دورية دولية محكمة

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

ISSN: 2625-8943

العدد عشرون -أيلول-سبتمبر 2021 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

أ.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

د. 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

أ. 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. 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. محمد بوعلاوي المركز الجامعي أفلو/ الجزائر
د. محمد ياسين عليوي الشكري كلية التربية للبنات جامعة الكوفة / العراق
د. كاهية باية جامعة محمد بوضياف المسيلة/ الجزائر
د. علاء الدين عبد اللطيف عبد العاطي محمد أبو العنين جامعة القاهرة/ مصر
أ.د. حبيب بوسغاي المركز الجامعي عين تيموشنت / الجزائر
أ.د. سالم بن لباد جامعة غليزان/ الجزائر
أ.د. ليلى مهدان جامعة خميس مليانة/ الجزائر
أ.د. محمد صديق بغورة جامعة المسيلة/ الجزائر
أ.د. الزهرة قريصات جامعة تيارت/ الجزائر
أ.د. نعيمة بن علية جامعة البويرة/ الجزائر
أ.د. جميلة ملوكي المركز الجامعي مغنية / الجزائر
د. نصيرة شيادي جامعة تلمسان/ الجزائر
د. كمال علوات جامعة البويرة / الجزائر
د. طه حميد حريش الفهداوي كلية الامام الاعظم جامعة بغداد / العراق
د. مالكي سميرة جامعة وهران 2/ الجزائر
د. حسام العفوري الجامعة العربية المفتوحة / الأردن
د. هدية صارة باحثة دائمة بالمركز الوطني للبحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية وهران/ الجزائر
د. فاتح كرغلي جامعة البويرة / الجزائر
د. فتيحة بوشان جامعة البويرة/ الجزائر
د. صافية زفنكي/ جامعة دمشق/ فرع السويداء

د. جمال ولد الخليل جامعة حائل/ المملكة العربية السعودية
د. فاطمة الزهراء ضياف جامعة بومرداس/ الجزائر
د. سمية قندوزي جامعة / الجزائر
د. ساحي علي جامعة عمار ثلجي الأغواط /الجزائر
د. محمد بن لباد المركز الجامعي مغنية / الجزائر
د. آمنة شنتوف مركز تطوير اللغة العربية وحدة تلمسان / الجزائر
د. سعيد دراجي المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة / 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. حمداش مونيرة جامعة الجزائر 2/ الجزائر
د. محمد رزق الشحات عبد الحميد شعير جامعة هيتت / تركيا
د. أرزقي شمون جامعة بجاية / الجزائر
د. صليحة لطرش جامعة البويرة/ الجزائر
د. نسيمة بغدادي جامعة المسيلة/ الجزائر
د. أمينة بن قويدر جامعة تيارت/ الجزائر
د. رشيدة بودالية جامعة البويرة / 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. هشام بن مختاري جامعة وهران 2 / 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

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

الفهـــرس

الرقـم	العنـــــــــوان	الصفحـــة
1	كلمة العدد	10
2	مسألة الخطاب الشعري الشعبي -الملحون الديني الجزائري —أنموذجا- أ.د. عبد القادر فيطس (جامعة زيان عاشور بالجلفة/الجزائر)	28-12
3	شعرية الصورة بين ثقافتين (فجر الهايكو يبزغ على الغرب) حسني التهامي (شاعر ومترجم وباحث في مجال الهايكو: جامعة المنوفية / مصر)	45-29
4	من "السيمورغ"" إلى "السيبورغ" استعارات اللطافة والكثافة في مقولتي "الإنسان الكامل" و"الإنسان المزيد" د. عبد الكريم الفرحي (أستاذ باحث في الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين لجهة فاس مكناس / المغرب)	63-46
5	" أبرز المُنتقدين لاستشراق إدوارد سعيد" د. سامي الذيبي (باحث في العلوم الثقافية-جامعة تونس)	73 -64
6	الأبعاد القوميّة والإنسانيّة في شاهنامة الفردوسيّ د. مصطفى البكور (جامعة أرتفين چوروه، تركيا)	83-74
7	مخارج الأصوات وصفاتها عند أبي عليّ الفارسيّ-قراءة في كتاب الحجّة- د.سميرة عبد المالك (جامعة أبي بكر بلقايد —تلمسان/الجزائر)	100-84
8	اَلْحَقْلُ الدَّلَالِيّ الْجَسَدِيّ فِي التَّعَابِيرِ الاصْطِلاحِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ وَالْأَمَازِيغِيَّةِ -دِرَاسَةٌ لِسَانِيَّةٌ تَقَابُلِيَّةٌ- محمد أمحدوك (أستاذ باحث في الأكاديميّة الجهويّة للتّربية والتّكوين بني ملّال خنيفرة/المغرب)	119-101
9	أبعاد الشّخصيّة في القصّة الشّعريّة الباحثة أحلام الطويل (جامعة تونس)	132-120
10	المعايشة النصية وجمالية المعنى، نماذج شعرية مختارة د. زهيرة بوزيدي (المركز الجامعي— ميلة/ الجزائر)	144-133
11	النزعات التجريبية في الرواية الجزائرية المعاصرة د.عثمان رواق (أستاذ محاضر أ، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة/الجزائر)	160-145
12	بين ثورة الأدب وأدب الثورة في نماذج شعرية جزائرية د. العرابي محمد (أستاذ محاضر، جامعة طاهري محمد،بشار/ الجزائر)	174-161
13	جمالية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر -عثمان لوصيف أنموذجا- د. آغا عائشة أستاذة (محاضرة —أ-جامعة طاهري محمد بشار /الجزائر)	185-175

14	فلسفة التجريب بين النظرية العلمية وتطبيقاتها في السينما محمد عبد الفتاح (جامعة محمد الأول- وجدة / المغرب)	202-186
15	جماليات الزّخرفة عند محمّد راسم بين وحدة المضمون وتنوّع الشّكل. جبوري فايزة (طالبة دكتوراه، جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم/الجزائر). أ.د.بوطاجين السعيد (جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم/ الجزائر).	213-203
16	الأنساق الثقافية المضمرة في الرواية العربية المعاصرة "كن خائنا تكن أجمل" لعبد الرحمان مروان حمدان أنموذجا. أسامة حمدوش (جامعة سيدي محمد بن عبد الله سايس، المغرب.)	223-214
17	سيكولوجية التحليل النفسي في فن اسياخم هشام يوسف خوجة، (طالب دكتوراه جامعة مستغانم، الجزائر) د. عباس الشارف (جامعة مستغانم، الجزائر)	233-224
18	واقع التنمية اللغوية في القطاع السياحي بالدول العربية د. شهيناز صبيحي (جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف / الجزائر)	244-234
19	التجريب والانفتاح على عوالم السرد السينمائي في رواية 2084حكاية العربي الأخير أحلام شمري (جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية).	260-245
20	اللغة والأدب عند أبي الوليد ابن رشد فيلسوف الأندلس مارية مفتاحي (طالبة دكتوراه بالكلية المتعددة التخصصات بالرشيدية، جامعة مولاي إسماعيل، المملكة المغربية)	271-261
21	القراءة للتراث - الشروح الشعرية نموذجا بن لحسن عبد الرحمان(جامعة طاهري محمد بشار/الجزائر)	277-272
22	منزلة فلسفة الموسيقى عند الفارابي وإخوان الصفا المصطفى عبدون (طالب باحث بمركز الدراسات في الدكتوراه "الفلسفة والمجتمع" كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة ابن طفيل— القنيطرة-المغرب.)	290-278
23	النقد الثقافي والتأويل (بين كشف المضمر وإشكاليات الفهم) طالبة دكتوراه هالة مسعودي (جامعة محمد لمين دباغين- سطيف/الجزائر)	301-291
24	قراءة نظام القصيدة العربية عند "جمال الدين بن الشيخ" د. زهور شتوح (أستاذة محاضرة،جامعة باتنة1/الجزائر)	316-302
25	التشكيل والتراث اللامادي من خلال اللوحة الفنية "مهرجان الفانتازيا" للفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني د. إبراهيم الهلالي (أستاذ بحث(أ)، المركز الوطني للبحوث في	334-317

	عصور ما قبل التاريخ علم الإنسان والتاريخ_ تلمسان/الجزائر) د. محمد أمين عميرات (أستاذ بحث (أ)، المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ علم الانسان والتاريخ_ تلمسان/الجزائر)	
26	الجدّ والهزل في الخطاب الفكاهي وآليّات إنشائه لدى علي الدوعاجي (سهرت منه الليالي نموذجا) د. صبيحة جمعة (أستاذة مساعدة بالمعهد العالي للدراسات التطبيقية في الإنسانيات بزغوان - جامعة تونس / تونس)	346-335
27	صراع الهوية والإنتماء في الكتابة السردية في الأدب السوداني (مجموعة "ناس من كافا القصصية" أنموذجاً) 1/ د.محمد حسن شايبو عمر (كلية اللغات والعلوم اللغوية، جامعة زالنجي/السودان) 2/ د.نور الدين آدم نور الدين يعقوب (كلية التربية، جامعة زالنجي/السودان) 3/ أ. د. الطاهر حاج النور أحمد(كلية التربية، جامعة زالنجي/السودان)	360-347
28	نظرية اللغة في: رسالة التحجي في حروف التهجي لإسماعيل حقي الاستانبولي(ت1137ه) د.صبرينة خلفاوي (جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي)	379-361
29	اللغة الإنجليزية البريطانية /اللغة الإنجليزية الأمريكية: دراسة مقارنة *British English vs American English : A Comparartive Study* د. بن عزوز حليمة (جامعة أبو بكر بلقايد —تلمسان/الجزائر)-	401-380
30	*L'art urbain pour la requalification de la ville : (Le Graffiti à Mostaganem)* الفن الحضري من اجل إعادة التأهيل للمدينة :(الجرافيتي بمستغانم) *The art of graffiti for the urban requalification: (Case of the port road of Mostaganem city)* **Benzada Somia**, Laboratoire esthétiques visuelles dans les pratiques artistiques Algériennes (EVPAA), université de Mostaganem. **Sous l'encadrement de Dr. Benbachir Naziha**, université de Mostaganem.	415-402
31	*The Elder Statesman: Eliot's Ultimate Modernity* رجل الدولة العجوز: حداثة إليوت المطلقة *Dr. Yahya Saleh Hasan Dahami (Associate Professor)* *Currently: English Department - Faculty of Science and Arts AL BAHA UNIVERSITY – KSA*	432-416

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 عشرون، من مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، يحمل هذا العدد دراسات علمية قيمة متنوعة، تصب في اختصاص المجلة، وقد شارك في تحكيمها أساتذة دكاترة من مختلف جامعات الدول العربية، من الجزائر، المغرب، المملكة السعودية، سوريا، تونس، مصر، الأردن، العراق، وإيران، وتركيا ... وإنه لمن واجبنا 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

الأستاذ الدكتور سالم بن لباد

مسألة الخطاب الشعري الشعبي

الملحون الديني الجزائري -أنموذجا-

The question of popular poetic discourse

Algerian religious almalhun - a model -

أ.د. عبد القادر فيطس

aek.fts@gmail.com

جامعة زيان عاشور بالجلفة/ الجمهورية الجزائرية

ملخـص:

هذا البحث يتناول قضية إجراءات توظيف الخطاب الشعري في الملحون الديني الجزائري، والمحتوى اللغوي الذي ترمز إليه هذه النصوص، وكيفية تشكّل اللغة المشتركة بين شاعر الملحون (المرسل) والمتلقي، ومدى تمثيل عناصر الخطاب اللازمة لتحقيق التواصل والفهم والاستيعاب.

الكلمات المفتاحية: خطاب، شعر، شعبي، ملحون، الدين، الجزائر.

Summary in English:

This research studies the case of how to use the discourse in the Algerian, religious, Malhoun poetry, and the content linguistic which these texts symbolise, in addition to how to form the language common between the poet, (the sender) and the receiver and how to represent the elements of the discourse which are necessary to realize the process of comprehension and understanding.

Key Words : Discourse, Poetry, Popular , Malhoun, Religion, Algeria

إن مفهوم الخطاب يختلف باختلاف الحقول المعرفية، وهو مصطلح واسع المفهوم، وشائع المدلول، ولهذا سنقتصر على الخطاب الشعري. ومصطلح الخطاب ليس بجديد في الثقافة العربية، فلقد عرفه العرب منذ القديم، وفهموه بأنه مرادف للكلام الوارد والمبثوث في الخطب، والعرب قوم اشتهروا بفن الخطابة، فعرفوا أصولها ومبادئها وأحكامها، وكيفية صياغتها وفنيات إعدادها ارتجالا، وأضحت الخطابة حقلا للبلاغة والفصاحة، ومن هنا نجد في القرآن الكريم بعض الآيات التي ورد فيها الخطاب بصيغ مختلفة كقول الله تعالى { رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرحمَنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَاباً } (سورة النبأ، الآية 37)، وقوله تعالى عن النبي داوود عليه السلام {وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ } (سورة ص، الآية 20)، وقال أيضا { فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ } (سورة ص، الآية 23)، وورد المصطلح بصيغ مختلفة لا يسع المجال لذكرها جميعا، وتفسير هذه الآيات يوحي بأن الخطاب يعني الكلام والحديث والرأي الثاقب، وأن المعاجم العربية لا تخرج عن هذا المعنى. وعندما ظهرت اللسانيات الحديثة تطور مصطلح الخطاب باعتباره ملفوظ أكبر من حدود الجملة ويتجاوز ذلك إلى جمل أخرى تحمل مجموعة من الدلالات، ولا يتحقق إلا بتوافر ثلاثة عناصر هي المرسل والرسالة والمرسل إليه. ويقسم الخطاب إلى منطوق ومكتوب، وتمثل الرسالة فيهما العنصر الرئيس، وهي مجموعة من الأصوات في ملفوظات تشكل جملا، وهذه الجمل تشكل المعنى بواسطة اللغة المشكّلة للخطاب. ويعتبر فرديناند دي سوسير من أبرز علماء اللغة الذين أشاروا إلى أهمية الخطاب وما له علاقة باللغة، ومن خلال أفكاره الجديدة حول اللغة والكلام واللسان تطور مفهوم الخطاب في الدراسات النقدية، وكانت مبادئه بداية الانطلاق للفكر اللساني واللغوي عند المدارس المتعاقبة بعده. يقول دي سوسير «اللغة هي اللسان مفتقدا الكلام وهي مجموعة من العادات اللغوية التي تسمح للفرد بأن يَفْهَمَ ويُفْهِمَ» **(دي سوسير، 1986، ص 99)** فسوسير دعا إلى وجوب التعامل مع الخطاب من خلال حديثه عن اللغة والكلام سواء كان الخطاب منطوقا أو مكتوبا. والعالم اللغوي رومان جاكبسون (1896- 1982)، تمكن من الوصول بمفهوم الخطاب إلى خلق نظرية شاملة سميت بنظرية الاتصال واعتبر أن اللغة وسيلة للتواصل بين الناس ولا يتحقق ذلك إلا بوجود عناصر: (جاكبسون، 1993، ص56) مفادها:

لابد من وجود مرسل يقوم بأداء الرسالة، ولابد من وجود مستقبل للرسالة، وضرورة إقامة الاتصال بين المرسل والمتلقي كي ينجح هذا الاتصال لابد من وحدة التجربة بينهما وذلك وفق قناة التحويل التي تحقق الاتصال وتبقيه قائما. مع شرط ان تكون اللغة مشتركة يتكلمها المرسل والمتلقي معا، وهو يساعد ويسهل عملية التواصل. كما يشترط وجود رسالة لغوية: وهي ظرف للمحتوى الكلامي الذي تشير إليه ويفهمه المتلقي في الوقت نفسه.

بالإضافة إلى محتوى لغوي ترمز إليه الرسالة وتشكله اللغة المشتركة بين المرسل والمتلقي، ونستطيع تمثيل هذه العناصر اللازمة لتحقيق عملية التواصل كما يلي:

سياق

مرسل ـــــــــ رسالة ـــــــــ متلقي

اتصال

إن كل عنصر من هذه العناصر يولد وظيفة لسانية مختلفة، وعليه ميّز جاكبسون بين ست وظائف للغة هي:

1) الوظيفة التعبيرية (الانفعالية): هي التي تحدد العلاقة بين المرسل والرسالة والرسالة تعبر عن مرسلها وتعكس حالته، إضافة إلى ما تحمله من أفكار تتعلق بشيء ما (المرجع) الذي يعبر المرسل عن مشاعره اتجاهه.
2) الوظيفة الندائية: توجد في الجمل التي ينادي بها المرسل المتلقي لإثارة انتباهه، أو لطلب القيام بعمل ما، وتدخل الجملة الامرية في هذه الوظيفة.
3) وظيفة إقامة اتصال: وذلك حين يحاول المرسل إبقاء الاتصال مع المتلقي عن طريق ألفاظ بسيطة لا تحمل افكارا مثل "ألو و"هاه" .
4) وظيفة ما وراء اللغة "المعجمية": تظهر هذه الوظيفة في الرسائل التي تكون فيها اللغة مادة للدراسة، فتعمل على وصف اللغة، وذكر عناصرها وتعريف مفرداتها، إنها وظيفة لكلام اللغة عن اللغة نفسها.
5) الوظيفة المرجعية: هي أكثر وظائف اللغة أهمية في عملية التواصل ذاتها وتسمى أيضا "تعيينية" وتعتبر العمل الرئيس للعديد من الرسائل، تتجه في العملية للمرجع أو الموضوع.
6) الوظيفة الشعرية "الانشائية والأدبية": وهي إحدى الوظائف الأساسية للغة، لما تدخله من ديناميكية، وبدونها تصبح اللغة ميتة وسكونية، وهي موجودة في كل أنواع الكلام، وتتحقق حينما تكون الرسالة معدة لذاتها كما في النصوص الفنية اللغوية مثل القصائد الشعرية، وهي ليست الوظيفة في الشعر بل هي المهيمنة فيه. إن هيمنة إحدى هذه الوظائف الست لا تنتفي وجود الوظائف الأخرى بل تحدد نوع الرسالة ويمكن تمثيل هذه الوظائف بالرسم البياني:

مرجعية

↑

إنفعالية

→ الـرسالـــة ← شعرية

إفهامية

↓

إقامة اتصال

↓

ما وراء اللغة

وهذا يعني «أن اللغة يجب ان تدرس في تنوع وظائفها، فالمرسل يوجه رسالته إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي بادئ ذي بدء سياقا تحيل إليه وهو ما يدعى أيضا المرجع باصطلاح غامض نسبيا، سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة بعد ذلك سننا مشتركا كليا أو جزئيا بين المرسل والمرسل إليه أو بعبارة أخرى بين المُسنّن ومفكك سنن الرسالة وتقتضي الرسالة أخيرا اتصالا أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالا لا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه» **(جاكبسون، ص27)**. ويصل جاكبسون في الأخير إلى هيمنة إحدى الوظائف الستة فتطبع الخطاب بطابعها ومن خلالها معرفة نوع الخطاب، وبهذه النظرية الاتصالية يكون قد قدم مرجعية أساسية لمن جاء بعده، فنظريته اهتمت بالخطاب سواء أكان الخطاب منطوقا أو مكتوبا، مرويا أو مدونا، نظما أو سرداً.

ومن الذين اهتموا بالخطاب ايميل بنفنيست **(1902- 1976)**، الذي انطلق من العلامة اللسانية عند دي سوسير ورأى في اعتباطية العلامة عنده حكماً غير صحيح، واعتبر العلاقة بين الدال والشيء الموجود في العالم الخارجي علاقة «تلازمية أي أن الأول سبب في وجود الثاني والاعتباطية ليست بين الدال والمدلول، بل بين الدال والشيء الذي تحيل إليه العلامة» **(Benveniste, 1974, p49)**عكس دي سوسير الذي يعتبر العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية، ورأى بنفنيست بأن الخطاب كل «نطق أو كتابة تحمل وجهة نظر محددة من المتكلم أو الكاتب، وتفترض نية التأثير على السامع أو القارئ» **(Benveniste, 1974, p242**، وهذا يشترط وجود مرسل ومرسل إليه وبينهما رسالة، ويؤكد بنفنيست على ضرورة امتلاك المرسل لفنيات التأثير من ملكة لغوية من أجل الاتصال، وقوة الخطاب تختلف —عنده- حسب مقدرة المرسل. أما لويس هيلمسليف **(1899-1965)** يتفق مع دي سوسير في أن أصوات اللغة عبارة عن علامات تواصلية، وأن اللغة شكل أو صورة لا جوهر ومادة واعتبر الأصوات بأنها

أشكال دون المراعاة لمظهرها ولذلك سميت بالنظرية السوسرية المحدثة أو مدرسة القلوسيمتيك **(مصطلح)** وفي الخطاب فإنه يفرق بين التعبير والمحتوى، وبين الشكل والمادة، من أجل إيجاد معالجة علمية للغة، ليتحقق الاتصال. **(وفاء محمد، 1989، ص 236)**. ومن أبرز النقاد الذين اهتموا بقراءة وتحليل الخطاب تزفتان تودوروف الذي كان له اسهام في عملية القراءة، والنص عنده منفتح على عدد لا متناه من القراءات.

وفي العموم كان لهؤلاء الأعلام دور هام في ضبط آليات الخطاب وتقنيات تحليله وقراءته، وساهموا في تطوير مدلوله، حتى أصبحت أفكارهم مرجعا تنهل منه كل البحوث اللغوية المعاصرة.

والخطاب الذي نعنيه في دراستنا هو الخطاب الشعري الشعبي، أو لنقل القصائد الملحونة ذات النزعة الدينية، لأنّ التعامل مع هذا النوع من الشعر هو تعامل مع اللهجات الجزائرية المتعددة، واللغة العامية التي نطق بها الشاعر لإفهام سامعيه من البيئة التي يعيش فيها وينتمي إليها ثقافيا ولغويا واجتماعيا، حيث أن الانسجام في الخطاب يكمن في فهم المتلقي للغة المتكلم، وحضورهما يشكل الحوار اللغوي الذي هو اتصال، والحوار يعتبر بنية جوهرية في الخطاب من أجل تحقيق الاتصال كما نبين في هذا المخطط.

فالجمل التي يصدرها المتكلم في الخطاب تدل على ناطقها من خلال الأدوات اللغوية المتعددة التي يستعملها، وقدرة الخطاب تحال إلى الذات المتكلمة في ما هو منطوق ينبع من البداهة والعفوية، لأن المتكلم شاعر الملحون، الإنسان العادي في عهد الاستعمار الفرنسي

ينتمي إلى جماعة المتلقي أي ينتمي إلى سياق القول المتبادل بينهما، فيصير فهم المتلقي لخطاب المتكلم أمرا يحقق الاتصال وبالتالي يحقق قصدية الحوار، ويحدث الانسجام اللغوي بينهما. وشعراء الملحون لهم مقدرة ثقافية تمكنهم من التعبير عن خلجات نفوس الجزائريين، وتمكنهم من التفنن في إلقاء أشعارهم، والتدرج بها إلى مرتبة تستشرف التطور في القول، وقوة تأثيرهم في المتلقين وهذا ما يعكس ما كانوا عليه من مستوى ديني وثقافي مراعين في ذلك اللغة التي يفهمها الشعب.

وتأثير الدين في الشعر الملحون ظهر في الخطاب، فقد وجد شعراء الملحون في معاناة الشعب الجزائري، تأكيدا لمعاناته ولصوته، وتأكيدا لوحدة الشعور والتجربة بين الجزائريين، والصلة وثيقة بين لغة الشعب والدين في الوعي الثقافي، الذي انعكس في الشعر الملحون الديني بجميع موضوعاته وقضاياه، وأن المادة الشعرية الملحونة يصنع لها شاعر الملحون من الأساليب والقوالب الفنية ما يجعلها مقبولة التلقي ليسهل احتضانها من قبل الجماعة الشعبية التي تلتف حول شاعر الملحون.

وإذا كان الشعر الفصيح يحتاج إلى متلق متميز، سامع جيد يمتلك ثقافة عالية، ويمتلك جماليات التلقي من تذوق وفهم وإدراك، وواعٍ بما يمتلك من حس موسيقى وثقافة فنية وقريحة لها قابلية التفاعل، فإن هذا لا ينطبق على الجزائريين إبان الاستعمار الفرنسي وبعد الاستقلال، وإنما ينطبق على قلة قليلة أو لنقل النخبة، حتى وإن كانت القصائد الشعرية الفصيحة راقية في صورها ولغتها وبنائها، فنيا وجماليا، فإنها مرفوضة على المستوى الجماهيري لأنها لا تحقق الاتصال، وتُحدث هوة بين الباث والمتلقي، حيث تكون قاصرة في تأثيرها وآداها وتفاعلها على المستوى الخطابي، لأن معظم الشعب الجزائري لا يتفاعل مع الشعر الفصيح، لأنه لا يفهمه ولغته الفصيحة تعيق الخطاب، وبالتالي لا تصل الرسالة إلى المتلقي "الشعب"، عكس الشعر الملحون الذي يتطلب سامعا عاديا وبسيطا يعانق كلمات الشعر الملحون ويتفاعل مع لغته وينصهر مع موسيقاه، وهو بهذا يمثل شعر الجمهور الجزائري، شعر الإنسان الجزائري أصدق تمثيل، لأنّ اتساع الهوة وضيق المساحة المعرفية في الخطاب بين شاعر الفصحى والسامع العادي "الشعب" تقلل من احتمالات التواصل لانحصار المجال الخطابي والدلالي بينهما، لأن هذا الخطاب يبدأ عند المتكلم وينتهي عند المتكلم ولا يصل إلى المتلقي، لأن بينهما رسالة غامضة غير مفهومة وغير مستوعبة للمتلقي.

ولكن عند شاعر الملحون تسقط هذه المسلمة، وتتسع مساحة التواصل ويكبر المحيط الدلالي، بين الشاعر "الباث للرسالة" والشعب المتلقي الملتقط لهذه الرسالة بسبب وجود الروابط اللغوية التي يفهمها كلاهما، وتجمعهما وتقيم التوازن بينهما وتفتح أبواب الفهم والاستيعاب

بشكل عفوي، ومن هنا يتم الخطاب، يبدأ من الباث إلى المتلقي وبينهما رسالة مفهومة ومستوعبة.

والخطاب الديني نجده يطغى بشكل ظاهر على الشعر الملحون الجزائري ونلمس ذلك من مطالع القصائد أو في ثناياها أو في خواتمها من خلال التوسل بالله أو الصلاة على الرسول ρ أو الدعاء أو النصيحة الأخلاقية ...

ولن يتحقق الخطاب الشعري الشعبي إلا بتوافر العناصر التالية:

1) **المقصدية**: إن كل قصيدة ملحونة تحتوي على جمل لغوية تنبعث منها مقصدية تتجلى في بعض الحالات مثل : الاعتقاد والرغبة والتمني والحب ... وهذه الحالات ينتج عنها رد فعل من المتكلم "الباث للرسالة" اتجاه المتلقي الملتقط لهذه الرسالة كقول الشاعر "أحمد بن الحرمة"(**الحرمة، 1994، ص1-2**):

صلو صلو على لنبي لمختار	نقمات من اكفر
صلو صلو عليه كل نهار	شفيع المحشر
صلو صلو عليه كل نهار	قدا للي طيّار
صلو صلو عليه قد غنم	وايبل وبهايم
صلو صلو عليه قد الليف	بوفاطمه لشريف
صلو صلو عليه قد لبا	طه بوطيبه

(**الحرمة، 1994، ص3**)

نلاحظ الجملة "صلو صلو/على لنبي" البارزة في هذا الخطاب تلبي مقصدية مميزة بداية من رغبة المتكلم "الشاعر" في فعل الصلاة على الرسول ρ وسماع ترنيماتها، وثانيا في اعتراف المتلقي بها "السامعين الجزائريين"، وثالثا إرادة المتكلم "الشاعر" أن يصدر عن أمره تلبية. فهذا الأداء والنداء في أن واحد الصادر من الشاعر "الباث للرسالة" هو في حقيقته صادر من سلطة دينية تتطلب باثا ومتلقيا خاضعان، مدركان للرسالة الدينية الواضحة "الصلاة على النبي" وبهذا تختزل العملية اللغوية إلى وظيفة التواصل اللغوي والديني معا رغم أن العامل النفسي المترسب في قلوب المؤمنين "محبة الرسول ρ " هو الموجه لفعل الكلام. وأن الشاعر حرص على قصدية اللغة الشعرية التي يبثها إلى سامعيه لضمان الارتباط بين الدال والمدلول، وضمان الانسجام في خطابه الشعري الديني، لأن بنية هذا الخطاب متضافرة العناصر من أصوات وكلمات وتراكيب ودلالة.

2) **التفاعل**: تكون العلاقة بين المرسل "الشاعر" والمتلقي "العامة من الناس" علاقة تفاعل إذا تم الانسجام في الخطاب، إذ لا يمكن أن يلقي الشاعر قصيدة فصيحة وقصيدة باللغة الأجنبية على

عامة من الناس، فلا يكيف خطابه على قدر عقول متلقيه، وبالتالي لا يحصل التفاعل مثل ما نجد في بعض قصائد الصوفية التي تحتوي على مصطلحات لا يفهمها الإنسان العادي مثل قول الشاعر "المختار بن عبد الرحمان"**(محمد الصغير، 1916، ص13)**:

قولي على لقدسيا لربانيا — كليمه علويا اسم لقهارا
كلمه علويا روحانيا — في سيرها سموكيا إلى الغفارا
هذا رزق لروحيا يا صاحيا — إن كان باعتباريا أو افتكارا
ليس هي شرقيا لا غربا — يكاد زيت ضاو بلا فنارا
اخواننا لكليا ذي واصيا — حضو على ذي لكيميا يا حضارا

(الحرمة، 1994، ص31)

إن الصوفية يعدون الشعر أرحب أشكال الخطاب قدرة على الإيحاء إلى ما لا ينطق بطبيعته، فهو الذي يصون الأسرار ويوسع دائرة التجلي التي تترك الخيال يسيح في عوالم متشابكة يتعسر على المتلقي العادي استيعابها مثل قصيدة الشاعر "المختار بن عبد الرحمان"، لذلك كان الخيال عنصرا بنائيا في الشعر الملحون حسب وظيفته التفسيرية انسجاما مع المعنى الجديد الذي أرساه الشاعر للتأويل، حينما ينتقل من العقل إلى تأويل التجربة التي فيها يتأسس، ولما كان التأويل عند الصوفية حصيلة تجربة فإن الشعر الملحون هو الذي يحمل هذه التجربة ويتكفل بها «وهو ما يقتضي من الصوفي تطويع اللغة لتتسع للتجربة، لأن هناك أقاصي يلامسها الصوفي لا تدخل تحت العبارة، أي أن العبارة تضيق عنها» **(بلقاسم، 2004، ص 97)** والاهتمام بالمعجم من أوليات الصوفية في بناء النص الشعري الذي عماده اللفظ واستنبات معاني جديدة لألفاظ عديدة في الحقل الدلالي للكلمة ولذلك أصبح للفظ وجهان، وجه ظاهر، ووجه باطن، والعلاقة بينهما تتشعب وتنفتح أكثر عند الحديث عن ثنائية الدال والمدلول، فيغدو دال اللفظ ظاهر وباطن، ومدلول اللفظ يتضمن باطنه، وهذه المساحة من الاحتمالات تفتح فضاء للتأويل وتجعل الخطاب مشرعا على دلالية يتعسر على المتلقي العادي فهمها أما الصوفي "المتلقي" ينسجم معها.

الشاعر الصوفي ←/ الإنسان كالعادي.

الشاعر الصوفي ← الصوفي المتمرس.

فالصوفية يبنون تأويلهم على فهم خاص للكلمة وذلك باستعار معنى وتوجيهه وجهة أخرى، تحصل عنه دلالات أخرى، أي يحملون الكلام على غير ما وضع له ويفتحون كلماتهم على احتمالات عديدة، وهذا لا يفهمه الإنسان العادي ولا يستسيغه ومنها لا تتم الاستجابة في

التواصل بين الشاعر الصوفي والإنسان العادي، أما بين الشاعر الصوفي والإنسان الصوفي المتمرس بالتجربة والمعرفة فإنه يتم الانسجام وهكذا فإن الخطاب لا يتحقق ولا يصل بين الشاعر الصوفي والإنسان العادي، بينما يتم ذلك بين الشاعر الصوفي والصوفي المتمرس لوجود الروابط بينهما «إن الغرض من اللغة الصوفية هو تقريب الفهم للصوفية أنفسهم» **(بن بريكة، 2006، ص 85)** إن استعمال المتصوفة لبعض المصطلحات والكلمات المبهمة أدى إلى شيوع الغموض في الشعر الصوفي الملحون خاصة عند المتلقين، وهذا الغموض اللغوي يجر إلى غموض على مستوى الصورة التي تعتمد في تشكلها كليا على اللغة وكذلك يرتبط ارتباطا وثيقا بالخيال الذي من شأنه أن يكون غامضا أو يوحي بالغموض، ويمكن تمثيل ذلك بهذا الشكل.

والصوفية يميزون بين الظاهر والباطن وعلى أساسهما فتحوا باب التأويل، وإلغاء المعنى الواحد، ولغتهم يكتنفها الغموض والرمز يصعب فهمها، إلا المتضلعون في مصطلحاتهم، فهم أقدر على تأويلها. أما الإنسان العادي فإنه لا يفهم إلا الشعر الواضح اللغة البسيط في ألفاظه مثل: قول الشاعر "عمر بن الجيلالي"**(كبريت، 2001، ص 16)**:

لدنيا ڢـداش من واحد عيات ترجع بالمعكوس بعد لتبساما
ولسوايع متڢـابله شر وخيرات تتڢـلب هذا لدنيا بلطاما

(كبريت، 2001، ص 123)

بهذا الأسلوب البسيط يكسب الشاعر استمالة المستمعين وينال رضاهم، ويحدث التفاعل الحقيقي، ويتاح بينهما الانسجام في الخطاب من أجل ضمان التكييف، لأنه يخاطبهم بلغتهم التي يفهمونها ويتعاملون بها في خطابهم اليومي، وتصوير خطاب القصيدة يكون على هذا النحو.

والقصيدة الملحونة سواء أكانت بسيطة تحمل غرضا واحدا أو مركبة تشمل غرضين أو أكثر فهي نص لغوي فني متعدد الدلالات، وذات إيقاع منسجم مع غرضها الذي يعكس حال الشاعر، فهي رؤيته للعالم الداخلي والخارجي.

ونستنتج أنه لا يوجد نص بدون رسالة موجهة إلى متلق حقيقي أو مفترض، لا يفرض عليه التحليل أو التأويل، وإنما عليه استخلاص موضوع النص ومعانيه حتى يتم الانسجام بينه وبين الشاعر، الذي استقاها من تجاربه في الحياة وتقاليده في بيئته مع مراعاة مبدأ الفهم المحلي، مثل النص الشعري الذي سقناه. فهو سهل في ألفاظه بسيط في أسلوبه، وأفكاره متداولة يسهل على الإنسان العادي فهمه واستيعابه، وبهذا يتم الخطاب ويتحقق.

3) الزمان والمكان: ان الزمان بأنواعه ثابت في أي نص نتبناه سواء أكان شفويا أو مكتوبا، وأنه قابل للتشكل داخل فضاءات متعددة تفرضها حالة الشاعر أو الموقف الذي يكون فيه، أو وضع المجتمع الذي يعيش فيه، وهذا ما تؤكده النصوص الشعرية الدينية التي اخترناها لهذا المقال، بين 1830م و1954م وهي فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر.

أما المكان هو المحل الفعلي للإنسان، به يحيا ويتكيف معه ويتأثر به ويؤثر فيه، ويحتل حيزا شاسعا في الاستعمال، خاصة اللغوي منه، وهو الذي يدل على الماضي والحاضر والمستقبل، وهذا يعني دلالته على الحيز الاجتماعي الذي يربط الشعب الجزائري بعلاقات ومعاملات تستوجب خطابات متعددة. وأماكن إلقاء الشعر الملحون عادة ما تكون في الأسواق الشعبية أو الوعدات الشعبية أو المساجد أو الزوايا، ومهمة إلقاء الشعر يمارسها الشاعر أو الراوي الشعبي أو المداح "الڤوال الشعبي". واختيار هذه الأماكن لتواجد الجماهير الشعبية بها كعنصر متلق ومستورد للرسالة التي يبثها الشاعر، والرسالة هي القصائد الشعرية الملحونة التي

تلقى ارتجالا، ومشافهة. وتحديد الخطاب في إطار الزمان عند شاعر الملحون يتخذ من الماضي والرجوع إلى الذاكرة معينا خصبا يستقي منه أفكاره، كتذكر سيرة الرسول ρ وغزواته أو بطولات الصحابة أو مواقف الخلفاء الراشدين التي تستحضرها ذاكرة شاعر الملحون من الماضي المجيد للإسلام وتاريخه.

ومن هذه المضامين والأحداث التي يحيا فيها شاعر الملحون بفعل الاسترداد الزماني يتوافق الزمن الأدبي مع الزمن التاريخي. والزمن يتعدد بتعدد العلوم والمعارف، ويهمنا هنا الزمن الأدبي الذي لازالت الدراسات تقدم فيه الاجتهادات لتضبط حركته، هذا الزمن نلمس فيه عطاء اللغة الدلالي داخل السياق الشعري، ونضرب مثلا حول النفس كقول الشاعر "خالد بن أحمد"(قاضي، 1928، ص 106):

النفس علتك والربح اعتزالها

تنجى من المصايب وعذاب الهول (قاضي، 1928، ص130)

وكقول الشاعر بشير بقاص (زغب، ص60):

النفس النعيلة ويح من تبعها دار قالعه والريح تذري فيها

(زغب، ص64)

فالنفس مجموعة من النزوات العاطفية تفرض وجودها على العقل، فهنا شحنة زمنية منفجرة، فهناك مقوم يفسر الزمن في البيتين، وهي الغواية. كما يعرف الزمن من ذكر تاريخ ميلاد الشاعر أو السنة التي قيلت فيها القصيدة وتحدد بعض الأدوات الزمنية التي نجدها فيهما.

والزمن أحيانا ينظر له على أنه قدر حينما يتصل بالموت الذي يعني الفناء من هذا العالم، ويحمل علاقة عدوانية للشخصية الشعرية، ومن هنا تنشأ العلاقة المتشابكة بينهما فيتخذ له شاعر الملحون محطات بطيئة الحركة. ورغم هذه الرؤية فإن الزمن عند شاعر الملحون مبعث للافتخار والاعتزاز بالأمجاد وبالتاريخ الإسلامي، وبالأبطال، وذلك عندما يتناولهم الشاعر بطريق الاسترداد الزماني.

أمَّا تحديد الخطاب على مستوى المكان عند شاعر الملحون يتخذ من الأماكن الدينية ورموزها مصدرا مثل قبر الرسول ρ وأضرحة الأولياء والصالحين، والزوايا، ومكة المكرمة، والمدينة المنورة. وللمكان قداسته عند شاعر الملحون، فهو رمز الطهر، وحيز الاعتقاد، ومنبع الكرامة، والفضاء الذي تتحقق فيه الأمنيات، والهيئة التي ترتاح فيها النفس ... إلخ. وهذا

الفضاء الذي هو حيز جغرافي بعينه من مكان ما لا يجوز أن يقع في عدم، فكلمة "النفس" التي تناولناها في البيتين الشعريين السابقين، تمثل حركة كامنة وتكون معنوية خالصة، إلا أنه لا يمنع التعامل معها حيزيا، فهذه النفس لا تتمتع بالاستقرار بل هي مضطربة، فقد تكتنفها الحيرة والتيه والضياع ... وغيرها، وهذا يعني افتراض الانفصال عن الهدى والخير إلى الضلال والشر، فهذا الحيز جاشم فيها أي إلى النفس التي ذكرت ولم تستجب، وفي نفس الوقت هذا الحيز إما أن يكون فاعلاً، أو أن يكون ضحية. فالنفس حيز ذات حركة غير ثابتة في مسارها.

4) **التراكيب اللغوية ذات الصبغة الانفعالية:** تظهر التراكيب اللغوية الانفعالية أثناء الإنشاد أو الإلقاء حينما يقف الشاعر مرتجلا قصيدته عاكسا حالته النفسية من خلال المفردات الأكثر أهمية ووقعا على النفس، ومن خلال ما تنتابه من حالات نفسية انفعالية بهدف التأثير على السامعين، ولا يكون ذلك إلا بالعنصر الصوتي التنغيمي، واختيار الأصوات المجهورة والشديدة، الانفجارية، بصوت جهوري يبعث على الهمة.

والحقيقة أن الموضوعات الدينية لها تأثيرها الفعّال على الجزائريين، خاصة إذا كانت في شكل شعر ملحون، تتسرب معانيه بيسر إلى النفوس فيثير النخوة الدينية فيهم، وبهذا الخطاب الديني المنبعث من أفواه الشعراء يتم الانسجام والتفاعل بينهم وبين الجماهير الشعبية.

5) **التأثير بعناصر البيئة:** إن البيئة تشكل أحد المصادر التي استقى منها شاعر الملحون صوره، واستمدها منها. ووظّف مفرداتها ليعقد الصلة بين ما تحسه نفسه، وما يعتقده من أفكار ورؤى، وبين البيئة وما تحويه ليسوقها في معان جميلة تستجيب لكل المؤثرات.

ولقد أخذ شاعر الملحون من جماليات البيئة عناصرها ووظّفها في المضامين الدينية، ليضفي على شعره صورا بلاغية تليق بمقام الدين وقضاياه، ولتصوير المشاهد والموافق الممثلة لرموز الدين.

6) **التأثر بالموروث الديني والتاريخي والثقافي للإسلام:** لقد تضمنت لغة القصائد الملحونة ذات النزعة الدينية ألفاظا تعكس الموروث الديني والتاريخي والثقافي للأمة الإسلامية، ونلمس هذا من خلال أسماء الأنبياء والمرسلين وما جرى لهم والعبر من قصصهم، وشخصيات تاريخية ودينية لها تأثيرها الروحي في المسلمين عبر التاريخ الإسلامي. وتوظيف معاني القرآن الكريم لإثراء تجارب شعراء الملحون بالرموز الدينية، وبعض الأحداث التي وقعت، شكلت مساراً في التاريخ الإسلامي.

7) **استعمال التضاد:** إن كل علاقة معنوية تظهر بين ألفاظ الشعر الملحون الديني داخل السياق اللغوي فيه، ينتج عنه مجموعة من الظواهر السياقية كالتضاد والمبالغة وغيرها.

أمَّا التضاد يعتبر من الوحدات الفنية الأساسية المستعملة في الخطاب الشعري الملحون، يستخدمه الشاعر في خلق فضاء شاسع من المفردات، تعكس تناقض صور العلاقات القائمة في الكون والطبيعة والنفس التي«تتجاذبها دائما الأضداد محققة بذلك نوعا من التوازن الضروري للاستمرارية والبقاء»(**سلطان، 1986، ص 117**)كقول الشاعر"عيسى بن علال"(**درويش، 1999، ص05**):

أيام في لدنيا تجري ساعده سعيده	نهار معسرونهار يكون ليك سعيد
نهار يمضي ونهار سوايعه جديده	نهار طيع ونهار يصير ليك حقيد
نهار تسهل ليك اللي صاعبه شديده	نهار يصعب لساهل صار جن عنيد
نهار فيه تذوق عسل زين جر شهده	نهار فيه امرار لدنيا ايروب جاميد
نهار فيه معوفي ولعافيه حميده	نهار حاطو بيك جنود لبلا بتجنيد

(**درويش، 1999، ص43**)

فالتضاد يبرز الأنشطة اللاشعورية، حينما يتناول الشاعر واقعه المضطرب وموقفه المتناقض بين ما يحسه داخل ذاته وما يعتقده، وبين واقعه المعيش المليء بالصرعات المتناقضة، ولذلك نجد الشاعر يتوسل بأبنية التضاد والتناقضات التي تعبر عن المفارقة المعنوية، وتعكس شكل الحياة وطعم العيش ونمط المعاملة وإمكانية تحقيق التوازن، وبناء الذات باستخدام أبنية التضاد.

