديث كبير عن نقل المعتقلين، حيث يتم نقلهم في باص مخصص؛ يطلق عليه المعتقلون باص الرعب، حيث أن جنود الاحتلال يجدون في ذلك فرصة لممارسة كل عقدهم، وأزماتهم على المعتقلين المكبلين، حيث يطلب الجنود من المعتقلين ترديد كلمات معينة يريدونها مثل "قل أنا حمار" ، "تعيش دولة إسرائيل" وكلمات أخرى بذيئة. وقد أشار الراوي إلى الضرب الذي يتعرض له المعتقلون أثناء نقلهم ويقول: "إشارة البدء وإشارة الانتهاء ضربة من الهراوة، للرفض هراوة، للتلكؤ هراوة"(نزال، د.ت، ص 35).

يمكن القول: إن الممارسات الوحشية التي كانت تقوم بها قوات الاحتلال أثناء عملية نقل المعتقلين استحوذت على جانب كبير في الروايات التي تحدثت عن المعتقل. ولذلك لم تخل رواية من وصف ما كان يجري أثناء عملية نقل المعتقلين الفلسطينيين من سجن إلى آخر، أو من معتقل إلى آخر. ومن الجدير ذكره، أنه كان يتم ربط أيدي المعتقلين، وأرجلهم طوال الرحلة مع إبقاء جبهة المعتقل منخفضة إلى الأسفل، وأكثر من ذلك يطلب الجنود من المعتقلين قبل الصعود إلى الباص شرب الماء، ويظن من يسمع ذلك أن الجنود يريدون خيرا بالمعتقل؛ على اعتبار أن الرحلة طويلة والجو حار، ولكن هدفهم غير ذلك. فقد جاء في "جاهزين يا كابتن" أن أحد المعتقلين طلب من الجنود الذهاب إلى الحمّام قبل الصعود إلى الباص، غير أن الجندي طلب منه أن يشرب الماء قبل أن يسمح له بالذهاب، فيحدث ما لم يكن بالحسبان حيث يمنعه الجندي بعد ذلك من قضاء حاجته، فيقول المعتقل: "شربت الماء ومعها شربت مقلبا لن أنساه طوال حياتي، لقد أصعدونا إلى سيارة الباص مباشرة" (نزال، د. ت، ص 45).

والتعذيب الذي يتعرض له الفلسطيني المعتقل، لا يمكن قصره على ما يتعرض إليه داخل المعتقل، وإنما يبدأ التعذيب من لحظة اعتقاله، وفي أحيان كثيرة أثناء وجود الشخص في منزله وبين أفراد أسرته، وداخل العربات العسكرية. وقد تحدثت الكثير من الروايات عن عملية الاعتقال، وما يصاحبها من همجية ووحشية تتعامل بها قوات الاحتلال مع من تعتقله من الفلسطينيين، حيث تقوم قوات كبيرة من الجيش بمداهمة المنزل، بعد محاصرته. وقد أشار رأفت عطية في روايته "عاشق من جنين" إلى هذه القضية حيث يأتي على لسان الراوي "لم تمر أيام طويلة حتى حضرت قوات كبيرة من الجيش لتداهم المخيم، وفي منتصف الليل توجهت إلى منزل أبي خليل، وأحاطت به من كل الجوانب،

صوّبوا بنادقهم، والأضواء الكاشفة نحو البيت، وطرقوا باب البيت بطريقة همجية، ومرعبة ووحشية، فتح أبو خليل الباب، وفاجأه العدد الكبير للجيش، أنت خليل؟"(عطية، 2003، ص 20).

وتجدر الإشارة إلى أن الاعتقال، في العادة، يكون في أوقات متأخرة من الليل، وفي الغالب تكون ساعة الاعتقال ما بين الثانية والثالثة والنصف بعد منتصف الليل، وفي هذا زيادة لحالة القلق والاضطراب التي يشعر بها المعتقل وأهله. وتشير الرواية إلى طريقة الاعتقال الهمجية؛ حيث يتم اختطاف المطلوب وعصب عينيه، وتقييد اليدين والرجلين "وعلى الفور اختطفوه، وأعصبوا عينيه، ووضعوا السلاسل في يديه ورجليه"(عطية، 2003، ص 20).

وقد أشار محمد نزال في "جاهزين يا كابتن" إلى عملية اعتقاله، واعتقال أخيه صقرا في النهار، بينما كانا متوجهين إلى إحدى القرى المجاورة لقرية كفر نعمة. "للمرة العاشرة حاول جندي الاتصال إرسال برقيته لكن دونما فائدة، بدا الضيق على وجوه بقية أفراد الدورية، وفي النهاية أصدر ضابطهم وكان برتبة ملازم أول، أوامره بالسير في الطريق الصاعدة نحو "الجانية"... تكررت محاولات الاتصال لكن بقيت النتائج كما في السابق، سيارة عربية لاحت من بعيد هابطة الطريق نحونا. أشاروا لها بالتوقف على بعد أكثر من خمسين مترا ثم أصعدونا إلى سيارة الجيب بعد أن عصبوا أعيننا ب "إنشات التنظيف" وانطلقت السيارة تتسلق الطريق بجلبة مميزة"(نزال، د. ت، ص 11).

السجن وغرفه وزنازينه

لم تخل رواية واحدة من الحديث عن السجن وغرفه، أو زنازينه، أو حتى خيامه. فقد وصفت هذه الروايات السجن وغرفه وصفا دقيقا؛ لتنقل صورة كاملة عن السجن. والهدف من ذلك وضع القارئ في صورة الواقع وطبيعة الظروف التي يعيشها المعتقلون. ففي رواية "رمل الأفعى" للمتوكل طه نجد وصفا لمعتقل النقب حيث يقول: "كان ثمة جدار سميك يلف المعتقل، من كل جنباته، يفصله عما وراءه جدار لا يرى، لكنه سد مانع، يحول بين الصحراء وما خلفها" (طه، 2001، ص 10). وفي رواية عائشة عودة "أحلام بالحرية" وصف للمبنى الذي نقلت إليه بعد اعتقالها، والغرف المكونة لهذا المبنى تقول: "بدأنا صعود درج حاد الميلان، دخلنا الطابق الثاني، كان له ممر طويل لا يتجاوز عرضه مترين، دخلنا المدخل الأول على اليسار، غرفة واسعة، ومكتب ضخم على يسار المدخل، مخمل أخضر افترشت سطح الطاولة"(عودة، 2004، ص 49).

قدمت الروايات وصفا لزنازين الاعتقال، لا يخرج عن وصف "حظيرة حيوانات" ففي "زنزانة رقم 7" نجد وصفا واقعيا للزنزانة؛ وذلك ناتج عن التجربة والانغماس فيها، يقول الراوي: "فدلفنا إلى زنزانة مساحتها أربعة أمتار في ثلاثة أمتار، نافذتان صغيرتان جدا في أعلى الجدار المقابل للباب، ثم نافذة أصغر، مساحة فوق الباب بالضبط، وفتحة صغيرة تتوسط الباب الحديدي... لا تفتح إلا عندما يريد

السجان أن يتفقد من في داخل الزنزانة، كما شاهدت ثلاثة "جرادل" الكبير منها مخصص للماء، والآخران الصغيران أحدهما للبول والآخر للنفايات" (يونس، 1983، ص 20).

ومع بداية الانتفاضة الفلسطينية عام 1987 استحدثت معسكرات اعتقال جديدة، وكذلك معسكرات توقيف، حيث كان الاحتلال الإسرائيلي يزج المعتقلين في معسكرات تحتوي على خيام بدل الغرف. وقد أشار محمد نزال في روايته "جاهزين يا كابتن" إلى خيمة الاعتقال في معسكر رام الله، حيث تستخدم كمحطة لتوقيف المعتقلين إلى حين نقلهم إلى مراكز أخرى يقول الراوي: "إن هذه الخيمة ليست بأكثر من نقطة تجميع للمعتقلين من منطقة رام الله"(نزال، د. ت، ص 26-27). كما قام الراوي بوصف موقع الخيمة التي تبعد مائة وخمسين مترا عن كشك الجنود المسؤولين عن حراسة الخيمة، الذين يقومون بتسجيل أسماء المعتقلين وأماناتهم. وقدّم وصفا دقيقا للخيمة، حيث يقول: "فالخيمة عبارة عن خيمة عسكرية مزدوجة، يصل طولها نحوا من عشرة أمتار وعرضها خمسة، ويرتفع فيها عمودان بارتفاع ثلاثة أمتار ونصف المتر، يصل بين طرفيها العلويين قطعة من الخشب القوي المربع بسمك عشرة سنتمرات"(نزال، د. ت، ص 28). وفي مكان آخر من الرواية نجد وصفا للزنزانة التي أدخل إليها، فهي حديثة العهد، وتتسع لشخصين، والتهوية فيها تتم عبر فتحة دائرية في السقف، قطرها 15سم، مغطاة بغطاء حديدي شبيه بغطاء المدخنة. والزنزانة خالية من كل شيء، حتى من إبريق الماء، ووعاء التبول التقليديين، كما أشار إلى جدران الزنزانة التي نقشت عليها بعض الأسماء، والتواريخ الحديثة برماد السجائر (نزال، د. ت، ص 54).

كما وصف الهودلي في روايته "ستائر العتمة" الزنزانة التي وضع فيها عامر أحد شخصيات الرواية، حيث يقول: "مرة أخرى وجد عامر نفسه في صميم زنزانة، ولكنها هذه المرة، كانت نصف الأولى، لا يزيد طولها عن متر ونصف المتر، عرضها كذلك، وهي شديدة الظلمة لا يرى فيها بصيص نور، جدرانها خشنة، ولا يوجد فيها دورة مياه، كذلك، وإنما وجد فيها سطلان يعبران عن نفسيهما جيدا، واحد للشرب، وآخر للبول"(الهودلي، 2003، ص 73). أما هشام عبد الرازق فقد وصف في روايته "الشمس في ليل النقب" معسكر (أنصار 3) حيث الصحراء المترامية الأطراف، وأبراج الحراسة المنتشرة في كل مكان، والأسلاك الشائكة والخيام المحاطة بتلك الأسلاك (عبد الرازق، 1991، ص 86).

التحقيق:

يبدأ التحقيق مع المعتقل بعد 48 ساعة من اعتقاله، وفي حالات معينة عندما يكون المعتقل متهما بعمل عسكري يبدأ التحقيق معه منذ لحظة الاعتقال الأولى. ويكون الهدف الأساسي من التحقيق الحصول على أكبر قدر من المعلومات التي يخفيها المعتقل وتساعد المحققين في الوصول إلى عدد آخر من المعتقلين ممن لهم علاقة بالمعتقل، أو أي عمل يستهدف الاحتلال. وتسعى أجهزة المخابرات

الصهيونية إلى استخدام أشكال كثيرة، وأساليب متنوعة من أساليب التحقيق، بهدف الحصول على المعلومات المطلوبة. فهي تلجأ إلى التعذيب الجسدي بأشكاله المختلفة كالهز العنيف والشبح، والحرمان من النوم لساعات أو لأيام. كما تلجأ إلى التعذيب النفسي، وأساليب أخرى كاستخدام بعض العملاء أو ما يطلق عليهم عند المعتقلين اسم "العصافير".

لقد رسمت معظم الروايات التي كتبت عن السجن، صورة واضحة عن التحقيق، ووصفتها وصفا دقيقا، بحيث أعطت للقارئ صورة مفصلة عن عمليات التحقيق التي جرت، وتجري داخل أقبية التحقيق. ورواية وليد الهودلي "ستائر العتمة" تمثل نموذجا واضحا على الأساليب التي تستخدمها المخابرات الإسرائيلية في عمليات التحقيق. فموضوع الرواية هو المواجهة بين الأسير الفلسطيني والمحقق الصهيوني. فقد أراد الهودلي من خلال روايته تلك أن يصف مرحلة الاعتقال، ودخول الزنزانة، وحفلات التحقيق، وجولات الخداع والمراوغة التي يمارسها "العصافير".

يحاول الهودلي عقد مقارنة بين طرق التحقيق القديمة في سنوات الاحتلال الأولى، والتحقيق في سنوات التسعينيات وما بعدها، حيث كانت الأيام السابقة عصيبة، فكان الأسلوب الأكثر استخداما هو التعذيب الجسدي. فقد جاء على لسان الراوي: "تذكر العاصفة التي استقبلوك بها في اعتقالك القديم: كانت جولة سريعة لم تتعد ربع ساعة من الكلام الهادئ، ثم بدأت الحفلة الصاخبة، كشروا عن أنيابهم، وكانت أياما عصيبة من العنف والشبح، سبعون يوما خرجت منها بهيكل عظمي، نحل عنه الشحم واللحم"(الهودلي، 2003، ص 13). ويستغرب الراوي عدم بدء التحقيق معه بسرعة خلال اعتقاله هذه المرة، حيث سمع عن قرار "إسرائيلي" يمنع استخدام العنف في التحقيق إلا إذا استدعت الضرورة ذلك، "معتقل منذ أربع وعشرين ساعة، ولم أتشرف إلا بجولة تحقيق واحدة... وأربع أو خمس ساعات من الأسئلة المتناثرة، ثم دفعوا بي إلى الزنزانة (الهودلي، 2003، ص 12-11). وما زال الراوي يستهجن الموقف، وها هو (عامر) يترك في الزنزانة لمدة أسبوع دون الحديث معه، وقد يكون ذلك من أجل التلاعب بأعصابه، ووضعه في جو نفسي صعب، "هاهم الأوغاد يتركونني في الزنزانة أسبوعا كاملا، وحدي دون تحقيق" (الهودلي، 2003، ص 24).

وقد أشار الكاتب إلى وجود فرق في التحقيق، فبدل الكيس النتن الذي كان يوضع على رأس المعتقل في السابق، تم وضع نظارة سوداء، "قبل أن تخطو قدماه الخطوة الأولى خارج الزنزانة، وضعوا على عينيه نظارة سوداء لا يرى منها أي شيء، كان قديما الكيس النتن الذي يغرق الصدر برائحته القذرة". وكان رجل المخابرات، في القديم، يجر المعتقل كما يجر الدابة، أما اليوم فيسحب المعتقل بهدوء، ولكنه الاحترام المغلف بالخديعة (الهودلي، 2003، ص 35). إن رجال المخابرات يحاولون التظاهر بالمظهر الإنساني في بدايات التحقيق حتى تتاح لهم الفرصة لنيل ثقة المعتقل.

وفي الرواية إشارة إلى أساليب المحققين المتبعة في التحقيق، حيث الأسلوب الناعم الذي يظهره أحد المحققين، ولذلك يبدأ المحقق جولة التحقيق بهدوء، ويبين لعامر وجهة نظره في التحقيق. فالتعذيب من وجهة نظر المحقق هذا أصبح ممنوعا، وأنه(المحقق) كان ضد التحقيق منذ المرة الأولى. فالمحقق يسعى للوصول إلى ما عند عامر دون تعذيب. وبعد فشل المحقق الأول، يدخل محقق آخر، ويخاطب عامر بنفس اللهجة. ويبدو الهدف من ذلك الإرهاق الذهني والنفسي كما عبر عن ذلك الراوي(عامر) "مقدمة طويلة، معروفة ومملة تصب في نفس الهدف، الإرهاق الذهني والنفسي. وهكذا نتابع جولات المحققين، دون أن يرتاح المعتقل، وعندما يفشل المحققون يبدأون بتهديد المعتقل باستخدام التحقيق العسكري "الليل يوشك على الانتهاء، مناوبتي معك ستنتهي بعد قليل، لا تضيع هذه الفرصة، قد تكون الفرصة الأخيرة قبل أن نبدأ الجد معك، انتبه جيدا التحقيق العسكري على الأبواب"(الهودلي، 2003، ص 47).

كما أشار الهودلي إلى أحد الأساليب المستخدمة، وهو اعتقال أحد أفراد العائلة وخاصة الأم، أو الزوجة، "كيف بك يا عامر، وأنت تسمع صرخات زوجتك، وهي تحت مطارق التحقيق، ترجونا فيها، تسترحمنا، تطنب علينا"(الهودلي، 2003، ص 48). ويشير في موقع آخر إلى إرهاق المعتقل، بعدم إتاحة أي فرصة للنوم "وجاء صاحب النكتة الباردة. كان واضحا بأنه جاء كي يطيل عمر اليقظة عند عامر، ويطير عن جفونه النوم بأي شكل من الأشكال"(الهودلي، 2003، ص 62). وفي رواية"عاشق من جنين" حديث عن أساليب التحقيق التي يتعرض خلالها المعتقل لكل أنواع التعذيب، الضرب الوحشي، والشبح، وصب الماء البارد على الرأس، والحروق بالسجائر، والتهديد بهدم البيت، واعتقال أحد الأقارب، والشتم بألفاظ بذيئة ونابية (عطية، 2003، ص 20). وأشار هشام عبد الرازق في روايته "الشمس في ليل النقب" إلى عملية التحقيق، وما يتعرض له الفلسطيني من تعذيب على أيدي المحققين، حيث التعذيب الوحشي، ودش الماء البارد.

وصفت عائشة عودة في روايتها" أحلام بالحرية" تجربة التعذيب التي تعرضت لها إحدى الفتيات واسمها عبلة طه، بعدما تم ضبطها تحمل رسائل تنظيمية من الأردن إلى فلسطين وكانت هذه المرأة حاملا فأجهضت أثناء التحقيق معها، نتيجة للضرب الذي تعرضت له على يد سجينات إسرائيليات مومسات. "وكانت عبلة قد اعتقلت قبل حوالي سبعة أشهر... كانت حاملا وتم إجهاضها أثناء التحقيق اثر تعرضها للضرب من قبل سجينات إسرائيليات مومسات. " (عودة، 2004، ص 20). كما تحدثت عائشة عودة في موقع آخر من الرواية عن مجريات التحقيق، حيث يوجه إليها المحققون مجموعة من الأسئلة، وأكثر من ذلك تنهال عليها الكلمات البذيئة والبصقات على وجهها، والضرب والركل "ناول الأنبوبتين للواقف خلفي، بدأ يضربني بهما على رأسي، كما يفعل قارع الطبل"(عودة، 2004، ص

56). وتشير الكاتبة/الراوية إلى أنها فقدت السمع نتيجة الضرب "هل سأعود وأسمع كما كنت؟ (في الواقع لم يعد) أم أن الضجيج سكنهما إلى الأبد"(عودة، 2004، ص 58).

كما أشارت الكاتبة/الراوية إلى الأساليب التي تم استخدامها معها أثناء التحقيق، ومن هذه الأساليب الشبح "ألصقاني بالحائط وجعلا وجهي صوبه، أمراني برفع ذراعي إلى الأعلى والبقاء هكذا، محذرين من مغبة تغيير وضعي"(عودة، 2004، ص 63). وصب الماء البارد عليها، وبخاصة عندما يكون الجو باردا. إن هذه الأساليب التي تحدثت عنها الكاتبة شيء لا يذكر، إذا ما قورنت بالأسلوب الأشد بشاعة ووحشية، الأسلوب الذي ينم عن نفسيات دنيئة ونازية، همها فقط إيذاء المعتقلة، جسديا ونفسيا. لقد كانت عائشة عودة جريئة في الحديث عن هذا الأسلوب، وبخاصة في مجتمع كالمجتمع الفلسطيني الذي هو جزء من المجتمع العربي الذي تسوده ثقافة العيب وتستحوذ عليه. فقد تحدثت عائشة عودة عن أسلوب الاغتصاب الذي مارسه المحققون بحقها، فقد جاء على لسان الراوية: "الجاثي بركبتيه على بطني بدأ يسحق صدري بكلتا يديه الضخمتين. زمجر الألم وتصاعد من صدري ومن ظهري كبركان من نار، ينبع في مكان قصي في أعماق الأرض، يجتاحني ويجرفني في طريقه، صاعدا نحو السماء "عزرائيل" يحاول بالعصا اختراق رحمي" (عودة، 2004، ص 124).

التعذيب داخل السجن:

تخيم أجواء السجن والتعذيب اللذين يتعرض لهما الفلسطيني المعتقل على كل شيء، بحيث تصبح هذه الأمور جزءا من تركيبة الشخصية الفلسطينية، وتسير جنبا إلى جنب مع حياته اليومية. وقد أبرزت الروايات، بشكل جلي، موضوع التعذيب، وما يتعرض له المعتقل الفلسطيني في سجون الاحتلال من ظلم وإهانة، وقد وضحت رواية (زنزانه رقم 7) ما يتعرض له المعتقل الفلسطيني على يد السجان الصهيوني، لمجرد أنه لم يقل للسجان "يا سيدي" يقول: "ويلطمني صفعة مدوية لا أدري لأي سبب، أضع يدي على خدي الملتهب وأنظر في عيني الصهيوني الحاقد لتلتقي نظرتي المتسائلة بابتسامته المسمومة، فيعاود السؤال عن اسمي، فأجيب نفس الإجابة السابقة بوضوح أكثر خشية أن يكون قد سمع خطأ ما أساء إليه، لكن الصفعة تلهب خدي من جديد فيحتقن وجهي من الغيظ وتزداد دقات قلبي عنفا وأقع في حيرة لا أدري كيف أخرج منها، وتكررت العملية حتى لم أعد أحتمل، ولا أدري سببا لذلك إلا أنه يريد أن يتلذذ بضربي، وأخيرا قال: قل سيدي يا حمار، فقلت بسرعة، عادل يونس يا سيدي"(يونس، 1983، ص 17).

ويقدم محمد نزال لوحة أخرى من صور التعذيب والإهانة اللذين يلاقيهما المعتقل، فقد أشار إلى قيام جنود الاحتلال الذين يحرسون خيمة الاعتقال في رام الله، بمعاقبة المعتقلين بالجلوس على الأرض تحت حرارة الشمس لمدة ساعة أو أكثر. والضرب المبرح وتكبيل الأيدي، وعصب أعين المعتقلين،

أضف إلى ذلك الشتائم التي كانت توجه للمعتقلين. وطلب كتيبة جولاني من المعتقلين الجدد أن يهتفوا بالعبرية (جولاني بشيتح رام الله بميتح" (أي لواء جولاني في الميدان ورام الله في توتر"(نزال، د.ت، ص 33). وحتى عند السماح للمعتقلين بالذهاب إلى الحمام فإن المعتقلين يمنعون من فك أغلالهم، ويتوجب عليهم قضاء حاجتهم وهم مغلولو الأيدي. فمع موعد الغداء جاء الضابط المسؤول عن الخيمة، وتكرم على المعتقلين بالسماح لهم بالذهاب إلى الحمام، شريطة أن يظلوا مغلولي الأيدي والأرجل، يقول الراوي:" زميلنا شاويش الخيمة حملني على كتفه حتى باب المرحاض، ثم أعادني، وحين جاء دور "صقر" رفض فخامته أن يحل وثاق اليدين من الخلف وينقله إلى الأمام قائلا: ليقم شاويش الخيمة بمساعدتك لكن بدون أن يلمس وثاقك"(نزال، د.ت، ص 36). كما إن معاقبة المعتقلين تتعدى الضرب والإهانة، إلى حد أن يمنع المعتقل من النوم داخل الخيمة، وبخاصة عندما يكون الجو باردا وماطرا. ورواية "جاهزين يا كابتن" تعرض لهذه الصورة المؤلمة، التي لا يمكن أن يتصورها عقل إنساني، ولا يمكن أن يتقبلها إنسان لديه أدنى إحساس من مشاعر الإنسانية، وقد جاء على لسان الراوي قوله: "فوجئنا أنهم بعد العشاء ربطوا وثاقنا للخلف، وعصبوا أعيننا، مبقين على وثاق الرِجلين، ثم طلب الضابط من أحد المعتقلين أن يسوي لنا فراشا في الساحة، قال: كل واحد ثلاث بطانية، واحد تحت وواحد فوق، وواحد عشان راس"(نزال، د.ت، ص 43).

وصف المتوكل طه في رواية "رمل الأفعى:"ما كان يجري للمعتقلين في معتقل الظاهرية، وتصرفات الجنود مع المعتقلين والظروف الاعتقالية المأساوية، وسلوك الجنود غير الأخلاقي، حيث الضرب والإهانة، والإذلال، والقمع للمعتقلين. فقد كان يتوجب على المعتقلين في غرف الظاهرية أن يقفوا في الغرفة عند سماع ركلة "بساطير" جنود الاحتلال على باب الغرفة، والتوجه إلى الحائط، ورفع الأيدي إلى أعلى، وعدم التفوه بأي كلمة. وعندما يفتح باب الغرفة، فعلى المعتقلين جميعا أن يصيحوا بصوت جماعي واحد "موخانيم يا كابتن" أي "جاهزون يا كابتن" ليقوم الجنود بإحصاء المعتقلين، وقبل أن ينصرف الجنود ينال المعتقلون نصيبهم من الضرب، أو الشتم أو البصق. يتعمد السجان من هذا الموقف إذلال المعتقلين، وإهانتهم، فصياحهم الجماعي لا يقصد منه إلا أن يتحول المعتقلون إلى قطيع لا يعرفون منه سوى أنهم جاهزون. فهم جاهزون لكل شيء، جاء على لسان الراوي: "موخانيم (جاهزون) لكل شيء" لركلة غير متوقعة، لعصا من هذا الجندي أو ذاك؟ لرصاصة حاقدة، لسخرية من مجندة "بنت هوى" دخلت مع ضابط الساحة المكلف بعدّنا؟"(طه، 2001، ص 28-29). والحقيقة التي يعرفها كثير ممن دخل المعتقلات في "إسرائيل"، أنه كان هناك غرفة خاصة معلق على جدرانها كافة أدوات التعذيب الجسدي. وكان المحققون "الإسرائيليون" يقومون بإدخال المعتقل إلى تلك الغرفة كي يختار ما يحلو له من أداة ليضرب بها. وأحيانا كثيرة تكون أدوات التعذيب في غرفة المحقق نفسه. فقد ورد في

رواية (الحصار) : "... ومن جارور مخفي في الطاولة الضخمة تناول أشياء (المقصود المحقق الصهيوني) هي أدوات: كابلات كهربائية، عصا غليظة، صاعق كهربائي، خيزرانات"(محمود، د. ت، ص 47).

يلقى المعتقلون في المعتقلات "الإسرائيلية" أقسى المعاملات القمعية، التي لا يمكن أن تتصف بأدنى حدود الإنسانية، فسلطات الاحتلال لا تتورع عن إطلاق النار على المعتقلين، واستخدام الكلاب البوليسية، ورشهم بالغاز، كأسلوب من أساليب الانتقام والإذلال والتنكيل والاضطهاد. وكذلك استخدام مختلف أشكال التعذيب الجسدي كالضرب، والشبح، واستخدام المياه الباردة والساخنة، والحرمان من العلاجات والأدوية، واستخدام أساليب تعذيب حديثة إلى جانب التعذيب النفسي الذي يشرف عليه أخصائيون، وذلك بهدف انتزاع اعترافات من المعتقلين وإرغامهم على التوقيع على اعترافات تهم أمنية قد تكون معدة سلفا.

الصمود:

عملية التحقيق هي عملية مواجهة بين السجان، والسجين الفلسطيني، فكل منهما يحاول كسر شوكة الآخر. فالسجان يسعى إلى هزيمة الإنسان الفلسطيني من خلال الحصول على معلومات، قد تؤدي إلى اعتقال أناس آخرين، أو إحباط لعمليات، أو تفكيك لخلايا. والاعتراف بالنسبة للفلسطيني، يعني الخيانة لمبادئ الحركة التي ينتمي إليها، أو الخيانة لرفاق الدرب الذين يسيرون معا في خندق واحد. ولذلك كانت المواجهة، ومحاولة كسر الإرادات همّ كل من السجان والسجين، يسعى كل واحد بما أوتي من قوة للوصول إلى غايته. السجان يستخدم كل الأساليب الممكنة لانتزاع الاعتراف، من ضرب، وشبح، وتعذيب جسدي ونفسي. والسجين يسعى بكل ما أوتي من عزيمة، وإصرار وإرادة على التحدي والصمود في وجه السجان؛ لأن الاعتراف في النهاية يعني بالنسبة إليه السجن لمدة قد تقصر أو تطول.

شكل موضوع الصمود في التحقيق وعدم الاعتراف أحد أهم المحاور التي دارت حولها الروايات التي تحدثت عن السجن ، فالكاتب محمد نزال في "جاهزين يا كابتن" يرى أن الصمود جزء من المواجهة بين المعتقلين والسجانين؛ وبالتالي فهو يرى أن الصمود في وجه ممارسات الاحتلال المتمثلة بالضرب، والشتائم، وتكبيل الأيدي فرضا لا فضيلة (نزال، د.ت. ص 36). وفي سبيل توضيح فكرته يلجأ إلى أحد الأمثلة التي تعطي زخما كبيرا لقضية الصمود، وهي قصة أحد الرسامين الفقراء الذي لم يكن يملك ما يشتري به أثاث منزله، فقام برسم قطع الأثاث على أرضية بيته، وصار يتعامل معها على أنها حقائق. وقد حاول الراوي تقليد الرسام ولكن بطريقة مختلفة تخدم قضيته، فعمد الراوي(المعتقل) إلى تصوّر نفسه متمددا في ظل زيتونة في قريته كي ينسى ألم القيد وحر الشمس الحارقة، يقول: "حاولت أن أعيش تجربة فيلسوفنا هذا، أن أنسى آلام القيد، شواظ الشمس، وأتصور نفسي متمددا في ظل زيتونة اعتدت أن أجلس إلى ظلالها في القرية"(نزال، د.ت. ص 36).

أما كيف يستمد المعتقل وسائل الصمود، فقد أشار الكاتب/ الراوي إلى مفهوم مخزون احتياط القدرة على التحمل، والإحساس الواعي بوجوب التحدي. والكاتب يستمدّ هذا المفهوم من قول جيفارا: "هناك دائما لدى كل ثائر، حتى في اللحظات التي يصل فيها الإرهاق ذروته رصيد ومخزون من القوة لا يكشف عن نفسه إلا في اللحظات البالغة الحرج" (نزال، د.ت. ص 36). إن شروط الصمود كما عبّر عنها تتمثل في مستوى الوعي الفردي بقيمة الفروسية عن البطولة، وكذلك الإيمان بعدالة القضية التي يناضل من أجلها. ومن أحد الأمور التي تساعد على الصمود استدعاء بعض صور الأصدقاء (الرفاق) الذين استفاد الكاتب من تجاربهم في التحقيق (نزال، د.ت. ص 38).

وقد جاء في ستائر العتمة على لسان الراوي أن الصمود يعني الإفلات من السجن والسجان وإلا فانه سيواجه المصير القاتل المتمثل في قضاء سنوات طويلة من عمره داخل السجن. فقد جاء على لسان الراوي: "عونك ربي على أن لا أتصور شبح هذه الصورة اللئيمة، صورة السجن والسجّان، على كل، هذا يترتب على صمودك هنا. إن لم تصمد فليس لك إلا هذا المصير القاتل، وفي ستين داهية ولكنني متأكد من صمودي بإذن الله" (الهودلي، 2003، ص 10). فالإفلات من السجن، ومن قبضة السجان لا يكون إلا بالصمود. وهذا ما يعزز لدى المعتقل قيمة الصمود، وتحدي المحققين، وعدم الاعتراف حتى لو كلف ذلك حياة المعتقل. وتحدّي رجال التحقيق يكون جزءا من عملية الصمود، ولكن هذا التحدي يكون في الوقت المناسب، يقول الراوي: "هل أتحداه وأبطل له سحر أساليبه الملتوية، أم أدعه أتسلى على كلامه الفارغ... سأعلن لهم التحدي ولكن في الوقت المناسب" (الهودلي، 2003، ص 38).

والهودلي في روايته يبين أن من الوسائل التي تساعد على الصمود في التحقيق اللجوء إلى الله، ولذلك فإن عامر (الشخصية المركزية في الرواية، والتي تخضع للتحقيق) يقرر السير في اتجاه مضاد للحركة التي يسير فيها رجال التحقيق، الذين يسعون إلى إرهاقه ذهنيا ونفسيا، وهذا يتطلب منه أن يكون مع الله، يقول: "لماذا يفرضون عليك أن تكون في دائرة هرائهم، هذا الذي لا يعرف إلا اتجاها واحدا. لماذا لا تسير في اتجاه تشقه أنت، بما يبعدك عن أهدافهم... عندي فكرة رائعة -سأغرق قلبي وروحي بذكر الله، لا إله إلا الله، ما في القلب إلا الله.... حسبنا الله ونعم الوكيل" (الهودلي، 2003، ص 42). وأكثر من ذلك فالراوي يتمنى أن يعود المحققون إلى الأسلوب القديم في التحقيق المتمثل في التعذيب الجسدي، حتى يضع نفسه على المحك، ويجسد بطولة بلال في الصمود "ليتهم يعودون للأسلوب القديم، لقد اشتقت لتجسيد بطولة بلال أريد أن أضع نفسي على المحك"(الهودلي، 2003، ص 51-52). فالاعتراف، لا ينجي من العذاب، بل سيزيد من المعاناة، وهو يلح على قضية التعلق بالله، والصبر،

"الاعتراف يزيد من معاناتك بلا أدنى شك، ليس لك إلا الله، ارفع حاجتك إلى مولاك واصبر"(الهودلي، 2003، ص 59).

وإذا كان "محمد نزال" في جاهزين يا كابتن استحضر صورة رفاقه الذين صمدوا في التحقيق ليستمد منهم القوة، والصمود، والثبات؛ فإن الهودلي في "ستائر العتمة" ومن خلال الحوار الداخلي يهيئ عامر لاستحضار صورة ابنه الوحيد، حيث يتخيل طريقة تربيته له من وراء الشبك، وكيف ستكون الزيارة، وكيف ستكون الأبوة بالمراسلة. وهذه الصورة وحدها كفيلة بأن تزيده تحديا وصمودا، وإصرارا على عدم الاعتراف، جاء على لسان الراوي: "أتريد أن تتابع تربية ولدك الوحيد يا عامر من وراء الشبك، زيارة كل أسبوعين، وأبوة بالمراسلة. كل معاني الحياة تقطعها أسوار السجن العالية إربا... والله يا عامر، أن تموت ألف ميتة خير لك من ذلك المصير"(الهودلي، 2003، ص 63-64).

وقد تطرقت عائشة عودة في روايتها "أحلام بالحرية" إلى موضوع الصمود. فأشارت إلى الرسائل التي كانت تصلها من مسؤولتها التنظيمية المعتقلة في معتقل نابلس، تلك الرسائل التي كانت تتضمن حديثا عن تجربة الاعتقال، والصمود في التحقيق. فالصمود ممكن، والعدو ليس قويا كما نراه في الخارج، والتناقضات بين أفراده عميقة (عودة، 2004، ص 19). وعائشة منذ اللحظة الأولى تضع الصمود أمام عينيها، فهي لم تفكر بلحظة ضعف، وأكثر من ذلك، فقد وضعت أمام عينيها يافطة مكتوب عليها الصمود والتحمل ليس إلا فلا شيء غير الصمود، مهما كانت التفاصيل، تقول: "سأصمد وأواجه كل الاحتمالات"(عودة، 2004، ص 46). كما أشارت الكاتبة/الراوية إلى الوسيلة التي تستمد منها صمودها، وهي صورة انكسار أحد الرفاق التي كانت ماثلة أمامها، فقد كانت تلك الصورة تنذرها من الوصول إلى المصير الذي وصل إليه ذلك الرفيق، تقول: "إياك أن تنكسري يا عائشة، اصمدي يا عائشة فالصمود ممكن"(عودة، 2004، ص 62).

ولا يعني الصمود، فقط، الصمود في التحقيق ومواجهة المحققين؛ وإنما الصمود يعني أن يحافظ الإنسان على ذاته وكيانه ونفسه من الاندثار أو الاحتواء، وهو ما عبّر عنه المتوكل طه في روايته "رمل الأفعى". فالإنسان الفلسطيني داخل السجن، يسعى وبكل ما أوتي من قوة للرد على سياسة الاحتلال التي تسعى إلى إفنائه وإفراغه من كل محتوى. والمتوكل في روايته يبين أن الإنسان يكشف ذاته، وقدراته في الأزمات، وأنه يستطيع أن يلملم نفسه من جديد؛ ليندفع في دفاعه عن سماوات جسده وأرض قدميه، "ولعل السجن، بكل ما يمثله من نظرية للتغريب والكسر والاحتواء هو ما يستفز كوامن الإنسان الذي يبدأ الرد، حتى يشكل نظرية مضادة هي نظرية التحدي والبقاء" (طه، 2001، ص 154). ويتفق المتوكل طه مع محمد نزال في قضية الطاقة الكامنة داخل الإنسان، وأن الإنسان أقوى مما يعتقد، وأنه لم يوظف أكثر من عشرين بالمائة من إمكانات روحه وجسده وعقله وقدراته.

العملاء والجواسيس داخل المعتقلات:

قام العملاء والجواسيس أو ما يطلق عليهم "العصافير" بمفهوم المعتقلين، بدور بارز ومهم في غرف التحقيق الصهيونية؛ حيث استطاع هؤلاء العملاء انتزاع الاعترافات من المناضلين الفلسطينيين بطريقة مخادعة، حيث يتم إيهام المعتقل بأنه في غرف المناضلين الشرفاء، فأنجز هؤلاء العملاء ما لم تنجزه المخابرات الصهيونية ومحققوها، فهناك الكثير من النشطاء الفلسطينيين الذين صمدوا في التحقيق، وتحملوا التعذيب الجسدي والنفسي لأيام وأشهر طويلة، غير أنهم وقعوا في أحابيل هؤلاء العملاء، فكانت الطامة حين كشفوا عن كل ما كانوا يخبئونه في صدورهم، فنجح العميل في الوقت الذي فشل فيه المحقق.

أشارت روايات الاعتقال إلى هؤلاء العملاء وأساليبهم للإيقاع بالمناضلين الفلسطينيين والعرب، ممن وقعوا في قبضة الاحتلال الصهيوني وخضعوا للتحقيق. فستائر العتمة لوليد الهودلي تلقي الضوء وبشكل مكثف على الأساليب التي كان يقوم بها هؤلاء العملاء. ولذلك كان من أهم الأهداف التي سعت إليها هذه الرواية توعية المناضلين الفلسطينيين إلى أساليب التحقيق التي يستخدمها الاحتلال الصهيوني، ومنها أساليب العملاء للإيقاع بالمناضلين والمجاهدين، حيث تعمد أجهزة المخابرات إلى زجّ أحد العملاء في الغرفة التي يكون فيها المعتقل الخاضع للتحقيق، بحيث يقوم هذا الشخص بتمثيل دور الإنسان الشريف الذي يرفض، في البداية، التحدث إلى المعتقل، فقد جاء على لسان الراوي: "وفُتح الباب على شاب دفعوه داخل الزنزانة، كان أشعث أغبر تبدو عليه آثار التعذيب... تستطيع أن تقدر أن عمره في الزنازين يزيد على العشرين يوما... أصدقك القول: بت أفترض في كل من أراه بأنه "عصفور" وقد حاول هذا "العصفور" إيهام عامر بخوفه منه فربما يكون "عصفورا"؛ ولذلك يرفض الحديث معه" ((الهودلي، 2003، ص 17).

ولإيهام المعتقل بشكل أكبر، يقوم "العصفور" بأداء العبادات بشيء من الخشوع: "ألم تلحظ صلاته واستغراقاته في ذكر الله؟"، كما إنه يحاول الابتعاد قدر الإمكان عن الخوض في أي جانب له علاقة بالناحية الأمنية حتى يزيل أي شك يمكن أن يخطر في بال المعتقل. وفي الوقت نفسه يحاول بطريقة خبيثة أن يوصل للمناضل بعض المعلومات الخاطئة حتى يزعزع نفسيته؛ وبالتالي يجعله يتكلم. فقد جاء على لسان عامر في ستائر العتمة "يتكلم معك بخوف ووجل، بعد تمنع عن الكلام دام ثلاثة أيام، ثم تجده الآن يوصل رسالة خطيرة... أوصل لي، بطريقة في غاية الخبث بأن نبيل وإبراهيم قد اعترفا بأشياء خطيرة، ولم يُدلِ بشيء إلا بعد أن سألته أنا"(الهودلي، 2003، ص 23). ومن الأساليب المتبعة التي يقوم بها العميل، إيهام المعتقل بأنه سيتم الإفراج عنه حسبما قال له المحققون؛ ولذلك يقوم بعرض خدماته على المعتقل كأن يوصل له رسالة إلى الأهل، "آه... نسيت... ألا تريد شيئاً من

أهلك... أنا آسف شغلتني فرحة الإفراج، وحرب الأعصاب هذه التي يشنونها علي... يا أخي سرّك في بير"(الهودلي، 2003، ص 29).

تطرق الكاتب رأفت عطية إلى هذه القضية من خلال إظهار تعاطفه مع المعتقلين الذين كانوا بصلابة الصخر، وتغلبوا على كل أصناف التعذيب، ولكنهم وقعوا في شرك العملاء حيث انتحل هؤلاء العملاء أسماء لمناضلين، وتظاهروا بالتدين والأخلاق الوطنية، واستغلوا ظروف المعتقل وحاجته إلى الأمان، واستطاعوا استدراجه ليكشف عن أسراره (عطية، 2003، ص 24). وفي رمل الأفعى أشار الكاتب/الراوي إلى ما كان يقوم به ضابطا الأمن (ايتسك وراز) من محاولات لاصطياد المعتقلين الجدد، والإيقاع بهم في شرك العمالة من خلال الترغيب والترهيب. وما كانت تقوم به الفصائل الفلسطينية لمحاولة درء هذه المصائب، ومحاولة توعية المعتقلين الجدد لمثل هذه القضايا. (طه، 2001، ص 124-126).

تختلف رواية هشام عبد الرازق "الشمس في ليل النقب" في مضمونها عن الروايات السابقة التي تمت الإشارة إليها. فإذا كانت الروايات السابقة تناولت واقع السجن، والتحقيق، وممارسات الاحتلال مع المعتقلين الفلسطينيين، فإن رواية هشام عبد الرازق تلقي الضوء على مسألة مهمة، وقضية من أعقد القضايا التي يتعرض لها الفلسطيني المعتقل على أيدي إخوانه المعتقلين وهي تحديدا قضية الاتهام بالعمالة، ومن ثم كيفية تعاطي المعتقلين الفلسطينيين مع من يُتّهم بالعمالة. وقد أشار المتوكل طه إلى تيارين داخل الفصائل الفلسطينية للتعاطي مع من يتعامل مع الاحتلال أحدهما يسعى إلى ضبط المعتقل من الناحية الأمنية ومواجهة الإدارة والتحقيق مع العملاء، ويسعى الآخر إلى ضبط هذا الجانب الأمني بطريقة هادئة بعيدة عن إثارة الهوس الأمني والضبط الحديدي (طه، 2001، ص 124-126).

حاول عبد الرازق أن يعالج موضوع القسوة في التعاطي مع الحالات الأمنية في المعتقلات من المعتقلين ذوي التجارب المتواضعة الذين ينصبون أنفسهم قضاة يحكمون على فلان ويبرئون فلانا. فبطل الرواية "ناجي" عانى من ظلم ذوي القربى، وتعرض للضرب والإهانة والتعذيب من المعتقلين خلال عملية التحقيق معه على خلفية الاشتباه بتعامله مع الاحتلال، فجاء على لسان الراوي: "كان ألم الضربة المفاجئة التي وجهت إلى المعدة أقوى من إمكانية احتماله، حتى الأنين لم يساعده على استيعاب آلامها الرهيبة" (عبد الرازق، 1991، ص 9).

وقد كان من المآخذ التي أخذت على عبد الرازق في روايته تحيزه الكامل لبطل الرواية حتى قبل أن يكتشف القارئ حقيقته، فقد جاء في المقدمة التي قدمها سليم الزريعي للرواية "كان اختيار هشام عبد الرازق لهذا الموضوع بالذات في رواية الشمس في ليل النقب اختيارا موفقا وناجحا بكل

المقاييس والمعايير وإن كنت آخذ على زميلي تحيزه الواضح لبطل روايته "ناجي" بشكل جعله يغفل المكونات النفسية التي حكمت تصرفات شخوص الهيئة التنظيمية"(عبد الرازق، 1991، ص 5).

يمكن القول: إن الكاتب تناول حالة سلبية لحياة الاعتقال وحاول تسليط الضوء عليها، فهذه الرواية ترتبط بمادة لم يكن أحد يجرؤ التطرق إليها، ولذلك حاولت الكشف عن الجانب المظلم في حياة الاعتقال. ويبدو أن موقع عبد الرازق التنظيمي هو الذي أتاح له أن يتطرق لمثل هذا الموضوع "والأديب إذا كان مسؤولا يستطيع في نتاجه الأدبي التطرق إلى محرمات، ما كان ليتطرق إليها كاتب غير مسؤول، أو كاتب لا يحظى بمكانة بين المعتقلين، خشية الالتباسات والتبعات، فمثلا هشام عبد الرازق تناول في رواية "الشمس في ليل النقب" التحقيقات الأمنية في المعتقلات (المقصود التحقيقات الداخلية) كيف ظُلم البعض، وتطرق أيضا إلى الأساليب القاسية التي كانت تستخدم من أجل انتزاع الاعترافات" (عبد الله، 2003، ص 34).

التشكيل الفني في الزمان والمكان والشخصيات

الزمان والمكان يمثلان المكونات الأساسية الأولى في بناء الرواية، إذ إن كل رواية تقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة اندماج في المكان، فهما مجموع الأحداث والمواقف التي تتشكل عبرها العلاقات الإنسانية، ولذا فإن كل فعل إنساني روائي لا بد أن يكون مقترنا بهما، ولذلك عدهما النقاد مكونات أساسية في بناء الرواية، كونهما يدخلان في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات أو الأحداث السردية. والمكان الروائي في كثير من الأحيان مسرح الأحداث، بل هو الحيز الذي تتحرك فيه الشخصيات، وتقيم فيه، وعندها تنشأ علاقة متبادلة بين الشخصية والمكان، وهي علاقة ضرورية لمنح العمل الأدبي طابعه الأصيل وخصوصيته، وعندها يكتسب المكان صفاته ودلالاته، مع تعدد الأمكنة التي تتنقل فيها الشخصية في الرواية -وهو الغالب - ويكون ذلك مترافقا مع تطور حركة الأحداث من جهة، ومؤشرا على حيوية الشخصية وفاعليتها من جهة أخرى، ولذا فمن الطبيعي أن يتبع هذا التنقل تنوعا في الأحداث الدلالية أو الدلالات المكانية.

هناك علاقة تأثير وتأثر متبادلة بين الإنسان والزمان، واستمرارية هذه العلاقة أضفت على الزمان بعدا إنسانيا، بحيث أصبح الزمان جزءا أساسيا من الخبرة الإنسانية. فالزمان ظاهرة حقيقية أدركها الإنسان منذ القدم، وسمة الديمومة للزمان، أعطته وجودا حقيقيا (همفري، 1975، ص 5). والزمان هو امتداد للنفس البشرية، وهو الحياة نفسها أو الوعي بالحياة، لكونه، بحركته، يندرج في عالم المتغيرات (عثمان، 1986، ص 155). فنحن نعرف أنفسنا من خلال الزمان، لذا فالوجود الحقيقي له يمس المصير الإنساني منذ بدايته حتى نهايته، جعل الزمان إشكالية، أو مقولة فلسفية "أرقت لها العقول

وتضاربت بشأنها الرؤى، واسترعت الاهتمام واستأثرت به، وبرزت جميع إشكاليات الفلسفة في ذلك كله منذ وجد الإنسان" (الخولي، 1987، ص 17).

إن الفصل بين عنصري الزمان والمكان في الدراسات الروائية يعد أمرا شكليا، نظرا لارتباطهما معا ارتباطا جدليا في النص الروائي. فالحدث الروائي لا بدّ أن يقع في مكان معين وزمان بعينه. والزمان والمكان عنصران متلازمان، ورغم ذلك، فإن بعض دارسي الرواية آثروا دراسة كل منهما عنصرا قائما بذاته، وذلك "من أجل الوصول إلى فهم أفضل لوظيفته؛ وبالتالي للعمل في كليته" (يمنى العيد، 1990، ص 88). وقد صار ينظر للزمان كجزء ضروري وحيوي من أجزاء البنية الأساسية للعمل القصصي، لا تقل أهميته عن أهمية سائر الأجزاء. ويبرز دور الزمان في قصص الاعتقال ورواياته، حيث يمثل مساحة لا بأس بها في هذا النتاج. وقلما يكون الزمان سائرا على وتيرة واحدة في السرد ممتدة من الماضي وصولا إلى الحاضر دونما تغيير في خط السير. في الغالب، يقوم الكتّاب بتفتيت الزمان باستعمال تقنيات عديدة من أهمها: تقنية الاسترجاع التي تكسر رتابة خط سيره، وتجعل إيقاعه متناغما مع الحالة النفسية للشخوص.

أ) **الزمان:**

لم يستخدم الكاتب محمد نزال في روايته "جاهزين يا كابتن" تقنية الاسترجاع بصورة مباشرة، وإنما بصورة غير مباشرة، فمثلا بدأ الكاتب روايته بتحديد زمن الأحداث، وهو الثاني من أيار الانتفاضة، حيث يؤرخ لحادثة اعتقاله بهذا التاريخ. وهو يجعل انتفاضة 1987 التاريخ الرئيس لما لها من ميزة، وخصوصية لدى الشعب الفلسطيني بخاصة، والعربي والعالمي بعامة. والواضح أن الكاتب وهو في خضم الحديث عن حادثة اعتقاله يعود إلى الوراء، ويبدأ باسترجاع الزمن الماضي. فهو يتذكر الماضي من خلال وجه امرأة صادفها في الطريق، حيث ذكرته بزوجها الذي كان رفيقه، ونُفي من فلسطين، يقول: "ما أن أرفع عيني في وجهها حتى تقفز من زاوية ما في عيني صورة زوجها ذلك الفارس "أبو خلدون" المتوهج بالألق الأبدي، ينتصب أمامي بنفس الهيئة التي كانها قبل خمسة عشر عاما" (نزال، د. ت، ص 6). وهذا اليوم هو يوم 15 أيار 1975 اليوم الذي اعتقل فيه الراوي، ونفي فيه صديقه "أبو خلدون".

ويمكن القول: إن كل حادثة من الحوادث التي مرت بالراوي، كانت تستدعي عنده شيئا معينا من الماضي؛ وبالتالي فإن الراوي يكسر رتابة السرد، ورتابة الزمن في عملية السرد من خلالها. كما كان الراوي، أحيانا، يكسر خط سير الزمن باستخدام تقنية الحوار" أين كنتم عندما دخل الجيش قريتكم هذا الصباح" وهذه الجملة، بحد ذاتها، تستدعي ذاكرة الراوي فيعود إلى عام 1967 عندما سمع عن سقوط البلاد من أجهزة المذياع.

أما عند الحديث عن حادثة الاعتقال وما تلاها فقد كان الراوي يسلط الضوء على الزمن؛ لأن الزمن في تلك اللحظات من أهم الأمور. فالزمن يغدو بطيئا، حيث كان الكاتب حريصا على تفصيل الزمن من حيث: الساعة، واليوم، وحتى اللحظات ليشعر القارئ بأهمية الزمن الكبرى في حياة المعتقلين الذين فقدوا حريتهم. فمثلا عندما يصف لحظة هروب صقر من الخيمة يقول:"لحظة، لحظتان، ثلاثة، كل اللحظات التي بدت بطيئة ممطوطة، مع ذلك كانت قاسية ومتوترة" (نزال، د. ت، ص 32). فالراوي يشعر بكل لحظة وكل ساعة وكل يوم وهو في الاعتقال، فاستمع إليه وهو يقول: "حوالي الساعة العاشرة مساء حضروا... أمضيت في تلك الزنزانة ثلاثة أيام" (نزال، د.ت، ص 56-58).

وإذا قرأنا الزمن في رواية "رمل الأفعى" فإننا سنلاحظ أن الكاتب بدأ روايته بالزمن الحاضر من خلال وصفه للصحراء التي هي مكان الاعتقال "وهو يبدأ روايته بالفعل انظر"الذي يدل على الزمن الحاضر" ولكنه يبدأ بتفتيت الزمن شيئا شيئا، وبطريقة غير مباشرة عندما يستخدم كلمات مثل، كانت التي تدل على الزمن الماضي "لقد كانت انتفاضة كاملة" (طه، 2003، ص 15). فالكاتب يتذكر هنا انتفاضة العام 1987، وهو ينتقل من الحاضر إلى الماضي، ثم يعود إلى الزمن الحاضر أي زمن الاعتقال عندما يتحدث عن "الشحرورة" السمراء التي لم تذكر رقمه، يقول: "لم تذكر رقمي تلك الشحرورة السمراء، فانتبه المعتقلون في كل الأقسام" (طه، 2003، ص 21).

ومن الملاحظ أن الكاتب عندما يتحدث عن الاعتقال وظروف الاعتقال، فإنه يولي أهمية كبيرة للزمن، فيصبح للزمن طعم خاص، يعكس الحالة التي يعيشها المعتقلون. فمثلا عندما يتحدث عما يقوم به المعتقلون في أيام الاعتقال، فإنه يوضح الوقت والساعة، لما لذلك من أهمية كبرى تعكس حالة الرتابة التي يعيشها المعتقلون، فهناك في المعتقل نظام خاص يلتزم به الجميع، فالوقت موزع بانتظام والكل يدرك ذلك، فيقول:"تصحو مبكراً... ومع تمام السادسة صباحا يكون كل معتقل قد افترش الأرض، ... وعلى الساعة السابعة بالتمام والكمال، يدخل الشباب يحملون طناجر الشاي، وطعام الإفطار... مع الساعة العاشرة تبدأ لجان النشاطات العمل وعند الساعة الثانية عشرة يدخل الشباب، حاملين طناجر طعام الغداء، ... في تمام الساعة الثالثة ظهرا تعاد كرة العدد... وعند الساعة الرابعة تعود لجنة النشاطات إلى الحياة، وتظل الندوات نخلية نحل حتى السادسة موعد طعام العشاء.. وبعد ساعتين، أي عند الثامنة، يدخل الجنود ومدافع الغاز ليتمموا العدد الثالث... عند العاشرة يتم إغلاق الخيمات... وقبل العاشرة بقليل، يكون المعتقلون قد اصطفوا في شبه طابور أمام ماسورة الماء، يحملون فراشي أسنانهم، والبشاكير على أكتافهم" (طه، 2003، ص 60).

كان ضروريا أن يقوم الكاتب بوصف الزمن بدقة، لأنه أراد أن يعكس صورة كاملة عن حياة المعتقلين، كيف كانوا يقضون نهارهم؟، وكيف كان يمر يوم الاعتقال؟، أراد أن يشير إلى الحركة الدائبة التي يتمتع بها المعتقلون رغم ظروف السجن، ورغم صعوبة الحياة.

سعى الكاتب،أحيانا، إلى كسر رتابة الزمن من خلال قصيدة، فعندما أشار إلى ما كان يقوم به بعض المعتقلين بعد الساعة العاشرة، نجده يكتب قصيدة يكسر فيها رتابة الزمن السابق؛ ليخرج القارئ إلى عالم آخر، عالم الحلم الذي يعيشه المعتقلون حيث كانوا يحلمون في يقظتهم ويحلقون بأرواحهم إلى آفاق بعيدة، يلتقون أزواجهم وأبناءهم وأحباءهم، قائلا في قصيدته:

ويحلمون... ويحلمون
إن هذا الرمل يكذب
لا أصدق غير هذا الشيء
في عيني هزار (طه، 2003، ص 61)

لا يسير الزمن عند المتوكل طه برتابة معينة، ولكنه ينتقل من الحاضر إلى الماضي ومن الماضي إلى الحاضر كما يستدعي الموقف، وكما تستدعيه الحادثة.

وفي "ستائر العتمة" لن نجد اختلافا كبيرا في موضوعة الزمن وكيفية التعامل معه، فقد بدأ الكاتب روايته بالحديث عن العملية التي تم تنفيذها، وهو الزمن الماضي. وقد استخدم الكاتب أفعالا دلّت على الزمن الماضي؛ حيث بدأ روايته بالفعل "أصبحت" الذي يدل على الماضي، وأرخى الليل ستائره واختفى... وأخرجنا فوهات بنادقنا"(الهودلي، 2003، ص 7). وبعد ذلك يبدأ الكاتب بالعودة بالزمن شيئا شيئا، حيث ينتقل للزمن الحاضر من خلال الحديث عن عامر الذي يتقلب في زنزانته، ثم يعود مرة أخرى للزمن الماضي عندما يتحدث على لسان عامر وعن سجنه في إحدى المرات السابقة. ويلاحظ أن الكاتب حاول في أكثر من مكان من الرواية كسر رتابة الزمن من خلال تقنية الحوار (الهودلي، 2003، ص 17).

وتجدر الإشارة إلى أن الزمن في الزنزانة كان يسير برتابة وبطء شديدين حيث الإحساس بالزمن يشتد. وهذا انعكاس للحالة النفسية التي يعيشها المعتقل، وصعوبة الظروف التي يمر بها، حيث يزداد الإحساس بالزمن شيئا فشيئا. " فمنذ أربع وعشرين ساعة ولم أتشرف إلا بجولة تحقيق واحدة"، "ثلاثة أيام مضت، وهو في عزلة تامة". "بعد تسعة أيام... فتح باب الزنزانة". ويلاحظ كذلك أن الكاتب لم يستخدم تقنية الاسترجاع بصورة مباشرة، وإنما بصورة غير مباشرة، وذلك باستخدام ألفاظ وكلمات تدل على الزمن الماضي كقوله: "كان قديما". ومن ثم عودة للزمن الحاضر "اليوم يؤخذ باحترام".

استخدم الزمن في الرواية كجزء من الحرب النفسية التي تشن على المعتقل، وبخاصة أولئك الذين يخضعون للتحقيق، فعندما يسأل "عامر" المحقق عن الساعة يجيبه "الرابعة عصرا" وهذه الإجابة بحد ذاتها هي لعب بأعصاب عامر، حيث تعني أن دوام المحقق قد انتهى، وانتهت صلاحياته عند هذه الساعة، "أنا الآن انتهى دوامي... عندما ينتهي دوامي تتوقف صلاحياتي، هكذا اليوم عندنا" (الهودلي، 2003، ص 42) أما بالنسبة لعامر فإنه سيمكث في الزنزانة وسيواجه ما يواجهه أثناء عملية التحقيق؛ لأن هناك محققون آخرون يتناوبون عليه.

يمكن القول: إن الزمن الحقيقي للرواية هو التسعون يوما، التي عاشها الراوي في زنازين الاحتلال، لكن الزمن لا يقف عند حدود هذه "التسعون" يوما، حيث يمتد الزمن إلى أبعد من ذلك بكثير، فعامر، خلال هذه المواجهة في الزنازين، لا يقف عند حدود الزمن الروائي، وإنما ينتقل إلى الزمن بكل حيثياته؛ فيتذكر تفاصيل حياة عاشها سابقا، قبل أن يوضع في هذه الزنزانة؛ لتشكل إحدى أهم المحطات المفصلية في حياته.

تبدأ عائشة عودة في روايتها "أحلام بالحرية" من الزمن الماضي، وهو الزمن الذي سافر فيه أخوها أي يوم الجمعة الثاني من شباط عام 1956. فحادثة سفر أخيها إلى تلك البلاد البعيدة وإلى عالم مجهول حاضرة في ذهنها؛ لأنها هي الأخرى تقف على حافة مستقبل مجهول عندما يحاصر الجنود بيتها لاعتقالها في يوم الجمعة الأول من آذار 1969. فإذا كان أخوها قد رحل إلى عالم مجهول، فهي الأخرى، ربما تذهب إلى عالم مجهول، وهو عالم الاعتقال. والأهم من ذلك، أن حادثة أخيها جعلتها تتمنى أن تصبح حرة مثله، فتسافر وحدها وتقرر وحدها، وتتحمل المسؤولية وحدها، وكأنها كانت تدرك أن حريتها سوف تسلب في يوم من الأيام عندما توضع في زنزانة لا تتسع لشخص واحد؛ ولذلك ربطت الكاتبة الراوية بين زمن سفر أخيها، وبين زمن اعتقالها؛ لأنها قررت وحدها مصيرها.

لا يسير الزمن برتابته المعهودة، وإنما هناك كسر لرتابة هذا الزمن، إما من خلال الاسترجاع، أو من خلال تقنيات أخرى، فالكاتبة تستذكر رحلاتها إلى عمان، وبخاصة بعد معركة الكرامة "في اليوم الثاني أو الثالث من معركة الكرامة، قررت الذهاب لزيارة أخي في عمان" (عودة، 2004، ص 18). كما أنها تعود إلى الزمن الماضي حين تستذكر مذبحة دير ياسين "كان ذلك غداة مذبحة دير ياسين وصلت أخبار مروعة من دير ياسين". ثم تعود بعد ذلك إلى الزمن الحاضر وهو زمن اعتقالها؛ حيث يضع الجنود الأسلحة أمامها على أرضية السيارة، وهذا يستدعي ذاكرتها (استرجاع) ما حدث معها في نهاية السنة الدراسية للصف الرابع الابتدائي عندما استلمت شهادتها؛ فهي تريد من ذلك إثبات أنها تستطيع أن تفعل كما يفعل الرجال.

إن الكاتبة/ الراوية عندما تتحدث عن الزمن وهي في التحقيق فإنها تشير إلى أنه زمن ثقيل في مثل ذلك الوضع؛ وبالتالي فهي لا تستطيع تقديره. فالزمن بطيء أثناء التحقيق، ويصعب معرفته "كم مرّ من الزمن حين أحضر الجندي بطانية ورماها فوقي" (عودة، 2004، ص 65). وفي لحظة من اللحظات تصل الكاتبة إلى حالة من عدم الإحساس بالزمن نتيجة الألم الذي تتعرض له "دقيقتان، ربما خمس دقائق، وربما ساعة وربما أكثر، الإحساس بالزمن غائب ولا حضور إلا للألم، وأنا على الأرض بلا حراك" (عودة، 2004، ص 72).

ب) **المكان:**

يتلون المكان بلون الحدث، ويعمل على استكشاف أبعاده، وآفاقه المختلفة، فإذا كان الزمان يمثل الأحداث الروائية وتطورها، فإن المكان يمثل الخلفية التي تقع عليها أحداث الرواية، كما أن للمكان دوره الواضح في التأثير على سلوك الأشخاص وفي توجيه تصرفاتهم وبلورة نفسياتهم وقراراتهم. وإذا نظرنا إلى المكان في روايات الاعتقال فإننا نلاحظ أن المكان واحد في كل الروايات، فهو إما غرفة التحقيق، أو الزنزانة الانفرادية أو خيمة الاعتقال، أو السجن. فالمكان الروائي في روايات الاعتقال يصبح نوعا من القدر، إنه يمسك بشخصياته، وأحداثه ولا يدع لها إلا هامشا محدودا لحرية الحركة (هلسة، 1989، ص 12).

فإذا أردنا أن نتحدث عن المكان في رواية "رمل الأفعى"؛ فإننا سنجد أن معظم أحداث الرواية تدور في معتقل النقب الصحراوي، الذي قال عنه المتوكل "آخر ما وصلت إليه عقلية فاشية عنصرية من أساليب في تنميط جزيرة عقاب صحراوية بعيدة ومنعزلة... إنه معسكر اعتقال، أو قل معسكر تجميع يشبه معسكر تربلنكي أو أوشفيتس" (طه، 2003، ص 177). ورغم قسوة هذا المكان إلا أن المعتقلين كانوا يحاولون التأقلم مع الحياة الجديدة، فالمكان جديد، والأسرى يحاولون الاهتمام بهذا المكان الجديد، نظافته، تأثيثه. وهنا الحديث يدور عن أبراش من الخشب وليس غرف نوم فاخرة. وهذا التأقلم مع المكان يكون من أجل شيء واحد هو النسيان، فالمعتقلون يحاولون أن ينسوا من أين جاؤوا ولماذا، وإلى متى. ولكن الكاتب، ورغم محدودية المكان الذي يعيش فيه المعتقلون؛ فإنه يحاول تجاوزه من خلال التحليق والتخيل. فهو يتخيل أشياء كثيرة في تلك الصحراء، فمثلا يتخيل القوافل التي تتمايل فوقها الهوادج، وحولها العبيد والحراس. ومن صور تجاوز المكان قيام المعتقلين بتعليق صور أسرهم فوق رؤوسهم؛ حيث يسرحون مع تلك الصور المعلقة بصمت صاخب أمامهم كأن لسان حال الواحد منهم يقول: يا امرأتي التي أهوى، أحبك كالخرافة والعذاب (طه، 2003، ص 128).

ونرى في "جاهزين يا كابتن" محاولة جادة لتجاوز المكان، الذي هو عبارة عن خيمة الاعتقال من خلال محاولة الكاتب نسيان آلام القيد، وشواظ الشمس الحارقة، حيث يتخيل نفسه متمددا في ظل

زيتونة اعتاد الجلوس إلى ظلالها في قريته. ويظهر تجاوز المكان بوضوح أكثر عندما يبدأ بتذكر أصدقائه، وصديقاته في الجامعة "أعرف ماذا سيقول الطيب "بسام" لغزالة حين يصله خبر اعتقالي وأتوقع أيضا، ردة فعل صديقتي البدوية، تلك التي علمتني الدرس الأول في حيادية النوع، وكذلك "مها" الأكثرنا عملية، وتحملا للمسؤولية لكن ما لا أعرفه، هو إن كنت لا أزال غاضبا على "عهود" أم لا ففي السجن كما في المنفى يصبح الفرد أكثر ميلا للتسامح تجاه أصدقائه على الضفة الثانية للأسلاك الشائكة ويصبح أكثر موضوعية، بل وفي الغالب أكثر إنسانية" (نزال، د.ت، ص 27).

أما عائشة عودة، فقد كان للمكان عندها طعم آخر، فقد حاولت تجاوز المكان منذ اللحظة الأولى حيث تبدأ بتذكر معركة الكرامة، وزيارتها للأردن؛ حيث إن ذلك، ومنذ البداية، يذكرها بنشوة الانتصار، فتقرر عدم الهروب من الوطن، ولذلك فهي تعيش حالة صراع إما السجن وإما الهرب. وربما يكون هذا الاستدعاء للذاكرة دافعا لها فيما بعد للانتصار في معركة التحقيق عندما يتم اعتقالها؛ ولذلك فهي تقرر البقاء في الوطن رغم ما ستتعرض له من اعتقال وتعذيب "لكن هاتفا تمطى في داخلي وقال: لا لن أهرب من الوطن" (عودة، 2004، ص 19).

ويظهر تجاوز عائشة للمكان من خلال الإلحاح على وصف الطبيعة حيث الوصف الدقيق فهي رغم ذهابها إلى البيت الذي يحاصره الجنود ورغم معرفتها بأنها ستعتقل إلا أنها تنتبه لكل تفاصيل تلك الطبيعة الجذابة، ويعطيها ذلك دفئا وحرارة، ويمنحها قوة، وصلابة، ورغبة في عدم فراق تلك الطبيعة الجميلة. الأول من آذار 1969 الجو ربيعي، والسماء صافية تلامس خبايا الروح، أشعة الشمس رقيقة دافئة... أرض البستان مكسوة بأزهار صفراء وحمراء، وأخضر له لون الحياة الفضي، شجر اللوز بأزهاره البيضاء، يحتفل بعرس الطبيعة، شجر التين. وكأن الكاتبة تشعر أن الطبيعة تحاول إرسال رسالة معينة، ولذلك شعرت بأن روحها تدخل في كل شيء في الطبيعة "هل كانت تبثني رسالة ما ؟ أكانت تودعني أم تحتفي بي، للحظات شعرت أن روحي تدخل في كل شيء في الطبيعة، ولا أريد الافتراق عنها (عودة، 2004، ص 26). وبعد اعتقالها، مباشرة تقفز إلى ذاكرتها الصور والذكريات القديمة، فها هي تتخيل نفسها طفلة تجري خلف أمها وتتسلق طرقا وعرة على سفح تل العاصور (عودة، 2004، ص 39).

خلال جولات التحقيق تحاول الكاتبة اجتياز المكان من خلال الذكريات، فها هي مثلا تتذكر موقفا حدث معها حين كانت في المرحلة الابتدائية "حين كنت في المرحلة الابتدائية، كانت مدرستنا مكونة من غرفة واحدة، تتجمع فيها كل الطالبات من مختلف الصفوف"(عودة، 2004، ص 64). وهذا الاستدعاء، وهذا التجاوز للمكان هو وسيلة من الوسائل التي تدفع الكاتبة/الراوية إلى الصمود. وأكثر ما يدلل على محاولة الكاتبة اختراق المكان وتجاوزه محاولتها، وكذلك الأسيرات في نفس الزنزانة،

الخروج من عالم الزنزانة المظلم إلى العالم الخارجي، من خلال النظر عبر إحدى نوافذ الزنزانة التي تطل على الخارج. فرغم علو النافذة حاولت الأسيرات الوصول إليها عبر وضع البطانيات بعضها فوق بعض لتصعد إحدى الأسيرات وهي الأطول "عزية" لتبدأ بنقل صورة ما يجري في الخارج. تقول: "وخرجت الشياطين من أعماقنا، كل واحدة ترغب في الإطلالة عبر الطاقة لتنظر علها ترى أهلها"(عودة، 2004، ص 151)، حيث كانت كل واحدة تصف ما كانت تراه وتسمعه.

ولا تختلف روايات وليد الهودلي عن الروايات السابقة، من حيث محاولة الراوي تجاوز مكان الاعتقال، والانتقال خارج حدود الأسر، حيث الاستغراق في الذكريات والانتقال بالجسد والروح إلى عالم الماضي، وخاصة إذا كان هناك ما يشير إلى الطبيعة، فغالبا ما كان يلجأ الراوي إلى الطبيعة، التي تساعده في نسيان ما هو فيه، فقد جاء على لسان إسماعيل الزين الأسير وهو يتذكر الماضي: "خرجت مع مجموعة من الصبية لم تتجاوز أعمارنا الثامنة، خرجنا نتفسح في ربوع الجبال القريبة، غمرتنا الطبيعة بسحرها ونسينا حساب الرجوع" (الهودلي، 2001، ص 119).

وكذلك في ستائر العتمة، حيث إن عامر "المعتقل" في زنازين الاحتلال والذي يخضع للتحقيق يصل إلى حالة من الصراع الداخلي، حيث يبدأ بمناقشة موضوع طلب عودته إلى الزنزانة، ولكنه يقرر ألا يفعل ذلك، لأن مثل هذا الطلب سيكشف للمحققين عن ضعفه وبداية انهياره، ولذلك يقرر عدم طلب ذلك. يبدأ عامر بعقد مقارنة بين صورة العالم الأسود بين الجدران وصورة العالم المشرق حيث الهواء الطلق. وفي هذه الحالة يستدعي ذاكرته فتبرز أمامه صورة الرحلات الجبلية التي كان يقوم بها. إنه يلجأ إلى الطبيعة الخلابة الجميلة التي تبعد عنه شبح تلك الزنزانة المظلمة السوداء، "تذكر يا عامر عندما كنا نخرج إلى الجبال المجاورة، تداعب وجوهنا نسائم الهواء الطلق، نمتع أبصارنا بالجبال ذات الحلل الزيتونية الخضراء تتهادى بين أغصانها شلالات الشمس الذهبية، تعانقها بعشق أبدي دافئ..." (الهودلي، 2003، ص 64-65).

ت) الشخصيات في رواية الاعتقال:

لقد تجسدت أشكال المقاومة كافة في الأدب العربي الفلسطيني فصورت الرواية مختلف تلك الأشكال النضالية. فالذاكرة الفلسطينية كانت وما زالت زاخرة بمختلف الصور التي تعرض لها الشعب الفلسطيني، على أيدي المغتصبين الصهاينة، ومن هنا حملت الرواية الفلسطينية المقاومة الذاكرة الوطنية بين سطورها، ورسمت نموذج الشخصية المناضلة.

يلجأ الروائي الفلسطيني إلى نوع من تحصين الذات من خلال ترسيخ نموذج الفلسطيني في مواجهته مع العدو، ويرصد شخصيته السياسية، والاجتماعية في برهة النضال، والاستناد إلى مرتكزات الانتصار القادم، ولعل نموذجي المناضل والأم، من أكثر نماذج الشخصيات الروائية الفلسطينية تعبيرا

عن إرادة المقاومة، وبالتالي فهي تنال، عادة، إعجاب الشخصيات الأخرى بسبب صفة النضال التي تختص بها. أما شخصية الأم، فتكاد تكون متشابهة تماما في جميع الروايات الفلسطينية، إذ إن بناء هذه الشخصية يعتمد أساسا على صفاتها المعنوية النمطية، من حب للإنسان وإخلاص للقضية الوطنية، ودعم لأشكال النضال، ومباركة لخطوات الأبناء الذين يسلكون طريق الآباء بكل ما تعني من الشرف والفداء.

ويظهر من خلال الروايات أنها جميعا تتشارك في أنها رواية البطل الواحد، كما هو واضح. فلو تتبعنا الروايات التي تم دراستها لوجدنا كيف أن هناك شخصية مركزية رئيسة هي محور الأحداث كلها، وأن هناك شخصيات ثانوية ليست على قدر من الأهمية، لكنها جميعا تصب في خدمة الشخصية الرئيسية. فرواية عائشة عودة، أحلام بالحرية، تظهر بوضوح أن بطلة الرواية هي الكاتبة/الراوية، وهي نفسها عائشة، التي تتعرض للاعتقال، وتواجه ما تواجهه أثناء التحقيق. فمحور الرواية كله يدور حول تجربة هذه المعتقلة المناضلة التي تنتمي إلى الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين. وعندما يتم الحديث عن شخصيات أخرى في الرواية، فإن الحديث عنها يكون حديثا عابرا يأتي ضمن سياق الظروف التي مّرت بها الراوية فتذكرها، لأنها كانت ضمن سلسلة الأحداث. فمثلا عندما تتحدث الراوية عن ابن عمها خالد الذي كان يشاركها العمل العسكري رغم أنهما مختلفان فكرا، تذكره في بداية الرواية، عندما تظهر مواقفهما المختلفة من قضية الاعتقال.

فهي تقرر العودة إلى البيت بعد مداهمة جيش الاحتلال لبيتها، بينما هو يقرر الاختفاء، تقول: "هو يقرر الاختفاء وأنا أقرر المواجهة، هو يتجه شرقا نحو البلدة القديمة، وأنا أتجه نحو بيتنا المحاصر بجنود الاحتلال" (عودة، 2004، ص 11). بعد ذلك تعود الراوية/البطلة للحديث عن خالد، ولكنه حديث مكرر حيث تعود مرة أخرى لمناقشة موضوع المواجهة أو الهرب مع ابن عمها خالد عن طريق الحوار، حيث يصل كليهما إلى النتيجة ذاتها التي تحدثت عنها سابقا، فهي قررت المواجهة وهو قرر الهرب. وتنهي الحديث عنه بقولها: "بقي مهربا في الضفة الغربية ثلاث عشرة سنة، ثم ألقي القبض عليه وحكم سنتين" (عودة، 2004، ص 25-26)، وكأن الكاتبة تحاول من خلال الحديث عن هذه الشخصية أن تبرهن على صوابية قرارها وخطأ قرار خالد، الذي ألقي القبض عليه وحكم سنتين، وبالتالي يمكن الحديث عن رواية هي سيرة ذاتية تميل إلى التسجيل.

تتركز رواية ستائر العتمة التي تدور حول أساليب التحقيق على شخصية عامر الذي اعتقل سابقا فأصبحت عنده الخبرة في مسائل التحقيق، ويستطيع التغلب على المحققين وأساليبهم، فيخرج من معركة التحقيق التي استمرت تسعين يوما منتصرا، حيث لم يعترف، بينما فشل كل من إبراهيم ونبيل اللذين كانا أقل خبرة وتجربة من عامر. ومن الجدير ذكره، أن تركيز الكاتب كان منصبا على عامر، وكان

الحديث عن نبيل وإبراهيم قليلا أو نادرا، وجاء ذلك في بعض صفحات الرواية مع أنهما كانا يشكلان مع عامر محورا ثلاثيا في زنازين الاحتلال. ويعود ذلك، في نظر الباحث، إلى سيطرة البعد التسجيلي على السرد، وعدم تبلور الناحية الفنية، الذي يرجع إلى فكر الكاتب الذي يريد إيصال الفكرة باعتبار أنها الجزء الأهم في هذا النوع من الأدب.

ولم تختلف رواية رمل الأفعى عن سابقاتها، حيث رسمت صورة كاملة عن الظروف التي مّر بها البطل الراوي، وقد حاول الكاتب التركيز على الأنا الكاتب في بعض المواقف فمثلاً يقول: "ما أن رأوني أحمل بطانيتي، وأطل برأسي، حتى تنادوا وقالوا... رجع المتوكل، هيه" (طه، 2003، ص 34). كما تحدث عن اعتقاله، وإخضاعه للتحقيق وتحويله للاعتقال الإداري. وتحدث كذلك عن فترة التحقيق في طولكرم، وظروف التحقيق. كما أشار إلى اهتماماته التي تختلف عن اهتمامات المعتقلين الآخرين، حيث كان يهتم بالثقافة والقراءة بينما البقية كانوا يحلمون بلقاء زوجاتهم.

تدور قصة "جاهزين يا كابتن" حول اعتقال أخوين وهما محمد نزال، وصقر نزال، والظروف التي مرّا بها، وتجربة الاعتقال، من بدايتها إلى نهايتها. وهي وصف لما تعرض له هذان المعتقلان؛ وبالتالي تعكس طبيعة الظروف التي يمر بها المعتقل من لحظة اعتقاله، وحتى الإفراج عنه. ويمثل بطل الرواية أحد أهم الركائز التي تقوم عليها الرواية، ولذلك يلاحظ أن الروايات تشاركت في أن البطل كان واحدا من الأشخاص الذين اعتقلوا، وخضعوا للتحقيق. فكانت الروايات كلها تدور حول شخصية مركزية واحدة، تمارس عليها كل أشكال القمع والقهر الذي يمارسه الاحتلال.

وبالتالي؛ يمكن الخروج بنتيجة مفادها، أن البطل الروائي في روايات الاعتقال يمثل حالة، وهي حالة جزء كبير من الشعب الفلسطيني الذي يتعرض للاعتقال والتحقيق؛ وبالتالي يمر بهذه الظروف التي مرّت بها شخصيات الروايات المبحوثة. فكل من يعتقل من أبناء فلسطين على يد قوات الاحتلال لا بدّ أن يمر بهذه الظروف التي مرّ بها أبطال الروايات التي تم الإشارة إليها؛ وبالتالي سيعيشون الظروف نفسها، بغض النظر عن التنوع في الأساليب التي يستخدمها الاحتلال. فالاحتلال ينوع من أساليبه وممارساته بحسب ما تقتضيه الحاجة. ولذلك يمكن القول: إننا نستطيع أن نرسم صورة كاملة عن الاعتقال والتحقيق وظروف الاعتقال، من خلال تلك المشاهد التي رسمتها تلك الروايات، وكما جاء على لسان أبطالها. فهذه الروايات هي رواية البطل الواحد، كما هو واضح، ويبدو أن فهم الكتّاب لهذا الأمر قد جعلهم يسهبون إسهابا كثيرا في تتبع حيثيات حياة أبطالهم؛ وهذا ما جعلهم يحرصون على ألا يتركوا شاردة ولا واردة إلا وتحدثوا عنها. وهذا يشكل بعدا آخر لطغيان البعد التسجيلي على أدب الانتفاضة.

وإذا كان البطل في روايات كل من وليد الهودلي، والمتوكل طه، ومحمد نزال، وفاضل يونس، وغيرهم، من الرجال، الذي يحظون بشرف مقاومة الاحتلال، ومن ثم الاعتقال، والتحقيق، وينالون ما

ينالون على أيدي قوات الاحتلال. فإن البطل في رواية هشام عبد الرازق "الليل في شمس النقب" هو أحد المعتقلين الفلسطينيين الذين يشتبه بتعاونهم مع الاحتلال، فيتعرضون للتعذيب والضرب على يد المعتقلين الفلسطينيين أنفسهم وذلك ناتج عن وجود خلل في التعاطي مع القضايا الأمنية؛ ولذلك فان هشام عبد الرازق أراد أن ينبه إلى مثل هذه القضية ويحذر منها.

أما بطلة رواية عائشة عودة في أحلام بالحرية فأنثى، وهي الكاتبة الروائية، التي سعت في مساحة كبيرة من الرواية إلى أن تثبت قدرة المرأة، وأنها ربما (أي المرأة) قد تكون أفضل حالا من الرجال؛ وبالتالي فالمرأة تستطيع أن تقوم بما يقوم به الرجال "اصمدي يا عائشة، كوني نموذجا للصمود، فليس الرجال أكثر صمودا من النساء"(عودة، 2004، ص 43). ويرى الباحث أنه إذ يتحدث عن هذا الجانب الأنثوي، لا يمكنه،بأي حال من الأحوال، أن يعزله عن النظرة المجتمعية للمرأة، حيث المرأة الجناح المكسور الذي ينظر إليه ،دائما، على أنه الطرف الأضعف. أضف إلى ذلك نظرة التمييز بين الولد والبنت، التي أثرت في عائشة نفسها. فعندما تسلمت شهادتها الابتدائية، وكانت قد حصلت على علامات كاملة في معظم المواد، شعرت بالفرحة وأرادت أن يرى علاماتها كل الناس وبخاصة عمها، الذي عندما رأى شهادتها سرّ كثيرا، وربّت على ظهرها، قائلاً : "بس يا خسارة إنك بنت" (عودة، 2004، ص 44). هذا الموقف جعلها ترفض فكرة التمييز بين الولد والبنت، وأصبح الرفض عندها معركة دائمة؛ ولذلك كانت دائماً تبحث عن التفوق لتثبت أنها ليست أقل من الولد. لذلك فالكاتبة سعت إلى خوض تجارب الحياة التي يخوضها الولد ثم الرجل؛ لأنها ترفض النظرة الدونية التي ينظر بها المجتمع إلى الفتاة. "وها أنا أدخل في كبرى المعارك التي يدخل إليها الرجال، وها أنا وإياهم أمام الاختبارات نفسها، عليّ التفوق في الاختبار"(عودة، 2004، ص 46).

وعندما يعترف عليها أحد الرجال، ترفض بشدة فكرة أن يعترف الرجل، وترفض فكرة أن يقبل الرجل لنفسه الانكسار؛ ولذلك فهي تستهجن بشدة موقف الشاب الذي اعترف عليها، وتتمنى في هذا الموقف لو كان عمّها حيّا؛ لتعمل على تغيير وجهة نظره في الرجال، تقول: "أين أنت يا عميّ الحبيب؟ كنت تؤمن بتفوق الرجال على النساء؟ لو كنت حّيا لوضعت أمامك حقائق تعمل على تغيير رأيك: الرجال لا يتفوقون على النساء، ولا يعتمد عليهم أكثر. اصمدي يا عائشة، وعلمي العالم أن يقتنع أن الرجال ليسوا أفضل من النساء. على العالم أن يغيّر رأيه في النساء والرجال" (عودة، 2004، ص 60). وبالمقابل عندما تعترف هي فإنها تحاول أن تبرر اعترافها عن العملية بأنها فرصة للإعلان عن وجود فدائيات كما الفدائيون، وأن النساء تشارك في النضال كالرجال.

لقد كانت الكاتبة ورغم حرصها على إظهار بطولة المرأة ودورها تتناقض مع نفسها. ففي الوقت الذي تدافع فيه عن حقها في أن تفعل كما يفعل الرجال إلا أنها في مواقف معينة كانت تستشهد بفعل

الرجال، وهذا يقلل من قيمة فعل المرأة نفسها، فمثلا عندما تحدثت عن نسف بيت أختها، أشارت إلى موقف كل من النساء والرجال من عملية نسف البيت، وعندما تحدثت عن أختها قالت "وقفت أختي تنظر إلى ركام البيت، لم تصرخ، لم تبك، لم تشق ثوبها! كانت صامتة كما فعل الرجال!" (عودة، 2004، ص 102). كان المفروض من أختها أن تفعل كما تفعل النساء في العادة، ولكنها تشبهت بفعل الرجال وهذا يدلل على صلابة موقف الرجل الذي حاولت الكاتبة في مواضع سابقة التقليل من قيمته. وليس هذا الموقف ،فحسب، الذي يتناقض مع ما كانت تدافع عنه فهي تقول: إنه عندما كان يغيب أخوها عن البيت، فإن أختها كانت تقوم بدور رجل البيت. فهي تحرث الأرض، وتزرع وتحصد، وتنقل ما حصدت على ظهر الحمار، ثم تدرسه وتذريه، وعندما تشير إلى هذه الأفعال فإنها تقول "كما يفعل الرجال"(عودة، 2004، ص 102). فالراوية كأنها تحاول تقسيم العمل بين الرجل والمرأة، وهذه مزاجية في التقسيم، فهي تختار متى تريد أن تكون مساوية للرجل وتعمل عمله، ومتى لا تريد أن تكون مساوية له، ومتى تحب أن تتفوق عليه.

يمكن القول: إن الرواية "أحلام بالحرية" هي رواية المرأة بلا منازع، إنها محاولة لإثبات دور المرأة، وفعلها المساوي لدور الرجل، وربما المتفوق عليه في بعض الأحيان، "هل تسمع يا غسان كنفاني؟ لم نعد أقزاما، بل أصبحنا ندّا، لن يموت شعبنا، وها هي المرأة تنطلق من قمقمها ماردا، فتكنس الأفكار الشوهاء التي تمنع المرأة من الإرادة وتلصق بها العجز وسبب الهزائم. فأين أنتم أيها المنظرون العاجزون؟ خير لكم أن تلقوا بتنظيراتكم القاصرة وتنطلقوا لتلحقوا بركب "عائدة" أفقن أيتها النساء وثقن بأنفسكن. ها هي "عائدة" تضيء مشاعلها وتنطلق مفجرة إرادتها قنابل على رؤوس جنود الاحتلال، تفجرها إرادة جبارة في شعبنا نساء ورجالا" (عودة، 2004، ص 116).

الخاتمة:

إن هذه الروايات هي محاولات جادة لصياغة روائية فنية لأبعاد فكرية، وجوانب واقعية من حياة الشعب العربي الفلسطيني تحت الاحتلال، وذلك من خلال رسم صورة واقعية تكون شاهدا على معاناة أبناء الشعب الفلسطيني والعربي الذين يقبعون في قبضة الاحتلال، وبالتالي تكون شاهدا على الممارسات القمعية التي يمارسها السجان الإسرائيلي بحق المعتقلين الفلسطينيين. وقد استطاع الكاتب الروائي أن يخلق وسائل للتعبير تعبّر عن رؤيته الفردية والجماعية في آن، وذلك لأنه لم يكتب الرواية من الخارج، تصويرا أو تعبيرا أو تخيلا، وإنما كتب من قلب المعاناة، ومن العيش على أرض الواقع والاكتواء بنارها، فبثّ في روايته، أحاسيسه، ومشاعره المختلطة والجياشة، شارحا قصص الاعتقال، والتعذيب، والتحقيق.

لقد دخل التوثيق والتسجيل الروايات، سواء بوعي من الكتّاب أو بدون وعيهم، فسعوا إلى توثيق الأحداث وتسجيلها، لتكون شاهدا مهما تغيرت الحياة "فالضمير الجمعي للشعب الفلسطيني أصبح في غاية التيقظ والتعبير عما جرى بشكل متميز على ساحته الأدبية، وما تلك التسجيلية إلا الإدانة لما يحيط بنا من ضعف، ولا مبالاة، وتبعية. وفي نفس الوقت فهي تمثل في أحد أبعادها رغبة أكيدة في تثبيت الشخصية والذات، وإصرارا على إبراز الهوية، فبعد أن ضاعت أو كادت أن تضيع الهوية المكانية، كان التركيز غير الواعي، والواعي في نفس الوقت على الهوية التاريخية أو الزمنية التي تشبث بها الأدباء الفلسطينيون" (موسى، 191، ص12). فالكتابة الإبداعية في المعتقل، كما يرى الدكتور عبد الكريم خشان يمكن أن تدخل في إطار"التسجيلية" وهذه التسجيلية لا تنقص من قيمتها على الإطلاق؛ لأنها بالمقام الأول تخاطب الإنسان، وتحتكم إلى ضمير الإنسان، سواء كان هذا الإنسان صديقا أو عدوا (خشان، 2002، ص 44).

حرص الكتّاب على تصوير الواقع الذي عايشوه، بأنفسهم، كما هو ولكن بطريق فنية تخدم الهدف الذي كتبوا من أجله، وهو أن تكون هذه الروايات شاهدة على ممارسات الاحتلال وجبروته، وصلفه، وطريقة تعامله مع الفلسطينيين الذين يقعون في قبضته. ولكن يجب الإشارة إلى أن الأدب الفلسطيني في الأرض المحتلة، وهذا ينطبق على أدب السجون، ما زال ينتظر روائيا ينسج من أحداث الاحتلال والانتفاضة ملحمة روائية، تروق بالإبداع، لأن خط التسجيل في رواياتنا المحلية، يغلب جانب الفن والإبداع، فبدا الكتّاب وكأنهم يكتبون تاريخا في قالب روائي وحسب. وكان الأديب الفلسطيني المعتقل مشحونا بالصور والدلالات والتفاصيل، والواقع المأساوي الذي يعيشه المعتقلون؛ ولذلك حاول أن يقدم تلك الصور والدلالات فنيا وإبداعيا، وعبّر عما يعتمل في صدره بطريقة مباشرة.

النتائج:

1. تعد النتاجات الأدبية الاعتقالية التي تخلقت خلف القضبان الأكثر صدقا وشمولية، والأغنى زخما في الكم والكيف لأنها اشتملت على واقع حقيقي لا على طيف متخيل، كونها جاءت ناطقة بالواقع شاخصة أبصارها إليه، فقد كرس الاحتلال جل طاقاته لتشويش فكر المعتقلين، والتشكيك في أفعالهم النضالية وتحطيم إرادتهم وصمودهم، ومن هنا كانت هذه الكتابات واقعية كونها مرتبطة بظرف اعتقال كتابها مع سائر المعتقلين.
2. غلب على الشخصيات الرئيسة في هذه الروايات الحس الوطني، فهي التي تدافع عن أرضها ضد المحتل الصهيوني الذي يسيطر على الأرض والفكر والإنسان.

3. ترتكز جل هذه الروايات في مضمونها على الصراع مع المحتل الصهيوني في شقين نقيضين، هنا مقاوم فلسطيني عربي محتل، وهناك مقاوم صهيوني غربي محتل يحارب المقاومين بجبروته وقوته وتعدد أساليبه القمعية من قتل وسلب وعنف في التحقيق.
4. اعتمد الكتّاب في بناء رواياتهم في الغالب أسلوبا سرديا، يطغى عليه عنصر التشويق، ورغم طول بعض الروايات وتعدد شخصياتها إلا أن الكتّاب ظلوا ممسكين بزمام الأمور معتمدين على السرد في التسلسل الدرامي، وعلى الحوار، وتعدد الأحداث، واللغة المحكية، واعتمدوا أسلوب الاسترجاع، والمونولوج الداخلي في بعض الأحيان.
5. ظهر الزمن بطريقة فنية رائعة حيث كان يتدرج بالزمن لحظة بلحظة وساعة بساعة ويوما بيوم فلم يترك للقارئ مجالا للوقوع في دوامة الزمن المتداخل فلم يشعر القارئ أنه بدء يدخل متاهة الزمن، وكذلك الاسترجاع كان دقيقا يخدم فكرة معينة ثم يعود إلى زمانه السابق.
6. المكان يكاد يكون واحدا وهو المعتقل و إن تعددت أوصافه فهو بصورة قاتمة.

التوصيات:

1. ضرورة إحاطة هذا النوع من الأدب بالعناية والدراسة، لما فيه من قيمة توثيقية تقف شاهدا حيا في وجه الظلم والظلام.
2. حث طلبة الدرسات العليا للكتابة حول أدب المعتقلين.
3. ضرورة اعتناء المؤسسات الثقافية والأكاديمية بمثل هذا النوع من الأدب.

المراجع

- خشان، عبد الكريم، **حول الكتابة للمستقبل ثقافة تحدت القيد**، رام الله، المركز الفلسطيني لقضايا السلام والديمقراطية، 2002.
- الخولي، يمنى طريف، "إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم" "ألف" مجلة البلاغة المقارنة، العدد 9، الجامعة الأمريكية، القاهرة، 1989.
- شاهين، أحمد عمر "ملامح الأدب الفلسطيني" **مجلة القاهرة**، عدد 77، القاهرة، 1987.
- طه، المتوكل، **رمل الأفعى،سيرة كتسيعوت معتقل أنصار3**، القدس، منشورات بيت المقدس،2001.
- عبد الرازق، هشام، **الشمس في ليل النقب**، القدس، اتحاد الكتّاب الفلسطينيين، 1991.
- عبد الله، حسن، **الحضن الدافئ والعصا الغليظة**، رام الله، نقابة الصحفيين الفلسطينيين، 2003.
- عثمان، بدوي، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ. ط 1. بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، 1986.

- عطية، رأفت خليل، **عاشق من جنين**.غزة، د. ن، 2003.
- عودة، عائشة، **أحلام بالحرية**، رام الله، مواطن، 2004.
- العيد، يمنى، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط1، بيروت، دار الفارابي، 1990.
- محمود، أديب رفيق ، **الحصار**، نابلس، منشورات الوحدة، (د ت).
- موسى، شمس الدين، **أوراق من وراء الحصار الفلسطيني، دراسات في بعض الأعمال الأدبية**، القاهرة، دائرة منظمة التحرير الفلسطينية، 1991.
- نزال، محمد، **جاهزين يا كابتن**، د. ن، د. ت.
- هلسة، غالب، **المكان في الرواية العربية**، دمشق، دار ابن هانئ، 1989.
- همفري، روبرت، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ط 2، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1975.
- الهودلي، وليد، **الشعاع القادم من الجنوب**، لبنان، الدار الإسلامية، 2001.
- الهودلي، وليد، **ستائر العتمة**. ط 3، رام الله، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي،2003 .
- يونس، فاضل. زنزانة رقم 7. الطبعة الأولى. عمان، دار الجليل للنشر، 1983.

السخرية السياسية والاجتماعية في أعمال بلال فضل؛ كتاب قلمين أنموذجا .

Political and social satire in Bilal Fadl's works; *Ghalamein* for example

الدكتور علي أفضلي أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران، إيران
البريد الإلكتروني: Ali.afzali@ut.ac.ir
محمد مهدي كريمي، ماجستير أدب عربي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران، إيران

الملخص:
إن أدب أي بلد هو انعكاس للمجتمع و أحداثه. السخرية هي أحد الأنواع الأدبية التي لديها فرص أكثر للظهور في ظروف الخناق والقمع في المجتمع. في كثير من الحالات لا توجد القدرة على التعبير الصريح عن الانتقادات والقضايا في الدولة والمجتمع فحينئذ يستخدم الشعراء أو الكتاب الساخرون السخرية كسلاح للاعتراض بشكل غير مباشر على المشاكل. إنّ الغرض الرئيسي للسخرية السياسية والاجتماعية هو نقد ظروف المجتمع السيئة ومحاولة إصلاحها. ليس الهدف الأساسي للكاتب أو الشاعر في السخرية الضحك، بل الضحك مجرد غطاء للتعبير عن النواقص والقصور. يعدّ بلال فضل أحد أولئك الكتّاب الساخرين الذين خلّفوا أعمالا ساخرة عديدة في عهد حسني مبارك بمصر. فهو انتقد في نثره مختلف الجوانب السياسية والاجتماعية العائدة لذلك البلد. يتناول هذا البحث كتاب *قلمين* لبلال فضل بالتحليل مستهدفا إلى تبيين تقنياته الساخرة كما حلل القضايا التي تناولها المؤلف في هذا الكتاب ويعتمد البحث هذا على المنهج الوصفي والتحليلي. فتقنية التهكم وتجاهل العارف هي الأكثر تكرارا في نثر بلال فضل. ومن مضامين نثر هذا المؤلف الساخر تمكننا الإشارة إلى نقد المسؤولين الحكوميين ثمّ احتكار السلطة في يد مبارك كما أنّ من مضامينه حياة الناس القاسية التي تعدّ انعكاسا لمصر والمجتمع المصري في غضون تلك الفترة.

الكلمات المفتاحية: بلال فضل، السخرية، تقنيات فن السخرية، الحكومة والمجتمع، حسني مبارك.

Abstract:
A country's literature is a reflection of society and its events. Sarcasm is one of the literary genres that have more chances of appearing in conditions of suffocation and oppression in society. In many cases, there is no ability to explicitly express criticism and issues in the state and society, so satirical poets or writers use satire as a weapon to oppose indirectly the problems. The main purpose of political and social satire is to criticize the poor conditions of society and try to fix them. The main goal of a writer or poet in irony is not laughter, but laughter is merely a cover for expressing shortcomings and shortcomings. Bilal Fadl is one of those cynical writers who left many satirical works during Hosni Mubarak's reign in Egypt. In his prose, he criticized the various political and social aspects of that country. This research deals with Bilal Fadl's two pencils book, analyzing the aim of explaining his satirical techniques and analyzing the issues dealt with by the author in this book. This research relies on the descriptive and analytical approach. The technique of sarcasm and ignoring al-Aref is the most frequent in Bilal Fadl's prose. Among the contents of this author's satirical prose, we can refer to the criticism of government officials and then the monopoly of power in the hands of Mubarak, just as its contents include the harsh lives of people, which are a reflection of Egypt and the Egyptian society during that period.

Key words: Bilal Fadl, irony, techniques of irony, government and society, Hosni Mubarak.

1-المقدمة

«للبشر في مواجهة مواقف الحياة أساليب شتى ومواقف عدة، فنحن نرى البعض يواجهها بشجاعة، وغيررهم يهرب منها بلباقة. وقد يواجهها البعض بشيء من الجد، يكثر أو يقل تبعا لأهمية المشكلة، أو الموقف الذي يواجهه، وقدتكون المواجهة ببعض الهزل، أو بقليل من السخر، أو بامتسامة مرحة تحمل الرضا والتفاؤل، تخفف من وطأة الموقف أو تمحو أثره تماما» (محمدحسين، 1988م: 5). يمكننا بالنظر إلى مضامين الأدب في العصور الماضية، أن نرى أن السخرية والأنواع الأدبية ذات الصلة بها، على الرغم من الصعود والهبوط، كانت دائمًا موضع اهتمام الشعراء والكتّاب. إن دراسة أدب أي أمة وسيلة لمعرفة المجتمع وأحوال الناس وقضاياهم ومشاكلهم وأشياء أخرى كثيرة لأن الأدب هو كمرآة تنعكس ثقافة وسياسة ومجتمع كل أمة فيه. إذن إن إحدى أكثر الطرق المفيدة للتعرف على كل بلد هي دراسة أدب ذلك البلد. ومن خصائص أدب الدول المظلومة والاستبدادية بشكل عام انتشار الدعابة والهجاء والنكات والسخرية بينهم لأن الأشخاص الذين لا يستطيعون الانتقاد صراحة يسخرون من أنفسهم، ويعبرون عن انتقاداتهم من خلال ملاحظات غامضة وضمنية ومضحكة وأحيانًا لاذعة (حلبي، 1377ش: 16). في الحقيقة، هذا الأسلوب احتجاج على أوجه القصور وعدم الكفاءة الموجودة في المجتمع ولا يمكن التعبير عنها صراحة. يختار الساخر هذه الطريقة لفضح الخيانات والنفاق والظلم والقصورات العامة في المجتمع. «في أدب كل أمة كتّاب وشعراء ساخرون عبروا عن آرائهم بأسلوبهم الفكاهي ذي النبرة اللاذعة واستخدموا في نقدهم هذا السلاح النشيط القوي المحبب الواسع الانتشار وهو سلاح السخرية». (الهوال، 1982م: 239).

إن ازدهار الفكاهة واستخدام السخرية الكثير أو القليل من قبل الشعراء والكتّاب يرتبط ارتباطًا وثيقًا بحالات كل بلد والحريات الفردية والاجتماعية المتاحة للناس. عند دراسة الأدب جنبًا إلى جنب مع التاريخ، يتضح أنه كلما قلت حرية الناس في المجتمع، أصبحت السخرية أكثر شعبية، لأنها في هذه الظروف سلاح كثير من الأدباء في مقاومة الظلم والجور، لذلك فإنها تعد مظهرا من مظاهر المقاومة الشعبية والتمرد على الظلم. هم يتخذون السخرية وسيلة من وسائل الشكاية حيث كانوا من خلالها يصورون فقرهم و ضيق حالهم و جعلوا من خلالها يلفتون الأنظار إلى حالهم و أوضاعهم الاجتماعية والمادية (عمرو، 2009م: 157). وليس غرض الساخر من تعبيره هذا الإضحاك فحسب بل يستخدم الضحك كوسيلة للإشارة غير صراحة إلى المشاكل ومحاولة إصلاحها بنقد أنواع من النقص أو القبح أو الخروج على المألوف.

1-1-السخرية لغة واصطلاحا

السخرية في اللغة من فعل سخر. أما مادة سخر فأصلُها من التسخير بمعنى التذليل، إذ جاء في لسان العرب: سخّرته أي قهرته و ذلّلته فنجد مفهوم السخرية عند ابن منظور: سَخِر منه وبه سَخْرا وسَخَراً ومَسْخراً وسُخْراً بالضم، وسُخرةً وسِخرِيّاً وسُخْريّاً وسُخْرِيَّة أي هزء به (ابن منظور، 2005م، مج 7: 430). السخرية اصطلاحا نوع من التأليف الأدبي أو الخطاب الثقافي الذي يقوم على أساس الانتقاد للرذائل والحماقات والنقائص الإنسانية، الفردية منها والجمعية، وكأنها عملية رصد أو مراقبة لها، تجري من خلال وسائل وأساليب خاصة في التهكم عليها، أو التقليل من قدرها، أو جعلها مثيرة للضحك، أو غير ذلك من الأساليب التي يكون الهدف من ورائها محاولة التخلص من بعض الخصال و الخصائص السلبية. إذن السخرية شكل من أكثر أشكال الفكاهة أهمية، وهدفها عموما مهاجمة الوضع الراهن في الأخلاق والسياسة والسلوك والتفكير (عبدالحميد، 2003م: 52-51).

هذا النوع من الأدب يسمى في الغرب "satire" ويعني الأسلوب الخاص في الكتابة الذي يصور مغامز الحياة ومفاسدها والحقائق المرة الاجتماعية في صورة أكثر إغراقا، ناهيك عن أنه يقدم صورة هجائية من أنحاء الحياة السيئة لكي يبرز لنا الجانب المشرق للحياة من جانبها المظلم ويميز لنا الوضع السائد للحياة من وجهها المأمول (آريانپور، 1375ش: 36). في الحقيقة، السخرية تعبير فني عن الألم والمعاناة الإنسانية، وينتقد الساخر بلغته الخاصة مشاكل وعيوب وأخطاء وفساد الفرد والمجتمع. يمكن أيضًا اعتبارها نوعًا من النقد «لأنها تعبر عن رأي معين للساخر أو نظرة خاصة له، أو احساس خاص تجاه حالة أو ظاهرة، أو منظر لا يتفق مع الظواهر الطبيعية المألوفة في نظره» (الهوال، 1982م: 329). فهذا النقد يكشف عن العديد من القضايا المجتمع الخفية من خلال الضحك ولغة السخرية والتهكم.

إن ميزة أخرى مهمة للسخرية هي أن الضحك الذي يأتي منها ليس ضحكة الفرح والسعادة، ورغم وجود الضحك فيها فليس الضحك في السخرية هدفا بل وسيلة لإظهار أوجه القصور والاهتمام بها، فهذه ابتسامة توضع على الشفاه وقد تجعلك تبكي. «السخرية عمل جاد حتى وإن ارتبطت بالضحك أو إثارة الضحك كعنصر فاعل في تحريك الناس إلى هدف أكبر من مجرد الضحك، كما أن السخرية ليست هدف لذاتها و إنما هي وسيلة يسلكها الأديب ليصل إلى هدف أسمى وأنبل من مجرد إثارة الضحك، إنها وسيلة لنصل إلى الضحك الجاد» (البردوني، 1431: 43). فغرض الساخر من عمله دفع الأشخاص إلى التفكر ومحاولة إصلاح القصور.

1-2-علاقة السخرية بالمجتمع

«السخرية من أكثر الظواهر الأدبية تشبثا بالبيئة الاجتماعية» (زعيم، 1381ش: 47) فهي «ذات طابع اجتماعي تعمل على تقوية الروح والتعاطف بين الأفراد» (خربوش، 1982م: 8). ويعبر الساخر عن وجهة نظر المجتمع تجاه الموضوع المسخور منه، لأنه «أشبه بالمتحدث الرسمي للمجتمع الذي استقرت فيه

قيم وأخلاق وسلوكيات معينة، فإذا ما خالفها أحد من أبناء الجماعة الواحدة، فإنها تعطي لصاحب الذوق الفكه الضوء الأخضر، ليشرع سهامه في نقد ذلك المنحرف عن تلك القيم الموروثة والمقدسة» (ضناوي، 1994م: 37). «فالسخرية هي خير مرآة تنعكس عليها أحوال المجتمع، وما مر به من أحداث، وما اكتسب من مقومات، وما اندمج في خلقه من سمات» (إبراهيم، 1958م: 78). فيحتل الساخر مكانة عالية في المجتمع، إذ أنه يقف لأخطاء المجتمع يترصدها ويحاكمها.

السخرية تجسد المعاناة والألم والنقد الاجتماعي والسياسي بلسان هزلي فكه فتجمع بين الجد والهزل وتؤثر في القلوب تأثيرا عميقا وتترك في النفوس انطباعا قويا حتى أنها في تأثيرها أشد من الهجاء البحت أحيانا. «لعبت السخرية في ميدان السياسة دورا خطيرا، بما تملكه من تأثير و قدرة على لفت الأنظار وجذب الانتباه نحو الظواهر البارزة في نظم الحكم أو أخلاق بعض الساسة وانحرافاتهم، وتستطيع أن تكون رأيا عاما أو تحرك الرأي العام نحو هدف معين» (الهوال، 1982: 67). إذن تعد السخرية من الأنواع الأدبية ذات تأثير كبير في المجتمع؛ «من خلال السخرية والنكتة والفكاهة تنقد بعض المؤسسات الاجتماعية والسياسية، وبعض الشخصيات والسلوكيات، كذلك بهدف خفض التوتر، أو تصحيح بعض الأوضاع الخاطئة، ومادام الإحباط هو أحد أهم مصادر العدوان، فإن هؤلاء الذين يحبطون الأهداف ويمنعون تحقيقها قد يكونون هم الموضوع الذي توجه إليه السخرية أو الفكاهة» (عبدالحميد، 2003م: 39).

1-3-أسئلة البحث ومنهجه

يسعى هذا البحث معتمدا على المنهج الوصفي والتحليلي، دراسة أسلوب بلال فضل وآلياته في خلق الفكاهة والسخرية من خلال تحليل كتاب *قلمين* للإجابة على الأسئلة التالية:

1) ما هي الأساليب والتقنيات التي استخدمها بلال فضل لخلق السخرية في قلمين؟

2) كيف كان انعكاس الأحداث والقضايا السياسية والاجتماعية بتاريخ مصر المعاصر فى هذا الكتاب؟

1-4-نبذة عن بلال فضل و كتابه قلمين

ولد بلال فضل عام 1974، بالقاهرة في مصر، وعاش معظم طفولته في الإسكندرية. أكمل دراسته بجامعة القاهرة و في كلية الصحافة والإعلام، تخرّج من الكلية عام 1995 بترتيب الأول على دفعته وبتقدير امتياز مع مرتبة شرف. يعتبر فضل من الصحفيين الشهيرين في مصر. قضى سنوات طويلة في عمل الصحافة و كان من أبرز الصحفيين المصريين الذي يكتب في عدّة صحف ومجلات منها: روز اليوسف، الكواكب، صباح الخير، المصور، الهلال، الأسبوع، والاتحاد الإماراتية، القاهرة، الشروق. كما كان كاتب سيناريو أيضا وحاز العديد من أفلامه على جوائز منها هيمة أيام الضحك والدموع الذي حصل على جائزة أفضل سيناريو في المهرجان القومي للخامس عشر للسينما المصرية. له ثلاثة مجموعات

قصصية هي: بني بجم، ما فعله العيان بالميت، والشيخ العيل، كما أصدر عدداً من الكتب مثل ضحك مجروح، السكان الأصليين لمصر، أوسكار الموالسة، أليس الصبح بقريب، حتى مطلع الفجر، قلمين، ست الحاجة مصر، التغريبة البلالية، فتح بطن التاريخ، في أحضان الكتب، وفي أوروبا والدول المتخلفة. (www.arageek.com :2020).

أما كتابه "قلمين" فهو في الواقع كتاباته الأسبوعية بأسلوب السخرية والتهكم في جريدة الدستور في عامي 2005 و 2006، والتي أصبحت فيما بعد كتابًا. في هذه الكتابات، وجه بلال فضل انتقادات سياسية جريئة ومباشرة ضد حسني مبارك وعائلته والمسؤولين الحكوميين. كما تسببت هذه الانتقادات الطائشة في مشاكله، بما في ذلك العديد من التحذيرات والاستدعاءات إلى المحكمة كما يقول في بداية كتابه «كل أسبوع كنت أكتب بعضا مما ستقرأه وأنا واثق أنه سيذهب بي إلى ستين داهية. لم أكن الوحيد الذي يعتقد أن ما تقرأه الآن سيسجنني. كثيرون ظنوا ذلك وخاب ظنهم تماما» (فضل، 2007م: 8). في هذا الكتاب، يكشف بلال فضل بطريقة فكاهية عن العديد من القضايا الخفية في الحكومة والمجتمع وينتقد الفساد والقمع والقصور وعدم الكفاءة السياسية والاجتماعية في مصر بطريقة غير صريحة. أسلوبه في كتابه هذا هو المضحك المبكي فيجعلك تبكي وأنت تضحك. يقول نفسه: «بالتأكيد ستضحك وأنت تقرأ هذا الكتاب للمرة الأولى، لكنني أخشى أنك عندما تعيد قراءته يوما ما وبالتحديد بعد سنين من قراءتك الأولى له فإنه سيبكيك بكاءا مرا. أنا نفسي حدث هذا لي. كتبت سطوره على مدى سنتين وأنا أضحك متصورا أنني سأميت الناس من الضحك على الفاسدين والظلمة والمزورين والحرامية، لكنني فوجئت وأنا أقرأ سطور الكتاب ثانية لكي أعدها للنشر بأنني أبكي بكاءا مريرا» (المصدر نفسه: 7).

2-تقنيات السخرية في "قلمين" بلال فضل

إن كل كاتب بإمكانه أن يستخدم تقنيات عديدة في سبيل خلق السخرية. «تتعدد أساليب السخرية وتتنوع وتختلف من كاتب ساخر إلى آخر ويعود ذلك إلى التأثر بالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تطبع العصر وإلي نفسية الشخص التي تختلف بين بني بشر» (الحاج محمد، 1999م: 17). كما استخدم بلال فضل أساليب عديدة للتعبير عن آرائه بشكل غير مباشر، وسيذكر بعضها. من الجدير بالذكر أنه في بعض الأحيان يستخدم الساخر في نص واحد عدة تقنيات، وأيضًا أن بعضها قريبة جدًا من بعض آخر وأحيانًا يصعب تمييزها.

2- 1- النظر من وجهة غير معتادة

يعتبر النظر من زاوية مختلفة من أهم أساليب الكتابة الفكاهية. ربما تكون هذا التعبير من أهم خصائص الساخر الناجح. فينظر إلى كل شيء بشكل مختلف و غير طبيعي بطريقة لم يرها أحد من قبل و ليس

شكلاً عادياً و من التفكير والنظر. ينظر المرء بتوظيف هذه التقنية إلى الأشياء نظرة غير معتادة، وهذه الطريقة الخاصة في النظر هي التي تسبب السخرية والضحك. (قرشي، 1390ش: 126).

- «نشرت الصحف أن الأهلي شكا مرتضى منصور رئيس نادي الزمالك رسميا لرئاسة الجمهورية لقيامه بتقطيع كارنيه نادي الأهلي أمام الكاميرات. مر أسبوع ولم يتخذ أي إجراء ضد أي مرتضى منصور ولم يصدر أي تعليق حتى على قيام مرتضى بتقطيع كارنيه نادي الأهلي. يبدو أن رئاسة الجمهورية شكته إلى الله» (فضل، 2007م: 116).

على حسب النص، فإن مرتضى منصور رئيس نادي الزمالك، هو أحد المسؤولين التابعين للحكومة الذين يتمتعون بالحصانة ولا يعاقبون على أفعالهم. بلال فضل ينظر إلى موضوع تقاعس رئيس الجمهورية عن عمل مرتضى منصور وإهماله بشكل شيق ويبرر ذلك بقوله إن مبارك رفع شكوى النادي الأهلي ضده إلى الله.

- «حسب تقرير لمركز سواسية لحقوق الإنسان منع الأمن في دمياط المرشح الإخواني محمد الفلامجي من التصويت لنفسه، الأمن جزاه الله خيرا لم يفعل ذلك قمعا للرجل بل لتدريبه على التواضع» (المصدر نفسه: 129).

من القضايا التي تم الاحتجاج عليها على نطاق واسع خلال حكم حسني مبارك في مصر القمع الواسع النطاق الذي مارسوه للمعارضة، وخاصة جماعة الإخوان المسلمين. يعبر المؤلف عن قمع مرشحي الإخوان المسلمين والمشاكل التي تطرأ عليهم في صورة فكاهة ونظرة غير اعتيادية للحدث بأن الأمن يمنع المرشح من التصويت لتعويده على التواضع.

- «جلوس السيد الرئيس خلف حاجز زجاجي مانع للرصاص في افتتاح بطولة الأمم الإفريقية لم يكن بسبب خوفه الزائد من أي محاولة اعتداء كما توهم البعض.. الحقيقة أن رئيسنا أراد بجلوسه داخل هذا الصندوق الزجاجي أن يقول للعالم كله أن نظام حكمه يتسم بالشفافية» (المصدر نفسه: 157).

كان حسني مبارك خلال فترة رئاسته، مغضوبا من جانب مجموعات كثيرة بسبب أفعاله، وكان من الممكن أن يقوم أحد باغتياله في أي لحظة. عندما جلس حسني مبارك في غرفة زجاجية مضادة للرصاص في حفل افتتاح كأس الأمم الأفريقية، يبرر فضل جلوسه في تلك الغرفة بطريقة فكاهية لإظهار شفافية الحكومة، و بهذا يعبر عن خوف مبارك من الهجوم وعدم شعبيته عداء الشعب بالنسبة إليه.

2-2- الاقتباس والتضمين الساخر

يلجأ بعض الساخرين في سخرياتهم إلى الاقتباس أو التضمين. التضمين في المصطلح إحضار مقطع أو بيت شعر أو أبيات من شعر الآخرين أثناء الكلام(داد، 1385ش: 142) والاقتباس هو أن يقتبس

الراوي أو الكاتب آية من القرآن أو جزء من حديث أو قطعة من مكان ما دون ذكر اسم المصدر (المصدر نفسه: 46). قد يلجأ بعض الساخرين في سبيل خلق السخرية إلى هذين الأسلوبين و يسببونها من خلال الربط المضحك بين المعنى المقصود و الجزء المضمن أو المقتبس. إن الاقتباس والتضمين فن بديع يصلح أن يكون أسلوبا جميلا من أساليب السخرية حيث يوظف الساخر الموهوب تلك النصوص التي يقتبسها، ويستعين بما لهذه النصوص المضمنة من شهرة و وقع وأثر في النفوس فيستغله حتى تبدو سخريته قوية و مؤثرة (الغزالي، 1414م: 324).

- «دراسة للبنك الدولي كشفت أن أكثر من 52 في المائة من سكان مصر هم من الفقراء، يعني بنص تقرير البنك الدولي أن هناك 35 مليون فقير، الحزب الوطني سيرد بأن هذا هو عدد الفقراء إلى الله» (فضل، 2007م: 29).

كانت نسبة كبيرة من المصريين في عهد مبارك في عتبة الفقر وحتى تحتها. يظهر الكاتب بتوظيف آية ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ أَنْتُمُ الْفُقَرَاءُ إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ هُوَ الْغَنِيُّ الْحَمِيدُ﴾ (قرآن، فاطر: 15) و من خلال السخرية العدد الكبير من الفقراء في بلده على أنهم فقراء عند الله، و بهذا التعبير ينتقد الأوضاع الاقتصادية للناس، وكذلك الحزب الوطني المنسوب إلى االحكومة و مبارك الذي يسعى إلى تبرير مشاكل البلد والمجتمع.

- «جاءتني رسالة من طالب دراسات عليا في دار العلوم يقول فيها: كل الشكر لسيادة الرئيس محمد حسني مبارك الذي جعلني أدخل عالم أبي طيب المتنبي كما لم أدخله من قبل...وأتذوقه كما لم أتذوقه على يدي أحد قط...ففي عهده فقط عشت معنى ما قاله أبي الطيب: كفى بك داء أن ترى الموت شافيا...وحسب المنايا أن يكن أمانيا» (المصدر نفسه: 33).

كان الناس في عهد حسني مبارك، يعيشون في ظروف اقتصادية ضيقة و حياة بائسة. لقد ابتكر بلال فضل في نصه سخرية جميلة من خلال تضمينه بيتا من المتنبي وإقامة علاقة فكاهية مع موضوعه، وانتقد من حياة الناس الصعبة في مصر، الوضع الذي جعل الناس يتمنون الموت بسبب تحملهم الكثير من الضغوط و الصعوبات.

- «قال لي ألا ترى أن هناك تغييرا يمكن أن يحدث.. قلت له: ممكن ولكن بشرط أن يلج كمال الشاذلي في سم الخياط» (المصدر نفسه: 65).

يأتي الكاتب بسؤال وجواب في نصه، وفي رده على هذا السؤال الذي "هل يحدث تغيير أم لا"، يستعمل جزء من آية ﴿وَلَا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ﴾ (قرآن، اعراف: 40) ويقول: إذا مر كمال الشاذلي بالإبرة يتحقق التغيير وإلا فلا حتى يعبر عن إستحالة التغييرات في البلد وعدم أمله بتحسين الأوضاع.

- «لماذا يستغرب الإخوان من فوز مرشحي الحزب الوطني برغم حصولهم على أصوات قليلة، مع أنهم المفروض أكثر ناس يدركون أنه كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة» (فضل، 2007م: 143).

لقد كان التزوير في الانتخابات أحد الأسباب الرئيسية للاحتجاج دائما. فاستخدم الساخر آية ﴿...كَم مِن فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَت فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذنِ اللَّهِ...﴾ (قرآن، بقره: 249) للتعبير بشكل غير مباشر عن التزوير بالانتخابات وعدم إعطاء مرشحي الإخوان فرصة للفوز ويذكر أن قد تفوز مجموعة صغيرة على مجموعة كبيرة، وبهذا يبرر فوز مرشحي الحزب الوطني على مرشحي الإخوان المسلمين رغم قلة الأصوات و يسبب الضحك.

2- 3- التهكم

«التهكم عند البلاغيين الخطاب بلفظ الإجلال في موضع التحقير، والبشارة في موضع التحذير، والوعد في مكان الوعيد، والعذر في موضع اللوم، والمدح في معرض السخرية، ونحو ذلك» (الغزالي، 1414م: 304). إن جوهر التهكم يكمن في قول المرء عكس ما يقصد نقله إلى الآخرين، فمن خلال تلك التناقضات التي يبديها المرء إزاء الشخص الذي يوجه نحو خطابه، ومن خلال الصوت والإيماءات المصاحبة، ومن خلال الإشارات الأسلوبية الصغيرة أو التلميحات (خلال الكتابة) يستطيع المتهكم أن يجعل من يوجه إليه الخطاب يفهم أن المتهكم يعني عكس ما يقوله (عبد الحميد، 2003م: 46). إذن ظاهر الكلام في التهكم جد لكن باطله هزل فمثلا يمدح الساخر شخصا بتعبير فكاهي ولكنه في الحقيقة يسعى إلى إذلاله.

- «أنا ضد الذين يلومون الرئيس مبارك لأنه يسمي كل المشروعات القومية بإسمه ويعتبرون في ذلك إهدارا للمال العام، فهولاء يغيب عنهم بعد نظر الرئيس مبارك وحرصه على المال العام، لأنه يعلم أنه بعد أن تنتهي ولايته السادسة أو السابعة – مش عايزين نقاطع...براحته خالص - كل ما سيتغير في هذه اللافتات هو إضافة إسم جمال إليها. ومش هتخرب البلد يعني على أجرة الخطاط» (فضل، 2007م: 63).

لقد وضع حسني مبارك اسمه على جميع المشاريع الوطنية واعتبرها البعض بمثابة تدمير للرأسمال العام ، لكن بلال فضل من خلال التعبير عن سمة التبصر والاهتمام بالممتلكات العامة، على العكس من ذلك، اعتبر مبارك يتمتع بهاتين السمتين الإيجابيتين .لأن من المفترض أن يحكم جمال من بعد والده ، وفي هذه الحالة لا داعي لتركيب لوحة جديدة؛ نظراً لبصيرة حسني مبارك ، تم إيقاف هذه التكلفة، وبدلاً من اسم حسني فقط ، جاء جمال ودفع رسوم الخط فقط. وبهذا التصريح أشاد فضل على ما يبدو بمبارك، ولكن في الحقيقة فإن هذا البيان هو إشارة إلى حقيقة أن الحكومة أصبحت شيئًا وراثيًا، وبعد حسني مبارك سيتولى نجله جمال مبارك الحكم.

- «بعد أن صرح الرئيس مبارك لأكثر من مرة أن محدودي الدخل في عقله وقلبه، لا أدري لماذا يريد محدودو الدخل يأكلوا. أنا عن نفسي لو بقيت في عقل وقلب مبارك استحالة أفكر في الأكل» (فضل، 2007م: 72).

بعد احتجاج ذوي الدخل المحدود على وضعهم مرارًا وتكرارًا، قال مبارك في خطاب إنهم في ذهنه وقلبه. بلال فضل يشيد بمبارك، ويعتبره شرفًا أن يكون في قلبه وعقله، مما يجعل الإنسان لا يهتم بأي شيء آخر، ويقول ساخرًا إنني إذا كنت في قلب مبارك وعقله، فلا يمكنني التفكير في الأكل على الإطلاق. لأن هذا مهم جدا ولكنه في الحقيقة يسخر منه ويهينه من جهة، ومن جهة اخرى يشير إلى أن الحكومة لاتهتم بالناس. لأن التواجد في عقل مبارك وقلبه لن يؤدي إلى تحسين أوضاع الناس، لكنهم بحاجة إلى الدخل والاهتمام.

- «التخلي عن وجبة العشاء يطيل العمر. خبر علمي أبرزته صحيفة حكومية في صدر صفحتها الأولى ربما لكي تبارك بشكل غير مباشر مساعي الحكومة في تجويع الشعب» (المصدر نفسه: 178).

انتقد المحتجون في تلك الفترة الجوع والفقر الذي كان سائدا في عهد مبارك. في هذه الفقرة، بعد بيان الساخر بإفادة إحدى الصحف الحكومية التي نشرت على صفحتها الأولى أنباء عن متوسط العمر المتوقع إذا تركوا العشاء، يعتبر الكاتب جوع الناس نتيجة جهود الحكومة لإطالة حياتهم، وأشاد بالحكومة لكنه في الواقع، يسعى إلى إظهار الوضع الاقتصادي الصعب، وجوع الشعب، والاستهزاء بالحكومة.

2- 4- المقابلة

تعني هذه التقنية وضع الأشياء ذات الأهمية غير المتكافئة معًا (حري، 1390ش: 71). إن وضع هذه الأشياء معًا مع أهمية غير متكافئة والتناقض الناتج عن ذلك يخلق روح السخرية. عندما يجتمع شيئان أو أكثر غير متناغمين مع بعضهما البعض ، فهناك أيضًا مقابلة وفهم اختلافاتهم يجعلك تضحك. خلق عدم التجانس من خلال الجمع بين شيئين غير متجانسين مثل حالتين أو ظاهرتين أو حالتين أو خصائص مختلفة لنوعين أو شخصيتين مختلفتين سيؤدي في النهاية إلى عدم الاتساق والسخرية (ضيايي، 1389ش: 11).

- «طبقا للشروط التي تم تفصيلها في قانون إنتخابات الرئاسة والتي تتطلب من المرشح أن يمر على 227 مدينة و4600 قرية في 19 يوما فقط.. الوحيد الذي يمكن أن ينافس الرئيس مبارك هو سيدنا الخضر. وحتى في حال نزوله الإنتخابات ستصدر فتوى من شيخ الأزهر بحرمة ترشيح أولياءالله الصالحين للرئاسة» (فضل، 2007م: 64).

من القضايا التي ظهرت خلال فترة حكم حسني مبارك الطويلة عدم السماح للآخرين بالتنافس مع مبارك على الرئاسة. بلال فضل، بذكره الشروط المستحيلة التي يحتاجها المرشحون للمشاركة في الانتخابات

الرئاسية، يصرح فقط أن حضرة خضر لديه الشروط للتنافس مع مبارك. ذكر حضرة خضر إلى جانب حسني مبارك وذكر أنه بسبب الظروف المستحيلة للترشح في الانتخابات، فهو الوحيد الذي يمكنه الترشح في الانتخابات، سبب الضحك و أيضا انتقاد غير مباشر لاحتكار السلطة بيد مبارك وعدم السماح للآخرين بالوصول إلى الحكومة.

- «ثارت تساؤلات كثيرة بين مواطني البلاد بخصوص ما نشرته صحيفة الفجر عن شراء السيد جمال مبارك لطائرة جديدة من طراز فالكون مستندة في ذلك إلى مصادر أجنبية، الكثيرون يسألون من أين أتى جمال مبارك بهذه المبالغ الطائلة من المال التي تجعله يشتري طائرة بحالها، ولهؤلاء المغرضين أقول هل سأل أحدكم أطفاله من أين يأتون بالمبالغ التي يشترون بها الطيارات الورقية والبلاستيكية، لقد أتوا بها من مصروفهم بالطبع، وكذلك فعل جمال مبارك الذي لابد أنه حوش ثمن تلك الطائرة من مصروفه، وكل واحد على قد مصروفه» (المصدر نفسه: 200).

استخدم جمال مبارك نجل الرئيس المصري ممتلكات البلاد من خلال الإساءة لمنصب والده والتسبب في فساد اقتصادي كبير. كانت إحدى أعماله شراء طائرة متطورة ومكلفة للغاية، الأمر الذي جعل الناس يتساءلون عن مصدر تكلفة شراء تلك الطائرة. يضع بلال فضل طائرة جمال مبارك الباهظة الثمن والحديثة بجانب طائرة الأطفال البلاستيكية والورقية ويضحك الجمهور وبتوظيف أسلوب المواجهة. ويضيف: كما أن تكلفة هذه الطائرات الورقية تأتي من مصاريف الأولاد، فإن تكلفة طائرات جمال هي من مصروفه الخاص. وبهذه الطريقة سخر فضل من الاستخدام الشخصي لأموال الدولة وانعدام الشفافية حول مصادر تلك الأموال.

- «إن يوم إغتيال فرج فودة كان وسيظل يوما أسود في تاريخ مصر، وربما لم يأت أسود منه إلا يوم محاولة اغتيال الكاتب الأعظم نجيب محفوظ ويوم تجديد الرئاسة الخامسة للرئيس مبارك. اقرأوا الفاتحة لفرج فودة و ترحموا عليه و علينا» (فضل، 2007م: 218).

يذكر الكاتب يوم اغتيال فرج فودة، ويوم محاولة اغتيال نجيب محفوظ، الأيام المظلمة للتاريخ المصري، التي ستبقى إلى الأبد في تاريخ مصر كيوم مصيبة. ويخلق السخرية بوضعه يوم إعادة انتخاب حسني مبارك للرئاسة بجانب هاتين الواقعتين، ويضحك الجمهور عندما يرونه مع الحالتين الأخريين. كما أشار إلى أيام حسني مبارك بأنها أيام مظلمة للإشارة إلى الوضع المؤسف لمصر في عهده.

2-5- المفاجأة

المفاجأة هي مفهوم عام يستخدم في أي سخرية، ولكن على وجه الخصوص، عندما يكون مسار الخطاب لدرجة أن القارئ يفاجأ فجأة ويتفاجأ بنهاية الجملة، ونتيجة لذلك يضحك توجد تقنية المفاجأة. (وحيديان كاميار، 1379ش: 94).

عندما يقرأ القارئ نصًا ما، ينشأ فيه تصور مسبق ويتوقع أن ينتهي هذا النص بطريقة تناسب خياله فيستخدم الساخر تقنية المفاجأة لتقديم كلماته بطريقة تتعارض في النهاية مع توقعات القارئ، وهذا التضاد في التصورات مع النتائج يسبب الفكاهة. يقول كانت: «إن أحد أسباب الضحك هو أن تكون نتيجة قضية أو حادثة بشكل لا نتوقعها، أي أن يرى القارئ نفسه في مواجهة أشياء مخالفة للعادة والتوقع، فيجد وعيه متفاجئًا ومندهشًا» (بهزادى اندوهجردى، 1378ش: 121).

- «نشرت الصحف أن أجهزة الأمن القت القبض على الصحفي إبراهيم الشرقاوي عضو حركة كفاية واقتادته إلى جهة غير معلومة. كل ما أتمناه ألا ألقى يوما ما أنا أو أي أحد من زملائي مصير الشرقاوي، عندما أُقتاد أحب أن يتم ذلك الاقتياد إلى... جهة معلومة» (فضل، 2007م: 60).

بعد أن يدرك القارئ أن الشرقاوي قد اعتقل واقتيد إلى مكان مجهول، ويقرأ رغبة بلال فضل أنه لا يريد أن يحتمل مصير الشرقاوي، يفترض أن قصده يعني أن رغبته في عدم الاعتقال، ولكن بعد ذلك يتغير افتراضه السابق ويدرك أنه ليس ما تخيله ويريد فضل شيئًا آخر. إنه واثق من اعتقاله ويريد فقط نقله إلى مكان معين بعد القبض عليه. بهذا التصريح انتقد بلال فضل ضمنا غياب حرية التعبير واعتقال المتظاهرين.

- «تألمت للغاية عندما شاهدت شريط الفيديو الذي أذاعته محطة بريطانية لمجموعة جنود بريطانيين يضربون صبية عراقيين بوحشية. وحمدت الله أنه يستحيل أن نرى صورا كهذه لدينا، لاستحالة دخول أي كاميرات فيديو للأقسام. عمار يا مصر» (فضل، 2007م: 170).

مسار النص هو أنه عندما يشكر الكاتب الله على عدم تمكنه من رؤية مثل هذه الصور في بلده، يدرك أن هذه الأعمال البربرية لا تحدث في مصر، ولكن من خلال قراءة بقية النص يفهم أن عدم رؤية مثل هذه الصور ناتج عن منع الكاميرا من دخول أقسام الشرطة، فيدرك القارئ التناقض في تصوره والواقع ويضحك فبهذه الطريقة يسخر فضل من سوء معاملة المحتجين.

- «الكاتب محمد سعد خطاب كتب في صوت الأمة والعهدة عليه أن قوات الأمن اصطحبت الأهالي إلى قسم الشرطة لغسل وجوههم قبل لقاء السيدة سوزان مبارك. ثم يتم تصويرهم وهم يتسلمون عقود تمليك الشقق الجديدة ثم بعد رحيل السيدة سوزان مبارك يتم جمع عقود التمليك منهم مرة أخرى. لا أعتقد أن هذا التصرف يحدث بعلم كبار مسئولي الدولة وأن أمرا كهذا لو وصل إليهم لأصدروا قراراتهم بسرعة محاسبة المواطنين على مياه الغسيل التي استهلكوها في القسم» (المصدر نفسه: 221).

عندما يقرأ شخصا ما هذا النص ويصل إلى قول الكاتب بأن ذلك العمل لم يتم بمعرفة كبار المسؤولين، وإذا كانوا قد اكتشفوا هذا الأمر، فسيصدرون أوامر، يتخيل أنهم كانوا سيصدرون أوامر بأن تعود عقود ملكية المنزل إلى الناس، لكنه فجأة يواجه القول بضرورة محاسبتهم على الماء الذي غسلوه

وجوههم، وهذا يسبب الفكاهة والضحك. بلال فضل بعباراته الفكاهية هذه يفضح ابتزاز الحكومة وتظاهرها وعدم أهميتها للشعب.

2- 6- التعريف الساخر

في بعض الأحيان يتم تعريف مفهوم أو كلمة على عكس التعريفات التقليدية السائدة؛ فعلى سبيل المثال كلمة العالم: حيث لا يجد مخلوق الراحة. (تجبر، 1390ش: 79). فالساخر من خلال تعبيره الخاص يقدم وصفًا غير عادي لكلمة أو مفهوم ويجعل الجمهور يضحك.

- «الدليل على أن حكومتنا حكومة متدينة هو أن اسرائيل كلما تطاولت على كرامتنا أو قتلت بعض جنودنا على الحدود لم تطلب الحكومة منها شيئا سوى التفسير» (فضل، 2007م: 15).

إن تعريف الكاتب لسبب تدين الحكومة هو تعريف مضحك. إن الارتباط بين موضوع التفسير، وهي مسألة دينية، وادعاء بأن الحكومة متدينة لأنها تطلب التفسير من إسرائيل، قد خلق السخرية ، ومن ناحية أخرى، سخر الكاتب من تدخل إسرائيل في الشؤون الداخلية للحكومة المصرية وعجزها عن الاحتجاج.

- «الشيئ الوحيد الذي ينقص قانون انتخاب رئيس الجمهورية هو إسم مناسب له يعطيه حقه دونما زيادة أو نقصان، والإسم الوحيد الذي يستحقه هو قانون انتخاب رئيس الجمهورية محمد حسني مبارك» (فضل، 2007م: 67).

يقول فضل إن الاسم الوحيد المناسب لقانون الانتخابات الرئاسية هو قانون انتخاب حسني مبارك. وهذا يعني أن الانتخابات الرئاسية في مصر كمسرحية وأن حسني مبارك سيعاد انتخابه. تعريفه المختلف للقانون سخيف ومضحك.

- «وعد الرئيس مبارك أن تشهد مصر في ظل ولايته الخامسة تغييرا مكثفا في كافة المجالات، التغيير الوحيد الذي شهدته مصر من ساعتها هو تغيير الساعة» (المصدر نفسه: 193).

لقد اعتاد بعض المسؤولين على تقديم العديد من الوعود لكن دون الوفاء بأي منها. بعد أن وعد حسني مبارك بالعديد من التغييرات في الولاية الخامسة لحكومته، صرح بلال فضل، في تحديد التغيير الوحيد في مصر منذ بداية تلك الفترة، أن تغيير الساعة هو التغيير الوحيد الذي حدث فينتقد الرئيس لوعده وعدم وفائه بها بطريقة غير مباشرة.

اللعب بالألفاظ

إن من تقنيات السخرية التي يستخدم كثيرا هي التلاعب بالألفاظ. اللعب بالقواعد الصرفية والنحوية للكلمة، واللعب بأحرف الأبجدية، وإنشاء كلمة جديدة عن طريق حذف أو إضافة جزء إلى الكلمة، وإجراء تغييرات في الكلمات والتعبيرات الشائعة، هي بعض مظاهر هذا طريقة (حسام پور، 1390ش:

81). تغيير حروف الكلمة، أو تبديل الكلمات ببعضها البعض بهدف الانحراف عن المعنى الأول وإدخال معنى ومفهوم آخر، من دوافع السخرية، ولعل السبب في ذلك هو سماع الكلمة الأولى، ثم تغيير هيكلها وشكلها، ومقارنتها مع بعضها البعض التي تسبب الضحك (قزيحة، 1998م: 153). يمثل هذا الأسلوب نوعا من المهارة في استخدام اللغة.

- «رئيسة الفلبين أعلنت بملء الفم أنها مستعدة للإقالة من منصبها لكي تثبت عدم صحة اتهامات المعارضة لها بممارسة فساد انتخابي، حتى الفلبين فلحت وانصلح حالها وصارت بلدا محترما عليه القيمة، ربما لأن أهلها يأكلون الكلاب أما نحن فالكلاب هي التي تأكلنا» (فضل، 2007م: 81).

يسبب بلال فضل الضحك من خلال اللعب بكلمات "أكل" و "كلاب" فالقول بإن الفلبينيين يأكلون الكلاب، ثم العكس بالقول إن الكلاب تأكلنا و من ناحية أخرى وفي غطاء السخرية يعبر عن الفساد الانتخابي وعدم مبالاة مسؤولي الحكومة المصرية بهذا النقد من جانب الشعب، وبتشبيهم بالكلاب، يضيف إلى نصه روح الفكاهة.

- «أشبع المؤرخون الحاكم بأمر الله لوما وانتقادا لأنه منع المصريين من أكل الملوخية والترمس والزبيب، أتحرق شوقا لمعرفة ماالذي سيقولونه عن الحاكم بأمر غير الله الذي منع المصريين من أكل اللحوم والطيور والمكسرات والأسماك وكل ما زاد نفعه وغلا ثمنه» (فضل، 2007م: 116).

كان حامم بأمرالله أحد الخلفاء الفاطميين في مصر. يذكر الساخر اسمه، ثم يشير إلى الحاكم بأمر غير الله، في إشارة إلى حسني مبارك، ويسند هذا الاسم المستعار لمبارك في طريق السخرية. من ناحية أخرى، يعترض فضل على هذا الوضع السائد في مصر فيظهر بشكل كامل الظروف الاقتصادية الصعبة والفوضوية التي عاشها الناس في عهد حسني مبارك وعدم قدرتهم على شراء اللحوم والأسماك و غيرها.

- «أعلن قادة الانقلاب العسكري في موريتانيا عن تعديلات دستورية في البلاد تحدد سن الرئاسة لكي لا يزيد على 75 عاما وتخفض مدة الفترة الرئاسية إلى 5 سنوات ويقصرها على فترتين فقط. جه اليوم الذي نحسد فيه موريتانيا التي تخلصت من عهد ولد الطايع بينما نحن ندخل عهد طايع الولد» (المصدر نفسه: 206-207).

يشير الكاتب من عدم الإصلاح في مصر، قائلاً إنهم حتى في موريتانيا يسعون للإصلاح فيسخر من خلال ذكر اسم ولد الطائع، رئيس موريتانيا، ثم عكس اسمه واستخدام الكلمة الوهمية "طائع الولد"، إلى خطة لإحضار جمال مبارك إلى السلطة بعد والده حسني مبارك، و لاحتكار السلطة في تلك الأسرة.

2- 7- تجاهل العارف

التجاهل هو الحديث عن شيء واضح ومعروف بطريقة كأنهم لم يعرفوه (داد، 1385ش: 94). لذا فإن التجاهل هو أن المتكلم، على الرغم من معرفته بشيء ما، يتجاهل ويتظاهر بالجهل. ولأننا لا نستطيع أن

ننتقد صراحة الحمق الموجودة لفئة ما، فإننا نتظاهر بالغباء والحماقة ونتظاهر بالاعتراف بحمق الطبقات العليا (حلبي، 1377ش: 72).

- «بعد أن قرر وزير الداخلية حبيب العادلي منع مظاهرات التي يقوم أفرادها بإطلاق السباب والشتائم خصوصا كلمة كفاية القبيحة والخادشة للحياء، يتوقع أن تصدر وزارة الداخلية قرارا بحبس أي مواطن يسير في تظاهرة بدون أن يكون حاصلا على شهادة حسن سير وسلوك. طبعا قرار الحبس ليس رغبة لا سمح الله في تقييد حرية المواطن بل لمنحه فرصة لدخول السجن لكي يحسن أخلاقه على أساس أن السجون في مصر كما تعرف تأديب وتهذيب وإصلاح» (فضل، 2007م: 21-20).

كان العديد من السجناء الأمنيين بالسجون في عهد حسني مبارك. تم القبض على العديد خلال الاحتجاجات ضد عمل الحكومة ونقلهم إلى السجون. يتجاهل بلال فضل نفسه من أجل خلق السخرية ويرى سبب حبس المتظاهرين فرصة لتحسين أخلاقهم، ويصف السجون المصرية بطريقة إيجابية وجيدة على عكس ما هي عليه بالفعل فإنه ينتقد اعتقال المتظاهرين.

- «يفهم الناس السيد الوزير محمد ابراهيم سليمان خطئا بسبب نضاله الطويل من أجل حبس أكبر عدد ممكن من الصحفيين. سيادته ليس عدوا للحريات ولا يكره الصحفيين ولا الصحافة، وما يفعله يدخل ضمن صميم عمله كوزير لإسكان و تعمير.. السجون» (المصدر نفسه: 37).

سُجن عدد من الصحفيين في عهد حسني مبارك لمعارضتهم قرارات الحكومة. يقول الكاتب أن سجن الصحفيين من قبل الوزير لايكون بسبب عداوته لهم، ويذكر جهلًا أن هذا واجبه كوزير للإسكان والتعمير. بناءً على أن السجن هو أيضًا جزء من البلاد، فإنه يحتاج أيضًا إلى التطوير. وكأن السجون تبنى بسجن الصحفيين. من ناحية أخرى، يسخر من الوزير بشكل غير مباشر وكأنه مسؤول فقط عن بناء السجن ولايحتاج المدينة والبلد أن تتطور.

- «كشفت دراسة خطيرة أن أربعين في المائة من شباب مصر مصابون بالشيخوخة المبكرة، وربما لذلك يسارع نظام الحكم بإيصال جمال مبارك إلى مقعد الرئاسة حرصا منه على ألا يموت هؤلاء الشباب دون أن يروا رئيسا شابا يحكم مصر» (المصدر نفسه: 125).

في عهده حاول حسني مبارك جاهدًا أن يخلف نجله جمال، ولا تزال هذه القضية تحتج باستمرار من قبل الشعب المصري. في هذه الفقرة أساء الكاتب فهم نفسه بتصريح يبدو أنه لايعرف سبب التخطيط لتولي جمال مبارك السلطة، ويعتبر السبب أن الشباب يرون حاكماً شاباً قبل وفاته. هناك أيضًا إشارة غير مباشرة إلى حكم مبارك الطويل في هذه الجمل.

2- 8- التعليل الساخر

هذا هو أحد أساليب الفكاهة والسخرية التي يشير إليها بعض الأدباء، فعندما يستخدم الساخر حجة غير ذات صلة في عمله بطريقة تجعل الجمهور يضحك، فقد استخدم هذه الحيلة. في بعض الأحيان يكون التعليل صحيحًا في الظاهر، لكن داخليًا، نرى مغالطة في حجتنا، وهذه المغالطة تخلق السخرية (ايرانزاده و زارع بنادكوكى، 1391ش: 18).

- «في أكثر من لجنة في شمال سيناء رصد المراقبون ظاهرة السماح للسيدات بالتصويت أكثر من مرة لصالح مرشح الحزب الوطني على أساس أن الشرع محلل له لحد أربعة» (فضل، 2007م: 128).

كانت هناك دائما شائعات في عهد حسني مبارك بأن الانتخابات لم تكن آمنة في ذلك البلد. فإن بلال فضل باستخدام قانون الشريعة الذي يسمح للرجل بالزواج أربع مرات وبحجة سخيفة، قد برر وخلق الفكاهة تصويت النساء مرارًا لمرشح الحزب الوطني ومن ناحية أخرى، شككت بشكل غير مباشر في هذه الانتخابات.

- «أعلنت وكالات الأنباء أن قرية باكستانية قررت حرق أجهزة التلفزيون، يبدو أن إرسال التلفزيون المصري وصل بالصدفة إلى تلك القرية» (المصدر نفسه: 174).

قد سبب السخرية ربط هذا القرار في قرية باكستانية بوصول إرسال القنوات التلفزيونية المصرية ، فبهذا التعليل يجعل الجمهور يضحك ويسخر ويذل البرامج التلفزيونية المصرية.

- «قرأت حوارا متميزا أجراه صديقنا عماد الغزالي في الوفد مع الكاتب العربي الكبير أدونيس استشهد فيه بمقولة تراثية شهيرة تقول "إذا رأيت عالما يلوذ بباب سلطان فإعلم أنه لص". أخالف أدونيس في صلاحية هذه العبارة على علماء السلطان في زماننا وبلادنا فهم لا يلوذون بباب السلطان بل يقعدون على حجره» (المصدر نفسه: 224).

يستشهد فضل بأدونيس لينتقد علماء البلاط ويسخر منهم، ثم يستخدم التعليل الساخر ليقول إن هذا لا ينطبق على علماء البلاط المصري والسبب أنهم لا يلجأون إلى المحكمة ويجلسون في غرف الحكم فهذا النوع من التعبير يخلق السخرية.

2- 9- الأمثال

الأمثال هي إحدى الأنواع المهمة التي تشكلت في سياق الثقافة الشعبية. أحيانًا يخلق الساخر السخرية باستغلال عبارات الأمثال في عمله وربطها بالموضوع والمفهوم المعني. المثل هو: وضع عبارة تتضمن المثل أو شبهه وتحتوي على شيء حكيم في عبارة النظم أو النثر، وهذه الصناعة تعزز أساس الكلام، وفي بعض الأحيان يكون الإتيان بمثل في النثر، والخطابة، والكلام الذي تأثيره في تنمية الهدف وجذب انتباه المستمع هو أكثر من بضع أبيات شعرية وعدة صفحات من المقالات (همايى، 1389ش: 191). يقول فتوحي حول هذا المصطلح: المثل هو قول قصير ومعروف يشبه حالة أو عمل، وغالبًا ما يكون

شكلًا استشاريًا من الأدب الشعبي الذي هو نتاج العقل العام ويستند إلى تجارب الحياة العادية. وغالبًا ما يكون الشكل المكثف للقصة (فتوحي، 1386ش: 267). للأمثال استخدامات عديدة في خلق السخرية بسبب قصرها ومعني الساخر الذي تحمله.

- «كنت أظن أن لدي من قوة الحجة ما يؤهلني للرد على أي سؤال أيا كانت صعوبته، لكنني وقفت أمام سؤاله حائرا. قال لي: يقولون لنا دائما الناس على دين ملوكهم، لكن ماذا نفعل مع ملوك ليس لهم دين؟» (فضل، 2007م: 16)

يستخدم بلال فضل عبارة "الناس على دين ملوكهم" فى هذه الفقرة ثم ينقل كلماتها، فيشير إلى أن حكام مصر أشخاص ملحدين بزعمه فيسبب الضحك.

- «تكررت هذه العام الشكاوى من تأخر وصول الكتب الدراسية إلى الطلبة في العديد من محافظات الجمهورية لدرجة أنه في محافظة القليوبية هناك مدارس ثانوية لم تستلم أي كتب دراسية برغم شهر من بدء الدراسة كما نشرت المصري اليوم. وهو ما يثبت اعتناق وزارة التعليم لحكمة الشهيرة التي يردون بها على من يتهمهم بالجهل "العلم في الراس مش في الكراس"» (المصدر نفسه: 114).

إن إهمال مسؤولي الدولة تجاه التعليم هو إحدى القضايا التي يحاول هذا الساخر إظهارها مستخدماً المثل "العالم في الرأس في الكراس" يشرح سبب عدم وصول الكتب المدرسية للطلاب إلى اهتمام السلطات بهذا المثل، وبهذه الطريقة يجعل حديثه مضحكا.

- «يخطئ نظام الحكم كثيرا لو تعامل مع هذا الصمت المريب للشعب المصري على أنه دليل أمان ورضا عن جرائمه، التاريخ يقول عكس ذلك، واقرأوه لو أردتم، وتذكروا الحكمة الخالدة "إتق شر من أحسنت إليه"، فما بالك بشر من لم تحسن إليه» (المصدر نفسه: 119).

يريد بلال فضل أن يظهر بشكل غير مباشر أداء الحكومة وقمعهم للشعب فيستخدم المثل "إتق شر من أحسنت إليه" فيعتبر الحكومة عكس هذا المثل و المسيئة إلى الناس فيحذرهم من الناس بسبب أفعالهم.

2- 10- الجناس

الجناس هو أن يستخدم الكاتب في كتابته ألفاظا متشابهة في النطق لكن مختلفة في المعنى(همايي، 1389ش: 44). فيعتبر من أساليب السخرية التي يستخدمها الساخرون على نطاق واسع. إذن الجناس هو استخدام كلمتين أو أكثر من نفس النطق تقريباً أو تماماً، ولكن لكل منها معنى مختلف.

- «زمان كنا نعترض على انفراد الحاكم العربي بالسلطة ونقول في غضب "ليه يعني هو هياخدها مقاولة". تغير الزمن وجاء زمن التوريث والتمهيد والفرش للأبناء والأنجال، وطلع الحاكم مؤمن بأن "الحكم مش مقاولة... الحكم مناولة» (فضل، 2007م: 61).

في السنوات التي سبقت حكم مبارك، بذل الكثير من الجهود لخلافة نجله جمال مبارك. الكاتب من خلال خلق الجناس بين كلمتي "المقاولة" و "المناولة" ينتقد إلى وراثة الحكومة واحتكارها بين أفراد عائلة مبارك ويضحك القارئ.

- «ستبقى الأرض محتلة طالما يحكم هذه الأمة العربية ناس مختلة» (المصدر نفسه: 114).

في العقود التي سبقت العصر المعاصر وكذلك العصر المعاصر، عانت العديد من الدول العربية من الاستعمار وكونها تحت نير الأجانب. فأرجع الكاتب الساخر احتلال الأراضي العربية إلى النقص في عقل حكام تلك الدول، وأضاف السخرية من خلال وضع جناس بين كلمتي "محتلة" و "مختلة".

- «بدلا من أن تصدر لجنة الشعر في المجلس الأعلى للثقافة بيانا تحتج فيه على اعتقال الشاعر أمين الديب الذي اعتقل بجريمة قول شعر يناهض نظام مبارك، اندلعت حرب أهلية بين أعضا اللجنة على سفرية إلى كولومبيا. وبدلا من أن تتخذ اللجنة موقفا ضد ما يحدث في البلاد هذه الأيام من انتهاك لحقوق الإنسان واستقلال القضاء أخذ أعضاؤها يتبادلون الاتهامات على صفحات الجرائد مع عدد من الشعراء الخائبين في معركة أخذ يستقوي كل طرف فيها على الآخر بصلاته بالجهات الثقافية الرسمية، إنها ليست لجنة الشعر، بل لجنة الشعير» (المصدر نفسه: 196).

اعتقلت قوات الأمن بعض الشعراء والكتّاب المصريين في عهد حسني مبارك. وكان من بينهم أمين ديب الذي انتقد بلال فضل هيئة الشعر لعدم دعمه. فاستخدم الجناس بين كلمتي "شعر" و "شعير" لإذلال هذه الهيئة وذكر أنهما لم يدافعوا عن المناضلين والشعراء المعتقلين.

2- 11- التحقير والتصغير

إن التصغير هو من أهم الحيل التي يستخدمها الساخرون في سبيل خلق السخرية. وبهذه الطريقة، يجعل الساخر ضحيته تبدو صغيرة جسديًا وروحيًا. في بعض الأحيان يقلل الساخر من شأن الناس وفي بعض الأحيان المواقف. ومن أجل أن يكون قادرًا على إظهار الحقائق الاجتماعية، فإنه يجعل الوضع أقل أهمية مما هو عليه. هذه الطريقة هي نفسها المبالغة ولكن في الاتجاه المعاكس. هذا يعني جعل المشكلة صغيرة جدًا (ايرانزاده و زارع بنادكوكى، 1391ش: 12). يزيل المؤلف كل المظاهر الخادعة من الشخص الذي يريد أن ينتقده ويقلل من شأنه بكل الطرق. يمكن القيام بذلك بعدة طرق مختلفة ويمكن القيام به جسديًا أو روحيًا أو بطرق أخرى (جوادي، 1384ش: 17).

- «تفاخر حكومتنا المباركة العالم كله باهتمامها بذوي الاحتياجات الخاصة والمعاقين ذهنيا، وحق لها أن تفخر، ففي عهدها أصبح أكثر من 99 بالمئة من سكان مصر من ذوي الاحتياجات الخاصة. أما عن الاهتمام بالمعاقين ذهنيا فيكفي أن مصر هي الدولة الوحيدة التي تسمح لهم بالوصول الى مراكز اتخاذ القرار» (فضل، 2007م: 15).

يصف بلال فضل الحكومة المصرية أولاً بأنها نخورة بالعالم كله بطريقة فكاهية، موضحًا أن السبب هو أن 99٪ من الناس أصبحوا ذوي احتياجات خاصة، وهذا بالطبع مبالغة ومصدر دعابة. لكنه يقول إن سبب الاهتمام بالمعاقين ذهنياً هو السماح لهم بوضعهم في مناصب صنع القرار. بهذا النوع من التعبير يظهر فضل من جهة الظروف المعيشية الصعبة لأهل مصر والضغوط عليهم التي يسبب أن يصير الناس ذوي الاحتياجات الخاصة ومن جهة أخرى يعبّر عن السخرية والإذلال تجاه المسؤولين في البلاد ويسخر من عدم كفاءتهم. .

- «س: لماذا تذاع برامج الأطفال في التلفيزيونات العربية في الصباح عندما يكون كل الأطفال يافي المدرسة يافي الحضانة؟ ج:لأن ده الوقت اللي بيصحا فيه الرؤساء العرب» (المصدر نفسه: 41).

يتساءل الكاتب الساخر لماذا يبث برنامج الأطفال في الصباح؟ لأن مشاهدي هذه الأفلام هم الأطفال وفي ذلك الوقت ليسوا في المنزل ليتمكنوا من مشاهدة هذه البرامج. ثم ردا على ذلك، صغر فضل الرؤساء العرب إلى مستوى طفل، ويذكر أن سبب بث برنامج الطفل في الصباح هو إيقاظ هؤلاء الحكام في ذلك الوقت.

- «أعترض بشدة على زيارة الدكتور أحمد نظيف وسبعة من الوزراء لمطعم مؤمن، واعتراضي ليس زعلا على مقام الحكومة بل زعلا على مقام سندوتشات مؤمن» (المصدر نفسه: 136).

يعتبر مكانة الشطيرة وقيمتها في هذه العبارة أعلى من منزلة أحمد نظيف ووزراء الحكومة، فهذا يسبب إذلالاً لهؤلاء المسئولين ويسبب الضحك. بالطبع، من جهة أخرى، توجد تقنية المفاجأة هنا أيضًا.

2- 12- التشبيه والمقارنة

التشبيه هو شكل من أشكال التعبير يكون فيه شيء ما أو شخص ما يشبه شيئًا ما أو شخصًا آخر (داد، 1385ش: 133). استخدم بعض الساخرين هذه الطريقة للسخرية بشكل غير مباشر وخلق روحها في عملهم. فكاهة التشبيه تتطلب تشبيهًا بين أشياء غير ملائمة، بعبارة أخرى، إن التشابه بين المتشابه والمتشابه به في بعض الأحيان ليس من النوع الذي يشير إليه الجمهور، وفي الواقع، عدم الكفاءة والتناسب هو الذي يخلق الضحك والفكاهة. في بعض الأحيان يقارن الساخر في هذه التقنية بين شيئين لا علاقة لهما ببعضهما (حسام پور، 1390ش: 79-78). عندما كانت المقارنة بين الاثنين غريبة وغير متوقعة، فإنها تسبب الضحك والفكاهة. أحيانًا يستخدم الساخر مقارنات لمطابقة حجته مع ما اختبره قارئ كتاباته (كردچگينى، 1389ش: 31). عادة ما تستعمل التشبيهات في حال المدح «ولكن قد تسلك طريقة في التشبيه لا يكون الوجه فيها صفة مشتركة بين الطرفين، فتستعمل هذه التشبيهات والمعاني الشريفة في ضدها، ويتم هذا التشبيه عن طريق تنزيل هذا التضاد في الصفتين منزلة التناسب ثم ينتزع وجه الشبه

من التضاد المنزل منزلة التناسب ويكون ذلك لغرض التلميح أو التهكم والسخرية» (الغزالي، 1414: 339).

- «إختيار الهلال كرمز للرئيس مبارك في الإنتخابات له دلالته الهامة، فالهلال لا يطلع إلا أول كل شهر ووعود الرئيس مبارك لا تطلع إلا أول كل فترة رئاسية» (فضل، 2007م: 85).

يخلق فضل بمقارنة وعود مبارك بالهلال صلة بين الاثنين، وبالإضافة إلى التسبب في هذه السخرية ، يشير المؤلف إلى الوعود التي لا حصر لها التي يقدمها مبارك للناس في بداية كل فترة، ولكن بعد وصوله وبالعودة إلى السلطة ينسي تلك الوعود.

- «الصديق الدكتور خالد منتصر نقل في مقاله بصوت الأمة سؤالا كتبه أحد رواد منتدى محاورات المصريين قال فيه أن ابنه سأله "بابا..هو الريس مبارك صاحب ربنا"، الأب لم يجد إجابة وخالد منتصر طلب من القراء أن يساعدوا الأب على البحث عن إجابة مؤكدا على عدم مسئوليته عن طرح السؤال الحائر. والأهم في رأيي ليس التفكير في إجابة تقنع طفلا فذلك أمر شديد الصعوبة، بل الأهم هو التفكير في الدوافع التي دفعته لهذا السؤال، هل هو شعوره الفطري المبكر بأبدية الرئيس وتفرده بالقرار أو بأنه موجود في كل حتة أو إدراكه أن التلفزيون والصحف القومية يصورانه كأنه لا يخطئ أبدا أو ربما لإدراكه بأن سياسات الرئيس كوارث طبيعية تشبه غضب ربنا جل جلاله» (فضل، 2007م: 123).

يذكر بلال فضل من خلال سرد قصة مضحكة عدة قضايا مختلفة في نفس الوقت. أولاً، سخرية مبارك عدم تنحيه عن السلطة، وثانيًا انتقاد وسائل الإعلام والصحف التي تبالغ في وصف مبارك للتملق والنفاق بل وتصفه بأنه صديق الله، وثالثًا تشبيه سياسات حسني مبارك بالكوارث الطبيعية. إن وصف الكاتب لسياسات الرئيس المصري حسني مبارك بأنها كارثة طبيعية، وكذلك تشبيهها بسخط الله، تسببت في الفكاهة.

- «لن يكون دقيقا أبدا أن يصف أحد الموالسين الحاكم العربي بأنه كالشمس. لأن الشمس بتتكسف» (المصدر نفسه: 184).

يذكر الكاتب الساخر وصف أحد متملقي البلاط الذي وصف الحاكم العربي بالشمس فيعتبره غير صحيح. لأن الشمس تغرب ولكن الحاكم العربي لا يتنازل عن منصبه ولا تغرب. وبهذه المقارنة الساخرة، قال مازحا إن الحزب الحاكم لايستقيل من السلطة ولايترك الحكومة.

النتيجة

استخدم بلال فضل تقنيات عديدة لخلق السخرية في نثره وبكل تقنية كان يعبّر عن بعض مقصوده ضمنيًا وغير مباشر. من بين التقنيات العديدة التي استخدمها فضل، فتقنية التهكم و تجاهل العارف هي

الأكثر تكرارا في نثره. فحاول باستخدام لغة وتعبير بسيط، أن ينشئ علاقة وثيقة بين الجمهور ونثره. من ناحية أخرى، استطاع في كتابه قلمين أن يقدم انعكاسًا جيدًا للقضايا السياسية والاجتماعية التي تحكم المجتمع المصري، وينتقد المشاكل والقصور العديدة التي واجهتها البلاد في أبعادها السياسية والاجتماعية. كما يكشف عن العديد من الزوايا السياسية والاجتماعية الخفية في مصر، ويزيد من الوعي بها، ويحذر من هم في السلطة من جهود إصلاحها. احتكار السلطة في يد عائلة مبارك، ووراثتها وعدم كفاءة المسؤولين الحكوميين، والظروف المعيشية الصعبة للناس، عدم اهتمام إلى مشاكلهم، هي بعض القضايا التي عبر عنها هذا الكاتب الساخر في نثره بتوظيف السخرية و بطريقة فكاهية.

المصادر والمراجع

- **الكتب**

القرآن الكريم

ابراهيم، زكريا. (د.تا). **سيكولوجية الفكاهة والضحك**. القاهرة: مكتبة مصر.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم. (2005م). **لسان العرب**. المجلد السابع. بيروت: دار صادر.

آريان‌پور، يحيى. (1375ش). **از صبا تا نيما**. الطبعة الثانية. تهران: زوار.

تجبر، نيما. (1390ش). **نظرية طنز بربنياد متون برجستة طنز فارسى**. تهران: مهر ويستا.

جوادي، حسن. (1384ش). **تاريخ طنز در ادبيات فارسى**. تهران: كاروان.

حري، ابوالفضل. (1390ش). **دربارة طنز**. چاپ دوم. تهران: سوره مهر.

حلبي، على اصغر. (1377ش). **تاريخ طنز و شوخ طبعى در ايران و جهان اسلامى**. تهران: بهبهانى.

خربوش، حسين. (1982م). **أدب الفكاهة الأندلسي**. إربد: منشورات جامعة اليرموك.

داد، سيما. (1385ش). **فرهنگ اصطلاحات ادبى**. چاپ سوم. تهران: مروارید.

ضناوي، سعدي. (1994م). **مدخل إلى علم اجتماع الأدب**. القاهرة: دار الفكر العربي للطباعة والنشر.

. بهاهتمام سيد عبد الجواد موسوى. چاپ دوم. تهران: سورة مهر.

عبد الحميد، شاكر. (1423ق). **الفكاهة والضحك رؤية جديدة**. الكويت: عالم المعرفة.

فتوحي رودمعجنى، محمود. (1386ش). **بلاغت تصوير**. تهران: سخن.

فضل، بلال. (2007م). **قلمين**. القاهرة: دار ميريت.

. بهاهتمام سيد عبد الجواد موسوى. تهران: سورة مهر.

قزيحة، رياض. (1998م). **الفكاهة في الأدب الأندلسي**. بيروت: المكتبة العصرية.

القشطيني، خالد. (1988م). **السخرية السياسية العربية**. بيروت: دار الساقي.

محمد حسين، السيد عبدالحليم. (1988م). **السخرية في أدب الجاحظ**. الليبي: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان.

وحيديان كاميار، تقى. (1379ش). **بديع از ديدگاه زبانشناسى**. تهران: دوستان.

همايي، جلال الدين. (1389ش). **فنون بلاغت و صناعات ادبى**. تهران: اهورا.

الهوّال، حامد عبده. (1982م). **السخرية في أدب المازني**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- **الرسائل الجامعية**

عمرو، نيفين محمد شاكر. (2009م). **السخرية في الشعر في العصر المملوكي الأول**. رسالة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية. بإشراف علي عمرو. كلية الدراسات العليا. جامعة الخليل. فلسطين.

). رسالة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية. بإشراف عادل الأسطة. كلية الدراسات العليا. جامعة النجاح الوطنية في نابلس. فلسطين.

الذبياني، مساعد بن سعد بن ضحيان. (1431ق). **السخرية في شعر عبدالله البردوني**. رسالة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية. بإشراف حسن محمد باجودة. كلية اللغة العربية. جامعة أم القري. المملكة العربية السعودية.

الغزالي، شعيب بن أحمد بن محمد عبدالرحمن. (1414ق). **أساليب السخرية في البلاغة العربية**. رسالة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية. بإشراف عبدالعظيم إبراهيم المطعني. كلية اللغة العربية. جامعة أم القرى. المملكة العربية السعودية.

- **المقالات**

ايرانزاده، نعمت الله و زارع بنادكوكى، نجمه. (1391ش). «شگردهاى طنزساز در "دو كلمه حرف حساب" كيومرث صابرى (گل آقا)». **نشرية تاريخ ادبيات**. العدد 70، صص 5-32.

حسامپور، سعيد. (1390ش). «بررسى تكنيك‌هاى طنز و مطايبه در آثار هوشنگ مرادى كرمانى». **مطالعات ادبيات كودك**. السنة الثانية، العدد 1، صص 61-90.

زعيم، فرماه. (1381ش). «طنز و خلاقيت». **نشرية رشد آموزش زبان و ادب فارسى**. العدد 62، صص 46-55.

المواقع الإلكترونية

«**من هو بلال فضل؟**». (2020/10/24): **https://www.arageek.com/bio/belal-fadl**

شعر روضة الحاج (مقاربة في ضوء نظرية التناص)

Rawda Al-Hajj's poetry (An approach in the light of the theory of intertextuality)

أ.د. محمد عبد الله سليمان الصديق، - عميد كلية الآداب
جامعة القرآن الكريم وتأصيل العلوم -السودان
البريد الإلكتروني:abomoneeb123@gmail.com

الملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة التناص وأثره في تشكلات المعنى في شعر روضة الحاج، وقد استخدم الباحث المقاربة التناصية للوصول إلى تحقيق هذا الهدف، وتمت المقاربة "في ضوء نظرية التناص" وفق مستوياته الثلاثة: (الاجترار، والامتصاص، والحوار) وبعد إجراء البحث خلصنا إلى نتائج منها: أن مصادر التناص تعددت في شعر روضة الحاج، فتراوحت بين المصدر الديني والتاريخي والشعري والأسطوري والمقولات السائرة والأمثال وغيرها. تنقلت الشاعرة بين مستويات التناص الثلاثة، وأبدعت في المستوى الحواري وهو أهم مستويات التناص من الناحية الفنية. التناص في شعر روضة الحاج ظاهرة تعكس البعد والعمق الثقافي لديها. كما توصلت الدراسة إلى أن روضة الحاج تجيد واحدة من أهم الأدوات الشعرية في القصيدة الحديثة؛ وذلك بتفننها في توظيف التناص.

الكلمات المفتاحية: (التناص،الاجترار، الامتصاص، الحوار)

Abstract

This research aims to study intertextuality and its effect on the formations of meaning in the poetry of Rawdat Al-Hajj. The researcher used the interdisciplinary approach to reach this aim, and the approach was taken "in the light of intertextual theory" according to its three levels: (rumination, absorption, and dialogue) and after conducting the research we concluded that Results, including: that the sources of intertextuality multiplied in the poetry of Rawdat Al-Hajj, ranging from the religious, historical, poetic and legendary source to the prevailing quotes, proverbs, and others. The poet navigated between the three levels of intercourse, and was creative in the discipline, which is the most important level of intertextuality from the technical point of view. Intertextuality in the poetry of Rawdat Al Hajj is a phenomenon that reflects its cultural dimension and depth. The study also found that Rawdat Al-Hajj is fluent in one of the most important poetry tools in the modern poem; By her mastery of the use of intertextuality.

Keywords: sexual intercourse, rumination, absorption, dialogue

مقدمة

ظاهرة التناص في شعر روضة الحاج لا تخطئها العين، فقد تعددت أنواعه في دواوينها فمنه التناص الديني والتاريخي والأدبي والرمزي وقد تفاعل نص روضة الحاج مع نصوص متنوعة، وهذا يقف شاهدا على سعة ثقافة الشاعرة، فالتناص لا يتأتى من فراغ وإنما هي نصوص مركوزة في ذاكرة المبدع تعبر عن العناصر التي شكلت ثقافته يستدعيها عند الحاجة لتتعالق مع نصه الشعري.

ومصادر التناص عندها متعددة، فهي تعتمد على عدة ذواكر منها الذاكرة الدينية، والذاكرة الشعرية، والذاكرة التاريخية، فالذاكرة الدينية ترتكز أولا على القرآن الكريم كمصدر أساس من مصادر التفاعل النصي، ثم الحديث النبوي الشريف وكذلك النص الشعري القديم والحديث، والنص التاريخي والقصة والمقولات المأثورة كلها تشكل مصادر مهمة استقت منها الشاعرة.

مشكلة البحث:

تتمثل مشكلة البحث في دراسة التناص في شعر روضة الحاج وأثر ذلك في تنوع الدلالة من خلال تشكلات المعنى وتأويله. ويمكن طرح المشكلة من خلال الأسئلة التالية:

- هل التناص في شعر روضة الحاج ظاهرة تستحق الدراسة والبحث؟
- إلى أي مدى استطاعت روضة الحاج استدعاء النص الغائب في شعرها؟
- وما مستويات التناص في شعر روضة الحاج؟
- وما الأثر الجمالي الذي تركه في نصها الشعري؟
- وكيف أسهم التناص في تشكلات المعنى وإثراء الدلالة في شعرها؟

أهداف البحث: يهدف هذا البحث إلى:

- دراسة شعر روضة الحاج في ضوء نظرية التناص.
- معرفة أثر التناص على تشكلات المعني في شعر روضة الحاج.
- تتبع التوظيف الفني والجمالي للتناص في شعر روضة الحاج.

الدراسات السابقة:

بحسب علمي لا توجد دراسة سابقة بنفس عنوان دراستي، ولكن توجد دراسات سابقة كثيرة عن التناص في شعر شعراء آخرين قدامى ومحدثين منها على سبيل المثال لا الحصر:

- تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير" لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، الباحث: أحمد زهير رحاحلة، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، المجلد 42 العدد2 ، 2015م.

- التناص في قصيدة "قل للديار" لجرير مع قصيدة "خف القطين" للأخطل، للباحثين :علي نظري، يونس وليئي،مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الثانية، العدد الثامن، كانون الأول 2012م، ص 163-179.

منهج البحث: اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي لإجراء الدراسة. وقد اشتمل البحث على عدد من المحاور هي:

- مفهوم التناص
- مستويات التناص وأثرها في تشكلات المعنى في شعر روضة الحاج:
- مستوى الاجترار
- مستوى الامتصاص
- مستوى الحوار

مفهوم مصطلح التناص:

التناص هو تفاعل النص الجديد مع القديم، أو الحاضر مع الغائب، تقول جوليا كريستيفا عن التناص هو" لقاء تعارض ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى، داخل النص الجديد" (كريستيفا،1997،ص12) وتقول أيضا""إن النص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى". (هولب ، 1994،ص25)وهذا التفاعل لايكون عبثيا وإنما يوظف لخدمة النص في عملية تشيكل المعنى. وما النص في حقيقته إلا شبكة من التعالقات النصية."فالكتّاب لا يخلقون نصوصهم من عقولهم ولكنهم يقومون بتجميعها من نصوص موجودة مسبقا" (آلان،ص 55) فالشاعر المبدع يجعل النص الغائب ينسجم انسجاما تاما عضويا وتفاعليا بحيث لا يبدو وكأنه جسم غريب دخيل على النص أفتعل حشره قسرا في ذلك الموضع فالتناص: " مجموعة النصوص المستترة التي يحويها النص الشعري في بنيته وتعمل بشكل باطني ، وعضوي، على تحقيق هذا النص وتشكيل دلالته" (هولب ، 1994،ص25)

ويتطلب ذلك متلقيا واعيا، ومثقفا على درجة عالية من الاطلاع على النص الغائب، والقدرة على التذوق والتأويل حتى يتمكن من التقاط التناص وفك شفرة المعنى المراد"ويحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس هذا الفضاء النصي سنسميه فضاء متداخلا نصيا. وإذا ما أخذ القول الشعري داخل التداخل النصي فإنه سيكون مجموعة فرعية من مجموعة أكبر هي فضاء النصوص المطبقة في محيطنا الثقافي العربي". (كريستيفا،1997،ص 78)

وبالمفاهيم السابقة سندخل إلى دراسة التناص في شعر روضة الحاج ومستوياته وأثرها في تشكلات المعنى مستصحبين معنا الجانب التنظيري للولوج من خلاله إلى المقاربة التطبيقية واستقصاء الظاهرة من بعض دواوين الشاعرة.

مستويات التناص وأثرها في تشكلات المعنى:

إن الناقدة جوليا كريستيفا هي التي نَظَّرت للتناص من خلال كتابها"علم النص" وكذلك الناقد العربي محمد بنيس ومن خلال كتابه " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب " في محاولات لتطوير هذه النظرية، وقد ركزنا في بحثنا على دراسة مستويات التناص في شعر روضة الحاج مستفيدين من ذلك التنظير لنتبين أثر هذه المستويات ودورها في تشكلات المعنى.

أولا: مستوى الاجترار:

يعرف محمد بنيس مصطلح الاجترار بأنه" تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني".(بنيس،1985،ص253) وهذا المستوى هو أضعف مستويات التناص من الناحية الفنية، وفي هذا المستوى من التناص يستدعي الشاعر النص الغائب بمعناه ولفظة، فهو يتعامل مع هذا النص بوعي سكوني بتكرار النص الغائب دون تغيير، أي يجتر النص كما هو وهذا المستوى كما أسلفت هو أضعف مستويات التناص من الزاوية الفنية.

التناص مع القرآن الكريم:

يعد النص القرآني أعلى نص مرجعي على الاطلاق، وهو من النصوص التي شكلت ثقافة الشاعر العربي المعاصر، مما جعله يلجأ إليه كثيرا فهو يشكل حضورا بارزا في القصيدة المعاصرة، ونلحظ ذلك في شعر روضة الحاج بصورة مكثفة على مستوى اللفظة والجملة والتركيب وأحيانا الأجواء القرآنية العامة، تقول الشاعرة روضة الحاج:

ويح التي باعت بخسٍ صبرَها
فما ربحت تجارتها
وأعيتها الجراح

هذا المقطع الشعري يتضمن تناصين مع آيتين من كتاب الله الأول تناص اجتراري مع قول الله تعالى:﴿وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ ﴾ (سورة يوسف، الآية20) فكلمة شروه في الآية بمعنى باعوه لأن كلمة اشترى في اللغة فيها تضاد فهي تحمل المعنى وضده، فيمكن أن تأتي بمعنى الشراء أو البيع، ففي الآية أن إخوة يوسف باعوه بثمن بخس، ولكن الشاعرة اتجهت بهذه الألفاظ واستخدمتها للتي باعت صبرها بثمن بخس ففيها استثمار للألفاظ القرآنية وتوظيفها باتجاه آخر لمعنى تنشده الشاعرة، واستخدام لفظة بخس أعطت المعنى بعدا آخرا.

كما تناصت تناصا اجتراريا آخر في ذات المقطع مع الآية الكريمة:﴿أُولَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَةَ بِالْهُدَىٰ فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ وَمَا كَانُوا مُهْتَدِينَ﴾ (سورة البقرة، الآية16) فخسارة تجارة الذين وصفهم الله تعالى بأنهم اشتروا الضلالة بالهدى كبيرة .

واستعملت الشاعرة لفظة وَيْح : وهي كلمة توجُّع وترحُّم وإظهار الشفقة للتي باعت صبرها بثمن بخس فما ربحت تجارتها وأعيتها الجراح.

وتقول أيضا:

كل الحروف الرائعات تعود..
كل الأمسيات الناعسات تعود..
كل دقيقة كانت لديك تعود..
كل قصيدة كانت لديك تعود
تأسرني..
فما أدري إلى أين المفر؟؟ (روضة الحاج، ص3)

الشاعرة تحاصرها العودة، عودة الحروف، وعودة الأمسيات، وعودة الزمن، وعودة القصيدة، مما دعاها إلى التساؤل إلى أين المفر من كل ذلك؟وهي بهذا الصنيع تتناص إجتراريا مع النص القرآني في قوله تعالى:﴿ فَإِذَا بَرِقَ الْبَصَرُ (7) وَخَسَفَ الْقَمَرُ (8) وَجُمِعَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ (9) يَقُولُ الْإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ﴾ (سورة القيامة، الآية 10) وإذا جاء يوم القيامة يواجه الإنسان بما ذُكِر في الآيات السابقة مما يجعله يتساءل أين المفر من كل ذلك؟

تقول روضة:

رقمي سأرحل
فادكرني
ما تناهى الصوت مني
والعمر الذي قد كنت أنت ربيعه
عبثا يفرق ضوؤه أيدي سبا

وأحيانا تكتفي الشاعرة بالتناص مع الآيات القرآنية بالألفاظ فقط فتقتبس بعض الألفاظ القرآنية مما يجعل البنية التركيبية متفردة ومن ذلك (فأدكرني) في المقطع السابق وهو مقتبس من قوله تعالى:﴿ وَقَالَ الَّذِي نَجَا مِنْهُمَا وَادَّكَرَ بَعْدَ أُمَّةٍ أَنَا أُنَبِّئُكُم بِتَأْوِيلِهِ فَأَرْسِلُونِ ﴾ (سورة يوسف، الآية 45)وادكر بعد أمة أي بعد حين.

وتقول في قصيدها "عنت الرحيل":

رقمي سأرحل
فادكرني عندما
الشمس تشرق
والمساء يطل

فالشاعرة تناجي الحبيب وتطلب منه أن يَذكُرها حين تشرق الشمس، ويطل المساء، فهي الأحداث الطبيعية الكبرى شروق الشمس الذي يوحي بالميلاد، والمساء الذي يوحي بالزوال.

وفي قولها من قصيدتها بعنوان "من وفاء إدريس":

وللنساء جئن بالغداة ساعة النهار
وعدن بالحياة كلها مع الشفق
تمتم الصباح والمساء تعوذ بالرحيم ربها من شر ما خلق ([1]روضة الحاج ،ص7)

وهنا تستعير ألفاظا قرآنية من سورة الفلق﴿ قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ ﴿١﴾مِن شَرِّ مَا خَلَقَ ﴿٢﴾ (الفلق، الآيتان،1و2)

وتقول روضة في قصيدتها"وحدة":

لأن عطرك كان ذاكرتي المليئة بالتفاصيل الجميلة
في زمان القيس والفصل المسالم
والحكايات التي اختارت نهاية قوله
"لاتحزن" (روضة الحاج، ص 35)

فمفردة (لا تحزن) مستقاة من قوله تعالى:"إِلَّا تَنصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا فَأَنزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَّمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ " (سورة التوبة، الآية 40)

ومن أشكال التناص التركيبي الاجتراري مع القرآن الكريم قولها:

يا ويحها الخرطوم كيف أطيقها؟؟
تبت يدا الخرطوم
لو لم تحتويك مهابة
نيلا..وتاريخا
وصرحا من جلال.. ([1]روضة الحاج، ص5)

وبمجرد سماع جملة"تبت يدا" تحيلنا مباشرة إلى قوله تعالى:﴿ تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ﴾ (سورة المسد، الآية1) فتحمل عباراتها معنى التذمر والتمرد على الخرطوم ثم تستدرك وتقول لو لم يكن يحتويها التاريخ والنيل جلالة ومهابة.

وتتناص مع تركيب قرآني آخر دون أي تغيير في أي لفظة من ألفاظ الجملة حيث تأتي بها برمتها في قصيدتها "وقال نسوة":

وقال نسوة في المدينة

ألم يزل كعهده القديم في دماك بعد؟؟

عذرتهن سيدي!! (روضة الحاج، ص 12)

تناصت الشاعرة مع الآية القرآنية كما هي بذات ألفاظها وتركيبها:﴿ وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَن نَّفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ ﴾ (سورة يوسف، الآية 30) فيُغَلَّبُ التَّذكيرُ إذا كانَ المَقْصُودُ بالجمْعِ قِلَّةُ العَدَدِ، لأنَّ المتَكلِّمَات في حَقِّ امْرَأَةِ العَزِيزِ آنَذاك (قِلَّةٌ) مِنَ النِّسَاءِ.

وتقول:

ولأجل من أوقفت هذا العمر

رقم سنينه العجفاء (روضة الحاج،ص23)

وفي ذلك تناص مع قوله تعالى:﴿ وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ ﴾ (سورة يوسف الآية 43)

وكذلك مع قوله تعالى في ذات السورة:﴿ يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ لَّعَلِّي أَرْجِعُ إِلَى النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ ﴾ (سورة يوسف الآية 46)

وتقول:

يارفاقي

دثروني..دثروني

بغلالات العبير

أفسحوا الدرب لقلب

كاد بالشوق إليكم يا أحبائي يطير (روضة الحاج،ص10)

فتكرار دثروني دثروني تذكرنا بقول النبي صلى الله عليه وسلم عندما نزل عليه الوحي في حراء وعاد إلى بيته عند زوجته خديجة رضي الله عنها، فقال: دثروني دثروني كما تشير أيضا إلى قوله تعالى:﴿ يَا أَيُّهَا الْمُدَّثِّرُ ﴾ (سورة المدثر، آية 1)

وفي هذا المقطع تناص مع الحديث النبوي الشريف في قصيدتها "تعاويذ على جدار الهزيمة":

أو مخرجي..
نعم رسول الله
يخرجك الذين تحبهم
فردا تهوم قسرا في الفلاة وفي الدروب وفي الشعاب (روضة الحاج، ص30)

فعبارة (أو مخرجي هم) مأخوذة بنصها من الحوار الذي دار بين الرسول صلى الله عليه وسلم وورقة بن نوفل عندما نزل عليه الوحي "فقال له ورقة: يا بن أخي ماذا ترى؟ فأخبره رسول الله صلى الله عليه وسلم خبر ما رأى.

فقال له ورقة: هذا الناموس الذي كان ينزل على موسى، يا ليتني فيها جذعا، ليتني أكون حيا، إذ يخرجك قومك.

فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: " أو مخرجيهم؟! " فقال: نعم، لم يأت أحد بمثل ما جئت به إلا عودي، وإن يدركني يومك أنصرك نصرا مؤزرا".(ابن كثير ،ص 386)

وقولها:

التناص مع الشعر العربي:

وفي قصائد روضة الحاج بعض التناصات الاجترارية التي يمكن أن نستشهد عليها بتفاعلها مع بعض المقطوعات الواردة في الشعر العربي قديمه وحديثه ومن ذلك قولها:

أنا حينما أوقفتُ عمري رهنَ عِمرِكَ
كنتُ أعرفُ أنّني (أعطيتُ ما استبقيتُ شيْئا)!! (روضة الحاج، ص31)

هذا البيت يحوي تناصًا اجترارياً مع الشطر الثاني من بيت الشاعر إبراهيم ناجي في قصيدة الأطلال:

أعطني حريتي أطلق يديَّ إنني أعطيت ما استبقيت شيئا (ناجي،1996،ص51)

فالتناص قائم على اجترار جزء من هذا البيت الشعري، وتوظيفه في خدمة المعنى، واندماجه في المقطع الشعري في سلاسة تامة، فروضة جعلت عمرها وقفا ورهنا للمحبوب، وكذلك ناجي مكبل الحرية يطالب بالأفراج عنه، فكل منهما أعطى ولم يستبق شيئا.

ومن مواضع التناص قولها:

وهدَه شوق إلى الزغب الصغار

فصاح مكسورا..ألا كيف السفر!! (روضة الحاج،ص24)

لفظة (الزغب) في المقطع الشعري السابق تجعلنا نعود بذاكرتنا إلى بيت الحطيئة عندما ألقى به الخليفة عمر في السجن بسبب هجائه للزبرقان ومحاولة استعطافه للخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه لإخراجه من السجن:

ماذا تَقولُ لِأَفراخٍ بِذي مرَخٍ زُغب الحَواصِلِ لا ماءٌ وَلا شَجَرُ (الحطيئة،ص107)

فالشوق للزغب الصغار جامعا مشتركا بين الطرفين فالحطيئة يطلب الخروج من سجنه ليطفئ شوقه بلقاء أبنائه الصغار، وكذلك الذي هدّه السفر والترحال فاشتاق إلى أبنائه في مقطوعة روضة.

تقول الشاعرة روضة الحاج في قصيدتها" انكسار":

طال الطريق إلى رضاك

(لا .. تصالح)

فالذي وحدي ابتلاني..وابتلاك.. (روضة الحاج،ص24)

فيها اجترار لجملة "لا تصالح" في قصيدة أمل دنقل المشهورة مع اختلاف المعنى الذي ينشده كل من الشاعرين فدنقل غرضه المصالحة السياسية وروضة غرضها مصالحة من نوع آخر:

لا تصالحْ!

..ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما..

هل ترى..؟

هي أشياء لا تشترى:.. (دنقل،1987،ص329)

وكذلك لفظة شكرا فيها اجترار لقصيدة نزار قباني (بلقيس) والتي مطلها (شكرا لكم):

شكرا لقسوتك الجميلة سيدي

شكرا لوجهك

حين يلبس غير ألواني

التي تلوي حبال مودتي

خنقا على عنقي

لتقرأك السلام

شكرا على نصل الملامة والملام

شكرا لهذا القهر من عينيك (روضة الحاج،ص25)

وجاء في مطلع قصيدة نزار:

شكراً لكم..
شكراً لكم. .
فحبيبتي قتلت .. وصار بوسعكم
أن تشربوا كأساً على قبر الشهيدة
وقصيدتي اقتيلت..
وهل من أمةٍ في الأرض..
-إلا نحن – تغتال القصيدة ؟ (قباني،1982،ص9)

ومن ذلك اجترار التناص مع قصيدة أنشودة المطر للشاعر السياب حيث غنت معازف الشاعرة معه تلك الأغنية الشهيرة،في قصيدتها" تغريبة المطر":

إذ أمطرت ..
نهضت جميع معازفي
، غنَّت مع (السيَّاب) أغنية المطر !
(مطرٌ .. مطر)
وأنا ارتطامُ السحب بالسحب
، اشتياقُ الأرض ..
عزفُ الريح ،
سرُّ العطر في رئة الزَّهَر (روضة الحاج،ص7)

يقول السياب:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السّحر
أو شُرفتانِ راح ينأى عنهما القمر
عيناكِ حين تبسِمان تورِقُ الكُروم
وترقصُ الأضواء كالأقمارِ في نهر
يرجُّه المجداف وهناً ساعة السّحر
كأنما تنبضُ في غوريهما النّجوم
أنشودة المطر
مطر .. مطر .. مطر

وفي عبارة (ارتطامُ السحب بالسحب) تناص مع الشاعر الفيتوري في قوله:(ارتطام الدم بالدم):

وناديك
تغرس أصواتنا
شجرا صندليا حواليك
نركض خلف الجنائز
عارين في غرف الموت
نأتيك بالأوجه المطمئنة
والأوجه الخائفة
بتمائم أجدادنا
بتعاويذهم حين يرتطم الدم بالدم (الفيتوري،1988،ص16)

تقول روضة:

زيد يقيني في كل يوم
بأنك يا رجلاً من جميع المساحات جاء
ولوّن وجه الحياة لدي
بلون الحياة وطعم الحياةِ وشكل الحياة
غريبٌ أطل على الكونِ يوماً مساء
فصحتُ أجارتنا ..
لم تجبني !
ولكنني كنت أعرف
طوبى لنا .. إننا غرباء (روضة الحاج،ص28)

فأنها تستوحي حادثة وفاة امرئ القيس الذي تحكي الروايات أنه مات مسموما في طريق عودته من بلاد الروم فقد مر امرؤ القيس على قبر فتاة غريبة فسأل عنها فقيل له إنه قبر فتاة لأحد ملوك الروم فخاطبها بقوله:

أجارتنا إن المزار قريب وإني مقيم ما أقام عسيب
أجارتنا إنا غريبان هاهنا وكل غريب للغريب نسيب

وتقول روضة:

هل تعني السعادة غير أن يأتي المطر؟!
تمضي إلى حيث اختيارك
(والرشيد) مهابة وثقتبأنك عائدٌ أبداً إليه

مهما عبرتَ من المَهَامِهِ والفجاج
سِرْ في فضاء الله واهطل حيثما قررت أنت
لك أن تكون أمير نفسك سيدي
وله الخراج!! (روضة الحاج،ص9)

ففي المقطع السابق استثمار لمقولة الرشيد المشهورة يخاطب السحابة:(أمطري حيث شئت فإن خراجك سيأتيني).

ثانياً: مستوى الامتصاص:

تقول جوليا كرستيفا عن الامتصاص في كتابها علم النص "وقد استطعنا من خلال مصطلح التصحيف (paragramme) الذي استعمله سوسير بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية عيناها باسم التصحيف (paragrammatisme)، أي امتصاص نصوص(معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معني معين" (كريستيفا،ص78)

يعرف محمد بنيس الامتصاص قائلا: "الإقرار بأهمية هذا النص، وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول، لا ينفيان الأصل، بل يسهمان في استمراره كجوهر قابل للتجديد" (بنيس،ص253)

"وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النص الغائب وضرورة امتصاصه ضمن النص الماثل، كاستمرار متجدد"،(روضة الحاج، ص 28) تقول روضة:

وحدي أنا
أسرجت أنت رواحل الإيناس
والفرح الجديد وحملت زادك روعة العمر
وتجلد القلب العميد
صادرت مقدرتي على النسيان
حين سكنت ذاكرتي
وبت إليّ أقرب
يا ربيع العمر من حبل الوريد (روضة الحاج،ص 11)

لقد تمت مصادرة الذاكرة عن النسيان وسكنها من كَنَّت عنه الشاعرة بربيع العمر فصار أقرب إليها من حبل الوريد مقتبسة ذات دلالة المعنى من الآية الكريمة:﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ ﴾ (سورة،ق، الآية 16) مستخدمة المعنى باتجاه آخر تنشده.

وتستمر في القصيدة قائلة:

كلما لاقين وهنا قلت جلق منتهانا

سدرة الحسن المثير

أهمسوا جهرا بأنا قد وصلناها دمشقا

واجبروا قلبا كسير (روضة الحاج،ص20)

فبذكرها للسدرة في الأبيات تناص مع قول الله تعالى:﴿ عِندَ سِدْرَةِ الْمُنتَهَىٰ﴾ (سورة النجم، الآية14) فهي إن تبلغ جلق سدرة الحسن المثير، لا تستطيع أن تبلغ سدرة المنتهي، فهو مقام لم يبلغه إلا النبي، ولكنها تنشد مكانا يمكنها بلوغه مستفيدة من اللفظ القرآني "سدرة" لبلوغ المعنى الذي تريد بأنها وصلت دمشق سدرة الحسن المثير.

ويبرز المستوى الامتصاصي أيضا في قصيدتها " في موسم المد جزر جديد":

فأردد إليَ بضاعتي

بغي انصرافك لم يزل يدمي جبين تكبري زيفاً

يجرعني المرارة والنواح (روضة الحاج ،ص6)

فكما رد الله بضاعة إخوة يوسف إليهم فالشاعرة تنشد ممن أخذ بضاعتها وجرعها المرارة والنواح أن يردها إليها، فقد يردها أو لا يردها، ولكن بضاعة أخوة يوسف ردت إليهم وازدادوا كيل بعير في قوله تعالى:﴿ وَلَمَّا فَتَحُوا مَتَاعَهُمْ وَجَدُوا بِضَاعَتَهُمْ رُدَّتْ إِلَيْهِمْ قَالُوا يَا أَبَانَا مَا نَبْغِي هَٰذِهِ بِضَاعَتُنَا رُدَّتْ إِلَيْنَا وَنَمِيرُ أَهْلَنَا وَنَحْفَظُ أَخَانَا وَنَزْدَادُ كَيْلَ بَعِيرٍ ذَٰلِكَ كَيْلٌ يَسِيرٌ﴾ (سورة يسف،الآية65)

وتقول أيضا:

هذا قميصُ هواك

قُد الآن من قُبلٍ ومن دبُرٍ ومن كلِ اتجاه

فلمن ستحتكم الغداة

ولست تملك من دليلٍ للنجاة

سجن العذاب أحب لي

يا صاحبي من الحياة(روضة الحاج،ص41)

وفي هذا تناص مع قوله تعالى:"قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ (26) وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِينَ (27) فَلَمَّا رَأَى قَمِيصَهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِنْ كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ (28) يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا وَاسْتَغْفِرِي لِذَنْبِكِ إِنَّكِ كُنْتِ مِنَ الْخَاطِئِينَ (29) (سورة يوسف،26-29)

وتقول في نص آخر تتناص وتتعالق فيه مع نص للشاعر السوداني الهادي آدم في قصيدته "أغدا ألقاك":

وحدي أنا

أشتاق أن ألقاك رغمي
والمدى مستهزئ مني
ومن شوق عنيد
أشتاق أن ألقاك
ثم يكون ما لا يشتهي
فلقاك يمنحني خلود (روضة الحاج،ص 11)

تعبر الشاعرة في الأبيات السابقة عن الشوق إلى اللقاء برغم أن المدى يقف مستهزئا حائلا دون تحقيق الحلم المنتظر، فالشاعرة من طرف خفي تشير إلى رائعة الهادي آدم التي شدت بها سيدة الغناء العربي أم كلثوم "أغدا ألقاك"، فالهادي برغم شوقه إلى اللقاء إلا أنه يقف حائرا بين الخشية منه ورجاء اقترابه، وروضة تشتاق إلى اللقاء ولكنها تخشى أن يكون ما لا يشتهى فالتوجس وارد عند كليهما، يقول الهادي آدم:

أغداً ألقاك يا خوف فؤادي من غد
يا لشوقي واحتراقي في انتظار الموعد
آه كم أخشى غدي هذا وأرجوه اقترابا
كنت أستدنيه لكن هبته لما أهابا
وأهلت فرحة القرب به حين استجابا
هكذا أحتمل العمر نعيماً وعذابا(اهادي آدم،ص46)

وتقول في قصيدتها "بطاقة معايدة"ا:

ولكن ياسنى القلبِ العميدْ
مادقّ باباً طارقٌ
الاّ ودقّ توجساً وترقّباً وتوتراً
وأنا أُتَمتِمُ... ياأيها القلبُ اتّئِدْ
فغداً يعودْ (روضة الحاج، ص14)

فالشاعرة روضة في انتظار الحبيب الغائب المنتظر عَودُهُ،مادق باب إلا ودق القلب ترقبا وتوجسا وتوترا وهي تتمتم "ياأيها القلب اتئد" فتطمئنه بالعودة وفي هذا تعالق مع بيت الشاعر إبراهيم ناجي الذي عاد من غربته ليضع عصا الترحال ويرتاح من رهق السنين ولكن الديار استقبلته بفتور تام فأصيب بحالة من الإحباط فرفرف قلبه كالذبيح مما حداه للقول "يا قلب اتئد" فالشاعرة التقطت العبارة ووظفتها باتجاه آخر في المعنى الذي تريد.

رفْرَفَ القلبُ بجنبي كالذبيحْ وأنا أهتف: يا قلبُ اتّئد (ناجي،ص 131)

وتقول:

قسو علي
وردني انا قد جنحت
فخلت أنك تارة اوزريس
أين يحل تخضَر الصخور الصم
تنبجس الحياة منابعاً (روضة الحاج،ص26)

هنا توظف الشاعرة دلالات أسطورة أوزيريس في نصها السابق.ومما سبق يتضح لنا أن الشاعرة روضة الحاج تمتلك قدرة كبيرة في امتصاص دلالات المعني من النص الغائب وتتجه به اتجاها يخدم نصها الشعري في براعة فائقة.

ثالثا: مستوى الحوار:

تقول جوليا كريستيفا:"أما بالنسبة للنصوص الحداثية فإننا نستطيع القول، بدون مبالغة، بأنه قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة (alter jonchons) ذات طابع خطابي" (كريستيفا،ص26)

أما الحوار فهو أعلى مرحلة من مستويات النص الغائب أو من قراءته، "إذ يعتمد الحوار النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة تحكم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه"."فالتناص الحواري لا يقف عند حدود البنية السطحية للنص الغائب وإنما يعمل على نقده وقلب تصوره" (مباركي،2003،ص157-158)

وهذه النماذج من شعر روضة الحاج نستعرض من خلالها مستوى التناص الحواري، تقول الشاعرة:

وآتيكَ لا خيلَ لا مالَ عندي
ولا القولُ يُسعدُ أو يستريح
ثيابيَ مبتلّةٌ بالمَطَر
وعينيَّ مسكونةٌ بالسَفَرْ
وفي القلبِ جرحٌ
عميقٌ..جريح (روضة الحاج،ص5)

يتحاور النص السابق مع نص المتنبي في محاولة للهدم والبناء من جديد بصورة مختلفة ويعمل على قلبه ونقد تصوره فالشاعرة تتحدث بلسان حالها والمتنبي يخاطب غيره، وهو يطلب الإسعاد بالنطق وروضة القول عندها لا يسعد أو يستريح.

لاخيل عندك تهديها ولا مال فليسعد النطق إن لم يسعد الحال (المتنبي،1983،ص120)

تقول روضة:

يقولون.. ويحي حديثا جلل
بأن الرحيل الذي كنت أخشاه حل
أودع ويحي ..
(هريرة) والركب كيف ارتحالي !؟
متى كنت أملك
قلبا رجل؟؟ (روضة الحاج،ص7)

الشاعرة تخشى الرحيل وتستعمل كلمة مليئة بالتوجع (ويحي) وتتساءل كيف ترحل؟ وهي امرأة تختلف مشاعرها في حدتها عن مشاعر الرجل فهي لاتملك قلبا رجل كقلب الأعشى، القائل:

وَدِّع هُرَيرَةَ إِنَّ الرَكبَ مُرتَحِلُ وَهَل تُطيقُ وَداعاً أَيُّها الرَجُلُ؟ (الأعشي،ص187)

وتقول أيضا:

وأشد رحلي ياربيع يشدني
جرح بقلب القلب ينزف متعبا
.. وأقول صبرا" يافؤاد
فينثني وجعا" ويبدو الأفق
مسودا" حزينا" متربا (روضة الحاج،ص7)

إذا كان آل ياسر قد تعرضوا للإيذاء الجسدي فقد تعرضت الشاعرة لإيذاء نفسي فإن قلب الشاعرة ينزف عندما تشد رحالها فلا وسيلة تلجأ إليها غير الصبر ولكن الأفق ينسد أمامها مسودا حزينا يكتنفه تراب يحدث غموضا وضبابية في الرؤية، وهي تتحاور مع نص ورد في السيرة النبوية، فعندما شاهد رسول الله صلى الله عليه وسلم آل ياسر يعذبون قال "صَبْرًا آلَ يَاسِرٍ مَوْعِدُكُمْ الْجَنَّةُ" (ابن هشام،1411ه،ص162)

وتقول:

قد كنت تأتي

حين أغدو هاجرا
والقلب كإسماعيل يستجدي السقى
في ذلك القفر السحيق (روضة الحاج،ص19)

فهو يأتي في لحظة عطش العواطف مستثمرة حالة البحث عند هاجر عن جرعة ماء لتطفئ الظمأ، وقلب الشاعرة كإسماعيل في أمس الحاجة إلى بل الصدى في ذلك القفر، حوار جميل مع النص الغائب واستثماره معنويا وجماليا في التعبير عن الحالة التي انتابت الشاعرة.

تقول روضة:

لنا اللّه يا أصدقَ الشاعرات
ويا أشعرَ الإنسِ والجنِ
ما ضرَّ "شيخ عكاظِ" إذا قالها دون لو
وماذا إذا جاء قبلَكِ أو جاء بَعدَكِ
مَنْ كانَ بالسوق أو لم يجئْ
وهل تنفعُ الشعرَ... أو أيا أعذب الشاعرات (روضة الحاج،ص2)

في المقطع السابق استدعت الشاعرة الواقعة النقدية المشهورة في التراث العربي وتحاورت معها حوارا عميقا "قال أبو الفرج: وأخبرني أحمد وحبيب، عن عمر عن أبى بكر العليمي، عن الأصمعي، قال: كان يضرب للنابغة قبة أدم بسوق عكاظ فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها، فأنشده مرة الأعشى، ثم حسان بن ثابت، ثم قوم من الشعراء، ثم جاءت الخنساء فأنشدته: وإن صخرا لتأتم الهداة به كأنه علم في رأسه نار. فقال: لو لا أن أبا بصير - يعنى الاعشى - أنشدني آنفا لقلت إنك أشعر الانس والجن" (أبوحامد،ص160)

نتائج البحث:

بعد أن اكتملت هذه الدراسة وفق المقاربة التناصية التي أجريناها على شعر روضة الحاج خلصنا إلى النتائج التالية:

- تعددت مصادر التناص في شعر روضة الحاج فمنها المصدر الديني والتاريخي والشعري والمقولات السائرة وغيرها.
- تنقلت الشاعرة بين مستويات التناص التي وضعتها الناقدة جوليا كريستيفا (مستوى الاجترار والامتصاص والحوار).
- أبدعت الشاعرة في المستوى الحواري وهو أهم مستويات التناص عند جوليا كريستيفا من الناحية الفنية.

- التناص في شعر روضة الحاج ظاهرة تعكس البعد والعمق الثقافي للشاعرة.
- تجيد روضة الحاج واحدة من أهم الأدوات الشعرية التي وظفت في القصيدة الحديثة وذلك بتفننها في استخدام التناص عامة، والتناص الحواري خاصة.

المصادر والراجع:

الهوامش:

أولا:المصادر:

1- روضة الحاج، في ظلها يستريح القصيد.
2- روضة الحاج، للحلم جناح واحد.
3- روضة الحاج، مدن المنافي.
4- روضة الحاج، ديوان في الساحل يعترف القلب.
5- روضة الحاج، عش للقصيد.

ثانيا: المراجع:

1- إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، دار الشروق، 1996، ط3.
2- ابن هشام السيرة النبوية، تحقيق طه عبد الرءوف سعد، الناشر دار الجيل، سنة النشر 1411، مكان النشر بيروت.
3- أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير، السيرة النبوية، تحقيق: مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ج1.
4- أمل دنقل، الأعمال الكاملة، القاهرة: مكتبة مدبولي 1987.
5- جراهام آلان، نظرية التناص، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين للنشر.
6- جمال مباركي، التناصوجمالياته، رابطة الإبداع الثقافية،2003.
7- جوليا كريستيفا، علم النص، دار توبقال للنشر، ترجمة فريد الزاهي، ط2 1997.
8- روبرت هولب ، نظرية التلقين ترجمة عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي والثقافي بجدة المملكة العربية السعودية، 1994.
9- عبد الحميد بن هبة الله بن محمد بن الحسين بن أبي الحديد، أبو حامد، شرح نهج البلاغة، المحقق: محمد أبو الفضل إبراهيم،دار احياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه.
10- محمد الفيتوري، أقوال شاهد إثبات، منشورات الفيتوري الثقافية، دار الإعلام للطباعة والنشر، 1988، ط4.

11- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1985.

12- نزار قباني. قصيدة بلقيس، 1982.

الدواوين الشعرية:

1- ديوان الأعشى، شرحوتحقيق، محمد حسين، دار الآداب.

2- ديوان الحطيئة، برواية ابن السكيت، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية،بيروت، ط1.

3- ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1983.

ملامح الشخصية التراجيدية في النَّص القرآني
شخصية فرعون انموذجا
The Features of the Tragic Character in the Holy Quran: Pharaoh as an Example

أ.د.أيسر محمد فاضل الدبو/ جامعة الانبار- العراق
البريد الإلكتروني: art.aldbow@uoanbar.edu.iq

الملخص

الاعجاز القرآني المعاصرة صورة أكثر عمقًا في الولوج للعمق الفكري للفظة وبيان صوره ومعانيه، من هنا يهدف البحث لبيان التقارب بين طروحات (ارسطو) في التراجيديا ولا سيما مصطلح (التطهير) وتطبيق ذلك على الشخصية القرآنية التي تمثلت في (فرعون) وهو من الشخصيات التي تلتصق به صفات الشخصية التراجيدية، وهذا التقارب انطلق بتتبع المنهج الوصفي التحليلي لأفكار ارسطو نفسها في تحقيق مفهوم التراجيديا والصراع من أجل البقاء، وهي أفكار تتحقق في الشخصية والتي تمثلت بـــ (الشرخ التراجيدي، النسب الملكي، السمو/ النبل، السقوط الدرامي، تماثل بين قول الشخصية وفعلها، قانون الضرورة والاحتمال، النهاية الدرامية، النهاية الموحدة) هذه الصفات التي تتصف بها الشخصية الدرامية التراجيدية أثبت الباحث هي الصفات لشخصية فرعون نفسها وكما ثبتت في النص القرآني ليخرج الباحث بعد ذلك إلى بيان (التطهير) للجمهور الذي يشاهد العمل الدرامي وهو ما يقابل (العبرة والعضة) فالتطهير يُمارس على القارئ لقصة فرعون ولكن بمسمى ديني آخر.

الكلمات الافتتاحية: التراجيديا، الشخصية، التطهير، فرعون.

Abstract

The contemporary Qur'anic miracle is a more profound picture of the intellectual depth of the word and showing its forms and meanings. Hence, the aim of the present paper is to demonstrate the convergence between the proposals of Aristotle in the tragedy and the tragic hero. Moreover, it aims to show the principle of purgation (cleansing) and the application of this to the Qur'anic character represented by Pharaoh, who is one of the characters whose negative qualities of a tragic hero. This convergence began with the follow-up of the descriptive and analytical approach of Aristotle's own ideas in the realization of the concept of tragedy and struggle for survival. These ideas are realized in the character of the hero represented by the "tragic chasm, Royal lineage, Highness/nobility, dramatic fall, the symmetry between the personality and its action, the Law of necessity and probability, the dramatic end, the unified end. The researcher proves that these qualities characterized by the tragic hero are the same qualities of the character of Pharaoh and as proved in the Qur'anic text. The researcher concludes that (cleansing) is exposed to the public who watch the dramatic work which is corresponding to the moral lesson and preaching. This case can be practiced on the reader of the story pharaoh but with another religious name.

Keywords: Tragedy, Hero, cleansing, Pharaoh.

مشكلة البحث:

يعالج البحث قضية الاعجاز القرآني انطلاقًا من تقريب طروحات أرسطو في المسرح، فهو يقف عند(التراجيديا) وتمثيلاتها من التطهير الشخصية التراجيدية ثم الضحية، وتقارب هذه الطروحات من شخصية (فرعون) التي صورها القرآن بتصور تراجيدي غاية في الروعة والتأثير على القارئ، والذي وجد الباحث تقاربًا كبيرًا وطروحـــــات (أرسطو) فالقرآن يصور الأمم السابقة واللاحقة بتصوير درامي لإيصال العبرة والعظة الى القارئ وهو ما يقترب كثيرًا من مفهوم التطير عند ارسطو نفسه.

أهمية البحث: تتجلى أهمية البحث في:

1. المعالجة المعاصرة لقراءة النص القرآني وبيان اعجازه بتوظيف طروحات بعيدة في الزمن، وبيان القدرة في تناول الموضوعات وعرضها في صورة مختلفة عن المألوف مما يصور القدرة الفائقة للنص القرآني.
2. إعطاء صورة للمشتغلين في الأدب والابداع لتناول معاصر لقضية الاعجاز والدخول في البحث العميق، مما يكشف عن مكامن الدرر المخبأة في النص القرآني.

أهداف البحث:

يهدف البحث للوصول الى أعجاز القرآن بطريقة فنية معاصرة، وبيان قدرته في توظيف تقنيات الدراما للتأثير على القارئ.

اضاءات معرفية:

ليس من السَّهل ونحن نتكلم عن (التراجيديا) أن نخضع تلك المقاييس والرؤى على الشخصيات القرآنية المتعنتة التي سلكت طريق الخطيئة (The Way of Sin) الطريق (السيء) -إذا صح التعبير - ولا سيَّما أنَّ تلك الشخصية انمازت في كثير من المواقف بالعناد، لتحقيق غايات وأهداف اهمهما التمسك بـــــ السلطة (Authority) على مختلف أشكالها ومسمياتها لتعزيز الأنا انتصارًا للذات والتفكير بأنّ السلطة هي مصدر القوة ولو على فناء ودمار الآخر/ الانسان، تلك السلطة القائمة على التكبر والغرور ملوكًا متعنتين ليس من السهل اخضاعهم إلى طريق المنطق الصحيح الذي من الصعب اقناعهم به، من هؤلاء الكثير –سلطة ظلم أو طغيان أو ملك أو مال- ذكرهم النَّص القرآني مثل النمرود وفرعون وقارون وغيرهم من الطغاة، فـ "هناك الكثير من الآيات ذكرت ما أصاب أهل الغرور من الأمم السابقة كفرعون، وقارون، وابليس، وصاحب الجنتين، وغيرهم من الأمم والأقوام وكيف كانت خاتمتهم مع استكبارهم وغرقهم في بحر الغرور، فإن التفكر والتدبر بحال هؤلاء الأقوام يورث أخذ العظة والعبرة، ويحث على ضرورة الابتعاد عن أيِّ رافد من روافد الغرور" (شكري،2012،ص90).

تبدأ الحكاية هنا في معالجة سقوط (الشخصية التراجيدية The tragic hero)، وهو للضحية نتيجة (الصراع الدرامي Dramatic conflict)؛ ليجاهد هذا الشخصية/ الضحية بكل ما لديه من وسائل وقوى مادية والاستعانة بالمعززات السلطوية التي توصل إلى تحقيق الانتصار للذات، ومن تلك المعززات – على سبيل المثال لا الحصر- استعانة فرعون بالسحرة والكهان، هذا ما ساعد الباحث إلى تتبع تلك العثرات التي وقع بها (فرعون) الشخصية التراجيدية وهي أخطاء - درامية نتيجة الصراع بين الأنا / الآخر - قاتلة أسهمت في انهاء وجوده من هذا الكون بأسره وتدميره، الشخصية التراجيدية؛ خطَّ طريقه لتحقيق النصر الواهم فيطغوا بالعناد وتأخذهم العزة بالإثم "تنشأ الأزمة نتيجة الفعل الدرامي أثناء تطوره، فيقابله رد فعل وتشكل مجموعة من الأزمات ومجموعة من أزمات يخلق اصطدام الذي يفجر الصراع الدرامي " (نورة ،2016، ص 18) هذا الفعل هو الذي يحدد مسار العمل الدرامي متجهًا به إلى مسار السعادة أو مسار الشقاء، فالتراجيديا "ليست محاكاة الأشخاص في حد ذواتهم، وقد يكون النّاس أفضل منا أو سواء تبعًا لنزاعاتهم الشخصية. ولكنهم يصبحون سعداء أو أشقياء بأفعالهم ومن ثمة فإن أحداث الفعل الدرامي وأسلوب ترتيبها البنائي، إنما هو غاية التراجيديا ..."(نجاة، 2016، ص 6)، ويلاحظ القارئ طبيعة ذلك الفعل وآليات تحقيقه من خلال صراع الشخصيات القرآنية السيئة(السلبية) التي جاءت على النقيض من الشخصيات المسلمة (الايجابية) المنقادة لأوامر الخالق ومن هو أكثر قوة وأعزُّ سلطانًا، البحث معني هنا بالشخصية الأكثر جبروتًا في القرآن وهو (فرعون) التي ينشأ الصراع عنها مترجمًا لإرادة الفعل، وهذا الذي تبحث عنه التراجيديا في تحقيق الذات، فالشخصية تنطلق من الوعي في تحقيق الإرادة التي ينشأ منها الصراع أساس البناء التراجيدي، هذا الصراعات والعمليات البشرية كلّها تنطلق من الاهتمام المحوري بـــ (القارئ the reader) الذي يقابل في مصطلح المسرح (الجمهور) غايةً لممارسة (التطهير purge) من خلال العمل على إخراج المشاعر والانفعالات والاحاسيس لحظة سقوط البطل " فأرسطو يهتم بالاستجابة في العمل الفني، ويؤكد الأثر المهم الذي تتركه الأعمال الأدبية من ردود أفعالٍ تطهيريةٍ. " (فطوم،1999)، فأرسطو يؤمن أن التطهير جوهر المأساة التي يكون (البطل المأسوي The tragic hero) مركز الأحداث فيها، فالتراجيديا هي محاكاة فعل جليل" تتم هذه المحاكاة في شكل درامي بأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير" (طاليس، 1983) وهو ما يرى الباحث في هذا تقاربًا كبيرًا من فكرة العبرة والعظة في التصور الاسلامي لحظة استخراج المشاعر والأحاسيس والاتعاظ من الضحية بالعبرة وعدم تكرار تلك السيناريوات التي جعلت الشخصية يسقط هوايًا بغروره وتكبره وتعنته فكلاهما يجعلان المتلقي

أساسًا في القصد " تحدث سقطة الشخصية (الهامارثيا) في النهاية أثرًا على المتلقي" (باحفيظ ،2012، ص 15) .

يؤمن الباحث أنّه من الصعب على مدركات القارئ – في خضّمّ ما مضى- إزاء هذا الطرح الفكري العسير والمخاض في تلبيس الشخصية القرآنية (السيئة) تسمية (الشخصية التراجيدية الدرامي)، بيد أنَّها دراسة جادّة من الباحث للوقوف على صورة التقارب والتباعد بين الشخصية التراجيدية الدرامي وسقوطه نحو الهاوية بالتالي اعطاؤه صفة (الضحية) وبين سقوط الشخصية القرآنية السيئة، التي أتبعت هواها فكانت ضحية هي الأخرى لاتباع الهوى والسقوط في مهاوي الانهيار الاجتماعي والمكانة المرموقة والمجد الذي كانا يعيشهما كمكانة شخصية (فرعون)؛ لأنَّه شخصية غير مسؤولة في الإفادة من التجارب وتوظيف القيادة توظيفًا حسنًا بعيدًا عن كل صفات الطيش واتباع الهوى" والطغيان يُفسد العلاقة بين الطاغية والجماهير فهو ينهب خيراتهم وأموالهم ثمّ يُسيء التصرف بها، ويمنعهم من حرية التعبير والمشـاركة، فتنعدم مشـاعر الانتماء للدولة، وتصبح الجماهير مستعدة لفعل كلّ شيء تصل إليه أيديها ما دامت آمنة من الملاحقة والمراقبة والقانون" (خضر ،2003 ، ص 17)، والملفت للنظر أنَّ الشخصيات التراجيدية (في النَّص القرآني)، وفرعون كان الأكثر شخصية اقتراباً في السير وبخطوات الانهيار في العمل الدرامي نفسه ما دعانا في وضـــع بعض اللمسات للتقارب بين شخصية (الشخصية التراجيدية) في النَّص القرآني وبين طروحات الشخصيات التراجيدية الأخرى للمسرح الاغريقي وهم يتساقطون واحدًا تلو الآخـــــر بما كسبت أيديهم، فهذه الدراسة تكشف مكامن الاعجاز القرآني المتحدي للبشرية على مرِّ العصور والازمنة، وهي تكشف عن مضامين شخصيات تتجذر في حبّ الأنا والمفاخرة بمعنى آخر متكبرة أنانية غير خيرة تلبَّسها العناد، فكان الهلاك والفناء مصيرها، فهي لا تخلد بالجسد والذكر عبر الأزمنة المتوالية، وإنَّما تُذكر سيرتهم لغاية عرض الصفات السيئة للتحذير والتنبه من هذه السلوكيات التي تُطيح بصاحبها -إنَّه (التطهير) الذي سنتناوله في الصفحات القابلة – فمن تأكيد القول إنَّنا لسنا في موضع للمقارنة بين نصٍّ عظيم ونصٍّ بشري فيه مقومات الابداع وليس في قراءة ايدلوجية، بل هي محاولة للكشف عن مواطن إعجاز هذا النَّص القرآني العظيم الذي يجسد كلَّ صور الحياة والواقع والانفعالات للنفس الانسانية، نقف على أرض وعرة لا يمكن أن تمسك بخيوطها بشكل ميسر وسهل في الطرح والفكرة، فالدراما القرآنية عالم مستقل وتصوير للحركة والمشهد بصورة رائعة وحركة فنية دقيقة.

إنَّ نصًّا قرآنيًا لا شكَّ سيكون الأكثر قابلية على التأويل والقراءة في تفسير المعنى والتوصل الى الصورة المترابطة للشخصية وأعمالها، سنحاول هنا –إن شاء الله- تتبع خصائص التراجيديا التي تتحقق في الشخصية التراجيدية وسنقف عند الشخصية الفرعونية، سنتتبع خصائص الشخصية التراجيدية الدرامي من خلال كل نموذج ونفتش عن الافكار والآليات التي من الممكن توافرها في هذا الشخصية، بالمقابل ستكون النهاية الفاجعة هو(الشخصية التراجيدية) الذي رسم ملامحها وبنى معماريتها بالأنا الطاغية المتجبرة، وهي نهاية نتيجة الفعل والارادة والمترجم القول لهما، فالعمل الدرامي ينمو "بالفعل المسرحي، وتنمو هذ الشخصيات عن طريق الحوار الدرامي المتبادل الذي سيكون وسيلة التواصل مع الآخرين، ومن خلال لقاء الشخصيات مع بعضها وعلاقاتها ومعايشتها الفعل الدرامي ينشا الصراع الدرامي الذي يميز المسرحية عن مثيلاتها في الحياة"(نورة ،2016، ص 21)، فالفعل هو الذي جعل فرعون يصرخ قائلا: {فَقَالَ أَنَا رَبُّكُمُ الْأَعْلَى} (النازعات /24) فالوظيفة التي يتحقق بها الفعل تمثل سعي الذات لتحقيق سطوتها في الوجود الإنساني.

اجراءات البحث:

سعى الباحث الى تلمس بعض لوازم هذا المصطلح (الشخصية التراجيدية) والتي تُعين كثيرًا للدخول الى مكامن وأهداف هذا البحث وهو ينطلق من مرتكزات الشخصية التراجيدية وتجليات سقوطها ووقوعها في الهاوية ولعلَّ من أهم هذه الأدوات في أرضية العمل التراجيدي هو:

الشرخ التراجيدي:

هي النقطة التي كانت سببًا في سقوط الشخصية التراجيدية أو كما يسميه الدراميون الضحية (The victim)، وهي شخصية مأساوية يكون نتيجة خطأ مرتكب قد تشخصه بعض الدراسات أنّه خارج عن الإرادة ومن ثمَّ "تعاقبهم الآلهة على ذلك الجرم، ونهاية البطل هذا تكون دائمًا نهاية مدمرة للإنسان إذ يهوي من مقامه العالي الى الشقاء" هذا الاحساس بالضعف والدونية – لحظة سقوط البطل التراجيدي - هي التي تصيب الانسان بالغرور ومن ثمَّ يسعى لتحقيق مكاسبه الذهنية واشباع الرغبات لتحقيق المفهوم التعالي البشري"(عائشة ،2019، ص 26) بل ويتجرأ بالبحث عن المكانة الأعلى الذي يُعتَقَد من خلالها الوصول الى السلطة والقوة والحكم، ومن ثمَّ تحقيق مفهوم الانتصار الأنا واشباع رغبات النفس بصورة يصعب التخلي عنها، يقول الامام الغزالي – رحمه الله – عن الغرور "فَالْغُرُورُ هُوَ سُكُونُ النَّفْسِ إِلَى مَا يُوَافِقُ الْهَوَى وَيَمِيلُ إِلَيْهِ الطَّبْعُ عَنْ شُبْهَةٍ وَخُدْعَةٍ مِنَ الشَّيْطَانِ فَمَنِ اعْتَقَدَ أَنَّهُ عَلَى خَيْرٍ إِمَّا فِي الْعَاجِلِ أَوْ فِي الْآجِلِ عَنْ شُبْهَةٍ فَاسِدَةٍ فَهُوَ مَغْرُورٌ وَأَكْثَرُ النَّاسِ يَظُنُّونَ بِأَنْفُسِهِمُ الْخَيْرَ وَهُمْ

مُخْطِئُونَ فِيهِ، فَأَكْثَرُ النَّاسِ إذًا مغرورون وإن اختلفت أصناف غرورهم واختلفت درجاتهم، حتى كان غرور بعضهم أظهر وأشد من بعض، وأظهرها وأشدها غرور الكفار وغرور العصاة والفساق" (الغزالي ، 2005،ص1297)، فجاء الغرور من اختيار الشخصية الفرعونية نفسها، وهنا يجب التنويه والاشارة الى ما تتكلم عنه في الشخصية الدرامية القرآنية يختلف عن مفهوم الاسلام لـ(القدر) فهذا الأخير هو "تفويض كلّ شيء إلى الله تعالى في أثناء وجوده العلمي وقبل أن يظهر الى الوجود الخارجي، فالأشياء المهيأة لورود الوجود الخارجي وتحاول أن تأخذ مكانها في سلسلة الوجود، تُكتب في لوح المحو والإثبات الذي هو مستنسخات اللوح المحفوظ من قبل الملائكة ضمن علم الله المحيط بكل شيء" (كولن ، 2010، ص 14)، فالقدر هو المصير الذي ينتظر الإنسان بيد انّ هذا الإنسان مُخير في اختيار الطريق الصحيح طريق الخير وطريق الشر، قال الله تعالى "وهديناه النجدين ..." **(البلد /10)** هو من صنع النفس دون اكراه أو اجبار، وهو ما يقود الى نتيجة حتمية في سقوطه واحداث الشرخ النقطة التي كانت سببًا في وقوعه بطريق الضلال، ومن ثمَّ يكون (الضحية) التي تأتي من خطوات نفسه وبمحض ارادته وغروره وهو ما يصل إلى ذلك المفهوم عند أرسطو الذي يقع على الشخصية التراجيدية فيكون (الضحية)، وهذه سمة أوقعت صاحبها الهلاك وهو يتوقع أنَّه الصواب "الغرور: هو تزيين الخطأ بما يوهم أنه صواب " (الكفوي ،1998، ص672)، والغرور معنوي يبرهن الفعل بتصرف سيء فلا قيمة للشخصية في الدراما بلا فعل، فالفعل هو الذي يحدد ملامح الشخصية التراجيدية، بهذا المفهوم سار فرعون فنجد شرخًا مأساويًا وعناده وتكبره للذات الإلهية لسوء تقدير والاعتزاز بالذات "إنَّما أرتكب الفعل (هامارتيا)، أي لخطأ وسوء تقدير جاهلًا لمعلمة ترتبط بالفعل " (صالح، 2016، ص 32)، بل مناداته وادعاءه بالألوهية والربوبية واستهزاءه بالذات المقدسة وكان ذلك سببًا كافيًا في تدميره غرقًا.

إنَّ التراجيدي "وصف لمحاولة الإعلاء والتسامي الفردي لإنجاز مهمة اجتماعية أو أخلاقية، ويواجه فيها الشخصية التراجيدية بتحديات تدمره بواسطة القدر، نتيجة خلل غير معروف في شخصيته، ويتطلب هذا أن يحتل الشخصية مكانة سامية لا يتنازل عنها، ويوجه نحو هدفٍ نبيل ثم يسقط ويدمر" (فودة، 2011)، ومن المناسب الإشارة الى أن الباحث أفاد كثيرًا من طروحات الدكتورة منال فودة، ووقوفها عند مقومات الشخصية للبطل التراجيدي التراجيدية فاستثمر هذه المقومات في محاولة تطبيقها وتتبع ذلك على الشخصية الفرعونية، وهل من الممكن أن نجد شخصية الشخصية التراجيدية فيهم، ومن أهم ما طُرح:

- **النسب الملكي:**

يشكل النبل والسلالة الملكية أساس منطلق أرسطو في تجسيده لبطل الشخصية التراجيدية؛ فلكي يكون عظيمًا لا بُدَّ ان يختص بصفات من الصعب أن نجد لها مثيلاً عند أقرانه، وهذا التميز يُكتسب من خلال منحه بعض من التميز ممن هو أقوى منه قد تكون اختبار له أو بلاء أو من خلال معرفته الواسعة بمعارف وعلوم يعجز الآخر عن الالمام بها، وهي ما يتأتى من مكانة العائلة وسلالتها، فالأفعال الجسام تحتاج الى القوة والمكانة في المجتمع؛ ليكون صاحبها ذا شأن مسموع المقال، وهو ما يكون فيه الملوك واصحاب النفوذ اليد الطولى لهم، من هنا منح الخصوصية في المعتقد الأرسطي للبطل التراجيدي، فلا نجد بطلًا تراجيديا من عامة الناس ولا سيما البسطاء منهم، إذ لا بُدَّ للبطل أنْ يثير الشفقة ليُمارس التطهير عند الجمهور/ القراء وأن يكون عظيم الشأن ذا مكانة عليَة، وإلّا من الصعب أن يحرك مشاعر القراء/ الجمهور، فشخصية مثل (فرعون) حاكم مصر القديمة الموحدة، مصر العليا ومصر الدنيا " تلقيب ملوك الأقباط بالفراعنة، وكان الحاكم في مصر القديمة الموحدة يلبس تاج القطرين(تاجًا أحمر رمز الشمال، وتاجًا أبيض رمز الجنوب، متحدين في تاج واحد، دلالة على حكم القُطرين وتسلطه عليهما)؛ أي أنَّه يحكم مصر العليا ومصر السفلى" (آل سنو ،2016)، ويؤكد القرطبي على السلالة الملكية لـ "«فرعون» قيل: إنه اسم ذلك المَلِك بعينه. وقيل إنه اسم كلّ ملك من ملوك العمالقة؛ مثل كسرى للفرس وَقَيْصَرَ لِلرُّومِ وَالنَّجَاشِيِّ لِلْحَبَشَةِ " (القرطبي ، 2006)، فرعون حكم مصر وأراد أن يفرض قوانينه الخاصة التي تصور تلك الزعامة ففرض قوانين وأوامر لا يمكن أن يصدر له أمرٌ أو لا ينفذ له طلبًا فتلك الشخصية الملكية تمارس الحكم حتى تمادت وبدأت تنحو باتجاه آخر في الحكم فاخذ يُقتِّل النساء ويهلك الحرث والنسل فضلًا عن عناده وتكبره على من هو أقوى منه سلطة وقوة والذي منحه إياها (الله سبحانه خالقه)، هذا التكبر قاده لمرحلة أكثر خطورة حين ادعى الألوهية والربوبية فقال تعالى في سورة الشعراء على لسانه {قَالَ لَئِنِ اتَّخَذْتَ إِلَـٰهًا غَيْرِي لَأَجْعَلَنَّكَ مِنَ الْمَسْجُونِينَ} (الشعراء /29) مكرر صيحات التكبر والعزة بالإثم، بقوله تعالى {فَقَالَ أَنَا رَبُّكُمُ الْأَعْلَىٰ} (النازعات / 24)، هذا الادعاء الباطل يبني التصور للقارئ بأن فرعون تألَّه على شعبه غاية في تحقيق (الأنا الطاغية) هذه اللحظة هي السقطة "النهاية المفجعة التي تحل بالشخصية التراجيدية، تعود إلى ما سماه (أرسطو) الهامارتيا (Hamartia)أو (السقطة العظيمة)، وليس مردها الخبث والشر اللذان تحتويهما نفس الشخصية " (زمالي ، 2015،ص366)، وهو ما يعني الظلم وهو ما لا يقبله العدل (الله تعالى) ولا تقره الشرائع السماوية فضلًا عن الدنيوية، والربوبية هنا معناها وجودي دنيوي وليس هي دائم كوني أي بمعنى آخر" قالها الطاغية مخدوعا بغفلة جماهيره، واذعانها وانقيادها. فما يخدع الطغاة شيء ما تخدعهم غفلة

الجماهير وذلتها وطاعتها وانقيادها... إنَّما الجماهير الغافلة الذلول، تمطي له ظهرها فيركب! وتمد له أعناقها فيجر! وتحني رؤوسها فيستعلي! وتتنازل له عن حقها في العزة والكرامة فيطغى! " (قطب ، 1972، ج3/ص306)، من هنا تحقق المطلب الأول للشخصية التراجيدية لـ(فرعون)، إن صورة المطابقة بين ما يدركه (فرعون) ويصوره القرآن بدقة متناهية، فهذه الفخامة الزائفة والتفرد في السلطة وممارسة دور الالوهية غير الحقيقية، وقد يتساءل القارئ هنا كيف تولد المأساة وهو بهذه الأموال والطاعة، فنقول أن التصور في حدوث المأساة للبطل (فرعون) متأتي بتقلب أحوال الشخصية وهي محور اهتمام (ارسطو) في سياق حديثه عن التراجيديا فيؤكد " أنّ التراجيديا الجيدة، هي التي تصور تقلب أحوال البطل من السعادة إلى الشقاء أو العكس" (زمالي ، 2015 ، ص 365)، هذا التقلب من رفض وتقبل (فرعون) لسيدنا موسى عليه السلام القوى الرادعة –التي كانت بأمر الله- التي رأى فيها (فرعون) أنّها (الربيع المصري) آنذاك، قال تعالى{إِلَىٰ فِرْعَوْنَ وَمَلَئِهِ فَاسْتَكْبَرُوا وَكَانُوا قَوْمًا عَالِينَ}(المؤمنون/46) وهو ما دعاه في نهاية المطاف أن ينادي متوسلًا بشعبه من خلال تذكيرهم بسلطاته السياسية والاقتصادية والاجتماعية فنادى قائلا بهم: {وَنَادَىٰ فِرْعَوْنُ فِي قَوْمِهِ قَالَ يَا قَوْمِ أَلَيْسَ لِي مُلْكُ مِصْرَ وَهَٰذِهِ الْأَنْهَارُ تَجْرِي مِن تَحْتِي أَفَلَا تُبْصِرُونَ} (الزخرف / 51)، فصورة الصراع بين الانا / الاخر بين الملك الجبار (فرعون) – كما يرى في نفسه – وبين سيدنا موسى الذي بدأت معجزاته تظهر للعيان فخاف هذا الملك على ملكه وخشي على الناس أن يدخلوا في دين موسى عليه السلام فتتحول حياته من السعادة الى الشقاء لفقدانه ملكه وجبروته، يقول محمد متولي الشعراوي "هنا يشعر فرعون بالخطر، وتهتز مكانته أمام قومه، يشعر أن موسى يسحب البساط من تحت قدميه حيث تتجه إليه الأنظار خاصة بعد حادثة السحرة الذين آمنوا بربِّ هارون وموسى ولم ينتظروا إذناً من فرعون. وبعد أنْ نزل بهم القحط، وأصابهم الجَدْب حتى يئسوا فتوجَّهوا إلى موسى وطلبوا منه كشْف ما هم فيه، لذلك نرى فرعون يحاول أنْ يعيد مكانته ويُحسِّن صورته أمام قومه" (الشعراوي ، 1997، ج10ص 61180)، ولعل رقي النسب ونبل العائلة للشخصية هي التي لم تسمح له بالتنازل والاعتراف بالآخر وهي السبب في انهيار مملكته وانكساره، ولم تكن شافعة لصاحبها لحظة وقوع (الضحية) بالخطأ / السقوط الدرامي .

هكذا يتبين للقارئ ما مفهوم السلالة الملكية والنسب الشريف الذي تخدر منه الضحية، إنَّ الألم الذي يصيبنا ويُثير شفقتنا يجعلنا أن نعيد حسابتنا وأن نفهم ونتعظ مما يفعل الظالمون وأن لا نسلك طريقًا تكون النار والمأساة والفاجعة مصيرنا في نهاية المطاف.

السمو/ النبل:

مرحلة مهمة من مراحل العمل التراجيدي، إذ إنَّ الشخصية لا بُدَّ "وان يتمتع بالسمو والنبل، حيث إنَّ الأفعال العظيمة تقوم بها شخصيات عظيمة، فلا يمكن أن تكون شخصية الشخصية متدنية أخلاقيا أو اجتماعيا، أو ما إلى ذلك، فإن هذا يبتعد تمامًا عن مجال الدراما الإغريقية"(فودة ، 2011)، فالعمل الذي لا يحمل صفة البطولية لا يمكن أن يتجسد صاحبه بهذه الصفات وهذا من طبيعة الحال مرتبط بالعمل / الفعل نفسه ومدى تعرض الشخصية فيه للأحداث الجسيمية التي تؤدي بصاحبها للهلاك بقرار من الشخصية نفسه، وهذا ما يجب التنبه له ففرعون تميز بقدرة جريئة وشخصية في القول والفعل سلك طريقًا لا يمثل طريق الخير في تعاملها مع شعوبها، فالنبل هنا مرتبط بالعمل البطولي وليس بالأخلاق – كما ترى دكتوره فدوى - كما أنّه فعل له حساباته السلبية كانت أم إيجابية، فالعمل النبيل "ليس فعلًا بلا حساب، ليس فعلًا تافهًا، موضع للازدراء وممقوتًا إنما فعل مهم ومؤثر له أبعاد بطولية والموضوعات عادة مستمدة من عصر البطولة، والشخصيات الرئيسة بصفة عامة تكشف عن افعالها" (كاوفمان ، 1993، ص 66)من هذا المنطلق نعدُّ (فرعون) شخصية لا يمكن أن تحمل النبل بأخلاقها وسلوكياتها وإنما نبيلة بفعلها وبطولاتها، فأفعالها عظيمة وجسيمة،لأنَّها جاءت من خلال فرض القوانين الظالمة والأنظمة الصارمة التي تحقق مطامع (فرعون) في السلطة وتجعله يستمر في غيِّه، قال تعالى {إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلَا فِي الْأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضْعِفُ طَائِفَةً مِنْهُمْ يُذَبِّحُ أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحْيِي نِسَاءَهُمْ إِنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ} (القصص: 4)، فالنبيل قد يأخذ معنى آخر ليس المعنى الاخلاقي فقط كما طرحته منال فدوى سابقًا وإنما له القدرة على التأثير والنفوذ، بل تذهب أبعد من ذلك حين تكون الشخصية التراجيدية ليست بالضرورة خيرة، وهذا ما يُلاحظ في شخصيات شكسبير "في المأساة الشكسبيرية، ليس شرطًا أن يكون الشخصية شخصية خيرة، تظفر بالعطف بسرعة، إنما شخصية على جانب من العظمة، تسمح لنا في حالة الخطأ أن ندرك الطبيعة البشرية، فالإنسان قد يكون ضعيفًا حزينًا، لكنه ليس تافهًا. الشخصية البريء – نسبيا – يبدي عيبًا أو نقصًا مثل التردد أو الكبرياء ...، هذه العيوب هي التي تساهم حتمًا، في تأجيج الصراع ثم الكارثة "(عبيد ،2011،ص 34)، فالفعل التراجيدي عمل جاد وليس هزلي وهذا يعطي مفهوم أن يكون الفعل قدر مسؤولية ومكانة الشخصية وهو لا يخرج عن العمل المفجع الذي لا يتأتى الَّا أن يكون الفعل عظيمًا وجسيمًا وقدر هذا السمو والمنزلة، فالمأساة هو «الفعل النبيل التام ويقصد به احداث المأساة المتتابعة والمتشابكة والتي تصب في مجرى الحدث العام، وهو تام لأنَّ تتابع هذه الأحداث هو الذي ينمي الفعل ويفسره. وهذا الفعل أو الحدث ينبغي أن يكون في المأساة نبيلًا: أي جادًا، ومن جديته ألتي تتضح بتتابع الأحداث وما فيها من إثارة وخطورة

تنبع عاطفة الرحمة والعطف ثم عاطفة الخوف» (أبو علي ،2003، ص 12)، وهذا الرأي الثاني قد يتماشى وهدف العمل التراجيدي في إحداث الانفعال المتأتي من الشفقة، وما يقبل التفسير هذا هو أننا لا نعلم كيف تأتي (التراجيديا) من الأفعال الخيرة والأخلاق الطيبة دون حدوث خطأ وتحول من السعادة والفرح الى الشقاء، وهو ما يمكن أن يترتب عليه الافادة للجمهور من هذا الخطأ الذي وقع به الشخصية الذي يثير الشفة فينا لنفاد من التجارب السيئة للآخرين، وفي الفصل الثالث أشار (أرسطو) إلى أهم خصائص الشخصية التراجيدية أنَّها تحاكي أفعالاً تُثير الشفقة والخوف (أرسطو ، 1983، ص 126)، فالفعل النبيل هو الفعل الجاد الذي يحقق منجزاً على الأرض من هنا يتولد الصراع بين الضحية (الأنا) / والقوى المتضادة الآخر، مع هذا يبقى الفعل النبيل السامي الذي فيه روح القرارات المصيرية للحكماء التي يجب ان تصدر من حكمة وعقل لا من طيش وتهور، وهنا نتفق مع رأي الجاحظ الذي يرى أنّه "لا يكون المرء نبيلًا حتى يكون نبيل الرأي، نبيل العقل، نبيل الخلق، نبيل المنظر، بعيد المذهب في التنزه، طاهر الثوب من الفحش، إن وافق ذلك عرقًا صالحاً، مجداً تالداً " (الجاحظ ،1432هـ، ص 18)، هذا مفهوم السمو الذي يتجسد من خلال الشخصية التراجيدية الذي يبحث عن مجد يحقق أهدافه وليس بالضرورة أن تكون تلك الأهداف نبيلة أو سيئة مؤلمة دون الالتفات إلى النتائج الوخيمة التي ساهمت في سقوط الشخصية، وهي لحظة "تحذير للطغاة، ولكنها في نفس الوقت تحرك فينا، نحن المشاهدين، الشعور «بالإعجاب» وأيضا الشعور «بالشفقة»" (ميرشنت و يتش ، 1979، ص 147) وهو ما يقابل العبرة والعظة والخوف من الوقوع في الخطأ نفسه. وهذا السقوط يمثل الاتجاه الآخر لدراسة الباحث.

- **السقوط الدرامي:**

يسهم الشخصية بشكل كبير وفعال في الوصول لهذه اللحظة الدرامية، التي تثير فينا (الجمهور) لحظة من الشعور اللامتناهي للانفعالات والهواجس ذلك لإنَّ الشخصية يمرُّ بلحظة قاصرة لإدراك شامل للعمل الدرامي كاملة، لحظة الانهيار في تصوراتها الأولى فالجبار النبيل السامي طاغية من الطواغيت الذي ما أن يمسك بعصم الأمور الَّا ينقلب من الوديع إلى الوحش الظالم الذي ليس في قلبه رحمة، فالشخصية "لا تقع في الخطيئة نتيجة لرذيلة تعيبها، وإنَّما بسبب سوء تقدير للأمور أو سوء فهم، وهو ما يسمَّى بـ"السقطة الدرامية" أو الهمارتيا Hamartia أو Tragic Flaw، وغالبًا ما كانت الشخصية التراجيدية تقع في "الهمارتيا" نتيجة لعدم التوازن، فإن أي شخصية تتصرف تبعًا لمشاعرها الجياشة كانت غالبًا ما تعاقب أو تطاردها الأرواح المنتقمة" (فودة ،2011)، ونحن هنا لا نؤمن بلغة الأرواح والآلهة

المنقسمة بين البشر والسماء، ولكن ما نؤمن به ونعلمه يقينًا أنَّ لهذا الكون مدبرًا وهو القادر على أن يُهلك كلَّ ما عليها فلا يبقى بشر ولا طبيعة ولا كون في الأساس، فالقوى المتصارعة بين الأنا الشر /وهو الخير (الاله) قادت الشخصية إلى هذا السقوط الدرامي، هي اللحظة التي جعلت فرعون ينادي بمن حوله محاولًا عرقلة الذهن البشرى في الفهم واستلهام الموقف بصورة صحيح فوصف القرآن الكريم ذلك، (قَالَ فِرْعَوْنُ وَمَا رَبُّ الْعَالَمِينَ) (الشعراء 23) ثم وصف القرآن ذلك بوصف أكثر دقة وتفصيل، قال تعالى {وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ مَا عَلِمْتُ لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ غَيْرِي فَأَوْقِدْ لِي يَا هَامَانُ عَلَى الطِّينِ فَاجْعَل لِّي صَرْحًا لَّعَلِّي أَطَّلِعُ إِلَىٰ إِلَٰهِ مُوسَىٰ وَإِنِّي لَأَظُنُّهُ مِنَ الْكَاذِبِينَ} (القصص /38)، وهذا الغيُّ والتمادي وصل ذروته في وقوعه بالخطأ الفادح والاستمرار فيه حتى وصول اللحظة الدرامية بالسقوط وادعائه الربوبية والألوهية، قال تعالى مصورا ذلك على لسان (فرعون): {فقال أنا ربكم الأعلى} [النازعات 24]، القول هنا جاء نتيجة وصل فيها فرعون الى مرحلة العتمة من تكبره وجبروته والّا سيعترف بالهزيمة أمام سيدنا (موسى) عليه السلام وهو ما لا تقبله عزته بالإثم، فأبى الَّا أن يواصل ذلك العناد ليصل إلى هذه المرحلة (السقوط التراجيدي) التي تثير فينا الدروس والعبر من أفعال هذا الملك "وقد كان الأليق به بعد ظهور خزيه عند انقلاب العصا حية، أن لا يقول هذا القول؛ لأنَّ عند ظهور الذلة والعجز، كيف يليق أن يقول: {أَنَا رَبُّكُمُ الأعلى}، فدلت هذه الآية على أنَّه في ذلك الوقت صار كالمعتوه الذي لا يدري ما يقول. واعلم أنَّه تعالى لما حكى عنه أفعاله وأقواله أتبعه بما عامله به وهو قوله تعالى: فأخذه الله نكال الاخرة والاولى"، إن الصورة التي يتسم بها الشخصية التراجيدية هي صورة العمى، العمى عن الحقيقة كنتيجة حتمية للكبر، فإنَّ (الاستكبار) "إذا استحكم في النفس يحجب صاحبه عن الحقيقة، وبهذا نفسر وقوع فرعون بالعديد من الأخطاء في مواجهته لموسى (عليه السلام)" (خضر ،2003، ص 31)، الأخطاء المتراكمة التي ولدت اللحظة التي أدَّت بسقوط الشخصية وأن يكون ضحية لاختياراته وإرادته، وهذه الأخطاء يمكن ان نسميها (الأزمة)، إنَّ الشر أساس قارٍ في النفس الإنسانية يقود صاحبه إلى الهلاك، وفعل الإنسان طريق النجاة أو قد يكون طريق الهلاك، ومن هنا سيبقى الشخصية التراجيدية الذي يحمل صفات الشر بانَّه مهما وصل من الخيرة" فلا بدَّ له من سقطة تنبع من طبيعة شخصيته توقعه في الخطأ، وهذا ينبع من طبيعة البشر أنفسهم؛ لأن الخيّر المطلق "ملاكا" والشرير الصرف "شيطانا" والاثنين لا يندرجا تحت بند البشر، بالتالي لا تنبع منهما الشخصية التراجيدية، فالإنسان لابد أن يتولد بداخله صراعًا ناشئ من تضارب بذور الخير والشر في أعماقه، وانتصار إحداها يصنفه إما صالحًا وإما طالحًا. كما أن الخلل الذي يقع فيه الشخصية لا يكون بسبب أهداف شريرة، فإنَّ

"أوديبوس" على سبيل المثال دفعه مزاجه الاندفاعي الحاد وثقته الزائدة بنفسه إلى الوقوع في الخطأ، ولم يقع فيه نتيجة شر كامن في نفسه " (فودة ،2011)، ويتساءل الباحث إذن كيف يكون الشر وهو توأم الغرور، فالثقة بالنفس التي على ظلال خطأٍ بل طريق واضح لنفق مظلم، فمن هو إذن الشرير، فمقياس الشر في "الأفعال البشرية مرتبط بمدى الأذى الذي يلحقه بكمال الإنسان ولقواه العقلية والنفسية والبدنية" (الصادقي ، 2016، ص 103)، ولذلك لا يمكن أن نقبل بتحليل الدكتورة فدوى وتعلق الفعل الدرامي وسقوط الشخصية نتيجة خطأ بالمزاج بل هو عمل شرير لا يمكن تفسيره الا بالعمل القبيح الذي يضر بنفسه وبالبشرية، فكان سقوط فرعون أذى كبير لشعبه وضياع حضارته ولكن في الوقت نفسه انتصار للحق المتمثل بسيدنا (موسى) عليه السلام وانبثاق حضارة وبناء أمة ودولة قائمة على العدل والمساواة وهي رسالة واضحة الدلالة للقارئ.

- **التماثل بين قول الشخصية وفعلها:**

يشكل الأدب المسرحي الأكثر انسجامًا بين الفنون في تحقيق الانسجام بين الفعل والقول ، "عدم التماثل بين القول والفعل التماثل يجعل الشخصية غير واقعية وغير مقنعة" (بولفعة ، 2016، ص 15)، فمن غير الممكن أن نجد دورًا دراميًا للحزن بشخصية فكاهية لا تُجسد دور الملامح الحزينة، أو لا يمكن أن يكون هناك (ملك) دون أن يكون ذا جاه وسلطان يُطاع إذا امر، ولا يُنفذ ما نهى عنه فـمن المهم في بناء الشخصية "وجوب التزام الشخصية في قولها وفعلها في موقف معين ما دامت الظروف ثابتة، ألا يتحول سلوكها فجأة بدون دافع من موقف إلى موقف مضاد"(بولفعة،2016،ص 15)، وهذا كلَه من الثوابت التي تساعد على الاقناع للجمهور وأقرب الى الواقع فتبدو الشخصية غير مصطنعة وواقعية، إن عدم التماثل بين القول والفعل للشخصية يدلُّ بوضوح الى افتقارها للتناسق في افعالها.

شخصية ظالمة متكبرة متعنتة كـ(شخصية فرعون) من الصعب أن نجد فيها تغيرًا مفاجئًا كأن نجعلها شخصية ملائكية صالحة لا شرور فيها، فالشخصية يجب أن يكون أداؤها واحد لكي تصل إلى نهاية مأساوية شخصية سيئة ترتكب الاخطاء والافعال الشنيعة ، " يجب أن تتوافق الشخصية في قولها وفعلها، بمعنى أن تلتزم بموقف واضح ومحدد، وتعبر عنه تعبيرًا إيجابيًا بالقول والفعل، لأنَّ فعل الشخصية لو تضارب مع قولها خرجت الشخصية مضطربة، غير مقنعة، لا تصلح أن تكون شخصية بطولية. كما إنه لا يصلح أن تتحول الشخصية فجأة بدون مبرر منطقي من موقف إلى نقيضه، فالثبات على المبدأ أمر ضروري، وهو من السمات التي تدفع الشخصية دفعًا إلى مصيرها "(فودة ، 2011)، إنَّ تقلب الشخصية الدرامية في الأفعال لا يمكن أن تخلق مسرح درامي مأساوي كما انَّه من الصعب أن نجد

مسرحًا فكاهيًا للأفعال في الشخصيات المسرحية المتناوبة في مواقفها، فالتقلب بين الحزن والضحك أو بمعنى آخر بين الملهاة والمأساة بلغة المسرح الاغريقي يقلل من قيمة العمل الدرامي القومي الذي يشير الى قضايا تاريخية مهمة ولا يمكن – ولا سيما مع المسرح التراجيدي – أن نمارس التظهير والانفعال (المنفعة) من العرض المسرحي الدرامي، وهذا يؤكد أنَّ افعال الشخصيات التي تناولها أخذت مسارًا لايخرج عن المطابقة بين تصرفاتها وأفعالها إضافة الى ما تحمله أدلجة تحاول تطبيقها دون التحسب للنتائج بالإيجاب أو بالسلب أو حتى بالفناء للبطل نفسه، وهذه الاستراتيجية لا تكاد تكون بعيدة عن (فرعون) الشخصية المعروفة بخطها الثابت ومدى مطابقة صور الطاعة العمياء للرعية له، والمصير المحتوم هو (الموت) لكل من حاول أن يخرج عن تلك القوانين والشرائع التي رسمها حتى نادى {فَقَالَ أَنَا رَبُّكُمُ الْأَعْلَىٰ}، صرخة يلاحظ تجسيد القول والفعل والتجبر الذي برهنت أفعاله وماذا فعل ببني إسرائيل بصورة واضحة " ومن المفهوم هنا أن هذا العلو يعني الاستعلاء أي التجبر والطغيان في موضع الذم، وهذا في الواقع، فقد كان الفراعين مستعلين فعلًا، بل متألهين أو مؤلهين، يعبدون أربابًا أو أبناء الرب" (خشيم ،2001، ص 38)، وهذا التطابق بين القول والفعل يبدو في تلك المجادلة مع مؤمن بني إسرائيل التي استهلك فيها الشخصية التراجيدية (فرعون) كل مقومات استجداء النصر على مؤمن بني إسرائيل، وليُعزز هذا الجانب بشكل لا يقبل الشك أخذ يبرر لقومه أنّ طريقه(فرعون) طريق النجاة وأنّ القول الصحيح هو الذي لا يقبل الشك، قال تعالى {وَمَا أَهْدِيكُمْ إِلَّا سَبِيلَ الرَّشَادِ} (غافر / 29) اي طريق الصلاح .

إنَّ صراع الشخصية التراجيدية يمثل صراع التضاد وليس صراع مصالح، بمعنى آخر ليس صراع ذوات فقط، بل قوانين وتشريعات وفكر، فانتصار الحق على الباطل لا يُجسَّد بالشخصية نفسها فقط بقدر ما يُجسَّد بانتصار الفكر والرؤية والمعتقد والدين، بهذا نطوي خطًّا مهتما في بيان موقف الشخصية وفعلها وهو تمثلٌ للفكر والقانون والرؤية التي يحملها الشخصية ويريد تحقيقها على أرض الواقع مهما كان الثمن .

- **قانون الضرورة والاحتمال:**

لا بُدَّ لإنجاح الشخصية التراجيدية في اقناعها وتحقيق ذلك الاقناع للجمهور، أنْ تتمثل في قانون الضرورة والاحتمال في أفعالها وتسلسل أحداثها لتكون ذات تأثير في الجمهور / المتلقين فالحدث في التراجيديا" يتطور وفق مبدأي الاحتمال والضرورة يعني عرض ما يمكن قبوله لدى المتلقي وعرض ما يؤلف كلًا متماسكًا تماسكًا داخليًا. وهذا يعني أن الأجزاء تكون عبارة عن سلسلة متوالية يأخذ بعضه برقاب

بعض. إن الحدث إذا كان غريباً في موقعه يجعل منه عامل تفكك وعرض أمشاج متمانعة من الأحداث "(الولي ،2000) وهذا يعني بالضرورة التناسق بين وحدات العمل الدرامي من الداخل ويجب أن يكون هذا التناسق منطقي ومقبول حتى تكون – التراجيديا – "مقنعة وتسير وفقًا لمنطق الأمور، فتتابع أفعالها يجب أن يكون منطقي وغير مضطرب وواضح، وأن تؤدي المقدمات للنتائج، فلا تقوم الشخصية بأفعال غير مبررة، أو أفعال لا أهمية لها ولا تساعد في تعميق الأثر الدرامي، فلا نشهد في الأعمال الكلاسيكية الإغريقية مشاهد مقحمة على العمل، أو أفعال زائدة عن تلك التي تصل بالشخصية إلى النهاية المحتومة " (فودة ، 2011) ، فقانون الضرورة والاحتمال هو السلم المنطقي لتسلسل الاحداث ، وهذا التسلسل الدرامي لا يسير وفقًا للهوى بقدر ما يحركه الاحداث الجارية على أرض العمل نفسه وتطور هذه الاحداث وتشابك بعضها عن بعض فيسير الفعل من السبب الى النتيجة، لإنَّ الخلل هنا يؤدي بالعمل المسرح التراجيدي على غير وجهته وهو ما قد يأخذ منحى غير ما رسم له (ارسطو) من انَّ الغاية هو ممارسة (التطهير) من الخطيئة التي وقع بها الشخصية التراجيدية، من هنا كان من الوجوب على العمل الدرامي التراجيدي أن يشتمل "على فعلٍ تام، والتام ما له بدايةٌ ووسط ونهاية، وبهذه الأجزاء تكون المأساة موضوعًا كاملاً أي مستقلًا بنفسه" (هلال ،1997، ص68)، فأرسطو يرى أن من المهم أن يسرد الكاتب المسرحي أحداثًا ليست من ضرب الخيال وإنما من الواقع وهي تجري وفق معطيات موجودة فعلا ولا يدخل فيها المثالية والفنطازيا، فالأفكار لها جزء مهم في هذا القانون وهي تساهم- على وفق هذا القانون -باختيارات من محض إرادته توقع صاحبها بأخطاء تدمر وجوده وتهدد مصيره، ومن الطبيعي عندئذٍ العمل الدرامي المفكك غير مترابط لا يؤدي الى بطل تراجيدي بقدر ما يعبر عن أفكار غير مترابطة وغير منسقة، فقانون الضرورة والاحتمال يجعل اشياء متناسقة ومعقولة وإلا مجت من قبل الجمهور ولم يصل الكاتب الى غاياته، في هذا الإطار تتضح ملامح المعركة الأسطورية التراجيدي التراجيدي – في نظر العمل الاسطوري - بين (فرعون) وسيدنا (موسى) عليه السلام، من خلال تدّرج تلك الاحداث وتسلسلها وفقًا لهذا القانون (الاحتمال والضرورة)، وتتجلى معالم هذا القانون في قوله تعالى {إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلَا فِي الْأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضْعِفُ طَائِفَةً مِّنْهُمْ يُذَبِّحُ أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحْيِي نِسَاءَهُمْ إِنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ} (القصص /4)، والتي تشير بوضوح الى ذلك القانون الذي اتخذه فرعون لإرهاب الناس وبث الرعب والخوف في قلوبهم، فهو فاسد متكبر فلا يصدر منه الا الافساد بالأرض والطغيان والتهديد بالقتل واستيحاء النساء ـ"إنَّ فرعون طغى وبغى، وتجاوز الحد في ذبح الأبناء واسترقاق النساء.."(مغنية، 2009، مجلد 6 ص 48)، هذا

الطغيان والجبروت لا بُدَّ ووفقًا لهذا القانون ان يعلن التمرد على كل شيء حتى الذات الآلهية " تجاوز الحد في الكفر والتجبر والفساد...فليس هو ارتكاب للمعصية فحسب بل تجاوز الحد فيها "(خضر ، 2003،ص34)،وهذه سمة يكاد يتسم بها اليهود اليوم والأمس، فما ان ترى الارض هامدة وتسير باتجاه الهدوء الا عادوا فاشعلوا نار الفتنة ولكن {كُلَّمَا أَوْقَدُوا نَارًا لِّلْحَرْبِ أَطْفَأَهَا اللَّهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ } (المائدة / 64).

من هنا يتبين للقارئ ان المحور القائم على الضرورة والاحتمال عند أرسطو يتساوق وما جاء به الشخصية التراجيدية (فرعون)، وربط أرسطو تطور الاحداث بالكائن الحي الذي يتطور لينهي حياة تطوره بموته والفرق بين موت هؤلاء التراجيديون والكائن العضوي إنَّ الشخصية يختار خياراته ويسير على وفق قانون الضرورة والاحتمال مما لا يقبل الشك على العكس من الكائنات الحية التي تسير بشكل طبيعي نحو قدرها وتختار أحد الطريقين السعادة أو الشقاء كهؤلاء (التراجيدون)، ومن ثم لا يبقى بعد النهاية من ضرورة واحتمال" ولا بد من الهاوية في النهاية في جميع الحـالات" (ميرشنت وليتش ، 1979، ص 64) فلاجدال في أنَّ لهذا القانون تطبيق بينٌ وواضح لدى الشخصيات الثلاث في التراجيديا القرآنية – اذا صح التعبير – في تسمية هذا المصطلح.

- **النهاية الدرامية:**

تركز النهاية التراجيدية للبطل في انهيار مقومات القوة ومصدر تسلطه في ملكه وزوال سريع لعرشه، بل وتدمير كل ما يُحاط به من عزةٍ وهيبة حتى تراه وحيدًا يتباكى ويطلب من القوى التي أقهرت الصفح والغفران (ولات ساعة مندم)، فاللحظة الاساسية والمهمة في العمل الدرامي "تكون نهاية مأساوية بشكل أو بآخر، فقد يكون الموت في بعض الأحيان نهاية طبيعية لا تتسم بالطابع التراجيدي ومن ثم لا تثير أي مشاعر تجاهها" (فودة ،2011)، ولأهمية هذه النهاية فمن الضروري أن تكون سهلة في الطرح ومفهوم للقارئ / المشاهد لتصل الدراما إلى غاياتها وهو (التطهير)، فأي تعقيد لا يصل العمل الدرامي – في نظر أرسطو- إلى الغايات والأهداف المرجوة، فهو يؤكد على ذلك بل ويشترط "لتحقيق الوحدة، أن تكون المأساة بسيطة وأن تكون النهاية واحدة لأنَّ تعدد الحلول يضعها ويجعلها قريبة من الملهاة فتتنوع بذلك مشاعر الجمهور ويلجأ بذلك بعض مؤلفي المأساة إلى ارضاء للجمهور ذي الذوق الضعيف "(نجاة ، 2016، ص 19-20)، فهذه النهاية هي لم تكن وليدة صدفة أو مزاج عابر وإنما هي"نقطة يفترض أن يسبقها شيء بالضرورة ولا يليها شيء آخر والتي تنتهي بالحل والنهاية يجب أن تكون منطقية وتحتوي على ذروة الحداث فالتراجيديا تنتهي بنهاية مأساوية للبطل ..." (نجاة، 2016،

ص 23) ، إنَّ المتتبع للحدث يجد من (الشخصية الفرعونية) بأنَّهم يتمتعون بـ "مكانة مرموقة لها ميزات والتي تثير إعجاب وتعاطف المشاهدين ومع ذلك كانت هناك نقطة ضعف تحبط مقاصدها وتؤدي بها الى السقوط نحو النهاية التراجيدية " (نورة،2016، ص 130)، فالعودة إلى الاتجاه الفكري -لأفعال وأقوال فرعون – يجد القارئ نفسه أمام نهاية مأساوية مفجعة تركت في شعورنا الافادة والعضة والعبر ومصير ما سار عليه هذا الطاغية المتكبر (أنا ربكم الأعلى) فكان الغرق مصيره المحتوم، قال تعالى {وَجَاوَزْنَا بِبَنِي إِسْرَائِيلَ الْبَحْرَ فَأَتْبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ وَجُنُودُهُ بَغْيًا وَعَدْوًا حَتَّى إِذَا أَدْرَكَهُ الْغَرَقُ قَالَ آمَنتُ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا الَّذِي آمَنَتْ بِهِ بَنُو إِسْرَائِيلَ وَأَنَا مِنَ الْمُسْلِمِينَ} (يونس/ 90)، والمجاوزة هنا التخطي للمكان ولكن فرعون كان الغاية في إتباعهم للانتقام ولكن لا يعلم أن القدر ينتظره والنهاية التراجيدية هي الصورة الأخيرة لهذا الطاغية" فهل كان هذا الاتباع دليل إرادة الشر؟ أكان من الممكن أن تكون نية الفرعون أن يدعو موسى وقومه إلى العودة إلى مصر ليستقروا فيها؟ لا، لم تكن هذه هي نية الفرعون لذلك قال الحق سبحانه عن هذا الاتباع: {بَغْياً وَعَدْواً..} [يونس: 90]. أي: أنه اتباع رغبة في الانتقام والإذلال والعدوان" (الشعراوي، 1997، ج17 ص10581)، ويتبين للقارئ كيف اكتملت الصورة بممارسة أهم جزء في التراجيديا وهو (التطهير) الذي يتجلى بتلك الموعظة القرآنية التي تترك للإنسان مواطن التفكر والتدبر وان هذا مصير ونهاية كل من سار على الدرب الخطأ، فقال تعالى {آلآنَ وَقَدْ عَصَيْتَ قَبْلُ وَكُنتَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ} **(يونس / 91)**، وهذه النهاية غير متجزئة تؤكد إن العمل الدرامي التراجيدي لا يمكن الا أن يؤمن بنهاية تمثل تصور لحقيقة واحدة آلا وهي انهيار مقومات الباطل وانتصار مقومات الحق، وهذه حقيقة مصيرية في العمل المسرحي التراجيدي، ففرعون الذي حاول مرارًا تأخير مقومات الانتصار للحق على الباطل باءت كل محاولته بالفشل، فالشخصية التراجيدية يلجأ إلى الاساليب والوسائل كافة لتحقيق الأهداف والدفاع عن أفكاره واستراتيجياته في بناء الحياة، ومما يدلل على النهاية الموحدة لفرعون هو يأس أتباع موسى (عليه السلام) – بنو إسرائيل- الذين شاهدوا الماء وتبادر الغرق لأذهانهم فنادوا (إنا لمدركون) النفس الضعيفة المهزوزة الايمان وهو ما يعني مفهوم المخالفة لفرعون الذي ظن واهمًا تحقيق مقومات النصر والفشل في إقناعهم بالصف معه حتى نهاية المعـــــركة، وجاء الرد الإلهي بالتثبيت على لسان سيدنا موسى (عليه السلام) "بهذا الجزم والتأكيد رد موسى على بنى إسرائيل، وهو رد يدل على قوة إيمانه، وثبات يقينه، وثقته التي لا حدود لها في نصر الله - تعالى - له، وفى هدايته إياه إلى طريق الفوز والفلاح"(طنطاوي،1998)، النهاية الدرامية التراجيدية، فهو يترك المُلك والأنهار وكل شيء كأنَه هباءً منثورًا ، فمصر كانت من أعظم بقاع الأرض" ولم يكن في

الأرض مُلكٌ أعظمُ من مُلْك مصر، وكان جميع الأرضين يحتاجون إلى مصر، وأما الأنهار فكانت قناطِرًا وجسورًا بتقدير وتدبير حتى إن الماء يجري من تحت منازلِها وأَفنِيَتِها فيحْبسُونه كيف شاءوا."(الطهطاوي، 2012، ص 20) فاجعة مؤلمة يحسبها بعض الذين لا يؤمنون بالقرآن والسنة ولكنها يكفي أنها علمت البشرية والناس (المتلقي / الجمهور) معنى التطاول على الذات الآلهية وكيف يكون الرد مزلزل والنهاية مأساوية إذا ما حدث وتكرر هذا، إنّها صورة الخاسر الضعيف في هذه النهاية فقد جاءت في أدق مشاهد التصوير المباشر لحظة الانهيار الأخيرة لهذا الملك الجبروت .

يتضح للقارئ صورة النهاية الدرامية التراجيدية للشخصيات الثلاث وهي تسير بخطوات واثقة نحو سقوطها نتيجة حب (الأنا) الذي أعمى بصيرة الثلاث وكانت لهم هذه النهايات المفجعة "إنَّنا نطالب فعلاً أنَّ يكون البطل أو أبطال التراجيديا شعور بالانتهاء بلا رحمة" (ميرشنت و ليتش، 1979، ص 183) .

- **النهاية الموحدة:**

تنتهي المواقف الحزينة للبطل بصورة لا يمكن أن تُفسر الا بنهاية واحدة غير مزدوجة وإلا خرجت التراجيديا عن الهدف المنشود لها، بهذا المنطلق يرفض ارسطو "النهاية المزدوجة في المأساة؛ بمعنى تلك التي تحمل الشقاء لأحد الأبطال والسعادة لآخر لأن هذا من شأنه اضعاف الأثر الدرامي في العمل. "(فودة،2011)، فالمأساة لتحقق هدفها الدرامي لا بُدَّ ان يكون الشخصية متحولًا لمساره الاجتماعي من قومي تاريخي له كل المقومات الاجتماعية والدنيوية إلى الحضيض والسقوط نحو الهاوية نتيجة الخطأ – كما أسلفنا – فـ "تشمل المأساة على مبدأ التحول (الانتقال من السعادة الى الشقاء)" (مذكور، 2015)، وبهذا المفهوم نلاحظ هلاك فرعون الذي انتهى بموقف واحد بعيد عن النهاية الازدواجية ففرعون قال تعالى {كَدَأْبِ آلِ فِرْعَوْنَ وَالَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ كَذَّبُوا بِآيَاتِ رَبِّهِمْ فَأَهْلَكْنَاهُم بِذُنُوبِهِمْ وَأَغْرَقْنَا آلَ فِرْعَوْنَ وَكُلٌّ كَانُوا ظَالِمِينَ} **(الأنفال/54)** وهذا ما يؤكد أن النهاية لفرعون الخسران والسقوط من سلم العزة والهيبة إلى سلم الخذلان والهزيمة، بيد أنَّ عناده للانقياد نحو الهداية على يد سيدنا (موسى) عليه السلام ومن ثم متابعته للهوى وحب الذات التي اودت به إلى الهلاك، وهو الذي ضل نفسه وقومه وقادهم الى تلك النهاية المصيرية {فَمَا آمَنَ لِمُوسَىٰ إِلَّا ذُرِّيَّةٌ مِّن قَوْمِهِ عَلَىٰ خَوْفٍ مِّن فِرْعَوْنَ وَمَلَئِهِمْ أَن يَفْتِنَهُمْ وَإِنَّ فِرْعَوْنَ لَعَالٍ فِي الْأَرْضِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الْمُسْرِفِينَ} **(يونس/ 83)**، ومن مفهوم المخالفة أن يكون السعادة بالمقابل للأتقياء الصالحين المنقادين لأوامر ربهم – وهو المفهوم من سياق الآية – في رسالة واضحة للقارئ بأنَّ الهداية والتمسك برب الأرباب هو طريق النجاة والصلاح وليس التمسك

بالأسباب، لانَّها {وَأَنجَيْنَا مُوسَىٰ وَمَن مَّعَهُ أَجْمَعِينَ} **(الشعراء / 65)**وهو ما نبّه إليه الشعراوي بقوله: "فقد حُسِمتْ هذه المعركة لصالح موسى ومَنْ معه دون إراقة دماء، ودون خسارة جندي واحد، في حين أن المعارك على فرض الانتصار فيها لا بُدَّ أن تكون لها نسبة خسائر في الأرواح وفي العَتَاد، أما هذه فلا" (الشعراوي ،1997، ج17 /ص 10581).

الخاتمة:

مما مضى يمكن ان نسجل بوضوح مدى فعل الشخصية السلبية لـ (فرعون) وكيف من التقاء كثير من طروحات الشخصية التراجيدية مع هذه الشخصيات التي سارت على الايمان بمثلها الفكرية ومطلقاتها، وكيف محاولة إهمال وعدم الاستماع الى كل من أسدى لها النصح والارشاد، فهذا فرعون سار بخطأ التكبر والعصيان وظن انّه الإله الأوحد يسير مملكته دون أن توجد قوة فوقه قادرة على قهره فسار فسلك شتى الصور ومختلف الطرق غاية التخلص من سيدنا (موسى) عليه السلام ولكن دون جدوى فكان الهلاك بالغرق هو النهاية التي جاءت ردًا لتعنته وكبره على الله وخرج القارئ / الجمهور بصورة واضحة بمصير المتعنتين وهو (التطهير) من هذا الإثم والمرض العضال الذي يهلك صاحبه ولا يرشده الى طريق الخير والصلاح .

هكذا ينسدل الستار عن هذا البحث الذي حاول الباحث فيه بيان اعجازية النص القرآني الخالد وتقارب كثير من فعل الشخصية القرآنية التي شملتها الدراسة من الطرح الأرسطي الاغريقي هذه المقاربة وظف الباحث فيها مقاربات الشخصية التراجيدية الارسطي ليتبين للقارئ كيف أن كثيرًا من مسالك الشر والهاوية لفرضيات ارسطو للبطل التراجيدي تنطبق معنًا ولفظًا وتجسد صورة التهاوي والسقوط لذلك الاسطورة (الشخصية) ليخرج الجمهور من المسرح عند ارسطو بالشفقة والخوف غاية للتطهير من الآثام والرجس وكالمسلم الذي يخرج من سقوط طواغيت الشر الذي ذكرهم القرآن الكريم متعضًا مما حصل لهم فاهمًا الدرس مستخلصًا العبر لمواجهة الحياة. متمنيًا من الله التوفيق وأن تكون النية خالصة لوجهه تعالى .

المصادر والمراجع

القرآن الكـــــــريم برواية ورش .

أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، كتاب الكليات، تحقيق: عدنان درويش - محمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998، ص 672.

أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، احياء علوم الدين، دار ابن حزم لطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت (2005)،ص 1297.

أرسطو، كتاب أرسطو فن الشعر، ترجمه وتقديم: د. ابراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، ب.ط.

آل سنو، و. (2016) فرعونُ.. اسمٌ أم لقب؟ ،موقع الالوكة (كتاب الالوكة)، http://www.alukah.net/culture/0/101484/.

إلياس خلف، الشرخ التراجيدي، صحيفة الفداء يومية سياسية تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، سوريا – حمأة، 2011، fedaa.alwehda.gov.sy/node/133771.

آمنة كاظم محمد شكري، الغرور في القرآن الكريم، ماجستير، جامعة النجاح، فلسطين، (2012)، ص90.

برزوق مذكور، الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الابداع، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران -كلية الآداب الفنون،2015،ص9. .

بن حافظ عائشة، بناء البطل التراجيدي في مسرح السيد حافظ، ماجستير، كلية الآداب اللغات، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر،2019 ، ص 26.

بن كاملة نجاة، الفعل الدرامي في النص المسرحي الكوميدي الجزائري نصوص محمد أدار – مسرحية غبرة الفهامة لكاتب ياسين – انموذجًا ، اطروحة دكتوراه، الجزائر: كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، 2016، ص 6، ص 19 -20 ، ص 23 .

جبارة نورة، آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري – دراسة تطبيقية لنماذج مسرحية جزائرية –، ماجستير، الجزائر: كلية الآداب، والفنون جامعة وهران، 2016، ص 18، ص21، ص130.

خليفة بولفعة، محاضرات في مقياس أدب التمثيل س3 ل.م.د، جامعة محمد الصديق بن يحيى- جيجل، كلية الآداب واللغات- قسم اللغة العربية، 2016، ص15، ص 15 .

د. علي فهمي خشيم، بحثًا عن فرعون العربي ودراسات أخرى، القاهرة، مركز الحضارة العربية، ط2001،2، ص 38 .

الرازي (المتوفى: 606هـ) ، م (1420هـ) مفاتيح الغيب، ط3 بيروت: دار أحياء التراث التفسير، ج 31ص41.

رفاعة رافع الطهطاوي، مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة، مصر ،2012،ص 20.

سنوسية باحفيظ، جمالية التلقي في المسرح الجزائري مسرحيات عبد القادر علولة نموذجًا، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب اللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر ، 2012، ص 15.

سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط32 ،1972، مج6ج30ص 3815 .

طاليس، أ. كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. ابراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، مصر ،1983، 95ص.

عائشة عبيد، الشخصية الدرامية في تراجيديا هاملت لويليام شكسبير، ماجستير، كلية الآداب واللغات - قسم اللغة العربية، جامعة منتوري، الجزائر ،2011، ص34.

علي، أ. (2010) الإيمان بالقضاء والقدر واثره، مجلة العلوم والبحوث الاسلامية، جامعة السدوان للعلوم و التكنلوجيا، ع1،ص10 .

عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي الشهير بالجاحظ، الرسائل الأدبية، دار ومكتبة الهلال، بيروت ، ط2، 1423هـ ، ص 18.

فطوم، م.(1999) التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ص 20.

فودة، م.(2011) الخصائص الادائية للشخصية التراجيدية الاغريقية، مجلة الحوار المتمدن محور(الادب والفن)،ع 3414، http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=265648&r=0.

قاسم توفيق قاسم خضر، شخصية فرعون في القرآن الكريم، ماجستير : كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2003، ص17، ص 31، ص 34.

القرطبي(ت 671هـ) ، أ.(2006) الجامع لأحكام القرآن، تحقيق د. عبد الله بن عبد المحسن التركي، ط1 بيروت: مؤسسة الرسالة.ج 1ص383.

محمد الصادقي 2016، الشر وموقعه ضمن التصور الميتافيزيقي للعام عند ابن سينا، مجلة دراسات وأبحاث، قطر، ع 17/5، ص 103 .

محمد الولي، ثلاث لحظات في تاريخ الشعرية أرسطو وحازم وجاكبسون، الفاس - المغرب، مجلة علامات الالكترونية ثقافية محكمة تصدر في المغرب تعنى بالسيمائيات والدراسات الأدبية الحديثة والترجمة، 2000، ع13. http://saidbengrad.free.fr/al/n13/7.htm.

محمد جواد مغنية، التفسير الكاشف، بيروت – لبنان، 2009، ط4، مج6 ص 48.

محمد صبري صالح، البنية النموذجية للتراجيديا في نظرية ارسطو (دراسة تحليلية)، مجلة البلقاء للبحوث والدراسات - تصدر عن جامعة عمان الاهلية، 2016، مج 19 ع 1، ص 32.

محمد سيد طنطاوي، التفسير الوسيط للقرآن الكريم:، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، 1998، ج 10ص252.

محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة للنشر والتوزيع ،مصر، 1997، ص 68

محمد فتح الله كولن القدر، في ضوء الكتاب والسنة، دار النيل للطباعة والنشر، مصر، ط4، 2006 ، ص 14 .

محمد متولي الشعراوي، تفسير الشعراوي – الخواطر، مطابع أخبار اليوم، مصر ، 1997 م، ج10ص 61180،ج17 ص 10581.

مولوين ميرشنت و كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة: د. علي أحمد محمود، عالم المعرفة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب رقم (18)،الكويت،1979، ص147، ينظر ص64، ص 183.

نبيل خالد أبو علي ، أصول النقد الأدبي ومباحثه بين اليونان والرومان ، مجلة الجامعة الاسلامية (سلسلة الدراسات الانسانية) ، الجامعة الاسلامية ،غزة ، 2008، مج 16 ع 2 ، ص 12.

نسيمة زمالي، الشخصية في الآداب العالمية من الاسطورة الى الحداثة (مقال) ، مجلة الذاكرة ، كلية الآداب واللغات -جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، الجزائر ،2015، العدد 5، ص366، ص 365.

والتر كاوفمان، التراجيديا والفلسفة ، ترجمة : كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الاسكندرية ،ط1993،1، ص66.

واقع ومرجعيات التكوين الجامعي في الجزائر
حالة العلوم الاجتماعية

The reality and references of university education in Algeria the state of social sciences

د. فقير محمد راسيم، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
البريد الإلكتروني:mohammedracim@hotmail.fr
د. بن هامل جميلة، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
البريد الإلكتروني:hameldjamila@yahoo.com

الملخص:

لم يكن إصلاح التعليم العالي لسنة 1971 وليد الصدفة، وإنما جاء ضمن ظروف سوسيو اقتصادية وسياسية، إذ عرفت هذه الفترة إصلاحات مست الجزأرة والتعريب والدمقرطة، بغرض إحداث قطيعة مع التكوين الأكاديمي، فقد شهد التكوين الجامعي منذ الاستقلال إلى غاية اليوم بروز مرجعيتين: الاولى تبنت ضرورة الابقاء بالجامعة الفرنسية في برامجها ومستخدميها من أجل الحفاظ على المستوى الفكري والعلمي، أما المرجعية الثانية فقد تبنت طي المرحلة الاستعمارية عن طريق إصلاح التعليم العالي فيما يتعلق بالعلوم الاجتماعية، الإصلاح بدأ بإحداث قطيعة مع التكوين الأكاديمي أو ما يسمى ب L'académisme، إلا أن هذه الإصلاحات سرعان ما اصطدمت بعوائق بنيوية خاصة مع أواخر وبداية الألفية الجديدة بتزايد وتضاعف نسبة الطلبة الجامعيين، عدم مسايرة التكوين الجامعي مع متطلبات سوق العمل، انتشار ظاهرة البطالة في أوساط خريجي الجامعات... ما أدى إلى تبني نظام تكويني جديد يتمثل في ل م د ليسانس ماستر دكتوراه، لمسايرة الرهانات المتمثلة في تحسين نوعية التكوين الجامعي، وإعادة النظر في برامج المواد والتخصصات العلمية، والاستجابة أكثر لمتطلبات سوق العمل. إذن كيف نفسر المفارقة الابستمولوجية بين محتوى التكوين البيداغوجي في العلوم الاجتماعية والواقع المهني؟ لماذا يشتكي أصحاب الأعمال من عجز وعدم قدرة ولا فعالية الطلبة في العلوم الاجتماعية؟ أسئلة يمكن إضافة العديد إليها.

الكلمات المفتاحية: التكوين الجامعي، الجزأرة، التعريب، الدمقرطة، إصلاح التعليم العالي، سوق العمل، البرنامج التدريسي.

Abstract;

The reform of higher education for the year 1971 was not a coincidence. Rather, it came within socio-economic and political conditions, as this period witnessed reforms that affected alienation, Arabization and democratization, with the aim of creating a break with academic training. University training has witnessed the emergence of two references from independence to the present day: Retaining the French University in its programs and users in order to preserve the intellectual and scientific level, while the second reference adopted the folding of the colonial phase by reforming higher education with regard to the social sciences. The reforms quickly collided with structural obstacles, especially with the end and beginning of the new millennium, with the increase and doubling of the university training rate, the failure to keep pace with the requirements of the labor market, the spread of unemployment among university graduates ... which led to the adoption of a new training system represented by a Bachelor's degree Master Ph.D., to cope with the bets represented in improving the quality of university training, reviewing subjects' programs and scientific specializations, and responding more to the requirements of the labor market. So how do we explain the epistemological divergence between the content of educational training in the social sciences and professional reality? Why do business owners complain about the inability, inability, or effectiveness of students in the social sciences? Many questions can be added to it.

Key words: university training, regroupment, Arabization, democratization, higher education reform, the labor market, the teaching program.

مقدمة

لقد مرت الجامعة الجزائرية بمراحل مختلفة، تبعت التحولات والتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والتكنولوجية التي حدثت، فالجامعة لا تؤدي وظائفها بمعزل عن البيئة الاجتماعية، إذ عرفت أهم مرحلة، تمثلت في ربطها بالمشروع التنموي في إطار السياسة الاشتراكية، مما ألقى على عاتقها مهمة ثقيلة، ودورا رياديا اتجاه المجتمع وقضاياه، مدعمة من طرف السلطة ومستفيدة بذلك من ريع بترولي.

فقد عرفت جملة من الإصلاحات انعكست على التدريس والبحث العلمي وسوق العمل؛ إصلاحات مهمة، تمثلت في الديموقراطية والتعريب والجزأرة والتوجه العلمي والتكنولوجي؛ فيما يخص الجزأرة فقد شملت تدخل الدولة على نطاق واسع في برامج التعليم ومقرراته، ثم جزأرة الإطارات لشغل الوظائف الشاغرة للأجانب، وتعريب العلوم بحجة استعادة اللغة العربية لمكانتها، وتثمين التوجه العلمي والتكنولوجي على حساب التوجه الاجتماعي باعتباره أساس التنمية الاقتصادية والاجتماعية بعد فشل التجربة التنموية. كل هذا انعكس على التعليم من الناحية الكمية، حيث ازداد عدد الطلبة وخريجي الجامعات، وازداد تبعا لذلك عدد الجامعات والمعاهد والمدارس العليا، ما يجعلنا نتساءل عن حقيقة الانعكاس الكيفي، وآثار كل ذلك على سوق العمل.

1/العلوم الاجتماعية بالجزائر بين أكاديمية وإيديولوجية المنهج:

لقد شهدت الجامعة الجزائرية في مسارها التاريخي عدة مراحل تأسيسية وتوجهات سياسية وخلفيات إيديولوجية، ففي المرحلة الأولى عرفت قلق أول مدرسة للطب سنة 1832 باعتبار أن الطب كان له وظيفة تكوين الأطباء في الجيش الفرنسي بإفريقيا، تليها بعد ذلك تأسيس أربعة مدارس عليا سنة 1909 يتعلق بالطب، الأدب، القانون والعلوم النفس السنة (1909 تحولت فيها المدارس العليا بالجزائر إلى جامعة في الذي كان فيه التعميم بالجزائر خاضع للجهاز المدرسي الفرنسي الذي تميز بانتقائية بحيث أن نسبة تمدرس الجزائريين في سنة 1890 لم يتجاوز نسبة 1.9%ونسبة 6% فقط سنة 1929، وفي سنة 1954 كان يتواجد حوالي 1000 طالب حاصل على الشهادة الجامعية من بينهم 354 محامي، 165 طبيب وصيدلي وجراح أسنان، 350 موظف من بينهم 185 أستاذ في الثانوية والمئات من رجال الأمن في الجيش الفرنسي وأقل من 30 مهندس، بينما تعليم العلوم الاجتماعية كان مقتصرا فقط بالعاصمة وبعد الاستقلال لم يكن يعبر عن حقيقة الواقع الجزائري باستثناء بعض الشهادات الدراسات العليا في علم الاجتماع، الاثنوغرافيا المغرب، عدد الطبعة لم يكن يملأ القاعات، لكن بحيث أن العلوم الانسانية في الماضي الاستعماري ميدان مخصص للنخب العالمية والارستقراطية إلا أنه وبعد الاستقلال

حدث في النزعة أين تحولت القاعدة الاجتماعية للجامعيين المتوجهين إلى العلوم الانسانية أغلبيتها من الطبقات الشعبية(Nadir Marouf,2011, p.p. 260.261) (1).

أما على مستوى النخبة المثقفة في الجزائر فقد ظهرت اتجاهين كبيرين: الاتجاه الحداثي والاتجاه العروبي، بالنسبة للأول تبناه خريجو المدرسة الفرنسية أمثال حمدان خوجة، بن جلول و فرحات عباس، مصالي الحاج، هذه النخبة الحداثية، كانت تتألف قاعدتها من معلمي الابتدائي وقادتها من خرجي الجامعة وعلى وجه الخصوص من خرجي كلية الطب والصيدلية من أمثال زعيمهما الكبيرين الطبيب بن جلول والصيدلي فرحات عباس، وحمدان خوجة (1775-1840) البرجوازي الحضاري والتاجر والمثقف كان يختلجه شعور مزدوج، شعور بأن الوجود الفرنسي ليس الشر كله شريطة أن لا يدوم إذ سيدفع المجتمع الجزائري إلى الحضارة الجديدة، وهذا ما يذهب إليه الاستاذ سعد الله أبو القاسم الذي أكد بأن ما وقع سنة 1830 في الجزائر ليس احتلال فرنسا للجزائر بل هو احتلال العصر الحديث للعصر الوسيط أو احتلال التقدم للتخلف".

لقد اتخذ مقاومة حمدان خوجة الشكل السلم السياسي أي للمجادلة بالتي هي أحسن، أين تبنى فيه الطرق الأوربية في الاحتجاج والمطالبة أين أسس بصحبة بعض أعيان العاصمة لجنة المغاربة.

أما الاتجاه العروبي الذي شنه الأمير عبد القادر الذي وجد تجسيد له في الشيخ عبد الحميد بن باديس، هذا الاتجاه كان يتألف من خريجي جامع الزيتونة والجامع الأزهر، اهتمامهم انصب على الجانب الثقافي والتعليمي والديني بنشر التراث الثقافي العربي الاسلامي واصلاح الآداب والدين.

ليس من الصدفة أن يبرز إلى الوجود في هذه الفترة من القرن 20مثقوفن جزائريون يكتبون تاريخ بلادهم باللغة العربية ومثقفون جزائريون آخرون ينادون باللغة الفرنسية والاندماج في المجتمع الفرنسي، وليس من الصدفة في شيء أن يتبنى المثقفون جميعهم الوسائل والأساليب التنظيمية والتعبيرية السائدة في فرنسا سواء تعلق بالمجتمع المدني أو المجتمع السياسي فعلى المستوى السياسي وفي منتصف الثلاثينات أصبحت كل تيارات الرأي العام الجزائري متمثلة في الجمعات والأحزاب، فقد تأس تبعا لنجم شمال إفريقيا مارس 1926، وفدرالية منتخبي الأهالي (1927) وجمعية العلماء المسلمين الجزائريين 1931 والحزب الشيوعي الجزائري 1936.

إن أكبر الشخصيات العربية الاسلامية لم تكن لها نظرة سلبية وتشاؤمية اتجاه لغة المستعمر مثلا الشيخ عبد الحميد ابن باديس صرح في هذا الصدد: " إن الجزائر تعتبر جزء من الميدان الفرنسي إنها دولة ذو طابع ثقافي عربي/فرنسي فالتعليم العام تعليما فرنسيا بالأساس ، إن المجتمع الاسلامي هو مطالب

بتنظيم نفسه في ظل التعليم عربي عصري للقضاء على الجهل وتحقيق النهضة الثقافية العربية الاسلامية في الجزائر".

الأمير عبد القادر بالرغم من العداء السياسي والعسكري لفرنسا إلا أنه ينكر للدولة الحضارة الغربية في جمل الحداثة.

فلا أفصح في هذا المجال من رأي الزعيم مصالي الحاج الذي عرف التجربتين الجندية وتجربة العمل الصناعي والذي كتب في مذكراته: "فبعد ثلاث سنوات من الاقامة في فرنسا عند نهاية 1920 لم أعد مصالي الحاج الذي كنت قبيل الحرب ، وإنما أصبحت رجلا آخر " أما الزعيم الآخر الأمير خالد فقد تحدث بالنسبة للجزائريين عن مدرستين اثنتين مدرسة المصنع ومدرسة الجيش وفي الواقع فإن المهاجرين والمجندين لعبوا بصفة لإرادية غالبا وراء وسطاء الذين أوصلوا عناصر ثقافية أوربية كثيرة إلى المجتمع الجزائري، ففي سنة 1915يقول آخرون AGRON كان في فرنسا لأكثر من ثلث سكان الجزائر الذكور الذين تتراوح أعمارهم بين عشرين وأربعين سنة سواء كعسكريين أو كعمال متطوعين".

وقد أسفرت ظاهرة التجنيد والهجرة عن نتائج اجتماعية والثقافية في غاية الأهمية، فقد ساهمت في تحقيق وطأة سلطة الجماعة على الفرج مما سمح له أن يمارس حريته ومسؤوليته، إذ تعرف الجزائريون أتوا من مناطق مختلفة ومتباعدة على بعضهم البعض وأدركوا أن مشاكلهم واحدة وأن المستعمر هو أول أسبابها، كما مكنت الجزائري أن يعيش المساواة مع الفرنسيين في الورشات وساحة القتال(جمال غريد، 2002) (2).

أما بعد الاستقلال وفي مرحلة الجامعة الجزائرية المستقلة ظهر طرحين: الأول ضرورة الابقاء الجامعة الفرنسية في برنامجها ومستخدميها من أجل الحفاظ على المستوى الفكري والعلمي، أما الطرح الثاني تبنى طوي المرحلة الاستعمارية عن طريق اصلاح التعليم العالي، فيما يتعلق بالعلوم الاجتماعية والانسانية الاصلاح بدأ بإحداث قطيعة مع الأكاديمية L'académisme الذي اعتبرته الدولة أنه يحمل خطرين: الخطر الأول أن محتوى وأكاديمية العلوم الاجتماعية تحمل ايديولوجية استعمارية في خطابها ومحتواها وبالتالي ضرورة تأميم العلوم الاستعمارية كالانثروبولوجية، التاريخ، الفلسفة، الاثنوغرافيا..

الخطر الثاني للأكاديمية العلوم الانسانية أنها غير ملائمة مع متطلبات السوق العمل، وليس من العبث والصدفة أن تبدأ الاصلاحات التعليم العالي مع بداية سنوات السبعينيات (1971) بحيث أنها السنة تمثل رمزا "القطائع" فهي السنة التي تم فيها إصدار التسيير الاشتراكي للمؤسسات، السنة التي تم فيها تأميم المحروقات وأيضا إعلان الثورة الثقافية وفق ثلاثة شعارات ومبادئ:

التعريب: Arabisation، الجزأرة: Algérianisation، الديمقراطية Démocratisation

بالنسبة للتعريب الكلي للتعليم كان بداية في الابتدائي مع المدرسة الاساسية سنة 1980 ثم بعد ذلك الثانوية تليها الجامعة سنة 1984، السنة التي تم فيها تعريب كل العلوم الاجتماعية بقرار تعسفي من حزب FLN، كما أن التعريب كان من وراء انشطار وانقسام إيديولوجي بين ما يسمى بالنخبة المعربون والنخبة المفرنسون أو الفرانكفون، المعربون أغلبيتهم تكونوا في العواصم العربية كالقاهرة، تونس، دمشق، أو خريجي الكتاتيب والمدارس القرآنية ملمين باللغة العربية، أوكلت إليهم بعد الاستقلال مهام ووظائف ذو طابع ثقافي وايديولوجي كالصحافة، التعليم، الأحزاب، النقابات، منظمات الجماهرية أو الاتحادية ...، أما الفرانكفون هم من اللذين تكونوا في فرنسا أو خريجو المدرسة الفرنسية تحصلوا على شهادات جامعية احتلوا فيها أماكن ذات مسؤوليات تنموية وصناعية واقتصادية، منحتها إياهم الدولة الجزائرية تماشيا مع سياستها الصناعية (الثورة الصناعية) بتعبير على كنز فإن المهندسون والتقنيون هم المفرنسون بينما الإيديولوجيون هم المعربون.

نفس السياسية انتهجتها الدولة الجزائرية عندما بادرت بإصلاح العلوم الانسانية قصد ملائمتها مع حاجيات البلاد مع إعطاء الاولية للبرامج التي تتضمن قيم الثقافة الوطنية، ولهذا الغرض لقد تم وضع لجان لتطوع Volontariat تعمل بالتوازي مع المؤسسات الرسمية للدولة، هذه اللجان كانت مكونة في أغلبيتها من طلبة العلوم الانسانية، الهدف منها تحقيق اندماج راديكالي في اللحظة العملية للتقرب من الحقائق والوقائع الوطنية: مشاكل الريف وعلاقتها بالإدارة، قضية المواصلات، الكهرباء.... إن المحتوى العملي لهذه اللجان يهدف إلى تجاوز المستوى البيداغوجي للخوض في التجربة السياسية لإنجاح الثورة الزراعية عن طريق إقامة حملات للتوعية في الميدان و المشاركة في بناء القرى الاشتراكية والعمل في الحقول الزراعية الفلاحية لتحقيق براغماتية المناهج وإهمال المفهوماتيةConceptualisme أما بخصوص العلوم والتخصصات التي من شأنها تحقيق هذا الدور فهي بالذات العلوم الاجتماعية، لأن هذه العلوم تحمل الايديولوجية واعتبارات اجتماعية لأن جل الطلبة المكونين لها يخدرون من الشرائح الشعبية، هذا الدور اعتبرته الدولة بمثابة إعادة الاعتراف وتشريف العلوم الاجتماعية في دمجها في مشروع سياسي يثمن الثقافة الوطنية، أطلق عليه الدولة ما يسمى بالجزأرة(Nadir Marouf ,2011,p969-976) (3).

2/ مضمون البرنامج البيداغوجي قبل إصلاح 1971 وبعده (علم الاجتماع نموذجا):

أ/مضمون البرنامج قبل الإصلاح :

لقد كان البرنامج البيداغوجي في النظام القديم يقدم للطلبة معارف نظرية بعيدة عن واقع واهتمامات المجتمع الجزائري، في الوقت الذي كانت فيه الظروف الاجتماعية تتطلب أطرا تتماشى مع هذا الواقع والاهتمامات.

" لقد دعت هذه المفارقة مجلة الجامعة إلى التساؤل إلى ماذا كانت تهدف شهادة الليسانس في علم الاجتماع الموروثة عن العهد الاستعماري(بشير محمد ، 1964،ص15) (4)، لهذا جاء إصلاح 1971 بهدف تغيير محتوى البرنامج وطرق التدريس و" تقديم تقنيات ميدانية ومعرفة محددة التي بواسطتها يحول الواقع الاجتماعي Du discours inaugural du ministre de l'enseignement supérieur et la (recherche scientifique, 1974) (5).

ب/مضمون البرنامج بعد الإصلاح:

لخص الباحث بشير محمد مضمون هذا البرنامج في ستة اتجاهات أساسية:

*الاتجاه الوظيفي مع دوركايم وفيبر وباريتو، علم الاجتماع الإمبريقي ذو المنشأ الأمريكي، البنيوية الوظيفية التي تركز على الأدوار الاجتماعية وتكوين الأنظمة، المذهب السيكولوجي الذي يهتم بعلاقة الشخص مع الجماعة، الاتجاه الخامس يهتم بالعلاقة بين المدينة والريف تماشيا مع المرحلة التي مرت بها الجزائر والمتمثلة في تغيير العلاقات الاجتماعية في الريف، الاتجاه السادس يهتم بالعلاقات الإنتاجية في المؤسسات الصناعية من خلال نظريات كالتسيير الإداري، التنظيم العلمي للعمل...

أما طرق تلقين هذا البرنامج فلخصها في الاتجاهات التالية:

الاتجاه الوظيفي، الاتجاه الفلسفي، علم الاجتماع التحليلي.

إن أهم نقطة خلص إليها الباحث هي وجود تناقض بين مضمون البرنامج وطريقة إلقائه، أي الطريقة التقليدية والمتمثلة في المنابر.

إن ما يلاحظ على هذه البرامج التداخل المفرط بين المقاييس ما يتيح تكرار بعضها بأسماء أخرى، وتكرار البرامج نفسها من سنة لأخرى مع تغيير بعض المفاهيم في البرنامج الجديد لإصلاح 2005/2004 ل م د (ليسانس ماستر دكتوراه) أي(الإبقاء على الوحدات الأساسية وإضافة وحدات استكشافية)، "إن التداخل بين مواد البرنامج دفعت بأحد الأساتذة إلى القول أنه لو كونت لجنة لدراسة البرنامج لغيّر جوهريا (المرجع نفسه، ص21.)"(6) وهو ما تم فعلا مؤخرا من خلال عملية موائمة البرامج البيداغوجية على المستوى الوطني.

فالجامعة الجزائرية خلال سنوات السبعينات كانت تسير بمحتوى اشتراكي وفق متطلبات التنمية، ومن ثم تكييف برامجها حسب هذه السياسة وفق الثورات الثلاث: الزراعية، الصناعية والثقافية، دون هدف آخر محدد. والسؤال المطروح هو هل كانت فعلا هذه البرامج تتماشى مع واقع المجتمع وقضاياه؟ وهل كانت محل نقاشات وتساؤلات وتعديلات؟ إن الإجابة على هذه التساؤلات ترتبط بنوعية المعارف التي كان يقدمها هذا العلم والمتمثلة في معارف نظرية بعيدة عن الواقع.

بناءً على هذا يمكننا القول أن هذه البرامج كانت تابعة، وتقدم في شكل معارف كلاسيكية بدلا أن تكون مطلعة على مشاكل المجتمع الحقيقية، وقادرة على إنتاج أطر اجتماعية تتحمل مسؤوليتها تُجاه مجتمعها، "هذه البرامج قامت على طبيعة المعلومات، ولم تتحدد طبقا للأهداف التي تعكس بكل وضوح وصدق فلسفة التوجهات الأساسية التي تعبر بحق عن طبيعة الوجود الاجتماعي للمجتمع الجزائري، استنادا إلى المعطيات الحقيقية للواقع الاجتماعي(مختار محي الدين، 2000، ص46) (7)، أما السمة الثانية لها، أنها كانت تقدم دون تدخل المعنيين في رسم هدف واضح ومحدد حسب الضروريات، فالأساتذة هم الذين يؤثرون على البرنامج من خلال مشاركتهم وتدخلاتهم وتعديلاتهم، والبرامج هي التي تؤثر بدورها على الطلبة من خلال نوعية المعارف المقدمة وقدرتها على مجابهة الواقع. وبالتالي كيف لبرامج بهذا المحتوى أن تؤدي الدور المعول عليه ما دام أنها بعيده عن الواقع وقضاياه.

وخلاصة القول أن البرامج البيداغوجية كانت تابعة أوّلا للغرب من حيث التنظير، وثانيا للسياسات الحكومية التنموية، والمتمثلة أساسا في المشروع التصنيعي، وهذا ما جعلها تبتعد نسبيا عن هموم ومشاكل المجتمع، فهي لا ترتكز على خطة وهدف واضح بقدر ماهي منفذة لتجارب، هذا ما جعل الجامعة الجزائرية تطغى عليها سياسة الكم أكثر من الكيف، ومعارفها منحصرة داخل أسوارها.

لقد كان هاجس الدولة بعد الاستقلال هو التحرر من التبعية للغرب في جميع الأصعدة، بدءًا بالعملية التربوية، باعتبارها ناقلة للإرث الثقافي الإسلامي، إلا أن ذلك بقي حبرا على ورق، حيث نجد المعرفة الغربية الكلاسيكية ماثلة لحد الآن في مقررات البرامج، ومتمثلة في الرواد الكبار ومدارسهم السوسيولوجية والمرتبطة بواقعهم الاجتماعي الغربي وخصوصياتهم التاريخية، بالرغم من الديناميكية الكبيرة التي عرفها المجتمع الجزائري، وهكذا يجد الطالب نفسه أمام معرفة غريبة ودخيلة يصعب عليه فهمها واستخدامها في تفسير التغيرات الاجتماعية، هذه التبعية جعلت علم الاجتماع في وضعية صعبة أمام ما يعرفه المجتمع من تحولات وتغيرات. فقد ظلت المعرفة المقدمة للطلبة تتميز بالتبعية والتكرار من سنة إلى أخرى مفتقرة للتجديد والابتكار والاستحداث، في الوقت الذي تعتبر هذه العلوم أكثر اهتماما بالمجتمع وقضاياه، وباعتبار الواقع الاجتماعي متغير فإنه تبعا لذلك تتغير المفاهيم والأدوات اللازمة

للتحليل، ومن ثم البرامج المسخرة لذلك، "رغم أن تعليم السوسيولوجيا المعتمدة حاليا يشمل برامج تبين إرادة متفتحة على الحقائق الاجتماعية للوطن، لكنها لم تصل إلى العمق"(Nadji Safir,1958,p29) (8).

3/الجامعة الجزائرية وتكوين الإطارات (الاطارات الصناعية نموذجا):

إن الحديث عن العلاقة بين الجامعة والمجتمع يجعلنا نتحدث عن العلاقة بين الجامعة وعالم الشغل خاصة المؤسسة الصناعية التي كانت ملجأ العديد من الإطارات المتخرجة من مختلف الجامعات والمعاهد. فالجامعة بمختلف تخصصاتها وبرامجها محتوم عليها الارتباط بمجريات التحول الاقتصادي والاجتماعي والسياسي... وأن تكون فاعلة في هذه التغيرات سواءً من حيث التكوين أو البحث العلمي.

لقد أعطت الدولة أولوية كبيرة لقطاع التعليم العالي من حيث إعداد الإطارات وتكوينها في مختلف الميادين، وسطرت برامج تتماشى مع حاجات التنمية والعملية التصنيعية الكبرى، والتساؤل الذي يمكن طرحه هنا هو هل استطاعت الجامعة الجزائرية أو التكوين الجامعي أن يعد ويكون إطارات قادرة على تحمل المسؤولية ومجاراة الأحداث الواقعية؟ كيف لنا أن نفسر المفارقة الابستمولوجية بين محتوى التكوين البيداغوجي في العلوم الاجتماعية والواقع المهني؟ لماذا يشتكي أصحاب الأعمال من عجز وعدم قدرة ولا فعالية الطلبة في العلوم الاجتماعية؟

بناءً على نتائج الأبحاث الميدانية بمركز البحث للأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية (دفتر رقم09 /2005) (9)، تأكد لنا أن الإطارات الصناعية الجزائرية بالرغم من مؤهلاتها وكفاءاتها وجدت نفسها عاجزة وغير قادرة على التأثير في الأحداث، والمشاركة في اتخاذ القرارات والقيام بدورها كما يجب، أي غير قادرة على توظيف ما تم اكتسابه في الجامعة بسبب عدة عوامل من بينها:

1 التبعية للسلطة السياسية: فالجامعة بالرغم مما تقدمه من تكوين حتى وإن غلب عليه النظري فإنه يبقى محدود داخل الجامعة، فهيمنة الدولة وسيطرتها على وسائل الانتاج وفق استراتيجية تنموية وتدخلها في كل شيء التنظيم، المراقبة، التخطيط... جعلت الإطارات هي الأخرى تابعة للسلطة، فالإطارات تنفذ مهامها فقط لا تمارس دورها كما يلزم، فهي تشعر بالسيطرة والتهميش والإقصاء وتعيش انقسامية فيما بينها.

2 سيطرة العوامل السوسيوثقافية: المتمثلة في الهيمنة الذكورية على المناصب القيادية، التضامن الاجتماعي، الزبونية، المحسوبية، القرابة، الرشوة، البيروقراطية، مركزية السلطة والقرارات... لقد انعكست هذه العوامل على أدوار الإطارات وواقعهم ومكانتهم وممارساتهم داخل المصنع، وأنشأت علاقة قسرية بين الإطارات والعمال.

3 التكوين الجامعي: فمضمون التكوين كما أشرنا إليه سابقا نظري، غربي غير مطلع لما يجري في المجتمع، ويفتقد لتجارب وممارسات ميدانية ما جعل الإطار عاجز في بعض الأحيان على إيجاد حلول لأبسط المشاكل، وغير قادر على توظيف هذه المعارف التي تختلف عن واقعنا.

لقد جعلت هذه الظروف الإطار الصناعي الجزائري في حالة اغتراب وعزلة في ظل عدم قدرته على مسايرة الأحداث، وفي وضعية "الخدمة" فقط بدل المشاركة الفعالة، ما شكل تقييدا لحريته وإبداعاته وتصعيبا لمهمته.

يمكن القول إضافة إلى ما سبق أن محدودية فرص العمل، والتهميش المطال اتجاه هذه العلوم على حساب العلوم التقنية، التنظير البعيد عن الواقع، برامج قديمة تفتقر للتجديد والتحيين، وبطرق تدريس لا زالت قديمة تحد من تطوير المعارف، إضافة إلى غياب تربصات مهنية تعطي للطالب فرصة التعرف على واقع العمل، في ظل غياب عقود أو اتفاقيات بين المؤسسات والجامعة، زادت من حدة وأزمة هذه العلوم اتجاه المجتمع ومختلف مؤسساته. "وربما كان من إحدى الوسائل لتحقيق ذلك تخصيص أماكن في مؤسسات التعليم العالي لعدد من الشركات والمؤسسات الصناعية لتتخذ منها حلقة وصل مع الهيئات التدريسية والطلبة والمختبرات وتتعاون على دراسة المشكلات التي تواجهها قطاعات الإنتاج المختلفة وتعيق تطورها ومن ثم تعمل على تقديم الحلول لها (دهيمي زينب، 2012) (10)، فالمشكل نابع إذن بالدرجة الأولى من الجامعة، أي مشكل المنظومة الجامعية.

لقد تطرق وزير التعليم العالي والبحث العلمي لهذا المشكل في حديثه للقناة الجزائرية الأولى "يحاول القانون الجديد أن يرجح الكفة ليخرج البحث العلمي من الجامعة إلى المؤسسة باستحداث آليات منها الدكتوراه داخل المؤسسة، إحداث جائزة للدكتوراه التي لها علاقة بالمؤسسات، وهذا ما سيجعل المؤسسة تلجأ للباحثين للتحسين (من منتوجها"خطاب وزير التعليم العالي الطاهر حجار، 2016) (11)، ويضيف قائلا "من عيوب البحث العلمي في الجزائر بصفة عامة أنه يتم داخل الجامعات وهذا هو الخطأ، في العالم المتقدم المتطور الصناعي نسبة 80 إلى 90% من البحث العلمي تتم داخل المؤسسات الاقتصادية الصناعية وغيرها، ونحن العكس 90% من البحث العلمي يتم داخل الجامعات"(المرجع نفسه، 2016) (12).

خاتمة

بناءً على ما سبق يمكن الاحاطة بأهمية التكوين الجامعي في علاقته بالمجتمع ومختلف مؤسساته الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وغيرها، وفي هذا الإطار سعت الجامعة الجزائرية نحو ضمان جودة التكوين تماشيا مع مختلف التطورات والتحولات، إلا أنها بقيت محاولات تفتقر إلى المزيد من العمق بالرغم من

الارادة الساعية إلى التفتح نحو العالمية، ويرجع ذلك إلى المنظومة الجامعية ككل؛ طبيعة البرامج البيداغوجية، طبيعة البحوث والمعرفة العلمية، طغيان سياسة الكم على حساب الكيف، انفصال الجامعة عن سوق العمل... كلها عوامل ساهمت في تأزم وضعية التكوين الجامعي سواءً في علاقته بالجانب المنهجي المعرفي، أو في علاقته بسوق العمل والمجتمع ككل.

قائمة الهوامش :

(1)Nadir Marouf, Les Fondements anthropologique de la norme maghrébine, Ed CASBAH, Alger, 2011, P260, 261.

(2) جمال غريد، الجزائر ثنائية المجتمع وثنائية النخبة الجذور التاريخية، مركز البحوث في الاقتصاد التطبيقي من أجل تنمية المجتمع بالجزائر بالتعاون مع مركز البحوث العربية للدراسات العربية والافريقية والتوثيق، القاهرة، تيميمون، 23-24-25 مارس، 2002.

(3)Nadir Marouf, Op.Cit, pp 269-276.

(4) بشير محمد، مدخل لدراسة علم الاجتماع في الجزائر ما بين 1972-1982، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص15.

(5)Du discours inaugural du ministre de l'enseignement supérieur et la recherche scientifique in 24éme congrès de sociologie, t1, opu, Alger du 25 au 30 mars, 1974.

نقلا عن بشير المرجع نفسه، ص 17

(6)المرجع نفسه، ص21.

(7) مختار محي الدين، واقع الممارسات السوسيولوجية في المجتمع الجزائري، الدفاتر الاجتماعية لعلم الاجتماع، عدد01، جامعة الجزائر، 2000، ص46.

(8) Nadji Safir, essai d'analyses sociologique, culture et développement, Alger, Enal, tome 01, 1985, p29

(9)أنظر على وجه الخصوص دفتر رقم09 /2005 منشورات الكراسك وهران.

(10) دهيمي زينب، مدى مساهمة البحوث العلمية الجامعية في النهوض بالتنمية المحلية، يوم دراسي بجامعة محمد خيضر بسكرة ، 2012.

(11) من خطاب وزير التعليم العالي الطاهر حجار، في استضافته في قناة التلفزيون الجزائرية الأولى، حوار الساعة، حاورته فريدة بلقاسم، حول وضعية الجامعة الجزائرية والبحث العلمي، 2016/09/11.

(12) المرجع نفسه.

قائمة المراجع:

المراجع باللغة العربية:

1/بشير محمد، مدخل لدراسة علم الاجتماع في الجزائر ما بين 1972-1982، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

2/جمال غريد، الجزائر ثنائية المجتمع وثنائية النخبة الجذور التاريخية، مركز البحوث في الاقتصاد التطبيقي من أجل تنمية المجتمع بالجزائر بالتعاون مع مركز البحوث العربية للدراسات العربية والافريقية والتوثيق، القاهرة، تيميمون، 23-24-25 مارس، 2002

3/دفتر رقم09، منشورات الكراسك وهران، 2005.

4/دهيمي زينب، مدى مساهمة البحوث العلمية الجامعية في النهوض بالتنمية المحلية، يوم دراسي بجامعة محمد خيضر بسكرة ، 2012.

5/مختار محي الدين، واقع الممارسات السوسيولوجية في المجتمع الجزائري، الدفاتر الاجتماعية لعلم الاجتماع، عدد01، جامعة الجزائر، 2000.

6/من خطاب وزير التعليم العالي الطاهر حجار، في استضافته في قناة التلفزيون الجزائرية الأولى، حوار الساعة، حاورته فريدة بلقاسم، حول وضعية الجامعة الجزائرية والبحث العلمي، 2016/09/11.

المراجع باللغة الفرنسية:

1/ Du discours inaugural du ministre de l'enseignement supérieur et la recherche scientifique in 24éme congrès de sociologie, t1, opu, Alger du 25 au 30 mars, 1974.

2/ Nadir Marouf, Les Fondements anthropologique de la norme maghrébine, Ed CASBAH, Alger, 2011.

3/ Nadji Safir, essai d'analyses sociologique, culture et développement, Alger, Enal, tome 01, 1985.

جدليّة الحياة والموت في كتاب: "الكتابة بأصابع مبتورة" لوائل محيي الدين

The dialectic of life and death in the book: “Writing with Amputated Fingers,” by Wael Mohieddin

ميّادة أنور الصعيدي جامعة القرآن الكريم وتأصيل العلوم/ السودان
البريد الإلكتروني:melesaide@gmail.com

ملخّص:

لم تعد الفنون النثريّة تهتم بتصوير الشخوص أو الأحداث بقدر اهتمامها بإبراز التضارب النفسي الذي يحدث داخل الأدب، وإحساسه الأديب بالقلق الذي يساوره مع إيقاع الزمن وتفاوت أحداثه بين الماضي والحاضر والمستقبل. ومن يمعن في النصوص المعاصرة يجد أنّ الأديب قد يكشف عن ذاته وينبش ذاكرته بحثًا عن أحداث علقت بها ولها علاقة بحاضره، ومن خلالها يستشرف مستقبله. ومن هنا تقف الدراسة الحاليّة عند جدليّة الحياة والموت وتجليّاتها وتداعياتها الدلاليّة في كتاب "الكتابة بأصابع مبتورة" للأديب وائل محيي الدين؛ إذ كشفت نصوصه عن عالمٍ ينهض من أعماق التناقض، والحضور المكثّف لجدليّة الحياة والموت؛ حيث يدفع هذا إلى جعل نصّ محيي الدين حالةً جزئيةً تعبّر عن العموم الفني؛ إذ يعد صورةً موازيةً ومعاصرةً للواقع الفلسطيني المعاصر في تجلياته الفنية العميقة وفي حضوره الكبير ؛ ممّا يجعل أدب محيي الدين حدسًا نقديًا كاملًا عن صوره الموت الحياة وأشكالهما.

الكلمات المفتاحيّة: {جدلية، الحياة، الموت، وائل محيي الدين، ثنائية}

Abstract:

The prose arts are no longer concerned with depicting characters or events as much as they are concerned with highlighting the psychological conflict that occurs within literature, and its literary sense of anxiety that is concerned with the rhythm of time and the disparity of its events between the past, present and future. Those who look into contemporary texts find that the writer may reveal himself and dig up his memory in search of events that are attached to it and have a relationship with his present, and through which he anticipates his future. Hence, the current study deals with the dialectic of life and death, its manifestations and semantic implications in the book "Writing with Amputated Fingers" by the writer Wael Mohieddin; As his texts revealed a world rising from the depths of contradiction and the intense presence of the dialectic of life and death; This prompts to make Muhyiddin’s text a partial case expressing the technical general. It is considered a parallel and contemporary image of the contemporary Palestinian reality in its deep artistic manifestations and in its great presence; This makes Muhyiddin's literature a complete critical intuition about its forms and forms of death and life

Keywords: {dialectic, life, death, Wael Mohieddin, dualism}

- **تقديم:**

يعتمد فكر الإنسان في نشاطه عامةً على الثنائيات الضدية، وكثيرًا ما يقف عند الحدود المتقابلة والمتباينة، فتجتمع في نفسه مجموعةً من التباينات التي تخلق الجدل، وقد تسهم في تصحيح المسارات بعد تلاقح الأفكار ومن ثمّ تكاملها؛ لذا تعدّ الثنائيات الضدية كامنةً في أغوار النفس الإنسانيّة، فالحياة عزيزة واضحة الأثر في الحركة والسكون، والموت غريزة ماثلة أمام العيون، والسواد والبياض موجودان جنبًا إلى جنب، وقد يحاول طرف من الثنائيّة أن يشل حركة الطرف الآخر، ويحدث أن نجد منطقة وسطى بين الطرفين **(الديوب: 2009م، ص4)**.

وتقوم الثنائية على فكرة الربط بين الظواهر التي يبدو أنّها منفصلة، فالتضاد رابطة مثل التماثل، والتناقض رابطة؛ لأنّه يعني نفي النقيض، فوجود النور ينفي وجود الظلام، وهذا لا يصدّق على المدركات العقليّة فحسب، بل على جميع حالات الشعور كاللذة، والألم، والتعب، والراحة، فالحالات النفسيّة المتضادة يوضّح بعضها بعضًا، وبالضدّ تتمايز الأشياء، وقانون التضاد أحد قوانين التداعي والتقابل وقد تكون هناك علاقة وسط بين النقيضين؛ إذ لا يرضى "الدماغ البشري عن الانفصال الناجم عن إقامة مثل هذا التقابل القطبي، فيبحث عن موقع وسط"**(ليتش: 2002م، ص24)**.

والحديث عن ثنائية الحياة والموت يعني حديثًا عن توازي هاتين الظاهرتين، وسير طرفيهما جنبًا إلى جنب، ففي حياة كلّ إنسان يسير الخير والشر، والنور والظلام، والسعادة والشقاء؛ ممّا يقيم كثيرًا من مظاهر الحياة على الأضداد والمفارقات. ومن هنا فقد وعي الإنسان من خلال ثنائيّة الحياة والموت إلى أنّ حياته لها بداية ونهاية؛ ممّا دفعه إلى تأمّل القوى التي تقف وراء الوجود، وأيقن أنّ الموت جزءٌ من الحياة، وعنصر مكوّن للوجود. ولقد وقف الأدباء والشعراء والفلاسفة مليًّا أمام الحياة والموت وتعدّدت مواقفهم وتنوّعت فلسفته ورؤاهم الفكريّة **(شادو: 2013م،ص18)**؛ لذلك أضحت ثنائية الموت والحياة من أعلى الأسئلة الوجودية، وأكثرها تعقيدًا؛ وذلك للتشابهات الفلسفية والموضوعية والواقعية التي تسكن ذاكرة الأديب ويعيشها واقعًا، ويجسدها سردًا دراميًّا مفتوحًا على كلّ التأويلات الدلاليّة. **يقول: "هو الموت الذي خُطَّ على ولد آدم....وهو اللغز الذي لم يترك لأحد فرصة حلحلة رموزه، أو فهم خباياه وأسراره" (محيي الدين: 2020م، ص111)**.

أين يتمثّل الخلود في رحلة الحياة والموت؟ وهل هي تضحية ومقاومة وانتصار؟ أم هو انتحار ومأساة؟ وكيف تجلّت جدليّة الموت والحياة في الأبعاد اللغويّة للكتاب؟

تقوم هذه الدراسة على استخلاص الأسس الكامنة وراء المآسي التي تحقّق الموت، وتجليّات الحياة في العديد من الصور، وهما ثنائية لا تنفك. فحضور الموت يعني غياب الحياة، وحضور الحياة يغيّب الموت.

إضافة إلى أنّ الأديب الفلسطيني يعيش الغربة والضياع كحالةٍ وشعور. حيث ترعرع في سياقاتها بامتلاءٍ ممض.

يأخذ الأديب الفلسطيني دوره الطليعي؛ إذ يعني أولئك الذين يكتبون بالدّمّ طريق العودة إلى فلسطين. تأسيسًا على ذلك فإنّ السرد الفلسطينيّ سردٌ قصصيٌّ يرافق الواقع، وينقل نضالات شعبه وعذابات أهله في الداخل والمشرّدين في أصقاع العالم؛ ليكون بمثابة نداء متواصل يحمل مآسي الشعب، ومرارات الغربة عن الوطن **(صالح: 1985م، ص7)** .

ويمكن القول: إنّ نصوص محيي الدين السرديّة تفيض بصور الحياة والموت على نحوٍ لا يتطلب أيّ عناء في البحث والتنقيب للتدليل على ذلك، إلا أنّ الأهمّ في ذلك قد تمثّل في سعيه لتحويل حالة المعاناة التي يعيشها شعبه من تجربةٍ مهلكةٍ إلى فاعليةٍ نصّيّةٍ وسياسيّةٍ وجوديّةٍ مقاومةٍ. ولهذه الحالة أسبابٌ وتداعياتٌ كثيرة. من هنا سيتم تناول أشكال الموت والممتدّ عبر السرد في كتاب: "الكتابة بأصابع مبتورة" ويتمثّل في: الغربة، اللجوء، التشرّد، الحصار، الأسر، الموت البطولي في إطار الشهادة.

- **الموت في نصوص محيي الدين النثريّة:**

فالموت لديه "**يعني العيش على الذكريات الموجعة...وتعليل النفس بالآمال يرقبها...وعند اليقظة بؤسٌ حدّ الوجع، وعينٌ تبيضّ من الحزن، وقلب منكسر وحزين"(محيي الدين: 2020م، ص111)**، وكلّ هذه المآسي مجتمعة في نفس كلّ فلسطيني أينما كان، فذاكرته مثخّنة بالآلام، وكلّ ليلة ينام على أملِ العودة، والحريّة، وتحقيق طموحاته، ولكنّه يصحو على وقع المزيد فالمزيد من الجروح التي تنزّ في كلّ ناحيةٍ من جسد الوطن. فهل من مغيثٍ يخيط الجرح يلأمه؟ أم لا صوت يسمع في دوامة اللجم؟!

ويأتي الموت نتيجةً حتميةً للبؤس كما في قوله: "**أي عسرٍ نحن فيه يا أطفالًا من أجساد ذابلة، يوغل البؤس في أحشائها، وينام الموتُ معهم على أسرّة من تراب "(محيي الدين: 2020م، ص52)**، فعلى مقصلة البرد والجوع تتهاوى أجساد الطفولة المعذّبة في مخيّمات اللجوء، وتتهاوى معها شعارات الحكومات وخطب الشجب والاستنكار، التي أوهمت العروبة بضرورة وقف نزيف الإنسانيّة، ولكن هيهات هيهات! لذلك فقد صرخ الكاتب في وجه تلك الحكومات؛ ليوضّح لها أنّ الأمّة العربيّة تتناحر على فتات، ومحتقنة بالشبهات والزيف؛ إذ إنّها "لا تصنع حياةً كريمةً، ولا موتاً مُشرّفا؟!"