8) **اعتماد المبالغة:** إن استعمال ألفاظ المبالغة ينم عن توكيد الصفة المراد ذكرها من قبل الشاعر وتمكينها في المتلقي من أجل تحقيق تأدية معنوية، وتكوين علاقات سياقية بين المفردات لتنظيم بُنى تركيبية مناسبة، تتجلى من خلال دلالات المبالغة في القصيدة الملحونة. وإذا كانت صور المبالغة كثيرة في الشعر الفصيح، من أهم معالمها اسم أفعل التفضيل، صيغة المبالغة فعّال، واسم الفاعل وصيغ التكسير وكم الخبرية، ولو الشرطية والقصر، فإننا نجدها أيضا في الشعر الملحون الديني بالأخص في القصائد الملحونة التي تمجد بطولات الخليفة "علي بن أبي طالب" والأساطير التي نسجت حوله، وكذلك شيوخ الطرق الصوفية والقداسة التي يحملها لهم المريدون، بالإضافة إلى الأولياء والصالحين، واعتقاد الناس ببركتهم أحياء أو أمواتا. والمبالغة نوعان مبالغة من الشخص يتضخم فيها الأنا، مثل قول الشاعر "أحمد بن مصطفى العلاوي"(**برقة، 1999، ص03**).

أنا حبر العرفان	أنا الحصن المبني
أنا كوكب فتّان	أنا الفرد المعني
أنا نور الأعيان	انا الكل دوني

أنا لب الإيمان أنا قطب الدين
أنا لست إنسان ولا من الجن
(برقة، 1999، ص42)

إذا كانت هذه القصيدة تعج بالمصطلحات الصوفية الغامضة، والأفكار المبهمة، فإنها تكرس مبالغة خاصة تتمثل في تضخم الأنا عند هذا الصوفي.

وهناك مبالغة أخرى يستعملها الشاعر للآخر، أي لممدوحه مثل قول الشاعر "عدة بن تونس" (برقة، 1999، ص194) في مدح شيخه "أحمد بن مصطفى العلاوي" معلنا عن مبالغته في مدحه فيقول:

العلاوي ياراوي طبيب مداوي طبه معناوي ماله تشبيه
العلاوي ذو الحضره في لدنيا والأخرة يغنيك في نظره فيا تبتغيــه
(برقة، 1999، ص195)

9) **مراعاة النظير:** يستخدم النظير لتحقيق الانسجام داخل السياق الشعري ولإثراء الصورة وتعزيز المعنى، وهذه الظاهرة السياقية تخلق عالما تتجانس فيه المفردات وتتناغم، ويحدث بذلك التلازم المعنوي الذي يتلاءم مع حركة النفس في بحثها الدائب عن التوازن في الطبيعة والمجتمع، كقول الشاعر "الهادي بن الكلاعي" (قاضي، 1928، ص176):

أمرنا ربنا بفتيه لتواصو ولنصيحه انصح فيما يدعاوْ
(قاضي، 1928، ص165)

وقول الشاعر "خالد بن أحمد":

يمزون لوهب تعمر بحور بلا نو لهم بافضالهم للحضار آرْواوْ
(قاضي، 1928، ص 166)

وقول الشاعر "قدور العلامي" (قاضي، 1928، ص 92):

مالي قـــــــ

ورزقي معرفة لناس لزنينن العارفين السالكين لفقاها

(درويش، 1999، ص37)

- توظيف أسلوب الطلب "الأمر، الدعاء، النداء" بشكل ملفت للانتباه في الشعر الملحون الديني، هذا التوظيف المعتمد مقصود عند شعراء الملحون، لأنهم في موقف الاستنجاد والتوجه إلى الله بالدعاء، والتوسل، وطلب الشفاعة من الرسول ρ، والنصائح الداعية للأخلاق وحسن المعاملة.

- توقيع الشاعر في آخر القصيدة وذكر التاريخ الذي قيلت فيه، حتى لا تضيع ولا تنتحل ولا يتبناها آخر، والتوقيع بالاسم ظاهرة جديدة في الشعر الملحون، لم يعرفها الشعر الفصيح من قبل، والتوقيع لازمة تختتم بها القصيدة الملحونة.

- إذا كانت القصيدة الملحونة أو الشعبية فيها تعريض للاستعمار أو هجاء له فتصدر بدون ذكر الشاعر، حتى لا يتعرض صاحبها لأذى الاستعمار، أو أذى من يهجوه.

الملحق: تراجم شعراء الملحون

1/ أحمد بن الحرمة بن أحمد/ ولد في بريان عام 1835م وتوفي بها سنة1923م، شاعر صوفي، كان مقدما للطريقة القادرية في الجنوب الجزائري وأحد شيوخها. شعره معظمه ديني، في مدح الرسول ρ وآل بيته والصحابة والأولياء الصالحين، كما له قصائد في الزهد والتصوف وأغراض دينية أخرى في الحكم والمواعظ، وتحتفظ له الذاكرة الشعبية بأنه من أصحاب الكرامات.

2/ المختار بن عبد الرحمان الخليفي/ ولد عام 1784م، وتوفى سنة1862، فقيه زاهد متضلع في علم التوحيد والفقه المالكي، أسس زاوية بأولاد جلال (بسكرة). أحد شيوخ الصوفية ينتمي إلى الطريقة العزوزية. معظم شعره في الزهد والتصوف. يتميز بلغة متفاصحة.

3/ عمر بن الجيلالي حمر العين/ ولد عام 1904م بزمالة الأمير عبد القادر، وتوفى سنة1994م. أ لهم قول الشعر الملحون وهو حديث السن. شعره متعدد الأغراض، معظمه ديني خاصة في التوسل ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم ومدح شيوخ زاوية الهامل.

4/ خالد بن أحمد/ من أشراف بني عامر بناحية سيدي بلعباس، أصله من أولاد سيدي خالد. مات صغير السن، كان يسمى المنداسي الصغير.

5/ بشير بن سعد قسومه المعروف ببشير بقاص الرقيعي/ ولد عام1880م بالجنوب الشرقي الجزائري المحاذي للحدود التونسية، ينتمي إلى قبيلة الرقيعات في البادية، توفى سنة1956

6/ عيسى بن علال الزيتوني/ ولد عام 1885م بقصر الشلالة التابعة لتيارت، له ثقافة تاريخية وسياسية ودينية، معظم شعره يتسم بنزعة دينية وهو صاحب رائعة "قلبي تفكر عربان رحالة". توفى بمسقط رأسه في 26 ماي 1959م

7/ أحمد بن مصطفى العلاوي/ ولد عام 1871م بمستغانم، توفى سنة1933م. مؤسس الطريقة الصوفية العلاوية التي تنسب إليه، له منظومات بالعامية المهذبة وبالفصحى في التصوف.

8/ عدة بن تونس/ شاعر صوفي، ولد عام 1898م وتوفي سنة 1952م بمستغانم. شعره معظمه يميل إلى لغة متفاصحة، عاصر الشاعر الصوفي احمد بن مصطفى العلاوي، وتتلمذ عليه واستخلفه في زاويته وفي الطريقة العلوية.

9/ الهادي بن الكلاعي/ من أولاد سيدي دح ناحية معسكر، تاريخ ميلاده غير معروف، أما وفاته كانت سنة1908م على وجه التقريب. شعره معظمه في الموضوعات الدينية، أكثرها التوسل ومدح الأولياء والصالحين.

10/ قدور العلامي/ أحد الشعراء المشهورين في الغرب الجزائري، عاش في أواخر القرن التاسع عشر، وتوفى في بداية القرن العشرين.

المراجع:

1. مصحف القرآن الكريم، قراءة ورش.
2. أحمد بن مصطفى العلاوي، ديوان آيات المحبين ومنهج السالكين، تقديم يحي الطاهر برقة، المطبعة العلاوية، مستغانم، 1419هـ-1999م.
3. أحمد زغب، موسوعة أعلام الشعر الملحون بمنطقة سوف، آواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ج1، جمع وتوثيق مخطوط، د ت.
4. الحرمة أحمد بن عباس، حياة وجهاد الشيخ الشاعر أحمد بن الحرمة، مخطوط بريان، يونيو1994م.
5. خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م، ص97.
6. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، د ط، د ت.
7. رومان جاكبسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة: علي حاكم صالح وحسن ناضر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
8. عدة بن تونس المستغانمي، ديوان آيات المحبين في مقامات العارفين، تقديم يحي الطاهر برقة، المطبعة العلاوية، مستغانم، ط6، 1419هـ-1999م.

9. علي كبريت، شعر عمر بن الجيلالي، جمع ودراسة، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور عبد الحميد حاجيات، معهد الثقافة الشعبية بجامعة تلمسان، 2000-2001م .
10. عيسى بن علال، الديوان، تقديم وشرح وتعليق: يحي درويش، منشورات مطبعة دحلب، الجزائر، 1999م.
11. فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي، ومجيد النصر، طبع المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986م .
12. كامل وفاء محمد، البنيوية في اللسانيات، مقال مجلة عالم الفكر، دمشق، سوريا، العدد05، سنة1989م.
13. محمد الصغير بن المختار، تعطير الأكوان بنشر شذا نفحات أهل العرفان، الطبعة الثعالبية، الجزائر، 1334 هـ-1916م.
14. محمد بن بريكة، التصوف الإسلامي، من الرمز إلى العرفان، دار المتون، الجزائر، ط1، 1427هـ-2006م.
15. محمد قاضي، الكنز المكنون في الشعر الملحون، الطبعة الثعالبية، الجزائر، 1928م.
16. منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، سنة1986م.
17. وبوقرة نعمان، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصره، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، 2006م.

المراجع الأجنبية

1. Jean Pierre Meunier et Daniel Paraya, Introduction Oux Théorie De La Communication De boeck Université, 1er édition, Paris, 1993.
2. Benveniste Emille, Problèmes De Linguistique Générale, Tom1, Edition Gallimard, Paris, 1974.

شعرية الصورة بين ثقافتين

(فجر الهايكو يبزغ على الغرب)

The Poetics of an Image in two Cultures :
(Emergence of Haiku in the West)

حسني التهامي: شاعر ومترجم وباحث في مجال الهايكو : جامعة المنوفية - مصر
البريد الإلكتروني: hosni17881@gmail.com

الملخص:

تعتبر التصويرية حركة أدبية تأثّرت الإبيجراما والهايكو الياباني. تزعمها شعراء يمكن عدّهم من المجدّدين فقد اعتمدوا الصورة الشعرية في تشكيل مشهدهم المشهد الشعري. في أول نشأة الحركة اقتربت نصوصهم من الهايكو الياباني ثم تحرروا بعد ذلك من التزامات قصيدة الهايكو شكلا وموضوعا. على الرغم من قصر أمد الحركة التصويرية إلا أنها تركت أثرا بالغا على الشعر الأوربي في القرن العشرين.

الكلمات المفتاحية: التصويرية —الهايكو -الصورة الشعريّة.

Abstract:

Imagism is a literary movement influenced by Epigrama and Japanese haiku. It is led by poets who can be considered among the innovators, who have adopted the poetic image in shaping their poetic scene. At the beginning of the movement, their texts seemed to be like Japanese haiku, and then they freed themselves from the obligations of the haiku both in form and core. Despite the short duration of imagism, it left a profound influence on European poetry in the twentieth century.

Key words: figurative - haiku - poetic image.

مقدمة

تعتبرُ التصويرية أولَ حركةٍ أدبيةٍ مُنظَمةٍ في تاريخِ اللغةِ الإنجليزيةِ الحديث. مرت هذه الحركةُ بثلاثِ مراحلَ في عمليةِ التطورِ كتقليدٍ شعري. كانت المرحلةُ الأولى عام 1908وأسَّسَ لها الشاعرُ والفيلسوف **تي إي. هولم**.Hulme (T.E. 1883 —1917) حيث وضع الخطوطَ العريضةَ للشعرِ التصويري؛ ولعلّ قصيدتيه الموسومتين بـ"الخريف' و'غروب المدينة "اللّتين نُشرتا في يناير 1909 في نادي الشعراء الذي شارك في تأسيسه هولم 1908 بلندن، تعدّان مُرتكزا مُهماً لأصولِ الحركةِ التصويرية. اشتملت القصيدتان على برنامجِ التصويريين للعودةِ إلى ما اعتبروه إحياء للتراث الشعري. لقد نشأت صداقة وطيدة بين كلّ من الناقد الفرنسي **ف.س فلنت** (F.S. Flint 1885 - 1960) **وهولم**، أسّسا على إثرها مع مجموعةٍ من الشعراء ما يُسمى بـ"**نادي الانفصال**" الذي ناقشوا من خلاله

خطة إصلاحية للشعر المعاصر مستفيدين من تجربة الشعر الحر والتانكا والهايكو، وابتعدوا عن الأنماط الشعرية التقليدية التي لا تتسمُ بالجدية، والتي انتهجها كثيرٌ من شعراءِ العصرِ الإدواردي المشهورينَ في تسعينياتِ القرنِ التاسعِ عشر، مثل **ألفريد أوستن ، وستيفن فيليبس، وويليام واتسون.**

لقد وضع **هولم** أساساً للحركةِ التصويرية يرتَكزُ على دقةِ التصويرِ وبساطةِ اللغة. كان يهدفُ إلى الانتقالِ من سذاجةِ الرؤيةِ والمفهومِ إلى الوعي في الكتابةِ الشعريةِ، والابتعادِ عن الغُموضِ التقليدي، وإفساحِ المجال إلى التجربةِ الحسّيّة وإضفاء نوعٍ من التماسكِ اللغوي في النص الشعري. كما بين أن الصورة أوضح تعبيراً من اللفظِ، لما تمتلكُه من دقةٍ ونقاءٍ في العرْض. فهي تمثل سبباً جوهرياً لوجودِ القصيدة، ولها يخضع كلُ شيءٍ آخر.

في المرحلةِ الثانيةِ اجتذب **هولم** الشاعر الأمريكي **إزرا باوند** - (Ezra Pound 1885 - 1972) إلى الحركة ليُساهمَ في تعضيدِ أركانها وقد أضفى عليها هذا الأخير طابعا رسميا عندما كتب"بياناً" حدد من خلاله التَصورَ الشعريَ، ووضَّح كيفية كتابة قصيدة تصويرية. تضمَّن هذا البيانُ أيضًا بعضَ الأخطاءِ العامةِ التي ارتكبها بعضُ الشعراءِ في نصوصهم، و قدَّم **باوند** من خلالهِ ثلاثَ نقاطٍ أساسيةٍ لا تُعتبر مذهباً بقدرِ ما اعتبرها "نتيجةً للتأمل الطويل.":

1-"المعالجةُ المُباشرةُ لـلشيء سواء أكان ذاتيًا أو موضوعيًا، أي أن الشاعر يجبُ أن يتعاملَ مباشرةً مع الموضوع دون استخدام كلماتٍ وعباراتٍ مُنمقةٍ تحول دون بساطة الصورة ووضوح الفكرة العامة بالنص.

2-يجب اختزال النص إلى أقلِ عددٍ مُمكنٍ من الكلمات، وعدمُ استخدامِ أي كلمةٍ لا تُساهم في عرضِ الموضوع.

3-تأتي الموسيقى الشعرية من الإيقاع وليس النظم، وهذا يتيح المجال لخلقِ إيقاعاتٍ جديدةٍ بدلًا من الاعتمادِ على إيقاعاتٍ قديمة تتسم بالرتابةِ والملل" (Gillies, Henri, & Modernism, 1969, p. 48)

في المَرْحلةِ الثالثةِ والأخيرة، غالبا ما تولتْ زمامَ الحركةِ الشاعرةُ **آميلويل** Amy Lowell 1874 —1925)، والتي قامت باختيارِ بعضِ القصائد ووضعتها في مختاراتٍ شعرية، ففي هذه الفترة كان الشعراءُ يميلون إلى التحررِ من القيودِ الشكلية، ويكتبون بطريقة أكثرَ حُريةً تُلبي رغباتهم الإبداعية وتُعَبرُ عن تجاربهم الخاصةِ ومشاعرهم الذاتية. ونتيجة للحرية التي تمتع بها الشعراء في هذه الفترة اتسم المنتج الشعري بالتنوع والغزارة، فنجد أشكالا شعرية مختلفة كالهايكو والشعر الحر وقصيدة النثر وحتى الأنماط الكلاسيكية، لذلك يَصْعُبُ على الباحثِ أن يُحددَ شكْلاً شعرياً مُوحداً للحركة.

هكذا التزمَ شعراءُ الحركة في مراحلها الأولى بالبيان الذي أصدره **باوند**، وانعكس هذا الالتزام على كتاباتهم فبدت أكثرَ اقتراباً من روح الهايكو الياباني. تحرر باوند ولويل وغيرهما من شعراء الحركة تدريجيا وآثروا الانطلاقَ بعيداً عن القيودِ الشكلية للكتابةِ معتمدين على قدراتهم الإبداعية وتجاربهم الخاصة. وهذا التمردُ المُلح والجنوحُ إلى التعبيرِ عن المشاعرِ الذاتية ورسمِ صورٍ شعريةٍ تميلُ، في أحيانٍ كثيرةٍ، إلى التجريدِ هو ما جعلَ لهم سمْتا مميزاً وجديداً اجتذبَ لهم جُمْهوراً كبيراً من القُراء.

1-مفهوم الصورة الشعرية وأهميتها في الشعر التصويري:

إنّ أهمّ ميْزةٍ للحركةِ التصويرية هي العكوفُ على عزلِ صورة واحدةٍ للكشفِ عن جوهرها؛ فهي تعكسُ التطوراتِ المعاصرة في الفن الطليعي وخاصةً التكعيبية، على الرغم من أنّها تعزلُ الأشياءَ عن محيطها الكوني من خلال استخدام ما أسماه **إزرا باوند** بـ**"التفاصيل المُشعة"** (Engler, 1982, pp. 90-105)، فقد أكَّد من جهة أخرى أنّ الصورةَ هي **"تلك التي تقدم عُقدة فكْريةً وعاطفيةً في لحظةٍ من الزمن"** (Tearle)، وأضاف أنَّ **" تقديمَ صورةٍ واحدةٍ يمتد أثرها أفضلُ من إنتاجِ أعمالٍ ضخمة"** (Rainey, 2005, p. 95)؛ وعليه فإنّ هذه الصورة التي تترك أصداء في نفس القارئ تقدم رؤية جديدة في لحظة من الزمن، وهذه اللحظة هي القيمة التي يكرس الشاعر نفسه لإدراكها لأنها الحقيقة التي يكمن فيها الصدق والجمال.

اهتم الشعراءُ بكيفيةِ بناءِ القصيدةِ وأثره على المعنى، وتجلو معالمُ المعاني من خلالِ الوضوح الناتجِ عن تركيبِ الصورة. يرى **توماس هوبز**(1588 -1679Thomas Hobbes) **:أن الصورةَ مهمةٌ في العملية الإبداعية، فهي بمثابةِ الجسرِ الذي يربطُ بين الخبرةِ والمعرفة** (Frazer, 2002, p. 141).تقومُ الصورةُ باستدعاءِ حواس القارئ، لكنَّ استجابة تلكَ الحواسِ بالتأكيد ستكون مختلفة من قارئ لآخرَ تجاه الصورةِ المنعزلة كل على حسب خبرته المعرفية المتراكمة. فاللقطة الفريدة التي يُصورُها الشاعرُ في لحظة من الزمن حتما ستتركُ انطباعاً وأثراً في ذهنيةِ القارئِ لفترةٍ أطول؛ واقعيا سوف ينتهي المشهدُ لكنهُ سيظلُ حياً في النصِ الشعري.

في هذا المقترب نأخذ نص **"حورية"** الذي نشر عام 1915 للشاعرةِ **هيلدا دوليتل**—1886 (Hilda Doolittle.1961) تلتقط الشاعرة مشهد دوامة البحر في لحظة ما وتنتهي هذه اللحظةُ واقعياً عند هدأةِ البحر أو عندَ انصرافِ الشاعرة عن رؤيةِ المشهد. لكنْ عند قراءةِ النصِ تتحركُ أمام القارئ صورةُ البحرِ في هيَجانه، وتظلُ عالقةً ومحفورةً في مخيلته لفترةٍ طويلةٍ من الزمن:

Whirl up, sea“
whirl your pointed pines,
splash your great pines
on our rocks,
hurl your green over us,
cover us with your pools of fir. (Hudspeth)

تدَافَعْ-أيُّهَا البَحر ،
أَلْقِ صَنَوبَرِكَ المُدَبَّب الهائلَ،
رُشَّهُ فَوقَ صُخُورنا ،
حلِّقْ بِاخْضرارِكَ فَوْقَنَا
غَطِّنا بِأحْوَاضِ التنُوب(Hudspeth)

والمتعمقُ في هذا النص يلحظُ اقتصاداً لغويا لافتاً، أو بمعنىً آخرَ ليسَ ثمة كلماتٌ زائدةٌ غير معنيةٍ بتشكيلِ صُورةِ النص الممتدة والمتشعبة، وهذا يُدللُ على أن الشاعرةَ التزمتْ البَيانَ العامَ الذي صاغَه إزرا باوند؛ فقد ركزت الشاعرةُ على صُورةِ (ارتطام الأرض بالبحر)، ولم تعمد إلى صرفِ القارئ عن جماليةِ هذه الصورة. إنَّ وصْفَ هيوز لـلشاعرةِ باعتبارِها تجسيداً مثالياً للحركةِ هو انعكاسٌ للوعي بما نادى به باوند، حيث كان استخدامُها للصورِ دائماً مُوجزاً ودقيقاً.

إن عنوان القصيدة المأخوذ من الأسطورة الإغريقية والذي يعني **"حورية الجبل"** يُفسرُ الإشارةَ إلى شجرة **"التنوب"** في القصيدة وهي من فصيلة الصنوبريات. تُخاطبُ تلك الحوريةُ البحرَ وتتوسلُ إليه أن "يُحلّق" فوق الصخور ويُغطيها بأمواجه التي شبهتْها الشاعرةُ بـ "بأحواض التنوب". تتماوج اللغة والإيقاع مثل موجات البحر اللطيفة، ولا نكادُ نَحسُ هذا الإيقاعَ المُوسيقي إلا في لغته الأصلية؛ فلنتأمل مثلا استخدامَ الشاعرةِ لما يُشبه الجناسَ الناقصَ في لغتنا العربية في الكلماتِ التالية: 'whirl up" في السطر الأول و 'whirl" في السطر الثاني و'hurl' في السطر الخامس. ولكي نستشعر تلك الدفقات الموسيقة أفضل لأن أعرض النص في لغته الأصلية:

تلك الكلماتُ التي اشرنا إليها تُحدثُ نوعاً من الموسيقى الظاهرةِ إلى جانبِ المُوسيقى الخفيةِ في النص. تتسربُ الموسيقىُ الداخلية في الأساسِ من تصويرِ حالةِ الانصهارِ بين الصنوبرياتِ والبحر: تطلبُ الحوريةُ من الأمواجِ /"الصنوبر المُدبب" أن تدورَ فوقَ الصخورِ تماماً مثلَ "أحواضِ التنوب، هناك أيضا تمازجٌ بين الماء والأرض.

في هذا النصِ المُختزلِ تُقدم الشاعرةُ صورةً عبارةً عن مزيجٍ من الفكر والعاطفة. واستخدامُ الشاعرةِ لكلمةِ الصنُوبر، وهو نباتٌ يوجد في التضاريس الجبلية، واستدعاءُ كلمةِ "حورية" أيضا هو استجلابٌ للمشهدِ الأسطوري. وباستخدام كلمة "الصنوبر" في النص لم تركز الشاعرة على المعنى اللُغوي والحسيِ للكلمة، لكنها تُشيرُ إلى " شدة واستمرارِ التوقِ ، خاصةً لشيءٍ بعيدِ المنال". في نهايةِ النص تلتقي الأمواجُ بصخورِ الساحلِ وهذا اللقاءُ مُتفجرٌ بالقوةِ والتآلفِ والسكينة.

تقولُ الناقدةُ "سُوزان فردمانSuzan Friedman:

"إن تكثيفَ التقنيةِ التصويرية يُحققُ فقط هذا الاندماجَ بينَ الأضدادِ في النص. جمعت الصورةُ التقاء الأرضِ بالبحر؛ فـ "حورية الجبل" ترمزُ للأرضِ، وبالتالي تتعرفُ على الشاطئِ وتُخاطبُ الأمواج (أشجار الصنُوبر) التي تدورُ وتتعطلُ وتصنعُ أحواضاً من التنوب. هذا النمطُ من الفكرِ غيرِ العقلاني يُعطي الحركةَ والغضبَ والسكونَ المائيَّ للأرضِ؛ على العكسِ من ذلك، فإنه يُعطي مكانةً واستقراراً للبحر. لكنَّ هذه الصورَ تكثفُ الأضدادَ وتُؤكدُ وتتكرُ في آنٍ واحدٍ تقسيمَ الأرضِ والبحر" (Friedman, p. 57)

على الرغم من أن "حورية " نصٌ قصيرٌ جداً إلا أنَّه يَضعُ القارئَ أمامَ تَجاربَ إنْسانيةٍ مُتعددةٍ وتأويلاتٍ عدَّة: تناقضُ الذاتِ مع "الآخر"، الرغبةُ والمثابرةُ في نيْلِ الأشياءِ البعيدةِ والحاجةُ المُلحة إلى التنفيسِ والملاذ؛ كل هذه المعاني العميقة تتولد من خلال الصور المتدافعة بالنص.

لعلّ النّص يخلو من الملامح الرومانسيةَ، مع ذلك استطاعت الصورةُ الشعريةَ أن تثير عاطفةَ القارئِ وتدعوه إلى التفكيرِ والبحثِ عن معنى خاصٍ به، فهي إلى جانب ذلك تعملُ كمُحفزٍ للرؤيةِ والسمعِ

واللمسِ وغيرها من الحواس عبر الكلمات التالية (تدافع / رش/ البحر / اخضرارك / أحواض التنوب). تنشأُ الصورةُ الكلية في النص في ذهن القارئ، وفي أي وقتٍ يمكنُ له استدعاء هذه الصورة التذكاريةِ المُثيرة. استخدمت الشاعرةُ اللغةَ الحسيةَ لتشكيلِ الصُورةِ الشعرية؛ فكلما كانت اللغةُ بسيطةً وساحرةً سَهُلَ على المتلقي التعمقُ في المعنى وتخيلُ الصورة واكتشافُ تفاصيلِها المُشعة.

عادةً ما تكونُ الصورُ الشعريةُ مُبتكرةً وغيرَ مألوفةٍ وهذا ما يَجْعلُها أكثرَ جاذبيةً للقارئ الذي يرى الأشياءَ ويتمعنُ فيها بطريقةٍ مُختلفة وعميقة. يقومُ الشاعرُ برسمِ الصُورةِ بنوعٍ من الغرابة، وهذه التقنيةُ تجعلُ القارئَ أكثرَ فُضولاً، وتعطيُ للموضوعِ ذاته أهمية إلى جانبِ الإحساسِ بنوع من الغموض الشفيف الذي يحفز مخيلة القارئ على التأويل،فالهدف من الصُورةِ هو خلقُ تصورٍ ورؤية حول الشيء، فالصورة إذن ليست مجرد نقل عادي للأشياء الحسية على صورتها الواقعية؛ فهي تعكس تجربة إنسانية عميقة وتصورها برؤية فنية وإبداعية مختلفة ، وهذه الرؤية الإبداعية المغايرة التي يقدمها الشاعر من خلال الصورة هي أكثر ما يستدعى خيال القارئ ويثير دهشته.

تجعل الصورة الشعرية المفاهيمَ أو الظواهرَ أشياء حسية؛ إنها تجسيدٌ لفكرةٍ ما، فهي طريقةٌ غيرُ مُباشرةٍ للتعبيرعن الأشياءِ بطريقةٍ أكثر استثارة وعمقا، فعلى الشاعرِ أن يُقدم للقارئِ صورةً حسيةً وحَيَّةً بشكلٍ مُباشرٍ وبصورةٍ واضحةٍ بعيداً عن اللبس أو الإبهام. وعند تأمل الصورة الحسية يحدث ذلك الأثر العميق عند القارئ،فيمكنُه استكشافُ تفاصيلِ العوالمِ السِحريةِ الكائنة بالنص .

2-أوجه التمايز بين الحركة التصويرية والهايكو:

هناك تمايز بين ثقافتي الشرق والغرب، ويرجع هذا إلى أنّ تفكير الغربي يختلف تماما عن الطريقة التي ينظر بها الشرقي للأشياء. فالعقلية الغربية تعتمد على التحليل المنطقي للظواهر؛ لذا **"يميل لم يستطع شعراء الحركة التصويرية القيام .العقل الغربي أكثر إلى التفكير المنطقي والتحليلي بـ"المعالجة المباشرة للشيء" ولم يتجنبوا التجريد واللغة الخيالية في أشعارهم، إضافة إلى ذلك اختلافهم عن بعضهم البعض في طريقة الكتابة وبالتالي فإن الشعر التصويري لم يكن شكلاً شعريًا متجانسًا كالهايكو.على الجانب الآخر يسعى العقل الشرقي إلى إيجاد الحقيقة بشكل حدسي"** (M.Graber, Modernism Revisited: Transgressing Boundaries and Strategies of Renewal in ...: Victoria Pâtea ،Paul Scott Derrick, 2007, p. 141)

وهذا ما يؤكّد اعتماد الذهنية الشرقيّة على التوقعات والتنبؤات في رؤيتها للأشياء للوصول إلى احتمالات دون الاعتماد على التحليل المنطقي، وبالتالي تنعكس هذه الرؤية بشكل تلقائي على الأنماط الأدبية التي يسهمون في إنتاجها. ولعلّ هذا ما يفسر اعتناق اليابانيين لشكل الهايكو كنمط شعري منذ أن نشأ إلى وقتنا الحاضر، بيد أن شعر الهايكو ينماز بالتشابه في أسلوب الكتابة رغم اختلاف الرؤى بين شعرائه.

لذا كثيرا ما ينعكس هذا التباين والاختلاف بين الثقافتين على بعض قصائد الهايكو وشعر الحركة التصويرية ، وساهم أيضا في اتساع فجوة هذا الاختلاف في المنتج الشعري خصوصية اللغة المستخدمة في الكتابة . ترى **جوردن .م.جرابر Gudrun M. Grabher أنّ صعوبة كتابة هايكو بالإنجليزية يرجع إلى أنّه: "بالنسبة لشاعر الهايكو، الضفدع هو الضفدع، والقمر هو القمر، والمطر مطر، والعصفور عصفور، الشيء يظل كما هو عليه"** (M.Graber, Modernism Revisited: Transgressing Boundaries and Strategies of Renewal in American Poetry, 2007, p. 138)؛

وبالتّالي فمهمّة شاعر الهايكو نقل الأشياء على صورتها الواقعيّة دون تدخّل منه.

على الرغم من ذلك التباعد والانفصال بين الثقافتين —الشرقية والغربية — كانت هناك محاولة من الطرفين لتحقيق نوع من التوافق.ولعلّ ذلك يتجلّى في ردّ **(باوند)** على رسالة الرسام الأمريكي ذي الأصول اليابانية **ايسامو نوغوتشي Isamu Noguchi** تظهر بالفعل انفصال الثقافتين، ولكن كان هناك دائماً أمل في التوفيق بينهما أو على الأقل محاولة تحقيق ذلك: **"أنت تهبنا روح اليابان، أليس كذلك؟ ...تقريبا لا أعرف شيئا عن بلدك - بالتأكيد إذا كان الشرق والغرب سيفهم بعضهما البعض، فلابد أن يأتي هذا الفهم تدريجيا من خلال الفنون"** (Hakutani, 2001, p. 68)؛ فعلى الرغم من التباين بين البيئات والثقافات واختلاف ذهنية الشعراء من بلد لآخر فهناك رغبة حقيقية في التعاطي مع الفنون والآداب وتقاسم روح الجمال فيما بينهم. لقد حاول التصويريون الاقتراب في نصوصهم من روح الهايكو، وبدا ذلك جليا ليس فقط في الكتابات الأولى لشعراء الحركة لكن أيضا في أعمال شعراء أمريكيين لاحقين **كجاك كيرواك Jack Kerouck وريتشارد رايتRichard Wright** وغيرهم.

في حين ألقت الطليعة الأوروبية بظلالها على شعراء الهايكو اليابانيين في منتصف القرن العشرين، أشار إلى ذلك الشاعر والمترجم **(إريك سيلاند Eric Selland)**المقيم في طوكيو وهو يتحدث عن تجربته الشعرية المتأثرة بالحداثة الأوروبية قائلاً إنّه **"يكتب هايكو طليعياً بشغف متأثرا بالدادية الأوروبية "** (Selland, 1993, pp. 196-202) ظهرت الحركة الدادية كرد فعل لما أحدثته الحرب العالمية الأولى من دمار مادي ومعنوي نتج عنه نوع من الفقد الجماعي للإحساس بالواقع. فيما بعد أنتج الشاعر الياباني **(بانيا ناتسوشي Ban÷ya Natsuishi!)**- متأثرا بالواقعية الأوربية - نوعا من الشعر أسماه " الهايكو جنداي" أو الهايكو

الحداثي وأسس لما يُعرف بـ "هايكو العالم" قدم من خلاله أسلوبا جديدا للكتابة في هذا المجال.

3-الطبيعة في الشعر التصويري والهايكو:

إن الأساسَ في الهايكو الكلاسيكي الناجح هو الإشارةُ المباشرةُ إلى الطبيعةِ أو إلى الكائناتِ المرتبطةِ ارتباطًا وثيقًا بها. أشارَ اليابانيون إلى الموسميةِ في نصوصِهم سواء أكانت مباشرةً أوَ ضمنية، لذلك لا يُمكنُ تصورُ الهايكو التقليدي دون تلك الإشارة. ينشأ ارتباط وثيق بين الشاعر والطبيعة، ويمكن من خلال ذلك تعريف الهايكو بأنّه **"شعورٌ إنسانيٌ مرتبطٌ بالطبيعة"** (التهامي، 2020، الصفحات 149-150).يتعلق ارتباط اليابانيين بالطبيعة بنزعة دينية، حيث يقدسها دينهم الأصلي " الشنتو" ويضعها في منزلةِ الآلهة. يرتكز الشاعر في أعماله على الطبيعة وجمالها بشكل مباشر، فالزهرة مثلا عند شعراء الهايكو لا تصور جمال الطبيعة فحسب، بليكون لها كيانٌ وجودي أيضاً، إنها تمثل العلاقة الوجودية بين الشاعر والكون الذي يعيش فيه ويتجاوب معه بمشاعره وأحاسيسه.

يستشهد (جرابر Grabher برأي الكاتب والفيلسوف **دي. سوزوكي (— 1870 . Suzuki 1966 Daisetsu Teitaro)** حينَ يعقدَ المقارنةَ بين موقفي الشاعرِ الغربي والشرقي من الطبيعة قائلا: **"ما يمكن قوله بشكل عام عن الشعر الغربي وعلاقته بالطبيعة هو ازدواجيٌ وذاتي، فضوليٌ وتحليلي"** (M.Graber, Modernism Revisited: Transgressing Boundaries and Strategies of Renewal in ...: Victoria Pâtea، Paul Scott Derrick, 2007, p. 139)؛ وهذا يعني أن السببَ الرئيس لهذا الاختلافِ بين الفريقينِ هو أن شعراءَ الحركةِ التصويرية لم يستطيعوا النفاذ إلى روح الهايكو من خلال البساطَةِ التي اتسمتْ بها أشعارُ اليابانيين، وأنَّ إعمالَ العقلِ بدلاً من الحدس والحواسِ عند ملامسةِ الطبيعة والكائناتِ المرتبطةِ بها قد مثَّلَ عائقاً للوصولِ إلى تلك البساطةِ التي هي منبعُ الجمالِ الحقيقي في الهايكو.

يكمنُ سر براعة وإتقان قصيدة الهايكو في القدرة على فهم جوهر الأشياء؛ لذلك فإن كتابة الهايكو الإبداعي تتطلب التزاما صارما بقواعد واشتراطات الهايكو، وهذا أمر يصعب على العقل الغربي تحقيقه. يلخص جرابر Grabher ما يتطلبه الهايكو بشكل عام في هذه الكلمات المهمة:**"لكي يأتي الهايكو إلى الوجود، يجب أن يكون الشاعر على اتصال بالعالم، من خلال أشياء وأحداث مشتركة، بسيطة وصغيرة، يجب أن يكون قادراً على رؤيتها وفهمها في سياق عام، وأن يكون قادراً على التقاطها بكلمات بسيطة ودقيقة وموجزة، من أجل مشاركة الآخرين الشعور الذي أثارته هذه اللحظة"** (M.Graber, Modernism Revisited: Transgressing Boundaries and Strategies of Renewal in ...: Victoria Pâtea، Paul Scott Derrick, 2007, p. 140). لتساعد البساطة المطلقة الشاعر على النفاذ إلى روح الهايكو من خلال تصوير الجمال الطبيعي والاحتفاء بكل ما هو روحاني. يمكن

للشاعر التعبير عن قضايا كونية من خلال الطبيعة البسيطة كما فعل **باشو** في قصيدتي **"الضفدعة"** و**"قمر الحصاد"**.

لقد ارتبط شعرُ الحركة التصويرية ارتباطًا جوهريًا بحياة المدينة وتفاصيلها المادية المتشابكة. فبدلاً من النزوح الوجداني صوبَ الطبيعة انخرط شعراء الحركة في الأحداث العصرية التي تتشكلُ بها حياةُ المدينة. حتى في بعضِ نصوصهم التي تناولت الطبيعة نجدُ هذا التناولَ مختلفاً تماماً عن النمط الياباني. لم يستطع شعراء الحركة القيام بعملية اتصال حقيقي بالعالم والوصول إلى جوهر الأشياء وآثروا الانخراط في التجارب الذاتية؛ ولم يعظموا قدر الطبيعة رغم أنهم تناولوا جزئياتها في بعض أعمالهم. انصرف هؤلاء الشعراء إلى تصوير حياة المدينة، وتأثير فوضى الحقبة التي عاشوا فيها تحت وطأة الحرب والظروف الاجتماعية الناتجة عن النظام الرأسمالي، لذا فإنهم وجدوا صعوبة في استيعاب هذا الوافد الياباني المتمثل في شعر الهايكو الذي يتعامل مع الطبيعة بشكل مباشر.

تُعدُ قصيدةُ الهايكو اليابانية بمثابة الضوء الذي أنار للتصويريين طريقهم نحو التجديد والابتعاد عن التقليد الشعري ، لكن تجربتهم لم تكن بنفس العمق الذي تتسم به قصيدة الهايكو. يرى (كوجي كوماتو**Koji Kawamoto** أنّ**"هناك الكثير من القواسم المشتركة بين الهايكو والشعر التصويري، وهو أمر لا يكاد يكون مفاجئًا، فكما هو معروف جيداً، فقد لعب الأول دوراً حيوياً في تكوين الأخير. يمكن تلخيص النقاط المشتركة على النحو التالي: كلاهما يتسم بالقصر الشديد؛ كما يستفيد كل منهما مما يسميه إزرا باوند**

تقنية "التراكبSuper-position"، بوضع فكرة (أو صورة) فوق أخرى؛ وأخيراً، مثل معظم الأعمال الفنية الطليعية، كلاهما "منفتح" بالمنظور الذي يطرحه أمبرتو أيكو Umberto Eco 1981) - أي أنهما يتمتعان بالمرونة" (Kawamoto, 1999, pp. 709-721)

.والمتمعن في نصوص شعراء الحركة يلحظُ اقتراب نصوصهم من المشهديات الموضوعية المحضة كالتي نجدها في الهايكو الياباني أول عهدهم بالحركة ثم انصرفوا عن الطبيعة فيما بعد ليصبح للحركة شكل مغاير عن الهايكو. لم يلتزم الشعراء التصويريون بقواعد الهايكو الثابتة والمتعارف عليها و تركوا العنانَ للحواسِ الفردية والعواطف، ولا يعني اهتمامُهم بالمشاعرِ ذلك المعنى الرومانسي، إنما قصدوا بها رؤية الشاعر الفردية للأشياء. من ناحية أخرى فإن غاية الهايكو أن يكون الشاعر مُمتزجا بالطبيعة لأنها ستهبُه الإحساسَ بالأبدية. فبالرغم من أن لكل شاعرٍ من شعراء الهايكو صوتَه الخاصَ، إلا أن صوتَ الذاتِ تكادُ تختفي كُليةً في معظمِ النُصوص .

في قصيدة**"المترو"** الشهيرة لـ**(إزرا باوند)** لم يكن صوت الطبيعة مباشرا وصريحا:

أطيافُ هذه الوجوهِ في الزِحام
بَتَلاتُ زهرٍ على غُصنٍ مبتلٍ أسود(Pound, In a Station of the Metro)

يُحيلُنا عنوانُ هذا النص تلقائياً إلى المدينة من خلال ذكر كلمة "المترو"، حيثُ يُصورُ الشاعر حشْداً من الناسِ هُم مُجَردُ جُزْءٍ صغيرٍ من أنماطِ الحياةِ الحديثةِ المُتسارعة. بينما يَصِفُ

اللمعان اللحظي للوجوه تلك الحركةَ الخاطفةَ للوجوه كما لو تم تصويرُها بكاميرا ثابتةٍ من زاويةٍ معينةٍ. لكلمة "أطياف" أهميةٌ كبيرة في النص حيث تعكسُ مدى تزاحمِ الناسِ بصورةٍ مُخيفةٍ، فهي تصورُ قساوةَ الحياة المتلاحقةِ في المدينة. يذكرنا تشبيه باوند للوجوه العابرة بـ "بتلات على غصن أسود مبتل" بإزهار أشجار الكرز التي يكون ظهورُها أيضًا مفاجئًا وأمدُ بقائها قصيراً. يتمّ استخدام ظاهرةٌ طبيعيةٌ لافتةٌ للنظرِ يطلق عليها اسم **(الساكورا)** لتصويرِ (المظهر) الوهمي لوجوهِ سكان المدينة. ينتهجُ النصُ مسارَ الهايكو في طريقةِ معالجتِه للطبيعة، على الرغم من وجودِ ملمح أساسي لها في النّصِ؛ فمعالجة **(باوند)** للطبيعة لم تكن في بؤرة الضوء، حيث ركّز على وصف الوجوه العابرة بالبتلات التي لا تدوم طويلا .

على النقيض من ذلك تمثلُ الطبيعةَ بالنسبةِ لليابانيينَ معنىً روحياً ومصدراً مُهماً للإلهامِ، ويصلُ مدى ارتباطِهم بالطبيعةِ حدَ التقديسِ والعبادة. حيث أن **"هاكوتاني"** شرحَ أهميةَ الطبيعةِ لشاعرِ الهايكو الياباني قائلاً: **"علمتهمُ البوذيةُ والشنتويةُ أنَّ الروحَ دائما موجودةٌ داخلهم، وكذلك في الطبيعة"** (Y.Hakutani, 2009, p. 7)، ولكي نستكشفَ هذه الروح لابُد من التأملِ بموضوعيةٍ في الطبيعةِ وجمالِها.لذا فلا يكادُ يخلو نصُ الهايكو الكلاسيكي من الموسميةِ المرتبطةِ بالطبيعة. على هذا الأساسِ أُعتبر الهايكو شعرَ الطبيعة بالدرجةِ الأولى ولا علاقةَ له بالعنصرِ البشري، حتى في حالِ تناول المشاعر الإنسانية في النص فالمشهد يتمحور في الأساس حول الطبيعة.

كثيرا ما يركزُ شاعرُ الهايكو الياباني على التفاصيلِ الدقيقةِ في الطبيعة، فهذه الأشياءُ الصغيرةُ ترمزُ لأعمالٍ عظيمةٍ في حركةِ الكونِ والحياة. وليس أدلَّ على ذلك من نصِ الضفدعةِ لـ"ماتسو باشو"(1644—1694/Matso Basho)

بركةٌ قديمةٌ ساكنةٌ
ضفدعٌ يَقْفزُ إلى..
صوت الماء! (Y.Hakutani, 2009, p. 7)

ربما لا ينتبهُ الإنسانُ العاديُ للكائنات الصغيرةِ بالكون، بينما يتسمُ شاعرَ الهايكو بالملاحظةِ الدقيقة والثاقبةِ للأشياء. يعتمد نَصُ الهايكو في واقعِ الأمرِ على الحسِ والحدَس، يقومُ شاعرُ الهايكو في هذه الحالةِ بدورِ الوسيطِ الذي يستخدمُ حواسَّه لنقلِ لحظةٍ معينةٍ في الطبيعة، ومع ذلك يلعبُ دوراً في إظهارِ الجمالِ غيرِ المرئي، أو غير المعروف لهذا المشهد الطبيعي دونَ تدخلٍ منه في مجريات الحدث مُطلقاً. يعبّر **(هاكوتاني Hakutani)**عن هذا الأمر بقوله: **"بينما يصفُ شاعرٌ مثل باشو ظاهرةً طبيعيةً بشكلٍ واقعي،فإنه ينقلُ تصورَه الفوري بأنَّ الطبيعةَ عميقةٌ للغايةِ وصامتةٌ تمامًا"** (Y.Hakutani, 2009, p. 21).تمثل الضفدعةُ في النص أعلاه الإنسانَ كمحور أساسي لهذا الوجود، وطرطشتُها للماءِ ما هي إلا تلكَ الأعمالَ البسيطةَ للإنسانِ في الكونِ الهائلِ الذي تُمثله البركة. لكنَّ هذه الأعمالَ البسيطةَ التي تقوم به هذه الكائنات الصغيرة مهمةٌ ومركزيةٌ، إذ تستمرُ بتأثيرِها حركةُ الكون والحياة.