لقد شعر الأسير الفلسطينيّ بالموت بكلّ لحظةٍ عايشها مكرهًا في السجن؛ واشتدّت معاناة الأسرى من سياسات المحتلّ وإرهابه كالاعتقال التَّعسُفيَ (أبو هلال: 2004م)، والإداريّ*، وظروف الأسر من محاكمة وتحقيق، علاوة على غرف الأسر التي تفتقر لأدنى شروط الإنسانيَّة، والإهمال الطبيّ بحق الأسرى، والتعذيب، علاوةً على الحرمان من زيارة الأهالي أبناءهم بالأسْرِ، ومن هنا كان للأسير الفلسطينيّ حظًّا وافرًا في كتاب محيي الدين؛ إذ تحدّث في نصوصه عن أوجاع الأسرى ومعاناتهم داخل

غيابات الأسرِ وظلمته الموحشة، يقول: **"في القيد نتضاءل الرئتان... ويصّعّد في أقبية الموت الأسير...يخنقه الصمت والغربة، وتقتله الوساوس والظنون...لكنّها ساعة من غفلة سرعان ما تزول...يتشبث أهل القبور بالحياة...يخرجون من الأجداث سراعًا، وإلى الحرية يوفضون"(محيي الدين: 2020م، ص48)**. فعلى الرّغم معاناتهم إلّا أنّهم يقاومون لحظات الموت بالمزيد من الصبر، يقول: **"في السجن يُعاند الأسرى داعي الموت...ويجترحون ألف مبرر للحياة... يقاومون شهية الردى، ويُلقمون الغِياب صخرة البقاء، معلنين انتصار الجرح على السكين، والوجود على الفناء...وفي ساعة العسرة يصرخون: بالصبر سنهزمكم، وبالنُطَف المهرّبة سنتكاثر ألف جيل وجيل"(محيي الدين:2020م، ص48)** فيأتيهم الضياء من حيث تكمن جراحهم، وتنبلج الحياة من حيث العدم والموت، فها هو "بهاء" الطفل الذي اجتاز حدود الموت والقهر كنطفٍ مهرّبة؛ ليغدو بعد شهور تسعة مشروع حياة، يُبدد ليل أبيه القابع في غياهب النسيان، يقول: **"هو في السجن أمنيةٌ...حنينٌ وابتهالات ..رؤىً وأماني ..ثم ها هو ذا مضغةٌ مُخلّقةٌ وبشرى وانتصار. بهاء... قدرٌ يجتاز حدود القهر ...يودع طفولته في عُهدة القدر... ويأتي رغم القهر فجرًا ونشيدًا من أمل"(محيي الدين:2020م، ص48)**.

ورغم أنّ الكاتب قد ربط الموت بالواقع الظالم للشعب الفلسطيني، وجاء موازيًا للنفي والغربة والسجن، إلّا أنّه قد أكّد على أنّ الفلسطينيّ يعشق الموت من أجل خلود الوطن، يقول: **"ما بين أشلائه... يسكن الوطن... تتجرّع المدنُ الفلسطينيةُ مرارةَ القصف والقتل والدمار... يقينه أمضى من جبروتهم، ودمه بشائر الصبح الذي سيُبدّد ليل الاحتلال الطويل"(محيي الدين:2020م، ص86)**. إنّه يتكلّم عن جندٍ من جنود الله، أولئك الذين يحرّكهم الواجب والحنين، وهم الذين ينزفون العمر حتى تظلّ فلسطين آيةً من الكتاب، ووجعًا لا يسقط بالحلول ولا المؤامرات. إنّهم عشّاق الشهادة ومن يضيئون بأشلائهم ظلمة الحياة، ويرسمون للأجيال حروفًا من نصرٍ وعزةٍ وكرامة، فرغم أنّ الموت قد غيّب الشهيد إلّا أنّه حاضرٌ وبقوّة في ذاكرة شعبه، يقول: **"يا سيد الحاضرين، سلام عليك ما أشرقت شمسٌ، وصدحت حناجرُ المصلين بالأذان. سلامٌ عليك وأنت تفتح بأشلائك في جدار الموت نافذةً تُطلُّ على الحياة"(محيي الدين:2020م، ص87)**. وعليه فإنّ الموت قد شكّل محورًا أساسيًا عند الكاتب، واتّخذ أشكالًا عديدةً لديه، فهو ليس قاصرًا على الموت العضوي فحسب؛ بل إنّ الفشل والضياع والسكوت عن الحقّ، قد تعطي دلالات الموت أيضًا وهو بذلك يتخذ من الموت ومعانيه ودلالاته رمزًا لمعانٍ أخرى، ودلالات أكثر اتساعًا من حيث الرؤية وواقعية الحدث الذي يصورونه، أو الفكرة التي يتم طرحها في عمله (عباس: 2004م،ص53). يقول محيي الدين في سياق الحديث عن الأدب الحقّ: "الأدب الذي نتطلع إليه لا يعرف المراسيم، ولا يسعى للحصول على تراخيص للتظاهر...هو متمرّد باستمرار ، وعصيٌّ على التدجين والسقوط أمام بريق المغريات...ينام طاوي الجوع، ويموت حرًّا، ولا يأكل بحروفه. الأدب

الذي نهوى هو الذي تجترحه القلوب المجروحة، وتخطّه الأنامل المبتورة، ويُصنع منه خبز الفقراء، وورد الأحبّة، وبيارق النصر والحريّة"(محيي الدين:2020م، ص21)، فالأدب رسالةٌ ساميّةٌ له أهداف عديدة تصبّ جلّها في الخير والمنفعة والجمال، فإن كان الأدب وسيلةً للتفريخ، والصياح في قنّ العبوديّة والتّدجين، وممارسةً للعريّ الفكريّ من قبل بعض المهرّجين الذين يتراقصون تحت عباءة السلطان فهو أدبٌ مشوّه، يقول: "القصيدة التي تولد ولادة قيسرية بعد حملٍ مُشوّه، تموت من أول قراءة بعد الولادة، والقصيدة التي يحملها رحمٌ من سفاحٍ أدبيّ سيرجُمها المُتلقّون وهي في مهدها، وللشاعر ابن الحرام اللعنة والحجر... أن تتخيل أنك ستدخل معركة الأدب وتخرج منها بقميص مكويٍّ، وبنطالٍ لم يملأه الرصاص بالثقوب، فأنت تمارس الرقص لا الكتابة!"(محيي الدين:2020م، ص19) ومن هنا فالأدب الخالد هو الذي يموت وهو يقارع الباطل؛ محاولًا إثبات الحقّ. والأديب الحقّ هو الذي يمضي إلى قلوب الناس وعقولهم معًا، شاهد صدقٍ لا يزول. وفي هذا السياق أكّد محيي الدين أنّ ملامح العظماء تتّضح في لغتهم النّقيّة، وكلماتهم المقدودة من صخرٍ وصدقٍ وإباء، لا يرهبهم الطغاة؛ لذا فهم "زاد الأحرار، وبيارق النصر، ونور الحقيقة التي لا يحجبها سُحُبُ الظلام، ولا بطش الجبابرة المجرمين... نهجًا مقاومًا، وتجربة عميقة، وصدقاً قلّ نظيره"**(محيي الدين:2020م، ص46)**، ومن هنا فقد أيقن هؤلاء الشرفاء أنّ الموت هو حياة، وأنّ سبيل الخلود هو التّمسّك بالمبادئ والقيم والثبات على الحق وقوله في غير أهله، يقول: "**من الصعب قتلُ إنسانٍ لا يخاف الموت، ذلك أنَّ قتلَهُ حياة، والأحياء لا يموتون...أرأيت كيف أنّ العظماء حين يُقتلون يبدأون دورةً جديدةً من الحياة، ولا يموتون؟"(محيي الدين:2020م، ص47)**. وكم سجّل تاريخ فلسطين والعروبة أسماءً أينعت في قلوب العالمين وعقولهم ولا زالت حتّى بعد رحيلهم!.

- **الحياة في نصوص محيي الدين النثريّة:**

الحديث عن الحياة وبحبوحة العيش والسعادة لا يستهوي أدباء فلسطين كثيرًا إلّا بمقدار ما يضخّون به آمالًا لحياة مستقرّة بعيدة عن الحروب، والتشريد، والملاحقات، والتهويد؛ ذلك لأنّ أيّ حياة طبيعيّة تعني الاستقرار، والأمان، والسلام. ومن هنا فإنّ أدباء القضية الفلسطينية قد فرضت عليهم ظروف الاحتلال والتشريد والبعد لهم ولأبناء بلادهم أن يفتشوا عن بقعةٍ مشرقة كي يرووها في كتاباتهم، وعليه فقد اهتمّ الكاتب الفلسطيني بانبعاث الحياة من بين زخات الرصاص كي يعطي للبعث معنىً صعباً، ويجعل منه الأعجوبة التي يعيشها المواطن والمعجزة التي تحققت له **(وادي: 017م، ص46)**.

الحياة في كتاب محيي الدين تعني: الوطن، والأرض، والمقاومة، والحبّ. يقول عن حياة العزّ **والكرامة**: "**رواها العابد بدمه، وسقاها فرسانها بماء الحياة، وما بدلوا تبديلًا، فظلّت تقاوم بصمت وبسالة وكبرياء"(محيي الدين:2020م، ص24)**. **ولقد ربط الصباح بالحياة؛ إذ إنّه يشكّل له حكايةً منسوجةً**

من شغف ويقين لا تطاله ليالي بلاده الحالكات. فالصباح "إذا رأى جدارَ روحي يريد أن ينقضّ أقامه، ولم يرد إلا المزيد من الحبّ أجرا...أتوكأ عليه، وأبثّه شوقي، فيمنحني فائضًا من اليقين، والمزيد المزيد من الحياة" (محيي الدين:2020م، ص56). فالصباح يحمل معاني الصفاء، والأمل، والتّجدّد، والحريّة، والبساطة، "الصبح شهادة الميلاد، والوثيقة الوحيدة التي نثبت أنّنا لم نزل على قيد الحبّ ...بوابة العبور ليومٍ مُفعمٍ بالأمل، ورجاءٍ لا يخيب، ولا تهزمه براثن الليل البهيم"(محيي الدين:2020م، ص56) فإحساس الفلسطيني بالحياة بكلّ ما فيها لا يندثر رغم الحصار، والظلم، والقهر. يقول: "يا وجَعَنا ودموعَنا وحروفَنا التي لا تبهت مع الزمن ولا تموت...يضمها الترابُ لتُبعث من جديد...وتنام ملء يقينها لتصحو معنا كل صباح"(محيي الدين:2020م، ص69).

ولأنّ حياة الفلسطيني مرتبطة بالجهاد يقول: "**كما يمضي الشهداء في فلسطين، إلى حتفهم باسمين... فامتلأت فلسطين حضورًا واتسعت ساحات العزّ ثورة وجهادًا، وصار المخيم أنشودة للحياة، ولحنًا للعزّ، وكلمة السرّ التي تقود إلى فلسطين الجهاد والنضال والمقاومة"(محيي الدين:2020م، ص157).**

- **جدليّة الحياة والموت في السياق الواحد:**

تولّد الثنائيات الضديّة فضاءً مائزًا للنص، إذ تجتمع جملة من علاقات زمانيّة ومكانيّة وتلتقي على أكثر من محور، تلتقي وتتصادم وتتوازى، فتغني النّصّ، وتعدد إمكانيات الدلالة فيه، فالتضاد يشكّل عالمًا من جدل الواقع والذات وصراعها مع الحياة، ويولّد مفارقةً بين الطبيعي والمستجد، وبين الحياة والموت، يقول: "يا للمفارقة البائسة! الناس يعبثون ويلهون بالثلوج، وفي المخيمات ثلوجٌ تزيد البؤس بؤسًا، والعناء عناءً!" (محيي الدين:2020م، ص53)، وتتضح المفارقة المكانيّة التي خلّفت ثنائية ضدّيّة؛ ففي حين يلهو العالم المنعّم بحياةٍ رغيدة بالثلوج، بالمقابل فإنّ هذه الثلوج تزيد عناء اللاجئين العرب على الحدود في المخيّمات اللا إنسانيّة.

ولعل وفرة الثنائيات في النص الأدبيّ دليل على انسجام بنياته، وانفتاحه على أكثر من محور، وتتكاثر الأنساق المتضادة في نص محيي الدين؛ فتضفي مزيدًا من الحيوية والحركة على السياق (الديوب: 2009م، ص9). ومن السياقات التي اجتمعت فيها جدليّة الحياة والموت قوله: "في غزّةَ يتداخل الموت **مع الحياة، ويتقاسم كلاهما ساعات غزة، وقلبها، فيخرج الشهداء من تحت الأنقاض مكلّلين بالغار،** ويخرج الأحياء من تحت الردم، رافعين شارات النصر والحياة"(محيي الدين:2020م، ص75). ذلك لأنّ شعب غزّة هم الأحياء وسط الأموات، وهم الذين انتصروا لأنفسهم بصبرهم ومقاومتهم في زمن عزّ فيه النّصير، فصارت حياتهم لا تطلب إلّا بالموت؛ لذا خاضوا غمار الموت وهم الأحقّ بالحياة، ومن هنا فقد استقى محيي الدين ثنائيّاته المتضادة من واقع الحياة، وصلته بالكون حوله؛ لذا فإنّ وقع الظروف الحياتيّة القاهرة على روح الكاتب قد تجعله يطلب الموت أحيانًا؛ في إشارة منه إلى أنّ الحياة الآخرة

أفضل من الحياة الدنيا، يقول: "أيّتها **الحياة، اشتقنا للموت بلا تنكيل...اشتقنا لميتةٍ طبيعيةٍ لا نتوزع فيها أشلاؤنا على فم الشظايا، ولا نتداولنا الفضائيات قصصاً** وحكايا. أيتها **الحياة، اشتقنا للموت، فاعتقينا لوجه الله لنستريح"(محيي الدين:2020م، ص103)**. ويمكن ارجاع الرغبة في الموت عن الحياة إلى استلاب العدو كلّ معاني الحياة من الشعب الفلسطيني، المتمثّلة في: الأرض، السفر، الحركة داخل حدود بلادهم، بالإضافة إلى تكالب الأحقاد عليهم من كلّ ناحية من القريب والبعيد.

ومن هنا فالقارئ لكتاب وائل محيي الدين يخلص إلى حقيقة تعامله مع ثنائيّة الموت والحياة بالصورة النمطيّة غير النمطيّة. وتظهر تداعيات هذه الثنائيّة وصورها عندما يتم إسقاطها على الواقع المأساوي للشعب الفلسطينيّ من نكبةٍ، وحربٍ، وتشريدٍ؛ لتكون هذه المشاهد أقرب إلى الموت من الحياة؛ ذلك لأنّ فلسطين قضيةٌ قائمة بذاتها، وكرمز إنسانيّ "الموت والتضحيّة من أجل حياة كريمة". وهذه الضديّة في الثنائيات خلقت إيقاعًا متناغمًا متطورًا على مستويات النص الدلاليّة والفنّيّة والنّفسيّة؛ والتي جعلت القارئ يستهوي اللغة ويتلذّذ بما يقرأ، فيبدأ بالهدم قصد إعادة البناء والوصول إلى المغزى العام، محاولًا استنطاق الجوانب الخفيّة لهذه اللغة المكثّفة، والتصوير الخلّاق، إنها الحركة التي تبدأ من السطح ثم تغوص نحو الأعماق **(الرباعي: 2009م، ص102)**. عاين وائل محيي الدين في هذا الكتاب تجربة الموت ببعديه الواقعي، والنفسي، إذ صوّر هذه الظاهرة كقضيةٍ وليس مجرد حدث طبيعي، ولقد برزت أشكاله المتعددة لدرجة تثبت الصلة الإرثيّة العميقة بين الوطن والأرض عبر الأزمنة المختلفة.

- **البنية اللغويّة في سرد وائل محيي الدين:**

تعد اللغة القالب الأساس الذي يسكب الكاتب فيه كل ما يجول في نفسه من أفكار ودلالات محسوسة و غير محسوسة، "فباللغة تنطق الشخصيات، وتنكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب"**(عثمان: 1982م، ص199)**. ومن هنا فقد وظّف الكاتب ألفاظًا وتراكيبَ وتعبيراتٍ مباشرة وانزياحية بطريقةٍ مبتكرةٍ تحيل النصّ إلى ما وراءه، وبرزت معانٍ جديدة وتجليّات ضديّة مدهشة في عالم الحياة والموت، فقد اختار الكاتب أن يوثّق حياة شعبه، كاشفًا عن تلك المأساة التي حلّت بجسد الوطن، وروح الفلسطينيّ حيثما كان، مع اعترافه بأنّ ثمّة خطرًا على أيّ كاتب يقول الحقيقة سواء بشكلٍ صريح أو موارب، يقول: "**مع كل كلمة تخطّها تمضي على صفيحٍ ساخن نحو المجهول، وليس بوسعك أن تتخيّل النهاية، فربما تكون سجينًا، أو مُلاحقًا، أو مغدورًا بسلاحٍ كاتمٍ للصوت، وخانقٍ للحقيقة"(محيي الدين:2020م، ص3)**؛ ومن هنا لا يمكن استيعاب أيّ نصّ خارج نسقه التاريخي والاجتماعي الذي ساهم في تشكيل لغته، ذلك لأنّها "ليست بريئة على الإطلاق، فللكلمات ذاكرة أخرى تغوص في عمق الدلالات الجديدة بطريقةٍ عجيبةٍ"**(بارت: 2002م، ص24-25)**. ومن هنا كانت جدليّة الحياة والموت جدليّةً خلاقة تشتغل في البنية التحتية للنص، فتخلف أثرا،

تظهر فيه كطيف، تلوح كشبح يسكنه، وترفرف في خلفية النص **(دبابي:2012م، ص183)** . ومن هنا فقد جاءت لغة محيي الدين مستبطنةً للحقائق، واعتمد على أبطال فرادى يخوضون معترك العذاب في وطنهم، وترك ضرب الأمثلة واقتراح النماذج المشابهة لذهن القارئ، فقد تجلّت شخصيّة: "الأسير، الطفل، المرأة، الشهيد، الأديب، المدجّن، الجريح، الأم، الأب، اللاجئ...". يقول: "**أحقّاً يموت الفلسطينيّ بكلّ هذه الفصاحة والبلاغة، في يومٍ يتباكى فيه الأعراب على لغتهم، ويذرفون الدموع على ضياع الهمزات والفواصل، وفي حياة اللاجئ الفلسطينيّ كل رموز الشدّة، وعلامات البؤس التي تلتصق بملامحه كعلامة فارقة؟"(محيي الدين:2020م، ص162)**. ومن هنا فقد جاء خطابه موجهًا إلى مختلف شرائح المجتمع؛ إذ عبّر عن لغة هذه الشرائح، وقد تتحول لغته في كثير من الأحيان إلى لغةٍ شعريّة **(حمو:2011م، ص83)**، ولكن جميعها تصبّ في ثنائيّات ضدّيّة، وإن كان اهتمام الباحثة ينصبّ على جدليّة الحياة والموت في بنية السرد لدى محيي الدين. ومن هنا كان لنصّه معجمٌ خاصّ يميّزه عن باقي النصوص النثريّة الأخرى، والذي بفضله يمكن رصد تطلعاته ومقاصده وخصائصه المعرفيّة والجماليّة، الأمر الذي يثبت مدى وعي الكاتب في اختيار معجمه النثريّ ليغدو طبعًا لخواطره وأفكاره ومشاعره.

- **المعجم اللغوي لثنائيّة الحياة والموت**

يُعرف المعجم: على أنّه قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردّد بنسبٍ مختلفة بنصٍّ معيّن، وكلّما تردّدت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها كوّنت حقلاً أو حقولاً دلالية **(مفتاح: 2005م، ص58)**، وقد كانت للحقول الدلاليّة مجالاً خِصْبًا يستدعي انتباه كلّ دارس فهي بمنزلة مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها. وعليه "تعدّ الكلمة اللبنة الأولى في بناء الفن القولي، والتي تتآلف مع غيرها من الكلمات لتكون التراكيب اللغوية، والصور الفنية التي تشيد البناء الشعري الذي يفرغ فيه المبدع أفكاره"**(دواشة: 2008م، ص337)**، ومن هذا البناء تنبثق دلالات اللغة التي يراد من خلالها استكشاف الجمالية الكامنة في البنية العميقة للعمل الأدبيّ فيفرد ويتميّز . ويجب لفت الانتباه إلى أنّ البحث عن مكامن دلالات اللغة تتطلب "قارئاً قادراً على أن يتبصر مرتكزات نظامها، وخفايا أسرارها، قارئاً ينفذ إلى الدوافع وراء تشكل كلماتها وصورها وإيقاعاتها في نصوصها، ويستبطن أيضًا أبعاد مراميها وأهدافها فيها، ثم يربط ذلك كله بفاعليّات إنسانيّة، وانسجام كوني عام"**(الرباعي: 1998م، ص102)**.ومن هنا جاءت ألفاظ محيي الدين في بنائه النثريّ ألفاظًا ينشق منها مزيج دلاليّ، يتراوح بين معاني الحياة ومعاني الموت، وعليه سيتم تحليل الدلالة الإيحائيّة لأكثر الألفاظ الواردة تحت هذه الثنائيّة حسب السياق.

وردت مادة "موت" ومشتقّاتها 138 مرّةً، في حين وردت مادة "حَيِيَ" ومشتقّاتها 93مرّةً، وتدلّ المقاطع التي وردت فيها لفظ "الموت" أنّ الكاتب لم يكن متشائمًا بقدر ما كان واقعيًّا، فالموت يتربّص

بأبناء جلدته، وللأموات ألف حكايةٍ وحكاية في وطنه، فمنذ زمن "**ونحن نمضي حفاةً على الصفيح ...نطوي على الآمال قلوبًا مكلومةً ونواصل، ونعضّ على الجراح ونمضي...نفتش عن ربيع العمر عسانا** نلقاه ويلقانا... نحن إلى المجهول تسير مراكبنا ونغرق في الضياع! موقنون بأنّا إلى الموت نمضي، لكنّنا نجهل القاتل والأداة... يزهر الموت في دمنا! وتمطرنا السماء بالقذائف، ويمطرنا المموّلون بالفناء! "**(محيي الدين:2020م، ص102)**، ففي حين أنّ الفلسطينين صابرون، مكلومون، مقهورون، يتطلّعون إلى حياةٍ أفضل إلّا أنّهم إلى الموت ماضون، وقضيّتهم مهمّشة، وحياتهم ضائعة. ويبدو جليًّا توظيف الكاتب للأفعال المضارعة: "نمضي، نطوي، نواصل، نعضّ، نفتّش، تسير، نغرق، تمطرنا، يزهر"؛ للدلالة على استمراريّة الصبر والبحث عن حياة أفضل لمجابهة الموت الذي يمطرهم من كلّ صوب، كما أنّ توظيف نون "الجماعة" في أوائل هذه الأفعال الدالة على ضمير المتكلّم "نحن" إشارة إلى أنّ الوجع يصيب كلّ الفلسطينين دون استثناء، فهي مشكلة هويّة وأرض. وفي قوله: "لكنّنا نجهل القاتل والأداة" كناية على كثرة القاتلين وتعدد أدواتهم، ودلالة ذلك مجيء كلمة "المموّلون" جمعًا. وفي: "يزهر الموت في دمنا" استعارة مكنيّة حيث شبّه الموت بالزهر إذ يُزهر، وهنا دلالة على أنّ الموت عند الفلسطينيّ هو ميلاد حياةٍ أخرى ولكنّها مزهرة، وفي الموت راحةٌ من عذاب الدنيا وسطوة القتلة، وفي ذلك يقول: "أرأيت كيف أنّ العظماء حين يُقتلون يبدأون دورةً جديدةً من الحياة، ولا يموتون؟"؟ (محيي الدين:2020م، ص47).

من الألفاظ التابعة لمعجم الموت والتي كثر تواترها في كتاب: "الكتابة بأصابع مبتورة" ما يلي:

"قتل 57 مرّةً، شهداء 45 مرّةً، عذاب 44 مرّةً، دم 38 مرّةً، قهر29 مرّةً، قيد 28 مرّةً، حرب25 مرّةً، نزيف23 مرّةً" فمن يمعن النظر إلى هذه الظواهر بأشكالها سيجدها ظواهر فرعية للموت، وأسباب مباشرة في توجهات جدليّة الحياة والموت، فالموت عند محيي الدين ذو دلالة شاملة، فقد يكون موت الذات الكاتبة "المدجّنة"، أو موت المكان وقتامته "بفعل الاحتلال"، أو موت الزمان "الذي يولي ولا آمال تحقّق فيه"، أو موت الحكومات العربيّة التي تنادي بالإنسانيّة ولا تعمل بها، وقد يشمل الموت مناحي الحياة كلّها، فلا حياة لإنسان استلبت أرضه، ومقدّساته، وذاته، وأهله، وتراثه، وثقافته. وإن كان الاستلاب جزءًا من الموت فهو كذلك متضمّن للألفاظ السابقة فالقتل والشهداء والدم استلاب للأرواح، والعذاب والقهر استلابٌ للكرامة والإنسانيّة، والنزيف استلابٌ للمروءة وحفظ الحقوق، والحرب استلابٌ للسلام والحياة برمّتها، وسبب الاستلاب أو الموت الاحتلال بالدرجة الأولى. ومن هنا فقد تجلّت ثيمة الموت بوضوح في كتاب محيي الدين وتحوّلت في نصوصه إلى تجربةٍ سرديّةٍ متدفقة بالحياة، ذلك "لأنّ الكتابة نزيفٌ يوميٌّ دون عناية مركّزة، كثيراً ما تراودني نفسي التوقّف عن الكتابة، لكنّني سرعان ما أنحني لعاصفة المشهد، وثورة اللغة، وإلحاح اليراع، واستغاثات قلبٍ لا يكفُّ عن

النشيد، ولهذا سأواصل الكتابة... وفي ظلالها تستريح الحياة على أمل العبور إلى الآخرة"؟"(محي الدين:2020م، ص162). ومن هنا فقد شكّلت ثيمة الموت لديه تداعيات إبداعية برزت من خلال نصوصه، وتجربة فكريّةٍ وشعوريّةٍ زاخرةٍ بلغة الرفض والتمرد على الموت والاستلاب، والحزن والغربة في واقع الحياة، وستتضح هذه التجربة من خلال التحليل وفق المستوى اللغويّ للنصوص.

تعدّدت أشكال الموت وتعدّدت الظروف المحيطة بالفلسطينيّ المؤدّية إلى هذا الموت، حتّى أنّ الكاتب قال في شأن الفلسطيني: "**وجه المدينة قاتمٌ والموت منهمكٌ بالبحث عنك...ترقبك دوائر للشرّ اجتمعت، وحكوماتٌ باعت للكفر عروبتها ودماك... مترفٌ بوجع الفقد، والوطن العربي قلبٌ مثقل بالحنين، وحين يكون الحزن علامتك الفارقة، والفرح مجرّد حدثٍ عابر، فأنت لم تزل ترابط على تخوم الإنسانيّة... والموت يرصد في كلّ الأرجاء خطاك...في البرّ وفي البحر وفي كلّ الأجواء، فهل تستسلم؟ (محي الدين:2020م، ص130)**. فرغم ما يحدّق بالفلسطينيّ من آلام إلّا أنّه لا زال يقاوم، ويشعر بأولئك الذين غابوا عن الضمير، أولئك القابعون في مخيّمات اللجوء، والمشرّدون الذين سُلِبَت أوطانهم، وخرجوا منها عنوةً، أولئك الذين يشبهون الفلسطينيّ الذي يترصد له الموت في كلّ مكان. وفي هذا الموضع تتجلّى إنسانيّة الكاتب، وعاطفته الوطنيّة والقوميّة، وإحساسه بالمسؤوليّة، فراح يكتب ما يؤرّق واقع الوطن، وما يجعل المدينة ـعلى رحابتهاـ قاتمةً، ووجع الفقد ترفًا "لرحابته واتساع الألم"، ومن الحزن علامةً فارقةً، ومن الفرح حدثًا عابرًا، يقول: "**كم هي ركيكةٌ مشاعر هؤلاء الذين يدّعون بالعربيّة وَصْلًا، وهم يتركون أطفالها على مشانق البؤس والحرمان، تتأرجح بأجسادهم الغضّة، وترسلهم للمقابر زرافاتٍ ووحدانا!" (محي الدين:2020م، ص162)**. إنّه يتعجّب من غياب الضمير وعجز المسؤولين عن وقف نزيف الدم الهادر في ديار العروبة، ويخطف أبناء جلدتهم في كلّ مكان.

ولقد جاء في معجم ألفاظ الحياة لدى محي الدين ألفاظ كـــ: أمل69 مرّةً، وسلام 35 مرّةً، ونصر 31 مرّةً، وجديد 23 مرّةً. إذ لا زال الفلسطيني على أمل العيش بحياةٍ كريمة، يقول: "**على رصيف الوعد ، بانتظار عامٍ نأمل ألا يكون مخضّبا بالحزن والمآسي والدماء، فهل ثمّ محبّةٌ في أيامك القابلة، وسعادةٌ وحريّةٌ تزاحمان الموت وتنتصران للعدالة والإنسان؟"(محي الدين:2020م، ص101)**. ففي عيون الفلسطينين تختبئ الأماني، وفي كلّ ربيعٍ تزهر أحلامهم من جديد، واستودعوها في حضن الديم؛ لتمطر حياةً وسلامًا خالدًا. حتّى أنّ هذا الإحساس راودهم في ربيع الأوطان وثورات العروبة، لكن لا بدّ من أن تعبث يدُ الغدر، وتطعنهم دون رحمة. يقول: "**ألقينا في رحل الربيع أحلامنا ...آلامنا...أوجاعنا... لكنّ الأماني تداخلت مع المطامع، وعبثت بها يدُ الغزاة، فتحايلوا علينا لنستبدل طاغية بآخر، ونستبدل نظامًا مجرمًا بأمراء حروبٍ تتقاذفهم مصالح الكبار ومشاريعهم، وصارت بيوتنا وأشلاؤنا وقودًا للمعارك، وصار التيه قِبلتنا والضياع! " (محي الدين:2020م، ص102)**. فأيّ حياةٍ

منحها الربيع للفلسطينيّ؟! ذلك الربيع الذي كشف له أيادٍ جديدة لم تكن بالحسبان، تلك التي تقتل باسم الدين تارةً، وباسم الولاءات تارة أخرى، فقبل الربيع العربيّ "كنّا نعرف لماذا نُقتل أو تُصادر حرياتنا... كنّا نعرف خصمنا فنجابهه أو نحاذره، بعد الربيع لم نعد نعرف صديقًا من عدو، ولا ثائرًا من مرتزق، ولا مأجورًا من طالب حق، لم نعد على يقين متى ستجزُّ السيوف أعناقنا، ولا متى ستسحقنا يد النظام أو بدائله من العصابات"(**محيي الدين:2020م، ص102**). لقد جاء الربيع محمّلًا بالآهات والنكسات، وصارت قضايا التشريد، واللجوء، والقهر، والموت قضايا عامّة بعدما ارتبطت بالواقع الفلسطينيّ، فتحوّلت الحياة موتًا مؤجّلًا؛ لذا فقد طلب الكاتب الموت مرارًا وتكرارًا في نصوصه، فلا متّسع للأحياء في زحمة ميتي الضمير والقلوب، يقول: "**أيّتها الحياة، اشتقنا للموت بلا تنكيل...اشتقنا لميتةٍ طبيعيةٍ لا تتوزع فيها أشلاؤنا على فم الشظايا، ولا نتداولنا الفضائيات قصصاً وحكايا**"(**محيي الدين:2020م، ص103**)، تلك الفضائيات التي تتاجر بأوجاع الغلابة، وتتّخذ من جراحاتهم جسرا للوصول والشهرة والإذعان. لقد ذهبت آمال الفلسطيني الكبرى أدراج الرياح، وصار العيش في دنياه مرًّا، وضاقت عليه الأرض بما رحبت، يقول: "**لم يعد ثمة آمالٌ كبرى، فلقد كنّا في السابق جوعى للحريّة، أمّا اليوم فقد صرنا جوعى لكل شيء...للحرية...للخبز...للمسكن...لكيس دقيق لا ندفع لأجله أرواحنا! صرنا جوعى لكلّ شيء حتى لو كان الشيء موتاً نظيفا من غير رزايا**"(**محيي الدين:2020م، ص103**). ويبرز هنا حجم الخسارات، وكيف أنّ تكرار المآسي وشدّتها قد عادت بحياتهم إلى الحضيض، وجعلتهم يطلبون الموت في كلّ حين، وخلال هذه التعبيرات برز أسلوب النّفي فيقول: "**يا إلهي كم هي موجعةٌ تلك السنوات الماضية... فلا نحن بقينا أخوةً معذّبين، ولا نحن صرنا أحراراً متقاتلين، لا الدمُ معصوم، ولا أعراضنا مصانة، ولا الطغاة رحلوا، ولا ظللنا في بيوتنا قانعين**"(**محيي الدين:2020م، ص103**)، ينفي أنّ ثمّة حياة مع توالي الظلمات، فهل من عيشٍ باذخ الطهر والحياة؟ وهل سيعود الربيع محمّلًا بالأمنيات؟ وهل سيراود المستضعفين عيدٌ قادرٌ على إحياء ما اندثر؟!.

لقد استثمر محيي الدين قدرته اللغوية؛ ليعلو مستوى اللغة من مجرد التبليغ والسرد إلى المستوى التّأثيري العميق، فبرزت في نصّه لغة مجازيّة قائمة على تصوير أبعاد القهر، والظلم؛ لذلك فقد وظّف أساليبَ ووسائل محفّزة باعثة على اجتذاب المتلقي، كأسلوب الاستفهام الذي يتطلّب قارئًا يحاول الإجابة؛ لتبقى الأسئلة في ذهن المتلقي مشرّعةً أمام نافذة الحقائق حتى ولو بعد الانتهاء من القراءة؛ ممّا يزيد من احتماليّة تحقّق الأهداف المرجوّة من العمل. ومثال ذلك قوله: "**في العيد تعوزني اللغة، ويجفّ يراعي... ماذا سنكتب لأطفالٍ يموتون مرضاً في اليمن؟ ومرضى في غزة ينهش التلف أطرافهم فتتآكل تباعاً، ويصعدون لحتفهم مُكرَهين. ماذا ستكتب لشعوبٍ تحمل الأنظمة على كاهلها لتفتك بهم، ويُلقوا بها في مهاوي الردى بائسين؟ ماذا سنقول للشعوب المقهورة، وللأمهات اللّائي نزفن أعمارهنّ وجعًا وصدمةً**

وخيبةً ومهانات؟ ماذا سنقول في عيد الأضحى والضحايا من البشر؟"(محيي الدين:2020م، ص14). إنّه يريد جواباً جماعيًّا، ويستنهض الهمم بتوظيف ألفاظ الجمع "أطفال، أطراف، بأسين، شعوب، أمهات، مهانات، ضحايا"، فبتوظيف أسلوب الاستفهام بدلًا من الأسلوب الخبري، وألفاظ الجماعة بدلًا من ألفاظ الإفراد، إيحاءٌ قويٌّ إلى أنّ الجهل بمصائر الأمم العربيّة جماعيّ، بالإضافة إلى الحاجة الجماعيّة الملحّة للتغيير والتعاون بذلك؛ ومن هنا فقد استحضر الكاتب العديد من الأحداث المتّكئة على مساحاتٍ شاسعةٍ من الذاكرة، والمشبّعة بالأحداث وتفاصيلها، وجعل لغته ايحائيّةً ومنفتحة على التعدّد، بأسلوبٍ سلسٍ جذّاب ومشوّق، وتداخل زمكانيّ، مع هيمنة ضمير المتكلم الجماعيّ؛ ذلك لأنّ الجروح تنزف في جسدٍ واحد.

ومن هنا فقد استثمر محيي الدين إمكانات اللغة الثريّة، واعتنى بلغته عنايةً اقترب بها من البساطة تارةً ومن لغة البيان تارةً أخرى؛ فالأولى لتقريب الصورة من ذهن متلقّيه؛ إذ يسرد أحداثهم، ويحاكي آلامهم وآمالهم. والثانية ليثير قرّاءه ويحثّهم على البحث والتنقيب في مكنونات لغته، والسماح بطرح المتشابهات، وإثارة التساؤلات؛ ممّا يشير إلى أنّ لغة محيي الدين تحمل مدلولاتٍ كثيفةً مشحونةً بجمال المعنى، وهي من أهم وسائل التعبير الفنيّة في النص السرديّ المعاصر حيث تتمرّد على اللغة البسيطة **(عبيد: 2007م، ص67)**؛ وهذا بدوره يكشف قدرته على إثارة القرّاء وإمتاعهم في مواضع، أو إفهامهم وإقناعهم في مواضع أخرى.

- **الخاتمة:**

- شكّلت قضية الموت والحياة المحطة الأكثر بروزًا في حياة الإنسان الفلسطينيّ، والأكثر حضورًا في ذهنه، فكيف بها في ذهن الأديب؛ إذ تكون التجربة الإنسانيّة لديه أعمق ممّا يرى الآخرون. والأنكى من ذلك كونه فلسطينيًّا يعيش على ناصية الموت وتجليّاته الفكريّة والوجدانيّة ويصارعه بين الفينة والأخرى بأشكاله الدامية والصادمة، ويستأصل منه نقيضه الحياة وفق تكوينات وتجليات يراها بإبداعه، ويسعى الناقد لاجتثاثها كي تكمل الصورة الفنيّة للعمل الأدبيّ.
- لقد استفاد الكاتب من التوتّر القائم في حياة شعبه بأبعادها كافّة؛ لذا فقد تنوّعت في كتابه مشاهد البؤس والحرمان، ومشاهد الحرية والاستقرار، وإن كان الوجه الحقيقي للمأساة أكثف في الحضور، وعليه فقد نوّع الكاتب من شخصيّاته فكانت إيجابيّة مشرقة بالحياة كالأطفال، والمبدعين، وحزينةً ميّتة كالمشرّدين، والمغتربين، والفقراء، وشخصيّات ميّتة ولكنّها حيّة خالدة كالشهداء، وذوي الأثر من الكتّاب. وكذلك بالنسبة للأماكن فقد تنوّعت بين الأليفة الأموميّة كالبيت والوطن، والطاردة المعدية الكريهة كالسجن والمعتقل والمنفى. وعليه فقد شملت الأزمنة أبعادًا نفسيّةً حزينةً تارةً، ومشرقةً تبعث الولادة تارّةً أخرى.

- ومن أهم الملامح التي تتميّز بها لغة محيي الدين: انتقاء الألفاظ التي تندرج تحت حقلي الحياة والموت، وتوظيف الجمل المتشكّلة من هذه الألفاظ، بحيث كانت غنيّةً عامرةً بالدلالات، بالإضافة إلى بعض الصور الجماليّة التي تقوم على المجاز. والعبارات المكثّفة التي تنفتح على معانٍ لا حصر لها؛ ممّا يستدعي جهدًا مضنيًا من الكاتب، وقدرًا كبيرًا من التأمّل والتروّي من أجل إخراج النّص على النحو الذي يبرز الألم والأمل معًا، مع الأخذ بعين الاعتبار قدرة القارئ على فكّ شيفرات النصّ وفهم أبعاده، وزيادة بنية التأويلات المنفتحة والتي لا حصر لها.
- الجدل القائم من توظيف الثنائيّات الضدّيّة على مستوى نصوص محيي الدين النثريّة تعبّر عن الحالات الإنسانية المتخبّطة في محاولة تحقيق العدل، والسعادة، والتغيير نحو الأفضل، والحياة. مقابل الظلم والتهميش، والحزن العامّ، والموت المتربّص في كلّ زمانٍ ومكان. وهذه الضديّة في الثنائيات خلقت إيقاعًا متناغمًا متطورًا على مستويات النص الدلاليّة والفنّيّة والنّفسيّة؛ والتي جعلت القارئ يستهوي اللغة ويتلذّذ بما يقرأ، فيبدأ بالهدم قصد إعادة البناء والوصول إلى المغزى العام، محاولًا استنطاق الجوانب الخفيّة لهذه اللغة المكثّفة، والتصوير الخلّاق، إنها الحركة التي تبدأ من السطح ثم تغوص نحو الأعماق، منطلقًا من القيد الفكري إلى التحرّر الذاتي، وبذا تظل لغة النصوص من خلال جدليّة الحياة والموت نظامًا متكاملًا من العلاقات، تبدأ من سطحها ولوجًا إلى أعماقها، وكل ما في النّص يتضافر في تناغمٍ خاص في نظامٍ هادف.
- لا يزال النثر المعاصر في جميع المراحل يشكل حقلًا خصبًا ومجالًا رحبًا للدراسات والأبحاث؛ فهو لم ينل من الدراسات ما يتوازى مع مكانته؛ لذلك توصي الباحثة بضرورة الاهتمام به وبظواهر الصراع وجدليّاته القائمة، والتعامل معها بمنطق خاصّ يساعد في التعرّف أكثر على أبعادها.

الهوامش:

1- الأديب الفلسطيني د. وائل محيي الدين: مدرّس في التربية والتعليم، ومحاضر غير مُتفرّغ في الجامعة العربية الأمريكية. حاصل على المرتبة الأولى لمرات عديدة في مسابقات الشعر في جامعة النجاح، وهو كاتب ينشر مقالاته الأسبوعيّة في الصحف والمجلّات وكتابه: "الكتابة بأصابع مبتورة" عبارة عن نصوص سرديّة، تحكي واقع المجتمع الفلسطيني والعربيّ.

2- نص "لا عاصم لهم من الانهيار سوى الله"، ص111.

3- نص "هلمّ إلينا أيّها الموت الرحيم"، ص52.

4- يتمّ الاعتقال التعسفيّ عادة دون إنذار مسبق، ودون إبداء أسباب واضحة للاعتقال، وتصاحبها في معظم الأحيان عمليات مداهمة واقتحامات للبيوت، وتفتيشات عارية، يتمّ فيها أيضاً الضغط على المعتقلين عبر أفراد أسرهم من زوجات وأطفال. وتتمّ هذه العمليات بمعظمها في منتصف الليل أو قبيل الفجر،

بحيث يكون هدفها إلى جانب الاعتقال، ترويع المزيد من الفلسطينيين الآمنين في منازلهم وأحيائهم، للاستزادة: ينظر، أبو هلال، فراس: معاناة الأسير الفلسطينيّ في سجون الاحتلال الاسرائيليّ، سلسلة "أولست إنسانًا 4"، ط1، 2004م، مركز الزيتونة للدراسات وللاستشارات – بيروت * يعدّ الاعتقال الإداري نموذجاً صارخاً على الاعتقال التعسفي، إذ يتم احتجاز الشخص لمدة ستة أشهر قابلة للتجديد دون توجيه تهمة، ودون المثول أمام محكمة، وهو ما يخل بقانونية هذا الاعتقال ويجعله اعتقالاً تعسفياً حسب المبادئ التي نصت عليها المواثيق الدولية.

- **المصادر والمراجع:**

1- إدموند ليتش: كلود ليفي شتراوس دراسة فكرية، تر. ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة_ دمشق، 2002م، ط1.

2- حورية حمو، ومحمد علي الخلف: شعرية اللغة الروائيّة "إبراهيم خليل أنموذجًا"، مجلة جامعة تشرين للعلوم والبحوث، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، 2011م، ع2/33.

3- رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر. محم نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري_ لبنان، ط1، 2002م.

4- سمر الديوب: الثنائيات الضدية، دراسة في الشعر القديم، الهيئة العامة للكتاب_ وزارة الثقافة_ سوريا، 2009م.

5- سمية وادي: جدلية الحياة والموت في روايات غسان كنفاني وإبراهيم نصر الله "رسالة ماستر"، الجامعة الإسلاميّة بغزّة_ فلسطين، 2017م.

6- صلاح الدين أحمد دواشه: الرؤى والأدوات عند شعراء القرن الثاني الهجري، الإسكندرية، ط1، 2008م.

7- عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مكتبة شباب_ القاهرة، 1982م.

8- عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر_ بيروت، 1998م.

9- فخري صالح: في الرواية الفلسطينية، مؤسسة دار الكتاب الحديث_ بيروت، 1985م، ط1.

10- فراس أبو هلال: معاناة الأسير الفلسطينيّ في سجون الاحتلال الاسرائيليّ ، سلسلة "أولست إنسانًا 4 " ، ط1 ، 2004م ، مركز الزيتونة للدراسات وللاستشارات – بيروت

11- محمد صابر عبيد: عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، دار مجدلاوي، عمان_ الأردن، ط1، 2007م.

12- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005م.

13- مديحة دبابي: تبنين النص والسيلان الحر للمعنى من حلال لذة النص لرولان بارت، مجلة الأثر "عدد خاص"، 2012م.

14- نصر محمد عباس: الموت الدلالي في الواقعية الجديدة، رواية "رجال في الشمس" لغسان كنفاني نموذجًا، مجلة فكر وإبداع، رابطة الأدب الحديث_ القاهرة، 2004م، مج26، صفحات من: "39- 64".

15- وائل محيي الدين: "الكتابة بأصابع مبتورة"، الطبعة الأولى، 2020م.

التزام الدول بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية وجزاء الإخلال به

Commitment of States to Cooperate with the International Criminal Court(ICC) & Penalty for Breach

أشرف عمران محمد ـ كلية القانون ــ جامعة الزيتونة
Email- Ashraf.Zayed@Yahoo.Com

الملخص :

حرص نظام روما الأساسي على إشراك الدول، للتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية فيما تجريه من تحقيق أو مقاضاة، لتسهيل مهمتها في المعاقبة على أشد الجرائم خطورة، تحقيقاً للعدالة الجنائية التي ينشدها المجتمع الدولي، حيث تلتزم الدول الأطراف في نظام روما الأساسي بالتعاون مع المحكمة تلقائياً منذ لحظة نفاذ نظام روما الأساسي بالنسبة لها، ومن تاريخ تفعيل الاختصاص بجريمة العدوان في 2018/7/17م،كما تلتزم الدول غير الأطراف بالتعاون مع المحكمة إما إجبارياً عند إحالة الحالة من مجلس الأمن إلى المحكمة، وهنا لا يجوز للدول الدفع بعدم التعاون مع المحكمة كونها ليست طرفاً في هذا النظام لأن مجلس الأمن يمارس دوره وفقاً للسلطات الممنوحة له بموجب الفصل السابع من ميثاق الأمم المتحدة، أو رضائياً بموجب ترتيـــــــــــب أو اتفاق خاص مع المحكمة، وفي هذه الحالة لا تستطيع الدول التنصل من هذا الالتزام وإلا ستكون عرضة لتوقيع الجزاء عليها، إلا في بعض الحالات التي نص عليها نظام روما الأساسي: حيث يجوز لها رفض التعاون مع المحكمة دون أن يطالها الجزاء، ومن هذه الحالات: كون التعاون مع المحكمة سيمس الأمن الوطني للدول، أو يتعلق بمعلومات سرية ليس من مصلحتها الكشف عليها، وهناك حالات أخرى في ذات السياق نص عليها نظام روما الأساسي في المواد(15مكرر/ ف4 ــ98ــ124)،فعدم التعاون مع المحكمة خارج الأطر التي حددها نظام روما الأساسي سيؤثر سلباً على قدرتها في القيام بدورها المنوط بها.

الكلمات المفتاحية: التعاون –التزام الدول–المحكمة الجنائية الدولية–الجزاء.

Abstract

Rome Statute was keen to engage states in cooperation with the International Criminal Court (ICC) in its investigation and prosecution to facilitate its mission in penalizing the most serious crimes for the sake of criminal justice desired by the international community, where the states parties to Rome Statute undertake to spontaneously cooperate with the ICC since applicability of Rome Statute thereto and as of date of activating jurisdiction for the aggression crime dated 17/07/2018.

State non-parties to Rome Statute undertake to cooperate with the ICC whether compulsory at referral of the case to the ICC by the Security Council. In the latter case states must not refrain from cooperating with the ICC for not being parties to Rome Statute because the Security Council exercises its role according to powers granted thereto under Chapter (7) of the UN Charter OR consensually under a special arrangement or agreement with the ICC, in which case states could not disclaim such commitment, otherwise they will be subject to penalty enforcement, saving in some cases stipulated by Rome Statute, where states may reject cooperation with the ICC without being subject to any penalty, such as in cases where cooperation with the ICC may affect national security of these states, or relates to confidential information that it is not in the interest of states to divulge such information.

In other instances within the same context stipulated by Rome Statute in Articles (15 BIS, F4- 98-124), non-cooperation with the ICC beyond the frameworks defined by Rome Statute will negatively impact the ability of the state to play the role assigned thereto.

Key Words : Cooperation – Commitment of States – ICC -Penalty

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة :

أفرد نظام روما الأساسي الباب التاسع لموضوع التعاون الدولي والمساعدة القضائية ، فنص على أوجه التعاون المتمثلة في :تقديم الأشخاص إلى المحكمة الجنائية الدولية بالإضافة إلى القبض الاحتياطي في المواد من (89-92) من نظام روما الأساسي ، وهناك أشكال أخرى للتعاون وردت في المادة (93 ف 1) من نظام روما الأساسي لتقديم المساعدة فيما يتصل بالتحقيق أو المقاضاة وهي تتمثل في : تحديد هوية ومكان الأشخاص أو موقع الأشياء، و كذلك جمع الأدلة وتقديمها كالتقارير ،وآراء الخبراء، واستجواب أي شخص محل التحقيق أو المقاضاة ، وإعلان المستندات ، وتيسير المثول الاختياري للأشخاص أمام المحكمة الجنائية الدولية ،والنقل المؤقت للأشخاص ، وفحص الأماكن أو المواقع، وتنفيذ أوامر التفتيش والحجز، وتوفير السجلات والمستندات، وحماية المجني عليهم والشهود والمحافظة على الأدلة ،وتحديد وتتبع وتجميد أو حجز المتحصلات ،العائدات و الممتلكات، وأدوات الجريمة ،أو أي نوع آخر من أنواع المساعدة التي لا تعتبر محظورة طبقاً لقانون الدولة الموجه إليها طلب التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية .

وقد أوضح نظام روما الأساسي في الباب العاشر أوجه التعاون في تنفيذ العقوبات التي تحكم بها المحكمة الجنائية الدولية فجاء في المادة (103 /ف1) تحديد للجهة المختصة بتنفيذ أحكام السجن وهي دولة تعينها المحكمة من قائمة الدول التي أبدت استعدادها لقبول الأشخاص المحكوم عليهم ، ويتولى أمر هذه القائمة مسجل المحكمة **(القهوجي ، 2001،ص352).**

وللدول منتهي الحرية في أن تخطر مسجل المحكمة بانسحابها من القائمة ، علماً بأن هذا الانسحاب لا يسرى بأثر رجعي ،ولا يؤثر على الأشخاص الذين قبلتهم هذه الدول بالفعل لتنفيذ أحكام السجن بحقهم **(القاعدة رقم(200ف/4) من القواعد الإجرائية، وقواعد الإثبات) .**

الحقيقة أن المحكمة تستطيع الدخول في ترتيبات ثنائية مع الدول المستعدة لقبول الأشخاص المحكوم عليهم، لتحديد إطار قبول السجناء، الصادرة عليهم الأحكام من المحكمة ،على أن تكون هذه الترتيبات متماشية مع النظام الأساسي **(القاعدة رقم(200ف /5) من القواعد الإجرائية ،وقواعد الإثبات) .**

هذا بالنسبة لكيفية تعاون الدول لتنفيذ أحكام السجن ،أما بالنسبة للعقوبات المالية –وهي عقوبات تكميلية متمثلة في الغرامة والمصادرة - فقد حدد نظام روما الأساسي الجهة المختصة بتنفيذ العقوبات المالية متمثلة في الدول التي يكون للشخص المحكوم عليه أو المجني عليه صلة مباشرة بها بحكم جنسيته أو محل إقامته الدائمة أو المعتادة أو بحكم المكان الذي توجد به أصوله وأمواله ،ويتم هذا الإجراء بطلب توجهه هيئة الرئاسة حسب الاقتضاء، للتعاون واتخاذ التدابير بشأن تنفيذ هذه العقوبات، وفقاً للباب التاسع -الذي نظم التعاون الدولي والمساعدة القضائية ـــ كما تحيل نسخاً من الأوامر ذات الصلة إلى

أي دولة يبدو أن للشخص المحكوم عليه صلة مباشرة بها بحكم جنسيته أو محل إقامته الدائمة أو المعتادة ،أو بحكم المكان الذي توجد فيه أصول وأموال المحكوم عليه، أو التي يكون للمجني عليه هذه الصلات بها(**القاعدة رقم(217) من القواعد الإجرائية وقواعد الإثبات).**

ووفقاً لهذا الطرح سيتم التطرق لالتزام الدول بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية وجزاء الإخلال به في إطار الباب التاسع من نظام روما الأساسي وهو موضوع الدراسة ،لما له من أهمية فائقة في قيام المحكمة الجنائية الدولية بدورها المنوط بها ؛ في المعاقبة على أشد الجرائم خطورة التي تثير قلق المجتمع الدولي ،بما يمكنها من ممارسة مهامها في التحقيق والمحاكمة على أكمل وجه تحقيقاً للعدالة الجنائية التي ينشدها المجتمع الدولي ، فإخلال الدول بالتزام التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية سيضر بنجاعتها في وضع حد للإفلات من العقاب لمحاسبة مقترفي أخطر الجرائم .

ويثار التساؤل حول كيفية إلزام الدول الأطراف وغير الأطراف في نظام روما الأساسي بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية في إطار القانون الدولي الجنائي؟ وما هو أساس هذا الالتزام ؟ فهل تلتزم الدول عند إحالة المسألة من مجلس الأمن طبقا للفصل السابع لميثاق الأمم المتحدة ،أم طبقا لنظام روما الأساسي؟ و هل تلتزم الدولة بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية بمجرد تصديقها أو انضمامها أو قبولها أو موافقتها على النظام الأساسي للمحكمة الجنائية الدولية ؟ أم أن نظام روما الأساسي قد حدد زمن آخر لهذا الالتزام ؟ وإذا كانت الإجابة بنعم ، فهل هو ذات الزمن المحدد لالتزام الدول الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية فيما يتعلق بجريمة العدوان ؟ وهل حدد نظام روما الأساسي الجزاء المناسب عند تنصل الدول من التزام التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية ؟

ووفقاً لذلك سيتم تناول هذا الموضوع طبقا للمنهج التحليلي النقدي ، وفقا لخطة البحث التالية :

مقدمة .

المطلب الأول : التزام الدول بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية .

الفرع الأول :التزام الدول الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية .

الفرع الثاني :التزام الدول غير الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية .

المطلب الثاني : جزاء الإخلال بالتزام التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية.

الفرع الأول :الإجراءات التي تتخذ عند عدم الامتثال لطلبات التعاون .

الفرع الثاني :الجزاء الموقع عند عدم الامتثال لطلبات التعاون .

خاتمة .

المطلب الأول

التزام الدول بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية

تعد الجرائم الداخلة في اختصاص المحكمة الجنائية الدولية من أخطر الجرائم التي تهدد السلم والرفاه في العالم ، وبهذا كان التزام الدول بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية ؛ من أجل المساهمة في إفساح الطريق أمامها لضمان تحقيق العدالة الدولية بما يسهم في الحد من إفلات مرتكبي هذه الجرائم من العقاب، ولذلك سيتم التطرق لالتزام الدول الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية **في (الفرع الأول)**،أما **(الفرع الثاني)** سيتناول التزام الدول غير الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية.

الفرع الأول

التزام الدول الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية

شدّد نظام روما الأساسي على أهمية التزام الدول الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية على نحو فعال وشامل من خلال بعض النصوص المدرجة في الباب التاسع، ووضع بذلك الأساس المناسب لالتزام الدول الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية وهو ما سيتم تناوله (أولاً) ، كما حدد الزمن المعتبر لالتزام الدول الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية وهو ما سيتم التطرق له (ثانياً) .

أولاً: أساس التزام الدول الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية :-

أكدت الدول الأطراف على نيتها في تعزيز التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية وهذا ما أوضحته الفقرة الرابعة من ديباجة نظام روما الأساسي التي نصت على أن : "الدول الأطراف في هذا النظام الأساسي ... وإذ تؤكد أن أخطر الجرائم التي تثير قلق المجتمع الدولي بأسره يجب ألا تمر دون عقاب وأنه يجب ضمان مقاضاة مرتكبيها على نحو فعال من خلال تدابير تتخذ على الصعيد الوطني **وكذلك من خلال تعزيز التعاون الدولي**" .

وقد بينت المادة (86) من نظام روما الأساسي- بعنوان الالتزام العام بالتعاون- كيفية تعاون الدول الأطراف مع المحكمة الجنائية الدولية حيث جاء فيها :" تتعاون الدول الأطراف، وفقا لأحكام هذا النظام الأساسي، تعاونا تاما مع المحكمة فيما تجريه، في إطار اختصاص المحكمة، من تحقيقات في الجرائم والمقاضاة عليها".

وفي ذات السياق أكدت المادة (87/ف 1 "أ") من نظام روما الأساسي على أن الدول الأطراف ملزمة بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية حيث جاء نصها على النحو التالي :" 1. (أ) تكون للمحكمة سلطة تقديم طلبات تعاون إلى الدول الأطراف، وتحال الطلبات عن طريق القناة الدبلوماسية أو أي قناة أخرى مناسبة تحددها كل دولة طرف عند التصديق أو القبول أو الموافقة أو الانضمام...".

وقد نصت المادة (88) من نظام روما الأساسي على أن :" تكفل الدول الأطراف إتاحة الإجراءات اللازمة بموجب قوانينها الوطنية لتحقيق جميع أشكال التعاون المنصوص عليها في هذا الباب".

عليه يتضح حرص نظام روما الأساسي على التزام الدول الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية فيما تجريه من تحقيق أو مقاضاة للجرائم الداخلة في اختصاصها ؛ ليؤكد ــ أي نظام روما الأساسي ـ على عزم الدول في وضع حد للإفلات من العقاب بمحاسبة مقترفي أخطر الجرائم التي تثير قلق المجتمع الدولي بأجمعه .

وهذا يجسد ما جاء في الفقرة العاشرة من ديباجة نظام روما الأساسي بأن المحكمة الجنائية الدولية مكملة للولايات القضائية الجنائية الوطنية(**شعبان ، 2010 م ، ص 266**) ،وهو ما بينته المادتين (1-17) من نظام روما الأساسي.

حيث نصت المادة (1) من نظام روما الأساسي على أنه :" تنشأ بهذا محكمة جنائية دولية ("المحكمة")، وتكون المحكمة هيئة دائمة لها السلطة لممارسة اختصاصها على الأشخاص إزاء أشد الجرائم خطورة موضع الاهتمام الدولي، وذلك على النحو المشار إليه في هذا النظام الأساسي. وتكون المحكمة مكملة للولايات القضائية الجنائية الوطنية. ويخضع اختصاص المحكمة وأسلوب عملها لأحكام هذا النظام الأساسي".

وقد بينت المادة (17) من نظام روما الأساسي متى يكون اختصاص المحكمة مكملاً للولايات القضائية الوطنية المتمثل في كون : القضاء الأخير غير راغب أو غير قادر على الاضطلاع بإجراء التحقيق أو المحاكمة، عليه فإن الدول الأطراف في نظام روما الأساسي وطبقاً لمبدأ الاختصاص التكميلي تكون ملزمة بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية فيما تجريه من تحقيق أو مقاضاة .

وهكذا تلتزم الدول الأطراف في نظام روما الأساسي بالتعاون التام مع المحكمة الجنائية الدولية في إطار اختصاصها بالجرائم الدولية(**عبدالحميد ،2010 م ،ص 746**).

ولكن هل تلتزم الدولة بالتعاون مع المحكمة الجنائية بمجرد تصديقها أو انضمامها أو قبولها أو موافقتها على النظام الأساسي للمحكمة الجنائية الدولية ؟ أم أن نظام روما الأساسي قد حدد زمن آخر لهذا الالتزام ؟ وهو ما ستتم الإجابة عليه في الفقرة التالية .

ثانياً :الزمن المعتبر لالتزام الدول الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية :

حدّد نظام روما الأساسي الزمن المعتبر لالتزام الدول الأطراف بعد إجراء التصديق أو الانضمام أي بعد الالتحاق بنظام روما الأساسي ، كما أوضح الزمن المعتبر لالتزام الدول الأطراف بالتعاون مع المحكمة عند إبداء رغبتها بالانسحاب من نظام روما الأساسي ،وهو ما سنبينه على النحو التالي :

أ/ الزمن المعتبر لالتزام الدول الأطراف بعد الالتحاق بنظام روما الأساسي :

نصت المادة (126 / 1) من نظام روما الأساسي على الآتي :" 1- يبدأ نفاذ هذا النظام الأساسي في اليوم الأول من الشهر الذي يعقب اليوم الستين من تاريخ إيداع الصك الستين للتصديق أو القبول أو الموافقة أو الانضمـام لدى الأمين العام للأمم المتحدة " .

وبهذا يتطلب دخول النظام الأساسي حيز النفاذ توافر شرطين: الشرط الأول: تصديق 60 دولة على الأقل على النظام الأساسي، أما الشرط الثاني فهو يتمثل في: انقضاء فترة من الزمن، تفصل بين تاريخ إيداع الصك الستين وتاريخ دخول النظام الأساسي حيز النفاذ بالفعل وهي ستين يوماً.

وقد اكتمل النصاب المطلوب من التصديقـات لدخول النظام الأساسي حيز النفاذ في الحادي عشر من شهر أبريل عام 2002م ،وبناء على ذلك ، وتطبيقاً للضوابط المنصوص عليها في المادة(1/126) من نظام روما الأساسي، فإن هذا الأخير دخل حيز النفاذ في 2002/07/1م ،وبالتالي لن يكون للمحكمة الجنائية الدولية اختـصاص على أية جريمة من جرائم: الإبادة الجماعية ، وجرائم الحرب ، والجرائم ضد الإنسانية، التي ارتكبت قبل 2002/07/01 م، أما وقع أو سيقع من هذا الجرائم بعد هذا التاريخ فإنه يدخل ضمن اختصاصها الزمني (ماقورا ، 2007م ، ص11).

وعليه يتضح أن الدول الأطراف ملتزمة بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية منذ بدء نفاذ نظام روما الأساسي أي من تاريخ 2002/7/1م، وأما قبل هذا التاريخ ، فهي غير ملزمة بالتعاون مع المحكمة ، ولها أن تمتنع عن التعاون دون أن يترتب عليها أية مسؤولية .

أما بالنسبة للدول التي ستصدق أو ستنضم إلي نظام روما الأساسي مستقبلاً فلن يسري عليها النظام الأساسي بأثر رجعي أي بداية من 2002/7/1 م، فالنظام الأسـاسي سوف يسري على الدولة التي ستصبح طرفاً في هذه الاتفـاقية ، بداية من اليوم الأول من الشهر الذي يلي الستين يومـاً من تاريخ إيـداع تلك الدولة بالذات صك تصديقها أو انضمامها، وهو ما أوضحته المادة (126/ ف 2) من نظام روما الأساسي بقولها : " 2- بالنسبة لكل دولة تصدق على النظام الأساسي أو تقبله أو توافق عليه أو تنضم إليه بعد إيداع الصك الستين للتصديق أو القبول أو الموافقة أو الانضمام، يبدأ نفاذ النظام الأساسي في اليوم الأول من الشهر الذي يعقب اليوم الستين من تاريخ إيداع تلك الدولة صك تصديقها أو قبولها أو موافقتها أو انضمامها".

فمثلا فلسطين انضمت لنظام روما الأساسي في 1/ يناير 2015 م ، وبالتالي يسري نظام روما الأساسي تجاه فلسطين، في 1أبريل 2015م وهو يوافق اليوم الأول من الشهر الذي يلي الستين يومـاً من تاريخ إيداع هذه الدولة صك انضمامها وبهذا تكون هذه الدولة ملزمة بالتعاون من بدء نفاذ روما الأساسي بالنسبة لها أي من تاريخ 1 /2015/4م وليس قبل هذا التاريخ .

هذا فيما يتعلق بالجرائم ضد الإنسانية، وجرائم الحرب ، وجريمة الإبادة الجماعية ، أما فيما يتعلق بجريمة العدوان فالأمر مختلف تماماً ، حيث تم تفعيل العمل بجريمة العدوان ضمن اختصاص المحكمة الجنائية الدولية في 17/ 2018/7م ، أي بعد سنة من الحصول على المصادقة والموافقة على التعديلات المتعلقة بجريمة العدوان من قبل ثلاثين دولة طرف (الوثيقة : ICC-ASP/16/24).

وهذا يعني أن الدول الأطراف في نظام روما الأساسي ستلتزم بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية بخصوص جريمة العدوان من تاريخ 17 / 2018/7م وليس قبل هذا التاريخ ، ويشكل هذا التاريخ النطاق الزمني لاختصاص المحكمة الجنائية الدولية بجريمة العدوان ، فهي لا تختص بجرائم العدوان المرتكبة قبل 2018/7/17م .

هكذا تعرفنا على الزمن الذي حدده نظام روما الأساسي لالتزام الدول الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية فيما تجريه من تحقيق أو محاكمة ؛ بعد التحاقها بالنظام الأساسي ، يبقى أن نتعرف على الزمن الذي حدده نظام روما الأساسي عند تقدم الدولة الطرف بطلب تبدي فيه رغبتها بالانسحاب من النظام الأساسي .

ب/ الزمن المعتبر لالتزام الدول الأطراف بعد التقدم بطلب الانسحاب من النظام الأساسي:

نصت المادة 127 من نظام روما الأساسي بعنوان (الانسحاب) على الآتي :

"1- لأية دولة طرف أن تنسحب من هذا النظام الأساسي بموجب إخطار كتابي يوجه إلى الأمين العام للأمم المتحدة. ويصبح هذا الانسحاب نافذا بعد سنة واحدة من تاريخ تسلم الإخطار، ما لم يحدد الإخطار تاريخا لاحقا لذلك.

2- لا تعفى الدولة، بسبب انسحابها، من الالتزامات التي نشأت عن هذا النظام الأساسي أثناء كونها طرفا فيه، بما في ذلك أي التزامات مالية قد تكون مستحقة عليها. ولا يؤثر انسحاب الدولة على أي تعاون مع المحكمة فيما يتصل بالتحقيقات والإجراءات الجنائية التي كان على الدولة المنسحبة واجب التعاون بشأنها والتي كانت قد بدأت قبل التاريخ الذي أصبح فيه الانسحاب نافذا، ولا يمس على أي نحو مواصلة النظر في أي مسألة كانت قيد نظر المحكمة بالفعل قبل التاريخ الذي أصبح فيه الانسحاب نافذا ".

فبموجب أحكام هذه المادة يجوز لأي دولة طرف في نظام روما الأساسي الانسحاب منه بعد تقديم إخطار كتابي بالانسحاب من نظام روما الأساسي إلى الأمين العام للأمم المتحدة ، و يصبح الانسحاب من نظام روما الأساسي نافذا بعد سنة واحدة من تاريخ تسلم الإخطار من الأمين العام للأمم المتحدة، ما لم يحدد هذا الإخطار تاريخاً لاحقاً لنفاذه ؛ كأن تحدد الدولة الطرف أن انسحابها من نظام روما الأساسي سيكون بعد أكثر من سنة .

وعليه يتضح أن الدولة التي تتقدم بإخطار كتابي بالانسحاب لازالت طرف في نظام روما الأساسي وملزمة بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية ، ولا تستطيع الامتناع عن التعاون مع المحكمة ، إلا بعد نفاذ هذا الانسحاب أي بعد سنة من تسلم الأمين العام للأمم المتحدة للإخطار الكتابي بالانسحاب ، أو بعد هذا التاريخ إذا حددت الدول الطرف أن انسحابها سيكون بعد أكثر من سنة من تاريخ من تسلم الأمين العام للأمم المتحدة للإخطار الكتابي بالانسحاب .

أما بعد نفاذ الانسحاب فتصبح الدولة المنسحبة غير طرف في نظام روما الأساسي ، ولا تسري آثار الانسحاب على الماضي بل تسري بأثر فوري بحيث لا تعفى الدولة بسبب انسحابها؛ من الالتزامات التي نشأت عن هذا النظام الأساسي أثناء كونها طرفا فيه، بما في ذلك أي التزامات مالية قد تكون مستحقة عليها، ولا يؤثر انسحاب الدولة على أي تعاون مع المحكمة فيما يتصل بالتحقيقات والإجراءات الجنائية التي كان على الدولة المنسحبة واجب التعاون بشأنها والتي كانت قد بدأت قبل التاريخ الذي أصبح فيه الانسحاب نافذا كسماع شهادة شاهد مثلاً، ولا يمس الانسحاب على أي نحو من مواصلة النظر في أي مسألة كانت قيد نظر المحكمة بالفعل قبل التاريخ الذي أصبح فيه الانسحاب نافذا ؛كأن ترتكب جريمة داخلة في اختصاص المحكمة الجنائية الدولية في إقليم الدولة الطرف قبل انسحابها أو من شخص يحمل جنسيتها ،وقد اختصت المحكمة بنظرها بناءً على ذلك و عليها مواصلة النظر في الدعوى .

وعليه أتضح أن نفاذ الانسحاب لا يؤثر على أي تعاون مع المحكمة الجنائية الدولية فيما يتعلق بالتحقيق أو المقاضاة التي كان على الدولة المنسحبة التزام التعاون بشأنها، والتي قد بدأت قبل التاريخ الذي أصبح فيه الانسحاب نافذاً.

هكذا تلتزم الدول الأطراف في نظام روما الأساسي بالتعاون مع المحكمة تلقائياً منذ لحظة نفاذ نظام روما الأساسي بالنسبة لها، ومن تاريخ تفعيل اختصاص المحكمة الجنائية الدولية بجريمة العدوان في 2018/7/17م ، ولا يؤثر تقديم الدولة طلباً بالانسحاب على التزامها بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية؛ إلا بعد نفاذ هذا الانسحاب فتصبح غير ملزمة بالتعاون مع المحكمة ، ولكنها تظل ملتزمة بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية بما يكون قد نشأ من التزام بالتعاون قبل نفاذ هذا الانسحاب ، وفي مقابل ذلك لا تلتزم الدول غير الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية بشكل تلقائي ، وإنما وفق آلية أخرى نص عليها نظام روما الأساسي وهو ما سيتم توضيحه في (الفرع الثاني) .

الفرع الثاني

التزام الدول غير الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية

نصت المادة(87/ف5) من نظام روما الأساسي على أن :" للمحكمة أن تدعو أي دولة غير طرف في هذا النظام الأساسي إلى تقديم المساعدة المنصوص عليها في هذا الباب على أساس ترتيب خاص أو اتفاق مع هذه الدولة أو على أي أساس مناسب آخر ".

الملاحظ من هذا النص أن الدول غير الأطراف في نظام روما الأساسي تلتزم بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية في حدود معينة ، وهذا الالتزام إما أن يكون إجبارياً أو رضائياً على النحو التالي:

أولاً: الالتزام الإجباري للدول غير الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية:

تلتزم الدول غير الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية بشكل إجباري في حالتين وهما:

أ- إذا أحال مجلس الأمن حالة إلى المدعي العام يبدو فيها أن جريمة أو أكثر تدخل في اختصاص المحكمة الجنائية الدولية قد ارتكبت وفق أحكام الفصل السابع من ميثاق الأمم المتحدة .

ب- تمارس المحكمة الجنائية الدولية طبقاً لنص المادة (12) من نظام روما الأساسي الاختصاص على مواطني دولة غير طرف بطريق التبعية ، إذا ارتكبت الجريمة في إقليم دولة طرف أو في إقليم دولة قبلت باختصاص المحكمة الجنائية الدولية، هذا فيما يتعلق بالجرائم الداخلة في اختصاص المحكمة الجنائية الدولية عدا جريمة العدوان التي لايجوز للمحكمة الاختصاص بها عندما ترتكب في إقليم دولة غير طرف ، أو من أحد مواطنيها ، وهذا ما قررته المادة(15 مكرراً /ف 5) من نظام روما الأساسي ، المعنونة بـــــ : (الإحالة الصادرة عن الدول من تلقاء نفسها) ، بمعنى أن الدول لاتستطيع الإحالة إلى المحكمة الجنائية الدولية فيما يتعلق بجريمة العدوان التي ترتكب على إقليم دولة غير طرف حتى إذا ارتكبت من شخص يحمل جنسيتها – أي جنسية الدولة الطرف – وأيضاً لاتستطيع الدولة الطرف إحالة جريمة العدوان المرتكبة من شخص يحمل جنسية الدولة غير الطرف حتي إذا ارتكبت الجريمة على إقليم الدولة الطرف ، وهذا القول ينطبق على المدعي العام عندما يباشر التحقيقات من تلقاء نفسه .

والواقع أن ذلك من شأنه عرقلة الدور المنوط بكل من : الدول الأطراف ومدعي عام المحكمة الجنائية الدولية ؛ من أجل المساهمة في عدم إفلات مرتكبي أخطر الجرائم الدولية من العقاب ، فكان من الأجدر عدم استثناء جريمة العدوان عن باقي الجرائم التي نص عليها نظام روما الأساسي ، وعدم إخضاع هذه المسألة بيد مجلس الأمن الذي يجوز له إحالة جريمة العدوان إلى مدعي عام المحكمة الجنائية الدولية إذا ارتكبت الجريمة في إقليم دولة غير طرف أو من شخص يحمل جنسية هذه الدولة طبقاً لما قررته المادة (15 ثالثاً) من نظام روما الأساسي .

وبهذا تلتزم الدول غير الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية ؛ لان هذا التعاون إجباري لا يخضع لإرادة الدولة غير الطرف و يكون ذلك إما بإحالة الجرائم من قبل مجلس الأمن إلى مدعي عام المحكمة الجنائية الدولية، أو بطريق التبعية عدا جريمة العدوان ، إذا ارتكبت الجريمة في إقليم دولة طرف،

أو في إقليم دولة قبلت باختصاص المحكمة الجنائية الدولية،،من شخص يحمل جنسية دولة غير طرف في نظام روما الأساسي (**ماقورا، 2007م ،ص 43)** ، **(هيكل ، 2008،ص 485)** فهنا يتحقق اختصاص المحكمة الجنائية الدولية وما يترتب على ذلك من التزام الدولة غير الطرف بالتعاون معها -أي مع المحكمة -فيما تجريه من تحقيق أو مقاضاة ،لأن هذا الاختصاص (قسري) لا يخضع لإرادة الدولة غير الطرف **(محمد، 2013م ،ص 9)**.

هذا عن الالتزام الإجباري للدول غير الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية ، يبقى الحديث عن الالتزام الرضائي للدول غير الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية.

ثانيا: الالتزام الرضائي للدول غير الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية:

نصت المادة(4 /ف 2) من نظام روما الأساسي على أنه :"2 للمحكمة أن تمارس وظائفها وسلطاتها، على النحو المنصوص عليه في هذا النظام الأساسي، في إقليم أية دولة طرف، ولها، بموجب اتفاق خاص مع أية دولة أخرى، أن تمارسها في إقليم تلك الدولة".

وبهذا تمارس المحكمة الجنائية الدولية اختصاصها على إقليم الدولة غير الطرف بموجب اتفاق خاص مع تلك الدولة، وهي بالتالي تلتزم بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية فيما تجريه من تحقيق أو مقاضاة **(محمد، 2013م ،ص 9)**

كما يجوز للدولة غير الطرف طبقاً للمادة(3/12) من نظام روما الأساسي أن تقبل اختصاص المحكمة الجنائية الدولية بموجب إعلان يودع لدى مسجل المحكمة الجنائية الدولية ، وفي هذه الحالة يكون على تلك الدولة أن تتعاون مع المحكمة تعاوناً كاملاً بشأن التحقيقات التي تجريها**(الشاذلي، 2002 م ، ص171 ومابعدها)** ، ويكون للأحكام الصادرة عن المحكمة حجية كاملة أمام السلطات الوطنية للدول غير الأطراف التي قبلت اختصاص المحكمة الجنائية الدولية **(حلمي ، 2007 م ، ص84)**.

مع الأخذ في الاعتبار ما نصت عليه المادة (15مكرراً / ف5) من نظام روما الأساسي بخصوص جريمة العدوان بقولها : "فيما يتعلق بدولة ليست طرفاً في هذا النظام الأساسي، لا يجوز للمحكمة أن تمارس اختصاصها المتعلق بجريمة العدوان عندما يرتكبها مواطنو تلك الدولة أو ترتكب على إقليمها".

وقد شجع المؤتمر الاستعراضي لنظام روما الأساسي – الذي عقد في كمبالا سنة 2010م - جميع الدول غير الأطراف على التعاون مع المحكمة، ولتحقيق ذلك، يشجع أيضًا المحكمة على الدخول في ترتيبات مناسبة مع هذه الـــــدول(الوثيقة :RC/Decl.2)، وهذا ما أكدت عليه جمعية الدول الأطراف في نظام روما الأساسي في قرارها بشأن التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية الذي اعتمد في الجلسة العامة الثانية عشرة الي عقد في 17 ديسمبر 2017م (الوثيقة :ICC-ASP/16/Res.2).

ولئن تعرفنا على آلية التزام الدول الأطراف والدول غير الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية فيما تجريه من تحقيق أو مقاضاة عن الجرائم الداخلة في اختصاصها طبقاً لنظام روما الأساسي، فما هو جزاء عدم الامتثال لطلبات التعاون الصادرة من المحكمة الجنائية الدولية وهو موضوع (المطلب الثاني).

المطلب الثاني

جزاء الإخلال بالتزام التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية

بما أن نظام روما الأساسي قد أوضح آلية التزام الدول الأطراف وغير الأطراف بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية ،فإنه بالمقابل قد حدّد جزاء عدم الامتثال لطلبات التعاون الصادرة من المحكمة الجنائية الدولية ، حيث ستتعرض الدولة المخلة بهذا الالتزام إلى جزاءات دولية نص عليها النظام الأساسي ، ولهذا سوف يقسم هذا المطلب إلى فرعين: يتناول **(الفرع الأول)** الإجراءات التي تتخذ عند عدم الامتثال لطلبات التعاون الصادرة من المحكمة الجنائية الدولية ، ويتضمن**(الفرع الثاني)** جزاء عدم الامتثال لطلبات التعاون الصادرة من المحكمة الجنائية الدولية .

الفرع الأول

الإجراءات التي تتخذ عند عدم الامتثال لطلبات التعاون

لاشك أن عدم التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية سيؤثر سلباً على قدرة المحكمة على تنفيذ ولايتها ، وسيضر بنجاعتها ، و بما أن الالتزام بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية يشمل الدول الأطراف وغير الأطراف في نظام روما الأساسي فإنه سيتم التحدث عن الإجراءات التي تتخذ حيال الدول الأطراف **(أولاً)** ثم الحديث عن الإجراءات التي تتخذ حيال الدول غير الأطراف **(ثانياً)**.

أولاً : الإجراءات التي تتخذ حيال الدول الأطراف :-

ذهبت المادة (87/ف7) من نظام روما الأساسي إلى أنه :" في حالة عدم امتثال دولة طرف لطلب تعاون مقدم من المحكمة بما يتنافى وأحكام هذا النظام الأساسي ويحول دون ممارسة المحكمة وظائفها وسلطاتها بموجب هذا النظام. يجوز للمحكمة أن تتخذ قرار بهذا المعنى وأن تحيل المسألة إلى جمعية الدول الأطراف أو إلى مجلس الأمن إذا كان مجلس الأمن قد أحال المسألة إلى المحكمة".

وهذا ما حدث فعلاً حيث قررت الدائرة التمهيدية للمحكمة الجنائية الدولية إحالة مسألة عدم تعاون الأردن إلى جمعية الدول الأطراف وإلى مجلس الأمن التابع للأمم المتحدة ، والأردن دولة طرف في نظام روما الأساسي منذ عام 2002 م، باعتبارها لم تفِ بالالتزامات الواقعة عليها وذلك بعدم إلقائها القبض على عمر البشير (الذي كان رئيساً لجمهورية السودان طيلة الفترة التي تشملها

الدعوى) وتقديمه إلى المحكمة أثناء وجوده في إقليمها للمشاركة في قمة جامعة الدول العربية التي عُقِدت في 29 آذار/مارس 2017(الموقع الرسمي للمحكمة الجنائية الدولية على الانترنت: https://www.icc-cpi.int/Pages/item.aspx?name=pr1452&ln=Arabic).

وقد أصدرت الدائرة التمهيدية بالمحكمة الجنائية الدولية بلاهاي قراراً يقضي بعدم التزام جنوب افريقيا -وهي دولة طرف في نظام روما الأساسي- بواجباتها والتزاماتها وفقا لنظام روما الأساسي بتنفيذ أمر القبض الصادر ضد الرئيس السوداني عمر البشير وتسليمه للمحكمة عندما كان في زيارة لجنوب افريقيا ،ورأت الدائرة أنه ليس هنالك ضرورة لإحالة قضية جنوب افريقيا إلى مجلس الأمن الدولي التابع للأمم المتحدة أو إلى جمعية الدول الأطراف في نظام روما الأساسي باعتبار أن الإحالة لن تسهم في تسهيل عملية التعاون الضرورية مع المحكمة (الموقع الإخباري دبنقا حول السودان ودارفور: https://www.dabangasudan.org/ar/all-news/article).

الملاحظ أن إحالة حالة عدم تعاون الدولة الطرف هي مسألة جوازية بيد المحكمة الجنائية الدولية وهذا ما أكدته الشواهد العملية ؛ حيث قررت الدائرة التمهيدية إحالة مسألة عدم تعاون الأردن وهي دولة طرف إلى جمعية الدول الأطراف و إلى مجلس الأمن ، في حين لم تقم الدائرة التمهيدية بإحالة مسألة عدم تعاون جنوب أفريقيا إلى جمعية الدول الأطراف أو إلى مجلس الأمن .

وتكمن الغاية من إحالة المسألة إلى مجلس الأمن ؛ في تمكينه من ممارسة دوره الرقابي الذي يخوله فرض تدابير عقابية على الدولة الرافضة للتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية ،وهو ما يشكل خطوة فعالة في سبيل فرض احترام قواعد القانون الدولي عن طريق التهديد بفرض جزاءات رادعة في حالة مخالفتها(**ماقورا،2007م،ص49**).

وقد ثار خلاف بين الفقه حول الدور الرقابي لمجلس الأمن؛ فبينما ذهب رأي في الفقه إلى أن منح مجلس الأمن لتلك السلطات مبالغ فيه باعتباره جهاز سياسي وليس جهاز قضائي ، وأنه يمثل وجهة النظر السياسية للدول دائمة العضوية ، فقد كان من الأجدر منح ذلك الدور الرقابي إلى جمعية الدول الأطراف باعتبارها تمثل الدول الأطراف في نظام روما الأساسي ، في حين ذهب رأي آخر من الفقه إلى أن منح مجلس الأمن ذات السلطات على الدولة الرافضة للتعاون مع المحكمة أمر ليس مبالغاً فيه بل هو ضروري بالنظر إلى حداثة المحكمة الجنائية الدولية كجهاز قضائي دولي قد يفتقد للمعلومات والخبرات العملية ،على عكس الحال بالنسبة لمجلس الأمن الذي يملك الكثير من الخبرات والمعلومات كونه جهازاً تنفيذاً يفوق بكثير ما تملكه المحكمة الجنائية الدولية ، ومن تم فإن هذه الأخيرة لا تتمكن من أن تمارس ضغطاً على تلك الدولة الممتنعة إلا عن طريق مجلس الأمن لعدم إمكانية وجود جهاز

آخر يمكنه فرض التدابير العسكرية وغير العسكرية المنصوص عليها في ميثاق الأمم المتحدة سوى مجلس الأمـــــــــــــــــــــن **(الراوي،2007م ،ص12)** .

إن ممارسة مجلس الأمن لهذا الدور الرقابي يستند إلى المادة (39) من الفصل السابع من ميثاق الأمم المتحدة التي تخوله سلطة فرض جزاءات لحفظ الأمن والسلم الدوليين ، فعدم امتثال الدولة لطلبات التعاون المقدمة من المحكمة الجنائية الدولية من شأنه أن يشكل تهديداً للسلم والأمن الدوليين على اعتبار أن الجرائم الداخلة في اختصاص المحكمة من الجرائم الدولية الخطيرة التي تثير قلق المجتمع الدولي وتهدد السلم والأمن الدوليين**(ماقورا ، 2007م ، ص 49)**.

الواقع أن المحكمة الجنائية الدولية لا تستطيع أن تمارس ضغطاً على الدولة الممتنعة إلا عن طريق مجلس الأمن الدولي لعدم إمكانية وجود جهاز آخر في الوقت الراهن يمكنه أن يتولى فرض التدابير العسكرية وغير العسكرية في حال التنصل من الالتزام بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية .

هذا عن الإجراءات الواجبة عند عدم امتثال الدول الأطراف لطلبات التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية، فماذا عن الإجراءات التي تتخذ عند عدم امتثال الدول غير الأطراف لطلبات التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية.

ثانياً: الإجراءات **التي تتخذ حيال الدول غير الأطراف :**

نصت المادة (87/ف5) من نظام روما الأساسي على أن للمحكمة أن تدعو أي غير دولة طرف في هذا النظام الأساسي لتقديم المساعدة المنصوص عليها في هذا الباب وعلى أساس ترتيب خاص أو اتفاق مع هذه الدولة أو على أي أساس مناسب آخر، وبناءً عليه فإنه في حالة امتناع دولة غير طرف في هذا النظام الأساسي عن التعاون بخصوص الطلبات المقدمة بمقتضى ترتيب خاص أو اتفاق يجوز للمحكمة أن تخطر بذلك جمعية الدول الأطراف أو مجلس الأمن إذا كان هو من أحال المسألة إلى المحكمة.

والواقع أن الدولة غير الطرف في نظام روما الأساسي لا يجوز لها الدفع بعدم التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية كونها ليست طرف في هذا النظام؛ لأن مجلس الأمن يمارس دوره الرقابي وفق للسلطات التي منحه إياها ميثاق الأمم المتحدة المتعلقة بمهمة المحافظة على السلم والأمن الدوليين، وعلى هذا الأساس فإن الدولة غير الطرف في نظام روما الأساسي تبقى ملزمة بموجب ميثاق الأمم المتحدة بتنفيذ القرارات التي يتخذها مجلس الأمن وهو ما ذهبت إليه المادة 25 من ميثاق الأمم المتحدة

(عبيد،2009م ،ص204) .

حيث نصت المادة 25 من ميثاق الأمم المتحدة بأنه:" يتعهد أعضاء الأمم المتحدة بقبول قرارات مجلس الأمن وتنفيذها وفق هذا الميثاق".

وقد أعربت جمعية الدول الأطراف في نظام روما الأساسي في قرارها بشأن التعاون مع المحكمة الجنائية -الذي اعتمد بتوافق الآراء في الجلسة العامة التي عقدت في 17/ ديسمبر /2017م -عن بالغ قلقها إزاء عدم تنفيذ أوامر بإلقاء القبض على(15)

شخصا أو طلبات تسليمهم، وتحث الدول على التعاون التام وفقا لا لتزامها بغية إلقا ء القبض على هؤلاء ا لأشخاص و تقديـمهم إلـى المحكمة الجنائية الدوليـــة (الوثيقة :ICC-ASP/16/Res.2).

هكذا أتضح لنا الإجراءات التي ستتخذ عند عدم امتثال الدول الأطراف وغير الأطراف لطلبات التعاون الصادرة عن المحكمة الجنائية الدولية، عليه فإن التساؤل يثار حول الجزاء الذي يمكن توقيعه على هذه الدول والحالة هذه .

الفرع الثاني

الجزاء الموقع عند عدم الامتثال لطلبات التعاون

نبين في هذا الفرع الجزاء الذي يوقع على الدول غير الممتثلة لطلبات التعاون **(أولاً)**، ثم نورد الاستثناءات التي جاء بها نظام روما الأساسي لامتناع الدول عن التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية في **(ثانياً)**.

أولاً :الجزاءات التي توقع على الدول في حالة عدم الامتثال لطلبات التعاون:-

يمكن القول أن نظام روما الأساسي لم يتضمن نصاً خاصاً يتعلق بتحديد الجزاءات التي سيطبقها مجلس الأمن جزاء عدم الامتثال لطلبات التعاون المقدمة من المحكمة الجنائية الدولية -، وبالرجوع إلى المادة (39) من ميثاق الأمم المتحدة نجدها خولت مجلس الأمن فرض التدابير المنصوص عليها في المادتين (41-42) من ميثاق الأمم المتحدة وهي تشمل تدابير عسكرية كالعقوبات الاقتصادية وقطع العلاقات الدبلوماسية وكذلك تدابير عسكرية قد تصل إلى حد استعمال القوة .

حيث نصت المادة 41 من ميثاق الأمم المتحدة على أن :" لمجلس الأمن أن يقرر ما يجب اتخاذه من التدابير التي لا تتطلب استخدام القوات المسلحة لتنفيذ قراراته، وله أن يطلب إلى أعضاء "الأمم المتحدة" تطبيق هذه التدابير، ويجوز أن يكون من بينها وقف الصلات الاقتصادية والمواصلات الحديدية والبحرية والجوية والبريدية والبرقية واللاسلكية وغيرها من وسائل المواصلات وقفا جزئيا أو كليا وقطع العلاقات الدبلوماسية".

كما نصت المادة 42 من ميثاق الأمم المتحدة على أنه :" إذا رأى مجلس الأمن أن التدابير المنصوص عليها في المادة 41 لا تفي بالغرض أو ثبت أنها لم تف به، جاز له أن يتخذ بطريق القوات الجوية والبحرية والبرية من الأعمال ما يلزم لحفظ السلم والأمن الدولي أو لإعادته إلى نصابه. ويجوز أن تتناول

هذه الأعمال المظاهرات والحصر والعمليات الأخرى بطريق القوات الجوية أو البحرية أو البرية التابعة لأعضاء "الأمم المتحدة ".

إذ يجوز لمجلس الأمن اتخاذ هذه الجزاءات على الدول الممتنعة عن التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية وهي إما تدابير عسكرية أو غير عسكرية ولكن مع ذلك يجوز لهذه الدول أن تمتنع عن تقديم التعاون للمحكمة الجنائية الدولية في حالات محددة سنبينها وفقاً لمايلي .

ثانياً: الحالات التي يجوز فيها للدول أن تمتنع عن التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية:-

أجاز نظام روما الأساسي للدول أن تمتنع عن تقديم التعاون للمحكمة الجنائية الدولية إذا رأت أن ذلك يمس أمنها القومي حيث نصت المادة(93ف4) من نظام روما الأساسي على أنه :" 4- لا يجوز للدولة الطرف أن ترفض طلب مساعدة، كليا أو جزئيا إلا إذا كان الطلب يتعلق بتقديم أية وثائق أو كشف أية أدلة تتصل بأمنها الوطني وذلك وفقا للمادة 72".

كذلك نصت المادة 73 من نظام روما الأساسي على أنه :" إذا تلقت دولة طرف من المحكمة طلبا بتقديم وثيقة أو معلومات مودعة لديها أو في حوزتها أو تحت سيطرتها، وكان قد تم الكشف عن الوثيقة أو المعلومات لهذه الدولة باعتبارها أمرا سريا من جانب دولة أخرى أو منظمة حكومية دولية أو منظمة دولية، كان عليها أن تطلب موافقة المصدر على الكشف عن الوثيقة أو المعلومات. وإذا كان المصدر دولة طرفا، فإما أن توافق هذه الدولة المصدر على الكشف عن المعلومات أو الوثيقة أو تتعهد بحل مسألة الكشف مع المحكمة، رهنا بأحكام المادة 72. وإذا كان المصدر ليس دولة طرفا ورفض الموافقة على الكشف، كان على الدولة الموجه إليها الطلب إبلاغ المحكمة بأنها لا تستطيع تقديم الوثيقة أو المعلومات لوجود التزام سابق من جانبها إزاء المصدر بالحفاظ على السرية".

وعليه بموجب هذه النصوص لا تستطيع الدول الالتزام بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية ،لأن ذلك يمس أمنها الوطني ويتعلق بمعلومات سرية ليس من مصلحتها الكشف عليها.

كما يجوز للدول الامتناع عن التعاون مع المحكمة الجنائية طبقا للمادة(98) بفقرتيها الأولى والثانية من نظام روما الأساسي حيث جاء في المادة (98/ ف1) من نظام روما الأساسي ما يلي : "لا يجوز للمحكمة أن توجه طلب تقديم أو مساعدة يقتضي من الدولة الموجه إليها الطلب، أن تتصرف على نحو يتنافى مع التزاماتها بموجب القانون الدولي، فيما يتعلق بحصانات الدولة أو الحصانة الدبلوماسية لشخص أو ممتلكات تابعة لدولة ثالثة ،ما لم تستطع المحكمة أن تحصل على تعاون تلك الدولة الثالثة من أجل التنازل عن الحصانة ".

هذا النص يفترض أن هناك أحد الأشخاص ممن يتمتعون بالحصانة -في إقليم دولة غير دولتهم -مثل رؤساء الدول، أو ملوكها ،أو أحد القادة العسكريين أو أحد الدبلوماسيين، أو غيرهم ـ وقد وجه إليه

اتهام بارتكاب إحدى الجرائم المنصوص عليها في نظام روما الأساسي ،فتقوم المحكمة بتوجيه طلب إلي الدولة التي يقيم فيها هذا الشخص، وهي ليست دولته التي يحمل جنسيتها لتقديمه إلي المحكمة للمثول أمامها. فحسب نص المادة(98 /1)من نظام روما الأساسي، يتوجب على المحكمة أن تطلب أيضاً من الدولة التي يحمل المتهم جنسيتها التنازل عن حصانة هؤلاء المتهمين ،المعترف لهم بها حسب تشريعاتها الوطنية - فإذا رفضت ذلك – لا تستطيع المحكمة أن تطلب من الدولة المتواجدين على إقليمها، أن تتخلى عن التزاماتها بموجب الاتفاقيات الدولية المتضمنة احترام حصانة المتهمين الممنوحة لهم، بمقتضى قوانين الدولة التي ينتمون إليها بجنسيتهم، تفادياً لما قد يتسبب به تسليمهم دون موافقتها من توتر في العلاقات بين الدول، لذلك يقتضي مثول المتهمين بارتكاب جرائم دولية، تدخل ضمن اختصاص المحكمة الجنائية الدولية تعاون الدولة التي يتواجد على إقليمها المتهم والدولة التي ينتمي إليها بجنسيته، وهو مما يصعب تحقيقه غالباً(خالد ،2008م ، ص70).

كما نصت (2/98)من نظام روما الأساسي على أنه : " 2- لا يجوز للمحكمة أن توجه طلب تقديم يتطلب من الدولة الموجه إليها الطلب أن تتصرف على نحو لا يتفق مع التزاماتها بموجب اتفاقات دولية تقتضى موافقة الدولة المرسلة كشرط لتقديم شخص تابع لتلك الدولة إلى المحكمة، ما لم يكن بوسع المحكمة أن تحصل أولا على تعاون الدولة المرسلة لإعطاء موافقتها على التقديم".

يفهم من هذا النص أن المحكمة الجنائية الدولية لاتستطيع أن تلزم الدولة الموجه إليها طلب تقديم الشخص التابع للدولة المرسلة ، عند قيامه بارتكاب جريمة دولية تدخل في اختصاص المحكمة الجنائية الدولية أن تقدمه للمثول أمام المحكمة لمقاضاته ،متى قامت تلك الدولة المعنية بعقد اتفاقيات دولية مع الدولة الموجه لها الطلب تتعلق بعدم تسليم رعاياها، وبالتالي يمتنع على المحكمة مباشرة ولايتها القضائية،مالم يكن بوسعها أن تحصل على موافقة الدولة المرسلة لتقديم الشخص المطلوب إليها .

ويجوز للدول الأطراف أيضاً الامتناع عن التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية تطبيقاً لنص المادة(124) من نظام روما الأساسي التي نص على أنه:" بالرغم من أحكام الفقرة 1 من المادة 12 ، يجوز للدولة عندما تصبح طرفاً في هذا النظام الأساسي أن تعلن عدم قبولها اختصاص المحكمة لمدة سبع سنوات من بدء سريان هذا النظام الأساسي ،ذلك فيما يتعلق بفئة الجرائم المشار إليها في المادة 8 لدى حصول ادعاء بأن مواطنين من تلك الدولة، قد ارتكبوا جريمة من تلك الجرائم، أو أن الجريمة ارتكبت في إقليمها، ويمكن في أي وقت سحب الإعلان الصادر بموجب هذه المادة ،ويعد النظر في أحكام هذه المادة في المؤتمر الاستعراضي ،الذي يعقد وفقاً للفقرة 1 من المادة 123 ".

إذن من حق كل دولة تصبح طرفا في نظام روما الأساسي إعلان ،أنها لا تقبل ولاية أو اختصاص المحكمة المتعلقة بطائفة الجرائم المنصوص عليها في المادة 8 (بخصوص جرائم الحرب)، متى ارتكبت

الجريمة على إقليمها، أو أصبحت من اختصاصها طبقاً لنظام روما الأساسي ،ويمكن للدولة المعنية أن تسحب الإعلان متى شاءت .

يعتبر نص المادة (124) من نظام روما الأساسي عائقاً لإجراء المحكمة الجنائية الدولية لأي تحقيق أو مقاضاة إزاء جرائم الحرب ،وبالتالي سيكون مواطنو الدول التي أعلنت عدم قبولها اختصاص المحكمة الجنائية الدولية، فيما يتعلق بجرائم الحرب، في مأمن من المحاكمة أمام المحكمة الجنائية الدولية، بل حتى مواطني الدول الأخرى من الذين ارتكبوا الجريمة في الدول التي أعلنت عدم قبولها اختصاص المحكمة الجنائية الدولية، فيما يتعلق بجرائم الحرب ،وهذا يعرقل اختصاص المحكمة الجنائية الدولية؛ حيث لا تتم محاكمة هؤلاء الذين ارتكبوا هذه الجرائم ،التي تعد من أخطر الجرائم وأكثرها جسامة ، و يجوز للدول الأطراف والحالة هذه الامتناع على التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية دون أن يطالها أي جزاء.

ويجوز أيضاً طبقاً للمادة (15/ ف4) مكرر من نظام روما الأساسي أن تمتنع الدول الطرف عن التعاون مع المحكمة فيما يخص جريمة العدوان حيث جاء فيها أنه :" 4-يجوز للمحكمة، وفقاً للمادة 12 ، أن تمارس اختصاصها بشأن جريمة العدوان التي تنشأ عن عمل عدواني ترتكبه دولة طرف ما لم تكن تلك الدولة الطرف قد أعلنت سابقاً أنها لا تقبل الاختصاص عن طريق إيداع إعلان لدى المسجل. ويجوز سحب هذا الإعلان في أي وقت ويجب النظر فيه من قبل الدولة الطرف خلال ثلاث سنوات ".

خلاصة القول أن نظام روما الأساسي حدد بشكل جلي وواضح الإجراءات التي تتخذ حيال الدول الملزمة بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية في حال عدم امتثالها لطلبات التعاون الصادرة من المحكمة الجنائية الدولية ، ولكنه لم ينص على الجزاء الذي سيوقع عند الإخلال بالتزام التعاون ، ولكن يجوز لمجلس الأمن توقيع الجزاءات المنصوص عليها في ميثاق الأمم المتحدة عند الإخلال بالتزام التعاون مع المحكمة والتي قد تصل إلى حد استخدام القوة ، كما تعفى الدول من واجب التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية في بعض الحالات التي بينها نظام روما الأساسي دون أن يطالها أي جزاء .

الخاتمة :

هكذا وصلنا إلى نهاية مطاف دراستنا حول التزام الدول بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية وجزاء الإخلال به وتوصلنا من خلاله إلى الآتي :

1-حرص نظام روما الأساسي على إشراك الدول للتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية فيما تجريه من تحقيق أو مقاضاة ؛ لتسهيل مهمة المحكمة في المعاقبة على أشد الجرائم خطورة .

2- تلتزم الدول الأطراف في نظام روما الأساسي بالتعاون مع المحكمة تلقائياً منذ لحظة نفاذ نظام روما الأساسي بالنسبة لها،ومن تاريخ تفعيل الاختصاص بجريمة العدوان في 2018/7/17م.

3- لا يؤثر نفاذ الانسحاب من نظام روما الأساسي على أي تعاون مع المحكمة الجنائية الدولية فيما يتعلق بالتحقيق أو المقاضاة التي كان على الدولة المنسحبة التزام التعاون بشأنها، والتي قد بدأت قبل التاريخ الذي أصبح فيه الانسحاب نافذاً.

4- التزام الدول غير الأطراف في نظام روما الأساسي بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية إما أن يكون إجبارياً عند إحالة الحالة من مجلس الأمن إلى المحكمة الجنائية الدولية وهنا لا يجوز لها الدفع بعدم التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية كونها ليست طرف في هذا النظام ،لأن مجلس الأمن يمارس دوره الرقابي وفق للسلطات التي منحه إياها ميثاق الأمم المتحدة المتعلقة بمهمة المحافظة على السلم والأمن الدوليين ، أو رضائياً بموجب ترتيب أو اتفاق خاص مع المحكمة الجنائية الدولية .

5- لم يحدد نظام روما الأساسي الجزاءات التي ستطبق على الدول الممتنعة على التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية ، وعدم النص عليها يعد من الثغرات التي يجب سدها بالنص على هذه الجزاءات عند استعراض أحكام النظام الأساسي للمحكمة الجنائية الدولية .

6-يمكن للدول الملزمة بالتعاون مع المحكمة الجنائية الدولية الامتناع عن التعاون، إذا كان ذلك يمس أمنها الوطني ، أو إذا تعلق التعاون بالكشف عن معلومات سرية ليس من مصلحتها الكشف عليها ، أو بالاستناد إلى حالات أخرى نص عليها نظام روما الأساسي .

تم بحمدالله وتوفيقه

قائمة المصادر و المراجع

أولاً :الكتب :

1-أمجد هيكل ،المسؤولية الجنائية الفردية الدولية أمام القضاء الجنائي الدولي ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار النهضة العربية ،2008 م .

2- عبد الحميد محمد عبد الحميد ، المحكمة الجنائية الدولية ،الطبعة الأولى ، القاهرة ،دار النهضة العربية ،2010م.

3-د.على عبد القادر القهوجي،القانون الدولي الجنائي، الطبعة الأولى ،بيروت ،منشورات الحلبي الحقوقية ،2001 م .

4- فتوح عبد الله الشاذلي ، القانون الدولي الجنائي ،بدون طبعة ، الإسكندرية ،دار المطبوعات الجامعية ،2002م .

5- محمد حسني علي شعبان ،القضاء الدولي الجنائي،الطبعة الأولى،القاهرة ، دار النهضة العربية ، 2010م.

ثانياً :الرسائل العلمية :

1- أيسر يوسف العارف حلمي ، المحكمة الجنائية الدولية الدائمة ، رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، كلية الحقوق،غير منشورة ،2007 م.

2-خالد محمد خالد، مسؤولية الرؤساء أو القادة في المحكمة الجنائية الدولية ، رسالة ماجستير ، كلية القانون، الأكاديمية العربية المفتوحة، الدانمارك ، غير منشورة ،2008م.

3-عبدالله محمد عبيد ، الاعتبارات السياسية في مجلس الأمن وأثرها على المحكمة الجنائية الدولية ، رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، كلية الحقوق ،غير منشورة ،2009م .

ثالثاً : الأبحاث :

1-أشرف عمران محمد ، الاختصاص المقيد للمحكمة الجنائية الدولية ، مجلة جامعة الزيتونة ، جامعة الزيتونة ،ليبيا ، العدد التاسع ، السنة الثانية ،2013م .

2-محمد هاشم ماقورا ،" المحكمة الجنائية الدولية وعلاقتها بمجلس الأمن"، ورقة عمل مقدمة للندوة العلمية التي أقامتها أكاديمية الدراسات العليا ، طرابلس،ليبيا،في الفترة من10-11 يناير 2007 م .

3-مها حمدي الراوي ، العلاقة بين المحكمة الجنائية الدولية ومجلس الأمن "دراسة قانونية تطبيقية لبعض جوانب الوضع القائم في العراق تحت الاحتلال"،ورقة عمل مقدمة إلى الندوة العلمية التي أقامتها أكاديمية الدراسات العليا ، طرابلس ، ليبيا،من 10-11 يناير 2007م .

رابعاً: الوثائق الدولية :

1- وثيقة الأمم المتحدة رقم (PCN.ICC/1999/INF/3) تتضمن النظام الأساسي للمحكمة الجنائية الدولية الدائمة .

2- وثيقة الأمم المتحدة رقم(ICC-ASP/1/3)تتضمن القواعد الإجرائية وقواعد الإثبات الخاصة بالمحكمة الجنائية الدولية الدائمة.

3- الوثيقة رقم : (ICC-ASP/16/Res.2) تتضمن قرار جمعية الدول الأطراف بشأن التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية .

4- الوثيقة رقم :(RC/Decl.2) تتضمن إعلان المؤتمر الاستعراضي بشأن التعاون مع المحكمة الجنائية الدولية .

خامساً : شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) :

1- الموقع الرسمي للمحكمة الجنائية الدولية : (https://www.icc-cpi.int).

2- الموقع الإخباري دبنغا :(https://www.dabangasudan.org).

الثقافة ؛ أسلوب حياة أم سلوك أفراد؟
قراءة في تأملات مالك بن نبي

the culture ; Lifestyle or behavior of individuals?
Reflect on the thought of Malik bin Nabi

د.جلال عبدالقادر، أستاذ محاضر أ
جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر
البريد الإلكتروني: aekjalal79@gmail.com

ملخّص باللّغة العربية

أثار مالك بن نبي مشكلة الثّقافة كجزء من مشروع الحضارة المتناغم الذي شكّلته المعادلة التّالية: الإنسان + الزمان + التراب. لهذا السبب حاول تجاوز الوصف الاجتماعي والأنثروبولوجي. ووجّه طاقته لتطوير خطط تجعلها شرطًا للنهضة. إنّ الثقافة من وجهة نظر مالك بن نبي ليست المسرح أو السينما أو الشعر أو الرواية فقط. إنّها نشاط يتعلق بجميع جوانب حياتنا. الثّقافة هي التّربية الاجتماعية، التي تمنح للأفراد قدرة التجانس، والانخراط في مشروع مداه الحضارة، وليس المكاسب الآنية كالتي تضطلع بها بعض المجتمعات في تنمية المنتوج الثقافي مع أهميته لغرض السياحة مثلا.

الكلمات المفتاحية:حضارة، أخلاقي، جمالي، عملي، سلوك

Abstract

Malek bin Nabi posed the culture problem as part of a harmonious civilization project formed by the following equation: man + time + earth. For this reason he went beyond the sociological and anthropological description. He channeled his energy into making plans that would make him a condition of rebirth. Culture, according to Malik Bennabi, is neither theater, nor cinema, nor poetry, nor novel. Culture is an activity related to all aspects of our life. Culture is social education. This gives individuals the ability to harmonize and engage in a civilized project, and not immediate gains like those undertaken by certain societies by developing the cultural product with its importance, for tourist purposes for example.

Key words Civilization, ethical, aesthetic, practical, behaviour.

مقدّمة

إذا كان كلّ تفكير في مشكلة الإنسان، هو تفكير في مشكلة الحضارة. وكلّ" تفكير في مشكلة الحضارة هو في جوهره تفكير في مشكلة الثقافة"(بن نبي، 1984، صفحة 101)فإنّ الحضارة =الثقافة =الإنسان، فإذن الحضارة = الإنسان. ومادامت الثقافة عنصرا من عناصر الحضارة. فإنّ بناء مجتمع متناغم ثقافيا يبدأ بتوجيه ثقافة الفرد عن طريق برنامج تربوي. يحقق تلاحم الأخلاق والأذواق و المنطق العملي والوسائل المادية. إنّ تحقيق ذلك يمر بالضرورة عبر التمثّل الجيّد لثلاثة أزمنة؛ ماضي الثقافة، حاضر الثقافة، ثم مستقبلها. و مع أنّ البحث ليس مضوعا للمقارنة فإنّ القارئ لكتاب " مفهوم الثقافة " لـ "دنيس كوش" يشعر بأهمية أفكار مالك بن نبي وعمقها. قارب كوش "الثقافة والتنشئة الاجتماعية" انثروبولوجيا، من خلال توليد مصطلح " الإنسان الهامشي" الذي ينتمي إلى نسقين ثقافيين " نسق جماعة الانتماء، ونسق المجتمع المضيف"(كوش،2007،صفحة81). ولكنّ مثال الفلاح المهاجر الذي ساقه كوتش للتدليل، ساق نظيره مالك بن نبي ولكن لبيان قوة التراب في بناء المقاييس الذاتية للثقافة.

إشكالية البحث

طرح مالك بن نبي مشكلة الثقافة ضمن مقاييس ذاتية تتعلق بالفرد، وموضوعية تتعلق بالمجتمع. ولكي تكون الثقافة رافدا من روافد النهضة. اجتهد في تحليلها مشكلاتها، من خلال الإجابة عن السؤال الجوهري؛ كيف تكون الثقافة جزءً من مشكلة الحضارة؟ ثمّ انتقل إلى وصف الحلول، والتي تتلخص في بناء مشروع ثقافي قابل للتحقّق على المدى المتوسط والبعيد. ولكن ماهي شروط إعداد مشروع ثقافي منسجم وناجح؟ وهل فاعلية الأفكار في أي بلد تكمن في تعليم الأفراد فقط(المدرسة)، أم في تثقيف المجتمع (التربية الاجتماعية)؟

فرضيات البحث

يحاول هذا البحث الإجابة عن التساؤلات التالية:

- كيف نظر مالك بن نبي لمقولة الثقافة؟ ثمّ كيف قدّم فعاليتها في بناء سلوك إيجابي للفرد؟
- هل الثقافة هي التعلم وتوسيع المدارك، أو هي التربية الاجتماعية؟
- كيف يمكن بناء نموذج ثقافي ناجح؟ وما هو دور الأخلاق والأذواق في ذلك؟

أهمية البحث

يستمدّ هذا البحث أهميته من أهمية الأفكار المرتبطة بعلاقة الفرد بمجتمعه من خلال مركب الثقافة. ولا يخفى أنّ تناغم حركة المجتمع في اتجاه بناء نموذج تربوي وثقافي ينعكس على اتجاه الأفراد جميعا سلوكا.

منهج البحث

نظرا لطبيعة الموضوع، فقد انتخبنا المنهج الوصفي نتوسّل به الإجابة عن الإشكالية المطروحة. وقد قصدنا ترك الحديث فيه كثيرا لمالك بن نبي، لسبب قد يكون وجيها من النحية العلمية وهو، قراءة فكر بن نبي من خلال مدونته الفكرية نفسها.

1. ماهية الثقافة

على الرّغم من المعنى اللّغوي الذي يقترب كثيرا من المفهوم العامّ للثقافة المتردّد صداه في المدوّنة الفكريّة لمالك بن نبي. ففي لسان العرب " الثِّقاف حديدة تكون مع القوس يُقَوَّم بها الشيء المعوجّ. وتثقيفها تسويتها. وفي حديث عائشة تصف أباها رضي الله عنهما: أقام أَوَده بثِقافه، الثِّقاف ما تُقوّم به الرّماح، تريد انّه سوَّى عَوج المسلمين" (ابن منظور ، 199، 2/ ص 112). إلّا أنّ كلمة الثقافة في البلاد العربية والإسلامية، لا تزال بدون هويّة فكرية. ولو كانت غير ذلك لما احتاجت إلى الكنية الأجنبية (culture) تسندها وتتوكّأ عليها. ولمّا كان دافعه المعاناة الشخصية والمحنة التي عاشها كجزائري مع الاستعمار، والتي صقلت تأمّلاته فجعلتها لامعة في سماء الأفكار السابحة بين فلكي الشرق والغرب. لم ينشغل بن نبي رحمه الله كثيرا بمحاصرة الثّقافة لغة واصطلاحا، أو بتحبير مؤلفاته بتاريخ تطوّرها. بل سخّر كلّ طاقاته المعرفية في نحت ماهية علمية لها، تنأى بها عن العموميات الأدبية التي غالبا ما ربطتها بمقدار ما يخزّن الفرد من معارف. فجاءت مقاربته للمقولة مختلفة كثيرا عن نظيراتها الغربيّة وحتّى العربيّة، لارتباطها بالتّحليل والتّركيب معا. ممّا جعل تأمّلاته أكثر إلحاحا في طرح "خطط الإنشاء، لا صور الوصف كما يفعل الغربيون (بن نبي ،2005، ص97). أي أن تكون للمتأمّل في وضع البناء الحضاري لأيّ مجتمع صورة ثلاثية الأبعاد. تساعد على تمثّل البناء وتشكيله مرةّ أخرى، أكثر من الصورة العادية التي تبقى مكتفية بقدرتها على رسم الملامح فقط.

إنّ ما لا حدود له لا علم فيه. ولهذا تتطلّب الثّقافة كما يرى مالك بن نبي تعريفا بل تعريفين:

الأوّل: يحدّدها في ضوء حالتنا الرّاهنة.

والثاني: يحدّدها في ضوء مصيرنا. (بن نبي ،1984، ص 70). فالثّقافة من هذا المنظور نشاط، إنّها في صورتها الحيّة " وحدة ذات أجزاء متماسكة ومترابطة فيما بينها بروابط داخلية، تحدّدها عبقرية الشعب الذي وضعها مطابقة لأخلاقه وأذواقه وتاريخه (بن نبي ،2011، ص139). وإذا كانت نشاطا، فإنّه يتشكّل في " (محيط) معين يتحرك في حدوده الانسان، فيغذّي إلهامه ويكيّف مدى صلاحيته للتأثير عن طريق التبادل، والثقافة (جو) من الألوان والأنغام، والعادات والتقاليد والأشكال والأوزان والحركات، التي تطبع على حياة الإنسان اتّجاها وأسلوبا خاصّا يقوّي تصوّره، ويلهم عبقريته، ويغذّي

طاقاته الخلّاقة؛ إنّها الرّابط العضويّ بين الإنسان والإطار الذي يحوطه" (بن نبي ،1984، ص104،103). فهي إذن صورة للعلاقة المتبادلة بين سلوكيات الأفراد وأساليب حياة المجتمعات.

قد لا يكون كذلك، ولكن المتأمّل لمشروع مالك بن نبي، يشعر أنّه ينطلق في مقاربته لمقولة الثّقافة من حاضن فلسفي ظاهرتي (فينومينولوجي) مؤسّس على العلاقة التّكاملية بين الذّات والموضوع. فهو لم يحصر تأمّله بين ثنائية المثالية/الواقعية، بل اتّخذ من تجربته رصيدا. يقول:" ماهي الثقافة؟ إنّني حينما أضع أمام عينيّ هذا السؤال فإنّ كثيرا من التّجارب التي مرّت بي، والذّكريات الّتي سجّلتها في حياتي تمرّ بخاطري. ذلك أنّ هذه الخواطر الذّاتية هي الّتي تحدّد موقفي أمام هذا السّؤال. ولعلّي في هذا الاعتراف أبدو أمام المستمعين الكرام، وكأنّني أقف من المشكلة موقفا غير موضوعي. ولكنّني في الواقع أرى أنّ موقفي سوف يكون أقلّ موضوعية، حينما أحدّده بأشياء خارجة عن نطاق حياتي وعن مجال تجربتي الشخصية" (بن نبي ،1979، ص141).

ومجال التجربة الشخصية في هذه الحالة يتجه من موضوع الإدراك إلى فعل الإدراك نفسه. فنحن إذن أمام ضرب من التأمّل المتعالي الذي " يحدث داخل الشعور الخاص ويتّجه نحو فعل الإدراك ذاته بعد عملية التعليق الفنومينولوجي للعالم الخارجي، ويقوم بممارسته الأنا المتعالي، ومثال ذلك أنّنا في التّأمل الطّبيعي ندرك حسيّا وبواسطة الأنا النّفسي [بيتاً مثلا]، دون أن نلتفت إلى فعل إدراكنا نفسه. فنقول إننا نرى هذا البيت. أمّا في التّأمل المتعالي، فإننا نتّجه بواسطة الأنا المتعالي نحو فعل الإدراك دون أن نلتفت إلى موضوعه الموجود في العالم الخارجي، والذي علّقنا الحكم عليه ووضعناه بين قوسين، فنقول إننا ندرك فعل الإدراك نفسه الذي نرى به البيت... وحين نكتفي بدراسة فعل الإدراك لنعرف خصائصه ومقوّماته ونكشف تجاربه الخاصّة المميّزة (نكون) فقط هنا قد بدأنا الدخول إلى مجال التجربة المتعالية" (رافع،1991، ص166). فالتأمّل المتعالي هو قراءة للقراءة ذاتها (إدراك للإدراك)، أو إدراك الموضوع المتأمَّل لا كما هو في الواقع ولكن كما هي خبرتنا به الآن؛ أي كما يتلقّاه إدراكنا. وهذه القراءة تسمّيها الفينومينولوجيا "وصفا" وهو عملية ذات طابع "قصدي". ومهما يكن من أمر، فللإجابة عن سؤال الماهية، يطرح بن نبي سؤالا آخر " ما هي الثّقافة التي تنشئ الصلات الثقافية في المجتمع وتخلق الفرد الفعّال؟" (بن نبي، 1979، ص147،146).

2. جدلية الثّقافة والعلم

في جانبها التحليلي المتعلّق بفهمها؛ الثقافة ليست العلم " فالرجل العالم قد يكون له إلمام بالمشكلة كفكرة غير أنّه لا يجد في نفسه الدّوافع التي تجعله يتصورها عملا. في حين أنّ الرّجل المثقّف يرى نفسه

مدفوعا بالمبدأ الأخلاقي الذي يكون أساس ثقافته إلى عمليتين: عملية هي مجرّد علم، وعملية أخرى فيها تنفيذ وعمل." (بن نبي ،1979، ص 149). تعلمنا الثقافة كيف نتحضّر، امّا العلم فهو" مجرّد جهد تبذله عقولنا حين تستخدم في عالم الأشياء. فالأولى تحرّكنا وتقحمنا كليّة في موضوعها. وأمّا الثاني فإنّه يقحمنا في مجاله جزئيا. والأولى تخلق علاقات بيننا وبين النظام الإنساني، والآخر يخلق علاقات بينا وبين نظام الأشياء" (بن نبي ،1986، ص96). " وفي ضوء هذا الربط [يقصد بين الثقافة والحضارة] تصبح الثّقافة نظريّة في السّلوك، أكثر من أن تكون نظرية في المعرفة، وبهذا يمكن أن يقاس الفرق الضّروري بين الثّقافة والعلم" (بن نبي ،2011، ص115). وعليه يمكن قياس الفرق بين الثقافة والتعليم من خلال:

*فردين مختلفين في الوظيفة وفي الظروف الاجتماعية ولكنّهما ينتميان لمجتمع واحد. واحد كطبيب وآخر كمزارع انجليزي.

*فردين متحدين في العمل والوظيفة، ولكنّهما ينتميان إلى مجتمعين مختلفين في درجة تقدّمهما وتطورهما، كطبيب صيني وطبيب انجليزي.

فالأولان يتميّز سلوكهما إزاء مشكلات الحياة بتماثل في الرّأي يتجلّى فيه ما يسمّى (الثقافة الإنجليزية). بينما يختلف سلوك الآخرين أحيانا اختلافا عجيبا يدلّ على طابع الثقافة التي تميّز كليهما عن صاحبه (بن نبي ، 1984، ص73).

إنّ التّماثل والتّشاكل في السلوك "ناتج عن الثقافة لا عن التعليم" (بن نبي ،1984، ص74). إذن فالسلوك الاجتماعي للفرد خاضع لعوامل أعمّ من المعرفة ووثيق الصّلة بالشّخصية وهذه هي الثّقافة، (ينظر بن نبي ،1984، ص74) سلوك وفاعلية قبل كلّ شيء. قدرة على النهوض واجتراح الحلول. قوّة في الاقتراح وفاعلية في الإنجاز. تمتحي الثقافة هذا كلّه من شخصية الفرد في دوافعه وانفعالاته وصلته بالأشخاص والأشياء وأسلوب حياة المجتمع المتمثّل في العادات والتقاليد والأعراف والأذواق. ولهذا تختلف كفاءة الفرد من مجتمع إلى آخر أمام الوضعيات والظروف الطارئة.

أمّا في الجانب التركيبي المتعلّق بتحقيقها، فالثقافة لا تكون سلوكا ولا فاعلية ولا أسلوب حياة مجتمع، إلّا إذا حقّقت شرط ارتباط الأفراد في إطار المبادئ الأخلاقية والأذواق الجمالية. وعلى هذا الأساس، يقوم المبدأ الأخلاقي "ببناء عالم الأشخاص" (بن نبي ،1979، ص 148). أمّا الذوق الجمالي فهو الذي" يطبع الصلات الاجتماعية بطابع خاص" (بن نبي ،1979، ص149) فتنشأ عنه الأشعار والفنون. وكل انحراف في الأخلاق ينشأ عنه انحراف في الأذواق. ولكن بالمقابل يساهم الذوق الجمالي في تعديل "بعض الدوافع السلبية، التي ربّما يخلقها المبدأ الأخلاقي الجاف في سلوك الفرد، حينما يصطدم هذا السلوك الصادر عن مبدأ أخلاقي مجرّد من الحساسية الإنسانية مع الذّوق العام" (بن نبي ،1979،

ص150) ومن ذلك حديث الرّسول صلّى الله عليه وسلّم " لا يدخل الجنّة من كان في قلبه مثقال ذرّة من كبر. قال رجل: إنّ الرّجل يحبّ أن يكون ثوبه حسنا ونعله حسنة. قال: إنّ الله جميل يحبّ الجمال. الكبر بطر الحقّ وغمط النّاس" (مسلم، 1991 1/ص93). بينّ الحديث النّبوي كيف تكيّف المبدأ الأخلاقي مع الذوق الجمالي. وفي المقابل نجد في بعض النّصوص التّراثية، كيف تكيّف الجمالي مع الأخلاقي؛ "قال الأصمعي الشّعر نَكِد بابه الشرّ، فإذا دخل في الخير ضعف، هذا حسّان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية، فلمّا جاء الإسلام سقط شعره. وقال مرّة أخرى: شعر حسّان في الجاهلية من أجود الشّعر، فقطع متنه في الإسلام، لحال النّبيّ صلى الله عليه وسلّم" (ابن قتيبة،1958، ص305). يحدّد العنصر الأخلاقي شكل السلوك الفردي، بينما يحدّد العنصر الجمالي أسلوب الحياة في المجتمع. كما أنّ أسلوب الحياة لا تحدده العناصر الثقافية الساكنة كالأصوات والألوان والأشكال، "بل يشمل فضلا عن ذلك جانبا يرجع إلى العناصر الثقافية المتحرّكة كالحركة والنّشاط، التي تحدّد إلى درجة ما فاعلية المجتمع" (بن نبي ، 1984، ص66).

تحليلا إذن يمكن تعريف الثقافة بأنّها "مجموعة الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التي تؤثّر في الفرد منذ ولادته وتصبح لا شعوريا العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه(إنّها)المحيط الذي شكّل فيه الفرد طباعه وشخصيته" (بن نبي ،1984، ص74). أمّا تركيبا فهي" التّركيب العام لتراكيب جزئية أربعة هي: الأخلاق والجمال والمنطق العملي والصّناعة" (بن نبي ،1984، ص 67)

3. مركب البرنامج التربوي للثقافة

استصحابا للمعنى اللّغوي للثقافة، الذي يعني تقويم الاعوجاج. فإنّ" تثقيف الإنسان أكثر أهمية من تثقيف نبات الأرض" (بن نبي ،1991، ص89). " ولكنّ الأمر يقتضي أن نتساءل: كيف يمكننا أن ندركها في صورة برنامج تربوي يصلح لتغيير الإنسان الذي لم يتحضّر بعد، في ظروف نفسية وزمنية معينة، أو لإبقاء الإنسان المتحضّر في مستوى وظيفته الاجتماعية، وفي مستوى أهداف الإنسانية؟".(بن نبي ،1986، ص100).

لإعداد ثقافة معينة، يتعيّن على أيّ بلد أن يوفّر أربعة فضاءات:

1. حظيرة ثقافية
2. مدرسة
3. مخبر لإعداد الخطط والدراسات [معهد للدراسات الاستراتيجية]

4. ملتقى للنّقاش الحرّ، لإثارة القضايا الخلافية (بن نبي ،1991، ص89)

4. **فعاليّة المدرسة**

يرى مالك بن نبي أن فعالية المدرسة في إنتاج مشروع ثقافي مرهونة بتجاوز الإطار المدرسي إلى مجال أفسح يتبنى فكرة "تجاوز التخلّف (بن نبي ،1991، ص74). فبقدر ما تعدّ عاملا مساعدا من عوامل الثّقافة، ولكنّها لا تحلّ مشكلة الثّقافة. كما لا يمكنها أن تؤدي دور العامل المساعد، إلّا ضمن مشروع وطنيّ متكامل للثّقافة (بن نبي ،1991، ص71). إنّ السلوك الفعال للفرد لا يتشكّل داخل المدرسة فقط وإنّما في البيئة التي تحيط به. تلك البيئة التي تمارس مفعولها على المتعلّم والأميّ، والمهندس والبنّاء...

إنّ التّربية الّتي يقصدها مالك بن نبي ليست المدرسة، ولكنّها التّربية الاجتماعية الّتي هي "وسيلة فعّالة لتغيير الانسان، وتعليمه كيف يعيش مع أقرانه، وكيف يكوّن معهم مجموعة القوى التي تغيّر شرائط الوجود نحو الأحسن دائما، وكيف يكوّن معهم شبكة العلاقات التي تتيح للمجتمع أن يؤدي نشاطه المشترك في التّاريخ." (بن نبي ،1986، ص100). يجب أن يكون للتربية تأثير في أسلوب حياة المجتمع، وفي سلوك الأفراد. فليس الهدف من التربية الاجتماعية "أن نعلّم النّاس أن يقولوا أو يكتبوا أشياء جميلة، ولكن الهدف أن نعلّم كلّ فرد فن الحياة مع زملائه، أعني: أن نعلّمه كيف يتحضّر. فإذا ما تصوّرنا التّربية الاجتماعية في نطاق هذه المصطلحات أمكننا أن نلخّصها في كلمة واحدة هي: الثّقافة " (بن نبي ،1986، ص99)

يرى مالك بن نبي أن الوضعيات التي تطرح ضمنها مشكلة الثّقافة ثلاث:

1. "مشكلة الثّقافة في مرحلة تاريخيّة ما أو" كيف تتكوّن ثقافة معيّنة؟"
2. دور الثّقافة في مرحلة ما أو مجتمع ما أو " ما هو الدّور الذي تؤديه ثقافة معينة؟"
3. "كيف يتمّ إعداد ثقافة معيّنة ؟" (بن نبي ،1991، ص69)

بالنظر إلى وضعية بلد كالجزائر، يرى مالك بن نبي أنّ مشكلة التخلف تدفعنا إلى التفكير في كيفية إعداد مشروع ثقافي أكثر من التفكير في دور الثقافة الذي يشغل بال الأديب والفنان، أو تاريخ الثقافة الذي يشتغل به عالم الاجتماع. ومع أهميتهما في اكتساب بعد عالمي منفتح، إلّا أنّ المرحلة والظرف يفرضان أن نفكّر في اكتساب الفاعلية والتخلص في المقابل من اللّافاعلية، أي "أن نكوّن رصيدنا الثقافي الفعّال، وأن نصفّي راسبنا السلبيّ" (بن نبي ،1991، ص72). ففي بناء مشروع ثقافي، لا يجب التّركيز على الرّصيد الموجب منه فقط، بل يتعيّن النّظر والتدبّر في (الرّكام السالب) -بتعبير بن نبي- للتخلّص منه. تكفل هذه العملية الانتقال من مجتمع بدائي يضع عاداته وتقاليده وأذواقه موضع المحرّم. إلى مجتمع تاريخي تقع أخطاؤه في الأسلوب تحت طائلة النّقد، وأخطاؤه في السلوك تحت إرغام المجتمع

(بن نبي مالك،1991، ص74). أو" فصل قمح الحصاد عن الزّؤان". ولن يتحقق ذلك إلّا بتفعيل شرط خيرية الأمّة المشار إليه في قوله تعالى﴿ كنتم خير أمّة أخرجت للنّاس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله ﴾ (آل عمران 110/3).

يتحقّق المشروع الثّقافي الحامل لرسالة حضارية بأمرين:

1. العامل التاريخي الذي يمكننا من فهم الثقافة. فلا "يمكن أن نتصوّر تاريخا بلا ثقافة، فالشعب الذي فقد ثقافته قد فقد حتما تاريخه" (بن نبي ،2011، ص119) الثقافة في التاريخ=العادات المتجانسة+ العبقريات المتقاربة+ التقاليد المتكاملة+ الأذواق المتناسبة+ العواطف المتشابهة (بن نبي ،1984، ص77). هي الرحم الذي يتشكل فيه جنين الحضارة "إنّها الوسط الذي تتشكّل فيه كل جزئية من جزئيات (المجتمع)...بمن في ذلك الحدّاد والفنان والراعي والعالم والإمام، وهكذا يتركّب التاريخ" (بن نبي ،1984، ص77)، "ومن عدّة التّاريخ ألا يلتفت للأمم التي تغطّ في نومها، وإنّما تتركها لأحلامها التي تطربها حينا وتزعجها حينا آخر، إذ ترى في منامها أبطالها الخالدين وقد أدّوا رسالتهم، وتزعجها حينما تدخل صاغرة في سلطة جبّار عنيد" (بن نبي ،2011، ص25).
2. النظام التربوي التطبيقي الذي يمكننا من نشر الثقافة في المجتمع.

أثناء إعداد أي برنامج تربوي لتوجيه الثقافة ينبغي على المشرفين عليه في نظر مالك بن نبي أن يجتهدوا في تركيب العناصر الأربع السّابقة:

1- "عنصر الأخلاق لتكوين الصلات الاجتماعية
2- عنصر الجمال لتكوين الذوق العام
3- منطق عملي لتحديد أشكال النشاط العام
4- الفن التطبيقي الموائم لكلّ نوع من أنواع المجتمع، أو الصناعة حسب تعبير ابن خلدون" (بن نبي،2011، ص121)

تنمو بذور الأخلاق والجمال في رحم العادات والتقاليد والأعراف أي في الثقافة. ولهذا لا يهتم مالك بن نبي بالأخلاق من زاوية فلسفية، بل من وجهة نظر اجتماعية. إنّ أهمّ روح خلقيّ هو" قوّة التماسك الضرورية للأفراد في مجتمع يريد تكوين وحدة تاريخية، هذه القوّة مرتبطة في أصلها بغريزة الحياة في جماعة عند الفرد، ارتباطا يتيح له تكوين القبيلة والعشيرة والمدينة والأمّة. والقبائل الموغلة في البداوة تستخدم هذه الغريزة لكي تتجمّع، أمّا المجتمع الذي يتجمع لتكوين حضارة فإنّه يستخدم الغريزة نفسها، ولكنّه يهديها ويوظّفها بروح خلقي سام." (بن نبي ،1984، ص79) هذا الرّوح الخلقيّ السّامي هو الدّين منحة السّماء إلى الأرض.

إنّ الشرارة الرّوحية هي التي تحدث عملية ترتيب عناصر الثقافة التي تراعي مقومات الإنسان ومقومات المجتمع. قال الرّسول صلى الله عليه وسلّم "إنّما بعثت لأتمّم مكارم الأخلاق" (البخاري ،1989، ص273). وقال أيضا " النّاس معادن كمعادن الذّهب والفضّة. خيارهم في الجاهلية خيارهم في الإسلام إذا فقهوا. والأرواح جنود مجنّدة ما تعارف منها ائتلف وتناكر منها اختلف " (مسلم ،1991 3/ص 2031-2032). ولهذا لا " يكفي أن تكون صورتها [أي الثقافة] لدينا مجموعة من الأفكار أم مجموعة من الأشياء على الطريقة الأمريكية، كما لا يكفي أن تكون انعكاسا للمجتمع على الطريقة الماركسية". فصورها متعددة بحسب طبيعة كل أمّة.

وكما أنّه " لا يمكن لصورة قبيحة أن توحي بالخيال الجميل أو بالأفكار الكبيرة، فإنّ لمنظرها القبيح في النفس خيالا أقبح، والمجتمع الذي ينطوي على صورة قبيحة، لابدّ أن يظهر أثر هذه الصورة في أفكاره وأعماله ومساعيه"(بن نبي ،1984، ص81). إنّ" الجمال هو وجه الوطن في العالم"(بن نبي ،1984، ص85). "فبالذوق الجميل الذي ينطبع فيه فكر الفرد، يجد الإنسان في نفسه نزوعا إلى الإحسان في العمل، وتوخيا للكريم من العادات" (بن نبي ،2011، ص127) مثال الطفل الذي يرتدي أسمالا بالية " لقد أراد الطفل من الوجهة الخلقية ستر عورته، ولكنّ مرقّعاته قتلت كرامته؛ لأنّ العدالة الشكلية تذهب أحيانا إلى أنّ الجبّة تصنع الشيخ، كما أنّ القبّعة تصنع القسيس"(بن نبي ،2011، ص128)

أمّا العنصر الثالث فيقصد به مالك بن نبي الكيفية التي يرتبط فيها العمل بوسائل إنجازه وتحقّقه (ينظر بن نبي ،2011، ص132) أي الانتقال بالفكرة من العقل النظري إلى العقل التطبيقي، أو الانتقال من الكلام إلى السلوك. "وذلك حتى لا نستسهل أو نستصعب شيئا دون مقياس، يستمد معاييره من الوسط الاجتماعي وما يشتمل من إمكانيات، وليس من الصّعب على الفرد المسلم أن يصوغ مقياسا نظريا يستخرج به نتائج من مقدّمات محدّدة، غير أنّ من النادر جدّا أن يعرف المنطق العملي، أي استخراج أقصى ما يمكن من الفائدة من وسائل معينة" (بن نبي ،1984، ص85). " ولقد يقال إنّ المجتمع الإسلامي يعيش طبقا لمبادئ القرآن، ومع ذلك فمن الصواب أن نقول: إنّه يتكلّم تبعا لمبادئ القرآن لعدم وجود المنطق العملي في سلوكه الإسلامي"(بن نبي ،1984، ص87). أمّا العنصر الرابع- الصناعة-فلا يقصد به المعنى الضيق المتعارف عليه بل التربية المهنية التي تعطي للفنون والحرف والصناعات المختلفة قمتها في حياة الفرد.

5. المقاييس الذاتية

1.5.التحليل النفسي:

يعود مالك بن نبي إلى الأخلاقي والجمالي من باب المقاييس الذاتية المتحكمة في إطلاق أحكام القبح والجمال والخير والشر. إنّ تغيير تلك المقاييس يعتبر محدّدا أساسيا للسلوك الاجتماعي، بل محدّدا لفاعليته،

ومشكلا لما يسمّى " بالخاصية الثّقافية". تحدّد المقاييس الذاتية سلوكا الاجتماعي وموقفنا أمام المشكلات، قبل أن تتدخّل عقولنا فتسمح لنا بتمييز فاعليته الاجتماعية في مجتمع معين بالنسبة لمجتمع آخر"(بن نبي ،1984، ص53-54)

إذا كان الأمر كذلك، فهل المقاييس الذاتية ينقلها المجتمع إلى الفرد؟ أم يكتسبها الفرد بالانتقاء؟

في الواقع إنّ المقاييس الذاتية يكتسبها الفرد عن طريق الانتقاء وبطريقة غير واعية أو مبرمجة. بل يتشرّبها الفرد من الأبعاد الاجتماعية والمادية، أي المجال الحيوي بشقيه، الأفكار والأشياء. يتلقى الفرد المقاييس الذاتية في صورة رسائل مشفّرة "وإذا حدث أن فسّر فردان هذه الرسالة بصورة واحدة مع ما بينهما من فروق اجتماعية، فإنّ ذلك دليل على أنّهما ينتميان إلى ثقافة واحدة" (بن نبي ،1984، ص56). إنّ القيمة الثقافية –يرى مالك بن نبي-لعلاقة الفرد بالأشخاص أو الأفكار أو الأشياء أو العناصر أو الظواهر الطّبيعية تخضع دائما لصلته الشخصية والاستثنائية بها. (ينظر بن نبي ،1984 ص64).

يرى مالك بن نبي أنّ مركب النقص لدى المسلم بسبب عقدة التخلّف ينتهي به إلى التشاؤم. فتتحوّل فاعلية هذا المركب من التحفّز إلى المواكبة والابداع (إنتاج الأفكار) إلى تكديس الأشياء. والحقيقة إنّه "لكي يصبح مركب النقص لديه فعالا مؤثرا ينبغي أن يردّ المسلم تخلفه إلى مستوى الأفكار لا إلى مستوى الأشياء" (بن نبي ،1984، ص 15). إنّ تعدد الوجوه يؤدي بالضرورة إلى تعدد زاوية الرؤية بمعنى أن تكون هناك نظرة ثلاثية الأبعاد تعطي صورة كلية ومطابقة لما نحن عليه فعلا.

2.5. التركيب النفسي

بعد التحليل النفسي، يرى بن نبي أنّ التركيب النفسي لعناصر الثقافة عملية تلقائية، "إذا ما وصل مجتمع معين تطوره الاجتماعي، فإنّه يؤدي عملية ترتيب ثقافته بصورة تلقائية، تنحصر في تنظيم المقومات الثقافية في وحدة متجانسة تمثل ثقافته. وليس هذا منهجيا يقوم على أساسه تنظيم الثقافة وإنّما هي ظاهرة"(بن نبي ،1984، ص62) إنّ إدراك ميكانيكية الظاهرة يمكّن من تصوّر المنهج "فلكي ننظّم العناصر الثقافية في وحدة عضوية، [يجب]أن نضع خطّة تربوية صالحة لتحقيق هذه الوحدة، وبذلك نكون قد تصوّرنا منهج تحقيق مشروعنا بصورة فنية"(بن نبي ،1984، ص62)

صنّف مالك بن نبي العناصر الثقافية التي تعود إلى عالم الأشخاص في فصل أطلق عليه الفلسفة الأخلاقية لأنّ الأخلاق "هي التركيب التربوي لكلّ هذه العناصر"(بن نبي ،1984، ص65) التي تغدو فصلا جوهريا من فصول الثقافة الذي يشكّل مشروعا تاريخيا لمجتمع ما. "إنّ العمل الأوّل في طريق التغيير الاجتماعي هو العمل الذي يغيّر الفرد من كونه(فردا) "individu " إلى أن يصبح (شخصا) " personne" وذلك بتغيير صفاته البدائية التي تربطه بالنّوع إلى نزعات اجتماعية تربطه بالمجتمع. هذه

العلاقات الخاصّة بعالم (الأشخاص) هي التي تقدّم الروابط الضرورية بين عالم الأفكار والأشياء" (بن نبي ،1986، ص29) ذلك أنّ" العلاقة الفاسدة في عالم (الأشخاص) لها نتائجها السريعة في عالم (الأفكار) وفي عالم (الأشياء)" (بن نبي ،1986، ص43). ومن أجل تحقيق تركيب ناجح لعناصر الثقافية ينبغي أن يتحقّق شرط جوهري هو أن" نخلق وأن نوثّق الصلة بين الفرد وبين العوالم الأربعة التي أحصيناها" (بن نبي ،1984، ص 62)، يقصد عوالم الأشخاص، والأفكار والأشياء والظواهر الطبيعية.

يحتلّ عالم الأشخاص مرتبة أساسية في تكوين الرصيد الثقافي للفرد منذ ولادته. "إنّ المجتمع ليس مجرد عدد من الأفراد، وينبغي أن نحدّد هنا أنّ وحدة هذا المجتمع ليست الفرد، ولكنّها الفرد المشروط (المكيّف). فإنّ الطبيعة تأتي بالفرد في حالة بدائية ثمّ يتولّى المجتمع تشكيله، ليكيّفه طبقا لأهدافه الخاصّة"(بن نبي مالك،1986، ص65). قال الرسول صلى الله عليه وسلّم "ما من مولود إلّا يولد على الفطرة، فأبواه يُهوّدانه ويُنصّرانه ويمجّسانه. كما تنتج البهيمةُ بهيمة جمعاء، هل تحسّون بها من جدعاء" (مسلم ، 4/ ص2047) بل يزوّده ذلك العالم "بالمقاييس الذاتية التي تحدّد سلوكه، وتؤكّد انتسابه إلى ثقافة معيّنة"(بن نبي ،1984، ص 62).

إنّ الصّلة بين الأشخاص شرط مهم في تحقيق أيّ مشروع ثقافي قال الله تعالى موجها نبيه إلى ترسيخ مبدأ الصلة﴿ فبما رحمة من الله لنت لهم ولو كنت فظا غليظ القلب لانفضّوا من حولك فاعف عنهم واستغفر لهم وشاورهم في الأمر فإذا عزمت فتوكّل على الله إنّ الله يحبّ التوّابين ويحبّ المتوكّلين ﴾(آل عمران 159/2) وقال تعالى﴿ وإن يريدوا أن يخدعوك فإنّ حسبك الله هو الّذي أيّدك بنصره وبالمؤمنين وألّف بين قلوبهم لو أنفقت ما في الأرض جميعا ما ألّفت بينهم ولكنّ الله ألّف بينهم إنّه عزيز حكيم ﴾(الأنفال 26/8-63).

تحدث الصلة بين الأشخاص وفق مبدأ التركيب والتأليف. والانخراط في عالم الأشخاص يتطلّب أن يكون الفرد ألفا مألوفا، لكي يعزّز فرص الاندماج في عالم الأشخاص على حساب فرص الاعتزال والابتعاد، ويقلّل من سطوة الفكرة القاتلة في ثقافتنا العربية الإسلامية " عليك نفسك ..." "فالفرد المنعزل لا يمكن أن يستقبل الثّقافة ولا أن يرسل إشعاعها"(بن نبي ، 1984، ص64). كما أنّ التّأليف لعالم الأشخاص إنّما "يحدث طبقا لمنهج تربوي يأخذ صورة فلسفية أخلاقية"(بن نبي ،1984، ص63)

6. توجيه الأفكار

يقصد مالك بن نبي بالتّوجيه "تجنّب الإسراف في الجهد والوقت، وفكرة التوجيه عامة تتطلّب قوّة الركائز وتوافق في السير ووحدة في الهدف"(بن نبي ،1984، ص67).

ونظرا لطبيعة تكوينه كمهندس في الميكانيك يجنح مالك بن نبي كثيرا إلى استعارة مصطلحات فيزياء الحركة، فمثلا إدارة الجهاز (المحرك)الهائل من ملايين قوّة السواعد والعقول في البلاد الإسلامية في أحسن ظروفه الزمنية والإنتاجية" يساوي قانون الميكانيكا. إذ المجتمع كالمحرك تدار قواه الحية لإنتاج الطاقة التي تنتج الحركة "وهذا الجهاز حين يتحرك يحدد مجرى التاريخ نحو الهدف المنشود"(بن نبي ،1984، ص67). فالمحرّك ممّثلا في قوّة السّواعد والعقول، والظّرف الزّمني متاح، والحركة ممكنة ومحققة في الكثير من النماذج كماليزيا مثلا. ولكن لا يجب أن تُهدر وتُشتّت، ولهذا وجب توجيهها لكي تكون فعّالة.

ولكن مع توفّر كل هذه العناصر فإنّ فاعلية الأفكار الناتجة عن الحركة تقف دونها ثلاث عقبات تفقدها فاعليتها:

1-التحجّج بالواقعية (كل ما هو عملي)، وعدم الاستناد إلى الأفكار كما هو الحال في المجتمعات التي تحاول إيجاد حلول ظرفية وسريعة لمشاكل معينة.

2-إدارة الظهر عمدا للمقاييس والقواعد لكسب القبول والرضا الشعبي. إنّ " صناعة السياسة تعني، إلى حدّ كبير، تغيير الإطار الثقافي في اتجاه ينّي تنمية متناغمة، عبقرية أمّة؛ ومن هنا فصناعة السياسة تعني في آخر المطاف، صناعة الثقافة "(بن نبي ،1978، ص89). وأدوار السياسي ثلاثة؛ توجيه عمل الدولة، متابعة تنفيذ عمل الدولة، حماية المواطن من التعسف في تنفيذ عمل الدولة. ولكن الأهم من هذا كلّه أن يجتهد السياسي في تحقيق أمرين هما توجيه عقول وسواعد المجتمع نحو هدف محدد، وأن يكون الهدف منسجما ومتطابقا مع تطور المجتمع (ينظر بن نبي ،1978، ص88)

3-الترف الفكري والمغالاة في التنظير، فيغدو الفكر "مخزنا تتكدس فيه الأفكار لا مصنعا تتحوّل فيه الأفكار إلى أشياء"(بن نبي ،1984، ص68)

ما هو الحلّ إذن لكي تكون الأفكار فعّالة؟

الحل كما يرى مالك رياضي، أي أن تكون العلاقة محدّدة بين المقادير المعلومة وعدد المجاهيل كما في الحساب الجبري. فإذا كان عدد المقادير المعلومة أقلّ من عدد المجاهيل أو أكثر منه يصبح في المسألة نوع من الاستحالة أو عدم التحديد في الأفكار. وقياسا على ما سبق فإنّه يجب التحقّق من وجود "علاقات محدّدة من الأفكار وبين ضروب النشاط فإذا انعدمت هذه العلاقة بزيادة أو نقص واجهتنا(استحالة) في أدائنا لأي نشاط. وبعبارة أخرى يصاب النشاط بالشّلل عندما يدير ظهره للفكرة

كما تصاب الفكرة بالشلل إذا ما انحرفت عن النشاط، لكي تمضي في طريق اللّهو والعبث"(بن نبي ،1984، ص69). هذا الانحراف سيقضي على فاعلية الأفكار في المجتمع ويضع الثقافة في أزمة.

7. الأزمة الثّقافية

في محاضرة ألقاها مالك بن نبي في جامعة دمشق عام 1972 أشار إلى أنّ مفهوم الثقافة متورط في أزمة من ناحيتين:

1-التّمييع

2-الخلط

أمّا التّمييع فالمقصود به تضييق الحدود الاجتماعية للثقافة في مجال الترفيه والتّسلية فقط. وأمّا الخلط فالمقصود منه فقدان جزء كبير من الحدود الاجتماعية للثقافة لصالح العلم للاعتقاد بأنّها متضمّنة فيه، أو أنهما شيء واحد. (بن نبي ،2005، ص95،96). تنشأ الأزمة الثقافية عندما يتعذر تركيب العناصر الثقافية وهي: الأخلاق والجمال والمنطق العملي والصناعة.

لقد أضاف مالك بن نبي في الطّبعة الثّانية من كتابه مشكلة الثقافة فصلا جديدا أطلق عليه "الأزمة الثقافية". حيث يقول: "إنّني عندما أراجع نفسي بوصفي مؤلفا، **أراني سرت في الطّبعة الأولى على قاعدة (العالم بخير)**أي أنّه يكفي إبراز الجوانب الإيجابية للقضية لوضع يد القارئ على حلّها، أو على الأقل لوضع قدميه في طريق حلّها ولكن الأيام تكمل التجربة وتتمّ الخبرة فالسنوات التي مرّت منذ الطبعة الأولى بينت لي أنّ الأمر ليس على هذا الجانب من اليسر، وأنّ الدلالة على الخير-وإن كانت من الخير – لا تكفي لتحقيقه في الميدان العملي، إن لم تصحب هذه الإشارة إشارة خيّرة تدلّ على مطبات الشرّ التي قد يتعذّر السير عليها، وربّما يستحيل أمامها. إنّ الفصل الذي عقدته في هذه الطبعة لـ (الازمة الثقافية)، إنّما قصدت به أن أضع معالم الإنذار على بعض تلك المطبات، التي تجعل سير المجتمع مستحيلا. فلعلّ القارئ العربي يعيره بعض الاهتمام" (بن نبي ،1984، ص12).

إنّ الأزمة الثقافية أزمة ناشئة ومتنامية يمكن تدارك آثرها بالتعديل والتصحيح البسيط (الانبعاث)، كما يستحيل التأثير في نتائجها في حال (الاستسلام للواقع). كما أنّها قابلة للعلاج إذا لم ينتهز المشرفون على الشأن العام إخفاء الواقع باسم الواقعية التي تعني إيجاد الحلول الآنية بعيدا عن اجتراح الأفكار.

8. تعايش الثقافات

بإخلاص يحاول مالك بن نبي البحث عن "تركيب أرحب بين ثقافتين أو ثلاث، لها حدودها المشتركة على الخريطة" (بن نبي ،1984، ص99) مع إمكانية تعايش هذه الثقافات في مشروع يصل إلى الوحدة الجغرافية والسياسية. نمت هذه الفكرة بعد حضور مالك بن نبي لمؤتمر باندونج في القاهرة عام

1958، فحاول أن يؤسس لتركيب ثقافي بين ثقافتين أو أكثر تمتد على رقعة جغرافية متصلة. وكان محور طنجة-جاكرتا حاضرا لقياس فاعلية الفكرة.

من الدودة البائسة إلى النملة الزرقاء أو إحداث التغيير ابتداء من إطار جديد (النموذج الصيني). قدّم بن نبي رؤيته التي تشمل ناحيتين من مشكلة الثقافة لدى مجتمع متطلع للتّغيير ومتحفّز للتحضّر هما: النّاحية الحيويّة والنّاحية التربوية. تقوم الثقافة في مهمتها التاريخية بالنسبة للحضارة بأداء وظيفة تشبه إلى حدّ ما وظيفة الدّم للكائن الحيّ. فالدمّ يصون حيوية وتوازن الانسان من جهة ويكوّن جهاز مناعته الذاتية من جهة أخرى (ينظر بن نبي ،1984، ص 104) فالثقافة إذن مناعة وصيانة للهوية.

لقد التفّت البلدان المؤسّسة لمؤتمر باندونج حول مبدأ فكري مشترك هو النزعة المعادية للاستعمار التي يجب ان تتخذ حافزا لا مبدأ أخلاقيا تشحنه الأحقاد، أي تحويل معاداة الاستعمار من دافع سلبي إلى دافع إيجابي. أي اتخاذ مبدأ معاداة الاستعمار في مؤتمر باندونج وسيلة لا غاية. "إنّ مسؤولية التربية خطيرة، إذ ينبغي ألاّ تدع الحقد يتأصّل في قلوب الجيل الجديد في الهند وعقولهم تحت ستار النزعة لمعادية للاستعمار". ونحن أنّ مهمة كهذه لا تخص المسؤولين عن توجيه الثقافة في وطن غاندي فحسب، بل تشمل جميع الأوطان الأفرسيوية، فهي تحدد لهذه الشعوب دونما لبس أو غموض طريق التحرر الداخلي، الذي يجب أن يكمل عملية التحرر السياسي والقومي بعملية التحرر الذاتي، أي في الإطار النفسي والأخلاقي" (بن نبي ،1984، ص106). "فالثقافة الأفرسيوية لا يمكنها لأسباب مختلفة أن تجد إلهامها الجوهري في مجرّد نزعة معادي للاستعمار، تختفي باختفاء سببها وهو: الاستعمار، فيجب أن تبحث عن روحها الأخلاقي في مجموع من القيم الروحية والتاريخية التي تقرّها الشعوب الأفرسيوية بوصفها نوعا من التراث...والتراث الأفرسيوي يمكن أن يجد عناصره أوّلا في المركّبات النّفسية التي أدّت دورا في الصّراع من أجل التحرّر، ثمّ إنّه سيجدها في الاتجاه الذي يختطّ للفكرة الأفرسيوية وجهتها الخاصّة بها في العالم، وجهة المصير المشترك بين الشعوب السائرة تحت لواء خطر الحرب"(بن نبي ،1984،ص108-109). إنّها فكرة التاريخ (مشكلة بقاء) والمصير المشترك (مشكلة اتجاه).

نتائج البحث

إنّ التفكير في مشروع تربوي للثقافة يتطلّب:

أوّلا أن تشعر القوى الحية في الأمّة بالقلق. لأنّه علامة الولادة الجديدة.

ثانيا أن نتخلّص من الرّكام السالب، أي من كلّ الأفكار التي لم يعد لها دور اجتماعي.

ثالثا أن نفعّل الرصيد الموجب، فهناك أفكار في البلاد العربية والإسلامية ولكنها بدون فاعلية والسبب كما يرى ماك بن نبي نفسي-اجتماعي ناتج عن انحراف الضمير. عندما يخطئ المسلم المعاصر التقدير. كأن يعتقد بأنّ ما ينقصه هو الأشياء، الصاروخ الباليستي أو القنبلة النووية أو القمر الاصطناعي. "إن العالم

مثقل بالعلم وبثقافة الإمبراطورية، إنّه يضجّ بروح الحرب وبوسائل الحرب، ولكن هناك فراغا كبيرا من الضمير ينبغي له لن يمتلئ"(بن نبي ،1984، ص126). إنّ انحراف الضمير عرض لمرض نفسي ناتج عن سعي المسلم المعاصر نحو حساب حضوره وسط عالم يشعر بأنّه لا مكان له فيه. فيظنّ خاطئا أنّ ما ينقصه هو " الأشياء". بينما ينقصه حقيقة هو "الأفكار".

في عالم الأفكار البقاء ليس للأقوى بل للأصلح. وفكرة تتّقد من جذوة المعاناة والمكابدة أدعى إلى ترديد صدى الضمير الإنساني. إنّ على البلاد العربية والإسلامية أن تستجمع قواها الحية لإطلاق مشروع ثقافي منسجم مع طبيعتها النفسية والاجتماعية. وأن تختار له من الوسائل التربوية والفنية والاقتصادية ما يحقق له الإنجاز. كما على القوى الحية في البلاد العربية والإسلامية أن تدمن التفكير في الوضعيات المنحرفة، لإيجاد حلول لها. يشكّل مجرد التفكير في المشكلات الاجتماعية حافزا للحركة إلى الأمام. فالمجتمع "الذي يسجّل أكبر عدد من الحركات والأفكار، يكوّن لنفسه محصولا اجتماعيا أكبر "(بن نبي ،1979، ص150) فيحقق مبدأ آخر هو المنطق العملي، الذي يحقّق فاعلية الأفكار في المجتمع. وذلك باستغلال عنصري الزمن والوسائل والتراب.

رابعا وهو الأهم، الاهتمام بعالم الأشخاص (الإنسان) عن طريق تعزيز فرص الاندماج على حساب فرص الاعتزال والابتعاد، والتقليل من سطوة الفكرة القاتلة في ثقافتنا العربية الإسلامية " عليك نفسك ..." فالفرد المنعزل لا يمكن أن يستقبل الثّقافة ولا أن يرسل إشعاعها.

خامسا لتحقيق رؤية مالك بن نبي الثقافية، على النخبة التي تحمل أفكاره أن تقترح البدائل على صانع القرار. وأن تكون تلك البدائل قابلة للتحقيق، فتجسيد الأفكار جزء من تمثلها.

خاتمة

ينبغي للثقافة إلى جانب رسمها لأسلوب حياة مجتمع ما وسلوك أفراده أن تبحث عن إمكانيات التّواصل مع ثقافات أخرى. يرى مالك بن نبي أنّ النّشاط الثّقافي في مجتمع واحد يتم بصورة عادية نظرا ليقظة الضّمير الجمعي أو الفردي التّلقائي. ولكنّ النّشاط الثّقافي المنفتح بين مجتمعين أو أكثر تقف أمامه عقبة التّلفيق أو التّقريب القسري والذي تكون نتائجه في الغالب سلبية. ولهذا ينبغي تنقية مفهوم الثقافة من التراكمات المثقلة بالأكاديمية، و التقليل من هيمنة الطابع الفلكلوري الذي يستثمر للتسويق السياحي، ويحرف الثقافة عن مهمة بناء المجتمع.

الهوامش

1. بن نبي، مالك. تأمّلات، دار الفكر ، دمشق. ط 1 ،1979، ص 149
2. كوش، دنيس. مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007، ص81

3. بن نبي، مالك. مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق، ط 1984،4، ص 67
4. ابن قتيبة، مسلم. الشعر والشعراء، دار المعارف. القاهرة، ط2 ،1958، ص305
5. (آل عمران 110/3).
6. انظر بن نبي مالك . القضايا الكبرى، دار الفكر دمشق ، ط 1 ،1991، ص71
7. بن نبي، مالك، تأمّلات، دار الفكر. دمشق. ، ط 1، 1979، ص141
8. بن نبي، مالك. مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق ،ط 4، 1984. ص 103-104
9. بن نبي، مالك. شروط النهضة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ،2011، ص139
10. بن نبي، مالك. القضايا الكبرى، دار الفكر دمشق ، ط 1 ،1991، ص69
11. بن نبي، مالك. القضايا الكبرى، دار الفكر دمشق ، ط 1 ،1991 ص72
12. بن نبي، مالك. القضايا الكبرى، دار الفكر دمشق ، ط 1 ،1991، ص74
13. بن نبي، مالك. شروط النهضة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ،2011، ص25
14. بن نبي، مالك. شروط النهضة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ،2011، ص121
15. بن نبي، مالك. مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق ،ط 4، 1984.ص74
16. بن نبي، مالك. مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق ،ط 4، 1984. ص66.
17. بن نبي، مالك. ميلاد مجتمع، دار الفكر، دمشق، ط 3، 1986، ص99
18. بن نبي، مالك. ميلاد مجتمع، دار الفكر، دمشق، ط 3، 1986، ص100
19. بن نبي، مالك. بين الرشاد والتيه، دار الفكر، دمشق، ط1، 1978، ص88-89
20. بن نبي، مالك. تأمّلات، دار الفكر ، دمشق. ط 1 ،1979،ص146-147
21. بن نبي، مالك. مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق، ط 4، 1984، ص79
22. انظر بن نبي، مالك. القضايا الكبرى، دار الفكر دمشق ، ط 1 ،1991 ص89
23. أنظر بن نبي، مالك. القضايا الكبرى، دار الفكر دمشق ، ط 1 ،1991 ص74
24. أنظر بن نبي، مالك. مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق، ط 4، 1984، ص70
25. أنظر بن نبي، مالك. ، مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق، ط 4، 1984، ص74
26. بن نبي مالك ، تأمّلات، دار الفكر ، دمشق. ط 1 ،1979 ص 149
27. بن نبي، مالك. شروط النهضة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ،2011، ص115
28. بن نبي، مالك. شروط النهضة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ،2011،ص119
29. بن نبي، مالك. مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق، ط 4، 1984ص74
30. بن نبي، مالك. مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق، ط 4، 1984ص73

31.بن نبي، مالك. مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق، ط 4، 1984ص77
32.بن نبي، مالك. ميلاد مجتمع، دار الفكر، دمشق، ط 3، 1986، ص96
33. بن نبي، مالك. ميلاد مجتمع، دار الفكر، دمشق، ط 3، 1986، ص100
34. بن نبي، مالك. تأمّلات، دار الفكر. دمشق. ، ط 1، 1979، ص 148
35.بن نبي، مالك، تأمّلات، دار الفكر ، دمشق. ط 1 ،1979 ص150
36. مسلم، بن الحجّاج. (1991). صحيح مسلم. ط1، القاهرة، دار الحديث1/ص93
37.مسلم، بن الحجّاج. (1991). صحيح مسلم. ط1، القاهرة، دار الحديث1991 3/ص 2031-2032).
38.ابن منظور، جمال الدين. لسان العرب، دار إحياء التّراث العربي ، بيروت، 2/ ط3، 1991. ص 112
39.أنظر بن نبي، مالك. مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق، ط 4، 1984 ،ص77
40.بن نبي، مالك. مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق، ط 4، 1984 ،ص101
41.بن نبي، مالك، مجالس دمشق، دار الفكر، دمشق. ط 2005،1، ص97
42.بن نبي، مالك. القضايا الكبرى، دار الفكر دمشق ، ط 1 ،ص89
43.سامح، رافع محمد. الفينومينولوجيا عند هوسّرل، دراسة نقديّة في التجديد الفلسفي المعاصر، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، ط1، 1991، ص166
44.البخاري محمد بن إسماعيل،، الأدب المفرد، دار البشائر الإسلامية ، بيروت، ، ط3، 1989، ص273

من فلسفة اللغة إلى فلسفة العقل
دراسة في تطور الدرس التداولي عند ج. سيرل
From the philosophy of language to the philosophy of mind.
A study in the development of the deliberative course of J. Searle.

أنس الوالي، طالب باحث في سلك الدكتوراه
جامعة سيدي محمد بن عبد الله، مختبر المغرب: التاريخ والعلوم الشرعية واللغات
البريد الإلكتروني: anas.eloualii@gmail.com
الأستاذة الدكتورة زهور حوتي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس – فاس (المغرب)
البريد الإلكتروني: zhorhouti@gmail.com

ملخص البحث

يعد جون روجرز سيرل J. Searle واحدا من أهم الفلاسفة الأمريكيين واللسانيين المعاصرين، إذ إن المتتبع لاهتماماته الفكرية سيقف على حقيقة مدى غنى انشغالات الرجل المعرفية وعمقها؛ التي جمعت بين ثلاث مجالات عامة: اللغة والعقل والمجتمع، وهو ما يجعله مفكرا موسوعيا متفردا زاوج بين دقة التخصص وتعدد مجالات الاشتغال، شأنه في ذلك شأن ملهميه جون أوستين، ولودفيج فتجنشتين، وجورج مور، وعليه سنحاول في هذه الدراسة الكشف على أحد أهم مشاريع ج. سيرل الفكرية التي اتخذت من نتائج بحثه في فلسفة اللغة "أفعال الكلام" منطلقا لتأسيس فلسفة أعم وأشمل تتعلق بفهم آليات اشتغال العقل والإدراك والوعي؛ أي كيف نكون آراءنا وأفكارنا تجاه أنفسنا والعالم، وما الذي يجعلنا قادرين على التواصل وفهم بعضنا بعضا أو الاختباء خلف عباراتنا متى أردنا ذلك.

الكلمات المفاتيح: اللغة، أفعال الكلام، المعنى، القصدية، العقل.

Abstract :

J. Searle is one of the most important American philosophers and contemporary linguists. Thus, those who follow his intellectual interests will realize the richness and the depth of his intellectual concerns which has combined three general domains: language, mind and society. This has made him an encyclopedic thinker that combined the accuracy of the specialization and the diversity of work domains, as were Jhon Austin, Ludwig Wettgenstein and George Moore whom he drew his inspiration from. Therefore, in this study, we are going to shed some light on one of the most important intellectual projects of Searle that has taken his research findings in the philosophy of language "speech actions" as a starting point to establish a more general and comprehensive philosophy related to understanding the mechanism of the functioning of the mind, perception and consciousness. In other ways, how we formulate our views and ideas on ourselves and on the world, and what makes us able to communicate and understand each other or lurk behind our phrases whenever we want to.

Keywords: language, speech actions, meaning, intentionality, mind.

مقدمة

شكلت مراجعة ج. سيرل لنظرية أفعال الكلام في مجال فلسفة اللغة إضافة نوعية عززت مكانة التداولية بحكم أنها علم يهتم باللغة في سياق إنتاجها، وذلك من خلال إعادة بلورة نظرية أستاذه في الموضوع وفق تصنيف منهجي جديد يتميز بالدقة والعمق، وهو ما تأتى له من خلال عملين متميزين "أفعال اللغة Speech Act" (1996) و "التعبير والمعنى Expression and Maening" (1979)، اللذين استثمر نتائجهما في صياغة فلسفة أعم وأشمل تتعلق بفلسفة العقل بحكم أنها الفلسفة الأولى The philosophy of Mind is now first philosophy التي يمكن من خلالها تقديم رؤية جديدة ومقاربة مغايرة لمشكلات تتعلق باللغة والوعي والإدراك والمجتمع والأخلاق وغيرها من الموضوعات التي تهتم بالإنسان في علاقته بالآخر، فكيف إذن استطاع ج. سيرل أن يستثمر جهوده البحثية في مجال فلسفة اللغة لتطوير نظرية جديدة تعنى بتفسير كيف يعمل العقل ويدرك العالم من حوله ويكون صورا عنه؟ هل هذا يعني أن أفعال الكلام والحالات القصدية من طبيعة واحدة حتى يوظف سيرل معرفته اللغوية في فهم الظواهر العقلية؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذه الدراسة في تتبع الخيط الرفيع الذي شكل حلقة وصل بين مجالين علميين شغلا الباحث الموسوعي جون سيرل، أحدهما يهتم بفلسفة اللغة في بعدها الوظيفي والتداولي، وثانيهما يهتم بفلسفة العقل التي ترى في اللغة جزءا لا يتجزأ من القدرة العامة للعقل، حيث فهم اللغة يمر عبر معرفة الكيفية التي تتيح للعقل إضفاء معنى على الموضوعات والوقائع.

منهجية البحث:

للإجابة عن الإشكاليات التي أثارت انتباهنا، استفدنا من آليات المنهج الوصفي التحليلي في مقاربة موضوع الدراسة، لما يتيحه من إمكانات بحثية في استجلاء المسار التطوري للدرس التداولي عند جون سيرل.

1. نظرية أفعال الكلام بين القوة المتضمنة في القول والمحتوى القضوي:

ينطلق سيرل في دراسته لأفعال الكلام من ضرورة مراجعة التصنيف الذي وضعه ج. أوستين لمستويات هذا الفعل، إذ أن تقسيم فعل الكلام إلى فعل القول وفعل القوة المتضمنة في القول

وفعل التأثير، يحتاج إلى إعادة النظر، وذلك نتيجة فرضية أساسية ينطلق منها سيرل وهي أن إنجاز الأفعال اللغوية يقوم على ضرورة ضبط مبدأي الإحالة والحمل على اعتبار أن متكلم اللغة يمكنه أن ينجز مجموعة من الأفعال اللغوية تعتمد على نفس الإحالة والحمل، الأمر الذي يتطلب أن نتبه إليه قبل أي تصنيف يمكن اقتراحه لفعل الكلام.

لنفترض أن المتكلم أنجز الأفعال التالية:

1- زيد يهتم كثيرا بكتبه.
2- هل زيد يهتم بكتبه؟
3- زيد، اهتم بكتبك.
4- عسى زيد أن يهتم بكتبه.

إن ملاحظة سريعة لهذه الأفعال الكلامية يتضح أن المتكلم يقدم في (1) خبرا، وفي (2) يطرح سؤالا وفي (3) ينجز أمرا، وفي (4) يعبر عن رجاء، إلا أن هذه الأفعال الكلامية جميعها تحيل على نفس الشخص "زيد"، تحمل عليه نفس الموضوع "الاهتمام بالكتب"، وهو ما دفع سيرل إلى القول بضرورة "عزل الإحالة والحمل عن المفاهيم المتعلقة بالأفعال اللغوية المكتملة شأن الإخبار والاستفهام والأمر. ويستند تبرير هذا العزل إلى أن نفس الإحالة ونفس الحمل يمكن أن يجريا عند إنجاز أفعال لغوية تامة مختلفة" (سورل، 2015، ص49).

بناء عليه، يستنتج سيرل أن إنجاز المتكلم للغة في سياق تواصلي معين، إنما ينجز فعليا وعلى الأقل ثلاثة أصناف مختلفة من الأفعال (سورل، 2015، ص 50):

أ. يقول كلمات (صرافم، جملا).
ب. يحيل على شيء، ويحمل شيئا على شيء.
ت. يثبت، يستفهم، يأمر، يعد ...

ويدرج هذه التصنيفات تحت عناوين الأفعال اللغوية التالية:

أ. أفعال قولية: قول كلمات (صرافم، جمل).
ب. أفعال قضوية: الإحالة والحمل.
ت. أفعال متضمنة في القول: الإثبات، والاستفهام، الأمر، والوعد ...

أما عن طريقة اشتغال هذه الأفعال، ف "سورل" ينفي أن يكون إنجاز أحدها يتم بمعزل عن الآخر، حيث إن إنجاز فعل متضمن في القول هو إنجاز لفعل قولي وفعل قضوي في الوقت نفسه، إلا أن هناك مسألة وجب التنبيه عليها، وهي أن المتكلم يمكن أن ينجز أفعال قولية مختلفة وينجز نفس الأفعال القضوية ونفس الأفعال المتضمن في القول:

- عمرو طالب له علاقة خاصة بأسفاره.

إذا تأملنا هذه الجملة، يتضح أنها لا تتضمن أي كلمة من كلمات الجمل السابقة، لكن مع ذلك المتكلم ينجز نفس الفعل القضوي والفعل المتضمن في القول الذي يحققه الملفوظ رقم (1) فكلاهما باعتبار الفعل القضوي يتضمنان نفس الإحالة ونفس الحمل، ويدلان على قصدين مختلفين "الإثبات/ الإخبار" على مستوى الفعل المتضمن في القول. في المقابل نبه "سورل" إلى إمكانية إنجاز أفعال قضوية وأخرى متضمنة في القول اعتمادا على نفس الفعل القولي؛ فإلقاء جملة من قبيل:

- زيد يمتطي حصانا (خبر)
- زيد يمتطي حصانا (التعجب)

قد تفيد إثباتين مختلفين (الإخبار، التعجب)، إلا أن المحدد لهذا المعنى أو ذاك يرجع لظروف التخاطب (السياق) ومقاصد المتخاطبين وطريقة إنجاز هذا الملفوظ على مستوى الفعل القولي (تنغيم الصوت في حالة التعجب). وعن علاقة هذه المفاهيم الثلاث بمفهوم "فعل التأثير Perlocutionry Act" يجد سورل أن مفهوم فعل المتضمن في القول يرتبط بالنتائج والتأثيرات التي تحدث عنها "أوستين"، ففعل الكلام يحدث في نفس السامعين ردود فعل بتغيير أفكارهم أو معتقداتهم، مثل حمل المخاطب على الاعتقاد بأمر ما أو ترهيبه أو حمله على القيام بفعل ما ...، أما عن نجاح فعل الكلام فسيرل يشترط ضرورة تحقق مجموعة من الضوابط والقيود، لكن قبل ذلك سنتحدث عن أصناف الأفعال التي يجب أن تخدع لهذه القيود بدل الأفعال التي اقترحها أستاذه "ج. أوستين".

2. تصنيف أفعال الكلام عند سورل وشروط إنجاحها

يبني سورل تصنيفه لأفعال الكلام انطلاقا من ملاحظته على ما قدمه "أوستين"، معتبرا أن هذا التصنيف يشكل أرضية ممتازة لمناقشته ومراجعته لأنه يتضمن نقاط ضعف تحتاج إلى اقتراح بديل يقوم بتجاوز هفوات التصنيف الأول، ويمكن أن نذكر بتصنيف أوستين من خلال الجدول التالي (Searle, 1979, pp 8-9):

Vredictives	الأفعال الحكمية	اعترض، أعلن، صرح ...
Exercitives	الأفعال التنفيذية	وافق، حذر، زوّج، سمّى ...
Commissives	الأفعال التعهدية	التزم، تعهد، وعد، عزم ...

Expositives	الأفعال سلوكية	استشهد، مثّل، نصّ، أثبت ...
Behabitives	الأفعال العرضية	هنّأ، لام، انتقد، تعاطف ...

أما بخصوص الملاحظات التي سجلها سيرل سنعرضها بالشكل الذي جاءت عليه في كتابه "التعبير والمعنى "Expression And Meaning (Searle, 1979, pp 9-10):

1- ليست كل الأفعال المدرجة في الجدول هي أفعال متضمنة في القول، فعلى سبيل المثال: "التعاطف" و"يجب" و"يقصد" و"ينوي" هي أفعال لا تدل على الفعل المتضمن في الكلام.
2- أهم نقطة ضعف تصنيف الذي قدمه أوستين تكمن في غياب مبدأ واضح أو متسق تم الارتكاز عليه في وضع هذا التصنيف.
3- يسجل سورل التداخل بين فئات الأفعال الإنجازية، الأمر الذي يترتب عنه قدر كبير من عدم التجانس لسببين: الأول يرجع لغياب مبدأ واضح للتصنيف، والثاني استمرار الخلط عند "أوستين" بين الفعل Verbs والحدث Acts وهو ما ترتب عنه وجود عدد من الأفعال يمكن تصنيفها ضمن فئتين أو أكثر.
4- داخل الفئة نفسها نجد أنها تتضمن أنواع مختلفة من الأفعال، ف "أوستين" يضع كل من "الجرأة" و"التحدي" إلى جانب "الشكر" والاعتذار" و"الترحيب".
5- عدم تجانس الأفعال المدرجة ضمن التصنيف الذي قدمه أوستين مع التعريفات المقدمة لكل صنف.

عموما يمكننا أن نجمع ملاحظات سيرل حول تصنيف أوستين لأفعال الكلام في النقاط التالية:

- وجود خلط على مستوى التمييز بين الأفعال Verbs والأحداث Acts.
- ليست كل الأفعال هي أفعال إنجازية.
- هناك تداخل كبير بين الفئات.
- وجود عدم التجانس داخل الفئة الواحدة.
- العديد من الأفعال المدرجة داخل الفئات لا تتناسب والتعريف المقدم لكل فئة.
- عدم وجود تصنيف ثابت.

يعترف سورل على أن ما قدمه من ملاحظات حول تصنيفات "أوستين" لن تصبح واضحة بالشكل المطلوب إلا بعد قراءتها في ضوء تصنيفه الجديد لأفعال الكلام، الذي في بوبه على الشكل التالي (فرانسواز أرمينكو، 1987، ص 66-67-68):

1- **التأكيدات *Assertives***: وتجعل وجهة الإنجاز المتكلم ينخرط (بدرجات مختلفة) في حقيقة القضايا المعبر عنها، ليعين قيم الحقيقة والخطأ فيما ينجز من أفعال، بحيث يدخل الفعل الإنجازي التأكيدي في علاقة مع سياق الإنجاز. ومن الأفعال التأكيدية: لخّص، استنبط ...

2- **الأوامر *Directif***: وتقوم وجهة الإنجاز في الأوامر على قيام السامع بما يطلبه المتكلم، وقد تختلف الأوامر من الاقتراح المجول إلى المطالبة الإجبارية، وعبر المضمون القضوي في هذه الفئة على الدوام إنجاز الفعل من طرف السامع، من هذه الأفعال: طلب، أمر، ترجى، استدعى إلى...

3- **الالتزامات *Commissifs***: يكون فيها وجهة الفعل الإنجازي انخراط المتكلم في إنجاز فعل مستقبلي، كالوعد والتعهد.

4- **التصريحات *Expressifs***: وتعد وجهة الإنجاز تعبيرا عن الحالة السيكولوجية ضمن شروط الإخلاص، ومن هذه الأفعال نجد: الشكر والتهنئة والاعتذار والترحيب ...

5- **الإعلان *Déclarations***: يقوم الإنجاز الناجح في تحصيل أحد أعضائها على التقارب المطلوب بين المضمون القضوي والواقع.

أما عن شروط إنجاح هذه الأفعال الإنجازية خاصة غير المباشرة منها، لابد من مراعاة التوجيهات التالية (ينظر أيضا، فرانسواز أرمينكو، 1987، ص 63-66 ,Searle, 1979, pp 2-8):

- الاختلاف بخصوص عمل الفعل: الهدف من وجهة الفعل في هذا الشرط هو الحصول على إنجاز شيء ما من طرف المخاطب، وكيف يتمثل الفعل (صواب أو خطأ، دقيق غير دقيق) لكيفية إنجازه.
- الاختلافات في اتجاه التوافق بين الكلمات والعالم: الوجهة الإنجازية هنا تتعلق بمحاولتين الأولى جعل الكلمات تتطابق مع العالم الذي تمثله، والثانية جعل العالم يطابق الكلمات، التأكيدات في الفئة الأولى، والوعود والطلبات في الفئة الثانية.
- الاختلافات في الحالات النفسية المعبر عنها: قد نجد المتكلم يقول أو يشرح أو يؤكد أو يدعي، كما قد نجده يعد، أو يتعهد، أو يهدد بالقيام بعمل يعبر عن نيته، أو يأمر ويطلب من (ب) أن تفعل (ج)، عموما هذه حالات توضح أن وجهة الفعل الإنجازي في هذا الشرط تتعلق بأن المتكلم ينجز أي فعل إنجازي يمتلك مضمونا قضويا يسير في تجاه التعبير عن هذا المضمون القضوي سواء كان معتقدا في هذا المضمون أم لا.
- الاختلاف في قوة الالتزام المعبر عنه في تقديم وجهة الإنجاز: نجد أن الإنجازين "أقترح أن نذهب إلى السينما" و "أصر على أن نذهب إلى السينما" لهما نفس وجهة الإنجاز إلا أن

التعبيرين يقدمان بقوة مختلفة. الأمر نفسه في "أقسم أن بيل سرق المال" و "أنا أعتقد أن بيل سرق المال".

- الاختلافات في حالة أو وضع المتكلم والمخاطب تؤثر في قوة إنجاز الفعل: إذا طلب الأستاذ من التلميذ كتابة الدرس فهذا بحسب كل الاحتمالات يعد أمرا، أما إذا طلب التلميذ من الأستاذ إعادة الشرح فهذا يعد التماس أو رجاء.
- الاختلافات في طريقة ارتباط الكلام بمصالح المتكلم والمخاطب: لنأخذ على سبيل المثال، الفروق بين التفاخر والرثاء، وبين التهنئة والتعزية. فالأولى تصب في مصلحة المتكلم والثانية للمخاطب على التوالي.
- الاختلافات في علاقة الخطاب بسياق إنجازه: تعمل بعض التعابير الإنجازية على ربط القول ببقية الخطاب (وكذلك بالسياق المحيط). لنأخذ على سبيل المثال: "أجب" و "أستنتج" و "أختتم" و "أعترض". هي تعابير تعمل على ربط الأقوال بألفاظ أخرى والسياق المحيط.
- اختلافات المضمون القضوي التي تحددها علامات تشير إلى القوة الإنجازية: يتضح من خلال الاختلاف بين التنبؤ والتقرير، فالتنبؤ يكون للمستقبل بينما التقرير لأحداث وقعت في الماضي.
- الاختلافات بين الأفعال كأفعال كلامية دائمة وتلك التي تنجز كأفعال كلام دون الخضوع لما هو مطلوب: تتعلق الأمر بمجموع النشاطات التي يمكن القيام بها دون أثر يدل عليها كالتقدير والكشف والتلخيص، بحيث يمكن أن أقف أمام لوحة تشكيلية وانا أتأملها بالقيام بمجموعة من العمليات التقديرية كتقدير الطول والعرض ونوع القماش وطبيعة المواد المستخدمة في تشكيلها، ثم إصدار أحكام قيمية، والامر كله لا يحتاج إنجاز أفعال لغة خارجية.
- الاختلافات بين الأفعال التي تتطلب مؤسسات غير لغوية لإنجازها والتي لا تتطلب ذلك: هناك عدد كبير من الأفعال الإنجازية تطلب مؤسسة غير لغوية لأدائها، وغالبا ما تكون في حاجة في إنجازها إلى وضعية أو موقف خاص بالمتكلم والمخاطب، مثل: المباركة، إعلان الجرم، إعلان الحرب.
- الاختلافات بين الأفعال الإنجازية المطابقة لإنجاز ما والتي لا تتوفر على ذلك: أغلب الأفعال الإنجازية لها استخدامات إنجاز: "التهديد" و"الوعد" و"الأمر" ... على ألا تنجز فعل التهديد مثلا بالقول: "أنا أقول بتهديدك"، لأن ليتك كل الأفعال الإنجازية بأفعال أداء.
- الاختلافات في أسلوب أداء الفعل الإنجازي: تعمل بعض الأفعال الإنذارية على تحديد ما يمكن أن نسميه الأسلوب الخاص الذي يتم فيه تنفيذ الفعل الإنجازي. فعلى سبيل المثال

هناك اختلاف بين الإعلان والإقرار فهما لا ينطويان على أي اختلاف في جهة الإنجاز أو محتوى القضوي، لكن يختلفان في أسلوب إنجاز الفعل الإنجازي.

من الجلي إذن، أن سيرل ينطلق من أن عملية إنتاج اللغة وتحقيق التواصل السليم بين المتكلم والمخاطب يخضع لمجموعة من القواعد والضوابط التي يجب أن تتحقق عند كل إنجاز لغوي، فـ "تكلم لسان ما لا يعدو أن يكون سوى انخراط في شكل من أشكال السلوك المحكوم بقواعد" (سورل، 2015، ص47)، حيث اشتغل سيرل على ضبط مجموع القواعد التي تحكم عملية استعمال اللغة عكس ما انتهى إليه فتجنشتين بخصوص لا محدودية القواعد التي تحكم مجموع الوضعيات الإنجازية للغة في سياقات التخاطب، إيمانا منه أن "التحدث بلغة هو أداء أفعال كلامية وفقا لقواعد مضبوطة، تؤطر عملية التواصل الناجح والتي يمكن مقارنتها بقواعد كرة القدم أو الشطرنج والتي لا تحدد فقط كيفية لعبها، وإنما تؤطر مجموع الاحتمالات التي تنتج عن المسار الذي قد تأخذه اللعبة" (Bracops, 2010, p52). إن القول بعدم محدودية القواعد سيقف أمام أي محاولة علمية جادة لعرض نظرية جديدة تهتم باللغة في سياق استعمالها وفق صياغة رمزية تستفيد من نتائج العلوم اللسانية والمنطقية والمعرفية.

3- اللغة والعقل وحدود التطابق:

يعد سيرل من أهم الفلاسفة المعاصرين من اهتم بدراسة اللغة باعتبارها المؤسسة الوحيدة التي تنصهر فيها باقي الأبعاد الإنسانية الأخرى الفكرية والثقافية والعلمية والاجتماعية، الأمر الذي سيدفعه لتطوير نظريته في فلسفية اللغة بالانفتاح على مقاربات جديدة تعنى بفلسفة العقل لأنها "الفلسفة الأولى التي يمكن من خلالها معالجة المشكلات المتعلقة باللغة ... بحيث تتم معالجتها كأحسن ما تكون المعالجة عن طريق فهم الظواهر العقلية" (Searle, 1999, pp ix-x).

إن ثنائية العقل واللغة أخذت من اهتمام سيرل الشيء الكثير، بحيث يمكن أن نلخص مشروعه الفكري-دون أن نمارس أي إجحاف في حقه- في هذه الثنائية التي شكلت محور اهتماماته وانشغالاته، غايته في ذلك كما عبر في كتابه "العقل واللغة والمجتمع" أن "أحاول تفسير-بصورة موجزة على الأقل- عرض آرائي في العقل واللغة والمجتمع، وأوضح كيف يرتبط بعضها ببعض، وكيف تنسجم مع تصور معاصر شامل للكون" (سيرل، 2011، ص41).

تجاوزا لنمطية البحوث الأكاديمية التي تسير في تجاه الفصل بين مجالات الاشتغال، عمل سيرل على الدفع باهتماماته الفكرية إلى أبعد الحدود وذلك من خلال محاولة إيجاد الخيط الناظم للقضايا التي تشغله عن طريق مد الجسور بين ما هو فلسفي وما هو لغوي، وبينها وبين ما هو اجتماعي، وهو ما نلمسه

من طبيعة الأسئلة التي أطرت جهوده البحثية: "ما الفعل الكلامي؟ ما الوعي؟ ما القصدية؟ ما المجتمع؟ ما العقلانية" (Searle, 2000, p1). المتأمل في هذه الأسئلة، رغم تعدد المجالات المعرفية التي تلامسها، يستنتج أن الأمر يتعلق حقيقة بحقلين لا أكثر:

- الأول: فلسفة اللغة
- الثاني: فلسفة العقل.

وهما حقلان يتقاطعان عند هدف واحد هو فهم منطق اشتغال اللغة الذي سيفضي في نفس الوقت إلى فهم طريقة تمثلنا للعالم إيمانا منه "أن حدود اللغة هي حدود العالم" كما ذهب إلى ذلك فتجنشتين الذي يشكل أحد الروافد الفكرية التي أغنت تجربة سيرل (Wittgenstein, 1993, 5,6, p93).

فكرة البحث في طبيعة التعالق بين (اللغة والعقل) اشتغل فيه سيرل على مفهومي: أفعال الكلام (فلسفة اللغة) والقصدية (فلسفة العقل) باعتبارهما مفهومين يلخصان مجال انتمائهما مستفيدا في ذلك بما خلص إليه من نتائج على مستوى فلسفة اللغة والتي سيتخذها قاعدة انطلاق لتسليط الضوء على مستغلقات فلسفته الثانية (العقل)؛ إيمانا منه بأن "فلسفة العقل هي الآن الفلسفة الأولى The Philosophy of Min dis now First Philosophy، والمشكلات المتعلقة باللغة، والمعرفة، والأخلاق، والمجتمع، وحرية الإرادة، والعقلانية، وعدد كبير من الموضوعات الأخرى تتم معالجتها كأحسن ما تكون المعالجة عن طريق فهم الظواهر العقلية" (سيرل، 2011، ص42).

إن العودة لأبحاث سيرل في مجال أفعال الكلام وتمييزه فيها بن المباشرة وغير المباشرة يتضح أن أساس تصنيف هذا يعود لنوع القصد الذي يحدثه الفعل الكلامي في المتلقي، أي طبيعة المعنى في الفعل الكلامي المباشر باعتباره فعلا "يتلفظ به المتكلم في خطابه، وهو يعني حرفيا ما يقول، وفي هذه الحالة يكون المتكلم قاصدا أن ينتج أثرا إنجازيا على المتلقي، ويقصد أن ينتج هذا الأثر من خلال جعل المتلقي يدرك قصده في الإنجاز" (الشهري، 2004، ص135) ، والأمر نفسه بالنسبة للفعل الكلامي غير المباشر، فدلالته تتحدد من خلال القصد غير المباشر الذي يريد المتكلم أن يصل إليه المتلقي من خلال إعمال عقله ليستنتج المعنى المضمر.

تأسيسا على هذا الفهم سيعمل سيرل، في سياق نظريته العامة في المعرفة، على تغيير استراتيجية بحثه في اللغة على مستويين: الأول؛ ربط دراسة المعنى وتحليله بطريقة اشتغال العقل، فيكون بذلك قد انتقل في دراسة اللغة والمعنى من فلسفة اللغة إلى فلسفة العقل، والثاني؛ النظر لـ "فلسفة اللغة في صورتها العامة على أن مفاهيم لغوية معينة مثل المعنى تقبل التحليل في ضوء مجموعة من المفاهيم النفسية كالمعتقدات والرغبات والمقاصد" (سيرل، 2009، ص204)، هدفه في ذلك تأسيس مفهوم جديد للغة والمعنى في سياق نظرية أعم للعقل والفعل.

تماشيا مع هذا المنظور، أصبح لزاما على البحث في اللغة -حسب نظرية سيرل- أن يوضع في سياقه الحقيقي، وذلك بالنظر إليها كفرع من فروع "القصدية Intentionality"، فما المقصود، إذن، بالقصدية عند سيرل؟ وما موقع أفعال الكلام منها؟ وكيف تمكن من تفسير الحالات التي تأخذها القصدية (باعتبارها تمثل عمل العقل) من خلال نظرية أفعال الكلام التي تنتمي لفلسفة اللغة؟

يعرف سيرل القصدية بقوله: "القصدية هي صفة للحالات العقلية والحوادث التي يتم بها التوجه إلى موضوعات العالم الخارجي وأحواله أو الإشارة إليها" (سيرل، 2009، ص21)، والقصدية بهذا المعنى هي مجموع الحالات العقلية التي تعبر عن الاعتقاد والرغبة والخوف والاطمئنان والأمل والخيبة ... بشرط أن تكون هذه الحالات مبررة، بحيث يمكن أن تسأل الشخص عن طبيعة الحالة العقلية التي يشعر بها، ويمكنه أن يعبر عن هذه الحالة. إن القصدية باعتبارها كذلك وجب التمييز فيها بين الحالات العقلية التي تفيد القصدية من الحالات التي لا يمكن أن نعتبرها قصدية تجنبا لأي خلط ممكن، فمتى كنا قادرين على تقديم إجابات عن طبيعة الحالات العقلية التي نمر منها كنا أمام حالات عقلية قصدية، ومتى عجزنا عن تبرير الحالات القصدية التي قد نشعر بها فهي حالات عقلية غير قصدية.

نستنتج مما تقدم أن شرط التحقق من طبيعة الحالات القصدية الدالة يمر عبر أفعال الكلام المعبرة عنها، الأمر الذي يؤكد صلة الوثيقة بين الحالات القصدية وأفعال الكلام؛ لأن الحالات القصدية تمثل الموضوعات وحالة الأشياء بالطريقة نفسها التي تستخدم بها أفعال الكلام لتمثيل الموضوعات وحالات الأشياء، ولما كانت هناك علاقة صلة بين أفعال الكلام والحالات القصدية سيعمل سيرل على الاستفادة من معرفته الأولية بأفعال الكلام في توضيح كيفية تمثل الحالات القصدية التي يكون عليها العقل.

يحصر سيرل التشابه بين الحالات القصدية وأفعال الكلام في أربع نقاط أساسية (سيرل، 2009، ص26-27-28):

1- تطابق في التمييز بين المحتوى القضوي وقوة الإنجازية للفعل الكلامي

يذهب سيرل إلى القول إن أول ما تتشابه فيه الحالات القصدية مع أفعال الكلام هو التمييز بين المحتوى القضوي والقوة الإنجازية. وهو ما يتضح من خلال قدرة المتكلم من إنجاز ثلاث أفعال كلامية مختلفة اعتمادا على نفس الموضوع ونفس الحمل: آمرك أن تغادر القاعة، سوف تغادر القاعة، وهل ستغادر القاعة؟ ففي الحالات الثلاث يمكن التمييز بشكل واضح بين المحتوى القضوي (ترك الغرفة) والقوة الإنجازية لكل فعل: الأول قوة الأمر والثاني قوة التنبؤ والثالث قوة السؤال، وبالقدر نفسه يمكن التمييز في الحالات القصدية بين "المحتوى التمثيلي" (ترك الغرفة) والحالة النفسية كالرغبة والاعتقاد والخوف، أي الحالة التي يشعر بها المتكلم وهو يعبر بهذا المحتوى التمثيلي أو ذاك.

2- تماثل اتجاهات التطابق المختلفة لأفعال الكلام مع الحالات القصدية.

يميز سيرل بين ثلاث أنواع من المطابقة للقصدية بناء على نتائج حالات التطابق في أفعال الكلام، فبالنسبة لأفعال الكلام يمكننا أن نميز بين الاتجاهات التالية (سيرل، 2009، ص28-29):

أ- **تطابق من الكلمة إلى العالم:** تتضح معالم هذه المطابقة من خلال نجاح أفعال الكلام كالأحكام والأوصاف في التطابق مع العالم الخارجي المستقل، وقد ينجح هذا التطابق وقد يفشل، ونحكم على هذا النمط من الأفعال بالصدق أو الكذب، أما عندما يتعلق الأمر بفئة أفعال الكلام الخاصة بالأمر والطلب والوعد والعهد لا ننتظر أن نجد تطابقا مع العالم الخارجي وإنما أثرها فيه، ولا يكون الحكم عليها بالصدق والكذب وإنما نصدر أحكاما من قبيل: طاعتها أو عدم طاعتها، تحققها أو عدم تحققها ...

ب- **تطابق من العالم إلى الكلمة:** إذا كانت أفعال الكلام من قبيل "الأمر" و"العهد" قد تحققت حيث امتثل للأمر وحوفظ على العد فيكون اتجاه المطابقة في هذه الحالة من العالم إلى الكلمة، أما وإن أخفق الفعل الكلامي في أن يتحقق الأمر أو العهد فالعيب ليس في العبارة ذاتها (الكلمة) وإنما في صاحب الوعد (العالم).

ت- **حالة حيادية:** توجد حالات ليس بها اتجاه للمطابقة؛ فإذا اعتذرت عن "إهانة وجهتها إليك" أو" هناتك على حصولك" على جائزة، فإن هدف فعل الكلام ليس إثبات هذه القضايا أو الأمر بتنفيذ الأفعال التي وردت بها، وإنما التعبير عن أسفي لما ورد بمضمون القضية.

الأمر نفسه يحدث بالنسبة للحالات القصدية (صلاح إسماعيل، 2007، ص115):

أ- **النوع الأول:** مثل الاعتقادات والإدراكات الحسية وحالات التذكر، ولها اتجاه المطابقة من العقل إلى العالم، وهي تشبه العبارات في إمكانية القول إنها صادقة أو كاذبة.

ب-**النوع الثاني:** مثل الرغبات والمقاصد، ولها اتجاه مطابقة من العالم إلى العقل؛ لأن هدف هذه الحالات ليس تمثيل كيفية وجود الأشياء، وإنما تمثيل الطريقة التي نود أن توجد بها الأشياء.

ت-**النوع الثالث:** مثل الفرح والحزن والأسى والابتهاج والندم، وهذه الحالات لها اتجاه مطابقة فارغ. فشعورك بالسرور لأنك قد حصلت على تقدير مرتفع، وشعوري بالأسف لأني قد اصطدمت بك، هي ذات مضامين قضوية مسلم بصدقها، ولكنها لا تملك اتجاه مطابقة.

3- التطابق في استيفاء شروط الصدق

يتحقق هذا التماثل عند سيرل من خلال توافق بين المضمون القضوي لأفعال الكلام والحالة القصدية المعبر عنها، وعليه يصبح تماثل الحالة القصدية والمضمون القضوي شرطا ضروريا لصدقية الفعل الكلامي؛ "حين يعتذر عن فعل ما، أعبر عن حزني لقيامي بهذا الفعل. وعندما أهنئ فردا فإني أعبر عن

سعادتي بنجاحه. وتكون كل هذه الروابط بين هذه الأفعال وشروط صدق القصدية باطنية أي ليست الحالة القصدية المعبر عنها مجرد حالة مصاحبة للفعل الكلامي" (سيرل، 2009، ص30).

وعليه، فإن أي تعبير للفعل الكلامي على محتوى قضوي يقتضي بالضرورة توافقا مع الحالة القصدية، و"يظهر ذلك واضحا من خلال مفارقة "مور"؛ إذ لا تستطيع القول إن الثلج يتساقط ولكن لا أعتقد أن الثلج يتساقط، أو آمرك بالتوقف عن التدخين ولكن لا أريد أن تتوقف عن التدخين ..." (سيرل، 2009، ص30)، لذلك يكون من غير المقبول تصور فعل كلامي لا يتوافق وطبيعة الحالة القصدية المصاحب له، إلا في حالة واحدة وهي تعمد المتكلم الكذب أو النفاق، لأن المتكلم في هذه الحالة ينتج فعلا كلاميا زائفا لا يوافق الحالة القصدية التي ينطلق منها.

4- تطابق شروط النجاح متى وجد اتجاه للمطابقة.

يلاحظ سيرل أن نجاح الفعل الكلامي أو فشله يأتي نتيجة الاتجاه الذي يأخذه التطابق والذي يستمد من هدف الفعل ذاته؛ فنجاح الوعد يأتي من الالتزام به، ونجاح الأمر يأتي من طاعته... والأمر نفسه ينطبق على الحالات القصدية؛ فيكون "اعتقادي صحيحا إذا كانت الأشياء التي أعتقد بها مقصودة، وتتحقق رغباتي إذا تم إشباعها. ويعني هذا أن مفهوم "التحقق أو النجاح"، مفهوم طبيعي لكل أفعال الكلام والحالات القصدية، وينطبق بشكل عام في كل حالة يكون لها اتجاه التطابق" (سيرل، 2009، ص32). وعليه فتحقق الفعل الكلامي لا يتأتى إلا من خلال إشباع الحالة النفسية (القصدية) للمتكلم، بحيث لا يمكن أن يتحقق أحدهما من دون تحقق الآخر.

يتضح إذن، أن مفهوم القصدية يتخذ نفس المنحى الذي تتخذه أفعال الكلام في التعبير عن الموضوعات والأشياء، لإن المتكلم وهو ينتج أفعالا كلامية تجده يعبر عن حالات قصدية بالدرجة الأولى بحكم أنها المحفز لإنتاج هذا الفعل أو ذاك، أما عن طبيعتها فسيرل ينبه إلى الخاصية "البيولوجية" التي تتخذها الحالات القصدية والتي تجعل من الإنسان قادرا على تمثل العالم أو الواقع، ففهم أفعال الكلام يعتمد بشكل أساسي على طبيعة الحالة القصدية التي كانت وراء إنتاجه.

خلاصة:

بناء على ما سبق يمكننا القول إن "ج. سيرل" في مراجعة "نظرية أفعال الكلام" لأستاذه "ج. أوستين" قادته إلى تحقيق النتائج التالية:

- التأكيد على البعد التداولي للغة الطبيعية وتجاوز النظرة الضيقة التي تبنتها الوضعية المنطقية في حصر وظيفة اللغة في الوصف فقط.

- تحفظه من تقسيم الثلاثي الذي وضعه أستاذه لأفعال الكلام، ومناقشته لمفهومي القوة الإنجازية ومضمون القضية.
- اهتمامه بالأعمال المتضمنة في القول بحكم أنها أعمال ترتبط بالآثار والنتائج التي تحدثها أفعال الكلام في سلوك المخاطبين.
- اقتراحه أنموذجا جديدا لأفعال الكلام بدل التي جاء بها أستاذه "أوستين" محددا إياها هو الآخر في خمس أصناف: التأكيدات، الأوامر، الالتزامات، التصريحات، الإعلان، ويقابلها باثني عشر شرطا يضمن استعمالها بنجاح.
- توظيف نتائج أبحاثه في مجال فلسفة اللغة (نظرية أفعال الكلام) للانخراط في بحث أعم وأشمل يمكن من خلاله فهم المشكلات المتعلقة باللغة والمعرفة والأخلاق والإرادة والإدراك وغيرها من الموضوعات الأخرى بشكل أفضل من خلال فهم الظواهر العقلية ضمن نظريته في "القصدية Intentionality".
- انتقاله من الاهتمام بفلسفة اللغة إلى الاهتمام بفلسفة العقل باعتبارها الفلسفة الأولى التي يمكن من خلالها تفسير كيف ندرك الأشياء والعالم ونعبر عنهما في سياقات تواصلية معينة.
- حل مختلف المشاكل المتعلقة باللغة، والمعرفة، والأخلاق، وحرية الإرادة، والعقلانية وباقي الموضوعات ذات الصلة يمر عبر فهم طريقة اشتغال العقل، وهو ما جعل سيرل يصنف فلسفة العقل في المرتبة الأولى التي وجب الاهتمام بها.

لائحة المصادر والمراجع بالعربية:

1. جون ر. سورل، الأعمال اللغوية: بحث في فلسفة اللغة، ترجمة: أميرة غنيم، دار سيناترا – المركز الوطني للترجمة، تونس، ط1، 2015.
2. جون سيرل، القصدية: بحث في فلسفة العقل، ترجمة: أحمد الأنصاري، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، 2009.
3. جون سيرل، العقل واللغة والمجتمع: الفلسفة في العالم الواقعي، ترجمة صلاح إسماعيل، المركز القومي للترجمة، القاهرة- مصر، ط1، 2011.
4. صلاح إسماعيل، نظرية جون سيرل في القصدية: دراسة في فلسفة العقل، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، ع 27، جامعة الكويت، 2007.

5. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2004.
6. فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت- لبنان، 1987.

لائحة المصادر والمراجع الأجنبية:

7. John R. Searle, Consciousness and Language, Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
8. John R. searle, Expression and Meaning : Studies in the Theory of Speech Acts, Cambridge University Press, 1979.
9. Ludwig Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus, Traduction : Gilles-Gaston Granger, Editions Gallimard, 1993.
10. Bracops, Martine, Introduction à la pragmatique : Les théories fondatrices : Actes, De Boeck Supérieur, 2010.
11. John R. Searle, Mind, Language and Society : Philosophy in the Real world, New York, Basic Books, 1999.

دراسة في التركيب والدلالة
-ديوان تحت ظلال الزّيتون لمفدي زكريا أنموذجا-
Study of structure and semantics
"Diwan under the shade of olive – Moufdi Zakaria" as a model

بلغيت نورية: طالبة دكتوراة (جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان)
البريد الالكتروني: belghitnouria@gmail.com
1. أ.د العشريس عباس: أستاذ محاضر صنف أ (المركز الجامعي – مغنية)
البريد الالكتروني: ibnjini1976@yahoo.fr
مخبر المعالجة الآليّة للغة العربيّة (جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان)

ملخص:
يحاول هذا البحث تسليط الضوء على بعض الظواهر التركيبية في ديوان "تحت ظلال الزّيتون" لمفدي زكريا، والكشف عن فاعليتها الجمالية ودلالاتها المعنوية التي أحالت إليها من خلال السّياقات التي وردت فيها، من أجل ذلك وقفنا عند: بنية العنوان، الجملة الاسميّة والجملة الفعليّة، الدّلالة الزّمنيّة للفعل الماضي والفعل المضارع، التّقديم والتّأخير، لأنّ هذه العناصر تشكّل دلالة مهمّة لها وقعها داخل النّصّ الشّعري وتجعل القطعة الشّعريّة تتفرّد بقيمتها عن باقي القطع.
الكلمات المفتاحيّة: التّركيب، الدّلالة، بنية العنوان، الجملة الاسميّة والجملة الفعليّة، التّقديم والتّأخير، الدّلالة الزّمنيّة للأفعال.

Abstract :
This paper attempts to shed light on some structures in Diwan "Under the Shades of Olive" Moufdi Zakaria, and to reveal its aesthetic effectiveness and its moral semantics that were referred to it through the contexts in which it was mentioned, for that we stood at: the structure of the title, the noun sentence and the verbal sentence, the temporal connotation of the past tense and the present tense, advance and delay, Because these elements constitute an important sign that has its impact in the poetic text and make the poetic piece unique in its value from the rest of the pieces.
key words: structure, semantics, title structure, noun and verbal sentence, advance and delay, temporal connotation of verbs.

- **مقدّمة:**

يمثّل التركيب اللّغوي ركيزة رئيسيّة في كشف اللّثام عن النّصّ كما أنّه أداة أساسيّة في الدّراسة الأسلوبيّة، فمعاني التّراكيب ترتبط بالسّيّاق النّصي العام الذي جاءت فيه ، وتعد الدّراسة الأسلوبيّة للنّصّ من خلال تركيبه هي الأساس في فهم دلالته ، لأن التّركيب متى افتقد لدلالة افتقد قيمته ، وقيمة التّراكيب في وظائفها الدّلاليّة ، وللوقوف على قيمة التّراكيب اللّغويّة يجب دراسة النّصوص دراسة أسلوبيّة فنقدّم النّصّ ونكشف أسراره منبّهين إلى أنّ الشّاعر يستعمل التّراكيب اللّغوية ليس من حيث اختيار الألفاظ معزولة عن السّياق، بل من حيث توظيفها في الخطاب الشّعري، لتأدّي الهدف وتنقل تجربة الشّاعر في إطار جميل ومعبّر.

ولهذا حاولنا في هذه الدّراسة تسليط الضّوء على بعض التّراكيب في ديوان تحت ظلال الزّيتون لمفدي زكريا، والتي شكّلت دلالات مهمّة لها وقعها داخل النّص، فوقفنا عند: بنية العنوان، الجملة الاسميّة والجملة الفعليّة، حركيّة الأفعال ودلالتها الزمنيّة، فهذه الدّراسة تتخذ المجال التّطبيقي على نصّ شعريّ أخذ مكانته بين النّصوص الشّعريّة ويتضمّن قدرة فنّيّة عاليّة تتّكئ على قدرة الشّاعر وبراعته في توظيف مفردات اللّغة وتراكيبها في نصّه، فأمر اللّغة (تراكيب ومفردات) أصل الدّلالات في التّعبير لدى أيّ شاعر. فإلى أيّ مدى استطاعت هذه التّراكيب أن تكشف لنا البعد الجمالي والفنّي للغة الشّاعر؟ وكيف أسهمت في التّعبير عن انفعالات الشّاعر ورؤيته؟ وماهي الدّلالات المعنويّة التي تحيل إليها من خلال السّياقات التي وردت فيها؟ وقد اتخذنا المنهج الأسلوبي للإجابة عن هذه الاشكالات قصد وصف وتفسير هذه الظّواهر الأسلوبيّة وتحديد دلالاتها المعنويّة.

1. **بنية العنوان:**

للعنوان دور بارز في فهم مضامين النّصوص الشّعريّة، لذا نرى أنّه أوّل دلالة جديرة بالدّراسة لفكّ شفرات النّصّ، فهو لا يقلّ أهميّة عن المضمون، وهذه الأهميّة ناتجة عن علاقته الوطيدة بالنّصّ من جهة وعلاقته بالمتلقّي من جهة أخرى، باعتباره أوّل ما يصادفه ويؤثّر فيه ويجذبه للعمل الأدبي، يعرفه "ليو هوك" أنّه" مجموعة العلامات اللسانية (كلمة، جملة، نص) التي يمكن أن تدرج على رأس نصّ لتحدّده، وتدلّ على محتواه العام، وتعرّف الجمهور بقراءاته." (Lio hock, 1981, p17)فهو "علامة للنّصّ أي سمة له وإمارة عليه ودليلا إليه " (حسين خالد حسين، 2007، ص64) كما أنّه عنصر متعدّد الأبعاد "لأنّه يقيم روابط علامة جد مختلفة: العمل الأدبي، النّصّ، القارئ"(Joseph besa) compribi, 2002, p91. فالعنوان رسالة لغويّة تعرّف بهوية النّص، وتجذب القارئ إليه.

وما يلاحظ عند الشّاعر مفدي زكريا أنّه يعتني بصيّاغة عناوين قصائده بدء بعنوان الدّيوان "تحت ظلال الزّيتون" إلى عناوين القصائد بداخله عامّة، وحرص على أن يوسّع فجوة التّوتّر ويؤسّس لها انطلاقا

من العنوان ليثير المتلقّي كما سيظهر لنا. وإذا توقّفنا عند عنوان الدّيوان- والعنوان يشغل منصبا هامّا في الكتابة الأدبيّة والشعريّة كونها صورة عن الإبداع الفنّي الذي يكشف على علاقة بالمضمون، إضافة إلى الدّلالة التي يحملها والجماليّة التي يضفيها على القصيدة – وفي هذا الصّدد نتساءل عن مدى انسجام العنوان بالمضمون؟

أولا من الضّروري أن نشير أنّ العنوان "تحت ظلال الزّيتون" من حيث البنية النّحوية هو جملة اسميّة مبتدؤها محذوف و نرجح تقديره : أنا تحت ظلال الزّيتون أو ديواني تحت ظلال الزّيتون فالبنية السّطحية تمنح القارئ مساحة للتّأويل، وللعنوان كثافة دلاليّة ، " فعلى المستوى النّحوي نجد أنفسنا أمام معطى لغوي جاء في تركيبة نحويّة اصطلح عليها النّحاة بالجملة وهي تعني عندهم نهاية الاسناد و تمام المعنى و العنوان هنا جملة اسميّة ناقصة حذف منها المسند إليه و ترك المعجم فراغا يمنح القارئ مساحة لاختيار مفردة لغويّة مناسبة لملئ الفراغ "(محمد فكري الجزار، 1998، 100) فما سرّ اختيار مفدي زكريا لهذا العنوان؟

بعد الاطّلاع على الدّيوان ندرك أنّ الشّاعر يقصد بالزّيتون تونس، يقول مفدي زكريا في الإهداء الذي ضمنة الدّيوان: "إلى التي صنعت فكري و غمرت روحي معرفة ونورا وحقيقة و جمالا إلى الشّجرة المباركة التي أضاء زيتها جوانب قلبي (وإن لم تمسسه نار)، إلى فتاة أحلامي، وأخصب مصادر إلهامي: تونس الحبيبة " (مفدي زكريا،2007، ص05) و يقول في مقدمة الديوان:" ديواني هذا تحت ظلال الزّيتون وميض من خوالج جيّاشة أخلصت فيها لضميري وعقيدتي في حبّي لهذا البلد الأمين الذي صنع فكري فيما صنع، وانتزع اعجابي بما امتاز به من خلق وإبداع وما فطر عليه من نبل وعاطفة وسموّ روح ونصاعة ضمير" (مفدي زكريا،2007، ص09). فلما استعار الشاعر "تحت ظلال الزيتون" للدلالة على تونس؟

إنّ انتماء الشّاعر العقائدي، دون اهمال لواقعه المعيش وما يمليه عليه وعيه مراعيّا في ذلك التّركيز والتّجديد وانسجام الصّور الاستعاريّة مع المبنى جعله يلوّن لغته الشّعريّة لمدّ المتلقّي بخطاب شعريّ أصيل، فاختار هذا العنوان وذلك لما تحيل عليه كلمتي (الظّلال والزّيتون) في ثقافتنا الإسلامية، من معان ودلالات: فالظّلّ رمز للجنّة يقول تعالى: ﴿وَٱلَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا ٱلصَّٰلِحَٰتِ سَنُدۡخِلُهُمۡ جَنَّٰتٖ تَجۡرِي مِن تَحۡتِهَا ٱلۡأَنۡهَٰرُ خَٰلِدِينَ فِيهَآ أَبَدٗا لَّهُمۡ فِيهَآ أَزۡوَٰجٞ مُّطَهَّرَةٞ وَنُدۡخِلُهُمۡ ظِلّٗا ظَلِيلًا﴾ (النساء/57)، ويقول سبحانه وتعالى: ﴿إِنَّ ٱلۡمُتَّقِينَ فِي ظِلَٰلٖ وَعُيُونٖ﴾ (المرسلات/41)، أي في الجنّة، وهم في عزّة ومناعة، ومنها كذلك قوله تعالى: ﴿أُكُلُهَا دَآئِمٞ وَظِلُّهَا تِلۡكَ عُقۡبَى ٱلَّذِينَ ٱتَّقَواْ﴾ (الرّعد/35) أي ظلّها دائم و الهاء تعود على الجنّة، فالرّفاهيّة و المتعة دائمة في الجنّة. أمّا الزّيتون فهو من الأشجار المباركة التي خصّها الله سبحانه وتعالى بالذّكر

في القرآن الكريم يقول سبحانه و تعالى:﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ٱلْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَٰرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ يَهْدِي ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُ وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَٰلَ لِلنَّاسِ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾ (سورة النور/35) ﴿يُنۢبِتُ لَكُم بِهِ ٱلزَّرْعَ وَٱلزَّيْتُونَ وَٱلنَّخِيلَ وَٱلْأَعْنَٰبَ﴾ (سورة النحل/11) كما أقسم الله به في القرآن الكريم ﴿وَٱلتِّينِ وَٱلزَّيْتُونِ﴾ (سورة التين/ 1). كما يرمز عالميّا إلى السّلام.

إنّ هذه الرّمزيّة التي يحيل إليها العنوان تبعث القارئ إلى رحلة داخل النّصّ، فالعنوان يمنحه المفتاح حتّى يفهم التّفاصيل ويقرأ بين السّطور، "فهو مجموعة علامات لسانيّة تصّور و تشير إلى المحتوى العام للنّص".(بلقاسم دفة، 2000، 46ص) والعنوان في ديوان تحت ظلال الزّيتون يرد مؤسّسا على صورة من الصور البلاغيّة المجازيّة، وفي استعارة شاعرنا لكلمتي (ظلال والزّيتون) ليدلّ بهما على تونس، منحها شيئا من القداسة، ذلك عرفانا لما قدّمته له وللشّعب الجزائري من دعم إبّان الاحتلال الفرنسي، فرأى أنّه من واجبه أن يعترف لها بالجميل، فكان محتوى هذا الدّيوان بدء بالعنوان و مرورا بعنوانات القصائد التي تضمّنها يمدح تونس و رجالاتها .

فالعنوان يمثّل موقع استراتيجي يطلّ منه على القارئ والنّص، ممّا يمنحه دور المحفّز لإثارة التّوقّعات الدّلاليّة لدى القارئ بخصوص ما يخبئه النّص من أسرار ومضامين، ويظلّ العنوان موجها فعليّا في عمليّة القراءة.

2. الجملة الاسميّة والجملة الفعليّة:

ومعروف أنَّ الجملة الاسميّة تدلُّ على ثبوت الحَدَث بالمطابقة، والفعليّة تدلُّ عليه بالتضمُّن، ومن هنا قيل: التّعبير بالجملة الاسميّة أقوى من التّعبير بالجملة الفعليّة (بهاء الدّين السبكي (773 هـ)، 2003 م، ص220)، ، هذا ما أدركه البلاغيّون القدامى من خلال إشارتهم إلى الفروق بين دلالات التّعبير بكلا التّركيبين "...فإذا أريد الحدوث أتى بالجملة الفعليّة، وإذا أريد الثّبوت أتى بالاسميّة " (الجرجاني، د.ت، ص68) فلاشكّ أنّ الغرض المستفاد من الجملة الاسميّة يختلف عن الغرض المستفاد من الجملة الفعليّة غير أنَّ قوة التّعبير وبلاغته متعلّقة بالسّيّاق اللّغوي والموقف الدّاخلي والخارجي للخطاب لذلك فالتّحليل الأسلوبي لا يتحدَّث عن الأفضل، وإنّما عن الأنسب.وبناءً على ذلك فللسّياق أثر مهمٌّ في إنتاج جماليّات الخطاب بالجملة الاسميّة أو الفعليّة، وقد يَفرِض سيّاقُ الموقف استعمال خطاب دون غيره، تحقيقًا لأسرارٍ بلاغيّةٍ يجب الانتباهُ إليها، وتوجيه ذهن المتلقّي للبحث عنها، مشاركًا منشئَ الخطاب في إبداعها، لا سيَّما أنَّ البحث الأسلوبيّ ينصُّ على التّفاعل بين المبدِع والمتلقّي. وبناء الجملة سواء كانت اسميّة أو فعليّة هو الّذي يكشف عبقريّة الشّاعر ويظهر تفرّده وامتيازه، وقد نوّع الشّاعر مفدي زكريا في ديوانه

بين الجملة الفعليّة والجملة الاسميّة فهو يشتغل على المعنى البليغ وتسير قصائد الدّيوان متلاحمة السّبك والمعنى وشاعريّة الإيقاع والموسيقى، وهو ينوّع في أشكال الجملة بما يتناسب والسّياق والأغراض.

2.1 الجملة الفعليّة:

الجملة الفعليّة موضوعة أصلا لإفادة الحدوث في زمن معيّن. (السمرائي،2009، 162) كما في قول الشاعر: **طَرِبْتُ أمْسُ هَنَاءً واليَوْمَ أبْكِي عَزَاءً** (مفدي زكريا،2007، ص15)

صوّر الشّاعر حالته أمس وهو يشارك في مؤتمر طلبة شمال إفريقيا قبل أيّام قلائل من وفاة الشّابي و ألقى قصيدة يهنّئ فيها تونس، و اليوم يلقي قصيدة يرثي فيها القاسم الشّابي، فدلّت الجملتين الفعليّتين على حدوث الفعل في زمن معيّن (طربت أمس) و (بكيت اليوم) ولكن تعبير الشّاعر بالثّنائيتين المتضادّتين (طربت، أبكي) " منح للجملتين الفعليّتين الحركة و التّجدّد "الفاعليّة التّحويليّة للتّضاد الفعلي حين يتحوّل السّلبي إلى إيجابي و الذّاتي إلى كوني في معادلة الهدم و البناء في وقت واحد لا يستدعي الأضداد لتكوين سيّاق للمقطع أو للقصيدة فحسب بل لتحويل حركة داخليّة تفجّر الدّلالات الضّديّة الّتي تقوم بنقض الدّلالات الصّريحة لهذه السّيّاقات في سطح النّصّ بأزمانها المختلفة" (درويش أسيمة، 2007، ص278). قد تفيد الجملة الفعليّة الاستمرار التّجددي بالقرائن، كما في قول الشاعر:

وَيُعْقَدُ بِاسْمِ العَدْلِ للدُّول مَجْلِسٌ وَيُخْرَقُ بِاسْمِ السِّلْمِ مِيثَاقُهَا خَرْقَا (مفدي زكريا، 2007، ص40)

دلّت الجملتين الفعليّتين في البيت بمعونة القرائن المعنويّة لا بحسب الوضع على أنّ عقد المجالس باسم العدل، وخرق المواثيق باسم السّلم هو ديدن الدّول المستعمرة الذي لا تحيد عنه، وهو يتجدّد آنا فآنا.

2.2 الجملة الاسميّة:

الجملة الاسميَّة تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء، (السمرائي،2000، ص16) ومثال ذلك في شعر مفدي زكريا:

هَذه الدَّعَارَةُ فِي الآدَابِ رَائِجَةٌ بَنَاتُهَا اليَوْمَ أشْعَارٌ وألْحَانٌ (مفدي زكريا، 2007، ص21)

جَزَائِرُ وَالخَضْرَاءُ، أُخْتَانِ فِي الهَوَى وَفِي خَالِدِ الأجْيَالِ كَانَتَا رَتْقَا (مفدي زكريا، 2007، ص41)

ف(رائجة) في البيت الأول خبر المبتدأ (هذه الدّعارة) وهي صفة ثابتة للدّعارة من غير نظر إلى حدوث أو استمرار، وكذلك أختان، في البيت الثاني خبر للمبتدأ (الجزائر والخضراء) وهي تدلّ على صفة للجزائر وتونس ولا تدلّ على معنى يختصّ بزمان. ولكن قد تحفّ بالجملة الاسميّة قرائن معنويّة أخرى تستفاد من الكلام فتفيد الجملة الاسميّة الدّوام والاستمرار كقول الشّاعر:

والقَوْمُ لَا حَدَّ لِأطْمَاعِهِم تَارِيخُهُم عَنْ مَكْرِهِم شَاهِدٌ (مفدي زكريا، 2007، ص23)

فقد أفادت الجملة الاسميّة في البيت الأوّل دوام طمع الاحتلال ومكره، الأمس واليوم واستمرار هذا الحال إلى المستقبل كما كان ماضيهم والتّاريخ شاهد على ذلك. فالجملة سيقت في معرض ذمّ الاستعمار،

فخرجت بهذه القرينة عن أصل وضعها، وهو الثُّبوت، وأفادت الدَّوام والاستمرار. والجملة الاسمّية لا تفيد الثّبوت بأصل وضعها ولا الدّوام والاستمرار بالقرائن إلّا إذا كان خبرها مفردا أو جملة اسميّة، أمّا إذا كان خبرها جملة فعليّة فإنّها تفيد التّجدد كقول الشاعر:

نُسُورٌ -مِثْلَ الصَّوَاعِق - تَنْقَضّ فَتَدْرُوا المُسْتَعْمِرِين حُطَاما (مفدي زكريا، 2007، ص45)

فتنقض خبر المبتدأ (نسور) دلّ على أمر متجدّد غير منقطع. فالجملة الفعليّة في شعر مفدي زكريا تفيد الحدوث والتّجدد والاستمراريّة، والجملة الاسميّة تفيد الثّبوت إذا كان خبرها اسما مفردا وقد تفيد الاستمرار الثّبوت بمعرفة القرائن، وإذا كان خبرها مضارعا فيفيد استمرارا تجدديا. وهذا ما أشار إليه أهل البيان (أبو البقاء، 1998، ص 341).

3. حركيّة الأفعال ودلالتها الزّمنيّة:

إلى جانب العنوان سنبحث في مستوى آخر من مستويات التّركيب، و هو الفعل، الذي تظهر به حركة الجملة أو سكونها بتفاعله مع عنصر الزمن ، فالدّلالة الزّمنية للبناء الصّرفي للفعل خارج السّياق قد تختلف عن الدّلالة الزّمنيّة في العمليّة الشّعريّة، ويمكن التّعرّف عليها و تحديدها بدقّة عبر الموازنة بين دلالة البناء الصّرفي للفعل و ما يبعثه السّيّاق من مقاصد، فاللّفظة لا يمكن إيضاح دلالتها " إلّا من خلال تسييق الوحدة اللّغويّة، ووضعها في سيّاقات مختلفة "(مختار عمر،1998، ص68)، فالأفعال كما يرى الباحثون المعاصرون لا تنسب إلّا إلى السّيّاق فلا يهمّ أن يكون الماضي آتيّا من صيغة (فعل) أو (يفعل) ما دام يمكن بالقرينة المفرّقة بين الأزمنة المختلفة أن نختار ما يناسب من الصّيّغ و أصلحها للدّلالة على الزّمن المراد في سياق ما (حسان، 1998، ص248) .

فالزّمن النّحوي يتحرّك داخل السّيّاق وليس مع الصّيغة المنعزلة ولهذا فالزّمن الطّبيعي قد يكون ماضيّا ولكنّه داخل منظومة السّياق قد يكون حاضرا، أو مستقبلا، وقد يكون الزّمن الطّبيعي يدلّ على الحال ولكنّه داخل منظومة السّيّاق قد يكون ماضيّا أو مستقبلا. وسنحاول أن نقف على أبرز الخصائص والسّمات المميّزة للفعل من حيث زمنه في العمليّة الشّعريّة.

3.1 حركة الفعل الماضي ودلالته الزّمنيّة:

إنّ صيغة الفعل الماضي قد وضعت أصلا في اللّغة العربيّة للدّلالة على الزّمن الماضي (شاهين،1980، ص61) ولهذا جاءت في أغلب استعمالاتها للدّلالة عليه. منها قول الشّاعر:

وَثَبْنَا وروحُ الشَّعْبِ تُذكي عُرُوقَنَا وَسِرْنَا وَرُوحُ الله تَغْمُرُنَا رِفْقا
وثُرْنَا، عَلَى دُنْيَا الهَوَان، نَدُكُّها ورُحْنَا نَهْدِمُ الظُّلْمَ ونَصْعَقُهُ صَعْقا (مفدي زكريا،2007، ص36)

الأفعال (وثبنا، سرنا، ثرنا، رحنا) تدلّ على حدث مضى، فهذين البيتين من قصيدة ألقاها الشّعر في مهرجان بتونس في غرّة نوفمبر 1961م تخليدا للذّكرى السّادسة لاندلاع الثّورة (مفدي زكريا،2007، ص36)، فهو يسرد أحداثا مضت. وقد تتحوّل دلالة صيغة الماضي من الدّلالة على الزّمن الماضي للدّلالة على زمن المستقبل، ومثاله قول الشّاعر:

وَهَلْ كَفَّ هَذَا الدَّهْرُ عَنْ غَلْوائه وَأَنْصَفَنَا هذا الزَّمَانُ الذِي عَقا
وَهَلْ لَيْلَةُ القَدْرِ التِي طَالَ عُمْرُهَا تَنَفَّسَ عَنْهَا فَجْرُهَا يَصْدَعُ الأُفُقَ (مفدي زكريا،2007، ص36)

فالأفعال (كفّ، أنصف، طال، تنفّس) تدلّ صيغتها الماضيّة في السّيّاق على المستقبل لأنّها وردت في سيّاق الرّجاء، والرّجاء لا يتحقّق إلّا في المستقبل (مصطفى السّيّد، 2007، ص19)، وفي بقاء الفعل على صيغة الماضي ما يشعر بقوّة الأمر في الاستجابة (العقّاد، 1962، ص41). ومثاله كذلك قول الشّاعر:

إذَا الأَرْضُ يَوْمًا ضَاقَ بِالحَرِّ رَحْبُهَا فَلَيْسَ يَضِيقُ الرَّحْبُ بالقُبَّةِ الزَّرْقَا
وَإِنْ أَغْلَقُوا بَابَ العَدَالَةِ فِي الثَّرَى فَأَبْوَابُ عَدْلِ الله لَا تَعْرِفُ الغَلْقَ (مفدي زكريا،2007، ص38)

فالفعلين (ضاق، أغلقوا) دلّا في السّيّاق على زمن المستقبل لأنّهما سُبقا بأدوات الشّرط (إذا وإنّ)، " لأنّ معنى تعليق الشيء على شرط إنّما هو وقوف دخوله في الوجود على دخول غيره في الوجود ولا يكون هذا المعنى فيما مضى " (ابن يعيش، دت، ص52)، " وقد يجوز أن تقع الأفعال الماضيّة في الجزاء على معنى المستقبلية لأنّ الشّرط لا يقع إلّا على فعل لم يقع " (المبرّد، 1994، ص53).

3.2 حركة الفعل المضارع ودلالته الزّمنيّة:

للفعل المضارع دلالات متعدّدة منها ما هو للحال ومنها ما هو للمستقبل ويترجّح في المضارع الحال، ويعلّل عبّاس حسن وجه الأولويّة في دلالة الفعل المضارع على الزمن الحاضر، كون "الزمن الماضي له صيغة تدل عليه وللمستقبل صيغة خاصّة أيضا وهي الأمر، وليس للحال صيغة تخصّه، فجعلت دلالته على الحال راجحة عند تجرّده من القرائن جبرا لما فاته من الاختصاص بصيغة مقصورة عليه."(عباس حسن، دت، ص54).

وقد يدلّ الفعل المضارع على الماضي وذلك في سياق الحديث عن أحداث مضت لنتبيّن هيئة الفعل باستحضار صورته ليكون السّامع كأنّه شاهد (الزركشي، دت، ص373) من أمثلة هذا قول الشّاعر:

سَنَثْأَرُ للطِّفْلِ الرَّضِيع، وَقَدْ غَدَا وَفِي فَمِهِ الرَّشَّاشُ يَحْسِبُهُ رِزقا!
وللحُبْلَيَاتِ الحُور شقّت بطُونها وللمُرْضِعَاتِ الغيد أَثْدَاؤُهَا تلقى!

وللشَّيْخِ، تُؤذَى زَوْجَتُهُ وهُوَ مُوثق يَرَاهَا فَمَا يَسْتَطِيعُ دَفْعًا ولَا نطقا!
سَنَثْأَرُ للأَكْوَاخ والدُّورِ والقُرَى يَهشّمُها "النابلم" يَحرقُهَا حَرقًا! (مفدي زكريا، 2007، ص38)

فالأفعال (يحسبه، تلقى، تؤتى، يستطيع، يهشّمها، يحرقها) أفعال تدل على جرائم مارسها الاستعمار الفرنسي للتنكيل بالشعب الجزائري، وجاءت الأفعال على حكاية الحال الماضي استفظاعا لتلك الجرائم، ولاستحضارها في ذهن المتلقي. وقد يدل الفعل المضارع على وقوع الحدث في المستقبل إذا سبق بأدوات معينة أو قرائن لفظية كقول الشاعر في البيتين السابقين:

سَنَثْأَرُ للطِّفْلِ الرَّضِيعِ، وَقَدْ غَدَا وَفِي فَمِهِ الرَّشّاشُ يَحْسبُهُ رِزقا!
سَنَثْأَرُ للأَكْوَاخ والدُّورِ والقُرَى يَهشّمُها "النابلم" يَحرقُهَا حَرقًا! (مفدي زكريا، 2007، ص38)

فالفعل (نثأر) مضارع في اللّفظ مستقبل في الزّمن يدلّ على حدوث في المستقبل القريب وذلك لاقترانه بحرف السّين و "حرف السّين يختصّ بالمضارع ويخلصه للاستقبال، وينزل منه منزله الجزء، وهي تنقل المضارع من الزّمن الضيّق وهو الحال إلى الزّمن الواسع وهو الاستقبال"(ابن هشام، 1996، ص 184)، وتوظيف الشّاعر لهذا الفعل يحمل دلالة التّأكيد وعزم الشّعب الجزائري على الثّأر من الاستعمار الفرنسي، ويرمز إلى اثبات وقوعه في المستقبل القريب. وكقوله:

فَأَنْتَ الذِي، يَا جَيْشُ حَرَّرْتَ الوَرَى شُعُوبًا كَانَتْ تَشْتَكِي الخَسْفَةَ وَالرِّقَا (مفدي زكريا، 2007، ص41)

فالفعل (تشتكي) أخبر به الشّاعر عن حدث تمَّ وانقضى في الزمن الماضي وقد دلّت القرينة اللّفظية " كانت" على ذلك. وإذا نظرنا في ديوان مفدي زكريا نلاحظ أنّه استخدم الفعل الماضي والمضارع بنسب متقاربة جدّا في قصائده، مثلا في قصيدة (سنثأر للشّعب) استعمل الفعل الماضي اثنان وستّين مرّة، والفعل المضارع ثلاثة وستّين مرّة.

4. التّقديم والتّأخير:

تخضع الجملة العربية لترتيب يُنظِّم تتابُعَ أجزائها في الهيكل الأساسي للبناء اللُّغوي، ومن ثَمَّ تَستكمِل عناصر أخرى يتم بها التعبير وتنقُل الآراء والانفعالات، فهناك التّركيب الاسمي للجملة، وفيه يتقدَّم المبتدأ ثم يليه الخبر، والتّركيب الفعلي للجملة يبدأ بالفعل ثم الفاعل وبعده المفعول به، ثم تتوالى الأجزاء الأخرى التي تكون مُشترَكة في الجملة الاسمية والفعلية كالحال والتمييز وغيرها. وقد تخرج الجملة عن نظامها المألوف بالتقديم والتأخير، فتتحرك الكلمة "من مكان حسن إلى مكان أكثر حسنا لغاية جمالية بلاغية، ولتؤدي غرضا بلاغيا ما كانت لتؤديه لو أنّها بقيت مكانها الذي حكمت به قاعدة الانضباط اللّغوي " (منير سلطان، دت،138)، والتقديم والتأخير مظهر من مظاهر الانزياح " وهو ليس الغاية بل وسيلة"(Gérard Genette, 1969, p133). لتحقيق شعرية الخطاب، كما يقول كوهن "هو انزياح

سياقي يصبح معلما مميزا للشعرية" (جون كوهن، 1986،ص18) و يمنح فسحة من الحركة و الحرية، يقول أحمد جاسم" إن التّقديم و التّأخير يكسبان اللّغة مرونة و مطواعيه إذ يمكّان الباث من الحركة بحرية، وتتمثل فاعليتها في إعطاء التركيب المألوف و الا مألوف تميزا، إضافة إلى مساعدة المتلقي على الشعور بنشوة الاكتشاف ،وإيصال المدلول بطريقة مختلفة "(أحمد جاسم، 2000،ـ ص159) ،و يعد التّقديم و التّأخير أحد الخصائص المميزة لأسلوب الشّاعر ، كما يدل على قدرته في امتلاك ناصية اللّغة، وهذا ما يلخصه أحمد محمد ويس بقوله" إنّ أسلوب التقديم و التأخير كان و لن يبرح وراء الكثير من عبقرية الأسلوب و حيويته، فهو في الحق طاقة أسلوبية ذات معين لا ينضب، وفيه تتجلى إمكانية المبدع في الصياغة و التعبير"(محمد ويس، 1998،ص291) والتّقديم والتّأخير يردان بكثرة في متن مفدي زكريا من ذلك:

4.1 تقديم الفاعل على الفعل:

يتقدّم الفاعل على الفعل -وهذا مذهب نحاة الكوفة-(ابن عقيل،1980، ص 462) وذلك لتحقيق أغراض إبلاغيه يريدها الشاعر لا تتحقق بالنظم المألوف" فأمّا إذا تغيّر النظم فلا بد حينئذ أن تغير المعنى" (الجرجاني،1982، ص176) من ذلك قول مفدي زكريا:

شَعْبُ الجَزَائِرِ قَامَ يَبْنِي صَرْحَهَا بِدِمَائِه وَالحَادِثَاتُ شِدَادُ (مفدي زكريا،2007، ص23)
ثَوْرَةُ الأَسْرِ حَقَّقَتْ ثَوْرَةَ الفِكْرِ إِذَا الشَّعْبُ حَطَّمَ الأَغْلَالَ (مفدي زكريا،2007، ص33)
الشَّعْبُ نَادَاكُمْ فَلَبُّوا النِّدَا وَالمَجْدُ نَاجَاكُمْ، فَمُدُّوا اليَدَا (مفدي زكريا،2007، ص54)

إن أصل استخدام الجملة الذي يفرضه النّحو في الأبيات كما هو مألوف: (قام شعب الجزائر يبني صرحها) و (حققت ثورة الأسر ثورة الفكر) و(نادكم الشعب) و (ناجاكم المجد) غير أن الشّاعر عدل عن هذا الترتيب ليخصّ الفاعل بالفعل فتجاهل رتبة الفعل وجعله في الدرجة الثانية.

4.2 تقديم المفعول به على الفاعل:

إن كثرة انتشار المفعول به في الجمل الفعليّة أدت إلى مرونة في ترتيب الجملة الّتي يقع فيها، والغرض من تقديمه (العناية والاهتمام)، وهو الدّافع الأكثر أهميّة لتّقديم المفعول به، جاء في كتاب سيبويه "كأنّهم إنّما يقدّمون الّذي بيانه أهمّ لهم، وهم ببيانه أعنى"(سيبويه، 1988، ص212) وفي اللّغة الأدبية فإن عدول الشّاعر "عن المألوف وعمّ تمليه قواعد النحو يحرك النص ويقوده نحو تحقيق الشعرية "، يقول مفدي زكريا:

وَقَفْتُ وَفِي الجَلَاءِ جَلَالُ شَعْبٍ يَقُودُ شِرَاعَهُ حِزْبٌ عَتِيدٌ (مفدي زكريا،2007، ص89)
يَشُقُّ طَرِيقَهُ لِلمَجْدِ شَهْمٌ حَكِيمٌ فِي سِيَاسَتِهِ عَمِيدٌ (مفدي زكريا،2007، ص89)
وَعَبْقَرِيُّهُمُ الأَجْيَالَ رُشْدَا وَيَغْزُوا الغَيْبَ مَذْهَبُهُ الرَّشِيدُ (مفدي زكريا،2007، ص90)

فأصل الجمل في الأبيات (يقود حزب عتيد شراعه) و (يقود شهم حكيم طريقه للمجد) و (يغزوا مذهبه الرشيد المجد) وقد عدل الشّاعر عن هذا التّرتيب، ولهذا العدول أثره على الجملة الشّعرية فهو يحيل إلى التّخصيص والعناية والاهتمام بالمفعول به المقدّم، تشويق المتلقي لمعرفة الفاعل المؤخّر حتى يتأثّر القارئ وينجذب إلى عوالم النّص.

5. تقديم شبه الجملة:

تلعب شبه الجملة دورا أساسيّا في إحداث تغيير في رتبة الجملة سواء كانت اسميّة أم فعليّة وهذا التّقديم والتّأخير لا يكون ضربا من العبث اللّفظي، وإنّما ذا قيمة بلاغيّة تستشف من السّياق الذي وردت فيه، وهناك حالات تقديم وتأخير كثيرة في الجملة العربيّة كان سببها وجود شبه الجملة في مكوّناتها، ويطالعنا منَ ذلك تقديم شبه الجملة المتعلّقة بخبر محذوف على المبتدأ كما في قول الشّاعر:

لَنَا فِي حِمَى الخَضْرَاءِ، أَهْلٌ وَجِيرَةٌ زَكَتْ أَفْضَالُهُمْ وَسَمَتْ خَلْقًا (مفدي زكريا، 2007، ص41)

وَفِي المَغْرِبِ الجَبَّارِ، شَعْبٌ مُكَافِحٌ تُسَانِدُهُ الدُّنْيَا، وَتَسْمُو بِهِ الحَرْبُ (مفدي زكريا، 2007، ص28)

قدم الشّاعر في البيت الأول شبه الجملة من جار ومجرور "لنا" المتعلّقة بخبر محذوف على المبتدأ "أهل وجيرة" فأفاد هذا التّقديم معنى **التّخصيص والاعجاب والمدح**، لأنّه في مقام مدح لتونس وشعبها. وقدّم في البيت الثّاني شبه الجملة من الجار والمجرور "في المغرب" المتعلّقة بخبر محذوف على المبتدأ "شعب" فأفاد معنى التّخصيص والافتخار كما حمل دلالة التّحدي. ولأنّ شبه الجملة أكثر العناصر التركيبيّة في الجملة امتلاكا لحريّة الجوازَ فإنّها تتقدّم على الفعل لأغراض بلاغيّة يقصدها الشّاعر كما في قوله:

إِنْ كَانَ فِي الحُرِّ لِلأَوْطَانِ مَكْرَمَةٌ فَالحُرُّ عِنْدَكُمْ تُنْسَى رَزَايَاهُ (مفدي زكريا، 2007، ص106)

أَوْ كَانَ لِلضَّيْفِ جُودٌ عِنْدَ بَعْضِهِمْ فَالضَّيْفُ عِنْدَكُمْ يُنْسَى بَقَايَاهُ (مفدي زكريا، 2007، ص106)

فأصل التّركيب (تنسى عندكم رزاياه) و((ينسى عندكم بقاياه) فقدم الشّاعر شبه الجملة الظرفيّة في الأبيات على الفعل وكان بوسعه أن يأتي بشبه الجملة بعد الفعل ولكنّه فضّل هذا الاستعمال -ليس مضطرا أو مستغلا لطاقات اللّغة السّياقيّة، وإنّما لجأ لهذا الانحراف الاستعمالي لغالات بلاغيّة فرضها السّيّاق، فحمل هذا التّقدير دلالة التّأكيد القطعي. فمن الواضح أنّ التّقديم والتّأخير في كلّ صورة كان قصد أغراض بلاغيّة فرضها السّيّاق، وكان الشّاعر يحاول من خلاله الوصول إلى لغة مرنة تواصليّة وسيلتها الانحراف عن المستويين النّحوي، والنّسق المألوف في مجال شعريّة الصّورة المركّبة.

- **خاتمة:**

بعد دراستنا لهذه النّماذج من الصّوّر التّركيبيّة في ديوان "تحت ظلال الزّيتون لمفدي" لاحظنا أنّ توظيف الشّاعر لتلك التّراكيب لم يكن اعتباطا وإنّما كان لتحقيق دلالات وأغراض أرادها الشّاعر تستشفّ من السّيّاق:

1. العنوان في ديوان تحت ظلال الزّيتون مؤسّس على صورة من الصّوّر البلاغيّة المجازيّة، فقد استعار شاعرنا كلمتي (ظلال والزّيتون) ليدلّ بهما على تونس، وبذلك منحها شيئا من القداسة، وصوّر بذلك الجوّ النّفسي للشّاعر الذي يعكس تقديسه لتونس وامتنانه لما قدّمته له ولشعبه.
2. نوّع الشّاعر في استعماله للجملة الاسميّة والجملة الفعليّة بما يناسب السّيّاق والأغراض، فجاءت الجملة الفعليّة في أغلب سياقاتها مطابقة للأصل، فأفادت الحدوث في زمن معيّن، وخرجت عن الأصل في بعض السّيّاقات لتفيد الاستمرار والتّجدّد بمعونة القرائن، كما أفادت الاسميّة الثّبوت ولكنّها خرجت عن الأصل في بعض السّيّاقات فأفادت الدّوام والاستمرار أو التّجدد بمعونة القرائن المعنويّة.
3. جاءت صيغة الفعل الماضي في الديّوان في أغلب سيّاقاتها دالة على الزّمن الماضي ولكنها خرجت عن الأصل في بعض السّياقات فدلت على زمن المستقبل، كما جاءت الأفعال الحاليّة لتدل على زمن المتكلّم وهو الأصل، لكنّها خرجت عن الأصل في بعض السّيّاقات لتدلّ على المستقبل أو الماضي وذلك بمعونة القرائن اللّفظيّة والمعنويّة.
4. يعدّ التّقديم والتّأخير أحد الخصائص المميّزة لأسلوب الشّاعر "مفدي زكريا" كما يدلّ على قدرته في امتلاك ناصيّة اللّغة، وقد وظّف هذا الأسلوب لتحقيق أغراض بلاغيّة لا تتحقّق بالنّظم المألوف، منها التّخصيص والاعجاب والمدح، والعناية والاهتمام.
5. وظّف الشّاعر تلك الصّور التّركيبيّة: (بنية العنوان، الجملة الاسميّة والجملة الفعليّة، الفعل الماضي والفعل المضارع، التّقديم والتّأخير) ليس من حيث اختيار الألفاظ، بل من حيث توظيفها كتراكيب في الخطاب الشّعري لتؤدي الهدف وتنقل التّجربة في إطار جميل ومعبّر، فتوظيف الشّعر للّغة يكون بتسخير الطاقات التّركيبيّة والدّلاليّة.

- **المصادر والمراجع:**

1. القرآن الكريم، رواية حفص، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشّريف، خطّ النّسخ الحاسوبي، نسخة رقم8.
2. أحمد جاسم الحسنين، الشعرية (قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي)، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، ط1، دمشق،2000.
3. أحمد طاهر حسنين، الأسلوبية العربية دراسة تطبيقية، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، مصر، 2000.
4. أحمد محمد ويس، جمالية التقديم والتأخير في الدرس البلاغي، مقال في مجلة علامات، ع25، م8، الفلاح للنشر والتوزيع بيروت، 1998.
5. أحمد مختار، علم الدلالة، عالم الكتب، ط5، مصر،1998.

6. أسيمة درويش، مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس)، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط1، لبنان،1992.
7. أبو العباس محمد بن يزيد المبرد(ت285)، المقتصب، ج2، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، مطبعة المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ط1، القاهرة، مصر، 1994.
8. أبو عبد الله بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي(ت794)، البرهان في علوم القرآن، م3، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى الباني وشركائه، دط، دت.
9. أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني القريمي الكفوي (1094هـ)، الكلّيات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1998.
10. أبو البقاء يعيش بن علي بن يعيش (643هـ)، ج4، عالم الكتب، ط1، بيروت، دت.
11. أبو البشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه، (180ه)، الكتاب، ج2، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، مصر، 1988.
12. أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله بن هشام الأنصاري (761هـ)، مغني اللبيب في كتب الأعاريب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، دط،1996 .
13. بلقاسم دفة، علم سيمياء العنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، بسكرة، 2000.
14. بهاء الدّين السبكي (773 هـ)، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح المحقق: عبد الحميد هنداوي ،المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت - لبنان الطبعة: الأولى، 1423 هـ - 2003 م.
15. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، دط، الدار البيضاء المغرب،1994.
16. جان كوهن، بنية الشّعريّة، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنّشر، ط1، دار البيضاء، 1986.
17. حسنين خالد حسنين، في نظريّة العنوان مغامرة تأويليّة في شؤون العتبة النّصيّة، التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، ط1، دمشق، 2007.
18. عباس حسن، النحو الوافي، المعارف المصرية، ط03، مصر، ج1، دت.
19. عبّاس محمد العقّاد، الزّمن في اللّغة العربيّة، مطبعة مصر، دط، القاهرة، 1962.
20. عبد الحميد مصطفى، الأفعال في القرآن الكريم في جميع قراءاته، دار حامد، ط1، عمّان، الأردن، 2007.

21. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح: محمد عبده، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، ط2، لبنان، 1998.
22. عبد الله بن عبد الرحمن الهمداني بن عقيل (769 هـ)، تحقيق: محمد محي الدّين، دار مصر للطّباعة، ط20، مصر، 1980.
23. فاضل السّمرّائي، الجملة العربيّة، دار الفكر، ط3، الأردن 2009.
24. محمد فكري الجزّار، العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي، مجلة دراسات أدبيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، 1998.
25. مفدي زكريا، تحت ظلال الزّيتون، مرفم للنشر، دط، الجزائر، 2007.

المراجع الأجنبية:

1. Gérard Genette, Figure 2, édition du seuil, 1969, p133.
2. Joseph Besa Comprubi, les fonctions du titre nouveaux actes sémiotiques,82,2002, Pulum université, p91.
3. Lio Hock, la marque de titre, dispositifs sémiotique moutors Publishers, Paris 1981, p17.

التسلط السياسي في السينما العربية صلاح أبو سيف نموذجا

Political authoritarianism in Arab cinema

Salah Abu Seif as a model

محمد فاتي: أستاذ باحث في مجال الصورة جامعة عبد المالك السعدي ـ تطوان (المغرب)
البريد الإلكتروني: Mohamedfati110@gmail.com

ملخص:

سنتناول في هذه الدراسة مصطلح التسلط (الاستبداد) وتجلياته في السينما العربية، من خلال الفيلم المصري : البداية. وسنحاول من خلال هذا التحليل أن نقف على التركيبة التكوينية لهذه الظاهرة، وآثارها المختلفة على فئات المجتمع وطبقاته المتنوعة، ثم سنرصد حضورها المتعدد في كل بنى الوطن والأمة (من خلال وقائع الفيلم)، سواء الاجتماعية منها أو الاقتصادية أو العسكرية أو الإعلامية أو الثقافية أو الفنية ..الخ. لنختتم دراستنا بأهم النتائج والخلاصات التي توصلنا إليها والتي ستحاول الإحاطة بهذا السلوك البشري الشاذ، القائم على الطغيان والقهر والاستعباد.

الكلمات المفتاحية:

التسلط ـ الاستبداد ـ السينما العربية ـ الفيلم المصري ـ البداية ـ المجتمع ـ الوطن ـ الأمة ـ الطغيان ـ القهر.

In this study, we will deal with the term authoritarianism and its manifestations in Arab cinema, through the Egyptian film: The Beginning. Through this analysis, we will try to identify the formative composition of this phenomenon, and its various effects on the various groups and classes of society, and then we will monitor its multiple presence in all the structures of the nation and the nation (through the facts of the film), whether social, economic, military, media, cultural or artistic. ..etc. Let us conclude our study with the most important findings and conclusions that we have reached, which will attempt to surround this anomalous human behavior, which is based on tyranny, oppression and slavery.

Authoritarianism - tyranny - Arab cinema - Egyptian film - the beginning - society - the nation - the nation - tyranny - oppression.

أهمية الموضوع وأهدافه:

إن طرحنا لمفهوم الاستبداد المنتمي إلى حقلي السياسة والاجتماع ونقله إلى عالم الفن والإبداع (السينما)، هو محاولة منا لاستكشاف أهم معالمه التأصيلية، وجذوره العميقة التي تساهم في تشكيل صورته في الواقع. وتتجلى قيمة هذا الموضوع في كونه يشكل إطارا واقعيا في أغلب البلدان العربية، يؤسس المستبد بواسطته سياسته العمودية القائمة على التسلط والطغيان. وهذا الداء العضال الذي أصيب به جسد الأمة، يفرض علينا تعيين منبت وجوده وعرق تشكله، وتحديد أسس تكوينه وركائز بنيانه، وموضعة خصائصه وآثاره وأنواعه. وذلك قصد تحديد موطن الضعف وحيز التقصير ومربع التخلف الناتج عن هذه الظاهرة السلبية التي ترسخ لسيادة الفكر الشمولي والحكم الدكتاتوري، وتؤشر لغياب قيم الديمقراطية والعدل والحرية والمساواة...الخ.

وإن كانت الدراسات - حول هذه الظاهرة - قد استفاضت في حقل العلوم الاجتماعية وتمددت في حقل العلوم السياسية، فإنها - في مجال النقد الفني - لا تزال ضئيلة الحضور، بالرغم من أن النصوص الإبداعية التي تناولت هذا الموضوع كثيرة ووفيرة. لذا سنحاول في هذه الدراسة الوقوف على المنطلقات التأصيلية للظاهرة، وأهم عواملها وأسبابها في المجتمع، ومسار تشكلها وتكوينها في الفكر والواقع، وامتداداتها في باقي المجالات الأخرى التي ترتبط بحبل وثيق ومتين بالسياسة والمجتمع : الثقافة - العلم - الفن - الاقتصاد - الصحافة والإعلام...الخ. وسنستند، في سبيل تحديد هذه الأهداف، على عمل إبداعي سينمائي أنتج في فترة الثمانينات في مصر على يد رائد السينما الواقعية العربية صلاح أبو سيف. وهو عمل حاول استنطاق خصائص هذه الظاهرة، وتجسيد ملامحها ومؤشراتها، والتعبير عن آثارها وعلل تمططها في المجتمع.

منهج البحث:

انسجاما مع طبيعة الموضوع وأدواته التحليلية، اخترنا أن نتعقب - في هذه الدراسة - المنابع الأساسية لظاهرة الاستبداد في الفيلم المصري (البداية)، وفق المنظور الفني الذي يستمد قيمته من خصائص المجال السينمائي، وتقنيات الفن السابع، ولهذا فقد كان لزاما علينا الارتكان إلى المنهج الفني الذي يبحث في الخصوصيات الفنية لكل مجال إبداعي. وبما أن السينما هي فن تقني، فقد تتبعنا أهم الأساليب الفيلمية التي اعتمدها رائد السينما الواقعية صلاح أبو سيف في تصويره لظاهرة التسلط في المجتمعات العربية.

كذلك، وبما أن الفن السابع يرتكز على الصورة ومقوماتها السيميولوجية : المشهد - اللقطة - اللون - الديكور ...الخ. فإن استثمار المنهج السيميائي كان ضروريا في قراءة المؤشرات البصرية، وتأويل العلامات الأيقونية، وتحليل الوقائع الرمزية.

من جهة أخرى، ولرصد خصائص الظاهرة (التسلط) في الواقع، وتتبع آثارها في المجتمع، كما صورها الفيلم السينمائي، فإننا سنستعين بالمنهجين الاجتماعي والثقافي، قصد توظيفهما - في الدراسة - لاستخلاص أهم القيم الاجتماعية، وأبرز المعالم الثقافية السائدة في موطن الطغيان. وهي قيم باح بها الفيلم من خلال أحداثه المتنوعة، فحاولنا، بذلك، البحث عن عوامل تكوينها، وعلل انتشارها، وأنواع مصادرها، بهدف إنجاز دراسة شاملة ومحيطة بهذه الظاهرة.

مقدمة:

حينما تغيب شمس الديمقراطية عن الأوطان تتولد حالات شاذة في التسيير والضبط والحكم، وهذا راجع بالأساس إلى تسابق النخب نحو السلطة، الملكة السحرية التي تقلب الأذهان، والوسيلة الجذابة التي تأسر القلوب. ومن هنا فإن الأمم التي تفقد السيطرة على سلم القيم الديمقراطية : العدل والحرية والمساواة والكرامة، تقع في كمين مفخخ بالقيم الشمولية، والأخلاق التسلطية، والمبادئ العمودية، وهي مشاعر تتوخى التحكم وإسقاط الأوامر وفرض الأمور. فتتحول بذلك الديمقراطية القائمة على التشاركية إلى طغيان ذي نزعة فردية، بنيانه عتيد في التشريع، وقوامه محكم في التقرير. إنه الاستبداد السياسي الذي يطفئ نور الديمقراطية، ويلجم صوت الحرية، ويكبح صرخة الأغلبية، فيصبح الحكم آنذاك في يد الأقلية. فتفرض بذلك هذه الأقلية أمرها الواقعي على الجميع جبرا لا اختيارا، قسرا لا انتقاء، بتدبير يحاك في كواليس دواليبها المحصنة ضد كل اختراق أو تجسس أو رقابة.

ومن ثم فإن حضور هذه الظاهرة في الوطن العربي، هو حضور مقلق ازدادت وتيرته في الآونة الأخيرة، فتعقبه بالتصوير والنقد والكتابة مجموعة من المبدعين والفنانين والأدباء، قصد إدراك كنه هذا الموضوع الشائك، والتعرف على جذوره وأصوله، وتحديد بنيته وعناصر تكوينه، وتمييز أنواعه ومجالاته. ومن هؤلاء المبدعين الذين تعقبوا الظاهرة المخرج المصري المميز صلاح أبو سيف الذي حاول التقاط مؤشرات التحكم الشمولي، والقبض على لحظات التسلط الأحادي، والإمساك بملامح التعسف الفردي، وذلك من خلال أحداث فيلمه الجميل " البداية" . إذا فما هو الاستبداد ؟ وكيف تتشكل سلطته في المجتمعات ؟ وكيف صوره فيلمنا المدروس (البداية) ؟ وما أنواعه ومجالاته حسب الفيلم ؟ وما هي صفات المستبد كما صورها صلاح أبو سيف ؟ وهل يتيح الاستبداد ظهور فئة معارضة ورافضة ؟ أم أنه يصنع لنا فقط المواطن الخنوع والقنوع؟ وكيف تخضع كل هيئات الوطن ومراكزه للاستبداد والمستبد ؟

1ـ الاستبداد : تعريفه ـ خصائصه ـ أهدافه ـ سمات المستبد

الاستبداد داء يصيب الشعوب، ويفتك بحريتها وكرامتها وقيمها السامية. وهو من أسوء الظواهر السياسية التي تكبل الإنسان، وتعرقل من مسار ازدهاره ومسيرة تقدمه وتطوره، في مجتمع مضطهد بكل وسائل الظلم والتسلط والتعسف. وهذا ما يؤدي في النهاية إلى هدر الإنسانية وتعطيل الطاقات وقهر كل

الفئات، ضف إلى ذلك تأثيره السلبي على كل أنظمة الحياة ومجالاتها التي تصاب بشلل في مسارها التطوري، وجمود في تركيبتها الهشة . وتبقى نتائج هذه الظاهرة وخيمة وسلبية، تتمظهر في سلوك الشعوب والأنظمة، حكاما ومحكومين، حيث تسود مجموعة من القيم الاجتماعية المختلة كالنفاق والخداع والرياء والتملق والانتهازية والوصولية..الخ.

يعرف ابن منظور الاستبداد كالتالي : " استبد فلان بكذا أي انفرد به....يقال: استبد بالأمر يستبد به استبدادا إذا انفرد به دون غيره. واستبد برأيه: انفرد به " (ابن منظور، 1414 هج، ص: 81). أما الكواكبي فيعرف الاستبداد - لغويا - في كتابه الشهير " طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد" بما يلي : " هو غرور المرء برأيه والأنفة عن قبول النصيحة أو الاستقلال في الرأي وفي الحقوق المشتركة " (عبد الرحمن الكواكبي، 2006، ص: 37). أما في اصطلاح السياسيين فهو : " تصرف فرد أو جمع في حقوق قوم بالمشيئة، وبلا خوف تبعة " (عبد الرحمن الكواكبي، 2006، ص : 37). وهذا التعريف يؤكد على طابع التسلط والتعسف الذي يسم هذه الظاهرة، كونها تقوم على إقصاء فئة صغيرة لفئات كبيرة من الشعب في التسيير والحكم والتشريع، فتتصرف بحرية تامة في حقوق هؤلاء المهضومين والمقهورين. إن الاستبداد حسب الكواكبي هو " صفة للحكومة المطلقة العنان فعلا، أو حكما، التي تتصرف في شؤون الرعية كما تشاء بلا خشية حساب ولا عقاب محققين" (عبد الرحمن الكواكبي، 2006، ص: 38).

وما يلفت انتباهنا في هذا المقتطف النصي هو كلمة رعية، وهي الفئة الاتكالية التي لا تستطيع إدارة شؤونها بنفسها، وبما أن الحاكم المستبد في حاجة إلى رعية يدير شؤونهم ويتحكم في قراراتهم، فإنه " يتعامل مع المواطن كرعية. والرعية بالتعريف هي تلك الكتلة القاصرة التي لا تملك زمام أمرها، وتحتاج إلى رعاية، أي حماية وعناية " (مصطفى حجازي، الإنسان المهدور، 2005، ص: 76). ولهذا فلا غرو أن أغلب رجال الدين وأهل العلم العرب القدامى، كانوا يحثون شعوبهم على ضرورة الطاعة لأولي الأمر من الحكام، كونهم المسؤولين الأوائل على كل ما يتعلق بأمنهم وسلامتهم، دينهم ودنياهم، خيرهم ومنافعهم، صلاحهم واستقامتهم، تأديبهم وتهذيبهم...الخ.

وفي الاصطلاح الغربي نجد أن كلمة "المستبد Despot مشتقة من الكلمة اليونانية ديسبوتيس Despotes التي تعني رب الأسرة، أو سيد المنزل، أو السيد على عبيده. ثم خرجت من هذا النطاق الأسري، إلى عالم السياسة لكي تطلق على نمط من أنماط الحكم الملكي المطلق الذي تكون فيه سلطة الملك على رعاياه ممثلة لسلطة الأب على أبنائه في الأسرة، أو السيد على عبيده" (إمام عبد الفتاح إمام، 1994، ص: 44).

وإذا كان الحاكم في البلاد الغربية المتقدمة يعبئ طاقاته لخدمة قضايا شعبه، ونصرة أهدافهم ومبتغياتهم، وبالتالي يثبت "بأنه جدير بالتفويض الذي أعطي له " (مصطفى حجازي، الإنسان المهدور، 2005، ص: 74)، فإننا نجد النقيض والمغاير في البلدان المستبدة والمستعبدة، حيث " يؤدي التحكم إلى فرض السلطة والهيبة بشكل قاطع لا يقبل الشك" (مصطفى حجازي، الإنسان المهدور، 2005، ص : 74).

من جهة أخرى تستند الشعوب الغربية (الديمقراطية) في تأسيس نظامها السياسي على " التفويض وسحب التفويض والمساءلة. هناك دوما أشخاص جدد يحلون محل من انتهى تفويضهم بالضرورة، أو من سحب منهم هذا التفويض. أما في نظام الاستبداد العصبي، فإن الحكام هم الذين يستهلكون شعوبهم والكيان الوطني ذاته من خلال تأزيل سلطانهم" (مصطفى حجازي، الإنسان المهدور، 2005، ص: 74).

وهكذا وبعد أن تنتظم العلاقة بين الحاكم والرعية - في البلدان الأجنبية - وفق "أطر مؤسسية وقانونية تتجاوز الأشخاص، نجد أن السلطة الاستبدادية - في البلدان المستعبدة - تجنح إلى السيادة الواحدية، حيث المستبد هو المرجع الشخصي للناس " (مصطفى حجازي، الإنسان المهدور، 2005، ص: 74).

وفي هذه الحالة تفتقد السلطة أي وسيط قانوني، أو حامل دستوري، أو سند ديمقراطي يتحكم في العلاقات ويضبط المؤسسات ويبرر السياسات. وحتى "وإن وجد هذا الوسيط رسميا فإنه قد يكون شكليا، يستخدم للتمويه والمباهاة والإدعاء" (مصطفى حجازي، الإنسان المهدور، 2005، ص: 74).

هكذا، يظهر أن المستبد يستهدف - من خلال تسلطه - الاستحواذ والسيطرة والتملك، بعبارة أخرى فإنه يسعى إلى تقزيم دور الشعوب وإقصاء صوتها وإخصاء وظيفتها. وتنبع هذه الخاصية من سيكولوجية طغيانية مغمورة بمشاعر الحقد والاستئثار والرغبة في التحكم، إنها نفسية سادية تتلذذ بتعذيب الآخر، والهيمنة عليه، ونفي قيمته، وإنكار مكانته. فنظام التسلط والقهر يتشكل من " طرف قاس، ظالم، مستبد، ينزل الأذى والعذاب بضحيته، لا يستطيع أن يحس بالوجود إلا من خلال تبخيسها، وتسبب الآلام لها، لا يحس بالقوة إلا من خلال التحقق من ضعف الضحية الذي كان هو سببه. هذا الطرف المتسلط لا يستقر له توازن إلا حين يدفع بذلك المقهور إلى موقع الرضوخ العاجز المستسلم...ولا يستطيع المتسلط السادي أن يكون إلا من خلال التعزيز الدائم لسطوته. وهذه لا تتعزز إلا بمقدار إضعاف الطرف الآخر في العلاقة، تحطيمه والاستحواذ الكلي عليه" (مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، 2005ص: 88).

إن المستبد يعمل ما بوسعه لتحطيم معنويات الإنسان المقهور، يخلف في نفسيته الإحباط والكرب، يقلل من قيمته ومكانته، يقصي إمكانياته، يلغي طاقاته، يغرس السلبية والتشاؤم في نفسيته، يكرس العدوانية والصراع في مشاعره، يقضي على أحلامه وآماله...الخ. فالمتسلط " يؤكد على ضعف وجهل وتأخر ومهانة الإنسان المقهور، ويغرس هذه الصورة في نفسه غرسا من خلال عملية تبخيس دائبة تحاصر ذلك

الإنسان من كل الجوانب. تحط من قدره وتسفل كل ما يمت إليه بصلة: تراثه، عاداته، قيمه، إمكاناته، سادة أمامه كل آفاق التغيير والارتقاء بوجوده. وقد يصل الأمر حد التدمير المنظم لذات الإنسان المقهور ولتراثه، لحشره في الطريق المسدود الذي لا خروج منه إلا بالرضوخ، أو الاستلاب من خلال الذوبان في عالم المتسلط" (مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، 2005، ص: 128).

وفي مقابل ذلك يحاول الطاغية تعزيز مكانته، وتعظيم صورته، والمبالغة في سرد فضائله ومكارمه. فهو يسعى إلى " تضخيم أهميته الذاتية وتفخيم عالمه وانتماءاته وأدواته. إنه ينخرط في عملية استعراض لقدراته على كل صعيد (قوته، إمكاناته، بطشه، تقنياته)، بشكل يبهر الإنسان المقهور، ويدخل اليأس في نفسه من أماكن التصدي والتساوي". (مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، 2005، ص: 128). إن المستبد يتعامل مع شعبه تعامل المالك مع ضيعته الخاصة، يتحكم فيها، ويسير أمورها، ويوجه شؤونها بحسب ميوله ورغبته وغريزته. فالمواطنون هم بالنسبة للمتسلط رعاة، خادمون، منفذون، مطيعون، خانعون، يتصرف في شؤونهم كما شاء، ويدير أمورهم بشططه وأهوائه واشتهائه. إن الطغاة " وقد نشؤوا في حضن الطغيان إنما يرضعون مع الحليب طبيعة الطاغية، ويعاملون الشعوب التي يحكمونها كما لو أنهم عبيد لهم بالوراثة، ويتصرفون في أمور المملكة كما أنها ميراثهم كل بحسب ميله الغالب إما إلى البخل وإما إلى السخاء " (إتيان دو لا بويسي، 2016، ص: 41).

ويلجأ الطاغية - في خططه التحكمية - إلى إلهاء الشعوب بمجموعة من الوسائل الترفيهية، والملذات المغرية، والمتع المسلية، والاحتفالات الجذابة، والأنشطة الساحرة، والتجمعات المثيرة، والمسامرات المحفزة. " إن المسارح، والألعاب، والمساخر، والمشاهد، والبهائم الغريبة، والأوسمة، واللوحات وأشياء أخرى من هذا القبيل كانت أشكالا من الطعوم لإبقاء الشعوب في فخ العبودية.....وكان الطغاة يمتلكون هذه الوسيلة، وهذه الممارسة، وهذه المغريات، لتنويم رعاياهم تحت النير" (إتيان دو لا بويسي، 2016، ص: 65).

وللطاغية أيضا تأثير سحري في نفسية الشعوب المقهورة، يستمده من طبيعة المكانة التي يرسمها الرأي العام في ذهنهم وفكرهم. فالمستبد وإن كان مخلوقا من طبيعة بشرية، شأنه شأن جميع أفراد الأمة، إلا أنه يحاول أن يقدم صورة خارقة عن نفسه، صورة تتجاوز حدود الكينونة الإنسانية وطبيعة الوجود البشري، لتقارب صورة الذات الإلهية وتنوب عنها في تدبير أمور العباد، وتسيير شؤون الأفراد. فقد " تصور القدماء الحاكم من طبيعة إلهية: فهو إله أو ابن الإله، أو هو يحكم بتفويض مباشر أو غير مباشر من الله. هكذا كان الحاكم في الشرق القديم - بل الوسيط والحديث - إذا ما قلنا مع الكواكبي : « إنه ما من مستبد سياسي إلا ويتخذ لنفسه صفة قدسية يشارك بها الله». لكن هذه الصفة قد تكون ظاهرة بارزة يعلنها الحاكم نفسه (كما فعل فرعون)، وقد تكون خافية مستترة، وإن كان مضمونها ظاهرا في

سلوكه فهو على أقل تقدير «لا يسأل عما يفعل وهم يسألون!»" (إمام عبد الفتاح إمام، 1994، ص: 7).

إنه تقليد كسروي كما أشار إلى ذلك المفكر العظيم محمد عابد الجابري، في تعيينه للمصادر التي نهل منها العقل الأخلاقي العربي، واستفاد منها العقل السياسي العربي. وكسرى هو الامبراطور الفارسي الذي رفع منزلته إلى قيمة الإله: يرثه في الأرض، ويستمد قداسته، ويتفرد - مثله - بالتنزيه والتمجيد والطاعة من طرف البشر. "فالطاعة الكسروية طاعة غير مشروطة لا تقتضي احتكاما لأية سلطة، فكسرى في هذه الحالة ينزل منزلة " الله ورسوله ". لا بل قد يصبح هو الإله نفسه" (محمد عابد الجابري، 2001، ص: 227-228)، لأن الله " هو الذي «استرعى» السلطان، وهو الذي «قلده» أمور الرعية، وأطلق يده على أبشارهم وأموالهم ودمائهم وجميع أحوالهم، فهو كالإله " (محمد عابد الجابري، 2001، ص: 243).

لابد، إذا، أن يكون الحكام من طبيعة مخالفة عن طبيعة البشر، فهم آلهة على الأرض، ومن هنا برزت صفة السمو التي يمتازون بها، لأن إرادتهم هي إرادة إلهية عليا. ثم تدرج الأمر بعد ذلك إلى أن الله ينتقي الحاكم انتقاء مباشرا، ليمارس طقوس السلطة نيابة عنه على الأرض. فقد اتجهت النظم السياسية (خاصة في الشرق) " إلى تأسيس السلطة على أساس إلهي، فقيل إن السلطة مصدرها الله يختار من يشاء لممارستها، ومادام الحاكم يستمد سلطته من مصدر علوي فهو يسمو على الطبيعة البشرية وبالتالي تسمو إرادته على إرادة المحكومين إذ هو منفذ للمشيئة الإلهية" (إمام عبد الفتاح إمام، 1994، ص: 22).

وعموما، يمكن استخلاص مجموعة من السمات العامة التي ميزت الطغاة عبر مر التاريخ (إمام عبد الفتاح إمام، 1994، ص: 42-43-44، بتصرف):

1ــ الطاغية رجل يصل إلى الحكم بطريق غير مشروع، فيمكن أن يكون قد اغتصب الحكم بالمؤامرات أو الاغتيالات، أو القهر أو الغلبة بطريقة ما....وهو لهذا يتحكم في شؤون الناس بإرادته لا بإرادتهم، ويحاكمهم بهواه لا بشريعتهم.

2 ــ لا يعترف بقانون أو دستور في البلاد بل تصبح إرادته هي القانون الذي يحكم، وما يقوله هو أمر واجب التنفيذ، وما على المواطنين سوى السمع والطاعة.

3 ــ يسخر كل موارد البلاد لإشباع رغباته أو ملذاته أو متعه التي قد تكون، في الأعم الأغلب، حسية....أو قد تكون متعته في طموحاته إلى توسيع ملكه وضم المدن المجاورة أو الإغارة على بعضها لتدعيم ثروته، أو إقامة إمبراطورية..الخ.

4 ــ ينفرد مثل هذا الحاكم بخاصية أساسية، في جميع العصور، وهي أنه لا يخضع للمساءلة، ولا للمحاسبة، ولا للرقابة من أي نوع.

5 ــ وهكذا يقترب الطاغية من التأله، فهو يرهب الناس بالتعالي والتعاظم، ويذلهم بالقهر والقوة وسلب المال حتى لا يجدوا ملجأ إلا التزلف له وتملقه.

2 ـ التسلط السياسي في السينما العربية: فيلم"البداية" لصلاح أبو سيف نموذجا.

يعتبر فيلم البداية أحد أبرز الأفلام المصرية التي عالجت ظاهرة التسلط في المجتمع العربي. وقد قارب المخرج المصري صلاح أبو سيف هذه الظاهرة الواقعية في إطار فني عميق، وتركيبة رمزية تستمد قيمتها من الخطاب السينمائي اللامباشر الذي يوظف كل عناصر البلاغة السينمائية، لخدمة المحتوى والقصد والرسالة، وفي هذا يقول رائد السينما الواقعية في العالم العربي: «حاولت أن أقدم فيلمًا خياليًا ولكني وجدته يأخذ شكلا من واقع الحياة يظهر ذلك التسلط في مجموعة بشرية سقطت بهم طائرة في واحة صحراء مصر، بينهم الفلاح والعامل والمثقف والعالم ورجل الأعمال الانتهازي الذي يفرض سلطة على موارد الواحة ممارسا حكما شموليا على هذه المجموعة من البشر مرتكزا على سلاحه وذكائه وجبروته». الفيلم خرج إلى الوجود في ثمانينات القرن الماضي (1986)، وهو من بطولة كل من : أحمد زكي، يسرا، جميل راتب.

أ ــ العنوان :

عنوان الفيلم له بعد تأريخي، مرتبط بسيرورة زمنية تعلن عن انطلاق ظاهرة من الظواهر، أو حالة من الحالات. إنه مؤشر تأسيسي يعلن عن تشكل حادثة أو واقعة انطلاقا من رصد أصولها وملامحها الأولى. وبما أن قصة الفيلم تتحدث عن ظاهرة الاستبداد والتسلط في مجتمع الواحة الصغيرة، فإن المخرج استهدف التقاط أساس ظهورها، وعلل تشكلها، وعوامل استنباتها في المجتمعات العربية التي رمز إليها، في الفيلم، بالواحة الصحراوية وطبقاتها الاجتماعية المختلفة (محامي ورجل أعمال - فنان - صحفية - دكتورة جامعية - ملاكم – العامة).

والفيلم يمثل أحد أبرز الأعمال السينمائية التي تكشف مدى تشوق الغريزة البشرية إلى السلطة، وارتباطها الدائم بالرغبة في السيطرة والتسلط من جهة، ومدى ضعفها وهشاشتها أمام قوى التسلط، وقابليتها إلى الاستعباد الطوعي، والرضى بواقع الخضوع والخنوع من جهة أخرى .

ب ــ قصة الفيلم :

يروي الفيلم قصة طائرة تعطّلت محركاتها وهي في الجو، وذلك بسبب ارتفاع درجة الحرارة في الصيف، فاضطر قائدها إلى الهبوط وسط الصحراء، وسرعان ما انفجرت بعد هروب جميع الركاب منها. هؤلاء الركاب الذين لعبت الصدفة دورًا كبيرًا في إنقاذهم من أنقاض البيداء، فهبوط الطائرة كان في موقع

قريب من واحة مليئة بالنخيل والماء، وقد كان عليهم السير بضعة كيلومترات للوصول إليها .هكذا وبعد تعب وشقاء كبيرين، تمكن الركاب من الوصول إلى الواحة، وبادروا في أيامهم الأولى إلى إضرام النيران للفت انتباه الطائرات الأخرى التي كانت تُحلّق فوقهم من أجل إنقاذهم، لكنّهم فشلوا في ذلك. هنا، وبعد تأكدهم من أن مسألة إقامتهم في الواحة ستطول، كان عليهم أن يشكلوا مجتمعهم الخاص، وأن يقوموا بتوزيع المهام والموارد فيما بينهم وفق مبدأي العدل والمساواة، لأنّ هذا هو الضامن الوحيد لبقائهم قيد الحياة في هذه الواحة التي تحاصرها الصحراء من كافة الجهات.

ت ــ تسلط المستبد على المقهورين :

ستبدأ ملامح التسلط والتفرد تتشكل وتتأسس ـ في الواحة ـ انطلاقا من السعي الحثيث الذي كان ينتاب المحامي ورجل الأعمال (جميل راتب) لبسط نفوذه وسيطرته على خيراتها، مقترحا إقامة قرعة (على شكل لعبة مراهنة) بينه وبين أصدقائه لتحديد المالك المتحكم في هذا الفضاء، ثم الاستيلاء بالاحتيال والتلاعب على متاعها وممتلكاتها من البلح والمياه. وهذا الاختيار له رمزية عميقة توحي بالطرق التي يتولى بها الحكام العرب الحكم في البلدان العربية، وهي طرق تفتقد لأدنى شروط الديمقراطية والتشاركية (انتخاب الشعب)، وتميل إلى نوع من الاستبداد الشامل، والتسلط الدائم، والهيمنة المطولة على كراسي الحكم وعلى خيرات الوطن .

بذلك سيؤسس المحامي نبيل به مملكته العظيمة والتي سماها "نابيهاليا" تيمنا باسمه، وإعلانا على تفرده بالحكم والقيادة. وتقع هذه المملكة في واحة مليئة بالثمار والبلح، وسط صحراء جرداء قاحلة، والهيماء القاحلة في الفيلم لها ارتباط وثيق بالوطن العربي وحكامه الذين جردوه من كل خيراته، واحتكروا كل نعمه ومنافعه لصالح أنفسهم وعائلاتهم وأقربائهم. فثمار البلح التي استحوذ عليها الحاكم نبيه بي، والتي كان يكلف - بجمعها وتحصيلها - كل ساكني الواحة، هي رمز لخيرات الوطن العربي وموارده العديدة والتي يشقى عليها المواطن العربي في كد وعناء، ثم يستفيد منها الزعيم المتعسف على حقوق الأبرياء، القاهر لكرامة الفقراء، الجائر في حكمه على الضعفاء.

إذا فقد قرر الزعيم نبيه بيه تقسيم العمل في مملكته الصغيرة (الواحة) بين الجميع : الرياضي (الملاكم) الذي يتكلف بمنصب الأمن والحماية الشخصية للزعيم، ثم الدكتورة العالمة التي يعشقها الزعيم ويحاول التقرب منها، ثم الصحفية الانتهازية التي تتنقل من هنا وهناك (تارة تروج لحملة الزعيم، وتارة تتقرب من أراء المعارضين)، ثم فئة المعارضين الذين كلفوا بمهمة جمع البلح، وتحملوا عناء الشقاء والضراء: الفنان (أحمد زكي)، ورفيقته مضيفة الطيران (يسرى)، والفلاح، وقائد الطائرة ومساعديه، وأخيرا الطفل الصغير بطل السباحة.

تصبح هذه الواحة عبارة عن مستوطنة جديدة، تسير بتنظيم محكم من طرف الحاكم (نبيه) قصد ترويض العامة (باقي الشخصيات في الفيلم). وترويضهم يستلزم اختيار مجموعة من الخطط، وتدبير عدد من المكائد، وإنجاز كثير من التدابير الأساسية بهدف ترسيخ السلطة التفردية في هذه المملكة الصغيرة. وبما أن الزعيم كلف العامة والمعارضين بالعمل الشاق (جمع البلح)، فإنه، وفي كثير من الأحيان، كان يلجأ إلى تلفيق التهم، وتوزيع الادعاءات على هؤلاء العمال بسرقة جزء من هذه الثمار الناضجة التي تمثل مصدر عيشهم، ومنبع رزقهم، وقوت حياتهم. وهذا التلفيق له دلالة تصريحية (واضحة) على كل الاتهامات التي ينتقيها الحكام المستبدون ضد الأطراف المعارضة، المهددة لمصالحهم، والمبعثرة لأوراق حساباتهم. فلوقف أصوات القوى الممانعة، يلجأ المستبد إلى تلجيم الأفواه، وتهديد الأرواح، عبر نسج خيوط مجموعة من الادعاءات المضللة، وإعداد سيناريوهات كثير من الجرائم الباطلة ، واقتراء كَمٍّ من التهم المختلقة.

ج ــ الأمن ودوره في حماية المستبد:

لضبط أمن مملكته الصغيرة، وتوفير الحماية الشخصية لنفسه، وتأميم خيرات الواحة وثمارها لصالح أطماعه، عين الزعيم نبيه بيه حارسا شخصيا ومكلفا بالأمن والدفاع عن مصالحه. إنه الملاكم الرياضي صالح الذي يمتاز ببنيته القوية وقوامه الصلب، في مواجهة أي تمرد أو ثورة قد يتعرض لها الزعيم. وقد أغرى هذا الأخير الرياضي بحصة مضاعفة من البلح، مكافأة منه على إخلاصه، وإيمانه بمشروع مملكة نبيهاليا. فالبطل الرياضي وقع فريسة سهلة لخدع نبيل به الذي كان يختلق مبررات واهية للإيقاع بالمعارضين : اتهامهم بالزندقة من خلال ترددادهم الدائم لمصطلح الديمقراطية، وإيهام الرياضي الساذج بأن هذا المفهوم شاذ وغريب، ويدعو إلى الإلحاد والخروج عن القانون. لذا فإنه سيقبل بعرض نبيه، ويوجه قوته وطاقته للإخلاص الأعمى، والتصديق الأسمى بدولة "نابيهاليا".

إن رمزية هذا الدور السينمائي الذي اختاره أبو سيف ببراعة وإتقان، تجرنا مباشرة إلى وظيفة قوى الأمن والعسكر في الأوطان العربية. هؤلاء الذين يغرر بهم، باسم الوطنية والدفاع عن الكيان والأمة، لصالح خدمة مصالح الأنظمة والحكام ضد الشعوب التواقة إلى الديمقراطية والعدل والحرية والمساواة. ولا يستقيم دورهم في نظام البلد وتشكيلة الوطن إلا بدفاعهم المستميت عن الاستبداد، وحشد قوتهم وسلطتهم بغاية حماية الطاغية. ولهذا يلجأ هذا الأخير، في كثير من الأحيان، إلى إغراقهم بالنعم والهدايا والمناصب، ويدفعهم، كل مرة، إلى التنافس والصراع والطمع بهدف التقرب منه. ولا يصير ذلك ناجعا إلا في حالة الأداء المشرف للوظيفة، والتفاني اللازم في المهمة، وأي مهمة هي ؟!! إن رجال الأمن أو العسكريين ملتزمون بقهر الشعوب إذا تحدثت، ومجابهة إرادتها إذا تحدت، وإسكات صوتها إذا نطقت، وحراسة نظامها إذا استكانت، وتبليد فكرها إذا استفاقت، وتكميم أفواهها إذا ضاقت، وتسليم

أمرها إذا حارت. واسم الرياضي (صالح)، دال على مهمته التي كلف بها من طرف الحاكم: مهمة الإصلاح والتأديب والضبط والرقابة.

وفي مقابل ذلك تبدل هذه الشخصية قصارى جهدها لحماية الحاكم، والدفاع عن ممتلكاته، وحراسة مصالحه، والذود عن أهدافه، وتبرير قراراته، وتنفيذ أوامره، وشرعنة مواقفه، وصيانة مشاريعه، وصون مخططاته. إنها، باختصار، اليد القوية التي يُنْعِمُ عليها المستبد، فَيَنْعَمُ - نتيجة ذلك - باستقرار في الحكم، وأمان في الحلم، وثقة في الحسم. فكيف لا يحسم المستبدون قراراتهم ضد شعوبهم وهم محصنون بقوى القمع والردع والتنكيل ؟!

د ــ المستبد والإعلام :

مجال آخر مساهم في إشهار الفعل التسلطي ركزت عليه عدسة صلاح أبو سيف، وهو مجال الصحافة والإعلام. فالصحفية (شهيرة) التي رافقت الناجين في رحلة الصحراء، هي نموذج للشخصية المتقلبة والمتحولة بتحول الظروف والسياق والأوضاع. وإذا كانت ترافق المناضلين والمعارضين وتحرضهم على الدفاع عن حقوقهم وكرامتهم ضد الحاكم في الظاهر، فإن عمق الأحداث وتطور التفاصيل، سيكشف لنا بأن وظيفة هذه الصحفية ذات بعد تضليلي وتمويهي. وهي بتحميسها للمعارضين لا تتوخى قلب النظام وإحلال العدل والديمقراطية، بل هي خطة ذكية لتخذيرهم وتمويههم وإلهائهم عن شرعنة المواقف إلى أفعال في الواقع.

إن الصحفية في الحقيقة هي بوق رسمي لنبيل به، وساعد أساسي في كل مخططاته ومشاريعه. فقد استعان بها الزعيم للوساطة بينه وبين المعارضين، بهدف خداعهم والاحتيال عليهم، ومن ثم ترويضهم وتعطيل أصواتهم وتأجيل طلباتهم. وكثيرا ما كنا نصادف حضور هذه الصحفية بين المعارضين من أجل إقناعهم وحثهم على المساهمة في بناء دولة نبيهاليا، وتأسيس وحداتها الأساسية، ورص لبناتها الرئيسية. بل إنها كانت تخترق نظامهم، وتغوص في أفكارهم، وتطلع على أهدافهم، وتوشي بأسرارهم، وتوجه خططهم. وفي أحيان أخرى كانت تساعد الزعيم في تدبير حكمه، وتوجيه مساره، وتعديل قراراته، وتصويب أخطائه، وإصلاح أمر واحته.

لهذا فقد اقترحت على الزعيم نبيه بيه فكرتين ذكيتين للتحكم في أهل الواحة، وإخضاع معارضيها، وتسخير رجالها، وتدجين نسائها :

ـ الفكرة الأولى : تمثلت في إقناع الزعيم من أجل الموافقة على تأسيس مجلة خاصة بأهل الواحة، وغايتها الأساسية هو التنفيس عن غضبهم، وجعلها وسيلة للتعبير عن همومهم وقضاياهم ومشاكلهم. وهذا ما نستشفه في تبرير الصحفية لمطلبها أمام نبيه بي : " المجلة طاقة ينفسو بها بدل ما يحتكو عليك" .

ـ الفكرة الثانية : الاهتمام بمجال الإعلام البصري والتلفزة. وهذا يبرز لنا في اللقطات التي تصور استمتاع الطاغية نبيه ببرامج التلفزة الممجدة له، والمثنية على أعماله، والمعظمة لقدره، والمشيدة بنهجه، والمزكية لطرحه ووجهة نظره. وبالرغم من كون هذه التلفزة غير حقيقية (مشخصة من طرف سكان الواحة)، نظرا لاستحالة وجود تلفزة في هذا المكان الجدب، إلا أن الطاغية نبيه استمتع بالعروض التي قدمها أفراد الواحة -واحدا واحدا - في إطار مستطيل على شكل تلفاز . ويمدح المقدمون في هذه التلفزة الافتراضية كل مشاريع الحاكم في مختلف المجالات :السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والرياضية والفنية. فكل مرة كان يطالعنا مقدم في مجال معين (ثقافة، اقتصاد، رياضة، فن...) يطري على مشاريع نبيهاليا، ويشيد بدور نبيه بي في صنع الملاحم والأعاجيب في شتى هذه الميادين. فهو السياسي البارع في تدبيره، والاقتصادي المميز في تخطيطه، والرياضي المبهر في نتائجه، والفنان الممتع في أدائه، والفلاح المخلص في عمله، والصانع المتقن لحرفته، والتاجر الناجح في تعاملاته....الخ. واسم الصحفية (شهيرة) يوحي بالتشهير والإعلان والإيذاع....تشهير بالطاغية وتجميل لصورته في مختلف وسائل الإعلام.

إن رمزية الإعلام في الفيلم تحيلنا مباشرة إلى دوره الرئيسي في صناعة التسلط والمتسلط في المجتمعات العربية، فبدون الإعلام لا يمكن للديكتاتور أن يبسط سيادته على مجتمعه، وبدون الصحافة لا يمكنه التأثير على الرأي العام والجماهير الساخطة، وبدون التلفاز لا يمكن له أن يتيح الطريق لأفكاره ورؤاه أن تشاع بين الناس. إن الإعلام أصبح المؤثر الأول في وعي المجتمعات العالمية في عصرنا الحالي، لهذا يستثمره المستبد في تجميل صورته، وتسطيع قيمته، وإعلاء صوته، وإيصال نواياه، وإبلاغ مقاصده ورسائله.

وإذا كانت وسائل الإعلام قد ساهمت كثيرا - في عصرنا الراهن - في التلاعب بعقول الجماهير، فإن الطاغية سيوظفها في نفس الغاية والمبتغى، بهدف السيطرة على مشاعرها، وضبط نوازعها، وإحكام القبض على ثوراتها. لذا تختار الأنظمة أن تردع الخصوم بإعلامها ورجاله الذين تنتقيهم على المقاس، لكي يقوموا بدورهم على أكمل وجه. فالإعلام بمختلف أنواعه، في العالم العربي، هو بوق للنظام: يغني ليلاه، ويخاطب بقيادته، ويتواصل بلغته، ويرسم مشاريعه، ويجسد أهدافه. ونجد أن الصحف والمجلات والبرامج التلفزية العربية تخصص مساحات واسعة للتغني بالزعيم، والإشادة ببرامجه، وتمجيد رؤيته وطموحه. إنها صحافة التملق والمنفعة الشخصية، التي تخطو وراء مصالحها، مقابل خدمة أوامر النظام.

كذلك التلفزة، تسير بنفس الخطى في سبيل إشهار دور الزعيم، وعرض إنجازاته العظيمة التي تصور في هيئة الخوارق والملاحم (في جميع المجالات). والهدف الأسمى من ذلك هو التأثير في رأي الجماهير، وتملك وعيها، وتوجيه أفكارها وأذواقها وفق أهواء الطاغية ورغباته. ويلجأ ـ هذا الأخير ـ في ذلك إلى " السيطرة على المجال الإدراكي للناس. حيث يحتل المستبد بصوره ورموزه والشعارات التي ترفع في

تجيده، والكآبات والتهاني، كما نشرات الأخبار المسموعة والمرئية، وكذلك احتلال صدارة الحيز الإعلامي المنشور لإبراز أخباره ولقاءاته وغدواته وروحاته، الحيز الإدراكي للناس. إنه يصبح كلي الحضور في مدركات الناس الواعية وغير الواعية، المقصودة والعفوية. هذا الحضور المكثف يشكل حالة غمر إدراكي perceptual flooding . يقصد بهذا المصطلح إغراق الإنسان بالمثيرات البصرية والسمعية التي تتعلق بموضوع ما. والهدف من الغمر هو تشكيل القناعات لدى الناس، والتلاعب بعقولها، وصولا إلى دفعها إلى مواقف معينة وسلوكات محددة"(مصطفى حجازي، الإنسان المهدور، 2005، ص: 103).

ه ـ المستبد والعلم/ الثقافة:

دور آخر ركبه المخرج صلاح أبو سيف في الفيلم بعناية فنية بالغة، وقصد جمالي رفيع، توخى من خلاله كشف ألعوبة المستبدين في بناء مملكتهم الدكتاتورية المتغطرسة. هذا الدور جسدته الأستاذة الجامعية في العلوم (سميحة طاهر)، والتي عشقها نبيه بيه منذ اليوم الأول من إقامته في هذه الواحة. وقد خصصت هذه الدكتورة نشاطها للبحث والتنقيب عن الخصائص الجيولوجية التي تميز المنطقة والتي يمكن استثمارها في جعل هذا الفضاء مركزا غنيا بالثروات الطبيعية والخيرات الربانية. ولهذا فقد قرر الزعيم نبيه بيه التقرب منها، ونصب الشراك لها لتقع هي الأخرى في غرامه، مستهدفا في ذلك الاستفادة من أبحاثها ودراساتها العلمية، لتكريس هيمنته، وتكديس ممتلكاته، وتأسيس مشروعه. لقد أوهمها بالحب وخدعها بالعشق بغاية التعرف على أفكارها العلمية وتخصيصها لخدمة أعماله وخططه. وبطبيعة الحال فالنعم التي سيجنيها الزعيم كثيرة ووفيرة من هذه الأبحاث التي توخت، من خلالها الدكتورة، تحويل الواحة إلى جنة من الثروات والمشاريع الاقتصادية. ولعقد صفقته المشبوهة مع الدكتورة تودد نبيه بيه إليها وادعى حبه لها، وجعلها من كبار المقربين منه الذين يجب خدمتهم - من طرف أهل الواحة - والولاء إليهم وتمتيعهم بمختلف وسائل الرفاهية والنعيم، وكل أشكال المكافآت والهدايا، وجميع أنواع العطاء والجزاء.

إن دلالة هذا الدور مرتبطة أشد الارتباط بوظيفة المثقف والعالم في عالم اليوم، وفي مجتمعنا العربي بالخصوص. فالمثقف لم يعد - كما كان في السابق - ذلك الصوت الثوري المناضل من أجل حقوق المستضعفين والمهمشين، ولم يبقى مؤشرا لصرخة الشعب، وغضب الأمة، وانتفاضة الطبقة. بل أصبح يصنف ضمن القوى التي تصنع عالم اليوم بأشراره ومخاوفه وتهديداته، وإلا فمن يساهم في اختراع كل معدات الحروب والاقتتال والصراع (قنابل نووية وهيدروجينية - صواريخ - طائرات حربية..الخ) ؟!!! ومن يدر بأبحاثه العلمية الملايين والملايير مقابل بيعه لبراءة اختراعاته لصالح القوى السياسية والاقتصادية

التي تحكم العالم ؟!! ألم يساهم ألبرت انشتاين بدور مركزي في صناعة القنبلة النووية ؟!! ألم يخترع العالم الذي توزع باسمه جوائز نوبل (ألفريد نوبل) الديناميت مدمر البشرية، ومخرب الحضارة؟ !!

الأمر نفسه ينطبق على المثقف العربي، الذي عاش منذ القدم منصهرا في كنف الخلفاء وحضرة الأمراء، يمدحهم ويتغنى بخصالهم مقابل دريهمات تلبي مآربه الشخصية. فالحاكم العربي (في الماضي والحاضر) ظل مركزا على قيمة النخبة في المجتمع ودورهم الرئيسي في تنويره وتثقيفه، ومن هنا كان لزاما عليه كبح هذه القوة الفكرية الخلاقة، وتحويل طاقتها بشكل مدروس معكوس.

فبحث الحكام العرب عن كل الطرق التي بواسطتها سيحولون ولاء المثقف إليهم، وطاعته لهم، وأعماله في سبيلهم. حيث قدموا كل أصناف الهدايا والجوائز والنوال، وبسطوا يدهم لكل أشكال المنحة والهبة والعطية، والهدف الأسمى من هذا هو شراء ضمير العالم، وخاطر المثقف، وذمة المفكر. إن نخبة اليوم في العالم العربي تخلت عن مبادئها وصوتها النقدي - التوعوي، واغترت بالمناصب التي قدمت لها، وانجذبت إلى الإغراءات التي نصبت لها، وطمعت في النعم التي خصصت لها. حيث حاول الحكام العرب استغلال صوت المثقفين، وضمهم إلى سفينة التسلط التي يقودونها، وذلك من خلال أدوارهم الجديدة التي ستنقلب من التنوير إلى التمويه، ومن التثقيف إلى التتفيه، ومن التأديب إلى التسفيه، ومن التهذيب إلى الترفيه.

فبعد أن كانت النخبة هي ضياء العقول والنور الذي يرفض الذبول، أضحت وسيلة للتشهير بأراء الحكام، والوقوف ضد مطالب العوام. إن وظيفتهم الأساسية تستهدف تلميع صورة الطاغية، والوقوف في صفه في كل القرارات، مع تضليل الشعب وتدليس الحقائق وافتراء الوقائع لتبرير كل عمل يقوم به، وتسويغ أي قرار يتخذه. ومن هنا فواقع الحال يقول بأن النخبة الحاكمة قد تمكنت من ضم صوت المثقف لصالح خدمة أجنداتها، وإلهاء المواطن العربي المقهور في قضايا تعطل التفكير، وتحد من النقد والتمحيص، وتقف حاجزا أمام النضج والوعي والتفكير. قضايا غايتها الأساسية هي غض الطرف وصم الآذان وتلجيم الصوت أمام ما يقع للشعوب من خروقات استبدادية، وتجاوزات تسلطية، وتراجعات حقوقية.

ويبرز المخرج أبو سيف هذا التحالف الثنائي بين الحاكم والمثقف في المشهد الذي يصور صنع نبيه بيه لشراب مسكر -بإشراف الدكتورة الجامعية - كانت غايته الأساسية هي إسكار أهل نابيهاليا، وإلهائهم عن كل المطالب الإصلاحية (الاجتماعية والسياسية) التي قدموها إلى حاكم الواحة من أجل تفعيل الحكم الديمقراطي في هذه المملكة الصغيرة. وهذا المشهد له بعد إيحائي يرمز إلى سياسة المستبدين التي تهدف إلى تخدير الشعوب وإلهائها، وذلك بتوفير جميع أنواع المتع الحسية والجسدية وكل وسائل اللذة الإنسانية والروحية. وإشراف الدكتورة على العملية، دليل على تحالف النخب العلمية مع المستبد في مهمته الأساسية التي تصبو إلى القضاء على فكر الشعب، وتحطيم نفسيته، وتعطيل حسه، وكبح روحه، وذلك

من خلال إغراقه في كل أنواع المخدرات والأفيون والحشيش والخمر والجنس...الخ. ضف إلى ذلك أن اسم الدكتورة سميحة (من التسامح) يؤشر إلى تقارب سري بين النخبة الحاكمة والنخبة العالمة، كون أن هذه الأخيرة (النخب العالمة) متسامحة في أعمالها ومتحالفة في منجزاتها مع نخب الاستبداد والقهر.

و ـ المستبد والمناضل :

الدور البارز الذي اعتنى به المخرج، فنيا، في هذا الفيلم هو دور الفنان المناضل عادل (أحمد زكي) والمؤازر من طرف حبيبته المعارضة، مضيفة الطيران آمال(يسرى). وهو دور له رمزية بليغة في الفيلم كونه يلمح إلى الفئة المتحدية لقرارات المستبد، والمعارضة لكل أشكال الغطرسة والتسلط والطغيان. إنها الفئة التي تستنشق نسيم الحرية وتأبى السقوط في هاوية الخضوع والاستكانة، الاستسلام والتملق، العبودية والتسليم. فالفنان عادل عارض تفرد نبيل بيه بالحكم وتسلطه على أهل الواحة، فكان دائما في مقدمة المحتجين على قراراته التعسفية، وكان دائما رافضا لمشاريعه وأطماعه الاستغلالية، بل الأكثر من ذلك فقد رفض كل محاولات الإغراء والجذب والإغواء التي تلقاها من حاكم مملكة نبيهاليا نبيه بي. هذا الأخير حاول التودد إلى الفنان، أثناء حواره معه، وذلك بتقديم حصص إضافية من البلح قصد حمله على تغيير رأيه، وإقناع أصدقائه المحتجين بالتراجع عن مطالبهم الإصلاحية. لكن هيهات أن يخون هذا المناضل القضية، هيهات أن يغدر هذا المبدع بالوطنية، فيرفض، بذلك، كل الرشاوي التي قدمها نبيل بيه معلنا إصراره على تنفيذ مطالب أهل الواحة الإصلاحية والديمقراطية. وقد أعلن عن هذا الطرح في حواره الثنائي مع نبيه بيه : " مبخدش رشاوي"، متحديا كل العواقب التي قد يتعرض لها من طرف هذا الدكتاتور.

ومن بين المطالب الإصلاحية التي قدمتها ساكنة الواحة، ضرورة إجراء انتخابات ديمقراطية ونزيهة، تفضي إلى تعيين رئيس منتخب ديمقراطيا لهذه الواحة. لكن المستبد نبيل بيه رفض هذا المقترح رفضا قاطعا، وحاول إلغاء الفكرة واستبعادها، وتهديد أصحابها أو إثارتهم بالهدايا والرشاوي. لكن تحدي أهل الواحة وإصرارهم جعله يستسلم للأمر اليقين، ويقرر إقامة انتخابات ستفضي إلى نجاح الفنان عادل، وترأسه لمملكة نبيهاليا بشكل ديمقراطي شريف. وهنا ستثور ثائرة الطاغية، معلنا رفض النتائج، ومصمما على الحرب والمواجهة والصراع. حيث سيحاول اغتيال الفنان المثقف بالسكين، إيذانا بتمرده وانقلابه وعصيانه وخروجه عن القانون. وهذا المشهد له رمزية عميقة في سلم البلاغة السينمائية التي يحفل بها الفيلم، كونه يشير إلى حالة الانقلابات السياسية والعسكرية التي تنتشر بكثرة في أوطاننا العربية، والتي ترفض أي مشروع ديمقراطي حداثي يسعى إلى نقل البلاد العربية إلى مصاف البلدان المتطورة، والمتقدمة، والساعية نحو قيم العدل والحرية والمساواة...الخ.

إن الفنان عادل في الفيلم هو رمز للقوى المعارضة الغيورة التي تناضل ضد الاستبداد، فاسمه يوحي بوظيفته في الفيلم، عادل الذي يبحث عن العدل والمساواة، عادل الذي يسعى إلى ترسيخ الحرية والكرامة، عادل الذي يهدف إلى تعميم الديمقراطية والتشاركية. وقد ساندته في هذه المهمة مضيفة الطيران آمال (يسرى) التي رفضت كل قرارات المستبد، مفضلة التضحية والاعتقال بدل قبول الظلم والطغيان، واسمها (آمال) دليل على الحلم والأمل والإيمان بالتغيير نحو الأفضل، نحو العدل والحرية والديمقراطية، رغم قهر السجن، وقساوة الأسر، ومرارة القيد.

وكثيرا ما كان نبيه بيه يوظف المعتقل كأحد وسائل الردع والتهديد والعقاب ضد أهل الواحة، فيسجنهم متى شاء ويعفو عنهم في أي وقت رغب، وهذا يدل على تحكم المستبدين في سلطة القوانين ومصير المعتقلين، بالعفو والعقاب بحسب الأهواء لا بحسب القانون. بل الأكثر من ذلك امتدت هيمنة الطاغية نبيه حتى على سلطة القضاء، التي يفترض فيها أن تكون هيئة مستقلة في المملكة. وهذا ما يبرز جليا في المشهد الفيلمي الذي يرصد محاكمة المعتقلين في محكمة الواحة، حيث يتظهر نبيه بيه أثناء المحاكمة في صورة جميع الفاعلين المساهمين في سلك القضاء : القاضي والمدعي العام وهيئة الدفاع ...الخ، إيحاء بالسيطرة الشمولية للنظام المستبد على جهاز القضاء، وتوجيه أحكامه وفق مطالبه وأهوائه وأحقاده، لا بحسب سلطة الفصول القانونية والدستورية، " فالمستبد هو المرجع الشخصي للناس، وحتى للقانون حين يفصل ويعدل على مقاس طموحاته إلى الهيمنة وتأزيل السلطة"(مصطفى حجازي، الإنسان المهدور، 2005، ص: 74).

إن فئة المناضلين في الفيلم تعكس صورة الثوري العربي الذي يحاول - بحسه النقدي ومواقفه المتحمسة ودفاعه المستميت عن قضايا شعبه - أن يغير من الواقع السلبي، وأن ينير فكر المواطن، وأن يشعل فتيل الحماس، وأن يفتح الباب أمام الأمل والحلم في سبيل استنشاق نسيم الحرية والعدل والديمقراطية. إنها فئة ترفض الخضوع والخنوع، وتجابه قوى الطغيان والتسلط، وتصارع سرطان الديكتاتورية والقمع، من أجل تحقيق قدر من الكرامة والشرف، بعض من العزة والنخوة، بضع من الشهامة والأنفة. وهي الفئة التي يرسمها صلاح أبو سيف في أبهى صورة، وأرقى هيئة، وأروع حلة. فيبدع مخرجنا الواقعي في تجسيد خصوصياتها وتشخيص ملامحها تشخيصا مثاليا، طاهرا، شريفا، ساميا، صافيا....الخ.

ــ المستبد وجمهور العوام :

الفئة الأخيرة التي ترجى من خلالها أبو سيف نقل مجتمع الاستبداد في بنياته التكوينية ووظائفه التأصيلية، هي فئة العامة والتي يمثلها باقي سكان الواحة : الفلاح سليم سالم السلمان، الراقصة عدولة، الكابتن خالد قائد الطائرة ومساعديه. وهي فئات مثلت البساطة والخضوع والخنوع والهروب والخوف والرضى بالواقع دون أدنى قدر من المواجهة والطموح والتحدي، ودون أي محاولة للمجابهة والمقاومة

والرفض. إنها رمز لفئات المجتمع المسحوقة والمستسلمة والمقهورة، التي تشاهد ما يقع لها دون قدرة على التغيير والتحوير والتحرير. فقط تكتفي بالمشاهدة والملاحظة، لا حول ولا قوة لها، تطمح للخير ولا تستطيع كبح الشر، ترضى بما يشرع ويفرض ولا تملك حرية للتعبير والرفض، تستسلم لما يعلن ويقرر ولا حق لها في الرد والصد. إنها الشعوب المقهورة والمهدورة كما يصفها الكاتب مصطفى حجازي.

وعوام الناس "يختلط في أذهانهم الإله المعبود والمستبدون من الحكام...ولهذا خلعوا على المستبد (الطاغية) صفات الله: كولي النعم، والعظيم الشأن، والجليل القدر" (إمام عبد الفتاح إمام، 1994، ص: 44). وهذا هو السبب الذي يجعل الطاغية يستغل سذاجتهم وثقتهم العمياء في برامجه ومخططاته، ليبسط سيطرته عليهم، ويتملك أفكارهم ووعيهم، والأكثر من ذلك يوظفهم في التأثير والتحكم، القيادة والحكم، الهيمنة والحيازة. فالمتسلط " يسعى إلى تجهيل الناس معتمدا على العوام، يقول (الكواكبي): ((العوام هم قوة المستبد وقوته))" (برهان زريق، الاستبداد السياسي، 2016، ص: 6).

فالفلاح سليم سالم السلمان هو رمز للبساطة والطاعة، للامتثال والاستكانة، للإذعان والقناعة. واسمه دال على موقفه في واقع الواحة، فسليم هو دال على مدلول الاستسلام والتسليم والسلام، لأنه شخصية اتصفت في الفيلم بالصمت والتصديق، بالرهبة والتوجس، بالاكتفاء والاكتنات، بالرضى والموافقة. فظل طوال أحداث الفيلم يصدق كل ادعاءات الزعيم، ويسلم بحكمه وسيطرته، ويخضع لجبروته وطغيانه دون أدنى اعتراض أو رفض.

أما الراقصة عدولة فهي أيقونة إيباحية، تحيل إلى الطبقات الشعبية المسحوقة والمستغلة، الراقصات اللواتي ينظر إليهن نظرة نقص وابتذال، دلع ودلال، إغراء وشهوانية. واسمها أيضا يوحي بهذا الغنج الجسدي المستسلم لظروفه الاجتماعية، والخاضع لرقابة المستبدين وتوجيههم، والخانع لقدره البئيس وعمله الخسيس. ورغم كل هذا فقد تعمد صلاح أبو سيف تصوير هذه الشخصية تصويرا إيجابيا، يركز فيه على روحها الطاهرة، وقيمها الصافية، وأعمالها النزيهة، وملامحها المرحة، وتصرفاتها الطربة. وهذا راجع إلى النزعة الواقعية في سينما صلاح، ورؤيته النقدية التي تتوخى تعرية الواقع وإصلاحه.

الشخصية الثالثة في هذا الصنف (العامة) هي شخصية الكابتن خالد، قائد الطائرة التي سقطت في الواحة. وهي شخصية فضلت الهروب سريعا ومجابهة الأخطار، على المكوث قريبا ومواجهة الأضرار. إن خالد ضاق ذرعا في انتظار الخلاص، فقرر البحث عنه بنفسه، مخترقا الصحار، ومتحديا القفار، وحائرا بين الغمار. بينما رفض الطياران المساعدان خوض هذه التجربة الخطيرة رفقة الكابتن، بسبب خوفهما من مسارها المجهول الذي قد يؤدي بهم إلى هلاكهم. وقررا، بذل ذلك، اختيار مسلك عاق، والاستمرار في عملهما الشاق (في الواحة)، خدمة لمشاريع نبيه بيه الاستغلالية، وتنفيذا لمخططاته التعسفية. هكذا يتمكن الكابتن خالد ـ أخيرا ـ من النجاح في مهمته، والفلاح في مغامرته، فيستطيع

الوصول إلى بر الأمان، وإخبار أهل الطوارئ بضرورة إنقاذ هؤلاء التائهين في الخلاء، الضائعين في العراء. ثم سيعود إلى أصدقائه بطائرة إنقاذ، ترجعهم إلى ديارهم سالمين ناجين، باستثناء الطاغية نبيه الذي بقي وحيدا في واحته التي حلم بها، منفردا بمملكته التي استولى عليها.

وختاما يبقى أن نشير إلى أن فيلم البداية هو تحفة فنية راقية، قدمت في قصة بسيطة وحكاية طريفة، وركبت في قالب جمالي ينزع إلى التلميح والترميز، وجسدت بمنطق سينمائي قائم على التخييل والإيحاء. ويبقى الطابع الواقعي للمخرج صلاح أبو سيف حاضرا بقوة، وإن عبر عنه بلغة غير مباشرة، تتطلب جهدا من طرف المتلقي ـ المشاهد، الذي يحاول ربط ما يبصره في الشاشة بسياق الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه. فالمخرج انتقى ظاهرة اجتماعية وسياسية من الواقع (الاستبداد)، وبلغها بأسلوب فني عميق، وبحكاية هزلية مبسطة، تدور في فضاء محدود (الواحة الصحراوية)، وينجزها طاقم تشخيصي محصور، في زمن معين، وبيئة معزولة مسيجة. ليكون بذلك هذا العمل المصري أحد المعالم السينمائية البارزة (في العالم العربي) في حقبة الثمانينات.

وأخيرا فإن هذه الدراسة مكنتنا من تحقيق مجموعة من النتائج المعرفية، التي أفادت الفكر وأغنت البحث في هذا المجال المرتبط بظاهرة سوسيوثقافية (التسلط) تعاني منها جل المجتمعات العربية. وقد استنبطنا هذه النتائج من عمل فني (فيلم البداية) حاول مقاربة هذه الظاهرة، وفق شروطه الجمالية وآلياته الإبداعية. ومن أبرز هذه الخلاصات التي توصلنا إليها:

- الاستبداد هو مفهوم اجتماعي/سياسي يعني التفرد والتسلط بالحكم من طرف شخص واحد مع التعسف على حق المقهورين وهدر حقوق المهضومين. ويبقى الشعب (الجماعة) في هذه المعادلة مجرد طرف خاضع وخانع وقانع، لا مساهمة له في تأسيس الفعل السياسي بشكل ديمقراطي.

- يتخذ المتسلط من التعظيم والتقديس والسمو وسيلة في بسط الحكم وتمطيط السيادة، إنه خليفة الإله في الأرض الذي يجب أن يخضع له الجميع، بدون شرط أو قيد. والويل كل الويل لكل مخالف أو معارض لطقوس البيعة والولاء في هذا النظام.

- يتعامل المتسلط مع المواطن كعبد منفذ لأوامره، فيقصيه بالتالي من كل مواقع القرار، ويقيد طاقاته، ويلغي مهاراته، ويسفه من قيمته، ويخل بكرامته، ويقضي على أحلامه. ويخلق، بدل ذلك، في نفسيته : الأزمة والصدمة والعدوانية والسلبية، فيحبط بالتالي أهدافه، ويهمش دوره، ويقهر إنسانيته، ويهدر وجوده - يتخذ الطاغية من الوطن ملكا خاصا، يستمتع به هو وأقاربه المقربين. فالبلد هو عبارة عن ضيعة يمتلك فيها الزعيم كل حقوق التصرف والتدبير، وتسييرها يكون خاضعا لمنطق الهوى والرغبة والميول لا لمنطق القانون والدستور والعقول.

- يوفر المستبد كل وسائل الرفاهية والمتع والإلهاء لإخضاع شعبه والسيطرة على تفكيره. وهذا يقتضي منه تخطيطا حصيفا، وتوجيها محكما قصد التسلل إلى وعي الجماهير، والتقوقع في لا شعورها .

-الإعلام والصحافة من الوسائل الرئيسية التي يستهدفها الطاغية لتلميع صورته، وإشهار وظيفته، وتقريب مكانته إلى الناس. ولذا يعمل الحاكم كل ما بوسعه للاستيلاء على هذا المجال وتوجيه العاملين فيه إلى مدحه وتعظيمه والتملق إليه مقابل إغراقهم بالنعم والهدايا والمناصب.

- الأمن عنصر أساسي في نظام الدولة المستبدة، وعن طريقه يتم إخضاع الشعب والتحكم فيه وضبط حركيته بالتأديب والتهذيب والعقاب، مقابل توفير الأمن والسلم والراحة والدفاع للطاغية.

- يستغل المتسلط، كثيرا، النخب العلمية المثقفة، وذلك بالتقرب منها، والاستفادة من خبراتها، واستغلال أفكارها، واستهداف معارفها قصد توظيفها فيما ينفعه ويزكي سيادته وأطماعه. ولهذا يذر على هذه الفئة أموالا كثيرة ومغانم عديدة، ويقربها من بلاطه، ويكلفها بمهام حساسة في سياسته .

-المناضل هو الطرف الوحيد الذي يقاوم سياسة الاستعباد التي يمارسها الطاغية، وذلك بحسه الثوري، وصفاء سريرته، ونقاء روحه، وطهارة فكره. إنه الشخص الذي يرفض كل الهدايا والإغراءات في سبيل الإيمان بالمبدأ وترسيخ الضمير وتأسيس قيم الديمقراطية والحرية والعدل والكرامة...الخ.

- العامة هم الحلقة الأضعف في معادلة الدولة المستبدة، فهم البسطاء الذين يتحكم فيهم الطاغية كيفما شاء، وهم الراضون الخانعون القانعون في دولة الظلم والقهر. لا حول لهم ولا قوة، ولا إرادة لهم أو موقف، فقط ينفذون ما يطلب منهم، ويشاهدون ما يقع أمامهم دون أي قدرة على المبادرة أو اتخاذ القرار.

ـ لائحة المصادر والمراجع:

ـ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر ـ بيروت، ط 3 ـ 1414 هـ، ج 3، مادة: بدد.

ـ ـ إمام عبد الفتاح إمام، الطاغية، سلسلة عالم المعرفة ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت)، عدد: 183 ـ مارس 1994.

ـ ـ برهان زريق، الاستبداد السياسي، سلسلة الكتب المنشورة بعد الرحيل (4) ـ وزارة الإعلام السورية، ط1 ـ 2016.

ـ صلاح أبو سيف، فيلم : البداية، تاريخ الإنتاج : 1986 ـ مصر، بطولة : أحمد زكي ـ يسرا ـ جميل راتب

ـ صبري عبد المنعم...الخ.

ـ عبد الرحمن الكواكبي، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، تقديم : أسعد السحمراني، دار النفائس ـ بيروت، ط 3 ـ 2006.

ـ محمد عابد الجابري، العقل الأخلاقي العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم في الثقافة العربية، نقد العقل العربي (4)، مركز دراسات الوحدة العربية ـ بيروت، ط1 ـ 2001.

ـ مصطفى حجازي، الإنسان المهدور: دراسة تحليلية نفسية اجتماعية، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ط1 ـ 2005.

ـ مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ط9 ـ 2005.

السيكودراما: مسرح علاج نفسي جماعي

Psychodrama: a group psychotherapy theater

نور الهدى بزراوي،
أستاذة محاضرة "أ"، "مخبر الاضطرابات النمائية العصبية والتعلم TNDA– جامعة تلمسان،
البريد الإلكتروني: nourelhouda.bezraoui@univ-tlemcen.dz

ملخص:

تهدف هذه الورقة البحثية إلى محاوله التعرف على أهم المبادئ والتقنيات والشروط الّتي تستند إليها الدراما النفسية في اعتمادها على التصوير التمثيلي المسرحي لمشكلات نفسية أو سلوكية أو اجتماعية، ولعب الأدوار والمواقف كأسلوب علاجي جماعي يرتكز على مبدأ التفاعل والعلاقات الوجدانية القوية، وذلك من خلال مقاربة نظرية تحليلية لماهية السيكودراما كممارسة نفسية علاجية جماعية.

الكلمات المفتاحية: السيكودراما، المسرح العلاجي، العلاج النفسي الجماعي.

Abstract :

This research paper aims to identify the most important principles, techniques and conditions on which psychodrama relies in its application of theatrical representations of psychological, behavioral or social problems, role plays and situations as a group therapeutic method based on the principle of interaction and intense emotional relationships through an analytical theoretical approach on psychodrama as a group psychotherapeutic practice.

Key words : Psychodrama, theater therapy, group psychotherapy

1. مقدمة:

تعتبر السيكودراما أو العلاج بالتمثيل المسرحي أحد أهم وأشهر أساليب العلاج النفسي الجماعي الّتي تتيح للمعالج النفسي إمكانية استخدام جميع التقنيات التي تحفز الخيال كوسيط ضمن العلاقة العلاجية النفسية. كما تعتبر أيضا نهجا ومقاربة ديناميكية تشجع على إيقاظ الطاقات والإمكانات الإبداعية وتأكيد الذات، والذي غالبًا ما يؤدي إلى الشعور بالرفاهية والاستقلالية والحرية، وذلك باعتبارها تقنية لعب مرتجلة (لعب الأدوار) يتم خلالها التعبير عن التوترات العاطفية بدرجات متفاوتة من القوة، الهدف منها هو محاولة انتشال المريض من حالة ماضية مؤلمة أو السماح له بالاقتراب من موقف صعب، وذلك بمساعدة جماعة من المفحوصين "المشاركين"، حيث تعتبر الجماعة هنا "نموذجا مصغرا" للحياة اليومية التي تسمح للمعالج بمراقبة كيف يعبر كل فرد عن نفسه، وكيف يعيش ويتفاعل مع الآخرين، وهي تتصف بأنّها ذات هيكل وبنية رسمية، وقاعدة لا واعية، وبأنّ لديها تماسك جماعي وقدرة علاجية تعتمد بالدرجة الأولى على مبدأ "هنا والآن"، حيث يعمل المعالج على تعديل المواقف والآليات التي يتم التعبير عنها وتحقيقها في الموقف العلاجي، أين يصبح الدور مفهومًا تجريبيًا عمليًا، يعتمد تنفيذه على مبدأ العمل والعفوية والتنفيس والارتجال كمنطقة تقاطع بين الواقع والخيال. فرغم اختلاف النظريات المعتمدة في تطبيق العلاج بواسطة السيكودراما، إلاّ أنّ النتائج الإيجابية الّتي حققتها هذه التقنية جعلتها تحض باهتمام العديد من المعالجين في مجال الصحة النفسية والعقلية، والإرشاد التربوي سيما لدى الطفل والمراهق. فمن بين الدراسات الّتي اهتمت بتطبيق السيكودراما كتقنية علاجية جماعية، نذكر:

- دراسة هيلمان (1985) Hilman LR الّتي أجراها على عينة من طلبة المدارس الثانوية ممن يعانون اضطرابات ومشاكل انفعالية هدف من خلالها إلى التعرف على مدى فعالية السيكودراما في علاج بعض المضطربين من المراهقين، حيث توصل إلى أنّ السيكودراما يمثل مصدرا للمتعة والترفيه عن النفس للمضطربين انفعاليا، وبذلك فهو يعتبر أسلوبا علاجا ناجحا.
- دراسة عزازي (1990)، والّتي تمّ خلالها استخدام السيكودراما في علاج بعض المشكلات النفسية (العدوان، اضطراب التجنب، اضطراب قلق الانفصال) لأطفال سن ما قبل المدرسة، تراوحت أعمارهم بين (3 و6) سنوات، حيث خلصت النتائج إلى وجود فروق دالة إحصائيا في كلّ من لعدوان، واضطراب التجنب، واضطراب قلق الانفصال قبل وبعد تطبيق البرنامج السيكودرامي.
- دراسة غريب (1994)، الّتي هدفت إلى استخدام السيكودراما لخفض الاضطرابات الانفعالية لدى عينة مكوّنة من ستة أطفال، تراوحت أعمارهم بين (6 و9) سنوات، والّتي توصلت إلى وجود فروق دالة إحصائيا فوق المستوى بين الأطفال المضطربين في التطبيق القبلي والبعدي.

- ودراسة خطاب (2001) الّتي هدفت إلى تطبيق برنامج سيكودرامي للتخفيف من حدة سلوك العنف لدى عينة من الأطفال من ذوي التخلف العقلي البسيط. ومن بين النتائج الّتي أسفرت عنها الدراسة: وجود فروق في درجات المجموعة الضابطة والتجريبية في سلوك العنف قبل تطبيق البرنامج، وجود فروق دالة إحصائيا بين أفراد المجموعة الضابطة والمجموعة التجريبية بعد تطبيق البرنامج لصالح المجموعة التجريبية، وجود فروق دالة إحصائيا بين أفراد المجموعة التجريبية قبل تطبيق البرنامج وبعد تطبيقه لصالح القياس البعدي من حيث تخفيف سلوك العنف، مما يؤكد فاعلية البرنامج السيكودرامي، وكذا وجود فروق دالة إحصائيا بين أفراد المجموعة التجريبية في التطبيق البعدي (1) ودرجاتهم في التطبيق التالي لفترة المتابعة (2) للقياس واستمارة الملاحظة لسلوك العنف لصالح القياس البعدي للمتابعة، ما يؤكد فاعلية البرنامج السيكودرامي وبالتالي يمكننا الجزم بأنّ العلاج بواسطة السيكودراما ذو فعالية في إحداث تحسين وتعديل على مستوى سلوكات وانفعالات الفرد بشكل عام، والطفل والمراهق بشكل خاص.

يلاحظ أنّ الدراسات المشار إليها، والّتي تعتبر نموذجا لدراسات مماثلة أخرى، قد هدفت بالدرجة الأولى إلى التحقق من فعالية السيكودراما في التخفيف من حدة العديد من المشكلات النفسية والسلوكية لدى عينات من الأطفال (ذكور وإناث)، وقد اتفقت نتائجها حول فعالية العلاج الجماعي السيكودرامي في تحقيق نتائج إيجابية مع العينات المستهدفة.

فانطلاقا من أهمية العلاج النفسي الجماعي بشكل عام، والسيكودراما بشكل خاص، في السماح للفرد بالتّعرف أفضل عن ذاته، والتحكم أكثر في سلوكاته وانفعالاته، وبتحديد وجداناته وهواماته من خلال التعبير اللفظي الحر والتنفيس الانفعالي التلقائي والاستبصار الذاتي في موقف جماعي، نسعى من خلال هذه الورقة البحثية إلى تحديد أهم المبادئ والتقنيات والشروط الّتي يستند إليها هذا النوع من العلاجات، وذلك من خلال مقاربة نظرية تحليلية لماِهية السيكودراما كممارسة نفسية علاجية جماعية،

2. تعريف السيكودراما:

يقترن مصطلح السيكودراما بميدان العلاج عن طريق الفن، ذلك أنّه يعتمد في فنياته على قواعد أحد المجالات الفنية وهي المسرح الّذي يرتكز في أساسه على تمثيل الأدوار بناء على موضوع أو إشكالية مطروحة بشدة في حياة الفرد و/أو الجماعة، وعليه فإنّ تعريف المصطلح يرتبط وبشكل وثيق ومباشر بمجال الفن المسرحي، حيث عرّفه (عبد المجيد سالمي وآخرون، 1998) بأنّه نوع من أنواع العلاج النفسي الّذي يعتمد على جعل المرضى النفسيين يقومون بأدوار مسرحية حول موضوع ما، ليعبّروا على انشغالاتهم وتوترهم. وهو المفهوم نفسه من حيث المحتوى، والّذي جاء في تعريف (هالة الأبلم، 2016، ص 26) باعتباره منهجا في العلاج النفسي الجمعي اصطنعه مورينو (1946)، ويعتمد كما يوحي اسمه

على ممارسة الأدوار وتمثيلها في داخل الجماعة، وذلك من خلال تشجيع المرضى على ممارسة بعض الأدوار المهمة، بحيث يستطيع المريض أن يكشف على مشكلاته الشخصية وأخطائه في عمليات التفاعل الحياتي اليومي مع الآخرين.