لننظرْ إلى نص آخر لباشو :

أيُّ هُدُوءٍ!
إلَى جَوفِ الصَّخْرِ،
يَتَسلَّلُ صَوتُ الزيزَان (Basho)

استخدم الهايكست حاسةَ السمعِ لنقلِ صورةِ الطبيعية الحسية عبرَ الكلمات التالية: "هدوء" "يتسلل" و"صوت". توحي كلمة"هدوء" في السطر الأول بالعزلة، بينما يكسرُ حدةَ الهدوءِ تسربِ صوتِ الزيزان إلى الصخور. عمد باشو بلغة بسيطة إلى إظهار دور الكائنات الصغيرة كالزيزان التي يتسرب صوته بين الصخور الضخمة فيحدث تغييراً، وهذه تقنية عادة ما كان يستخدمها **باشو** لإحداث نوع من المفارقة.

تقتربُ بعضَ قصائدِ التصويريين من نَهجِ شُعراءِ الهايكو تجاهَ الطبيعة، مثال ذلك قصيدة "ضباب الخريف"

لـآمي لويل (Amy Lowell)،وهي من الأعمالِ المبكرة التي كُتبت بذهنيةِ الشاعرِ التصويري:

أيعسوبُ أم ورقةُ قيْقب
ذلك الذي يستقرُ بهدوءٍ على الماء؟ (Jones, 2001, p. 89)

يمثلُ هذا النصُ مرحلةً شعريةً تقتربُ من وعيِ الشاعرةِ بفكرة الهايكو؛ فلا نكادُ نلمحُ ذاتَ الشاعرةِ في النص حيث تتركُنا مع الطبيعةِ بموضوعيةٍ تامة. تتسمُ القصيدة أيضا بالإيجازِ والتكثيف، تصورُ الشاعرةُ حركةَ الطبيعةِ الصغيرةَ بالكلماتِ وتتركُ الأشياءَ تتصدر المشهد دونَ إقحام الذات. لم تستطع الشاعرةُ رؤيةَ الأشياءِ التي ترسو على وجه الماء نتيجةَ الضبابِ الذي يحدُ من قدرتها على الرؤيةِ بوضوح، انعكست هذه الضبابيةُ والحيرةُ أكثرَ في السطرِ الأخيرِ من خلالِ سؤالٍ لم تضع الشاعرةُ له جوابا!

لا يخلو الهايكو في الواقع من العنصرِ البشري على الرغمِ من علاقته المباشرة بالطبيعة واتخاذه عناصرَها مادةً أولية للتأمل، وفي هذه الحالةِ تكونَ الطبيعةُ هي المجال الساحر والباعث الأول على التأمل وهي الركيزة الأساسية في بناء معمارية نص الهايكو وإخصابه دلاليا. يؤكد **(هاكوتاني)** على أنه **"إذا تعامل الهايكو مع الحياة البشرية، يجبُ النظرُ إلى هذه الحياةِ في سياقِ الطبيعةِ بدلاً من المجتمع"** (Morgan, 2011, p. 92)، فكثير من نصوصِ **باشو** جسدت العلاقةَ بين الفردِ والطبيعة كما في هذا النص :

بَيْنَ الحينِ والآخرِ، الغيومُ
تُريحُ الروحَ مِنَ
التَّحديقِ فِي القمرْ (Bowers, 2012, p. 19)

في هذا النص لا ينفصلُ العنصرُ البشريُ عن الطبيعي حيث يصورُ الشاعرُ حركةَ الغُيومِ في السماءِ وهي تحجبُ القمرَ وفي الآن ذاته نلْمحُ ذات الشاعرِ بوضوحٍ في كلمة "الروح" التي تَعْني أن الشاعرَ كان على مسرحِ الحدث. يروحُ المشهدُ الطبيعيُ عن النفسِ ويتيحُ لها المجال للتأملِ في بهاءِ القمر. مع ذلك لا تمثلُ الذاتيةُ عائقاً يَحولُ دونَ المشهديةِ وتناغمِ جزئياتها

الحركيةِ، إنها تنسجمُ مع روحِ الهايكو لأن المشاعر تنبثق من الطبيعة وليست من ذات الشاعر. فعلى شاعر الهايكو أن يتحد مع الطبيعة ويتحدث عنها بطريقة خاصة، لأنه الأجدرُ بمعرفةِ جوهرِ الأشياءِ، والجوهرُ هُنا هو الشيءُ ذاته، ولكي تفهمَ جوهرَ الشيءِ فلابدَّ من العودةِ إلى الطبيعة والتماهي معها.

على الجانبِ الآخرِ دأبت طبيعةَ الشاعرِ الغربيِ ونمطَ عقلهِ التحليلي على ألاَّ يقبلَ الأشياءَ بمُسلماتها، ولا ينظرَ إليها كما هي حتى عندَ تعاملهِ مع الطبيعة. ولننظرْ إلى **قصيدةِ " الشوارع" لــآمي لويل:**

أثْنَاءَ تجْوَالي فِي شَوَارِعِ المَدينة الثَّمَانُمائة،
لمْ أرَ أجملَ
منْ نِسَاءِ البيوت الخضراء،
بأحزمةٍ مجدولةٍ مُذَّهبة،
بفساتينَ ذاتِ أكمامٍ طويلةٍ،
ملَّونةٍ مثل حبيباتِ الخشب
أثناءَ سيرِهِنّ ،
ترفرف فتحاتُ ثيابهنّ ،
وتتوهجُ البطاناتُ الحمراءِ القانيةِ مثل أوراقِ القيقبِ ذاتِ الأسنانِ الحادة
في الخريف (Jones, 2001, p. 120)

إنَّ ذاتَ الشاعرةِ حاضرةٌ بشكلٍ مُباشرٍ، في التقاطِ تفاصيلِ الأشياءِ الدقيقةَ بجمالياتها أثناء تنزهها في الشوارع. فالجمالُ ليس جمالاً طبيعياً، لكنه ذلك الجمالُ النابعُ من فوضى المدينة. لفت انتباهَ الشاعرةِ جمالُ النساءِ اللائي يتمايلن، وأُعجبت بحركتهن أثناءَ سيْرِهنَّ. تتكشفُ الذاتيةُ المُباشرةُ في السطر الثاني، حيثُ تقرُ الشاعرةُ أن النساءَ اللائي وقعتْ عيناها عليهنَّ هُنَّ أجملُ النساءِ على الإطلاق.

تنتقل الشاعرة من الوصف الذاتي إلى الموضوعي، حيث تُدرج الأسطر الأخيرة من القصيدة صورَ الطبيعةِ. تعجب الشاعرةُ بــالثوب الاصطناعي وتشبهه بــ "أوراق القيقب ذات الأسنان الحادة"، وهذا التطفل على الطبيعة الذي يأتي في اللحظةِ الأخيرةِ مثير للاهتمام وجدير بالملاحظة. بعد الوصف الطويل وتصوير الإعجاب بالنساء، تختتم لويل نصها — بعد وصف النساء الطويل والتعبير عن الإعجاب بهن — بجملة " أوراقِ القيقبِ ذاتِ الأسنانِ الحادة في الخريف " التي تزخر بكثير من المراسلات الطبيعية لما تعتبره الشاعرة / المراقبة النشطة للمدينة. جعلت تلك الجملة النص مزيجا مركباً من تفاصيل ذاتية وموضوعية.

في "قصيدة لقاء" للشاعر الأمريكي إزرا باوند نلحظُ تغلبَ العنصرِ البشري واختفاءَ ملامحِ الطبيعةِ بعناصرها وتفاصيلها:

بينما كانوا يتحدثون عن الأخلاق الجديدة
تفحصتني عيناها.

وعندما هممتُ بالرحيل
كانت أناملُها كنسيج
منديلِ ورقٍ ياباني (Jones, 2001, p. 97)

هُنا يُصورُ الشاعرُ مشهدا مليئا بالحركة في غرفةٍ مليئةٍ بالأشخاصِ وهم يتحدثون عن قضيةٍ مُهمة، بينما ينشغلُ الشاعر والمرأةُ في التواصلِ البصري، وتتحركُ المشاعرُ المُشتركة بينهما وسطَ جوٍ من الفوضى. تتأججُ المشاعرُ عندَ لمسِ الشاعرِ لأناملِ المرأةِ التي نما تجاهَها شعورٌ بالحب أو الإعجاب.

نجحَ الشاعر في تصوير أناملِ المرأة بـ "أنسجة المناديل الورقية اليابانية"، وهذه المناديلُ الورقية شيءٌ اصطناعيٌ يتوافقُ مع جو المدينة، ولا يتنافى مع الجوِ العام للنص. وتشبيه أنامل المرأة بأنسجة المناديل الورقية كنايةٌ عن النعومةِ والملاسة. وقد يرى البعضُ أفضليةَ تشبيه هذه الأنامل بشيءٍ أكثر نعومةً كبتلات الورد مثلا أو كقطعةِ قُماش حريرية، لكن الشاعرَ آثرَ أن يأتي بشيءٍ حسيٍ ربما كان موجوداً داخلَ محيطِ الغرفة بعيداً عن عناصر الطبيعة. نلحظُ أيضا استخدام أداة التشبيه التي تفتحُ بابَ الخيالِ الشعري الذي لا يرغبُ الهايكو في استخدامه. وهذا يُوضح المنحى التّصويري، الذى امتثلَ له شعراءُ الحركة في الغرب، حيث إنهم لم يلتزموا خصائصَ الهايكو الياباني بشكلٍ تام. يمكن تصنيف القصيدة على أنها ذاتيةٌ مكتوبةٌ في لحظةٍ من الزمنِ للتعبيرِ عن حالة الحب أو التواصلِ العاطفي بين شخصينِ في فوضى العالم الحديث.

على الرغم من أنّ شعراء الحركة اتخذوا قصيدة الهايكو النموذج المثالي الذي يعيد إحياء الشعر نجدهم كثيرا ما يخفقون في القبض على لحظة الهايكو؛ لحظة التقاط الأشياء كما هي،و"لحظة استماع الشاعر للأشياء وهي تتحدث لذاتها". والهايكو ليسَ فنَ تركيبِ صورٍ خياليةٍ، ولا يَعْكفُ الشاعرُ فيه على التجريد والمجازِ المطلق، لكنه يرْتكزُ على رؤيةِ الشاعر العميقةِ للعالم. وبذلك يُخالفُ توجهَ رامبو والسورياليين الذين ينادون بتعطيلِ الحواسِ للوصولِ إلى الحقيقة. فالهايكست لا يستغني عن حواسه، فهي أدواتُه التي يستعينُ بها في تصويرِ مشاهدِ الطبيعةِ من حولهِ وتفاصيلِ حياته اليومية وهذهِ الحواسُ هي فرشاتُه التي يشكلُ بها عالمَه المدهشَ الفريد.

ومن النصوص التي لم تنجح في أسر اللحظة الجمالية لابتعادها عن تصوير المشاهد الحسية واعتمادها بشكل كبيرٍ على البلاغة والمجاز الصريح قصيدة " **منتصف العمر**""**لآمي لويل**:

كثلجٍ أسود
بطريقة مبهمة يتدافعُ
متزلجٌ أخرقُ
عضلةُ قلبي المتبلدة (Jones, 2001, p. 90)

لقد بدّد الإفراطُ في الخيالِ والمجازِ الصريحِ وسيطرةَ الملمح السوريالي الواضحِ كثيرا من البهاء الشعري بالنص. في السطرِ الأول عبارةُ " ثلج أسود"غير معتادة وغريبةٌ، بل وتذهبُ بالبساطةِ التي تُعتبر جماليةً مُهمةً، أيضا يتنافى هذا التعبيرُ مع الواقعِ ويسببُ إرباكاً للمعنى لما يحتويه من تجريدٍ ومجازٍ صريح. وهذا ما يفسر مقولةَ الناقد الياباني الأمريكي كينيث ياسودا إن شعرَ الحركة التصويرية يُحاكي الهايكو، لكنه لا يقترب من روحه. شيءٌ آخر يُفقد النص كثيرا من خصائص الهايكو وهو إقحامُ الذات التي لم تقمْ بدور المراقبِ لنقل لحظةٍ معينةٍ من الزمن. فـ"الأنا" حاضرةٌ ومحورية،على عكس الهايكو الذي يرى أن الذات تمثل عائقا يفسدُ البساطةَ في النص الشعري. يتجلى هذا الحضورُ للذاتِ في السطر الأخيرِ عند الإشارة إلى عضوٍ حيويٍ من جسدِ الشاعرة وهو القلبُ الذي يُشبه الجليدَ الأسود. فتشبيهُ عضلة القلب بشيءٍ باهتٍ متبلد أمرٌ منافٍ للطبيعة والواقع،لأنّهاَ مكانُ لضخِ الدممما يجعلُها نشطةً وليست باهتةً. وربما لجأت الشاعرةُ للاستعارةِ لتصويرِ حالةٍ من الألم أو الخدر أو ربما الكآبة، وكلها طرقٌ للتعبير عن العواطفِ الفردية.ولابد لنا أن نُقرَّ أن التعبيرَ عن العواطفِ والأحاسيسِ لا يجب أن يكونَ بعباراتٍ مُباشرة لأن الهايكو ببساطةٍ هو عبورُ تجربةٍ ذاتيةٍ عبر عناصرَ كونيةٍ حسيةٍ.

وإذا ما انتقلنا لنص آخر لـ**يوسا بوسن (1716-Yosa Buson)1784** سنجد اختلافا في نظرة الشاعر للطبيعة :

زهرة فاوانيا مبعثرة
بتلتانِ أو ثلاث
تستلقي إحداها على الأخرى (الصلهبي، صفحة 71)

لقد ترك الشاعرُ عناصرَ الطبيعة تتحدثُ عن ذاتها، وقام هو بدور المتأملِ لها. كان شعراء الهايكو الأوائلُ ينظرون إلى الطبيعةِ على أنها ليس فقط مصدرَ الجمال الكوني والإلهام، بل قيمةً روحيةً ورمزاً للقداسة.يظهر الناقد " **نوغوتشي**" البعد الذي تمثله الطبيعة لشاعر الهايكو بقوله:**"إن بنفسجة ترفع رأسها بين أعشاب الغابة لا تعدو كونها ذرة ضئيلة في مجموع الوجود، ومع ذلك فإن الشمس، مركز كوننا، تدور حولها. لقد منح باشو هذا الاحترام ذاته لكل الظواهر الطبيعية بغض النظر عن حجمها، صغيرة كانت أو كبيرة"** (الأسعد، صفحة 46). يمتلكُ نص **(يوسا بوسن)** سياقاً يُشعُ بالعاطفةِ من خلالِ العلاقةِ الوجوديةِ لشاعرِ الهايكو بالكونِ والطبيعة، فزهرةُ الفاوانيا لها معنىً وحضورٌ وجوديٌ، وليست مجردَ رمزٍ للجمالِ اللحظيِ العابر.

تُقدم القصيدةُ مشهداً جمالياً من الطبيعةِ دون إقحام ذات الشاعر، وليس ثمة محسناتٌ لفظيةٌ أو تراكيب بلاغيةٌ كالاستعارةِ والتشبيه، لذا فالنصُ يحمل في طياته خصائص الهايكو ويعبقُ بجمالياته وبساطته، إنه نموجٌ مثاليٌ وفريدٌ، فزهرة الفاوانيا تمثلُ كيغو ضمنيا لفصل الربيع.استطاع الشاعر أن يعرضُ لحظة خاصةً بأكبرِ قدرٍ ممكنٍ من الدقة، كما اقتصر دوره على المراقبة الموضوعية التي ركَّز خلالها من زاويةٍ خاصةٍ على تصويرِ لحظةٍ جماليةٍ معينة بلغةٍ محسوسةٍ بعيدة عن التجريد الصريح القائم على الخيال والمشاعر المباشرة.

في المرحلة الثانية والثالثة للحركة يمكننا أن ندرك تغيراً واضحا في النمط الشعري من حيث طول وصياغة القصائد، مع ذلك ظل الشعراء يركزون على تشكيل الصورة وجعلها الأساس في النص، لكن كان يصحب طول النص كثرة تفاصيل الصورة وإقحام عناصر تسهم أحيانا في إرباك المشهد وتفتيت تماسكه البنائي، ومثال ذلك قصيدة **"فتاة" لـ (إزرا باوند):**

الشجرة اخترقت يدي
ارتقى النسغ ذراعي ،
نمت الشجرة في صدري -
وتدلت
كأذرع امتدت الأفرع مني.
شجرة أنت،
طحلب أنت،
أنت أزاهير بنفسج فوقها الريح.
طفلة - سامقة -
وكل هذا حماقة للعالم(Pound, A Girl)

تختلفُ هذه القصيدة عن أعمال **(باوند)** الأولى من حيث تنحيه عن تقنية الاختزال والتكثيف، فجليٌ أن الشاعر لم يلتزم البيان التصويري الذى نادي فيه بضرورة العناية باختيار الكلمات لتشكيل صورة غاية في الدقة. ركز باوند على الصورة رغم غرابتها وعدم ترابط أجزائها في محاولة لنقل إحساسه الطفولي. تبدو اللغة المستخدمة بسيطة لكنها تفتقر إلى المباشرة؛كان يمكن للشاعر أن يخفف من حدة المجاز في مناطق كثيرة بالنص إلا أنه آثر أن يجعل نصه خليطاً من التجريدي والحسي.

تختلف آراء النقاد حول تفسير ذلك النص الذي يكتنفه بعض الغموض نتيجة توظيف الملمح الأسطوري "لأبولو ودافني" والصور الشعرية التي صاغها باوند بنوع من الغرابة، فالبعض يرى أن غاية النص هو التركيز على الملمح الأسطوري وآخرون يرون أن القصيدة محاولة لتقديم مفهوم أشمل لنظرة المجتمع إلى الخيال والإبداع من خلال التلميح إلى أهمية "الخيال الطفولي"، فالقصيدة إذن تتيح للقارئ مساحة واسعة من التأويل وفهم الرؤى من زوايا مختلفة ومتنوعة.

استخدم الشاعر صورا مأخوذة من الطبيعة لكنها كُرست لوصف الطبيعة الإنسانية المتمثلة في "الفتاة المحتفى بها" و ليس لتصوير لحظة جمالية مع الطبيعة. تنمو الطبيعة داخل أجزاء جسم الشاعر وتتدفق من جسده الذي ترتبط أجزاؤه بالفتاة، وبالتالي لا يستطيع الصمود أمام حبه العارم فتتفجر مشاعره، يحدث هنا نوع من التأزم النفسي عندما لا يستطيع العالم الخارجي فهم تجربته العاطفية، فيطلق على فعل المحبة "حماقة".

يستخدمُ باوند - مثلَ لويل وبقيةِ شُعراءِ الحركةِ - الشعرَ بشكل عام لشرحِ التجاربِ الفرديةِ والتعبيرِ عن المشاعر الشخصية، فذات الشاعر حاضرة بمشاعرها وانفعالاتها ولا تقوم

بدور المراقب في لحظة معينة. لم يستطع الشاعرُ الغربي أن يكونَ مُحايداً يدعُ تفاصيلَ الكونِ والطبيعةِ تكشفُ عن ذاتها دون أن يُضفى عليها ذاته ومشاعره.

بينما ترتكز مهمة الشاعر الأساسية في الهايكو على فعل المراقبة للمشهد وتقديمه كما هو ببساطة وعفوية،وتعني المراقبة الاستغراق في اللحظة التأملية التي تختزلُ العُمق الجمالي والفكري.

يقول باشو :

السَّوْسَنات:

السيقان كما هي،

والزهور كما هي (الصلهبي، صفحة 71)

تمثل هذه القصيدة نموذجا للهايكو الذي يتسم بالإيجاز والوضوح والذي يتنحى فيه الشاعر تماما ويفسح المجال للعنصر الطبيعي كي يتصدّر المشهد؛ فـ**"عندِ الكتابة، لا تقحمْ ذاتَك في الموضوع. اذهبْ إلى الفكرةِ بشكل مباشر؛ لا تجعل الأفكار تشرد منك"** (Higginson & Penny, 1989, p. 10). ينقل **(باشو)** لنا صُورةَ السوسنات بسيقانها وزُهورها على حالتها الطبيعيةِ دون أن تلمسَ نوعا من المشاعر الذاتية المباشرةِ تجاهَ الكائنات، أيضاً يُشيرُ **(باشو)** إلى الموسمِ الذي عاش فيه لحظةَ الهايكو. فالنصُ ليس تجربةً شخصيةً، لكنه لحظةٌ تأمليةٌ للسوسنات بتفاصيلها وبهائها.

خاتمة:

توصّلت الدراسة إلى أنَّ التّصويرية لم تَكُنْ مدرسةً أدبيةً بقدرِ ما كانتْ حركةً تزعّمَها بعضُ الشّعراءِ الذين أرادوا تغيير نمط الكتابة الشّعرية، فاعتمدوا الصورةَ الحسيةَ في تكوينِ المَشْهدِ الشّعري في أولِ نشأةِ الحركةِ، واقتربوا بذلكَ من الهايكو الياباني، ثم شيئا فشيئا بدأوا في تجريب أشكال شعريّة أخرى كالشّعر الحر والقصيدة الكلاسيكية. على الرغم من الحياة القصيرة للحركة، فإن شعراءها — على قلة عددهم - أسهموا بشكل كبير في إحداث ثورة حقيقية في الشعر الأوروبي الحديث.

اختلف شعراءُ الحركة عن شعراءِ الهايكو في تناول الطبيعةِ نتيجةَ التباينِ الحاد بينَ الذهنيةِ الغربيةِ والشرقية؛ فالغربُ لا يأخذُ الأشياءَ على علاّتها ولا يعتمدُ على حدْسه في نظرته للطبيعةِ والأشياءِ، لذا فهم لم يقوموا بالمعالجة المباشرة للأشياء لأن طريقة تفكيرهم لا تقبل سوى المنطق، بينما يتماهى شعراءُ الهايكو مع الطبيعةِ وينظرونَ إليها نظرةَ عشقٍ وقداسة،فلا تكاد تخلو نصوصهم من الكيغو بإيحاءاته الموسمية التي كانت ترمز للطبيعة ودوراتها، فالطبيعة بتفاصيلها الدقيقة تمثّل لشعراء الهايكو نوعا من الكمال.

قائمة المصادر والمراجع:

1. Basho, M. (n.d.). *The old pond*. Retrieved from Famous Poets and Poems:

http://famouspoetsandpoems.com/poets/matsuo_basho/poems/393.html

2. Bowers, F. (2012). *The Classic Tradition of Haiku: An Anthology.* Mineola, NY: Dover Publications.

3. Engler, B. (1982). *Reading and Listening:The Modes of Communicating Poetry and their Influence on the Texts.* Berne-Francke.

4. Frazer, J. G. (2002). *in Petrzykowsk.*

5. Friedman, S. S. *Psyche Reborn: THE EMERGENCE OF H.D.* Indian university Press Bloomington.

6. Gillies, M. A., Henri, B., & Modernism, B. (1969). *"A Retrospect' and "A Few Don÷ts' BY EZRA POUND.* (MQUP, Ed.) McGill-Queen'sPress - MQUP.

7. Hakutani, Y. (2001). *Modernity in East-West Literary Criticism: New Readings.* London: Fairleigh Dickinson University Press.

8. Higginson, W. J., & Penny, H. (1989). *The Haiku Handbook: How to Write, Share, and Teach Haiku.* New York: Kodansha International.

9. Hudspeth, J. (n.d.). *Study.com*. Retrieved from Oread By H.D.: Analysis & Overview: https://study.com/academy/lesson/oread-by-hd-analysis-lesson-quiz.html?fbclid=IwAR0j4qdeAxmFZaZkGLjrMjUnuDvC7k6pZQscNV4QMlLliosI7Pf62prMMVw

10. Jones, P. (2001). *Imagist Poetry.* UK: Penguin .

11. Kawamoto, K. (1999). The Use and Disuse of Tradition in Bashō's Haiku and ImagistPoetry. (D. U. Press, Ed.) *Poetics Today , 20* (4).

12. M.Graber, G. (2007). *Modernism Revisited: Transgressing Boundaries and Strategies of Renewal in ...: Victoria Pâtea ،Paul Scott Derrick.* New York: Rodopi Amsterdam.

13. M.Graber, G. (2007). *Modernism Revisited: Transgressing Boundaries and Strategies of Renewal in American Poetry.* New York, New York: Rodopi Amsterdam.

14. Morgan, T. L. (2011). *Inverting the Haiku Moment: Alienation, Objectification, and Mobility in Richard Wright÷ s 'Haiku: This Other World÷ in the Other World of Richard Wright' , Perspectives on His Haiku.* Jackson university of mississippi: Jianqing Zheng.
15. Pound, E. (n.d.). *A Girl* . Retrieved from Famous Poets and Poems: http://famouspoetsandpoems.com/poets/ezra_pound/poems/18774?fbclid=IwAR2dXVRIw-yyN1OiWSvLaMt2fG7-wq4EQZjR6cBVXFIe00qrwFLAwCQSGTM
16. Pound, E. (n.d.). *In a Station of the Metro*. Retrieved from poets.org: https://poets.org/poem/station-metro
17. Rainey, L. (2005). *Modernism: An Anthology is the most comprehensive anthology of Anglo-American modernism ever to be published.* (B. Publishing, Ed.) Blackwell Publishing.
18. Selland, E. (1993). TheModernist Tradition in Japan: SomeIntroductoryComments. (C. Review, Ed.) *Chicago Review , 39* (3-4).
19. Tearle, O. (n.d.). *A Short Analysis of Ezra Pound÷s 'A Few Don÷ts by an Imagiste÷*. Retrieved from Interesting Literature: https://interestingliterature.com/2017/01/a-short-analysis-of-ezra-pounds-a-few-donts-by-an-imagiste/
20. Y.Hakutani. (2009). *Haiku and Modernist Poetics.* US: Palgrave Macmillan .
21. حسن الصلهبي. *كتاب الفيصل- صوت الماء —مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني.* الرياض: دار الفيصل الثقافية.
22. حسني التهامي. (16 أفريل، 2020). بروس روس: جوهر الهايكو. مجلة ميريت *للنشر* .
23. محمد الأسعد. *حسرة الظل: تجارب في الشعرية النادرة والبساطة الجميلة.*

من "السيمورغ"" إلى "السيبورغ"
استعارات اللطافة والكثافة في مقولتي "الإنسان الكامل" و"الإنسان المزيد"
From « Cyborg » to « Simorgh »
Metaphors of Lightness and Density in the concepts of « perfect human » and « augmented human »

د. عبد الكريم الفرحي
أستاذ باحث الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين لجهة فاس مكناس — المغرب
Karimfarhi2@gmail.com

الملخص: تُقارب هذه الورقةُ البحثية -ضمن رؤية تجسيرية- جملةً من التحولات القيمية والرمزية التي تستبطنها استعاراتُ اللطافة والكثافة في مقولتي "الإنسان الكامل" و"الإنسان المزيد". ويمتد مجال النظر فيها بين أفقين استعاريين؛ الأفق الأول تجسده استعارات "السيمورغ" (Simorgh) التي ترشحُ بها سردياتُ الطير؛ بدءا مما تَرَسَّخَ في النسق العرفاني لكل من ابن سينا وأبي حامد الغزالي وفريد الدين العطار، ثم انعطافا إلى ما قرره ابن عربي وعبد الكريم الجيلي بخصوص مراقي التدرج من حضيض الكثائف إلى ذُرَى اللطائف. والأفق الثاني ترسخه استعارات "السيبورغ" (Cyborg) التي يرتسم فيها مسلك للكثافة نحتته اصطلاحيا تأصيلات كل من مانفرد كلاينز (Manfred Clynes)، وناثان كلاين (Nathan S. Kline)، ولوتشيانو فلوريدي (Luciano Floridi)، وإلزا غودار (Elsa Godard). وتَفَتَّقَ استعاريا في حضن مفهوم "الإنسانية 2.0" الذي بشر به منظر ما بعد الإنسانية (Posthumanism) رايمون كورزواي (Raymond Kurzweil) في إنجيله عن سردية الكمال الإنساني، وتَحَقَّقَ وجوديا في مفهوم "السيبورغ" ذي العلقة السيميائية بعصر الإبدالات الرقمية. وقد تكشف أن الكمال المنشود في الأفقين الاستعاريين ظل مترجحا بين رمزية "معدوم محض"، وواقعية "موجود محض". أما في المستقبل فنزعم أنه سيمضي في اتجاه سديمية "افتراضي محض". بالنظر إلى ما تكشف عنه إبدالات الفضاءات الافتراضية من حيث هي أكوان يعمرها القرين الرقمي ليس بوصفه "سيبورغ"، بل بوصفه "إنفورغ" (Inforg).

الكلمات المفتاحية: السيبورغ، السيمورغ، الإنسان الكامل، الإنسان المزيد، استعارات اللطافة والكثافة. الذكاء الاصطناعي،

Abstract: This research paper approaches, within a bridging view, a set of value and symbolic shifts that are implicit in the metaphors of cuteness and intensity in the terms of "perfect human" and " augmented human". The scope of its consideration extends between two allegorical horizons; The first horizon is embodied in the ”Simorgh metaphors‘ that abound in the bird's narratives; Starting with what was consolidated in the mystical system of Ibn Sina, Abu Hamid Al-Ghazali, and Farid Al-Din Al-Attar, then turning to what was decided by Ibn Arabi and Abdul Karim Al-Jaili regarding the ladder of advancement in the degrees of perfection. The second horizon is revealed by the ”cyborg metaphors‘ related to the concept of density. We refer to Manfred Clynes, Nathan S. Kline, Luciano Floridi, Elsa Godard, and Raymond Kurzweil. It was found that the desired perfection in the two metaphorical horizons remained oscillating between the symbolism of "pure non-existent" and the realism of "purely existing". In the future, we claim, it will go in a 'purely hypothetical' nebula direction. Looking at what the substitutions of virtual spaces reveal in terms of universes inhabited by the digital counterpart not as "cyborg", but as "Inforg".

key words: Simorgh, Cyborg, perfect human, augmented human, Humanity 2.0.

تقديم

بين "السيمورغ" و"السيبورغ" ملامح جامعة وأخرى فارقة؛ أما الجامعةُ فمنها ما يرتد إلى التجانس في الصورة اللفظية، ومنها ما له علقة بالإحالات السيميائية على حقائق الكمال الإنساني أو أوهامه. أما الفارقةُ فكثيرةٌ ولا تكاد تحصر إلا على سبيل الاستقراء الجزئي للأنساق الثقافية التي تَخَلَّقَ في أرحامها كلا المفهومين. فالأول يعود اشتهاره إلى زمن فريد الدين العطار (القرن السادس الهجري) صاحب "منطق الطير"؛ حيث اجتمعت الطيرُ من كل الأعصار والأمصار على تَـمَايُزِ أنواعها وتَبَايُنِ طباعها تحت إمرة الهدهد، فأَمَرَهَا أن تُلْقِيَ بالأرواح نثَارا، وتَسِيرَ في رحلة الأشواقِ والأشواكِ نحو أعتاب "السيمورغ" مَلِكِ الطيور المتوهجِ في عَلْياءِ عِزَّتِه، المحتجبِ في رِدَاءِ منْعَتِه. المطلقِ في جلاله وجماله، لعلها تستشرف على كمالاته، فتقتبس من أنواره. وأما الثاني فيرتد بنا إلى زمن غير بعيد، وتحديدا إلى العام 1960م، حيث نَحَتَ العالمان الأمريكيان مانفرد كلاينز وناثان كلاين (Manfred Clynes & Nathan S. Kline) مصطلح "سيبورغ" (cyborg) من صيغة (cybernetic organism) في مجلة (Astronautics)، لتوصيف كائن "إنسالي" (صيغة منحوتة من كلمتي: إنساني وآلي) يتآلف فيه العضوي بالتقني بوساطة تكنولوجيا هندسة الذكاء الاصطناعي... لكن بين لطافة السيمورغ وكثافة السيبورغ، ينفتح مصراعُ بابِ أسئلةِ "الإنسان الكامل" و"الإنسان المزيد" على استعارات تمتد من السحاب إلى التراب.

1. لطافة الكمال في مرآة السيمورغ:

1.1. رمزية رحلة الطير من عتمة الظلال إلى لطافة الأنوار:

نشير ابتداء إلى أن الرحلة الرمزية لأسراب الطير من حضيض الكثائف الظلمانية إلى ذرى اللطائف النورانية بقصدية الترقي في مدارج الكمال لم ترد على سبيل الحصر في منظومة فريد الدين العطار فقط، بل سَبَقَتْها إرهاصاتٌ وأصول، وبُسِطَتْ قَبْلَها مقدماتٌ وفصول. ويكفي أن نشير على جهة الاختصار إلى رسالتي ابن سينا وأبي حامد الغزالي الموسومتين كلتيهما ب"رسالة الطير".

ففي الأولى (ابن سينا: 1891، من ص42 إلى ص48)، يصدح الشيخ الرئيس في وجه مريدي الحقيقة والباحثين عن الكمال أَنْ "طيروا، ولا تتخذوا وكرا تتقلبون إليه، فإن مصيدة الطيور أوكارها(...) [كما أن] خير الطلائع ما قَوِيَ على الطيران". وفي هذه العباراتِ ما فيها من الإشاراتِ المحفزة على التحرر من طور الكثافة والارتقاء إلى طور اللطافة. إثر ذلك، يسرد في قالب تخييلي أَخَّاذ كيف أنه كان مشمولا في زمرة سربة طير، حين وقعوا جميعا في فخاخ طائفة من المقتنصين الذين رَتَّبُوا الشَّرَكَ وأعدوا الطعمَ وتواروا مختبئين. فانضمتْ الحلقُ على أعناق الطير، وتشبث الشركُ بأجنحتها وتعلقت الحبائلُ بأرجلها. ولما أدركت أنها وقعتْ في الفخاخ فزعتْ إلى الانفلات والانفكاك فما زَادَهَا اضطرابُها إلا تعسيرا. حينها كادتْ تستسلمُ للهلاك وتستأنسُ بالشرك وتطمئنُّ مكرهةً إلى الأقفاص؛ وليست الأقفاص في واقع الأمر إلا دليلا على القيود والحدود والأغلال التي تحول بين الطير وبين تحقيق صفات الطّيْريةِ المقترنةِ رمزيا

بدلالة اللطافة. بيد أن قوة عزمها جعلتها لا تستيئسُ من النجاة، فقررتْ أن تطير مجتمعةً بأحابيل المقتنصين وشركهم. وكان عليها أن تجتازَ ثمانيةَ جبالٍ شاهقاتِ الهامات، كي تصل إلى من تعتقد أن في مُكْنَته تخليصَها من حبائلها وأغلالها. وفي خلال الرحلة لم يكنْ لها بدٌّ من مُكابدة التَّعَبِ ومُغالبةِ النَّصَبِ. ولم تَطَّرِحِ الإعْيَاءَ إلا بعد أن جاوزتْ هامةَ الجبل السابع، هنالك حيث تَيَسَّرَ لها أن تأخذ لأنفسها نصيباً من الراحة في جنانٍ مُخضرةِ الأرجاءِ مُمتدةِ الأفياء، لكنها سرعان ما أدركت أن الأعداء -لا شك- يقتفون أقْدامَها ويتفقدون مقامَها، وتنبهتْ إلى أنه لا مَخْدَعَةَ كالأمنِ ولا مَنْجاةَ كالاحتياطِ ولا حِصْنَ أمنع من إساءة الظنون، وإن طابَ الثواءُ بها في هاتيك الأفياء فلا طَيْبَ كالسلامة. حينها أجمعتْ على مواصلة الرحلة إلى الجبل الثامن الشامخ؛ فوراءه مدينةٌ يَعْمُرُها الملكُ الأعظم الذي ما اشتكى إليه أحدٌ وتوكل عليه إلا وكشفَ عنه الضراءَ بقوته ومنعته. فيممتْ سربةُ الطير مدينةَ الملك ودخلتْ قصرَه، فلما رُفِعَ لها الحجابُ ولحظتْ أعينُها الكمالَ الجامعَ أطراف الجمالِ والجلالِ دهشتْ دهشةً شغلتها عن الشكوى. بيد أن الملك رَدَّ عليها الثباتَ بلطفه؛ حينئذ اجترأتْ على مكالمته وعَبَّرَتْ بين يديه عن قصتها. فقال لها: "لا يَقْدِرُ على حل الحبائل عن أرجلكم إلا عاقدوها؛ وإني مُنْفِذٌ إليهم رسولا من أجل إماطةِ السُّوءِ عنكم، فانصَرِفُوا مَغْبُوطِين". (شيخو: 1985، ص69). قال قائد الطير في وصف الملك -وهذا هو الشاهد الذي رغبنا في الصيرورة إليه بعد إيجاز أحداث الحكاية، وسنعود إلى تفصيل القول في رمزيته-: "إنه مهما حَصَّلْتَ في خاطرك جمالًا لا يمازجه قبحٌ، وكمالًا لا يشوبه نقصٌ، صادفتَهُ مستوفًى لديه. وكل كمال بالحقيقة فهو حاصل له، وكل نقص ولو بالمجاز منفي عنه كله" (ابن سينا: 1891، ص47).

لقد طار السارد في رحلة تخييلية مع سربة الطير، ولما قَرَعَتْ قصتُه سَمْعَ من أنكرها، قال المنكر: "أراكَ مَسَّ عقلَكَ مسٌّ، وأَلَـمَّ بك لـمَمٌ، وما والله ما طرْتَ بل طار عقلُك، وما اقتنصتَ بل اقْتُنِصَ لبُّك. أَنَّـى يطيرُ البشرُ أو ينطقُ الطيرُ؟". (ابن سينا: 1891، ص47). لله دره من مُنْكِرٍ مُتَعَنِّتٍ! لَيْتَهُ صادفَ من أبْلَغَهُ أنه في معارج الكمال يمكن أن يطير البشري، وأنه في مدارج الخيال يجوز أن يتحدث اللسانُ البشريُّ بمنطق الطير! بل إنه نهجٌ جارٍ على لسان أهل السلوك متداولٌ في عرفانياتهم؛ فها هو ذا أبو نصر السَّراج الطوسي يروي عن أبي يزيد البسطامي أنه قال: "أوَّلَ ما صِرْتُ إلى وحدانيته، فصرتُ طيراً جسمُه من الأحدية، وجناحاه من الديمومية؛ فلم أزلْ أطيرُ في هواء الكيفية عشرَ سنين، حتى صرتُ إلى هواءٍ مثل ذلك مائةَ ألف ألف مرة، فلم أزلْ أطير إلى أن صرتُ في ميدان الأزلية، فرأيتُ فيها شجرةَ الأحدية. ثم وَصَفَ أرضَها وأصلَها وفرعَها وأغصانَها ثمارَها". (الطوسي: 1960، ص464). قال الطوسي معلقا: "فأما ما يجدُ المتعنّتُ مَطْعَناً في ما قال أبو يزيد(...) وهو قوله "صِرْتُ طيرا"، و"لم أزل أطير"، فكيف للمرء أن يصير طيرا، ويطير؟ والمعنى، في ما أشار إليه، سُمُوُّ الهممِ وطيرانُ القلوب، وذلك موجود في لغة العرب؛ أن يقول القائل: كدتُ أطير من الفرح، وقد طار قلبي، وكاد يطير عقلي". ثم يواصل مستدلا: "وقال يحيى بن معاذ: الزاهد سيَّار والعارف طيَّار. يريد بذلك أن العارف في قصده إلى مطلوبه أسرع من الزاهد، وهذا جائز"(الطوسي: 1960، ص465). وفي

هذا كفاية كل منكر أو متعنت يرى مَطْعَناً في عرفانيات الطيرية والطيران. وسيأتي قولٌ بعد حين في أن لغةَ الطير لغةٌ لطيفة لا كثيفة، فلا يفهمها إلا من كان كالطير لطيفا.

أما في الثانية فقد حكى الغزالي (الغزالي: دون تاريخ، من ص312 إلى ص315). أن أصناف الطيور زعموا -إثر اجتماعهم- أنْ لا بد لهم من ملك. وقرروا أنه لا يصلح لهذا الشأن إلا الملكُ العنقاء. فجمعتْهم داعيةُ الشوقِ وهِمَّةُ الطلَب، وعقدوا العزمَ على النهوضِ إليه، والاستظلال بظله، والمثولِ بفنائه، والاستسعاد بخدمته. وكادتْ تفترُ عزائمُهم إذ نادى منادٍ: لا تُلقوا بأيديكم إلى التهلكة، ولَازِمُوا أماكنَكُمْ، ولا تفارقوا مساكنَكُمْ، فإنكم إن فارقتم أوطانَكم ضاعفتم أشجانَكم... بيد أن نداء التَّعَذُّرِ ما زادهم إلا شوْقاً وقَلَقاً وتَحَيُّراً وأَرَقا. بالرغم من علمهم أنه دون مُرادهم المهامهُ الشاسعةُ والجبالُ الشاهقةُ والبحارُ المغرقةُ وأماكنُ القرِّ ومساكنُ الحرِّ التي توشك أن تُعْجِزَهُمْ عن بلوغِ الطَّلَب وإدراك الإرَب، إلا أنهم امتطوا مطيةَ الهمَّة ورحلوا في طريق مرادهم يحفزهم الشوق... لكن في مسالك رحلتهم هَلَكَ من كان من بلاد الحر في بلاد البرد، ومات من كان من بلاد البرد في بلاد الحر، وتصرفتْ فيهم الصواعقُ وتحكمتْ عليهم العواصفُ، ولم تَصِلْ إلى جزيرة الملك العنقاء المتربع في أمنعِ حِصْنٍ مِنْ حمى عزه إلا شرذمةٌ قليلة. فلما نزلوا بفنائه واستظلوا بجنابه، أَخبروا سكانَ حضرته أنهم حضروا ليكون ملكَهم... فقيل لهم: أتعبتم أنفسكم، فنحن الملك شئتم أو أبيتم، جئتم أو ذهبتم، لا حاجة بنا إليكم. فلما أحسوا بالاستغناء والتعذر، أَيِسُوا وخَجِلُوا، وخابتْ ظنونُهم، وكادت تتعطل إرادتُهم. فشملتهم الحيرةُ وبَهَرَتْهُم العزةُ، وقالوا: لا سبيل إلى الرجوع، فقد تخاذلت القوَى وأَضْعَفَنَا الجَوَى، فليتنا تُرِكنا في هذه الجزيرة لنموت عن آخرنا. هذا وقد شملهم الداءُ وأشرفوا على الفناء. فلما عَمَّهُم اليأسُ وتضايقتْ بهم الأنفاسُ تداركهم الإيناسُ، وقيل لهم هيهات... فإن كان كمالُ الغنى يُوجِبُ التَّعَزُّزَ والرد، فجمالُ الكرم أَوْجَبَ السماحةَ والقبول. فبعد أن عَرَفْتُم مقدارَكُمْ في العجز عن معرفة قَدْرِنَا فحقيقٌ بنا إيواؤُكم؛ فهاهنا دارُ الكرمِ ومنزلُ النعم... ومن استشعر عَدَمَ استحقاقه فحقيقٌ بالملك العنقاء أن يتخذه قرينا. فلما استأنسوا بعد أن استيأسوا، وانتعشُوا بعد أن تَعَبَّسُوا، ووَثِقُوا بفيض الكرم، سألوا عن رفقائهم الذين قُطِعتْ بهم المهامهُ والأوديةُ أو غرقوا في لجج البحار ولم يصلوا لا إلى الدار ولا إلى الديار، فقيل لهم: إنهم قد اجْتَبَتْهُم أَيَادِي الاجتباء، فهم جميعاً مقربون، بل هم مشمولون بحجاب العزة وأستار القدرة. فلما سمعوا ذلك واستبصروا بكمال العناية وضمان الكفاية كَمُلَ اهتزازُهم وتَمَّ وثوقُهم فاطمأنوا وسكنوا واستقبلوا حقائق اليقين بدقائق التمكين، وفارقوا بدوام الطمأنينة إمكان التلوين. يقول الغزالي: "من يَرْتَاع لمثل هذه النكت فليجدِّدْ العهدَ بِطَوْرِ الطَّيْرية وأريحية الروحانية، فكلام الطيور لا يفهمه إلا من هو من الطيور". (شيخو: 1985، ص74). وفي هذا إحالة على استعارات اللطافة في العرفانيات الطيرية.

وإذ وجب تمهيد المقدمات وبسط الأصول في النص الأول برحلة سربة الطير نحو الملك العادل الأمثل من أجل تخليصها من القيود والأغلال، وفي النص الثاني برحلة أصناف الطير نحو الملك العنقاء الأجمل بُغْيَةَ الاستظلال بظلاله والاستكمال بكماله، فإن القصد هو الصيرورة إلى

توصيف الرحلة نحو السيمورغ في نص ثالث لفريد الدين العطار صاحب "منطق الطير"، وقد صارت لدينا مقدمات وأصول في أن بين الملك الأعدل الأمثل لابن سينا، والملك العنقاء الأجمل للغزالي، والسيمورغ الأجل الأكمل لفريد الدين العطار تَنَاصّاً في رمزية الارتقاء وتدرج سلمية الكمال من حضيض الأسافل إلى ذرى الأعالي، ومن كثافة الطينية إلى لطافة الطيرية، ومن إغساق الظلمانية إلى إشراق النورانية، ومن قيود الجسمانية إلى أريحية الروحانية، مما لا تكاد تخطئه الأعيان والأذهان اللواحظ.

2.1. لطافة الطيرية في مرآة كمال السيمورغ:

في بوادي سردية فريد الدين العطار المنتظمة في سمط العرفانيات الطيرية، يقول الهدهد مخاطبا جملةَ الطير: "كم قضيتُ السِّنين أجوبُ البر والبحر، وكم أصابني قَطْعُ الطريق بالاضطراب والدوار، قد جُبْتُ الوادي والجبل والقفار، كما طَوَّفْتُ العالم في عهد الطوفان، وسافرت كثيرا مع سليمان، كما جُبْتُ عرصات العالم، فعرفتُ ملكنا، ولكنني لا أستطيع السير إليه وحدي...". (العطار: 2002، ص185). ونحسب أن تحت هذه العبارةِ إشارةً إلى أن سلوك طريق الكمال لا يكون بالاستفراد، بل بالتشارك والتضام والانتظام. فحكمة الحكيم وخبرة الخبير وعرفان العارف في حال الاستفراد قد يؤول إلى مَهْلَكَةِ الاغترار ومَزْلَقَةِ الأهواء. ولعل نداء الهدهد يأتي في هذا المساق، إذ قال: "فإذا صحبتموني في سفرتي، أصبحتم أصفياءَ ذلك الملك وجلساءَ عتبته. فاطرحوا عنكم مَعَرّةَ الغرور والهوى(...) انثروا الأرواح وسيروا في الطريق، وامضوا قُدُماً نحو تلك الأعتاب، فَلَنَا ملكٌ بلا ريب يُقيم خلف جبل يقال له جبل قاف؛ اسمه "السيمورغ" ملك الطيور، هو منا قريب ونحن عنه جد بعيدين، مقره يعلو شجرة عظيمة الارتفاع(...) إنه الملك المطلق المستغرق دائما في كمال العز(...) ما أدركَ عَالِمٌ كُنْهَهُ، وما رأى بصيرٌ جمالَه، ولا طريقَ لكماله بين البشر(...) إنْ تُجْمَعَ أَنْصِبَةُ الخلق من ذلك الكمال وهذا الجمال، فلن تزيد جميعُها عن قبضة من خيال(...) فلا تظن أن الطريق قصير، بل يلزم رجلٌ شجاعٌ جسورٌ لهذا لطريق، وذلك لأنه طريق طويل وبحر عميق عميق...". (العطار: 2002، ص ص 185-186). ولعله من باب المحتوم أن تكون على قدر الهمم الهموم.

فلما سمعت الطيرُ وصفاً مستفيضاً عن أوصاف الجمال والجلال والعزة والكمال التي يتصف بها هذا الملك، ما عاد يَقِرُّ لها قرار، واستبدَّ بها الشوقُ إليه. بيد أنها سرعان ما أدركت أن سلوك الطريق إليه دونه قواطعُ ومانعُ. فطفقتْ تسوق الأعذارَ والتبريرات. كما لو أنهم حفنةٌ من الضعاف والعجزة وقد عدموا الريشَ والجناحَ والجسدَ والمقدرة. ومن كان عذرُه واهياً أنَّــى له إرادةُ الوصول إلى السيمورغ؟ لكن سرعان ما تضاعفَ لديهم الشوقُ وغالبَهُم العشقُ وتَقَرَّرَ السيرُ تحت إمرة الهدهد...

تأوهت الطيورُ من أهوال الطريق، وسالت الدماءُ من أجنحتها وريشها، وكثرت الأدواءُ وقَلَّتْ حيلةُ دوائها. وفي أثناء عبور الأودية السبعة التي تتخلل الطريقَ إلى السيمورغ توالت الأعذارُ والتبريراتُ والعلل. فهلَكَ مِنَ العجز مَنْ هلك، واحترقَ كالفراشة مَن احترق، وسلَكَ إلى نهاية الطريق من سلك. لكن الواصلين من ضمن الحشود لم يكونوا بالقطع إلا نفراً قليلا... فلما جاء

حَاجِبُ العزة من الأعتاب العلية رأى أمامه ثلاثين طائرا في غاية العجز والهزال والوهن. قالت سربة الطير: "إننا حضرنا إلى هذا المكان ليكون السيمورغ لنا السلطان، ونحن جميعا حيارى في هذه الديار، وقد أصبحنا عاشقين لا يقر لنا قرار، لقد انقضت مدة مديدة حتى جئنا من هذا الطريق، ووصلنا إلى الأعتاب ثلاثين بعد أن كُنَّا آلافا، وقد جئنا من طريق بعيد وكلنا رغبة في أن نحظى بالحضور في هذه الحضرة...". فبادرهم حاجبُ الحضرة بقَوْلٍ يتناصُّ مع ما ورد في سردية الغزالي، إذ صاح في الجمعِ: "أيها العجزة، يا مَنْ تلوثتم بدماء القلب كالوردة، إن تكونوا أو لا تكونوا في العالم، فهو السلطان المطلق الدائم، ومائة ألف عالم مليئة بالجند والحشم ليست إلا نملة على باب السلطان الأعظم، ولن ينتج عنكم في النهاية إلا الألم". فيئس الكُلُّ من هذا القول وصاروا بلا حراك كالموتى، ولما استفاقوا من هول الصدمة قالوا: "كيف ينعم علينا هذا السلطان المعظم بالذل في نهاية الطريق؟ فليس لأحد أن يحظى بالذل منه مطلقا. ولو حدث هذا فليس الذل منه سوى عز وسؤدد" (العطار: 2002، ص ص417-418). ثم فَنَتْ أرواحُ الطيور إثر ذلك فناءً محضا، وذلك من فرط الحياء والخجل. وما أن تطهرتْ جميعُها من "كل الكل" حتى وجدوا أرواحهم جميعا من نور الحضرة، ثم صاروا عبيدا للروح الجديدة، و"انمحى من صدورهم كل ما صنعوه وما لم يصنعوه، وأضاءتْ من جباههم شمسُ القربة، فأضاءتْ أرواحُ الجميع من هذا الشعاع". (العطار: 2002، ص419). في هذه اللحظة تجلَّتْ طلعةُ السيمورغ متوهجةً بإزائهم. فلما نظر الثلاثون طائرا على عجل واستحياء في مَجْلَى السيمورغ (سي مرغ بالفارسية اللغة الأصلية لمنظومة منطق الطير تعني ثلاثين طائرا. نشير هنا إلى أن الترجمة ضيعت جمالية التجنيس بين سي مرغ/ ثلاثين طائرا، وبين سيمورغ/ ملك الطيور الأكمل)، تملكتهم الحيرة والاضطراب، إذ اكتشفوا أن السيمورغ هو الثلاثون طائرا، وأن الثلاثين طائرا هي السيمورغ. "فكل منهما السيمورغ بلا زيادة ولا نقصان.. فهذا هو ذاك، وذاك هو هذا". (العطار: 2002، ص421). وسرعان ما غرقوا في بحر الحيرة والاختباط، إذ لم يعرفوا فرقا بين "الأَنِّيَة" و"الأَنْتِيَة". ولما سألوا صاحبَ الحضرة بلا حرف، وطلبوا كشف السر، جاءهم الخطاب بلا لفظ: "إن صاحب الحضرة مرآةٌ ساطعةٌ كالشمس، فكل من يُقْبِلُ عليه يرى نفسه فيه، ومن يقبل بالروح والجسد، ير الجسد والروح فيه، ولأنكم وصلتم هنا ثلاثين طائرا، فقد بَدَوْتُمْ في هذه المرآة ثلاثين طائرا، وإذا حضر أربعون أو خمسون طائرا فإنهم يرفعون الحجب عن أنفسهم(...) فامحوا أنفسكم فينا بكل عز ودلال، حتى تجدوا أنفسكم فينا. وهكذا انمحوا فيه على الدوام كما ينمحي الظل في الشمس والسلام". (العطار: 2002، ص421-422). بعدما مضى زمن بلا حَدٍّ محدودٍ ولا عَدٍّ معدودٍ لا في البداياتِ ولا في النهايات، "أسلمت الطيرُ أنفسَها إلى الفناء الكلي بكل سرور. وما أن غاب الكل عن رشدهم، حتى ثابوا ثانية إلى رشدهم، فقد وصلوا إلى البقاء بعد الفناء". (العطار: 2002، ص426). وفي ذلك ما فيه من الدلالة على الصيرورة من مقام الفناء (النقصان) إلى مقام البقاء (الكمال). يقول العطار: "وليس لأحد قط من المحدثين أو القدماء أن يتحدث عن ذلك الفناء وذلك البقاء. وهذا الأمر بعيد بالنسبة لك عن مجال النظر، لأن شرحه بعيد عن الوصف والخبر. ولكن في طريق مثل طريق أصحابنا هل

يمكن شرح البقاء بعد الفناء؟ وأين يمكن إتمام ذلك؟ إن هذا يلزمه كتاب جديد. ولكن من ذا الذي يدرك أسرار البقاء؟ ومن ذا يكون جديرا بها؟". (العطار: 2002، ص423). وبالتناظر نقول: من ذا يدرك أسرار الكمال؟ ومن ذا يكون جديرا به؟ ومعنى هذا أن المستكمل لا يدرك الكمال إلا من طريق المحو في الذلة بالفناء، كي يرتقي في سلم العز بإثبات البقاء.

3.1. في وصف الكمال وتوصيف الإنسان الكامل:

الصفة "ما تبلغك حالة الموصوف؛ أي ما تُوصِلُ إلى فَهْمِكَ معرفةَ حاله، وتُكَيِّفُهُ عندك وتَجْمَعُهُ في وَهْمِك، وتُوضحه في فكرك، وتَقِرُّ به في عقلك، فتذوقَ حالةَ الموصوف بصفته". (الجيلي: 1997، ص37). وإذ سبق أن تقرر في جملة السرديات التي أوجزنا حكاياتها، أن رحلات الطير كانت تسبح في فلك البحث عن الكمال المخيل في صورة "معدوم محض"، وهو الملك الأعظم الأعدل في السردية الأولى، والملك العنقاء الأمثل في السردية الثانية، والسيمورغ مرآة الوجود ومجلاه الأجمل في السردية الثالثة، فقد وجب التذكير بأنه يمكننا رد هذا "المعدوم المحض" إلى "موجود محض" هو اسم "الله" الأكمل، وفق ما ترسخ في عرفانيات الشيخ الأكبر ابن عربي[2]، وفي تفصيلات عبد الكريم الجيلي صاحب "الإنسان الكامل"[3]؛ فاسم "الله" الأكمل هو المتفرد بكمال الكمالات من أزل الآزال إلى أبد الآباد. بل إنه بمثابة "هيولى الكمالات كلها، [بحيث]لا يوجد كمال إلا وهو تحت فلك هذا الاسم، ولهذا ليس لكمال الله من نهاية، لأن كل كمال يظهره الحق من نفسه فإن له في غيبه من الكمالات ما هو أعظم من ذلك وأكمل، فلا سبيل إلى الوقوع على نهاية الكمال من الحق بحيث أن لا يبقى مُسْتَأْثَراً عنده، وكذلك الهيولى المعقولة أيضا لا سبيل إلى بروز جميع صورها بحيث أن لا يبقى فيها قابلية صورة أخرى". (الجيلي: 1997، ص ص31-32). وفي هذا السياق نفهم تجلي "السيمورغ" (الثلاثين طائرا) في السيمورغ، وكذا القول "لو كانوا أربعين لوجدوا أربعين، ولو كانوا خمسين لوجدوا خمسين..." في مرآة السيمورغ. يقول صاحب "الإنسان الكامل": "واعلم أن الحق سبحانه وتعالى جعل هذا الاسم مرآة للإنسان". (الجيلي: 1997، ص31). ولأجل ذلك فإن نسبة صفات الكمال للخلق إنما من طريق العارية والمجاز، أما بالأصالة والتحقيق فنسبتُها لاسم الحق الأكمل بلا شك. بيد أن ههنا نكتةً يتعين التلميح إليها، وهي أن الناقص حين يستند إلى الكامل يتلبس بكمالاته فلا يغدو ناقصا، كما أن الكامل حين يفيض بكمالاته على الناقص يغمرُ نقائصَه فيصير الناقصُ في حضرة الكامل كاملا. وفي هذا السياق نفهم نشدانَ سرباتِ الطير في سرديات ابن سينا والغزالي والعطار للكمال في حضرة الكامل بعد أن استشعرت النقصان في ذواتها. فمن طبيعة المأْلُوهِ الناقصِ أن يتعشق بـمُؤَلَّهِه الكامل تَعَشُّقَ المريد بالمراد. مع الإشارة إلى أن مراتب التعشق والإرادة متدرجة من مظهر الحد الأدنى وهو الميل إلى مظهر الحد الأقصى وهو العشق. وقد ورد بعضُها على سبيل الإلماع في جملة سرديات الطير، أما على جهة التفصيل، فالمظهر الأول من تلك المراتب هو "الميل، وهو انجذاب القلب إلى مطلوبه، فإذا قَوِيَ جدّاً سُمي وَلَعا، وهو المظهر الثاني للإرادة، ثم إذا اشتد وزاد سُمي صبابةً، وهو إذا أخذ القلب في الاسترسال فيمن يحب فكأنه انصب كالماء إذا فرغ لا يجد بدا

من الانصباب، وهذا هو المظهر الثالث للإرادة، ثم إذا تفرغ له بالكلية وتمكن ذلك منه سُمي شغفا، وهو المظهر الرابع للإرادة، ثم إذا استحكم في الفؤاد وأخذه عن الأشياء سُمي هوى، وهو المظهر الخامس، ثم إذا استوفى حكمه على الجسد سُمي غراما، وهو المظهر السادس للإرادة، ثم إذا نما وزالت العلل الموجبة للميل سُمي حبا، وهو المظهر السابع، ثم إذا هاج حتى يفنى المحب عن نفسه سُمي ودّاً، وهو المظهر الثامن للإرادة، ثم إذا طفح حتى أفنى المحب والمحبوب سُمي عشقا، وفي هذا المقام يرى العاشق معشوقه فلا يعرفه ولا يصيخ إليه، كما روي عن مجنون ليلى أنها مرّتْ به ذات يوم فَدَعَتْهُ إليها لتحدثه، فقال لها: دعيني؛ فإني مشغول بليلى عنك". (الجيلي: 1997، ص85). وها نحن نستقرئ مرة أخرى من كلام "المجنون" أن المعشوق ليس جسما كثيفا بل مثالا كاملا للعشق لطيفا. وفي هذا القول بعض ما يفسر إنكار الثلاثين طائرا لصورتهم في مَجْلَى مرآة السيمورغ، فَهُمْ في حال الانشغال بالسيمورغ (المثال وأنموذج الكمال) عن رؤية أنفسهم حتى بعد إذ بلغوا ما بلغوا من سلم الارتقاء في درجات الكمال. لم يدركوا أن الكمال مثل السيمورغ تماما "فكل من يقبل عليه يرى نفسه فيه". (العطار: 2002، ص421). إن عشق الكمال هو عشق محض "لا يدخل تحت رسم ولا نعت ولا وصف، فهو -أعني العشق في ابتداء ظهوره- يفني العاشق حتى لا يبقى له اسم ولا رسم ولا نعت ولا وصف؛ فإذا امتحق العاشق وانطمس أخذ العشق في فناء المعشوق والعاشق، فلا يزال يفنى منه الاسم والوصف ثم الذات فلا يبقى عاشق ولا معشوق، فحينئذ يظهر العاشق بالصورتين ويتصف بالصفتين". (الجيلي:1997، ص85). ولعل في هذه العبارة وتحت مكنون تلك الإشارة ما يرفع التحير والاختباط الذي وقعتْ فيه سربةُ الثلاثين طائرا حين بدا لها أن السيمورغ هو صورتها، وأن صورتها هي السيمورغ، "فكل منهما السيمورغ بلا زيادة ولا نقصان.. فهذا هو ذاك، وذاك هو هذا". (العطار: 2002، ص421).

إن الكمال الإنساني وفق ما تقدم كمال معنوي لطيف مستعار ومستفاد من كمال مثالي ألطف لا مستعار ولا مستفاد، بل ذاتي محض. هذا الكمال الألطف هو نقطة كمال الكمالات التي تدور عليها أفلاك الكمالات جميعا. وما يزال الكاملُ في تَدَنٍّ ما دام الناقصُ في تَرَقٍّ، بيد أن نقطة التوحد تكاد تكون مستحيلة. لأن ثمة فرقا بين الكمالين في الطبيعة، حتى وإن بدا أن بينهما تماثلا في الصورة. ولعل الصورة الأجلى للكمال العرفاني تتمثل في الأنبياء بوصفهم المصطفين الأصفياء من الخلق في ميزان الخالق. مع التنبيه إلى أنهم "متفاوتون في الكمال؛ فمنهم الكامل ومنهم الأكمل". (الجيلي:1997، ص207). تشهد لهم بذلك أخلاقهم وأحوالهم ومقاماتهم وأفعالهم وأقوالهم وأقوامهم. ويلحق بعضهم ببعض في درجات الكمال "لحوق الكامل بالأكمل" وينتسب بعضهم لبعض "انتساب الفاضل إلى الأفضل". (الجيلي:1997، ص207). ويبدو أن صفات الكاملية والأكملية والفاضلية والأفضلية ترتد إلى محددات لها علاقة بإيمانيات المعية والتبعية في كل الملل والنحل. يقول صاحب "الإنسان الكامل" -وهو محمدي الملة- على سبيل التمثيل: إن "مطلق لفظ الإنسان الكامل حيث وقع في مؤلفاتي إنما أريد به محمدا (ص)، تأدبا بمقامه الأعلى ومحله الأكمل الأسنى، ولي في هذه التسمية له إشارات

وتنبيهات على مطلق مقام الإنسان الكامل لا يسوغ إضافة تلك الإشارات، ولا يجوز إسناد تلك العبارات إلا لاسم محمد (ص)، إذ هو الإنسان الكامل بالاتفاق، وليس لأحد من الكُمَّلِ ما له من الخلق والأخلاق". (الجيلي:1997، ص207-208). وعلى هذا يكون القياس في القول بالنسبة لمناصري كل ملة أو نحلة؛ فأنبياؤهم وأولياؤهم وشفعاؤهم هم الكمل بلا ريب؛ موسى للموساويين، وعيسى للعيساويين، وبوذا للبوذيين، وكونفوشيوس للكونفوشيستيين، وماني للمانويين، وزرادشت للزرادشتيين، وعذراء كوادلوب شفيعة المكسيك لمستشفعيها من المكسيكيين... ومصداق ذلك ما أورده هانز هنريش شنيدر (Hans Heinrich Schneider) من أن تور أندريه(Tor Andræ) أثبت "أن تشييد مذهب الإنسان الكامل كان يسير موازيا لتطور النظرية الغنوصية في الإسلام، وهذه الأخيرة كانت من جانبها مرتبطة بغنوص الإمامة عند الشيعة، وعن طريقه ارتبطت بتصورات الغنوص السابق على الإسلام مما ذكرناه من قبل مرارا؛ أعني "النبي الصادق" الموجود منذ الأزل الذي تتوارثُ روحَه وفضلَه سلسلةُ الأنبياء التاريخيين، ويرمز إلى تلك الروح والفضل (Charisma) بالجوهر النوراني الإلهي، هذا النبي الصادق الذي تخلع عليه في الوقت نفسه صفات الكلمة (اللوغوس) الإلهية؛ يصبح النبي أنموذج الإنسان الكامل الذي ينظر إليه على أنه الغاية من حوادث العالم ومعناها". (شيدر: 1976، ص66). مع الإشارة إلى أن مطلق الإنسان الكامل في كل ملة أو نحلة "مقابل لجميع الحقائق الوجودية بنفسه، فيقابل الحقائق العلوية بلطافته، ويقابل الحقائق السفلية بكثافته" (الجيلي: 1997، ص211). وإذا شئنا أن نستحدث وصلا دلاليا مع سرديات الطير السالفة قلنا: إن الطيرية تَحَقُّقٌ لاستعارات اللطافة، كما أن الطينية تَحَقُّقٌ لاستعارات الكثافة. ولعل رغبة الإنسان في الخروج من طور الطينية بوصفها طورا للكثافة إلى طور الطيرية بوصفها طورا للطافة هو ما دفع ابن سينا والغزالي وفريد الدين العطار إلى التوسل برحلات الطير للدلالات على الرغبة في الارتقاء في سُلَّم الكمال المتدرج من حضيض الكثائف الظلمانية إلى ذُرَى اللطائف النورانية المتمثلة رمزيا في مُرادات الطير الحافزة على تخطي كل المهامه والمكاره. وقد تَقَدَّمَ الإلماعُ إلى ما يشير إلى بعض تلكم اللطائف؛ ومن ذلك ما ورد في وصف الملك الأعدل في سردية ابن سينا، إذ قال الواصف: "إنه مهما حَصَّلْتَ في خاطرك جمالًا لا يمازجه قبحٌ، وكمالًا لا يشوبه نقصٌ، صادفتَهُ مستوفًى لديه. وكل كمال بالحقيقة فهو حاصل له، وكل نقص ولو بالمجاز منفي عنه كله". (ابن سينا: 1891، ص47). ومنه أيضا ما ورد في سردية الغزالي في أعطاف الحديث عن الملك العنقاء -الذي هو بلا شك لطيفة من لطائف الخيال- إذ شملَ جملةَ الطيور بوارفِ ظلاله وفسيح فنائه، فاستنصروا بكمال عنايته وضمان كفايته، وكَمُلَ اهتزازُهم وتَمَّ وُثُوقُهم فاطمأنوا وسكنوا. أما عن السيمورغ في سردية فريد الدين العطار فهو لطيفة نورانية تنمحي في مرآتها كل كثيفة ظلمانية. وقد تقدم وصفه بالقول: إنه "مرآة ساطعة كالشمس". وهل ثمة في عرفانيات لطائف الإشراق ما هو أكملُ وأنورُ وأزهرُ من الشمس؟

1. كثافة السيبورغ؛ من الإنساني المحض إلى الآلي المحض:

1.2. الافتراضي المحض في عصر الإنسانية 2.0:

قبل استقصاء القول في "الافتراضي المحض" سنحيل على بعض مستخلصات عرفانيات السيمورغ، إذ تكشف أن الكمال المنشود في سرديات الطير ظل مترجحا بين رمزية "معدوم محض" (الملك الأعدل في سردية ابن سينا، والملك العنقاء الأمثل في سردية الغزالي، والسيمورغ الأكمل في سردية فريد الدين العطار) ومرجعية "موجود محض" (اسم "الله" الأجل وفق تأسيسات ابن عربي وتفصيلات عبد الكريم الجيلي صاحب "الإنسان الكامل").

أما بالانتقال إلى مقولة "الافتراضي المحض" فسنبدأ بالإحالة على ما كتبته إلزا غودار (Elsa Godard)، في خاتمة كتابها عن "تحولات الأنا في العصر الافتراضي" إذ ورد فيه: "هذا الصباح، وقد أنهيت هذه الدراسة، فتحت صفحتي على الفايسبوك، وتألمت إذ علمت بوفاة أحد "أصدقائي"؛ وهو شخص كنت أتبادل معه في العالم الافتراضي بعض الأفكار الفلسفية والنفسانية. كنت أعتقد أنه سيظل هنا ضمن ديكور جداري لا يتحرك. لم ألتق هذا الشخص قط، ولم أكلمه قط، كنت أعرف فقط أنه مريض. لقد أدركت وجوده وموته في الفايسبوك. لقد كانت حقيقته عندي في افتراضيته". (غودار: 2019، ص201). في هذه السردية الصغرى المستجدة لأحد تجليات مفهوم "الافتراضي المحض"، (يمكن أن نحيل أيضا على مفهوم الإنفوسفير[4] (Infosphere) من حيث هو فضاء يعمره الإنسان هذه المرة ليس بوصفه "سيبورغ"، بل بوصفه "إنفورغ"[5] (Inforg) وفق رؤية لوتشاينو فلوريدي (Luciano Floridi).

في الافتراضي المحض لا تنتظمُ الأنواتُ أو تَتَضامُّ في رحلات مغالبة الأشواق ومكابدة الأشواك كما في حال الانتظام الجمعي والتضام الطوعي لسربات الطير الـمُيَمِّمَةِ صوْبَ "معدوم محض"، بيد أنه يحيل عرفانيا على "موجود محض"؛ هو في الإشارات الطيرية شمس الجمالات وكمال الكمالات، إذ "بصفاته جمل الجمال فعم، وبذاته كمل الكمال فتم". (الجيلي: 1997، ص5). وقد تجلى أن الرحلة لا تكون إلا بانتظام مُرْشِدٍ ومُسْتَرْشِد وفْقَ ما ألمحَ إليه الهدهدُ في مستهل إرادة الرحلة صوب السيمورغ، إذ قال: " لقد عرفتُ ملكنا، ولكنني لا أستطيع السير إليه وحدي...". أما في سردية إلزا غودار فها نحن نرى أنه بالرغم من تبادلية الإرشاد والاسترشاد (نستذكر قولها: "هو شخص كنت أتبادل معه في العالم الافتراضي بعض الأفكار الفلسفية والنفسانية")، إلا أن اللقاء لم يحصل قط، والكلام لم يحصل قط، والسفر معا لم يحصل قط... وكأني بها تناظر عكسيا مقولة الهدهد السالفة بالقول: لقد عرفتُ "صديقي" ولكني أستطيع (استطاعة الواهم) السيرَ مستغنيةً عنه وحدي". لقد وُجِدَ "الصديقُ" ومات في الفضاء ذاته؛ أعني فضاء "الافتراضي المحض". ولذلك لا سبيل إلى استشفاع أحد من أجله وفق ما حصل في سردية الغزالي؛ إذ تشفعت الطيور الواصلة من أجل شركائها في الرحلة وسألت عن رفقائها الذين قُطِعتْ بهم المهامهُ والأوديةُ أو غرقوا في لجج البحار ولم يصلوا لا إلى الدار ولا إلى الديار، فقيل لهم: إنهم قد اجتبتهم أيادي الاجتباء، فهم جميعا مقربون، بل هم مشمولون بحجاب العزة وأستار القدرة. فلما سمعت الطيور الواصلة ذلك واستنصرت بكمال العناية وضمان الكفاية كَمُلَ اهتزازُها وتم وثوقها فاطمأنت وسكنت.

إن ضحالة العلاقات الإنسانية الناشئة في "الافتراضي المحض" جعلت الوجودَ والكينونةَ والحياةَ والموتَ مجردَ ديكور يؤثث جُدُراً افتراضية قابلة للمحو والنسيان وفق سردية إلزا غودار، أو وفق الرؤية المستجدة لترسيخ مفهوم "الحق في أن تكون منسيا". (فلوريدي: 2017، ص94). إن الشريك الحقيقي في "الافتراضي المحض" ليس هو الإنسان بل هو "الوسيط الافتراضي" ذاته. وعليه فليذهب الإنسان وحيدا إلى مرافئ النسيان -كما ذهب "صديق" إلزا غودار- ما دام الوسيط شريكا باقيا. إنها الصورة الأجلى "للعزلة والانسحاب الطوعي من العالم الواقعي لصالح عالم متخيل، عالم داخلي يقع بين الاستبطان والافتراض". (غودار: 2019، ص38). هل نحن حقا بإزاء مفهوم "الإنسانية 2.0" الذي بشر به منظر ما بعد الإنسانية (Posthumanism) وعالم المعلوميات الأمريكي رايمون كورزواي (Raymond Kurzweil) في إنجيله عن سردية كمال التغير الإنساني؟ (Kurzweil ; 2007).

2.2. الإنسان المزيد والكمال الافتراضي:

توجز إلزا غودار المراحل الست لبناء الإنسانية التي فصلها رايموند كورزواي من وجهة معلوماتية وفق ما يلي:

- المرحلة الأولى: هي مرحلة البحث في حقل الفيزياء والكيمياء؛ وخلالها يتم تشكُّل الذرات والجزيئات انطلاقا من شذرات للمعلومة الكوانتيمية.
- المرحلة الثانية: وهي مرحلة البحث البيولوجي؛ وهي تمثل مرحلة تطور الأنساق وبداية الحياة بفضل تخزين المعلومة في الحمض النووي.
- المرحلة الثالثة: وهي مرحلة البحث في مجال الدماغ والعلوم المعرفية والعصبية؛ وخلالها يتم إنتاج أعضاء قادرة على الكشف عن المعلومة وتحليلها وتخزينها بفضل الحمض النووي.
- المرحلة الرابعة: وهي مرحلة البيو تكنولوجيا؛ وخلالها يمكن نقل المعلومة من خلال الدماغ إلى نماذج تمت بلورتها للمعالجة أو برامج معلوماتية.

وإذ وجبت الإشارة إلى أن المراحل الأربع المذكورة صارت واقعا، بحكم التطور الهائل في ميادين البحث التكنولوجي، فإن المرحلتين الخامسة والسادسة لم تترسخا بعد. وذلك بحكم أن:

- المرحلة الخامسة تستند إلى دمج التكنولوجيا بالذكاء الإنساني في طور أطلق عليه كورزواي "الفرادة". والفرادة هي "حاصل معرفة واسعة مودعة في دماغنا مع القوة والسرعة والقدرة على تقاسم معارف أكبر من التكنولوجيا التي نتوفر عليها حاليا". (غودار: 2019، ص39). ويعتقد أن الطور "الإنسالي" (وهو طور ما بعد إنساني، حيث يتحقق الدمج بين الإنسان والآلة) سيمكن من "تجاوز حدود مئات المليارات من الترابطات البطيئة للدماغ الإنساني"(غودار: 2019، ص39).
- أما المرحلة السادسة: فهي مرحلة صحوة الكون. وعند هذا الطور النهائي -حسب كروزواي- "ستصل المادة والطاقة إلى حالة إشباع داخل ضباب من الذكاء منفصل عن الأصول البيولوجية والإنسانية". (غودار: 2019، ص39). تعلق إلزا غودار على نبوءة كروزواي: "دون أن ننتظر

مجيء المرحلة السادسة، يمكن القول: إننا في قلب المرحلة التي هي "الإنسانية 2.0"؛ وسيؤدي التحالف داخلها بين الذكاء الإنساني مع الذكاء الرقمي إلى تحول الكائن الإنساني. وسيصبح من المألوف الحديث عن سيبورغ (Cyborg) عندما يتعلق الأمر بأي شخص يعيش بمساعدة التكنولوجيا، كما لو أننا أمام "بديل" نستعمله لكي نقدم أنفسنا في الشبكة؛ إنها "أنانا الافتراضية"، هويتنا الرقمية". (غودار: 2019، ص ص39-40).

ونحسب أن هذا الكلام يتقاطع مع ما أشار إليه الفيلسوف جان ميشال بيسنيي (Jean Michel Besnier) في أثناء حديثه عن الكائنات البشرية "المزيدة" "بفضل تطعيم أو إضافة أعضاء اصطناعية". (غودار: 2019، ص ص39-40). ويبدو أن هذا التصور لم يعد مجرد "معدوم محض"، بل صار واقعا محققا. فلنتأمله في بعض تجلياته.

3.2. السيبورغ يحوم حوالينا:

في الإرث الروماني يشير يانوس (Janus) إلى إله التحولات والتبدلات والانتقالات والبرازخ بين النهايات والبدايات، سواء كانت مكانية (مثل العتبات أو البوابات أو المداخل أو الحدود)، أو كانت زمنية (خاصة نهاية عام وبداية آخر جديد، ومن ثم جاء اسم يناير (January)، أو المواسم أو أوقات السلم والحرب...). يتكشف يانوس عادة بين الآلهة بكونه مُـمَثَّلا بوجهين. (فلوريدي: 2017، ص60). أما في سياق حديثنا، فيشير "السيبورغ" إلى التحقق الأحدث ليانوس "ذي الوجهين". في هذه الجزيئية من سيرورة محاولتنا من أجل الإمساك ببعض تحققات مفهوم الكمال الإنساني، سنصغي إلى "خطاب السيبورغ" من أفواه مناصريه، بقصد الاستقراء والاستكناه. فتأمله:

1.3.2. نيل هاربيسون: سيبورغ بحاسة سماع اللون:

في خطاب على موقع (TED)[6] يقول نيل هاربيسون (Neil Harbisson) هو أول سيبورغ معترف به رسميا في العالم: "ولدتُ بحالة بصرية نادرة تدعى عمى الألوان، لذا فأنا لم أر لونا قط، ولا أعرف كيف يبدو اللون، لأنني أنتمي إلى عالم يتدرج فيه الرمادي فقط، بالنسبة إلي، السماء دائما رمادية، الزهور دائما رمادية، والتلفاز ما يزال بالنسبة إلي بالأبيض والأسود، لكن منذ بلوغي سن الحادية والعشرين فإنه بدلا من رؤية اللون، أصبح بإمكاني سماع اللون. في عام 2003 بدأتُ مشروعا مع عالِـم الحاسوب آدم منتاندون وكانت النتيجة(...) هي هذه العين الإلكترونية، إنه جهاز استشعار اللون، والذي يقوم بالكشف عن تواتر اللون الموجود أمامي، ويرسل هذا التردد إلى شريحة مثبتة في الجزء الخلفي من رأسي، وأسمع اللون الذي أمامي(...) لذا فأنا أستمع إلى اللون منذ 2004(...) لقد اتحدتْ البرمجيةُ مع ذهني(...) عندما بدأت أشعر بأنني مثل سيبورغ (مزيج بين الآلة والإنسان) أحسست أن الجهاز المعرفي لم يعد جهازا؛ لقد أصبح جزءا من جسدي،، امتدادا لحواسي، وبعد مرور الوقت، فإنه أصبح جزءا من صورتي الرسمية". (نشير إلى أن نيل هاربيسون خاض صراعا مريرا مع سلطات بلاده من أجل إدراج خاصيته السيبورغية في جواز سفره؛ وقد كانت بريطانيا ترفض إدراج الصورة الشخصية مع معدات إلكترونية في الوثائق الرسمية، قبل أن يتمكن هاربيسون من تحقيق ذلك). ثم يواصل

هاربيسون قائلا: "إن الحياة تغيرت بالنسبة إلي تغيرا جذريا منذ بدأت أسمع الألوان... كما أن الطريقة التي أتصور بها الجمال قد تغيرت، لأنه عندما أنظر إلى شخص ما فإنني أسمع وجهه، لقد وصلت إلى النقطة التي أصبحت عندها قادرا على إدراك 360 لونا، تماما مثل باقي البشر، وأصبحت قادرا على التمييز بين جميع درجات اللون على عجلة الألوان. ولكن بعد ذلك بدأت بالاعتقاد بأن الرؤية البشرية لم تكن جيدة بما فيه الكفاية. هناك الكثير الكثير من الألوان حولنا لا يمكننا تمييزها، لكن هذه العين الإلكترونية تستطيع ذلك. لذلك قررت مواصلة توسيع نطاق حواسي اللونية، وأضفتُ الأشعةَ تحت الحمراء والأشعةَ فوق البنفسجية إلى جدول الصوت للألوان، والآن يمكنني سماع الألوان التي لا تستطيع العين البشرية تمييزها... لهذا السبب أنشأت منظمة "سيبورغ"، وهي منظمة تحاول مساعدة الناس ليصبحوا "سيبورغ"، تحاول أن تشجع الناس لتوسيع حواسهم باستخدام التكنولوجيا كجزء من الجسم. ينبغي علينا أن نفكر جميعا في أن المعرفة تأتي من حواسنا، لذا فإذا وَسَّعْنَا حواسنا، فسوف نتقدم بمعرفتنا نتيجة لذلك. أعتقد أن الحياة ستكون مثيرة أكثر بكثير عندما نتوقف عن إنشاء تطبيقات الهواتف النقالة، ونبدأ في إنشاء تطبيقات لأجسامنا الخاصة. أعتقد أن هذا سيكون تغييرا كبيرا جدا سوف نشهده خلال هذا القرن. لذا فأنا أشجعكم جميعا على أن تفكروا في الحواس التي تودون توسيع آفاقها. أنا أشجعكم جميعا على أن تصبحوا "سيبورغ"، لن تكونوا وحيدين في ذلك"[7]. لقد كان الدكتور فيكتور فرانكنشتاين (Victor Frankenstein) بوصفه صانعا في رواية ماري شيللي (Mary Shelley) الرؤيوية وحيدا في مواجهة صنيعته المستبشعة. (Shelley : 1817). أما الآن في عصر السيبورغ فقد توحد الصانع والصنيعة. فهل هي بداية المؤالفات الكبرى بين الإنساني والآلي مدفوعة بإغراءات الكمال "الإنسالي" الموهوم، أم هي بداية النهاية للإنساني المحض في زمن الزحف الآلي المحتوم "المنفصل عن الأصول البيولوجية والإنسانية" وفق ما ألمعنا إليه في أثناء الإشارة إلى نبوءة كروزواي (Kurzweil)؟ أم هي فتنة الإله يانوس، إذ لا يشيح بوجه إلا ليظهر الوجه الثاني؟

2.3.2. بورتولد ماير: سيبورغ بخدعة صغيرة:

أما برتولد ماير (Bertolt Meyer) وهو عالم نفس اجتماعي ألماني، ولد بدون الجزء السفلي من يده اليسرى، ويعيش ببديل صناعي، فيحكي قصته قائلا: "حين يقول أحدهم أنا إنسان آلي، أنا "سيبورغ"، وهذا يعني أنني أستطيع القيام بأشياء لا تستطيع القيام بها فهذا عكس إزالة الحدود، إنه يخلق حدودا جديدة". ثم يسترسل: "عمليا لا تستطيع اليد الصناعية القيام بأي شيء لا تستطيع اليد اليمنى القيام به باستثناء شيء واحد؛ يمكنني تحريك يدي الصناعي بدرجة 360 درجة بشكل متواصل، ولكن هذا ليس عمليا جدا؛ دائما ما أقول أنها خدعتي الصغيرة، لكنها مثيرة للاهتمام أيضا من الناحية النظرية لأنها بالطبع تظهر أنه حتى الطرف الصناعي الذي ليس جيدا من نواح كثيرة بقدر الطرف الأصلي، يمكن أن يكون أفضل في مجالات أخرى بقدرات محددة جدا... أعتقد أنه أمر غريب بعض الشيء أن يقول أحدهم: نظريا أنا مستعد لاستبدال جزء معافى من جسمي بجزء صناعي، لأنه سيجعلني أفضل نوعا ما،

فأفكر في أن امتلاك صحة مثالية هو امتياز لا أتمتع به، لذا أعتقد أنه يجب أن نكون أكثر وعيا بقليل بالنعم التي نتمتع بها... إن تزويد جسمك بالتكنولوجيا وسيلة لجعله أكثر كفاءة وفعالية وربما لزيادة قيمتك الشخصية قليلا، بسبب إعاقتي فإن تقديري لذاتي ليس بأفضل مستوياته بالتأكيد وأعي الشعور بأن شيئا من التكنولوجيا المعقدة شيئا ما يمكن أن يزيد من إحساس المرء بقيمة ذاته.[8]. إن حديث برتولد ماير لا يشير إلى كماليات الإنسان المزيد، ولا إلى مثاليات الإنسان الكامل، بل يشي باحتياجات نفسية وفسيولوجية وقيمية للإنسان المستكمل. ومع ذلك فإن سؤال: "إذا تصافحنا، يد مَنْ تلك التي أمسك بها؟"[9] قد يساور بعضنا. وأما الجواب عنه فلا شك أنه سيراوح بين استعارات قيم اللطافة واستعارات قيم الكثافة.

3.3.2. باتريك باومان: الإنسان في نسخة منقحة مزيدة:

في المقابل، فإن باتريك باومان (Patrick Baumann) يعيش بخمسة مَغَانطَ وستِّ رقاقاتٍ في جسده، لكل منها وظيفة خاصة (من تلك الوظائف: فتح أبواب البيت، وباب السيارة، والحاسوب الشخصي، وفك تشفير الرسائل، وسداد المدفوعات). وهو يرغب في المزيد ثم المزيد ليصبح إنسانا "مزيدا" (Augmenté). ولا يغدو الإنسان مزيدا وفق ما أشار إليه الفيلسوف جان ميشال بيسنيي (Jean Michel Besnier) إلا بفضل "التطعيم أو إضافة أعضاء اصطناعية". (غودار: 2019، ص40).

4.3.2. أرينا دوبوا: سيبورغ بحاسة الشمال:

أما أرينا دوبوا -وهي فتاة ألمانية- فترغب في الحصول على حاسة جديدة تدعى حاسة الشمال، تقول "يمكن لاكتساب حاسة الشمال أن يغير من مفهومي عن التنقل واستكشاف المدن... ويمكن أن يغير من انطباعاتي(...) أجل إن عَرَضَ عليَّ أحدٌ الحصولَ على يد أخرى بدل هذه، يد أقوى وأفضل وأكثر فعالية وأكثر دقة، فأسكون مهتمة بلا شك(...) إن استطعت الحصول على قلب أحيا به فسأقبل بالطبع. أعتقد أننا إن وصلنا إلى مرحلة تمكننا من استبدال أعضائنا فسأضطر لاستبدالها كلها لأنها ستموت بطريقة طبيعية". إنها لمفارقة غريبة حقا، فبينما يموت "البيولوجي المحض" فينا "بطريقة طبيعية"، ها هي ذي أرينا دوبوا تتطلع إلى أن تحيا بوساطة "الآلي المحض". فما دام " البيولوجي المحض" قيمةً فانية، فلِمَ لا يصير "الآلي المحض" قيمةً باقية؟ إنه التمثل المستجد لاستعارات الكمال متجليةً في الرغبة في وهم البقاء ومقاومةِ حقيقة الفناء! لكن ثمة سؤال جوهري؛ عن أي بقاء تتحدث أرينا بعد أن تنسحق لطافة "الإنساني المحض" وتفنى تحت وطأة كثافة "الآلي المحض"؟ إن حماس أرينا دوبوا يخفي معضلة تكاد تشبه معضلة "سفينة ثيسيوس" (Theseus÷ ship)؛ تلك التي وصفها المؤرخ الكبير بلوتارك (فلوطرخس Plutarch) (نحو 46- 120 بعد الميلاد)، إذ قال: "حافظ الآثينيون على سفينة ثيسيوس حتى عصر ديمتريوس فاليريوس (Demetrius Phalereus) بأن كانوا يخلعون الألواح القديمة كلما تحللت، ويجعلون بدلها ألواحا خشبية جديدة أقوى". (فلوريدي: 2017، ص97). ولطالما أصبحت سفينة "ثيسيوس" مثالا بين الفلاسفة، يتمثلون به عند السؤال

المنطقي عن الأشياء التي تنمو؛ فبعضهم يرى أن السفينة بقيت على حالها، والبعض الآخر يرى أنها ليست السفينة نفسها.