ويطلق عليه أحيانا اسم التمثيلية النفسية، أو تمثيلية المشكلات النفسية، أو العلاج بالمسرحيات النفسية. وهي عبارة عن تصوير مسرحي وتعبير لفظي حر وكذا تنفيس انفعالي تلقائي واستبصار ذاتي في موقف جماعي، وحيث يجعل المعالج مرضاه يمثلون مواقف من حياتهم يستعيدونها ويعايشونها من جديد فيتحقق لهم الاستبصار بداخل نفوسهم والظروف التي أدت إلى مرضهم، وبالإضافة إلى هذا فالسيكودراما تتيح للمرضى التمثيل من خلال تجريبهم أنماطا أخرى من السلوكات المختلفة، وأن يمرنوا على مختلف المواقف بفهم جيد وجديد لشخصياتهم واحتياجاتهم (بولاحريقة، 2001، ص 103).

فالسيكودراما إذن، هو عبارة عن إعادة تمثيل مقطع ما من حياة المفحوص على خشبة المسرح من خلال تمثيلية، وذلك بمساعدة مجموعة من الأفراد غالبا ما يطلق عليهم اسم الأنا أو الأنوات-المساعدة، حيث يعمل المعالج على استحضار «الماضي الدفين» للمفحوص ودفعه من اللاشعور إلى الشعور حتى تمكنه من الاستبصار لها. وهو ما يتيح للمعالج فرصة التعرّف على ما يدور حول سلوكات الشخصية وتحديد كل ما هو باطن وظاهر من أنماط الشخصية، إضافة إلى معرفة المريض بمشكلاته وطرحها والعمل على حلها وسط الجماعة المساعدة له في العمل التمثيلي.

وبهذا المعنى يمكن وصف السيكودراما على أنّه موقف يسمح بـ «ممارسة المسرح» أو «التمثيل» والاستفادة منه على المستوى العلاجي. فبواسطة السيكودراما، سيحاول المفحوص تحقيق مُصالَحة داخلية، ما يعني أنّ السيكودراما كشكل من أشكال العلاج الجماعي تُسهم في تدعيم علاقة يكون فيها الآخر مرآة للذات.

3. نشأة السيكودراما:

خلال الحرب العالمية الثانية أنشئت مراكز لعلاج العُصاب المرضي النفسي في بريطانيا، وكان من بين نشاطاتها تمثيل قصص درامية أو أحداث معينة تتعلق بالحرب بواسطة جماعات من المرضى، وكان لهذه القصص والأحداث فوائد علاجية وتشخيصية كبيرة، باعتبار أن عدد المرضى تزايد وبكثرة إبان الحرب إضافة إلى أن عدد الأطباء تضاءل مما جعل الباحثين يفكرون في أنجح الطرق العلاجية للحد من الأزمة المرضية التي أحدثتها الحرب العالمية الثانية وسط المجتمعات المتضررة.

فقد ظل أحد المرضى داخل المركز يشعر بالكبت والقمع حتى المناقشات الجماعية ولم يستحب للتحليل بواسطة العقاقير، ولكن اتضحت مشكلته عندما انتهى تمثيله للمنظر بسقوط قنبلة عليه حيث قام بتمثيل دوره بكل انفعال كثيف وعند نهاية المنظر والقصة نهض مذهولا، مبهورا، خائفا ومشى بعيدا في

تخبط، وعندما ضحك الآخرون عليه ذهب إلى الطبيب ثم بعدها نام دون تكلم، وبعدما استيقظ قال بأنه شعر بالدوار والربكة والاتساق كما لو كان جبانا.

وأخيرا اتضح أنه خلال الحرب وعند قذف القنابل الحقيقية انهار معتقدا أنه أصيب في انفجار قريب منه، وعندما نهض ضحك عليه الآخرون واعتقد أنهم يظنون أنه جبان (خليل فاضل، 2010).

إنّ صاحب هذه التجربة والأسلوب العلاجي هو "مورينو 1921 " Morino ابتدعها بفينا ثم نقلها إلى انجلترا ليحط بها المطاف بالولايات المتحدة الأمريكية حيث أنشأ بها أول مسرح علاجي لتقديم السيكودراما سنة 1927 (حامد زهران، 1977، ص315) إلا أننا نجد بعض الكتب قد أشارت إلى أنّ سنة 1925 هي السنة التي ابتدع فيها "مورينو" الأسلوب العلاجي بالسيكودراما، إذ أنه أدخل هذا العلم وهذه الطريقة بمزجه بين المسرح والطب النفسي حيث كان له تأثير بالغ القوة على طرق علاجية أخرى مثل العلاج الأسري، العلاج السلوكي والطرق العلاجية الإبداعية الفنية وكوّن أول علاج لها (فيصل الزراد،1984، ص238)، حيث لا تزال حتى الآن منبرا عالميا يعلم الأجيال. وولدت عنها جمعيات ومؤسسات إبداعية سيكودرامية في كل أنحاء العالم.

يرى مورينو أن السمة الأساسية لهذا العلاج هي حرية الفعل للممثلين والتدريب على التلقائية، وهذا ما يقابله التداعي الحر الطليق في التحليل النفسي عند "فرويد". وعليه نجد أن عددا من المعالجين من بعده قد أجمعوا بين التحليل النفسي والسيكودراما. وفي هذا الأسلوب من العلاج الجماعي يشجع المعالج المرضى على التمثيل وإظهار مشاعرهم ذات المغزى الانفعالي أمام المشاهدين، فهو يتيح للمريض فرصة التفريغ في موقف مسرحي فعلي، أين يعبر بحرية وتحرر عن الاتجاهات العميقة والدوافع القوية والصراعات والاحباطات. ويهدف العلاج بالتمثيل النفسي المسرحي إلى إتاحة الفرصة للتصريف والتنفيس الانفعالي وإلى تحقيق التلقائية، وإدراك نمط الاستجابات الشاذة لدى المرضى، وإدراك الواقع، وتحقيق التوافق والتفاعل الاجتماعي السليم والتعلم من الخبرة (حامد زهران، 1977، ص315).

4. العلاج بالسيكودراما:

لا يمكن اعتبار السيكودراما أفلاما أو تمثيليات أو أعمال تلفزيونية أو مسرحية تتناول أبعاد النفس الإنسانية، أي أنّها بعيدة كلّ البعد عن ما تسمى بـ " Psychological Thrillers " وإنّما هي إحدى أشكال العمل الجماعي أي (الجماعة) أو الجمعي (جمع من الناس) حول فلسفة تتيح للإنسان أن يحقق تغييرا مرغوبا في شكل حياته الخاصة والعامة. فبهذا الشكل تصبح السيكودراما عملية إبداعية تعتمد وتهتم بالحركة التي تذهب إلى أبعد الحدود، أبعد من مجرد حل للمشكلات، أو الوعي بها. وتفهم بعند كل عقد حياتنا الحاضرة حيث نعتمد على الصدق الخالص الذي ينشأ من مفهوم أننا جزء من

منظومة حياتية عامة يشترك فيها معنى الآخرون على اختلاف مذاهبهم وحياتهم (بولاحريقة، 2001، ص 215).

إنّ العلاج بالسيكودراما هو إعادة تمثيل الواقع لا محاكاته وإعادة تمثيل مواقف بعينها وأحداث حدثت في الماضي والحاضر وحتى المستقبل، حيث يمكن استدعاؤها والتعمق فيها وكذا التنبؤ بها في ضوء المعطيات التي أمامنا، وليس من باب التكهن بما قد يحدث فقط. فهذه التجارب ومن يشاركون فيها يرون بأعينهم الأحداث الجديدة. بجنون الوعي المتكامل والاستبصار والاستنارة بكل دوافعها ومكبوتاتها ومن ثم يبدأ الإنسان في التفكير والإحساس بشكل مختلف اتجاه مواقف وأشخاص سببوا عمدا أو عن غير قصد آلام نفسية للشخصية المحورية.

والسيكودراما طريقة تتأسس وفق تصور مسرحي للواقع على شكل مشهد يتمّ ارتجاله من طرف المريض، وذلك وفق موضوع يختاره بنفسه، حيث يسمح هذا النموذج التعبيري للفرد باستعادة تلقائيته المعتادة الّتي تمّ قمعها، وإبراز المظهر غير المرغوب فيه بواسطة لعب الأدوار (لطيفة زروالي، 2014، ص 320).

ووفقا لـ (فيصل محمد خير الزراد، 1984، ص 243) إنّ العملية الحيوية الدينامية تدور داخل إطار الحركة وضمن تجارب تعتمد على التخيل بحيث تكوّن وتخلق جوا من الأمان والمساندة وأيضا دافعا وحافزا في الطاقة الإبداعية. فالعملية ككل تضمن تغييرا وانقلابا مبهرا وسريعا في الإدراك والقدرة على التخلص من الأزمات والتحرر من آثارها السلبية والخروج من عمق المشكلات وبشكل قوي.

وهذا ما يعني أنّ التمثيل الدرامي للواقع يسعى إلى تحقيق التنفيس لدى المريض، ويسمح له بتحرير ذاته من الأدوار المكتسبة، والتي أصبحت صارمة للغاية تحت تأثير الضغط الاجتماعي متسببة في حجب واختفاء عفويته.

وعليه يمكننا أن ندرك أنّ "الدور" في مجال التمثيل السيكودرامي أصبح مفهومًا تجريبيًا عمليًا: يعتمد تنفيذه على مبدأ العمل والعفوية والتنفيس والارتجال كمنطقة تقاطع بين الواقع والخيال، حيث أشار(André Virel, 1977) في هذا السياق بالقول: « دائمًا ما تضع الدراما النفسية البطل (الشخصية المحورية) في قبضة الواقع الخارجي، وهذا ما يشكل عملا تدريبًا يسمح بتجاوز تجربة تحكمها الأنا-اللذة».

وبناء على ما سبق، يمكننا تلخيص وظيفة السيكودراما في أنّها تسمح بتحليل مقاومة المجموعة والبطل، والرموز الممثلة، والهفوات، والتناقضات بين الكلمات والسلوك غير اللفظي، والتحويلات المتبادلة. كما تجعل من الممكن تمثيل وتحليل علاقة الأوديب، والأحلام، وكذا الكشف، من خلال تقنية القرين، عن الصراعات بين الرغبة الجنسية والأنا العليا، كما تسهم أيضا في تعزيز الأنا أو إحداث نكوص، إضافة إلى كونها فرصة للتنفيس عن الصراعات المكبوتة.

إن المعالج السيكودرامي، والّذي يعتبر المخرج المدرب تدريبا جيدا، لديه القدرة على إشعال فتيل الطاقة الإبداعية، بما يخلق جوا دراميا، ويدفع بفرصة قوية للبحث عن دلائل المشاكل وعن الحلول لهذه المشاكل، والتي قد لا نستطيع الاستدلال عليها عبر المناقشات العادية، في حين أنّها متواجدة داخل مجموعات تتحاور بالكلمات دون الحركة.

ويرى مورينو أن إشراف المعالج يهدف إلى تركيز ملاحظاته لكل السلوكات التي تنجم عن العمل سواء الصغيرة منه أو الكبيرة، الهامة منها وغير الهامة (الثانوية)، والتي صدرت من العميل قاصدا منها حاجة معينة أو عن دون قصد، وذلك من خلال فتح المجال للعميل بالقيام ببعض الأدوار المختلفة على خشبة المسرح، كأن يطلب من الطفل أن يتخيل أنه مع شخص وهمي وأنّ عليه أن يقيم علاقة معه ثم تترك له الحرية التامة لتحديد ما يلي من أعمال وأقوال ومواقف وأدوار. ويتضح هنا أنّ ما يقصد به مورينو من خلال هدا الموقف هو الكشف عن دلالة العلاقة الاجتماعية للفرد وأسلوبه في الاتصال بالأشخاص الآخرين (مليكة لوي، 1977، ص 45). كما أن المعالج خلال هذا الأسلوب من اللعب لديه سجلا متنوعا من الموضوعات مثل: العائلة، الحب، المجتمع...

5. أشكـال السيكودراما:

يتخذ العرض الدرامي في التمثيلية أشكالا عديدة ومتنوعة، وذلك حسب الغاية منه فقد نلمس العرض المسرحي في السيكودراما على شكل:

- وضع صريح للتمثيلية النفسية فيتناول مشكلة شخصية لأحد المرضى ويلعب هدا المريض الدور الرئيسي فيها.
- تمثيلية اجتماعية sociodrama يتعلق المسعى الاجتماعي الدرامي بالمشاكل الجماعية، حيث يصبح الجمهور هو المفحوص، والممثلون الذين يجسدون الأدوار يتخلون عن شخصياتهم الفريدة ليصبحوا أنواعًا ورموزًا. تتمحور القضية هنا حول توضيح طبيعة وشدة الصراعات الاجتماعية - العاطفية ونواقلها المحتملة للتطور من خلال نوع من "التنفيس الاجتماعي"، وذلك من خلال ردود الفعل العفوية أمام المسرحية (Bloch, H et coll., 1999).
- قد تكون التمثيلية النفسية فيزيودراما physiodrama تعالج مشكلات صحية جماعية وتطرح في محتواها أهم الأسباب التي توقع بالشخص إلى التعب الصحي وأهم طرق العلاج ليستفيد منها الممثلون وكذا المتفرجون (فيصل محمد الزراد، 1984، ص 244).
- وهناك الشكل الدرامي بالأكسيودراما axiodrama والتي عملت على اكتشاف العلاقات والقيم الجمالية والأخلاقية، وشكلت بذلك فلسفة مونيرو الّتي انبثقت وتطورت منها فكرة السيكودراما (وبالأخص الشخصية المحورية) (دينا مصطفى، 2010، ص 216).

كما توجد أشكال أخرى من التمثيليات النفسية كالتمثيلية الموسيقية والفيلم العلاجي والتي تستخدم فيها التقنيات السينمائية لأحداث التأثير المسرحي نفسه مع ميزة تكرار العرض أو تناول قضايا أكبر وأشمل وتتيح للمريض أن يخرج مشاعر الذنب التي تضايقه ومخاوفه وما يكرهه أو يغار منه، وبالتّالي يكشف العميل عن توتراته ودوافعه وأنماطه السلوكية وكذا اندفاعاته النفسية (فيصل محمد الزراد، 1984، ص 246).

6. فوائد السيكودراما:

يشير (محمد خطاب، 2018، ص 24) إلى وجود العديد من المزايا والفوائد العلاجية المشتركة بين السيكودراما والعلاج الجماعي، أهمها:

- التخفيف من الشعور بالاختلاف.
- التخفيف من مقاومة المفحوص للتحدث عن مشكلاته.
- تنمية الدور الإيجابي للنشاط العملي والجماعي للمفحوص بشكل فعال.
- التفريغ الجماعي وإقامة علاقات اجتماعية، ما يتيح الفرصة للتعرف على مشاعر المفحوص السالبة واتجاهاته غير المرغوب فيها نحو الغير ونحو المواقف والأشياء، ومحاولة إحلال بعض المشاعر والاتجاهات الموجبة محلها.
- الملائمة للمفحوصين عن طريق حل مشكلاتهم مع الآخرين، وعلى توجيه طاقاتهم النفسية نحو الأشخاص الآخرين.
- الاستبصار الجديد، وهو ما يؤدي إلى اكتساب بصيرة بحقيقة مشكلاته وقدرته على إيجاد حلول لها.
- إقامة الفرصة للتعبير الصادق والطبيعي أن ينتقل من عضو (المفحوص) لآخر فيما يشبه العدوى وخاصة مع الأطفال.

7. أساليب وميكانيزمات السيكودراما:

هناك من الأساليب والميكانيزمات نستخدمها في تبيان وتطبيق عملية السيكودراما وهي:

1.6- طريقة عرض الذات:

و المقصود بها تقديم المريض أو بطل المسرحية نفسه في ظروف ومواقف من حياته الخاصة وأوجه الصراع الكائنة في حياته الشخصية، الزوجية والعائلية، كما قد يقوم بلعب دور أحد أفراد أسرته، وبذلك يمكن للمعالج أن يكوّن صورة واضحة حول كيفية إدراك المريض للشخصية الّتي قام بتمثيلها في المسرحية (السفاسفة، 2009، ص 194).

2.6- طريقة مناجاة الذات:

في أسلوب مناجاة الذات، يفكر بطل الرواية بصوت عالٍ، مما يسمح له بإبراز بعض الأفكار أو المشاعر التي لم يتم التعبير عنها بعد. كما يمكن دمج هذه التقنية مع تقنية المضاعفة (André Virel, 1977, p 274). ومحتواها أن يقوم المفحوص بالتعبير الذاتي والانطلاق الحر لأفكاره بحيث يكون حديثه ومخاطبته لذاته حديثا يشمله الهمس والصوت المنخفض عن كل ما يجيش في مشاعره وأحاسيسه المكبوتة.

3.6- طريقة الدور المقلوب:

ويعرف أيضا بفنية الدور المقلوب، أين يكون المفحوص في موقف علاقات بين أشخاص، ويتبادل الأدوار مع شخص آخر مشترك. وتشوهات الإدراك "للأخر" في التفاعل تُجلب بذلك للسطح، وتُدرس، وتُصوب بالفعل وسط الجماعة (محمد خطاب، 2018، ص 67).

4.6- طريقة المرآة:

تأثير المرآة: في الدراما النفسية، يمثل الأنا- المساعدون بطل الرواية وبالتالي يعطونه تأثير المرآة. وهكذا يمكن لبطل الرواية أن يدرك بعض سلوكياته (André Virel, 1977, p 181).

5.6- طريقة المقعد الخالي:

في هذه الحالة يتمّ إحلال مقعد بدلا من شخص ما في الحدث الدرامي، مما يتيح الفرصة أمام البطل في حرية التعبير والصراخ وكذا الغضب والعدوان على الآخر (غانم، 2009)

6.6- طريقة القرين:

ويطلق عليها أيضا فنية البديل المتعدد، حيث يتواجد بطل الرواية على خشبة المسرح مع العديد من البدلاء لنفسه، وكلّ منهم يصور جانبا آخر من بطل الرواية. فأخذ الذوات المساعدة يعمل كالبطل كما هو، ويقوم البطل بتمثيل نفسه كما كان في سن صغيرة من عمره. وأما الأنا المساعد الآخر فيتصرف كما لو كان البطل في سن الثلاثين، حيث تكون أقنعة البطل حاضرة في ذات الوقت، وتعمل في تسلسل، إحداها يستمر والآخر يغادر (محمد خطاب، 2018، ص 67).

وفي هذا السياق، تذكر (عزة عبد العظيم الطويل، 1999، ص 369-371.) أنّه من أهم صعوبات هذه الطريقة تلك التي تقابل المشرف على عملية التسخين، أي مساعدة الأفراد على الانطلاق تلقائيا للاندماج في الدور بالتدريج. والأصل في السيكودراما أنها مبنية على المناقشة الجماعية، بمعنى أن كل فرد في الجماعة، وفي بعض المسائل أثناء اجتماعهم لحل مشاكلهم، له وجهة نظره الخاصة لحل هذه المشكلة.

7. العناصر المكوّنة للسيكودراما:

1.7- موضوع السيكودراما:

أما عن موضوع المسرحية أو القصة فإنه يتضمن بعض المواقف مثل:

- المواقف التي عاشها المريض في الماضي مثل علاقته بالوالدين في مرحلة سابقة من مراحل نموه.
- المواقف التي يعيشها في الحاضر مثل المشكلات المالية ...الخ.
- المواقف التي يحمل أن يعيشها في المستقبل وأمثلة على ذلك مدى فاعليته في المجتمع وكيفية تحقيق الانسجام العلائقي.
- المخاوف التي يتوقع مواجهتها و معايشتها مستقبلا.
- المواقف العامة والمرتبطة بالمشاكل العائلية والمهنية.
- المواقف التي تدفع إلى التنفيس الانفعالي.
- المواقف التي من ورائها حل الصراعات وتحقيق التوافق النفسي.
- المواقف الغير واقعية وغير حقيقية كقيام المريض بدور السلطة أو الحاكم أو المدير، أو الوزير... الخ.
- المواقف المحددة كروح الجماعة.
- موضوعات تهدف إلى الاتجاهات السالبة، والمعتقدات الخاطئة والتفكير الخرافي والأعراض الخاطئة كالأوهام، الهلاوس والأحلام (حامد عبد السلام زهران، 1977، ص 323).

وفي المقابل، غالبا ما تركز المجموعة العلاجية على المفحوص للقيام ببعض الأدوار التي تكون أقرب إلى الشخصية الحقيقية، ولكن لا تتمّ هذه العملية إلاّ بعد أن يقوم المعالج بالإلمام بالملاحظات الكافية من خلال بعض الجلسات الفردية، وبناء على ذلك يعمل على إسناد بعض الأدوار الفعالة للمريض من أجل استخراج المكبوتات من اللاشعور إلى ما وراء الشعور.

2.7- مؤلف السيكودراما:

وفيما يتعلّق بتأليف أو كتابة موضوع المسرحية وأحداثها فقد يقوم به المفحوص نفسه أو قد يعدّه المعالج، كما قد يترك الأمر لتلقائية المفحوص والمشتركين في التمثيل حسب ما يقتضيه الموقف. وقد يساعد المعالج بإعداد وتأليف التمثيلية النفسية الّتي تهدف إلى تعليم المفحوصين سلوكات جديدة وتخلّصهم من السلوكات غير المرغوبة (عقل، 1999، ص 14).

3.7- الإخراج السيكودرامي:

وأما مسألة إخراج المسرحية فقد يترك المجال للمفحوص للقيام بذلك، أو على الأقل المساعدة في الإخراج، كما وقد يتم الاستعانة بالمفحوصين المشاركين في التمثيلية.

إلا أن الأرجح في السيكودراما كعلاج نفسي أنّه يعتمد أساسا على المعالج الذي يكوّن للعمل المسرحي بما يحتويه من تقنيات ومبادئ، إضافة إلى العمل التجريبي وكذا تقنيات السيكودراما، إذا ما

تحتّم عليه الإحاطة الكاملة بتفاصيل الموقف بما يمكنه من التخطيط وتحديد كافة الأدوار التي يوزعها على الممثلين المرضى المشاركين في التمثيلية المسرحية وكذا ضبط الأنماط السلوكية اللا توافقية وتقويمها (Astrid Lieren, 2001).

ومع ذلك، فالعلاج النفسي التمثيلي يعتمد بشكل أساسي على المعالج الذي يجب أن يتقن العمل المسرحي (ومنه تقنيات السيكودراما) من حيث التقنيات والمبادئ التي يحتوي عليها، كما أنّه مطالب بالإحاطة بتفاصيل الموقف بالكامل حتى تتوفر لديه القدرة على التخطيط وتحديد جميع الأدوار التي يوزعها على الممثلين المشاركين في السيكودراما، وكذا ضبط الأنماط السلوكية اللا توافقية وتقويمها (Norbert Sillamy, 1983).

4.7- توزيع أدوار السيكودراما:

وأما الحديث عن الممثلين فيبدأ بالبطل المسرحي الّذي يقوم به أحد المرضى، وهنا يجب أن يكون المعالج فطنا في عملية إسناد الدور الرئيسي إلى هذا المريض، إذ عليه تفادى فشل المريض واحتمال انهياره على المسرح إذا ما دفع به مرة واحدة إلى تمثيل موقف عنيف ومربك. وعليه يجب أن تسند له الأدوار الخفيفة والتي لا تعود بالضرر عليه وعلى المجموعة المعالجة. أما إذا كان المريض قد قام بالدور العنيف على أحسن وجه وأتمّه بنجاح باهر فسوف تسند له ادوار اشد عنفا، علما أنّه على المعالج التركيز على المريض بعدم التمثيل، بل الميل قدر المستطاع إلى التعبير عن أفكاره ومشاعره الحقيقية الواقعية بكل حرية وتلقائية حيث تظهر قدرته في الابتكار للمواقف السابقة على خشبة المسرح (حامد عبد السلام زهران، 2001، ص 324).

كما يلاحظ مشاركة المريض (البطل الرئيسي) مجموعة من الممثلين يسميهم "مورينو" بـ "الأنوات أو الذوات" المساعدة حيث تتيح لكل هؤلاء أن يحصل لهم ما يسمى بـ "التفريغ"، ويعني به ما قصد إليه" أرسطو" في مجال الدراما فقال:"إن التعبير بالحركة عن دخائل النفس أو حتى مجرد مشاهدة التمثيليات المؤلمة هو وسيلة للتنفيس عن مختلف الانفعالات والعلاج منها (بولا حريقة، 2001، ص 103)، حيث يقوم هؤلاء الممثلين المساعدين بأدوار الأعضاء الغائبين الذين يلعبون أدوارا هامة في حياة المريض كالإخوة، العمال، الزوجة، الوالدين...الخ.

5.7- المشاهدون أو الجمهور:

وهو هو جزء من المسرحية، يتكوّن من أعضاء المجموعة العلاجية، والّذي قد يشارك في أدوار مساعدة تقدم حلولا لمواقف صعبة أو التعاطف مع البطل (المفحوص). فالجمهور المندمج في الدراما يعتمد على عملية سيكولوجية مهمة تسمى "التوحد"، وهي القدرة الخاصة لدى الأفراد التي تجعلهم يسقطون أنفسهم عقليا داخل الوضع أو الحالة الخاصة للشخصيات في المسرحية، حيث يجد الجمهور نفسه

يقاسم الشخصية البطلة ماسيها و معاناتها، بل و كأن الحادثة وقعت له شخصيا فيحاول البحث عن المخرج منها (جيلين ويلسون،1978، ص 99).

8. أهم مبادئ السيكودراما:

1.8- مبدأ التسخين:

إن التسخين من أهم التقنيات التي يستعملها المعالج ليجعل من الممثل أكثر مرونة وحيوية، فالتسخين هو عملية داخلية و خارجية تجعل من الفرد قابل للتمثيل وقادر على مواجهة المصاعب التي تطرأ داخل المجموعة التمثيلية، حيث تبدأ هذه العملية من التسخينات العضلية الخارجية من الرأس إلى القدمين، وتظهر التلقائية الّتي تتجلى عندما يسخن الشخص نفسه في إطار وضع جديد، فالتسخين في السيكودراما ينطلق من تيسير التفاصيل وخلق الجو المناسب لإبداع السيكودراما الحقيقي مما يزيد التلقائية داخل الجماعة، فالتسخين غير المكتمل وغير الصحيح يؤدي إلى عمل درامي غير مكتمل وجيد، ولأهمية هذه المرحلة سماها " مورينو" التعبير العملياتي للتلقائية (Morino, 1964).

وبالمقابل يوجد نسقا خاصا لتدريب الممثلين والذي اقترحه مجموعة من علماء النفس الأوربيين (Blouch et Al 1987) والّذي يقوم على أساس المحاكاة الباردة للغة الجسد والخاصة بانفعالات عدة. وقد زعموا أن الممثلين يمكنهم تعلم إبراز وتجسيد انفعالاتهم على الجمهور على أساس من التحكم المعتمد في ثلاث مجموعات من الإشارات غير اللفظية هي:

- وضع الجسد: وهنا تكون العضلات المشدودة في مقابل العضلات المسرحية واتجاهات التقارب مقابل اتجاهات الابتعاد.
- تعبير الوجه، أوضاع العينين والفم: الفتح ثم الإغلاق.
- أنماط التنفس: المدى أو الاتساع والتكرار، الشهيق والزفير.

وقد اختيرت هذه المناطق الثلاث على أساس عوامل التأثير الكبرى القابلة للمشاهدة والدالة على الانفعال وذلك بفعل التحكم الإداري أما معظم الخصائص الأخرى المرتبطة بالانفعال كمعدل ضربات القلب وضغط الدم فهي أقل وضوحا بالنسبة للملاحظ. كما أنّ "بلوخ" حدد ستة انفعالات أساسية في هذا السياق:

1- السعادة فتشمل على الضحك والفرح والسرور.
2- الحزن ويشمل على البكاء والأسف والإحساس بالضياع والفاجعة.
3- الخوف ويشمل على القلق والرعب.
4- الغضب ونجد فيه العدوان والهجوم والكراهية.
5- الإثارة الجنسية وتشمل على الجنس والإثارة الحسية واللّذة.

6- رقة المشاعر وفيها حب الأبناء للوالدين، مشاعر الأمومة، الأبوة، والصداقة والعشق (جيلين ويلسون، 1978، ص 194-195).

فمن خلال كل هذه الأوضاع الجسمية، الوجهية والتنفسية هناك مواصفات خاصة لكل انفعالات وهذه الأوضاع والمواصفات هي التي يجب التدرب عليها سواء بطريقة مستقلة أو منفصلة كل منها عن الأخرى وبشكل إجمالي وكلي.

تظهر مرحلة التسخين هنا كعملية جوهرية وقاعدية في مجال السيكودراما، فهي تتمحور وبشكل رئيس حول اندماج الشخص مع الدور الّذي سيقوم به، مما يسمح بتسهيل مبدأ التفاعل (مع أفراد الجماعة) الّذي تنبني عليه السيكودراما. وبالنظر إلى مختلف التفاصيل الّتي تؤسس عملية التسخين، يتأكد ما أشارت إليه (دينا مصطفى، 2010، ص 218) بقولها أنّ مرحلة التسخين تحوي تفاصيل تيسر وتخلق الجو المناسب لإبداع السيكودراما الحقيقي مما يزيد التلقائية داخل الجماعة، وبأنّ التسخين الغير مكتمل وغير الصحيح يؤدي إلى دراما غير مكتملة وغير صحيحة، الأمر الّذي دفع بمورينو إلى إعطائها اسم"مرحلة التعبير العملياتي للتلقائية".

وفي إطار حديثنا عن عملية التسخين، يمكننا تلخيصها من خلال التأكيد على أهم النقاط الّتي تتمحور حولها، وهي: العمل على التركيز، والانتباه، والعلاقة مع الآخر، أي كيفية النظر إليه، والإصغاء إليه واحترامه، وكذا التواصل اللفظي وغير اللفظي، وذلك بما يتوافق مع أهداف الإستراتيجية العلاجية.

2.8- مبدأ التلقائية:

أشار "مورينو" في مضمون التلقائية إلى أنّها منفصلة عن الإبداع، وبأنّها نتاج وبذرة الحاضر وهي عملية يجنيها الممثل بدون أن يعدلها مسبقا أو يحفظ لها نصا بل أنّها تأتي هكذا بالصدفة، هنا في هذه اللحظة بالذات والآن حالا، وهي الطاقة التي تدفع بالإنسان إلى الاستجابة الصحيحة في موقف لم يخضه من قبل، كما أنّها تسيِّر الطاقة بشكل يدفع بالإنسان للاستجابة الجديدة في موقف مألوف لديه، وقد قام "مورينو" بتحديد أربعة خصائص تعبيرية هامة للتلقائية على أنّها:

1. تؤدي إلى تحفيز المورثات الثقافية والأنماط الاجتماعية.
2. تدعو إلى خلق كائن جديد بمعنى الخلق الإبداعي وإعادة بناء الشعور واللاشعور، وقد يتخذ خذا أشكالا مختلفة وجديدة في التعبير الفني، وفي خلق أشكالا مبتكرة للبيئة المحيطة.
3. تدعو إلى تكوين صبغة حرة للشخصية.
4. تدعو إلى تكوين للاستجابات السوية للمواقف الجديدة (دينا مصطفى، 2010، 220).

يمكننا، إذن، أن ندرك أنّ التلقائية تعتمد على فكرة إعادة البناء وعلى إيجابية المشاركة، وهو ما جعل مورينو يعتبرها شرطا أساسا للحرية، لأنّها تتميّز بعفويتها وإبداعها، أي أنّ المريض يقوم بالتعبير بحرية وتحرر عن اتجاهاته الباطنية، وصراعاته، ومكبوتاته، وإحباطاته، الخ. وإن كانت التلقائية تُشَبَّه بمفهوم التداعي الحر في التحليل النفسي، والّذي يعمل على ربط الكلمة بالفكرة أو الصورة، الخ، فإنّ مفهوم التلقائية يعمل على ربط السلوك بالحدث والزمان والمكان، والانفعال، الخ ، وهذا ما يسمح للمعالج بالحصول على المادة التشخيصية.

3.8- مبدأ الإبداع:

يأتي الإبداع كثمرة خالصة بمساعدة التلقائية، على اعتبار أنّها هي من تُسهم في عملية الإبداع، إن الاستجابة للأحداث تسهلها التلقائية لكنها في نفس الوقف تعتمد وإلى حد كبير على التآلف مع الموقف، فمثلا إذا واجه الشخص تجربة جديدة فإنه إما:

- لا يستجيب لها.
- يستجيب لها كما استجاب لموقف آخر.
- أن يستجيب بموقف جديد لم يعده من قبل.

إن غالبا ما يتحقق الفعل الإبداعي في صورة قصيدة، مسرحية، لوحة تشكيلية، سيمفونية ... الخ، كل هذه الصور هي تلك التي اصطلح عليها "مورينو" بـ "الموروث الثقافي" ولحظة انتهائها ينتهي الفعل الإبداعي، و بالتالي تفقد تلك الصورة خاصيتها الإبداعية إذا فقدت التلقائية منها.

ويمكن القول أن الإبداع يقذف من الحيز النفسي بسرعة السهم تدفعه التلقائية إلى ذلك دفعا، حيث كما يقول "مورينو" إنّ التلقائية ليست مخزونة موجودا للطاقة النفسية الجنسية كما يراه بعض المحللون النفسين ولا طاقة عادية تخضع للقوانين الفيزيائية السائدة، إنها ليست العملية الدينامية وحدها داخل النفس الإنسانية لكنه ذلك التدفق الغامر من المشاعر باتجاه التلقائية كحالة للآخر. فمفهوم التلقائية مرتبط بمفهوم الاندفاعية، لكن السيكودراما تعمل أساسا على تدريب أعضاء الجماعة على الإبداع، والتلقائية من أجل استجابة صحيحة في لحظة محددة للإحداث الحياتية، يحدث هذا بشكل مستمر عن طريق وضع أعضاء الجماعة في مواقف تتطلب الاستجابة و تعطي الفرصة لهم لكي يحاولوا ويختبروا بدائل كثيرة بمساعدة المخرج و الجماعة، ويذكرنا بهذا المجال "مورينو" بطرحه بأن ما هو "وظيفي" في "التداعي الحر" ليس بمعنى ربط الكلمات بالأهداف لكنها التلقائية التي تدفع بالإنسان بعملية ربط المكان بالزمان، و الحدث بالانفعال(Daniel Widhocher, 2003, p 71).

4.8- مبدأ المناوشة:

إنّ مبدأ المناوشة أساسي ومحوري لفلسفة السيكودراما، وهو يعني القدرة على لقاء الآخرين وذلك بشرط أن يكون الفرد واعيا بكل طاقته وبقدر الإمكان، كما أنه على كل فرد أن يكون قادرا على عكس حالته الذهنية، وعكس دوره الّذي يلعبه أمام الآخرين.

فمن هذا المنطلق كان للمناوشة الأثر الكبير ضمن العلاج النفسي الذي اهتم بالحوار وجعله غير قاصر على المُعالِج والمُعَالَج، ولم يجعله مقتصرا على اثنين (الطبيب والمريض) بل ابتعد بمفهوم العلاج النفسي بدون دواء بل وذهب بها إلى أبعد من هذا المستوى فركز على شخصية المُعَالَج والمُعَالِج ولهذا ألح "مورينو" على العلاقات البينشخصية من أجل الإسهام في تطوير تحقيق حقبة جديدة من العلاج النفسي بالحوار (دينا مصطفى، 2010، ص 221).

يقول "مورينو" "أن نظرية العلاقات الشخصية تعتمد أساسا على ثنائية أولية (فكرة وتجربة) أي اثنين من الممثلين يتقابلان".

فهذا الحدث قد يمهد لما قد يحدث مستقبلا لجميع العلاقات الشخصية. فالعامل المحدد داخل الفرد هنا يتمحور حول الجانب النفسي المحيط به عندما يختفي الآخر من حوله داخل خشبة المسرح. فمن خلال هذه الالتفاتة قد يتبن لنا الفرق بين السيكودراما والطرق العلاجية النفسية الأخرى.

لا شك في أنّ أهمية المناوشة كمبدأ أساسي في السيكودراما تنطلق من كونها مخططا أساسيا للتفاعل. فقي معناها الواسع تعني، وفي نفس الوقت، "التلاقي" و"التفاهم" و"المشاركة"، وذلك في بعدها العلائقي الإيجابي (العلاقات الودية)، كما تعني أيضا "التعارض" و"المخاصمة"، وذلك في بعدها السلبي (العلاقات العدائية).

5.8- مبدأ التيلي أو الطرح le Télé:

ويقصد بالطرح تطور الأخيلة (اللاشعور) والتي يسقطها المفحوص على المعالج، والمحيطين به بطريقة جذابة، ولكن هناك عملية أخرى تحدث لدى المفحوص فيها. فإنّ هذا الجانب من الأنا الّذي لا يتناثر بالإيحاء الذاتي، إنّه يوجه نحو المعالج ويقدر بصورة حدسية أي نوع الرجل هو. إنّ هذه المشاعر بسلوك المعالج المباشر والفيزيقي، والنفسي أو غيره، هي العلاقات عن بعد ، وهي عبارة عن مشاعر الفرد نحو آخر، وهي المادة اللاصقة الّتي توحد الجماعة. وهي بهذا الشكل تأخذ صورة المحادثة أو الاتصال الهاتفي، أين يوجد طرفين، وتيسر الاتصال ثنائي الاتجاه، والاتصال عن بعد أساسا هو الطرح. فعند اختفاء الطرح تستمر ظروف معينة موجودة عن بعد في العمل فتثير شركات ثابتة وعلاقات دائمة (محمد خطاب، 2018، ص 47-48).

ما يمكننا قوله استخلاصا لعرضنا هذا، أنّ الفكرة الّتي تتأسس حولها السيكودراما كممارسة نفسية علاجية جماعية تعتمد على التمثيل المسرحي، هي أنّ عملية عرض موضوعات هوامية خيالية ناتجة عم

حياة نفسية فردية و / أو جماعية تؤدي إلى أداءات تُولد كلمات وصور وتمثلات، الخ، تؤدي بدورها إلى تماهيات وحركات تحويلية تمثّل المادة المكوّنة للعملية التحليلية الّتي يقوم بها المعالج. فبواسطة المسرحية الدرامية، ولعب الأدوار، يمكن للممثلين المسرحيين استكشاف قدراتهم الشخصية، وإنشاء أدوار لا تتوافق مع تلك الموجودة في حياتهم الخاصة، وبالتالي اكتشاف الإمكانات غير المتوقعة. إنّ التفاعلات بين المشاركين، وإدراكهم ووعيهم بحقيقة ما يقوم به المعالج النفسي لِجَعل كل فرد يعمل، يساعد بشكل كبير في تصور ومواجهة الصعوبات بشكل مختلف. فكلّ مشارك سيكتشف أنّ طرق تفكير أخرى ممكنة، وأنّ طرق أخرى للتصرف أيضًا موجودة، وسيدرك أيضا إبداع الآخرين في اختراع طرق وأساليب "التخلص" (إيجاد الحلول المناسبة) من المشكل و/أو الموقف، أو على العكس تجمدهم" وانسدادهم" في أنظمة دفاعية متكررة وغير مناسبة. لكن، ومن جهة أخرى، يجب الإشارة إلى أنّ كلّ مشارك يدرك هذا الموقف الدفاعي بسهولة أكبر في غيره أكثر مما يدركه في نفسه. وبالتّالي يجب مساعدة الشخص على "استيراد" ما تمّ إدراكه بوضوح في المشاركين الآخرين إلى عالمه الخاص الداخلي والوجودي، حيث يعتبر التماهي الجزئي مع الآخر، سواء المعالج أو أحد المشاركين، عملية ضرورية لخلق رؤى جديدة تسمح للمريض بإحداث تغيير، أي تعديل وتجديد سيناريو حياته في مكوناتها المختلفة: الحياة الوجدانية والعاطفية، الحياة العلائقية، الخ، أي وبمعنى آخر، يمكن القول أنّ السيكودراما هو بمثابة مسرح علاج نفسي جماعي يسمح لكل فرد أن يدرك أنماطًا أخرى للوجود، وبأن يحاول تبني تلك التي تعتبر بالنسبة له مُولِدات التغيير والتحرر.

خاتمة:

إنّ القاعدة الأساسية الّتي تنطلق منها السيكودراما هي «التظاهر بـ »، وهي بذلك تستدعي نوعا من التلقائية، والمرونة والانفتاح الّذي يستحثُ إحداث تغيير لدى الفرد والجماعة معًا، وذلك عن طريق أثر التدريب، والتفعيل والمشاركة، معتمدة في ذلك على فنيات مختلفة (كقلب الأدوار، ومناجاة الذات، والقرين، الخ...) الغرض منها تسهيل عملية التعبير عن العالم الداخلي للمفحوص، أي مكنوناته، حيث حاولنا خلال عرض هذه الورقة البحثية الوقوف على أساسيات تطبيق السيكودراما كمقاربة علاجية جماعية أين تسمح المجموعة بإشباع حاجات الفرد للإصغاء والفهم، والحب والأمان لأنّ الحياة الإنسانية والبشرية تنمو وتتطور بفعل التعايش والتعامل مع البيئة المحيطة والثقافة.

المراجع:

الأبلم، هالة، (2016)، أسرار العلاج بالسيكودراما. دبي. دار الهدهد للنشر والتوزيع.
بولاحريقة، (2001)، "بسيكوبيديا" موسوعة نفسية، بيروت، لبنان، نويلس الأشرفية.
حامد عبد السلام زهران، (1977)، الصحة النفسية والعلاج النفسي، ط 2، القاهرة، عالم الكتب.

خطاب، محمد أحمد، (2001)، فاعلية برنامج سيكودرامي للتخفيف من حدة سلوك العنف لدى عينة من الأطفال المتخلفين عقليا، رسالة ماجستير غير منشورة، معهد الدراسات العليا، جامعة عين شمس، القاهرة

خطاب، محمد أحمد، (2018)، السيكودراما، القاهرة، المكتبة الأنجلو المصرية.

زروالي، لطيفة، (2014). علم النفس المرضي للراشد. الجزائر. منشورات دار الأديب.

السفاسفة، محمد، (2009). أساليب في الإرشاد والتوجيه النفسي والتربوي، الكويت، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع.

سالمي، عبد المجيد، خالد، نور الدين، بدوي شريف، (1998)، معجم مصطلحات علم النفس: عربي-فرنسي-إنجليزي. القاهرة، بيروت، دار الكتاب اللبناني.

عقل، صلاح، (1999)، استخدام السيكودراما في مجال الإرشاد التربوي والعلاج النفسي، وعهد التربية، الأنروا، اليونسكو، عمان.

غانم، محمد حسن، (2009). العلاج النفسي الجمعي بين النظرية والتطبيق، القاهرة، المكتبة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع.

فاضل، خليل، (2007). السيكودراما. www.drfadel.net/psychodrama.asp

لوي، مليكة، (1977)، علم النفس الإكلينيكي، الجزء الأول،القاهرة، الهيئة المصرية العامة.

مصطفى، دينا، (2010). سيكودراما. القاهرة. المكتبة الأنجلو المصرية.

ويلسون، جيلين،(1978)، سيكولوجية فنون الاداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، الكويت، سلسلة عالم المعرفة.

Bloch, H et coll., (1999). Grand Dictionnaire de Psychologie. Paris. Ed. Larousse.

Hilman, L.R, (1985), Exploring drama with emotionally distunae adolescents, International Mental Health, Vol 30 (1), N° (1), pp 12-15.

Morino,J.L (1964) Psychodrama ;First volume, 3rd edition, New York, Beacom House.

Sillamy, N, (1983), Dictionnaire Usuel de psychologie, Paris, Bordas.

Virel André. (1977). Dictionnaire de Psychologie : Vocabulaire des psychothérapies. France. Collection Marabout Université.

Widhocher, D, (2003), Le psychodrame chez l'enfant quadrige, Paris, Presses Universitaires de France.

شعرية الغواية بحث حول رسائل العشاق في التراث العربي على ضوء نظرية التواصل

Poetic Seduction Research on Letters of Lovers in Arab Patrimony According To Communication Theory

عادل ايت العسري (كلية الآداب والعلوم الإنسانية-مراكش/المغرب)
البريد الالكتروني:aitelasriadil@gmail.com

ملخص

عرف المجتمع العربي ظاهرة العشق منذ القدم، غير أن تجليات هذه الظاهرة اختلفت من عصر لآخر باختلاف السياق الحضاري، ولعل أبرز ما ميز تاريخ العشق العربي القديم ظهور علاقات عاطفية جمعت الرجل العربي بالجواري من مختلف الأجناس، ولم يكن العشق بين الطرفين-دائما- مبنيا على حب صادق أو عفيف سيما من جهة الجواري اللائي حاولن، بطرق شتى، إغواء الرجل للوصول إلى غايات مختلفة، ومن أبرز تلك الطرق ابتكار أنماط تواصلية ذات بعد جمالي، حيث كان التواصل بين العاشقين يتم من خلال رسائل أدبية منقوشة على دعامات غير ورقية مثل الجسد أو الثياب. وسنسعى من خلال الدراسة الحالية إلى الكشف عن مختلفة العناصر المتدخلة في هذا التواصل الجمالي، معتمدين في ذلك نظرية التواصل عند اللغوي رومان جاكبسون.

كلمات مفتاحية: التواصل، رومان جاكبسون، العشق، الجواري، الإغواء.

Abstract:

One of the phenomena that marked the history of love in ancient Arab society is the emergence of emotional relationships that united Arab men with slaves and Servants of different races, but the love between the two parties did not was not always sincere, especially on the side of the slave girls who tried in various ways to seduce the Arab man to achieve of communicative styles with an different goals, the most striking of which was the creation aesthetic dimension, because the communication between the two parties was done through literary messages engraved on the body or clothing. Through this study, we will seek to discover the different elements involved in this aesthetic communication, by relying on the communication theory of the linguist Roman Jacobson.

Keywords : Communication, Roman Jacobson, Love, Desire, Seduction

مقدمة

يشترك الإنسان مع بقية الكائنات في جانب التواصل، غير أنه يمتاز عنها بقدرته على اختيار قنوات مختلفة لتبليغ رسائله؛ فقد يوظف اللغة المنطوقة أو المكتوبة، كما قد يلجأ إلى الإشارة للتعبير عن أفكاره ومشاعره، بل إن صمته-أحيانا- يعد رسالة في حد ذاتها. ولذلك يتسم التواصل الإنساني بغناه وتعدد أوجه مقاربته.

تعد اللسانيات أبرز مجال معرفي اهتم بدراسة اللغة، وتنقسم اللسانيات إلى عدة مدارس واتجاهات، أبرزها المدرسة الوظيفية، بزعامة رومان جاكبسون، التي أولت التواصل أهمية كبيرة، حيث عدته المحرك الرئيس لإنتاج الرسالة اللغوية.

عرف رومان جاكبسون التواصل بأنه عملية **تبادل أدلة بين ذات مرسلة وذات مستقبلة، حيث تنطلق الرسالة من الذات الأولى نحو الذات الأخرى، وتقتضي العملية جوابا ضمنيا أو صريحا عما نتحدث عنه...ويتطلب نجاح هذه العملية اشتراك المرسل والمرسل إليه في السنن حتى يتم الإسنان والاستسنان على الوجه الأكمل كما أراد له المجتمع اللغوي، كما تقتضي العملية قناة تنقل الرسالة من الباث إلى المتلقي** (وكان، 2011)، وبالتالي فالحدث التواصلي يتكون من ستة عناصر أساسية، وهي: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والقناة، والمرجع، واللغة.

يعد المرسل والمرسل إليه أهم عنصرين في التواصل، ومن المعلوم أن انتماءهما إلى طبقة أو فئة اجتماعية يتحكم في اختيار بقية العناصر؛ فلكل أهل حرفة أو جماعة معجمهم وطقوسهم الخاصة بهم التي تميز تواصلهم عن الآخرين.

حظيت فئة العشاق وطرق تواصلهم باهتمام كبير في المدونة التراثية، وكان أول ما توقف عنده الكتّاب القدامى في دراستهم لتلك الفئة هو تحديد ماهية العشق؛ فمنهم من ذهب إلى أن العشق **مأخوذ من شجرة يقال لها: عاشقة، تخضر ثم تدق وتصفر** (الجوزية، 2006، الصفحات 44-45)، ويرى ابن سينا أن العشق يدخل بالضرورة في تركيب جميع المخلوقات، وأنه سبب في وجودها (سينا، 2019، صفحة 9)، أما الجاحظ فقد صنف العشق على أنه **داء يصيب الروح ويشتمل على الجسم بالمجاورة، كما ينال الروح الضعف في البطش والوهن في المرء ينهكه... وصعوبة دوائه تأتي من قبل اختلاف علله، وأنه يتركب من وجوه شتى ...فالعشق يتركب من الحب والهوى، والمشاكلة والإلف، وله ابتداء في المصاعدة، ووقوف على غاية، وهبوط في التوليد إلى غاية الانحلال ووقف الملال** (الجاحظ، 1964، الصفحات 166-167).وكان الخليفة العباسي المأمون ممن اهتم بمعرفة حد العشق، ولذلك سأل أحد ندمائه، وهو ثمامة بن الأشرس، عن طبيعة العشق، فعرف له بأنه **جليس ممتع، وأليف مؤنس، وصاحب ملك، مسالكه لطيفة، ومذاهبه غامضة، وأحكامه جائزة، ملك الأبدان وأرواحها، والقلوب وخواطرها،**

والعيون ونواظرها، والعقول وآراءها، وأعطي عنان طاعتها، وقود تصرفها، توارى عن الأبصار مدخله وعمي في القلوب مسلكه (البغدادي، 2019، صفحة 11).

لم يكن اللقاء المباشر بين العاشقين أمرا متاحا دائما، ولذلك اتخذ التواصل بينهما، في بعض الحالات، شكل رسائل ينقلها وسطاء، ويمكن أن نذكر في هذا السياق القصائد التي بعث بها قيس بن الملوح إلى ليلى، بالإضافة إلى القصائد المتبادلة بين الشاعر ابن زيدون وولادة بنت المستكفي. وبالمقابل، كان المجال متاحا أمام عشاق آخرين للقاء والتواصل المباشر، غير أن بعضهم عدل عن الكلام والتعبير الشفهي لما يختلج في نفسه، وفضل أن يكون التواصل مع معشوقه كتابة، وذلك من خلال تثبيت الرسالة على دعامة غير ورقية. وهو أمر مثير للانتباه؛ إذ إن الثقافة العربية القديمة كانت تعلي من الجانب الشفهي، وترى أن النطق أبلغ من الصمت، وأن الصوت أشد وقعا وتأثيرا في المتلقي من الكلمة المدونة. ومن هذا المنطلق، ستسعى الدراسة الحالية إلى الكشف عن السبب أو الأسباب التي كانت وراء هذا النمط من التواصل، فضلا عن تحديد طبيعة الرسالة والقناة أو القنوات التي نقلتها، ولكن قبل ذلك ينبغي تحديد هوية العاشقين لكونهم الركيزة الأساسية في العملية التواصلية.

1-العاشقان

أ-العاشقة

أسهمت حركة الفتوحات خلال العصر الأموي في اتساع رقعة الدولة الإسلامية، وكان من نتائج تلك الفتوحات سبي عدد كبير من العبيد رجالا ونساء، وقد أطلق على النساء الأسيرات أسماء مختلفة مثل السّبية والأمة غير أن أشهر لفظ عرفن به هو الجواري، **وأصل الجواري ما يسبيه الفاتحون في الحرب من النساء والبنات، فهن ملك الفاتحين، ولو كن من بنات الملوك** (المصري، 2015، صفحة 172). وقد شهدت ظاهرة سبي النساء تطورا ملحوظا خلال العصر العباسي، كان من أبرز مظاهره إقامة أسواق خاصة للنخاسة بالمدن الكبرى سيما بغداد، وقد أشرفت على هذه التجارة فئة من النخاسين المهرة الذين تفننوا في جلب الجواري من مختلف الأصقاع بما يتوافق مع رغبات الرجال وحاجاتهم، وقد أوصى ابن بطلان الرجال بالنظر في أصل الجارية قبل شرائها؛ فمن كان غرضه من الجارية اللذة **فليتخذها بربرية، ومن أرادها خازنة وحافظة فرومية، ومن أرادها لولد ففارسية، ومن أرادها لرضاع فزنجية، ومن أرادها للغناء فمكية** (بطلان، 1973، صفحة 352).

أدرك النخاسون أن أرباحهم من تجارة الرقيق لن تكون مرتفعة إلا إذا أولوا بضاعتهم عناية خاصة، ولذلك حرصوا على جلب الجواري الفاتنات، وعملوا على تعليمهن شتى أنواع المعارف، والرفع من مستواهن الثقافي خصوصا ما يتعلق بنظم الشعر، كما علموهن الغناء والرقص وفن العشق وغيرها من

الأمور التي يبحث عنها الرجال ولا يجدونها في النساء الحرائر. إن ارتفاع عدد الإماء وكثرة أسواق بيعهن **لا يعني أن شراء الجارية وبيعها كان من الأمور السهلة، بل كان من الواجب أن يتم شراؤها بحضور الشهود، وكاتب العقد الذي كان يسأل عن ذكر الأسباب التي تطلب الجارية من أجلها حتى يتم تدوينها في العقد، كذلك نلاحظ من خلال النصوص التاريخية أن أثمان الجواري كانت ترتفع لاعتبار العلم والجمال...فالعشق كان من الوسائل التي تعين الجارية على ارتفاع ثمنها** (الجبالي، 2004، صفحة 52).

كان معظم الرجال يميلون إلى القينات أي الجواري اللواتي أتقن فن الغناء والرقص، ويمكن تقسيم هذه الفئة إلى طبقتين رئيسيتين: **أولاهما: قيان يتخصصن بمالك واحد...يقتصرن على القصور والبيوت، يلهين سادتهن في مجالس أنسهم.. وثانيهما: قيان الحانات والمواخير حيث كانت كؤوس الشراب وغناء القيان تضرم في رواد الحانات سعار الجسد** (الأسد، 1965، صفحة 62). وقد احتلت القيان مكانة بارزة في مجالس الأدب والظرف، وكانت نفوس الرجال تتطلع إلى رؤيتهن للتمتع بجمالهن الفاتن، كما كانوا يتشوقون إلى سماع غنائهن الذي يأخذ الألباب، وكان أصحاب القيان **يفخرون بهنّ كما يفخر كل إنسان بما يملك من ثمين المتاع والنفائس، وكانوا يأذنون لهن حينا بالظهور على الأصدقاء، أو يقيمون بينهن وبين أصدقائهن حجابا، فيجلسن وراءه ويغنين** (العينين، 1998، صفحة 37).

لم تكن العلاقة بين الجواري وأسيادهن دائما علاقة عبودية؛ إذ إن العديد منهن أغرمن بأصحابهن، وكان ذلك الغرام-أحيانا- عفيفا غير مبني على مصلحة مادية أو نفع دنيوي، ومن الأمثلة على ذلك الجارية التي امتلكها زلزل، أحد العازفين المشهورين في العصر العباسي، فبعد وفاته، رثته جاريته بأبيات شعرية وصل خبرها إلى الخليفة هارون الرشيد، فتأثر بها، فقرر شراءها، لكنها صارحت الخليفة بوفائها لزلزل، وبأن حبها لن يكون لغيره حتى لو كان الخليفة نفسه، فما كان من هارون الرشيد إلا أن أعتقها (الأصفهاني، 2008، الصفحات 147-148). بيد أن معظم الجواري، خصوصا القينات، اتخذن من العشق تجارة للإيقاع بالرجال، وقد فسر الجاحظ ذلك بالبيئة التي ترعرعت فيها تلك النسوة؛ فالجارية **تنشأ من مولدها إلى أوان وفاتها بما يصد عن ذكر الله من لهو الحديث وصنوف العب والأخانيث، وبين الخلعاء والمجان** (الجاحظ، 1964، صفحة 187).

اكتسبت الجواري خلال فترة إقامتهن في دور النخاسة، فضلا عن تجاربهن الخاصة، معرفة كبيرة بنفوس الرجال وبكل ما يثير غرائزهم، فاتخذن من ذلك أساسا للإغواء والإيقاع بالعاشقين؛ فالواحدة **مهن لم تكن تخالص في عشقها، ولا تناصح في ودها؛ لأنها مكتسبة ومجبولة على نصب الحبالة والشرك للمتربطين، ليقتحموا في أنشوطتها...فإذا أحست بأن سحرها قد نفذ فيه، وأنه تعقّل في الشرك، تزيدت فيما كانت قد شرعت فيه، وأوهمته أن الذي بها أكثر مما به منها، ثم كاتبته تشكو إليه هواه** (الجاحظ، 1964، الصفحات 171-172)، ومما يدل على كذب عشق القيان **أن الواحدة منهن إذا رأت في**

مجلس فتى له غنى وكثرة مال ويسار و حسن حال، مالت إليه لتخدعه، وأقبلت عليه لتصرعه، ومنحته نظرها، وأبدته بصرها، وغمزته بطرفها... وأومأت إلى تقبيل رأسه، حتى توقع المسكين في حباله (إسحاق، 1953، صفحة 117).

ب-العاشق

كان الرجال يفضلون الجارية على المرأة الحرة لما تمتاز به الأولى عن ثانية من مقومات؛ فقد كانت جسد الجارية أجمل، وريحها **أطيب، وثيابها أعطر، ومشيتها أحسن، ونغمتها أرق** (لجاحظ، 1964، صفحة 72)، ولذلك أسرن قلوب الرجال، وكان للتقاليد الاجتماعية دور آخر في تفضيل الرجال للجواري؛ **فقد كانوا لا يرون من يريدون الاقتران بهنّ من الحرائر، أما الجواري فكن معروضات بدور النخاسة تحت أعينهم** (ضيف، 2002، صفحة 57). وكان للثقافة والتعليم دور أيضا في تعلق الرجال بالجواري خصوصا الشعراء الذين كانوا يترددون على مجالس الظرف والغناء، وكانت هذه المناسبات فرصة للقاء بالجواري اللواتي أضفين على تلك المجالس أجواء خاصة حفزت الشعراء على نظم الشعر الرقيق، ومن النماذج على تلك المجالس بيت حرب بن عمرو الثقفيين، فقد كان هذا النخاس يملك جارية مغنية يقصدها الشعراء والكتّاب **يسمعونها، وينفقون في منزله النفقات الواسعة، ويبرونه ويهدون إليه** (الأصفهاني، 2008، صفحة 183)، وقد يحدث أن يبيع أحد النخاسين جاريته إلى أحد الوجهاء أو الأمراء **فيظل الشاعر متعلقا بها، وتظل تملك عليه كل شيء من أمره على نحو ما كانت تملك عتبة إحدى جواري قصر المهدي قلب أبي العتاهية، وجنان جارية الثقفيين قلب أبي نواس، وفوز جارية محمد بن المنصور فتى العسكر قلب العباس بن الأحنف** (ضيف، 2002، صفحة 59).

يرى الجاحظ أن عشق الجواري ليس حبا عاديا، بل هو آفة تصيب عقل الرجل وقلبه (الجاحظ، 1964، صفحة 170)، ولم يسلم من تلك الآفة أحد بما في ذلك رأس السلطة، وكان ممن تعلق بجاريته الخليفة الأموي يزيد بن عبد الملك الذي عرف بعشقه للمغنية حبابة، وبعد وفاتها حزن الخليفة عليها حزنا شديدا جعله يرفض دفنها في البداية **حتى تغيرت وأنتنت، وهو يشمها ويرشفها... فما أقام إلا خمس عشرة ليلة حتى دفن إلى جنبها** (الأصفهاني، 2008، صفحة 99).

كان الخلفاء يرسلون وسائطهم إلى أسواق النخاسة ليشتروا لهم أجمل الجواري وأحلاهن صوتا، حتى إذا تم لهم ذلك أسبغوا عليهن أموالهم، وعاشوا معهن عيشة رغدة على نحو ما نجد عند الخليفة العباسي المعتضد الذي بنى لمحبوبته دُريرة جناحا خاصا بها بستين ألف دينار، ليخلو فيه إليها مع باقي الجواري (السيوطي، 2019، صفحة 577)، **وذكر أبو هفان أنه كان في دار الرشيد من الجواري، والحظايا، وخدمهن، وخدم زوجته، وأخواته أربعة آلاف جارية، وأنهن حضرن كلهن يوما بين يديه، وغنته**

المطربات فطرب جدا، وأمر بمال فنثر عليهن، وكان مبلغ ما حصل لكل واحدة منهن ثلاثة آلاف درهم في ذلك اليوم (كثير، 1990، صفحة 220).

وقد أدى شغف بعض الخلفاء بالجواري إلى عتقهن والزواج منهن، وقد أثمر هذا الزواج خلفاء مشهورين في التاريخ؛ فالخليفة الأموي يزيد بن الوليد بن عبد الملك أمه شاهفرم بنت فيروز، والجارية الملطية الخيزران ولدت موسى الهادي وهارون الرشيد ابني محمد المهدي، وكانت أم المأمون جارية تدعى مراجل.

2-طبيعة الرسالة والقناة التواصلية

2-1-رسائل العاشقات

يجد أحد العاشقين، أو كلاهما، مشقة في كبت مشاعر الحب التي يدعي بأنه يكنها للطرف الآخر، وهو يسعى إلى البوح بمشاعره إلى من يحب، وقد يكون ذلك البوح شفاهة عند اللقاء، لكن قد يتعذر التواصل الشفهي، لوجود طارئ ما، فيتم التواصل حينها كتابة، وعن ذلك يقول ابن حزم: **إن الكتاب للسان في بعض الأحايين، إما لحصر وإما لحياء وإما لهيبة** (الأندلسي، 2016، صفحة 45). وهذا الأمر لا ينقص من قيمة الرسالة المكتوبة **فهي ليست مجرد تابع للكلام. ذلك لأنها بتحريكها الكلام من العالم السمعي-الشفاهي إلى عالم حسي جديد، هو عالم الرؤية، تحدث تحولا في الكلام والفكر معا** (أونج، 1994، صفحة 137).

كانت الجواري-في أغلب الأحيان - الطرف المرسل، وقد اختارت بعضهن النثر للتعبير عن مشاعرهن اتجاه الرجل، وتنوعت لغة الرسالة بين النثر والشعر، وقد اقتبست الجواري العديد من الجمل النثرية المشهورة في الثقافة العربية؛ فمنهن من وظفت الحديث النبوي كما هو الشأن بالنسبة للجارية عنان التي زينت عصابتها بلؤلؤ كتبت به عبارة: **إذا لم تستح فاصنع ما شئت** (الدمشقي، 2016، صفحة 521)، أما الجارية فرحة فكتبت على عصابتها المثل الذي يقول: **من صبر ظفر** (الدمشقي، 2016، صفحة 522)، وكانت الجارية نزهة قد زينت عصابتها بعبارة اقتبستها من كلام الحسين بن علي (رضي الله عنه) يقول فيها: **من جاد ساد ومن بخل ذل** (الدمشقي، 2016، صفحة 522).

ويلاحظ أن النثر الفني الذي وظفته الجواري العاشقات يتسم بالإيجاز وبلغته البسيطة، ولذلك فالمتلقي لا يجد أي صعوبة في إدراك القصد من الرسالة، وإلى جانب الإيجاز، تميزت رسائل العشق بتوظيف أسلوب السجع، ومن أمثلة ذلك قول الجارية نسيم: **مراغمة الرقباء في مصالحة الأحباء** (الدمشقي، 2016، صفحة 522)، وقول أخرى: **الوفاء مليح والغدر قبيح** (الدمشقي، 2016، صفحة 522). ولا تخلو الرسالة النثرية-باختلاف أنواعها- من دعوة صريحة إلى إزالة حجاب الحياء، وإغواء الرجل تلميحا لا تصريحا، فقد كتبت إحدى جواري اللاحقي على طرازها الأيسر: **من كشف الغطاء استحق العطاء**

(الدمشقي، 2016، صفحة 522)، وكتبت الجارية كنوز بالمسك على جبينها: **العشق والكتمان ضدان لا يجتمعان** (الدمشقي، 2016، صفحة 522).

ولما كان الشعر ديوان العرب، فقد فضلت أغلب الجواري العاشقات التعبير به عما يملأ فؤادهن من مشاعر فياضة تلبست الوزن والقافية فخرجت أبيات شعرية بديعة، وكان لمقام العشق دور في تفضيل الجواري المقطعات الشعرية على القصيدة لإيصال رسائلهن؛ إذ إن الزمن، بالنسبة لعشاق، يمر بسرعة، ولذلك اختار العاشقات ضربا شعريا يلائم ذلك الزمن الخاطف، فكان أن نظمن مقطعات تتميز بقصرها الشديد، **وهي شبيهة بالأقصوصة القصيرة التي تميل إلى الإيحاء والتكثيف، وتنأى عن التفصيل والتحليل والسرد والتقرير** (العطوي، 1993، صفحة 58)، ومن الأمثلة على ذلك ما كتبته الجارية تباريح الكوفية على صدر قميصها، حيث اختطت بالفضة سطرين تقول فيهما (إسحاق، 1953، صفحة 220):

يا فتى قلت إذ دعاني هواه مستجيبا لصوته لبيكا
ما بكت مقلتي لفقدك إلا جزعا أن أموت شوقا إليك

لم تبد الجارية تباريح أي مقاومة أو إعراض- ولو على سبيل التدلل- اتجاه دعوة الحب التي أرسلها إليها الفتى، فقد سارعت إلى تلبية نداء العشق الذي تملك روحها، وجعلها تعيش وضعا مأساويا لأن المحبوب بعيد عنها، وهي لا تطيق فراقه، وتخشى أن تموت شوقا إليه قبل أن تراه، ولا شك أن الجارية كانت تأمل، من خلال هذا الوصف، أن تستحث محبوبها على الإسراع إلى رؤيتها. وقد كتبت الجارية نظيفة على طوق لها مقطعة شعرية من ثلاثة أبيات، تقول في الأول منها (الدمشقي، 2016، صفحة 526):

ما ذاق بؤس معيشة ونعيمها في النار من في عمره لم يعشق

لا يخفى طابع الاختزال الشديد الذي يميز هذه المقطوعات الشعرية التي تدور حول موضوع واحد هو العشق، كما تميزت مقطوعات العشاق بخلوها من التعقيد والزخرفة اللفظية، فمقام العشق لا يحتمل التصنع والإبهار بألوان الفنون البديع المختلفة.

يظهر أن الجواري وظفن النثر والشعر معا في رسائلهن المعروضة أمام أعين المتلقي، وقد تميزت تلك الرسائل بالتكثيف الشديد وباختيار الألفاظ السهلة دون الإخلال بجمالية العبارة، غير أن تميز تلك الرسائل ينبني على جانب آخر يتعلق بطبيعة القناة التي حملت الرسالة.

2-2- جمالية القناة التواصلية

تستمد الرسالة قوتها التأثيرية من خلال انتقاء صاحبها المعاني البليغة وتخيره الألفاظ المناسبة، حتى إذا وقعت في أذن السامع تملكته وسحرته، وقد نبه ابن حزم إلى أن التواصل الكتابي بين العشاق لا يتوقف على طبيعة الألفاظ و المعاني بل مدار الأمر أيضا على طبيعة المادة الحاملة للرسالة، إذ ينبغي للكتاب المرسل إلى المحبوب أن يكون في **ألطف الأشكال، وجنسه أملح الأجناس** (الأندلسي، 2016، صفحة

42)، ويلاحظ أن فئة العشاق أولت عناية كبيرة للقناة التواصلية، فابتكرت طرقا جديدا خاصة بها لم تكن معروفة في تدوين الشعر أو النثر في الثقافة العربية القديمة.

أ-الكتابة على أعضاء الجسم

اتخذت العاشقات من جسدهن دعامة للإفصاح عن مشاعرهن، فقد كتبت الجارية مهج «**على إحدى خديها بالغالي:**

من يكن صبا وفيا فعناني في يديه

وعلى الآخر:

خذ مليي بعناني لا أمانعك عليه (الدمشقي، 2016، صفحة 525)

لم تحدد الجارية مهج، من خلال هذه الرسالة الشعرية، مخاطبا بعينه بل جعلتها دعوة مفتوحة، ولعلها قصدت بها بعض الرجال الذين أغرموا بها لكن أعوزتهم الجرأة أو أنهم ترددوا لأنهم ظنوا أن الجارية مغرمة برجل ما، ومن تم أخذت مهج المبادرة، فأعلنت بأنها غير مرتبطة بأي علاقة غرامية، وبأنها مستعدة لخوض تجربة العشق شرط أن يكون عاشقها مخلصا وفيا، وقد وعدت من توفر فيه هذان الشرطان أن تنقاد له، وأن تملكه قلبها.

أما الجارية ظلوم، فكتبت بالمسك على جبينها البيت الشعري الآتي (إسحاق، 1953، صفحة 240):

العين تفقد من تهوى وتبصره وناظر القلب لا يخلو من النظر

وكانت الجارية شماريخ قد نقشت على أحد كفيها بيتا شعريا تقول فيه (الدمشقي، 2016، صفحة 239):

أبى الحب إلا أن يكون معذبا ونيرانه في الصدر إلا تلهبا

لقد أضحى النقش على الكفين لسانا ناطقا بما تكتمه شماريخ في وجدانها، وبما لم تستطع البوح به لمعشوقها، ولعلها كانت تأمل أن يقع بصره-في أي لحظة-على الرسالة المنقوشة، فيسارع إلى إطفاء النار المضطرمة في صدر شماريخ.

ب- الكتابة على الفواكه

استأثر التفاح-دون غيره من الفواكه- بعناية العشاق، وقد أغرموا به، فاتخذوه **صحيفة غرامهم، يكتبون عليه عصارة قلوبهم، وتفننوا في ذلك فنونا بديعة؛ فمن ذلك أنهم كانوا يُلبسون التفاحة — وهي خضراء على شجرها — شيئا من النسيج أو الورق، هو بيت من الشعر أو جملة رشيقة أو إشارات دالة، فإذا استوت ونضجت كان مكان النسيج أو الورق أصفر والباقي أحمر. أو يغلّفون باقي جسم الشجرة ويتركون مكان الكتابة معرضا للشمس، فتكون الكتابة حمراء وباقي التفاحة أصفر، فتقرأ الأبيات أو**

الأشعار كأنها من فعل الطبيعة (أحمد، 2012)، وكان البعض الآخر يدون أبياته الشعرية على التفاح الناضج، فقد أهدت إحدى الجواري إلى الخليفة المهدي تفاحة بعد أن كتبت عليها (الأندلسي ا.، 1983، صفحة 112):

هدية مني إلى المهدي تفاحة تقطف من خدي
محمرة مصفرة طُيبت كأنها من جنة الخلد

لقد غيرت الجارية وظيفة التفاحة عندما دونت عليها رسالة لنقل مشاعرها المكتومة نحو الخليفة، ولا يتعلق الأمر، هنا، بتفاحة عادية بل هي جزء من جسم الجارية، فالتفاحة الحمراء قطفت من الخد الأحمر، ومن تم فملامسة شفتي الخليفة للتفاحة، أثناء أكلها، يناظر تقبيل خدي الجارية الغائبة. ويبدو أن قضم التفاحة لا يخلو من مخاطر محتملة، فالجارية قد شبهت التفاحة/الهدية بتفاحة جنة الخلد، وهي بذلك تستعير حيلة إبليس مع آدم عليه السلام، وبالتالي فالخليفة الذي أمسكت يده التفاحة قد ارتكب إثما، لكنه إثم محمود حيث كانت الجارية تأمل أن يقع رأس السلطة في غرامها، وأن تستأثر به دون غيرها من جواري القصر.

ج- الكتابة على الملابس

تعد العصائب اللباس المفضل عند الجواري لكتابة رسائلهن، حيث كتبت الجارية زاجر على عصابتها (الدمشقي، 2016، صفحة 139):

إذا خفنا من الرقباء يوما تكلمت العيون عن القلوب
وفي غمز الحواجب مغنيات لحاجات المحب إلى الحبيب

لقد دفعت خشية الجارية من الرقباء والوشاة المتربصين بها إلى تغيير استراتيجيتها التواصلية، فاستعاضت بالكتابة عن الكلام، وقد اختارت العصابة لأنها تقع في المجال البصري للمخاطب، وبالتالي يمكنه أن يتلقى الرسالة بسهولة تامة. ويتبين أن العاشقة نبهت المخاطب إلى الخطر المحدق بهما، ودعته إلى تبني لغة الجسد في التواصل بينهما، وهي لغة قمينة بأن تفصح، لكليهما، بجلاء عن مشاعرهما المتبادلة.

وقد كتبت إحدى الجواري على نعلها بالذهب بيتيين تقول فيهما (الأحنف، 1954، صفحة 34):

لم ألق ذا شجن ينوح بحبه إلا حسبتك ذلك المحبوبا
حذرا عليك وإنني بك واثق أن لا ينال سواي منك نصيبا

جاءت الرسالة منسجمة مع الدعامة الحاملة لها حيث اختارت الجارية الكتابة على نعلها الذي كانت تمشي به وهي تجوب الأرض بحثا عن محبوبها، وكلما سمعت عاشقا ينوح بحبه إلا ظنته محبوبها، فسارعت إليه لعلها تظفر بلقائه لكن سرعان ما يخيب ظنها حينما تدرك أن العاشق، الذي أسرها بحبه، مازال بعيد المنال، لكن هذا الأمر لم يثن من عزيمة الجارية؛ إذ إنها كانت متأكدة من الظفر بمحبوبها.

ولم يقتصر نقش الشعر على العصائب والنعال، فقد دون بعض العشاق رسائلهم على ملابس أخرى، ومن بينها الزّنار والقلنسوة والدراعة والقمصان والنعال والخواتيم.

د-الكتابة على الأثاث والأواني

عاشت الطبقة الأرستقراطية، في العصر العباسي، حياة مترفة تجلت إحدى مظاهرها في اقتناء أفخر الأثاث والأواني وأغلاها ثمنا، وإلى جانب وظيفتها النفعية والتزيينية، اتخذ العشاق الأثاث والأواني قرطاسا دونوا عليه رسائلهم؛ فقد **كتب موسى الهادي بن المهدي على ستره** (إسحاق، 1953، صفحة 79):

يا أيها الزاعم الذي زعما أن الهوى ليس يورث سقما
لو أن ما بي بك الغداة لما لمت محبا إذا شكا ألما

إن مقام العاشق لا يسمح له بالكشف عن حقيقة عواطفه، فهو ابن الخليفة المهدي الذي يتوقع منه الناس رباطة الجأش ورجاحة العقل وألا يقع فريسة للعشق، إذ بإمكانه أن يحب من شاء، وكل النساء يتمنين أن يحظين بحبه، لكن الواقع خلاف ذلك، فالشاب قد أحب، ولعلها محبوبته تكون إحدى جواري الخليفة المهدي، ومن ثم لم يجرؤ الابن على التصريح بحبه لجارية الأب. وإذا كان الابن قد نجح في كتمان مشاعره إلا أنها قد تكشفت للناس بطريقة غير مباشرة، حيث هزل جسمه رغم أنه لا يعاني من أي مرض عضوي. وقد فضل الأمير أن يفصح لسكان القصر عن مصدر مرضه بطريقة شعرية عندما دون عواطفه على ستره لعلها تخفف من وطأة عذابه.

وقد دون بعض العشاق مشاعره على البساط و الأسرة بل إن منهم من دون الشعر على مصلاه ليراه في كل سجدة.

ولم تسلم الأواني بدورها من نقوش العشاق، وكانت قنينات الخمر وكؤوسه الإناء المفضل عندهم، فقد أخبر يحيى بن محمد المسلّمي أنه رأى كأس قينة كتب عليه بيتان شعريان، تقول صاحبتهما (إسحاق، 1953، صفحة 84):

اشرب الكأس على صرف الزمان قلما دام سرور أو حزن
إنما كان لمثلي سكن من جميع الخلق طرّا فظعن

يتبين أن العاشق استثمر مجال الرؤية لتبليغ رسالته، فأينما ولى المعشوق وجهه إلا وجد نفسه أمام خطاب العاشق؛ فكان الجسد- بمختلف أعضائه- سيما الوجه- فضلا عن الفضاء المكاني -بمختلف محتوياته- رسالة مفتوحة، باستمرار، أمام ناظر المعشوق ليقرأها ويفك شفرتها. وقد كان بإمكان العشاق الإبانة عن مشاعرهم شفاهة لكنهم فضلوا نقشها؛ لأن التدوين **أبقى أثرا، واللسان أكثر هذرا** (الجاحظ أ.،

2003، صفحة 79)، ويجد تدوين العشاق مشاعرهم تبريره في جانب آخر يتعلق بسياق التواصل؛ فالتفاوت الطبقي كان سببا وراء امتناع الجواري عن التصريح المباشر بمشاعرهن للمعشوق إذا كان صاحب نفوذ وسلطة في قومه كما هو الحال بالنسبة للخلفاء غير أن عدم بوح الجواري بعشقهن للخليفة لا يخفي رغبتهن الشديدة في انتزاع اهتمامه؛ فقد كانت أروقة القصور مسرحا لتنافس شرس بين الجواري للفوز بقلب السلطان، وقد اتخذن جميع الوسائل لتحقيق هدفهن بما في ذلك الإغواء بالكلمة الجميلة المنقوشة. والأمر نفسه ينطبق على خارج القصر، فقد شكل تدوين المقطعات الشعرية سلاح القينات والجواري العابثات للإيقاع بالضحايا؛ فلم تكن إحداهن بحاجة للمخاطرة بالكشف عن مشاعرها المزيفة لأحدهم، فهناك الرقباء والوشاة المتربصون، ولذلك فضلت القينات التزام الصمت، ونصب شراكهن على أجسادهن أو ملابسهن، بحيث يعتقد كل واحد من الرجال الحاضرين في المجلس أنه المقصود بالرسالة، فتنطوي الحيلة عليه.

3-تجليات الغواية في رسائل العشاق

حدد رومان جاكبسون ست وظائف للتواصل، وتختص نقوش العشاق بوظيفتين منها، هما: الوظيفة الانتباهية؛ فالرسالة المنقوشة **تهدف إلى إقامة التواصل والحفاظ عليه...والتأكد من اشتغال دورة الكلام، وإثارة انتباه المتلقي (أو التأكد من انتباهه)** (وكان، 2011)، وهذا ما عكسته طبيعة القناة التي اختارها العشاق لنقل رسائلهم، أما الوظيفة الثانية، فهي الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية، **وهي وظيفة تتمحور حول المرسل (أو المتكلم) أي حول ذات التلفظ (أو الذات المتحدثة)، حيث يعبر فيها الباث عن موقفه تجاه الموضوع المتحدث عنه** (وكان، 2011)، وفي هذا النطاق، يمكن القول إن مضمون رسائل العشق تمحورت حول ثلاث موضوعات رئيسة هدفت الجواري من ورائهن إغواء الرجل، وتلك الموضوعات هي:

- ✓ البوح:

عبر العاشقون من خلال رسائلهم المكتوبة والمنقوشة عما زعموا بأنه مشاعرهم التي لم يتمكنوا من الإفصاح عنها لوجود عارض مانع لذلك، ومن الأمثلة على ذلك البيت الشعري الذي اختطته بالحناء إحدى جواري المأمون على راحة يدها اليسرى، تبوح فيها بمشاعرها حيث تقول (إسحاق، 1953، صفحة 337):

أحبك لا ببعضي بل بكلي وإن لم يبق حبك من حراكا

لم تجد الجارية سبيلا إلى تبليغ مشاعرها سوى النقش على اليد، فقد كانت تأمل أن يقع بصر المأمون على راحة اليد اليسرى، فيتلقى الرسالة الشعرية التي نقلت ما كانت تخفيه الجارية في صدرها، وتهاب

أن تبوح به إليه. لقد أحبت الجارية الخليفة، واستولى ذلك الحب على كل كيانها، وكبّلها وقيد حركتها بل شل قدرتها في التعبير عن مكنوناتها، ولذلك وجدت في النقش عزاء لها للبوح بما تكنه للمأمون من مشاعر.

وكانت إحدى جواري محمد بن عمرو بن مسعدة قد أدركت عشق صاحبها إياها، لكنه لم يبح لها بمشاعره، وأرادت أن يعلم بأنها تعرف الحقيقة، فكتبت على قميص لها تعبر عن مشاعرهما معا قائلة (إسحاق، 1953، صفحة 75):

أغيب عنك بود لا يغيره نأي المحل ولا صرف من الزمن

تعتل بالشغل عنا ما تكلمنا الشغل للقلب ليس الشغل للبدن

ترى الجارية أن سيدها قد أخطأ في تأويله لغيابها عنه، فهي إنما غابت لأن طبيعة مهمتها تقتضي ذلك، ولعلها اختارت الغياب كي لا تلفت الأنظار، لكن السيد اعتقد أنها لا تبادله مشاعر الود، ولذلك أحجم عن الحديث معها كلما التقيا، لكنه لم ينجح، مع ذلك، في إخفاء مشاعره الحقيقية، لأن الجارية حدست، من خلال لغة الجسد، تعلق سيدها بها، ولذلك سارعت إلى طمأنته وإخباره بأنها تعرف عشقه لها، وبالتالي فهو غير مطالب بالبوح بحبه.

- ✓ الشكوى

تحفل الرسائل المنقوشة بالشكوى وبالتعبير عن المعاناة النفسية التي تكبدها العاشق جراء تعلقه بشخص لا يبادله الشعور نفسه، وهو ما عبرت عنه الجارية غليل التي نقشت على عصابتها بيتين تقول فيهما (البغدادي، 2019، صفحة 130):

ما ضر من صيرني حبه قري أحزان ووسواس

لو أنه فرج عن كربتي بأسطر في شر قرطاس

تزعم الجارية، في هذين البيتين، أن وقوعها في الحب جعلها تعيش حياة سوداوية مليئة بالأسى، وأنها وقعت فريسة الوساوس التي ربما استولت عليها لأنها تعتقد أن محبوبها غير مهتم بها أو أنه يعشق امرأة أخرى، وقد ادعت أن دواءها لا يعدو أن يكون رسالة قصيرة من محبوبها تطفئ النار التي تصطلي بها. إن الجارية، من خلال هذه الرسالة الشعرية، تنصب شباكها للرجل عندما تقدم نفسها في صورة الضحية التي تكابد في سبيل الظفر بقلبه، وهي صورة مناقضة لما كرسته قصائد الغزل على امتداد قرون طويلة، فبعدما كان الرجل هو المبادر بإعلان عشقه للمرأة، المتلهف للقائها، انقلبت الأدوار، فباتت المرأة تشكو هجران محبوبها لها، وصده عنها، لكن الأمر لا يعدو، في واقع الأمر، أن يكون استراتيجية إغوائية لجذب الرجل نحو الشرك، حتى إذا وقع في العشق، وأيقنت الجارية تمكن حبها منه، نزعت الجارية قناع الضحية، وتدللت، وصدت عن المحب.

وأرسلت الجارية سلم إلى فتى تعشقه منديلا كتبت عليه بيتين تقول فيهما (إسحاق، 1953، صفحة 337):

لا تسألي عن حالي بعد فرقتكم — ها فانظري وأجلي طرف ممتحن

ترى بلى لم يدع مني سوى شبح — لو لم أقل ها أنا للناس لم أبن

فالجارية تدعي أن حبها للفتى قد ألحق بها الوهن والضعف حتى صارت شبحا لا يمكن رؤيته، ولولا تكلم الجارية لما ظنها الناس موجودة أصلا، وهذه الحالة ناتجة عن بعد المحبوب عنها وفراقه لها.

- ✓ المجون

يكاد غرض المجون مقتصرا على رسائل القينات دون غيرهن من الجواري، وهو يتماشى مع طبيعة عملهن المتمثل في الرقص والغناء وإغواء الرجال، وقد كتبت إحداهن على تكتها، وهي تدعو مخاطبها إلى ترك الحياء قائلة (إسحاق، 1953، صفحة 78):

اقطع التكة حتى — تذهب التكة أصلا

ثم قل للردف أهلا — بك يا ردف وسهلا

يظهر، من خلال هذين البيتين، أن الجارية أدركت أن العاشق المتيم بها متردد أو به حياء منعه من الإقبال عليها، وقد جاءت الرسالة واضحة بترك التردد والحياء كي ينعم العاشقان بحياة اللذة، ومما قوى قصدية القينة أنها دونت الرسالة على قطعة اللباس التي ينبغي للعاشق تقطيعها إن أراد أن ينعم بمحبوبته.

وقد كتب بعض المجّان على منصة بمنزله بيتان يقول فيهما (إسحاق، 1953، صفحة 80):

تقول وقد جردتها من ثيابها: — ألست تخاف اليوم أهلك أو أهلي

فقلت: كلانا خائف بمكانه — فهل هو إلا قتلك اليوم أو قتلي

فالعاشق هنا يدعو خليلته إلى ترك الحياء وعدم الاكتراث إلى الأعراف الاجتماعية، فالقتل يهون في سبيل إشباع الرغبة الراهنة.

خاتمة

يكتسي تواصل العشاق في التراث العربي سمة خاصة؛ إذ إنه يتميز عن تواصل باقي فئات المجتمع العربي بخصائص أبرزها:

- ✓ اعتماد التواصل الكتابة قناة رئيسية لتمرير الرسالة؛
- ✓ توظيف النثر الفني والشعر معا في تدوين الرسالة؛
- ✓ تتميز الرسالة بالتكثيف الشديد الذي لا يخل بالغرض؛

- ✓ ابتكار قنوات تواصلية جديدة ذات بعد جمالي في نقل الرسالة؛
- ✓ شكلت الجواري -غالبا- الطرف المرسل بينما مثل الرجل دور المرسل إليه؛
- ✓ كان إغواء الرجل الهدف الأبرز من الرسالة، حيث لم تكن أغلب الجواري صادقات في عشقهن.

لائحة المصادر والمراجع

1-ابن القيم الجوزية، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق محمد عزير شمس، مجمع الفقه الإسلامي، جدة، 2006.

2-ابن حزم الاندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ط1، 2016.

3-ابن سينا، رسالة في ماهية العشق، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2019.

4-ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق عبد المجيد الرحيني، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1983.

5-أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط3، 2008.

6-أبو بكر السيوطي، تاريخ الخلفاء، مركز دار المنهاج لدراسات والتحقيق العلمي، قطر، ط2، 2019.

7- أبو عثمان عمرو بن الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الغانجي، القاهرة،1964.

8-أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط7، 2003.

9-أحمد أمين، فيض الخاطر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2012.

10-جعفر البغدادي، مصارع العشاق، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2019.

11-الحافظ ابن كثير، البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت-لبنان، ط8، 1990.

12-خالد حسن حمد الجبالي، الزواج المختلط بين المسلمين والإسبان من الفتح الأندلسي وحتى سقوط الخلافة(92-422هـ)، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004.

13-سعيد أبو العينين، حكايات الجواري في قصور الخلافة، دار أخبار اليوم، مصر، 1998.

14-شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط8، 2002.

15-طنطاوي جوهري المصري، الجواهر في تفسير القرآن الكريم، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2015.

16-العباس بن الأحنف، ديوان العباس بن الأحنف، تح عاتكة الخزرجي، مطبوعات دار الكتب المصرية، ط 1، 1954

17-عبد الله الدمشقي، مطالع البدور في منازل السرور، تحقيق التجاني سعيد محمود، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2016.
18-عمر وكان، اللسانيات والتواصل، مجلة فكر ونقد، عدد 36، 2011.
19-محمد بن إسحاق، الموشي أو الظرف والظرفاء، مكتبة الغانجي، القاهرة، 1953.
20-المختار ابن بطلان، رسالة جامعة لفنون نافعة في شرى الرقيق وتقليب العبيد، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1973.
21-مسعد بن عيد العطوي، المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، مكتبة التوبة، 1993.
22-ناصر الدين الأسد، القيان والغناء في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط2، 1965.
23-والترج. أونج الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، 1994.

النص والصورة في مساجلات "ابن علي و ابن عمار الجزائريين"
دراسة في تلقي النص وإعادة إنتاجه

The text and its counterparet " within the two Algerian authors Ibn Ali and Ibn Ammar's"

A study in the text reception and reproduction

د. نجلاء نجاحي-جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر
البريد الإلكتروني: nedjahinedj@gmail.com
د. فائزة زيتوني، -جامعة قاصدي مرباح، ورقلة
البريد الإلكتروني: faiza.zitouni@gmail.com

ملخص :

شهد العهد التركي بالجزائر حركة أدبية غزيرة، وكان فن الشعر يعبر عن مكانة ثقافة شعراءه و تمكنهم من البيان العربي، والذوق الفني، والثقافة الإسلامية التي تمتد بجذورها عبر إنتاج شعراء الأندلس وبغداد ودمشق والحجاز ومصر ، وكان من هؤلاء الشّعراء الذين تركوا بصمات واضحة المعالم في أدب تلك الفترة : "محمد بن محمد المهدي بن رمضان بن يوسف العَلّج المعروف بابن علي ، وأحمد ابن عمار بن عبد الرحمن بن عمار أبو العباس الجزائري "أحد كبراء علماء الجزائر إبّان القرن : (12ه،18 م) والذي استمد من أصوله الأندلسية الأدب والفن وحب الطبيعة والجمال ، و لقد كان للشاعرين مساجلات عديدة تبادلاها بينهم في أغراض عديدة ، وهي في مجملها جزء من تراث ذلك العصر، وغرضُنا من هذه الورقة البحثية المساهمة في التعريف بهذين العلمين من أعلام الجزائر العثمانية، والكشف عن خصائص وأبعاد الشّعر الجزائري آنذاك من خلال فن المساجلات .

الكلمات المفتاحية: النص، الصورة، فن المساجلات ، العهد التركي، التلقي ، إعادة الإنتاج

Abstract:

The Algerian Turkish Era witnessed a great literary movement. The art of poetry expressed the poets' cultural status and mastering the Arab rhetoric, the artistic taste, and the Islamic culture, whose roots spanned the Andalusian, Baghdadi, damask, Hijazi, and Egyptian poets' production. Among those poets, who left a prominent print in that period literature: Mohamed Ben Mohamed Almahdi Ben Ramadan Ben Youcef Alalaj, known as Ibn Ali, and Ahmed Ben Ammar Ben Abd Errahman Ben Ammar Abou Alabbas Aljazairi, who was one of the most prominent scientists throughout the 12 century Hijri 18 century A.D., he got literature, art, love for nature and beauty from his Andalusian origins. The two poets had several mutual clashes, in several purposes, which are part of that era heritage. This research paper aims at contributing in defining the two Algerian famous scientists, as well as revealing the Algerian Turkish era poetry features and dimensions, at that time, through the art of clashes.

Key words: the text, the counterpar,the art of,the Turkish era,the reception, the reproduction.

مقدمة:

شهد القرن الحادي عشر للهجرة، السابع عشر للميلاد (11هـ - 17 م) إبان الحكم العثماني للجزائر ازدهارا اقتصاديا فقصدها علماء المسلمين، ومن أشهرهم عائلة (ابن علي) طلبا للرزق والحظوة، في حين شهد القرن الثاني عشر(12هـ - 18 م) ضعفا في الحياة الاقتصادية ، إن لم نقل تدهورا ، إلا أن الشعر عرف ازدهارا نسبيا وقد " تعددت أغراضه حسب بواعثه وهي الدين والسياسة والاجتماعيات والذات ، فكان الشعراء يسجلون مشاعرهم في المواسم الدينية المعروفة كالحج والمولد النبوي ، بنظم الموشحات والقصائد ، ولم يكن ولاة الجزائر يثقفون الشعر حتى يشجعوا عليه " **(سعدالله، 1998، ص: 247)**، ورغم ذلك فلم يكن المجتمع الجزائري آنذاك منغلقا على نفسه ، بل كانت بواعث الشعر الاجتماعية كثيرة ، ومختلفة وساعدت رحلات الجزائريين العلمية ، والحجازية على تطور الثقافة والأدب ، كما كان هناك احتكاك بالمجتمعات الأخرى ، إلا أن الملاحظ على أدب تلك الفترة غلبة العجمة والشعر الشعبي ، الملحون على الفصيح ، واتخذه الشعراء أداة للمدح والهجاء والدين والغزل، ووسيلة في الحث على الجهاد والدفاع عن الوطن ، وذلك لطغيان روح التصوف والتدين على فئة العلماء، بل على المجتمع ككل حتى لو كان مكسور الوزن ضعيف النسج ، إلا أن ذلك لم يمنع من ظهور أدباء وشعراء أفذاذ أمثال (ابن رأس العين) و(ابن علي) و(ابن عمار) و(أحمد المانجلاتي) وغيرهم، كما أن المجتمع الجزائري ظل صامدا قويا في وجه كل تغريب، أو محو للثقافة العربية الإسلامية، وظل يعمل جاهدا على ربط حاضره بماضيه التليد وعلى تحرير الفكر، وتنشيط الحركة الأدبية فكانت ثقافة (ابن علي) و(ابن رأس العين) قد بلغت مبلغا من الرقي فقد جمعا بين أدب المغرب والأندلس وأدب المشرق .

كما كثر الشعر الاجتماعي وتنوعت أغراضه تبعا لخصوصية المجتمع الجزائري آنذاك، وقد لعبت العلاقات الفردية دورا مهما في تحريك المشاعر، وتوجيه الشعر ليعبر عن الأوضاع العامة التي سادت المجتمع الجزائري في العهد التركي وهي" أوضاع سيئة على العموم ،فمظاهر الفقر والحرمان والاستبداد والاستحواذ على السلطة وإهمال السكان الاصلين أدى إلى تقوية العلاقات الإنسانية والشخصية خاصة بين الشعراء والكتّاب ،كما حرك مشاعرهم الصادقة والقوية، والتي أخذت أقلامهم تنتج الكثير من الأحوال الاجتماعية والمشاكل والهموم التي عانا منها الجزائريون في ظل حكم العثمانيين، ولأن الطابع الإسلامي هو المميز للحياة الثقافية و الاجتماعية ،فإن روح التسامح التي اشتهر بها الإسلام هي التي كانت سائدة بينهم ،وكانت العلاقات الفردية تلعب دور مهم في تحريك المشاعر لتعبر عن ذللك الإحساس بأحسن الأشعار ،وقد كثرت هذه الأشعار بين العلماء والأدباء الذين عبروا عن الحالات النفسية وما يتخللها من شكوى واضطراب و طموحات وفخر ، وكانت علاقات كثيرة بين العلماء و الأدباء الجزائرين و بين أدباء المشرق و المغرب في أغراض عديدة كالمدح و الرثاء اللذان يعبران عن قوة الروابط ومكانتها

بين الشعراء والأدباء، كما كثر شعر وصف المنشآت العمرانية كالمحاكم و المعالم و المدارس والمنازل والقصور (**سعد الله ، 1998، ص: 247**). ويعد الشاعران ابن عمار وابن علي الجزائريين من أهم شعراء الجزائر العثمانية التي شهدت شيوع ظاهرة المساجلات، وهذا البحث يدور حول نمط شاع في الجزائر العثمانية وهو فن المساجلات وكانت مساجلات ابن عمار وابن علي الجزائريين أهم نصوص شكلت المدونة الشعرية في الزائر العثمانية، فما المقصود بفن المساجلات وما هي أشكالها ، وكا مضامينها؟ وما الخصائص الأسلوبية التي امتازت بها ؟ وما المقصود بالنص والصورة في مساجلات ابن عمار وابن علي الجزائريين؟

1. **فن المساجلات الشعرية في الأدب العربي:** في الشعر هي أن ينظم شاعر قصيدة في موضوع ما على غرار قصيدة أخرى قالها شاعر متقدم علية زمنيا ملتزما الوزن والقافية وحركة الروي ، فضلا عن المضمون بالمتابعة والاحتذاء مجازيا ذلك الشاعر مجاريا ذلك الشاعر محاولا بلوغ شأوة محاولا بعد ذلك التفوق و الإبداع في معارضة تامة كاملة (**طركي، البّاري، 2008،ص: 38**)، وثمة معارضة ناقصة أو جزئية إذا فقدت أحد أركانها وذلك "بعدم التزام روي القصيدة التي يعارضها ، وإنما بالنظر إلى معاني قصيدة سابقة ، فينشئ قصيدة تتضمن هذه المعاني مع شيئ من التقليب والعكس والإسهاب" (**عباس، 1979،ص: 38**) إلا أن المساجلات الشائعة أن يعمد الشعراء إلى الإخلال بمعاني القصائد ومفاهيمها و وزنها وقوافيها في معارضة لمن سبقه من الشعراء ، ولكن في مواضيع ومضامين مختلفة عن النص الأول السابق وهي ما عرف بالمعارضات في أغلب المصادر العربية ، والفرق بين المعارضة والمساجلة أن الأولى غالبا مايكون الشاعر الأول متقدما زمنيا على الشاعر الثاني ، فيما تعني المساجلة أن يكون الشاعران من نفس العصر بل ومن نفس البيئة على الأغلب ،وهي " باب من أبواب الشعر التقليدي الذي يتصدى فيه شاعر لقصيدة زميل له قديم أو معاصر فينظم أبياتا على وزنها وقافيتها ، ويقف فيها موقف المقلد إعابا بها ، أو يناقض زميله فيثبت ما أنكر أو ينكر ما أثبت" (**عبدالنور، 1979، ص: 245-255**)، فيما يرد لها تعريف آخر بأنها " محاكاة شاعر أديب في أثره الأدبي أثر أديب آخر محاكاة دقيقة تدل على براعته ومهارته" (**المهندس، 1979، ص: 203**) ، وهناك مصطلحات أخرى تتداخل مع هذين المصطلحين ، وابن عبد ربه هو أول أندلسي صرح بالمعارضة بمعناها الاصطلاحي، وإن المعارضة الشعرية واضحة عند ابن عبد ربه في مفهومها الاصطلاحي، ومن هذا الوضوح انطلق الدارسون في تحديد المصطلح، ويرى أحمد الشايب المعارضة بالشعر:"أن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية ويأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة لجانبها الفني وصياغتها الممتازة فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها، وفي موضوعها، أو مع انحراف عنه يسير أو كثير، حريصا على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية أو يفوقه ... فيأتي بمعان أو صور بازاء الأولى تبلغها في الجمال

الفني أو تسمو عليها بالعمق أولحسن التعليل أو جمال التمثيل أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة.." **(الشايب، 1983، ص:1954)** ويرى الدكتور محمود رزق سليم قريبا من هذا الرأي فيقول: " والمعارضة أن ينظم الشاعر قصيدة على نمط قصيدة لشاعر آخر، يتفق معه في بحرها ورويها وموضوعها، سواء أكان الشاعران متعاصرين أم غير متعاصرين" **(سليم،1965،،ص: 154)** ويؤكد الدكتور محمد محمود قاسم نوفل في تعريفه للمعارضة على أن يكون هناك فارق زمني بين الشاعرين المعارِض والمعارَض ولو كان الزمان قصيراً جدا لا يتعدى لحظا" **(نوفل،1983، ص: 274)** ، ولا شك أن تعريفات المعارضة عند هؤلاء الباحثين امتازت بوضوح الرؤيا وعمقها، إلا أن هذا الأمر لم يمنع من ظهور رؤى غير عميقة لدى بعض الباحثين لم توف مصطلح المعارضة حقه ومنهم: جبور عبد النور عندما عرف المعارضة بأنها: "باب من أبواب الشعر التقليدي الذي يتصدى فيه شاعر لقصيدة زميل له، قديم أو معاصر، فينظم أبيات على وزنها وقافيتها، ويقف فيها موقف المقلد إعجابا بها، أو يناقض زميله فيثبت ما أنكر، أو ينكر ما أثبت.." **(عبد النور،1979، ص: 254، 255)** ، وإننا إن كنا نوافق عبد النور في مستهل التعريف إلا أننا الانتفق معه عندما يقول: (أو يناقض زميله ...) لأن هذا الكلام يخرج عن المعارضة وينتقل إلى فن آخر هو النقيضة، وبذلك لا يمكن التسليم بما أورده من تعريف عندما خلط بين المعارضة والنقيضة.

ويعرف مجدي وهبة وكامل المهندس في (معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب) المعارضة بأن : "يحاكي الأديب في أثره الأدبي أثر أديب آخر محاكاة دقيقة تدل على براعته ومهارته.." **(وهبة ،المهندس، 1979 ،ص: 203)** ،إن المصنفين وإن لم يشيرا إلى الشاعر في تعريفهما صراحة، إنما كان الشاعر مقصود ضمنا، فإننا لا نتفق معهما عندما أقرا أن المعارضة هي محاكاة، لأن المعارضة لا يمكن أن تكون محاكاة مطلقة لأن المحاكاة المطلقة عملية مجردة من عنصر الإبداع ... وليس المعارضة كذلك ،وينبغي أن لا يفهم أن كل شاعر سابق في عصره للشعراء الآخرين يكون متقدما عليهم في قول الشعر، ويحصل أن الشاعر المتأخر لا يكون مقلدا بل يكون مبدعا ومتفوقة على سابقه، وقد ألمح إلى ذلك ابن عبد ربه عندما عارض صريع الغواني وقال عن شعره "فمن نظر إلى سهولة هذا الشعر مع بديع معناه ورقة طبعه، لم يفضله شعر صريع الغواني عنده إلا بفضل التقدم ..." **(ابن عبد ربه،1998، ص: 339)**، والأصل في مفهوم المعارضة في الشعر: أن ينظم شاعر قصيدة في موضوع معين على غرار قصيدة أخرى قالها شاعر متقدم عليه في الزمن، ملتزما الوزن والقافية وحركة الروي، فضلا عن المضمون بالمتابعة والاحتذاء مجاريا ذلك الشاعر محاولا بلوغ شأوه ثم محاولا التفوق والإبداع، وهذا الضرب يمثل المعارضة التامة ،أما إذا فقدت المعارضة أحد أركانها المتقدمة فتصبح معارضة ناقصة، ومن أمثلة ذلك أن يلتزم الشاعر المتأخر الوزن والقافية وحركة الروي ثم يعكس المعنى على نحو ما نجده

في معارضة ابن عبد ربه لصريع الغواني، وقد ألمح الدكتور إحسان عباس، إلى هذا النوع من المعارضة بقوله: "وهناك معارضة لا تلتزم روي القصيدة التي يعارضها، وإنما هو ينظر إلى معاني قصيدة سابقة ثم ينشئ قصيدة تتضمن هذه المعاني مع شيء من التقليب والعكس والاسهاب" **(عباس، 1979، ص: 202)**،أو أن يلتزم الشاعر معاني القصيدة ومفهومها العام مخلا بالوزن أو القافية أو بكليهما، أو أن يعارض الشاعر المتأخر قصيدة الشاعر تقدم عليه، ولكن بموضوع مختلف تماما عن موضوع الشاعر المتقدم، وقد تأتي المعارضة الناقصة غير ملتزمة بأي ركن من هذه الأركان، ولكنها تبقى معارضة منضبطة ضمن هذا المصطلح، وذلك لأن الشاعر يعمد فيها ويصرح بأن يعارض القصيدة الأخرى وعلى نحو ما نجد في قصيدة ابن شهيد التي يعارض فيها امرأ القيس، ولا بد أن نشير إلى أن هناك فرق بين المعارضة وأخذ المعاني الذي يدخل في باب السرقة الشعرية. مباراة شريفة ضمن أسلوب للمديح أو الثناء أو التبجيل أو الوصف نتيجة اعجاب شاعر متأخر بقصيدة للشاعر متقدم عليه في الزمان، أو وقت نظمها أوحسن صياغتها، ويدفعه اعجابه بقصيدة الشاعر المتقدم إلى الإبداع فينشئ قصيدة يفوق بها المتقدم **(قاسم نوفل، 1983، ص: 14،15)**، ولا يكون المتفوق دائما حليف الشاعر المعارض وإنما يخفق أحيانا ولا يبلغ شأو المتقدم، وقد ألمح الدكتور محسن جمال الدين إلى ذلك بقوله: ومن المعارضات ما تكون سامية المعنى، جديدة الصور، بديعة الاخراج، ومنها ما يكون مشوه اللفظ، ردئ اللباس، ضعيف الكينونة**(جمال الدين، 1977، ص:92)**، ويشير سعد إسماعيل شلبي إلى أن المعارضات الشعرية الأندلسية لها بعد اجتماعي، فهي تدل على ارتقاء المستوى العام للأذواق، وإن الطبقات المثقفة عادت لا تستسيغ تنابذ الشعراء وتشاتهم، فإذا كان لهم أن يتصاولوا، وينفقوا ما زاد عن حاجتهم من نشاط عقلي فليكن ذلك على أعواد منبر المعارضات الذي لا بذاء فيه ولا سفه، وعلى مسمع من الملوك والوزراء والأصدقاء الذين يجمعهم السامر ويضمهم المنتدى **(شلبي،1973، ص: 135)**.

ويفهم من ذلك أن المعارضة الشعرية في الأندلس جاءت لتحل محل المناقضة الشعرية والتي عرفت بالمشرق، في عهد بني أمية بخاصة، وأشهرها ما دار بين جرير والفرزدق وفيها العصبية القاتلة والسياسية المفرقة والحزبية المتطاحنة **(شلبي،1973، ص: 1973)** ،وعلى الرغم مما آلت إليه النقائض من نتائج إلا أنها فن اقتضته حاجة ذلك العصر، فلا بد له من أن ينشأ ويقوى عوده، لوجود مبرراته في ذلك الوقت، فلم تتح الظروف ذاتها التي هيأت للنقائض في المشرق عند الأندلسيين، وإنما ازدهر فن المعارضة الشعرية.

النقائض: وهي توجه شاعر إلى شاعر آخر هاجيا له مفتخرا بنفسه ، فيرد علي الآخر ملتزما البحر والروي نفسه والقافية ذاتها ، النقيضة: أن يتجه شاعر إلى آخر بقصيدة هاجية أو مفتخر فيعمد الأخر إلى الرد عليه هاجية أو مفتخرا ملتزما البحر والقافية والروي الذي اختاره الأول، ولا بد من وحدة الروي

فذلك هو النهاية الموسيقية المتكررة التي تعد جزءا من النظام الموسيقي العام للمناقضة، بقيت حركة الروي، ولا بد من وحدتها أيضا إتمام لذلك التنسيق الوزني، وإن اختلفت في بعض النقائض كما في اللاميتين، الأولى للفرزدق، والثانية لجرير**(الشايب، 1983، ص: 3)**.

وقصيدة الفرزدق مطلعها : **(الرجب،1905، ص: 82)**

إن الذي سمك السماء بنى لنا بيتا دعائمه أعز وأطول

أما قصيدة جرير فمطلعها **(الشايب، 1954، ص: 211)** :

لمن الدّيار كأنّها لم تحلل بين الكناس وبين طلح الأعزل

ومما يلاحظ على مطلع القصيدتين أن حركة الروي مختلف فيهما، فالأولى مجراها الضم، والثانية مجراها الكسر، وهاتان أول ما حمي بين الشاعرين من المناقضات، أما المعاني فالأصل العام فيها المقابلة والاختلاف، لأن الشاعر الثاني همه أن يفسد على الأول معانيه فيرد عليه، إن كانت هجاء ويزيد عليه مما يعرفه أو يخترعه، وإن كانت فخر كذبه فيها، أو فسرها لصالحه هو، أو وضع ازاءها مفاخر لنفسه وقومه **(الشايب،1983، ص:4)**.

وقد قوم أحمد الشايب هذا الفن بقوله: " ومن الجانب الأدبي تعد النقائض رقيا عظيما للشعر القديم، وخاصة الفنون التي كان قوامها، وذلك لأن النقائض قامت على أساس المنافسة والتحدي فاجتهد شعراؤها في تجويدها من حيث المعاني والألفاظ، والصور والأساليب حتى كانت آخر ما انتهى إليه الشعر الإسلامي المحافظ، ويمكن اعتبار النقائض إلى حد كبير، امتدادا ناضجا للشعر الجاهلي و تطورا خطيرا له،.." **(الشايب، 1983، ص: 448)** .

والصورة الاصطلاحية للمناقضة تذكرنا بالصورة الاصطلاحية للمعارضة الشعرية لوجود نقاط اتفاق كثيرة في الفنين ونقاط اختلاف أيضا، ونقاط الاتفاق تتمثل في اعتمادالبحر والقافية والروي ووحدة الموضوع عند الشاعرين، وقد تكون بين أكثر من شاعرين في كلا الفنين.

أما الاختلاف فيكمن في دواعي كل فن، فالمعارضة داعيها هو الإعجاب والتقليد، أما النقيضة فداعيها هو الرد والإفحام، ويختلفان في الغاية، فغاية المعارضة هو التفوق والإبداع، إن تمكن الشاعر من ذلك - أما النقيضة فغايتها هو الهجاء، ويشترط أن يكون الشاعران متعاصرين في زمن واحد، حيث ينشد الأول قصيدة ويسمعه الثاني وينشد قصيدة ينقض بها الأول، ولا يشترط على المتعارضين أن يكونا متعاصرين، فقد يعارض شاعر في القرن العشرين شاعرا جاهليا. وتسبغ روح الخصومة على النقائض في حين لا نجد أثرا للخصومة في المعارضة **(قاسم،1983، ص: 14)** .

المحصات: قصائد يقولها الشاعر ممحصا أشعاره السابقة، وقد عرف بها ابن عبد ربه القرطبي حتى قيل أنه أول من قال فيها ، وتعرف أيضا بالمكفِّرات، وهي معروفة في فن الموشحات أيضا وتقال في

الزهد حيث يعمد الشاعر إلى تمحيص أشعاره التي قالها في شبابه في موضوع الغزل ، وقد وقف فريق من الباحثين عندها واتفقوا على أنها من أشعار المعارضات ، ومنهم د. أحمد هيكل فهي قصائد قالها ابن عبد ربه القرطبي صاحب العقد في الزهد، ممحصاً بها أشعار أخرى كان قد قالها في شبابه في موضوع الغزل ،ونوردها هنا لأن فريقا من الباحثين عدها من المعارضات، لكي نبين وجهة نظرنا التي تخالفهم كما سنرى ، ومما قاله ابن عبد ربه في الغزل في شبابه **(نوفل،1983، ص: 16)**

هلا ابتكرت لبين أنتَ مبتكرٌ هيهات يأبى عليكَ الله والقدر
ما زلتُ أبكي حذار البين ملتهبا حتّى رثى لي فيك الريحُ والمطر
يا برده من حيا مُزن على كبد نيرانها بغليل الشوق تستعر
آليت أن لا أرى شمسا ولا قمرا حتى أراك فأنت الشمس والقمر

وقد محصها ابن عبد ربه بقوله:

يا قادرا ليس يعفو حـــين يقتدر ماذا الذي بعد شيب الرأس تنتظر
عاين بقلبك أن العين غـافلة عن الحقيقة واعلم أنها سقر
سوداء توفر من غيظ إذا سعرت للظالمين ف لاتبقي ولا تذر
لو لم يكن لك غير الموت موعظة لكان فيه عن اللذات مزدجر
أنـت المقول لـه ما قلت مبتدئا هلا ابتكرت لبين أنت مبتكر **(نوفل، 1983، ص:17)**

وقد وقف فريق من الباحثين عند قصائد الممحصات واتفقوا على أنها من أشعار المعارضات، ومنهم الدكتور أحمد هيكل - حينما قال:"وقد عرف ابن عبد ربه بأشعار تسمى (الممحصات) وهي أشعار قالها بعد توبته في الشطر الأخير من حياته، وعارض بها أشعار، كان قد قالها أيام لهوه" **(هيكل، 1985، ص:231)**، وألمح الدكتور إحسان عباس إلى ذلك عندما تكلم على ابن عبد ربه بقوله: "فإذا عرفنا أنه عارض كل قطعة قالها في صباه بقطعة من الممحصات، وجدنا كيف أنه ضاعف كمية شعره،.." **(عباس، د.ت، ص: 195)**،وقال أيضا: "يتضح مدى انشغال ابن عبد ربه بالمعارضة حتى إنه حين شبع من معارضة الأخرين أخذ يعارض نفسه بالممصات" **(عباس، د.ت،ص: 208)**، وتابعهما الدكتور إبراهيم علي أبو الخشب بقوله: "وقد يعارض الشاعر نفسه كما فعل أحمد بن عبد ربه بعد أن تاب عن غوايته حين تقدمت به السن وغلبت عليه النزعة التي حملته على القول فيما عارض به شعر الصبابة والهوى الذي سماه بالممحات" **(أبوالخشب،1966، ص: 75)**. ولم يحد عنهم الدكتور عمر فروخ في الخلط بين المعارضة والممحصة بقوله: "أما زهده ففيه تكلف كثير لأنه حاول أن يأتي بمعارضة في الزهد لكل مقطوعة في الغزل، كان قد قالها في شبابه" **(فروخ، 1981، ص: 211)**.

والملاحظ أن كثيرا من الدارسين لا يتفقون مع تسمية المعارضات على أشعار الممحصات، لأن الحميدي في الجذوة قد أطلق عليها تسمية الممحصات، عندما تكلم على ابن عبد ربه، فقال: له أشعار كثيرة جدا سماها الممحصات نقض كل قطعة قالها في الصبا، والغزل بقطعة في المواعظ والزهد ممحصاً بها كالتوبة منها والندم عليه **(الحميدي، 1952، ص: 90)** ،كما أن الفتح بن خاقان من بعده أكد تسميتها بالممحصات عندما تكلم على ابن عبد ربه أيضا في المطمح، وقال: "فمحص أشعاره في الغزل بما ينافيها وقص من قوادمها وخوافيها، بأشعار في الزهد على أعاريضها وقوافيها.." **(بن خاقان، 1983، ص: 275)**،ولا شك أن الحميدي والفتح بن خاقان هما أقرب إلى عصر ابن عبد ربه، ولو كانت الممحصات من أشعار المعارضات لذكراه، ولا سيما أن لهما ذوقا نقديا كل في عصره، لذلك نرى أن التسمية الدقيقة لهذه الأشعار هي الممحصات، ومن غير الجائز تسميتها بالمعارضات ، وإن فهمنا لمصطلح المعارضة الشعرية يعضد ما ذهبنا إليه، ولا سيما بأنه يشترط في أشعار المعارضات أن تكون بين شاعرين أو أكثر، بينما الممحصات هي لشاعر واحد، وبذلك ينقص ركن مهم من أركان المعارضة الشعرية، فضلا عن كون هدف المعارضة ليس نقض مضمون القصيدة الأولى، لأن هذا النقض المعاني القصيدة، كفيل بإخراج هذه القصيدة عن دائرة المعارضة الشعرية إلى فن المناقضة، وإن كنا نعلم أن المناقضة تتم بين شاعرين أيضا، وإن كنا نجد عددا من شعراء المعارضة يجنح إلى نفي مضمون القصيدة إلا أن هذا النفي سطحي لا يشبه النقض الذي نجده في الممحصة لذلك تكون الممحصة ألصق بالنقيضة منها إلى المعارضة.

المراجعات: أو المجاوبات وهي نوع من الترف الفني الأدبي أوحت به البيئة الأندلسية ، وكثر فيها كثرة بالغة ، وبينه وبين النقائض اتفاق، فكل منهما أثر للبيئة التي انتشر فيها ، وكل منهما رد على شاعر من وزنه وقافيتها ، ولكن الموضوع مختلف تمام الاختلاف **(حميد،1964، ص:114)**، والملاحظ أن هذه الأشعار تختلف تمام الاختلاف عن المعارضات، لأنها أقرب إلى أشعار الإخوانيات والمجاوبات ، التي تكون في المدح أو طلب حضور مجلس، وغرضها قد يكون المشاركة في الألم من تحسر على الشباب أو ضجر من مرض فيدعو الشاعر لصديقه بالفرج ، وهي خالية من المعاني العميقة فضلا عن ضعف القيمة الفنية فيها ، مقارنة بالمعارضات التي تعتمد على التفوق والإبداع **(الباري،2008، ، ص: 54)**

2. **موضوعات مساجلات المدونة :**

- ✓ **المدح:** يشكل المدح اللبنة الأساسية في المساجلات تماما كما يمثل الهجاء اللبنة الأساسية في النقائض ، وقد حوت مدونة الدراسة مساجلات في غرض المدح والإشادة بالممدوح ، وذكر صفاته و إنجازاته ، والمدح هو حر الأساس الذي تقوم عليه المساجلات

✓ **وصف الطبيعة والنزهة والقصور والشوق للصديق:** تقوم المساجلات في الجزائر العثمانية على وصف الطبيعة وعناصرها،لئن اهتم الشعراء والوشاحون منذ القدم بالطبيعة، وعشقوا جمالها فإن الشاعرين لم يخرجا عن هذا الاتجاه، بل سارا عليه وانتهجوه فقد وجدا فيها مرتعا خصبا لأفكارهما ،ومصدرا لمشاعرهما ومنبعا لاينضب لصورهما وأخيلتهما، خاصة وأن هذه الطبيعة كانت ساحرة وخلابة ، كثرت فيها الحدائق والرياض، والمنتزهات، فجرت سواقيها صافية، وتوشت بالأزهار الزاهية وتلونت بالأشجار، والأنهار، وطاب نسيمها عليلا ، وارتبط كل ذلك بالبهجة والمسرات، "فهذا المهرجان الذي أقامته الطبيعة يبعث على الطرب، والسرور والارتياح ، وقد انعكس افتتان الشعراء بالطبيعة فيما نظموه فربطوا الطبيعة بكل موضوع ، وجعلوها متكأ ومفترشا للموضوعات الأخرى ، فإذا تغزل الشاعر منهم جعل الطبيعة إطارا في وصف محاسنها،حتى يكاد ينسى موضوعه الأصلي ، وإذا حن إلى بلاده تذكر طبيعتها الجميلة ، وإذا مدح أو رثى أخذت صور الطبيعة تنبث في أبياته" **(عيسى،1979 ، ص : 175)** .

3. **النص والصورة في مسجلات ابن علي وابن عمار الجزائريين:**

رحلة النص :

يدل مصطلح "المساجلات" على انتقال نص شعري بكل مميزاته الشكلية والأسلوبية والموضوعية من شاعر إلى شاعر آخر، أي من فهم ورؤية معينة إلى بيئة إلى أخرى مقابلة لها، وهدا يدل على ترابط النصوص وتداخلها واشتراكها في جملة من الخصائص والقيم، فيكون النص الواحد نصا ذا بعد ثنائي بين الشاعرين فيصبح ملكا مشتركا بينهما ، عن طريق مجموعة من العمليات الأدبية التي يخضع لها النص، ومن الأمثلة المعروفة في الدرس الأدبي العربي القديم شعر النقائض **(خمري،2001،ص:40)**، وتقوم المساجلات على تبادل المديح وتعداد المكارم

وقد مثلت لونا أدبيا مميزا في الجزائر العثمانية ، ونالت مكانة كبيرة، وقد تعددت الأسباب الداعية إلى ذلك بين دواع فنية ودواع خاصة .

- **رحلة البداية و إنتاج النص:**

يمثل النص الأول اللبنة الأولى في بناء المساجلة "النص" والحلقة الأولى في هذه السلسلة وهي بداية الرحلة:

قسما بريحان العقيق وبـــانِه ... لقد انقضى غزلي على غِزلانِه
من كلّ أحورَ بابليّ الطّرف فا ... تِكِه برباب النُّهى فتّانـــــه
فاعجب لروضة خده ما بهها ... مخضرة الجنبات في نـــــيرانه
ذي صورة قد اذكرتني عندما ... ألقاه صنع الله في إتقانـــــه

ما زارني إلا رآني خـــــاضعا وأراه كسرى حل في إيوانـــه
كم من أسود لا يطاق هياجها وافت له تنقاد في أرسانـــــه
قل للذي رام السّلو لعارض كان افتتاح الحسن من عنوانه **(ابن عمار،1992، ص:40)**

يفتتح الشاعر قصيدته بمقدمة غزلية على عادة الشعراء القدامى مخاطبا حبيبا غائبا مستحضرا كل الصفات المألوفة عندهم، فنجده يصف الحبيب بالغزال ، ويقدم الأوصاف المألوفة (أحور العينين، ميل الصورة ، مشرق الوجه، حسن الصوت...) ، وغرض هذا الاستهلال قرع السمع وتحقيق القبول من الطرف الآخر، وتحفيزه على الرد ، ويمكن أن تلعب الأصوات المتكررة في هذا الاستهلال القارع للأسماع هدفا تنبيهيا أولا وجماليا ثانيا لما لها من تأثير في النفوس، ويعد الاستهلال والافتتاح دليلا على البراعة والحذق والصنعة، إذ ينبغي للشاعر إذا ابتدأ قصيدة مدحا أو ذما أو فخرا أو وصفا أن يبتدأ بما يدل على غرضه، والمطلع هو الوسيلة المثلى للولوج إلى رحاب القصيدة، والشاعر المجيد من يتمكن من صياغة بدايات القصائد والأبيات صياغة جيدة ، مما يجذب النفوس انطلاقا من أن لكل كلمة خصائصها وسحرها وقرعها في الأسماع ، ولأن كل مطلع محاط بدواعث نفسية وشعورية لدى الشاعر، إلى جانب بواعث أدبية وبلاغية مرتبطة بدرجة الانفعال ومن المقومات التي يجب أن يتوافر عليها الاستهلال من أجل الهيمنة على المتلقين وجلب انتباههم لأداء دوره النفسي كاملا، أن يتضمن صورا جالبة لانفعال المتلقي، ثم ينتقل إلى وصف الطبيعة والرياض والزهر ، والبحر :

والروض قابلنا بوجه مشـرق والزّهر حيّانا شذا ريــعانه
وكأن صوت البحر صبٌّ هائمٌ غلب البكاء عليه في أحيانه
بعثت بواعث حزنه ريح الصبا فتراه لا ينفكّ عن أشجانه

ثم يطرق الموضوع الرئيسي وهو مدح صديقه الشيخ " ابن عمّار الجزائري" مشيدا به و بأسرته وبعلمه وشاعريته وأنه من فرسان البيان والقريض والبلاغة ، يضاهي فرسان القريض ، والملاحظ أن " ابن علي" يمزج مدحه والإشادة بـ : "ابن عمار" بمدح بنفسه وشاعريته أيضا والفخر بهما :

وبحضرتي الفذّ الذي بهر الورى أدبا أخو سهم بسحر بيانه
فهو ابن عمـــــار الذي لو أنه لاقى ابن عمار لغص بشانه
خدم القريض بساطه و أباحه أن يجتني الأزهار من بستانه...
والذوق يشهد لي بهذا الفن أنـــّـــ ـــني في فرائده فريد أوانـــه
برزت فيه وصغت من إبريزه تاجا وحطت حماه من أركانه
فأبو عـــــــبادة لو رآه أجلّ وأطال منه القول في استحسانه
سلاسل الذهب التي قد صاغها قد صغتها وجريت في ميدانه

وركضت خلف ابن الحسين ففته ركضا وحزت السبق يوم رهانه **(ابن عمار،1992، ص: 43)**

قرن الشاعر مدحه لشيخه وصديقه بفخره بنفسه وشعره ، وكأنه يقول أن الشّاعر الفذّ العظيم لا يصادق ولا يجالس إلا عظيما ومتفوقا مثله، وقد لجأ الشاعر إلى توظيف بعض الأسماء والأعلام مثل: "أبو عبادة الشاعر، فرعون ، هامان ، ابن المعتز ، الخورنق " لغرض الإقناع وتقوية المعاني

ثم ينتقل إلى وصف الطبيعة بقوله :

هذا وقد بسط الربيع بساطه والمسك ينفح من نوافج بانه
ومن الشقائق روضة مطلولة من كل ساق راق في ميلانه
يحكي قوام زبرجد محموله كاس يحار الفكر في مرجانه

ويختم نصه بالعودة إلى مدح الشيخ مستثنيا إياه من أجلاف هذا العصر الذين أشار إليهم من قبل ، وقد كان ابن عمار تلميذا وصديقا وفيا لابن علي ، كما كان معجبا بشعره وندّا له :

ما كل من صاغ القريض يجيده معنى ويرصفه على أوزانـــــه
إلاّ ابن عمار فحسبك من فتى زان النشيد وعدّ في أعـــــيانه
جلى بحلبته و ألبس خلعة التـــ قديم فيه وجد عن أقـــــرانه
فقد همت من شوقي إليه وليتني وافيته كالطير في طـــــــيرانه
فعليه مني ما حييت تحـــــية تزري بحرف البـــــان في إبّانه
وتحني منه محل شـــــــقيقه أو كالشقيق الغض من نعمانه
مادار كاس الـــود بين أحبة هاموا بريحان العقيق وبـانه **(ابن عمار، 1992، ص: 45)**

ـ عملية التحويل والترجمة:

ثم يأتي جواب هذا النص الذي يمثل أولى عمليات رحلة النص وهي عملية غاية في الأهمية وتبدأ بترجمة افكار النص المرسل وتكثيف دلالاته ، واختيار دلالات و ألفاظ وأفكار أرى تصب في نفس المعنى ، ولكن يجب أن تحمّل طاقات أخرى أقوى دلالة ، وهذا مانجده أيضا في النقائض ، ولكن بشكل عكسي، ففي النقائض يستقبل الشاعر النص ولكن يجب أن يعزله تماما عن سياقه ورؤيته لتوظيفه في سياق جديد ورؤية جديدة ، وذلك ليصبح حجة على قائله الأول ومنتجه ، وغالبا ما يكون هذا التحويل عملية تصيّد لأخطاء وهفوات وعيوب الخصم **(ابن عمار،1992، ص:203)**، ولكن الأمر في المساجلات يختلف إذ يحاول الشاعر امتصاص كل الأفكار المرسلة وتحميلها دلالات أقوى ، وفي أغلب الأحيان يضيف معاني ودلالات تنضح جمالا وقوة ، فالشاعر يعارض في مستهل القصيدة أبيات القصيدة الأولى " النص" ليرسم معالم "صورة" شعرية جديدة بامتصاص معاني القصيدة النص، والملاحظ أن النصين مستهلين بمقدمة غزلية ووصف الطبيعة ، ثم يطرق الموضوع الرئيسي المتمثل في

المدح والإشادة بخصال الممدوح ، وهنا نلمح **تخلصا** واضحا من المقدمة الوصفية الغزلية إلى الموضوع الرئيسي للمساجلة - والتخلص مذهب معروف عند جهابذة الشعراء- ، والتوجه إلى الحديث عن شيخه (ابن علي) وشعره وشاعريته :

يستهل الشاعر قصيدته" الصورة" بنفس الاستهلال حيث يصف الطبيعة في بساتين الجزائر العثمانية ، مركزا على الرياض وجمالها وكل عناصرها من طير وجداول وماء ، ثم ينتقل إلى الغزل كعادة شعراء العرب قديما، والملاحظ أن الغزل في هذه النصوص يتسم بصفات النصوص الغزلية القديمة في معانيها ودلالاتها ،والشاعر يجيب صديقه بقصيدة بنفس الوزن والقافية ملتزما عدد الأبيات أيضا، فبدا بذلك و كأنه يسابقه ويباريه :

أنسيم روض رقّ في ســـريانه وثنى القضيب فراق في ميلانه
بعثت أرانجه السّلو لخـاطري فتخلص المحزون من أحزانه
أم روضة غـــنّاء راق رواؤها خلع الربيع بها على ألوانه
وتبرجت كالخـــود في موشية من ورده المطلول مع سوسانه
وبدا لذلق الطير فوق غصونها شدو يثار الود من ألحانه
وجرى بهاتيك الجداول ماؤها فبدا انسياب الرقط من جريانه

تحظى استهلالات وصف الطبيعة باهتمام كبير ، ذلك لأن الشاعر يجد في الطبيعة ومظاهرها ملاذا وملجأ يبثها همومه و أحزانه ، وأفراحه، وكانت الجزائر في هذه الفترة تمتع بطبيعة ساحرة، وكان شعرها امتدادا لشعر الأندلسيين في أغراضه ومضامينه ، حيث يستمد الشعراء صورهم من تلك البيئة الجميلة

ثم ينتقل إلى مدح الشيخ بقوله :

العالم تاعلم الذي أحيا لـــــنا ماقد أمات الدهر من نعمائه
الحافظ البحر الذي ملأ البسي طة حفظه وازداد في فيضانه
راوي حديث المصطفى ابن علي الـ معدود في ذا العصر من أعيانه
ومفسر الذكر الحكيم ومظهر التـ ـــتأويل والممنوح فهم بيانه

ويسترسل في ذكر صفاته و إنجازاته فهو : العالم الجليل الذي لعب بأطراف الكلام لسانه، وإذا تكلم فوق منبر استولى على النفوس والعقول ، مشبها إياه بكبار العلماء مثل سقراط وهرمس والبصري وزهير وابن سنان وابن حميدس، ذاكرا أغراض شعره كالتشبيب والمدح والوصف ، ثم ينتقل إلى تفصيل مظاهر البراعة في شعره ،شكرا إياه على قصيدته :

يابارعا صاغت لنا أفـــــكاره نظما بحار العقل في إتقانه
أتحفتني بفريدة ما حاكها الطـ ـــائي ولا الصابي في بغدانه

جهل الصـــواب ولجّ تعنيته من قاسها بالدّر في تجيانه
قسما بما أودعتها من حكمة ما تلك إلا النجم من كيوانه
خلعت علينا من ثنائك خلعة ما حازها كسرى على أبوابه **(ابن عمار،1992، ص: 47)**

ويتخلل هذا المدح والإشادة بالشيخ استحضار لكثير من الشخصيات الأدبية والقرآنية مثل:(هارون، لقمان هاروت، المتنبي، البحتري ...) وذلك ليبرز أن ممدوحه فاق فرسان الشعر العربي ف شاعريته ، واستحضر أيضا شخصيات الأنبياء ليثري النص بهذه الصور والتشبيهات، فيشير باسم لقمان إلى الحكمة ، وبهاروت إلى السحر المعجز في أبياته ، ثم يختم قصيدته بالتحية :

وعليك يابحرَ البيان تـــــــــــحية تزرى بعرف الزّهر في أفنانه
ماهب في روض عليل نسيمه وثنى القضيب فراق في ميلانه **(ابن عمار، 1992، ص: 51)**

ومن الميزات الأسلوبية لهذه المساجلات أنها تستهل بمقدمة نثرية أولا ثم يأتي النص الشعري ، ويختم الشاعر نصه بخاتمة من شأنها أن تحفز المتلقي وتشجعه على نس قصيدة أخرى ردا عليها فيتولد النص الآخر"الصورة 2 " ولكن هنا يتخلص الشاعر من المقدمة الوصفية الغزلية ، ويخاطب ممدوحه سجالا :

يابارعا برزت سوابق فـــــكره في حلية الشعراء والكتّاب
صغت المعاني في انتضامك أعينا ورقائق الألفاظ كالأهداب
برزتها من خدر فـــكرك خردا تختال في حلل من الآداب
أبرزتها من خدر فـكرك خردا تختال في حلل من الآداب
ماغاض ذهنك في طلاب نفيسها إلا وءاض بفتنة الألباب **(ابن عمار، 1992، ص: 51)**

يشيد الشاعر بممدوحه مبرزا أهم صفاته وتفوقه في مجال القريض ، فيقول أنه يُمتع بشعره كل من يسمعه فتجدهم يتشوقون لسماعه ،ويألفونه كما يألف السوار المعصم ، موظفا صورا غاية في الجمال مثل :(برزت سوابق فكره رقائق الألفاظ كالأهداب،أبرزتها من خدر فكرك ، ذهن يسيل ، فكرة مشبوبة ...)

ثم تأتي الخاتمة التي تظهر كخطاب للممدوح :

فاهنأ بما خولته من نعـــمة وافر ور مطارف الإعجاب
وإليكها تختال في ثوب الحيا وتجرّ تيهًا فضلة الجلباب
واسلم بطول الدهر توضح مشكلا صعبا وتحيي ميت الآداب **(ابن عمار،1992 ، ص:52)**

ثم يرد عليه ابن علي بقصيدة أخرى مشيرا إلى قصيدة ابن عمار ، بعد مقدمة نثرية بديعة

وبـــــــديعة أزرت بدور ســـخاب وبحلية صيغت بدرّ ســـــحاب
سحارة الألفـــــــــاظ تعبث بالنّهى عبث الرياح بعسكر الأحزاب
ماجاد فكر ابن الحسين بمثلها والطائيين بلاغـــــــة والصابي

وفدت علي فريـــــدة مجلوة فرأيتها ردت على شـــــــــــبابي
وشممت منها الروح والريحان والر يعان واتصلت بها أسبابي **(ابن عمار،1992، ص: 53)**

يحشد الشاعر هنا أسماء كثيرة للإشادة بشاعرية الممدوح مثل : (الطائيين البحتري و أبي تمام،

- **نهاية الرحلة :**

من أهم خصائص هذه المساجلات تخلل النثر المساجلات الشعرية ، إذ ترد بعض المساجلات نثرا ويأتي هذا النثر كختام للمساجلات الشعرية بين الشاعرين ، فكان نص المساجلة النثرية الأولى :

"أهلا بتحفة القادم، وريحانة المنادم، وسلوانة المحزون السادم ، لقد طلعت علي طلوع النجاة على الغرق ، والأمان على الفرق ، وفاجأتني مفاجأة الراحة والوسن بعد المرض الطائل والأرق ، ناهيك عن خريدة فضح رونقها الصباح ، وفريدة أذكرتني بمنادمها منادمة مالك وعقيل جطيمة الوضاح ، وبديعة طاولت في التهذيب والإتقان مطول السعد وعروس الأفراح ، فقد رتع النظر منها في روضة غناء تزخرفت بأنواع الأزاهر ، وتحلت من مطلول رياحينها بنفيس الجواهر ، فشكرا لدهر نشر عبد الله بن المعز ، فترنح به قوام البلاغة واهتز ، فأظهر لنا ما أظهر من بدائع تشبيهاته ، وأبرز لنا ما أبرز من غرائب استعاراته، وتوجيهاته ، فانفخر أبا العباس بما أوتيته من الصناعة وحق لك الفخر وفدر من ينابيع فكرك ما يتفر حنانة له الصخر ، وينسى ما هتفت به الخنساء في مدح أخيها صخر ، فشعرك اليوم الباب اللباب ، وأنت المعول عليه في هذا الباب ، فلازلت محروس الجنات محفوظا ، وبعين العز و العناية ملحوظا " **(ابن عمار،1992،ص: 54،55)** .

يجيب ابن علي ابن عمار على شعره نثرا هده المرة ، وقد أفاض في مدحه ، وتعداد صفات كثيرة ، وتشبيهات له بفطاحل الأدب والبلاغة كابن المعتز والخنساء .

أما النص الثاني لابن عمار ردا عليه :

"مهلا أبا الوليد نفديك بالطارف ،و التليد، لقد أصبت ولادتك كل جليد،ويا ابن العميد، ما أبقت رقة آدابك على البسيطة من بليد ،تطرق ركائبها الآذان ، لا غرو أن إنعقد الإجماع ،على نهبها القلوب و قيدها الأسماع ،أما هي الزهرة سحبت على بابل ذيلا ،فسحرت هاروت و ماروت انتثاء و ميلا،فهما من نفثاتها يعلمان السحر،و يفتنان وقد فتنا منها بذلك النحر و السحر ، فالامان أبا النصر ،حارت العقول بجيش آدابها و أنت المعضود بالنصر، وقديما أخصبت لنا من أدابك مرعى، فرعينا أعنابها فتركتنا صرعى،فاترع لنا –أيدك الله- تلك الكؤوس، و استفقن بعقارها معقورات النفوس ،زدني تفديك نفسي و تقل لك الفداء، و داوني بالتي هي الداء ، فقد هبت نسمات أزهار رياضك أيها الفتح، و تفتقت أكمامها عن طيب النفح نفجل لنا من حال أفكارك أبكار هاتيك الولائد، و حل عواطل الطلا من بحر ذهنك بواهر تلك القلائد، فقد طمحت لك الأبصار ، وحق لها أن تطمح،و لا غرو في طموحها إليك

و أنت صاحب المطمح، فابرز تلك الذخيرة المكنونة للعيان تختال في عقود الدر و العقيان، فوحقك ما طلعت على سال إلا عشقن ولا هبت نسماتها الطيبة على مزكوم غلا انتشق، ولا سددت سهامها لقلب أقسى من الجلمود إلا ارتشق، و لا ختالت في روض سمع تلك الدرة المصونة، إلا هيجيتها بلابله و أمالت غصونه لقد طلعت على بطلائع التبشير، كأنما طلع على يعقوب بقميص يوسف البشير.

ناهيك أبا عبد الله من خريدة زففتها لعديم الكفاءة ،تفضلا إحسانك عليه أفاءه، و أنى لها بالكفء في الوجود و لو ضربت في طلبه الأغوار و النجود، رسالة و ما ادراك من رسالة، كم حسن سبكها من دم طله و دمع اسأله تحققت إذ كنت بين يديك أتلوها، و على المسامع ألوها ن منادمة الموصلي للمأمون و إبنة الحسن، و نادمت من منظر كما الحسن، البدر اعتدل و إكتمل ، والشمس مجلوة في دارة الحمل، تمطيت بها صهوة السماك و إن كان غير دان، و خلتني منادما لابن ذي يزن في رأس غمدان منادمة النابغة للنعمان ، من ذا ياؤيك أو يساجلك ويباؤيك وأنت المنفرد بثقوب الذهن والذكاء ، وهل للنجم وضوح وقد بهرت ذكاء " .

يتوجه ابن عمار إلى ابن علي بهذه المساجلة ردا على نصه السابق متفننا في المدح والإشادة به ، فنجده يشبهه بعمالقة الأدب والشعر عبر العصور مثل ابن زيدون، وابن العميد، والفتح بن خاقان، وابن الخطيب والنابغة الذبياني ، كما يشير إلى أمهات الكتب مثل : مطمح النفس لابن خاقان ، والذخيرة لابن بسام .

خاتمة :

الخصائص الفنية لمساجلات المدونة : تميزت مساجلات المدونة بخصائص فنية أهمها :

- تعد هذه المساجلات وثيقة تعكس صورة المجتمع في الجزائر العثمانية ، وطبيعة العلاقات الاجتماعية و
- تشكل هذه المساجلات سلسلة من المتتاليات التي تتراوح بين الطول والقصر.
- تقوم هذه المساجلات على مبدأ تفكيك النص السابق وإعادة تشكيله ، وهذا التشكيل يعتمد على تأكيد القيم وتركيزها ومحاولة التفوق في المدح.
- يظهر في هذه المساجلات تعلق الحاضر بالغائب وذلك بأن يقوم النص الحاضر على ما ورد في النص الغائب
- يحكم المدونة مستوى لغوي واحد والذي تنعكس فيه الثقافة الدينية للشاعرين.
- لقد بلغ الأدب عامة والشعر بصفة خاصة درجة من الرقي والنضج في هذه النصوص .
- النصان ينتميان إلى نفس المدرسة الأدبية وهي مدرسة الأدباء الفقهاء في الجزائر العثمانية
- تعد هذه المساجلات لونا أدبيا يضاهي النقائض .

- كان من دواعي هذه المساجلات نزعة الإعجاب بالطرف الآخر، وتصور تلك الرحلة التي يقطعها النص من بداية إنتاجه إلى وصوله إلى المتقبل الأساسي ، فهي بذلك أسلوب من أساليب التواصل وتبليغ الأفكار .
- يتراوح شكل هذه المساجلات بين الشعر والنثر، كما يطرق الشاعران موضوعات أخرى مثل : وصف القصور الغزليات ووصف الزوجة ومدحها .

ختاما يمكن القول أن هذه المساجلات جزء من مدونة مهمة في الأدب الجزائري هي : مختارات مجهولة من الشعر الزائري للمفتي أحمد بن عمار الجزائري، وقد تولى تحقيق مخطوطه الدكتور أبو القاسم سعد الله ، وأصدرها في طبعتين فريدتين، عنون الأولى: أشعار جزائرية، والثانية مختارات مجهولة من الشعر العربي ، وهو بذلك أخرج هذه الأشعار من طي النسيان، ونفى عنها صفة المجهولية ، بعد أن ظلت مجهولة لمدة ثلاثة قرون، فقد اختارها المفتي محمد بن علي من أدباء عصره والعصر السابق له، ثم اختارها المفتي أحمد بن عمار من مختارات أستاذه ابن علي .

قائمة المصادر والمراجع :

1. أبو الخشب إبراهيم علي: تاريخ الأدب العربي في الأندلس ، ط 1، القاهرة، 1966.
2. ابن عبد ربه أحمد بن محمد : العقد الفريد: شرحه وضبطه وصححه ورتب فهارسه : أحمد أمين و أحمد الزين و إبراهيم الأبياري مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ودار الكتاب العربي ، بيروت ج، 5 ، ط: 3 ، 1965
3. أبو القاسم سعد الله : تاريخ الجزائر الثقافي، ج: 2 ،دار الغرب الإسلامي، ط:1 ، 1998.
4. أحمد بن عمار: مختارات مجهولة من الشعر العربي، تح : أو القاسم سعد الله ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان ، ط:2، 1992.
5. أحمد الشايب :تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، ومطبعة السعادة، القاهرة ، ط 2، 1954.
6. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي " عصر سيادة قرطبة" ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط: 6 .
7. بدير متولي حميد : قضايا أندلسية ، دار المعرفة، القاهرة ، ط: 1 ، 1964 .
8. جبور عبد النور : المعجم الأدبي ، دار ، بيروت ، لبنان ، ط:1، 1979.
9. الحميدي محمد بن أبي نصر: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، تح: محمد بن تاويت الطنجي، ط:1 ، 1952 القاهرة، 1952 .

10. خمري حسين: الظاهرة الشعرية العربية - الحضور والغياب- منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 2001.
11. سعد إسماعيل شلبي : دراسات أدبية في الشعر الأندلسي ، دار النهضة ، القاهرة ، ط:1 ، 1973 .
12. الفتح بن خاقان : مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس ، تحقيق :محمد علي الشوابكة : مؤسسة الرسالة بيروت ، لبنان ، ط: 1 ، 1983 .
13. فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1979 .
14. فروخ عمر : تاريخ الأدب العربي في المغرب والأندلس ، دار العلم للملايين ،بيروت ، لبنان ، ط: 1 ، 1981 .
15. مجدي وهبة و كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، دار، لبنان ، ط: 1، 1979 .
16. محسن جمال الدين: معالم شخصية المتنبي في الأندلس، مجلة المورد العراقية، بغداد :92 ،ع: 6 مج : 3 ، لسنة 1977 .
17. محمد محمود قاسم نوفل : تاريخ المعارضات في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة ، دار الفرقان ، بيروت، ط1، بيروت، 1983 .
18. محمود رزق سليم : عصر سلاطين المماليك ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مج : 4، ط1، القاهرة 1965.
19. يونس طركي سلّوم البّاري : المعارضات في الشعر الأندلسي ، بيروت ، لبنان ، دار الكتب العلمية ، 2008، ط:1.

بانورما السرد الصحراوي
في رواية بين الصحراء والماء للكاتب العماني محمد عيد العريمي

Panorama Desert Narrative In a novel between the desert and water

By Omani writer Mohammed Eid al-Arimi

الدكتورة نوال بومعزة، أستاذة محاضر أ، جامعة الأمير عبد القادر
للعلوم الإسلامية قسنطينة/الجزائـــــــــــــر
البريد الإلكتروني:nawalboumaza12@gmail.com

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة البحث في خصائص الكتابة عن الصحراء في الرواية العمانية، التي سجلت حضورا قوّيا لهذه الثيمة، فهي علامة تكاد تحضر في أغلب الكتابات السردية الخليجية.

يعد الكاتب العماني محمد عيد العريمي من أبرز كتاب الرواية عن الصحراء وفضاءاتها المتنوعة، وهو من الكتّاب العمانيين الذين يبحثون عن التميّز من خلال التوّجه إلى هذا النوع من الكتابة من خلال منجزه الروائي بين الصحراء والماء، حيث حوّل الصحراء إلى مشاهد تصويرية غاية في الدقة وتحليل الأمكنة المتناهية في الصغر والمتعاظمة في الكبر والاتساع، وبين بانوراما الصحراء وبانوراما الماء يتنقل بطل الرواية حاملا هموم الذات وصراعاتها النفسية خاصة بعد الانتقال من البيئة الصحراوية الموطن الأول ومكان الألفة إلى مكان معادي مختلف تماما، وهو مدينة صور مدينة البحر، وما بين الماء والصحراء تباينت العلاقات والأحداث، وبرزت قدرة الكاتب في تشكيل الصور والمشاهد، وتحققت خبرته الواسعة في الكتابة عن الصحراء التي ليست بالإبداع الهيّن.

الكلمات المفتاحية: السرد، الصحراء، القرية الصحراوية، المدينة، البحر.

Abstract:

This study aims to try to research the characteristics of writing about the Desert in the Omani novel, which recorded a strong presence of this theme, a sign that is almost present in most of the Gulf narrative writings.

The Omani writer Mohammed Al-Eid al-Arimi is one of the most prominent writers of the novel about the desert and its diverse spaces, and is one of the Omani writers who are looking for excellence by going to this type of writing through his novel achievement between the desert and the water, where he transformed the desert into very accurate pictorial scenes and analysis of the infinite places in the small and growing in large and the hour, and between the panorama of the desert and the panorama of the water moves the protagonist carrying the worries of self-conflict, especially after moving from the desert environment and the first place of the place thousands of places A completely different enemy is the city of Tyre, the city of the sea, and between the water and the desert different relations and events, and the ability of the writer to form images and scenes and achieved his vast experience in writing the desert,which is not an easy creation.

Keywords: Narrative, Desert, Desert Village, City, Sea.

إشكالية البحث:

تُعدّ البيئة الصحراوية مادة خام لكتّاب الرواية العمانية، وعلى هذا الأساس اعتمد الكاتب محمد العيد العريمي التوّجه للكشف أثر عن سحر هذه الفضاءات، ومحاولة تغيير وجهات النظر كونها فضاء جافا وقاسيا. من هذا المنطلق يمكن طرح الإشكاليات الآتية: ماهي خصائص السرد الصحراوي في رواية بين الصحراء و الماء؟

فإذا ما تصفحنا الأدب العماني، وخاصة مجال الرواية يلحظ ذلك التنوّع الهائل في النصوص رغم حداثة التجربة الروائية العمانية، والجدير بالذكر أنّ هناك إجحاف كبير فيما يخص تناول هذه الظاهرة الإبداعية في الدراسات النقدية العربية المعاصرة، "ونكاد نجزم أن افتقار المكتبة العربية عامة والعمانية خاصة إلى الدراسات الأكاديمية حول الرواية في عمان وبدا لنا أن من بين أسباب شحّ الدراسات والبحوث العلمية حول الرواية في عمان هو أنها حديثة العهد، فعمرها ليس أكثر من عمر النهضة العمانية الحديثة، التي أشرقت شمسها سنة ألف وتسع مائة وسبعين للميلاد، وهي بذلك تلتقي مع القصة العمانية في تزامن كتابتها في التاريخ والحدث المشار إليهما آنفا، ونجزم أيضا أنّ عبد الله الطائي ضمن قائمة أوائل العمانيين الذين كتبوا الرواية، بل قد يكون أول عماني أصدر رواية".(حمود حمدي شكيلي:2013،ص24)

أصدر عبد الله الطائي رائد الرواية العمانية روايتين الأولى : ملائكة الجبل الأخضر 1958، أما الرواية الثانية الشراع الكبير فنشرت عام 1972، والمتتبّع للمسارات التطوّرية للرواية العمانية يلحظ أن مشهدها اليوم أصبح أكثر وضوحا وتنوّعا، حيث تتالت الإصدارات المتنوّعة لكتّاب شباب يطمحون إلى مغامرة الكتابة التي تعكس أفكارهم وتصوّراتهم، فحققوا بذلك تقدّما على مستوى البنيتين الشكلية والموضوعاتية، وتنوّعت بذلك " الأسماء وتعدّدت، فمنها من يكتب الرواية للمرة الأولى، ومنها من قدم من منطقة القصة القصيرة، كما قدم آخرون من منطقة الشعر، وقد واكب مؤخرا الرواية جيل من الكتّاب أوجدوا لأنفسهم مكانا في مساحاتها السردية الأوسع، وهو ما بدا ظاهرة عامة توجه الشعراء إلى الكتابة سردا في حين استمر عدد قليل من جيل الثمانينات والتسعينات في كتابة روايات جديدة، وغاب بعضهم الآخر قسرا أو اختيارا ".(منى بنت جبراس السليمة:alantologia)

لقد سعت الرواية العمانية عبر مسيرة ارتحالاتها إلى نقل قضايا الذات العمانية وهمومها وتصوّراتها من خلال طرح العديد من المواضيع التي تشكل بالدرجة الأولى خصوصية المجتمع العماني، وقد شكّل محور سرد الصحراء ثيمة بارزة في الرواية العمانية منذ نشأتها إلى يومنا هذا، فلاشك أن لكل مجتمع خصوصية تميّزه، ولعّل الطبيعة الصحراوية للمجتمع العماني قد أثرت في توجهّات الكتابة الروائية العمانية، فكان التغني بها، وكان الحديث عن قسوتها وصعوبة مناخها، كما عكست الأعمال الروائية الصراع بينها وبين

محور المدينة، لذلك سنحاول من خلال هذه الدراسة ملامسة هذه الظاهرة السردية الملفتة للانتباه، والتي تشير من خلال تجلياتها إلى ميزات الكتابة الروائية العمانية التي تحاول البحث عن قوالب فنّية جمالية جديدة تنقل ذلك الزخم الهائل في الموضوعات المستقاة من طبيعة التركيبة العمانية، فكيف استعان الكاتب محمد العيد العريمي بسرد الصحراء ليقيم مقاربة بين تصوّره للمكان بين مرحلة الطفولة ومرحلة الشباب؟

1ـــ الرواية العربية والصحراء.

حضرت الصحراء بكل تجليّاتها في الرواية العربية الحديثة والمعاصرة، حيث نقلها الكتّاب من بنيتها المكانية الواقعية إلى بناء فني أدبي متخيّل يعتمد على عوالم السحر والعجائبية، ففي اللغة :" الصحراء من صحر والصحر وغيره في جمره خفيفة على بياض قليل. والصحراء أرض مشوية وفضاء واسع، وقيل الصحراء من الأرض مثل ظهر الدابة الأجرد ليس بها شجر ولا آكام ولا جبال ملساء "(ابن منظور:دط،صص2403-2404)

ولأن عالم الإبداع الأدبي وخاصة الرواية متخيّل يحوّل الواقع إلى متخيّل فقد حوّلت الصحراء كمكان إلى فضاء متخيّل غني بالتراث الثقافي والإنتاج الرمزي، " فإذا كان صحيحا أن الصحراء أرض قاحلة جرداء، فهي قد كانت دوما أوسع فضاء للتأمل والتفكير، وكانت دوما أفضل موطن للأساطير والأشعار والأديان ".(حسن المودن:ط2009،1،ص52)

عشق الكتّاب العرب الكتابة عن الصحراء ومظاهرها، فتجلت ثيمة أساسية في كتاباتهم تستدعي الوقوف والتمعن، وإذا أردنا الحصر لا التعميم، فقد برزت هذه الكتابة عند مجموعة من المبدعين من مثل: إبراهيم الكوني، وعبد الرحمان منيف، وأحمد إبراهيم الفقيه وغيرهم.

لقد برز اسم عبد الرحمان منيف في الكتابة السردية عن الصحراء بل وارتبطت أعماله ارتباطا وثيقا بها، واستطاع ببراعته الأدبية تحويل الرواية من رواية المدينة إلى رواية الصحراء، فظهرت رواية مدن الملح. (عبد الرحمان مونيف:ط2005،11،ص40)

وهي تحاكي عوالم الصحراء وتنقلها من بيئة إلى أخرى، حيث تتصارع نظرتان إلى الصحراء، نظرة باعتبارها ثروة مادية لا محدودة ونظرة صحراؤها ثروة روحية تفوق قيمتها كل ثروة مادية ". (حسن المودن،ط2009،ص66)

استقطبت هذه المنجزات الأدبية اهتمام النقاد، وهي ظاهرة أدبية قديمة جديدة ميزّت الرواية الخليجية التي ارتكزت في موضوعاتها على محاور ثلاثة: الصحراء، والبحر والمدينة، فكانت الصحراء مصدر إلهام للعديد من الكتّاب في منطقة الخليج العربي.

أما في منطقة الشمال الإفريقي، فسطع نجم الكاتب الليبي إبراهيم الكوني، حيث نجد الصحراء تكتسح الفضاءات والعوالم التخيلية لفنون السرد والكتابة في أعماله نذكر منها رواية المحبوس، رواية من أساطير الصحراء، رواية النهايات، رواية التبر، وهو يعترف بصعوبة الكتابة حول الصحراء في قوله :" إن شرط الرواية ليس المكان وإنما العلاقة، وفي الصحراء علاقات بالحد الأدنى، ولهذا كان إنتاج رواية صحراوية تحديا كبيرا ".(ابراهيم الكوني:2015/8/6)

لقد استطاع إبراهيم الكوني أن يجعل " من الصحراء فضاء تجربة مغايرة لتجارب المدينة، فتجربة الحياة في الصحراء لا يمكن أن تكون تجربة إلاّ إذا بلغت الحدود القصوى ".(حسن المودن: ط 2009 ، ص68)

لقد أكد إبراهيم الكوني، في الكثير من المناسبات على أن الكتابة في موضوع الصحراء معناه " أن تحضر بعيدا وعميقا بحثا عن مجالات أخرى مغايرة للكتابة بحثا في الكتابة عن تلك الواحة الموجودة المفقودة التي ما انفك كتاب كبار يبحثون عنها دون جدوى وهو ما يقتضي طريقة جديدة في السرد والكتابة " (حسن المودن: ط2009،صص68-69)

اتجهت أقلام جزائرية مبدعة نحو هذا النوع من الكتابة، وحققت تطوّرا ملحوظا على المستويين الشكلي والموضوعاتي وذلك منذ خمسينيات القرن الماضي، فقد ظهر هذا التوّجه لدى مالك حداد 1959 في رواية سأهبك غزالة je t'ouffriraiune gazelle، وكتب مولود معمري 1982 فيما بعد رواية la traverse العبور. أمّا الكاتب الطاهر جاووت فكتب رواية اختراع الصحراء l'invention du desert 1987، وفيها طرح مسألة البحث عن الهوية، وفي سنة 1992 " ومع بداية أزمة العنف في الجزائر، أطل محمد ديب بروايته الصحراء بلا منعطف le Desert sans detour (أمنة بلعلى:www.dz.net).

أما رشيد بوجدرة فقد كتب سنة 1994 رواية تيميمون Timimoun،حيث اتخذ من الصحراء ملاذا، جراء ما يحدث في الشمال من مجازر، وفي "إسقاط نفسي تتحوّل الصحراء المتخيلة إلى صورة الأم. " (أمنة بلعلى:www.dz.net)

تكاد تجمع الآراء النقدية الجزائرية على أن الحبيب السايح هو من أبدع في هذا النوع من الكتابة، فكانت أعماله الروائية خاصة رواية تلك المحبة سنة 2000 " حدثا إبداعيا استثنائيا في السبق يصوغ متخيلا للصحراء، استقاه من الداخل وهو القادم من منتصف الشمال، لينخرط في دهاليز قصور الصحراء، ويقيم فيها ردها من الزمن... ". (أمنة بلعلى:www.dz.net)

إنّ لجوء الكتّاب الجزائريين إلى هذا النوع من الكتابة دليل على أيام القهر والعنف الذين عاشتهما الجزائر أيام العشرية السوداء، فكانت الصحراء ملاذا وحضنا دافئا احتضن الأفكار والأحداث السردية، فتوالت الروايات حول هذا الموضوع مثل رواية أعوذ بالله للكاتب سعيد بوطاجين، ورواية مملكة الزيوان

للكاتب الحاج أحمد الصديق، ورواية نادي الصنوبر ومحاكاتها لعالم الطوارق للروائية ربيعة جلطي، فانفتحت رواية الصحراء بذلك على عوالم التجريب والإبداع والتميّز.

وبالرغم من أن العديد من الكتّاب العرب اتجهوا إلى الكتابة عن الصحراء إلاّ أن الرواية العمانية خاصة والرواية الخليجية بصفة عامة، قد تميزتا في هذا النوع من الكتابة، حيث خاض العديد من الكتاب العمانيين عوالم سرد الصحراء، ونقل قضاياها وصوّر مظاهرها، ومن هؤلاء الكاتب العماني المخضرم محمد عيد العريمي.

2ـ ـــــ الكاتب محمد عيد العريمي بين الصحراء والماء.

من فضاءات المنطقة الشرقية في سلطنة عمان، ولد الكاتب العماني محمد عيد العريمي سنة 1954 بوادي المر، ومن ارتحالات عديدة إلى مدن الخليج العربي أنهى دراسته الابتدائية. نال شهادة البكالوريوس علوم في الهندسة الصناعية، ولأن الموهبة تبرز من رحم الألم، فلم يفقد الكاتب حب الحياة والإبداع والعمل بالرغم من إصابته في حادث سير خطير، حيث عاد بقوة في مجال التأليف والإبداع. (مرجع نفسه)

برواية هداف الصبر 1999، وأعمال سردية أخرى مثل رواية حز القيد 2005، ورواية بين الصحراء والماء 2008، ورواية حكايات يونس رحيم 2014، والمجموعة القصصية قوس قزح 2010.

من فيافي الصحراء تكوّنت رواية ما بين الصحراء والماء مجسّدة رؤية سردية تحيط – تقريبا- بكل تفاصيل الصحراء، وفي منجز سردي ولد من رحم تجربة روائية عايشت الصحراء ومظاهرها بكل تفاصيلها، استرجع الكاتب محمد عيد العريمي كينونته التي شكلت جزءا هاما من حياته، فعندما "تحاول الكتابة الروائية أن تقدّم لنا تلك التجربة، فإنها تتوسّل بنسخة كتابية مسترجعة لتلك اللحظة المعيشة، هذه النسخة تعتمد اللغة لتنقل تجربة سابقة إلى مستقبل لاحق، ولكن لأن ثمة فرقا جوهريا وهوة فاصلة بين اللحظات كماهي، وكما حدثت في الواقع، فاللغة نظام لغوي وتواصل خطابي ". (مرسل فالح العجمي: ط4،2001،ص ص193-194)

ترتكز الرواية على ثيمة الصحراء باعتبارها خاصية سردية هيمنت على كل مكوّنات السرد، بل وتحوّلت إلى بطل رئيسي، بالرغم من أن الكاتب خصص جزءا مهمّا للحديث عن البحر وكل ما يتصل به.