5.3.2. أليفر فاك يورغنزن: السيبورغ بنَّاءُ المستقبل:

أما عن أوليفر فاك يورغنزن فهو متزوج وأب لطفلين يعيش بركبتين صناعيتين وورك صناعي، وينوي تحويل نفسه إلى "سيبورغ". يقول: "نحن لسنا مخبولين ذوي أفكار مجنونة، نحن أناس نحاول بناء المستقبل". ويبدو أنه لا يدخر جهدا من أجل تحقيق طموحه بالسعي نحو زراعة رقاقات إلكترونية في جسده. لكن من غير اليسير الجزم بأن مستقبل الإنسان يثوي على جهة الضرورة خلف كثافة رقاقات إلكترونية مندسة في جسدٍ "إنسالي".

خلاصات ونتائج:

- في مرآة كمال السيمورغ تترقى النفس في مدارج الكمال إلى أن تصير روحا متطهرة، وهنالك في مقامِ التَّرَوْحُن يتماثل الصانع والمصنوع وفق استعارات اللطافة، فيصير هذا كذاك، لكن مع حفظ الرتبة والتبعية لكل من المستعار له والمستعار منه؛ فالمستعار له ما يزال خائضا في طريق الكمال إلى أن يصير إلى درجة الفناء، ثم يكون بعد الفناءِ البقاءُ. وأما المستعار منه فهو "الموجود المحض" ونقطة كمال الكمالات التي تنتهي إليها كل الكمالات. وقد تقدم القول في أن "بصفاته جَمُلَ الجمالُ فَعَمَّ، وبذاته كَمُلَ الكمالُ فَتَمَّ".
- وعلى هذا فإن جمالَ المستعار له وكمالَه إنما هو من باب العارية تعود إلى المستعار منه أصالةً. أما الإنسان بوصفه مُستعيرا للكمال في طور الطيْرية على سبيل الانفكاك بعد أن كان في طور الطينية، ثم مستعيرا لطور الطيْفية على سبيل الاستلطاف بعد أن صار في طور الطيْرية، ومن طور الطيفية إلى طور النُّورية على سبيل الاقتباس، ومن طور النورية إلى طور النورانية المحض على سبيل الاستكمال، مع التأكيد على أن هذا الطور لن يدركه لأنه ليس له. وعلى هذا الأساس فالإنسان لا يكون مطلقا كاملا بل مستكملا. وما كان من باب الاستكمال فإنه أبدا لا ينتهي إلى حد محدود.
- وفي المسلك الموازي لمسلك اللطافة الذي رسخته استعارات السيمورغ، يرتسم مسلك للكثافة نحتته اصطلاحيا تأصيلات العالمين الأمريكيين مانفرد كلاينز وناثان كلاين (Manfred Clynes & Nathan S. Kline) وتفتق استعاريا في حضن مفهوم "الإنسانية 2.0" الذي بشر به منظر ما بعد الإنسانية رايمون كورزواي (Raymond Kurzweil) في إنجيله عن سردية الكمال الإنساني، وتَحَقَّقَ وجوديا في مفهوم "السيبورغ"، ذِي العلقة السيميائية ب"يانوسِ" التحولاتِ في عصر الذكاء الاصطناعي.
- أما بالعودة إلى الإرهاصات الأولى لإعادة تشكيل الإنسان وفق رغبات جامحة لا تقل اندفاعا عن السيبورغات (Cyborgs) التي أوردنا سردياتهم (نيل هاربيسون سايبورغ حاسة سماع اللون، وبورتولد ماير سيبورغ الخدعة الصغيرة، وباتريك باومان سايبورغ الرقائق والمغانط، وأرينا دوبوا سيبورغ حاسة الشمال، وأليفر فاك يورغنزن سيبورغ بناءِ المستقبل)، أو الإنفورغات (Inforgs)

الذين يسكنون "الإنفوسفير" وفق تأسيسات لوتشيانو فلوريدي، فإنه ليس من العسير أن نجد لها أشباهاً ونظائرَ في أدب الخيال العلمي، وفق المنوال الذي نسجتْ عليه ماري شيللي رائعةَ "فرانكنشتاين" النبوئية، إذ قالت في مقدمة عملها: "والآن أقدم نتاجي القبيح للعالم من أجل أن يزدهر". فهل ستنتهي تلك الرغباتُ الجامحةُ إلى الطور المعلوم والمصير المحتوم الذي آلت إليها رغبة الدكتور فيكتور فرانكنشتاين (Victor Frankenstein) الجامحة في إعادة تشكيل الإنسان، حين صرخَ المسخُ في وجه صانعه: "أنت صانعي، وأنا سيدك، فأطعني..." وفي حَمْأَةِ المواجهةِ الصاخبة، مات الصانعُ تحت سطوة الاغتمام والانتقام، واختفى المصنوعُ في عتمة التيه والصقيع وكثافة الظلام.

خاتمة وتوصية:

إن الحديث عن مجمل التحولات القيمية التي اعترت رحلة الإنسان في اتجاه الكمال (سواء كان هذا الكمال لطيفا وفق ما تجلى في مقولة "السيمورغ"، أو كثيفا وفق ما تكشف في مقولة "السيبورغ") لا يمكن أن يُجمله أو يَختزله جهدُ الـمُقِلّ؛ لذا لا مندوحة عن مواصلة البحث في مضايق هذه التحولات وانفراجاتها وفق منهاجية تتكامل فيها المعارف والعلوم، وتتقاطع في ملتقاها الرؤى والفهوم، لعلها تسلمُ مفاتيحَ المخبوءِ من مكنونها، وتكشفُ عن المصونِ من أسرارها. وهذا -لا شك- مُـحْوِجٌ إلى مزيد من إمعان النّظَر ومُطارحة الفِكَر.

الهوامش:

2- يقول ابن عربي في الفتوحات المكية تحت عنوان مسألة "في الإنسان الكامل": "أكمل نشأة ظهرت في الموجودات هي الإنسان، عند الجميع. لأن الإنسان الكامل وجد على الصورة (وهو يحيل بمصطلح "الصورة" على الحديث "خلق الله آدم على صورته") والصورة لها الكمال". (ابن عربي: 1985، ج3، ص64). ويقول هانز هينريش شيدر "إن فكرة الإنسان الكامل(...) هي حجر الزاوية والمعنى الباطن الجوهري في مذهب ابن عربي كله". (شيدر: 1976، ص65).

3- يقول هانز هينريش شيدر: "بينما نشاهد نظرية ابن عربي في الإنسان الكامل تكون الفكرة السائدة في بنائه الذهبي، وإن كانت في العرض الكتابي ليست إلا واحدا من بين موضوعات عديدة، نراها النفحة القوية السائدة (Basso ostinato) في كتاب لمؤلف متأخر بمقدار 200 سنة تقريبا هو كتاب "الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل" لعبد الكريم الجيلي (المتوفى سنة 1410م =813 هـ)، كما يدل عليه عنوانه. وهذا الكتاب الذي حلله رينولد ألن نيكولسون فأبدع في تحليله(...) ليس شيئا آخر غير عرض أوجز وأعم لغنوص ابن عربي أُعِدَّ إلى حد كبير من أجل تيسير فهمه". (شيدر: 1976، ص68).

4- الإنفوسفير (Infosphere) تعبير جديد ابتدع في سبعينيات القرن العشرين، يستند هذا التعبير إلى مصطلح "الغلاف الجوي" (Biosphere) الذي يشير إلى تلك المنطقة المحدودة على كوكبنا التي تسمح بالحياة. أما الإنفوسفير فيدل على البيئة المعلوماتية برمتها التي تتألف من

جميع الكيانات المعلوماتية، وخصائصها، وتفاعلاتها، وعملياتها، وعلاقاتها المتبادلة. (فلوريدي: 2017، ص67).

5- يشير لوتشيانو فلوريدي إلى أن الثورة الرابعة أعادت تشكيل فهمنا لذواتنا بوصفنا "إنفورغات" (Inforgs) أي كائنات حية معلوماتية متصلة بعضها ببعض، وهي جزء لا يتجزأ من بيئة معلوماتية (الإنفوسفير) نتشاركها مع عناصر وسيطة (وكلاء) معلوماتية أخرى طبيعية وصناعية". (فلوريدي: 2017، ص126).

6- (TED) هي اختصار لكلمة تكنولوجيا (Technology)، وترفيه (Entertainment)، وتصميم (Design)؛ وهي سلسلة من المؤتمرات العلمية يُمْنَحُ فيها المتحدثون بضعَ دقائق (بحد أقصى 18 دقيقة) لتقديم أفكارهم وابتكاراتهم بشكل جذاب.

7- ينظر خطاب نيل هاربيسون على الرابط:

https://www.ted.com/talks/neil_harbisson_i_listen_to_color?language=ar#t-545545

8- ينظر خطاب برتولد ماير (Bertolt Meyer)، وباتريك باومان (Patrick Baumann)، وأرينا دوبوا، وأوليفر فاك يورغنزن على الرابط:

https://doc.aljazeera.net/video/%D8%B9%D8%B5%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%A7%D9%8A%D8%A8%D9%88%D8%B1%D8%BA/

9- تشير الصيغة المذكورة على سؤال قدمه أحد أعضاء لجنة التحكيم في مسابقة جائزة لوبنير على أحد الربوتات، في العام 2008، بجامعة ريدينغ (University of Reading) في سياق مسابقة خاصة بالذكاء الاصطناعي بالمملكة المتحدة. نظمه كيفن واريك (Kevin Warwick) رئيس جامعة كوفنتري، المعروف بلقب "كابتن سيبورغ". ينظر: (فلوريدي: 2017، ص171).

المصادر والمراجع:

- ابن سينا، رسائل الشيخ الرئيس أبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا في أسرار الحكمة المشرقية، ضمن: الأنماط الثلاث الأخيرة من الإشارات والتنبيهات مع شرح مختار من كتاب حل مشكلات الإشارات والتنبيهات لنصير الدين محمد بن الحسن الطوسي، وتتلوها رسالة الطير مع ترجمة فرنساوية، تحقيق ميكائيل بن يحيى المهرني، مطبعة بريل، طبعة ليدن، هولندا، 1891.
- أبو حامد الغزالي، مجموعة رسائل الإمام الغزالي، تحقيق إبراهيم أمين محمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، دون ط، دون ت.

- أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، تحقيق عبد الحليم محمود، وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر، دون ط، القاهرة، 1960.
- إلزا غودار، أنا أوسلفي إذن أنا موجود، تحولات الأنا في العصر الافتراضي، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي للكتاب، ط1، الدار البيضاء، 2019.
- عبد الكريم بن إبراهيم الجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، تحقيق أبو عبد الرحمان بن محمد بن عويضه، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1997.
- فريد الدين العطار النيسابوري، منطق الطير، دراسة وترجمة بديع محمد جمعة، دار الأندلس للطباعة والنشر، دون ط، بيروت، 2002.
- لوتشيانو فلوريدي، الثورة الرابعة: كيف يعيد الغلاف المعلوماتي تشكيل الواقع الإنساني؟ ترجمة: لؤي عبد المجيد السيد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، الكويت. 2017.
- لويس شيخو، وآخرون، مقالات فلسفية لمشاهير فلاسفة العرب مسلمين ونصارى، دار العرب للبستاني، ط3، القاهرة، 1985.
- محيي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، الجزء3، تحقيق عثمان يحيى، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط2، القاهرة، 1985.
- هانز هينريش شيدر، نظرية الإنسان الكامل عند المسلمين: مصدرها وتصويرها الشعري، ضمن كتاب: الإنسان الكامل في الإسلام، ترجمة عبد الرحمان بدوي، الناشر وكالة المطبوعات، ط2، الكويت، 1976.
- Mary Shelley, (1817), Frankenstein, ou le Prométhée moderne, Édition du groupe «Ebooks libres et gratuits ».
- Ray Kurzweil, (2007), Humanité 2.0 La bible du changement, M21 Editions, Paris,
- https://doc.aljazeera.net
- https://www.ted.com

الأبعاد القوميّة والإنسانيّة في شاهنامة الفردوسيّ

National and Human Dimensions in the Ferdowsi Shahnameh

د. مصطفى البكور، جامعة أرتفين چوروه، تركيا
(Artvin Coruh University ,Turkey)
البريد الإلكتروني: albakour@yahoo.com

الملخّص:

يقوم كثير من الدراساتِ العربيةِ والإيرانيةِ التي تناولت شاهنامةَ الشاعر الحكيم أبي القاسم الفردوسي (329-416هـ) على إحدى هاتين المسألتين؛ الأولى: علاقةُ الفردوسي بالسلطان محمود الغزنوي وأسباب الاختلاف بينهما، والثانية: هي البعدُ القوميُّ والشعوبيُّ في الشاهنامة، وصراعُ الإيرانيين مع بقية الأمم والشعوب، ولعلّ التركيز على ذلك قد غيّبَ الأبحاث الجادّة التي تبحث في الأبعاد الأخلاقية والمحطّات الإنسانية التي حفلت بها الشاهنامة. والواقع أن الهدف الأصلي من نظم الفردوسي الشاهنامة وسرد وقائع ملوك إيران وحوادثهم عبر التاريخ ليس عملاً شعوبياً، بل رسم ملامح الملكِ المثالي أو الحاكم النموذجي القادر على تلبية آمال الشعب، وترجمة مشاعره النبيلة وطموحه الرفيع. لكن الفردوسيَّ نفسه لم يكن في عمله هذا مؤرّخاً بالمعنى العلمي والاصطلاحي الدقيق لهذه الكلمة بقدر ما كان حكيماً وفيلسوفاً، ينشدُ من عرض سير هؤلاء الملوك وسرد الحوادث والوقائع السالفة أخذ العبر من التاريخ، والاتعاظ بالماضي كي لا تتكرر مصائبُ الماضي وحوادث البشرية المريرة. ومع أنّ الفردوسي كان شديدَ الحبّ لوطنه، لكن هذا الحب لم يُعمه عن قول الحقيقة، ولم يدفعه أبداً إلى التعصب الأعمى نحو أبناء أمته وتاريخه، فبدت الشاهنامة موّاجة بالتفكّر والتعقّل والحكمة العالية، وهذا الأمر يعود إلى عبقرية الفردوسي الذي استطاع أن يستقرئ تاريخ أمته، ويصبَّه في بوتقة إنسانية منسجمة ومتكاملة، تصلحُ أن تكون ضالّة لكثير ممن يجهل حقيقة الوجود البشري وفلسفة الخلق، وسنن الكون ونواميس العالم.

الكلمات المفتاحيّة: الشاهنامة، الفردوسي، القوميّة، الإنسانيّة.

Abstract:

Most of the studies about Firdawsi and his great book Shahnameh may have two aspects:One is the popular role of Shahnameh and Firdawsi hostility toward arab muslim elements in Iran، on which the Arabic studies and its similarrites have focused.

The other is represented by the Iranian studies based on the heroic، national dimension of Firddawsi and his book، as thy played a role in maintaining the bases of the Iranian existence against aggressors and invaders in all times before and after the advent of Islam.This article is an attempt to appreciate this poet and to show te true message implied by Shahnameh، considering its cultural role through history.It also reveals that Shahnameh is a dangerous document including the visions، hopes and worries of the people from the methodological age until the dawn of the Islam truly and directly or metaphorically and symbolically.This document still has many profound sermons suitable for many time and place. This shallow look at Shahnameh may have deluded too many resaerchers. They have been deprived from the fruits of wisdom and the advantages of knowledge، that Shahnameh has، and have been attached to negative aspects reflecting a situation of an intellectual، moral and humanitarian deterioration for these writers and thinkers.

Key words: Shahnameh, Ferdowsi, nationalism, humanity.

لعلّ معظمُ الدراساتِ العربيةِ والإيرانيةِ التي تناولت شاهنامةَ الشاعر الحكيمِ أبي القاسم الفردوسي(329-416هـ) (صفا، حماسه سرايى، 1374ش، 138، ستوده، نميرم، مقالات، 1369ش) تركّز على إحدى هاتين المسألتين:

الأولى: علاقةُ الفردوسي بالسلطان محمود الغزنوي وملامحُ الخلافِ القوميّ والدينيّ بينهما، ومظلوميةُ الفردوسي .

والثانية: هي البعدُ القوميُّ والشعوبيُّ في الشاهنامة، وصراعُ الإيرانيين مع بقية الأمم والشعوب (بهار، 1381ش، 177-181).

ورغم أهمية هاتين القضيتين ومحوريتهما في الشاهنامة إلا أن من المثير للانتباه حقاً غياب الأبحاثُ الجادّةُ التي تبحث في الأبعادِ الأخلاقيةِ، والمحطّاتِ الإنسانيةِ التي حفلت بها الشاهنامة .

وإذا كان هذا الأمر مسوّغاً إلى حدٍّ ما في العالم العربي نتيجةَ عدمِ معرفةِ الباحثين والمفكّرين العربَ بلغةِ الشاهنامةِ ومضامينها، لكن ينبغي ألا يكون كذلك بين الباحثين الإيرانيين وكتّابهم، الأمر الذي يجعلُني ومنذ البداية أصدر حكماً، وإن كان متسرّعاً، وهو أنَّ الفردوسيَّ وأثرَه العظيمَ الشاهنامةَ الذي ولد غريباً في عصره وعانى من الهجر والجمر، والجفاء وأهل الرياء، ما زال كذلك غريباً في أيامنا هذه، رغم كلّ ما يشاعُ حولَهما من طقوس التقدير وهالات التقديس والتعظيم.

ويبدو أنّ هنالك أسباباً كثيرةً قادت إلى هذا المنحى، وحرفت الشاهنامةَ عن مسارها الإنساني ووجهتها العالمية عبر قرون طويلة، وسوف أكتفي في هذا البحث بالتركيز على العاملين الآتيين:

أولاً: إن الشاهنامة لغةً تعني: كتابَ الملوك، أو سيرةَ الملوك (دهخدا، لغتنامه) ، والملك كلمةٌ قد لا تروق لكثير من الناس تبعاً للأبعاد السلبية التي تحملها، والتي ترسّخت في الأذهان عبر حُقب طويلة، ولاسيما خلال العصور الإسلامية (البكور، 2011، 101). ولعل هذا يقودنا إلى إثارة السؤال الآتي: إذا كان ذلك كذلك فما الذي جعل الحكيمَ أبا القاسم الفردوسي ينظم سيرَ ملوكِ إيرانَ من الحقبة الأسطورية إلى طلوع فجر التاريخ الإسلامي؟ وما الأسسُ والمعاييرُ التي اعتمدها في رؤيته للنظام الملكي؟ وهل الأهدافُ والغاياتُ التي كان ينشدها تتناسب وجهده المضني الذي استمر نحو ثلاثة عقود ؟ وفي النهاية هل كان موفّقاً في تشييد قصرٍ شامخٍ لا تؤثر فيه صروف الدهر وعواصف الأيام والقهر كما يدّعي؟

يمكن القول إن أكبر الأخطاء التي وقع فيها كثيرٌ من دارسي الشاهنامة منذ عصر الفردوسي نفسه، أي من النصف الثاني للقرن الرابع الهجري وحتى أيامنا هذه، هو الاستنباط المغلوط والنظرة القاصرة لكلمة (الملك) أو (الشاه)، وهذا ما أساء بالفعل إلى مقام الشاهنامة وتأثيرها ومكانتها الإنسانية الحقيقية، فمن غير الممكن لشاعر يقدّسُ قيمَ الدين الإسلامي الحنيف، ويعشقُ مبادئ الفضيلة وحبَ الوطن، ويؤثرُ الفقرَ والبؤسَ والعُزلةَ على الانحناء والخضوع أمام السلاطين، من غير الممكن له إطلاقاً أن يُفني سِنيّ عمره العزيز في تدوين كتاب في "لهو الحديث"، أو "أساطيرِ الأولين"، ومدحِ مجموعةٍ من الملوك المستبدّين، كما يتّهمه بعضهم، ولا

يمكن أن يكون قصده إطلاقاً من نظم سير ملوك إيران تأييدُ النظام الشاهنشاهي البائد، وإحياءُ ذكرى ثُلّةٍ من الحكّام الطغاةِ وتجديدِ رسومِهم وتقاليدِهم الدارسة .

وهذه النظرة الخاطئة تجاه الفردوسي والشاهنامة ليست بالأمر الجديد، بل إنها تعود إلى أيام شاعرنا الفردوسي نفسه، كما ذكرنا، لكنَّ شدتَها وضعفَها كانا مرهونين على الدوام بالظروف السياسية والاجتماعية لإيران عبر عصور عدّة ومراحل مختلفة، ولعلَّ أهمَّ الأسبابِ الكامنةِ وراءَ ذلك تكمنُ في سيطرةِ العديدِ من الحكومات الخارجية والأقوامِ الغريبة على إيران، ولاسيما الغزنويين والسلاجقة الأتراك، الأمر الذي دفع تلك الأنظمةَ إلى الطعن بالآثار والقيم التي تُثيرُ المشاعرَ الوطنيةَ ضدهم، وإبدالها بالأفكار المخالفة للمشاعر القومية والحسِّ الوطنيِّ، متذرّعين بالدين و وحدة الأمة الإسلامية، وكل ذلك من أجل إحكام السيطرة على ربوع إيران والتخفيف من وطأة غربتهم، وقد قام بعض رجال البلاط باستغلال هذه الظروف الجديدة ولاسيما الشعراء والكتاب المتملّقين الانتهازيين، وراحوا يطعنون بالشاهنامة ويحقرون صاحبها (رزمجو، قلمرو ادبىات حماسى اىران، 1381ش، 103-108).

فالهدفُ الأصليُّ من نظم وقائع ملوك إيران وحوادثهم عبر التاريخ ليس عملاً شعوبياً، بل رسمُ ملامحِ الملكِ المثالي أو الحاكم النموذجي القادر على تلبية آمال الشعب وترجمة مشاعره وطموحه الرفيع.

ولعلَّ الفردوسيَّ نفسه لم يكن في عمله هذا مؤرخاً بالمعنى العلمي و الاصطلاحي الدقيق لهذه الكلمة بقدر ما كان حكيماً وفيلسوفاً، ينشدُ من عرضِ سيرِ هؤلاء الملوك وسردِ الحوادث والوقائع السالفةِ أخذَ العبرِ من التاريخ، والاتعاظِ بالماضي كي لا تتكرر مصائبُ الماضي وحوادثه المريرة (رزمجو، انسان آرمانى، 1375ش، 58) .

لكن يبقى السؤال الأصلي الملحّ والملحّ جداً: لمَ سمّى هذا الأثر الشاهنامة ؟ يمكن القول إن الفردوسي اعتمد سنّة كانت شائعة آنذاك، وتقوم على تدوين المؤلفات التاريخية والأدبية وغير ذلك، وتصنيفها وفقاً للأنظمة والسلالات الحاكمة، ولو كانت التسميةُ انعكاساً للمضامين لكان الأجدرُ تسميتُها بعناوين أخرى من قبيل : بهلوان نامة، أو عشـــق نامة، أو وطن نامة، أو عدالة نامة، أو حكمة نامة، أو شعب نامة وغيره. (سالار، 1389ش، 12)

من ناحية أخرى فإن كلمة "شاه" كانت في الأصل تحمل دلالاتٍ روحانيةٍ وقدسيةٍ خاصةٍ لدى الإيرانيين القدماء، فهم يَعدُّون السلطةَ المثاليةَ موهبةً وعنايةً إلهيةً كالنبوّة، يُنزلها الله على صفوة خلقه. ويبدو أن وقوع السلطة في يد رجال مستبدين وطغاة متجبّرين قد حطّ من منزلة هذه الكلمة و قداستها، حتى أضحت اليوم في زمرةِ المفرداتِ المنبوذةِ، ومظهراً للتفرعن والاستكبار أو الخنوع والانكسار .

ولعل أوّلَ ما يتبادر إلى الذهن لدى سماع هذه الكلمة قولُه تعالى: **"قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً ۖ وَكَذَٰلِكَ يَفْعَلُونَ"**(النمل/34). لكن شتان بين الملوك المثاليين الذين مدحهم الفردوسي وبين أولئك المتجبّرين الذين تنطبق عليهم الآية الكريمة.

ومع أنَّ الفردوسيَّ ناقلٌ أمينٌ وناظمٌ بارعٌ لمجموعة من الروايات والقصصِ والأساطير القديمة المتوارثة (بهار، ج2، 1381ش، ص22)، إلا أنه لم يدع الفرصة تمرّ من دون الثناء على الملوك العادلين، وهجاء الطغاة المستبدين، فالذي كان يَهمّه في المقام الأول هو القيم والأخلاق النبيلة وليس الأسماءَ والألقابَ، وما يؤكد ذلك أن بعض هؤلاء الملوك كان في البداية محبوباً وممدوحاً لديه عندما كان مستقيماً وعادلاً، لكن حينما طغى وتجبّرَ وانجرف وراء أهوائه وتكبّر، وحاد عن طريق الحق ومنافع الخلق، راح يطعنُه وينتقدُه كما في قصة الملك جمشيد الذي كان حاكماً عظيماً، تميّز عصرُه بإنجازاتٍ حضاريةٍ كبيرةٍ جلبت السعادةَ والأمانَ للشعب، وحرَّرَ البلادَ من أشكال المرضِ والخوفِ والشرورِ، وخلّفَ إرثاً معنوياً ونظاماً دينياً و أخلاقياً كبيراً، لكنَّ هذا السجلَّ الحافلَ لم يشفع له ولم ينقذه إطلاقاً حينما سكر بخمرة الغرور والجاه، وادّعى الألوهيةَ وتجبّر، بعد حكم دام سبعة قرون، فسقط سقوطاً رهيباً. واللافتُ أنَّ نهايتَه كانت على يدِ رجلٍ عربيٍّ اسمُه الضحّاكُ، إذْ قتله شرَّ قتلةٍ، وتربّع على العرش مكانَه، وكم كان الفردوسي جريئاً و منصفاً حينما وصف هذه الحادثة بدون أدنى تعصّب أو أهواء، حيث يقول:

به ارّش مرو را به دو نيم كرد　　جهان را ازو پاک بی بیم کرد

(شاهنامه، 1384ش، 399)

أي: إن الضحّاك قد نشر الملك جمشيد إلى قسمين، وطهّر العالم منه، وآمن العالم من خوف...

والغريب أن هذا الضحاك الذي كان سيفاً لإحقاق الحق والعدالة وقع هو الآخرُ في حبائلِ الشيطانِ، وسقط أيضاً في الهوان كغيره من الظالمين المستبدّين والطغاة المتجبرين .

ومن تلك النماذج الملك كاووس، الذي كان نموذجاً للتهوّر والغرور والطمع، فوقع في حفرة الذلّ والندم. ومنهم أيضاً الملك گشتاسب الذي كان نموذجاً لنقض العهود والطمع والكذب والنفاق، والحق أنه من أسوأ الملوك في الشاهنامة، ومن أشنع أعماله تسبّبُه في قتل ابنه الشاب إسفنديار (ندوشن، 1376، 291).

والأمثلة تطول والنماذج تتعدد، وفي أثنائها لم يكنِ الفردوسيُّ يوفّر أدنى فرصةٍ لتذكيرِ الملوكِ بعواقب الظلمِ والاستبدادِ والتعلّقِ باللذائذِ والأهواء :

اگر تخت یابی اگر تاج و گنج　　و اگر چند پوینده باشی به رنج

سرانجام جای تو خاك است وخشت　　بجز تخم نیکی نبایدت کشت

چو برخیزد آواز طبل رحیل　　به خاك اندر آید سرِ مور و پیل

يقول : "سواء أكنت صاحب عزّ أو كنز، أو مثقلاً بأعباء الهموم والفقر، فعاقبتك التراب والقبر، لذا فلا ينبغي عليك سوى زرع الخير . وعندما يقرع طبل الرحيل فحينئذ يتساوى في الثرى رأسُ نملةٍ وفيل ..." (رزمجو، انسان آرمانی، ص58).

وهذا يدلّ على أن الفردوسي رغمَ حبّه لوطنه وتاريخ أمته وسلاطينها إلا أنّ ذلك لم يكن ليحرفه عن وجهته الإنسانية والرسالة الأخلاقية النبيلة، فالقصدُ الحقيقيُّ والأهمُّ له كان تمجيد الأخلاقِ

والمثلِ الرفيعةِ فحسب، ولم تكن الشعاراتُ والأبعادُ القوميةُ والشعوبيةُ تعنيه كثيراً رغم أنَّ كثيراً من الباحثين قد حمَّلوه كثيراً من أهوائهم العنصرية، ومشاعرهم السلبية والشوفينية الحادّة، محاولين في ذلك حرف هذا الأثرِ عن رسالته المقدّسة التي تعكس طهارةَ الطاهرينَ وتفضحُ ظلمَ المستبدّينَ.

هناك مسألة يجدرُ الإشارةُ إليها وهي دورُ التجربةِ الحياتية والروحيةِ للفردوسي في الشاهنامة، فهذه المنظومةُ ليست في الأصل سوى مجموعةٍ من الحكايات الأسطورية أو الواقعية المتوارثة عن تاريخ إيران في العصور السابقة للإسلام، وهي في مجملها أشبه ما تكون بالجسد الخاوي والهيكل العاري، فجاء الفردوسيُّ لينفثَ فيها روحَ التوحيدِ والإيمانِ والحياةِ الإنسانية السامية، وهذا ما يجعلُها حقاً منظومةً تعليميةً وتربويةً في المقام الأول قبل أن تكون أنشودةً حماسيةً شعوبيةً أو مديحاً للملوك والسلاطين.

وأما العامل الثاني من العوامل التي قادت إلى انحسارِ مكانةِ الشاهنامة الحقيقية، وإضعاف نفوذها اللائق بها في العالم الإسلامي، ولاسيما العالمَ العربيَّ، فهو التركيزُ على البعدِ القوميِّ والشعوبيِّ لهذا الأثر، واعتبارُها حجاباً حائلاً أمامَ عناصرِ المدّ العربيِّ الإسلامي في بلاد فارس.

وإذا كان من حقّ أيِّ أثرٍ حماسيٍّ أن يُنمّيَ الروحَ الوطنيةَ في نفوس شعبه و أمته التي ينتمي إليها، و يبالغَ في تصوير عظمةِ ذلك الشعبِ، لكنَّ هذه السمةَ ينبغي ألا تكون مُناسَبَةً لخلقِ الحساسياتِ والصراعاتِ بين أقوامِ الحضارة المشتركة، وأبناءِ الدين الواحد والتاريخ المشترك، كما هو شأنُ العربِ والإيرانيين (محجوب، 1378، 51-71).

والحقُّ أنَّ المتأمّلَ في تيّار ما يُسمى نهضةُ الشعوبيةِ التي ولدت في العصر الأموي واتسعت في العصر العباسي يأسف حينما يُدرَجُ الفردوسي، و يُقحمُ أثره الشاهنامة في خضمّ هذا الصراع العقيم بين هاتين الأمتين العريقتين.

لقد اعتاد بعض أنصارُ الشعوبيةِ والتيارِ القوميِّ في إيرانَ، ولاسيما في أثناء هيمنة المدّ القومي على العالم الإسلامي، على أن يجعلوا من الفردوسي وشاهنامته مطيّة لأفكارهم العنصرية و تعصّبهم الأعمى، وفي العالم العربي بنى معظمُ المفكّرين والدارسين لهذا الأثر آراءَهم على أساسِ أحكامٍ مسبّقةٍ تقوم في الأصل على دراساتٍ وأبحاثٍ إيرانيةٍ لأنصارِ التيارِ القوميِّ والشعوبيِّ في إيران، وتفوح برائحة الكراهية والنفور تجاه العربِ، وتعكسُ صورةً منحطّةً لهؤلاء في الشاهنامة، والتي يبدو معظمها قاصراً، ويظلّ في دائرة الانطباعات والمزاعم التي لا تمتّ بأية صلة مباشرة للفردوسي نفسه وأثره الشاهنامة. فظُلم الفردوسي مرّتين؛ مرّة في وطنه حينما صُدِّر إلى العالم العربي بصورة سلبيةٍ مغايرةٍ للحقيقة، ومرّة أخرى في العالم العربي حينما صدّق الناسُ هنالك هذه المزاعم دون أن يكون لديهم أدنى اطلاعات حقيقية عن هذا الأثر الإنساني، سواء بلغته الأصلية أو المترجمة .

ولعلّ قصّةَ هذا العداء المزعوم تقوم في الأصل على الذريعتين الآتيتين: الأولى: تحقيرُ الفردوسيِّ للعربِ المسلمين الفاتحين، والثانية: عداءُ الفردوسي للغة العربية.

أمّا الذريعة الأولى عن إهانة الفردوسي للعرب المسلمين الفاتحين، فتبنى على تلك الرسالة الشهيرة التي وردت في بعض نسخ الشاهنامة على لسان القائد الفارسي رستم فُرَّخْزَاد من قلب معركة القادسية، وفيها تصويرٌ لأحوال الإيرانيين والمسلمين العرب في تلك الموقعة الكبيرة، وممّا ورد في تلك الرسالة بيتان لطالما تغنّى بهما الشعوبيون قديماً وحديثاً، وفيهما تجريح للعرب المسلمين الفاتحين " الذين تعدّوا حدود الأدب، وتطاولوا على حرمة العرش الفارسي رغم ما هم عليه من انحطاط وفقر وتخلّف"، وهذان البيتان هما:

"ز شیر شتر خوردن وسوسمار عرب را به جایی رسیده است کار
که تخت فریدون کند آرزو تفو بر تو ای چرخ گردون تفو"

أي: " لقد بلغت الوقاحة بالعرب أن يتطاولوا على عرش الملك فريدون، بعد أن كانوا يشربون لبن النوق، ويأكلون الضب، فاللعنة عليك أيتها السماء!....اللعنة !". (شاهنامه، 1856، صفا، تاريخ ادبيات، 516)

والحقُّ أنّ هذه المسألةَ الملفّقةَ هي الأكثرُ إساءة إلى تلك المكانة الأخلاقية الرفيعة للفردوسي وكتابه الشاهنامة، وقد أدّت إلى إضعاف كثير من الوشائج والصلات بين هاتين الأمتين في أثناء مراحل عدّة من تاريخهما .

وهنا لا بدّ من كشف اللثام عن حقيقة هذا الأمر، وإنصاف هذا الشاعر وأثره من هذه الفرية الكبيرة واللعبة الخطيرة:

بداية لا بد من الإشارة إلى أن الفردوسي لم يكن في الأصل سوى ناقلٍ أمينٍ لما سمع ورأى من أخبار وروايات، ولم يكن يتصرّف ويغيّر في أيّ منها على الإطلاق(صفا، حماسه سرايى، 186) ، وبالتالي فمن الخطأ أن ننسب إليه حادثة أو خبراً ورد ذكرُه في الشاهنامة .

لكن رغم ذلك فلا يمكن التسليم بقطعية وجود هذه الأبيات في الشاهنامة، فهي، وكما أسلفنا، لم تَرِدْ إلا في بعض النسخ، الأمر الذي جعل البعض يعدّها منتحلةً وموضوعةً على لسان مَن لم يرق له الفتح الإسلامي في إيران، وهي في الواقع تتماشى وروحَ أنصارِ الزردشتيةِ التي كانت إحدى الديانات الأساسية السائدة في إيران قبيل الفتح الإسلامي، واندحرت مع الفتوحات العربية الإسلامية .

والحقّ أن المنطق يفنّد هذه الأبيات ويدحض وجودها كلّيّاً، إذ لا يمكن لشاعر معروف بالتقى والورعِ وحسنِ الإسلامِ أنْ ينطقَ بهذه الأبيات، ويطعنَ بالعربِ المسلمين ويُهينَ رموزَهم، في الوقت الذي تراه يصدّر شاهنامته بأروع أبيات المديح والثناء للنبي الكريم وآله وصحبه الطاهرين، والتي يصدق أن تصنّف في عداد الحماسة الدينية نظراً لقوّة ذلك المديح و بلاغته وروعته.

من ناحية أخرى، لو سلّمنا بوجودها فإنها لا يمكن أن تُفهمَ إلا في سياق الشاهنامة وفلسفتها العميقة، ومن الخطأ أن ينظرَ إليها نظرةً قشوريةً ساذجةً، فالفكرةُ التي تحملها حينئذ هي تماماً بعكس ما يروّج لها، أي ستكون مثلبةً بحقّ البلاطِ الساسانيِ وليس المسلمين، وسوف يكون مفهومُها حينئذ أنَّ حالةَ الضعفِ والفسادِ والانحطاطِ الأخلاقيّ والدينيّ التي بلغها الحكّام الساسانيون آنذاك قد وصلت إلى درجة من الانحطاط والانهيار بحيثُ جعلت تلك الطائفةَ التي

تفوح منها رائحة "الفقر والضعف والجوع" تتمكنَ من قهرهم (كريستن سن، 1388، 100).
لكنَّ القضيةَ ليست بهذه البساطة أيضاً كما تخيّل ذلك القائد في رسالته، فقد فاته أن هنالك روحاً جديدة حلّت في أفئدة هؤلاء الفاتحين، وأن معايير القوة والضعف، والعدّة والشدّة، التي كانت تحكم علاقتهم بالعرب وتفرض سيطرتهم قد انتهت، وأن التاريخ يشهدُ ولادةَ حُقبةٍ جديدةٍ محورُها إعلاءُ كلمةِ اللهِ عزَّ وجلَّ، وإحقاقَ القيمِ الإلهيّةِ السَّامية، والدينِ الحنيف (الدينوري، 1364ش، 153).
والحقُّ أنَّ هذا المنطقَ هو الوحيدُ الذي يستقيم وفلسفةَ الفردوسي ورؤيتَه في الشاهنامة، وأيُّ تحليلٍ آخرَ سيجعلُ هذه الرسالةَ خارجَ منهجِ الفردوسيِّ والإطارِ الفكريّ للشاهنامة، بل وسننِ الكون ونواميسها، فعلى سبيل المثال لو قارنّاها مع قصة جمشيد و الضحّاك سالفة الذكر فسوف نرى مدى التطابقِ العميقِ بينَ رؤيةِ الشاهنامةِ تجاهَ هذا الأمرِ رغمَ تعدّدِ النماذجِ والحوادث.
ومن المآخذِ الكبيرةِ لبعض المفكرين العرب على الفردوسي هو أنه تعمّد في شاهنامته أن يسقطَ اللغةَ العربيةَ من دائرةِ الاستخدامِ في بلادِ فارسَ بعد أن طعن بتاريخهم ودينهم.
والحقُّ أن هذا المأخذَ من الضعف بمكان بحيثُ يُمكنُ تفنيده وإسقاطه بسهولة كبيرة، فلو ألقى هؤلاء نظرةً سريعةً على آثار الشعراء الخراسانيين آنذاك، فسوف يبدو أن الفردوسي لم يكن شاذاً عن أسلوب الشعراء وسننهم في تلك الحقبة من ناحية قلّة استخدامِ المفردات العربية مقارنةً بالعصور اللاحقة، وهذا الأمرُ لم يكن مقصوداً أبداً، فالعربيةَ كانت ما تزالُ حديثةَ العهدِ هنالك، ولمَّا تكن قد تسرّبت بعدُ إلى اللغة الفارسية الجديدة المسمّاة الدَّرِيَّة، و لهذا لن يكون هنالك أيّةُ غرابةٍ إذا اقتصر الفردوسيُّ في شاهنامته التي تبلغ ستين ألف بيتٍ تقريباً على نحو سبعمئة أو ثمانمئة كلمة فحسب، بل هو المنطق بنفسه (بهار، ج1، 1381ش، 282- 304).
ولعلَّ الدليلَ الآخرَ وراءَ قلَّةِ تلك المفردات يتمثّل في نوعية المصادر التي اعتمد عليها الفردوسي في نظمه، والتي تمتاز بغلبة الفارسية عليها باستثناء مصدره في نظم قصة الإسكندر الذي كان عربيّاً في الأصل، ولهذا فقد بدتِ المفرداتُ العربيّةُ كثيرةً في هذه الحكاية في الشاهنامة (صفا، تاريخ ادبيات، 497).
وهنالك دليلٌ ينبغي ألا يُغفل، وهو أن الشعر الحماسي بشكل عام يقوم في الأصل على إحياء عناصر الوجود القومي، ومنها اللغة، ولذا ينبغي ألا نستكثر على الفردوسي إكثارَه من المفردات الفارسية الأصيلة (صفا، تاريخ ادبيات، 479- 484) .
في نهاية المطاف نخلص إلى القول: مع أنّ الفردوسي كان شديدَ الحبّ لوطنه وقوميته الإيرانية، لكن هذا الحبُّ لم يُعمه عن قول الحقيقة، و لم يدفعه أبداً إلى التعصب الأعمى نحو أبناء أمته وتاريخه، كيف لا وهو القائل: " گ ُهر بی هنر ناپسند است وخوار...." أي إن النسب بلا فضيلة أمر منبوذ وغير محمود... (صفا، تاريخ ادبيات، 517).
وهو القائل أيضاً:

بیا تا جهان را ببَد نسپ ُرَیم بکوشش همه دست نیکی بریم

نباشد همی نیک وبد پایدار — همان بِهْ که نیکی بُوَد یادگار
همان گنجِ دینار و کاخِ بلند — نخواهد بُدن مر تو را سودمند
فریدونِ فرّخ فرشته نبود — زمُشک وزعَنبر سرشته نبود
بداد ودِهش یافت آن نیکویی — تو داد ودِهش کن فریدون توئی

أي:
" تعالَ أيها الإنسان لنعملْ معاً كي لا يسقطَ العالمُ في قبضة الشرّ والطغيان.
فكلُّ ما عليها فان؛ خيراً أو خطراً كان، فلتورّث الخير أيها الإنسان.
إنَّ ذلك الكنزَ المتلألئَ والقصرَ الشاهقَ متاعُ حياةٍ، فدعْه فلنْ ينفعْك بَعدَ الممات.
إنَّ الملكَ فريدونَ المباركَ لم يكن من جنسِ الملائكة، ولم يكن معجوناً بالمسك والعنبر.
لكنه نال ذلك الشرف بالعدل والعطاء، فكن عادلاً تبلغ عنان السماء". (صفا، تاريخ ادبيات، 519)

والآن، وبعد مرور نحو عشرة قرون على نظم الشاهنامة ما زال هذا الأثر الحماسي والقومي الكبير موّاجاً بالتفكّر والتعقّل والحكمة العالية، يعكس عبقرية شاعر عظيم استطاع أن يستقرئَ تاريخَ أمّته القديم ويصبَّه في بوتقة إنسانيةٍ منسجمة ومتكاملة مع الحضارة العربية الإسلامية، وهي رؤية تصلحُ أنْ تكونَ ضالّةً لكثيرٍ ممن يجهلُ حقيقةَ الوجودِ البشريّ وفلسفةَ الخلقِ وسننَ الكونِ ونواميسَ العالمِ.

وعلى الرغم من أهمية هذا الجانب فقد ظلّ غائباً عن أبصار كثير من المحققين والباحثين في بلاد العرب والعجم، ممن أعماهم التعصّب والهوى، واختبأوا وراء بعض عناصر هذه المنظومة الإنسانية الخالدة وشخصياتها وحوادثها، لتحقيق مآرب ضيقة، وأهداف خبيثة مفضوحة. ولذا فقد سعينا جاهدين في هذا البحث أن نقدّم ردّاً علميّاً مهذّباً ومُقنعاً لأولئك الذين لا يرغبون باللقاء بين هاتين الأمّتين، ممن دأبوا على تحريف تراثهما الإنساني وتشويه رموزهما الحضارية، ويؤمل أن يكون عملنا هذا مدخلاً لدراسات أوسع تكون أكثر مصداقية وإنصافاً.

*****

المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم.**
- أبو القاسم فردوسى: شاهنامه(2جلد)، انتشارات كتاب آبان، تهران، 1384ش.
- أبو حنيفه دينوري: الأخبار الطوال، ترجمه: محمود مهدوى دامغاني، چاپ اول، نشر نى، تهران، 1364ش.
- إدوارد براون: تاريخ ادبيات ايران(از فردوسى تا سعدى)، ترجمه: فتح الله مجتبايى، انتشارات مروارید، تهران، چاپ هفتم، 1386ش.

- آرتور کریستن سن: ایران در زمان ساسانیان: ترجمه: رشید یاسمی، انتشارات ساحل، تهران، چاپ اول، 1388ش .
- البنداري، الأصفهاني الفتح بن علي: ترجمة شاهنامة الفردوسي، تصحيح وتحقيق: عبد الوهاب عزّام، القاهرة، 1932م.
- تاریخ سیستان (مجهول المؤلّف): ویرایش: جعفر مدرّس صادقی، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، 1373ش.
- تیودور نولدکه: حماسه ملی ایران، ترجمه: بزرگ علوی، با مقدمه: سعید نفیسی، نشر سپهر، نشر جامی، تهران، چاپ چهارم، 1369ش.
- حسین رزمجو: انسان آرمانی وکامل در ادبیات حماسی وعرفانی فارسی، چاپ دوم، انتشارات امیر کبیر، تهران، 1375ش.
- حسین رزمجو: قلمرو ادبیات حماسی ایران،ج2، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی ومطالعات فرهنگی، 1381ش.
- ذبیح الله صفا: تاریخ ادبیات در ایران، جلد اول، چاپ ششم، انتشارات فردوسی، تهران، 1363ش.
- ذبیح الله صفا: حماسه سرایی در ایران، چاپ ششم، انتشارات فردوسی، تهران، 1374ش.
- سعید حمیدیان: در آمدی بر اندیشه ها وهنر فردوسی، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، 1373ش.
- عزیز الله جوینی: شرح شاهنامه فردوسی، جلد اول، چاپ اول، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، 1377ش.
- علی اکبر دهخدا: لغتنامه.
- مجتبی مینوی: فردوسی وشعر او، چاپ دوم، انتشارات کتاب فروشی دهخدا، 1354ش.
- محمد امین ریاحی: فردوسی، چاپ اول، انتشارات طرح نو، تهران، 1378ش.
- محمد بن جرير الطبري: تاريخ الطبري (تاريخ الرسل والملوك)، ج5، چاپ دوم، ترجمه: ابو القاسم پاینده، نشر اساطیر،تهران، 1362ش.
- محمد تقی بهار (ملك الشعراء): سبك شناسی(سه جلد)، انتشارات زوار، تهران، چاپ سوم، 1381ش .
- محمد جعفر محجوب: آفرین فردوسی، چاپ دوم، انتشارات خوارزمی، تهران، 1378ش.
- محمد علی اسلامی ندوشن: زندگی ومرگ پهلوانان در شاهنامه، چاپ هفتم، انتشارات آثار، تهران، 1376ش، ص ص 291- 385.
- محمد مختاری: حماسه در راز ورمز ملی، چاپ دوم، انتشارات طوس، تهران، 1380ش.
- محمود امید سالار: متون شرقی، شیوه های غربی، شاهنامه وابعاد ایدیولوژیک، میراث مکتوب، تهران، چاپ اول، 1389ش.

- مرتضی ثاقب فر: شاهنامه فردوسی وفلسفه تاریخ ایران، چاپ اول، نشر قطره، تهران، 1377ش.
- مصطفى البكور: شاهنامة الفردوسي؛ ملحمة إيران الكبرى(مقالة)، مجلة الثقافة الإسلامية، المستشارية الثقافية الإيرانية، دمشق، العدد 101، 2011م.
- منصور رستگار فسایی: فردوسی وهویت شناسی ایرانی؛ مجموعه مقالات درباره ی شاهنامه فردوسی، چاپ اول، طرح نو، تهران، 1381ش.
- منوچهر مرتضوی: فردوسی وشاهنامه: چاپ دوم، مؤسسه مطالعات تحقیقات فرهنگی، تهران، 1369ش.
- نظامی عروضی سمرقندی: چهار مقاله، به اهتمام محمد قزوینی، تصحیح : محمد معین، انتشارات ابن سینا، تهران، 1348ش.
- (نمیرم از این پس من زنده ام): مجموعه ی مقالات کنگره ی جهانی بزرگداشت فردوسی(هزاره ی تدوین شاهنامه) به کوشش: غلامرضا ستوده، 1369ش، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
- هنری ماسه: فردوسی وحماسه ملی، ترجمه: مهدی روشن ضمیر، چاپ اول، انتشارات دانشگاه آذر بادگان، تبریز، 1350ش.

الأبعاد القوميّة والإنسانيّة في شاهنامة الفردوسيّ

National and Human Dimensions in the Ferdowsi Shahnameh

د. مصطفى البكور، جامعة أرتفين چوروه، تركيا
(Artvin Coruh University ,Turkey)
البريد الإلكتروني: albakour@yahoo.com

الملخّص:

يقوم كثير من الدراساتِ العربيةِ والإيرانيةِ التي تناولت شاهنامةَ الشاعر الحكيم أبي القاسم الفردوسي (329-416هـ) على إحدى هاتين المسألتين؛ الأولى: علاقةُ الفردوسي بالسلطان محمود الغزنوي وأسباب الاختلاف بينهما، والثانية: هي البعدُ القوميُّ والشعوبيُّ في الشاهنامة، وصراعُ الإيرانيين مع بقية الأمم والشعوب، ولعلّ التركيز على ذلك قد غيّبَ الأبحاث الجادّة التي تبحث في الأبعاد الأخلاقية والمحطّات الإنسانية التي حفلت بها الشاهنامة. والواقع أن الهدف الأصلي من نظم الفردوسي الشاهنامة وسرد وقائع ملوك إيران وحوادثهم عبر التاريخ ليس عملاً شعوبياً، بل رسم ملامح الملكِ المثالي أو الحاكم النموذجي القادر على تلبية آمال الشعب، وترجمة مشاعره النبيلة وطموحه الرفيع. لكن الفردوسيَّ نفسه لم يكن في عمله هذا مؤرّخاً بالمعنى العلمي والاصطلاحي الدقيق لهذه الكلمة بقدر ما كان حكيماً وفيلسوفاً، ينشدُ من عرض سير هؤلاء الملوك وسرد الحوادث والوقائع السالفة أخذ العبر من التاريخ، والاتعاظ بالماضي كي لا تتكرر مصائبُ الماضي وحوادث البشرية المريرة. ومع أنّ الفردوسي كان شديدَ الحبّ لوطنه، لكن هذا الحب لم يُعمه عن قول الحقيقة، ولم يدفعه أبداً إلى التعصب الأعمى نحو أبناء أمته وتاريخه، فبدت الشاهنامة موّاجة بالتفكّر والتعقّل والحكمة العالية، وهذا الأمر يعود إلى عبقرية الفردوسي الذي استطاع أن يستقرئ تاريخ أمته، ويصبَّه في بوتقة إنسانية منسجمة ومتكاملة، تصلحُ أن تكون ضالّة لكثير ممن يجهل حقيقة الوجود البشري وفلسفة الخلق، وسنن الكون ونواميس العالم.

الكلمات المفتاحيّة: الشاهنامة، الفردوسي، القوميّة، الإنسانيّة.

Abstract:

Most of the studies about Firdawsi and his great book Shahnameh may have two aspects:One is the popular role of Shahnameh and Firdawsi hostility toward arab muslim elements in Iran، on which the Arabic studies and its similarrites have focused.

The other is represented by the Iranian studies based on the heroic، national dimension of Firddawsi and his book، as thy played a role in maintaining the bases of the Iranian existence against aggressors and invaders in all times before and after the advent of Islam.This article is an attempt to appreciate this poet and to show te true message implied by Shahnameh، considering its cultural role through history.It also reveals that Shahnameh is a dangerous document including the visions، hopes and worries of the people from the methodological age until the dawn of the Islam truly and directly or metaphorically and symbolically.This document still has many profound sermons suitable for many time and place. This shallow look at Shahnameh may have deluded too many resaerchers. They have been deprived from the fruits of wisdom and the advantages of knowledge، that Shahnameh has، and have been attached to negative aspects reflecting a situation of an intellectual، moral and humanitarian deterioration for these writers and thinkers.

Key words: Shahnameh, Ferdowsi, nationalism, humanity.

لعلّ معظمُ الدراساتِ العربيةِ والإيرانيةِ التي تناولت شاهنامةَ الشاعر الحكيمِ أبي القاسم الفردوسي(329-416هـ) (صفا، حماسه سرايى، 1374ش، 138، ستوده، نميرم، مقالات، 1369ش) تركّز على إحدى هاتين المسألتين:

الأولى: علاقةُ الفردوسي بالسلطان محمود الغزنوي وملامحُ الخلافِ القوميّ والدينيّ بينهما، ومظلوميةُ الفردوسي .

والثانية: هي البعدُ القوميُّ والشعوبيُّ في الشاهنامة، وصراعُ الإيرانيين مع بقية الأمم والشعوب (بهار، 1381ش، 177-181).

ورغم أهمية هاتين القضيتين ومحوريتهما في الشاهنامة إلا أن من المثير للانتباه حقاً غياب الأبحاثُ الجادّةُ التي تبحث في الأبعادِ الأخلاقيةِ، والمحطّاتِ الإنسانيةِ التي حفلت بها الشاهنامة .

وإذا كان هذا الأمر مسوّغاً إلى حدٍّ ما في العالم العربي نتيجةَ عدمِ معرفةِ الباحثين والمفكّرين العربَ بلغةِ الشاهنامةِ ومضامينها، لكن ينبغي ألا يكون كذلك بين الباحثين الإيرانيين وكتّابهم، الأمر الذي يجعلُني ومنذ البداية أصدر حكماً، وإن كان متسرّعاً، وهو أنَّ الفردوسيَّ وأثرَه العظيمَ الشاهنامةَ الذي ولد غريباً في عصره وعانى من الهجر والجمر، والجفاء وأهل الرياء، ما زال كذلك غريباً في أيامنا هذه، رغم كلّ ما يشاعُ حولَهما من طقوس التقدير وهالات التقديس والتعظيم.

ويبدو أنّ هنالك أسباباً كثيرةً قادت إلى هذا المنحى، وحرفت الشاهنامةَ عن مسارها الإنساني ووجهتها العالمية عبر قرون طويلة، وسوف أكتفي في هذا البحث بالتركيز على العاملين الآتيين:

أولاً: إن الشاهنامة لغةً تعني: كتابَ الملوك، أو سيرةَ الملوك (دهخدا، لغتنامه) ، والملك كلمةٌ قد لا تروق لكثير من الناس تبعاً للأبعاد السلبية التي تحملها، والتي ترسّخت في الأذهان عبر حُقب طويلة، ولاسيما خلال العصور الإسلامية (البكور، 2011، 101). ولعل هذا يقودنا إلى إثارة السؤال الآتي: إذا كان ذلك كذلك فما الذي جعل الحكيمَ أبا القاسم الفردوسي ينظم سيرَ ملوكِ إيرانَ من الحقبة الأسطورية إلى طلوع فجر التاريخ الإسلامي؟ وما الأسسُ والمعاييرُ التي اعتمدها في رؤيته للنظام الملكي؟ وهل الأهدافُ والغاياتُ التي كان ينشدها تتناسب وجهده المضني الذي استمر نحو ثلاثة عقود ؟ وفي النهاية هل كان موفّقاً في تشييد قصرٍ شامخٍ لا تؤثر فيه صروف الدهر وعواصف الأيام والقهر كما يدّعي؟

يمكن القول إن أكبر الأخطاء التي وقع فيها كثيرٌ من دارسي الشاهنامة منذ عصر الفردوسي نفسه، أي من النصف الثاني للقرن الرابع الهجري وحتى أيامنا هذه، هو الاستنباط المغلوط والنظرة القاصرة لكلمة (الملك) أو (الشاه)، وهذا ما أساء بالفعل إلى مقام الشاهنامة وتأثيرها ومكانتها الإنسانية الحقيقية، فمن غير الممكن لشاعر يقدّسُ قيمَ الدين الإسلامي الحنيف، ويعشقُ مبادئ الفضيلة وحبَ الوطن، ويؤثرُ الفقرَ والبؤسَ والعُزلةَ على الانحناء والخضوع أمام السلاطين، من غير الممكن له إطلاقاً أن يُفني سِنيّ عمره العزيز في تدوين كتاب في "لهو الحديث"، أو "أساطيرِ الأولين"، ومدحِ مجموعةٍ من الملوك المستبدّين، كما يتّهمه بعضهم، ولا

يمكن أن يكون قصده إطلاقاً من نظم سير ملوك إيران تأييدُ النظام الشاهنشاهي البائد، وإحياءُ ذكرى ثُلّةٍ من الحكّام الطغاةِ وتجديدِ رسومِهم وتقاليدِهم الدارسة .

وهذه النظرة الخاطئة تجاه الفردوسي والشاهنامة ليست بالأمر الجديد، بل إنها تعود إلى أيام شاعرنا الفردوسي نفسه، كما ذكرنا، لكنَّ شدتَها وضعفَها كانا مرهونين على الدوام بالظروف السياسية والاجتماعية لإيران عبر عصور عدّة ومراحل مختلفة، ولعلَّ أهمَّ الأسبابِ الكامنةِ وراءَ ذلك تكمنُ في سيطرةِ العديدِ من الحكومات الخارجية والأقوامِ الغريبة على إيران، ولاسيما الغزنويين والسلاجقة الأتراك، الأمر الذي دفع تلك الأنظمةَ إلى الطعن بالآثار والقيم التي تُثيرُ المشاعرَ الوطنيةَ ضدهم، وإبدالها بالأفكار المخالفة للمشاعر القومية والحسِّ الوطنيِّ، متذرّعين بالدين و وحدة الأمة الإسلامية، وكل ذلك من أجل إحكام السيطرة على ربوع إيران والتخفيف من وطأة غربتهم، وقد قام بعض رجال البلاط باستغلال هذه الظروف الجديدة ولاسيما الشعراء والكتاب المتملّقين الانتهازيين، وراحوا يطعنون بالشاهنامة ويحقرون صاحبها (رزمجو، قلمرو ادبىات حماسى اىران، 1381ش، 103-108).

فالهدفُ الأصليُّ من نظم وقائع ملوك إيران وحوادثهم عبر التاريخ ليس عملاً شعوبياً، بل رسمُ ملامحِ الملكِ المثالي أو الحاكم النموذجي القادر على تلبية آمال الشعب وترجمة مشاعره وطموحه الرفيع.

ولعلَّ الفردوسيَّ نفسه لم يكن في عمله هذا مؤرخاً بالمعنى العلمي و الاصطلاحي الدقيق لهذه الكلمة بقدر ما كان حكيماً وفيلسوفاً، ينشدُ من عرضِ سيرِ هؤلاء الملوك وسردِ الحوادث والوقائع السالفةِ أخذَ العبرِ من التاريخ، والاتعاظِ بالماضي كي لا تتكرر مصائبُ الماضي وحوادثه المريرة (رزمجو، انسان آرمانى، 1375ش، 58) .

لكن يبقى السؤال الأصلي الملحّ والملحّ جداً: لمَ سمّى هذا الأثر الشاهنامة ؟ يمكن القول إن الفردوسي اعتمد سنّة كانت شائعة آنذاك، وتقوم على تدوين المؤلفات التاريخية والأدبية وغير ذلك، وتصنيفها وفقاً للأنظمة والسلالات الحاكمة، ولو كانت التسميةُ انعكاساً للمضامين لكان الأجدرُ تسميتُها بعناوين أخرى من قبيل : بهلوان نامة، أو عشـــق نامة، أو وطن نامة، أو عدالة نامة، أو حكمة نامة، أو شعب نامة وغيره. (سالار، 1389ش، 12)

من ناحية أخرى فإن كلمة "شاه" كانت في الأصل تحمل دلالاتٍ روحانيةٍ وقدسيةٍ خاصةٍ لدى الإيرانيين القدماء، فهم يَعدُّون السلطةَ المثاليةَ موهبةً وعنايةً إلهيةً كالنبوّة، يُنزلها الله على صفوة خلقه. ويبدو أن وقوع السلطة في يد رجال مستبدين وطغاة متجبّرين قد حطّ من منزلة هذه الكلمة و قداستها، حتى أضحت اليوم في زمرةِ المفرداتِ المنبوذةِ، ومظهراً للتفرعن والاستكبار أو الخنوع والانكسار .

ولعل أوّلَ ما يتبادر إلى الذهن لدى سماع هذه الكلمة قولُه تعالى: **"قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً ۖ وَكَذَٰلِكَ يَفْعَلُونَ"**(النمل/34). لكن شتان بين الملوك المثاليين الذين مدحهم الفردوسي وبين أولئك المتجبّرين الذين تنطبق عليهم الآية الكريمة.

ومع أنَّ الفردوسيَّ ناقلٌ أمينٌ وناظمٌ بارعٌ لمجموعة من الروايات والقصصِ والأساطير القديمة المتوارثة (بهار، ج2، 1381ش، ص22)، إلا أنه لم يدع الفرصة تمرّ من دون الثناء على الملوك العادلين، وهجاء الطغاة المستبدين، فالذي كان يَهمّه في المقام الأول هو القيم والأخلاق النبيلة وليس الأسماءَ والألقابَ، وما يؤكد ذلك أن بعض هؤلاء الملوك كان في البداية محبوباً وممدوحاً لديه عندما كان مستقيماً وعادلاً، لكن حينما طغى وتجبّرَ وانجرف وراء أهوائه وتكبّر، وحاد عن طريق الحق ومنافع الخلق، راح يطعنُه وينتقدُه كما في قصة الملك جمشيد الذي كان حاكماً عظيماً، تميّز عصرُه بإنجازاتٍ حضاريةٍ كبيرةٍ جلبت السعادةَ والأمانَ للشعب، وحرَّرَ البلادَ من أشكال المرضِ والخوفِ والشرورِ، وخلّفَ إرثاً معنوياً ونظاماً دينياً و أخلاقياً كبيراً، لكنَّ هذا السجلَّ الحافلَ لم يشفع له ولم ينقذه إطلاقاً حينما سكر بخمرة الغرور والجاه، وادّعى الألوهيةَ وتجبّر، بعد حكم دام سبعة قرون، فسقط سقوطاً رهيباً. واللافتُ أنَّ نهايتَه كانت على يدِ رجلٍ عربيٍّ اسمُه الضحّاكُ، إذْ قتله شرَّ قتلةٍ، وتربّع على العرش مكانَه، وكم كان الفردوسي جريئاً و منصفاً حينما وصف هذه الحادثة بدون أدنى تعصّب أو أهواء، حيث يقول:

به ارّش مرو را به دو نيم كرد　　جهان را ازو پاک بی بیم کرد

(شاهنامه، 1384ش، 399)

أي: إن الضحّاك قد نشر الملك جمشيد إلى قسمين، وطهّر العالم منه، وآمن العالم من خوف...

والغريب أن هذا الضحاك الذي كان سيفاً لإحقاق الحق والعدالة وقع هو الآخرُ في حبائلِ الشيطانِ، وسقط أيضاً في الهوان كغيره من الظالمين المستبدّين والطغاة المتجبرين .

ومن تلك النماذج الملك كاووس، الذي كان نموذجاً للتهوّر والغرور والطمع، فوقع في حفرة الذلّ والندم. ومنهم أيضاً الملك گشتاسب الذي كان نموذجاً لنقض العهود والطمع والكذب والنفاق، والحق أنه من أسوأ الملوك في الشاهنامة، ومن أشنع أعماله تسبّبُه في قتل ابنه الشاب إسفنديار (ندوشن، 1376، 291).

والأمثلة تطول والنماذج تتعدد، وفي أثنائها لم يكنِ الفردوسيُّ يوفّر أدنى فرصةٍ لتذكيرِ الملوكِ بعواقب الظلمِ والاستبدادِ والتعلّقِ باللذائذِ والأهواء :

اگر تخت یابی اگر تاج و گنج　　و اگر چند پوینده باشی به رنج

سرانجام جای تو خاك است وخشت　　بجز تخم نیکی نبایدت کشت

چو برخیزد آواز طبل رحیل　　به خاك اندر آید سرِ مور و پیل

يقول : "سواء أكنت صاحب عزّ أو كنز، أو مثقلاً بأعباء الهموم والفقر، فعاقبتك التراب والقبر، لذا فلا ينبغي عليك سوى زرع الخير . وعندما يقرع طبل الرحيل فحينئذ يتساوى في الثرى رأسُ نملةٍ وفيل ..." (رزمجو، انسان آرمانی، ص58).

وهذا يدلّ على أن الفردوسي رغمَ حبّه لوطنه وتاريخ أمته وسلاطينها إلا أنّ ذلك لم يكن ليحرفه عن وجهته الإنسانية والرسالة الأخلاقية النبيلة، فالقصدُ الحقيقيُّ والأهمُّ له كان تمجيد الأخلاقِ

والمثلِ الرفيعةِ فحسب، ولم تكن الشعاراتُ والأبعادُ القوميةُ والشعوبيةُ تعنيه كثيراً رغم أنَّ كثيراً من الباحثين قد حمَّلوه كثيراً من أهوائهم العنصرية، ومشاعرهم السلبية والشوفينية الحادّة، محاولين في ذلك حرف هذا الأثرِ عن رسالته المقدّسة التي تعكس طهارةَ الطاهرينَ وتفضحُ ظلمَ المستبدّينَ.

هناك مسألة يجدرُ الإشارةُ إليها وهي دورُ التجربةِ الحياتية والروحيةِ للفردوسي في الشاهنامة، فهذه المنظومةُ ليست في الأصل سوى مجموعةٍ من الحكايات الأسطورية أو الواقعية المتوارثة عن تاريخ إيران في العصور السابقة للإسلام، وهي في مجملها أشبه ما تكون بالجسد الخاوي والهيكل العاري، فجاء الفردوسيُّ لينفثَ فيها روحَ التوحيدِ والإيمانِ والحياةِ الإنسانيةِ السامية، وهذا ما يجعلُها حقاً منظومةً تعليميةً وتربويةً في المقام الأول قبل أن تكون أنشودةً حماسيةً شعوبيةً أو مديحاً للملوك والسلاطين.

وأما العامل الثاني من العوامل التي قادت إلى انحسارِ مكانةِ الشاهنامة الحقيقية، وإضعاف نفوذها اللائق بها في العالم الإسلامي، ولاسيما العالمَ العربيَّ، فهو التركيزُ على البعدِ القوميِّ والشعوبيِّ لهذا الأثر، واعتبارُها حجاباً حائلاً أمامَ عناصرِ المدّ العربيِّ الإسلامي في بلاد فارس.

وإذا كان من حقّ أيِّ أثرٍ حماسيٍّ أن يُنمّيَ الروحَ الوطنيةَ في نفوس شعبه و أمته التي ينتمي إليها، و يبالغَ في تصوير عظمةِ ذلك الشعبِ، لكنَّ هذه السمةَ ينبغي ألا تكون مُناسَبَةً لخلقِ الحساسياتِ والصراعاتِ بين أقوامِ الحضارة المشتركة، وأبناءِ الدين الواحد والتاريخ المشترك، كما هو شأنُ العربِ والإيرانيين (محجوب، 1378، 51-71).

والحقُّ أنَّ المتأمّلَ في تيّار ما يُسمى نهضةُ الشعوبيةِ التي ولدت في العصر الأموي واتسعت في العصر العباسي يأسف حينما يُدرَجُ الفردوسي، و يُقحمُ أثره الشاهنامة في خضمّ هذا الصراع العقيم بين هاتين الأمتين العريقتين.

لقد اعتاد بعض أنصارُ الشعوبيةِ والتيارِ القوميِّ في إيرانَ، ولاسيما في أثناء هيمنة المدّ القومي على العالم الإسلامي، على أن يجعلوا من الفردوسي وشاهنامته مطيّة لأفكارهم العنصرية و تعصّبهم الأعمى، وفي العالم العربي بنى معظمُ المفكّرين والدارسين لهذا الأثر آراءَهم على أساسِ أحكامٍ مسبّقةٍ تقوم في الأصل على دراساتٍ وأبحاثٍ إيرانيةٍ لأنصارِ التيارِ القوميِّ والشعوبيِّ في إيران، وتفوح برائحة الكراهية والنفور تجاه العربِ، وتعكسُ صورةً منحطّةً لهؤلاء في الشاهنامة، والتي يبدو معظمها قاصراً، ويظلّ في دائرة الانطباعات والمزاعم التي لا تمتّ بأية صلة مباشرة للفردوسي نفسه وأثره الشاهنامة. فظُلم الفردوسي مرّتين؛ مرّة في وطنه حينما صُدِّر إلى العالم العربي بصورة سلبيةٍ مغايرةٍ للحقيقة، ومرّة أخرى في العالم العربي حينما صدّق الناسُ هنالك هذه المزاعم دون أن يكون لديهم أدنى اطلاعات حقيقية عن هذا الأثر الإنساني، سواء بلغته الأصلية أو المترجمة .

ولعلّ قصّةَ هذا العداء المزعوم تقوم في الأصل على الذريعتين الآتيتين: الأولى: تحقيرُ الفردوسيِّ للعربِ المسلمين الفاتحين، والثانية: عداءُ الفردوسي للغة العربية.

أمّا الذريعة الأولى عن إهانة الفردوسي للعرب المسلمين الفاتحين، فتبنى على تلك الرسالة الشهيرة التي وردت في بعض نسخ الشاهنامة على لسان القائد الفارسي رستم فُرَّخْزَاد من قلب معركة القادسية، وفيها تصويرٌ لأحوال الإيرانيين والمسلمين العرب في تلك الموقعة الكبيرة، وممّا ورد في تلك الرسالة بيتان لطالما تغنّى بهما الشعوبيون قديماً وحديثاً، وفيهما تجريح للعرب المسلمين الفاتحين " الذين تعدّوا حدود الأدب، وتطاولوا على حرمة العرش الفارسي رغم ما هم عليه من انحطاط وفقر وتخلّف"، وهذان البيتان هما:

"ز شیر شتر خوردن وسوسمار عرب را به جایی رسیده است کار

که تخت فریدون کند آرزو تفو بر تو ای چرخ گردون تفو"

أي: " لقد بلغت الوقاحة بالعرب أن يتطاولوا على عرش الملك فريدون، بعد أن كانوا يشربون لبن النوق، ويأكلون الضب، فاللعنة عليك أيتها السماء!....اللعنة !". (شاهنامه، 1856، صفا، تاريخ ادبيات، 516)

والحقُّ أنّ هذه المسألةَ الملفّقةَ هي الأكثرُ إساءة إلى تلك المكانة الأخلاقية الرفيعة للفردوسي وكتابه الشاهنامة، وقد أدّت إلى إضعاف كثير من الوشائج والصلات بين هاتين الأمتين في أثناء مراحل عدّة من تاريخهما .

وهنا لا بدّ من كشف اللثام عن حقيقة هذا الأمر، وإنصاف هذا الشاعر وأثره من هذه الفرية الكبيرة واللعبة الخطيرة:

بداية لا بد من الإشارة إلى أن الفردوسي لم يكن في الأصل سوى ناقلٍ أمينٍ لما سمع ورأى من أخبار وروايات، ولم يكن يتصرّف ويغيّر في أيّ منها على الإطلاق(صفا، حماسه سرايى، 186) ، وبالتالي فمن الخطأ أن ننسب إليه حادثة أو خبراً ورد ذكرُه في الشاهنامة .

لكن رغم ذلك فلا يمكن التسليم بقطعية وجود هذه الأبيات في الشاهنامة، فهي، وكما أسلفنا، لم تَرِدْ إلا في بعض النسخ، الأمر الذي جعل البعض يعدّها منتحلةً وموضوعةً على لسان مَن لم يرق له الفتح الإسلامي في إيران، وهي في الواقع تتماشى وروحَ أنصارِ الزردشتيةِ التي كانت إحدى الديانات الأساسية السائدة في إيران قبيل الفتح الإسلامي، واندحرت مع الفتوحات العربية الإسلامية .

والحقّ أن المنطق يفنّد هذه الأبيات ويدحض وجودها كلّيّاً، إذ لا يمكن لشاعر معروف بالتقى والورعِ وحسنِ الإسلامِ أنْ ينطقَ بهذه الأبيات، ويطعنَ بالعربِ المسلمين ويُهينَ رموزَهم، في الوقت الذي تراه يصدّر شاهنامته بأروع أبيات المديح والثناء للنبي الكريم وآله وصحبه الطاهرين، والتي يصدق أن تصنّف في عداد الحماسة الدينية نظراً لقوّة ذلك المديح و بلاغته وروعته.

من ناحية أخرى، لو سلّمنا بوجودها فإنها لا يمكن أن تُفهمَ إلا في سياق الشاهنامة وفلسفتها العميقة، ومن الخطأ أن ينظرَ إليها نظرةً قشوريةً ساذجةً، فالفكرةُ التي تحملها حينئذ هي تماماً بعكس ما يروّج لها، أي ستكون مثلبةً بحقّ البلاطِ الساساني وليس المسلمين، وسوف يكون مفهومُها حينئذ أنَّ حالةَ الضعفِ والفسادِ والانحطاطِ الأخلاقيّ والدينيّ التي بلغها الحكّام الساسانيون آنذاك قد وصلت إلى درجة من الانحطاط والانهيار بحيثُ جعلت تلك الطائفةَ التي

تفوح منها رائحة "الفقر والضعف والجوع" تتمكنَ من قهرهم (كريستن سن، 1388، 100).
لكنَّ القضيةَ ليست بهذه البساطة أيضاً كما تخيّل ذلك القائد في رسالته، فقد فاته أن هنالك روحاً جديدة حلّت في أفئدة هؤلاء الفاتحين، وأن معايير القوة والضعف، والعدّة والشدّة، التي كانت تحكم علاقتهم بالعرب وتفرض سيطرتهم قد انتهت، وأن التاريخ يشهدُ ولادةَ حُقبةٍ جديدةٍ محورُها إعلاءُ كلمةِ اللهِ عزَّ وجلَّ، وإحقاقَ القيمِ الإلهيّةِ السَّامية، والدينِ الحنيف (الدينوري، 1364ش، 153).
والحقُّ أنَّ هذا المنطقَ هو الوحيدُ الذي يستقيم وفلسفةَ الفردوسي ورؤيتَه في الشاهنامة، وأيُّ تحليلٍ آخرَ سيجعلُ هذه الرسالةَ خارجَ منهجِ الفردوسيِّ والإطارِ الفكريّ للشاهنامة، بل وسننِ الكون ونواميسها، فعلى سبيل المثال لو قارنّاها مع قصة جمشيد و الضحّاك سالفة الذكر فسوف نرى مدى التطابقِ العميقِ بينَ رؤيةِ الشاهنامةِ تجاهَ هذا الأمرِ رغمَ تعدّدِ النماذجِ والحوادث.
ومن المآخذِ الكبيرةِ لبعض المفكرين العرب على الفردوسي هو أنه تعمّد في شاهنامته أن يسقطَ اللغةَ العربيةَ من دائرةِ الاستخدامِ في بلادِ فارسَ بعد أن طعن بتاريخهم ودينهم.
والحقُّ أن هذا المأخذَ من الضعف بمكان بحيثُ يُمكنُ تفنيده وإسقاطه بسهولة كبيرة، فلو ألقى هؤلاء نظرةً سريعةً على آثار الشعراء الخراسانيين آنذاك، فسوف يبدو أن الفردوسي لم يكن شاذاً عن أسلوب الشعراء وسننهم في تلك الحقبة من ناحية قلّة استخدامِ المفردات العربية مقارنةً بالعصور اللاحقة، وهذا الأمرُ لم يكن مقصوداً أبداً، فالعربيةَ كانت ما تزالُ حديثةَ العهدِ هنالك، ولمَّا تكن قد تسرّبت بعدُ إلى اللغة الفارسية الجديدة المسمّاة الدَّرِيَّة، و لهذا لن يكون هنالك أيّةُ غرابةٍ إذا اقتصر الفردوسيُّ في شاهنامته التي تبلغ ستين ألف بيتٍ تقريباً على نحو سبعمئة أو ثمانمئة كلمة فحسب، بل هو المنطق بنفسه (بهار، ج1، 1381ش، 282- 304).
ولعلَّ الدليلَ الآخرَ وراءَ قلَّةِ تلك المفردات يتمثّل في نوعية المصادر التي اعتمد عليها الفردوسي في نظمه، والتي تمتاز بغلبة الفارسية عليها باستثناء مصدره في نظم قصة الإسكندر الذي كان عربيّاً في الأصل، ولهذا فقد بدتِ المفرداتُ العربيّةُ كثيرةً في هذه الحكاية في الشاهنامة (صفا، تاريخ ادبيات، 497).
وهنالك دليلٌ ينبغي ألا يُغفل، وهو أن الشعر الحماسي بشكل عام يقوم في الأصل على إحياء عناصر الوجود القومي، ومنها اللغة، ولذا ينبغي ألا نستكثر على الفردوسي إكثارَه من المفردات الفارسية الأصيلة (صفا، تاريخ ادبيات، 479- 484) .
في نهاية المطاف نخلص إلى القول: مع أنّ الفردوسي كان شديدَ الحبّ لوطنه وقوميته الإيرانية، لكن هذا الحبُّ لم يُعمه عن قول الحقيقة، و لم يدفعه أبداً إلى التعصب الأعمى نحو أبناء أمته وتاريخه، كيف لا وهو القائل: " گ ُهر بی هنر ناپسند است وخوار...." أي إن النسب بلا فضيلة أمر منبوذ وغير محمود... (صفا، تاريخ ادبيات، 517).
وهو القائل أيضاً:

بی‌ا تا جهان را ببَد نسپ ُری‌م بکوشش همه دست نیکی بری‌م

نباشد همی نیک وبد پایدار — همان بِهْ که نیکی بُوَد یادگار
همان گنجِ دینار و کاخِ بلند — نخواهد بُدن مر تو را سودمند
فریدونِ فرّخ فرشته نبود — زمُشک وزعَنبر سرشته نبود
بداد ودِهش یافت آن نیکویی — تو داد ودِهش کن فریدون توئی

أي:
" تعالَ أيها الإنسان لنعملْ معاً كي لا يسقطَ العالمُ في قبضة الشرّ والطغيان.
فكلُّ ما عليها فان؛ خيراً أو خطراً كان، فلتورّث الخير أيها الإنسان.
إنَّ ذلك الكنزَ المتلألئَ والقصرَ الشاهقَ متاعُ حياةٍ، فدعْه فلنْ ينفعْك بَعدَ الممات.
إنَّ الملكَ فريدونَ المباركَ لم يكن من جنسِ الملائكة، ولم يكن معجوناً بالمسك والعنبر.
لكنه نال ذلك الشرف بالعدل والعطاء، فكن عادلاً تبلغ عنان السماء". (صفا، تاريخ ادبيات، 519)

والآن، وبعد مرور نحو عشرة قرون على نظم الشاهنامة ما زال هذا الأثر الحماسي والقومي الكبير موّاجاً بالتفكّر والتعقّل والحكمة العالية، يعكس عبقرية شاعر عظيم استطاع أن يستقرئَ تاريخَ أمّته القديم ويصبَّه في بوتقة إنسانيةٍ منسجمة ومتكاملة مع الحضارة العربية الإسلامية، وهي رؤية تصلحُ أنْ تكونَ ضالّةً لكثيرٍ ممن يجهلُ حقيقةَ الوجودِ البشريّ وفلسفةَ الخلقِ وسننَ الكونِ ونواميسَ العالمِ.

وعلى الرغم من أهمية هذا الجانب فقد ظلّ غائباً عن أبصار كثير من المحققين والباحثين في بلاد العرب والعجم، ممن أعماهم التعصّب والهوى، واختبأوا وراء بعض عناصر هذه المنظومة الإنسانية الخالدة وشخصياتها وحوادثها، لتحقيق مآرب ضيقة، وأهداف خبيثة مفضوحة. ولذا فقد سعينا جاهدين في هذا البحث أن نقدّم ردّاً علميّاً مهذّباً ومُقنعاً لأولئك الذين لا يرغبون باللقاء بين هاتين الأمّتين، ممن دأبوا على تحريف تراثهما الإنساني وتشويه رموزهما الحضارية، ويؤمل أن يكون عملنا هذا مدخلاً لدراسات أوسع تكون أكثر مصداقية وإنصافاً.

*****

المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم.**
- أبو القاسم فردوسى: شاهنامه(2جلد)، انتشارات كتاب آبان، تهران، 1384ش.
- أبو حنيفه دينوري: الأخبار الطوال، ترجمه: محمود مهدوى دامغاني، چاپ اول، نشر نى، تهران، 1364ش.
- إدوارد براون: تاريخ ادبيات ايران(از فردوسى تا سعدى)، ترجمه: فتح الله مجتبايى، انتشارات مروارید، تهران، چاپ هفتم، 1386ش.

- آرتور کریستن سن: ایران در زمان ساسانیان: ترجمه: رشید یاسمی، انتشارات ساحل، تهران، چاپ اول، 1388ش .
- البنداري، الأصفهاني الفتح بن علي: ترجمة شاهنامة الفردوسي، تصحيح وتحقيق: عبد الوهاب عزّام، القاهرة، 1932م.
- تاریخ سیستان (مجهول المؤلّف): ویرایش: جعفر مدرّس صادقی، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، 1373ش.
- تیودور نولدکه: حماسه ملی ایران، ترجمه: بزرگ علوی، با مقدمه: سعید نفیسی، نشر سپهر، نشر جامی، تهران، چاپ چهارم، 1369ش.
- حسین رزمجو: انسان آرمانی وکامل در ادبیات حماسی وعرفانی فارسی، چاپ دوم، انتشارات امیر کبیر، تهران، 1375ش.
- حسین رزمجو: قلمرو ادبیات حماسی ایران،ج2، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی ومطالعات فرهنگی، 1381ش.
- ذبیح الله صفا: تاریخ ادبیات در ایران، جلد اول، چاپ ششم، انتشارات فردوسی، تهران، 1363ش.
- ذبیح الله صفا: حماسه سرایی در ایران، چاپ ششم، انتشارات فردوسی، تهران، 1374ش.
- سعید حمیدیان: در آمدی بر اندیشه ها وهنر فردوسی، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، 1373ش.
- عزیز الله جوینی: شرح شاهنامه فردوسی، جلد اول، چاپ اول، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، 1377ش.
- علی اکبر دهخدا: لغتنامه.
- مجتبی مینوی: فردوسی وشعر او، چاپ دوم، انتشارات کتاب فروشی دهخدا، 1354ش.
- محمد امین ریاحی: فردوسی، چاپ اول، انتشارات طرح نو، تهران، 1378ش.
- محمد بن جرير الطبري: تاريخ الطبري (تاريخ الرسل والملوك)، ج5، چاپ دوم، ترجمه: ابو القاسم پاینده، نشر اساطیر،تهران، 1362ش.
- محمد تقی بهار (ملك الشعراء): سبك شناسی(سه جلد)، انتشارات زوار، تهران، چاپ سوم، 1381ش .
- محمد جعفر محجوب: آفرین فردوسی، چاپ دوم، انتشارات خوارزمی، تهران، 1378ش.
- محمد علی اسلامی ندوشن: زندگی ومرگ پهلوانان در شاهنامه، چاپ هفتم، انتشارات آثار، تهران، 1376ش، ص ص 291- 385.
- محمد مختاری: حماسه در راز ورمز ملی، چاپ دوم، انتشارات طوس، تهران، 1380ش.
- محمود امید سالار: متون شرقی، شیوه های غربی، شاهنامه وابعاد ایدیولوژیک، میراث مکتوب، تهران، چاپ اول، 1389ش.

- مرتضی ثاقب فر: شاهنامه فردوسی وفلسفه تاریخ ایران، چاپ اول، نشر قطره، تهران، 1377ش.
- مصطفى البكور: شاهنامة الفردوسي؛ ملحمة إيران الكبرى(مقالة)، مجلة الثقافة الإسلامية، المستشارية الثقافية الإيرانية، دمشق، العدد 101، 2011م.
- منصور رستگار فسایی: فردوسی وهویت شناسی ایرانی؛ مجموعه مقالات درباره ی شاهنامه فردوسی، چاپ اول، طرح نو، تهران، 1381ش.
- منوچهر مرتضوی: فردوسی وشاهنامه: چاپ دوم، مؤسسه مطالعات تحقیقات فرهنگی، تهران، 1369ش.
- نظامی عروضی سمرقندی: چهار مقاله، به اهتمام محمد قزوینی، تصحیح : محمد معین، انتشارات ابن سینا، تهران، 1348ش.
- (نمیرم از این پس من زنده ام): مجموعه ی مقالات کنگره ی جهانی بزرگداشت فردوسی(هزاره ی تدوین شاهنامه) به کوشش: غلامرضا ستوده، 1369ش، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
- هنری ماسه: فردوسی وحماسه ملی، ترجمه: مهدی روشن ضمیر، چاپ اول، انتشارات دانشگاه آذر بادگان، تبریز، 1350ش.

مخارج الأصوات وصفاتها عند أبي عليّ الفارسيّ-قراءة في كتاب الحجّة-

The Sounds÷ Articulations and Features for ”Abi Ali El-Farisi‘ -A Study of the Book ”El-Houdja" —

الدّكتورة: سميرة عبد المالك/ تخصّص: (دراسات لغويّة) : الصّوتيات العربيّة ومستويات الدّرس اللّغوي.
جامعة أبي بكر بلقايد -تلمسان- الجزائر.
البريد الالكتروني:abdelmaleksamira13@gmail.com

المخلص:

لقد أثمرت القراءات القرآنية تراثًا غنيًا، تأتي في مقدّمته كتب الاحتجاج، والّتي تُعنى ببيان وجه كلّ قارئ فيما اختاره من قراءة، وأكثر هذه الوجوه لغويّة؛ فكانت مصدر دراسات عربيّة بارعة صوتيّة، وصرفيّة، ونحويّة، ودلاليّة.

وعلى أنّ اختلاف القراءات القرآنية أدائيّ في غالب الأمر، فإنّ للمباحث الصّوتيّة الكفّة الرّاجحة في تلك الكتب، ومن الإنجازات الهامّة في مجال الاحتجاج كتاب **"الحجّة"** لمؤلّفه: **"أبي عليّ الفارسي" (ت 377 هـ).**

وعليه سنحاول من خلال هذه الدّراسة الوقوف على جانب من الجوانب الصّوتيّة الواردة في كتاب **الحجّة**، مبرزين جهود **أبي عليّ الفارسّي** في الدّرس الصّوتيّ خاصّة ما تعلّق بمخارج الأصوات وصفاتها، ومنهج المؤلّف في توظيف المفاهيم الصّوتيّة وأثرها في الاحتجاج.

الكلمات المفتاحيّة: أبو علي الفارسيّ، كتاب الحجّة، مخارج الأصوات، صفات الأصوات.

Summary:

The Qur÷anic reading has yielded a rich heritage. The books of arguments are primarily concerned. These books reveal the reader÷s vision from his reading choices; most of whom are linguists. Therefore they were the source of the brilliant Arabic studies phonetically , grammatically , and semantically.

Because of the Qur÷anic readings are different and performative most of the time , the phonetic researches in those books have taken advantage. Among the most important achievements in the field of argumentation is the book of ”El-Houdja‘ for its writer ”Abi Ali El-Farisi‘ (377 Hijri)

Therefore, we will try , throughout this study , to stand on one of the phonological sides that does exist in the book of ”El-Houdja‘ in order to reveal the efforts of ”Abi Ali El-Farisi‘ in the lecture of phonetics , especially in the sounds÷ articulations and features , besides of The author÷s methodology of using the phonological concepts and their effects on argumentation.

Key words: Abou Ali El-Farisi , The book of ”Al-houdja‘,Sounds, articulations, Sounds ’ features

مقدّمة :

حظيت الدّراسة الصّوتية باهتمام كبير من قبل العلماء العرب، لصلتها الوثيقة بتجويد القرآن الكريم؛ فكان من نتائج هذه الدّراسة ظهور علم التّجويد الّذي حافظ على النّطق السّليم لأصوات العربيّة.

وجهود العرب الصّوتية لم تكن مستقلّة بذاتها، وإنّما كانت مع قضايا لغويّة أخرى، متّخذة بذلك اتّجاهات متعدّدة، حيث نجد الصّوتيات حاضرة عند أصحاب المعاجم، وعند النّحاة والفلاسفة والأطباء والحكماء، وكذا علماء التّجويد والقراءات القرآنيّة، وتُعدّ مصنّفات علماء التّجويد والقراءة بأنّها أكثر الكتب احتفاءً بالمادّة الصّوتيّة، وذلك لأداء كلمات القرآن الكريم على أكمل وجه، دون أن نُهمل إفادات هؤلاء العلماء من علم النّحو عامّة وكتب **"سيبويه"** خاصّة.