3ـ الصحراء بين الطفولة والشباب.

هندس الكاتب محمد عيد العريمي الهيكل العام لروايته وفق المخطط الآتي :

أـــ نصوص موازية، وضمّت : الإهداء، اعترافا بالجميل، تنويه.

ب ـــــ تقديم عنوانه : رواية بين الصحراء والماء وهاجس التفرد بقلم أ.د. صبري مسلم رئيس قسم اللغة العربية، بكلية الآداب / جامعة ذمار / اليمن.

ج ــ عناوين الفصول وهي : يوميات راكساند دي بروان، ذاكرة القرية،تحت ظّل شجرة، وطني حبيبي، جعجعة الجمال، فلقة موسى، عند مطلع الشمس العبور غربا، البرزة التبريزة الحرف والعصا دمعة حزن، سوق المسياخ، لهوى صوري، صخ لا يسمعك أحد،كلاش، عودة إلى الرمال شتات الأمكنة.

شكّل الفصل الأول من الرواية سببا مباشرا في تتمة باقي الفصول، فعلاقة البطل عوض بالطالبة الأجنبية راكساند، فجّر فيه الرغبة في الكتابة فاتحا المجال لاسترجاع ذكريات شكّلت جزءا هامّا من حياة البطل، فأراد أن ينسج على منوال مذكراتها، سردا استذكاريا يحدد العديد من القضايا التي مرّت به، ولعل قرار عوض خوض الكتابة نلمسه جليّا في المقطع الآتي :" واصلت قراءة محتويات ذلك الدفتر طوال ساعات الرحلة إلى المطار هيثرو، ثم أعدت قراءتها بتمعن أثناء الرحلة بين لندن ومسقط، وقرّرت أن أكتب كل ما أتذكره من تجاربي ومشاهد من حياتي السابقة، وعن الأشخاص الذين عرفتهم عن كثب أو مجرد معرفة عابرة أو من جمعتني بهم المصادفة، وعن الأماكن التي عشت فيها أو زرتها والمواقف والأحداث التي تعرضت لها أو سمعت عنها. شكرا لك يا راكساند ".(محمد عبد العريمي:ط2016، ص20)

يبدو أنّ عوض قد قرّر تحدي الأمريكية في وصف بيئة عربية لطالما أخذت عنها صورة سلبية. خاض الكاتب محمد العيد العريمي من بداية الفصل المعنون ذاكرة القرية غمار البحث في عوالم الصحراء مستعيدا بذلك ذاكرة أسهمت في تكوين شخصية البطل عوض، ولاقتناص مراحل السرد الصحراوي في الرواية، يمكن تقسيم الأحداث إلى المراحل الأتية:

أولا : وصف القرية الصحراوية قبل السفر إلى مدينة صور.

شحن محمد العيد العريمي هذه المرحلة من الأحداث بالكثير من الأمكنة الصحراوية التي عاش من خلالها البطل الراوي أجمل أيام طفولته، وتمظهرت من خلالها معالم البيئة الصحراوية، والتي تحوّل تقدّم السرد إلى فضاءات دلالية تجعل من تلك الأمكنة أبطالا سردية متخيلّة بامتياز،" فعلى تخوم صحراء لا تسكنها إلاّ الريح والخواء في الأرض والسماء، وفي صباح يوم صيفي قائظ فتحت عيني على غمامة حزن على وفاة أخ لم يكمل عامه الخامس ضاعت صرختي الأولى " (مرجع نفسه، ص20)

في هذا المقطع السردي ترتبط الدلالة الحسيّة للصحراء بالدلالة المعنوية الإيحائية لمفهوم الفقد فالريح والخواء ما هو إلاّ الموت والرحيل، "فالواقع يعاش، والرواية تستعيد المعيش، إن الإنسان يعيش لحظته في الواقع معايشة حقيقية وجودية، وهذه المعايشة هي معايشة حميمية متفردة تأتي مرة واحدة لا تتكرر". (مرسل فالح العجمي،ط2014،ص194)

ينهل محمد العيد العريمي ملكة الوصف الصحراوي من صميم احتكاكه بفضاء الصحراء، لذلك نجد تطابقا شبه تام في الوصف إلى حد التماهي، نقرأ " المفارقة أني ولدت في الصحراء داخل خيمة من سعف النخيل وجذوع الشجر فحين أرخ عمي مناسبة ولادتي على جدار غرفة مبنية من الحجر والصاروج في منزل الأسرية بمدينة صور ". (الرواية،ص24)

إنّ المعرفة بالمكان تعكس شدّة الارتباط به، فيصبح السرد مسترسلا صائغا للكاتب، وهذا ما حدث مع العريمي يقول :" أنا بدوي عجنته صحراء الربع الخالي بقسوتها ملول، وصعب المراس، شبيه بالبيئة التي جاء منها، تلك التي استنفدت كل ما لديه من طاقة على الصبر ". (عبد العيد العريمي: www.alwatan.com)

تنطلق مخيلة الكاتب من طاقة إيحائية كبيرة تعكس حبّه للمكان، فيحضر الوصف بكل دقة :

" كسائر بيوت القرية بنيت جدران بيتنا وأسقف مرافقه من جذوع شجر النخيل وسعفه ومن جذوع أشجار الغاف والسمر وأغصانها تجمع في حزم وترص بجبال مصنوعة من ألياف النخيل، ويضم المنزل عرشان مفتوحة توفر الظل وتسمح بانسياب الهواء، ويقع المنزل قرب شجرة غاف وارفة تستغل الأسرة ظلها للاحتفاء بالضيوف وإقامة المناسبات وكان وادي المر حينئذ قرية صغيرة تضم حوالي عشرين بيتا." (الرواية:ص25)

إن الصلة القوّية بين الرّاوي / البطل والقرية مكّن السرد من استحضار العديد من القصص المتضمنة كقصص جدّه الظفري، وقد اضطلعت جدته بسردها، وقصة والده ومغامراته مع البحر.

إن الاشتغال على تقنية التضمين من شأنه أن يجعل السرد متتابعا وغنيا بالمفاجئات، وهو يجيب على العديد من الأسئلة التي تتعلق بالراوي / البطل، فالتضمين يعتمد على " أن تتضمن القصة الإطار قصص أخرى بداخلها تتعايش وتتقاطع معها، وهذه طبيعة الرواية باعتبارها نسيجا لغويا تجتمع في ثناياه نصوص أخرى متغيّرة المستويات متعدّدة الأشكال ". (فتحي بوخالفة:ط16،2010)

تزوّد تقنية التضمين القارئ بمعلومات كثيرة عن طبيعة الرجل الصحراوي القوّي، الشجاع المتمثل في شخصية الجدّ، نقرأ على لسان الجدّة :" خرج جدكم العود يوما من القرية مع مجموعة من رجاله، وعندما عاد إليها بعد بضعة أيّام وجد القرية قد تعرّضت لسلب ونهب لصوص الصحراء، هجموا على الوادي وسرقوا بعض المواشي سكانه واختطفوا واحدة من بناته، غضب، فربّد، وصالح في وجوه الرجال الذين لم يحسنوا الذود عن شرفهم.. لم ينزل عن ظهر ناقته وإنما أدار خيطا معها وركل خاصرتها بقدميه، وضرب رقبتها بعصاه.. طال غيابه ثلاث أيام، وفي اليوم الرابع، عاد أحد الرعاة الذين خرجوا يستطلعون أخباره إلى القرية.. فقد عاد محمد بن حمد ظافرا منتصرا على لصوص الصحراء، فخرج الوادي على بكرة أبيه: رجالا ونساء وشيوخا وشبابا يستقبلونه.. فرحين بعودته مع الفتاة التي اعتلت ظهر ناقته، وهو يقوق

المواشي التي سرقت خلفها. ومنذ ذلك اليوم أطلق أهل الوادي لقب الظفري على جدكم العود وأصبح الناس بعد ذلك يشيرون إليه باسم الظفري فقط ".(الرواية:صص33-34)

ثانيا: قداسة الشجرة في رواية بين الصحراء والماء.

أتاح الكاتب محمد العيد العريمي فرصة سياحية مجانية للقرّاء، فقد انتقل من دوره ككاتب إلى دور المرشد السياحي الذي يرغب في تقديم كل معلومة عن فضاء الصحراء، فالمتخيّل يجعل الواقع ممكن في الرواية :" ذلك لأن المتخيل هو الذي يردم الهوة الفاصلة بين اللحظات والأشياء كماهي، من جهة، واللغة باعتبارها أداة توصيل وتخاطب من جهة أخرى " (مرسل فالح العجمي:ط2014،ص194)

تفنن العريمي في تشكيل عالم صحرائه، فأولى أهمية بالغة للشجرة كمكان للاجتماع والتشاور، نقرأ :" ليس ببعيد عن مرمى الذاكرة مجلس الرجال تحت ظل شجرة غافة أطلق عليها السكان اسم أحد أبطال أساطيرهم " عكاز".. يلتقون تحت ظلها في الغدو والرواح، وعلى رائحة الهواء المعبّق بدخان البن الطازج المحمص فوق موقد النار، وصليل فناجين القهوة وحركة الأصابع وهي تفشق حبات التمر لإفراج النوى، يجتمع رجال القرية للتشاور في شؤون حياتهم، وسماع الأخبار، وتسوية خلافاتهم. تحت ظل تلك الشجرة، أيضا تستقبل القرية ضيوفها وتكرم وفادتهم.. : (الرواية:صص33-34)

لقد قرّر الكاتب من خلال سارده البطل بعث الحيوية في هذا المكان الذي ما إن يذكر إلاّ وتتراءى صور الفراغ والوحشة للقارئ. لقد حوّله إلى مكان شاعري حيوي واستغل كل جزئية فيه ليطلق سرديا لا متناهي يعكس النفس الطويل للكاتب، ويقوم بعملية مراجعة لأهمية الفضاء الصحراوي الذي تحول إلى مكان قيمي، فالشجرة رمز التضامن والتشاور والوحدة بين أفراد القرية، فهي مجلس مقدس لاستقبال الضيوف، فما إن ينهي السارد من وصف مكان ودلالته إلاّ وتجده ينتقل إلى موضوع أكثر منه قيمية وهو إكرام الضيف هذه الصفة التي كانت ولا تزال سمة مميزة لأهل الصحراء، ففي رحابها يبرز المعنى الحقيقي للكرم، " كما تحتفي القرية بضيف أحد رجالها وكأنه ضيف القرية كلها، فيتحوّل بين المضيف إلى بيت سكان الوادي كافة، وتصبح بيوت القرية جميعها بيتا واحدا، لا يبخل أهلها بما لديهم من زاد، حيث تتبارى النساء في تحضي أفضل الطعام ويهرع الرجال إلى ذبح أفضل ما لديهم من ماشية كانت تعلف للأعياد أو للبيع، ويبالغ البدو في إكرام الضيف حتى من لا يملك قوت غدهن بل أن بعضهم يحرم أطفاله من غذائهم لتقديمه لضيف نزل عليهم في وقت الطعام ". (الرواية:ص34)

يدخلك السرد الروائي العماني في عوالم الصحراء إلى إعادة تشكيل المكان في ذهنية القارئ الذي تعوّد المكان النمطي، فالصحراء فضاء يعانق العادات والتقاليد ويفرض منطقا مشتركا بين سكانه كالتعاون وحفظ القرآن منذ الصغر، " وفي ظل غياب والدي المستمر، تولى بعض أقارب جدتي تعليمي مهارات وأساليب حياة البدو، فبدأت بالتدرج مواجهة تحديات الصحراء وعالمها المحكوم بقوانين الصراع من

أجل البقاء... بيئة تتطلب اكتساب منظومة من القيم والمهارات لا يمكن للمرء الاستغناء عنها إذا أراد البقاء في هذه المنطقة التي تعد من أشد المناطق قسوة في العالم.. صيفا قائضا وشتاء زمهريرا ". (الرواية:ص33)

يحمل هذا المقطع السردي من القيم الاجتماعية ما يثبت خصال وقيم أهل الصحراء كقيمة التكافل الأسري في أحلك الظروف، وقسوة المناخ التي بينها الكاتب في العديد من المقاطع السردية، " سُهوب الصحراء ورمالها ليست معطاءة، وسماؤها تشح بالمطر إلا في ندر، وحين تجد بالأرض ويصبها المحل، يطبق على فيافيها الواسعة الصمت.. لا يقطعه إلا أزيز الريح وهي تعصف أسطح تلال الرمال" (الرواية:ص36)

ففي هذا الموضع يسرد البطل مظاهر الصحراء القاسية، فتتحوّل مظاهر الحركة إلى صمت طويل يدخل من لا يرتبط بها روحيا إلى عوالم الموت والضياع، فحين تزيد من يرتبط بها ويدرك جماليتها يقينا أنّ وضعها متغيّر " هذه هي الصحراء العربية موت ظاهر إذا شحت المياه وحياة تحت الرمال سرعان ما تنبعث بعد نزول الغيث. " (الرواية:ص37)

4ـــ الجوانب الثقافية للبيئةالصحراوية في الرواية.

كلّما تعمقنا في عوالم رواية بين الصحراء والماء إلاّ واتضحت لنا أفكار كاتبها وتصوّره للصحراء. إنها مغامرة سردية لتغيير الرؤية التقليدية للبيئة الصحراوية نمط من السرد يحاول تشكيل رؤية جديدة تنقل الصحراء من الساكن إلى المتحرك. "لم يكن وادي نهارا وشمسا، ونساء يجمعن الخطب، وفتيات يركضن خلف الماشية، ورجالا يوردون إبلهم الماء قبيل طلوع الشمس، وإنما كان ليلا وقمرا وغناء ورقصا أيضا.. وأحيانا سهرا حتى مطلع الفجر حين تكتحل عيون القرية وتتزين للاحتفال بعرس عيد، أو ختان". (الرواية:ص38)

تعمل الحركة في هذا المقطع السردي على نقل الصورة الحقيقية للحياة في الصحراء، صورة مليئة بالحيوية والنشاط، فيتحوّل ليلها إلى نهار ينفتح على العديد من الخطابات الثقافية كالرقص والغناء، ونظم الشعر وإلقائه على جمهور الحاضرين، فيرسم هذا الفضاء شاعرية لا توصف، فتحضر الأبيات الشعرية دليلا على الملكة الشعرية الصحراوية:

من عذاب الصمت يا خلي أقاسي
ومن هموم الوقت أشكي نار بأسي
لوعتي لهفة وموالي حنيني
يعزف بصمت الألم لحن المآسي
شكرتني غلابة وطن في وسط جوفي

وغربتي المشكلة ربعي وناسي
آه من حكم القدر وظروف شرعه
ومن همومي يشتكي للشيب راسي (الرواية:ص39)

ضمن عوالم الجن والخيال ترتسم قصص خيالية للشاعر سليم " شاب وسيم الطلعة.. سلس الكلام وفي حديثه طراوة، فعلى صوته العذب تحث الإبل سيرها إذا حدث مثلما يصغي إليه الناس إذا غنى بشعره لم يعرف بدو تلك الرمال، حينئذ، ولا سمعوا أحدا أفضل منه واقدر على نظم الشعر لاسيما الغزلي". (الرواية:ص38)

لقد ربط السارد الأبيات السابقة للشاعر بالجانب الأسطوري الذي يحضر بشكل ملفت للانتباه في الرواية العمانية، والأسطورة في تجلياتها " حكاية أو قصة حدثت في الأزمنة السحيقة وتحمل هذه القصة شيئا من القدسية مما يحوّلها إلى موضع اعتقاد خاصة " (محمد عجينة:ط1991،ص63)

فالشاعر سليم شخصية محبوبة في القرية، ولعل إحاطته بالهالة الأسطورية وارتباطه بعالم الجن، هو ما جعله الشخصية البارزة في القرية، " وبمرور الأيام اكتسبت الجنية شرعيتها إلى درجة أنهم كانوا يفسحون لها مكانا إلى جانبه، وكان بعضهم أثناء أحاديثهم أو عنائهم مع سليم إلى المكان الذي يعتقدون أنها تقعد فيه.. ظنا منهم أنها تجلس بجواره تراهم وتسمعهم.. الأمر الذي جعل الفتيات يتفادين الاقتراب منه لأي سبب خوفا من إثارة غيرة الجنية " (محمد العريمي:ص40)

وتتوالى المقاطع السردية التي جعلت من الشاب والجنية الموضوع المتداول في القرية تنسج حوله القصص والروايات والإضافات،" فالكثير من النصوص العربية تقدّم عوالم تخيلية تختلط الأساطير فيها بالسحر والخرافات والحكايات الشعبية والفكر الأسطوري، وسواها من المظاهر التي تتضاد مع المألوف، وتتمرّد عليه، وتدمره أحيانا ليس بوصفها بدائل للواقع، بل بوصفها وسائل لاستعادة مناخات البداءة الإنسانية، ولإثراء التعبير الأدبي وتحريره من جفاف الواقعية.." (نضال صالح:ط2001،ص143)

من هنا تتأسس الصحراء كفضاء غني بالأساطير يسير بجانب الواقعي يتداخل معه ويمتزج فيه، وهذه هي ميزة الكتابة عن الصحراء، " فوجودنا لغز لا يكتمل وجوده إلّا بوجود الثالوث الرواية، الخلاء، الأسطورة. الرواية روح اللغز، والخلاء جسده والأسطورة لغته. الرواية فيه روح، والأسطورة له روح هذه الروح السرد لا يبقى سردا، والرواية لا تصير رواية، إذا لم تتكلم لغة الأسطورة ".(إبراهيم الكوني:ط1998،1،ص16)

5ـــ قضية صراع الأجيال في البيئة الصحراوية.

تنقلنا رواية بين الصحراء والماء إلى عادات وتقاليد أهل الصحراء، ووجهة نظرهم في موضوع الانفتاح ونقل التكنولوجيا وقد كان للكاتب محمد العيد العريمي رأي في هذه القضية ؛ حيث استعرض

موقف أهل القرية من دخول المذياع، فانقسموا إلى محرم ، ومتحفظ وقابل ، يبدو أنّ الفئة التي تحرم من بعض وجوه قرية الوادي العتيدة، ورد فعلهم متزمت ورافض لهذا الجهاز، " رجال الوادي المحافظون، اتهموا ساعد بإفساد أولادهم، فأصبحوا لا يكترثون للعناية بالجمال ورعيها بعد أن تغيرت عادة نومهم وغدوا يسهرون إلى وقت متأخر من الليل، جمهور الراديو لم يقتصر على الرجال فقط ن فالفتيات أيضا كن يجتمعن خلف سياج البيت بدعوة من مريم زوجة ساعد للاستماع إلى ما تبثه الإذاعات ".
(محمد العبد العريمي:ط1 ،2016،ص42)

تتحوّل الصحراء من خلال هذه الأمثلة من فضاء شاسع المدى إلى فضاء ضيق من ناحية مدى تقبل الآخر، أو ما يعرف بالانفتاح، هل يسمح ذلك الاتساع الكبير بتقبل الآخر ؟

6ـــ من القرية إلى البحر.

ضمّت هذه المرحلة الفصلين المعنونين جعجعة الجمل وفلقة موسى، وهي رحلة سياحية ممتعة للقارئ، سرد من خلالها البطل عوض مرحلة انتقال عائلته من قرية الوادي إلى مدينة صور الساحلية، وكيلو مسيرة الرحلة تجلت ملامح الصحراء بشساعتها وتنوع مظاهرها، " أسراب من طيور الحجل، وأسراب أخرى من طيور الصفرد البرية تطلق صيحات حادة، وسجال تنبثق من الأرض السبخة فجأة قبل أن تدوسها الجمال وأخرى تخرج رؤوسها من جُحورها وسرعان ما تعود للاختباء، ومثلها تنطلق الأرانب من أجمة لتختفي في أخرى بسرعة لا تجاريها العين.. لاسيما أنّ شعرها يتموّه بألوان المكان الذي تعيش فيه، وكانت الخنافس تظهر وهي تمشي إلى الوراء... تدحرج بأرجلها الخلفية ما تجمعه من روث الحيوانات ".
(محمد العبد العريمي:ط1 ،2016، ص43)

يبرز الكاتب من خلال هذا المقطع السردي كل ثقافته ومعرفته بمظاهر الصحراوي، وفي أدّق التفاصيل، أراد أن يقنع القارئ بسحر المكان وتنوّع بيئته، فهي فضاء يتسع لمجموعة مختلفة من الكائنات الحيوانية والنباتية، هذا وذكرت في الرواية العديد من الأمكنة التي مرت بها القافلة كوادي صاما، وفلقة موسى.

أ- اللقاء مع البحر.

يحدث في الفصل المعنون " مع مطلع الشمس لقاء البطل عوض مع البحر لأول مرّة، وهنا تنتقل الأحداث بسلاسة من الصحراء إلى البحر:" اقتربت أكثر من هذا المخلوق الرهيب الذي صنعت له مخيلتي عوالما وصورا لا يمت معظمهما للواقع بشيء من خلال حديث أبي الدائم عن البحر والبحارة.. عن الأسفار والمخاطر التي تتعرض لها سفن المدينة وهي تمخر عباب البحر في ترحالها السنوي إلى موانئ مدن بعيدة في الهند وشرق إفريقيا. جليت على ركبتي البحر اليابسة حيث طبعت كفي على التراب

الرطب وضغطت عليهما بكل قوتي وكأني أسجل حضوري. "(محمد العبد العريمي:ط1 ،2016، ص65،66).

إنه لقاء شاعري بأسلوب وصفي دقيق يتحول البحر من خلال السرد إلى بطل رئيسي يتقاسم الصحراء دور البطولة، ويكشف سعة ثقافة الكاتب في وصف البحر والصحراء بطريقته الخاصة، حيث اضمحلت حدود المكان، وباتت دهاليز الصحراء وعوالم البحار مادة خام للكاتب يصنع بها ما يشاء للقارئ. أصبحت الرواية فضاء تسبح الكلمات في فلكه مشكّلةً مساحة واسعة للخيال بوصف ألسني، يتجاوز الصورة المرئية، بنقل عوالم الواقع إلى عالم الرواية، فيصبح المطلوب ليس وصف الواقع، بل خلق واقع شبيه بهذا الواقع، وفي مقاطع سردية متتالية يستظهر الكاتب قدراته المعرفية للبحر وأسراره ومظاهره ومكوناته من خلال البطل السارد عوض، فتظهر أنواع الأسماك التي تشتهر بها سلطنة عمان كالكنعد، والجيذر والسمان، كما يتذكر أنواعا كثيرة للسفن منها: البغلة والسنبوك، والبوم والغنجة.

ومن القرية إلى المدينة انتقل السارد البطل عوض لسرد عالم مختلف عن ذلك الذي عشناه في فصول سابقة: " مثلما أثارت منازل المدينة الفخمة ذات الطابقين التي دهنت بمسحوق النورة وزخرفت أبوابها ونوافذها الخشبية بنقوش بديعة وبُلطت أقواسها بقوالب من الحصى، دهشتي وإعجابي وأنا أركض حاملا صرّة ملابسي على كتفي أركض خلف الرجال الذين حملوا أمتعة الأسرة على أكتافهم خلال سيرهم الحثيث بين الأزقة الضيقة من خولا البطح إلى حارة محزمة، كانت المفاجأة أكبر حين رأيت أمواج تبلل جدران بيتنا، وعندما انفتح الباب كانت المفاجأة اشد من سابقتيها حين استقبلنا بالأحضان أكثر عن عشرين شخصا داخل فناء دار لا تتجاوز مساحتها مئة متر مربع.. كانوا جميعهم سكانها ". (محمد عيد العريمي:ط1، 2016 ،ص77)

تختلف حياة المدينة عن حياة القرية من حيث طريقة العيش والتعداد السكاني، لذلك يبدو الأمر مختلفا للراوي البطل الذي بدأ في استكشاف مدينة صور ويصف جزئيات تركيبتها العمرانية والسكانية جزئية جزئية في فصل البرزة التبريزة، فيظهر السوق كفضاء جديد للبطل، فتظهر الفروقات بين الثنائيات الآتية :

قرية / صحراء ≠ مدينة /بحر، " وضوابط المكان في الروايات متصلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة أيضا تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار، ثم أنّ تغيير الأحداث وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها أو تقلصها حسب طبيعة موضوع الرواية." (حميد لحميداني:ط3، 2000 ،ص92)

تستوقفنا تفاصيل السوق في مدينة صور تفاصيل متنوّعة، " تجار وزبائن، دكاكين متفاوتة الحجم ومتنوعة البضائع والخدمات :بعضها لبيع المواد الغذائية، وأخرى لبيع أدوات الصيد ومعدات السفن،

وورشات حدادة وأخرى للتجارة، ودكان صياغة الخناجر والسيوف، ودلاّلون يشهرون بضاعتهم في وجوه المارة، وبائعي سمك ن وسقاة مع حميرهم المحمّلة بقرب الماء والبرسيم، ونساء يعرضن الحلويات واللقيمات، وحمالون ورجال يرتادون السوق لقتل وقت الفراغ وتبادل الأخبار ". (محمد عيد العريمي:ط1، 2016 ،ص82)

لم يكتف السارد / البطل بذكر المظاهر الخارجية للمدينة، بل أبحر في العوالم النفسية والاجتماعية والثقافية لسكانها، فرصد ظاهرة التحايل، واختلاف الألوان والأعراق والطوائف.

اعتمد محمد عيد العريمي طريقة المقابلة بين القرية والمدينة، ومثلما بيّن دور الشجرة في تضامن وتلاحم أهل القرية في فصول سابقة، ها هو يستعرض دور البرزة العصرية في المدينة والبرزة كما ذكر في التهميش أسفل الصفحة " مجلس الرجال سواء داخل المنازل أو خارجها أو في الأسواق" (محمد عيد العريمي:ط1، 2016 ص87)

ومن خلالها " يتباين ويتشعب بحسب ثقافة وظيفية واهتمامات الموجودين: ففي حضور المعلم ناصر وهاشم يميل الحديث إلى قضايا تاريخية وسياسية واجتماعية مختلفة.. أما في التاريخ، فإنّ صوت أستاذ ناصر يصول ويجول لاسيما عندما يأتي على ذكر تاريخ الموغل في القدم، وهو يعرف أن الحديث عن أمجاد المدينة يدغدغ مشاعر مستمعيه. "(محمد عيد العريمي: ط1، 2016،ص87)

يعمل السرد كفعل تحليلي للشخصيات المقدمة في الرواية، فتعرض كل شخصية بطريقة عرض تناسب أفكارها بل وطريقة انفعالها مع الآخر، مع ذكر تفاصيل دقيقة لكل موقف نقرأ:" كان ود مطر عجوز طويل القامة، نحيل الجسد، منحني الظهر، وفي رجله عرج – يفاخر به- من عضة ذيبة نوع من اسماك القرش، ترك البحر بعد أن أمضى جل سنوات عمره بحارا أو صيادا. فصحته لم تعد تتحمل مكابدة البحر.. يمضي معظم ساعات الصباح متنقلا بين تبريزة الغربي وصواني بائعات الحلويات والتبغ. يشم أعواد التبغ الطازج ويفند جودته ويرشد الزبائن على الطيب منه، ويتجول بين باعة السمك.." (محمد عيد العريمي:ط1، 2016،ص88،89)

ب ـــــ صور المدينة المتخيلة في الرواية.

تنفتح أفاق السرد في رواية ما بين الصحراء والماء على أبعاد المدينة بكل تجلياتها مما يفسح المجال أمام سرد تخيلي وصفي يشدد على العلاقة بين الراوي / البطل ومدينة صور.

وقد اشتغل الكاتب محمد عيد العريمي على النصوص الموازية les paratexte التي حضرت بقوّة في الرواية، ويحيل " النص الموازي على كل ما يحيط النص، بدون أن يكون هو النص بكل ما تحمله الكلمة من معنى بحسبانه يلعب " دورا رئيسا في أفق انتظار القارئ " (فانسوف جوف:ط1 ،2012،ص18)

وفي موضع توضيحي آخر، فالنصوص الموازية هي " التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصل بهدف التوضيح أو التعليق آو إثارة الالتباس الوارد – وتبدو لنا هذه المناصصات خارجية ويمكن أن تكون داخلية غالبا ".(سعيد يقطين:ط1985،1،ص208)

خصّص الكاتب محمد عيد العريمي مساحة واسعة لهذه التقنيات خاصة ما تعلق بالهوامش التفسيرية التي أضاءت جوانب كثيرة من الرواية، فتراه يشرح العديد من المفردات العامية التي وردت باللهجة العمانية، أو ما تعلّق بالتعريف بأنواع الأسماك، وأسماء السفن والمدن، ويزداد المشهد السردي جمالية عندما يمتزج بالجانب التاريخي لمدينة صور البحرية، فيرد كل ما يتعلق بها في شكل تهميش مطول أسفل الصفحة، نقرأ بعضا مما ورد :" عرفت صور خلال ذروة نشاطها البحري مع إفريقيا تجارة الرقيق والسياح الممنوعة وذلك الأقل خلال المرحلة المبكرة من ازدهارها التجاري. وكان طبيعيا رواج هذا النوع من النشاطات بسبب بعد صور عن مركز الدولة وارتباطها المباشر بأسواق النخاسة، استغلت بريطانيا هذه القضية، وأرسلت حملات عسكرية تسترت تحت غطاء مكافحة تجارة العبيد، بينما كانت دوافعها الحقيقية سياسية ". (محمد عبد العريمي:ط2016،1،ص135)

تحضر صفات التاريخ شاهدة على فترات مرت بها المدينة ونكّه محمد عيد العريمي روايته بنكهات التاريخ وعبق التراث، ونفحات الجانب السياحي، فذكر الكثير عن مدينته على لسان الراوي / البطل، وجعل من البحر الثيمة الأساسية المميزة لمدينة صور،" فتاريخ البحر الخليجي في النهاية حقيقة موضوعية وليس تخيلا أدبيا لم يكن بحرا عاديا فقد مرّ عبره البرتغاليون والانجليز بوصفهم غزاة والفرس والسفن العربية أيضا، وشكلوا الخليج على ما هو عليه اليوم، أي أنّ الرحلات البحرية لم تكن عبورا سهلا، ولكن في الكثير من الأحيان كانت عبورا دمويا وجود الظاهرة أدبيا وبكثرة في الخليج، يظهر إلى أي مدى هذه المسألة مؤثرة في الوجدان الجمعي الحي. البارجات الحربية وحاملات النفط التي تعبره اليوم لأسباب حربية أو تجارية، لم تلوث هذه الرؤية التاريخية التي تعيد للروايات تشكيلها".(واسيني الأعرج:www.Kataranovels.com)

يسرد البطل عوض انبهاره الشديد بالمدينة والبحر، فيسترسل في ذكر أمور عن البحر، يتفاجأ القارئ بها من خلال عملية القراءة، فتظهر منافع البحر كثيرة وغريبة لسكان مدينة صور، ومن يزورها منها:

البحر وسيلة للعلاج والاستشفاء، " فليس من المستغرب أن ترى مريضا دفنه أقاربه إلى العنق داخل رمال الشاطئ الدافئة، أو صاحب نور يلقي بحبوب الرز في موجة قبل أن تقذف زبدها على الرمال وتنسحب أو صبيا يجره أهله داخل البحر لفك قطعة قطن التصقت بجرح الختان " (محمد عبد العريمي:ط1 ،2016،ص136)

لم يكتف الراوي / البطل بهذه الميزات بل راح يستحضر الجوانب الأسلوبية والتراثية للبحر، " ويقال أنّ الأطفال الذين يولدون بقرب البحر، ويغتسلون به لا يحتاجون إلى تعلّم السباحة، وإنما يكتسبون تلك المهارة بالفطرة مثلما يكتسبون العادات الأخرى في الحياة." (محمد عبد العريمي:ط1 ،2016،ص136)

لكي تسكن مدينة صور عليك أن تتعلم عن البحر وفنون الإبحار، فالعلاقة وطيدة حدّ الالتحام بين البحر والبطل، لم يترك شيئا إلاّ وذكره عن البحر وأسماء السفن التي ركبها كسفينة المنتصر المعروفة بصوت العرب، يذكر الرحلة البحرية وكل ما يتعلق بها، فيتلقى القارئ كمّاً هائلاً ومُهمّاً من المعلومات عن طريقة الإبحار العماني، من خلال قاموس متميّز من المفردات مثل : الباورة، شلات، الدفة، السكوني، الدقل، الفرمال، بنديرة، الشتري وقد تولّى الكاتب شرح هذه المفردات من خلال حضور قوي للنصوص الموازية، التي تقّدم معلومات دقيقة يتطمئن إليها القارئ، ولا يبرح من خلالها عالم الرواية والإبحار في سردها.

إنّ الارتباط بالمكان، يحوّله إلى بطل رئيسي في الرواية، فمثلما ارتبط البطل بالقرية الصحراوية في الفصول السابقة من الرواية وهذا ما يوضح شدة ارتباط البحار بالبحر رغم مخاطره، وصعوبة الإبحار أحيانا في العواصف، نقرأ : "على الرغم من أنّ إعادة صدر السفينة إلى الوجهة المعاكسة لاتجاه الريح لم تعرف وقتا طويلا، أخذا في الاعتبار جسامة الموقف وخطورته إلا أن البحارة توقفوا عن العمل، وخرج من كان يعمل داخل السفينة إلى سطحها، واتخذوا وضع الاستعداد لمواجهة أسوأ الاحتمالات بعد أن شدّ كل واحد منهم على وسطه حزاما حفظ فيه كل ما يملكه من مال ومقتنيات ثمينة ووثائق رسمية." (مصدر نفسه:ص151)

تتحوّل علاقة العشق التي تربط العماني بالبحر إلى سرد متخيّل تظهر البحارة فيه ظهور الشخصيات الرئيسية، ويحتل البحر والسفينة الأحداث المهيمنة في السرد.

7ـــ متاهة البحث عن المكان.

يتّخذ الكاتب محمد عيد العريمي من الفصلين المعنونين عودة إلى الرمال وشتات الأمكنة محطة فاصلة في سرده ما بين الصحراء والبحر، فبعد رحلة شاقة ممتعة انتقل من خلالها البطل عوض من قريته الصحراوية إلى العيش في مدينة صور الساحلية دخل في آخر المطاف في متاهة شتات الأمكنة، فقد عاد إلى القرية مرّة أخرى، حيث تفاجأ بتحوّل المكان :" لم أجد القرية ولا ديار قاطنيها اختفى الوادي تحت كثبان الرمال ولا أثر لحياة كانت وقفت نظرت في كل الاتجاهات ولا شيء غير الجدب والقحط. كانت الرمال المجنونة قد زرعت الخراب وقضت على مظاهر الحياة بقسوة ووحشية.. عبثت بالقرية وحوّلتها إلى مسخ مكان.. ولا يسمع فيها غير صفير الريح ولا يرى فيها ظل شجرة.. كانت هنا يوما قرية تضج بالحياة. بناسها وحيواناتها وأشجارها وحكايات عجائزها وأساطير البطولات والأحلام، والآن لا أثر

لكل ذلك ،، حتى السحالي سبتت إلى الأبد، والجنادب اختفت.. تلك التي كانت تملأ الدنيا حركة وهي تثب من أجمة إلى أخرى ومن ورقة عشرج إلى ثانية ". (مصدر نفسه:ص178)

في لحظة فارقة يتحوّل كل ذلك الحب للمكان إلى تعجب وحيرة، وكره للرمال والصحراء، هذه الرمال التي ابتلعت فضاء الصحراء الحي المليء بالنشاط ومظاهر اللهو واللعب يبدو أن كل من كان يعيش في هذا المكان قد رحل، ولم تبق ذكريات الطفولة وقصة الجدة تستدعيها للحضور كلما حنّ لمكان المنشأ المتمثل في فضاء الصحراء الذي لديه القدرة على جعل الراوي/ البطل يستحضر كينونته الوجودية الأولى التي تتجاوز مظاهر الرمال والقفاز، لقد حنّ للبيئة الصحراوية التي لا يمكن أن تكتمل إلا بسكانها بمظاهر الحياة بالسهر واللهو وتبادل الأخبار.

إذن، ومن خلال ما سبق تعد رواية ما بين الصحراء والماء طبوغرافيا ممتعة، جسد من خلالها السرد علاقة حميمية بين المكان والإنسان، وحوّل من خلالها الكاتب محمد العيد العريمي الصحراء والبحر إلى بطلين أدى كل منهما دوره ببراعة التصوير والوصف. اشتغل سرد العريمي في الرواية على تقنيات سردية منها توظيف الارتداد الزمني الذي يتأرجح بين عودة إلى الماضي ووصف للحاضر وبين الصحراء استمتع القارئ بسرد وصفي دقيق لمختلف مظاهر العيش بين البيئتين، ومن خلالهما تتدفق معلومات كثيرة ترد في متن المنجز الروائي، أو تظهر في أسفل الصفحات في شكل نصوص موازية يستفيد منها القارئ وتساعده في فهم المفردات العمانية العامية، لقد قدّم الكاتب ملحمة سردية صحراوية بحرية تصوّر سرد الأمكنة وشاعريتها، وتؤكد براعة الكاتب، وزخم ثقافته عن الصحراء والبحر وطقوسهما، ففي الصحراء صدى لا يعرفه إلاّ الصحراوي الذي يمتثل إلى خيال المكان وشاعريته الفذّة.

قائمة المصادر و المراجع:

1- ابراهيم الكوني : صحرائي الكبرى، المؤسسة العربية ، بيروت ، ط1، 1998.
2- ابن منظور ، لسان العرب – مادة صحر- ، دار المعارف ، بيروت،ج4 ، د.ت.
3- حسن المودن ، الرواية والتحليل النصي ، دار الأمان ، المغرب ، ط1 ، 2009
4- حميد لحميداني ، النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، بيروت، 2000
5- حمود حمد شكيلي : تحليل الخطاب الروائي في الرواية العمانية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2013.
6- عبد الرحمن منيف، رواية مدن الملح تقع في خمسة أجزاء (التيه ، الأخدود ، تقاسيم الليل والنهار، المنبت ، بادية الظلمات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط11، 40،2005..

7- فانسون جوف، شعرية الرواية ، ترجمة لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، ط1 ، 2012 .
8- فتحي بوخالفة ، التجربة الروائية المغاربية ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
9- مرسل فالح العجمي ، الواقع والمتخيل أبحاث في السرد تنظيرا وتطبيقا ، نوافذ المعرفة، العدد السادس ، نوفمبر ، 2014
10- سعيد يقطين ، القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1 ، 1985
11- محمد عجينة ، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، دار الفرابي ، بيروت ، ج1994،1.
12- نضال الصالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ، 2001 .

البلاغة بين الوصف والإنشاء
"مقاربة حول ماهية البلاغة قديمًا وحديثًا"

Rhetoric between description and figuration

an approach on the rhetoric in ancient and modern times.

محمد الديناري، دكتوراه في البلاغة وتحليل الخطاب
جامعة القاضي عياض مراكش/المغرب
البريد الإلكتروني:Dinarimed87@gmail.com

الملخص

تأرجحت البلاغة قديما بين معنيين متناقضين: المعنى الإنشائي القائم على حسن العبارة والمعنى الوصفي القائم على وصف الكفاءة التعبيرية، ومردّ ذلك إلى الفترة الزمنية التي احتضنتها لتحقيق أهداف معينة، إلا أنّها تحوّلت حديثا إلى بلاغة عامة تتعدد فيها أشكال الخطابات، لتجمع بين الوصف والإنشاء، أو بين التخييل والتداول، أو بين الحجة والصورة، أو بين الإمتاع والإقناع. أي أنَّ البلاغة يحددها الإقناع كما يحددها الإمتاع، والاختلاف القائم بين هذين المفهومين ينبغي ألا يحجب ما بينهما من اشتراك وتقاطع.

كلمات مفتاحية: بلاغة عامة، الحجاج، الإنشاء، الوصف.

Abstract

Rhetoric formerly has oscillated between two contradictory meanings, the figurative, and the descriptive one. While The first was based on grandiloquent language, the second was especially based on the description of The effective use of speech. That distinction between those two meanings is due to the fact that the use of Rhetoric through the ages has adapted to the exigencies of the time. However, Rhetoric in the modern era in fact became a General Rhetoric, and With a multiplicity of discourses, it achieved the combination between the description and the figuration, the imagination and the pragmatics, the argument and the forme, or more exactly, between the pleasure end the persuasion. The differences that separate the two meanings should not retract the several ways whereby they both may converge and interlace.

Key words: General rhetoric, argumentation, figuration, description

مقدمـة

شهدت البلاغة مسارات مختلفة باختلاف الثقافات التي احتضنتها ووظفتها لتحقيق أهداف مختلفة. الشيء الذي يجعلها تجمع بين معنيين اثنين: أولهما المعنى الإنشائي التعبيري القائم على حسن الصياغة وجماليتها، وثانيهما المعنى الوصفي العلمي القائم على الإقناع وتغيير الأحوال والمقامات. ففي المعنى الأول نتحدث عن بلاغة المحسنات، وفي المعنى الثاني نتحدث عن بلاغة الحجاج. وجَمْع البلاغة بين المعنيين السابقين يجعل منها منطقة مشتركة بين سائر الخطابات التي تقصد في عمومها إلى حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده.

من هذا المنطلق ينبغي أن نميز بين ثلاثة تيارات كبرى للبلاغة:

- **تيار شعري** أولى عناية كبرى بالصور البديعية، ومن أشهر نماذجه جماعة لييج البلجيكية Groupe Mu من خلال كتابها "البلاغة العامة"، وهي بلاغة اهتمت بـ"الأدبية"، أي ما يجعل نصًّا ما نصًّا أدبيًّا.
- **تيار خطابي منطقي** اهتم بالحجج وسبل الإقناع، وظهر مع شايم بيرلمان Chaïm Perelman خاصة في كتابه المعنون بـ "البلاغة الجديدة، مصنف في الحجاج" الذي أنجزه بمشاركة أولبريخت تيتيكا Olbrechts-Tyteca.
- **تيار خطابي** يسعى إلى مزج التيارين السابقين وتداخلهما في منطقة واسعة كما عبَّر عن ذلك أوليفي روبول Olivier Reboul في مقال له بعنوان الصورة والحجة La figure et l'argument وهو ما يجعلنا أمام بلاغة عامة.

وهذا ما نروم مقاربته في هذا البحث من خلال محاور ثلاثة:

المحور الأول: المعنى الإنشائي (بلاغة المحسنات).

المحور الثاني: المعنى الوصفي (بلاغة الحجاج).

المحور الثالث: الجمع بين المعنيين (بلاغة عامة).

أولا: المعنى الإنشائي (بلاغة المحسنات)

استحوذ هذا المعنى على اسم "بلاغة" لقرون عديدة، وقد بدأ ذلك مع بيير دولارَامي Pierre de la Ramée حين قام بتقويض التمييز الأرسطي بين الاستدلالات التحليلية التي تعود إلى المنطق، والاستدلالات الجدلية التي تعود إلى الخطابة. ففي الحالة الأولى يسيطر البرهان المنطقي والتجريبي وفي الحالة الثانية يسيطر الإجراء الاحتمالي القيمي. فقد ذهب بيير دولارَامي إلى "أنه على الرغم من أن الأشياء منها ما هو قائم على الضرورة العلمية ومنها ما هو قائم على الاحتمالية والرأي، ومثلما أنّ البصر مشترك في إبصار جميع الألوان، سواء أكانت ثابتة أم متغيرة، فإنَّ فنَّ الإدراك، أي الجدل أو المنطق

واحد وهو المذهب نفسه الذي يتم به تصور الأشياء كلها...". (Chaïm Perelman, 1977, p. 19-20).

إنّ الشمول الذي اتسم به الجدل على هذا النحو، والذي يشمل دراسة الاستنتاجات الصحيحة، كما فن إيجاد الأدلة والحكم عليها، جرَّدَ البلاغة الأرسطية من جزأيها الأساسين، وهما الإيجاد والترتيب، فلم يترك لها غير فن القول، أي دراسة صور اللغة المنمقة. وإنه في خضمّ هذه الروح، وبعد هذا الاختزال الفلسفي السائغ، قد نشر صديق بيير دولارامي، وهو أُومير تَالُن Omer Talon، في كولونيا سنة 1572، أول كتاب في البلاغة انحصر نطاقها فيه على نحو نسقي في دراسة المحسنات، والمحسن هو، بحسب تعريف تَالُنْ "تعبير بفضله تتميز جاذبية الخطاب عن المألوف البسيط والمباشر". على هذا النحو تأسست البلاغة الكلاسيكية، بلاغة المحسنات هاته، والتي أدت تدريجيا من فساد البلاغة إلى موتها. (Chaïm, Perelman, 1977, p. 20).

وبإلحاق نواة البلاغة الحجاجية بالمنطق، وتجريد البلاغة الأرسطية من الإيجاد، باعتباره نواة الوسائل الإقناعية، فقد اختزلت البلاغة العامة الأرسطية إلى بلاغة محسنات وزخارف. والواقع أنَّ البلاغة الأرسطية نفسها قد كانت مختزلة لأنها لم تهتم إلا بأجناس ثلاثة من الخطابة (القضائية والاستشارية والاحتفالية)، وهي الأجناس التي اشتهرت في اليونان لدواع سياسية مرتبطة بالنظام الديمقراطي الأثيني، "فالخطابة القضائية المهتمة بما هو عدل وما هو ظلم تعيش في كنف المحاكِم حيث يتبادل المرافعةَ المحامون والقضاة، والخطابة الاستشارية والاحتفالية المهتمة بما هو خير وما هو شرّ تعيش في كنف التجمع الشعبي، وفي كنف مجلس الممثلين". (Platon,1993, p. 317).

تجسدت بلاغة المحسنات أيضا مع جماعة ليبج البلجيكية التي أطلقت على نفسها تسمية "بلاغة عامة". وهي بلاغة مختزلة استغنت عن مباحث الباث والمتلقي والخطاب (أي الإيتوس والباتوس والحجج) والترتيب مما جعلها تتطابق مع الشعرية أو الأسلوبية التي أولت عناية هامة للكفاءة التعبيرية وحسن الكلام بالاقتصار على محسنات اللفظ تارة، ومحسنات المعنى تارة أخرى. وهي فترة يمكن الحديث فيها عن تيار بلاغي شعري بديعي بامتياز. وقد تحدث جيرار جنيت عن هذا المسار الاختزالي في مقال بعنوان: "البلاغة المختزلة".

كما عبر محمد العمري عن هذا الاختزال بقوله: "فقد حدث خلال التاريخ أن تقلص البعد الفلسفي التداولي للبلاغة وتوسع البعد الأسلوبي حتى صار الموضوع الوحيد لها، فكانت نهضة البلاغة حديثا منصبة على استرجاع البعد المفقود في تجاذب بين المجال الأدبي (حيث يهيمن التخييل) والمجال الفلسفي المنطقي، واللساني (حيث يهيمن التداول)". (محمد العمري، 2012، ص: 12).

ثانيا: المعنى الوصفي (بلاغة الحجاج)

يتعلق هذا المعنى بالعلم الذي يصفُ الكفاءة التعبيرية، أي وصف الخصائص العلمية للكلام البليغ. وقد تم ذلك انطلاقا من النقلة النوعية التي تمت ضمن (البلاغة الجديدة)، مع شايم بيرلمان وغيره من العلماء حينما ربطوا بلاغة الحجاج بثنائية الحجة والأسلوب وعلاقتهما بالخطاب، باعتبار أنّ غايةَ كل حجاج جعلُ العقول تذعن لما يطرح عليها، وهنا يمكن أن نتحدث عن التيار الخطابي المنطقي للبلاغة الذي يهتم بالحجج (Arguments) وسبل الإقناع. وظهر ذلك مع برلمان في عدد من كتبه، خاصة في المؤلَّف القيم الذي أنجزه بمشاركة أولبريخت تيتيكا بعنوان: (البلاغة الجديدة، مصنف في الحجاج) (La Nouvelle rhétorique : Traité de l'argumentation). وهو تيار يعلن ارتباطه بخطابية أرسطو وثناءَه عليها. وعلى الرغم من كون برلمان، أيضا، اختزل البلاغة في بعدها الحجاجي التداولي، فقد خلق ثورة بلاغية جديدة أعطت روحًا جديدا لفهم البلاغة وطبيعتها ودورها وغايتها. وقد عبَّر ميشيل مير عن الثورة البلاغية الجديدة التي أحدثها برلمان بقوله: "إنّ الثورة الكبرى في البلاغة خلال هذا القرن قد أنجزها، سواء سلمنا بذلك أم لا، شايم بيرلمان... هناك طريقة جديدة لفهم البلاغة وطبيعتها ودورها. إنّ آثاره سَتُقرأ خلال القرون المستقبلية كما يُقرأ سيسرون وكينتيليان". (Michel Meyer, 1999, p. 259-260).

تتعلق البلاغة الجديدة لدى برلمان، إذن، بالخطابات الموجهة إلى كل المستمعين "سواء تعلق الأمر بجمهور مجتمع في ساحة عمومية أم تعلق باجتماع المختصين، أم بشخص واحد أم بكل الإنسانية. بل إنها تهتم بالحجج التي قد يوجهها الشخص إلى نفسه في مقام حوار ذاتي. إنّ نظرية الحجاج بوصفها بلاغة جديدة تغطي كل حقل الخطاب المستهدف للإقناع أو الإثبات، كيفما كان المستمع الذي تتوجه إليه، ومهما كانت المادة المطروحة". (محمد الولي، 2005، ص: 355).

ومن جهة أخرى ربَطَ الاتجاه التداولي البلاغة الجديدة بأفعال الكلام تقريراً وإنجازاً، فالنص أو الخطاب ليس مجرد تبادل للأخبار والأحاديث، بل يهدف إلى تغيير وضع المتلقي عبر مجموعة من الأقوال والأفعال الإنجازية، وتغيير نظام معتقداته، أو تغيير موقفه السلوكي من خلال ثنائية "افعل ولا تفعل" (Orrecchioni, 1980, p.181). الشيء الذي يؤكد أنَّ القيمة الذاتية التي تفيدها بلاغة المحسنات في ذاتها تساهم في الإقناع، لأن الإمتاع في البلاغة هو فرصة لجعل المتلقي يهتم بالكلمات ليس لما تلعبه من دور في ذاتها، وإنما لاكتشاف المعنى المراد توصيله. يقول كريستيان بلانتان: "كل كلام حجاجي حتمًا، فهو نتيجة ملموسة للتلفظ في مقام، وكل ملفوظ يرمي إلى التأثير في المرسل إليه، في الآخر، وتبديل نسق فكره. وكل ملفوظ يُجبِر أو يحمل الآخر على الاعتقاد وعلى النظر وعلى الفعل بطريقة غير طريقته". (كريستيان بلانتان، 2010، ص: 34).

أصبح، بذلك، المظهر الحجاجي من أهم المظاهر التي اهتمت بها البلاغة، بحكم أنها أداة يتوسل بها منتجو الخطابات والنصوص لتوصيل آرائهم، وإحداث التغيير بها. وهذه الأداة قد تؤثر في المتلقي وتستميله وتمتعه، لكنها لا تقنعه أو تفحمه إلاّ إذا تلاحمت مع الحجج المبسوطة في الخطاب اللغوي. وهذا ما أكدته النظرية الحجاجية حينما ربطت بلاغة الحجاج بثنائية الحجة والأسلوب وعلاقتهما بالخطاب؛ فغاية كل حجاج جعل العقول تنخرط فيما يُقدَّم لها، بشكل يبعث المتلقين على العمل المطلوب وإنجازه.

ولما كان التأثير والإقناع في التخاطب الإنساني يستدعي منهجاً بيانياً فاعلاً لتحقيقه، فإن الحجاج أضحى ميزة من ميزات هذا التخاطب بمواقفه المتعدّدة، وأشكاله المتنوعة، إذ يعدّ ركيزة النصوص المتضمنة للمقصدية والنقاش. كما أنّ البلاغة الجديدة تعرف بنظرية الحجاج التي تهدف إلى دراسة التقنيات الخطابية، وتسعى إلى إثارة النفوس وتغيير معتقدات المتلقي عبر عرض الحُجج، كما تهتم البلاغة الجديدة أيضا بالشروط التي تسمح للحجاج بالنشأة والتطور في الخطاب.

ثالثا: شمولية علم البلاغة

تأرجحت البلاغة قديما بين الوصف والإنشاء، إلا أنّها تحوّلت حديثا إلى بلاغة عامة، فلم تعد علما خاصّاً بالخطاب في جانبه الأسلوبي الجمالي، بل صارت علما عاما تتعدد فيه أشكال الخطابات. هذه النقلة جعلتها تتخلى أيضا عن نزعتها الكلاسيكية القائمة على فرض القواعد، لتهتم برصد الوقائع، وذلك بفضل مجموعة من المجالات العلمية المُحاقِلة لها، يقول هنريش بليت H. Plett: "إن سبب هذه النهضة البلاغية يرجع، في مجال التنظير، إلى الأهمية المتزايدة للسانيات التداولية، ونظريات التواصل والسيميائيات والنقد الأيديولوجي، وكذا الشعرية اللسانية في مجال وصف الخصائص الإقناعية للنصوص وتقويمها". (هنريش بليت، 1999، ص: 22).

ونتيجة لهذه الأهمية، يقول هنريش بليت H. Plett: "يجب أن نسجل أولا أن البلاغة قد صارت علما، وأننا نهدف من جهة ثانية إلى نظرية بلاغية، وأن البلاغة من جهة ثالثة ليست محصورة في البعد الجمالي بشكل صارم، بل تنزع إلى أن تصبح علما واسعا للمجتمع" (هنريش بليت، 1999، ص: 22).

كما سعى بعض الباحثين إلى توسيع البلاغة وجعلها عامة من خلال استهداف المنطقة المشتركة بين الخطابية والشعرية. وقد عبر أوليفي روبول Olivier Reboul عن ذلك في كتابه البلاغة (La rhétorique) بقوله: "سنتبنى نحن حلاًّ ثالثا، لن نبحث عن جوهر البلاغة لا في الأسلوب ولا في الحجاج، بل في المنطقة (La région) التي يتقاطعان فيها بالتحديد. بعبارة أخرى، ينتمي إلى البلاغة

بالنسبة إلينا كل خطاب يجمع بين الحجاج والأسلوب، كل خطاب تحضر فيه الوظائف الثلاث: المتعة والتعليم والإثارة مجتمعة متعاضدة، كل خطاب يقنع بالمتعة والإثارة مدعمتين بالحجاج" (محمد العمري، 2012، ص: 22). وهذا ما عبّر عنه الفيلسوف البريطاني برتراند راسل B. Russel بقوله: "إنَّ اللغة تستجيب لغايات ثلاث أولها: تعيين الوقائع، وثانيتها: التعبير عن حال المتكلم، وثالثتها: تعديل حال المخاطَب". (B. Russel,1969, P. 225).

تتحقق البلاغة، إذن، في التلازم بين ما هو حجاجي و ما هو جمالي، أو بين التخييل والتداول، أو بين الإقناع والإمتاع، إذ لا يمكن الحديث عن نص لا يوجد فيه إقناع أو تأثير أو جمال أو متعة أو فائدة. وهو المبدأ الذي حضر في تراثنا البلاغي خصوصا مع حازم القرطاجني حين أشار إلى منطقة الاشتراك والافتراق بين الشعر والخطابة باعتبارهما ركنين رئيسين لمفهوم البلاغة. قال: "لمَّا كان علم البلاغة مُشتملاً على صناعتي الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع، وكان لكلتيهما أنْ تُخيّل وأن تقنع في شيء شيء من الموجودات الممكن أنْ يُحيط بها علم إنساني، وكان القصدُ في التخييل أو الإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده... وكانت عُلْقة جل أغراض الناس وآرائهم بالأشياء التي اشترك الخاصة والجمهور في اعتقادهم أنها خير أو شرّ، وكان أحقّ تلك الأشياء بأن يميل النّاس إليها أو ينفروا عنها... وَجَبَ أن تكون أعرق المعاني في الصناعة الشعرية ما اشتدَّت عُلْقَتُه بأغراض الإنسان، وكانت دواعي آرائه متوفرة عليه، وكانت نفوس الخاصَّة والعامَّة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها أو من حصول ذلك إليها بالاعتياد". (حازم القرطاجني، 1986، ص: 19-20).

وعلى الرغم من التداخل الوظيفي الشعري والخطابي، فإن كل واحد منهما يحتفظ بخصوصيته، فالأقاويل المقنعة الواقعة في الشعر تكون تابعة لأقاويل مخيلة، مؤكدة لمعانيها مناسبة لها فيما قصد بها من الأغراض، لكن تبقى المُخيلة هي العمدة. أمّا الأقاويلُ المخيلة الواقعة في الخطابة فتكون تابعة لأقاويل مقنعة، مناسبة لها مؤكدة لمعانيها، وتبقى الأقاويل المقنعة هي العمدة.

خاتمة

نخلص في الأخير إلى أنَّ البلاغة هي ذلك العلم المؤثر القائم على الاحتمال لأن مجالها هو القِيَم، وهو مجال غامض يكون معه أي اتفاق مجرد حدث محتمل لا يستند إلى أي أساس منطقي، كما هو الشأن في المسائل العلمية. أي أنَّ البلاغة تهتم بأمور نتحاور بشأنها ولا نتوفر على صناعات خاصة بها. كما أنَّ مُسوِّغ وجودها هو جهلنا بتقنياتِ تناوُلِ موضوعٍ ما أو عجز المتلقين عن فهم خطابات معقدة. لأنَّ المخاطِب ليس وحده من يُحدد مسار الخطاب، بل هناك أيضا المتلقي الذي لا يقلُّ أهمية عن موقف

المخاطِب، فكم من خطاب يُوجَّه لأجل الإقناع فلا يجد الأثر الذي يقصده المخاطِب، فيتلقاه المتلقي بوصفه خطابًا ممتعًا. وعلى العكس من ذلك نجد خطابًا يوجَّه لأجل الإمتاع فيتلقاه المتلقي باعتباره خطابًا مُقنِعًا.

كما أنه في بعض الأحيان تفرض بلاغة المحسنات نفسَها، خصوصًا في الوقت الذي يجد المُخاطِب نفسَه أمام مُتلقٍّ تعب أو غير مُهتم، فيتم الانتقال بالخطاب من مُهمة الامتثال لصرامة القواعد اللغوية، وقيود المناسبة المقامية إلى الاستجابة للوظيفة الجمالية، الشيء الذي يجعل الخطاب ينتقل من مهمة التوصيل والإفادة إلى غاية لفظية في ذاتها.

نخلص، إذن، إلى أنَّ البلاغة يحددها الإقناع كما يحددها الإمتاع، والاختلاف القائم بين هذين المفهومين ينبغي ألا يحجب ما بينهما من اشتراك، فكلاهما يقوم على مبدأ الاحتمال كما يقول بول ريكور، وبين الصورة والحجة -على نحو ما يرى أوليفي روبول- من عناصر الاشتراك ما يبدد أي شك في التلازم بين جمالية التعبير والحجاج، أو بين الإمتاع والإقناع.

وبهذا أضحت البلاغة، حسب الفيلسوف الألماني والتر جينز Jens Walter، ملكة العلوم الإنسانية قديما وحديثاً، أو هي إمبراطورية منفتحة على مجموعة من المعارف والتخصصات. وتُعدُّ أيضا نظرية عامة للحجاج والتواصل حسب أوليفي روبول Olivier Reboul، وشايم بيرلمان Chaïm Perelman.

قائمة المراجع

العربية

- بلانتان، كريستيان. (2010). الحجاج، تر: عبد القادر المهيري، تونس، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة.
- العمري، محمد. (2013). أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، دراسات وحوارات، المغرب، أفريقيا الشرق.
- العمري، محمد. (2012). البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ط: 2، المغرب، أفريقيا الشرق.
- القرطاجني، حازم.(1986). منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي.
- هنريش، بليت. (1999). البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل الخطاب، تر: محمد العمري، المغرب، أفريقيا الشرق.
- الولي، محمد. (2005). الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ط: 1. المغرب، دار الأمان.

الأجنبية

- Meyer, Michel. (1999). Histoire de la rhétorique des grecs a nos jours, éd. Livre de poche, Paris.
- Orrecchioni, Catherine Kerbrat. (1980), Enonciation de la Subjectivité dans le Langage, Armand Colin, Paris.
- Perelman, Chaïm. (1977). L'empire rhétorique, rhétorique de l'argumentation, Librairie philosophique. J. Vrin, Paris.
- Perelman Chaïm et Olbrechts- Tyteca. (1958). La Nouvelle rhétorique : Traité de l'argumentation, Presses Universitaires de France.
- Platon, Gorgias. (1993). Flammarion, Paris.
- Russel, Bertrand. (1969). Signification et vérité, Flammarion, Paris.

الشعرية النواسية بين القديم والحديث

Nawasi poetry between ancient and modern

د.علي كرزازي/ جامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس المغرب
البريد الالكتروني:kkarzali@gmail.com

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى استبانة أهم مرتكزات الدرس النقدي القديم والحديث في نظره إلى الشعرية النواسية، مستحضرا أهم القضايا النقدية التي انشغل به النقاد سيما مسألة انهمامهم بالخارج- نصي المتمثل في السلوك الحياتي لأبي نواس ، خاصة ما تعلق بمجون الشاعر، وهو ما أشر لأحد أعطاب الفاعلية النقدية – قديما وحديثا- المتجلية في استناد التقييم النقدي إلى المعيار الأخلاقي في مقاربة النص الشعري. وما دام النص الأدبي منفتحا فلا ينبغي تعنيفه بالمعرفة الواحدة بل يجب استحضار النسق الثقافي الذي يحضنه واستكناه مكامن جماليته بعيدا عن الأحكام المسبقة.

الكلمات المفتاحية: أبو نواس- الدرس النقدي- المعيار الأخلاقي- المعيار الفني- التجديد- العصر العباسي

Abstract :

This research seeks to identify the most important pillars of the ancient and modern critical lesson in his view of Abu Nawas poetry, invoking the most important critical issues that the critics preoccupied with, especially the issue of their interest in abroad - my text of Abu Nawas's life behavior, especially what is related to the poet's content, which indicated one of the flaws of effectiveness The criticism - in the past and in the present - is evident in basing the critical evaluation on the ethical standard in approaching the poetic text. As long as the literary text is open, it should not be rebuked with a single knowledge. Rather, the cultural pattern that incubates it must be evoked and enshrined in its aesthetics far from prejudices.

Key words: Abu Nawas - critical lesson - moral standard - technical standard - innovation - the Abbasid era.

تقديم:

يعمر ذاكرتنا الماضية والحاضرة، هو جزء من ثقافتنا ورمز من رموز شعرنا العربي، محبوب ومنبوذ في الآن ذاته، نستحضره كشاعر أصيل مثلما نستحضره كخالق للسماجات والنوادر، نقوّله ما لم يقله وقد لا

ننصت له فيما يقوله، باللّجم والاقصاء عمّدناه حينا، وبالحبّ والإطراء جلّلناه حينا آخر. ولأمر ما كان مركز جذب وملتقى للثنائيات الضدية التي طالت أصله(عربي/ مولد) وشعره(تقليدي/ تجديدي) وسلوكه(فاسق/ زاهد) وحتّى نهايته(مات/ قتل)....

ذلك هو أبو نواس مجلى تناقضاتنا الوجدانية ولحظة من لحظات الصمت الكثيرة في ثقافتنا العربية.

كان أبو نواس و لا يزال طاقة متجددة تحرك الوجدان الثقافي العربي ، لدرجة أن الاهتمام به اتسع دوما ليشمل هذا الثالوث الشهير: شعره، أخباره ونوادره، فالقدماء مثلا على ما نخال ونتخيّل ، احتفوا به احتفاء لا مثيل له، وهو ما يبطل دعوى محمد منذور الذي يرى أن شعرية أبي نواس وتجديديته لم يكن لها صدى في عصره ، ولم يكتب لها النجاح ما دامت لم تقم حول صاحبه خصومة نقدية كالتي قامت حول أبي تمّام أو المتنبي(منذور، 1948م ص:58-59)

ما هي حدود الدرس النقدي القديم والحديث في تقييمهما لشعرية أبي نواس؟ وهل استطاعا تبيّن السمات الجوهرية والخصيصات الفنية البانية لهذه الشعرية؟

1- أبو نواس في الدرس النقدي القديم:

إن ما وصل إلينا من دراسات قديمة حول شعر أبي نواس وأخباره قليل جدّا، فيكفي أن نطالع مقدمة " الفهرست" لابن النديم (ابن النديم،ب.ت.ص:120) لنعرف مقدار اهتمام القدماء بشعره وأخباره، ولنعرف أيضا أنّ ما بين أيدينا لا يعدو أن يكون نزرا قليلا، إن هي إلا نتف و شذرات متناثرة في أمهات الكتب، وبالتالي فان مسألة التعامل مع هذه النتف يقتضي حذرا منهجيا كبيرا، ذلك أن الدراسات الحديثة وهي تعاود النظر في شعر النواسي وأمثاله من الشعراء المحدثين من خلال إشكالية القديم/ الجديد أو القديم/ المحدث، بنت أحكامها على نصوص لم تربطها بسياقاتها التاريخية والمعرفية، ولم تأخذ في حسبانها أن القرن الثاني للهجرة شكل مرحلة حاسمة في تاريخ الثقافة العربية الإسلامية، فيه تحددت أهم الاختيارات والاستراتيجيات الثقافية لأمة كانت أحرص ما تكون على وحدة هويتها، لكن قبل أن نموضع شعرية أبي نواس ضمن التصور العام لهذه الاختيارات، يجب أولا أن نتعرف على بعض سمات المنهج النقدي القديم في تقييمه لشعر النواسي.

لاشك أن تعامل القدماء مع شعر أبي نواس كان بالأساس تعاملا بلاغيا، يتماشى والمفهوم الذي عرفه قدماء اليونان والغربيين في مصنفاتهم (ندوة :" اتجاهات النقد الأدبي" مجلة فصول عدد 2 يناير 1983م)، وقد تبلور هذا التعامل عموما في اتجاهين غالبين:

- الاتجاه النقلي الاتباعي والاتجاه العقلي التجديدي، غير أن هذا التقسيم لا ينفي إجماع النقاد العرب القدماء على الاعتراف بعظمة شعر النواسي،وان اختلفت مواقفهم وأساليبهم في تقييم تجربته. وقبل أن

أورد أمثلة على هذا الاختلاف، أشير في البداية إلى هذه النزعة الأسطورية التي شابت كثيرا من أخبار أبي نواس وأضفت على شعريته هالة عجيبة دثرتها بدثار الميتافيزيقا، من ذلك ما يرويه صاحب "الأغاني" تحت عنوان:" إبليس يمدح أبا نواس"، يقول:

" حدّثني أبو سلهب قال:(...)

قال: وحدّثني أبي (يقصد والبة بن الحباب أستاذ أبي نواس)أنه كان ليلة نائما وأبو نواس غلامه إلى جانبه نائم، إذ أتاه آت في منامه فقال له: أتدري من هذا الغلام النائم إلى جانبك؟ قال. لا، قال: هذا أشعر منك ومن الجن والإنس، والله لأفتتن بشعره الثقلين، ولأغرينّ به أهل المشرق والمغرب، فقال: فعلمت أنّه إبليس فقلت: فما عندك؟ قال: عصيت ربي في سجدة فأهلكني ولو أمرني أن أسجد له ألفا لسجدت"(الأصفهاني، 1959م ص:48)

هذا الخبر مثل سائر أخبار أبي نواس، يحتاج إلى تحليل موسع ليس هذا مكانه، لكني سأكتفي بإيراد بعض الملاحظات فقط:

- هل يمكن لذائقة المتلقي المعاصر أن تقبل مثل هذا الخبر، علما بأن اقتدار الأصفهاني و حجيته فوق كل تشكيك بدليل أنه أورد الخبر متواترا؟؟
- لماذا شكّل أبو نواس الاستثناء حتى في إثارة واستفزاز المخيال الجماعي العربي؟
- تداخل الحقيقة والخيال في تشكيل الخبر، والحال أن مصدره هو أستاذ لأبي نواس !
- نلاحظ أخيرا هذا الاعتراف السابق لأوانه بشعرية أبي نواس حتى قبل أن يستوي عوده(كان لا يزال غلاما) !.

نترك صاحب الأغاني ومعه هذه الأسئلة معلقة ولو إلى حين، وننصت لثلّة من اللغويين والنقاد الذين عرفوا أكثرهم بتشدّدهم في قبول الشعر المحدث والاعتراف به، يقول أبو عبيد الله محمد بن زياد الأعرابي عن أبي نواس:" أنّه من أشعر الناس وما يمنعنا من رواية شعره إلا تبذله وسخفه". (ابن منظور المصري،ب.ت ص:53) ، أما إبراهيم بن سيّار النظّام أستاذ الجاحظ فقد ذكر هذا الأخير أنّه سمعه يقول وقد أنشد شعرا لأبي نواس في الخمر:" كأنّ هذا الفتى جمع له الكلام فاختار أحسنه"، ولا (ابن منظور المصري،ب.ت ص:56)يملك الجاحظ نفسه سوى الإعجاب بشعر النواسي وقد استثناه ضمن القليل النادر من أقوال المتقدمين والمحدثين، وعنه يقول:" لا أعرف بعد بشار مولدا أشعر من أبي نواس (العباسي، 1947م ص:84)"، وفي طبقات ابن المعتز نجد أبا عمرو الشيباني يقول:" لولا ما أخذ فيه أبو نواس من الرفث لاحتججنا بشعره لأنه محكم القول"(ابن المعتز، 1988م ص:202).

لم يقف علماء الشعر عند هذا الحد بل إن منهم من ساوى بين شعر النواسي وشعر الأقدمين من حيث القيمة الأدبية والمعرفية، فهذا عبد الله بن محمد بن عائشة يقول:" من طلب الأدب فلم يرو شعر أبي نواس

فليس بتام الأدب"،(ابن المعتز، 1988م ص :48و ابن منظور،ب.ت ص:84) بل الأكثر من هذا أن أبا حاتم السجستاني كان أكثر إدراكا لمدى خطورة اكتشاف ابي نواس للمعاني حينما قال:" كانت المعاني مدفونة حتى أثارها أبو نواس"(سويدان، 1989م ص:32)، غير أن أبا عبيدة التميمي جاوز الجميع إذ أسند لشعر ابي نواس دورا تأسيسيا وريادايا إن على المستوى الفني أو المضموني مماثلا إياه بامرئ القيس في الجدة والأولية، يقول:" أبو نواس في المحدثين مثل امرئ القيس في المتقدمين، فتح لهم هذه الفطن ودلهم على المعاني وأرشدهم الى طريق الأدب والتصرف في فنونه"(العباسي، 1947م ص:84)، بهذا يكون أبو نواس خالقا " لقطيعة شعرية مع ما سبقه، قطيعة لم تكن مفردة أو استثنائية إزاء ما كانت تحفل به المرحلة من زخم ثقافي" (سويدان،1989م ص:32)

أكتفي بسرد هذه الأقوال وأمثالها كثيرة في المظان والمتون النقدية القديمة تعضدها شهادات شعراء من معاصري أبي نواس ومن أتوا بعده، وفي المقابل لا نعدم أقوالا معاكسة تزري بشعر أبي نواس وتحط من قيمته، يقدم لنا عبد الرحمن صدقي إضاءة في هذا الصدد تبرز لنا أخلاقية الناقد آنذاك والدوافع التي قد تحيد بتقييمه عن الموضوعية، يقول:

" وكان الغالب على الناقد من أهل زمانه (يقصد أبي نواس)، أن يتسهل ويتشدد على قدرة كودته للشاعر وانعطافه اليه ومبلغ اشتراكه في المذهب والطريقة معه، ثم يكون ذلك في بعض الوقت تبعا لوحي الساعة من جهة انبساط النفس وانقباضها وصفاء الخاطر أو تكدره، وكثيرا ما يكون ذلك منه تحريا لهوى السادة في مجالسهم ونزولا على ملابسات الحال ومقتضى المصلحة"(صدقي، 1957م ص:150-151).

يتضح مما سبق أن بعض النقاد اهتدوا في تعاملهم مع شعر أبي نواس إلى الفصل بين إنتاجه وحياته، في حين تأثر البعض الآخر منهم بنهجه وسلوكه في الحياة، وقد تمظهر ذلك في بعدين اثنين: بعد أخلاقي يمثله ابن الأعرابي و الشيباني، وبعد تاريخي نلمسه لدى النظام وأبي عبيدة خاصة، وكلا البعدين تلفه غلالة ذات سمة دينية قوية. وإضافة إلى هذه الأحكام العامة والمتفرقة ، انشغل النقاد القدامى كذلك في فحصهم لشعر النواسي بأساسيات المنهج البلاغي، أي " ما يتصل باللفظة تأتي متخيرة شريفة أو سوقية مبتذلة، وبالعبارة ترتاح إليها الألفاظ أو تقلق فيها، وبالكلام يعرى من التشبيه والطباق والجناس أو يكثر فيه ويتزايد"، (الواد، 1984م ص:23) ناهيك عن ما يترتب عن موازنة هذا الشعر بشعر الأولين من بحث مسائل كالسرقة والإغارة والاحتذاء والسبق والتجويد والإساءة وما إلى ذلك.

ومهما تكن المآخذ التي يمكن تسجيلها على القدماء ومنهجهم البلاغي، فإنهم " توفقوا إلى إثارة مسائل لم يمكنهم واقع المعرفة العام عندهم من حلّها" (الواد، 1984م ص: 22 و23)، ومع ذلك فطنوا إلى قضايا في غاية الأهمية نظير الفصل بين التقييم الفني والتقييم الأخلاقي(قدامة، ب.ت ص66)، وبين

الشعر ومسألة الصدق والكذب، إضافة إلى أثر العمل الأدبي في الأنفس، وهي أمور لم تتيسر للكثير من النقاد في العصر الحديث.

2- أبو نواس في الدرس النقدي الحديث:

من القديم إلى الحديث تكتمل رحلتنا عبر النصوص الواصفة لشعر أبي نواس، رحلة لا يمكن أن ندرك خطورتها إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار التطورات الهامة التي شهدها الميدان العلمي في أوروبا القرن 19م ، وهي التطورات التي أحدثت رجات عنيفة في حقل الدراسات الأدبية، كان من أبرزها على المستوى النقدي النزعة العلمية التي اخترقته داعية إلى تطبيق المناهج العلمية المتطورة في حقولها الأصلية على الأدب ونصوصه.

وفي هذا السياق رسخت المقاربات التاريخية والذوقية الانطباعية وكذا النفسية وجودها ، فانبرت أسماء سانت بيف Sainte Beuve و تين Taineو و لانصون Lançon...وغيرهم، بمناهجها العلمية للسيطرة على الوضع النقدي مانحة الذات المبدعة في بعديها الفردي والاجتماعي مكانة كبيرة، فيما هي تسعى إلى إبراز أثر الوسط الاجتماعي في الإبداع، وترمي إلى فهم العبقريات الفذة في علاقتها بروائعها الأدبية، مع ما يتطلب ذلك من حشد لمعرفة دقيقة وموسعة للعصر الذي عاش فيه المبدع في محاولة للقبض على الظروف التي أسهمت في خلق وتشكيل عبقريته.

ويبقى المشترك الذي يؤالف بين المنهج التاريخي والمنهج النفسي، هو إلغاء الخصيصة الأدبية واعتماد النص كوثيقة يرتكز عليها الأول في رسم صورة تاريخية عن العصر والمجتمع ويوظفها الثاني في التعرف على شخصية المؤلف ولملمة عقد حياته النفسية وإعادة تركيبها بالصورة التي يبتغيها خدمة لأغراضه النفسية.

إن المنهجان يلتمسان في النص ذاتا أجنبية عن الأدب ، قام السؤال عنها خارج الميدان الأدبي مما سيفضي بهما إلى عدم تحديد أدبية ما للنص وفق طرائق أدبية في التحليل تراعي الخصيصات الفنية وتعمل على إبرازها.

ما دفعني إلى إفاضة القول في تحديد سمات هذه المناهج هو استلهام النقاد العرب الحديثين لها من الغرب واتخاذهم لها كإطار مرجعي أناخ بكلكله على الساحة النقدية العربية طيلة النصف الأول من القرن العشرين، الشيء الذي يجعل هذه المناهج تشكل نسبة كبيرة بل وكاسحة في الركام النقدي الذي تبلور حول شعر النواسي، ولم يكن يمتلك أصحابها أدنى شك في أنهم بصدد خلق ما يشبه القطيعة المعرفية مع المنهج البلاغي القديم، يقول طه حسين معبرا عن ذلك:

" أزعم أن الذين عاصروا أبا نواس و جاؤوا من بعده من الأدباء والشعراء وأئمة اللغة، لم يكن لهم في النقد مذهب معروف أو خطة (...) إننا نستطيع أن نقول إن أدبنا العربي يخلو أو يكاد يخلو تماما من النقد الصحيح خلوا تاما"(طه حسين، 1923م ص:24).

هكذا أخذ الدارسون الحديثون على عاتقهم بناء نظرية نقدية ذات مبادئ ومفاهيم محددة وواضحة، وبالتالي اضطلعوا بالإجابة عن الأسئلة التي لم يجد لها القدماء جوابا، يقول طه حسين دائما:" كان القدماء يؤثرون أبا نواس على معاصريه، وكانوا في ذلك محقين، ولكنهم لم يقولوا ولعلهم لم يعلموا لماذا يؤثرون أبا نواس؟ فمن الحق أن نبحث عن مصدر هذا الإيثار أو عن مصدر هذا التفوق الذي ليس فيه شك"(طه حسين، 1979م ص:160-161).

إذن ما هي مرتكزات الدرس النقدي الحديث في تناوله لشعر أبي نواس، وما هي أهم النتائج التي أفضى إليها اصطناع المناهج التاريخية والنفسية؟

بدءا أشير إلى أن هذا الدرس النقدي لم يتناول شعر أبي نواس بمعزل عن مسألة التجديد في الشعر إبان العصر العباسي، ومن ثم انطلق من التصور الذي يقول بتمثيلية الشعر لصاحبه وعصره (هدارة، ب.ت ص:25)، وعلى هذا الأساس كانت نقطة البداية هي تمييز هذه العوامل التي دأب تاريخ الأدب أن ينسب إليها التأثير الحاسم في شخصيات الشعراء وأشعارهم، فكان أن انصرف الاهتمام إلى هذه المتغيرات التي طرأت على الحياة المادية للعرب خلال العصر العباسي وبالأخص في القرن الثاني للهجرة، والتي تمخض عنها تغير في الأدب ، يقول طه حسين في هذا الصدد:" ومهما يكن من شيء فقد كان ما وصفنا من تغير الحياة المادية والسياسية والعقلية في القرن الثاني للهجرة ، تغيرا للحياة الشعرية ليس إلى إنكاره من سبيل" (طه حسين،1979م ص:128) ويوضح ذلك أكثر في قوله:

" فلا جرم ...كان هذا كله مصدر تغير قوي شديد في حياة النفس العربية، أنتج أدبا لم تنتجه الحياة البدوية الخالصة في الجاهلية وصدر الإسلام، أو تلك الحياة البدوية المتحضرة في أيام بني أمية، أنتج أدبا حضريا خالصا يعبر عن شعور حضري خالص"(حسين،1979م ص:128).

وفي هذا السياق ركز الدارسون على ما شاع في المجتمع العباسي من ألوان البذخ والترف واللهو، وما نجم عن ذلك من استحداث لموضوعات شعرية جديدة" نعم إن الحياة الجديدة جاءت بالإكثار من شعر اللهو والمجون والاستهتار بالشراب، وجاءت بالغزل بالمذكر ووصف القصور والرياض(طه إبراهيم،1985م ص:91) ، كما لم يفت هؤلاء الدارسين كذلك إيجاد تفسير لتعايش بعض الظواهر المتناقضة في هذا العصر كالمجون والزهد، وهذا التفسير ينص على أن الأمر إفراز طبيعي للمجتمع العباسي، لذلك قال عز الدين إسماعيل:" إن أطرف ما ينبغي ملاحظته(...) في طبيعة المجتمع العباسي

أنه (...) أفسح المجال لكل التيارات واستطاع أن يستوعب المجون والزهد في وقت واحد"(إسماعيل، 1994ص:284).

إن هذه الظواهر وما شاكلها من زندقة وشك وشعوبية، سيتكفل الشعر بعكسها في نصوصه، التي أريد لها أن تكون وثائق ترسم صورة واضحة للعصر الذي تواجدت فيه ولا يكلف مؤرخو الأدب أنفسهم عناء التدليل على ذلك، فيوسف خليف يقرر في هدوء:" كانت الخمرية النواسية وثيقة دقيقة للحياة الاجتماعية في هذا العصر، وكان أبو نواس ابن عصره المعبر عنه في صدق وصراحة"(خليف، ب.ت ص:56)، ثم لا يلبث أن يسحب هذا البعد التمثيلي على شعره بأكمله:"(خليف ، ب.ت،ص:60) ومن غير شك يعد شعره وثيقة دقيقة لمجتمع القرن الثاني، صور فيه كل ما في هذا المجتمع"، ولعل هذا ما عناه البهبيتي بالواقعية في شعر أبي نواس (البهبيتي،1981م ص:453-454).

إن هذه المتغيرات وحجم تأثيرها على ثقافة القرن الثاني، تم إرجاعها إلى فعل الاحتكاك مع الأمم الأجنبية، هذا الاحتكاك الذي ولد التمازج والتداخل الثقافيين وبالتالي فسح المجال للنزاعات التجديدية، يقول محمد منذور في هذا الشأن:" وجاء العصر العباسي وقد اتسعت آفاق العرب بفضل احتكاكهم بالشعوب الأخرى وبفضل ترجمة الثقافات الأجنبية، فظهر أناس ينزعون إلى التجديد"(منذور،1948م ص:38)، غير أن هؤلاء الدارسين لم يضعوا أيديهم على مدى هذا التثاقف ولا حدّدوا أبعاده، وان كان طه حسين قد هوّن من أهميته ملاحظا أنه لم يتم على المستوى الأدبي والعقلي،مما ترتب عنه عدم تجديد الشعر العربي ككل. (طه حسين، 1979م، ص120)

بناء على ما سبق ، راح الدارسون يقيمون نتائج المستجدات التي طرأت على المجتمع العباسي فانتهوا إلى أن حساسية جديدة وذوقا جديدا، انبثقا لدى إنسان هذا العصر مما كان له" تأثير في تغيير كثير من التصورات والمفاهيم الأدبية، ومن ثم في الإنتاج الأدبي نفسه"(إسماعيل، 1994م ص:334وهدارة ، ب.ت،ص:55)، وهو ما ينسجم والطرح الذي تبنوه كلهم والقاضي بربط التحول الثقافي والأدبي بالتحول الاجتماعي، وإذا كانوا لا يجدون عنتا كبيرا في تأكيد هذا التصور، متكئين على الطفرة التجديدية التي أحدثها قسم كبير من شعر النواسي وبالأخص في خمرياته، فإنهم وقعوا في المأزق وهم ينظرون في القسم الآخر الذي التزم فيه أبو نواس عمود الشعر وطريقة العرب، ولتجاوز هذا المطلب لم يجدوا مفرا من التمييز في شعره بين نمطين اثنين:نمط تقليدي يشمل المدح خاصة وكذلك الرثاء والفخر ونمط تجديدي تمثله الخمرية والغزل بالمذكر (طه حسين 1979م ص:218 و منذور،1948م ص:38وفروخ، 1988م ص:40).

من هذا المنطلق اهتم أكثر هؤلاء الدارسين بسمات التجديد في شعر أبي نواس فاختزلوها مرة في الألفاظ والصياغة (طه ابراهيم 1985م ص: 110و البهبيتي ص:435)، وأخرى في الموضوعات

والمعاني (طه حسين 1979م ص:116وصدقي 1957م ص:170و280)، معتبرين في المقابل مدائحه ضمن حيز الشعر المقلد الذي يحتذي القديم وينسج على منواله، ويتأطر ضمن إستراتيجية التكسب وإقامة الأود، وقد تنبه حسين الواد إلى هذا المأزق الذي تورط فيه الدارسون الحديثون، حينما لاحظ أن استمرار التقاليد الفنية ضاربة بجذور متينة وعميقة في شعر القرن الثاني دفع بمواقفهم إلى التناقض ، إما بسبب تمنع بعض الظواهر الشعرية (الاستمرار في احتذاء القديم مثلا) عن الامتثال لما تصوروه، وإما لقصور مبدأ الانطلاق من العصر لفهم الشعر واستكناه جودته (الواد1995م ص:20-21)ـ ولعل هذا ما يضرب في العمق جزءا كبيرا من فاعلية التأريخ للأدب، ما دامت المقدمات التي تكرس لضبط خصائص العصور المحتضنة للأشعار المدروسة ضئيلة القيمة والجدوى.

مثلما اهتم الدارسون الحديثون بمفهوم " روح العصر"كما صاغه الفرنسي تين Taine، محاولين فهم شعر أبي نواس من خلاله، اهتموا كذلك بسمات شخصية هذا الشاعر، وتبقى دراسة النويهي :" نفسية أبي نواس" ثم دراسة العقاد" أبو نواس" أبرز الدراسات- إن لم تكن الوحيدة- التي اصطنعت المنهج النفسي في مقاربة التجربة الشعرية لأبي نواس، ونظرا لما يكتنف هذه الدراسات من ثغرات، آثرت أن لا أنعم النظر فيها، بل اكتفيت بإبراز أهم سماتها ونتائجها على لسان النويهي نفسه الذي يقدّم لعمله بهذه النبرة الوثوقية:

" فما زلت مطمئنا إلى أن شخصية أبي نواس لا يمكن أن تفهم إلا بتحليلها على المنهج النفساني الذي سلكته في هذا الكتاب، مرجحا أن خصائص النفس ومظاهر السلوك التي استنبطتها من أشعار الشاعر وأخباره، هي في جوهرها كما سجلتها هنا، واثقا من أن شعر أبي نواس لا يمكن أن يفهم فهما صحيحا، ولا يمكن أن يتذوق تذوقا فنيا إلا بادراك تلك الخصائص والمظاهر مرتاحا إلى التفسير النهائي الذي قدمته لشرحها والجمع في وحدة حيوية تعلل كل متناقضاتها وهو التفسير برابطة الأم" (النويهي 1970م ص:10)

على هذا المنوال راح أصحاب هذا المنهج يلقون الضوء على ردهات حياة أبي نواس متصيدين عقده ومركبات النقص لديه (حاوي ب.ت ص 111-112و215-216 والنويهي 175-176و177)، وقد أسعفتهم في ذلك أخباره والصورة التي خلفها عنه القصص الشعبي، وغايتهم من هذا كله إثبات تكيف شخصيته وتأثر شعره بحالته النفسية وحصارته، بل الأدهى منة هذا أن يخلص رائدهم إلى تفسير تجديد أبي نواس في الشعر بعامل الاستعداد الجسماني والتكوين النفسي لديه (محمد مندور 1948م ص:172)

أخيرا ما هي أهم النتائج والخلاصات التي أفضى إليها اصطناع كل من المنهج التاريخي والنفسي في دراسة شعر أبي نواس واستقصاء خصائصه الفنية ومكامن الجودة فيه ؟؟

قبل رصد هذه النتائج أود أن استعرض بعض الملاحظات التي يمكن أن تصدق على كل هذه الدراسات بدرجة تقل أو تكثر:

1- السطحية في تقديم العصر والشاعر.
2- اعتماد توزيع الديوان في عرض قصائد الشاعر في مختلف أنماطها وفنونها.
3- غياب منهجية محددة في الدراسة.
4- التراكم والانفصال في دراسة الأوضاع الاجتماعية والفكرية والسياسية والدينية والشعرية.
5- استناد الأحكام والنتائج إلى أبيات متفرقة ومبعثرة خارج سياقها لا إلى نصوص كاملة من قصائد أو مجموعة قصائد (سويدان، 1989م ص 32).

وصولا إلى النتائج المتحققة ، أسجل أن أهم ما انمازت به هذه الدراسات هو سمة التناقض من جهة، وهذه الاتباعية الفاقعة- على حد تعبير جابر عصفور- هي التي جعلت كل الكتابات تستمر على نسق واحد رتيب، لا جدة ولا إبداع فيه من جهة ثانية، وأجمل أهم القضايا النقدية المنبثقة عنه فيما يلي:

أ- **القياس على السابق:**

لا شك أن جل الدراسات السابقة وهي تدرس شعر أبي نواس كانت محكومة بخلفية محددة تقيس عليها هذا الشعر، وهذه الخلفية/ المعيار، لم تكن شيئا سوى الشعر الجاهلي/ الأصل، فطه إبراهيم مثلا حين قسم الأدب العربي إلى شطرين: عهد القدماء وعهد المحدثين ثمّ أفاض في ذكر خصائص الشعر القديم، لم يقم بذلك على سبيل الاعتباط وإنما ليتسنى له معرفة حجم تجديد المحدثين أو بعبارة أخرى ليقيس مدى بعدهم عن الكمال، يقول:

" ولو أننا استقرينا جميع أغراض الشعر في النصف الأخير من القرن الثاني، لم نجد فيها جديدا بالمعنى الصحيح، فالشعر ظل غنائيا لم يتغير نوعه، وأغراضه ظلت مديحا وهجاء ورثاء وتحزبا ووصفا، ثم إن الحياة الجديدة جاءت بالإكثار من شعر اللهو والمجون والاستهتار بالشراب وجاءت بالغزل بالمذكر ووصف القصور والرياض، ولكن لذلك كله أصل في الشعر الجاهلي والإسلامي". ونفس (طه ابراهيم، ص 91) الشيء نجده عند البهبيتي الذي يجتهد في تجديد أبي نواس من مزية السبق إلى بعض الأغراض الشعرية كالخمرية والغزل بالمذكر، وحتى دعوته للثورة على الأطلال أو المقدمة الطللية، ليرتد بهما صعدا إلى الشعر الجاهلي (البهبيتي،1981م، ص:416-417و426).

أما محمد منذور فالقياس عنده يتفرع إلى قياسين: قياس على السابق" معظم الأغراض التي طرقها(أبو نواس) كان العرب قد سبقوا إليها"(منذور،1948م ص:38) وقياس على الآخر:" ولكن مثل هذه المحاولة(يقصد بالمحاولة مذهب شينيه الذي قام في فرنسا في القرن18م وقوامه الدعوة الى

تجديد الشعر الفرنسي.) لم يعرفها الشعر العربي ،فأبو نواس عندما كان يسخر من تقليد معاصريه للقدماء بالبكاء على الديار(...) لم يدع إلى التمسك بالصياغة القديمة كما فعل شينيه"(طه حسين 1979م ص:199).

ب-شعوبية أبي نواس: تعددية الأبعاد

اعتنى الدارسون كذلك بشعوبية أبي نواس فبحثوا صلتها بالتجديد في شعره، خاصة ما تعلق بثورته على الطلل وحياة البادية، إلا أن تأويلاتهم اختلفت في هذا الشأن، فمنهم من اتخذها ذريعة للتحامل عليه والتهوين من دعوته التجديدية كما فعل منذور في قوله:" ولو أننا أضفنا إلى ذلك أن دعوته كانت مشوبة بروح الشعوبية والغض من شأن العرب وتقاليد العرب(...) لفهمنا أسباب إخفاق تلك المحاولة وعدم مسايرة الشعراء له"(منذور، 1948م ص:59)، ومنهم من خلّصها من ذلك البعد العنصري ليستبدله إما بالبعد الاجتماعي المنتصر لحياة الحضارة والترف(فروخ، 1988م ص،26-27)أو بالبعد الأدبي،(حاوي، ب.ت ص:246)، غير أن طه حسين كعادته كان أكثر عقلانية حينما استبعدها من مجال البحث الأدبي لصالح الجمالية الفنية، معتبرا أن شعر أبي نواس" كان يرمي إلى غرضين اثنين: الاعتراف بالجديد في الدين والاعتراف بالجديد في الحياة"(طه حسين، 1979م، ص:199).

ت-شعر أبي نواس بين معيار الأخلاق ومعيار الفن:

قد لا يجد الباحث صعوبة كبيرة في ملامسة نقط التقاطع بين النقاد العرب القدامى والحديثين في العديد من القضايا المثارة حول شعر أبي نواس، خاصة ما تعلق بالتقييم كأحد سمات الفاعلية النقدية ككل، وفي هذا الإطار كان أغلب الدارسين يذهبون إلى محاكمة الشاعر محاكمة أخلاقية بدل دراسة شعره دراسة فنية جمالية، وعلى هذا الأساس استنفرت كل التلوينات التي لها علاقة بمجون أبي نواس وعربدته بدءا من نشأته وتربيته التي شكلت الخطيئة الأولى في شخصيته حسب إيليا حاوي (إيليا حاوي، ب.ت ص 211) وانتهاء إلى أجواء الإباحية والفسوق التي كان يتيحها عصره، هكذا تم استحضار كل هذه الجوانب الأخلاقية ورصفها لتؤثث مشهد الدنس الذي أسقط بدوره على تفسير شعر النواسي ودراسة ظواهره.

وينعقد الإجماع أو يكاد على إدانة الشاعر وشعره ، فنطالع لدى عمر فروخ الفقرة التالية:" ولقد أصاب أحمد الزيات حينما قال:" إن هذه الطريقة التي شرعها هذا الشاعر الماجن كانت جناية على الأدب ووصمة عار في تاريخ العرب" (فروخ،1988م ص:86)، ويقصد بالطريقة الغزل بالمذكر الذي ينزع عنه محمد منذور من منطلق أخلاقي كذلك، فاعلية التأثير في النفس، يقول عن الخمريات وشعر الغزل بالمذكر:" فهل من الثابت أن موضوعات شاذة كهذه تستطيع أن تحرك النفوس كما كانت تفعل

موضوعات القدماء؟" (محمد منذور،1948م ص 58). أما البهبيتي فلا يخفي اندهاشه لقبول الذائقة الفنية في عصر أبي نواس لهذا النوع من الشعر أمام رفض حرس الدين والأخلاق طبعا، وبقدر ما يزيد اندهاش البهبيتي عندما يكشف أن قدامة والجرجاني اعترفا به وقعّدا لهذا الاعتراف، بقدر ما تمنع ذائقته التقليدية عن استساغة هذا الشعر، فهو ينعته ب" الشر" و " الحطة" و" الوضاعة"(البهبيتي،1981م ص:432-433)، ويساير البهبيتي في هذا الاستهجان إيليا حاوي إذ يقول:" ويكفي لذلك أن نقلب بعض صفحات من ديوانه حتى تطالعنا الصور البذيئة الفاحشة، وما على ذلك من غزل بالمذكر لا يمكن أن نستسيغه في عصرنا" (إيليا حاوي،ب.ت ،ص:254).

ولا يخرج عن معسكر الإدانة هذا سوى طه حسين الذي يعتب ضمنيا على دار الكتب المصرية كونها لا تبيح نشر كتاب في أخبار أبي نواس (أعتقد أن الكتاب المقصود هاهنا هو كتاب النصوص المحرمة (لأبي نواس) الصادر عن دار الريس – لندن- طبعة1995/1م تحقيق جمال جمعة، وقد تم منع عرض هذا الكتاب بمعرض القاهرة للكتاب). وما اعتبره البهبيتي "انحطاطا" و" ضعة" يستحيل عند طه حسين " خيرا" ، بما أنه يرى أن إصلاح الكتاب المذكور (بمعنى إسقاط الشعر الفاحش منه) " يذهب بخير ما فيه" (طه حسين، 1979م ص:130و199)، ولتأكيد ذلك يقول:" وليس يعنينا الآن إثم أبي نواس أو مجونه أو بغضه للقديم وحبه للحديث" (طه حسين، 1979م ص:130و199) وبهذا يعلن طه حسين انتصاره لمبدأ فصل الفن عن الأخلاق.

ث- بين نفي التجديد وإثباته:

أصل أخيرا إلى هذه النقطة الجوهرية التي استأثرت باهتمام الدارسين السابقين وكانت في أساس أعمالهم وهي المتمثلة في تجديدية أبي نواس لأقف على سمة التناقض التي طبعت أحكام وتقييم الدارسين قاطبة وحتى تقييمات الدارس الواحد، فطه إبراهيم مثلا يدلي بالرأي ونقيضه في مكان واحد:" كان أبو نواس هداما للقديم في خمرياته، مؤسسا للجديد في مدائحه وكانت عقيدته أن الشعر يجب أن يكون مظهرا للحياة وصورة للمجتمع... كان يريد أن يضع الشعراء في الحاضر، وهذا حسن ولكنه لم يوفق إلى ذلك ولم يستطع هو وأنصاره من المحدثين أن يخلقوا جديدا" (طه إبراهيم، 1985م ص:100)

ونفس الملاحظة يمكن ان تنسحب على طه حسين فهو بعد أن يسجل عدم التوافق بين تطور الحياة المادية في هذا العصر ، يعود ليثبت هذا التوافق في مكان آخر(طه حسين، 1979م قارن بين ص127 وص 128).

إن أهم ما يمكن ملاحظته ونحن نستقرئ المعالجات السابقة لشعر النواسي، عدا عن كونها اتباعية تعيد إنتاج نفس الأحكام والمواقف، هو ميلها في الغالب إلى نفي التجديد عنه، ولعل الدارس يمكنه في يسر أن يقف على صحة هذه الملاحظة وهو يطالع كتب تاريخ الأدب حسب الترتيب الزمني

لصدورها بدءا من طه حسين مرورا بطه إبراهيم، محمد منذور، شوقي ضيف، إحسان عباس وانتهاء بعبد القادر القط، ومن اللافت للنظر أن ما انتقده اغلب هؤلاء النقاد على الشعراء المحدثين- ومن بينهم أبا نواس- من قول الأفكار القديمة في صياغة جديدة، أنما ينطبق عليهم هم أنفسهم (محمد منذور،1984م ص:39).

وفي مقابل المواقف السلبية من تجديد أبي نواس- خاصة لدى طه إبراهيم ومحمد منذور- وجدنا نوعا من الاعتدال والمرونة في النظرة إلى هذا التجديد خاصة لدى طه حسين الذي يعترف بأن الشاعر جاء بالجديد على مستوى الأسلوب والموضوعات واللفظ والمعنى(طه حسين، 1979م انظر على سبيل المثال ص:184-191-195و211) ، ويتابعه في هذا بدرجة أقل كل من البهبيتي(البهبيتي،1981م ص،114) وإيليا حاوي (إيليا حاوي ،ب.ت، ص،332) والنويهي (النويهي، 1970م ص:172).

النتائج والتوصيات:

من الخلاصات الأساسية التي يمكن نخرج بها من خلال مساءلة الدرس النقدي القديم والحديث في مقاربته للشعرية النواسية:

- غياب النظرة الموضوعية واستناد الأحكام إلى أبيات متفرقة وقصائد معزولة عن السياق العام للتجربة الشعرية لأبي نواس.
- الانهمام بالخارج – نصي وعدم استكناه المكونات البنائية للقصيدة النواسية.
- حصر مسألة تجديدية ابي نواس في قضية الصراع بين القدماء والمحدثين وعدم القدرة على استكشاف البعد الجمالي لشعر أبي نواس.
- السكوت عن زهديات أبي نواس في مقابل التركيز على خمرياته وغزله الماجن، وفي هذا مجانبة للنظرة الموضوعية.
- عدم القدرة على ربط شعر أبي نواس بالنسق الثقافي الممثل للحضارة العباسية وإبراز جوانب التفاعل مع الحضارات الأجنبية من فارسية ورومانية وهندية، خاصة وأن الشاعر ضمّن قصائده العديد من الصور الدالة على انفتاحه على هذه الثقافات.

أخير وليس آخرا تبين لنا أنه كان لزاما علينا أن ننتظر مستجدات المناهج النقدية المعاصرة لنظفر بدراسات استطاعت أن تقبض على جوهر الإبداع الشعري النواسي، بعيدا عن الأحكام الأخلاقية التي لا علاقة لها بنسغ الفن. تلك مهمة أخرى سأنجزها في ما يستقبل من أيام بمشيئة الله وعونه.

أما بخصوص التوصيات التي يوصي بها الباحث في نهاية بحثه هذا فهي كالتالي:

- إعادة الاعتبار لرموز ثقافتنا العربية الإسلامية من خلال دراسة تراثها بعيدا عن أحكام القيمة

المسبقة.

- ضرورة التحلل من صرامة وسطوة بعض المناهج النقدية- كما هو الحال بالنسبة للمنهج التاريخي والنفسي- وجعل المقاربات النقدية منفتحة كي تنجح على القبض على مكامن الإبداع والجمالية في النصوص المدروسة.

- التنصيص على أهمية دراسة تاريخ تلقي الإبداع الأدبي واستقراء الدراسات السابقة بغية تكوين

نظرة موضوعية وشافية للمؤلف وإنتاجه موضوع الدرس.

الهوامش:

*** المصادر والمراجع:**

-أ- كتب عربية قديمة

-أ-

1- ابن النديم، الفهرست، ج1 مكتبة خياط شارع بلس بيروت .ب.ت .
2- الأصفهاني ، أبو الفرج ، الأغاني، مجلد 18 تحقيق عبد الستار احمد فرج، دار الثقافة، بيروت السنة 1959م .
3- ابن المعتز،طبقات الشعراء، تحقيق أحمد فراج عبد الستار، دار المعارف مصر ط2 / 1988م.
4- العباسي عبد الرحيم ، معاهد التنصيص، تحقيق محيي الدين عبد الحميد،جزء 1 مطبعة السعادة مصر1947م.

- ب-

1- بن جعفر، قدامة ، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت.ب.ت

ب- كتب عربية حديثة:

-أ-

1- إبراهيم، طه أحمد ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب:من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، دار الكتب العلمية ،
بيروت 1985م.
2- إسماعيل ، عز الدين ، في الأدب العباسي: الرؤية والفن، ط1 مكتبة الأكاديمية مصر 1994
3- البهبيتي محمد نحيب ، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني، مطبعة النجاح دار الثقافة البيضاء 1981م .

4-النويهي ، محمد ، نفسية ابي نواس، ط2 مكتبة الخانجي دار الفكر ، مصر 1970م
5- الواد ، حسين ، في مناهج الدراسات الأدبية، يناير 1984م منشورات الجامعة .
6-الواد ، حسين ، على أسمائها تدور، نظرة في شعر بشار، ط1995/1م مطبعة تانسيفت .

-ح-

1- حاوي، إيليا، فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب دار الثقافة بيروت ب.ت
2- حسين ، طه ، حديث الأربعاء ج2 دار المعارف مصر 1923م .
3- حسين ، طه ، من تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي (القرن 2) دار العلم للملايين بيروت ط3/ 1979م .

-خ-

1- خليف، يوسف ، في الشعر العباسي،مكتبة غريب مصر ب.ت .

- س-

1- سويدان ، سامي ، في النص الشعري، ط 1 1989م دار الآداب بيروت .

- ص-

1- صدقي ، عبد الرحمن ، ألحان ألحان، دار المعارف مصر 1957 م .

-ع-

1- عمر فروخ، أبو نواس، دار الكتاب العربي، بيروت ط:1988م.

- م-

1 - منذور، محمد ، النقد المنهجي عند العرب، مكتبة النهضة المصرية1948م .

- هـ -

1- هدارة ، مصطفى ، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعرفة الجامعة ب.ت

.ت- مجلات:

- مجلة فصول عدد 2 يناير 1983م

سؤال المعنى والإعراب: - قراءة في كتاب: "العربية والإعراب" لعبد السلام المسدي -

Question of Meaning and Declension:

-Reading in the book: "Arabic and Declension" by Abdessalam Al-Mseddi

نورالدين عيساوي جامعة السلطان مولاي سليمان بني ملال- المغرب
البريد الإلكتروني:Issaoui77@gmail.com

ملخص:

استحر الجدل إزاء قضية العربية والإعراب، إذ ما فتئت تناقش بنزعة علمية موضوعية توجهها مناهج البحث اللساني، أو بنزعة علمية توجهها خلفيات ثقافية فكرية. فكان من الآراء من أفتى بما يجعل الإعراب علامة طارئة على الموروث النحوي العربي، ومنها من ضيق من مفهومه، فقصره على الوظيفة الشكلية، وفئة أخرى اعتبرت الإعراب علامة محورية في بناء المعنى وإنتاج الدلالة في الجملة العربية.

نسعى في هذه القراءة إلى إبراز تصور عبد السلام المسدي كما ورد في كتاب: ((العربية والإعراب)) وكيف انخرط في الإجابة عن سؤال الإعراب والمعنى في اللغة العربية، فانبرى إلى الاشتغال على تساؤل مركزي مداره: ما علاقة الإعراب بالعربية؟ إذ عرض سؤال العلامة الإعرابية في علاقتها بإنتاج المعنى على الزاد العلمي التراثي ثم أدخله إلى مخبر اللسانيات الحديثة مسترشدا بآلياته التفسيرية والمنهجية من أجل إثبات علاقة الاتصال ونفي علاقة الانفصال بينهما.

كلمات مفتاحية: العربية؛ الإعراب؛ المعنى؛ الاكتساب.

Abstract:

The debate on the issue of Arabic and Declension has been discussed in an objective scientific approach, guided by linguistic research methods, or by a scientific trend directed by intellectual cultural backgrounds. It was one of the opinions of the majority, which made the Declension an emergency sign of the Arab grammatical heritage, including the narrowness of its concept, its limitation to formal function, and another category that considered the Declension to be a central sign in the building of meaning and the production of significance in the Arabic sentence.

In this reading, we seek to highlight the perception of Abdessalam Al-Masdi as stated in the book (Arabic and Declension) and how he engaged in answering the question of Declension and meaning in Arabic, so he could work on a central question: What does it have to do with Declension Arabic? The question of the Declension sign in relation to the production of meaning was presented to the Heritage sources and then introduced it into the laboratory of modern linguistics, guided by its interpretative and methodological mechanisms in order to establish the relationship of communication and to deny the relationship of separation between them.

Keywords: Arabic; Declension; Meaning; Acquisition.

تمهيد.

إذا كانت اللغة في أبسط تعريف لها ((نظاما من العلامات))، فإن هذه العلامات تتفاوت قيمتها التعبيرية والتواصلية من لغة إلى أخرى، ولعل اللغة العربية، بوصفها لغة إعرابية بامتياز، تنفرد بالعلامة الإعرابية؛ لأنها خاصية من خصائص نحوها. إلا أنه استحر إزاءها الجدل في علاقتها بالمعنى، إذ ما فتئت تناقش بنزعة علمية موضوعية توجهها مناهج البحث اللساني، أو بنزعة علمية توجهها خلفيات ثقافية فكرية. فكان من الآراء من أفتى بما يجعل الإعراب علامة طارئة على الموروث النحوي العربي، ومن ثمة، الدعوة إلى الاستغناء عنه من حيث إنه آلية معيقة في تعلم اللغة العربية، ومن الآراء من ضيق من مفهومه فقصره على الوظيفة الشكلية التي تعنى بضبط صحة الجملة لا غير، وفئة أخرى اعتبرت الإعراب علامة محورية في بناء المعنى وإنتاج الدلالة في الجملة العربية.

في خضم هذا الجدل، تنبه الدكتور عبد السلام المسدي إلى زوغان سؤال الإعراب والمعنى في اللغة العربية عن مسار الإجابة الصحيحة، فانبرى إلى تأليف كتاب: "العربية والإعراب" الذي كان مسرحا للاشتغال على تساؤل مركزي مداره: ما علاقة الإعراب بالعربية؟ إذ عرض سؤال العلامة الإعرابية في علاقتها بإنتاج المعنى على المخزون العلمي التراثي ثم أدخله إلى مخبر اللسانيات الحديثة مسترشدا بآلياته التفسيرية والمنهجية من أجل إثبات علاقة الاتصال ونفي علاقة الانفصال بينهما.

1- المؤلَّف.

نحن بصدد كتاب "العربية والإعراب" لكاتبه عبد السلام المسدي. حيث يقع متنه في 196 صفحة، صدر عن دار الكتاب الجديد المتحدة في طبعته الأولى، سنة 2010، وهو من الحجم المتوسط. ورد التقسيم المنهجي للكتاب في مقدمتين (مقدمة الطبعة الثانية + المقدمة) وخاتمة قبلها خمسة فصول توزعتها العناوين الآتية:

- المعرفة اللغوية وقضية الدلالة.
- اللغة والعربية وإنتاج الدلالة.
- الخطاب النحوي وإنتاج المعرفة.
- العربية والنحو المضاد.
- المدرسة واكتساب المعرفة.

2- المؤلِّف:

ألَّف الكتاب الدكتور عبد السلام المسدي، أستاذ اللسانيات في الجامعة التونسية، وعضو مجامع اللغة العربية في كل من: تونس ودمشق وبغداد وطرابلس، أمين سرّ المُعْجم التاريخي للغة العربية -الدوحة-

ينشغل بقضايا الدرس اللغوي والنقدي، فضلا عن اهتماماته السّياسيّة. قاده جهده العلمي لتحصيل جوائز وطنيّة وعربيّة منها: جائزة السلطان العويس في الآداب (الإمارات)، سنة 2009، وجائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب (مسقط)، عام 2015.

له كثير من المؤلفات التي ناهزت 40 كتابا، نذكر منها، فضلا عن الكتاب موضوع القراءة، الآتي:

- التفكير اللسانيّ في الحضارة العربيّة -1981-
- الأسلوبيّة والأسلوب -1977-
- الهُويّة العربيّة والأمن اللغويّ: دراسة وتوثيق-2014-
- مباحث تأسيسية في اللسانيات -1997-
- اللسانيات وأساسها المعرفية -1986-

3- أهمية الكتاب:

تغدو أهمية كتاب: "العربية والإعراب" في منهجية التناول التي عالج بها المسدي قضية الإعراب والعربية، حيث عمد الكاتب إلى تأطير حدود البعد اللغوي بوصفه أداة وموضوعا، وذلك من خلال عرضه على الورش اللساني الحديث، ثم خاض في أمر العربية والإعراب من حيث المصطلح والمقومات والخصائص والعلاقة، بعد ذلك أتى إلى مناقشة الرؤى التي لا يتفق مع أطروحاتها بوعي نقدي مميز، ليخلص في نهاية المطاف إلى فعل الاكتساب في علاقته باللغة الإعرابية وما يتعلق بطرائقه التعليمية والتعلمية.

ولتحقيق المسعى، والإجابة عن الإشكالات التي تطرحها قضايا الكتاب استعان المسدي بمعرفته الواعية بالدرس اللغوي التراثي، واطلاعه الواسع على النظريات اللسانية الحديثة وما توفره من وسائط تفسيرية ومنهجية دقيقة. الأمر الذي وطأ السبل لإخراج مشروع علمي وازن له من العمق والقوة ما يشهد به الباحثون والمهتمون.

4- في عنوان الكتاب:

يعد العنوان علامة رئيسية في مدخل الكتاب، فهو عتبة لا يمكن تجاوزها من دون قراءة تجلياتها الإيحائية، بوصفها كوة يطل منها القارئ على عالم النص. فهي تثير انتباهه لاستجماع شتات خبراته وافتراض توقعات تدفعه لاقتحام مفاصل المتن، من أجل التحقق والتثبت.

لذلك اهتمت النظرية السيميائية الحديثة بمدخل العَنْوَنَة بوصفه "مجموعة من العلامات اللسانية (كلمة، نص..) التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود بقراءته"(المطوي. 1999، ص 456). ولا يخفى أن للعنوان وظائفا حددها جيرار جينيت في أربع:

تعيينية، ووصفية، وإيحائية، وإغرائية"(سهام السامرائي: 2001، ص 62)، تسهم هذه الوظائف في تزويد القارئ بمفاتيح تأويلية يهتدي بوساطتها إلى تمثل آفاق النص.

توسط عنوانُ الكتاب الذي نحن بصدده واجهةَ الغلاف، وكُتب بخط متوسط المقاس، وأسفله إلى اليسار اسم المؤلف. اختار لهما الناشر من الألوان الأبيض، نظرا لوقع هذا اللون على نفسية الإنسان ظاهرا وباطنا؛ لأنه من "أحب هذا اللون كان أصيلا في فكره وحياته، سالما من العقد النفسية، يقدر الأمور بمقاييسها الصحيحة ويرى الكون بعين متفائلة سارة"(إسماعيلي علوي: 2010. ص 21). وما زاد في إذكاء هذا السحر الإيحائي للون الأبيض هو تلك الخلفية الرمادية المائلة إلى السواد التي يندرج في إطارها العنوان، وكأن العربية بإعرابها ستظل سراجا وهاجا مَهْما سعى إلى إطفاء نورها الكائدون. أما باقي مساحة الغلاف فقد تدرجت فيها تأثيرات الألوان ومقاسات التربيعات الهندسية، وفي ذلك علامة تومئ إلى تعدد الآراء التي ناقشت قضية الإعراب في العربية. لذلك كان هذا الإخراج الأيقوني علامة مثيرة ومؤشرا مغريا ومشوقا يَعِد القارئ بالثراء والغنى في المتن.

إن وسم الكتاب بـ:"العربية والإعراب" يعد اختيارا دالا وقويا، يجمع بين الأصل والفرع؛ إذ اللغة العربية أصل والإعراب فرع عنها، ولا يستطيع الأصل ضمان استمراريته إلا بمقومات الفرع، ولا يمكن للفرع الفكاك من ربقة الأصل؛ لأنه يمنحه شيئا من هويته وماهيته.

من ثمة يشكل هذا التداخل المنطقي أرضية صلبة لبناء نخبة من الرؤى، تدفع المتلقي أولا إلى اكتشاف المجال العلمي الذي تنتمي إليه الدراسة، وتدفعه ثانيا إلى التساؤل عن طبيعة المقصد والموقف الذي يتبناه صاحب النص من ثنائية: "العربية" و"الإعراب"؛ معنى ذلك أن عتبة النص توحي برؤية تُقبل على مدارسة علاقة الفصل أو الوصل بين العلامة الإعرابية ونظام اللسان العربي على منصة المعنى.

من جهة أخرى، يظهر أن بنية العلامة التركيبية في عنوان الكتاب مصاغة في جملة إسمية، يحضر فيها المسند إليه بوصفه العنصر المعني بالحكم متكئا على الدعامة التعريفية "ال" التي هي علامة للعهد العملي تفيد التأكيد والتخصيص، في حين يغيب المسند بوصفه الحكم الذي يمكن إطلاقه على المحكوم عليه، وفي ذلك تبئير مبدئي وتخصيص لقضية الاشتغال التي ليس شيئا آخر غير "العربية والإعراب"، بينما خبرها أو نتيجة إشكالها تبقى مكفولة لمتن الكتاب، وكأنه اتفاق أو تعاقد أولي بين الكاتب والقارئ لتأجيل الأمر لما هو لاحق. لذلك يبقى العنوان مثيرا ومستفزا يدعو إلى القراءة والمطالعة.

5- في متن الكتاب.

تتجلى قيمة متن الكتاب في تطرقه لتفاصيل قضية الظاهرة الإعرابية في علاقتها بالنحو العربي، ومدى إسهامها في التأثير في المعنى، وتحصيل الدلالة. وذلك بعدما أثارت هذه القضية كثيرا من النقاش لدى الباحثين، خصوصا، لما انبثقت دعوات التجديد والتيسير في علم النحو، حيث قلل بعض روادها من

أهمية الإعراب، وهونوا من شأنه في ملكة اللغة، وجعلوه عاملا معيقا في عملية اكتساب العربية، وتعلُّم قواعدها على الرغم من أن العلماء الأسلاف الذين قعدوا لنظام اللغة أكدوا أن الإعراب علامة من العلامات الأساسية البانية للمعنى في النحو العربي. نذكر منهم عبد القاهر الجرجاني حينما قال: "إن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام وربحانه حتى يعرض عليه..."(الجرجاني: 1992، ص 28).

في ضوء هذه المعطيات السياقية، انخرط الكتّاب في الإجابة عن سؤال المعنى في علاقة العربية بالإعراب، ليدلي بدلوه في مضمار هذا الإشكال العريض. يقول المسدي في معرض هذا المقام: "إننا في موضوع الإعراب لواجدون أنفسنا في صميم القضية الدلالية، بحيث يرتد سؤال الإعراب إلى سؤال المعنى بعد أن يكون سؤال المعنى قد انعطف على سؤال اللغة"(المسدي: 2010، ص67).

لقد كانت الفصول الخمسة التي أتى عليها الكتاب مسرحا للإجابة عن هذا القلق المعرفي ومتعلقاته؛ فجاء الفصل الأول تأصيلا للدراسة، وتأطيرا لسياق المعرفة اللغوية تحت عنوان: ((المعرفة اللغوية وقضية الدلالة))، إذ بين فيه المسدي القفزة العلمية اللافتة التي عرفتها المعرفة اللسانية الحديثة التي انبثقت من رحم التفكير اللغوي القديم، وأنتجت قواعد منهجية وتفسيرية توطدت من خلالها صلة الإنسان باللغة. فتحولت اللغة مع هذا التطور النظري والمفهومي والإجرائي من آلة أو وسيلة إلى غاية في ذاتها. ومن ثمة، التركيز على مسالك المعنى وطرق استثماره بوساطة العلامات اللسانية، من دون أن يغفُل الكاتب أن القراءة المحصة للمنتوج التراثي العربي التي تسعف في الوقوف على جهود تتعلق بالتفكير في اللغة وباللغة في الوقت ذاته. لقد أدرج ذلك في إطار ما سماه بـ: "**التراكب الوظيفي**" الذي تصنعه اللغة سواء كانت آلة للدرس أو موضوعا له.

لقد انتخب المسدي شواهد من كتب التراث لتزكية ادعائه بمثل ما نقل أبو حيان في (الإمتاع والمؤانسة) عن الأعرابي: "أراكم تتكلمون بكلامنا في كلامنا بما ليس من كلامنا". فهذا القول فيه كلام باللغة بوصفها أداة للتعبير "بكلامنا"، واللغة بوصفها موضوعا "في كلامنا"، وكذلك بوصفها اصطلاحات متداولة "ليس في كلامنا". لقد عقب التوحيدي على هذا الكلام بقوله: "إن الكلام على الكلام صعب(..)لأنه يدور على نفسه ويلتبس بعضه ببعضه"، ثم علّق المسدي عليهما معا بقوله: "واضح كل الوضوح أن الأمر متعلق بالبحث في نظام اللغة"(المسدي: 2010، ص 15).

معنى ذلك أن البحث انصب على النسق الذي يتألف الكلام على منهاجه؛ أي البحث في النحو الذي يحكم أنماط التركيب. لذلك فالمعرفة اللسانية الجديدة، على الرغم من تطورها اللافت، إلا أنها لا تؤسس لقطيعة مع الجهد النحوي الموروث، وإنما هو مسار التكامل الابستيمي في التفكير الإنساني.

لقد جعلت المعرفة اللغوية العلمية وظائف اللغة تتعدد، فكانت منها التحليلية والتفسيرية والتصنيفية والتخيلية، وإذا أرادت اللغة أن تؤدي هذه الوظائف، عليها بالضرورة الفصل بين استخدامها أداة، والاشتغال عليها موضوعا. إن هذه القناعة ستدفع المسدي إلى الحديث عن ثنائية: اللغة (الأداة) واللغة (الموضوع)، ليميل رأيه إلى مقولة اللغة الموضوع بوصفها مرجعية معرفية جديدة، ستشكل خلفية أساسية في فهم وإفهام سيرورة الفعل الدلالي. فَهْم يكون فيه تكسير للاعتيادي في الدلالة؛ بما يجعله خرقا للمثلث الدلالي الذي يؤطر المفهوم المألوف للعلامة: (دال ومدلول ومرجع).

من ههنا، سيقترح علينا المؤلف تقسيما بديلا بوعي آخر من خلال تفريع الجهاز الدلالي إلى فعل خماسي العناصر، أتت مفاهيمه الاصطلاحية على النحو الآتي:

الدال : المتكلم وهو الذي يصنع المعنى ويحدث فعل الكلام.

المدلول : المستمع وهو الذي يستقبل الخطاب.

المدلول به : الصوت وهو البنى الصوتية التي يتلقاها المستمع.

المدلول عليه : المخزون الذهني المشتق من الوجود.

المدلول فيه : الأشياء والوقائع والتجارب التي يعيشها الكائن.

بناء على هذا التصور يكون البحث الدلالي بحثا في المعنى، وليس بحثا عن المعنى (المسدي: 2010، ص 34)، من حيث إن "المعنى هو فعل الدلالة، وأن فعل الدلالة هو من صناعة الكلام، وأن صناعة الكلام هي من إنتاج الإنسان المتكلم "(المسدي: 2010، ص 28)، أي إن علم الدلالة يتجه إلى طرائق بناء المعنى، وليس العلم بفحوى المعنى، معنى ذلك أنه بحث في حيثيات إنتاج الخطاب وشروطه، وليس بحثا فيما يؤول إليه الخطاب.

ولئن كان مدخل الكلام هو المعنى، والمعنى من صنع حالة ذهنية نفسية، فإنه يبقى زئبقيا في تلويناته، ويظل عصيا على الضبط، ومتمنعا على التدقيق والحسم على الرغم مما وصلت إليه اللسانيات المعرفية والإدراكية من دراسات متقدمة وأبحاث متطورة على مستوى الذهن والأعصاب.

يطالعنا مؤلِّف الكتاب، مع ذلك، في نهاية الفصل باعتقاده الجازم أن العربية بمقوماتها ومؤهلاتها وخصائصها تمثل النموذج اللساني الأكمل والأمثل. نموذج بإمكانه إمداد البحث اللساني الحديث بما لا توفره اللغات العالمية السائدة الآن، وذلك لأسباب (ينظر: المسدي: 2010، ص 43 وما بعدها) منها أن العربية:

1) لغة إعرابيه.
2) لغة اشتقاقية.
3) أقدم اللغات حفاظا على بنياتها اللغوية.

4) محاطة بعلوم غزيرة حافظت على أسرارها.
5) لغة حية متداولة في مجالات عدة.

لعل هذا الاعتقاد الجازم والإيمان اليقيني بقيمة اللغة العربية وقوة مقوماتها يعد من الأجوبة الأولية التي ترفع ستار فرضيات العنوان. وفي الوقت نفسه يعتبر أرضية ممهدة للانتقال إلى استنباطات الفصل الثاني.

يمدنا الفصل الثاني الموسوم بـــ: ((اللغة الإعرابية وإنتاج الدلالة)) بدفق زاخر من الأفكار، بل إنه- في اعتقادنا- بؤرة الكتاب إزاء الإشكال المركزي، حيث تظهر مؤشرات ذلك انطلاقا مما توحي به العناوين الفرعية الآتية: (الإعراب ونظامية الدلالة)؛ (الدلالة وتاريخية اللغة)؛ (العربي ولغته)؛ (في معنى الإعراب)؛ (العربية وما وراء الإعراب)؛ (الإعراب في أدبيات التراث). وبالولوج إلى مرج التفاصيل نجدها مترعة بالرؤى النقدية والحجاجية الوجيهة.

إن ما يثير الانتباه في مطلع الفصل في مبحث (الإعراب ونظامية الدلالة) هو التصريح المباشر بالعلاقة الوطيدة بين الإعراب والمعنى، وذلك حينما يغدو "الإعراب -بما هو تشكل تنصاع فيه الأجزاء الملفوظات لنسق البناء التركيبي- هو الصورة الحسية المثلى لاكتمال جنين الدلالة وما الإفضاء به إلا إعلان عن ميلاد المعنى"(المسدي: 2010، ص 47-48). لأنه إذا كان قد بدا للعلماء أن "أحد السمات الكبرى الفاصلة بين اللغات هي اعتماد بعضها على تغيير أواخر الكلم عند التركيب، واستغناء بعضها الآخر عن هذا التغيير"(المسدي: 2010، ص 48)، فإن الإعراب الذي هو مفتاح هذا التغيير، يعد عاملا حاسما في تمييز الألسنة بعضها من بعض، فكانت منها الإعرابية **التأليفية** وغير الإعرابية **التحليلية**؛ معنى ذلك أن التأليفية تعتمد تغيير حركات أواخر الألفاظ عندما تتألف الألفاظ من المخزون المعجمي على نحو ما في ساق كلامي معين على، بينما التحليلية تحتاج إلى أدوات لفظية إضافية لرصف الكلام.

من هنا، يكون مدار الدلالة متحلقا حول نظم الألفاظ وتركيبها على هيئة مخصوصة أو نسق مناسب وفق قوانين نظام اللغة الذي "ليس لنا مفتاح نفتح به أقفاله إلا الإعراب"(المسدي: 2010، ص 51).

لقد توجهت رؤية المؤلف النقدية في مجال الدلالة وتاريخية اللغة إلى تفنيد الأطروحة التي تزعم نشوئية الإعراب في اللغة العربية بوصفه علامة طارئة، لذلك تساءل في هذا الصدد: هل يمكن انتقال لغة إعرابية إلى لغة غير إعرابية؟ أو لغة غير إعرابية إلى لغة إعرابية؟

ولئن كانت الاجابة بالإيجاب عن السؤال الأول ممكنة، فإن الثاني غير ذلك، لأنه لم يحصل في التاريخ أن كانت لغة غير إعرابية وأصبحت إعرابية تعتمد التأليف لإنتاج الدلالة، بعدما كانت تعتمد التركيب الترتيبي الصريح فيه استقلال الصوت وتبعية الدلالة.

سيخلص المسدي في نهاية المبحث إلى أن نظام النحو في اللغة التأليفية (الإعرابية) لا تستقيم في ضوئه المعاني إلا بما هو نسق تركيبي وعلامات إعرابية تتوج أواخر الكلمات عند ترتيبها.

يلفت الكاتب نظر القارئ إلى قضية العربي ولغته، ويسجل أن الروابط التاريخية المتينة التي تجمع بين العربي والعربية لا يتيسر مثالها لباقي الأمم والثقافات، من حيث إنها لغة صاحبت متكلمها وسامعها وباحثا فيها أكثر من ستة عشر قرنا، ومازال انسيابها يتدفق على الألسنة جاريا، وكأن لحظة الزمن غير مفارقة. فقيمة العربية عند أهلها وغير أهلها تتجلى من حيث كان: "لها وزن مخزون وبعد روحاني ومعها إرث إعجازي وعليها هالة من القداسة"(المسدي: 2010، ص 61). وحتى يكون صاحب "العربية والإعراب" أكثر إقناعا ووجاهة فقد لجأ إلى الهاجس التعليلي الذي جعله ينتقي الأسباب التي تدعم رأيه في المكانة الوازنة والهائلة التي للعربية بين اللغات، فساق ما أسماه مرجعيتين تعليليتين (المسدي: 2010، ص 61):

- علوم اللسان عند العرب طافت بكل مراتب المعرفة.
- اللغة العربية تتوفر على آليات في إنتاج الدلالة لا تضاهيها آليات الألسنة غير الإعرابية.

وإذا كان المعنى في اعتقاد المسدي ذو ضفيرة ثلاثية: **اللفظ والترتيب والوظيفة** (المسدي: 2010، ص 61) فإن بناء هذا المعنى في العربية يتكفل به ما نسميه: "**نحو العلامة**" (الاصطلاح من وضع الدكتور عبد النبي الدكير من خلال محاضراته بكلية الآداب بمكناس وبعض مقالاته. تجديد وتوسيع الدكتور محمد إسماعيلي علوي من خلال عدة محاضرات ألقاها بكلية الآداب بني ملال وبعض المقالات المنشورة. والمقصود بـ:"نحو العلامة" أن حركية النحو العربي قائمة على فلسفة العلامة اللسانية وغير اللسانية بمختلف مستوياتها: الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية والحالية والوجودية والخطية وغيرها؛ إذ في تفاعل هذه المستويات وتكاملها يتم بناء المعنى). إن قيمة العلامة الإعرابية تبرز انطلاقا من فلسفة اشتغال نظام العلامات ونسق بنيته. وذلك أنها تعد من أعمدة التركيب المنتج للدلالة حينما يحدث التواصل باللغة العربية؛ من حيث إن "النظام التفسيري في النظرية النحوية العربية، يقوم على أولوية المعنى الإعرابي على حساب نظامية الشكل الإعرابي" (العمري: 2015، ص144).

لذلك كان المسدي أشد حرصا على تحديد ماهية مفهوم: "الإعراب" من أجل استصفاء الفكر الذي قد يعتريه الالتباس، وإزالة الغموض الذي قد يزيغ الأفهام على استيعاب المقصود. وذلك لأن تدقيق المصطلح يكون مفتاحا علميا يُيَسر الفهم. إن إدراك المؤلف لهذه الحقيقة العلمية جعله يتطرق منهجيا إلى توضيح المقصود بمصطلح "**الإعراب**" على الرغم من أن الإعراب مصطلح متعدد التحديدات تبعا لتعدد مجالات وروده وسياقات حصوله، ذكر منها أنه (المسدي: 2010، 65 وما بعدها):

- تغير أواخر الألفاظ صوتيا أو مقطعيا عند خروجها من المخزون المعجمي وولوجها الكلام المؤلف.
- مقابل لمصطلح البناء.
- الوظيفة النحوية التي يؤديها اللفظ المفرد داخل الجملة، لتفسير الحركة التي استحقها.
- مهارة لغوية من حيث هو مهارة أدائية.

انطلق المسدي من هذا الحبك المتشابك المعاني الذي اعتور مصطلح الإعراب ليوجه عناية القارئ إلى مخرج منهجي أفضى به إلى تقسيم مفهوم الإعراب إلى قطبين (المسدي: 2010، ص 66):

- آلية الأداء الكلامي.
- آلية معرفية متصلة بالتفكير في اللغة (ميتا- لغوي).

بعد هذه الالتفاتة المفهومية، أشار المؤلف إلى أن المنطق العلمي اللغوي يجعل من ظاهرة الإعراب في العربية قضية لغوية نحوية بامتياز، تستند إلى المقومات الوظيفية بوصفها أساس النظم في التركيب أو مفتاح الدلالة في الخطاب. لأن الغاية منها، في نهاية المطاف، هي تسييج المعنى الذي ولجت به الألفاظ إلى السياق والتداول، إلا أنها انقلبت إلى مسألة ثقافية وحضارية، وبدأ النظر إليها من زاويتين: زاوية التشكيك في كونها موروثا تاريخيا، وزاوية الشك في انضواء الإعراب ضمن السليقة اللغوية، بمعنى أنه صناعة طارئة (المسدي: 2010، ص 68-69).

قبل أن ينبري الدكتور المسدي إلى مناقشة نخبة من المواقف التي أزاحت مكون الإعراب من على منصة المعنى على الرغم من مسلمة كونه علامة من العلامات الأساس التي يرتكز عليها نظام اللغة في العربية، عمد إلى استمداد أبرز آراء علمائنا الأسلاف الذين انشغلوا بهذا المكون اللغوي، وكشفوا أسراره بصرامة منهجية، فانتقى من كل مجال علمي شواهد يستدل بها على قوة الإعراب، وسلطته في تخريج المعنى، وتوجيه الدلالة. فكان أن طاف بالكتب التي تختص باللغة وشؤونها، وكتب الأدب، وعلم الكلام، والتاريخ، ثم تناول أقوال المتخصصين أمثال: سيبويه وابن السراج وابن جني وابن يعيش ثم التوحيدي والجاحظ والقاضي عبد الجبار وابن خلدون، فكان إجماعهم متحققا في صدقية وجود الإعراب سمة محايثة للعربية.

إنهم أبانوا كلهم على أن "اللغة العربية على لسان أهلها قد كانت لغة إعرابية بالملكة، وأنها لغة تشكل المعنى باللفظ وبالنظم وبالمفاصل المتغيرة طبقا للأداء الوظيفي وأن ذلك كان قائما عند الناس بالسليقة"(المسدي: 2010، ص 76).

لقد وضَّح المسدي في عقب التحليل الذي تناول به قضية الإعراب والعربية بناء على مسوغاتها اللغوية والتاريخية والحديثة تفاصيل التعالق الجوهري بين العربية أصلا والإعراب فرعا، فتصاعد البحث نحو

صياغة الموقف النقدي بذكاء فكري وحس معرفي موضوعي، حيث جاء الفصل الثالث في سياق هذا المضمار بعنوان: ((الخطاب النحوي وإنتاج المعرفة)) ليكون محورا لمناقشة عدد من العلماء الذين أنكروا على العربية إعرابها، أو قللوا على النحو قيمة علاماته الإعرابية، فكان متسلحا برزانة علمية أمينة تعترف في مواطن الاعتراف بفضل من يناقش، وتنتقده في مواضع الانتقاد من يجادل.

انطلق المسدي مع الدكتور إبراهيم مصطفى بذكر مناقب الرجل في مجال اشتغاله، ثم عطف على نقد رأيه في استسهال القيمة الدلالية للحركات الإعرابية عندما جعلها مراتب واسعة، وبين أنه انزلق إلى المغالاة حينما "افترض أن كل بنية لغوية ظاهرة لا بد أن تحتها بنية خفية لا تقل عنها انتظاما"(المسدي: 2010، ص 83)، وأنه لم يهتد إلى القبضة التأليفية الجامعة بين التركيب والإعراب. فكان اجتهاده في كتاب "إحياء النحو" مدعاة للغلو في حق الإعراب، ومدعاة لسقوطه في مصادرته "على أن العربية قد رفعت لحكمة، ولكنها فتحت وجزمت ترويحا على النفس واستئناسا بالأسهل على اللسان والأيسر على النطق"(المسدي: 2010، ص 87).

من جهة أخرى، حينما يستقر لدى محمد رشاد الحمزاوي من دون أساس نظري أو منهجي في كتابه: "العربية والحداثة": أن النحو قد (قنِّن وقُعِّد قبل ظهور الإسلام)، فإن المسدي ينعت هذا التناول بالمعالجة الظنية (المسدي: 2010، ص 87)؛ أي المبنية على الافتراض ثم يؤاخذ عليه ادعاءه أن الإعراب ليس شيئا يتأتى عبر الاكتساب الأمومي أو السليقة. وإنما تملُّك مفاصله مؤداه التلقين والتعليم.

لكن أقوى المواقف إثارة للنقاش، وأكثرها جلبا للكلام، ومنه كلام الدكتور المسدي هو ما جاء في "قصة الإعراب" في كتاب "من أسرار اللغة" لإبراهيم أنيس من حيث إنه أنكر ظاهرة الإعراب على العربية، بل جعله صناعة من وضع النحاة، ليمارسوا بها وصايتهم على غيرهم، فكان لهم ما أرادوا.

لعل الإطار النظري أو الأساس المنهجي الذي تشربه إبراهيم أنيس في الثقافة الغربية، واتكأ عليه تنظيرا وتطبيقا هو الذي دفعه دفعا إلى تبني هذا الحكم العام حسب ما نقله المسدي عن الدكتور حلمي خليل- على الرغم من أن رواد اللسانيات يحظرون تعميم أحكام مستنبطة من لسان خاص على ألسنة أخرى.

إن الانتكاسة المنهجية والاتساق المفقود يظهران واضحين في كتابه اللاحق "اللغة بين القومية والعالمية"، من منطلق أن ما ذهب إليه إبراهيم أنيس له حيثيات فكرية ثقافية حضارية خفية، قادته إلى استنتاجاته التي نعتها المسدي بالاهتزاز المعرفي الذي تداخل فيه الحلم الأسطوري بالبحث العلمي.

قدم المؤلف في الفصل الرابع تصوره الموضوعي لعُمد الاشتغال على اللغة الإعرابية في حقل اللسانيات، لاسيما أن "اللغة العربية لسان طبيعي ينتمي إلى فصيلة اللغات التأليفية حيث الإعراب هو المحدد لحركتها الداخلية في صناعة المعنى وإنتاج الدلالة، وحيث محور الألفاظ إذا تقاطع مع محور التركيب كان قانون النظم محكوما بالمفاصل الإعرابية فضلا عن مراتب الألفاظ بعضهما من بعض،

وبهذه الصفة تقدم العربية بين أيدي علماء اللسانيات اليوم أنموذجا فريدا" (المسدي: 2010، ص 148).

والمثير للانتباه أنه يلح في أكثر من موضع من الكتاب على أن العربية تمثل عينة معرفية نادرة لمختبر اللسانيات الحديثة، بوصفه مختبرا لم يتجاوز دراسة اللغة لذاتها فقط، بل توسع إلى حدود الفكر والإدراك. ولتحقيق هذا المسعى الملحاح، نبه إلى ضرورة تفادي الكلام في العلم بغير أسس العلم، لأن مفتاح السر في-رأيه- ليس كامنا في تبلور النظام النحوي للغة العربية فحسب، وإنما هو على وجه الخصوص في ارتقاء العلماء العرب بالمنظومة النحوية إلى مدارج التعليل المنطقي (المسدي: 2010، ص 147).

لتبرير توصيته سيلجأ المسدي إلى الغوص في منابع الأسس المعرفية التي أفضت إلى انبثاق ثورة اللسانيات التوليدية صاحبة فكرة النحو الكلي. نحو يجمع كل الألسنة في بعدها العام، حيث إن هذه الطفرة العلمية كانت لها صلة بالموروث التراثي العربي بشكل أو بآخر، وذلك اعترافا من تشومسكي نفسه (كما نقل مازن الوعر في حوار معه) (المسدي: 2010، ص 148).

إنها إيماءة إلى أن اللسان العربي ورش منتج في الدراسة والعلم. والغاية من ذلك، ولا شك، هي استنهاض همم اللسانيين العرب للدخول بخطابهم إلى داخل العلم اللغوي، وذلك لأن السائد بين أقوال الباحثين العرب هو إنجاز خطاب خارج دائرة العلم يتوجه به إلى مضامين العلم؛ معنى ذلك أنه على الباحث أن يتجرد من ميولاته الثقافية والحضارية والارتقاء إلى منصة المعرفة والعلم.

لم يكتف المسدي بعرض وجاهة الاشتغال في خضم المنطق والعلم فحسب، وإنما سينخرط باقتراح تصور "**النحو المضاد**" بوصفه مفهوما يرتكز على فعالية حركات الإعراب، من منطلق أن النحو المضاد يشكل "وعيا بتراكيب الكلام من درجة ثانية، وعي مساند للنحو المطرد وليس معاندا أو مفارقا له"(المسدي: 2010، ص 151).

يضيف زيادة في التوضيح أنه إذا كان التنظير اللساني الحديث لم يعثر بعد على وسيلة ناجعة وفعالة تضبط جسر التقاء طرفي التخاطب في عملية التواصل، فإن النحو المضاد بوصفه "آلية ذهنية نفسية يُحكمها المتكلم باللغة الإعرابية من أجل السيطرة على استعدادات المتلقي الذهنية" (المسدي: 2010، ص 152) قادر على تجسيم هذا الدور الإجرائي الفاعل. ذلك أن تسليط الضوء على مقومات الأداء لدى المخاطِب والوقوف على آليات التلقي لدى المخاطَب إجراءان يتكاملان مع اللحظة التي يهيئ فيها المتكلم تركيبه للخطاب، وهو ما أطلق عليه المسدي "**الوظيفة الانتباهية**" (المسدي: 2010، ص 152)؛ أي حينما يسعى المتكلم إلى التلفظ بالخطاب باللغة العربية ينتصب الانتباه متحفزا يقيم رقابة ذاتية تمحص التأليف المراد التفوه به، ويُشغّل آلية الحدس مستشعرا ما يتهيأ له المتلقي بمجرد تسويغ حركات إعرابية في مفاصل الكلام.

ومهما يكن من أمر، فإن إمعان النظر في ميكانيزمات التخاطب بوساطة اللسان العربي الإعرابي جعل المسدي يذهب اقتناعا منه بأن "الإفصاح باللغة الإعرابية يستند ضمنيا إلى ضربين من الاستراتيجيات: استراتيجية الخطاب (علائق أطراف التواصل) واستراتيجية صياغة المعنى (آليات إنتاج الدلالة)" (المسدي: 2010، ص 163).

أما قصة ((اكتساب اللغة والمعادلة المعرفية)) فقد خصص لها المؤلف الفصل الأخير من مسار الكتاب انطلقت بعد أن تساءل: هل من سمات خاصة باكتساب هذه اللغة من دون غيرها؟ بتشخيص لمنهاج اكتساب الطفل لملكة اللغة الإعرابية في المدرسة العربية حينما قال: "مازلنا على الصعيد العربي لم نهتم بعد بدرس العلاقة الجدلية الحميمية نفسيا وذهنيا بين مراحل التعليم الأساسي وخصوصية اكتساب المهارة الأدائية بوساطة اللغة العربية حين تكون مستوفية لكل شروط الإفصاح الإعرابي وقبل تلقي القواعد النحوية بشكل نظري" (المسدي: 2010، ص 172).

يقصد بهذا الملحظ أن الواقع التربوي في الجغرافية العربية لم يرتق بعد إلى استدراج منهج مراعاة التوازي بين سلم النمو الذهني للطفل والملكة اللغوية في إرسائها التدريجي بعد أن تكون أنساقها التركيبية انسربت ضمنيا إليه.

بعد ذلك عرج على انتقاد الطريقة التحليلية بوصفها عملية تعتمد ما يسميه "**نشوئية الكلمة**" انطلاقا من أصواتها، ليؤكد أن الفكر التربوي المعاصر قد اهتدى بفضل "تضافر بين الفلسفة، وعلوم النفس واللسانيات والبيداغوجيا... إلى أن في تعليم اللغة على هذا النسق إهدارا لطاقات ذهنية شتى" (المسدي: 2010، ص 175).

وإذا كانت الطريقة التحليلية لا يستسيغها المؤلف لعدم نجاعتها في عملية الاكتساب، فإنه يزكي الطريقة التأليفية لفاعليتها، حيث الانطلاق من الكل نحو الجزء من أجل إيصال الطفل إلى الكفاءة اللغوية إذا تهيأت له بيئة موضوعية في وسط متكلم باللغة، يسميه المسدي بـ: "**الحوض اللغوي**" (المسدي: 2010، ص 180).

لذلك اقترح الاستفادة من ميدان اللسانيات لاجتراح تصور معرفي تربوي، يسعف الطفل في تقبل اللغة، واستيعاب نماذجها، ولعل الاضطلاع بهذا الدور موكول لما يطلق عليه "**اللسانيات التربوية**"، المجال العلمي الذي جمع بين وصف اللغة، وتلقينها، واكتسابها (المسدي: 2010، ص 177).

يضيف المسدي في السياق نفسه أن المعرفة التربوية واللسانية لهي الأساس النظري والتطبيقي الكفيل بضمان إرساء التعلم اللغوي الأساس، وترسيخ البنيات التركيبية التي تشكل نسق اللغة أو تثبيت ما يصطلح عليه المسدي" **نشوئية التركيب**". لأنها "تقوم على انبثاق القوالب التجريدية للغة بينما كان تصور

الماضي لتعليم اللغة قائما على مبدإ المحاكاة للصيغ المترددة على مسامع الطفل"(المسدي: 2010، ص 180).

يشهد كذلك أن التعليم الأساسي بشقيه الابتدائي والإعدادي كما يسنه النظام التربوي العربي يعد مختبرا واسعا ومتدرجا لنمو الكفاية التواصلية باللغة الإعرابية في وضعيات مقامية دالة لدى الطفل المتعلم إذا طبقت فيه منهجية "نشوئية التركيب" في احترام تام لنواميس النمو الذهني، والنضج النفسي، والارتقاء التعبيري. ثم يختم بأنه رغم أن نشوئية الدلالة تعد الطريق الأصعب في مسار الاكتساب إلا أن ما يسميه بـ: "**اللسانيات النفسية**" أو علم النفس اللغوي قادر على توفير أسباب تجاوز التعثرات التي قد تعترض المسار التعلمي التعليمي في سبيل اكتساب اللغة وتحصيل ملكتها.

في نهاية هذا العرض يظهر لنا أن الفصل الثاني كان أقوى الفصول بيانا وإيضاحا لقضية التعالق المتين بين اللغة العربية والعلامة الإعرابية والإنسان العربي، وذلك لما حفل به من تشريح دقيق لمكامن الاتصال بين هذه العناصر على مستوى الدلالة والمعنى والتاريخ. فضلا عن الفصل الثالث الذي كان مسرحا لعرض عدد من الحجج العلمية والعلل والمنطقية التي تدفع الرؤى المؤمنة بالفصل بين العربية والإعراب، وتثبت الرأي الذي يزكي عملية الترابط بينهما. بينما باقي الفصول كانت دعامة مكملة للقضية السائدة في الكتاب.

خاتمة.

نقول في ختام هذه الجولة بين صفحات هذا الكتاب القيم: إن المسدي بما يملك من زاد معرفي، ومتانة منهجية، ورؤية ثاقبة، استطاع توضيح كثير من المغالق التي كانت تلف علاقة الإعراب بالعربية، حيث طاف بالقارئ في كتب التراث بحثا عن التأسيس العلمي المعتمد على البرهان والحجة، وذلك لتقوية إيمانه بأطروحة العلاقة الوظيفية بين الإعراب والعربية معززا رؤاه بما جد في عالم اللسانيات، ليخرج بدراسة علمية موضوعية أقل ما يقال عنها إنها عميقة ورصينة ومقنِعة، من حيث إن نتائجها يقبلها العلم، ويرتضيها العقل، ويطمئن لها القلب.

يتجلى ذلك واضحا من الناحية الشكلية في منهجية التناول، حيث حرص المسدي على بناء خطوات الدراسة بشروطها العلمية المتعارفة حيث اختط لها فصولا تحتها عناوين فرعية بمثابة مباحث، ومقدمة وخاتمة.

أما من ناحية المضمون فإنه قبل أن يناقش القضية قيد الدراسة، لجأ إلى بناء أرضية صلبة تؤصل للموضوع من خلال ما تتيحه آخر الأبحاث والنظريات المعرفية السائدة، وما وصلت إليه من تقدم، ثم أتى بعد ذلك إلى تشريح مفاصل ظاهرة الإعراب في علاقتها بتجليات المعنى وفعل الدلالة، قبل أن يناقش نخبة من الآراء التي خالفت قناعته، وبعدها قدم حلولا وجيهة من أجل استثمار فرص التقدم

العلمي بما يخدم اللغة الإعرابية، وفي نهاية المطاف عرض لقضية الاكتساب اللغوي ومتعلقاته باللغة الإعرابية.

مع ذلك يبقى البحث في العلامة الإعرابية يحتاج مزيدا من تجديد النظر، ومزيدا من التأسيس المعرفي والغوص في جذوره التاريخية والثقافية، وأسسه المنهجية، وامتداداته المرتبطة بالاكتساب والتعليم والتعلم من أجل الإجابة عن الإشكالات والقضايا الراهنة.

مراجع البحث.

- أبو حيان علي بن محمد بن العباس التوحيدي. **الإمتاع والمؤانسة.** المكتبة العنصرية، بيروت، 1424 هـ.
- سهام السامرائي. **العتبات النصية في رواية الأجيال العربية.** ط 1، كلية التربية/جامعة السمراء، 2001 م-1437هـ.
- عبد السلام المسدي. **العربية والإعراب.** دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، بيروت- لبنان، 2010.
- عبد القاهر، الجرجاني. **دلائل الإعجاز في علم المعاني.** تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر. ط 3، مطبعة المدني بالقاهرة - دار المدني بجدة، 1413هـ - 1992م.
- محمد، إسماعيلي علوي. **الألوان في القرآن -دراسة سيميائية نفسية-** ط 1، المجلس العلمي المحلي وجدة- المغرب، 2010.
- منجي، العمري. **القيد التركيبي في الجملة العربية، دراسة دلالية لنماذج من الروابط بين النحو العربي والنحو التوليدي.** ط 1، الدار التونسية للكتاب، 2015.
- هادي المطوي. **شعرية كتاب: الساق على الساق فيما هو الفارياق.** مجلة عالم الفكر، المجلد 28، العدد1، 1999.

الإبداع الشعري بين الثابت والمتحول(الموازنةأنموذجا).

Poetic creativity between constant and shifting balance as a model

د: برهمي نجلاء (جامعة طاهري محمد بشار/الجزائر)
البريد الإلكتروني:nejlabarhmi@gmail.com

الملخص :

يحاول هذا المقال أن يقف عند تجربتين شعريتين شكلتا الحجر الأساس في صرح الشعرية العربية القديمة ، تجربة استلهمت عبق الماضي بما فيه من قصائد شعرية خالدة تحمل في رحمها أكسير الخلود الذي أكسبها صفة المرجع والمحك البلاغي والبياني ، لذلك وجب على الشعراء العرب التواصل مع مبادئها لتحقيق مبدأ الهوية من منطلق من له تاريخ يتأثر، وأخرى جسدت الطموح إلى بث دماء جديدة في شريان القصيدة العربية ، وذلك بنزع عباءة عمود الشعر التي أضحت في عرف الشعراء المحدثين جلدا عربيا قديما متهرئا فوجب إذا استبداله بجلد بكرا غضا، يحمل مبادئ جديدة تساير التطور الكبير الذي مس العقلية الإبداعية العربية ، إلا أن هذه التجربة الأخيرة جوبهت بالرفض من طرف النقاد اللغويين بدعوى أنها تخالف ثوابت الثقافة العربية .

الكلمات المفتاحية : الشعر القديم ، الشعر المحدث ، الوضوح ، الغموض ،عمود الشعر ، اللفظ المعنى .

Abstract

This article attempts to stand on the two poetic experiences that formed the cornerstone of ancient Arabic poetry. The first was inspired by the essence of the past with its immortal poems that carry the elixir of eternity and became a reference for different rhetoric works. Therefore, Arab poets had to deal with the principles of those poems to achieve the values of their identity. The second one embodied the ambition to revive the Arab poem by removing the old forms of poetry that have become, in the tradition of modern poets, an old fashioned way of writing. In fact, the latter needs to be changed by a new one bearing new principles that get along with the great development that touched the creative Arabic mind. However, this last experience was rejected by linguistic critics on the grounds that it contradicts the values of Arab culture.

Key words: Ancient poetry, Modern poetry, Clarity, Ambiguity, Poetry,Colum، Articulation, Meaning.

المقال :

لما كان التجديد والتغير سمة من سمات الحياة، كان لابد أن تخضع القصيدة العربية لمنطقها فبدأت معاناة ومعضلة الشعراء المحدثين في صراعهم مع اللغة، فهم يستخدمون اللغة التي استخدمها الشاعر القديم بقوانينها الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، ومع هذا تمكنوا بفضل الأسلوب والصياغة والبلاغة تطويع بناء اللغة المقدس لخلق صورا من الجمال اللغوي، فقد أخذوا المعاني التي " استفادوها ممن تقدمهم ولطفوا في تناول أصولها منهم ولبسوا على من بعدهم وتكثروا بإبداعها فسلمت لهم عند ادعائها للطيف سحرهم فيها وزخرفتهم لمعانيها "(ابن طباطبا، عيار الشعر، 2005، صفحة 12)فتحولت لغتهم إلى ريشة فنان ترسم واقع عصرهم بصور من الجمال وتعبير أخاذ السحر والفتنة يجلي الغامض ويكسب الشعر غموضا يتوخون فيه أسباب الفتنة، ويصوغون بالمغالطة عن الحقيقة صوابا فنيا يهز ويحرك المتلقي من أبناء عصرهم بشفرته الخاصة.

وكم كانت أزمة الشعر عميقة حين أقحم في دوامة الموازنات والمقايسات التي حولت النقد إلى مضمار صراع علني بين طائفتين، إحداهما ترى ضرورة استلهام الشعر القديم والاحتماء به والابداع وفق معالمه ورسومه، وأخرى كلها رغبة في تطوير القصيدة العربية وتحوير قواعدها ومبادئها القديمة لتكون أكثر رحابة وعمقا في ضوء تأثير الثقافة الوافدة بدعوى أن القصيدة القديمة فقدت الفاعلية في التأثير والتواصل لاختلاف الأمزجة وتعقد المعرفة، فكانت أن قامت الطائفة الأولى بمحاولة إجهاض هذه الحركة وذلك بتسييج القصيدة العربية بما يسمى " عمود الشعر " المستوحى من مبادئ القصيدة العربية القديمة، وأصبح هذا العمود شرطا حتميا لشعرية الشاعر الذي وقف " محصورا بين لفظ قد ضيق مجاله وحذف أكثره وقل عدده وحضر معظمه، ومعاني قد أخذ عفوها، وسبق إلى جيدها فأفكاره تنبث في كل وجه وخواطره تستفتح كل باب، فإن وافق بعض ما قيل أو أجتاز منه بأبعد طرف قيل : سرق بيت وأغار على قول فلان، ولعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه ولا مر بخلده، كأن التوارد عندهم ممتنع واتفاق الهواجس غير ممكن، وإن افتراع معنى بكر لم يرض منه إلا بأعذب لفظ وأقربه إلى القلب فإحسانه يتأول وعيوبه تتمحل."(الجرجاني القاضي ، د.ط، صفحة 52)

ومما زاد من حدة المعركة بين الطائفتين أن جنح الشعراء المحدثين إلى اختراع الكلمات والأوزان وإبداع الصور وتوسيع المعاني والدلالات، حال بشار وأبي تمام في ابتكاراتهما التي خالفت الثوابت والقواعد البلاغية والصيغ الموروثة، مما أدى إلى دخول اللغويين والنحاة طرفا في المعركة بوصفهم خصوما للشعر المحدث فهو في عرفهم انحراف عن نظام اللغة ودلالات الألفاظ والمعايير النحوية والأنماط الصرفية، فضيقوا على الشعراء وعدوا الضرورة الشعرية خطأ، فينبغي على الشاعر " أن يجتنب ارتكاب الضرورات وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه

"(العسكري أبو هلال، الصناعتين ، ط2، 1989، صفحة 168)، فكانوا بحق حراس التراث اللغوي والبلاغي في وجه كل محاولة لانتهاكه، فقد ثارت ثورة الأخفش عندما صاغ بشار مصدرا من فعل وجل على وزن فعلى الوجلى في قوله :

"وَالآنَ أقصرْ عَنْ سُمَـــيَّة باطـــلي وأشـار بالوجـــلى علي مشـــــير(بشار بن برد، 1369هـ، صفحة 298)وكذلك يقول:

على الغزلى مني السلام فربما لهوت بها في ظل محضرة زهرة (ابن برد ، صفحة 237)

يقول الأخفش: لم يسمع من الوجل والغزل (فعلى)، وإنما قاسهما بشار، وليس هذا مما يقاس وإنما يعمل فيه بالسماع."(المرزباني، 1965، صفحة 314).ولم تقف النظرة اللغوية المحافظة عند هذا الحد من التصدي للمجددين، بل ظهر من مرديها من جعل من نفسه وصيا على التراث الشعري، منزلا نفسه منزلة الخصم والحكم شأن الآمدي (370 هـ) في كتابه الموازنة، الذي كاد أن يخرج بالشعر العربي إلى أوسع آفاقه بفضل ملاحظاته النقدية التي حملت في طياتها بذور الذوق السليم الذي كان نتاج دراية ودربة وثقافة واطلاع ومنهج علمي دقيق إلا أن ولائه اللامشروط للقديم جعله يقف موقفا يطفئ شعلة الإبداع في الشعر، فظلت الذات الشاعرة عاجزة على تجاوز الحدود والقوالب الجاهزة.

لغة النص الشعري

رفقة الآمدي للتراث رفقة عمر امتدت شرايين عطائها عشقا على كتاب الموازنة قرأته في الكثير من صفحاتها وأنا أجس نبض مفرداتها المسكونة بهم صاحبها وتعلقه الذي لا يحد بالشعر القديم فهو وإن تحدث عن مبادئ اللغة تحدث كما لو كان حديث الصديق الذي يعرف كل شيء عن صديقه فلم يتعامل معها بوصفها ألفاظا دالة إنما بوصفها موسوعة تاريخية تروي قصة الكلمة العربية في عصورها الأولى.

لذلك كله ظن الآمدي أن الشعر العربي القديم أفصح وأكمل نص في عالم الإبداع هذا الوهم هو ضريبة عطاء حضارة الصحراء، هذا العطاء الذي جعل الآمدي طائرا كاسرا يبحث بين أطلال القصائد عن مبادئ أصلح عليها عمود الشعر، فنجده يعلق على طريقة الطائيين في شعرهما قائلا: " وإنهما لمختلفان، لأن البحتري **أعربي الشعر، مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف** وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام، فهو بأن يقاس بأشجع السلمي ومنصور النمري وأبي يعقوب المكفوف الخريمي وأمثالهم من المطبوعين أولى، ولأن أبا تمام شديد التكلف **صاحب صنعة**، ويستكره الألفاظ والمعاني **وشعره لا يشبه الأوائل، ولا على طريقتهم**، لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة فهو بأن يكون في حيز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه، أحق وأشبه."(الآمدي، الموازنة (بين أبي تمام حبي بن أوس الطائي أبي عبادة الوليد بن عبيد والبحتري الطائي)، ط4، الصفحات 4-5).

والمستفاد من هذا النص أن الآمدي وضع شعر أبي تمام والبحتري على محك عمود الشعر الذي يملك معايير قاسية تحفل بانهيارات الشاعر المحدث أكثر من إنجازاته ونجاحاته، فالنص الشعري الحق في منظوره لابد أن يتلفع بلحاف عمود الشعر، الذي يُلزم لغة الخطاب الشعري بملامح تصب كلها في **الوضوح** مهما كانت ثقافة المتلقي، إذ ينبغي " للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات "(الجاحظ أ.، 1998 ط7، صفحة 99)فالشاعر البارع يؤثر في المتلقي عن طريق تشكيل اللغة تشكيلا " يؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفا محبوبا"(ابن طباطبا، صفحة 121).

فإذا عدنا إلى نصوص الموازنة للبحث عن القضايا التي شكلت مادتها، لوجدنا أن **قضية الوضوح** كانت على رأس القضايا المطروحة بوصفها القضية الأساس التي تولدت عنها القضايا الأخرى ذلك أن " غاية الشعر عند العرب أن يكون خبرا مفيدا "(مصطفى ناصيف، 1958 ط1، صفحة 239)، لاجتذاب الرغبة فيه وإثارة الإعجاب به وتحريك الميل إليه.

لذلك كان الوضوح عند الآمدي أهم المعايير التي يحكم بها على الشاعر بالجودة أو القبح ومقياس الوضوح عنده أن يجري الشاعر في شعره على طريقة الأوائل، فلا يوصف الكلام بالجودة إلا متى طابق " معناه لفظه، ولفظه معناه"(الجاحظ، 1998، صفحة ج1 /92)ويمكننا أن نجمل تجليات الوضوح عند الآمدي في قضايا: اللفظ والمعنى والتعبيرية والصورة.