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نشير إلى الجهود الّتي بذلها العلماء العرب المحدّثون في مجال الدّراسات الصّوتية؛ إذ ألّفوا فيها مؤلّفات عديدة مستفيدين ممّن سبقوهم من العلماء القدماء، ومن هؤلاء المحدثين من برعوا في تأليف كتبهم العلميّة والمراجع المختلفة، ونقلوا خبرات علماء الفنّ المحدثين في الغرب إلى ساحة الأصوات العربيّة الحديثة.

وقد توصّل الباحثون إلى أنّ إنتاج الصّوت اللّغوي يمرّ بعمليّات عديدة أعقدها العمليّة النّطقيّة، ويلجأ علماء الأصوات إلى تصنيف أصوات الكلام إلى مجموعات حسب أسس معيّنة، لتيسير دراستها وتحديد خصائصها الصّوتيّة، والمتعارف في تصنيف الأصوات بالاستناد إلى تحديد مكان إنتاج الصّوت في آلة النّطق، وهو ما يعرف بالمخرج، وجمعه مخارج، وبالاستناد إلى تحديد كيفيّة تكوّن الصّوت في مخرجه وهو ما يُعرف بالصّفات.

1- مفهوم المخرج وأهميّة الصّفة:

أ.مفهوم المخرج:

جاء في اللّسان: «أنّ المخرج قد يكون موضع الخروج، يقال خرج مخرجا حسنا، وهذا مخرجه، وأمّا المخرج فقد يكون مصدر قولك أخرجه» **(ابن منظور، دت، مادّة: خرج)** ، وجاء في تاج العروس: «المخرج هو المصدر والموضع» **(الزّبيديّ، 1965، مادّة: خرج)**.

أمّا المخرج الصّوتيّ: «هو الموضع الّذي ينشأ منه الحرف» **(الموصلي، 2041، ص: 19/ب)** ، « ومخرج الحرف موضع خروجه بواسطة صوت» **(الأنصاري، 1980، ص: 28)** ، « والمخارج جمع مخرج على وزن مَفْعَل، بفتح الميم وسكون الفاء، وهو اِسم لموضع خروج الحرف، كمَدْخَل وَمَرْقَد اِسم لموضع الدّخول والرّقود، وقد فسّر بعضهم المخرج بأنّه عبارة عن الحيّز المولّد للحرف».**(الجريسي، 1349ه، ص: 27)**.

والملاحظ على ما تقدّم أنّ ما قيل عن المخرج لا يخرج عن أنّه: مكان خروج الحرف.

وتجدر الإشارة ها هنا إلى أنّ من القدماء من أطلق على المخرج مُسَمّيان أخرى، من مثل: (المجرى) **(ابن دريد، 1987، 45/1)**، و(المحبس).**(ابن سينا، أسباب حدوث الحروف، ص:1)**

ولم يخرج كلام المحدثين عمّا جاء به القدماء في تعريفاتهم للمخرج: «فالمخرج نقطة معيّنة في المَجْرَى عندما يتكوّن الصّوت، وعندها يضيق المجرى، أو يتّسع حسب طبيعة الصّوت وصفته» **(إبراهيم أنيس، 2007، ص: 26)**، وقيل أنّ «المخرج مكان النّطق» **(تمّام حسّان، 1979، ص:110).**

ب. أهميّة الصّفات:

تحديد مخرج الحرف لا يكفي لمعرفته، بل لابدّ من أن يُضاف إليه الصّفات المصاحبة له، لذا ركّز القدماء والمحدثون على أهميّة الصّفات في تحديد الحرف.

وفي ذلك قال **"مكيّ بن أبي طالب"**: «واعلم أنّه لولا اِختلاف الصّفات في الحروف، لم يفرّق في السّمع بين أحرف من مخرج واحد ، ولولا اختلاف المخارج لم يُفرّق في السّمع بين حرفين، أو حروف على صفة واحدة» **(القيسي، 1973، ص: 208)** ، وأضاف: «ولو كانت المخارج واحدة، والصّفات واحدة لكان الكلام بمنزلة أصوات البهائم التي لها مخارج واحد وصفة واحدة لا تُفهم، فهذه حكمة جعل الله عليها هذه الحروف في أصوات نبي آدم لتخرج بهذه الصّفات عن جنس أصوات البهائم، لأنّ أصوات البهائم لا اختلاف في مخارجها ولا في صفاتها، ولذلك لا تُفهم، فباختلاف صفات الحروف في ألفاظ بني آدم، واِختلاف مخارجها، وتباين طباعها فُهِم الكلام وظهر المعنى القائم الّذي في نفس المتكلّم للمخاطب وعُلِمَ المراد» **(القيسي، 1973، ص: 143-144).**

ولم يخرج كلام المحدثين عن كلام القدماء حول أهميّة مخرج الصّوت وصّفه، وهذا جاء «من وجهة نظر علماء الغرب، غير أنّه فيه نُقصا مُخِلا؛ لأنّ المخرج يشترك فيه أكثر من حرف واحد؛ لأنّ يُمكننا أن نلفظ من مخرج واحد أحرفا عديدة مختلفة في صفاتها، وعلى ذلك فلا يكفي لمعرفة الحرف وتمييزه تحديد المخرج وحده، دون علامة ثانية هي صفة الحرف»(**برجستراسر، 1982، ص:13).**

2- <u>مخارج الأصوات في كتاب الحجّة:</u>

صنّف **"أبو عليّ الفارسيّ"** الأصوات في كتابه الحجّة وِفْقَ أنواع المخارج التّالية: **الحلق، الفم، اللّسان، الشّفة، ثمّ الخيشوم.**

وجاءت كلمة مخرج في كتاب الحجّة بمعنى اِسم المكان، «الحجّة لمن قرأ (عليهِم) بكسر الهاء، أنّ الهاء من مخرج الأنف...» **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984، 62/1)**، وقوله: «...لأنّهما أوّل مخارج الفم». **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984، 303/6)**

أ- أصوات الحلق عند أبي عليّ الفارسيّ:

حروف الحلق كما وردت في كتاب الحجّة سبعة وهي: الهمزة والهاء والألف، والعين والحاء والغين والخاء، إذ قال عن الهمزة والألف: «فإنّ الهمزة تشبه الألف، لأنّها من مخرجها وتُقاربها، لأنّ كلّ واحدة منهما تنقلب إلى صاحبتها في نحو: من يَضْرِبُهَأْ، وَحُبْلَأْ، في وقف بعضهم، كما قلبت ألفا في الوقف عند أهل التّخفيف في: لم يقرا وكما قُلبت هي أيضا في آدم، وراس». **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984، 171/4).**

وقال في موضع آخر: «الحجّة لمن قرأ (عليهِم) بكسر الهاء أنّ الهاء من مخرج الألف» **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984، 62/1).**

فمن القول الأوّل نفهم أنّ **"أبا عليّ الفارسيّ"** جعل الهمزة والألف من مخرج واحد، وفي القول الثّاني جعل الهاء من مخرج الهمزة ما يعني أنّ **الهمزة والهاء والألف** تنتسب إلى مخرج واحد.

وممّا يؤكّد أنّ الحروف **حلقيّة** قوله: «وممّا يقوّي قوله في ذلك: أنّهم قالوا: قرأ يقرأ، وجأر يجأر، فأتبعوا الهمزة وأخواتها ما جانسها من الحركات، وما كان من حيزها، وهي الفتحة، ولم يفعلوا ذلك مع الحروف المرتفعة عن **الحلق**، حيث لم يقربن من الفتحة قرب **الحلقيّة** منها». **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984، 96/1)**

وقوله: «الهمزة حرف من حروف **الحلق**». **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984، 176/4)**

وقوله أيضا: «ووجّه التّشابه بين هذه الحروف، أنّ الهاء من **الحلق** والألف منه أيضا». **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984، 209/1)**

عن حرف العين قال: «ووجهه من القياس أن يقول: الهمزة حرف من حروف الحلق، **كالعين** وغيرها» **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984، 176/4، وينظر: 397/2.)** وقال عن حرف الحاء: «ذلك أنّهم قالوا: رِحْمة الله، فكسروا الرّاء لكسرة حرف الحلق، ثمّ أسكنوا الحاء». **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984، 386/1.)**

وآخر مخارج الحلق للخاء والغين قال **"أبو عليّ الفارسيّ"**: «الخاء والغين لمّا كانتا **آخر مخارج الحلق** ولقربهما من الفم أُجريا مجرى حروف الفم في أن لم تبيّن النّون معهما نحو: مُنغِل ومُنْخِل». **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984، 303/6.)**

ب- أصوات الفم عند أبي عليّ الفارسيّ:

عدّ **"أبو عليّ الفارسيّ"** : القاف والكاف من مخارج الفم، في ذلك يقول: «أمّا إدغام القاف في الكاف فحسن، وذلك نحو قولك: الحق كَلَدَه، فلمّا كان إدغام الكاف في القاف في قولك: انهك قَطَناً كذلك، ولإدغام القاف في الكاف من المزيّة في الحسن أنّ القاف أدخل في الحلق، وهي أوّل مخارج الفم، والكاف أخرج إلى الفم، والإدغام فيما كان أقرب إلى الفم أحسن، ألا ترى أنّ الإدغام إنّها هو في حروف الفم». **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984، 136/5.)**

وقال في موضع آخر: «إدغام القاف في الكاف حسن، لأنّها من حروف الفم». **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984 303/6.)**

فالقاف والكاف من حروف الفم، غير أنّ القاف أدخل في الحلق، أي أقرب إلى حروف الحلق، وهي أوّل مخارج الفم، بينما الكاف أخرج إلى الفم.

وكذلك الجيم حرف من حروف الفم، حيث قال **"أبو عليّ الفارسيّ"** : «النّون الثّانية من (ننجي) مخفاة مع الجيم، وكذلك النّون مع سائر حروف الفم» **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984 446/4)**، فبما أنّ النّون مخفاة مع الجيم، فإنّ الجيم حرف من حروف الفم؛ لأنّ النّون تُخفى مع حروف الفم، وهكذا تكون حروف الفم عند **"أبيّ عليّ الفارسيّ"** ثلاثة وهي: **القاف والكاف والجيم.**

ج- أصوات اللّسان عند أبي عليّ الفارسيّ:

استعمل **"أبو عليّ الفارسيّ"** مصطلح طرف اللّسان وأصول الثّنايا، حيث قال: «... فإن أبدلوا منها الصّاد مع الطّاء أجدر من حيث كانت الصّاد إلى الطّاء أقرب، ألاّ ترى أنّهما جميعا من حروف طرف اللّسان وأصول الثّنايا». **(أبو عليّ الفارسيّ، 1، 52/1984 (بتصرّف))** أي أنّ مخرج **الصّاد** و**الطّاء** هو طرف اللّسان.

وكان قد قال في نفس المقام: «السّين والصّاد والزّاي أخوات، والصّاد أشبههُنَّ بالطّاء،... والزّاي أقرب أيضا إلى الطّاء من السّين». **(أبو عليّ الفارسيّ، 1، 51/1984.)** ما يعنيّ أنه بالإضافة إلى الصّاد والطّاء كذلك **السّين** و**الزّاي** من مخرج طرف اللّسان كونهما أختي الصّاد.

كما ذكر **"أبو عليّ الفارسيّ"** الطّاء مع التّاء والدّال، ثمّ ذكر بعدها: الظّاء والثّاء والذّال **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984، 54/1، 90.)** ما يدّل على أنّ الحروف جميعا تخرج من طرف اللّسان.

إذ صرّح في أكثر من موضع أنّ التّاء والدّال متقاربين، حيث قال: «...فأدغم التّاء في الدّال لتقاربهما» **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984، 191/3.)** وقوله: «فالجميع ادغموا التّاء في الدّال لمقاربتها لها، ألا ترى أنّ التّاء والدّال والطّاء من حيّز واحد» **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984، 276/4.)** ، وعاد **"أبو عليّ الفارسيّ"** وذكر مصطلح طرف اللّسان وأصول الثّنايا، وهو يستحسن إدغام التّاء في الذّال، حيث قال: «لاتفاقهما في أنّهما من طرف اللّسان وأصول الثّنايا». **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984، 49/6).**

وعليه يكون مخرج **الصّاد والسّين والزّاي والظّاء والتّاء والدّال** من طرف اللّسان وأصول الثّنايا، أمّا الحرف الذّي عدّه **"أبو عليّ الفارسي"** من وسط اللّسان فهو حرف **الضّاد**، إذ قال: «الذّال والزّاي والصّاد من حروف طرف اللّسان وأصول الثّنايا، والضّاد أبعد منهنّ لأنّها من وسط اللّسان». **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984، 49/6-50.)**

وقد ألحق **"أبو عليّ الفارسيّ"** صوت الشّين بأصوات طرف اللّسان وأصول الثّنايا، إذ قال: «... فأدغم التّاء في الشّين لأنّ الصّوت بالشّين **يلحق** بمخارج هذه الحروف التّي من طرف اللّسان،وأصول الثّنايا». **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984، 341/5.)**

وعليه تكون الأصوات التي تخرج من اللّسان عند **"أبي عليّ الفارسيّ"** حسب ما ورد في كتابه **"الحجّة"** أحد عشر صوتاً وهي: **الصّاد والسّين والزّاي، والطّاء والتّاء والدّال والظّاء والثّاء والذّال** وكذا صوت **الضّاد** ويلحقها صوت **الشّين**.

وتجدر الإشارة إلى أنّ ما جعل **"أبا عليّ الفارسيّ"** يَعُدّ: الطّاء والدّال والتّاء، وكذا الصّاد والسّين والزّاي والظّاء والثّاء والذّال من طرف اللّسان هو التّفشي والاستطالة التي تحدث في الأصوات ما يجعلها متقاربة». **(أبو عليّ الفارسيّ، 1984، 50/6.)** ، ما يعني أنّ الأصوات السّابقة الذّكر لا تخرج من مخرج واحد، والدّليل على ذلك تفريقه بين مخارج الأصوات في قوله: «ألا ترى أنّ الصّاد والسّين والزّاي لم يُدغمنّ في الطّاء والتّاء والدّال، ولا في الظّاء والثّاء والذّال» **(أبو علي الفارسي، 1984، 90/1)** ، وقوله: «الظّاء والذّال والثّاء من الحيّز، والطّاء والتّاء والدّال من حيّز» **(أبو علي الفارسي، 1984، 368/2)**، وقوله: «أمّا حجّة من لم يُدغم أخذتم واتّخذتم، فلأنّ الذّال ليس من مخرج التّاء والطّاء، والذّال إنّما من مخرج الظّاء والثّاء» **(أبو علي الفارسي، 1984، 75/2).**

د- صوت الشّفة السّفلى عند أبي عليّ الفارسيّ:

لم يجوّز **"أبو عليّ الفارسيّ"** إدغام الكسائي الفاء في الباء من قوله تعالى: ﴿**نَخْسِف بِهِم**﴾ **(سورة سبأ، الآية: 9)** في حين جوّز إدغام التّاء في الفاء وفي ذلك قال : « إنّ إدغام الفاء في الباء

لا يجوز، وإن جاز إدغام التّاء في الفاء، وذلك أنّ الفاء من باطن الشّفة السّفلى وأطراف الثّنايا العليا وانحدر الصّوت بها حتى إلى الفم حتى اتّصلت بمخرج الفاء» **(أبو علي الفارسي، 1984، 8/6)**، وعليه يكون الصّوت الشّفويّ عند **"أبي عليّ الفارسيّ"** هو صوت **الفاء**، والملاحظ على كلام **"أبي عليّ الفارسيّ"** أنّه اِستعمل نفس عبارة **سيبويه** في تحديده لمخرج **الفاء**. **(سيبويه، 1982، 433/4، 434)**

ه- صوت الخيشوم عند أبي عليّ الفارسيّ:

صرّح **"أبو عليّ الفارسيّ"** بمخرج الخيشوم، وخصّه للنّون وفي ذلك يقول: «روى حفص عن عاصم: (نُنْجِي المؤمنين) بنونين خفيفة، الثّانية منها ساكنة، مثل حمزة، وكذلك قرأ الباقون عبيد عن أبي عمرو وعبيد عن هارون عن أبي عمرو: (نُجِّي) مدغّمة كذلك قالا، وهو وهم لا يجوز فيه الإدغام، لأنّ الأولى متحرّكة، والثّانية ساكنة، والنّون لا تُدغم في الجيم، وإنّما خفيت لأنّها ساكنة تخرج من **الخياشيم**» **(أبو علي الفارسي، 1984، 5/ 259)**.

وقال في موضع آخر: «... ألا ترى أنّ الفصل بالنّون التي هي من **الخياشيم** كالفصل بالصّاد في منع المثلين من الإدغام»**(أبو علي الفارسي، 1984، 401/4)**.

وكذلك قال: «...ألا ترى أنّ الضّاد وإن شغلت في خروجها مواضع لتفشّيها واستطالتها بمنزلة النّون التي تخرج من **الخياشيم** في الوزن»**(أبو علي الفارسي، 1984، 194/3)**.

والنّون التّي تخرج من **الخياشيم** هي **النّون الخفيفة**، وهي التي قصدها **"أبو عليّ الفارسيّ"** في كتابه.

و- القرب والبعد في المخارج:

لم ينسب **"أبو عليّ الفارسيّ"** في كتابه **"الحجّة"** بعض الأصوات إلى مخرج معيّن كما فعل مع الأصوات السّالفة الذّكر، بل اكتفى بذكر قُربها وبُعدها عن بعض:

- **اللاّم والرّاء:**

اللاّم والرّاء من الأصوات المذكورة في كتاب **"أبو عليّ الفارسيّ" "الحجّة"** على أنّها متقاربة في المخرج دون تسمية له؛ إذ قال **"أبو عليّ الفارسيّ"** عن إدغام اللاّم في الرّاء: « إدغام اللاّم في الرّاء حسن في (بَل رَانَ) **لمقاربتهما** وسكون اللاّم» **(أبو علي الفارسي، 1984، 386/6)** ، وفي نفس السّياق أشار إلى إدغام اللاّم في الثّاء من قوله تعالى: ﴿**هَلْ ثُوِّبَ الكُفَّارُ**﴾ **(سورة المطفّفين: الآية: 36)**، واعتبر الإدغام جائز: «وإن كان دون إدغام اللاّم في الرّاء في الحسن **لتقاربهما**» **(أبو علي الفارسي، 1984، 386/6)**.

ونجد **"أبا عليّ الفارسيّ"** في موضع آخر لا يعتبر اللاّم والرّاء متقاربين فحسب، بل عدّهما من مخرج واحد حيث قال: «الرّاء إنّما هو حرف من مخرج اللاّم فيه تكرير» **(أبو علي الفارسي، 1984، 118/3)**.

- **اللاّم والتّاء:**

حسّن **"أبو عليّ الفارسيّ"** إدغام اللاّم في التّاء باعتبار قربهما من بعض، فقال: «أمّا إدغام الكسائي اللاّم في التّاء فحسن، ألا ترى أنّ أبا عمرو قد أدغمها في التّاء فيما حكى عنه سيبويه من قوله: ﴿**هَثُوِّبَ الكُفَارُ**﴾**(سورة المطفّفين: الآية: 36)**، والتّاء **أقرب** إليها من الثّاء، والإدغام في المتقاربين إنّما يحسن بحسب قرب الحرف من الحرف» **(أبو علي الفارسي، 1984، 275/3)**.

- **الياء والألف:**

سبق وأن ذكرنا أنّ الألف من مخارج الحلق، دون الإشارة إلى مخرج الياء في كتاب **"الحجّة"**، إلاّ أنّ **"أبا عليّ الفارسيّ"** ذكر أنّ الياء أقرب من مخرج الألف، حيث قال: «الهاء من الحلق، والألف منه أيضا، والياء قريبة من الألف وموافقة لها في اللّين»**(أبو علي الفارسي، 1984، 209/1)**.

وكذلك صوت الهاء الحلقيّ قريب من الياء: «الهاء من جنس الياء؛ لأنّ الهاء تنقطع إلى مخرج الياء، فليس بمستقيم وذلك أنّ قوله: لأنّ الهاء تنقطع إلى مخرج الياء لا يخلو من أن يُريد به أنّه ينقطع إلى الجهة التي تخرج منها الياء، أو يُريد بذلك أنّ الصّوت بها يتصّل بمخرج الياء» **(أبو علي الفارسي، 1984، 130/1)**، فاتّصال صوت الهاء بمخرج صوت اليّاء يعني أنّ الصّوتين متقاربين في المخرج.

- **الباء والميم:**

جوّز **"أبو عليّ الفارسيّ"** تقريب الهاء من الألف لتوافقهما في الخفاء والضّعف واتّفاق المخرج، ومثّل لهذا التّقريب بتقريب الباء من الميم، حيث قال: «... أن يتّفقا في تقريب إحداهما من الأخرى، كما قُرّبت الباء من الميم في قولهم (اِصحب مطرًا)؛ **لاتّفاقهما** في المخرج» **(أبو علي الفارسي، 1984، 64/1)** ، فالباء والميم عند **"أبي عليّ الفارسيّ"** من مخرج واحد، والدّليل على ذلك قوله: **اِتّفاقهما** في المخرج.

- **الياء والنّون:**

عدّ **"أبو عليّ الفارسيّ"** كلّا من صوت الياء وصوت النّون من المخارج المتباعدة، التي يمكن رغم البعد في مخرجهما إدغامهما، قال **"أبو عليّ الفارسيّ"** : «النّون أدغمت في الياء على بعدٍ بين مخرجهما» **(أبو علي الفارسي، 1984، 132/1)**، فلكلّ من الصّوتين مخرج مستقل

بذاته حسب **"أبي عليّ الفارسيّ"**، إلاّ أنّه لم يذكر اِسم مخرج كلّ من الصّوتين في كتابه **"الحجّة"**.

3- **صفات الأصوات في كتاب الحجّة:**

أشار **"أبو عليّ الفارسيّ"** في كتابه الحجّة —وهو يحتّج للقراءات السّبع- إلى صفات الأصوات، ونجمّل الصّفات المذكورة في الكتاب فيما يلي:

أ- الهمس:

الحروف المهموسة الواردة في كتاب الحجّة هي: **السّين، الكاف، التّاء، الثّاء، الهاء، الشّين، الصّاد**، قال في حرف السّين: «السّين حرف **مهموس**» **(أبو علي الفارسي، 1984، 150/1)** ، وقال: «وهو أنّ السّين **مهموسة**» **(أبو علي الفارسي، 1984، 348/2**، وقال: «أبدلت من السّين الثّانية التّاء لتقاربهما واِجتماعهما في **الهمس**» **(أبو علي الفارسي، 1984، 120/3، 170/5-171)**.

وعن حرف الكاف قال **"أبو عليّ الفارسيّ"**: «إنّ أناسا من بكر بن وائل قالوا: بِكِم و(فضلَ أحلامكِم) **(قطعة من بيت للحُطيئة، 1993، ص: 72)**، فكسروا تشبيها لها بالهاء من حيث اِجتمعا في **الهمس**» **(أبو علي الفارسي، 1984، 70/1)**، فكسر الكاف إذن كان لشبهها بالهاء في الهمس.

وقال **"أبو عليّ الفارسي"** عن حرف التّاء: «التّاء **مهموسة**» **(أبو علي الفارسي، 1984، 75/2، 164/5، 49/6)**، وقال عن التّاء والثّاء معا: «اتّفقا في **الهمس**» **(أبو علي الفارسي، 1984، 367/2)**، وقال في موضع آخر: «وأمّا وجه إدغام الثّاء في التّاء في (لبثتم) فلتقارب مخرجي الثّاء والتّاء واجتماعهما في **الهمس**»**(أبو علي الفارسي، 1984، 307/5)**.

وحسّن **"أبو عليّ الفارسيّ"** الإدغام في قراءة **﴿تَذَّكَّرُون﴾ (سورة الأعراف، الآية:03)**، مشدّدة الذّال والكاف، حيث أُدغمت تاء تفعيل في الذّال، وذلك لأنّ التّاء **مهموسة** والذّال مجهورة **(أبو علي الفارسي، 1984، 5/4)**.

وعن همس حرف الهاء قال **"أبو عليّ الفارسيّ"** : «الهاء **مهموسة** رخوة» **(أبو علي الفارسي، 1، 70/1984، 131/1)**.

أمّا حرف الشّين المهموس فقال فيه **"أبو عليّ الفارسيّ"** : «الشّين مُشبِهة للصّاد والسّين في **الهمس**» **(أبو علي الفارسي، 1984، 55/1)**، وقال عن حرف الصّاد: «إدغام التّاء في الصّاد حسن لمقاربة الحرفين، ألا ترى أنّهما من طرف اللّسان وأصول الثّنايا، ويجتمعان في **الهمس** ؟» **(أبو علي الفارسي، 1984، 49/6)**.

وذكر **"أبو عليّ الفارسيّ"** في كتابه مسألة الوقف على الحروف المهموسة، حيث قال: «والحروف **المهموسة** إذا وقف عليها كان الوقف مع نَفْخ، لأنّها لمّا لم تعترض على النّفس اِعتراض المجهورة» **(أبو علي الفارسي، 1984، 131/1)**.

ب- الجهر:

الصّوت المجهور أقوى من الصّوت المهموس، وفي ذلك قال **"أبو عليّ الفارسيّ"**: «**المجهور** أزيد صوتا وأقوى من المهموس» **(أبو علي الفارسي، 1984، 5/4)**.

والأصوات المجهورة المذكورة في كتاب الحجّة هي:

* **حرف الدّال:** حيث قال عنه **"أبو عليّ الفارسيّ"**: «...ألا ترى أنّ الدّال أُلزمت الإدغام في مُقاربها، وإن اختلفا في الجهر والهمس، ولمّا أُلزمت الدّال الإدغام في مُقاربها فصارت الكلمة بذلك على صورة لا يكون في كلامهم مثلها، إلاّ أن يكون صوتا، أُبدلت من السّين التّاء، وأدغمت الدّال في التّاء فصار سِتّاً» **(أبو علي الفارسي، 1984، 368/2)**، ومعنى ذلك أنه رغم اِختلاف التّاء والدّال في الصّفة، إلاّ أنّهما أُدغما في بعضهما؛ فالتّاء سبق وأن ذكرنا أنّ **"أبا عليّ الفارسيّ"** عدّها من حروف الهمس، فتبقى الدّال المقصودة بالجهر في كلام **"أبي عليّ الفارسيّ"**.

* **حرف الذّال:** صَرَّحَ **"أبو عليّ الفارسيّ"** في أكثر من موضع على أنّ الذّال حرف مجهور، ومن ذلك قوله: «إنّ الذّال **مجهورة** والتّاء مهموسة» **(أبو علي الفارسي، 2، 75/1984)**، وقوله في تحسينه إدغام تاء تفعّل في الذّال: «إدغامهما حسن، لأنّ التّاء مهموسة والذّال **مجهورة**» **(أبو علي الفارسي، 1984، 5/4)**.

وأشار في موضع آخر إلى إدغام **أبي عمرو** للذّال في التّاء فقال: «الذّال أدغمها أبو عمرو في التّاء، وإن كانت **مجهورة** والتّاء مهموسة، لأنّ ما بينهما من الجهر والهمس لا يمنع من الإدغام لقلّة ذلك» **(أبو علي الفارسي، 1984، 164/5)**.

واِحتجّ **"أبو عليّ الفارسيّ"** في نفس المقام لمن لم يُدغم الذّال في التّاء لاختلاف الحرفين في الجهر والهمس. **(أبو علي الفارسي، 1984، (164/5)**

* **حرف الزّاي:** الزّاي حرف مجهور في ذلك قال **"أبو عليّ الفارسيّ"**: «الزّاي حرف **مجهور**» **(أبو علي الفارسي، 1984، 51/1، 97/1)**، وقال عن إشمام حمزة الصّاد زايا: «فصارع السّين حرفا **مجهوراً** في موضع السّين، وهو الزّاي ليوافق الطّاء أيضا في **الجهر**» **(أبو علي الفارسي، 1984، 348/2)**.

وقال عن إدغام التّاء في الزّاي: «وإدغام التّاء في الزّاي في قوله: **﴿فَالزَّاجِرَاتِ جَزْرًا﴾ (سورة الصّافات، الآية:02)** حسن، لأنّ التّاء مهموسة والزّاي **مجهورة» (أبو علي الفارسي، 1984، 49/6)**، وقال في تقريب الصّاد من الزّاي مكان الدّال في:يصدر «فقرّب الصّاد من أشبه الحروف من موضعها بالدّال وهو الزّاي، ألا ترى أنّهما يجتمعان في **الجهر** ؟» **(أبو علي الفارسي، 1984، 97/1)**.

* **حرف الطّاء:** ذكر **"أبو عليّ الفارسيّ" جهر** الطّاء، وهو يوجّه إشمام حمزة الصّاد الزّاي، حيث قال: «فلأنّه آثر أن يوفّق بين الحرفين من وجه آخر غير ما ذكرنا، وهو أنّ السّين مهموسة، والطّاء **مجهورة» (أبو علي الفارسي، 1984، 348/2)**.

هذه هي الحروف المجهورة والمهموسة المذكورة في كتاب الحجّة، وهذا لا يعني أنّ **"أبا عليّ الفارسيّ"** عدّ الحروف المذكورة فقط مجهورة ومهموسة، بل توجيهه للقراءات السّبع اِقتضى ذِكْر ما ذكره من حروف مجهورة كانت، أم مهموسة.

ج- الشّدة والرّخاوة:

فرّق **"أبو عليّ الفارسيّ"** في كتابه بين الصّوت الرّخو والصّوت الشّديد بقوله: « الحروف **الرّخوة** يجوز أن يجري فيها الصّوت، وليست الشّديدة كذلك، لأنّك لو قلت: ألدّ والحجّ، لم يجر الصّوت فيها، إذا مددته كما يجري الصّوت في الرّخوة نحو: أنْقَصُّ وأيْبَسُّ» **(أبو علي الفارسي، 1984، 131/1)**، ولم يذكر **"أبو عليّ الفارسيّ"** في كتابه الحروف الشّديدة غير ما يفهم من قوله السّابق؛ إذا الحرف الشّديد في ألدّ هو (الدّال) وفي الحجّ هو الجيم.

غير أنّنا نجده في أكثر من موضع يصف بعض الأصوات بأنّها، رخوة، وفي ذلك يقول: «الهاء مهموسة **رَخْوَةٌ» (أبو علي الفارسي، 1984، 131/1)**، وقوله: «الشّين مشبِهة للصّاد والسّين في الهمس **والرّخاوة» (أبو علي الفارسي، 1984، 55/1)**.

د- الإطباق:

وجّه **"أبو عليّ الفارسيّ"** قراءة قوله تعالى: **﴿ الصِّرَاطَ المُسْتَقِيمَ﴾(سورة الفاتحة، الآية: 06)**، بالصّاد فقال: «ويقول من يقرأ بالصّاد: إنّها أخفّ على اللّسان، لأنّ **الصّاد** حرف **مُطبق كالطّاء** فتتقاربان وتحسنان في السّمع» **(أبو علي الفارسي، 1984، 49/1-50)**، وقال في نفس الموضع: «السّين والطّاء والزّاي أخوات، **والصّاد** أشبههنّ **بالطّاء**، لأنّها مثلها **مطبقة»(أبو علي الفارسي، 1984، 51/1)**.

ووجّه إشمام حمزة الصّاد الزّاي قائلا: «فلأنّه آثر أن يوفّق بين الحرفين من وجه آخر غير ما ذكرنا، وهو أنّ السّين مهموسة، والطّاء مجهورة، فضارع بالسّين حرفا مجهورا في موضع

السّين، وهو الزّاي، ليوافق **الطّاء** أيضا في الجهر كما وافقه **الصّاد** في **الإطباق» (أبو علي الفارسي، 1984، 2/348-349).**

وذكر في موضع آخر متحدّثا عن إدغام التّاء في **الصّاد** أنّ الصّاد يزيد على التّاء بخلّتين هما: **الإطباق** والصّفير **(أبو علي الفارسي، 1984، 49/6)**، فالحرفان المطبقان المذكوران في كتاب **"الحجّة"** هما: **الصّاد والطّاء.**

ه- الاستعلاء:

القاف حرف **مستعلٍ** كما جاء في **"الحجّة"**، حيث احتج **"أبو عليّ الفارسيّ"** لقراءة الصّاد من قوله تعالى: **﴿الصِّرَاطَ المُسْتَقِيم﴾(سورة الفاتحة، الآية: 06)**، قائلا: «فإن كانوا قد أبدلوا من السّين الصّاد مع القاف في صُقْت، وصَويق، ليجعلوها في **استعلاء القاف** مع بُعد القاف من السّين وقرب الطّاء منها، فأن يبدلوا منها الصّاد مع الطّاء أجدر من حيث كانت الصّاد إلى الطّاء أقرب» **(أبو علي الفارسي، 1984، 1/51).**

والطّاء هو الآخر حرف مستعلٍ، حيث وجّه **"أبو عليّ الفارسيّ"** إبدال السّين الصّاد في:**﴿وَيَبْسُطُ﴾ (سورة البقرة، الآية: 245)**، و**﴿بَسْطَة﴾(سورة البقرة، الآية: 247)**، قائلا: «وجه قول من أبدل من السّين الصّاد في هذه المواضع، أنّ **الطّاء** حرف **مستعلٍ** يتصعّد من مخرجها إلى الحنك، ولم يتصعّد السّين تصعّدها فكرِه التّصعّد من التّسفُّل» **(أبو علي الفارسي، 1984، 2/347).**

وعليه فإنّ الحرفين المستعلين الوحيدين المذكورين في كتاب **"الحجّة" "لأبي عليّ الفارسيّ"** هما: **القاف والطّاء.**

و- الصّفير:

حروف الصّفير كما وردت في كتاب **"الحجّة"** ثلاثة، وهي: **الصّاد والسّين والزّاي.**

وتختصّ حروف الصّفير بأنّ حروف طرف اللّسان تُدغم فيها، ولا تدغم هي في حروف طرف اللّسان، لما فيها من زيادة الصّوت بالصّفير، قال **"أبو عليّ الفارسيّ"** : «ألا ترى أنّ الصّاد والسّين والزّاي لم يُدغمن في الطّاء والتّاء والدّال، ولا في الظّاء والثّاء والذّال، لما فيهنّ من زيادة الصّوت، والتي ليست في هذه السّتة، وهو **الصّفير**، وأدغمن فيهنّ» **(أبو علي الفارسي، 1، 1984/90).**

وقال في موضع آخر: «الصّاد والسّين والزّاي تدغم بعضها في البعض، وتُدغم فيها الحروف السّتة، ولا يدغمن في السّتة لما يختّل في إدغامها في مقاربها من **الصّفير**» **(أبو علي الفارسي، 1984، 5/163-164).**

وقال كذلك: «إدغام التّاء في الصّاد حسن لمقاربة الحرفين، ألاّ ترى أنهما من طرف اللّسان، وأصول الثّنايا، ويجتمعان في الهمس ؟ والمدغم فيه يزيد على المدغم بخلّتين هما: الإطباق و**الصّفير**، وحَسُن أن يُدغم الأنقص في الأزيد، ولا يجوز أن يُدغم الأزيد صوتا في الأنقص، ألا ترى أنّ الطّاء والدّال، والتّاء والظّاء، والذّال والثّاء يُدغمنّ في الصّاد والسّين والزّاي، ولا تُدغم الصّاد وأختاها فيهنّ لزيادة الصّاد وأختيها عليهنّ في **الصّفير** ؟» **(أبو علي الفارسي، 1984، 6/49).**

ز- الاستطالة:

ورد لفظ الاستطالة في كتاب **"الحجّة"**، وورد معه مصطلح التّفشي في أكثر من موضع، ما يعني أنّ كليهما بمعنى واحد، ومن ذلك قول **"أبي عليّ الفارسيّ"** في احتجاجه لقراءة **أبي عمرو ﴿وَالعَادِيَاتِ ضَبْحًا﴾ (سورة العاديات، الآية:01)** بإدغام التّاء في الضّاد: «... لأنّ **الصّاد تفشّى** الصّوت بها واتسع **واستطال**، حتّى اتّصل صوتها بأصول الثّنايا وطرف اللّسان، فأدغم التّاء فيها وسائر حروف طرف اللّسان وأصول الثّنايا، إلاّ حروف الصّفير، فإنّها لم تُدغم في الضّاد، ولم تدغّم الضّاد في شيء من هذه الحروف، لما فيها من زيادة الصّوت، فكره إدغامها فيما أدغم فيها من هذه الحروف، لما فيها من **التّفشي والاستطالة**، حتّى اتّصلت بأصول الثّنايا، مع أنّها من وسط اللّسان» **(أبو علي الفارسي، 1984، 6/50).**

وقوله أيضا في أنّ الحروف وإن تفاوتت قوّة وضعف تستوي جميعا في الوزن: «ألا ترى أنّ **الصّاد**، وإن شغلت في خروجها مواضع **لتفشيها واستطالتها**، بمنزلة النّون التي تخرج من الخياشم في الوزن» **(أبو علي الفارسي، 1984، 1/55).**

وبالإضافة إلى صوت الضّاد عدّ **"أبو عليّ الفارسيّ"** صوت **الشّين** صوتا مستطيلا، فقال: «وممّا يقوّي مضارعة الصّاد في الصّراط بالزّاي أنّهم حيث وجدوا **الشّين** مشبهة للصّاد والسّين في الهمس والرّخاوة **والاستطالة** إلى أعلى الثّنيّتين ضارعوا بها الزّاي»**(أبو علي الفارسي، 1984، 1/55).**

ورأى **"أبو عليّ الفارسيّ"** وهو يحتّج لقراءة **ابن كثير ونافع وابن عمر وأبي جعفر ويعقوب** لقوله تعالى: **﴿وَيَوْمَ تَشَّقَّقُ﴾(سورة الفرقان، الآية: 25)**، بتشديد الشّين، أنّ الشّين والضّاد لحق الصّوت بهما حروف طرف اللّسان وأصول الثّنايا، قال **"أبو عليّ الفارسيّ"**: «وتقدير تشّقق:

تتشقق، فأدغم التّاء في الشّين؛ لأنّ الصّوت بالشّين يلحق بمخارج هذه الحروف التي من طرف اللّسان وأصول الثّنايا، فأدغمن فيها كما أدغمن في الضّاد لما كانت كذلك، وكما يدغم بعضهنّ في بعض» **(أبو علي الفارسي، 1984، 341/5)**

والفاء صوت **مستطيل** هو الآخر، إذ يلحق الصّوت بها مخرج الثّاء، قال **"أبو عليّ الفارسيّ"**: «فأمّا إدغام الكسائي الفاء في الباء في **﴿نَخْسِفْ بِهِمُ﴾ (سورة سبأ، الآية: 09)** ، فإنّ إدغام الفاء في الباء لا يجوز، وإن جاز إدغام التّاء في الفاء، وذلك أنّ الفاء من باطن الشّفة السّفلى وأطراف الثّنايا العليا، وانحدر الصّوت بها إلى الفم حتّى اتّصلت بمخرج الثّاء، حتّى جاء مثلُ: الحَدَث والحَدَف، والمغافير والمغاثير **(المغافير: جمع مغفار ومغفور، وهو صمغ يسيل من شجرة الرِّمت والعُرفُط، وهو حلو يؤكل، غير أنّ رائحته ليست طيبة، ينظر: الفُراء، 1983 41/1)**. فتعاقبا على الحرف للمقاربة التي بينهما، فلمّا اتّصلت بمخرج الثّاء صارت بمنزلة حرف من تلك الحروف ؛ فلم يجز إدغامها في الباء؛ لأنّه لمّا اتّصل بما ذكرنا صار بمنزلة حرف من ذلك الموضع، فكما أنّ ذلك الحرف الذّي اتّصل الفاء به لا يدغم في الباء، كذلك الفاء لا تُدغم في الباء» **(أبو علي الفارسي، 1984، 8/6)**.

ح- التّكرير:

الحرف المكرّر عند **"أبي عليّ الفارسيّ"** هو حرف **الرّاء**، حيث قال: «إمالة الكافرين في موضع النّصب والخفض إنّما هي للزوم الكسرة الرّاء بعد الفاء المكسورة، والرّاء لما فيها من **التّكرير** تجري مجرى الحرفين المكسورين، وكلّما كثرت الكسرات غلبت الإمالة وحسنت» **(أبو علي الفارسي، 1984، 1/ 389)** ، وقوله: «ووجّه حُسن إمالة الألف إذا كان بعدها راء مكسورة، أنّ الرّاء حرف فيه **تكرير**، وذلك يتبيّن فيها إذا وُقف عليها» **(أبو علي الفارسي، 1984، 399/1)**، وقوله كذلك: «ومن لم يُمل التّوراة: فلأنّ الرّاء حرف يمنع الإمالة، لما فيه من **التّكرير**» **(أبو علي الفارسي، 1984، 15/3)**، وقوله في موضع آخر: «والإمالة في (هارٍ) حسنة لما في الرّاء من **التّكرير**، فكأنّك قد لفظت براءين مكسورتين، وبحسب كثرة الكسرات تحسن الإمالة»**(أبو علي الفارسي، 1984، 244/4)**.

واستدّل **"أبو عليّ الفارسيّ"** على التّكرير في الرّاء بأنّ اللاّم لا تُدغم في الرّاء، «ولا تُدغم الرّاء في اللاّم لزيادة **التّكرير** في الرّاء» **(أبو علي الفارسي، 1984، 49/6)**.

ط- اللّين:

صفة اللّين كما وردت في كتاب الحجّة خاصّة بحرفين هما: **الواو والياء**، حيث قال **"أبو عليّ الفارسيّ"** : «ألا ترى أنّ **الواو والياء** قد جرتا مجرى المثلين في جواز إدغام كلّ واحدة منهما في الأخرى، لما اجتمعا فيه من **اللّين**، وأنّ النّون أُدغمت في الياء على بعدٍ بين مخرجهما» **(أبو علي الفارسي، 1984، 132/1)**.

واستنبط **"أبو عليّ الفارسيّ"** مشابهة **الهاء** لحروف اللّين، من لغة من كسر الهاء في: منهِ ومنهِما ومنهِمي، حيث قال إنّ أبا زيد حكا: «أنّ رجلا من بني بكر بن وائل قال: أخذت هذا منهِ ومنهِما ومنهِمي، قال أبو زيد: فكسر الاسم المضمر في الإدراج والوقف، قال أبو زيد: وقال يعني هذا الرّجل: عليكُم، فضمّ الكاف، وممّا يؤكّد كسر الهاء أنّ أناسا من بكر بن وائل قالوا: بكِم و(فضل أحلامكِم) فكسروا تشبيها لها بالهاء من حيث اجتمعا في الهمس وعلامة الضّمير، فإذا أجروا هذا مجرى الهاء لقيام شبهين من الهاء فيه، فإتباع الهاء الكسرة للمشابهات التي فيها من حروف **اللّين** وكثرتها أولى، استجازة غيره أولى» **(أبو علي الفارسي، 1984، 70/1)**.

ي- الخفاء:

خصّ **"أبو عليّ الفارسيّ"** هذه الصّفة لحرف **المدّ الألف**، وكذا حرف **الهاء**، وكان **"أبو عليّ الفارسيّ"** أوضح وجه **الخفاء** في الألف عند احتجاجه لقراءة الكسائي بإمالة الألف المتطرّفة من **﴿تَرَاءَا﴾ (سورة الشعراء الآية، 61)** ، وقفًا بقوله: «وفي الألف **خفاء** شديد من حيث لم تعتمد في إخراجها على موضع، فصارت لذلك بمنزلة النّفس من أنّه لا يُعتمد له على موضع، فبيّنها بأن نحا بها نحو الياء وقرّبها منها، ويدلك على حسن هذا أنّ قوما يبدلون منها الياء المحضة في الوقف، فيقولون: أفعيْ وحبليْ، وآخرون يبدلون منها الهمزة، فيقولون: هذه حبلأْ، ورأيت رجلأْ، فكذلك نحا بالألف بإمالتها نحو الياء ليكون أبين لها» **(أبو علي الفارسي، 1984، 112/5، 365-364)**.

ويدلّ على خفاء الهاء:

- ✓ أنّ **هاء** الكناية لمّا كانت اسما على حرف واحد، قوُّوها بزيادة واو، فقالوا: ضربهو زيد، لتخرجها هذه الواو من **الخفاء** إلى الإبانة **(أبو علي الفارسي، 1984، 1/ 203-204)**.
- ✓ وأنّهم لم يعتدّوا بها حاجزا حصينا في مواضع منها:

أ. أنّها إذا جاءت بعد كسرة، أو ياء، قلبت الواو بعدها ياءً، نحو: بِه وعليه، كرهوا الخروج من كسر إلى ضمّ، ولم يعتدّوا **بالهاء لخفائها (أبو علي الفارسي، 1984، 61/1، 207)**.