1 ـ قضية اللفظ والمعنى :

يطالب الآمدي في عمود الشعر بمبدأين أثنين هما : حسن التأليف ووضوح المعاني فبهما تتأسس الشعرية للنص وتتحقق الجودة في أقصى درجاتها، فصحة " التأليف في الشعر وفي كل صناعة هي أقوى دعائمه بعد صحة المعنى، فكل من كان أصح تأليفا كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه. "(الآمدي، الموازنة، صفحة 429/428).

وبواسطة هذين المبدأين قيم الآمدي شعرية البحتري وأبي تمام، فكلما اتسم الشعر بحسن التأليف والقيام على المعهود والمشهور من المعاني دخل خيمة قيم عمود الشعر وكلما اتسم الشعر بدقة المعاني وعدم احترام شروط البلاغة والفصاحة في التأليف وفق المسار التقليدي المعهود كان في عرف أهل البلاغة والطبع وعلماء اللغة جعجعة رحى لا يتبعها طحن وجلجلة رعد لايليها مزن، فليس الشعر " عند أهل العلم به إلا حسن التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف."(المصدر نفسه ، الموازنة، صفحة 423).

فالشاعر في عرف الآمدي هو الذي يحسن لجم المعاني في تشكيل لغوي بلاغي له القدرة على " إثارة صورة بصرية في ذهن المتلقي "(ميشال عاصي، 1980 ط1، صفحة 71)،ذلك لأن بلاغة الشعر القديم توجب على الشاعر أن يشكل مادته الشعرية تشكيلا يبلغ به " المعنى قلب السامع "(العسكري أبو هلال ، الصناعتين ، 1989 ط2، صفحة 19)فيمكنه في نفسه بفضل الصورة المقبولة والمعرض الحسن، " لأن الكلام إذا كانت عباراته رثة ومعرضه خلقا لم يسم بليغا وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى "(العسكري أبو هلال ، الصناعتين ، 1989، صفحة 20)، لذلك ثارت ثائرة الآمدي على أبي تمام الذي رفض التأليف وفق الجلابيب اللغوية القديمة فرماه بالقصور والعي، فقد كانت " عباراته مقصرة عنها ولسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب "(الموازنة، ج1، صفحة 401) ،وليس عجيبا أن يعلق الآمدي قائلا : " قلنا له قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيما أو سميناك فيلسوفا، ولكن لا نسميك شاعرا، ولا ندعوك بليغا لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم، فإن سميناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء ولا المحسنين الفصحاء."(المصدر نفسه ، صفحة 402).

لقد عمل الآمدي في موازنته على تكريس منحى البحتري في الشعر بشكل يظهر الإبداع في الإخراج المتكرر للمعهود، فالبحتري على الرغم من بقائه في لغته الشعرية على صلات الموروث إلا أنه استطاع فتح المجال للجديد الذي لا يعبث بالأصول، فقد جمع الشعر عنده بين ندى التجديد برقته وهدوء التراث الذي فاح عبيره في الكلمة بغنج، فما أشبه شعر البحتري بسد يخزن النصوص بهدوء ومن تم يفتح بوابات أسلوبه لكي تتدفق خارجا وبقوة ألف حصان شعري، يقول الآمدي " فحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد، وذلك مذهب البحتري."(المصدر نفسه ، صفحة 402).

يتضح لنا من كلام الآمدي أنه يشترط في تأليف ألفاظ النص الشعري أن تفيد معنى خال من الغموض والإبهام، والتأليف الجميل هو الذي يحقق الفهم السليم لدى القارئ على أساس أن الألفاظ "وسائط بين الناطق والسامع، فكلما اختلف مراتبها على عادة أهلها كان وشيها أروع وأجهر والمعاني جواهر النفس فكلما إئتلفت على شهادة العقل، كانت صورتها أنصح وأبهر."(التوحيدي، صفحة 145).

فالشعرية كما يراها الآمدي ليست محصورة في اللفظ دون المعنى، وإنما هي صفة متحققة في التأليف مع التفاعل بطريقة الشاعر الإبداعية، " وذلك كمن فضل البحتري ونسبه إلى حلاوة اللفظ وحسن التخلص ووضع الكلام في مواضعه وصحة العبارة وهؤلاء الشعراء المطبوعون، ومثل من فضل أبا تمام،

ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها وكثرة ما يورد مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة من يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام. "(الموازنة، صفحة 10).

فالشعرية كما يراها الآمدي ليست محصورة في اللفظ دون المعنى، وإنما هي صفة متحققة في التأليف مع التفاعل بطريقة الشاعر الإبداعية، " وذلك كمن فضل البحتري ونسبه إلى حلاوة اللفظ وحسن التخلص ووضع الكلام في مواضعه وصحة العبارة وهؤلاء الشعراء المطبوعون، ومثل من فضل أبا تمام، ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها وكثرة ما يورد مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة من يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام. "(ابن الأثير، الصفحات 6-7)ذلك لأن المتلقي في زمن أبي تمام محيط بأبعاد الكلام ودلالاته، ولم يعد المعنى عنده " شيئا يستخلصه من قصيدة ما كاستخلاص الجوزة من قشرتها "(الموازنة، صفحة 205/204)، ومن ثم يغدو المتلقي بهذا المفهوم منتجا لدلالة لما يتوفر لديه من أدوات إجرائية وخبرات مرتبطة بواقعه الإنساني والحياتي، فهو يصل إلى قمة اللذة الفنية والذهنية حين يحتك بالنص الغامض الذي يطفئ لهيب عطشه التأويلي.

2 : التعبرية

لقد تأكد الوعي بالخاصية الانزياحية للخطاب الشعري بوصفه مفارقا للخطاب العادي عند النقادالعرب من خلال مداخل كثيرة، أهمها الصراع الذي دار بين اللغويين والشعراء المحدثين، لذلك نسج الآمدي نزعته في التعبير وفق ما تواضع عليه أهل اللغة والنحو، فاحتكم إلى مواصفات العرف الدلالي بحيث لا يعتمد على فيء المعنى بل على المعنى المباشر الذي حددته المعاجم للألفاظ، فهو لا يؤمن بوجود انزياحات دلالية ولا حتى عشوائية وإنما هناك الدلالات المقننة التي تعارف الشعراء والعلماء والناس على فحواها، ومن هنا تأتي تخطئته لأبي تمام في أبيات عده خارجا على ما قالته العرب من مثل قوله :

ظعَنُــوا فكَانَ بُكَـائِي حَــوْلاَ بَعْدَهُمُ ثُم أرْعَــوَيْتُ وَذَاكَ حُكْـمُ لبيــدِ
أجدر بجــمرة لوعــة إطــفاؤها بالدمع أن تــزداد طــول وقـود

فيقول " هذا خلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها [...]فلو كان اقتصر على المعنى الذي جرت العادة في وصف الدمع، لكان المذهب المستقيم ولكنه استعمل الإغراب فخرج إلى مالا يعرف العرب ولا مذاهب سائر الأمم. "(الموازنة، ج1، صفحة 339).

لقد تجاهل الآمدي خصوصية لغة الإبداع الشعري القائمة على تجاوز دلالات الألفاظ القاموسية المحنطة، لذلك لم يتقبل مبالغة البحتري في وصف ذيل الفرس وذلك بقياسها بمدى نجاح محاكاة الشاعر في مطابقة الصورة الواقعية، قال البحتري:

ذنـــب كـــما سحب الرداء يذب عـــن عرف وعرف كالقنـاع المسبل

قال الآمدي : " هذا خطأ من الوصف، لأن ذنب الفرس ـ إذا مس الأرض ـ كان عيبا فكيف إذا سحبه وإنما الممدوح من الأذناب ما قرب من الأرض ولم يمسها."(الموازنة، ج1، صفحة 380).الأمر الذي يتجاهله الآمدي أن لغة الشعر غير لغة التواصل التي تستند على الوظيفة المرجعية لمطابقة الواقع المشاهد، فالشاعر يحتضن الواقع بعينه الشاعرة التي تمارس عليه سلطة المغايرة والتحويل، ذلك "لأنه يستوعب الشيء ويقوم في الوقت نفسه بتجريده من سماته ثم يعيد صياغته فلا يوصله إلى المتلقي إلا بعد أن يكف عن كونه هو ذاته "(الموازنة، ج1، صفحة 402)فمن وظائف الخطاب الشعري خلق علائق جديدة بين الكلمات مما يكسبه دلالات خبيئة فيحقق الدهشة والإمتاع، ولا يتحقق هذا إلا يد شاعر يحسن استغلال الدلالات ويتفنن في توليدها ويحسن محاصرة الدفق الدلالي بتأليف جميل .

هذا الفهم الراقي للغة الخطاب الشعري رفضه الآمدي، فكان الانزياح في عرفه خطأ وشذوذا إذ ينبغي على الشاعر أن يتجنب ارتكاب الضرورات وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية.

ثالثا الصورة:

الشعر عند الآمدي لحظة ابداعية تأتي في عجل على جناح الخلوة الالهامية الأنيقة لتتفاعل مع تربة عمود الشعر التي أخصبتها جهود الشعراء القدامى في زمن التفوق والعبقرية، فتفتح وردة الشعر أكمامها بكل عطرها المختزل وشذاها لأفق مبهم غريب بلغة منحوتة من درر الكلام المأخوذة من الأفنان السامقة للشعرية العربية الفياضة.

والآمدي في موازنته يسلط الضوء على النص الشعري بوصفه شبكة علائقية نسقية تصله بغيره من النصوص ،داخل بنية كبرى تتجلى فيه وبه في الآن ذاته بنية لا تتحقق إلا في " حسن التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله ، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه "(برد، 1369هـ، صفحة 227)وبفضل هذه البنية يمكن تحديد القيمة الشعرية في شكل الغائب الحاضر خوفا من فساد الشعر والذوق العربي ، وذلك بالاستناد على الصورة التي تتميز بميزتين اثنتين هما :

1 – **الإصابة في الوصف:**

بين الوصف والشعر خيط متين ، لا بل مرساة لا تقوى عليها الريح الهوجاء ،يقتضي الاثنان ترهبا جماليا يفرض الاقلاع عن التقريرية الفجة والخيال المجنح الذي لا يصيب مقصوده ، فالشاعر وهو يواجه لحظة الوحي الشعري الخاطفة يحصر مجهوده في محاولة المسك بتلك اللحظة خوفا من هروبها وذلك بالاعتماد على آلية التشكيل ، لذلك عد الآمدي إصابة الغرض المقصود بالوصف ثاني أهم أربعة ركائز تجود بها صناعة الشعر ، يقول : " وأنا أجمع لك معاني سمعتها من شيوخ أهل العلم بالشعر ، زعموا أن

صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء وهي : جودة الآلة وإصابة الغرض المقصود وصحة التأليف ، والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها."(الموازنة، ج1، صفحة 229).

ففي هذا النص يعترف بأنه احتكم إلى آراء من سبقوه لتقييم لغة التصوير عند أبي تمام والبحتري ونذكر من هؤلاء قدامة بن جعفر ، الذي نظفر له في الموازنة بنفحات نقدية نشرت عبق عبيرها الذي وجد ملاذا رحبا في شعر الطائيين، خاصة في تعليقه على قول أبو تمام:

لو يعلم العافون كم لك في الندى من لذة وقريحة لم تحمد "(برد، ج1، صفحة 372)

فهو يرى أن قول أبوتمام (**من لذة وقريحة**) خطأ لأن " الوصف داعية أن يتناهى الحامد له في الحمد ويجتهد في الثناء لا أن يدع حمده ."(الموازنة، ج2، صفحة 370).

الرؤية ذاتها نجدها في نقده لقول البحتري:

إذا سار كف اللحظ عن كل مبصر سواه وغض الصوت عن كل مسمع

فلست ترى إلا إفاضة شاخص إليه بعين أو مشيربإصبع "(برد، ج1، صفحة 435).

إذ يقول " الإفاضة : الدفع يريد أنه يدفع ببصره إليه ،وينحو به نحوه والإضافة في الكلام أن يدفعوا أيضا القول ويبعثوا الكلام، وهذه هيبة وجلال ما وراءهما غاية ، وكان المتوكل أولى بهذا الوصف ."

المصادر و المراجع :

1- بشار بن برد. الديوان. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1369هـ.

2- الجرجاني القاضي علي بن عبد العزيز. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تح. أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي. منشورات المكتبة العصرية، بيروت، دط.

3- ابن طباطبا العلوي أبو الحسن محمد بن أحمد. عيار الشعر. تح. عبد العزيز بن ناصر المانع. اتحاد الكتاب العرب. 2005.

4- العسكري أبو هلال. الصناعتين. تح. مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1989.

5- مصطفى ناصف. الصورة الأدبية. دار مصر. القاهرة. ط1. 1958.

الشعر والجنون في الأدب العربي القديم
تجربة قيس بن الملوح أنموذجا

Article title: Poetry and madness in ancient Arabic literature

The experience of Qais bnou Al-Mallouh as a model

عزيز بويغف أستاذ باحث- الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين ورزازات- المملكة المغربية

البريد الإلكتروني: aziz.bouyghf@gmail.com

ملخص:

ظلت ثيمة الجنون ثيمة ثرة إذ أثارت كثيرا من الرؤى النقدية والأدبية والفلسفية، وانفتحت على قراءات عدة حاولت في مُجملها النظر إلى الجنون لا باعتباره مسًّا "عقليا" وكفى، وإنما رؤيةً متجددةً للعالم، فيها الكثير من الخرق والتجاوز لوثوقياتٍ حكَمت المجتمعَ ونَمَّطَتْهُ ورسمت له حدودا لا ينبغي له تجاوزها حتى لا ينفلت من عِقال "العقل".

وقد زخر إرثنا الشعري العربي بنماذجَ متميزة جسَّدت الجنون في أعمق تجلياته، ومنها تجربة الشاعر "قيس بن الملوح" التي شكلت أنموذجا لعشق أرَّخته شتى المصادر، وظل الرواة ينقلون أخباره، وينفضون الغبار عنه باعتباره تجربة تخطَّت حدود تقاليد الجاهليين وخلخلت قواعد العلاقات العاطفية في عصرهم.

الكلمات المفتاحية: جنون – حب - شعر – اغتراب – ثورة – تجدد – تقاليد وعادات – قلق وجودي.

Summary:

The theme of insanity remained a theme of revolution as it sparked a lot of critical, literary and philosophical visions. It also opened up to several readings that attempted in their entirety to view insanity not just as a "mental" and sufficient affliction, but rather as a renewed vision of the world in which there is a lot of breach, a lot of transgression of trusts; trusts that have ruled society, standardized it and set limits for it that should not be transcend it; so that it does not escape from the mind of "reason".

Our Arab poetic heritage was rich in distinct models that embodied madness in its deepest manifestations, including the experience of the poet "Qais bnou Al-Mallouh", which formed a model for a love that was dated by various sources, and the narrators continued to convey its news and dust it as an experience that transcended the limits of the traditions of the Pre-islamic period and broke the rules of emotional relations in their era.

Key words: madness - love - poetry - alienation - revolution - renewal - traditions and customs - existential anxiety.

1- تقديم:

إن الحديث عن ظاهرة الجنون في مخيالنا الفكري والثقافي هو حديث متفرع المناحي، ثر الجوانب، عميق الدلالات، إن الجنون بهذا المعنى ومضة تعكس انفلاتا مَا عن ربقة الرقابة، ونزوعا لتجاوز كل اليقينيات والمسلمات التي تخضع بشكل أو بآخر لمنطق القواعد العقلية. إننا بصدد عوالم تحمل بين طياتها ثيمات القلق والتأمل والحيرة، لكنها عوالم قد تفتح أمامنا أيضا كُوى غرائبية وعجائبية تتأسس على الرمزية والخيال. الجنون بهذا المعنى ليس جنونا سطحيا عاديا، إنه انفتاح على مساحات فلسفية رحبة، وعلى الأدب بأبعاده النفسية والاجتماعية والجمالية، وعلى استيهاماته وصوره التي تنبض بالكثير من المعاني التي لا تخبو. إنها عوالم خارج كل "سلطة"، سواء أكانت هذه السلطة اجتماعية أو سياسية أو عقائدية أو أخلاقية، عوالم غير ثابتة الحدود والمعالم والمعارف، لذلك نلفيها تمتد في كل الاتجاهات لتتجاوز قواعد الواقع ومحظوراته بعيدا عن كل تحكم أو توجيه.

الجنون لا غرو، رغبة دفينة في التجدُّد، وحين نكون إزاءه فكأننا إزاء قارب بلا شراع يتمايل بحثا عن القرار المستعصي، وبحثا عن شط لا يأتي، لنكون أمام نهايات تستحيل بدايات متجددة، حيث المرافئ مداخل إلى اللانهائي، وحيث طريق المجانين طريق مختلف ينبض بالمآسي والآلام، لكنه أيضا طريق انعتاق ونُشدان للخلاص. إن قدر المجانين قدر "سيزيفي"، إنهم يُسْلِمُونَ أنفسهم إلى عالم اللايقين، الموحش، إلى مسالك التيْه الأكثر انفتاحا، فتطاردهم الأعين العاقلة، وتتربص بهم كونهم اختاروا الوثوق ببؤر العبور إلى عوالم اللامرئي.

وقد كان للجنون بدلالاته الفلسفية والثقافية حضور في ثقافتنا العربية، كانت للمجنون طقوسه الخاصة، عكَسَها الشعر العربي القديم بخاصة، لأنه كان ديوان العرب يسجلون فيه آمالهم وآلامهم. وعموما كانت البيئة العربية وماتزال بيئة قبلية تنزع أكثر إلى الخرافة والإيمان بالغيبيات والماورائيات، لذلك وسمت الشاعر بسمات خاصة، ورأت فيه الحكيم المُفارِق المختلف. لقد ظنت أن به مسًّا، وأن له شيطانا يلهمه الشعر. كان الشاعر في عصور الأدب الأولى فيلسوف الجماعة وحكيمها، وكانت القبيلة إذا نبغ فيها شاعر أقيمت الولائم، وجاءتها القبائل الأخرى لتهنئها وتحتفي معها بهذا الكائن النوراني الذي سيستحيل لسان حال الجماعة يدافع عنها في المجالس ويذود عن عرضها وشرفها.

في هذا الصدد، خلَّدت تجارب شعرية عربية عدة صور للجنون، خاصة جنون الحب، فكانت تجارب رائقة زاخرة بكثير من الدلالات والأبعاد الموحية، حتى أضحى تراثنا تراثا ثرا بقصص عشق وهيام حملت بين طياتها مُسحا غرائبية وعجائبية، جعلتها تقترب من عوالم الأسطرة والإبهام والإبعاد. لقد عكست رغبة الشعراء في التعبير عن مشاعرهم وإحساساتهم الدفينة، في ظل بيئة تقليدية حكمتها عين الرقيب، ووثوقياتٍ ومواضعاتٍ لطالما كبَّلت المجتمع وحاولت إخضاعه لمنطقها الثقافي والأخلاقي. إن خروج

الشعراء عن هكذا قواعد لا يمكن إلا عدُّه ثورة على المألوف، ونشدانا للتحرر والانعتاق من ربقة التصور الوحيد والتنميط الذي ابتغى إخضاع الفرد لمنطق الجماعة وعاداتها وتقاليدها.

إن الشعر إحساس كما الحب، إنهما متواشجان ومتلازمان، لذلك استحالت كثير من القصائد الشعرية سجلا نابضا بشتى معاني العشق والصبابة والوله، حتى أن بعض الشعراء ولشدة تعلقهم بمعشوقاتهم بلغوا درجات من الحب قُرِنَتْ بالجنون، لأنهم تجاوزا القواعد المرعية، والعادات الاجتماعية والتقاليد التي كانت تحرم البوح وترسم حدود الإفصاح، فأضحى التعبير الصادق عن الأحاسيس انفلاتا وتكسيرا لكل الطابوهات التي قيَّدت المجتمع وحكمته وفق ضوابط محددة. ومن أبرز هؤلاء "قيس بن الملوح" الذي اشتهر بعشقه لليلى العامرية، و"الجنابي عورة بن حزام" عاشق عفراء بنت مالك العذرية، و"قيس بن ذريح" والذي اشتهر بعشقه للبنى بنت الحباب، و"جميل بن معمر" عاشق بثينة بنت يحيى وغيرهم كثير.

لقد اقترن الجنون عند هؤلاء الشعراء بالقلق الوجودي، فأضحى منجزهم الشعري تعبيرا عن الرفض، وثورة في وجه المجتمع القبلي الذي كان يؤطر كل إحساس ضمن حدود خاصة. وسنحاول في هذا المقال تبيُّن مفهوم الجنون في علاقته بالحب، على أن نقدم تجربة الشاعر "قيس بن الملوح" كنموذج لاقتران الجنون بالاغتراب والضياع وأيضا بالثورة على كل المواضعات الاجتماعية القبلية.

2- الحب والجنون: من اغتراب الذات إلى انفلاتها بحثا عن الانعتاق:

لا يخرج الحب في ثقافتنا العربية عن معاني الاغتراب، إننا بصدد اغتراب وجودي يهز الذاكرة ويرج كينونة الإنسان أينما حل وارتحل. لقد ظل الحب عاطفة إنسانية تحمل بين طياتها الكثير من التعبيرات والإيحاءات، لذلك وجب النظر إليه نظرة مختلفة تتجاوز منطق قدرة المحب على بلوغ الغاية أو الإخفاق في ذلك. إننا إزاء مشهد عاطفي قابل للانفلات في أية لحظة، مشهد يقوم على ثنائيات تتفاعل حتى توجِد التجربة وترسي عوالمها العميقة.

الحب بهكذا منطق، رؤية شديدة الاضطراب في وسط تحكمه مواضعات اجتماعية صارمة، لذلك نرى أن تجربة الشاعر في هذا الصدد هي بمثابة مخاض تتواشج فيه إحساسات تتراوح بين الفرح، والحزن، والغضب، والألم، والحنين، والرفض، والانتقام، والموت. فكانت النتيجة أنْ حَمَلَ الشعراء لواء الثورة، يتألمون ويعيشون سفرهم اللانهائي. إنهم حكماء هروب من إسار الوعي، أي إسار العقل. لقد اختاروا طريق العشق فاحترقت دواخلهم واكتووا بنار الهجر والفراق، فَلْسَفُوا الحياة فلم يكن لهم من بد إلا طريق الجنون كتعبير عن الرفض، وكنزوع إلى الانعتاق والتجدد بحثا عن الأمان الروحي، وعن ولادة جديدة يتخلصون فيها من متاهات الماضي، ومن واقع لم يعد يستجيب لانتظاراتهم.

لقد توسع مفهوم الجنون في مخيالنا الأدبي العربي حين ارتبط بالحب، فلم يعد مجرد تعبير مرتبك مضطرب لم ينجح في بلوغ الغاية والهدف، بل أضحى صورة تخبرنا بكل شيء عن الواقع المعيش، وهو

واقع الحصار والمنع والمصادرة. إننا أمام صورة مجتمع ترسم فيه السياسة خطوطا، وتفرض عدم تجاوزها. إننا أمام سلطة خارج كل سلطة، حيث الإفراط أو الحرمان، فتركن الذات إلى رغباتها لتحيلها حنينا ونوستالجيا، حنيناً إلى حب بلا ضفاف، لكنه حب محظور، ممنوع لأنه يخلخل القواعد ويتجاوز الخط "الأخلاقي" و"القيمي".

إن الجنون في أدبنا العربي هو رفض وثورة، ثورةُ الرغبة عن الرقابة ونزوع إلى الإشباع، رفض للعقل الذي هو تعبير عن يقينيات الفرد والجماعة معا. إنه خروج عن منطق السلطة السياسية التي تروم تدجين الأفراد وإخضاعهم لقالب جاهز. إن الجنون هو تعبير عن وهن الأمة/ الدولة، التي لا تستطيع استيعاب انتظارات أفرادها، فتلجأ إلى القهر والقمع. إنها عوض أن تضمن وحدة المجتمع تلجأ إلى تجزيئه وتفتيته، فتدفع الأفراد إلى البحث عن تماسك صعب المنال. إن التنافر بين الذات ووعيها والسلطة لابد أن يؤدي إلى الجنون، لكنه جنون فلسفي يحمل بين طياته معاني القلق الوجودي، "جنونٌ لا يستهدف مخاطباً محدداً، بقدر ما يدور حول نفسه، إنّه خطاب ينطلق من الذات ليعود إليها، خطاب يتعالى على الواقع العقلي ويؤسس، بالمقابل، لواقعه الخاص، وفق منطلقات ذاتيّة، لا ترتهن بالفهم بقدر ما تنهض على الخلخلة، خلخلة المفاهيم المصورنة للعالم، والقوانين الضابطة له، وهذا ما يجعل المتلقي لخطاب الجنون يقف مشدوهاً أمامه حيناً، وأحياناً أخرى لا يعيره اهتماماً، نظراً لمخالفته الأطر المرجعية للواقع".(محمد تايشينت، فاتح أبريل 2019، ص: 13.) .

الجنون فضلا عن أنه ثورة وانعتاق، هو أيضا نزوع إلى العَجَب، وانصهار في عوالم اللاحالة. إنه ينأى عن التقاليد والعادات، ويحاول التخفيف من تأثيرها، لذلك يحاول الشعراء في أعمالهم تجاوز المنطق إلى الخيال الأدبي، ويفتحون قصائدهم على الإبعاد والإبهام، متوسلين في ذلك بعوالم الإيحاء والمجاز، ما يمكنهم من فتح مجالات معرفية خصبة تتصل بالحقيقة وإن بأشكال أخرى. هذا الطرح يحتم علينا النظر إلى الجنون ليس كمرض أو كمس وكفى، إنما وجب عده لحظة تسامٍ، لحظة تَرَفُّعٍ وبحث حثيث عن يقين لا يتحقق إلا عبر الحيرة والشك. ألم يقولوا في تراثنا الثقافي خذوا الحكمة من أفواه المجانين، ألا يعكس المجنون صورة للتحرر من كل القيود، ألا يعيش هذا الأخير "سلاما" نفسيا وهو ينسجم مع ذاته ويعبر عن رغباتها متجاوزا عين الرقيب.

إن تأملنا في منجزنا الأدبي، الشعري منه والنثري، يجعلنا نقف - على الأقل- عند ثلاثة أشكال من الجنون، جنون رومانسي، جنون حكيم، وجنون مقدس. إن المشترك بين هذه الأشكال قدرتها على الثورة على كل القوانين في مجتمع له المشاعر نفسها، مجتمع متماسك ظاهريا، إنْ تردد فيه عقلاؤه على خوض غمار الشك والمغامرة تكفل "المجنون" بذلك لأنه يختار طريق الحيرة، فخياله عقله، إنه يرى

الأشياء رؤية خاصة، "بريئة"، يدعمها منطق الخرق والتجاوز، والقدرة على التنبؤ، هذه القدرة هي التي وسمت الشاعر بسمات خاصة، وجعلته نموذجا يحتذى في عوالم الإبداع الحق.

وقد آمن كثير من النقاد بحتمية التلازم بين الجنون والإبداع، ومنهم الناقد جون دريدان الذي رأى بأن "المواهب العظيمة قرينة الجنون"، بل إن هناك من الناس من اعتبر العبقرية شكلا من أشكال المس العقلي، فـ"لم يقتصر أمر تأملهم للعباقرة عند حد الدهشة، بل تعدى ذلك إلى تفسير عبقرية العباقرة. فذهب البعض منهم إلى التفسير بالجن، بينما ذهب البعض الآخر إلى التفسير بالجنون، والبعض الثالث إلى التفسير بجولان الروح إلى جهات بعيدة عن الجسم، فثمة اعتقاد ما يزال سائدا في بعض الأوساط يذهب إلى أن الروح يمكن أن تفارق الجسم في بعض الأحيان لمدة من الزمن تقصر أو تطول، بحيث يتسنى لها أن تتصل بالعالم العلوي وتقف على أسرار الحكمة التي لا تتسنى للباقين من الناس وهم في نطاق أجسادهم".**(يوسف ميخائيل أسعد، 2001، ص: 19.)** إننا بصدد اندفاعات وخيالات ومظاهر غموض خارج كل قاعدة، تروم النبش في الواقع واستكناه أغواره، ولعل هذا ما حدا بالطب النفسي إلى التوسل ببعض المنجزات الإبداعية، واستثمارها في تبين التقاطعات الممكنة بين الحالة الإبداعية وحالات الانفلات النفسي، مثل الخيال والأحلام، ومن هذه المنجزات على سبيل المثال لا الحصر رواية "القرين" لدوستويفسكي، ومسرحية "هاملت" لشكسبير، وامتد الاشتغال إلى بعض من مؤلفات "كافكا" و"بلزاك". والملاحظ في هذه الدراسات أن الاشتغال انصب على شخصية المؤلف بشكل أكبر باعتباره صاحب العمل، وباعتبار العمل أيضا صورة عن المخبوء في نفسيته ودواخله.

لقد كان هَمُّ المنهج النفسي في الأدب سبر أغوار نفسية المؤلِّف أولا، ثم رصد الأبعاد النفسية في منجزه على انفتاحها وإبدالاتها، بغية تعرف الأنماط والنماذج النفسية فيها، ومن ثم الربط بين شخوص العمل وشخصية الأديب، ذلك أن هناك حالات يقوم فيها الأديب بإسقاط شخصيته على شخصيات رواياته. كان أفلاطون على سبيل المثال، يرى بأن العواطف هي التي تحرك الإنسان وتؤثر في نفسيته، لذلك استبعد الشعراء من مدينته الفاضلة. وكان ابن قتيبة في تراثنا الأدبي مهتما بأحوال النفس، وقد وجد أن الشعراء ينظمون القريض غالبا في الليل والخلوة وصدر النهار وعند المرض والاعتلال، وعلى نهجه سار القاضي الجرجاني في مناقشته لملكة الشعر، حين ربطها بنفسية الشاعر، فالشعر الفظ عنده لا يعني إلا نفسية فظة، أما الشعر الرقيق فلا يعني إلا نفسية رقيقة. وعند الغرب كان أبرز من تطرق للموضوع الفيلسوف الألماني سيغموند فرويد، والذي رأى أن لكل نص أدبي هدف وغاية، وأن الأديب يُصَرِّفُ مكبوتاته في أعماله، التي لا يستطيع تصريفها في الواقع، بل ويسقطها على شخصيات أعماله.

إن محاولة تمثلنا للجنون في الأدب يجعلنا، ومن خلال ما سبق، نقول إن تحليل الأعمال الأدبية من وجهة نظر نفسية، لا يتحقق إلا بتمثل واستيعاب مجموعة من المفاهيم التي تتأطر ضمن مجال الطب النفسي،

كالهلاوس والهذاءات، والاضطرابات الوجدانية، وفقدان الثقة في الذات، أضف إلى ذلك الانفصال عن الواقع وتفكك الشعور به. لقد كان تمثل كل هذه المفاهيم سبيلا إلى تمثل عميق لمفهوم الجنون، وبالتالي القدرة على التغلغل في أعماق الذات الإنسانية لاستكشافها، واستكشاف خبايا المجتمع، وإشكالاته وأزماته، والمتناقضات التي تعتور بناءه. وبالإضافة إلى كل هذا، كان الجنون وسيلة لحماية الذات من تناقضاتها وصراعاتها الداخلية، وكذلك حمايتها من خطر البيئة التي تحيط بها، وتتربص بها الدوائر.

عكس الاهتمام بالجنون في أحايين كثيرة، موضوعات لها علاقة بقضايا سياسية واجتماعية وثقافية كانت سائدة في مراحل معينة من تاريخ الإنسان، كما أنه شكل فرصة لتعرف وجهة نظر الأدباء من كثير من القضايا المؤرقة، فـ"إذا نظرنا إلى الأدب كي نتدبر دور الجنون فيه(...) وجدنا أن المجنون الأدبي، في أغلب الأحوال، ليس سوى فيلسوف يرتدي قناعا، ومن ثم، فإن دور المجنون في الأدب يظهر جليا على أنه دور فلسفي، كما أن مفارقة الجنون هذه - أي كون الجنون أدبيا في الفلسفة وفلسفيا في الأدب - مفارقة واضحة على نحو لا تخطئه العين، كما يبدو أن أفكار الفلسفة والأدب والجنون أفكار يتصل بعضها بالآخر اتصالا أصيلا ثابتا. لذلك، فإن الجنون قد يفسر إشكالية العلاقة بين الفلسفة والأدب".**(رشا حمود الصباح، 1987، ص:4.)** الجنون في الأدب بهذا المعنى، لا ينفصل عن الرؤية الفلسفية للعالم، وهي رؤية تمتح من عوالم القلق الوجودي، من عوالم البحث في مكنونات الذات ومحاولة فهمها، وهي تنفصل عن الواقع وعن الذهنية السائدة، لترسي عوالمها الخاصة بعيدا عن كل الحدود، فإذا كانت الفلسفة ترفع شعار السؤال والشك والتأمل، فإن الجنون في هذا الصدد لا يخرج عن هذه الثيمات، إنه "بهذا المعنى لا يتحدد بوصفه حالة سيكولوجيّة مفارقة للطبيعة، بل بوصفه حالة وجوديّة يختارها الإنسان في سعيه إلى فهم العالم وأشيائه، ولعل ّالمراهنة على الإنصات للمطلق بالقلب لا بالعقل ضرب من هذا الفهم، الذي يُعد ّعند المتصوفة جميعاً الجسر الأوحد لإدراك الحقائق في جوانيتها".**(محمد تايشينت، فتاح أبريل 2019، ص: 13.)** إن الجنون في الأدب بوح خاص، كشف عن عالم يحتاج دائما إلى الكشف، حتى تتحقق صيرورة التجدد، وحتى ينعتق النص من كل إسار. إنه شكل من أشكال المداراة والمخاتلة، حين لا يجد الشاعر مثلا من سبيل للتعبير إلا سلوك طريق الجنون. لذلك نجد "في المسرح والأدب، شخص المجنون له أهمية معتبرة: لقد بدأت شخصية الأحمق والأبله والغبي في الأشكال الهزلية والأهجوات تكتسب أهمية كبيرة.لم تعد هامشية، ولم يعد ينظر إليها باعتبارها كيانا مضحكا ومألوفا. لقد أصبحت تحتل الموقع الأساس داخل المسرح، كما لو أنها المالكة للحقيقة. (...) فإذا كان الجنون يأخذ صاحبه في دوامة حيث يفقد السيطرة على نفسه، فإن المجنون، على العكس من ذلك، يذكر الكل بحقيقتهم".**(ميشال فوكو، 2006، ص: 35.)** إنه يستطيع الوصول إلى الجوانب

المظلمة والمناطق الأكثر قتامة، تلك المناطق المجهولة التي تحتاج دائما إلى إضاءة، إنه يسلك طريق "الحكمة" حين يتجاوز كل الطابوهات، وحين يكد بحثا عن وجودية مختلفة تمنحه الروح وتبث في دواخله ثيمات الشك والمغامرة.

ولتبين الأمر أكثر، نرى أن نشتغل على تجربة الشاعر قيس بن الملوح "مجنون ليلى"، والذي شكلت تجربته صورة عميقة لحضور مفهوم الجنون في الشعر العربي القديم، بما حملته هذه التجربة من خصائص، وما كشفت عنه من سمات، حكمت علاقة الجاهلي بمجتمعه / قبيلته، والبيئة التي نشأ فيها ونظرتها للمجنون، بل ورؤيتها للعلاقات الاجتماعية، وكيف يجب أن تخضع هذه العلاقات لقواعد ومواضعات أرست أسسها القبيلة، وأسهمت في تطويق كثير من الأحاسيس والمشاعر النبيلة، حتى أن بعض الشعراء والأدباء والمفكرين والفلاسفة لم يجدوا من بد إلا إعلان الجنون حتى يراوغوا السلطة والمجتمع والعادات، وحتى يتمكنوا من إيجاد مساحة للتعبير تكفل لهم حق البوح بكل ما يعتمل في دواخلهم من إحساسات.

3- قيس بن الملوح والجنون: من اغتراب ذات الشاعر إلى انفلاتها بحثا عن الارتواء الوجداني:

عانى الشاعر العربي قديما من وحشة المكان، ومن ظلماته وصمته الرهيب، لقد كان يعانق في ترحاله الفيافي والبيداء والصحاري القاحلة، كان يعيش في وسط مقفر مترامي الأطراف، غريب الأجواء، لذلك تسرب إلى ذهنه الهلع وأخذ يتصور المكان عاجا بكائنات لا مرئية قادرة على إيذائه، حتى اختلطت عليه الحقيقة بالخيال، والواقع بالوهم. لقد "اعتقد العرب بوجود علاقة متينة بين الجن والشياطين من جهة وبين الشعر والعبقرية والإبداع من جهة أخرى، وأن للجن أشعارها وهواتفها، وأن لكل شاعر شيطانه الذي يلهمه ويبذر بذرة الإبداع في عقله، حتى أنهم رووا الكثير من الأشعار على لسان الجن، ورووا شعرا لإبليس، وأن الجن ترثي الأكابر، وتقتل البعض الآخر، أما الشعر فإنه كلام غير عادي لديهم لهذا عزوا قوله إلى الجن والشياطين، فقالوا: إن لكل شاعر شيطان خاص به".**(قيس كاظم الجنابي، 2007، ص: 19.)** من هنا تبدو فكرة الجنون عند شعرائنا وليدة العقل العربي، وليدة وعي عميق بتاريخنا العقلي، إنها نتاج الإيمان بالمس والوساوس التي تعتري الإنسان بعد أن يمر بمرحلة الوعي، إنها أيضا رفض لواقع مريض مهترئ متذبذب. لذلك اختار كثير من الشعراء هذا الطريق إذ وجدوا فيه ضالتهم ومتنفسهم أمام محدودية طرائق التعبير وأمام صرامة أدبيات القبيلة، والتي حدَّت من حرية القول أحيانا، وكبلت الشاعر وحاولت محاصرة العلاقات العاطفية، سندها في ذلك العادات والتقاليد.

لقد أحس الشاعر بالكثير من الضيق أمام هكذا قوانين وقواعد، لذلك ألفيناه متمردا، ألفيناه حالما، مجنونا، تارة لشدة تعلقه بالله، ولعمق وجده به وجدا أشبه بالجذب كما عند الصوفية وعلى رأسهم الحلاج

وجلال الدين الرومي والنفري ورابعة العدوية وغيرهم. إنهم يؤْثرون الجنون على أن يفصحوا بما يعتمل في دواخلهم من هوى ومحبة للخالق إفصاحا سطحيا، يتظاهرون بالخرس حتى ينفِّروا الناس عنهم وحتى يبلغوا مبلغ الصفاء والنقاء الروحي، وتارة أخرى ألفينا الشاعر مجنون عشق وهيام، مجنون صبابة وولع، يحاول أن يعشق بعيدا عن عين الرقيب، حتى إذا انكشف أمره منعته القبيلة من بلوغ مراميه، ومن الوصول إلى معشوقته والارتباط بها. لقد كان هذا المنع دافعا بالنسبة للشاعر ليلجأ إلى القصيد مفصحا، ومعبرا، ومحترقا، وكاشفا عن عذاباته وآلامه، وعن حرقاته وآهاته، إنه يتوسل بعوالم الانزياح والمجاز، فكان لا يعبر إلا في إطار الانفلات، في إطار القلق والحيرة، كان صوت التيه والضياع والاغتراب. لقد استحالت نصوصه ملحمة زاخرة بالأحاسيس النبيلة، وكتلة من المشاعر الجياشة، لأنه آمن أن "الإنسان ليس بوسعه أن يكون ناظما جيدا للشعر دون جنون الإلهام الممنوح من ربات الفنون... لأن الشعر الذي ينظمه إنسان متزن ورابط الجأش دائما ما يتفوق عليه ذلك الشعر الذي يقرضه إنسان مُلهَم بمعنى خاضع لسيطرة الروح. أما الجماهير التي لا تدرك أن هذا الإنسان مُلهم، فهي تقول عنه مجنون". **(كلود كيتل، 2015، ص 28.)**

كان الشعراء يتخذون من قصائدهم كوى على اللامرئي، وعلى اللامعبر عنه، كانوا يحجبون الكلام حتى يستثير الكشف، ويستفز قريحة المتلقي، لذلك ظلت لغتهم لغة "تخرج ما تفيده الكلمات عن موضعها من العقل إلى ما لا يمكن فهمه إلا تأويلا". **(أدونيس علي أحمد سعيد، 2000، ص: 6)** كان جنون "قيس بن الملوح" على سبيل المثال جنونا فلسفيا، قلقا وحيرة، لقد أضناه الحب فاستحال نموذجا لجنون العشق، إنه عاشق مختلف، عاشق امتاحت قصصه من الأسطورة، كيف لا ومأساته أضحت على كل لسان، وحكاياته أضحت أشهر من نار على علم. لقد عاش في الفيافي والقفار لا يلوي على شيء، ولا هَمَّ يحمله إلا هَمَّ ليلاه. ارتبط قيس بليلى منذ الطفولة فَظَلا يلهوان معا ويرعيان الإبل، لا يفرق بينهما إلا حلول الليل حيث يعود كل منهما إلى داره، وما كادا يكبران حتى تدخلت يد التقاليد والعادات لتفصل بينهما وتضع الحدود أمام لقائهما. "لقد شهد "حي بني عامر" في بوادي الحجاز العربية بين مكة المكرمة والمدينة المنورة – صراعه العنيف مع تلك العاطفة المشبوبة التي ملأت عليه قلبه وحسه، واستغرقت أيامه ولياليه، فلقد تفتح عليها قلبه وهو حدث صبي، ثم أخذت تشب معه وتتضح في أحاسيسه يوما بعد يوم، وتستهلك عمره سنة بعد سنة، حتى قضى حياته في هيام وغربة، في حرمان ولوعة. ثم مات وحيدا شريدا في واد منعزل كسير الفؤاد، لا تدمع عليه عين ولا يخفق من أجله قلب، وظل جثمانه بالعراء حتى بحث عنه أهله فوجدوه ثم حملوه إلى مثواه الأخير ليواروه التراب وهو لم يشفِ قلبه من ذلك الحب النقي الطاهر الذي عاش عمره من أجله ومات في سبيله". **(يسري عبد الغني، 1999، ص: 7.)** استحالت تجربة الشاعر مع الحب والجنون وثيقة تراجيدية في تاريخنا

العربي. إنه نموذج للحرمان والظلم والكبت، إنه صورة لحرص القبيلة بجبروتها على تنميط الأفراد ومحاصرتهم من كل الجوانب، نموذج لدكتاتورية هذه الأخيرة، وهي دكتاتورية ارتكزت على العادات والتقاليد الموروثة، لقد كان هم القبيلة ضبط أفرادها وتدجينهم حتى لا ينشدوا ثورة أو انعتاقا من أتون رجعية كان هدفها تسطيح الفكر وإفراغه من كل نفس تنويري.

كان نجاح أية علاقة رهين الكتمان، كان العربي إذا أحب قديما أخفى سره، وحبسه في دواخله حتى يتمكن من بلوغ غايته والزواج بمحبوبته، أما قيس بن الملوح فقد خرق هذه العادة، وخرج عن كل الأعراف والتقاليد، لقد كان تصريحه بحبه لليلى سببا في منعها عنه، وحرمانه من لقائها، بل ووقوف القبيلة أمام ارتباطه بها. لقد جُنَّ بحبها فاتخذ هذا الجنون وسيلة للتعبير فَحَوَّلَ منزل ليلى إلى محج ومقصد، تحول جنون قيس إلى متنفس عكس تجربة الشاعر في عمقها وفرادتها.

بلغت مأساة الشاعر قمتها حين قام أهل ليلى بتزويجها من شخص آخر، ظنا منهم أن الأمر سيخلصهم من ارتباط قيس بها، إلا أن الأمر كان سببا في وصول قصة الشاعر مع محبوبته إلى كل مكان حتى أنها أضحت حكاية على كل لسان، وفي كل مجلس. اعتزل الشاعر أهله وعشيرته وقبيلته واتخذ من الصحراء مستقرا وملجأ، ينام في العراء، ويبكي لفراق محبوبته، ويتألم لما بلغه حاله من مأساة، ويخط بدموعه أعذب وأرق قصائد الحب، وعندما يبلغ به العشق مبلغا عظيما، يطل على ديار ليلى بأسماله الرثة ووجهه الشاحب ليتمسح بها، وليرتوي زادا لعله ينقذه من جنونه الوجودي. يقول :

أمر على الديارِ ديارِ ليلى /// أقبلُ ذا الجدارِ وذا الجدارَا
فما حبُّ الديار شغفن قلبي /// ولكن حبُّ من سكن الديارَ

(يسري عبد الغني، 1999، ص:66.)

إن جنون الشاعر بمحبوبته وهيامه بها وانقطاعه عن قبيلته لا يعني إلا اختياره طريق العزلة والانقطاع، بعيدا عن الذهنية السائدة وعن واقع الجماعة المعيش، حيث الصورة نفسها، وحيث الجمود وانحصار التفكر والتأمل، حتى أن "الذين يشتغلون بالدراسات النفسية أو الذين يميلون إلى جانب النقد النفسي يستطيعون أن يكتشفوا بيسر الروابط بين شعر مجنون ليلى وشخصيته على ضوء ما تصور لنا هذه الشخصية الأخبار والروايات، فشعر المجنون يعبر عن رغباته الكامنة في اللاشعور وهو يعكس بجلاء صورا صادقة من نفسه التي أرهقتها آلام الوجد ومرارة الحرمان، وكما يعكس الناحية النفسية فهو يمثل لنا – أي شعر المجنون- شخصية واضحة مستقلة يمكن لنا أن نميزها بسهولة ووضوح".**(يسري عبد الغني، 1999، ص:12.)** لقد رفع الشاعر هنا لواء الشك والحيرة، اختار أن يركب المركب الوعر عوض أن يركن إلى الاستسلام وقبول الظلم والقهر، إنه ثائر بكل ما للكلمة من معنى، متمرد على وضعه المزري.

لقد كانت السلطة السياسية الرجعية تتلذذ بحرمان "رعاياها" من حقهم الطبيعي في الحب العلني، حقهم الطبيعي في أن يعيشوا حياة سوية بعيدا عن عين الرقيب، وعن كل حصار لمتطلبات العيش الكريم، كانت السلطة تتخذ من سيف الحرمان أداة للتطويع والضبط حتى لا ينفلت الثوار وحتى يظلوا تحت مظلة الحاكم خانعين منبطحين، لكل هذا وجب عد جنون الشعراء ثورة على الاستبداد، إنهم يتخذون من الجنون مطية لمراوغة السلطة والافلات من جبروتها.

إن تجربة الشاعر "قيس بن الملوح" مع الجنون، صرخة ضد الظلم والقهر، إنها ثورة متعددة الأبعاد، ثورة باسم الحب كقيمة إنسانية، هي دعوة للانفلات من جمود القبيلة وعاداتها المتجاوزة. لقد نحت تجربته منحى صوفيا فلسفيا ووجدت في الشعر متنفسها لتنمو وتبلغ أسمى قامات العنفوان. بل إن هناك من رأى بأن تجربة الشاعر القاسية هي من جعلت منه شاعرا عميقا، جرِّيئا لا يخشى شيئا أمام بلوغ غايته، "إن الذي يقرأ شعر المجنون قراءة عميقة فحواها الاستبطان والتأمل الدقيق للحالات النفسية التي يصفها كشاعر ويعبر عنها ليُحِسُّ إحساسا لا يخامره شك بأن ذلك الشعر العاطفي الرقيق معبر عن عاطفة صادقة مشبوبة، وبأنه مرتبط بمواقف نفسية مفعمة بالحرارة والصدق وبأن التجربة التي يصدر عنها تجربة معاناة حقيقية ومكابدة وحرمان، تجربة قاسية لابد أن تفيض بذلك الشعر الصادق الذي يصف حدودها وأبعادها ويصور كافة أحداثها ومواقفها".**(يسري عبد الغني، 1999،ص:11.)** إن تجربة المجنون هنا هي تأكيد على النزوع الحاد نحو الآخر، والتعلق به، والاعتقاد بأن الذات لا تستطيع بلوغ وجوديتها الحقيقية إلا في قدرتها على وصاله، وهو ما يمكن الوقوف عنده في هذه التجربة مادام أن جل المصادر تؤكد على أن قصة العشق هنا تشمل الطرفين قيس وليلى، فقد أسر الحب قلبيهما وهما لا يزالان صبيين، يرعيان مواشي الأهل، فلم يزالا على هذا الأمر حتى كبرا، فحجبت ليلى عن الشاعر انتقاما منه لأنه باح بالسر وأفصح عن إحساساته تجاه محبوبته.

لقد كان شعر ابن الملوح في مجمله تصويرا لحب استبد به حتى النهاية، إذ لم يجد منه بدا، ولا إلى السلوان منه سبيلا، وكيف يتأتى له ذلك ونوى ليلى يصيبه كل لحظة في مقتل، بل ويثير في دواخله آلام الذكرى، يقول:

فو اللهِ ما في القربِ منك راحةٌ /// ولا البعدُ يسليني ولا أنا صابرُ
ووالله مـا أدري بأيةِ حيـلةٍ /// وأيُّ مرامٍ أو خطارٍ أخاطرُ

(يسري عبد الغني، 1999،ص:34.)

لقد أكدت كثير من الدراسات النفسية مدى الأثر الذي يتركه العشق في دواخل المحبين، وما يؤدي إليه الحرمان والكبت بفعل القهر والظلم وصرامة المواضعات والتقاليد ما يولد حالات مرضية وهزات سيكولوجية غير سوية.

إن رهافة حس الشاعر قيس بن الملوح وعمق عشقه لليلى وصرامة تقاليد القبيلة التي ينتمي إليها جعلت منه نموذجا للوثة العقل، بل وقادته إلى سلوك طريق الاغتراب، متألما، حزينا. إننا بصدد اغتراب عاطفي واجتماعي بث في الشاعر إحساسات القلق والحيرة، ودفعه في آخر المطاف إلى النهاية، ولعلها نهاية مفعمة بطعم الشهادة. لقد تحول إلى رمز إخلاص ووفاء وعفة، حاول الشاعر رغم اليأس والحرمان التشبث بقناعاته ومبادئه ما قاده إلى التمرد والعصيان والانكفاء على الذات، فاتخذ القصيد متنفسا عن عاطفته المتقدة ومجالا لتصوير أعذب الخصال والشمائل فكان أن استحال رمزا لجنون المحبين، وعلامة على الاغتراب النفسي والمكاني، يقول:

فَوَ اللهِ ثم اللهِ إني لذائبُ /// أفكر مـا ذنبي إليك فأعجبُ
وَوَاللهِ مـا أدري علامَ هجرتِني /// وأي أموري فيكِ يا ليلُ أركبُ
أَأَقْطَعُ حبلَ الوصلِ فالموتُ دونه /// أم أشرب كأسـاً منكمُ ليس يشربُ
أم أهربُ حتى لا أرى لي مُجاورا /// أم أفعل مـاذا أم أبـوحُ فأُغلبُ

(يسري عبد الغني، 1999، ص:72.)

إن ملامح الغربة النفسية بادية هنا، ملامح العذاب واللوعة واللهفة، أنبأنا بها الشاعر وبلغت مداها لأنها نابعة من القلب، وتستطيع بلوغ قلب المتلقي لأنها تتجاوز العقل إلى أبعاد وجدانية وجمالية. إن جنون الشاعر أمام هكذا عذابات له ما يبرره، إنها تجاذبات نفس أدخلت "قيسا" في متاهات التيه، تيه نَشَدَ به يقينا بلغه وهو يهدم المواضعات والمتعارف عليه. لقد ارتقى الشاعر إلى مراتب الحيرة فأصبح بينه وبين الآخرين هوة سحيقة. ركب الشاعر عوالم الألم حين شعر بالبعد القسري عن ليلى ما أفقده دفئها ونما في أعماقه غربة نفسية بلا ضفاف. من هنا نستشف أن الجنون رديف العبقرية، لقد صقل موهبة الشاعر وجعلها أكثر عمقا، وبث فيها روحا من الشهامة والجمال والنبل، وبالتالي تهيأت للشاعر شروط الانطلاق بكل حرية، لا يتكلف ما لا يستسيغه ولا يترك إحساساته تنسكب على ما لا يهواه، فبثت جوارحه الآلام والأنَّات وتجلت نفسه كما أراد لها أن تتجلى، مجنونة، ثائرة، مختلفة في وسط أضحى صورة للانحطاط القيمي والأخلاقي.

4- خاتمة:

إن الجنون من خلال كل ما سبق نزوع إلى الشك والمغامرة والتأمل، إنه سفر متشابك حين يرتبط بالعبقرية والتميز والاختلاف، فالمجنون صورة للقلق الوجودي، وتعبير عن حاجة الإنسان إلى الانفلات، حاجته إلى سلوك مسالك الحيرة حتى يرتوي، وحتى يشبع ذاته النابضة بالحياة والتجدد. إن التساؤل عما يسفر عنه الجنون لدى الشخصية المسكونة به يفتح الموضوع على تساؤلات عدة، كلما ظننا أننا تمكنا من الإمساك بخيوطها كلما انفلتت من بين أيدينا لتضعنا أمام دروب تأويلية عدة صعبة الاستكناه والحصر،

وعموما يمكن أن نقول إن الجنون إشراقات على العقل في عمقه النوراني المتحرر من كل مواضعات أو قاعدة، صورة الجنون هي صورة الانعتاق والولادة الجديدة، وتعبير عن مكنونات الذات التي تظل دائما في حاجة إلى الارتواء. إن المجنون هو أسمى عاقل في واقع يحكمه وعي جمعي رجعي، وعي يذيب الأفراد في غياباته الجامدة التي ترفض كل محاولة لإعمال العقل والانفتاح على مساحات الفكر النقدي الرحبة.

لقد ظل جنون قيس بن الملوح بؤرة توتر فكري ومعرفي وثقافي، فبرزت تجربته كعلامة مائزة على الرفض والتمرد والثورة، ثورة على فكر القبيلة الاستبدادي المحاصِر لكل محاولة تحرر من أوضار التقليد، لذلك وجب النظر إلى هذه التجربة في أبعادها العميقة، لأنها تجربة منفتحة دوما على كل تحيين قرائي، تجربة لا تأفل، بل هي عنوان خلاص متجدد، مستمر في خلخلة الراكد وتشذيب الواقع من شوائب الاستلاب. إن غايتنا من استحضار هذه التجربة ونماذج شعرية منها، إماطة اللثام على الجنون لا باعتباره مسا عقليا سطحيا، بل كونه كوة على عوالم لا نهائية، قوامها الرفض والاحتجاج على وثوقيات تقليدية لم تعد ذهنية الإنسان "المجنون/العبقري" تستسيغها.

5- المصادر والمراجع:

- أدونيس علي أحمد سعيد، الشعريّة العربيّة، دار الآداب، ط 3، بيروت لبنان، 2000م، ص: 6.
- رشا حمود الصباح، الجنون في الأدب، مجلة عالم الفكر، مجلد 18، عدد 1، 1987م، ص: 4.
- قيس كاظم الجنابي، معجم المجانين من الشعراء والحكماء، دار الآفاق العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، 2007م، ص: 19.
- كلود كيتل، تاريخ الجنون، من العصور القديمة وحتى يومنا هذا، ترجمة: سارة رجائي وكريستينا سمير فكري، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2015م، ص: 28.
- محمد تايشينت، كتابة النفري: بين المعرفة الصوفية والممكن الشعري وتمجيد الجنون، بحث محكم، منشورات مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط، 1 أبريل 2019م، ص: 13.
- ميشال فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص: 35.
- يسري عبد الغني، ديوان قيس بن الملوح (مجنون ليلى)، دراسة وتعليق، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1999م. صص: 7، 66، 12، 11، 34، 72.
- يوسف ميخائيل أسعد، العبقرية والجنون، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001م، ص: 19.

المقاربة المفاهيمية لمقولة التشيؤ وأصولها المعرفية

conceptual approach to reification and its epistemological assets

صباح قارة، دكتوراه علوم ، جامعة محمد لمين دباغين سطيف2 . الجزائر.
البريد الالكتروني: sabahkara784@yahoo.fr
عضو مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب.جامعة سطيف2.

الملخص:

يُعنى هذا المقال بتقديم مقاربة مفهومية لمقولة التشيؤ باعتبارها توصيفا بليغا لراهن الإنسان المعاصر، وذلك بتعقّب مسيرة هذه المقولة، بدءا بإرهاصاتها عند الإنسانية، ثم برصد أصولها المعرفية وتطوّرها في السياق الفلسفي الغربي انطلاقا بظهورها عند كارل ماركس تحت اسم فيتشية السلعة، مرورا بالعصب الرئيس لها والمتمثل في جورج لوكاش، ثم بعض ممثلي مدرسة فرانكفورت، وصولا إلى أكسل هونيت. مع إدراج طرق الخلاص وكيفية التحرر من التشيؤ عند كل واحد من هؤلاء.

الكلمات المفتاحية: التشيؤ، فيتشية السلعة، كارل ماركس، جورج لوكاش، مدرسة فرانكورت.

.The Summary:

This article is about the conceptual approach to reification since it is description of the reality of the current human being. In this article , we will track this approach by tracing its path, starting with its insinuations in humanity, then by monitoring its cognitive origins and development in the Western philosophical context, starting with its appearance in Karl Marx under the name of commodity fetishism and passing by its main nerve George Lukach, then some representatives of the Frankfurt School, all the way to Axel Honet . we will also include the methods of salvation and how to be free from reification in each of these philosophers .

Key words: reification, commodity fetishism, Karl Marx, George Lukacs, The Francourt School.

مقدمة

مع وقوف العالم على مشارف عصر الحداثة، حصلت تغيرات لافتة على مختلف الأصعدة وحتى على المستوى الإنساني؛ فالإنسان الذي كان يأمل في السيطرة على ذاته وعلى الطبيعة ويرى أن العالم متمركز حول مطلق ما، خابت آماله في عصر الحداثة وما بعدها، لما أدرك أن ليس بإمكانه أن يسيطر لا

على ذاته ولا على الطبيعة واختفى المركز، واتّسم العالم بالسيولة، وأصبح الإنسان يلهث لإيجاد معنى لحياته. في هذه الفترة ظهرت مجموعة من المصطلحات والمقولات عملت على وصف حال الإنسان المعاصر منها: التوثّن، التسلّع، نزع القداسة عن العالم، التنميط، الاغتراب، التشيّؤ...الخ.

وسيهتم هذا المقال بالبحث في مقولة التشيؤ وأصولها المعرفية، بوصفها مقولة حازت على اهتمام خاص من طرف مجموعة من الفلاسفة، بدءا بـ(كارل ماركس) إلى غاية أعضاء (مدرسة فرانكفورت). ولأنها أيضا قضية من صميم الراهن الإنساني، تمس كيان الإنسان وتهدد جوهره، إضافة إلى قلة الدراسات التي تناولت هذا الموضوع. وسينبثق من هذا البحث مجموعة من التساؤلات والإشكالات نحاول الإجابة عنها من بينها: ما المقصود بمقولة التشيؤ؟ وهل بقيت دلالاتها ثابتة أم تغيرت بتغير السياق التاريخي والاجتماعي؟ وهل التشيؤ محدد من محددات شرطنا الإنساني أم أنه ظاهرة غريبة عنا؟ وهل هو نمط حياتي سوي؟ هل هو اختياري أم قسري تتحكم فيه عوامل خارجية اجتماعية، اقتصادية...أم أنه خاضع لعوامل داخلية نفسية؟ وكيف يتخلص الإنسان من عقال التشيؤ ويستعيد عافيته الروحية الإنسانية؟

نعثر على مقولة (التشيؤ) في بعض المعاجم تدل على "تحويل كل ما هو حركي ديناميكي إلى شيء، أو إعطاء صفة الشيء لكل ما هو روحي معنوي وعقلي، أي تحويله إلى جماد وإلى شيء ساكن وثابت"(p. 1925) .

أما في المعنى الاصطلاحي، فإن "(التشيؤ) يستعمل لوصف شكل متطرف من أشكال الاغتراب الناجم عن تقديس المادة، وهو ما أسماه ماركس بالفيتشية.ونجد الصياغة الكلاسيكية لمقولة التشيؤ في الفصل المعنون بـ (التشيؤ ووعي طبقة العمال) من كتاب (التاريخ والوعي الطبقي) لـ(جورج لوكاشGyörgy Lukács 1885-1971) الذي نشره سنة (1923)، ثم اهتم فيما بعد أصحاب مدرسة فرانكفورت بهذا الموضوع، وتجلى ذلك في أعمال كثير من المنظرين المرتبطين باليسار الجديد" (p. 327)فهل بقيت مقولة التشيؤ تحمل هذا المعنى أم تغير مفهومها مع تغير الأنظمة الاقتصادية ومعطيات الحياة الجديدة لعصرنا؟ هذا ما سيتضح من خلال تعقب هذا المصطلح لدى مجموعة من الفلاسفة.

لكن نشير إلى أنه قبل ظهور التشيؤ كمصطلح اهتم به الأكاديميون عرفت البشرية إرهاصات له، إذ يمكن العودة به إلى العصور القديمة أو بالأحرى إلى عهد الصنمية؛ حيث الإنسان في بحث دائم لملء فراغه الروحي واستقراره النفسي، إذ كان يلجأ إلى صناعة الوثن/الإله/الشيء ثم يقوم بعبادته والتضرع وتقديم القربان له فينزل إلى مستوى ذلك الشيء المعبود ويضفي على نفسه خصائص ذلك الإله المصنوع/الشيء. كما يمكن للتشيؤ أن يجد تعبيره الأول في نظام الرق القديم؛ لما كان الإنسان يباع ويُشترى في الأسواق مثله مثل باقي الأشياء، وبفعل عملية البيع والشراء يتحول الفرد إلى سلعة/شيء

وتُغيّب هويته وتُهمّش قدراته الإنسانية ومواهبه، وتظهر فقط قدراته العضلية، وعليه تتحدّد قيمته بالنظر إلى جهده المبذول ومدى توفيقه في أداء أعماله.

إن تاريخ فكرة التشيؤ خاصة في العصر الحديث إنما تمثل سلسلة متتابعة، كل حلقة فيها استفادت من الحلقة السابقة لها، ويمكن أن نجد هذا التأثير والتأثر الخاص بظاهرة التشيؤ وجذورها التاريخية في العصر الحديث في أفكار مجموعة من الفلاسفة منهم:

1. جورج فيلهلم فريدريش هيجل Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)

تظهر وجهة نظر (هيجل) حول مسألة التشيؤ في حديثه عن الملكية، التي تحول العلاقات بين البشر إلى علاقات بين أشياء. إذ الشخص الذي تطغى عليه ملكيته لا يكون إنسانا إلا بفضل ملكيته، وتتغلغل عملية التشيؤ في تحليلات (هيجل)، لما يستمد قانون التعاقدات والالتزامات من قانون الملكية، وبما أن حرية الشخص تمارس في المجال الخارجي للأشياء ففي استطاعة الشخص أن يتعامل مع ذاته بوصفه موضوعا خارجيا، وبإمكانه أن يجعل ذاته مغتربة عنه ومتشيّئة بمحض إرادته، ويبيع إنجازاته وخدماته وعمله، وفي هذه الحال تضيع مواهبه الذهنية وعمله وفنّه وأمور دينه كالمواعظ والصلوات، وكذلك الاختراعات وما شاكلها، فتصبح كلها موضوعات للتعاقد، حالها كحال السلع التي تخضع للبيع والشراء. وبالتالي فإن مبدأ الحرية الذي يعتبر دليل السيادة المطلقة للشخص على الأشياء جميعا لم يؤد إلى تحويل هذا الشخص إلى شيء، وإنما جعل منه شيئا متوقفا على الزمان، لذلك فـ(هيجل) توصّل إلى الحقيقة نفسها التي دفعت (ماركس) فيما بعد للمطالبة بتقصير يوم العمل، بوصفها شرطا لانتقال الإنسان إلى عالم الحرية (ينظر:ماركيوز ه.، 2008، صفحة 284،285).

2. كارل ماركس Karl Marx (1818-1883)

نجد مقولة التشيؤ عند (كارل ماركس) في كتابه (رأس المال) لكن تحت تسمية أخرى (فيتشية السلعة) (Fitichisme of commoditie) . وقد عدّ ماركس النظام الرأسمالي المسؤول عن تشيؤ المجتمع، لأنه يجعل الرابط والوسيط بين أفراد المجتمع هو السلع التي يتبادلونها، وقيمة هذه السلع التي ينتجها الأفراد هي التي تحدد مركزهم الاجتماعي ومستوى معيشتهم، ومدى إشباع حاجاتهم، وتحقيق حريتهم وقوتهم. أما قدرات الفرد ومواهبه فتُغيّب، وكذلك تُغيّب إنسانيته، ويتمحور جل اهتمامه حول السلع/الأشياء ويصبح أكثر أنانية وحُبا للمال، هذا البديل الجديد عن السلعة ، ويتحول الأفراد إلى مجرّد مُلّاك للسّلع. والعلاقات المتبادلة بينهم لا تعدو أن تكون كالعلاقات بين سلعهم. وبالتالي فالإنتاج الرأسمالي للسلع يؤدي إلى تحويل علاقات الإنتاج المتبادلة إلى شيء/المال (ينظر:ماركيوز ه.، 2008، صفحة 284،285).

يرجع أصل (فيتشية السلع) أيضا إلى الطابع الاجتماعي الخاص للعمل الذي يُنتج هذه السلعة، ذلك أن المنتجين لا يتّصل بعضهم ببعض إلا حين يتبادلون منتجاتهم، ومن ثَمّ فإن الطابع الاجتماعي الخاص بعمل كل منتج لا يظهر إلا في عملية التبادل.

كما يظهر أيضا في السلطة الكبيرة لرأس المال على الإنسان، فرأس المال الذي هو نتيجة العمل الإنساني يصبح بسبب فصل العامل عن وسائل عمله هو المتحكم في الإنسان وفي العامل وفي صاحب رأس المال النقدي على السّواء، حيث يتحوّل رأس المال إلى قانون المجتمع السّائد والمتحكّم بعد أن أوجده الإنسان. وحتى المشاعر والأحاسيس تُصبَغ بصبغة الشيء المادّي المتحجر، فتتلوّن الصفات الإنسانية بصفات هذا الشيء، فيعمّ التشيؤ ويخيّم على كل حياة البشر، فتنكسّر الحواجز بين الأشياء والإنسان (ينظر:العروي، العرب والفكر التاريخي، 2005، صفحة 210).

لا يقتصر مفهوم تشيؤ الإنسان عند (كارل ماركس) على (فيتشية السلعة) فقط، فقد نستشف التشيؤ ضمنيا-من خلال كتبه (رأس المال)- ويظهر ذلك في ثلاثة عناصر: استغلال العامل، بيع وشراء قوة العمل والعمل المغترب.

1.2 استغلال العامل:

يستغل النظام الرأسمالي العامل أبشع استغلال، ويحوّله إلى دابة عمل من أجل استثمار رأس المال وتسريع الإنتاج، فكثيرا ما يُحشر العمال في غرف ضيّقة وغير صحيّة وتُحشد حولهم الآلات، وتنعدم وسائل الحماية ضد الحوادث، مما يجعل العمل غير إنساني إطلاقا، أما أماكن العمل فلا تتوفر فيها الشروط الإنسانية للعمل، فالورشات التي يبقى فيها العمال لفترة طويلة سيّئة التهوية محاطة بدهاليز دائرية، لا يصلها النور إلا من السقف، يعمل فيها ما يتراوح بين ستة وسبعين عاملا ومائة عامل أو أكثر، ويشتعل فيها عدد كبير من مصابيح الغاز، وتقع المراحيض إلى جوار القاعة، وفي ورشة أخرى لا يمكن أن يُطلق عليها اسم آخر إلا حجرة الكلاب، ويدوم العمل في بعض الفترات ما يتراوح بين 12 و13 ساعة يوميا، ويدوم أحيانا ما يتراوح بين 15 و16 ساعة (ينظر:ماركس، 1977، صفحة 145،146).

ويتأزم الوضع بالنسبة للمناجم، حيث تُحذف كل تدابير الأمن والراحة والصحة، لما يتم العمل في أماكن ضيّقة وناقصة التهوية. ويشهد مفتشو المصانع أن الآلات تسير في الأنفاق سيّئة الحفر والدروب الوعرة وفي معامل عديدة دون إنذار العمّال بذلك مسبّقا، فتتعرّض أصابعهم وأيديهم للقطع، وتحدث مثل هذه الحوادث باستمرار من جرّاء انعدام الإنذارات. إضافة إلى هذا كان مُلّاك المصانع يعرضون حياة العمّال إلى الخطر ويجرّدونهم من كل حماية خاصة، زدْ على هذا أنهم لا يعتبرون القتل جريمة عندما يجري حبّا للربح (ينظر:ماركس، 1977، صفحة 145،146). لذلك فالنظام الرأسمالي

الذي يباع في ظله العامل ويُشترى وتُنزع القداسة منه وتُحدد قيمته بالنظر إلى قيمة السلعة التي ينتجها يعيد نظام الرق القديم إلى الوجود ويساهم في تشيؤ الإنسان.

2.2 بيع و شراء قوة العمل:

يباع العامل في ظل النظام الرأسمالي باعتباره مجموعة من القوى العقلية والاجتماعية التي يرتكز عليها العامل لينتج قيمة استعمالية (السلعة)، فبدلا من أن يعرض العامل سلعه للبيع، يعرض قواه للبيع كسلعة، ولكن لفترة محددة لأنه لو باعها نهائيا يصبح كمن باع نفسه، فيهبط من منزلة الشخص الحر إلى منزلة العبد، أو بالأحرى من منزلة صاحب السلعة إلى مستوى السلعة/الشيء (ينظر:ماركس، 1947، صفحة 125).

3.2 العمل المغترب:

يعيش العامل حالة انفصال واغتراب عن عمله في ظل النظام الرأسمالي على الرغم أنه يمضي فيه معظم وقته ذلك أنه يتحول أثناء أدائه إلى آلة، كل همه الإنتاج الوفير والكم الهائل من السلع، وبالتالي تغيب مهاراته الخاصة ومختلف قدراته، ويتحول إلى قوة منتجة بسيطة، وإلى قوة لا يتطلب منها أي كفاءة فكرية فائقة، ويغدو عمله في مقدور الجميع أي يتحول العامل إلى آلة/شيء تنتج بكثرة ولكنها خالية من المواهب والقدرات الإنسانية.

يفعل العامل كل هذا مقابل أجر بخس مما يجعله يفقد لذة العمل والتفاني فيه، ويصبح أكثر فقرا. وكلما زادت الثروة التي ينتجها ، كلما أصبح العامل أكثر رخصا من السلع التي ينتجها. فمع القيمة المتزايدة لعالم الأشياء ينطلق في تناسب عكسي، انخفاض قيمة البشر ، إذ تزداد قوة العالم الموضوعي الغريب الذي يخلقه أمام نفسه (السلعة)، ويصبح عالمه الداخلي أكثر فقرا، وقلما ينتمي إليه كشيء مملوك (ينظر:ماركس، صفحة 69).ويتجاوز هذا الاغتراب والتشيؤ العمل الذي يخل في صورة المال النقدي أو البضاعة ليمتد إلى العلاقات الإنسانية، بل إلى المشاعر والأحاسيس، وكل ذلك يصطبغ بصبغة الشيء المادي المتحجّر، فيعم هذا التشيؤ ويمس العلاقات والعواطف والأفكار في صورة أشياء مادية (ينظر:العروي، 2005، صفحة 11).

جون بول سارتر *Jean-Paul Sartre* ***(1905-1980)***

عمل (سارتر) على انتقاد الفلسفة الماركسية المعاصرة، والتي قامت في ظاهرها لتحرير الإنسان؛ فإذا بها تغفل بُعده الوجودي وتردّه إلى شيء، وتسقط من اعتبارها الإنسان ذاته الذي هو أساس كل تفسير، واكتفت فقط بالنظر إلى عامل واحد في تفسير الظواهر الاجتماعية وهو العامل الاقتصادي.

ومن وجهة نظر (سارتر) فإن قيمة الإنسان تكمن في المكانة التي يشغلها في هذا العالم، وأن الوجود الفعلي الإنساني مشروع خطط له ورسمه الإنسان نفسه، ونفّذه بحرّية تامة، ولكن الوضع

الحقيقي للإنسان لا يتطابق أبدا مع إمكانياته، فيظل في (حاجة إلى manque) أي وجودا ناقصا، والحاجة ليست حاجة إلى شيء تزول عند إشباعها وإنما هي متأصلة في الوجود الإنساني، وأن الحقيقة الإنسانية هي تجاوز مستمر نحو تطابق لا يتم أبدا. غير أن (الأنا) غالبا ما ترتمي في موقف معطى ومحدد من قبل، وهنا يجد الإنسان نفسه في موقف لم يخلقه هو، وهذا الموقف قد يكون سببا في استلابه واغترابه عن حرّيته، وقد يكون سببا في تحوُّله إلى شيء.

وتظهر عملية التشيؤ في فلسفة (سارتر) على أنحاء شتّى فهي تظهر أحيانا بوصفها استلابا لعالم الإنسان وحريته مع الآخرين، ومن جهة أخرى تظهر بوصفها استلابا لذاته واستسلاما وخضوعا للأساليب المقننة في حياته.

فالإنسان بانخراطه في مجتمعه ومحيطه يُؤثر فيه ويتأثر به، فينتج عن ذلك نوعين أساسيين من أنواع العلاقات المتبادلة بين الموجودات الإنسانية؛ فإما أن تحاول الأنا أن تسلب حرية الآخر وسيادته، وأن تجعله شيئا موضوعيا، وإما أن تستوعب حرية الآخر وتقبلها بوصفها أساسا لحرية الذات الخاصة، والموقف الأول يؤدي إلى (السادية) (حب التعذيب) أما الموقف الثاني فيفضي إلى (المازوشية) (حب التعذّب).

وما يبدو أن المشاريع الوجودية التي تقوم بها الذات سواء اتجاه ذاتها أو اتجاه الآخر، غالبا ما يكون مجالها الإخفاق، فالاستبعاد الكامل للآخر يحوّله إلى شيء. والخضوع والامتثال للآخر كذلك يحول الأنا إلى شيء ويعدمها بوصفها ذاتا حرّة، ويعدم بالتالي الحرية التي تسعى الأنا لاستردادها والحصول عليها، فالإخفاق (السادي) يؤدي إلى اعتناق الموقف (المازوشي) والعكس، ذلك أن كل منهما موت للآخر، أي إخفاق الواحد منهما يدفع إلى اعتناق الآخر (ينظر:الكومى، 2005، صفحة 428).

جورج لوكاش György Lukács (1885-1971)

لم ينأ (جورج لوكاش) عن الطرح الذي قدّمه (كارل ماركس) حول قضية التشيؤ؛ إذ اعتمد على ما جاء به (ماركس) ووسّع فيه، حيث يعتبر (ماركس) أن الإنتاج في المجتمعات البدائية كان يهدف إلى إشباع الحاجات، لذلك كانت قيمة السلعة تكمن في استعمالها، وليس في قيمة المبادلة، ولكن الصيغة التجارية تغيرت وأصبحت صيغة سيطرة حقيقية مع الرأسمالية المعاصرة (ينظر:لوكاش، 1979، صفحة 81).

إن تغيّر مسار أهمية السلعة خلق خللا في المعاملات الإنسانية وأدى إلى التشيؤ الذي جعل النشاط الإنساني الخاص شيئا موضوعيا مستقلا عنه، ويسيطر عليه بقوانين خاصة، غريبة عن الإنسان وتتم هذه السيطرة على المستويين الذاتي و الموضوعي.

فعلى الصعيد الموضوعي يظهر العمل كظاهرة غريبة،كعالم أشياء مكتملة، وصلات بين أشياء فقط، لا كصلة بين الشيء وصاحبه الذي يقوم بصنعه (لا وجود لصلة بين العالم الشيئي والعالم الإنسي). وعلى الصعيد الذاتي فإن نشاط الإنسان في الاقتصاد والتجارة يكتسي طابعا موضوعيا، بوصفه سلعة خاضعة للموضوعية غريبة عن الناس، لذلك على العامل أن يقوم بحركات عمله باستقلال عن الناس مثل أي مال معه لإشباع حاجات معينة (ينظر:لوكاش، 1979، صفحة 82).

وعليه فقد أصبح العمل نتاج جهد البشر شيئا تجاريا يباع ويشترى، إذ أن قوة العمل تأخذ للعامل ذاته بشكل سلعة تخصه، ومن ناحية أخرى إنه بهذا الوقت فقط تعمم الصيغة التجارية لمنتجات العمل (ينظر:لوكاش، 1979، صفحة 82). والنظام الرأسمالي حسب (ماركس) نظام يسلب العمل طابعه الإنساني ويحط ويعمل على بخس الجهد الإنساني بما فيه من تفاصيل إنسانية ويختزله حتى يساويه بالسلعة/الشيء، أي أنه يقوم بتشييئه.

وما يمكن أن يكون جديدا في طرح جورج (لوكاش) (الوعي المشيّأ)، الذي يعتبره نتاج تطور وتغوّل الرأسمالية المعاصرة؛ التي لا تكتفي بتحويل صلات الإنتاج حسب حاجاته، بل تنهب القيمة الزائدة في الإنتاج ذاته.

والرأسمالية أول من أنتج بنية اقتصادية موحّدة لكل المجتمع، وهذه البنية الموحّدة يعبّر عنها تماما في أن مشكلات الوعي النسبية للعمل المأجور تتكرر في الطبقة السائدة مصفاة ومصهورة وهي بسبب ذلك أيضا مضخمة، وإن الاختصاصي الماهر، البائع لخاصياته الروحية المموضعة والمشيأة لا يصبح فقط مشاهدا تجاه الصيرورة التاريخية، بل يأخذ أيضا موقفا تأمليّا تجاه سير طاقاته الخاصة المشيأة. إن هذه البنية تظهر بالأساس الأكثر غرابة في الصحافة، حيث الذاتية نفسها والمعرفة والمزاج وخاصية التعبير تصبح آلية مجرّدة، مستقلة عن شخصية (المالك) وعن الجوهر المادي والمحسوس للمواضيع المعالجة، تتحرك حسب قوانين خاصة (ينظر:لوكاش، 1979، صفحة 92،93)، فغياب الاقتناع لدى الصحافيين والخفض من تجاربهم واقتناعاتهم الشخصية يُفهم كأرفع نقطة للتشيؤ الرأسمالي (ينظر:لوكاش، 1979، صفحة 93).فالوعي المشيأ لم يَطَل الإنسان العادي البسيط فحسب، بل مسّ أيضا النخب.

إن تقمص الصلة التجارية إلى شيء مزود (بموضوعية خيالية) لا يمكن أن يظل عند تحويل كل الأشياء المعدّة لإشباع الحاجات إلى سلع، إنه يعطي بنية لكل وعي الإنسان، وأن خاصيات ومواهب هذا الوعي لا ترتبط فقط بوحدة الإنسان العضوية، بل تبدو كأشياء يمتلكها ويظهرها الإنسان ككل أشياء العالم الخارجي المختلفة، وليس هناك بالتواؤم مع الطبيعة أية صيغة لصلة الناس فيما بينهم،

وأية إمكانية للإنسان بتقييم خاصياته الطبيعية والنفسانية إلا وتخضع بنسبة متنامية لصيغة الموضوعية هذه (ينظر:لوكاش، 1979، صفحة 82).

إن توغل هذا التشيؤ في معظم بنيات المجتمع وحتى في وعي الإنسان جعل (لوكاش) يتشاءم بشأن تجاوزه وتخطّيه، ويتنبأ بأنه سينغرس أكثر فأكثر، وسيحاول تعميق القوانين المدركة، ويسعى إلى تجميدها وجعلها أبدية.

يوعز (لوكاش) التشيؤ إذن إلى تغوُّل النظام الرأسمالي، ويعتبره السبب الرئيسي في هذه الظاهرة، لكن هناك أسباب أخرى وُلدت من رحم هذا النظام منها (العقلانية المتزايدة) و(البيروقراطية).

فبالنسبة (للعقلانية) يعتبرها ملتصقة بالعمل منذ أمد بعيد، بل أنها قدره، فمنذ الحرفة مرورا بالنقابة الحرفية والمصنع وصولا إلى الآلة الصناعية، تميز العمل بعقلانية متزايدة من خلال سلب الوظيفة لأبعادها الروحية الإنسانية واعتبارها وظيفة تعاد بطريقة آلية، وهذا ما يجعل العامل غريبا عن عمله، بل يصبح جزءا آليا في نظام آلي، وكلما زادت عقلنة ومكننة العمل كلما خسر نشاط العامل طابع نشاطه وانفصل عنه وأصبح موقفا تأمليا، وهذا الموقف التّأملي بدوره مستقل عن الوعي. (ينظر:لوكاش، 1979، صفحة 83،84).

وتتعاظم هذه العقلنة عندما يخضع الإنسان للآلة وللزمن فيصبح يساوي زمن ساعات عمله، ومدى الكم الذي ينتجه خلال ساعات هذا العمل فـ(كارل ماركس) كان يرى أن الناس يضمحلّون أمام العمل حتى أن رقّاص الساعة أصبح القياس الصحيح للنشاط النسبي بين عاملين، آنئذ لا يجب أن يقال إن إنسان ساعة يساوي إنسان ساعة آخر، إن الزمن هو كل شيء والإنسان لم يعد شيئا، إنه على الأكثر الهيكل العظمي للزمن، فلم تكن هناك قضية للنوعية، إن الكمية وحدها تقرر كل شيء، ساعة فساعة، يوم فيوما. (ينظر:لوكاش، 1979، صفحة 84).

وبالنسبة (للبيروقراطية) فإنها مقرونة أيضا بـــ(العقلنة) في ظل النظام الرأسمالي، فعند (لوكاش) تبدو كل الظواهر الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في ظل النظام الرأسمالي متآمرة على الإنسان، ذلك أنها تسعى جاهدة إلى إضفاء هالة التشيؤ على وعي الإنسان. فبين تقسيم قاس وقسري ولا إنساني للعمل، ونظام بيروقراطي حاد يجد الإنسان/العامل نفسه شبيها بالآلة، يقدّم خدماته بطريقة آلية بسيطة، بل وتتجاوز الآلة بالخواء والرتابة، وهذا الفصل المتناهي بين العمل وشخصية العامل وتحويله إلى شيء شبيه بغرض يبيعه العامل في السوق، كثيرا ما يتكرر في ظل (العقلنة) و(البيروقراطية). وليست الخاصيات الفكرية فقط هي المظلومة بالمكننة الناجمة عن الآلات؛ بل خاصيات أخرى منفصلة عن مجمل الشخصية، ومتموضعة بالنسبة لها، مما يجعل شخصية العامل سلعة/شيئا. وقد حوّل الخضوع الكلي

للنظام البيروقراطي العلاقات بين الأفراد إلى صلات بين أشياء بوصفه نظاما متخليا عن الشرف والضمير والمسؤولية، كما أدى أيضا إلى تقوية بنية (الوعي المشيأ) كمقولة أساسية للمجتمع (ينظر:لوكاش، 1979، صفحة 92).

وبهذه الحال فالتشيؤ تغلغل وتوغّل في المجتمع الرأسمالي وثبّت جذوره جيدا حتى أصبح مجتمعا موبوءا. لذلك يدعو (لوكاش) لإيجاد سبل للخلاص من هذا الوضع، والطريقة المثلى في نظره هي إيقاظ وعي العامل وتجاوز (الوعي القائم المشيَّأ) إلى (الوعي الممكن)، ذلك أن التشيؤ -في فهم (لوكاش)- نقيضه وعي العامل الرافض المتمرّد الفعّال، يتفاعلان جدليا فتنشأ من تفاعلها نتيجة معينة ،الجوهر فيها تحسين وضع البروليتاريا. (ينظر:سعادة، 1990، صفحة 79).

كما يقترح (لوكاش) صيغة تعتمد على الموضوعية في معالجة مختلف القضايا خاصة قضية العمال، تصبح أكثر عقلانية وتحتقر دون انقطاع الجوهر المادي الكيفي للأشياء، التي تعود إليها الصيغة البيروقراطية لمعالجة القضايا، صيغة تعالج التخصص أحادي الجانب وتسعى إلى تجاوزه إلى الجوهر الإنساني، خاصة فيما تعلق بتقسيم العمل.

ولا يكتفي بهذا بل يدعو إلى الإطاحة بالنظام الرأسمالي، حتى أنه ينتقد الذين نقدوا هذا النظام بسطحية وضيق أُفق وهم مدركين تمام الإدراك للنتائج غير الإنسانية المدمّرة للرأسمالية (ينظر:لوكاش، 1979، صفحة 92،93).

لوسيان غولدمان Lucien Goldmann (1913-1970)

يعتبر (غولدمان) من الأوائل الذين وصلوا بين الماركسية والبنيوية، وأصرّوا على هذا المزج الذي عُرف فيما بعد بـ(البنيوية التكوينية أو التوليدية)، وما العمل الأدبي في رحاب (البنيوية التوليدية) إلا شكل من أشكال الواقع يُعاد تركيبه وبنيته، لذلك فهي تستهدف الغوص أقصى ما يمكن في المعنى التاريخي والفردي، معتبرة أن ذلك هو جوهر المنهج الإيجابي، وجوهر دراسة التاريخ.

ومن أجل البرهنة والاستدلال على الطابع الاجتماعي للإبداع، يؤكد (غولدمان) أن العلاقات القائمة بين الأثر الأدبي والبنية الاجتماعية هي علاقات من نفس مستوى العلاقات القائمة بين عناصر التاريخ وصورته الكلية.

ويعتمد (غولدمان) في تفسيره للأدب على المكون الاجتماعي، ولكن في عالم يتمتع باستقلاله وقوانينه الخاصة، أي أن بنيات العالم المتخيّل مناظرة أو مماثلة للبنيات الذهنية لدى الجماعة، دون أن تكون مطابقة لها كليا، وقد ارتكز غولدمان في تحليله الاجتماعي للأدب-خاصة الرواية-على ما توصّل إليه (ماركس) في العلاقة بين الفرد والشيء، بوصفها مجالا للتحولات الاجتماعية التي أحدثها ظهور الاقتصاد ونموّه والتي شكّلت جوهر نظريته (فيتشية السلعة) والتي أسماها (لوكش) فيما بعد

بـ(التشيؤ)، كما تأثر أيضا بما جاء به (لوكاش) في تحليله للأدب. ذلك أن كل ما تقدّم به (غولدمان) حول اجتماعيات الأدب ناتج عن التحليل الذي أخذه عن (لوكاش) (ينظر:العروي، 2005، صفحة 210).

واعتمادا على هذه النظرية يبني (غولدمان) علاقة بين تاريخ البنيات التشيُئية وتاريخ البنيات الروائية، حيث أن التشيؤ سيرورة دائمة تؤثر باطراد في المجتمعات الغربية المنتجة للسوق خاصة مع غياب الوعي لدى طبقة البروليتاريا (ينظر:جواد).

وهذا الاهتمام المركز ل(غولدمان) بالمكون الاجتماعي في الأدب، سيجعل محور اهتمام الدراسة النقدية يتمثل في محاولة العثور على الطريق التي من خلالها عبّر الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه في الأثر الأدبي.

أعضاء مدرسة فرانكفورت:

جمع أعضاء (مدرسة فرانكفورت) همّا موحّدا مشتركا يتمثل في القلق على مصير الإنسان في فكرة تاريخية موحّدة، فكانت لديهم الرّغبة الجامحة في نقد الأوضاع السائدة والنظم الرأسمالية والاشتراكية، وما تنطويان عليه من طابع قمعي، وكذا السعي الدّائم لإيقاظ الوعي الجماهيري، وجعله فطنا إزاء مختلف القضايا وتنبيهه إلى الواقع الإنساني الجديد الذي غزته التكنولوجيا، وإلى التحذير من آثارها السلبية كتغريب الإنسان وتشييئه، إضافة إلى رفض المشروع الثقافي الغربي والرغبة في نقد جذري لأوضاع عصرهم.

وقد ركّزت نظريتهم النقدية كذلك على التحذير من مخاطر العبودية الجديدة، ومن مخاطر التدجين والتشييئ، فكان لكل واحد منهم رأيه في نقد التشيؤ.

ماكس هوركهايمر *Max Horkheimer* (1895-1973)

تتجلّى مقولة التشيؤ ونقدها عند (هوركهايمر) في ثنايا كتابيه(اضمحلال العقل) و(جدل التنوير) المشترك بينه وبين (أدورنو Theodor W. *Adorno*)، إذ ركّز اهتمامه ودفاعه عن الفرد في مواجهتة لفيتشية الأجهزة السياسية والاقتصادية السائدة أنذاك، ورأى أنه لابد من تحرير العقل من أغلاله وفك أواصر اتصاله مع هذا الواقع الذي يتزايد اتجاهه نحو التغريب والغرق في أنماط من التشييئ المرمز كحقيقة فعلية، لأجل هذا وجب محاربة اهتراء العقل والمرض الأصيل الذي فتك به، وانتشاله من قلب حضارة تغرّبه بفعل أوهام آخذة في التصاعد، تجعل وظيفته منحصرة في الإدراك وتغفل وظيفة النقد، وهذا ما يجعل العقل آيلا تدريجيا نحو الاضمحلال (ينظر:طاهر، صفحة 66).

وفي كتاب (جدل التنوير) أخذ على عاتقه رفقة زميله (أدورنو) مواجهة الواقع الستاليني والنازي، والتصدي لسياسة النظام الرأسمالي الغربي وضغوط المجتمع الصناعي الخانقة، وعمل على بث

الوعي من أجل تحرير عقل الإنسان من مخاطر التدجين والتشيؤ والعبودية الجديدة (ينظر:الجابري، 2007، صفحة 243).

أدورنو Theodor W. *Adorno* ***(1903-1969)***

تختلف طريقة (أدورنو) في نقده للتشيؤ عن البقية، فلكي يتتبع الرحلة الشقية للإنسان المعاصر، ربط بين الفن والحرية والحياة السعيدة، بعد أن وجد قانون السلب يعمل من أجل تسليع الأفراد وتحويلهم إلى أشياء، هذه الرؤية السلبية لعالم متجه نحو الانهيار هي التي طبعت نظريته الجمالية، ونظريته في الفن والأدب بطابعه النقدي. وقد شكّل الإنسان ومصيره محور نظريته الجمالية، فاشتغل من داخل الفكر الماركسي، وأعاد النظر في جمالياته، ليصنع أسس نظرية جمالية معاصرة تعطي أسبقية الشكل الجمالي على الواقعية من غير أن تهمل المضمون الأيديولوجي والتقنيات الفنية، كما اهتم بالرواية التي عدّها وسيلة حية في النفي والسلب.

وقد اتخذ (أدورنو) من الفن وسيلة لتوعية الناس بمخاطر التشيؤ في ظل الحضارة المعاصرة على وفق القانون الجدلي السالب، فهو لا يحاكي في موضوعه الفن والتشيؤ ولا يجاري العقلنة سوى في أفق قلبها، فهو يحاكي التشيؤ من أجل استئصاله، وعندما يحاكي الفن التشيؤ فهو لا يملك سوى أن يتقمص اللامعنى لإدانة أفول المعنى، ويلبس رداء العبث لإدانة اللاعقلانية، ويتحلى بالرعب والقسوة لكشف القبح على أساس سلبي، وبهذا يكون (أدورنو) قد اتخذ من الفن وسيلة لمحاكاة التشيؤ باستراتيجية محكمة للكشف عن رعب العالم المعاصر ولا عقلانيته (ينظر:الجابري، 2007، صفحة 244،245). لأن الفن بالنسبة إليه يهدف إلى سلب الطابع المقدس الذي أضفاه الإنسان على الواقع فأفقده حريته، وأن الفن وفقا لذلك يعارض أداة القمع وشتى صوره، ويقف في وجه استلاب حرية الفرد (ينظر:سعدالله، 2009، صفحة 170)

ويعتبر (أدورنو) أن السبب الرئيسي في تشيؤ الإنسان يعود إلى النظام الرأسمالي، ولكن لم يعتبره عرضا من أعراضه وإنما عدّه شرطا أنطولوجيا مرتبطا باكتساح العقلنة الأداتية للمجتمع المعاصر (ينظر:الجابري، 2007، صفحة 245،246). ويتشاءم بشأن شمولية التشيؤ، ولا سبل لمواجهة هذا الوضع إلا على أساس (الجدل السلبي)، أي لا سبيل لقلب التشيؤ سوى بالإفراط فيه، لكي يُضمن الوصول إلى التشيؤ الإيجابي الذي يتحرر من خلاله الإنسان من شيئيته (ينظر:الجابري، 2007، صفحة 246).

ج. إريك فروم Erich Seligmann Fromm (1900-1980)

لجأ (إريك فروم) إلى علم النفس محاولا إعادة قراءة (ماركس) و(فرويد)، هذه القراءة أتاحت له تطوير مفهوم (الاغتراب) الذي أصبح يعني بالنسبة إليه انحلال الرابطة بين الفرد والآخرين،

والعجز عن احتلال المكان الذي ينبغي على المرء أن يحتله، وشعوره الدائم بالتبعية واللاانتماء، وهذا ما يولد شعورا داخليا بفقدان الحرية والإحباط، وفقدان الإنسان لمبدأ الحرية سيفتح الطريق أمام سلبه لجوهر شخصيته وخصوصياته الإنسانية وفقدان هويته ومن ثم تشيؤه (ينظر:بوهرور).

د. هربرت ماركيوز Herbert Marcuse (1898-1979)

إن (هربرت ماركيوز) لا يرجع سبب تشيؤ الإنسان إلى النظام الرأسمالي وتغوّله مثلما فعل (ماركس) و(جورج لوكاش)، وإنما يوعز ذلك إلى السيطرة التي تمارسها الصناعة المتقدمة، وتمارسها التكنولوجيا باعتبارها تفوق كل أشكال السيطرة التي عرفتها المجتمعات في الماضي، لأن السيطرة القديمة تتخذ طابعا لا عقلانيا، مما يجعل الفرد لا ينتبه لها ويسعى لوضع حدّ لها، في حين أن السيطرة في عصر التقدم اتخذت طابعا عقلانيا يحتوي ويجرّد كل معارضة، زيادة على ذلك أن المجتمع الصناعي سيبقى يحقق مطالب الفرد، لذا فمن غير المعقول أن يطالب الفرد بتغيير مجتمع يثبت يوميا قدرته على تنمية الإنتاجية، وتوفير حياة الرفاهية، حتى وإن كان هذا لا يؤدي إلى تطور الحاجات والمواهب الإنسانية تطورا حرا بقدر ما يقمعها.

كما سعى أيضا مجتمع الحضارة الصناعية إلى تحقيق التلاحم الاجتماعي الداخلي واستبعاد كل أشكال التناقض والتجاوز والتعالي، مما جعله مجتمعا أحادي البعد، يستبعد كل محاولة لمعارضته مادام يلبي حاجات الناس، وهذا السعي النشيط والحريص على تلبية الحاجات المصطنعة أفضل وسيلة من طرف المجتمع المتقدّم لخلق (الإنسان ذي البعد الواحد) المتكيّف معه (ينظر:ماركيوز ه.، 2004، صفحة 11).

و(الإنسان ذو البعد الواحد) هو الذي استغنى عن الحرية بوهم الحرية، وإذا كان هذا الكائن يتوهم بأنه حر بمجرد أنه يستطيع أن يختار بين تشكيلة كبيرة من البضائع والخدمات التي يكفلها له المجتمع لتلبية حاجاته، فما أشبهه من هذه الزاوية بالعبد الذي يتوهم أنه حر لمجرد أنه منحت له حرية اختيار سادته. (ينظر:ماركيوز ه.، 2004، صفحة 12).

يوصف الإنسان ذو البعد الواحد أيضا بأنه"نصف أبله، حسن التغذية ضحل في عواطفه، فقير في علاقاته الإنسانية، دمية سوقية يسيطر عليها الخداع من المهد إلى اللحد" (حسن، 1993، صفحة 198).

و(الإنسان ذو البعد الواحد) ينحدر نسله من (المجتمع ذي البعد الواحد) الذي حرص على تزييف وعي الفرد عندما استبدل الرقابة الخارجية المفروضة من فوق بنوع من الرقابة الداخلية المستبطنة، وقد أثبتت هذه الرقابة فعاليتها ،إلى درجة أن الفرد الذي يرفض الانصياع للمجتمع القائم عاجز أو مريض نفسيا.

ويتميز هذا المجتمع الأحادي البعد بطابع الرفاهية، وافتقاد الحرية في إطار ديمقراطي، كما أنه مجتمع يوهمنا بأنه خال من الطبقية، لأن العامل ورب العمل مثلا يشاهدان البرنامج التلفزيوني نفسه، والسكرتيرة ترتدي ثيابا لا تقل أناقة عن ابنة مستخدمها، والعامل ورب العمل يركبان أيضا السيارة نفسها ويقرآن الصحيفة نفسها. فهذا التماثل لا يعني زوال الطبقات السائدة بل إن تلبية هذه الحاجيات تضمن سيادة الطبقية وتثبيتها وتكريسها أكثر، وهذا يعني أن ثمة نوع آخر من التبعية التي تخضع المرء لنظام الأشياء الموضوعي (القوانين الاقتصادية، السوق) وحتى نظام الأشياء فهو من صنع السيطرة ونتائجها أيضا. وما يميز سلطة هذه السيطرة المعاصرة أنها على درجة من العقلانية، عقلانية مجتمع يدافع عن بنيته الهرمية،ويستغل في الوقت نفسه الموارد الطبيعية، ويوزع على نطاق واسع أرباح هذا الاستغلال (ينظر:ماركيوز ه.، 2004، صفحة 181).

وما زاد من حِدّة هذه السيطرة ونتائجها زيادة الإنتاج والتقدّم، فالإنسان الحديث يعيش متلهّفا إلى الإنتاجية الزائدة لاهثا وراء الاكتشافات والاختراعات التكنولوجية، وبالتالي فهو يضع الوسائل موضع الغايات، مما يجعله يكتسب رغبة عمياء في التفوّق في سباق الإنتاج والاختراع، متجها نحو غيبوبة الفكر والسلوك الأحادي البعد، بل نحو حتفه. (ينظر:زكرياء، 2005، صفحة 40،41).

نظرا لكل هذا الاستلاب الذي يتعرض له الإنسان داخل الحضارة المعاصرة، يحتج (ماركيوز) على المجتمع المتقدم وعقلانيته اللاعقلانية القادرة على إضفاء صفة الحاجة على ما هو زائد عن الحاجة، وعلى تحويل الهدم إلى بناء، كما يحتج على الواقع الرّاهن للتكنولوجيا ولا عقلانيتها التي لا تجعل تحرر الإنسان علّتها الغائية، كما أن هذا الواقع الراهن هو واقع استعباد الإنسان وتشييئه وتحويله إلى أداة/شيء. (ينظر:زكرياء، 2005، صفحة 45).

و(ماركيوز) إذ يفعل هذا لا يعني أنه يرغب في العودة بالإنسان إلى عهود البربرية وعهود ما قبل التكنولوجيا، بل يبحث عن حضارة جديدة تستوعب الحضارة القديمة في داخلها دون أن تلغيها، وأن المجتمع الإنساني الذي يرجو بلوغه يتطلب مستوى عال من التقدم التكنولوجي، بشرط أن يكون الهدف من التكنولوجيا تجاوز ذاتها وتجاوز الإنتاج إلى غايات إنسانية. (ينظر:زكرياء، 2005، صفحة 41).

وللخروج من قفص التشيؤ المقرف يرى (هربرت ماركيوز) أن الحياة الجمالة هي المثل الأعلى للحياة، وأن الفن وحده هو الذي سيضمن للفرد الاستمتاع بالحب والجمال بعيدا عن سوداوية الواقع، فهو بذلك يدعو إلى الثورة على العالم الراهن الذي لا يقدّم للفرد الحب والجمال إلا في إطار مبتذل ويقدّم أغراض الربح ويحقق للنظام هدف المحافظة على نفسه. لكن تبقى هذه النظرية يوتوبية في برج عاجي تنأى عن الإنسان البسيط، فالفن في الحقيقة هو وسيلة فعالة للتعبير عن السخط على وضع قائم والحلم

بوضع مرتقب، ولكنه عاجز عن توجيه الإنسان في ميدان الواقع الفعلي، وفي مجال الممارسة السياسية. (ينظر:زكرياء، 2005، صفحة 56،55)، إضافة إلى أنه ليس حرا، زيادة على ذلك لا يولي جميع الناس اهتماما بالفن، وليس لديهم قابلية لجعله بديلا عن الواقع القائم.

ه. أكسل هونيت Axel Honneth (1949-...)

حاول (أكسل هونيت) أن يتجاوز مفهوم التشيؤ لدى (لوكاش) والتفسير الذي قدمه لهذه الظاهرة، وهذا ما دفعه إلى نقد المقاربة اللوكاتشية من خلال إعادة النظر في الطابع الميكانيكي للعلاقة الموجودة بين القاعدة المادية أو الاقتصادية (البنية التحتية) ومختلف أشكال الوعي (البنية الفوقية) والبحث عن أبعاد وأشكال أخرى للتشيؤ من خلال ترهين مفهوم التشيؤ على عدة مستويات.

1.المستوى الفني و الأدبي:

يتجلى التشيؤ في الأدب في العديد من الروايات والقصص التي اتخذت من القيم الاقتصادية السائدة في حياتنا اليومية موضوعا لها، مع إضافة نوع من العبق الجمالي لها. وقد اقترح أصحاب هذه الأعمال الأدبية رؤية العالم الاجتماعي بالصورة التي يُعامل أولئك الذين يعيشون فيه أنفسهم والغير كموضوعات ميتة وخالية من كل إحساس، بحيث لا يُظهرون فيه أي استعداد ليكونوا أشخاصا مختلفين، ومن هؤلاء (ريمون كارفر Raymond Carver) و(هارولد برودكيه Harold Brodkey) و (ميشيل هولبيك Michel Houellebecq) (ينظر:هونيت، 2012، صفحة 27،26).

2.المستوى السوسيولوجي:

أثبتت بعض الدراسات في علم الاجتماع الثقافي وعلم النفس الاجتماعي وجود كثير من الدراسات التي تؤكد أن الذوات أصبحت تميل أكثر فأكثر إلى إظهار بعض المشاعر والرغبات لكن بصورة تحمل نوعا من الانتهازية إلى حد التظاهر بمعايشتها فعليا وكأن الأمر متعلق بعناصر حقيقية من شخصيته. وينطبق هذا مثلا على الصحافة عندما اعتبرها (جورج لوكاش) بمثابة تعهير لتجارب المعيشة وللقناعات والتي عدّها كأرفع نقطة للتشيؤ (ينظر:هونيت، 2012، صفحة 27).

3.المستوى الإ يتيقي أو الأخلاقي:

ظهر اهتمام متزايد في مجال (الإ يتيقا) والفلسفة، بمحاولة فهم الظواهر التي سبق وأن تناولها لوكاش في دراسته لظاهرة التشيؤ، لذلك صار هذا المفهوم يُستعمل اليوم بصورة واضحة ولكن من دون الإحالة إلى النص الذي تبلور فيه أول الأمر، أي أنه تم تحيين هذا المفهوم فقد أطلقت (مارثا نوسباوم Martha Nusbaum) كلمة تشيؤ على تلك الأشكال للتعامل الأداتي مع الآخرين. أما (إليزابيث أندرسون Elizabeth Anderson) فلم تستعمل مفهوم التشيؤ ولكنها تطرّقت إلى تحليل الظواهر المماثلة له كالاغتراب الاقتصادي السائد في حياتنا المعاصرة. ويبدو ضمن هذا السياق الأخلاقي أن الأمر هاهنا

متعلق بالتشيؤ بمعناه المعياري، حيث يتم معاملة الذوات الأخرى بغض النظر عن صفاتها الإنسانية كموضوعات خالية من كل حساسية أو حياة، أي باعتبارها مجرد أشياء أو بضائع (ينظر:هونيت، 2012، صفحة 27،28).

4.على مستوى الأبحاث المتخصصة في فيزيولوجيا الدماغ وتأثيراتها الاجتماعية:

ثبت أن الدراسة المادية المحضة للدماغ والمخصوم منها الجانب الإنساني تعكس في واقع الأمر موقفا مشيّئا من طرف الباحث نفسه، لذلك يرى (هونيت) أن التفسير المتعلق بالمؤثرات والأفعال الإنسانية الخاصة بتحليل الترابط بين الخلايا العصبية في الدماغ؛ مجرد تفسير لا يأخذ بعين الاعتبار جملة المعارف المكتسبة من التجربة العادية، كما أنه يتم النظر إلى الإنسان وكأنه جهاز آلي خال من التجربة أي كشيء. وإضافة إلى ما يحدث أثناء الإجراء الإيتيقي يتم الاستناد إلى مفهوم التشيؤ قصد وصف اختراق المبادئ الأخلاقية نفسها، وبما أن دراسة فيزيولوجية الجهاز العصبي للإنسان لا تأخذ -بحسب الظاهر- بعين الاعتبار مميزاته أو خصائصه الشخصية، فقد اعتبر ذلك شكلا من أشكال التشيؤ (ينظر:هونيت، 2012، صفحة 28،29).

خاتمة

صفوة القول أن كل فيلسوف تطرّق إلى التشيؤ بناء على سياق تاريخي خاص وظروف خاصة، وإذا نظرنا إلى سياقنا الراهن سنجد التشيؤ تغلغل بقوة إلى حياة الإنسان وذلك في شتى تفاصيلها كاللباس والطعام والرياضة واللغة والأجهزة الذكية والبرامج التلفزيونية...وهذا نتيجة الإعلام الموجه، والكم الهائل من الأشياء والسلع التي تغزو ذهنه، والمد الاستهلاكي الرهيب الذي يحول البشر إلى سوق مفتوحة شرهة لا تشبع أبدا. كل هذا يجعل التشيؤ إشكالية كبرى تواجه الإنسان باعتباره لا يحقق التوازن الروحي والأنطولوجي له، وبوصفه إفراغا له من مضامينه الحقيقية و الجوهرية، وإلباسه هوية زائفة خالية من المعنى، وتحميله مضامين لا تؤهله أن يكون إنسانا إنسانا. لذلك وجب على الإنسان المعاصر ألا ينصاع للتشيؤ الذي يخترق كيانه ويهدد جوهره، وأن يواجهه بشخصية إنسانية مركبة، وأن لا يكون قابلا لتجريد حياته من الإيقاع الإنساني بسهولة.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أكسل هونيث، التشيؤ،دراسة في نظرية الاعتراف، تر، كمال بومنير، مؤسسة كنوز الحكمة، ط1، الجزائر، 2012.
2. جورج لوكاش، التاريخ والوعي الطبقي، تر، حنا الشاعر، دار الأندلس، ط1، بيروت، 1979.
3. حبيب بوهرور، نظرية القراءة والإجراء، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة.
4. حسن محمد حسن، النظرية النقدية عند هيربيرت ماركيوز، دار التنوير، ط1، بيروت، 1993.

5. ختام جواد، على الرابط: المنهج الاجتماعي بداياته ، تطوّره وامتداداته https://www.marocagreg.com/forum/sujet-12069.html.
6. رضا سعادة، الفلسفة ومشكلات الإنسان، منافذ إلى الحقيقة والحرية والعدالة الإجتماعية، دارالفكراللبناني، ط1، بيروت، 1990.
7. عبدالله العروي، العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
8. عبدالله العروي، العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
9. علاء طاهر، مدرسة فرانكفورت من هوركهايمر إلى هابرماز،مدخل إلى النظرية النقدية المعاصرة، منشورات مركز الإنماء القومي، ط1، بيروت، دت.
10. علي حسين الجابري، الفلسفة الغربية من التنوير إلى العدمية،دراسة لكانط وهيجل وكارل بوبر ورجال مدرسة فرانكفورت الغربية المعاصرة في ضل العولمة، دار مجدلاوي، ط1، عمان، 2007.
11. فؤاد زكرياء، هيربيرت ماركيوز، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الاسكندرية، 2005.
12. كارل ماركس، رأس المال، تر، راشد البراوى، مكتبة النهضة المصرية، دط، القاهرة، 1947.
13. كارل ماركس، رأس المال،نقد الاقتصاد السياسي، تر، أنطون حمصي، ج3، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دط، دمشق، 1977.
14. كارل ماركس، مخطوطات كارل ماركس لعام1844، تر،مستجير مصطفى، دار الثقافة الجديدة، دط، القاهرة، دت.
15. محمد سالم سعدالله، نظرية القراءة والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، ط1، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2009.
16. محمد سالم سعدالله، نظرية القراءة والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة ومناهجها، ط1، جامعة محمد خيضر باتنة، الجزائر،2009.
17. محمد شبل الكومى، القضايا الأدبية من منظور فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، 2005.
18. هيربرت ماركيوز، الإنسان ذو البعد الواحد، تر، جورج طرابيشي، دار الآداب، ط4، بيروت، 2004.
19. هيربيرت ماركيوز، العقل و الثورة هيجل ونشأة النظرية الإجتماعية، تر،فؤاد زكرياء، دار الوفاء، دط، الاسكندرية، 2008.
20. Dictionary of critical theory.
21. le robert quotidien : dictionnaire pratique de la langue française.

رمزية "الخيمة" في اللغز الشعبي بمنطقة الغرب: قراءة في النسق القيمي

The symbolistic aspect of the tent in the garb region tradition: exploring the traditional pattern.

بوعزة الخلقي، بمختبر الديداكتيك واللغات والمسرح
كلية اللغات والآداب والفنون بجامعة ابن طفيل- القنيطرة، المغرب.
البريد الالكتروني: khalikibouazza@gmail.com

ملخص البحث:

سندرس في هذه الورقة البحثية رمزية "الخيمة" ودلالاتها في النسق الثقافي بمنطقة الغرب بالمغرب، بهدف اكتشاف المنظومة القيمية المتوارية خلف المتون اللغزية والبحث عن امتداداتها في المتون المثلية والحكائية التي تختص بها منطقة البحث الغرب بهدف الوقوف عند النسق الثقافي.

الكلمات المفتاحية: الخيمة، القيم، النسق الثقافي، المثل الشعبي، اللغز الشعبي.

Abstract :In this paper, we will explore the symbolism of a tent and its reference in the cultural pattern in Morocco. The goal of this study is to discover the cultural heritage behind this aspect in the region of Elgharb.

Keywords: The tent, the traditional mystery, the traditional proverb, the cultural pattern.

مقدمة:

تعددت زوايا النظر إلى الموروث الشفهي، بتعدد الأطر المرجعية التي تستند إليها، الأمر الذي أفضى إلى مجموعة من القراءات التي يمكن اجمالها في المرجعيات الشكلية والتاريخية والاجتماعية والبنيوية والنفسية التي لامست الجوانب السياقية والنصية للمحكيات الشعبية، وبالرغم تنوع هذه الزوايا إلا أن ذلك لم يكن مانعا وحائلا في الوقوف عند رمزية "الخيمة" ودلالاتها القيمية.

إن تهميش منظومة القيم في قراءة "المحكيات الشفهية"، لا يعني عدم أهمية زاوية "القيم" بل إنها تعد من الزوايا المهمة في فهم اشتغال مختلف أشكال الأدب الشعبي باعتبارها أشكالا تعبيرية يتم تناقلها بين أفراد المجتمع شفاها، الأمر الذي جعلها تتسم بطابع الانفتاح والاستمرار، هذا الأمر سيفرض علينا الوقوف عند محطتين هامتين؛ محطة أولى سنحدد فيها ماهية اللغز الشعبي وبنيته، ومحطة ثانية سنكشف فيها اللثام عن "النسق القيمي" في المتون اللغزية بمنطقة الغرب من خلال مجموعة من النماذج، التي

سنبحث عن امتداداتها العابرة للجغرافيا الثقافية التي وصل صداها إلى مجموعة من الأشكال التعبيرية الشفهية.

مشكلة البحث والفرضية:

تنطلق هذه الورقة البحثية من إشكالية في غاية الأهمية مؤداها: إلى أي حد ساهمت "الخيمة" في بناء منظومة القيم بمنطقة الغرب بالمغرب؟

الدراسات السابقة:

شكل موضوع الألغاز الشعبية موضوعا لمجموعة من المؤلفات والأطاريح والمقالات، ذلك أن الاهتمام بها لم يتم بشكل متواز مع باقي أشكال الأدب الشعبي، ففي الوقت التي وجدنا اهتماما كبيرا بالأمثال والحكايات الشعبية، وجدنا اهتماما باهتا بهذا الشكل الشفهي، يمكن اختصاره في أطروحة الدكتور أحمد الزيادي الموسومة ب: "الأحاجي الشعبية المغربية: مجالاتها وبنياتها ووظائفها ومقارناتها وخصائها"، التي درس فيها اللغز الشعبي من الناحية الفنية والأسلوبية، وهو نفس الاتجاه سار فيه كتاب آخر للدكتور عبد المالك مرتاض المعنون ب: "الألغاز الشعبية الجزائرية: تحليل لمجموعة من الألغاز الجزائرية".

استنادا إلى ما سبق، يمكن القول إن مقاربة اللغز تمت من زوايا سياقية ونصية، بينما النظر إلى اللغز من زاوية "القيم" لم يتم الالتفات إليه إلا لماما، وهذا الاستدراك هو الذي سعينا إليه في هذا البحث.

المنهجية:

أما فيما يخص المنهج المعتمد في هذا البحث، فقد استندت إلى المنهج الوصفي التحليلي في قراءة المتون الشفهية، دون أن يعني ذلك الاكتفاء بهذه الزاوية، بل انفتحت على المنهج التاريخي أثناء الحديث عن ظهور اللغز، ولبلوغ هذا المسعى، سعيت في هذه الورقة البحثية، الكشف عن ماهية اللغز وبنيه ووظائفه القيمية من خلال مجموعة من المتون اللغزية، وامتداد دلالاته في باقي الأشكال التعبيرية.

1- اللغز الشعبي: المفهوم والبنية:

1-1 مفهوم اللغز الشعبي:

ترتبط مفردة اللغز في اللغة بالتعمية والغموض ومن التعريفات التي تناولت هذا المفهوم التحديد الذي جاء في المخصص: "ألغزت في الكلام وألغزت فيه عميته وأضمرته على خلاف ما أظهرت والاسم اللغز واللغز والجمع ألغاز وهي اللغيزاء، وقال الجوهري: يقال: ألغز في كلامه إذا عمى مراده والاسم اللغز والجمع ألغاز، وأصل اللغز جحر اليربوع بين القاصعاء والنافقاء يحفر مستقيما إلى أسفل ثم يعدل في يمينه وشماله عروضا يعترضها فيخفي مكانه بتلك الألغاز"(ابن سيده، [د.ت]، ص27).

في نفس المسار أشار محمد سالمان في كتابه: "فن الألغاز عند العرب" في تحديد هذا المصطلح بالقول: "الألغوزة بالضم ما يعمى به من الكلام، وهو مجاز وأصل اللغز الحفر الملتوي"(محمد سالمان، السنة 2013، ص13).

أما في الاصطلاح "فهو يجنح نحو اعتبار المفهوم من الوضع اللغوي الأول، حيث إن للغز أسماء منها المعاياة، والعويض، والرمز، ووالمحاجاة، وأبيات المعاني، والملاحن، والمرموس، والتأويل، والكناية، والتعريض، والاشارة، والتوجيه، والمعمَّى، والممثَّلُ، ومعنى الجميع واحد، واختلافُهَا بحسب اختلاف وجوه اعتباراته"(محمد سالمان، السنة2013، ص13).

2-1 بنية اللغز الشعبي:

يندرج اللغز ضمن دائرة الأدب الشعبي الذي عرفته الشعوب منذ القدم، وقد عرفته نبيلة ابراهيم على أنه: "استعارة نشأت نتيجة التقدم العقلي في ادراك الترابط وأوجه الشبه والاختلاف من خلال المقارنة، كما يحتوي اللغز فضلا عن ذلك عنصر الفكاهة الناتجة عن احتواء اللغز لعنصر المفاجأة"(نبيلة ابراهيم، السنة1981، ص191).

إذا كان للغز الشعبي تشكلاته الخاصة به، التي يشترك فيها مع الأجناس الشفهية الأخرى على مستوى المضمون في أداء وظيفتيه التعبيرية والفنية، بصورة أكثر إمتاعا وأبلغ تأثيرا، فإنه على مستوى البناء يتوزع على الشكل التالي:

أ- **بنية الاستهلال:** نعني بها مقدمة اللغز الشعبي، وهي بنية قارة وثابتة تتميز بالتكرار (حاجيتك ما جيتك/ حاجيتك على مرو يتكنى..).

ب- **المحمول الاستفهامي:** وهو خاص بسرد تفاصيل محمول اللغز الشعبي، وعرض متنه المجسد للقيم.

ج- **بينة الجواب أو الحل:** الانتقال باللغز الشعبي من الطابع الترميزي والاشاري، إلى الوضوح عبر فك شفرة اللغز وحله.

2- دلالات "الخيمة" في النسق الثقافي بمنطقة الغرب من خلال المتون اللغزية والمثلية:

تعد "الخيمة" علامة دالة على نمط الحياة في بادية منطقة الغرب، وتحتل أهمية كبيرة في حياة الأفراد، فهي المسكن الذي يقيه حر الشمس في الصيف ويحميه من شدة البرد في الشتاء، فهي محضنه، فيها يتزوج وينام ويعيش، ويربي أولاده، ويَستضيف ويُستضاف.

يطلق البدوي الغرباوي على مكان استقراره "الخَيْمة" و "لمْحَال" و"لعَشّة" و"لْمَكْرُور"، وغيرها من التسميات التي تناسب الوضع الاجتماعي للفئة التي تسكنها، فإذا كان الفقراء يسكنون في "الكُورْبِي" وهو نوع من الخيام تسند فيها أغصان شجر "الأوكاليبتوس" على بعضها، في حين يسكن الأغنيا الخيام

الفاخرة التي تحولت مع الوقت إلى مساكن عصرية، بينما الفئة المتوسطة وهي غالبية سكان المنطقة تسكن في البيوت الطينية.

تتسم الحياة البدوية بهيمنة الغيرية وانتفاء الأنانية، وتظهر من خلال مؤسسة القبيلة القائمة على مركزية مؤسسة "**اجْمَاعَة**"، التي تلعب مجموعة من الأدوار الهامة وتضطلع بمجموعة من الوظائف الأساسية، يمكن اجمالها في المهام التالية:

أ - **الوظيفة السياسية والاقتصادية:** تقوم مؤسسة "**اجْمَاعَة**" بتنظيم الحياة السياسية، كما تعمل على تنظيم مختلف الأنشطة الاقتصادية بين الأفراد والقبائل وفق ضوابط وأعراف تم تضمينها في الأشكال الشفهية.

ب - **الوظيفة الاجتماعية والتربوية:** تقوم القبيلة بترسيخ النسق القيمي والعمل على استمراريته بين الأجيال المتعاقبة، من خلال الحرص على تمريره في القنوات الشفهية سواء تعلق الأمر بالأمثال والألغاز أو الحكايات أو المرددات الشعبية، لهذا السبب يمكن اعتبار مختلف الأشكال الشفهية أدوات تواصلية تعمل على تربية الأفراد وتنشئتهم وفق القوالب التربوية والقيمية التي تم التواضع والتوافق عليها.

تمارس مؤسسة "**اجْمَاعَة**" مختلف مهامها تحت "الخيمة" التي شكلت فضاء للعيش والتفكير، الأمر جعل المحكي الشفهي يهتم بها في محكياته وينسج حولها مجموعة من التصورات التي تجنح أحيانا إلى توظيف محمولها الرمزي الذي يمنهل تحديداته من المخيال الشعبي المحلي حتى أضحت "الخيمة" رمزا لمجموعة من الدلالات نذكر منها:

التنظيم/المناسبة	الدلالات الرمزية	الوظائف
خيمة الأهل/القبيلة	الكرم/التعاون/التدبير	اجتماعية وسياسية
خيمة الصلاة	الشعائر الدينية	دينية
خيمة العزاء/خيمة العرس	الحزن/الفرح	اجتماعية
خيمة السوق	البيع والشراء	اقتصادية

انبنت "الخيمة" على مجموعة من الدلالات الرمزية، التي سعت إلى ترسيخ المنظومة القيمية المحلية، ومن بين هذه القيم الايجابية العمل على انتفاء "الفردانية" وتذويبها في بوتقة الجماعة، هذا المذهب مثلته مؤسسة "اجْمَاعة" ورسخته الثقافة الشعبية السائدة بالمنطقة، عبر مختلف الأجناس والأشكال التعبيرية والفنية، واللغز الشعبي واحد من أشكال الأدب الشعبي التي تعكس هذه المنظومة القيمية، ومنها اللغز التالي:

-"**طَيرْنَا جَحْجَاحْ،**

عَنْدُو أَمْيَاتْ رُكْبَة أو اجْنَاحْ؟

الجواب: (الخَيْمَة)".

ترمز الخيمة في المخيال الشعبي الغرباوي إلى الاجتماع، ويتجلى ذلك في اجتماع أفراد القبيلة تحتها في إطار "اجْمَاعَة"، وارتباطا بهذا المدلول الرمزي، أضحت الخيمة هي الكل الذي يجمع الأجزاء، هذا المعنى مستمَد من المدلول الحسيَ للخيمة -حيث قيامها بفضل الأوتاد- وهنا نستدل بالمثل الشعبي التالي:

-**"المَرَا بَلَا أَوْلَادْ، كِ الخَيْمَة بَلَا أَوْتَادْ".**

يطلق المجتمع الغرباوي على المرأة "مُولاَتْ الخَيْمَة"؛ أي مالكة البيت وصاحبته - وفي نفس الوقت- نشير ان مفردة المرأة تختزل عبارة خلية الأسرة، وتتجلى أركان التشبيه في هذا المثال كالآتي:

المشبه	أداة التشبيه	المشبه به	وجه الشبه
المَرَا بَلَا أَوْلَادْ	كِ	الخَيْمَة بَلَا أَوْتَادْ	السند والتعاون

إن تكاثف الأفراد وتعاونهم هو من يكسب المرأة (الأسرة) القوة، ولتبيان وإظهار ذلك بشكل جلي، لجأ واضع اللغز إلى الإقرار أن الخيمة لا تقوم إلا بقيام الأوتاد، وهذه الدلالة تنسحب على الأفراد، والأشياء العاملة بشكل حسن هي التي تساهم في بناء الأسرة والخيمة، وللوصول إلى ذلك لا بد من التعاون، لأن ذلك هو الطريق الوحيد نحو التكامل والنجاح والقوة.

يشكل الفرد الفاعل والايجابي قيمة مضافة واضافة نوعية للمجموعة، بينما تقاعس الأفراد، وتشتتهم يفضي إلى الفشل، فاجتماع الأولاد على كلمة واحدة، هو من يكسب الأسرة كخلية اجتماعية طبيعية القوة والمناعة، ونفس الأمر ينسحب على الخيمة، فلولا انتصاب الأوتاد لما قامت الخيمة، وبقيت هائمة في عنان السماء، فالوتد الواحد إذا انتصب لوحده لن يكون له أي معنى، بينما إذا تعاونت كل الأوتاد تحقق الشموخ والارتقاء.

وصلت الخيمة إلى عنان السماء، بفضل انغراس الأوتاد في الأرض وتضحيتها، وتصل الأسرة إلى القوة بفضل تضحيات أبنائها، لهذا يعد التعاون والتضحية في سبيله، من الأمور التي سعى اللغز الشعبي إلى ترسيخها ذلك "إن المواطن الصالح هو الذي يقدم مصالح الناس، ويفضلها على مصالحه، بل الأصح هو الذي ينظر إلى مصلحة الأكثرية قبل أن ينظر إلى مصلحة الأقلية، هو الذي يعتبر ذاته ومصالح ذاته لا يجب الاهتمام بها، قبل اعتبار مصلحة الأمة ومنفعتها"(عبد الكريم بن ثابت، السنة 1995، ص140).

جاء اللغز السابق بصيغة ثانية:

-"طَيْرَنَا جَحْجَاحْ
عَنْدُو مْيَاتْ رُكْبَة، وَجْنَاحْ؟
الجواب: (لَخْزَانَة/الخيمة)".

لجأ اللغز الشعبي إلى التصوير الفني، حيث شبه الخيمة بالطائر العجائبي، الذي له مائة جناح ومائة ركبة، وكان الهدف من هذا التشبيه، هو إبراز وجه الشبه المتمثل في الشكل الكبير للخيمة.

تمثل الخيمة الفضاء الحاضن للقبيلة من أجل التخطيط، وتدبير عمليات التعاون في المجالات المتعددة، الإنسانية والتضامنية والفلاحية، وإذا كان الإنسان الغرباوي يتخذ من "الخيمة" فضاء للسكن والأنس والتناسل والاستقرار، فإنها تشكل وحدة اجتماعية صغيرة ونواة مشكلة "للخيمة الكبيرة" التي يطلق عليها القبيلة، لذلك وجدنا العائلات تسمى بالخيام، "خَيْمَةْ فَلاَنْ وخيْمة علان وهكذا دواليك".

3- الخيمة فضاء حاضنا للقيم المحلية:

شكلت الخيمة فضاء حاضنا للقيم ومكانا لاجتماع مؤسسة "اجْمَاعَة"، انتقلت بمقتضاه الخيمة من الدلالة الحسية إلى الدلالة الرمزية، حيث ترمز إلى الوحدة من أجل التعاون، واللغز التالي يظهر شكل الخيمة:

-"طَيْهَا طَيْ كْتَابْ،
و لَوْنْهَا لَوْنْ غرَابْ؟
الجواب: (الخيّمَة)".

تشبه الخيمة في طياتها شكل الكتاب (طَيْهَا طَيْ كْتَابْ)، الذي يتشكل من أوراق كثيرة، بينما في تناسقهم يشكلون كتابا واحدا متناسقا في شكله، جامعا لكل الصفحات بين دفتيه تحت عنوان واحد ومضمون واحد، رغم عدد الصفحات الكثيرة، فإن معنى الكتاب واحد وهذا التشبيه ينسحب على القبيلة، فرغم تعدد أفرادها فهم موحدون تحت خيمتها، مجتمعون حول معاني موحدة منها معنى "التعاون" الإيجابي، الذي يخدم مصلحة الأفراد والجماعة في نفس الآن، إذ لولا اجتماع الصفحات لما كان للكتاب معنى، والمعنى ذاته ينطبق على الأفراد، فلولا تعاونهم على الأمور الخيرة لما كان للقبيلة معنى، لهذا تلجأ القبيلة إلى الحوار والتواصل تحت "الخيّمَة"، التي تشكل في منطقة الغرب فضاء للتداول في كل مناحي الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتربوية، فهي المؤسسة التي يتم فيها ترسيخ "قيمة التعاون" في الأفراح والأقراح، بينما في لونها - على حد تعبير اللغز- لون الغراب (لَوْنْهَا لَوْنْ غرَابْ).

إن النظر إلى "الخيمة" لا ينبغي أن يختزل في الجانب الشكلي بل ينبغي أن يتعداه إلى النظر في وظائفها الثقافية والقيمية التي تضطلع بها.

استنادا إلى ما سبق، نستشف ان الخيمة ترمز في المخيال الشعبي الغرباوي إلى "بيت القبيلة الكبير" الذي يتسع للجميع وتضطلع بأدوار مهمة؛ منها تربية الأفراد على قيمة التعاون التي تقاطعت بين مجموعة من الأشكال الشفهية، ومنها أيضا التقاطع القيمي بين اللغز والحكاية والمثل، الذي سنبرز تجلياته في المحور الموالي.

4- امتداد قيمة التعاون في الحكاية الشعبية:

بعد الوقوف في المحورين السابقين، على قيمة التعاون في المتون اللغزية، سأحاول قراءة هذه القيمة على ضوء الحكاية الشعبية التالية:

- "في يوم صائف قائظ اشتد حره، أتى أسد وخنزير بري نبعا صغيرا، في لحظة واحدة، ليشربا، ومن فورهما تشاجرا على من يشرب منهما قبل الآخر، وسرعان ما حمي الوطيس وتهاجما أعتى هجوم، وحين توقفا ليستردا أنفاسهما، رأيا فوق صخرة عالية، بعض النسور..من الواضح أنها كانت تترقب مقتل أحدهما، لتنقض وتأكل من جثته، وأعادهما المرأى فورا إلى صوابهما، فكفا عما هما فيه، قائلين: لأن نكون صديقين، خير من أن نتقاتلا وتأكلنا النسور"(مصطفى يعلى، السنة 1999، ص40).

على الرغم من قصر الحكاية الشعبية، إلا أنها تبلور موقفا في غاية الأهمية، ونعني به إيجابية التكتل في مواجهة الأخطار المحدقة بالجماعة والقبيلة التي ينتمي إليها الفرد حيث تقترح الحكاية حلا لكي تبقى القبيلة مجتمعة على كلمة واحدة، وهو التآزر والتعاون والتضامن، باعتبارهما طريق الخلاص أمام أي تهديد خارج لكنها في الآن نفسه ترسم خلال تجسيد هذه الحقيقة حدين مصيريين حصرا، ولا ثالث لهما: إما الموت في حالة الاختلاف، وإما الحياة في الحالة الائتلاف، وقياسا على هذه الثنائية ينتصب أمامنا السؤال الدرامي الموالي: هل نكون أم لا نكون؟" (مصطفى يعلى، السنة 1999، ص:47-48).

إن اختيار سلك أحد الطريقين جلي وواضح، ويمكن اختزال مآلاتهما في أحد المسارين التاليين:

أ - **المسار الأول:** مسار التفرقة والفردانية والأنانية المفرطة، التي تتعارض مع مصالح الجماعة، إلى حد التنازع والحرب.

ب - **المسار الثاني:** مسار الاجتماع والتعاون والغيرية، التي تعتبر الفرد جزءا لا يتجزء من بنيان الجماعة، وهذا ما أكده النص الحديثي الصحيح الذي رواه البخاري عن أبي موسى الأشعري أن النبي - صلى الله عليه وسلم - قال: **(المُؤْمِنُ لِلمُؤْمِنِ كالبُنْيانِ يَشُدُّ بَعْضُهُ بَعْضًا)**، (صحيح البخاري، الرقم481).

5- قيمة التعاون في المتون اللغزية والمثلية الشعبية:

اختار اللغز الشعبي بمنطقة الغرب نفس الطريق الذي سارت فيه الحكاية الشعبية والنصوص الحديثية، أي القول بضرورة التعاون، واللغز الشعبي الموالي يسير في نفس الإتجاه.

- **"هَايْمَة بَنْتْ هَايْمَة**
النَّاسْ تَأكُلْ وَهِيَ صَايْمَة؟
الجواب: (الخيّمَة)".

إذا كانت المؤسسات الحديثة كمؤسسات الدولة، تتخذ مقرات رسمية لها لتدبير الشأن العام في مناحيه المختلفة، السياسية منها والقضائية والاجتماعية والاقتصادية، فإن مؤسسة القبيلة بمنطقة الغرب تتخذ من "الخيّمة" فضاء للتدوال في كل ما له علاقة بشؤون القبيلة الحياتية والمعيشية والتدبيرية، وأصبحت الخيمة عنوانا للأسر حتى أضحى تسمية العائلات نحو قولهم:

- **"هَادِي خَيْمَة فَلاَن".**

وصف اللغز الشعبي الخيمة بالشيء الكبير الذي لا حدود له (هَايْمَة بَنْتْ هَايْمَة)، كما وصفها أيضا بالصبر والإيمان، ففي الوقت الذي يتمتع الناس فيه بزخرف وملذات الحياة، اختارت الصيام احتسابا وتقربا لله (النَّاسْ تَأكُلْ وَهِيَ صَايْمَة)، وهذا الأمر يؤشر على قداسة مكان الخيمة وطهارته.

الخيمة فضاء مقدس ينهل من القاموس الديني يؤكد مما لا شك فيه أن هذا الحيز المكاني ينطلي على أهمية كبيرة في المخيال الشعبي بمنطقة الغرب، حتى أضحى ذكره يكتسي أهمية كبيرة في المخيال الشعبي الغرباوي، ومن المرددات الشعبية المنتشرة بالمنطقة –التي تناولته- نذكر المردد التالية:

- **"دَخَلْتُو لخيَّمْتِي، وَاشْرَكْ امْعَايَا اطْعَامْ".**

أنتج النسق الثقافي بمنطقة الغرب مجموعة من المفردات لها ثقل في معاملات الأفراد، منها مجموعة من المفاهيم: "كالعَيْبْ والعَارْ واطْعَام والدخول إلى الخيمة"[i].

إن الحفر السوسيولوجي في دلالات "الخيمة" يجعلنا في مقابل دلالي يتقاطع مع دائرة القداسة في بعدها الإلزامي والتوجيهي، فكل شخص دخل إلى بيتك (أي خَيْمتك)، وتناول معك الطعام فيه، يصبح جزءا من الأقارب، لأن القرابة في منطقة الغرب تكون إما بالدم أو الملح، فكل من اشترك معك في الملح (وهو كناية عن الطعام)، يصبح ضمن دائرة الأقارب الذين لا ينبغي الإساءة إليهم بالمرة، ولا ينتظر أيضا صدور الإساءة منهم، لأن الطعام هناك يكتسي طابعا قدسيا، حتى أضحى "اطْعَام" من المرددات التي تقال في سياق القَسَم، نذكر منها النموذجين التاليين:

النموذج الأول:

- **"أطْعَامْ اللِي بِينَاتْنَا".**

النموذج الثاني:

- "وَحَقْ اطْعَامْ اللِي امْشَارْكِينْ".

ارتقاء مفردتي "الخيمة" و"اطْعَام" إلى دائرة القداسة في النسق الثقافي المحلي، يستوجب منا النظر إلى "الخيمة"، ليس كمكان وإنما كفضاء حاضن لمختلف الأنشطة الثقافية والاقتصادية والاجتماعية، وفي نفس الوقت تجسد "الخيمة"، رمزا لاجتماع أفراد القبيلة والتعاون بينهم في الأفراح والأقراح.

خاتمة:

لجأ اللغز الشعبي إلى الحديث عن "الخيمة"، وتناولها من الناحية الشكلية (اللون، الشكل، الحجم)، ومن الناحية الوظيفية (السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتربوية)، ومن الناحية القيمية (التعاون والتضامن)، ولتقريب هذه الصور إلى ذهن المتلقي/المُستفهَم لجأ اللغز إلى آلية التشبيه حيث شبهتها بعوالم مختلفة (الطائر الغرائبي) للإشارة إلى ارتقائها وعلوها في المخيال الجمعي، و شبهها (بالكتاب) للاشارة إلى اجتماع أجزائها/أفرادها، الأمر الذي أفضى إلى مجموعة الصور الذهنية تشكل في المخيال الشعبي الغرباوي حول "الخيمة" نذكر منها الشواهد التالية:

أ - النموذج الأول/ خيمة العرس: (خيمة ترتبط الأفراح).

ب - النموذج الثاني/ خيمة العزاء: (خيمة ترتبط بالجنائز).

ج - النموذج الثالث/ خيمة السكن: (خيمة ترتبط بالسكن والعيش).

د - النموذج الرابع: خيام الموسم/ اللاَمَة: (خيمة تقترن بالمواسم التي تقام في منطقة الغرب بشكل سنوي).

عموما، لعبت المتون اللغزية دورا كبيرا في ترسيخ النسق الثقافي بمنطقة الغرب، ومن المولدات الرمزية التي لجأ إليها اللغز "الخيمة" التي تجاوزت دلالة الحيز والمكان لتصبح فضاء حاضنا للقيم المبثوثة في المحكي الشفهي، والتي تزخر بمحمول رمزي متأصل في الوجدان والتمثل والسلوك الفردي والجماعي أسعفتنا عملية البحث في الأشكال التعبيرية من الوقوف على بعض تجلياتها.

اضاءات مساعدة:

رتبط الشعور العام بمنطقة الغرب بمجموعة من المفاهيم السوسيولوجية منها مفردات:

- (العَيْبْ): وتعني خرق الضوابط التي تم التواضع والاتفاق عليها اجتماعيا.
- (العَارْ): قسم شعبي بمنطقة الغرب.
- (مْشَارْكِينْ الطَعَامْ): أي تقاسم الطعام وأحيانا يشار إلها بتقاسم الملح، وتعني الارتباط المعنوي بالأفراد الذي له قوة رمزية كبيرة في منطقة الغرب، إذ كل من تقاسمت معه الطعام يصعب عليه الدخول معك في خصومة أو نزاع لأن ذلك يعد عيبا.

المصادر والمراجع:

- ابن سيده: المخصص، المكتب التجاري، ج4، بيروت، (د.ت).
- صحيح الامام البخاري.
- عبد الكريم بن ثابت: "مقالات الأديب"، جمع وتقديم: قريرة زرقون، مطبعة فضالة، المغرب، ط1، السنة 1995.
- محمد سالمان: فن الألغاز عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، السنة 2013.
- مصطفى يعلى: امتداد الحكاية الشعبية، مجلة شراع، وكالة شراع لخدمات الاعلام والاتصال، طنجة، السنة 1999.
- نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، السنة1981.

وظائف المعجم العربي في ضوء الصناعة المعجمية الحديثة
بين وصف اللغة ووصف الثقافة
The functions of Arabic dictionaries in the light of modern lexicography
Between describing language and describing culture

يوسف أمرير: باحث بسلك الدكتوراه مختبر الكتابات الأدبية واللسانية بالمغرب
المدرسة العليا للأساتذة، جامعة محمد الخامس بالرباط – المغرب
البريد الإلكتروني amarir49@gmail.com

ملخص:

يهدف هذا المقال إلى النظر في الوظائف التي تقوم بها المعاجم في ظل التطورات التي عرفتها الصناعة المعجمية في العصر الحديث. فإذا كان التصور القديم يرى في المعجم مجرد كتاب يضم بين دفتيه قائمة من الكلمات المرتبة مع مجموعة من المعلومات اللغوية المتنوعة حولها (إملائية، وصوتية وصرفية وتركيبية ودلالية...)، فإن هذا التصور أصبح اليوم متجاوزا؛ لأن المعجم صار مرآة عاكسة للغة وثقافة مستعمليها، أي أنه يتجاوز عملية وصف اللغة -التي تعد وظيفته الأساسية- إلى وصف الثقافة بكل تجلياتها من قيم ومعتقدات وعادات وتقاليد وأيديولوجيات... ما يدفعنا للقول بأنه ليس مجرد كتاب عن اللغة فقط، بل هو كتاب ثقافي بامتياز. بناء على ما سبق، قسمنا المقال إلى ثلاثة محاور: حاولنا في الأول رصد تطور مفهوم المعجم في ظل الصناعة المعجمية الحديثة وبيان الفرق بينه وبين الموسوعة. وحددنا في الثاني وظائف المعجم بصفة عامة، مع الإشارة إلى بعض الوظائف التي اختصت بها المعاجم العربية. وتطرقنا في الثالث لمسألة المنهج في الصناعة المعجمية من خلال تسليط الضوء على المقاربتين الوصفية والمعيارية وأيهما أنجع لتأليف معجم عربي جيد. واتبعنا لتحقيق ما سبق المقاربة الوصفية التحليلية.

الكلمات المفاتيح: الصناعة المعجمية- المعجم - وظائف المعجم- الموسوعة- الثقافة.

Abstract:

This article aims to look at the functions of dictionaries in light of modern lexicography. If the traditional perception sees the dictionary as a book that includes a list of words arranged with a variety of linguistic information (spelling, phonetical, morphological, syntactic and semantic...), then this perception has become exceeded today because the dictionary has become a reflective mirror of the language and culture of its users. That is, it goes beyond the process of describing language to describing culture with all its values, beliefs, customs, traditions, and ideologies... What drives us to say that is the fact that it is not only a book on language, but also a cultural book. Based on the foregoing, we divided the article into three axes: We tried in the first to monitor the development of dictionary's concept in light of modern lexicography and to explain the difference between it and the encyclopedia. And we identified in the second the functions of the dictionary in general, with reference to some functions that were specific to the traditional Arabic dictionaries. In the third, we dealt with the issue of methodology in the lexicography by shedding light on the descriptive and prescriptive approaches, and which one is more effective for creating a good Arabic dictionary, we have followed the descriptive analytical approach.

Key Words:Lexicography- Dictionary - dictionary functions- Encyclopedia - Culture.

مقدمة:

لقد نشأ التأليف المعجمي العربي نتيجة مجموعة من الدوافع العلمية والدينية والسياسية، ولأجل تحقيق غايات متنوعة تواصلية ومعرفية وتربوية وحضارية...، ومر بمراحل متعددة قبل أن يستوي على الوضع الذي نعرفه اليوم. ومن المقرر أن التأليف المعجمي من أقدم المجالات المعرفية التي اهتم بها العرب ولم يسبقهم إلى تأليف المعاجم –وإن بصيغة بدائية- إلا الصينيون والآشوريون واليونان، في حين أنهم سبقوا الأوربيين في هذا المجال؛ فأول معجم عربي –وهو معجم العين- ألف في القرن الثامن الميلادي، وأول معجم أوربي يعود تاريخه إلى القرن السابع عشر ميلادي.

وإذا كان هناك شبه اتفاق في السابق على أن المعجم يشكل وعاء لنقل التراث اللغوي ومفرداته بدقة متناهية، سواء من حيث ترتيب المداخل، أو منهجية معالجته للمواد اللغوية جمعا وتصنيفا وتعريفا، فإن هذه النظرة قد تطورت وتوسعت في سياق التطور الذي عرفته الصناعة المعجمية وأهدافها منذ ستينيات القرن الماضي؛ فلم تعد المعاجم تسعى فقط للحفاظ على الموروث اللغوي -فهذا أمر مفروغ منه لأنه وظيفتها الأولى-، بل تجاوزت ذلك وانفتحت على مجموعة من المجالات المعرفية وتنوعت وظائفها وبذلك أصبحت -في ظل التصور الحديث - تصبو لتكون مرآة للغة المتكلمين بها؛ بحيث تعكس المعارف السائدة في المجتمع سواء كانت قديمة أو حديثة بموضوعية وحياد تامين من ناحية، وفي ضوء المبادئ والمعايير والتقاليد المتعارف عليها في مجال الصناعة المعجمية من ناحية أخرى. وقد تبلور هذا الطموح في ضوء التطورات التي عرفتها العلوم الإنسانية بصفة عامة، والدراسات والأبحاث اللسانية والمعجمية الغربية الحديثة بصفة خاصة، مما أدى إلى تغيير الرؤية إلى طبيعة المعجم وماهيته ووظائفه. وعلى هذا الأساس، طالب بعض المتخصصين بضرورة مراجعة تعريفاته ومحتوياته، لكي يساير تطور حياة المجتمعات لغويا وفكريا واجتماعيا واقتصاديا، وكان لا بد لوظائف المعجم -في ظل هذا التوجه الجديد- أن تتغير أو على الأقل أن تتسع وتتنوع.

مشكلة البحث:

يهدف هذا المقال إلى تحديد وظائف المعجم في ضوء ما تعرفه الصناعة المعجمية من مستجدات؛ بحيث لم تعد للمعاجم نفس الوظائف التقليدية المعروفة والتي تتحدد أساسا في شرح ألفاظ اللغة، بل صارت تؤدي وظائف جديدة: كتوجيه مستعملي المعجم إيديولوجيا، ونشر السياسات اللغوية للدول، وتحديد الأنماط الثقافية في المجتمعات... وعلى هذا الأساس، سنحاول أن نحدد وظائف المعجم في سياق التطورات الحديثة للصناعة المعجمية.

أهداف البحث:

- تحديد ماهية المعجم في ضوء الصناعة المعجمية الحديثة؛

- تحديد الوظائف العامة والخاصة للمعجم العربي؛
- إبراز المنهج الملائم للبحث اللغوي عامة والمعجمي خاصة؛
- الإشارة إلى ملامح الإيديولوجيا في المعجم؛
- الإشارة إلى بعض الثغرات التي يمكن أن تقلل من قيمة العمل المعجمي وتبعده عن الموضوعية والموثوقية..

أهمية الموضوع:

يكتسي هذا الموضوع أهمية بالغة وذلك لسببين على الأقل: الأول، كون المعاجم أدوات لا غنى عنها في أي ثقافة إنسانية؛ فهي التي تختص بحفظ لغات الشعوب وتسجيل مختلف ألفاظها ومعانيها وأساليبها وفنونها وكذا ثقافة مستعمليها، والتحديد الدقيق لوظائفها مدخل ضروري لأجل الاهتمام بها وتجديدها باستمرار. والثاني، تطرقُ المقال لبعض القضايا الجديدة على مستوى الصناعة المعجمية العربية خاصة العلاقة بين المعجم والإيديولوجيا، إلى جانب تقديمه لمجموعة من الاقتراحات التي يمكن أن تساهم في تطوير المعجم العربي الحديث على مستوى المنهج لأجل الوصول إلى المعجم العربي المنشود.

فرضيات البحث:

ننطلق من فرضيتين أساسيتين: الأولى، هي أن المعاجم لا تصف اللغة فقط، بل تصف كذلك الثقافة حتى وإن كانت هذه المعاجم لغوية. والثانية، هي أن صانع المعجم لا يصف اللغة "كما هي"، وإنما يصفها "كما يراها هو". ما يستدعي طرح أسئلة لها علاقة بالمبادئ المعجمية التالية: الموضوعية والحياد والدقة... ولأجل التحقق من هاتين الفرضيتين اتبعنا المنهج الوصفي التحليلي لكونه من أنجع المناهج في الدراسات اللغوية بصفة عامة، والمعجمية بصفة خاصة.

إن المعاجم ليست مجرد أرشيفات (archives) أو حاويات (containers) للكلمات. بل - على العكس- هي شكل منظم للغاية، ويجب أن تكون كذلك حتى تتواصل بكفاءة وتكون لها فائدة عملية (Benson, 2002,p 26). ويسهل استثمارها من قبل مستخدميها. سيما وأن المعاجم كما ترى جوزيت راي دوبوف (Josette Rey-Debove) "تستشار ولا تقرأ، ومن ثم ترتب فقراتها بشكل منهجي (systematically)، أو مشفر (coded)، حتى يتمكن مستخدموها من الحصول على المعلومات التي يحتاجونها

بسهولة" (Rey-Debove, p 91، 1971). ومن الواضح أن هذا لن يتحقق إلا أذا خَضع المعجم في بنائه لتصورات منهجية واضحة وأُنجز من قبل متخصصين في الصناعة المعجمية، واستفاد بشكل جيد من مختلف ما تقدمه المجالات المعرفية التي تعد روافد هامة في تأليف المعاجم سواء المرتبطة بالجانب اللغوي (كعلم المعجم Lexicology)، أو الجانب المعرفي (مختلف العلوم والتاريخ...) أو ما هو تقني (البرامج

الحاسوبية، وما توفره التطورات التكنولوجية في مجال حوسبة اللغة...). إلى جانب ذلك، يجب أن تكون ماهية المعجم ووظيفته والغاية المرجوة منه وكل ما يرتبط بالفئة المستهدفة واحتياجاتها واضحة في ذهن صانع المعجم. ومن الأسئلة التي تُطرح في هذا السياق ما يلي:

ما وظيفة المعجم؟ أهي وصف اللغة فقط أم وصف للغة وثقافة مستعمليها؟ وهل يمكن للمعجم أن يقف فقط عند حدود الوصف اللغوي؟ وإذا كان الأمر ممكنا نظريا فهل يمكننا وضع حدود فاصلة ودقيقة بين المعلومات اللغوية والموسوعية أثناء الممارسة المعجمية؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة تقتضي العودة إلى تعريف المعجم وتحديد الفرق بينه وبين الأعمال المرجعية (Reference works) الأخرى خاصة الموسوعة. ولا يهمنا هنا تحديد الأنواع المختلفة للأعمال المعجمية فهذا اختصاص فرع مستقل من فروع البحث النظري في الصناعة المعجمية. وسنكتفي بدل ذلك بالوقوف على الفرق بين المعجم والموسوعة؛ لأن مقارنة تعريف كل منهما وبيان أوجه التشابه والاختلاف، ومناطق الاتصال والانفصال يمكن أن يسعفنا في الإجابة عن الأسئلة التي سبق لنا طرحها.

إن مصطلح المعجم يدل في الاستعمال الحديث على أشياء متعددة؛ فهناك من يستعمله للدلالة على المخزون المفرداتي الذي يشكل جزءا من قدرة المتكلم/ المستمع اللغوية، وهناك من يوظفه للدلالة على فرع من فروع اللسانيات، وهناك من يعتبره مرادفا للقاموس؛ أي دالا على الكتاب الذي يحتوي على ألفاظ لغة ما مرتبة ومشروحة، وهناك من يوظفه للدلالة على الكتاب الذي يضم قائمة من الكلمات وما يرادفها في لغات أخرى دون اعتماد التعريف المعجمي[1]. ولا شك أن استعمال كلمة معجم للدلالة على هذه المعاني المختلفة سيؤدي إلى الخلط والاضطراب بين مفاهيم متعددة. سيما أن المصطلحات العلمية في جميع المجالات يفترض فيها الدلالة على مفهوم واحد؛ بحيث إذا أطلق هذا المصطلح انصرف الذهن مباشرة إلى ذلك المفهوم دون غيره؛ لأن من "عيوب المصطلح أن يكون فيه ترادف أو اشتراك أو تضاد، أو عدم الدقة في تحديد المعنى المقصود" (الودغيري، 2019، ص 19). وعلى هذا الأساس، فإننا نستعمل في هذا المقال مصطلح المعجم كمقابل للمصطلح الأجنبي (Dictionary) للدلالة على الكتاب الذي يدل على عدد من الوحدات المعجمية مشروحة ومرتبة وفق ترتيب معين.

1.1. بين المعجم والموسوعة

يقسم الودغيري الكتب المرجعية بصفة عامة إلى قسمين: يطلق على الأول المعاجم غير اللغوية. وعلى الثاني المعاجم اللغوية. ويقومان معا على ثلاثة عناصر رئيسة وهي المدونة والترتيب والتعريف، ويتجلى الاختلاف بينهما في كون موضوع المعاجم غير اللغوية "ليس لغويا بالأساس، ومداخلها ليست من

[1]- عادة ما يطلق على هذا النوع من التأليف المعجمي بالمسرد Glossary.

ألفاظ اللغة العادية والعامة، وإنما هي أسماء أعلام بشرية أو جغرافية (أسماء مواقع وبلدان وأنهار وجبال وبحار) ونجوم وأفلاك، وحيوان وطير ونبات، وظواهر طبيعية مختلفة، ومصطلحات علمية من كل المجالات، وبالتالي فإن هدفها ليس منصبا على وصف المفردات المعجمية باعتبارها رموزا أي دلائل لغوية (signes)، وإنما غرضها وصف ماهية الأشياء والمفاهيم ذاتها باعتبارها مسميات وُضعت لها تلك الألفاظ والدلائل"، ومن أهم الأنواع الممثلة للمعاجم غير اللغوية ما يُعرف بالموسوعات. أما المعاجم اللغوية فيكون موضوعها الأساس هو "الحديث بلغة واصفة عن مفردات اللغة في مجالات استعمالها المتعددة، بما هي ألفاظ يعبر بها عن مختلف الأغراض، أي مجموعة دلائل وعلامات تنتمي لعالم الرموز اللغوية بغض النظر عن ماهية الأشياء التي تحيل عليها في العالم الخارجي المحسوس من كائنات ومظاهر طبيعية مختلفة، أو أفكار ومفاهيم موجودة في أدمغتنا وتصوراتنا وعوالمنا المشتركة" (الودغيري، 2019، صص 221-222). ونجد أيضا هاورد جاكسون (HAWARD JACKSON) يشير إلى أن المعجم "كتاب مرجعي عن الكلمات. أي أنه كتاب عن اللغة. وأقرب نوع إليه الموسوعة، ولكن هذه الأخيرة كتاب عن الأشياء والأشخاص والأماكن والأفكار، إنها كتاب عن العالم الحقيقي، لا عن اللغة. وليس من السهل دائما تحديد الفرق بين المعجم والموسوعة، فغالبا ما تكون عناصر أحدهما في الآخر. لكن قائمة كلماتهما الرئيسية تختلف ولا يقدمان نفس المعلومات عن المداخل المشتركة بينهما" (Jackson, 2002, p 22).

يظهر مما سبق، أن الاختلاف بين المعجم والموسوعة يكمن في موضوعهما العام من جهة وفي اختيار المداخل ونوع المعلومات المقدمة عنها من جهة ثانية؛ فالمعاجم تهدف إلى وصف اللغات في مختلف جوانبها اللغوية (الإملائية والصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية وما يتعلق بطريقة الاستخدام ومستواه وغيرها من الأمور التي ترتبط بشكل مباشر باللغة). في حين أن الموسوعات تسعى على تقديم معلومات عن المفاهيم وأسماء الأعلام والأشياء وما إلى ذلك. ومعنى هذا أنها لا تدرج مداخل(Entries) مثل (الأم، اخرج، أن، كيف، أزرق) في قائمة كلماتها (Word List) لأنها تدرج فقط المداخل ذات الطابع الموسوعي، كأسماء الأمراض والحيوانات والنباتات والمؤسسات والمصطلحات العلمية وبعض الأحداث الهامة في التاريخ... وتجدر الإشارة إلى أن ثمة جزءا مهما من المداخل المشتركة بين المعجم والموسوعة مثل أسماء بعض الأمراض والأعلام، إلا أن المعلومات المقدمة عنها مختلفة تماما؛ فالتعريف الذي تقدمه لها الموسوعة ليس هو نفسه المقدم في المعجم. وبالتالي فأن مشكل تشابه قائمة الكلمات الرئيسة بين المعجم والموسوعة في بعض الأحيان لا يتعلق بالمدخل بحد ذاته وإنما بطريقة معالجته التي تبقى مرتبطة بنوايا المعجمي وغايات المعجم ونوعية الفئة المستهدفة.

لا شك إذن، أن هناك تداخلا كبيرا بين الموسوعة والمعجم فرغم أن الفصل بينها على المستوى النظري واضح إلا أن الممارسة التطبيقية شيء آخر، إذ بمجرد البدء في تأليف معجم أو موسوعة تصبح الحدود بينها وهمية ليحتار المعجمي أثناء تحديد لائحة الكلمات الرئيسة، ففي بعض الأحيان نجد الموسوعات تشير إلى أصل الكلمة، وهذه عملية تختص بها المعاجم اللغوية بالأساس. ومن ناحية أخرى، هناك عناصر ذات طابع موسوعي في العديد من المعاجم اللغوية بعضها لا مفر من إدراجه. وقد تنبه هاورد جاكسون للأمر وأكد بأنه "ليس من السهل دائما تحديد الفرق بين المعجم والموسوعة، فغالبا ما تكون عناصر أحدهما في الآخر، رغم أن قائمة كلماتهما الرئيسة تختلف ولا يقدمان نفس المعلومات عن المداخل المشتركة بينهما" (Jackson, 2002, p 22). ونظرا للتداخل الحاصل بين كل من المعجم والموسوعة تم اقتراح مصطلح "المعاجم الموسوعية" للدلالة على الكتب التي تصف اللغة ولكنها أثناء هذا الوصف تشير إلى عدد مهم من المداخل ذات الطابع الموسوعي.[2]

إن الحديث عن الفرق بين المعجم والموسوعة يأتي في سياق تدقيق ماهية المعجم وحدوده ووظائفه سيما أن المداخل الموسوعية تشكل مجالا رحبا لاستعراض ثقافة الأمة التي يسعى المعجم لوصف لغتها. ولما كان من الصعب -أو المستحيل أحيان- الفصل بين اللغة وثقافة أهلها، فإنه من الصعب كذلك تحديد قوائم الكلمات الرئيسة لكل من المعجم والموسوعة، خاصة أن أغلب المتخصصين في الصناعة المعجمية يُقرون بصعوبة الفصل بين اللغة والثقافة أو بين اللغة والفكر، فقد أكد جان دوبوا (Jean Dubois) منذ بداية سبعينيات القرن الماضي: "أن المعجم مهما كان نوعه (موسوعي أو لغوي، ثنائي أو أحادي اللغة، وما إلى ذلك) فهو وصف للثقافة، وبهذا المعنى فهو نص ثقافي" (Dubois J, 1971, p 99). ومنذ ذلك الوقت أصبح البعد الثقافي في المعجم محل إجماع البحوث المهتمة بالصناعة المعجمية. ومن المرجح أن سبب اعتبار المعجم نصا ثقافيا هو كونه فضاء "تتداخل فيه مختلف النصوص، ينتقل بنا من عالم إلى آخر، فهو يتضمن مواد لشرح اللغة، ومفردات الثقافة والحضارة، والعلم ومصطلحاته، وذلك بهدف امتلاكها والسيطرة عليها، وإذا كان المعجم أداة لغوية للانفتاح على عالم اللغة، فإن هذه اللغة لا يمكن تعلمها إلا بتحديد أوجه مظاهرها ومجالات اشتغالها" (أبو العزم، 1997، ص 239).

وإذا علمنا بأن اللغة هي إحدى الخصائص المميزة للإنسان فإنها تصبح بذلك مكانا مناسبا يتردد فيه صدى أي تطور يحدث في جميع مناحي حياته الثقافية والاجتماعية والسياسية... "لأنها الوعاء

2- إن التداخل بين المعجم والموسوعة ظهر أثره في التقاليد المعجمية الخاصة بكل ثقافة، فمن المهم معرفة أن المعاجم الأمريكية تتميز بإكثارها من المداخل الموسوعية كالعناصر العلمية والتقنية والجغرافية والببليوغرافية، في حين أن الغالب عند المعجميين البريطانيين استبعاد معلومات من هذا النوع من المعاجم لتخصيص مساحة أكبر لما هو لغوي.

الذي يحفظ التراث، والترجمان الذي يعبر عن بقية عناصر هوية الأمة... ومن دون اللغة يصعب حفظ تراث الأمة، ويصعب التعبير عن هويتها، ويستوي في ذلك أن يكون التراث ماديا أو معنويا، فاللغة هي -وحدها- القادرة على حفظه وتفسيره وضمان انتقاله بين أجيال الأمة التي تستفيد منه، وتسهم في إثرائه جيلا بعد جيل."[3] ونظرا لكون المعجم هو المكان الطبيعي للغة فأنه بذلك يصير نصا ثقافيا بامتياز، وإلى جانب ما سبق نجد المعاجم "دائما ما تقدم لنا معطيات عن خصائص مؤلفيها، وخصائص مستخدميها المفترضين، وكذا خصائص المجتمع والثقافة اللذان تمثلهما. في الحقيقة يجب أن تخبرنا المعاجم بهذه الأشياء، سواء أراد مؤلفوها ذلك أم لا"(Fishman, 1995, p 29) . غير أن القارئ لا يستطيع أن يستخلص هذه الخصائص والمقومات إلا عن طريق تحليل دقيق لمحتويات المعاجم عبر تفسيرها في سياقها، والنظر إليها باعتبارها نتيجة طبيعية لسياق تأليفها، كما نقوم بذلك مع باقي التحف الفنية (Fishman, 1995, p 34). ومن المفيد هنا الإشارة إلى أن المعجم قد يعكس الثقافة السائدة في المجتمع بصفة عامة، أو ثقافة مؤلفه فقط، أو النمط الثقافي الذي يريد صانع المعجم نشره، ما يجعله كتابا لا يقتصر على عرض ألفاظ اللغة وشرحها، بل يتجاوز ذلك ليكشف عن "عن ثقافة العصر وذوقه، كما يكشف عن مواقف صاحبه ونوازعه ورغائبه. ويبدو هذا جليا فيما يختاره صاحب المعجم من شواهد وأمثال وعبارات، إذ قد يميل إلى هذا الشاعر دون ذاك، وقد يتبنى موقفا مذهبيا من هذه المسألة أو من تلك فيتجلَّ موقفه فيما يأخذ، وفيما يترك" (حمزة، 2013، ص 258).

يدفعنا ما سبق للقول بأن المعجم في حقيقته ليس إلا صورة ملخصة لما تعرفه أمة ما في مختلف مناحيها اللغوية والثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، ومن خلاله يمكن استجلاء سلوك أفراد الأمة وأخلاقهم وعاداتهم ومعتقداتهم الدينية، ومعرفة مدى تطورهم العلمي والتقني، والتعرف على كل ما تزخر به هذه الأمة من ثقافة وفن وأدب. إنه باختصار سجل الأمة الحامل لتاريخها في جميع مجالات الحياة. وهو كتاب "لا يختلف عن كتب الفكر والحضارة والثقافة والمجتمع إلا في طريقة تبويبه. فهو كتاب تاريخ تقرأ عناوينه من خلال مداخله" (الودغيري، 2001، صص 9-10). علاوة على ذلك، يرى بعض المتخصصين في الصناعة المعجمية أن الألفاظ اللغوية تُعد "وثائق وشواهد تاريخية بالغة الدقة قد لا تجد في التاريخ والجغرافيا وتاريخ الفكر والحضارة والاقتصاد والصناعة والسياسة... ما يسد مسدها أو يقوم مقامها. إلا أن هذه الوثيقة تتضاءل أهميتها وتفقد كثيرا من قيمتها عندما لا يكون تاريخ ظهورها أو استعمالها أو تطورها معروفا بدقة." (الودغيري، 2001، ص 10)

3- الربعي بن سلامة، اللغة العربية بين الاستجابة لمتطلبات التنمية وهاجس المحافظة على الهوية، ص 130. اسم الكتاب الذي اخذ منه المقال

لقد اتضح بجلاء أن المعجم كيفما كان نوعه دائما ما يتجاوز وصف اللغة ليقدم ملامح معينة من ثقافة اللغة الموصوفة مع تباين في حجم ونوع هذه الملامح من معجم لآخر. وعليه، يبدو أنه من الصعب جدا أن يقتصر المعجم على ما هو لغوي فقط، لأن ثمة ارتباطا وثيقا بين اللغة والثقافة، والفصل بينهما يكاد يكون مستحيلا في أغلب الأحيان، وإذا كان الفصل ممكنا نظريا فالأمر ليس كذلك أثناء الممارسة المعجمية، وخير دليل على ذلك المعاجم العربية القديمة التي تعد معاجم موسوعية أكثر منها معاجم لغوية؛ لأنها تتجاوز وصف اللغة العربية لتصف مظاهر الثقافة العربية والإسلامية بكل تمظهراتها. وبما أن المكون الثقافي دائم الحضور في أي معجم فصانع المعجم مطالب بتقديم صورة حقيقية عن الثقافة التي ينتمي إليها من جهة، وأن تعكس هذه الصورة مختلف أبعاد وروافد هذه الثقافة مع الحرص على عدم إقصاء أي فئة من فئات الثقافة التي ينقلها للمتلقي الذي يمكن أن يكون محليا أو عالميا من جهة ثانية. وحتى تكتمل الصورة وتزداد اتضاحا سنبرز في الفقرة الموالية الوظائف التي يضطلع بها المعجم كما تَعْرض لذلك أغلب الدراسات المهتمة بالصناعة المعجمية الحديثة.

2.1. وظائف المعجم:

من المعلوم أن المعاجم بصفة عامة تسعى لتأدية مجموعة من الوظائف وتحقيق غايات متنوعة؛ منها ما يكون واضحا وصريحا يعلن عنه المعجمي في مقدمة عمله، ومنها ما يكون خفيا مستبطنا يمكن للدارس المهتم أن يستخلصه بعد فحص وتمحيص محتويات المعجم. غير أن الذي يجب أن يقيد تصورنا للمعجم هو "الإيمان بأنه أداة (Tool). ومثل أي أداة له وظائف معينة. ولما كانت الأدوات في الغالب تؤدي أكثر من وظيفة، فإن وضعية معظم المعاجم لا تخرج عن ذلك، ومجموع هذه الوظائف هي التي تحدد الغرض الحقيقي لأي معجم" (Bergenholtz, 2003, p 67). وعموما، يتفق الدارسون على أن المعاجم العربية -خاصة القديمة- أدت وظائف عدة منها ما هو عام ومنها ما هو خاص.

تتمثل الوظائف العامة لأغلب المعاجم كما هو متعارف عليه في التقاليد المعجمية العالمية في:

- تحديد الرسم الإملائي للكلمات؛
- بيان النطق؛
- ذكر المعنى؛
- التأصيل الاشتقاقي؛
- المعلومات الصرفية؛
- المعلومات النحوية؛
- معلومات الاستعمال؛
- المعلومات الموسوعية؛

- تقديم المرادفات والأضداد؛
- بعض القواعد المعيارية عن الكيفية التي ينبغي بها استعمال الكلمات في سياقات محددة؛
- تقديم الاستشهادات والأمثلة. (MURPHY, 2010,pp 18-19)

أما الوظائف الخاصة للمعاجم العربية فيمكن تحديدها فيما يلي:

- "حماية اللغة العربية من الضياع والاختلاط بلغة المولدين من الأقوام المجاورة والذين تعربوا مع الفتوحات الإسلامية، فأدخلوا مجموعة من العادات اللغوية فشاع اللحن بين الناس؛
- صيانة لغة القرآن الكريم والحديث النبوي بحصر مفردات العربية من خلال تدوين أشعار العرب وموروثاتهم الأدبية والتي كان يرجع إليها من أجل شرح ما استغلق من معاني القرآن الكريم وما روي عن الرسول الكريم من أحاديث" (الرفيق، 2020، ص 29)
- حفظ الثقافة العربية من الضياع بحيث تضمنت المعاجم عددا مُهما من أشعار العرب وأقوالهم المأثورة من حكم وخطب وأمثال وعادات وتقاليد ونمط عيش ونظرة للحياة؛
- المساهمة في معيرة اللغة (Standardized)؛ فقد ساهمت في توحيد اللهجات العربية والتأسيس للغة عربية مشتركة؛
- كونها وسيلة ناجعة لقراءة التراث الثقافي العربي بكل أبعاده.

يتحصل مما سلف، أن المعجم بشكل عام يؤدي وظائف متعددة: لغوية وتعليمية وثقافية وهذا أمر لا جدال فيه في مختلف الدراسات الحديثة سواء الغربية أو العربية التي تطرقت لوظائف المعجم. ولما كانت اللغة هي الآلة التي تُنقل بها شتى أنواع المعارف والعلوم فإن المعجم باعتباره خزان اللغة والمسؤول عن الحفاظ عليها يكتسي أهمية تعليمية بالغة؛ فهو الذي تُناط له مهمة "سد الثغرة التي توجد ما بين المعارف المراد تحصيلها، وبين القارئ سواء كانت تلك المعارف متعلقة باللغة، أو العلوم، أو الحياة العامة" (أبو العزم، 1997، ص 237). ومعنى هذا أن وظيفته لا تقتصر فقط على بيان دلالة ألفاظ اللغة، بل إنه -في الغالب- يتجاوز ذلك ليصبح مصدرا للمعرفة وملجأ للباحث عن الأفكار والتاريخ والفن والأدب ومرآة تعكس المستوى الثقافي للأمة. إنه وثيقة تاريخية شاهدة على عصرها "لما تحمله من إمكانيات ضخمة لقدرتها على خلق كل الأشكال الاجتماعية للاتصال، وتطور المعاجم في عصرنا على المستوى الدولي علامة على حس ثقافي متقدم يرمي إلى إدماج كل الثقافات والعلوم". (أبو العزم، 1997، ص 238) وعلى هذا الأساس، ينبغي أن يحظى تأليف المعاجم بأهمية وعناية بالغتين؛ فالأهمية التي يكتسيها لا تحتمل الخطأ وإلا سيتحول من وسيلة هامة لحفظ الثقافة ونشرها على نطاق واسع وفضاء يصور تطور اللغة ورقي أهلها، إلى كتاب يقدم صورة مزيفة وخاطئة عن هذه الثقافة وأهلها. ويذهب جورج متري عبد المسيح أبعد من ذلك معتبرا أن المعجم ليس مجرد "مرآة عن مستوى

الارتقاء في مجتمع ما، ولكنه ...[أيضا] أداة فاعلة وليس مرآة عاكسة فحسب، إنه يسهم بمنطق ترتيبه في إشاعة النظام والروح العلمية، ويسهم بمحتوياته في نشر المعرفة، ويسهم – إذا أحسنا تدريب طلابنا على استعماله-على بث مزايا الصبر في البحث والتنقيب. وما دام هذا دوره، فإعداد المعاجم بحاجة إلى عناية ودربة وجدارة وقبل كل شيء إلى إخلاص وتضحية". (عبد المسيح، 1997، ص 24) وإلى جانب ذلك، من المفروض أن تتسم مدونة المعجم العربي بالشمول[4] والدقة والموثوقية ولن يتحقق ذلك إلا بتجاوز نظرته اللاتاريخية للغة، ومواكبة ما يستجد من ألفاظ ومعاني وصيغ. وإذا استطاع المعجمي تجاوز هذا الخطأ المنهجي من ناحية، وحَرِصَ على الحياد من ناحية أخرى، آنذاك يمكنه أن يقوم بوظيفته التربوية والعلمية والثقافية. ويصير دعامة لا يستغني عنها لا الطالب ولا المثقف ولا الباحث، ويُعتبرَ وثيقة تاريخية تعكس ثقافة المجتمع اللغوي بكل أبعادها دون إقصاء لأي فئة من فئاته.

وبما أن المعجم يؤدي وظائف هامة في المجتمع العربي، فإن الاهتمام به خطوة لا بد منها إذا ما أردنا الاهتمام باللغة العربية التي تشكل مقوما أساسيا من مقومات الشخصية والهوية العربية والإسلامية، فضلا عن كونها مؤسسة من مؤسسات السياسة والعناية بها واجب قومي قبل كل شيء[5]. سيما وأن "المعجم من أدوات الثقافة الهامة في مجتمعنا، فإذا كان محشوا بالخرافات والمعلومات غير الدقيقة أو غير الصحيحة، وإذا كان يفتقد إلى النظام والمنهجية... فمعنى ذلك أننا ندخل كل هذه المساوئ في عقول طلابنا، ونكون قد قدمنا عن أنفسنا صورة شوهاء إلى العالم... ونكون قد دفنا تراثنا بدل أن نحيي صالحه، وأسأنا إلى مستقبلنا بدل أن نهيئ له ليكون متعافيا ومشرقا" (عبد المسيح، 1997، صص 23-24).

الصناعة المعجمية بين الوصفية والمعيارية

من المعلوم أن البحث في اللغة بصفة عامة له مناهج متعددة من أشهرها المنهجين الوصفي والمعياري. ولما كان موضوع الصناعة المعجمية هو تأليف المعاجم -التي تحاول بدورها وصف اللغة- فإن المعاجم

---

[4]- من المعلوم أن سمة الشمول في المعجم تظل نسبية؛ إذ من المستحيل أن يضم المعجم كل ألفاظ زمعاني لغة ما.

[5]- ظهرت مؤخرا وجهات نظر مفادها أن المعاجم لا تصف دائما اللغة كما هي في الاستعمال؛ حيث تتدخل مجموعة من العوامل في عملية الوصف لنحصل في الأخير على وصفٍ للغة كما يراها المعجمي، أو المؤسسة التي ينتمي إليها. ومن الوارد جدا أن يقع المعجمي أثناء ذلك في مجموعة من الأخطاء المنهجية التي تفقد المعجم جزءا من قيمته؛ كالترويج لأيديولوجية معينة، أوتقديم أحكام مسبقة، أو النظر إلى اللغة من زاويته وزاوية مجتمعه وثقافته فقط، ما يجعله يقصي باقي وجهات النظر. وفي هذه الغربلة والإقصاء تغييب للحياد والموضوعية. ومن المعلوم أن الموضوعية (Objectivity) أصبحت مطلبا ملحا في الصناعة المعجمية الحديثة، ومع أنه في العادة لا يشار إليها في تعريف المعجم، فإننا نرى أنه ينبغي التنصيص عليها في تعريف المعجم؛ وللأسف يلاحظ أنه لا أثر لذلك في مجمل التعاريف التي قدمت للمعجم، وهذا لا يقتصر على الثقافة العربية فقط، بل هو أمر عام حتى في المعاجم المتخصصة في الصناعة المعجمية الغربية.

كذلك لا تخرج عن هذين المنهجين، فإما أن تكون وصفية، أو معيارية، وفي بعض الأحيان قد تمزج بينها. وللاقتراب أكثر من قضية المنهج في الصناعة المعجمية سنحاول أن نجيب عن الأسئلة التالية: ما المقصود بالوصفية والمعيارية في الصناعة المعجمية؟ وأي المنهجين يتناسب مع ماهية المعجم ووظيفته؟

لقد شغل موضوع الوصفية والمعيارية العديد من الباحثين العرب، نذكر منهم تمام حسان الذي خصص كتابا مهما لمناقشة هذه القضية عنونه ب"اللغة بين الوصفية والمعيارية" حاول فيه أن يبحث عن الأخطاء المنهجية التي عرفها التراث اللغوي العربي وانتهى إلى الخلاصة التالية: "وحين نظرت في كتب اللغة العربية، فطنت إلى أن أساس الشكوى هو تغليب المعيارية في منهج حقه أن يعتمد على الوصف أولا وأخيرا" (حسان، 2000، ص 12). إن هذه النتيجة هي ثمرة مجموعة من القناعات التي اكتسبها تمام حسان بعد مسار طويل من البحث في اللغة والوعي بالنظريات اللسانية الحديثة. ونلاحظ أنه في سياق تحديد المنهج الأنسب لدراسة اللغة دائما ما كان يؤكد على أفضلية المنهج الوصفي على نظيره المعياري، فاللغة في نظره- "موضوع من موضوعات الوصف كالتشريح، لا مجموعة من القواعد كالقانون. إن الباحث في تشريح الجسم الإنساني لا يتوقع منه أن يعبر عن أفكاره بقوله يجب أن تكون العضلة الفلانية بهذا الوضع، أو يجب أن يكون العظم الفلاني بهذا الحجم أو الصورة. وأن الباحث في "تشريح" اللغة- والمقصود هنا تحليلها تحليلا دراسيا- لا ينبغي أن يعبر عن موقفه من موضوعه بالنص على ما يجوز وما لا يجوز، وهَم اللغوي لهذا السبب أن يصف الحقائق لا أن يفرض القواعد" (حسان، 2000، ص 24).

إن التمثيل الذي قدمه تمام حسان كاف لبيان وظيفة المهتم باللغة مهما تنوعت زاويا النظر إليها، حيث إن وظيفته الأولى والأخيرة في وصف اللغة "كما هي" لا "كما يريدها هو". علاوة على ذلك، يمكن أن يكون المنهج المعياري ناجعا حين يكون الموضوع المدروس تاما ومنتهيا، أما اللغة فهي غير ذلك، لأنها في نمو وتطور مستمرين ووضع القيود المعيارية يعني تحنيطها واعتبارها عنصرا جامدا غير قابل للزيادة والنقصان ولا يختلف اثنان عن عدم صحة هذا التصور. إن المقاربة المعيارية هي التي دفعت المعاجم العربية لإهمال عدد كبير من الألفاظ واستبعاد معانٍ متعددة "وكأن العربية قد اكتمل نموها في عصر الجمع والتدوين واستقرت على حالها النهائي" (الودغيري، 2001، ص 34). وهذا ما جعل دافيد كريستال (david CRYSTAL) يؤكد أن وضع قيود لإدراج وإقصاء الألفاظ من المعجم من شأنه أن يقلل من قيمته، وأكد أنه في معجمه المثالي "لن تكون هناك قيود في الكلمات الرئيسية وتعريف المفردات لأنها تقلل من ثراء وقوة الوصف الدلالي " (Crystal, 1986, p 74).

انطلاقا مما سبق، يتضح أن الشروط التي قيدت الصناعة المعجمية قديما أضاعت على مستعملي المعاجم المادة اللغوية الحية، إذ ظلت نفس المادة اللغوية تتردد في المعاجم مع بعض التعديلات غير

المؤثرة، واستمر الأمر على حاله إلى أن حاول الفيروزأبادي في "القاموس المحيط" تجاوز هذه القيود، حين أدخل عددا مقبولا من الاستعمالات والاصطلاحات الجديدة، وكان من الطبيعي ألا يستطيع إدخال كل المستحدثات من الألفاظ والمعاني لطول المدة التي انقطعت فيها المعاجم عن ادخال هذه الألفاظ والتي بلغت حوالي خمسة قرون؛ وقد طالت هذه الحركة التجديدية انتقادات لاذعة ما دفع المعجميين الذين أتوا بعده للعودة للالتزام بمعايير الفصاحة القديمة واستمر الأمر على هذا الحال حتى فجر النهضة لتظهر المحاولات التجديدية في المادة اللغوية من جديد وإن لم تستطع تحقيق الهدف المنشود.

ونود في هذا السياق التنبيه إلى أن المقاربة المعيارية لا تكتفي فقط بوضع قيود تحكم عملية إدراج أو إقصاء الألفاظ من مدونة المعاجم، بل تتجاوز ذلك لفرض الرقابة[6] على القيم الأخلاقية أو القناعات الدينية، والنماذج الثقافية...، وبهذا تصير المعاجم المتبعة لهذه المقاربة وسيلة يمكن استعمالها لتعليم وتعلم اللغة، وكذا لإكساب مستعمليه ثقافة موجهة؛ فالمعجم إلى جانب كونه عملا مرجعيا يهدف إلى تسجيل متن اللغة (lexicon of a language) من جهة، ولتزويد مستخدمه بأداة تمكنه من العثور بسرعة على المعلومات التي يحتاجها لإنتاج وفهم لغته الأم من جهة ثانية. فهو أيضا "بمثابة حارس لنقاء اللغة ولمعاييرها (standards) وللقيم الأخلاقية والأيديولوجية؛ لأن ما تقدمه المعاجم هو حصيلة خيارات متخذة" (Sterkenburg, 2003, p 8) ، وهذه الخيارات تسعى إلى تشكيل ونشر نمط ثقافي معين؛ تتضح ملامحه من خلال الاقتباسات التي ينتقيها صانع المعجم، والأفكار التي يروجها عن ثقافته، والدروس الأخلاقية التي ينقلها لقرائه. وعلى هذا الأساس، فإن المعاجم "بقدر ما تكون وسيلة للتحكم في الأشياء الثقافية، يمكن أيضا استخدامها كوسيلة- بشكل صريح أو ضمني- للتحكم في تفكير الناس وسلوكهم"[7]. وبما أن اللغة والمجتمعات والثقافات تتطور وتتغير، فمن المفروض على المعجم أن يساير هذا التطور والتغير ففي الأخير يجب أن يكون "انعكاسا للتغيير الاجتماعي" (Sterkenburg, 2003, p 6) وهذا ما لا يمكن تحقيقه في ضوء المقاربة المعيارية لأنه يتنافى معها بصفة عامة.

6- يعرفها هارتمان بأنها "انخفاض في حرية نشر بعض الآراء غير الصحيحة أيديولوجيا أو سياسيا. في الصناعة المعجمية، وأحد أشكال الرقابة هو المنع (PROSCRIPTION) فمثلا يتم تصنيف بعض الكلمات أو العبارات في أدلة الاستخدام على أنها خاطئة (wrong) أو دون المستوى المطلوب (substandard) وقد يتم حظر بعض المعلومات من المعاجم تماما، ومن أمثلة ذلك استبعاد المفردات العرقية أو الجنسية أو الدينية من المعجم العام أو رفض التحيز في التعريفات المقدمة للمصطلحات السياسية. ينظر: HAWARD JACKSON, Introduction to lexicography. P19.

7 - Marco Annoni. Culture, Power and Dictionaries: How to use lexicography to study cultural objects. In SemiotiX A global information magazin. Site :https://semioticon.com/semiotix/2010/07/culture-power-and-dictionaries-how-to-use-the-lexicography-to-study-cultural-objects/.

إن للمعجم سلطة معنوية على مستعمليه، وهذا يقتضي منه أن يكون على درجة عالية من الدقة والموضوعية ومتى ما تحقق هذان الشرطان أمكننا القول بأن المعجم يتسم بالموثوقية، وليتم الأمر بشكل عملي من الضروري احترام مجموعة من المبادئ اللسانية من جهة، وأسس وتقاليد الصناعة المعجمية من جهة ثانية. وإلى جانب ذلك يجب الإيمان بأن المعجم هو مصدر محايد للسلطة اللغوية مهمته هي الإبلاغ ووصف اللغة كما تستعمل أو كما كانت تستعمل، وليس -هدفه في الأصل- تعديل الأشياء الثقافية لتحقيق أهداف أيديولوجية معينة. والمقاربة المعيارية تهدف- من بين ما تهدف- إلى إقناع المتلقي باستعمال كلمة أو مستوى لغوي أو قاعدة أو فكرة أو تبني ثقافة محددة دون غيرها، وهي بهذا تتجاوز عملية الوصف والإبلاغ لوظيفة لا تعنيها وهي التوجيه والإقناع؛ فيتحول المعجم بذلك من مكان يرصد حركية اللغة وتعدد الثقافات وتنوعها إلى "مصفاة تستخدم لتحديد ما سيتم قبوله من الألفاظ الإقليمية أو التاريخية أو المتغيرات الاجتماعية، وما سيتم رفضه" (Sterkenburg, 2003, p 7).

ويشير فيل بنسون (Phil Benson) إلى أن معظم المعجميين المحدثين يعتبرون "الصناعة المعجمية هي -قبل كل شيء- عملية وصف، تفرض على المعجمي أن يتقيد أثناء الممارسة المعجمية بقواعد ومبادئ الدقة والموضوعية. علاوة على ذلك، تقدم الصناعة المعجمية الوصفية (descriptivist lexicography) نفسها في القرن العشرين كبديل لنظيرتها المعيارية (prescriptivist lexicography) التي كانت غالبة في القرون السابقة". وإذا كان المعجمي الذي يتبع المقاربة المعيارية يعتمد "على الحدس (intuition) والإملاءات الاعتباطية، فعلى النقيض من ذلك يستند المعجمي الوصفي على الأدلة. وعليه، فالاتجاه الوصفي أمر حاسم ومسعى ضروري للمعاجم لأجل الانسجام مع مبادئ البحث العلمي" (Benson, 2002, p 8). فضلا عن ذلك، يفسر الدور الوصفي بالنسبة لصناع المعاجم- أحيانا باعتباره ضرورة لحماية الوسط من التطرف الإيديولوجي كيفما كان نوعه." (Benson, 2002, p 32)

إن قولنا بأن المقاربة الوصفية تسعى إلى نقل الواقع اللغوي كما هو لا يعني بالضرورة أن المقاربة المعيارية تهدف إلى تغيير الحقائق -وإن كان هذا الأمر واردا جدا في بعض الحالات حين يرتبط اختيار المقاربة المتبعة في الدراسة بتحقيق غايات إيديولوجية- إذ يشير فيل بنسون إلى أن المعجميين سواء الوصفيين أو المعياريين يسعون لقول الحقيقة حول معاني الكلمات (ومن الناحية العملية نادرا ما تختلف تعريفاتهم سواء في المحتوى أو الشكل). إلا أن الاختلاف بينهما بشكل رئيسي يكمن في الطرق التي يتم من خلالها تصور (conceptualized) هذه الحقيقة على أنها حقيقة (fact) أو معيار (norm). (Benson, 2002, p 10)

ومن المفيد هنا الإشارة إلى أن بعض الباحثين لاحظوا بأن المقاربة الوصفية هي الباراديغم (paradigm) السائد في الصناعة المعجمية خلال القرن العشرين؛ إذ إن تبنيها – في نظرهم- يُمكن المعجم من إخبار القارئ عن اللغة لا عن ما يجب أن تكون عليه. فضلا عن ذلك فإن المبدأ الوصفي مبدأ أخلاقي؛ يقيد المعجميين ويدفعهم لتسجيل "حقائق اللغة" بدقة متناهية دون السماح لآرائهم بأن تظهر على السطح دون مبرر؛ لأنها في الغالب ما تكون متحيزة لطرف معين، وتبني هذا المبدأ يضع المعجم فوق مصالح الفئات التي قد ترغب في استخدامه كموقع للنزاع اللغوي أو الإيديولوجي، وفي نفس الوقت يسمح للمعجمي أن يغرق (submerge) سلطته الخاصة ضمن سلطة المعجم كسجل موضوعي للغة. (Benson, 2002, p9)

خلاصة:

حاصل القول، لقد هيمنت المعيارية على الوصفية في التراث المعجمي العربي، ونعتقد أن هذا الأمر من الأسباب المباشرة المساهمة في تراجعها بالمقارنة مع نظيرتها الأجنبية؛ وإذا كان من المستحيل التخلص من الجانب المعياري بشكل كلي أثناء تأليف المعاجم لأن الصناعة المعجمية في الأخير هي مجموعة من الاختيارات اللغوية والمعرفية والتقنية، ومتى ما كان هناك اختيار وانتقاء فثمة تجليات للمعيارية. فإن المطلوب هو محاولة تغليب المنهج الوصفي على المعياري؛ وهذا ما توصلت إليه الدراسات الحديثة في الصناعة المعجمية التي تؤكد بأن المنهج الوصفي أصبح ضرورة ملحة، ومن هذا المنطلق أصبحنا اليوم نلاحظ أغلب المؤسسات ودور النشر المهتمة بتأليف المعاجم تستثمر المدونات اللغوية التي تتشكل من خلال مسح شامل لاستعمال لغة ما؛ ومن شأن هذا المسح أن يقدم صورة حقيقية لاستعمال للغة. إن الوصف الموضوعي للغة خيار منهجي مطلوب بشكل كبير في الصناعة المعجمية؛ لأنه يجعل المعاجم سجلات تعكس الواقع اللغوي الحقيقي بدل أن تعكس اللغة من منظور مؤلف المعجم ومن يذهب مذهبه فقط. وبالتالي يكون فضاء للتعايش بين الثقافات المتعددة والمتنوعة ومجالا لتقديم وجهات النظر المختلفة دون إقصاء لأي رأي، ومكانا يحتضن جميع فئات المجتمع بغض النظر عن مكانتهم الاجتماعية والثقافية وانتمائهم الديني والعقدي. فضلا عن ذلك، فإن اعتماد المقاربة الوصفية في تأليف المعاجم يهدف إلى تسجيل جميع الاستعمالات المتحققة للغة ما دون إقصاء لأي استعمال بأي مبرر كان، إلا أذا كان الاستعمال المرفوض يتنافى مع الشروط والقواعد اللغوية أو كان استعمالا شاذا لا يقاس عليه، وبذلك يصبح "المعجم جردا للغة (an inventory of the language) ويكون المعجمي مؤرخا لا ناقدا. إن المقاربة الوصفية هي الأنسب لكي نحصل على معاجم تتحقق فيها نسبة كبيرة من الموضوعية والعلمية؛ وهذا ما دفع كثيرين لتبنيها في أعمالهم حيث صار "المعجمي المثالي هو من يمكنه أن يكّمِل ميوله الوصفية والطبيعية بطريقة تجريبية صارمة. لكي يستطيع ممارسة ما يمكن أن يطلق

عليه الآن بالصناعة المعجمية التجريبية (experimental lexicography) " (Crystal, 1986, p 78)

لائحة المصادر والمراجع:

تمام حسان. (2000). اللغة بين الوصفية والمعيارية. عالم الكتب.

جورج متري عبد المسيح. (1997). المعجم العربي بين الواقع والمرتجى. مكتبة لبنان ناشرون.

حسن حمزة. (2013). المعجم العربي وهوية الأمة، ضمن: اللغة والهوية في الوطن العربي إشكاليات التعليم والترجمة والمصطلح. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

عبد العلي الودغيري. (2001). دراسات معجمية نحو قاموس عربي تاريخي وقضايا أخرى.

عبد العلي الودغيري. (2019). القاموسية العربية الحديثة بين تنمية الفصحى وتحديث القاموس والتأريخ للمعجم،. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

عبد الغني أبو العزم. (1997). المعجم المدرسي أسسه وتوجهاته. مؤسسة الغني للنشر.

محمد الرفيق. (2020). المعجم المدرسي دراسة تحليلية للوافر وجيز. عالم الكتب الحديث.

Benson, P. (2002). *Ethnocentrism and the English Dictionary.* Taylor & Francis e-Library.

Bergenholtz, H. (2003). User-oriented Understanding of Descriptive, Proscriptive and Prescriptive Lexicography . *Lexikos 13*, 65-80.

Crystal, D. (1986). The ideal dictionary, lexicographer and user. Dans R. Ilso, *Lexicography: An Emerging International Profession* (pp. 72–81). Oxford: Alden Press.

Dubois, J. (1971). *Introduction à la lexicographie.* Larousse.

Fishman, J. A. (1995). Dictionaries as Culturally Constructed and as Culture Constructing Artifacts: The Reciprocity View as Seen from Yiddish Sources. P 29. . Dans B. B. Kachru, *Cultures, Ideologies, and the Dictionary : Studies in Honor of Ladislav* (pp. 39-36). Tübingen : Max Niemeyer Verlag.

Jackson, H. (2002). *Introduction to lexicography.* Routledge.

MURPHY, M. L. (2010). *Lexical Meaning.* Cambridge University Press.

Rey-Debove, J. (1971). *Etude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains.* The Hague: Mouton.

Sterkenburg, P. G. (2003). *A practical guide to lexicography.* . John Benjamins Publishing Company.

الصمت بين شعرية القيم وبلاغة الحجاج في سيرة عنترة بن شداد.

Silence between poetical values and rhetorical argumentation in Antar Ibn Chaddad's biography

الباحثة: فتيحة غلام (السنة الرابعة من سلك دكتوراه الأدب الشعبي بجامعة الحسن الثاني/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق/ الدار البيضاء-المغرب)

البريد الإلكتروني: gholamf24@gmail.com

ملخص البحث

يتحدد موضوع مقالي في دراسة مشيرات الصمت ضمن **سيرة عنترة بن شداد** من خلال إقامة تفاعل بين المقترح المنهجي للناقد الفرنسي فانسون جوف محدَّدا في شعرية القيم ، بوصفها مقاربة جديدة، تهتم بالإبداعات الأدبية وفق رؤية ازدواجية تراعي خصائص شعريتها وأبعادها القيمية في الوقت ذاته، وبين بلاغة الحجاج استنادا إلى مفهومي الإيتوس والباتوس، نظرا لأهميتهما على مستوى الاشتغال الإجرائي التحليلي. وتقدم السيرة العنترية أنموذجا غنيا بالإمكانات التحليلية التي تتيح تطبيق غايات هذا البحث.

الكلمات المفتاحية: الصمت- شعرية- قيم- بلاغة- حجاج- سيرة – عنترة

The research summary

The theme of my article is the study of silence's indications within *Antar Ibn Chaddad's* biography through establishing an interaction between the methodological proposal of the French critic Vincent JOUVE which is determined in poetical values as an unprecedented approach, interested in literary creations depending on a double vision, by taking into account the characteristics of its poetics and its axiological dimensions in the same time; and rhetorical argumentation basing on the two concepts: Ethos & Pathos, an account of their importance at the level of the analytical procedural work. Moreover, that biography gives a rich paradigm beginning of analytical possibilities, related on practicing this research's purposes.

The keywords: Silence- Poetic – values- rhetoric- argumentation- biography- Antar

المقدمة:

مهما تعددت المشارب اللغوية، والتوجهات النقدية، والمناهل الثقافية التي صوبت اهتماماتها البحثية نحو قضية الصمت، فإنها تظل قاصرة عن إيفائها حقَّها من الدرس الإجرائي والتحليل المنهجي المتبصِّرين

بآخر ما آلت إليه الرؤى التصورية المعاصرة المستمِدَّة رقيها من المتون الإبداعية المعتمَدة في مضمار الاشتغال. وقد ألفيت أنه من الأجدى الاستناد إلى طرح شعرية القيم الذي نظَّر له الناقد الفرنسي فانسون جوف(من خلال كتابه: **Poétique des valeurs**) ما دام محيطا بمختلف حيثيات بلورة النص الخطابي بنائيا وقيميا، داخليا وخارجيا(Jouve, 2001, p : 5)؛ حتى يتم إذكاء بواعث الرباط بينه وبين البحث في المصموت عنه وهو يتخلل أحداث **سيرة عنترة بن شداد**، ويطعمها بمكنونات ضمنيته، مضفيا على استجلائها تمثلات استقصائه. لذا، كان لزاما على هذا العمل البحثي المتواضع أن ينحوَ منحى تطوير الوعي بالتراث السردي العربي الذي أضحى قضية جوهرية، تطبع التفكير والممارسة في سياق النشاط المعرفي الحديث (يقطين، 1992، ص-ص: 7- 149) المرتكز على عدِّ الملفوظ صامتا بالنسبة إلى متلقيه (CHESTIER, 2003, p : 7) ؛ إذْ يمثل الصمت أعلى درجات الإفصاحية في اللغة العليا، خاصة عندما يكون استراتيجية خطابية مقصودة (محمد رضا/ 2012، ص: 216).

وحقيق علينا ألا نزعم بلوغ الجدة المطلقة في توظيف موضوعة الصمت، أو الاستئثارَ بتشييد صرح علمي عملي مكين، تتبدى منه معالم السيرة الشعبية المنتقاة مستوفاةً على وجه الإثبات والثبات؛ إذ إن المخرجات التي سنذيل بها دراستنا هذه لا تعدو أن تكون مجرد منطلقات أولية تتضافر، بمقتضاها، إشكالات الصمت مع تطبيق التصور الشعري القيمي على سيرة عنترة، باعتبار قابليتها لإبراز المزيد من التجليات اللغوية المسعِفة في استشفاف الأبعاد الثقافية التي لا تزال في غياهب الإضمار.

وللقيم المصموت عنها أهمية بالغة في مد الجسور بين الشعرية والبلاغة الحجاجية استنادا إلى الاشتغال ب سيرة عنترة بن شداد؛ فإذا لم توظف البلاغة بمفهومها الحجاجي، لن تغني عن الشعرية شيئا في إطار الدراسات التحليلية؛ لأنها، وفق هذا التوجه، ستعادِلها بأن تصير صورة مكررة لها؛ لذلك عدَّ محمد الولي البلاغة التي استغنت عن مباحث الإيتوس والباتوس والحجج بجميع أصنافها متطابقة مع الشعرية (الولي 1990، ص: 20).

إن الانطلاق من تضافر الشعرية الموسَّعَة مع التصور البيرلماني الجديد لبلاغة أرسطو الحجاجية يستلزم اعتماد خصائص الصمت- بوصفه من أبلغ صنوف البلاغة (الجاحظ، 1990، ص: 195/ نقلا عن العلاقي، 2018، ص: 13)- في ظل استقصاء القيم المضمرة في الخطاب؛ حيث إنها تشكل" مدار الحجاج بكل ضروبه... فهي التي يعول عليها في جعل السامع يذعن لما يطرح عليه من آراء" (صولة، بدون تاريخ، ص: 310). من ثمة، تغدو بلاغة الحجاج سندا رئيسا؛ لتوسيع نُطُق البحث في الشعرية القيمية، وسأعتمد- تحقيقا هذه الغايةَ – مفهومي الإيتوس والباتوس، كونهما يمثلان أخطر إنجازات أرسطو البلاغية؛ إذ يتعلقان بالجوانب الذاتية أو الانفعالية التي تم التغاضي عنها وقتا طويلا لفائدة الاعتداد بخطابته من حيث ملامحها الموضوعية المحايثة على الرغم من إعلانه انحيازه إليها (الولي، 2006، ص:

46). ويقصد بالإيتوس أهم الأبعاد الذاتية والنفسية لشخصية الخطيب وهو يبث خطابه؛ لإبداء مكانته (الولي، 2006، ص: 47)، أما الباتوس، فيمثل خطابة النوازع، على حد تعبير مشيل مبير، بتوقفه على الأحوال الانفعالية للمخاطَب (الولي، 2006، ص ص: 47-48)، وذلك من قبيل: الغضب، والسكون، والحب، والكراهية، والخوف، والأمن، والخجل، والوقاحة، والإحسان، والشفقة، والنقمة... (الولي، 2006، ص: 48).

وتتحدد الإشكالية الرئيسة الموجِّهة مسار الدراسة في: كيف نتمكن من مقاربة تلبُّس الصمت بالشعري والقيمي، وبالبلاغي الحجاجي في السيرة العنترية؟

لابد- إذًا –من الارتكاز على محورين بحثيين رئيسين يقتضيها تتبع الإجابة عن الإشكالية المطروحة، وذلك وفق ما يلي:

1- المحور الأول: الصمت وشعرية القيم في السيرة العنترية من خلال ثلاثية الحب والنسب والفروسية.

2- المحور الثاني: بلاغة الصمت الحجاجية في الخطاب السيري العنتري بين الشعري والقيمي:

***شعرية الصمت القيمي في ضوء إيتوسية سيرة عنترة.**

***شعرية الصمت القيمي انطلاقا من باتوسية سيرة عنترة.**

****

1- المحور الأول: الصمت وشعرية القيم في السيرة العنترية من خلال ثلاثية الحب والنسب والفروسية.

تنصهر قيم الحب والنسب والفروسية في السيرة العنترية إلى درجة عدَّها، في أحايين كثيرة، كلًّا متشاكلا؛ بحيث تُسخَّر الواحدة منها لإقرار الأخرى، أو التعبير عنها، أو تعويضها وفق أحداث ارتقت نسقيتها بالمبنى الحكائي، وأذكت شعريتها ضمنيتها؛ لترد على غير عادة، موسومةً بالإمتاع والإفادة.

إنَّ شعرية الخطاب السيري العنتري قد أسعفت في إضمار موضوعة الحب، على سبيل الضرورة، قيما كثيرة؛ نظرا لعدم قدرة البطل على التلفظ بمجموعة من المضمرات أثناء عملية التخاطب؛ وذلك ما يسوغ هيمنة العلاقات الغيابية التي عرَّفها تودوروف- في ظل شعريته الخطابية - بكونها" علاقات بين عناصر حاضرة وأخرى غائبة "(تودوروف، 1990، ص: 31)؛ بمعنى أنها تقوم على الترميز، واستدعاء الدوال مدلولات تتأبى على التبدّي، وقد برز ذلك جليا انطلاقا من بناء سيرورة الأحداث المؤطرة حب عنترة ابنة عمه عبلة؛ إذ إن المتن الحكائي يعرض، في ظاهره، قوة عاطفة الوجد الجياشة التي تجابه المحظورات المجتمعية في الثقافة الجاهلية، وتحمل المُحِب على استصغار الأهوال والأخطار، ودنو الموت في كل وقت، واستعذاب الاستعباد حينما يُصَوَّب نحو الهوى...، وفي الأبيات الشعرية الآتية ما يذكي التوجهات الدلالية الصريحة لهذه المعاني:

" ترى تسمح الأيام يا ابنة مالك*** بوصل أوى القلب من ألم الصد

سأحمل من قومي ولو سفكوا دمي*** وأحمل فيك الضيم دون الورى جهدي
فلولاك لم أصبر على الضيم ساعة*** ولولا هواك ما طويت لهم خدي "(**سيرة عنترة بن شداد**، بدون تاريخ، ج 1، ص ص: 152-153).

" عقاب الهجر أعقبني الوصالا****وصدق الصبر أظهر لي المحالا
ولولا حب عبلة في فؤادي **** مقيم ما رعيت لهم جمالا "(**سيرة عنترة بن شداد**، ج 1، بدون تاريخ، ص: 196).

" وإني لعبلة عبد الهوى**** وعبد بني عبس ما دمت باق
ألا يا عبلة لو تنظرين**** لضرب الفوارس إذا لا يطاق
سلامي عليك بعز وشوق**** وإني مدى الدهر في الحب راق "(**سيرة عنترة بن شداد**، ج 1، بدون تاريخ، ص: 147).

وعلى الرغم مما يبدو من جلاء في التعبير الوجداني عن الحب، تندس المعاني الغائبة في الأخيلة العربية؛ لتضمر هاجسا لطالما توخت الإيحاء به، وهو ما يخص إرادة تغيير الصورة المادية المكرَّسة عن حب المرأة في زمن الجاهلية؛ فالرجال الذين استقطبهم شعر عنترة لينظروا محاسن محبوبته الفائقات (**سيرة عنترة بن شداد**، ج 1، بدون تاريخ، ص: 175) لم يلتفتوا إلى الخصال الأخرى التي تمتاز بها عن النساء العربيات. هكذا، كان رفض عبلة كل الأمراء والوجهاء الذين يوازونها جمالا، ويفوقونها رفعة ومكانة، وإصرارها على التعلق بعنترة بغض النظر عن لونه، وعن المعاناة التي تكبدها في سبيل نيل الاعتراف بنسبه نابعا من بحثها عن مكافئات أخرى لم تجدها في غيره؛ لأنها غير معهودة في دساتير تأصيل مقومات الوجد؛ حيث ألفت في حبه ما لم تستوعبه ذاته، فوزعت ما فاض منها على كل من يلمح طلعتها، حتى إذا هام بها، ساقته المنية إلى حتفه؛ لتقر ذاتا محبوبة ومُحِبة لا ترتضي من يختزلها في جمالها الخارجي، وإنما تروم حبا حقيقيا صادقا يرى فيها- إلى جانب الجمال الأخاذ- قيم الإخلاص، والطيبة، والتضحية، والتمنع، والكرامة، والإباء، وفرادة التجلد... وكلها سمات انطبعت بها شخصية عبلة؛ رغبة في إعلان استنكارها المطلق لوضع المرأة الجاهلية التي عوملت وكأنها بضاعة مزجاة قابلة للتشيء والانتقاص من قدراتها؛ بحيث تشتد الفتن حولها، وتُقتل الأرواح؛ للظفر بوصالها، لكن لا يُحكَّم رأيُها، وتنتظر من يدافع عنها، ويقيها مرارة الأسر، فلا تملك سوى الندب والصراخ. ويظهر احتجاج السيرة العنترية على ذلك كله في مجموعة من المواضع، منها: مكر تماضر بزوجها (الملك زهير) (**سيرة عنترة بن شداد**، ج 1، بدون تاريخ، ص: 72)؛ حتى تكشف عن ذكائها الذي وظفته لاسترجاع كرامتها، وقتال عنيترة إلى جانب الرسول صلى الله عليه وسلم محققة الشهادة في غزوة الأحزاب (**سيرة عنترة بن شداد**، بدون تاريخ، ج 8 ص: 350) ،وعدم اكتراث المرأة العجوز التي خلص عنترة بناتها من الأسر بالأذى الذي

قد يلحقها وهي تحاول أن ترد له الجميل عن طريق إبلاغه خبر الأمير شاس، وإعانته على تخليصه من بين يدي ميسور (**سيرة عنترة بن شداد**، ج 1، بدون تاريخ، ص: 382).

يتضح- إذًا –أن الإسلام أدى وظيفة قيمية تقويمية تعويضية؛ حيث تم، بموجبه، استبدال القيم الجاهلية الخاطئة المبنية على المسلمات التحقيرية الجاهزة بقيم دينية تنهل من الثقافة، والفكر، والشجاعة، والكرامة الإنسانية ما تزود به المرأة؛ تأصيلا الإقرارَ بإمكاناتها، والارتقاء بمكانتها.

لقد شكل حب عبلة القيمة المهيمنة التي تحكم العناصر الأخرى، وتحددها وتغيرها، وتضمن تلاحم بنيتها (المترجم: الخطيب، نصوص الشكلانيين الروس، 1982، ص: 81)؛ مما يخول لها امتلاك زمام تسيير غيرها من القيم (Jakobson, 1977, p : 78) التي تكون تابعة لها؛ إذ تولَّدت عن هيمنتها قيم العفو عند المقدرة، وتجنب طغيان الذات، وإيثار المحبوب على النفس الولْهى، ووُجِّهت- بمقتضاها –سيرورة الأحداث، وخضعت لها بنائيتها، لتُعدَّ السبب الرئيس للمعارك التي كان يخوضها عنترة، والمسوِّغ الأساس لمطالبته بالنسب، والضابط المفعِّل لمواقفه وأحاسيسه، فلولا مراعاته إياها ما توانى عن قتل أبي عبلة وأخيها اللذين مكرا به مكرا مطوَّلا؛ ليتزوجها غصبا، لكنه أبى، بصفة كلية، تشويه صورته أمامها، وإيذاء مشاعرها؛ لأن من يحب حقا لا يؤلم محبوبه وإن كلفه الأمر مكابدة المزيد من ألم الجوى، وظلت السيرة صامتة عن ذلك إلى أن أكده عنترة صراحة بقوله: "وحياة عينيك يا ابنة العم لو علمت أن قلبك يسلم من الهم والغم ما كنت تركت أباك يشم نسيم الهواء، وإنما أنا أنظر في عواقب الأمور، ولو أني قتلت أباك أو عمرو أخاك، كنتِ لبست عليهم ثياب الأحزان... وشمتت بك الأعداء والحساد يقولون عبلة على شان شهوة نفسها لأجل عبد أسود كان يهواها قتلت أباها وأخاها"(**سيرة عنترة بن شداد**، ج 2، بدون تاريخ، ص: 64).

ولا تقل قضية النسب أهمية عن سابقتها من حيث شعرية قيمها المضمرة؛ فقد اتسم عرضها بالتحفيز الواقعي (**Motivation réaliste**)؛ بفعل ارتكازها على جعل المتلقي يعتقد بحقيقة المحكي (Récit) (المترجم: الخطيب، نصوص الشكلانيين الروس، 1982، ص: 196). من هذا المنطلق، تكتسي الأحداث المقترنة بها طابع احتمالية واقعيتها دون أن نعتبر منها ما تدخلت الثقافة الشعبية العربية في ابتداعه، ولا يهمنا، بذلك، إقرار حدوثها بقدر ما يستثيرنا الكشف من خلالها عن أبرز القيم المصموت عنها في الخطاب؛ فالعقبات التي عمل عنترة على تجاوزها لإلحاقه بنسب أبيه شداد تكتنف ثغرات أخرى ما كان المجتمع العربي ليسدها لولا ظهور الإسلام، نذكر منها: الظلم، والعبودية، والتهميش القبلي المحتكم إلى مسوِّغ اللون. بناء على هذه البواعث جميعها، تجلت شخصية البطل قوية متشبثة بإحلال العدل، واستهجان القبلية السيادية التصنيفية التي كانت تتبنى النزعة الذاتية المفرطة في التوجيه التعصبي للأحكام والآراء والمواقف. إنها شخصية تتماهى مع قيم مفقودة في المجتمع الجاهلي؛ لتعوض بها افتقارها إلى أبسط

الحقوق الإنسانية التي سيؤصل لها دين التوحيد باستئصاله ثنائية السيد والعبد، وتصييره العبودية لله تعالى وحده، لتتحول مقاييسها من التمييز إلى المساواة، ومن الاستكانة إلى السكينة، ومن الإذلال بغاية الإذلال إلى الذل المحقق الكرامةَ، والخضوع المفضي إلى بلوغ المراد. لقد كان عنترة على وعي تام بما تحتاج إليه ذاته، كي تكتمل مقومات إنسانيتها، لذلك لم يفقد الأمل في اعتراف شداد بأبوته، وبقي مفاخرا بنسبه المنشود، وبسواد لونه المذموم، وهذا ما يظهر في الأبيات الآتية:

"إن كنت عبدا فروحي حرة خلقت**** أو أسود اللون فالهندي لي حسب

وإن تعير سوادي فهو لي شرف**** يوم الطعان إذا ما فاتني نسب

وفي لقاء عنتر العبسي تعرفني**** وصارمي من دم الأبطال مختضب "(**سيرة عنترة بن شداد**، ج 1، بدون تاريخ، ص: 159).

وإن ما ميّزه عن سائر عبيد بني عبس تقديره مكانته، ومنحه القيمة المثلى لنفسه قبل أن يطالب بها غيره، إذ إنه لم يبال بالفروقات بينه وبين عبلة، وصادق الأمير مالكا غير مكترث بكونه أحد أبناء الملوك، وما اكتفى بندب حظه، وانتظار عطف السادات، فكان صمته صمتا جدليا بمساءلته الحس العربي المشترك (الدهري، 2014، ص: 25)؛ مما سيقود أباه إلى إكسابه حقه المشروع في النسب (**سيرة عنترة بن شداد**، ج 1، ص- ص: 191- 192/ بدون تاريخ) الذي أقرته السيرة منذ بدايتها مؤكِّدة شرفه به، وتشريفه له واصفة إياه ب" حية بطن الواد الذكي الفؤاد الطيب الميلاد "(سيرة عنترة بن شداد، ج 1، بدون تاريخ، ص: 4).

ويُعد تضافر التوازيات التركيبية والصوتية (جاكبسون، 1988، ص: 105- 106- 108) الموظفة في إطار التعبير عن موضوعة النسب نوعا من أشكال التعويض المتأتي على مستوى اللغة؛ تنديدا بالاختلالات والمتناقضات القيمية، ونلفي ذلك في مثل قول عنترة وهو يستدرج أباه للاعتراف به: " وما الذي أصنع، لو أن يدي طائلة لكنت لأعدائكم أدفع... فيا ليت لي قوة وعقلا سديدا لأبلغ به ما أريد، ولكني عبد من جملة العبيد، لا قدر لي ولا قيمة عند بني عبس الأماجيد"(سيرة عنترة بن شداد، ج 1، بدون تاريخ، ص ص: 191)؛ حيث استُخدمت بنيات تركيبية متناسبة (وما الذي أصنع// لكنت لأعدائكم أدفع-قوة// عقلا-أبلغ به ما أريد// من جملة العبيد// عند بني عبس الأماجيد-لا قدر// لا قيمة) إلى درجة إحداثها مضارَعات صوتية قوامها السجع البديع، أو التناغم النطقي الرفيع. من ثمة، سُخِّر الإنصاف اللغوي الشعري في الاحتجاج على الحيف القيمي الذي عانته ذات البطل، لتتمكن اللغة الشعرية الموسومة بوظيفتها الجمالية من تحقيق وظائف إبلاغية تواصلية تؤطرها معايير ثقافية وغايات مجتمعية. ويحضرنا- في هذا الصدد- اتسام اللغة بتوفرها على توازيات دلالية خفية (جاكبسون، 1988، ص: 108) تستعصي على التجلي دونما إعمال للفكر الرابط بين مختلف مكونات

الأثر الأدبي. على هذا الأساس، يتبدى الأدب " وكأنه فن ينصهر في الصمت إلى درجة نكرانه "(CHESTIER, 2003, p: 14)،(31) وما دام الأدب فنا، فالصمت- الذي تستدعيه اللغة- يملك القدرة على احتواء الفن عبر أصواته كما يرى مالرو (CHESTIER, 2003, p- p: 14- 15).

وتتبدى الفروسية في السيرة العنترية مكونا رئيسا يقوم عليه بناء شخصية البطل وهي تدافع عن حب عبلة، ومشروعية الإلحاق بالنسب، وما يرتبط بهما من قيم تُضُمِّنت فيهما، فبلغت شعريتها مبلغها من الإثارة، والدقة المتناهية في التصوير المشهدي؛ مما يفسر سيادة توظيف التحفيزات الجمالية (**Motivations esthétiques**) التي تستند إلى إدراج عناصر خارجة عن طبيعة الأدب في العمل الأدبي؛ بجعلها مستجيبة لخصيصاته الجمالية، وموازية لها (المترجم: الخطيب، نصوص الشكلانيين الروس، 1982، ص:201)؛ فقد تحرت السيرة من خلال موضوعة الفروسية إحداث الاتساق الجمالي بين عدد من القضايا الأخلاقية والإنسانية والمجتمعية وطرائق النظم الأدبي؛ ليصعب إدراك دلالات الصمت الذي تقوده الأدبية إلى الاستتار بين الكلمات (CHESTIER, 2003, p: 14)، ويتضح ذلك انطلاقا من المقاطع الشعرية والسردية المستحضرة وفق ما يلي:

" أنا الأسد الموصوف والبطل الذي**** تخاف الورى يوم الحرب سناني
أكر وأحمي مال شداد والدي**** وأقهر أعدائي بضرب يماني
إذا لا زمني السيف في حومة الوغا**** يطيش من الفرسان كل جبان
وترهبني أسد الفلا وليوثها*** ولا أحد يخاف مكاني
ففي ساحة البيدا تكون مجندلا*** وأسقيك كأسا من صروف زماني "(**سيرة عنترة بن شداد**، ج 1، بدون تاريخ، ص- ص: 98).

" فلما نظر الصدام إلى أصحابه على الرمال... خاف إن ترك ثأرهم عايرته الرجال، فهجم على عنتر هجمة الأسد الأغلب، وقال له من أنت يا وجه العرب... فإني وذمة العرب قد أعجبني قتالك وحربك ونزالك، واشتهيت أن أصاحبك لأجل فعالك، وننهب من أموال العرب، نأخذ خيلهم والجمال، ونسبي النساء ربات الحجول اللاتي من ذوات الحسن والجمال... فلما سمع منه عنتر ذلك الكلام الفشار وقال له ويلك يا ابن الأنذال... دونك والحرب والقتال... فأخذ عنتر معه في الجولان إلى أن أتعبه، وضايقه وكربه، وهجم عليه هجمة الليث القسور، وطعنه في جانبه الأيمن، فنفذ الرمح من الجانب الأيسر، ووقع على الأرض معفر"(**سيرة عنترة بن شداد**، ج 1، بدون تاريخ، ص- ص: 373- 374).

" وخلصني من بعد أسري وذلتي*** وأطلقني من بعد ما كنت مصفد
وصان حريمي فعل ليث صميدع*** وأفنى العدا من بعدما كنت في اليد

فو الله ما صاحبت في الناس غيره**** وأهوى هواه أو أموت فأغتدي "(**سيرة عنترة بن شداد**، ج 2، بدون تاريخ، ص- ص: 31).

فالمقطع الشعري الأول الذي يفاخر فيه عنترة بقدراته القتالية العجيبة هو مدعاة لاعتزازه بنسبه أيضا على الرغم من أنه لم ينله بعد. أما المقطع السردي الثاني، فهو يعكس قيمة تسخير القوة لصيانة حرمة بنات العرب لا انتهاكها. ويندرج المقطع الشعري الثالث في سياق إبداء عروة بن الورد امتنانه لعنترة بعدما أنقذ أخته سلمى، وخلصه من كيد العدو، وسامحه على سوء فعاله المقترنة بتحالفه مع الربيع وأخيه عمارة. هكذا، تعددت صور تمثيل الفروسية لدى بطل السيرة بين فروسية الكرامة، وفروسية الأخلاق، وفروسية النخوة العربية، ويرجع إدراك هذا التعدد إلى التنويعات اللغوية التي انتقتها الأخيلة العربية بعناية فائقة؛ حتى تُصير بها الفروسية لدى عنترة إلى فروسيات متماهية مع ذاته بأوجه مختلفة، وفق غايات متناسبة مع مقامات الصراع.

وزادت تقنية التنضيد (التي تم تعريفها في كتاب **نظرية المنهج الشكلي بأنها** تتابع قصص قصيرة، تستقل كل واحدة منها عن الأخرى، لكن تصل فيما بينها شخصية مشتركة) من تميز شعرية التعبير عن قيم الفروسية العنترية؛ فمع كل معركة، تتشكل بداية لقصة جديدة يعد عنترةُ خيطَها الرابط، وفي السيرة معارك كثيرة وقصص مستقلة عجيبة تشهد على ذلك. ويحضرنا- في هذا الصدد –التصنيف الذي قدمه جون جيونو (Jean GIONO) للضجيج بذكره أن هناك نوعين منه: الأول يمتاز بجمالية وشعرية راقية، مثل: صوت المطر وجداول المياه في الطبيعة الغنَّاء المحفِّز على التفكر في صمت العوالم، والثاني يوسم بالترهيب والفظاعة؛ كضجيج الطرقات والحياة العملية النمطية (الدهري، 2004، ص: 12). وإذا كان في وصف النوع الثاني من الضجيج ما يشير إلى القبح، فما بالنا بضجيج أبي الفوارس الذي زلزل ميادين الحروب؟ لكن ما يحدث المفارقة هو أن لضجيج السيرة العنترية شعريةً خاصة هي نفسها ما يسعف في استجلاء القيم المصموت عنها؛ فتتشكل شعرية ضجيج الصمت القيمي التي تلغي اعتبار أدبية الإبداع مقتضِية صمتا يثيره النوع الأول من الضجيج؛ ذلك لأن السيرة الشعبية المنتقاة تهيأت لها شعريتها بواسطة رقي أدبيتها وهي تصور ضجيج أبي الفوارس في ميدان القتال.

- المحور الثاني: بلاغة الصمت الحجاجية في الخطاب السيري العنتري بين الشعري والقيمي:

***شعرية الصمت القيمي في ضوء إيتوسية سيرة عنترة.**

تزخر سيرة عنترة بخطابات إيتوسية مثلت ذات بطلها محورها الأساس؛ بمزاوجتها بين الحجاجي والشعري في سياق التعبير الضمني عن القيم التي تشرَّبتها، فاندمجت بها، وتمظهرت فيها؛ لإذكاء فضائلها، وبلوغ آمالها مجنَّدَةً بصمت بلاغي وجودي تأملي منفتح على مختلف ضروب التأويلات(الدهري، 2004، ص: 12).

وتعد عبلة المقصودة الأولى بتلقي خطاب الذات العنترية وهي تستعرض مقومات فرادتها، وتشير إلى ملامح رقيها؛ وفي نظم الأبيات المواليات ما يوحي بذلك:

" كفي الدموع فإن القلب مبتول**** والجسم من زفرات الحب مشغول
يا عبلة لا تجزعي يوم الوغا أسفا **** فقد حماك هزبر الغاب بهلول
ليث تذل له الأبطال خاضعة **** بالحق يوم اللقا تعدو الأباطيل
يا عبلة إن الجفا والبعد أقلقني **** فليت حبل التداني منك موصول
يا عبلة قُومي انظري فعلي وفعلَهموا**** تحت العجاج وشخص الضد مذبول
وقد أراد العدا يسبوك لا سلموا **** يا عبلة كفُّ الذي يشناك مشلول
قفي انظري لفعالي عند حملتهم**** إذا عدوا وعميد القوم مقتول
هناك تعلم كل الخلق قاطبة **** بأن خصمي تحت النقع مقتول
وأن جاري عزيز لا عدو له **** وأن قولي عند الناس مقبول " **(سيرة عنترة بن شداد**، ج 2، بدون تاريخ، ص- ص: 117).

فأبو الفوارس قد توسل بشعرية انزياحية استدعى- انطلاقا منها –أهم الصفات التي كان يود أن تراها فيه عبلة مجسَّدَةً؛ حيث يحقق قوله "فعلي-(فعل)هموا/ مقتول-مقتول" انزياحين صوتيين وفَّرا تضادا معنويا أحدثه التشابه القائم بين الدوال (ناظم، 1994، ص: 121)؛ إذ أبدى عنترة أن الفعل واحد باعتبار لفظه، لكن مدلوله يثبت الاختلاف بين ذاته المميَّزة وذوات كل من حاربوه، أو فكروا بإيذاء محبوبته، والظاهرة نفسها نلفيها في تكرار اسم المفعول "مقتول" الذي حمَّله معنيين: معنى بنائيا يجعل توجه الخطاب خاصا بقائد الفرسان الذي سولت له نفسه سبي عبلة، ومعنى إضافيا يشمل أي عدو أثار حمية البطل، وبادر إليه بالقتال.

وفيما يتعلق بالانزياحات التركيبية القائمة على خرق ترتيب الوحدات الكلامية (ناظم، 1994، ص: 121) ، فقد وردت في الأبيات المستَحضَرة؛ رغبةً من عنترة الشاعر-المخاطِب في إكساب خطابه العاطفي جمالية لغوية تنال إعجاب مخاطبَته، ولا تخلو من مقصود حجاجية إيتوسيته؛ ذلك لأن تركيب بنيات من قبيل: "بالحق يوم اللقا تعدو الأباطيل / بأن خصمي تحت النقع مقتول/ وأن قولي عند الناس مقبول" بدل "خصمي مقتول تحت النقع/ قولي مقبول عند الناس/ تعدو الأباطيل بالحق يوم اللقا" يدل على استناد توظيفها إلى معرفته المسبقة بكونه يخاطب عربية لن تقيم وزنا لحجاجية قيم ذاته المصوَّبَة نحو بث التقدير، والتحبيب، والإشعار بالأمن، إن ورد نظمه على غير نسق بنائي شعري قابل لأن تستعذبَه قريحتها.

وتحضر الشعرية الإيديويوجية- حسب التوجه الباختيني - (سلدن، ترجمة: عصفور، 1998، ص: 37) في خطاب عنترة الإيتوسي أمام أبيه شداد وقومه في سياق محاولته إقناعه وإياهم بأولوية امتداحه، وحبه، والاعتراف بنسبه العبسي؛ إذ يقول:

" أنا الفارس المقدام والبطل الذي **** تذل له الفرسان يوم المهالك
إذا خضت في الأهوال يوم اشتعالها**** تراني كليث قد سطا بي في الدكادك
إذا ثار نقع كنت موقد ناره **** وأفني العوادي بالسيوف الفواتك
وكم بطل ألقى السلاح لهيبتي **** وآخر قد راديته في المعارك
وجندلت المتغطرس الفارس الذي **** يقدم في الهيجاء عند المشابك
وخلصت قومي من أكف عدائهم **** ولست لفعل المكرمات بتارك "(**سيرة عنترة بن شداد**، ج 1، بدون تاريخ، ص: 125).

يتضح- إذًا –أن شعريته انبنت على تطويع أدبية لغته لصورته الاجتماعية وهو يدافع عن قيم ذاته؛ ليوحي بأن فروسيته، وشجاعته، وقوته، ونبل أخلاقه مزايا من شأنها أن تُصيِّر الاحتقار تشريفا، والإنكار إقرارا، والكراهية حبا وامتنانا.

وفي إطار هذا النوع من الشعرية، مثَّل خطاب الذات العنترية- فضلا عما سبق- إيتوسية بالوساطة على أساس أن الصوت يتظهر بأوجه متعددة تبعا لتعدد استراتيجيات إضمار الخطاب (Foucault, 1990, p: 27 نقلا عن: Beville & McQuaid, p: 4)؛ فمن خلال امتداح فضائل بني عبس، تهيأ الافتخار بشرف الانتساب إليهم، وإبرازا الخصائص الفردية بإيعاز من جماعيتهم، وهو ما يفسر بأنه يكمن في عرض الصورة المثالية التي قدمتها السيرة للملك زهير، مثلا، تشريفٌ مضمر لمكانة عنترة بوصفه منتميا إلى قوم يحكمهم رجل يتسم بالذكاء (**سيرة عنترة بن شداد**، ج 1، بدون تاريخ، ص: 67)، وتقبل النصيحة (**سيرة عنترة بن شداد**، ج 1، بدون تاريخ ص: 66)، وتجنب الحيف في القتال (**سيرة عنترة بن شداد**، ج 1، بدون تاريخ، ص: 65)، فضلا عن المجد، والجود، والقوة، والشجاعة، والفروسية (**سيرة عنترة بن شداد**، ج 1، بدون تاريخ، ص: 66)... على خلاف الجبابرة أمثال كنعان (**سيرة عنترة بن شداد**، ج 1، بدون تاريخ، ص: 7)(50) والنمرود (**سيرة عنترة بن شداد**، ج 1، بدون تاريخ، ص: 11) ممن تأبطوا شر فِعالهم، فضاقت بهم الأرض بما رحبت، وكانت عليهم سوء صفاتهم ضدّا.

***شعرية الصمت القيمي انطلاقا من باتوسية سيرة عنترة.**

إذا كانت عبلة المقوِّم الأساس لتكريس إيتوسية خطاب عنترة، فهي نفسها العامل الرئيس لبلورة باتوسيته التي ارتكزت شعريتها على الاستطرادات العاطفية والميلودراماتيكية؛ وذلك بإيراد مقاطع

عاطفية، والتعبير عنها بمساعدة نبر ذي تواترات تأثيرية متنامية (المترجم: الخطيب، نصوص الشكلانيين الروس، 1982، ص: 167)، تبرزها المقتطفات الشعرية الآتية:

"يا شوق صبري ضعيف إذ وهى جلدي**** فلا تزدني على ما بي من الكمد

ويا سقامي تباعد لا تسلم فما **** أبقيت غير رسوم الصبر والجلد

كم ليلة بت أشكو طولها ولها **** والبين يضرم نار الشوق في كبدي "(**سيرة عنترة بن شداد**، ج 2، بدون تاريخ، ص: 119).

" فليت شعري ترى أحبابنا علموا **** بما دهانا من الكربات والنوب

يا ليت عنترة الفرسان ينظرني **** وما أقاسيه من هم ومن وصب

فكان يكشف ما بي ثم ينجدني **** بصارم كصرام النار ذي لهب "(**سيرة عنترة بن شداد**، ج 1، ص: 444).

" ألا يا غراب البين لو كنت صاحبي **** قطعنا بلاد الله بالطيران

عسى أن نرى من نحو عبلة مخبرا **** بأية أرض أو بأي مكان

أيا عبلة لو أن الخيال يزورني **** ولو كل شهر مرة لكفاني

غدا تصبح الأعداد بين بيوتهم **** تعض من الشجعان كل بنان

دع الموت يأتيني على أي صورة **** إذا لبس يدري صورتي وطعان "(**سيرة عنترة بن شداد**، ج 2 ، بدون تاريخ، ص: 29).

ففي المقطع الأول، يستثير عنترة عاطفة عروة بن الورد؛ حتى يقدر ما لحق به من ألم الجوى، فلا تضعف حيلته، ويظل مساندا له في مسيرة إنقاذ محبوبته، وتخليصها من الهوان. أما المقطع الثاني، فيوحي باستدعاء عبلة ذات ابن عمها الغائبة؛ لتحضُرَ روحا وقيمة، فتخاطبها بما ألمّ بها من الحزن والإذلال، علَّ من يشهد بكاءها يرأف لحالها ليستدعيها حقيقةً؛ مما يدل على تماهي ذاتي المحِبين وتراسل عاطفتيهما؛ لأن إكثار عنترة من التعبير عن مشاعره الصادقة لعبلة، جعلها تنساق هي الأخرى لهذا الخطاب الوجداني، وتتجاوب معه إحساسا وتمثُّلا. ويسترحم البطل- المخاطِب، في المقطع الثالث، ذات الفارس؛ ليستقوي ببأسها على ذات المحب التي لم تعد تقوى على مكابدة حرقة ترقب الوصال. من الواضح- إذًا – أن بنظم أشطر أبيات هذه المقاطع (نحو: " فلا تزدني على ما بي من الكمد// والبين يضرم نار الشوق في كبدي- يا ليت عنترة الفرسان ينظرني// فكان يكشف ما بي ثم ينجدني- قطعنا بلاد الله بالطيران // ولو كل شهر مرة لكفاني ") تم ابتداع مشاكلات بنائية أسهمت في إحداث تواتر مقترن بنبرات شاعرية تستنطق المكنونات القيمية المؤطِّرة لعاطفة الحب. هكذا، تفصح اللغة- مهما بلغت شعريتها من خصوصية إبداعية –عن عدم إمكانية تملصها من الصمت، ولو نشأ خارجها (Derrida, 1978, p :54 نقلا عن:

(Beville & McQuaid, p: 4)؛ فهي سفر للروح والفكر عبر العاطفة (Pountougnigni Njuh, 2015, p : 8).

الخاتمة:

على سبيل الختم لا الإنهاء، لا يسعنا إلا أن نقر بجدوى تناول الصمت من زاوية طرح شعرية القيم في ظل تسانده مع الخصائص التحليلية لبلاغة الحجاج؛ رغبة في تعميق الرؤى التصورية المنطلِقة من دراسة المأثور السردي الشعبي ممثّلا في **سيرة عنترة بن شداد** على سبيل النمذجة لا الحصر. من ثمة، يمكن عدّ مخرجات هذا العمل البحثي مدخلات لبلورة دراسات تحليلية جديدة سواء أتشكلت درسا لسانيا، أم نقدا أدبيا، أم حجاجا بلاغيا.

لائحة المصادر والمراجع:

***السيرة العربية الشعبية المعتمدة:**

- **سيرة عنترة بن شداد**، الأجزاء: 1 و2 و8، المكتبة العلمية الحديثة (بدون تاريخ).

***المصادر والمراجع العربية أو المترجَمة:**

- تودوروف (تزفيتان)، **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 1990.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت، لبنان، ج 1، 1990.
- جاكبسون (رومان)، **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1988.
- الخطيب (إبراهيم)، ترجمة: **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان/ الشركة المغربية للناشرين المتحدين SMER، الرباط، الطبعة العربية الأولى، 1982.
- الدهري (أمينة)، "**كتابة الصمت**"، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، العدد الأول، صيف 2014.
- سلدن (رامان)، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، عبده غريب، 1998.
- صولة (عبد الله)، **الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال: مصنف في الحجاج- الخطابة الجديدة لبيرلمان وتيتيكان/** كتاب: **أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم** لفريق البحث في البلاغة والحجاج تحت إشراف: حمّادي صمود، سلسلة آداب- جامعة الآداب والعلوم الإنسانية –تونس 1، كلية الآداب منوبة، مجلد XXXIX.

- العلاقي(محمد)،"**الصمت بين المفهوم والتشكل: من التراث العربي القديم إلى العلوم الحديثة** / الندوة الفكرية الموسومة ب**الصمت في الخطاب**، تنسيق وتقديم: د. بلقاسم مارس/ يافا للبحوث والدراسات والنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى، الثلاثية الأولى 2018.

- محمد رضا(عباس)، **العلامة البصرية والبنى الرامزة** ، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2012.

- محمد رضا(عباس)، "**مصطلح الصمت**"، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية / جامعة بابل، العدد 24، كانون الأول 2015.

- ناظم(حسن)، **مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1994.

- الولي (محمد)، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان/ الدار البيضاء-المغرب، الطبعة الأولى 1990.

- يقطين(سعيد)، **الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1992.

***المراجع الأجنبية:**

- Beville (Maria) & Dybris (Sara) McQuaid/ "**Speaking of Silence**": Comments from an Irish Studies Perspective, Bind 11, Nr. 02, 2012.

- CHESTIER (Alain), « **La littérature du silence** : Essai sur Mallarmé, Camus et Beckett », L'Harmattan, 2003.

- Derrida (Jacques), **Writing and Difference** (Chicago: University of Chicago Press, 1978).

- Foucault (Michel), **The History of Sexuality: The Use of Pleasure** (New York: A.A Knopf/Doubleday, 1990).

- Jakobson (Roman). **Huit questions de poétique**. trad/ franç. Édition du Seuil, 1977.

- Jouve (Vincent), **Poétique des valeurs**, Écriture PUF, éd. 2001.

- Pountougnigni Njuh (Ludovic B.)**: À l'ombre du silence** : Latitudes, frontières et horizons, les éditions du Net 22, rue Édouard Nieuport 92150 Suresnes, 2015.

. La représentation du patrimoine culturel matériel et immatériel dans l'art plastique : une étude des symboles dans certains œuvres d'art.

The representation of tangible and intangible cultural heritage in plastic art: a study of symbols in certain works.

تمثيل التراث الثقافي المادي واللامادي في الفن التشكيلي : دراسة الرموز في بعض الأعمال الفنية

د. ريم المالكي/ المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس
الايميل: rim.melki2018@gmail.com

RESUMÉ

Cette recherche traite la problématique du patrimoine d'une côté historique, social et anthropologique, car le patrimoine matériel et immatériel représente une partie de l'histoire et de la culture de la mémoire collective de la société. Une recherche qui met également l'accent sur la relation entre le patrimoine et l'art plastique, en s'appuyant sur des exemples artistiques tunisiens qui ont pris le patrimoine comme un axe principal dans la construction de leurs peintures, en particulier, les artistes de l'«'École de Tunis» .En parallèle nous évoquons des exemples de certains artistes orientalistes qui ont été touchés par le patrimoine arabe lors de leurs voyages dans les pays arabes, et cela se reflète clairement dans les peintures de certains d'entre eux. Ainsi que des artistes de l'art optique comme Vasarely et Esher

Mots clés : Patrimoine, matériel et immatériel, symboles, Art plastique, Ecole de Tunis, Orientalisme, art optique.

الملخص:

يتناول هذا البحث موضوع التراث المادي واللامادي تاريخيًا و اجتماعيًا و انثروبولوجيا باعتباره يمثل جزء من تاريخ و ثقافة الذاكرة الجماعية للمجتمع . كما يؤكد على العلاقة بين التراث و الفن التشكيلي، حيث تم التطرق إلى نماذج فنية تونسية تناولت التراث كمحور أساسي في بناء لوحاتها التشكيلية خاصة فناني" مدرسة تونس" ، إلى جانب استحضار أمثلة لبعض المستشرقين الذين تأثروا بالتراث العربي خلال رحلاتهم إلى البلدان العربية وهو ما انعكس على أعمال البعض منهم . الى جانب فناني الفن البصري مثل فازاريلي وايشر.

الكلمات المفاتيح: التراث المادي واللامادي ، الفن تشكيلي، مدرسة تونس، الاستشراق. الفن البصري

Abstract

This research tackles heritage from the historical, social and anthropological aspects as part of the collective historical and cultural memory of the society.

It also stresses the link between heritage and plastic art as it discusses Tunisian artistic models that incorporated heritage as a linchpin in the construction of its' plastic paintings, paying special attention to the artists of Tunis' Artistic School, in addition to examples of orientalists that were affected by the Arab traditions and heritage throughout their journeys to Arab countries, which consequently reflected on their plastic works of art. As well as optical artists like Vasarely and Esher.

Key Words: Heritage, tangible and intangible, plastic art, School of Tunis, Orientalism, op art.

Introduction

Au XIXème siècle, l'on s'est beaucoup intéressé au patrimoine artistique et culturel. Ainsi plusieurs études ont été menées dans le but d'analyser le patrimoine d'une manière objective et scientifique, à mettre en évidence les valeurs artistiques et éthiques qu'il véhicule et à œuvrer pour en tirer profit. C'est à partir de cela que plusieurs problématiques touchant l'art et le patrimoine ont été posées : « l'authenticité et la modernité », « le concept de modernisation », « la manière de tirer profit du patrimoine dans l'art moderne » et « l'exploitation du patrimoine dans l'art moderne ».

En effet, le concept de « modernisation » constitue la pierre angulaire du sujet. Or, ce concept fait l'objet d'une grande polémique dans le monde arabe, ce qui nécessite une explicitation lexicale du mot « modernisation » dont le sens est « le renouvellement » et la modernité. En Europe, certains penseurs ont appelé à rompre définitivement avec le passé afin de créer des formes nouvelles « modernistes ». Cependant, d'autres refusent cette tendance. Les derniers sont plutôt des adeptes des idées de Hegel qu'utilise le concept de « rénovant » c'est-à-dire le « renouvellement ». Par ailleurs, la conservation du patrimoine est d'une importance capitale.

Le concept de patrimoine prend alors deux dimensions : le respect du droit à la culture incarné par l'identité et la foi que la modernité n'est que la suite d'un passé glorieux. Alors, qu'est ce que le patrimoine ? Quelles sont les images du patrimoine immatériel où se réunissent le langage, les symboles et les mémoires. Quels sont les moyens qui permettent de le préserver et de l'enraciner comme composante fondamentale de la modernité ? Quels sont les obstacles qui le menacent ?

Le patrimoine est défini comme étant le legs qu'une personne laisse, transmet à des héritiers. Or, il n'existe plus de limites à la notion de patrimoine, en égard à la multiplicité des concepts. Pour les uns, il est synonyme de passé,

pour d'autres c'est la « foi religieuse ». Il y a ceux qui le définissent comme un travail humain pur pour un homme instruit lui dévoilant une culture et un savoir faire, lui permettant d'agir sur les choses et la nature dans un but esthétique. On dit par ailleurs qu'il s'agit des expériences des anciens qui se reflètent par les ruines qu'ils ont laissées et qui continuent à influencer l'époque où nous vivons.

Quant à l'art, il serait la somme des observations léguées par les artistes qui on laissé traces et empreintes. Mais, pour que le patrimoine renaisse de ses cendres, on doit le remettre en question conformément aux techniques et démarches modernes. La remise en question obit mettre en valeur les conditions sociales, culturelles, esthétiques propres au patrimoine. Tel en le cas de l'art islamique qui a subi une lecture phénoménologique, structurale, linguistique afin qu'il soit au service de la modernité. Aussi, les dimensions socioculturelles du patrimoine semblent elles importantes pour une nation.

Quant à la dimension artistique, elle permet à l'artiste d'affiner son goût et sa sensibilité tout en affirmant qu'avant de ces dimensions n'est valable pour toutes les époques historiques. Elle se caractérise par son refus à un attachement et à une identité renfermée. Elle est au contraire axée sur la multiplicité des possibilités de création quelque soit le concept artistique. Le patrimoine est alors loin d'être statique, car il est lié à des éléments changeants et mobiles et correspond au présent. L'artiste moderne devait faire preuve de modération en refusant les deux extrêmes : accepter ou refuser le patrimoine. Il crée ainsi un patrimoine capable d'évoluer, de s'adapter au présent tout en créant une vision nouvelle. Par ailleurs, son rôle ne doit pas se limiter à imiter le patrimoine, l'expliquer ou le catégoriser mais à traiter des problématiques modernes avec un regard particulier et original.

La création artistique moderne a donc un enclin à se démarquer de la loi classique, noyée dans le patrimoine, sans prendre en considération ses composantes. Elle est plutôt basée sur le principe de l'identité qui n'est que

l'intégration de l'artiste dans sa culture et la tentative de l'appréhender en partant d'une vision qui pose une problématique essentielle. Cela n'équivaut pas à une négation des soubassements de la mémoire et de leurs relations dialectiques avec l'art. Au contraire le patrimoine est important pour l'artiste, car ce dernier y puisse son inspiration sans tomber dans le suivisme. En conséquence, la vision artistique moderne aspire à l'affranchissement, des stéréotypes hérités d'une génération à une autre. A ce propos, malgré tout, il est certain que l'imitation n'est plus de nos jours déterminante pour les buts de l'art ni pour ses moyens qui font l'objet d'une curiosité permanente et des transformations du monde moderne. Ils ont changé la nature de l'art même, mais aussi la perception et l'orientation des artistes.

Le patrimoine immatériel est l'ensemble des pratiques, des représentations et des moyens d'expression, ainsi que des créations et des lieux culturels qui s'y rapportent. Il faudrait préciser que ce patrimoine devrait être considéré par les individus ainsi que par les sociétés comme une composante de leur culture, il leur permet alors de prendre conscience de leur identité. Mais il y a ceux qui ont tendance à penser que le patrimoine immatériel demeure extrêmement important. Il se divise en diverses formes : le folklore populaire, la musique, l'art plastique, les récits et les mythes populaires. Ces formes expriment d'une manière ou d'une autre la culture d'un groupe social qui a vécu à une époque bien déterminée et qui a participé au développement de l'humanité.

Aussi, plusieurs œuvres d'art se caractérisent par l'attachement très fort au patrimoine culturel, l'ouverture sur les courants artistiques modernes et la combinaison entre tradition et modernité. En plus, certains peintres veillent à chercher un art émanant de ses racines et de sa mémoire. Ainsi, se trouve-t-il travaillé entre le moderne et l'ancien qui n'est que la création du passé. Le patrimoine est par conséquent la mémoire intellectuelle et matérielle aux larges

perspectifs étant donné qu'il s'attache à l'histoire sociale et culturelle d'une catégorie précise.

Par ailleurs, l'œuvre d'art n'est que le produit du processus de transformations que subit la recherche de l'identité de l'œuvre. Dans ce sens Adonis[1] affirme « L'art est dans son essence, l'enfant de la nation. Quant à l'homme, il n'est que leur enfant qui croit et s'élève puis vieillit et meurt, ensuite il renait avec eux, jeune, créateur de nouveau » (Adonis, 1996, p.45). Sur cette base, une relation dialectique entre l'ancien et le nouveau naît, c'est-à-dire entre l'authenticité et l'identité d'une côté et le moderne et le nouveau de l'autre. Aussi, la mise en question de la pensée est liée au patrimoine ancien et les tentatives de modernisation dans l'art plastique nous amène à la problématique de la création qui colle à la culture tout en étant distant de la notion d'engagement dans l'art. L'artiste est amené ainsi à s'attacher au patrimoine, à essayer de l'aborder d'une façon artistique conformément à une vision moderne évoluée et refusant l'intégration de l'identité de l'autre sans la modifier. Il serait ainsi dans l'obligation de proposer une alternative intellectuelle et culturelle afin que l'art artistique moderne ne se trouve pas tiraillé entre modernité et authenticité d'une part et les principes de l'identité et ses problématiques de l'autre.

L'ouverture que vit l'art sur les moyens modernes de communication ouvre des perspectives nouvelles quant à la beauté pittoresque de l'image et son pouvoir visuel. Il confirme la faiblesse de l'enracinement de la création dans la tradition et l'enfermement dans l'identité culturelle à laquelle on réfère depuis les années cinquante du siècle dernier. En plus, la problématique de la modernité est liée à la notion d'identité, abstraction faite du passé et de sa civilisation. C'est la raison pour laquelle cette problématique ne peut échapper aux différentes interprétations et provisions.

Ainsi, l'art arabe est-il devenu spécialement limité et renfermé sur lui-même. Même il y a quelques essais artistiques qui essayent d'intégrer le passé et le

patrimoine artistique et culturel, elles restent tributaires de l'expression du vécu, du quotidien, sans prise de conscience réelle de la question fondamentale qui s'y pose. En observant le paysage artistique tunisien, par exemple, nous remarquons que depuis ses origines jusqu'aux années soixante, il n'a fait que reproduire les modèles introduits par les peintres de la colonisation. Par la suite, il s'est orienté vers la recherche d'une identité tunisienne en prenant appui sur l'architecture, le folklore patrimoniale, la calligraphie et les activités artisanales.

Ainsi, les peintres tunisiens ont-ils cherché à étudier, à explorer le patrimoine hérité du passé afin de s'en inspirer. Certains ont même appelé à ce que les artistes se basent sur les spécificités culturelles pour permettre à l'artiste de s'armer de son patrimoine pittoresque se trouvant dans les œuvres architecturales arabo-musulmanes. Cette authenticité servirait alors de rempart protecteur contre l'aliénation. C'est lors que les concepts de modernité, d'authenticité, de patrimoine ont été érigés en principes. Certains vont même jusqu'à dire que l'inspiration du patrimoine est le meilleure vois de la création. C'est ainsi que Naceur Ben Cheikh[2] affirme que : « L'authenticité consiste à être en harmonie avec l'époque historique et la nature de la terre qui nous a vu naître. Si nous y sommes fidèles, alors notre œuvre sera authentique» (Ben Cheikh, 1963, non paginé). Donc, les artistes tunisiens se sont penchés sur leur passé. Certains ont essayé de le réactualiser dans leurs œuvres artistiques ; alors que d'autres ont cherché à le dépasser. Citons comme exemples les œuvres d'Abdelaziz Gorgi[3], d'Ammar Farhat[4] et de Néjib Belkhoja[5] que se sont inspirés du patrimoine pour créer une nouvelle vision artistique, se détachant de la simplification. Ils ont repris à leur compte la mémoire visuelle et matérielle et ont refusé d'en faire une simple question d'ordre chronologique. Il s'agit par conséquent d'une vision basée sur des oscillations intellectuelles se rapportant à un regard nouveau sur le patrimoine, le réel et le vécu quotidien.

La question qui se pose est la suivante : l'art est-il une reproduction fidèle du passé ou bien son insertion dans une œuvre originale ?

L'intérêt de l'art tunisien ne réside pas tant dans ses réalisations formelles que dans le fait qu'il a été une étape nécessaire à la redécouverte des arts traditionnels, en rappelant à l'esprit la similitude de l'espace esthétique moderne avec les principes de l'espace autonome arabo-musulman. Cette affinité a été sentie et exploitée à bon escient par Néjib Belkhoja lorsque, dès la fin des années soixante, il évolue d'un style abstrait vers une expérience constructiviste, issues des rythmes de la calligraphie Coufique et de l'architecture traditionnelle de la Médina. Ce dernier dit : « être authentique ne consiste pas à reproduire de manière individualisée mais à poser les spécificités du Beau ancien et décoratif » (Louati, 1997, p.57). La toile à deux dimensions considère pour lui la structure de la décoration islamique ancienne quant à sa manière de traiter le vide, et le remplissage des espaces sur une échelle large. Elle ne considère que le refus du vide qui se traduit par l'utilisation des structures itératives, mobiles et décoratrices comme l'arabesque. Ces valeurs réunies sont loin d'être des éléments décoratifs. Néjib Belkhoja a essayé de réhabiliter cette tendance, ce qui a fait de son œuvre une approche nouvelle inspirée de l'art décoratif ancien. Il a par ailleurs insisté que ses œuvres se rattachent à l'art universel à partir d'un parti-pris le suivisme. Il a essayé surtout de rentabiliser les éléments du patrimoine tels que les lignes droites, inclinée et la ligne Coufique.

1-a

1-b

Oeuvre1-a : Belkhodja, Nejib. La médina. Calligraphie coufique, Tunis.

Oeuvre 1-b : Belkhodja Nejib. Synthèse et abstraction architecturale, aquarelle. Tunis.

Source : (œuvre 1-a, 1-b) : Hamdane, Mohamed. (2016). Culture et patrimoine de Tunisie en images, peinture Nejib Belkhodja. https://cultpatr.blogspot.com/2016/02/peinture-nejib-belkhodja.html?=1

En observant la toile de Belkhoja, nous remarquons qu'il utilise des éléments évoquant la médina arabe avec des rythmes affectifs. Il abouti à l'établissement d' « un alphabet » qui ne reconnaît pas la lettre ; mais à l'étude de l'espace constituant la base de l'identité. Des œuvres qui portent la marque d'une spécificité et d'une authenticité de l'art tunisien moderne. Ce qui est indéniable c'est que le patrimoine architectural n'est que le reflet des fondements de la civilisation du lieu à travers les époques successives. Il s'est développé et a évolué de manière visible sous l'influence des directives de l'islam. Ainsi apparaissent les arcs, les voutes et les minarets. Ces éléments se sont gravés dans l'esprit de Belkhouja et les a intégrés dans la plupart de ses travaux comme éléments patrimoniaux.

Simultanément à Belkhoja, d'autres peintres du patrimoine populaire comme Ali Bellagha[6] appartenaient à l'école de Tunis ayant essayé d'utiliser les objets anciens et l'univers de l'artisanat comme le bois, le verre, la pierre, le cuivre, la laine, le cuir et l'argent. Il a essayé donc de revaloriser le patrimoine arabo-musulman pour lui donner des accents de modernité et remet en valeur le patrimoine artistique tunisien.

Oeuvre 2 : Bellagha, Ali. (1985). Les Muezzins, bois gravé peint en acrylique. Tunis. 50x35cm.

http://www.artnet.fr/artistes/ali-bellagha/les-muezzins-FmPMkxdYm4Vt41-mTcvBgQ2

Quant à Safia Farhat[7], elle a ressenti les besoin de valoriser les métiers du tissage et le métier à tisser.

3-a

Oeuvre 3-a : Farhat, Safia. sans titre. Tapisserie. Collection Ministère de la Culture 198x119cm.

المصدر :منصور. عواطف (2013) ، المنسوجة التقليدية بين الأصالة و جمالية الإبداع الفني (قراءة لتجارب فنية تونسية في فن النسيج) ، موقع بوابتي http://wwwmyportail.com/actualies-news-web-2-0.php ?id=5901.

3-b

Oeuvre 3-b : Farhat, Safia. (1960). Mère et enfants. Tapisserie. 151x124 cm.

Source : https://www.auction.fr/_fr/lot/safia-farhat-1924-2004-mere-et-enfants-tapisserie-signee-en-bas-a-gauche-14311573

Relativement, on évoque Mohamed Mtimet[8], il est considéré comme le premier spécialiste tunisien dans le tissu mural. Après avoir fait un stage à Gafsa[9] sur « la tapisserie » traditionnelle, il a ajouté une touche personnelle et moderne. Il a introduit la notion d' «abstraction » grâce à l'utilisation d'éléments empruntés au soufisme. Aussi, trouve-t-on dans ses motifs des poissons, des couleurs, des oiseaux, l'horizon. En observant l'œuvre de Mtimet, nous remarquons qu'il n'y a pas de différence entre le tapis et la toile car les deux sont réalisés avec précision et minutie. L'intérêt qu'il porte au tapis se traduit par un impressionnisme.

Oeuvre 4: Mtimat, Mohamed. (1991). Monde la mer. Tapisserie. 130x120cm.

المصدر: منصور. عواطف (2013)، المنسوجة التقليدية بين الأصالة و جمالية الإبداع الفني (قراءة لتجارب فنية تونسية في فن النسيج). موقع بوابتي-http://wwwmyportail.com/actualies-news web-2-0.php ?id=5901.

Ali Nacef Trabelsi[10], quant à lui, a essayé dans son œuvre originale de s'inspirer de l'art islamique pour faire des œuvres sur verres et des fresques murales. Le discours plastique chez lui a des liens fondamentaux et authentiques avec la référence patrimoniale de l'art arabo-musulman à Tunis, et ce à travers un langage plastique moderne. Cela s'est manifesté quand il traite de manière créative de l'art calligraphique « kairouanaise[11] » ou du patrimoine ornemental.

Oeuvre 5 : Trabelsi, Ali Nacef. Calligraphique « kairouanaise.

Source :

https://m.facebook.com/photo.php?fbid=2186599634693765&id=52002557135 1188&set=pcb.2186599851360410&source=48

Il a exprimé aussi l'identité et a tiré ses origines des fondements de la mémoire populaire et religieuse. Ceux-ci se sont engagés dans le cursus de l'art moderne avec des outils authentiques puisés dans la culture populaire. C'était alors un mélange entre la foi, l'écriture, la peinture avec toutes les identifications à l'âme de l'héritage et le profit tiré de la mémoire collective.

Ce qui est commun entre toutes ces expériences tunisiennes artistiques si distinctes est visible dans l'impact des valeurs plastiques traditionnelles. De même, on retient le profit tiré de la peinture sur verre, de la calligraphie arabe, des techniques des métiers populaires (Ali Bellagha), du récit du quotidien tunisien

humaniste avec des traits abstraits et une profondeur contemplative populaire attrayante (Zoubeir Turki). L'œuvre de Zoubeir Turki fait désormais partie du patrimoine culturel tunisien et maghrébin. « Ses tableaux sont reproduits sur les timbres ou illustrent la couverture de certains ouvrages. Une fresque importante, véritable chef-d'œuvre de sa création, orne le hall de la Maison de la Radio tunisienne. Mais son œuvre la plus connue demeure sans doute la statue d'Ibn Khaldoun, sculptée en bronze, en plein cœur de Tunis » (Louati, 1997, p.61).

Les adeptes de la personnification qui ont affronté l'école de Tunis, comme Mahmoud Shili, Habib Saïdi, Bechir Lakhdhar, Sadok Gmach, Adel Megdiche et bien d'autres, ont, quant à eux, refusé la dissolution des éléments du réel et sa disparition dans la matière et la couleur. Ils préfèrent ramener ces éléments et les exposer d'une manière où dominent leurs univers subjectifs.

Si la problématique du patrimoine a suscité l'intérêt des peintres tunisiens, elle n'est cependant pas nouvelle. L'orient qui a fasciné les peintres occidentaux a sans aucun doute offert aux peintres des méthodes nouvelles, des valeurs esthétiques ayant amené une véritable révolution intellectuelle et stylistique. L'univers des artistes orientalistes était tributaire de la vision occidentale qui contrastait avec la tradition ornementale. Aussi, l'art islamique fut découvert en occident à travers les représentations des artistes Européens pour les bâtiments comme les mosquées, les motifs religieux, les minarets, le harem, les souks et les monuments historiques.

D'ailleurs, la chute de Constantinople entre les mains des Ottomans en 1453 marqua le début de l'intrusion des phénomènes orientaux dans le cœur de l'Europe. Ainsi, les costumes des Ottomans ainsi que leurs turbans parés de pierres précieuses ne tardèrent pas à pénétrer l'univers des peintres. Cet orientalisme trouva pied à terre à Venise dont les princes accueillirent les ambassadeurs Ottomans accompagnés des soldats arborant des armes inconnues. Aussi, la peinture Vénitienne ne tarda pas à se rendre à Constantinople pour faire

les portraits du Sultan Mehmet le conquérant, du Sultan Cat bey, du Sultan Goy, ainsi que le tableau de l'accueil de l'ambassadeur de Venise au Caire.

Personne ne peut nier le rôle important que Delacroix, Decamps et Fromentin aient joué dans l'avènement de l'impressionnisme et la rupture avec les concepts classiques des rapports à la lumière. Delacroix a déjà traité le thème de la lumière dans le monde arabe et que Matisse, August Macke et Paul Klee ont essayé de s'inspirer de l'art islamique et de l'architecture, lors de leurs voyages à Tunis, pour les utiliser dans la multiplicité des formes, des couleurs et la linéarité des lignes.

6

7

Oeuvre 6 : Klee, Paul. (1914). Vue de Kairouan. Aquarelle.

Source : Eva, Maïa. (2012). Instants. Source : http://maia-blog.eklablog.com/vue-de-kairouan-paul-klee-1914-a108900059

Oeuvre 7 : Macke, August. (1914). Vue sur une mosquée. Aquarelle. Tunis.

Source : Abdeleli Abdelhafidh (2014), ce voyage en Tunisie qui a marqué l'art modéré, https://www.swissinfo.ch/fre/klee--macke--moilliet_ce-voyage-en-tunisie-qui-a-marqu%C3%A9-l-art-moderne/38366860

Pour Delacroix, l'Orient fut pour lui l'occasion de chasser les couleurs pittoresques caractéristiques du Maroc, en particulier de Marrakech, qui fut sa principale source d'inspiration. Tanger fut aussi sa seconde source d'inspiration avec ses murs blanc immaculés. Son séjour marocain lui permet d'évacuer l'aspect industriel parisien et d'admirer un paysage plus simple et primitif. Il profita de ce

séjour pour peindre différents aspects de la culture des peuples nord-africains. En effet, Delacroix était convaincu que la culture nord-africaine, a fait, grâce à sa richesse, un contraste avec la culture gréco-romaine classique. Il est donc indéniable que le patrimoine culturel orientaliste comporte beaucoup d'éclairages sur la relation entre l'orient et l'occident. Cependant, on ne devait pas non plus oublier que l'orient lui-même s'était fait connaitre en occident à travers « l'art égyptien » ancien, l'art babylonien, l'art assyrien, l'art persan.

A partir de là, la notion d'ouverture apparaît comme aspiration à la quête d'une vision s'apprêt à plusieurs interprétation n'appartenant plus à une personne ou à une culture précise. Néanmoins, la singularité repose alors sur son caractère unique qui naît du dialogue qu'établit l'artiste entre la matière, la technique et les composantes du milieu et de la pensée. Tous ces éléments s'opposent fermement aux notions de fermeture, de renfermement et de stéréotype qui invitent à la lecture d'univoque. Ainsi, la création artistique moderne apparaît-elle comme ouverte sur l'espace et le temps.

Par ailleurs, l'importance de l'espace dans l'art est un but en soi. Il s'agit d'un élément qui permet d'unir tous les éléments artistiques. Le génie de l'espace a poussé Eugène Delacroix, Alexandre-Gabriel Decamps, David Roberts et les grands orientalistes à louer la beauté de l'orient en dessinant des chefs d'œuvre d'art. Le génie de l'espace est visible dans l'œuvre architecturale de Le Corbusier qui a représenté le progrès de l'architecture française dans ses toiles. Quant au précurseur de l'art fauvisme, Henri Matisse, il a représenté sa fascination pour le monde de la femme et de la nature de l'orient dans son tableau « Femmes d'Alger ». L'orient était d'ailleurs la source de plusieurs de ses œuvres, surtout qu'il avait vécu, avec Gauguin, en Algérie et au Maroc. Leur séjour leur a permis de découvrir, d'apprécier et de s'inspirer de l'art islamique pour créer des œuvres magistrales. L'espace possède donc une valeur historique, une signification intellectuelle et morale. En plus, il est le lieu matériel où l'homme vit en étroite

relation avec ses traditions, mœurs et coutumes. Il est le berceau naturel des scènes qui traduisent l'identité locale. Il est aussi l'élément qui contient les traits du caractère de l'artiste lui-même qui ne peut pas vivre en dehors de l'espace, ni du temps.

A partir de là, nous pourrons affirmer que l'artiste est en interaction avec l'espace-temps de la société. Le lieu dépasse alors sa représentation artistique pour acquérir une image symbolique figurée. L'espace que prend appui sur des scènes ancrées dans la mémoire, exprime subséquemment des univers colorés réunissant des détails pittoresques, patrimoniales et sensoriels et exprimant l'artiste. La nostalgie de l'espace augmente au fur et à mesure que l'artiste s'aliène et s'éloigne du lieu où il vit. Quant à l'instrumentalisation visuelle de l'espace une problématique se pose : quelles sont les limites pour un artiste de se défaire du patrimoine ? L'artiste est-il subordonné aux éléments du patrimoine ou doit-il leur donner une représentation nouvelle ? Est-il obligé de transcrire les histoires populaires ? Ou est-il obligé de respecter le patrimoine ou bien peut-il l'absorber conformément à sa vision du monde ?

Si on considère les éléments du patrimoine comme des symboles enfin de communiquer un discours, on aura alors le droit de l'appréhender dans sa dimension significative. D'ailleurs, l'artiste doit-être conscient du moment historique de sa création afin de donner une crédibilité au patrimoine d'une part et à la création artistique de l'autre, soit en passant au réalisme subjectif liée aux époques ou aux périodes historiques. La problématique de la crédibilité se pose par conséquent avec plus de clarté. Le spectateur ne peut alors que se faire déposséder de sa vue, d'abord parce qu'on ne peut plus porter sur le patrimoine un regard statique, mais un regard mobile, progressif qui participe à sa progression de l'histoire. La pensée humaine est un mélange des éléments hérités passés qui se sont imposés grâce à la dialectique de l'influence réciproque.

Le patrimoine est considéré donc comme un élément important dans le domaine de l'art en général. Cette étude se base sur une définition précise et claire des objectifs de sorte que les peintres ont réussi à considérer le terme de « patrimoine » d'un point de vue lexicologique et de le rattacher ultérieurement aux notions d'authenticité, de modernité pour aboutir à établir des connexions avec des études modernes qui se sont inspirés de l'art oriental et surtout de l'art islamique. On peut citer Henri Matisse, Pablo Picasso et Victor Vasarely, tout en inspirant plusieurs tendances artistiques comme l'art décoratif et l'art optique. Ces études se sont inspirées de l'art égyptien antique et de la culture arabe pour produire leurs œuvres. Elles concluent que le patrimoine arabo-musulman a contribué d'une manière importante dans la création moderne, démontrant qu'il n'existe pas de rupture entre patrimoine et modernité.

Matisse, par exemple, a été fasciné par l'art islamique, c'est pourquoi il était tenté par la compréhension de cet art, ce qui l'a aidé à s'en inspirer. Cette influence est perceptible dans sa toile « Nu bleu» qui en fait inspirée d'un dessin figurant sur une assiette dotant de l'époque fatimide Par ailleurs, il a été influencé par la simplicité des couleurs et celle de l'illustration. Matisse en dit d'ailleurs « La simplicité dans mon œuvre est inspiré du ciselage arabe, pour que je puisse dessiner une femme, je dois chercher la signification de ce corps au-delà des lignes principales. J'aime le ciselage arabe parce que c'est un moyen d'expression à multiples visages » (Domino, 2000, p.25). La masse et la troisième dimension ne constituent plus des éléments importants pour Matisse, ni la fin, mais elles sont devenues de simples surfaces plates, qui sont entourées par des ciselages arabes. Elles servent à contenir, à résumer tous les éléments et à les exprimer.

Oeuvre 8 : Matisse, Henri. (1906). Nu bleu (souvenir de Biskra). Huile sur toile. 92x 140 cm. Baltimore Museum of Art.

المصدر : عفيف بهنسي، الفن و الاستشراق، المجلد الثالث، دار الرائد اللبناني، بيروت 1938 ، ص159.

Oeuvre 9 : Coupe à la danseuse fatimide, (1ére moitié du XIe siècle). Céramique à décor lustré sur glaçure opacifiée. Egypte. 6,7cmx26,1 cm. Smithsonian Institution. Freer Gallery of Art. Washington D.C.

Source : https://www.qantara-med.org/public/show_documet.php?do_id=1225.

Quant à Picasso, il s'est intéressé à l'art primitif. Il a côtoyé l'art égyptien antique et s'en inspiré pour créer des œuvres où deux angles se côtoient et s'unissent dans une seule œuvre pour analyser le visage, le corps afin qu'ils deviennent plus expressifs. Aussi, a-t-il repéré les règles des éléments architecturaux dans l'interpénétration et l'inter- construction des éléments chez l'ancien artiste égyptien et sa mise en relief sous une image contemporaine. C'est de là que Picasso est parti pour constituer l'étape des constructions qui consistait au montage des éléments architecturaux et des lignes successives qui apparait

clairement dans le tableau « Ma Jolie » avec une vision contemporaine dans une construction abstraite malgré l'apparente similitude avec les constructions originales dans « en 1932 » où l'influence de l'art égyptien était clair (tableau de Toutâkhamon, la famille 18).

Oeuvre 10

œuvre 11

Oeuvre 10: Picasso, Pablo. (1932). Girl in front of a mirror. Peinture à l'huile. 1,62x1, 3cm. Museum of Modern Art. New York.

Oeuvre 11: Le roi Toutâkhamon et sa femme Ganakh Asen, famille 18.

المصدر(لوحة 10-11): محمد حسن محمد ، اثر التصوير المصري القديم على تصوير بيكاسو، دراسات و بحوث، العدد الثاني، السنة السادسة، افريل 1994، ص 176-177.

En empruntant quelques unités décoratives de l'ancien art égyptien, et en les plaçant au fond du tableau avec des lignes décoratives successives que Picasso utilisait pour l'ornement vestimentaire, il y a eu association entre le profil de côté et celui de devant, en plus des ensembles de blanc et de cercles inspirés des papyrus. A travers l'exploitation des entrelacements architecturaux, Picasso a excellé dans le tableau « Les Demoiselles d'Avignon» où il était sous l'impact des arts nègres comme il était impressionné par l'art ancien de l'Egypte dans le tableau qui constituait un nouveau seuil de l'abstraction constructive et de la création.

Ces influences se sont manifestées dans le style de coloration qui met en relief la transparence et la création d'une nouvelle conception pour la structure corporelle.

Ainsi, Pablo Picasso avait une vision plastique nouvelle, propre à lui. Il était influé par le concept de « l'ancien apparent » dans l'art musulman qui s'est propagé dans son pays (ôter à la forme humaine ses apparences naturelles et la présenter avec de nouveaux traits). Picasso et l'art musulman se rejoignent dans ce regard intuitif des choses.

Oeuvre 11 : Picasso, Pablo. (1907). Les Demoiselles d'Avignon (peinture cubiste), Huile sur toile. Museum of Modern Art.

Source : https://arnine.wordpress.com/2013/06/23/les-demoiselles-d-aignon

L'Art musulman ne s'est pas intéressé aux traits physiques de l'Homme et il en a gardé l'image abstraite comme l'a fait Picasso qui a effacé la plupart des caractères sensoriels de l'Etre Humain mais n'a pas renoncé définitivement aux traits du visage humain en dessinant ses différents profils en même temps. L'auteur américaine Gertrude Stein a confirmé ceci dans ces propos : « On ne doit jamais oublier que l'art africain musulman n'est pas naïf, il est plutôt un art authentique fondé sur des traditions fortement liées à la civilisation arabe au point qu'il est devenu pour Picasso quelque chose de familier, clair et fécond » (Bahnasy, 1938, p. 178).

L'art cubique et surtout l'art de Picasso a manifesté ses liens étroits avec l'art oriental musulman. Celui-ci a laissé ses empreintes exceptionnelles chez des artistes renommés comme De Vinci et Picasso, il a aussi influé quelques unes des

écoles contemporaines comme l'école de l'art optique et les écoles de l'art décoratif.

Les artistes de l'école des arts optiques se sont intéressés à la réalisation d'une nouvelle dimension du mouvement à travers une stratégie colorative basée sur l'étude de la conscience visuelle et les lois de la science des visions.

En fonction de cette optique, l'art visuel se manifeste comme art précis dans sa construction, abstrait dans son architecture en continuité avec la tendance constructiviste, contenant l'opération de la tromperie visuelle avec une spécificité dynamique capable de produire des images confuses et le sentiment du mouvement continu où la couleur noire est largement utilisée dans des surfaces et des effets divers sur des superficies blanches.

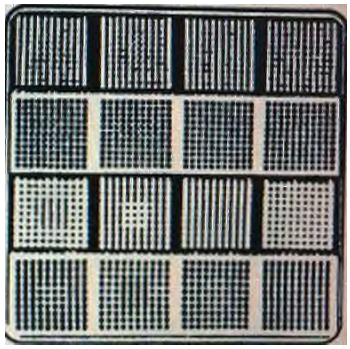


Image 2 : mouvement vibrant entre noir et blanc

المصدر: بهنسي عفيف ، 1938الفن و الاستشراق، المجلد الثالث، دار الرائد اللبناني، بيروت ، 167 ص

Cela fait apparaître le conflit entre les paradoxes tirant ainsi profit des théories nouvelles de la science du mouvement, en coexistence et solidarité avec les bases artistiques : rythme et récurrence continue de certains éléments abstraits des surfaces architecturales, influés par les règles de l'échange des formes et de la structure dans l'art musulman et sa répétition perpétuelle de sorte qu'il est difficile de les distinguer comme phase et neutre. L'espace est rempli intégralement par des motifs réguliers qui se répètent suivant une grille mathématique de base, donnant une impression de dynamisme visuel ; ce cinétisme est en réalité une donnée fondamentale de l'art musulman du décor, qui

le distingue des traditions antérieures. La vibration du décor musulman dans ses moindres éléments, les mouvements propres à ses divers motifs, le fait d'accéder à une spatialité qui transcende les formes de base utilisées.

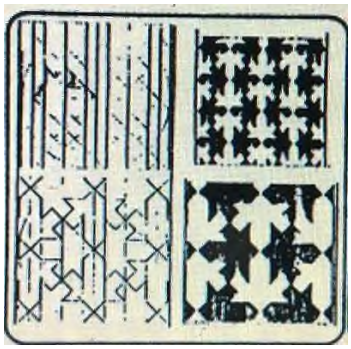


Image 3 : l'échange entre la forme et le fond chez l'artiste musulman

Source : عفيف بهنسي، الفن و الاستشراق، المجلد الثالث، دار الرائد اللبناني، بيروت 1938 ، 167 ص

L'artiste musulman s'est penché alors dans ses plans sur les espaces neutres comme zones vides et plateformes, les a égalisés en importance avec les espaces positifs et en a fait des espaces bien étudiés et variés entre eux et ce grâce à une épreuve artistique avec la condition qu'ils se correspondent au point que la communication permanente entre les morceaux de la forme soit maintenue comme cela s'est manifesté dans les « Mashrabiyya » et les « Balcons ». L'art du mashrabiya a commence au 6éme siècle de l'Hégire à l'époque abbasside en Egypte et est utilisé jusqu'à présent pour décorer les maisons et les palais. Le mashrabiya est fait de bois avec différentes gravures et dessins et décorations de chaque coté, en plus de erre teinté ou coloré. On ne constate que les arts de « Mashrabiyya » apparaissent de manière répétitive rythmée réalisant l'élargissement, la propagation et l'infinitude relative à l'étude de cette relation établie entre les unités fines de la ligne et leurs relations avec le vide créé par leur répétition et leur proximité. Ce qui fait qu'elles se constituent en une forme tissée et musicale splendide. Le mashrabiya est utilisé pour éviter les rayons de soleil et réduire les températures.

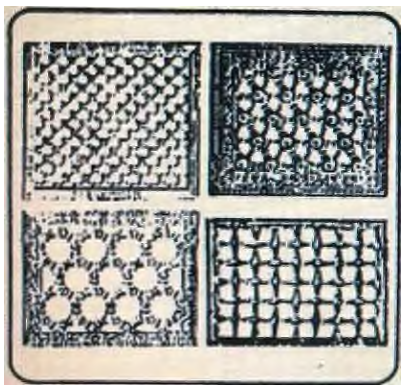


Image 4 : Quelques formes des arts de Mashrabiyya (en arabe مشربيات).

Source : https://www.pinterest.com/pin/9323865477247174

Quant aux « Balcons », sont des unités décoratives placées les unes à coté des autres à la fin ou au bord des palais ou des mosquées, et ils sont en pierre ou en brique au-dessus de bâtiments comme une clôture ou en bois comme une chaire.

Les balcons ont été utilisées pour couronner les façades avant l islam dans les bâtiments des Assyriens et des Iraniens ainsi que les romains les utilisaient sur les forts, et e Egypte. On retrouve une esthétique répétitive à travers deux formes identiques répétées comme entité et le vide laissé entre elles assure le calme et le renforcement de la vision optique.

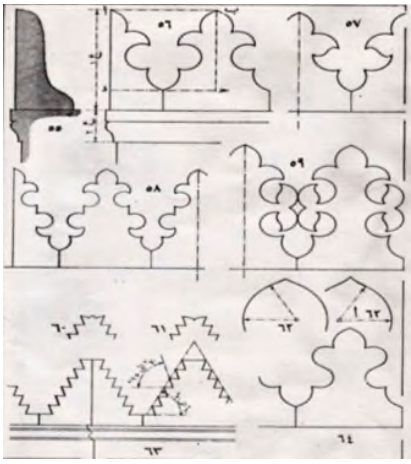


Image 5 : Quelques formes de girafes des balcons (شرفاتen arabe).

https://el-3oomda.blogspot.com/2017/05/blog-post_20.html?m=1

Image 6 : Quelques formes de girafes des balcons des mosquées

المصدر: جمعية التراث و الفنون (22ماي 2019)، الشرفات في العمارة الإسلامية، صورة عدد138.

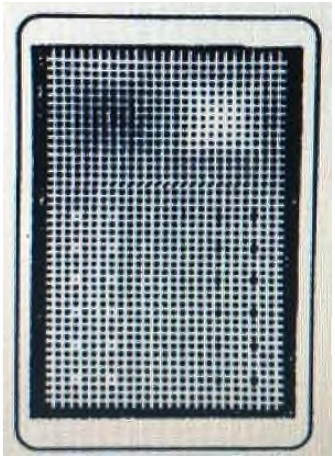
https://m.facebook.com/htarts.org/photos/a.698817063517559/2150849531647631/?type=3&source=57

Certains artistes contemporains ont entamé des recherches dans ce domaine et ont été influencés dans leurs productions comme l'artiste Victor Vasarely et aussi l'artiste Esher.

Tous les deux étaient conscients des limites des effets optiques qu'on peut obtenir à partir des deux valeurs, le blanc et le noir. Leurs éléments se présentent comme expressifs traduisant cette répétitivité perpétuellement en mouvement et en vibration et se transmettent d'un élément à l'autre, d'une idée à une autre pour attirer l'attention du spectateur selon sa superficie, son originalité et sa singularité, s'inspirant du concept de « l'impression » qui s'est associé aux arts musulmans et confirmé par leurs constituants et leurs styles répétitifs.

Il apparaît de ce qui précède que certains ont tiré profit des règles de l'échange des formes et des plateformes dans l'art musulman comme l'école de l'illusion optique, d'autres sont influencés par le patrimoine de l'ancien art égyptien comme l'école de l'art décoratif. Toutes les deux sous l'influence de l'un des arts de décoration ne l'ont pas transcrit tel qu'il est. Chacun s'est fixé une méthodologie intellectuelle, visuelle et décorative nouvelle basée sur ce patrimoine comme

entrée pour exploiter ce qui en découle en concepts, systèmes formels et constructifs distingués en les mélangeant.



12

13

Oeuvre 15: Vasarely, Victor. (1964). Not on display. Oil paint of canvas. 2419x 1524mm.

Source: https://images.app.goo.gl/vVVk1BjWJFsooT

Oeuvre 13: deux fragments différents des travaux de l'artiste Esher

Source : https://www.pinterest.com/pin/274015958554300272/

Conclusion

A la fin du XXème siècle, on assiste à la tendance de l'artiste à rechercher son indépendance par rapport à tous les espaces classiques. Son intérêt pour la valeur matérielle de l'œuvre se réduit en choisissant de produire des œuvres sans aucun lien avec un mouvement antérieur. Les expériences se sont alors multipliées et les processus se sont variés se basant sur la vision individualiste qui ne soumet à aucun système esthétique. Sur cette base, les paramètres critiques s'émiettent et les critères esthétiques se perturbent. Citons dans ce sens l'attitude de Marcel Duchamp qui refuse ce qui est existant et rompt avec ce qui s'est enraciné comme connaissance sensitive chargée d'une réserve esthétique puisant son

authenticité dans l'ère grecque en passant par la Renaissance. Duchamp, en présentant « la Fontaine » (Ready made) en 1917 comme œuvre modèle de l'audacité et du défi au connu, a provoqué un choc esthétique dont les effets se répercutent jusqu'à nos jours vu que les artistes continuent à adopter son style. Egalement, l'aisance d'obtenir l'information visuelle à partir des copies, des photographies et des journaux a facilité l'interaction avec le large héritage culturel d'une manière libérée des chaînes du passé et des concepts reliés à des expériences artistiques récentes.

Donc, il est possible de proposer un certain nombre de critères capables de se constituer comme langue de communication entre, d'un côté, les travaux artistiques comme œuvres patrimoniales anciennes et, de l'autre, les travaux artistiques comme produit moderne et contemporain. C'est la raison pour laquelle, tout patrimoine ne peut affirmer son existence et son pouvoir de progrès historique et ne peut être considéré comme original. Ensuite, les critiques d'art se divisent en partisans et opposants au patrimoine. Les premiers sont convaincus que l'artiste ne doit pas rompre avec son passé. Il obit au contraire le faire remettre au présent pour le transmettre au futur. Quant aux deuxièmes, ils sont persuadés que l'art devrait mettre à l'avant la création du présent et la faire triompher tout en la rattachant au l'issu de la vie moderne avec tous ses événements afin que ce soit transmis aux générations futures. Les artistes modernes sont donc les créateurs du patrimoine et non de simples initiateurs. Le patrimoine hérité du passé devrait alors été remis en question pour le remettre en relief. Plusieurs articles restent alors enfermés à l'intérieur du cercle du patrimoine. Certains demeurent handicapés par un fardeau culturel dont il ne peut se défaire à condition qu'il s'inspire intellectuellement du patrimoine comme d'une pensée philosophique ayant ses racines qui donnent naissance à un nouveau patrimoine.

Ainsi, on peut adopter une attitude modérée : pas d'acception absolue ni refus total du patrimoine, nous devons selon un point de vue logique, scientifique et artistique, sélectionner dans le patrimoine ce qui mérite d'être retenu parmi les contenus intellectuels et rationnels qu'on peut réellement appliquer auxquels on ajoute les méthodes nouvellement crées afin d'enrichir la création et la pensée contemporaine.

Aussi, le rôle de l'artiste ne doit pas se limiter à traiter le patrimoine juste pour le transposer, l'expliquer ou le répertorier. Il devrait essayer de comprendre comment les artistes anciens traitaient les problèmes et étudier la possibilité d'en tirer profit pour résoudre des difficultés actuelles identiques avec une vision nouvelle.

BIBLIOGRAPHIES CITEES DANS LE TEXTE

- عفيف بهنسي، الفن و الاستشراق، المجلد الثالث، دار الرائد اللبناني، بيروت 1938 ، ص159و167و178.
- محمد حسن محمد ، اثر التصوير المصري القديم على تصوير بيكاسو، دراسات و بحوث، العدد الثاني، السنة السادسة، افريل 1994، ص 176-177.
- Adonis, Ue introduction à la poétique arabe, éditions Sindbad, décembre 1996. P.45.
- Ben Cheikh, Naceur. Cf. le catalogue de l'exposition « Peintres contemporains tunisiens », Tunis, mars 1963.Non paginé.
- Domino. Christophe, Matisse et le Maroc, Gallimard IMA, Institut du monde arabe, Paris 2000.p.25.

- Louati, Ali. L'aventure de l'art moderne en Tunisie, édition Simpact. 1997. P.57et 61.

REFERENCES ELECTRONIQUES CITEES DANS LE TEXTE

- Hamdane, Mohamed. (2016). Culture et patrimoine de Tunisie en images, peinture Nejib Belkhodja.https://cultpatr.blogspot.com/2016/02/peinture-nejib-belkhodja.html?=1
- http://www.artnet.fr/artistes/ali-bellagha/les-muezzins-FmPMkxdYm4Vt41-mTcvBgQ2
- منصور عواطف (2013)، المنسوجة التقليدية بين الأصالة و جمالية الإبداع الفني (قراءة لتجارب فنية تونسية في فن النسيج)، موقع بوابتي http://wwwmyportail.com/actualies-news-web-2-0.php?id=5901
- https://www.auction.fr/_fr/lot/safia-farhat-1924-2004-mere-et-enfants-tapisserie-signee-en-bas-a-gauche-14311573
- https://m.facebook.com/photo.php?fbid=2186599634693765&id=52002557135 1188&set=pcb.2186599851360410&source=48
- Eva. Maïa (2012), Instants : http://maia-blog.eklablog.com/vue-de-kairouan-paul-klee-1914-a108900059
- Abdeleli Abdelhafidh (2014), ce voyage en Tunisie qui a marqué l'art modéré, https://www.swissinfo.ch/fre/klee--macke--moilliet_ce-voyage-en-tunisie-qui-a-marqu%C3%A9-l-art-moderne/38366860
- https://www.qantara-med.org/public/show_documet.php?do_id=1225.
- https://arnine.wordpress.com/2013/06/23/les-demoiselles-d-aignon
- https://www.pinterest.com/pin/932386547724 7174
- https://el-3oomda.blogspot.com/2017/05/blog-post_20.html?m=1

- جمعية التراث و الفنون (22ماي 2019)، الشرفات في العمارة الإسلامية، صورة عدد138.

https://m.facebook.com/htarts.org/photos/a.698817063517559/2150849531647631/?type=3&source=57

- https://images.app.goo.gl/vVVk1BjWJFsooT
- https://www.pinterest.com/pin/274015958554300272/

Bibliographies :

1/ Bovot, Jean-Luc. L'art Egyptien, Larousse, 2013.

2/ Cornelis Esher, Maurits. L'œuvre graphique, éditions Taschen, juillet 2001.

3/ Ghani. Alani, La Calligraphie arabe, Paris, Fleurs, 2001.

4/ Guibet Lafaye, Caroline. L'esthétique de Hegel, L'Harmattan, 2003.

5/ Hassan Mohamed, Mohamed. L'impact de dessin égyptien ancien sur l'art de Picasso, Etudes et recherches, deuxième édition, avril 1994.

6/ Joray, Marcel. Victor Vasarely, éditions du Griffon, 1965.

7/ Louati, Ali. L'aventure de l'art moderne en Tunisie, édition Simpact, 1997.

8/ Rice Davis, Talbot. L'art de l'Islam, traduit par Dominique Le Bourg, édition Thomax§ Hudson, 1994.

9/ Stierlin, Henri. L'art de l'Islam en Méditerranée, illustration Anne Stierlin, édition Gründ, 2005.

10/ Stierlin, Henri. L'architecture de l'Islam, au service de la foi et du pouvoir, Paris, Gallimard, 2003.

11/ Vasarely, Victor. Le partage des formes, Collectif, Michel Gauthier et Arnauld Pierre, Centre Georges Pompidou, janvier 2019.

Référence électronique :

Larguéche, Abdelhamid. « L'histoire à l'épreuve du patrimoine, L'Année du Maghreb (En ligne), IV /2008, mis en lige le 01 octobre 2011. URL: http://journals.openedition.org/anneemaghreb/439

LISTE DES ARTISTES CITES DANS LE TEXTE

1/ Adonis (en arabe : ƨĭźNjǫ¢) est le pseudonyme d'Ali Ahmed Saïd Esber (ǫĭźθ¢ Ĭ‡Y ǫĭŸƨ), poète et critique littéraire d'expression arabe et française né le 1ér janvier 1930. Son pseudonyme se réfère au dieu d'origine phénicienne, symbole du renouveau cyclique.

2/ Naceur Be Cheikh, peintre tunisien, directeur de la revue « Dialogue » (1986-1988) puis directeur-fondeur de l'école des beaux arts de Sfax et de celle de Tunis (1995-2002) et Professeur e sciences et techniques des arts..

3/ Abdelaziz Gorgi, peintre tunisien, né en 1928 à Tunis et décédé en 2008. Il poursuit des études à l'Institut supérieur des beaux arts de Tunis, entre 1944 et 1949, avant de poursuivre une carrière artistique à l'école de Paris. De retour à Tunis, il prend une part active à la création de l'école de Tunis avec notamment Ammar Farhat, Yahia Turki, Jellel Ben Abdallah, Ali Bellagha et Pierre Boucherle.

4/ Ammar Farhat, peintre tunisien, né en 1911 à Béja et mort en 1987 à Tunis, parmi les pionniers de l'école de Tunis en 1949.

5/ Néjib Belkhoja, peintre tunisien, né en 1933 et décédé en 2007 à Tunis. Il étudie à l'école des Beaux arts de Tunis. Belkhodja se distingue par une approche particulière de l'architecture traditionnelle de la médina de Tunis, où il est né et a vécu une large partie de sa vie, d'où le succès de ses œuvres et de ses tableaux qui portent la marque d'une spécificité et d'une authenticité de l'art tunisien moderne.

6/ Ali Bellagha, né en 1924 à Tunis et mort le 10 mai 2006 à Tunis, est un professeur, dessinateur, peintre et graveur. Il est membre du courant artistique de l'Ecole de Tunis.

7/ **Safia Farhat**, née en 1924 à radés et décédée le 7 février 2004 dans la même ville, est une pionnière des arts plastiques e Tunisie, à la fois dessinatrice, peintre, céramiste, tapissière et décoratrice. Elle est diplômée de l'Ecole des beaux –arts de

Tunis. En 1949, elle participe au mouvement artistique de l'Ecole de Tunis fondée par Pierre Boucherle.

8/ Mohamed Mtimet, né en 1939 et mort en 2011 à Tunis. Diplômé de l'Ecole des Beaux- arts de Tunis, fur l'un des membres fondateurs, en 1969, de l'union nationale des plasticiens tunisiens et du groupe 70, aux cotés de Abdelmadjid El Bekri et Sadok Gmach. Flirtant avec l'Ecole de Tunis en 1964, il ira ensuite en France maitriser l'art de tapisserie, sa vocation première, profitant de ce séjour pour améliorer ses techniques artistiques.

9/ Ali Nacef Trabelsi, peintre tunisien, mort le 17 mars 2008, diplômé de l'Ecole des Beaux- arts de Tunis, est un pionnier des arts plastiques e Tunisie, à la fois dessinateur, peintre, céramiste, calligraphe et décorateur.

REFERENCES DES LIEUX CITES DANS LE TEXTE :

- **Gafsa** est une ville du sud-ouest de la Tunisie et le chef-lieu du gouvernorat du même nom.
- **Kairouanaise**, c'est un mot attribué à la ville Kairouan, une ville du centre de la Tunisie et le chef-lieu du gouvernorat du même nom.

Plath's *Mirror* a Reflection of her Life

قصيدة المرآة لبلاث انعكاس لحياتها

Dr. Yahya Saleh Hasan Dahami (Associate Professor)
Currently: English Department - Faculty of Science and Arts AL BAHA UNIVERSITY – KSA
Previously at Faculty of Languages and Human Sciences, Future University – Sana'a - Yemen
dahami02@gmail.com

ABSTRACT

Sylvia Plath is a very distinguished American poet who lived a famous but depressed life. Plath's poem *Mirror* is composed of only eighteen lines; however, it bears many profound connotations reflecting life with both its poetic beauty as well as a reflection of misery in the life of the poet herself. The study is an attempt to shed light on Plath's thoughts of life with special reference to her short piece of poetry *Mirror* illuminating Plath's ingenuity with poetic devices. The paper starts with a brief introduction about the poet herself to be followed by general ideas of the poem, and then the method moves ahead to analytically elucidate the concepts of reality and truth. The next pivotal aspect is Self-Discovering. Subsequently, the paper is concluded by the findings of the study. Moreover, through such examination, the researcher attempts to critically illustrate the genuine usage of poetic devices that Plath used to make the mirror an object reflecting life both metaphorically, symbolically, and/or truly.

Keywords: Mirror, poetry, reality and truth, reflection of life, self-discovering, Sylvia Plath

الملخص:

سيلفيا بلاث (Sylvia Plath) شاعرة أمريكية مميزة جداً، عاشت حياة مشهورة ولكن حياتها كنت كئيبة في العموم، قصيدة *'المرآة'*، 'لبلاث' Plath تتكون من ثمانية عشر سطر شعري فقط ، ومع ذلك ، فالقصيدة تحمل العديد من الدلالات العميقة التي تعكس الحياة بجمالها الشعري ومثل ذلك تعكس التعاسة والبؤس في الحياة عند الشاعرة.

الدراسة هي محاولة لإلقاء الضوء على أفكار 'Plath' 'بلاث' نحو الحياة والاستشهاد بقصيدتها القصيرة *'المرآة' 'Mirror'*، موضحاً براعة 'بلاث' في التعامل مع الوسائل الشعرية، تبدأ الورقة بمقدمة موجزة عن الشاعرة ذاتها ثم تتبع بأفكار عامة عن القصيدة وبعد ذلك يتم الانتقال تحليلياً لتوضيح مفهومي الواقع والحقيقة، الجانب المحوري التالي يتمحور حول مفهوم اكتشاف الذات، ومن ثم تختتم الورقة البحثية بتوضيح نتائج الدراسة، بالإضافة إلى ذلك ، ومن خلال كهكذا تقصٍ ، يحاول الباحث أن يبرز بشكل ناقد الاستخدام الابداعي للوسائل الشعرية التي استخدمتها الشاعرة 'بلاث' لجعل المرآة أداة تعكس الحياة بشكل مجازي ورمزي و/أو حقيقي.

الكلمات المفتاحية: اكتشاف الذات، انعكاس على الحياة، سيلفيا بلاث، الشعر، المرآة، الواقع والحقيقة

INTRODUCTION

Sylvia Plath (1932 -1963) was born in Massachusetts to German immigrant and professor Otto Emil Plath, and Aurelia Schober Plath, a past student of him who was twenty-one years. When her age was eight, she experienced a significant influence on poetry. Our poet received an allowance to attend Smith College in 1950, where she studied energetically and determined to accomplish social and academic success. She suffers from reiterated depression that would plague her all through her life. Her life was full of worries, suspicions, fears and anxieties. As a result of high anxiety over success, she joined electroshock therapy. However, the therapy enlarged her anxieties to hide herself in the basement of the house and endeavoring to suicide by having overdosing drugs.

The year 1954 witnessed Plath's return to college, and her graduation was in 1955, then she received a Fulbright scholarship to study at Newnham College of Cambridge in which she met Ted Hughes, the future husband. When Plath returned to America, she began teaching at Smith in which her career began to ascend. Plath sought to achieve success as a writer. However, she was anxious that her marriage would abolish her desire for writing. She was afraid that her resourceful energies would be directed to the trivial activities of just a house-wife.

The marriage was achieved, and in 1959, Plath and her husband returned to England in which their life there resulted in two children. Just after three years, she learned of her husband's disloyalties, and the two failed to reunite peacefully; Plath left him and departed with her two children to London. The miscarriage of her marriage led to additional struggles with severe downheartedness, anxieties, and misery, and she committed the crime and sin of murdering herself in 1963. During her life, just a single book of poetry was

published. Many of the posthumous publications of the works of Sylvia Plath were edited by Hughes, including *The Collected Poems* that gained the Pulitzer Prize obtained in 1982.

Mirror was composed two years before Sylvia Plath's suicide; these two years were among the most fruitful of her literary profession. Her poetry is collected in her most broadly celebrated book *Ariel*. It is frequently dark and gloomy at times full of anguish and resentment at life and contains vehement portraits and disconcerting metaphors. The piece of poetry defines itself in the mirror by affirming that it is bright as silver, but the most important is that it is exact. It has no previous anticipating conceptions. The poem *Mirror* is composed of a mirror's viewpoint, and it presents, at first, what appears to be a light-hearted reflection on the reliable honesty, exactitude, and precision of its reflection. There is a metaphorical similarity about the expression 'light' between John Milton and Silvia Plath. This last point is what the researcher analyzes in the third part self-discovering.

The Problem of Research

As a literary study, this study employs the critical, analytical, and descriptive approaches as its tools for assessing the dealings of the study. The paper is divided into three parts. The first part deals with some standpoints on the poem *Mirror*. The second part deals with the subtitle Reality and Truth in which the researcher attempts to explain these two concepts in light of the poem *Mirror* as a way to apply the lines of the poem to the actual practice of the poet. It focuses mostly on the relationship between the two diverse concepts. The third part reviews the argument on Self-Discovering.

The merging of approaches is important for understanding. It offers material that would have been obvious for analysis of the textual arrangements. These are significant, chiefly in the case of

logical examination, as there is a disposition to focus on several literary and social features of the poem, *Mirror*. Therefore, this confirms a symbolical study putting in mind concrete metaphors and the unification of images within the lines of the poem. In this context, the critical-analytical method can be appropriate as it reflects how the study will be influenced by both the anticipated social standards and the literary elements.

Furthermore, the study employs the deductive technique, which is used to sufficiently express the scheme that makes up the outcomes obtained through direct comment and reflection to allow logical prediction. Analysis and synthesis are employed to identify the dealings between the poet Sylvia Plath and her poem *Mirror*, a comparative reflection with life.

1. About *Mirror*

Plath wrote *Mirror* in the early 1960s, a period during which most eminent poems denoted the opening of women's attempts to accomplish equivalence with men. Plath's *Mirror* shows several thematic and stylistic potentials that make the poet one of the best-recognized poets of her time. She says about the importance of her poetry: "I use my poetry as my most serious way of paying attention to the world outside of my own interior struggle. The poems begin as acts of attention and try to allow in whatever is there waiting to make itself heard" (Riggs, 2001, p. 380). Likewise, "In her poem, 'The Mirror' Plath expresses her resentment towards the society and its superficial recognition of truth. The poem expresses her existential agony" (Das, n.d. p. 183).

The poem is not only about mirror image but also a self-reflective manuscript that is; it is a piece of poetry dealing with poetry. The mirror, as the narrator boasts of its devotion to the literal, swiftly changes to metaphor by 'swallowing' anything that stands or passes in front of it sees. A metaphor "is a figure of speech that presents an idea via a picture of another object" (Dahami, 2017, p. 115). The poem is itself a metaphor that can be used for the poet or poetry, or even for representational art in common. The claim of neutrality that the mirror boasts repeats an attitude long taken and used by artists appealing to be realistic. The artists do not invent, but they merely mirror what is out there. Consequently, we find that the mirror, as well as the pond, can deny bond and obligation for the pictures and representations they generate.

This piece of poetry is compiled of two stanzas, every stanza comprising nine lines; in this way, the formula of the poem may be seen as a representation of a mirror's portrait with every stanza reflecting one another. The tone of the mirror, in the first stanza, might be perceived as lively in which the opening lines virtually seem like hints to a child's puzzle. Nevertheless, there is an intense turn at the commencement of the second stanza, and the last nine lines of the poem, while almost equal in structure to the first stanza, exhibit a far dimmer message.

2. Reality and Truth

Reality is what this influential poem is placed around. The poem is emotionless, and its limits are unquestionably sharp to the touch. Plath somewhat "used poetry to overcome or reconstruct relationships which in reality caused her pain and confusion" (Roberts, 2003, p. 204). The mirror reflects reality. When someone looks straight to the mirror; he/she gets precisely what is there, and what is seen is a reflex that can never lie. The second line supports and confirms the idea that states 'Whatever I see I swallow immediately'. A piece of glass has no prejudice or partiality in which it displays the moral and the wicked without hesitation or

reluctance; it is straightforward. The mirror can never be cheated by emotions or moods that are not distorted by love or aversion.

I am silver and exact. I have no preconceptions (Lehman[1], 2006, p. 887).

As a reflection to its title, the first line of the poem *Mirror* may possibly seem to be evidence to a child's riddle. The evidence quickly makes it obvious that the first-person pronoun of the poem *'I'* is the reflection referred to the mirror in the title. In this piece of poetry, the mirror is the storyteller. The concise, chopped wording of this line, accompanied by language including 'exact' and 'no preconceptions', helps to make the mirror's persona as direct, honest, and unresponsive. "Generally, the vivid image presented by the poet allows readers and critics to retain formal poetic features as closely as possible by his talented way of applying the language" (Dahami, 2018c). Furthermore, the poetic language "needs to have … a rhythmic speech, which would sound natural and normal speech" (Dahami. 2018b). It is the elegance of the poetic language. "Poetry uses an elevated and preeminent literary language over everyday language; it is not the speech of the tongue only, but it is the language of the heart, mind, feeling, and the sentiment" (Dahami, 2018a); see also Dahami, 2019. Additionally

Plath becomes the mirror and does the work of a mirror. In fact, Plath does not like mirrors because it comes between her and her true self. At several places, she expressed her hatred and dislike towards mirrors as much as towards society. She blamed the Society and its norms and practices coming in the way of her true self. When she has failed to control the above dynamic, she identifies herself with the mirror and feels victorious. In the same poem in the following stanza, she identifies herself with the lake (Das, n.d. p. 232).

[1] All verse lines of the poem *Mirror* in this research are from this edition of the book and page numbers will be added in parentheses within the text.

Whatever I see I swallow immediately
Just as it is, unmisted by love or dislike p. 887

In the above second and third lines, the poet presents the first of some surprisingly ferocious pictures, as she depicts the mirror instantly absorbing all it comes into interaction with, regardless of the emotional apprehensions of 'love and dislike'.

I am not cruel, only truthful— p. 887

Moving to the fourth line, the reader discovers the denial of the mirror's cruelty. This verse line appears to be based on the usage of the proposition that reality can never be compared with cruelty; it is a proposition that comes under nearer examination and inspection as mentioned in the final lines of the poem. "The mirror has traditionally symbolized mental reflectiveness and truthfulness" (Rahimi, 2015, p. 12).

Searching my reaches for what she really is.
Then she turns to those liars, the candles or the moon p. 887.

The above lines seem to propose a desire for truth and reality, on the part of the unidentified lady, who ponders her image seeking 'what she really is'. However, paired with this desire for truth, there is an inclination to discard it. Not discovering the truth of her image to her love, the lady turns her stare away on the way to a softer and more sympathetic light of the moon or candles. However, "The moon, like the mirror, has no light of its own; … it reflects the light of the sun while its nature remains totally unaffected" (Rahimi, 2015, p. 13). Again, the poet seems to compare the starkly precise image of the glass with the more passionate and less truthful but imaginably more cheering world of misconception. Consequently, "the human mind is mirrored by the natural world, and the natural world is, conversely, mirrored" (Bloom, 2011, p. 191).

The eye of a little god, four-cornered p. 887.

In the above line appears a way of interrogating the nature of god; according to Plath, the mirror creates a title for itself; it is 'the eye of a little god'; the poet seems to be employing the cold and unresponsive reflection of the echo or reflect as a metaphor for a remote and indifferent maker. Plath informs her readers metaphorically that her mirror is the shape of an eye of a little god. There is an indication to be understood that the poet has a weak association with the real God.

Most of the time I meditate on the opposite wall.
It is pink, with speckles. I have looked at it so long (p. 887)

In the above two lines, critics might realize the ironic humor that the poet presents since the mirror indicates how it passes its days. The mirror is permanently gazing and glaring at the wall it encounters because there is nobody between it and the wall. However, in this thought, there is also a further insinuation of the mirror's precise nature, as it perceives not the wall's shade, but its slight inadequacies. Despite such 'speckles', the faithful depiction, mirror, looks to have molded an affection to the wall whose representation so often reflects a representation that 'flickers' owing to the passing of time. In the eighth and ninth lines, the readers can understand that the mirror on the side of the room correspondingly signifies the passage of time that marks the succession of 'faces and darkness' which are used once more in line 16 below; they are used as depictions that propose morning, which replaces the dimness showing a marker of time ephemerality.

The poet's choice of the expression 'flickers'— an expression that most people would unite with a transitory foundation of light, for example, a candle to pronounce how the mirror beholds the passing of complete days, indicates how very contrarily the mirror beholds time and mortality in contrast with people.

I think it is a part of my heart. But it flickers.

Faces and darkness separate us over and over p. 887.

In the above lines, it can be understood that the poet is referring here to the anguish of loneliness and sadness. There is a sort of relationship, but this relationship is not stable; coming and going. It can be understood that the affiliation between the mirror and the wall is not as continual as readers may think, the wall flickers. In this instance, there is a reflection, but it is not about the mirror; it is about the poet herself who stands behind the mirror.

Now I am a lake. A woman bends over me p. 887,

At the start of the second stanza, *Mirror* undertakes and shows a much darker attitude. The poem "introduces … a process of change by showing a life without illusion in two images of replication, a lake and a mirror" (Broe, 1980, p. 92). The manner of *Mirror* grows dim and the theme of morality undertakes a dramatic modification, as the lady finds her echo in the mirror to be an undesirable reminder of her growing age reflecting her mortality—and eventually, a foundation of trepidation. The change is sharply indicated by the presentation of a dissimilar sort of mirror; it is the reflective external of a lake.

This brings to mind the allegorical figure Narcissus[2], who loved his own reflection in a pond and died because of impossible obsession. Even though the woman bent over the pond in a manner similar to Narcissus, she did not adore her own copy as Narcissus did but she was filled with loathing the self at what she perceived. "The mirror is the symbol of her other self, and it is this narcissistic image" (Masal, 2006, p. 69). The poet shows us a good reason for using water imagery in the last lines because they provide identical reflective abilities as the mirror does, however also suggests profundity, aloofness, the mysteriousness, to conclude the image with a threat of demise through drowning. "In the poem 'Mirror', Plath expresses an elaborate exploration of the particular

[2] In Greek mythology; it is a good-looking young man who fell in love with his own reflection

connotations of this image. These connotations can be well understood in terms of relation with death and drowning figures as moonlight, candle light, silver and water" (Masal, 2006, p. 96).

I see her back, and reflect it faithfully.
She rewards me with tears and an agitation of hands.
I am important to her. She comes and goes.
Each morning it is her face that replaces the darkness p. 887.

Despite the woman's ostensible denunciation of the mirror, the mirror, according to Plath, carries on its work of reproducing the image 'faithfully', even while the woman's back is twisted. We find the poet uses personification when we realize that the mirror can see. The lady who scrutinizes the pond, wishing to get back a pleasing picture of herself is dissatisfied again. The lady's reply to the ruthless morality of the image she realizes every morning involves 'tears and an agitation of hands'. The women's distress at being repeatedly drawn to her personal depiction in the mirror, and thus far been resisted by what the woman sees there, is made more and more evident by her 'agitation of hands' and 'tears'. As the mirror recognizes, however, the reflected depiction is essential to her, and every morning, she is obliged to come back to it.

In me she has drowned a young girl, and in me an old woman
Rises toward her day after day, like a terrible fish p. 887.

The above closing two lines to the poem present a specimen of the type of swift, suddenly violent, metaphors for which the poetry of Sylvia Plath is famous. Here the variances between a pond and a piece of glass are significant. The pond is not 'silver and exact' as the mirror, but it partakes greater depth. The pond's picture is improved, at the time the mirror becomes an unattractive prompt of the woman's personal lost youth. It is the woman, the piece of poetry proposes,

who had been the 'young girl' who was 'drowned' in the pond. At this point, the pond seems to signify time, in the opinion of the poet, it is time that has exterminated the young hood of the girl and changed her into 'old woman'. The mirror is "capable of seeing everything. The Mirror finds everything not merely reflecting and ever-changing seeds of the future" (Debata, 2014). The poet employs a rather outrageous metaphor, equating the woman's image to 'a terrible fish' going up from the lowest point of a pond; the face has been made ridiculous by the progress of days and nights. Finally, the poem, *Mirror*, is apparently like a mirror. The final inquiry of the poem into the flowing nature of reflection is directed through the particular association between the two chief portraits or figures: the mirror as well as the pond.

3. Self-Discovering

The quest for identity and liberation that characterizes *Mirror* is of great concern and love. It is a piece of poetry that is represented by love and singing. "Love poetry is not only written but also sung" (Dahami, 2015). "Light indicates the internal light, the spiritual light that gleams in the poet" (Dahami, 2020). The woman who peers into the lake attempting to determine 'what she really is' represents the person's search for identity in this poem on several levels, most obviously. As the woman trusts that 'what she really is' is decided by her natural appearance, she seemingly accepts the conventional womanlike role allocated to her via her culture. Plath "manages to convey with absorbing complexity the experience of a woman interacting with her environment while at the same time undergoing a period of intense suffering" (Roberts, 2003, p. 102). The woman's mission for self-discovery is unpretentious, and the lake is 'important to her' however, she cannot agree with what is 'faithfully' reproduced in its profundities and she comes back the morning after morning, expecting better results. The girl, who once was drowned by the lady herself, now substituted, to her awfulness, by an aged lady who gets up from the deepest point 'like a terrible fish'. "In the

poem 'Mirror' the moon and the candles are grouped together as liars in contrast to the truthfulness of the mirror" (Singh, 2005, p. 133). A slight wonder that the lady wishes to mislead herself with the more pleasurable representations delivered by the light candle and moon.

In Mirror, the voice that speaks throughout the poem belongs, paradoxically, to an inanimate entity, namely to a mirror. The mirror is personified and endowed with a voice and a soul of its own. In accordance with this assumed perspective, the deictic system employed by Sylvia Plath in the poem revolves around the use of the first person narrative (Burcea, 2014).

The poem *Mirror,* for several critics, is part of an interim period in the poetic life of the poet; a period shows that Plath's poetry lacks humor and honesty and her poetry fails to measure the shadowy influence of her last poetry in which life "imitates art in her mirror notebook" (Butscher, 1977, p. 78). The *Mirror*, as a title of Plath, divulges the speaker's identity and the piece of poetry still forces the readers and listeners to ask what accurately is being described. The poet utilizes this technique of personification to provide a lifeless object such as the glass, which makes the mirror and the capacity for speech personify the human. From such an unanticipated first-person perspective, the readers and listeners learn a great deal of everyday objects that the readers and listeners might otherwise believe.

The personality of the speaker as a mirror or lake is also under investigation. In the first stanza, there is the element of personification that the mirror takes on the potentials of a person, claiming that it is an impartial observer who does not distort or evaluate what stands in front of it. Besides, the dependability of self-evaluation is weakened by the mirror's credence that the pink spotted wall it stares at all day is a part of its private sentimental heart. The association and sympathy of the mirror with the wall become too comprehensive

that when a person utilizes the mirror for its planned intention, his face is considered an interruption that separates the mirror from a fragment of itself, which is the heart.

In the second stanza, the characteristics of the speaker are more challenging because it claims that it is a pond. Its voice is outstandingly similar to that of the mirror. The external face of the tranquil pond could hardly mirror descriptions with the same lucidity as a mirror. The speaker still claims that its representations are accurately contrasted with what is provided by 'those liars, the candles or the moon'. The mirror's indication of the face and the darkness affords further proof that the mirror and the pond symbolize the same. Once more, the speaker's knowledge of self is beneath accuracy. Brutality is not its intention; however, the outcome measured by the reaction and response of the woman; suggests that the speaker is not the best evaluator of its particular purposes.

Since several critics come to an agreement that the mirror or lake in *Mirror* is a metaphor for poetry as well as poets, the inconsistency between the speaker's intentions and the clear values of its images suggest that the poet may be inquiring about her personal self as a poet who misleads herself about her peculiar independence. A well-accepted obsession with loss runs all through much of the work of Sylvia Plath and as well appears in *Mirror*. The notion that normal objects, while apparently benevolent, actually harbor the threat of loss is a recurring matter in the major poems of our poet. At this point, the mirror preserves a passive manner but then goes into an unkind pond from whose depths a representation of the lady's private mortality ascends 'like a terrible fish'. This alteration is also signaled in the first stanza through the admission of the mirror, which it 'swallows' anything it looks at, proposing that it is not very benevolent after all. The pond has completely absorbed the girl who has been sunk in its deep bottom by the lady who substitutes her. Sylvia Plath thinks that

if the woman has no purpose except to reflect the realization of the husband and children which is similar to a mirror and if she is considered merely decorative, and if her value as an individual is dependent upon youth and beauty, in such a way, she is right to be depressed by the picture, which rises 'like a terrible fish'.

The feature that Plath assigns to the mirror is circuitously appropriate to poetry too. In other words, when the poem precisely designates a mirror, it metaphorically or symbolically designates poetry itself. As the metaphorical meaning of a piece of poetry is not openly stated, the readers and listeners might ask a question like 'how do the readers and listeners know that what the narrator says characteristically denotes to poetry? A common reply is that poetry frequently utilizes representation, and lots of poems are in a sense concerning poetry, what it says, and how it is constructed. A reply exact to Plath's poem is found indefinite evidence the poet gives his readers. They realize that her verse talks about a mirror as well as about poetry from the evidence that exists in the poet's word adoptions in the formal structure and the metaphors of the poem. However, before the readers can comprehend what Plath pronounces about the verse, the readers must first comprehend what she pronounces about the mirror. Plath "has come to want poems not merely to exist in print or to be read but to be eaten and taken in [the] whole" (Riggs, 2001, p. 604).

The *Mirror* and other "poems, setting up opposites, mirror images of self and other self, reflect Sylvia's strange perception of the world and go some way toward explaining her preoccupation with doubles, or doppelgangers" (Stevenson, 1986, p. 146). The mirror appeals for itself to a kind of broad-minded and dispassionate character that people lack even though *Mirror* is personified as we realize from its announcing in the first line of the piece of poetry, as 'I am silver and exact. I have no preconceptions'. Consequently, the mirror owns both human and non-human qualities. The mirror has no hidden reasons or motivations, and it does not postpone in reflecting whoever meets it; the mirror says, 'Whatever I

see I swallow immediately/Just as it is, unmisted by love or dislike' that shows a senseless feeling. Plath plays on the expression 'unmisted' to demonstrate that the reflection of the looking-glass is visually clear and unblemished to one who looks into it and to repeat that the mirror offers an image that is candid and true, even if such truth is hurting. Plath "seeks her reflection in the mirror. For her, the search in it, is a search for the other self, or her ideal self" (Shah, n.d. p. 302). The mirror is not affected by sentiments that might 'mist' its decision and force it to change the view it provides either for worse or for better.

The mirror does not only reflect an image passively but actively grasps with an 'eye of a little god, four-cornered'. The expression 'eye' here differs from the eye of a human in that it is square or oblong. The mirror does not necessitate the attendance of a person to perform. It confirms to the readers, 'I meditate on the opposite wall' and additionally it speaks 'I have looked at it so long/I think it is a part of my heart'. It seems that the mirror is no longer an instrument of unsympathetic reflection, but possesses a vital heart and being with the capacity to 'meditate'. However, the reader/critic should observe that behind the expression 'meditate' is a witticism on 'reflect'. Readers would ordinarily correlate a mirror with the term 'reflect' in the sense of a pictorial phenomenon that a mirror's echo is a thing approximately readers see with their eyes. With the intention of having the mirror assert that it 'meditates' on the contrasting wall, our poet delicately calls up the meaning of 'reflect' as a mental activity or reflectiveness.

In the second part, the mirror interrelates with an exact person. *Mirror* is divided into two parts of nine lines in which a line break separates the two parts. The speaker, in the second section, is shown suddenly as a lake; Plath ordains a characteristic alteration from a piece of glass to water expressing habitual documentation between them. The alteration repeated in Plath's literary work is

almost predictable. The second part starts with the word 'Now' to strengthen the distinction between the two and to indicate a new opening. The speaking of the mirror pronounces that 'Now I am a lake' which shows a sort of great motion and activeness. The alteration is significant because it makes a metaphor for the mirror itself. The lake looks like a mirror as far as both can reflect portraits in front of them; however, there are factual alterations between the two objects.

The lake possesses depth unlike the superficial mirror because the lake's material is accurately fluid; its reflection is hypothetically less stable than that of an immovable mirror. Besides, water is penetrable differently from an immovable piece of glass. "There is an image of the lake as 'morgue of old logs and old images.' The lake contains the mirror that shines in so many poems – a reflection of the double in herself and a convenient symbol for art's peculiar process" (Butscher, 1977, p. 314). Additionally, the echoing surface of the movable lake is positioned horizontally, but the mirror hangs vertically. Lastly, the lake is a natural entity, whereas the piece of glass is not. Such discrepancies might complicate the appreciation of the intention of the poet about her mirror, but she highlights the similarities more willingly than the differences between the two objects, the mirror, and the lake. Through using a metaphor, the poet might speak about the two objects simultaneously.

The alteration from a type of reflector to another counterpart is an even more significant modification in tone from a section to another. In contrast with the mirror's accurate impassivity in the first section, the lady who appears in the second section displays a significant part of the feeling. When the lady realizes her reflection, the piece of glass ironically affirms, 'She rewards me with tears and an agitation of hands'. Personified, the mirror gossips that she acts with absolute passion, 'Searching my reaches for what she really is'. The lady is pursuing more in-depth evidence about her uncomplicated identity, not, as some may think, investigating the mirror to prove her appearance. The woman is principally

anxious with increasing older, reviewing her face as proof of getting old. Her nervous response displays that a deteriorating carnal look is removed from her sagacity of self-worth. Assuming that the lady searches for an assertion of her original selfhood in her mirror image, the mirror devalues the case when it announces 'I am important to her'.

Given the viewpoint of the lady, it makes sense to envisage the mirror as a pond, as it appears, she wishes it holds more profound information than it really does. The weeping that she does over the looking glass also affords the water to load the 'lake'. It is a metaphor that permits Plath to provide two rather astounding images in the final two lines. The mirror finishes:

In me she has drowned a young girl, and in me an old woman

Rises toward her day after day, like a terrible fish p. 887.

The two young and old ladies symbolize the lady in *Mirror* at diverse phases of her life. Over the progress of the lady's life, she has observed her face modification from youth to her existing middle age, and the lady anticipates her appearance as it is going to be after she becomes an older lady. Besides, Plath, "who rides the whirlwind precariously … wrote some very tender poems about motherhood and domestic life" (Preminger, et al., 1993, p. 352). Furthermore, "The 'Mirror' is the symbol of the life that is approaching an aid" (Masal, 2006, p. 95). The progress of the poem starting from the first to the second section is from the description of the reflection 'I am silver and exact' moving to the movable depiction of the lake, 'Now I am a lake'.

Plath's employment of the expression 'drowned' proposes that the lady has not inactively perceived herself getting old, but instead, she is in charge of having put an end to a part of herself. Possibly the woman's apprehension with aging prohibited her from relishing her youth. Her tears of wailing for what she perceives in the piece of glass have 'drowned' the individual she formerly was.

Such tears are also frightening to plunge her existing self and to acquiesce to the 'terrible fish' of middle age that is steadily approaching the externality.

On the one hand, the pond really puts up with a mirror; on the other hand, we conceive that the mirror stands for poetry since verse can afford an advantaged sight of the poet herself. The mirror is 'four-cornered' like the approximately square outlining the poem, which is seen on the sheet of paper with four corners. A significant point in appreciating this piece of poetry, the readers need to take into consideration both its verbatim significance and its allegorical or metaphorical connotations in which reading a piece of verse necessitates similar attention.

The poet takes benefit of the sort of ambiguity of her poem in which the title denotes to 'a mirror' as a noun and also denotes as a verb as in 'to mirror'. The expression mirror in such a way is not simply a motionless object that readers can look at and grasp in the hands. The readers are taken to a comparative wonder at the sudden advent of a 'terrible fish' at the close of the poem counterparts that of the lady in expecting herself as an unappealing older woman. With such subtle similarities between the learner and the lady character, Plath may be cautioning the readers that if they come to the poem for relaxation rather than for certainty, they might risk being dissatisfied. Our poet, Plath may also suggest that it is unsuitable or ill-advised for the listener to look too profoundly into the indirect connotations of the poem, fair as is the situation with the lady who pursuits very energetically in the mirror for a thing it cannot offer. The mirror reflects back to the lookers what is candid about them. They might imagine that it is a reflection of life.

4. Findings

The personality of the speaker in the poem as a mirror or a lake is under in-depth examination. The reader might discover that there is an element of personification that the mirror takes on the potentials of somebody, claiming that

it is an impartial observer who does not distort or evaluate what stands in front of it. The quest for personality and liberation that characterizes this poem is of great concern. The poem *Mirror* is composed of a mirror's viewpoint, and it reflects what looks to be a light-hearted reflection on the reliable decency and exactness of its reflection.

Several critics harmonize that the two identities, the mirror as well as the lake in this *Mirror* are metaphors for poetry as well as a representation of the poet. The inconsistency between the two beings stated intentions and clear principles of the images that suggest the poet may be inquiring about her private identity who misleads herself about her peculiar independence. The woman who peers into the lake attempting to determine 'what she really is' represents the person's search for identity in *Mirror* on several levels, most obviously.

The poem is actually like a real reflection. The final analysis of the poem into the flowing nature of reflection might be directed via an exclusive association between the two chief representations or figures - the pond and before that the mirror as well. The characteristics of the mirror are more stimulating because such characteristics assert that the mirror is a pond reflecting active life with all its mixed elements such as youngness, oldness, misery, reality, light-heartedness and other reflections of life. All in all, it is obvious that the short poem of Sylvia Plath, Mirror, reveals that the events indicated by the mirror are a sheer reflection on life and a representation of Plath.

References

Bloom, H. (2011). American Modernist Poets: Bloom's Modern Critical Views, New York: Bloom's Literary Criticism.

Broe, M. L. (1980). Protean Poetic: The Poetry of Sylvia Plath, London, and Columbia: University of Missouri Press.

Burcea, R. (2014). **Journal of Research in Gender Studies; New York** Vol. 4(2); pp. 1052-1063.

Butscher, E. (1977). Sylvia Plath: Method and Madness, New York: Washington Square Press.

Dahami, Y. S. H. (2020). Milton's *On His Blindness*: Eye Sight or Heart Vision, *Journal of Arts, Humanities and Social Sciences*, Vol. 3(1); Jan-Feb 2020, pp. 103-107. ISSN: (2581-6241), **DOIs:10.2018/SS.2581.6241/202001021.**

Dahami, Y. S. H. (2019). Hassan ibn Thabit: An Original Arabic Tongue (1), *Journal of social sciences:* International, Scientific Peer Reviewed Journal. Issue No. 8, March, 2019. pp. 540-558, (ISSN 2568-6739) Democratic Arabic Center for Strategic, Political and Economic Studies - Berlin- Germany

Dahami, Y. S. H. (2018a). Poetry and the Acquisition of Terminology in English as a Foreign Language, *International Journal of English Research*, 4(5); pp. 04-09.

Dahami, Y. S. H. (2018b). Merits of Eliot's Sweeney Agonistes as a Play, *Taif University Journal for Humanities* – Vol. 4(17); pp. 499-522.

Dahami, Y. S. (2018c). Tarafah ibn Al-A'bd and his Outstanding Arabic Mua'llagah. *International Journal of English Literature and Social Sciences (IJELS)*, *3*(6), 939-947.

Dahami, Y. S. H. (2017). Introduction to English Literature, Germany: Noor Publishers.

Dahami, Y. S. H. (2015). The Contribution of Arab Muslims to the Provencal Lyrical Poetry: The Troubadours in the Twelfth Century, *Journal of Arts*, King Saud Univ., Riyadh: Vol. 27(1); pp. 1-19.

Das, K. A. (n.d.) Anxiety Syndrome in the Poetry Sylvia Plath, Ph. D. Thesis, Department of English, Pt. Ravishankar Shukla University, India.

Debata, P. (2014). PLATH'S MIRROR IS AN ALL-SEEING EYE. PARIPEX-Indian Journal of Research A Peer Reviewed & Refereed International Monthly, (Print/Online) I.F. 1.6714 (ISSN - 2250-1991). 3. 63.

Lehman, D. (2006). The Oxford Book of American Poetry, Oxford and other cities: Oxford University Press.

Masal, N. B. (2006). Sylvia Plath: A Critical Study, Ph. D. Thesis, Shivaji University, Kolhapur: India.

Platt, C. B. (2015). In Their Right Minds: The Lives and Shared Practices of Poetic Geniuses, Andrews UK, ProQuest Ebook Central. Retrieved on 2018-04-12 from http://ebookcentral.proquest.com/lib/bahahunivebooks/detail.action?docID=4393931.

Preminger, A. And T. V. F. Brogan, (1993). The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton, and New Jersey: Princeton University Press.

Rahimi, B. L. (2015) Mirrors of Entrapment and Emancipation: Forugh Farrokhzad and Sylvia Plath, Leiden University Press. ProQuest Ebook Central. Retrieved on 2018-04-11 from http://ebookcentral.proquest.com/lib/bahahunivebooks/detail.action?docID=3327220.

Riggs, T. (2001). Contemporary Poets, (7th Ed.). USA: St. James Press of Gale Group.

Roberts, N. (2003). A Companion to Twentieth-Century Poetry, Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

Shah, J. K. (n.d). Inner Conflicts in the Works of Sylvia Plath: Karen Horney's Approach, Ph. D. Thesis, Pt. Ravishankar Shukla University, Raipur (C.G.), India.

Singh, T. (2005). Sylvia Plath: A Reassessment, Ph. D. Thesis, Veer Bahadur Singh Purvanchal University, Jaunpur – India.

Stevenson, A. (1986). Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath, Boston: Houghton Mifflin Company.

إصدارات

المركز الديمقراطي العربي

للدراسات الاستراتيجية، الاقتصادية والسياسية

برلين – ألمانيا

ISSN : 2625-8943

رقم التسجيل

VR.3373.6326.B

لمزيد من المعلومات حول المجلة

يرجى زيارة موقعها على النت

http://democaticac.de