ب. وأنّ أكثر القرّاء على حذف صلة الهاء إذا جاءت بعد ساكن، نحو: منه وفيه، كرهوا الجمع بين ساكنين ليس بينهما حاجز إلاّ **الهاء**، وهي حرف **خفيّ** لا يعتدّ به **(أبو علي الفارسي، 1984، 76/1، 209، 60/4، 293)**.

ج. وأنّهم أمالوا الألف للكسرة قبلها، وقد حال بينهما حرفان أحدهما الهاء، نحو: يريد أن ينزِعها، ويريد أن يضرِبها، فكأنّهم قالوا: ينزِعا، ويضرِبا، ولم يعتدوا **بالهاء لخفائها (أبو علي الفارسي، 1984، 75/1-76، 293/5)**.

د. وأنّ من أتبع الحركة في (رُدّ) فقال: رُدُّ يا هذا لم يقل إلاّ: رُدَّها بالفتح، كأنّه قال: رُدًّا، ولم يُعتدّ **بالهاء لخفائها (أبو علي الفارسي، 1984، 76/1، 209، 60/4-61، 293، 343/5).**

✓ وأنّ من العرب من يقول في الوقف: منهُ وعنَهْ، نقلوا حركة الهاء إلى الحرف الذّي قبلها ليُبيّنوها بذلك في الوقف، فإذا وصلوا تحرّكت الهاء فزال بعض الفاء الذّي فيها **(أبو علي الفارسي، 1984، 64/1-65).**

خاتمة:

1– إنّ **"أبا عليّ الفارسيّ"** ضمّن كتابة الحجّة مسائل صوتيّة وفي مقدّمتها مخارج وصفات الأصوات، عبّر من خلالها عن معرفته الدّقيقة بالخصائص النّطقيّة الخاصّة بكلّ صوت، تلك الخصائص التي استند عليها في احتجاجه للقراءات القرآنيّة، والّتي أكّد من خلالها أنّ المستوى الصّوتي للغة هو المستوى الأوّل الممهد للدّخول في أيّ مستوى آخر.

2– تحديد مخرج الحرف لا يكفي لمعرفته، بل لابدّ من أن يُضاف إليه الصّفات المصاحبة له.

3– أنّ الظواهر الصّوتيّة الّتي عالجها **"أبو عليّ الفارسيّ"** في كتابه **"الحجّة"** كانت متنوّعة، ومن بينها معالجته لقضية مخرج الصّوت وصفته وهو يحتجّ للقراءات القرآنيّة

4– آراء **"أبي عليّ الفارسيّ"** في البحث الصّوتي خاصّة ما تعلّق بمخارج الأصوات وصفاتها، قد وافقت ما وُجد عند سابقيه خاصّة **"سيبويه"**، وتأثّر التّلميذ" بأستاذه واضح وجليّ في توجيهاته، وذلك يتوافق مع شهرة **"أبي عليّ الفارسيّ"** بين النّحاة من شدّة اعتنائه بكتاب **"سيبويه"**، وانكبابه عليه.

5– ضمّن **"أبو عليّ الفارسيّ"** كتابة **"الحجّة"** مباحث نطقيّة عبّر من خلالها عن معرفته الدّقيقة بالخصائص النّطقيّة الخاصّة بكلّ صوت، تلك الخصائص الّتي استند عليها في احتجاجه للقراءات القرآنيّة ، والّتي أكّد من خلالها أنّ المستوى الصّوتي للّغة هو المستوى الأوّل الممهد للدّخول في أيّ مستوى آخر.

قائمة المصادر والمراجع:

*** القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.**

أ. **المصادر:**

1. أبو عليّ الفارسيّ(الحسن بن أحمد بن عبد الغفّار): الحجّة، تحقيق: بدر الدّين قهوجي، بشير جويجاني، دار مأمون للتّراث، بيروت، لبنان، دط، 1984م.

ب. **المراجع:**

1. إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة، مكتبة الأنجلو المصريّة، دط، 2007.

2. الأنصاري (زكرياء بن محمّد): الدّقائق المحكمة في شرح المقدّمة الجزرية في علم التّجويد، تح: نسيب نشاوي، مطابع ألف باء الأديب، دمشق، سوريا، دط، 1980.
3. برجستراسر: التطوّر النّحوي للّغة العربيّة، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الرّفاعي بالرّياض، 1982.
4. تمّام حسان: مناهج البحث في اللّغة، دار الثّقافة الدّار البيضاء، المغرب، 1979.
5. الجريسي(محمّد مكيّ نصر): نهاية القول المفيد في علم التّجويد، مطبعة البابيّ الحلبيّ، سوريا، 1349ه.
6. الحطيئة (أبو مُليكة جرول بن أوس بن مالك العبسي): ديوانه، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 1، 1993.
7. ابن دريد (أبو بكر نحمّد بن الحسن): جمهرة اللّغة، تحقيق زمري منير البعلبكيّ، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1987.
8. الزّبيدي (المرتضى): تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد السّتار أحمد فرّاح، مطبعة حكومة الكويت، دط، 1965.
9. سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر): الكتاب، تحقيق: عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرّفاعي بالرّياض، ط2، 1982.
10. ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله): أسباب حدوث الحروف، تحقيق: يحي مير علم، محمّد حسن الطبان، مجمع اللّغة العربيّة، دمشق، سوريا، دط،1983.
11. القيسي (مكي بن أبي طالب): الرّعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التّلاوة، تح: أحمد حسن فرحات، دار الكتب العربيّة، دمشق، دط، 1973.
12. ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدّين): لسان العرب، تح: نخبة من الأساتذة، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.
13. الموصلي (أبو موسى جعفر بن مكيّ): الكامل الفريد في التّجويد والتّفريد، مخطوط يوجد نسخة منه في جامعة الملك سعود (رقم الميكروفيلم 1/341-د) مصوّرة عن المكتبة الوطنيّة في فيينا 2041.

اَلْحَقْلُ الدَّلَالِيّ الْجَسَدِيّ فِي التَّعَابِيرِ الاصْطِلاحِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ وَالْأَمَازِيغِيَّةِ
-دِرَاسَةٌ لِسَانِيَّةٌ تَقَابُلِيَّةٌ-

The body semantic field in Arabic and Amazigh Idioms
-Contrastive linguistic study-

محمد أمحدوك
أستاذ باحث في اللّسانيّات التّطبيقيّة
الأكاديميّة الجهويّة للتّربية والتّكوين بني ملّال خنيفرة، المغرب
Amahdouk81@gmail.com

الملّخص

من بين المكوّنات اللّغويّة الأساس الّتي يقوم عليها معجم اللّغات الطبيعيّة، إلى جانب الكلمات البسيطة والمركّبة، توجد تعابير متكلّسةٌ تتّسم بصعوبة استكناه مضامينها انطلاقاً من أجزائها الأوّليّة، تُعرف ب"التّعابير الاصطلاحيّة".

ولمّا كانت اللّغتان العربيّة والأمازيغيّة تتميّزان بالعديد من الظّواهر اللّغويّة، بما فيها التّعابير الاصطلاحيّة، تركّز هذه الورقة على التّحليل الوصفيّ — التّقابليّ لمتنٍ من هذه السّلاسل المتواردة، يقوم على حدودٍ اسميّةٍ ذات أبعادٍ لصيقةٍ ب "براديغم الجسد"، طالما أنّ مختلف أجزاء الجسم حاضرةٌ في البناء التّكوينيّ لهذه المتواردات اللّفظيّة، من أعلى الرّأس إلى أخمص القدمين (الرّأس، والعين، والقلب، والفم...). وهذا المتن مستقى من أعمالٍ معجميّةٍ ودراساتٍ ومسارد ثقافيّةٍ مختلفةٍ، عربيّةٍ وأمازيغيّةٍ، فضلاً عن المحكيّ اليوميّ في التّنوّع اللّغويّ الأطلسيّ، وذلك من خلال التّوقف عند بعض خصائص هذه السّلاسل الاصطلاحيّة مورفولوجيّاً ودلاليّاً وتداوليّاً، وفحص بعض أوجه الاختلاف والائتلاف بينهما، مع التّأكيد أنّ بعض هذه المتواليات يتميّز بخصوصيّةٍ وفرادةٍ نوعيّةٍ تزيد من صعوبة الرّبط بين مدلولها الأوّليّ في اللّغة الأمازيغيّة وما يقابله في اللّغة العربيّة أو العكس.

الكلمات المفتاحيّة: التّعابير الاصطلاحيّة — براديغم الجسد - اللّغة العربيّة — اللّغة الأمازيغيّة الأطلسيّة - الدّراسة التّقابليّة.

Abstract:

Among the basic linguistic components on which the lexicon of natural languages is based, besides simple and compound words, there are calcified expressions whose contents are difficult to comprehend from their initial parts, known as "idioms".

Since the Arabic and Amazigh languages are characterized by many linguistic phenomena, including idiomatic expressions, this paper focuses on the descriptive-contrast analysis of a body of these frequent series, based on nominal boundaries with dimensions that are closely related to the ”paradigm of the body‘, as long as the various parts of the body are present in The structural structure of these verbal antonyms, from the top of the head to the toes (head, eye, heart, mouth...). This text is drawn from lexical works, studies, and different cultural glossaries, Arabic and Berber, as well as the daily narrative of the Atlantic linguistic diversity, by stopping at some of the characteristics of these idiomatic series morphologically, semantically and pragmatically, and examining some of the differences and the coalition between them, emphasizing that some of these sequences are distinguished by their specificity and uniqueness. A quality that increases the difficulty of linking its initial meaning in the Amazigh language and its equivalent in the Arabic language, or vice versa).

Keywords: Idioms; Paradigm of the body; Arabic language; Atlantic Berber language.

تقديم:

لعلّ من بين المكوّنات اللّغويّة الرّئيسَة الّتي يتأسّس عليها معجم اللّغات الطّبيعيّة، فضلاً عن الكلمات البسيطة والمركّبة، توجد تعبيراتٌ جامدةٌ موشومةٌ بصعوبة تحديد دلالاتها اعتماداً على أجزائها البسيطة، تعرف ب"التّعابير الاصطلاحيّة" (idiomes, expressions idiomatiques)، وهي ظاهرةٌ لسانيّةٌ تنتج عن توارد وحدتين معجميّتين أو أكثر، لتشكّل نصّاً ثابتاً قائماً بذاته، بسيطاً في تركيبه، موجزاً في ألفاظه، قويّاً في دلالته. وقد سبق وعبّر عنها **ألان راي** (Alain Rey) بقوله: "لا يرتكز المعجم فقط على مجموعةٍ من العناصر الدّنيا، ولا حتّى على الكلمات البسيطة أو المركّبة، ولكنّه يتحدّد أيضاً من خلال سلسلةٍ من الكلمات الثّابتة الّتي يستحيل التّنبؤ بدلالاتها" (Rey & Chantreau, 1997, p. 14). وهكذا لم يعد الاهتمام في اللّسانيّات الحديثة محصوراً فقط على البحث في المفردات ووصف وتحليل دلالاتها المعجميّة (sens lexical)، بل تعدّاه إلى البحث في دلالاتها التّركيبيّة (sens syntaxique)، الّتي يندرج ضمنها التّعبير الاصطلاحيّ.

ومن هذا المنطلق، نسعى إلى التّحليل الوصفيّ التّقابليّ لبعض التّعابير الاصطلاحيّة العربيّة والأمازيغيّة الّتي تتضمّن حدوداً اسميّةً متعلّقةً بأجزاء من الجسم (اليد، والرّأس، والعين...)، واستجلاء بعض أوجه الاختلاف والائتلاف المورفولوجيّة والدّلاليّة الموجودة بينها، وإبراز بعض المتكافئات منها في اللّغتين الأمازيغيّة والعربيّة. لما تثيره هذه العناصر من إشكالاتٍ خاصّة. لا سيّما أنّ هاتين اللّغتين تشهدان غنىً واسعاً بهذه المتواليات اللّغويّة؛ إذ تتضمّنان عباراتٍ كثيرةً تقوم على اسمين وأحياناً ثلاثة أسماء من "براديغم الجسد"، ومن أمثلة ذلك:

- **في اللّغة العربيّة:**
  - "على رأس إصبعه" (الرّأس + الإصبع)؛
  - "بين أذني وعاتقي" (الأذن + العاتق)؛
- **في اللّغة الأمازيغيّة:**
  - "خْفْ ودمْ نْ تيطْ" (أُودمْ (الوجه) + تيطْ (العين))؛
  - "تَايْمَاتْ نْ تَاسَا دْ ورُورِي" (تَاسَا (الكبد) + أَرُورِي (الظّهر))؛

وقد تكون استشارة بعض المعاجم العامّة كافيةً للتّأكّد من ذلك؛ حيث تحضرُ تقريباً كلُّ أجزاء الجسم في البناء التّكوينيّ لهذه السّلاسل الكلاميّة، من أعلى الرّأس إلى أخمص القدمين؛ إذ غالباً ما يتوسّل الإنسان بمفرداتٍ معيّنةٍ من جسده، ليعبّر بها عن مختلف مظاهر حياته، إن على المستوى الفكريّ أو الماديّ أو حتّى الاجتماعيّ. ويتألّف متنُ هذه الدّراسة من تعابير اصطلاحيّةٍ مستقاةٍ من مصادر معجميّةٍ خاصّةٍ ومسارد عاميّةٍ وشعبيّةٍ مختلفة، بعيداً عن أيّ مرجعٍ تواصليٍّ أو وضعيّةٍ خطابيّةٍ محدّدةٍ، فضلاً عن تعابير أخرى تنتمي إلى السّجلّ المحكيّ اليوميّ في التّنوّع الأمازيغيّ الأطلسيّ.

1-مفهوم التّعبير الاصطلاحيّ:

يرجع الأصل الاشتقاقيّ للتّعبير الاصطلاحيّ (Idiom) أو (Idiomatic expression) إلى أصلٍ لاتينيٍّ (Idioms) أو (Idiomaticos)، ويدلّان لغويّاً على التّفرّد والخصوصيّة (Kunkel, K.scholze, & W.Duden, 2003, p. 718). ومن ثمّ فهو، اصطلاحاً، عبارةٌ لغويّةٌ تتشكّل من لفظين أو أكثر، وتنتظم وفق الوضع الّذي يقتضيه علم النّحو، وتنتج عنها دلالاتٌ تختلف عمّا يقتضيه التّركيب. وهو المعنى الّذي أشار إليه كريسطال (Crystal)، حين عرّف التّعبير الاصطلاحيّ بأنّه "نمطٌ ثابتٌ من التّعبيرات يختصّ بلغةٍ بعينها، ويتكوّن من كلمةٍ أو أكثر، ولا يتّضح معناه الكلّيّ من تجميع معاني الكلمات المكوّنة له" (Crystal, 1995, p. 105). وهو أيضاً ما عبّر عنه ماكّارثي وأوديل (McCarthy and O÷dell): "مجموعة كلماتٍ محدّدةٍ يصعب تخمين معناها من معاني كلّ مفردةٍ" (McCarthy & O÷Dell, 2010, p. 106).

التّعبير الاصطلاحيّ، إذن، وحدةٌ دلاليّةٌ بنيويّةٌ مترابطةٌ لا تخضع لأيّ نوعٍ من أنواع التّغيير مثل الاستبدال أو الحذف أو التّقديم أو التّأخير، ما دام ذلك يؤدّي إلى تكسير المعنى. كما يصعب إدراك معانيها بالنّسبة للنّاطقين بغير لغتهم، بسبب الخصوصيّة الثّقافيّة الّتي اكتسبتها بعيداً عن مدلول كلّ مفردةٍ.

2-أهمّية التّعابير الاصطلاحيّة وأنماطها:

تكتسي التّعابير الاصطلاحيّة، على اختلاف أشكالها وأنماطها أهمّيةً بالغةً، ولعلّ ممّا يؤشّر على ذلك التّأليف الكبير والتّصنيف الغزير الّذي باتت تشهده في العقود الأخيرة. ومن ثمّة نتساءل: فيم تتجلّى أهمّيتها؟ وكيف يمكن تصنيفها؟

2-1- أهمّية التّعابير الاصطلاحيّة:

تتجلّى أهمّية التعابير الاصطلاحيّة في جوانب كثيرةٍ من أبرزها:

❖ **التّخصيص الثّقافيّ للمجتمعات:** تتّسم التّعابير الاصطلاحيّة بخصوصيّةٍ ثقافيّةٍ تميّز المجتمعات عن غيرها؛ فقد ينفرد شعبٌ ما بترديد مجموعةٍ منها، وقد يشترك مع غيره في بعضها. وتمكّن دراستها من النّاحية التّأصيلية من تحديد الرّوابط الموجودة مثلاً بين الأمازيغ والعرب وغيرهم من السّكان والأعراق الأخرى؛ إذ إنّ امتداد البقعة الجغرافيّة ل**"تامازغا"**[1]، ومجاورتها للعرب والأحباش والأفارقة من جهةٍ، ومجاورة العرب للسّريان والرّوم والفرس... من جهةٍ أخرى، كان له أثره الكبير في الحياة الاجتماعيّة واللّغويّة والأدبيّة للعرب والأمازيغ على السّواء. ومن ثمّ تكمن أهميّتها، في السّياق العربيّ، في طبيعة الإشارات التّأثّرية الّتي تمنحنا إياها عند النّظر في أثر الأعاجم في التّعابير الاصطلاحيّة العربيّة (الخوارزميّ، 2003، صفحة 50). ولذلك ينبغي تشديد الحرص عند التّحقيق العلميّ والتّدقيق الثّقافيّ في هذه الإنجازات اللّغويّة،

[1]- المنطقة الجغرافيّة الّتي تتداول فيها مختلف التّنوعات اللّغويّة الأمازيغيّة، وتختصر عموما في شمال إفريقيا، من المحيط الأطلسيّ غرباً إلى خليج سيوة شرقاً.

لأنّ ما قد يثبت اليوم أنّه أثرٌ أجنبيٌّ في التّعبير الاصطلاحيّ المحلّيّ، قد يثبت غداً بأنّه محلّيٌّ صريحٌ، ولا أثر للأجانب فيه.

❖ **حفظ مفردات اللّغة واستثمارها في دراسة اللّهجات:** تتميّز كلّ منطقة جغرافيّة بلهجة معيّنة تنعكس بصورة مباشرة على التّعابير الاصطلاحيّة السّائرة، ممّا يفتح آفاقاً واسعةً للبحث اللّهجيّ، ويمكّن من التّعرّف على الكثير من الظّواهر اللّغويّة الشّائعة، ويكشف التّطوّر اللّغويّ الحاصل فيها. لا سيّما أنّ الاختلاف والتّنوّع في اللّهجات لا يعني المساس بجوهر اللّغة، لأنّ الاختلاف بينها يكمن غالباً في مخارج بعض الأصوات، والنّبر والنّظام المقطعيّ، ودلالة بعض المفردات، لذلك تبقى واضحةً بين ناطقيها، مهما تباعدت بينهم المسافات، كما هو الحال بين اللّهجات الأمازيغيّة؛ فالأطلسيّ أو الرّيفيّ حين يتكلّم بلهجته المحلّيّة، يمكنه التّفاهم مع السّوسيّ أو القبائليّ أو الشّاويّ...، وكلّ منهما يتكلّم بلهجته، بسبب المواقع المشتركة بينهم الّتي تفوق مواقع الاختلاف. ويعود ذلك إلى التّنوّع الحاصل في اللّهجات وسبل استخدامها، فتستخدم، مثلاً، في بعض المناطق الأطلسيّة الجيم الخفيفة، وفي المناطق الرّيفيّة تستخدم الجيم الثّقيلة، وفي مواقع أخرى تلفظ القاف كافاً أو شيناً، والجيم ياءً، والرّاء لاماً...

❖ **التّقليل من الأخطاء التّركيبيّة وتنميق الكلام:** على الرّغم من أنّها قد تقف حجر عثرة أمام فهم بعض النّصوص، لارتباطها بالخلفيّة الثّقافيّة للنّاطقين بها. فتخفى دلالتها لارتباطها مثلاً بقصّةٍ طواها الزّمن، كقول العرب: "رفع عقيرته"، بمعنى: "صرخ". ويعود أصل ذلك إلى رجلٍ قطعت إحدى رجليه، فرفعها ووضعها على الأخرى، ثم صرخ بأرفع صوته، فقال النّاس: "رفع عقيرته" (ابن جني، 1990). وطالما أنّها تقوم على قالبٍ متكلّسٍ لا يحدث فيه تغيّرٌ، فإنّ ذلك يساعد، بيداغوجيّاً وديدكتيكيّاً، على تدريسها واستذكارها. كما أنّ استخدامها يعدّ شكلاً من أشكال الاقتصاد اللّغويّ، ولا يؤدّي إلى اجتراح الأخطاء. ويخبر حسن استعمالها عن ثقافة المتكلّم، لأنّ توظيفها يكون أقوى في التّركيب منه في الإفراد (صيني، 1996، الصفحات 18-19).

2-2- أنماط التّعابير الاصطلاحيّة:

لا تتّخذ التّعابير الاصطلاحيّة شكلاً ثابتاً، بل تقوم على أنماطٍ وأشكالٍ مختلفة، استناداً إلى مستوياتها الصّرفيّة أو النّحويّة أو الدّلاليّة أو التّداوُليّة... ولعلّ من أهمّ التّصنيفات المقترحة في هذا الإطار:

❖ **التّصنيف الأوّل:** من الدّارسين من قسّمها إلى ثلاثة أقسامٍ: التّعبير الاصطلاحيّ الأحاديّ، والتّركيب الإضافيّ، والجملة (القنيعير، 2021).

❖ **التّصنيف الثّاني:** قدّمتها (دمياطي، 2009) في خمسة أقسامٍ: الجملة، والتّركيب الإضافيّ، وشبه الجملة، والأفعال المتعدّيّة بحرف الجرّ، والتّركيب الوصفيّ (دمياطي، 2009).

❖ **التّصنيف الثّالث:** هو تصنيفٌ موضوعاتيٌّ روعيت فيه طبيعة مصادرها، فقد تأتي مستحدثةً، أو معرّبةً، أو تراثيّةً، أو قرآنيّةً، أو نبويّةً، أو طبّيّةً، أو علميّةً، أو عسكريّةً، أو عاميّةً... (داود، 2003م، صفحة 12). لكنّ هذا التّصنيف يضع التّعبير الواحد تحت مصدرين،

تبعاً لأصله اللّغويّ، أو حقله الدّلاليّ، أو خلفيّته التّداوليّة، عكس التّقسيم السّابق، حيث لا يمكن أن تنتمي إلّا لشكلٍ واحدٍ فقط.

❖ **التّصنيف الرّابع:** طالما أن التّعابير الاصطلاحيّة، وهي تستخدم في التّواصل الاجتماعيّ كغيرها من الظّواهر اللّغوية، هي معرّضةً للتّغيير في اللّفظ أو الدّلالة، فقد قسّمها بعض الدّارسين إلى قسمين؛ قسمٌ لا يقبل التّغيير (التّعابير الاصطلاحيّة المغلقة (closed expressions))، وقسمٌ يسمح بنوعٍ منه (التّعابير الاصطلاحيّة المفتوحة (open expressions)) (Palmer, 1981, p. 80).

❖ **التّصنيف الخامس:** تصنيفٌ ثلاثيٌّ يتكوّن من:

- تعابير اصطلاحيّةٍ ثنائيّة الأسماء أو عباراتٍ مركّبةٍ (big shot).
- تعابير اصطلاحيّةٍ كاملةٍ (to smell a rat) (يرتاب من أمر ما)، و(to make bones) (يتردّد).
- تعابير شبه اصطلاحيّةٍ (dead drunk) (فاقد الوعي)، و(a fat salary) (راتبٌ ضخمٌ) (غزالة، 1993م، صفحة 8).

❖ **التّصنيف السّادس:** تصنيفٌ رباعيّ الأقسام:

- التّعبير الاصطلاحيّ البحت (pure idiom): تركيب لا ينقسم ولا يتفتّت إلى العناصر الّتي يتكوّن منها.
- النّوع الثّاني قريبٌ من الأوّل لكنّه قد يتضمّن كلمةً أو إشارةً ما إلى المعنى الّذي يُرمى إليه.
- النّوع الثّالث يتكوّن من لفظين أو أكثر، ومن ذلك: "طار فرحاً" (He jumed for joy)، وارتباط اللّون بالحالة النّفسيّة، نحو: (The blues) (تلك الموسيقى الحزينة الخاصّة بالزّنوج في أمريكا).
- النّوع الرّابع: يرتبط بطرق التّعبير الخاصّة بكلّ لغةٍ، ففي إشارة العربيّ إلى نفسه يقول: أنا ذلك الرّجل، أي: أنا المعنيّ بالحديث (I÷m the man — it÷s I — it÷s me) (العناني، 1996).

❖ **التّصنيف السّابع:** تصنيفٌ خماسيٌّ قدّمته وفاء كامل فايد، (فايد، 2003، صفحة 898):

- المركّب الوصفيّ: نعتٌ ومنعوتٌ (جبهةٌ عريضةٌ، وأيادٍ بيضاء...)
- المركّب الإضافيّ: مضافٌ ومضافٌ إليه (غسيل الدّماغ...)
- المركّب الفعليّ: فعلٌ وفاعلٌ أو فعلٌ ومفعولٌ (يدفن رأسه في الرّمال، وأثلج صدورنا، وتهلّلت أساريره، ومدّ يده، وفكّ رقبته...)
- المركّب الاسميّ: مبتدأٌ وخبرٌ (الخروج من عنق الزّجاجة، وأنفه في السّماء...)
- المركّب العباريّ: شبه جملةٍ من الجارّ والمجرور أو الظّرف (على الرّأس، وعلى العين...)

❖ **التّصنيف الثّامن:** هو التّصنيف الّذي قدّمه فريد عوض حيدر (حيدر، 2001، صفحة 141):

- التّعابير الاصطلاحيّة الاسميّة، نحو: اللّعب في الوقت الضّائع، وزوبعة في فنجانٍ، ونائمٌ في العسل...
- التّعابير الاصطلاحيّة الفعليّة، نحو: أثلج صدره، وأعطى الضّوء الأخضر، ويرفع الرّاية البيضاء...
- التّعابير الاصطلاحيّة الوصفيّة، نحو: الطّابور الخامس، والبطّة السّوداء، وابتسامةٌ صفراء...
- التّعابير الاصطلاحيّة الإضافيّة، نحو: آخر العنقود، ونسيج المجتمع، ومربط الفرس...
- التّعابير الاصطلاحيّة الحرفيّة، نحو: بشقّ الأنفس، وبدمٍ باردٍ...
- التّعابير الاصطلاحيّة الظّرفيّة، نحو: في متناول اليد، وفوق صفيحٍ ساخنٍ...

ونقترح في الإطار ذاته، وبناءً على ما سبق، تصنيفاً صرفيّاً ثُلاثيّاً يتأسّس على ثلاثة أقسامٍ من المركّبات: المركّب الفعليّ، مثل: قضى نحبه، وبلع ريقه، واشتدّ ساعده... والمركّب الاسميّ، وتدخل ضمنه أربعة مركّباتٍ: المركّب الاسميّ الإضافيّ (المضاف والمضاف إليه)، ويتمتّع بدائرةٍ واسعةٍ من العلاقات المفهوميّة والدّلاليّة، ويحتلّ مكاناً متميّزاً في سكّ المصطلحات الفنّيّة والتّقنيّة والعلميّة (هليل، 2008، صفحة 26)، ومن أمثلته: قصير اليد، وجلد الذّات، وماء الوجه، وقرّة العين... والمركّب الاسميّ الوصفيّ (الموصوف والصّفة)، مثل: يدٌ طويلةٌ، ويدٌ بيضاء، ويدٌ فارغةٌ، ويدٌ أمينةٌ، ويدٌ زرقاء... والمركّب الاسميّ الإسناديّ، الّذي يمكن أن يأتي في صيغة (مبتدأ وخبر) كقولنا يده مغلولةٌ إلى عنقه، أو جملةً مزدوجةً (لسانٌ من رطبٍ ويدٌ من خشبٍ)، أو جملةً متداخلةً، مثل: كأنّه علمٌ في رأسه نارٌ. وأخيراً المركّب العباريّ، ويدخل تحته المركب الحرفيّ (الجار والمجرور: في قبضة اليد، وبقلبٍ مفتوحٍ، وبصدرٍ رحبٍ...)، والمركّب الظّرفيّ (فوق رأسه، وتحت قدميه، وبين ظهرانيهم...).

3-بَرَادِيغْمُ الْجَسَدِ فِي التَّعَابِيرِ الاصْطِلَاحِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ وَالْأَمَازِيغِيَّةِ:

يقوم متن هذه الدّراسة على متوارداتٍ اصطلاحيّةٍ عربيّةٍ وأمازيغيّةٍ أطلسيّةٍ مستقاةٍ من مصادر مختلفةٍ، يحضر في بنيتها التّكوينيّة العنصر الجسديّ. ويوضّح الجدول الملحق بالدّراسة جانباً من عيّنة الدّراسة الّتي تمّ الاستناد إليها في الوصف والتّحليل.

3-1- التّعابير الاصطلاحيّة العربيّة والأمازيغيّة: جوانب من المشترك الثّقافيّ

يعرّف المفكّر الانجليزيّ تايلور (Taylor) في كتابه (Primitive Culture) الصّادر سنة 1871م الثقافة المجتمعيّة (Societal Culture) بأنّها "ذلك الكلّ المركّب الّذي يشتمل على المعرفة والعقيدة والفنّ والأخلاق والقانون والعادات وأيّ قدراتٍ وعاداتٍ أخرى يكتسبها الإنسان بصفته عضواً في المجتمع" (السّالم، 2011م، صفحة 257). ويبدو جليّاً، من خلال هذا التّعريف، أنّ التّعابير الاصطلاحيّة تعكس جانباً مهمّاً من هذه الثّقافة، لأنها تبيّن طبائع الأمم وأخلاقها وطرائق تفكيرها، وتساعد في تحليل نفسيّاتها (الجهيمان، 1983،

صفحة 5). وقد تتشابه الشّعوب في بعضٍ منها، بالنّظر إلى تشابه التّجارب والخبرات الإنسانيّة. وقد تتباين باختلاف البيئة الجغرافيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة والثّقافيّة... لأنّها لا يمكن أن تنفصل عن الثّقافة المجتمعيّة للعصر الّذي قيلت فيه. ولذلك يساعد تحليلها ضمن إطارها الزّمنيّ والمكانيّ في فهم مغزاها وإدراك بعض الظروف المحيطة بها (Zigarelli, 2004, p. 20)، واستيعاب جانبٍ مهمٍّ من التّجارب الإنسانيّة الّتي أدّت إلى استنساخها. ومن ثمّ فإنّ من يقارن بين التّعابير الاصطلاحيّة العربيّة والأمازيغيّة، يجد بينها تشابهاً كبيراً رغم الفوارق الشّاسعة في اللّغات المحلّيّة وطرائق النّبر وتحقيق الأصوات...، مثل:

- "العينُ بالعين والسّنُّ بالسّنّ" (تِينُّوبْـكْـا دْ يمنْغِي وّتْ وْنَّا شْ يْوّتْنْ)؛
- "غسل يده من" (إسِّيرْدْ يْفَاسُّنْ زِي)؛

3-1-1- تأثيلُ بعض التّعابيرِ الاصطلاحيّة العربيّة والأمازيغيّة (أمثلة دالّة):

إذا كان التّعبير العربيّ "العين بالعين والسّنّ بالسّنّ" يقترب دلاليّاً من التّعبير الأمازيغيّ (تِينُّوبْـكْـا دْ يمنْغِي وّتْ وْنَّا ك يْوّتْنْ) (تح. في الضّيافة والحرب اضرب من ضربك)، فإنّ صدى التّعبير (إسِّيرْدْ يْفَاسُّنْ زِي) يحيل على التّعبير العربيّ "غسل يده من".

يحيل التّوارد العربيّ الأوّل (العين بالعين والسّنّ بالسّنّ)، الّذي سبق وأشار إليه العهد الجديد (الخروج: 21، الآية: 24)، على قانون العقاب أو الثّأر (la loi du talion). وقد تمّ استبداله في إنجيل متّى (Mathieu) ب "لطم الخدّ الآخر"[2]. وقد يكون أصل التّعبير الأمازيغيّ "إسِّيرْدْ يْفَاسُّنْ زِي" (غسل يده من) دينيّـاً صرفاً، حيث ارتبط تداوله بحدثٍ تاريخيٍّ مهمٍّ جاء في إنجيل متّى (Mathieu): "أخذ بيلاطس البنطيّ ماءً وغسل يديه بحضور الحشد، وقال: "أنا لست مسؤولاً عن هذا الدّم...". ولم يقل الحاكم الرّومانيّ: "أنا أغسل من ذلك يدي"، ولكنّه قام بذلك دون أن يعبّر عنه لفظاً" (Cardey, 2005, p. 50). ويقترب التّعبير العربيّ "غسل يديه من" دلالةً وصورةً من التّعبير الأمازيغيّ (إسِّيرْدْ غيفس يفاسُّنْ). كما يمكن أيضاً أن نقول: "رفع يده عن" أو "نفض يده من"، بمعنى تنصّل أو تبرّأ من المسؤوليّة، وهي الدّلالة نفسها الّتي يحملها التّعبير الأمازيغيّ، حيث تفيد التّصريح بالبراءة ورفض الاتّهام والمساهمة في أيّ فعلٍ ضارٍّ قد تنتج عنه عواقب وخيمةٌ.

يعكس، إذن، التّعبيران السّابقان "العين بالعين والسّنّ بالسّنّ" (تِينُّوبْـكْـا دْ يمنْغِي وّتْ وْنَّا ك يْوّتْنْ)، و"غسل يده من" (إسِّيرْدْ يْفَاسُّنْ زِي) اللّذان يتمّ تداولهما كثيراً في الثّقافتين العربيّة والأمازيغيّة مدى التّشابه والتّقارب الثّقافيّ الموروث منذ قرونٍ طويلةٍ خلت. وقد يكون، على النّسق ذاته، أصل التّعبير الاصطلاحيّ العربيّ "عضّ على يديه ندماً" دينيّاً قرآنيّاً؛ إذ جاء في قوله تعالى: "يوم يعضّ الظّالم على يديه يقول يا ليتني اتّخذت مع الرّسول سبيلاً" (سورة الفرقان،

---

[2]-يشهد هذا التّعبير تكافؤا دلاليّاً ومعجميّاً وبنيويّاً عامّاً، حيث تلتقي العديد من اللّغات في المثل "العين بالعين، والسّنّ بالسّنّ"، ولا يتعلّق الأمر بالعربيّة والأمازيغية، بل يحضر في الفرنسيّة والإسبانيّة والبرتغاليّة والإيطاليّة والرّومانيّة والرّوسيّة والبولونيّة والتّركيّة والكوريّة والصّينيّة... (Cardey, 2005, p. 50)

الآيات: 25 — 27). وغالبا ما يتمّ تعويض اليدين في هذه السّلسلة الاصطلاحيّة بالأصابع للتّدليل على الصّورة المجازيّة نفسها (النّدم)[3].

ويكافئ مدلول التّعبير الاصطلاحيّ الأمازيغيّ "تَاڭونِي نْ وْمْتّيْنْ" (نوم الميّت)، أو "تَاڭونِي ڭ وْلْمُو" (نوم المرج)، الّذي يعني: نام نوماً عميقاً، التّعبير العربيّ العاميّ: "هو في سابع نومةٍ"، الّذي يقابل حرفيّاً في اللّغة العربيّة المعيار "هو في النّوم السّابع"، بمعنى أنّه غارقٌ في نومٍ عميقٍ. وهو قريبٌ من التّعبير الفرنسيّ (être dans les bras de Morphée) "هو في أحضان مورفيوس"؛ بمعنى "نامَ نوماً عميقاً"، الّذي يعود إلى إحدى الأساطير اليونانيّة المتمركزة على شخصيّة "مورفيوس"، وهو "إله الأحلام" (ابن اللّيل والنّوم).

ويرجع أصل التّعبير العربيّ "على ساقٍ" (على السّاق) إلى تعبيرٍ قديمٍ "قامت الحرب على ساقٍ"، بمعنى: "أصبحت الحرب أكثر حماسةً"، كما أنّ التّعبير الأقرب منه "شمّرت الحرب عن ساقها" قديمٌ أيضاً، ويفيد تفاقم الوضع وتدهور الأحوال؛ إذ كان الجنود العرب، قديماً، يلبسون جنساً من الثّياب الطّويلة يعيق حركتهم، ويزيد من بطء سرعتهم، ممّا كان يجبرهم على "الكشف / التّشمير عن السّاق" لتيسير العَدْوِ أو لمزيدٍ من السّرعة، ما دام هذا اللّباس يبطّئ حركتهم. وهو ما يقترب من معنى التّعبير الأمازيغيّ "يُوسِي خْفْ يفَادّنْ نّْسْ" (شمّر عن ركبته).

ويحضر الكشف عن السّاق أيضاً في الآية الكريمة: "يوم يكشف عن ساقٍ ويدعون للسّجود فلا يستطيعون" (سورة القلم، الآية: 42)، والمقصود ب"اليوم" في هذه الآية الكريمة هو اليوم الّذي سيعرض فيه الخلق على اللّه سبحانه وتعالى، ويواجه كلٌّ مصيره المحتوم (يوم القيامة)، ومن ثمّ كان الكشف عن السّاق في هذا التّعبير القرآنيّ صورةً بيانيّةً كنائيّةً. وقد احتفظ التّداول العربيّ فقط بالمركّب الحرفيّ "على ساقٍ"، وأضاف له اسمٌ آخر من براديغم الجسد هو "القدم"، فاتّخذ التّعبير بناءً جديداً "على قدمٍ وساقٍ". وقد شهدت هذه المتواردة الاصطلاحيّة، بعد ذلك، تطوّراً دلاليّاً ملحوظاً؛ حيث باتت اليوم تعني: "بذْلُ قُصَارَى الْجُهُودِ".

وقد يرجع التّعبير العربيّ "على عيني" أو "من عيني" إلى قوله تعالى: "وألقيت عليك محبّةً منّي ولتصنع على عيني..." (سورة طه، الآية: 39)، حيث يخاطب اللّه سبحانه وتعالى نبيّه موسى عليه السّلام في غمرةٍ من المودّة والمحبّة. بيد أنّ في الآية نفسها تطوّراً دلاليّاً اعترى التّعبير "على عيني" أو "بعيني"، حيث أضحى اليوم يدلّ على "سأفعل ذلك بكلّ فرحٍ وسرورٍ"، وأحياناً دون الحاجة إلى التّلفّظ بالتّعبير ذاته؛ إذ يستعاض عنه فقط بإشارة السبّابة إلى العين. ونشير، في هذا السّياق، إلى أنّ اللّغتان العربيّة والأمازيغيّة تستخدمان تعبيراتٍ اصطلاحيّةً كثيرةً تحيل على الدّلالة نفسها، مثل: "بكلّ سرورٍ"، وتعني: "بفرحةٍ وسرورٍ". ويكافئه دلاليّاً التّعبير الأمازيغيّ "زِي وْلْ ينُو ازْدَّايْ" (من قلبي الخالص) أو "سْ- تَاضْفِي" (بحلاوةٍ). فضلاً عن "على العين والرّأس" الّتي تعبّر بوضوحٍ، ومن خلال اسمين من أعضاء الجسد، عن صورة الشّخص الّذي يقبل تلقائيّاً

[3]- ولو أنّ التّداول العربيّ يحتفظ أيضا للتّعبير الاصطلاحيّ "عضّ على الأصابع" بمعنى التّهديد والوعيد.

طلباً أو اقتراحاً معيّناً، حيث يعمل العاطف "الواو" على مطابقة المركّبين الاسميّين (العين والرّأس)، ووضعهما في المستوى نفسه.

3-2-2- التّعابير الاصطلاحيّة العربيّة والأمازيغيّة: تقاربٌ معجميٌّ فقط

قد تقفز الخصوصيّة الثّقافيّة على بعض التّعابير الاصطلاحيّة، فتعبّر عن تقاربٍ لفظيٍّ صوريٍّ بين اللّغتين العربيّة والأمازيغيّة، ولو أنّ بينهما بونٌ دلاليٌّ شاسعٌ. ومن أمثلة ذلك:

- "تِيـكْـرِي نْ تِيطْ" (رمية عينٍ أو ضربة عينٍ)؛
- "إِسْرْسْ افُوسْ نْسْ خْفْ وْلْ" (وضع يده على القلب)؛
- "أَفُوسْ افسَّاسْ" (اليد الخفيفة)؛

يتركّب كلّ زوجٍ من التّعابير الاصطلاحيّة الثّلاثة أعلاه من المكوّنات الصّورية نفسها:

التّعبير الاصطلاحيّ العربيّ / الأمازيغيّ = (البراديغم الجسديّ + كلمات متقاربة دلاليّا بين اللّغتين).

ويبدو التّماثلُ، من خلال هذه المعادلة، واضحاً بين الدّوال المشكّلة للتّراكيب الاصطلاحيّة، رغم أنّ مداليلها العامّة تبدي اختلافاً نسبيّاً:

- **التّعبير الأمازيغيّ الأوّل (تِيـكْـرِي نْ تِيطْ):** يعني "نظرةً سريعةً" أو "لمحةً"، ويطابقه حرفيّاً التّعبير الاصطلاحيّ العربيّ "رمية عينٍ" أو "ضربة عينٍ"، الّذي يقوم بنيويّاً على "ضربةٍ" أو "رميةٍ" الّتي تقترب دلاليّاً من "تِيـكْـرِي"، و"عين" الّتي تكافئ "تِيطْ". بيد أنّ التّركيب العربيّ يدلّ على "أصابته عينٌ شرّيرةٌ"، وهو ما يختلف دلاليّاً عن التّعبير الأمازيغيّ (تِيـكْـرِي نْ تِيطْ). ومن ثمّ يكون التّعبيران الاصطلاحيّان متقاربين صوريّاً مختلفين دلاليّاً.
- **التّعبير الأمازيغيّ (إِسْرْسْ افُوسْ نْسْ خْفْ وْلْ):** يحيل على الإخلاص والصّدق والبراءة. بينما يدلّ التّعبير العربيّ "وضع يده على قلبه"، الّذي يطابقه صوريّاً (يتركّب من "حطّ" (إِسْرْسْ)، و"يده" (أَفُوسْ نْسْ)، و"على" (خْفْ)، والقلب (أُولْ))، على القلق المرتبط النّتائج.
- **التّعبير الأمازيغيّ (أَفُوسْ افسَّاسْ):** يحيل على التّعامل برفقٍ وسلاسةٍ واعتدالٍ، بينما تنفتح السّلسلة الكلاميّة "اليد الخفيفة" المطابقة له صوريّاً على دلالاتٍ متعدّدةٍ (polysémique)؛ إذ تدلّ على "أن يكون صاحب هذه اليد لصّاً"، أو "أن يتصرّف بسلاسةٍ ولطفٍ". وتلتحق بذلك عبر الدّلالة الثّانية بمعنى التّعبير الأمازيغيّ الأطلسيّ.

وإذا تعمّقنا كثيراً في البون الثّقافيّ الّذي يفصل بين هذه التّعابير الاصطلاحيّة، نجد مفارقاتٍ كثيرةً على مستوى تأويل الدّوالّ الخاصّة بكلّ من العبارتين الأمازيغيّتين:

- العبارة الأولى: (إسرس يفاسّن)[4] (ت. ح. وضع يديه)؛

4- تحضر اليد باعتبارها رمزاً للقوّة والحرب والسّلطة والجاه في تعابير اصطلاحيّةٍ كثيرةٍ، من قبيل: يدٌ حديديّةٌ، ويد العدالة، ويدٌ طويلةٌ... غير أنّ "الذّراع" قد تعوّضها أحياناً في بعض التّعابير الأمازيغيّة والعربيّة. ويمكن الاسترشاد بالمداخل المعجميّة، وما يقدّم بصددها من معلوماتٍ مختلفةٍ للتّعرف على جانب من السّمات الخاصّة بهذا التّعويض (la substitution): رفع ذراعيه (نحو / ل) السّماء، ورفع يديه (نحو / ل) السّماء: علامة على الضّعف والعجز والاستعطاف والدّعاء...

- العبارة الثّانية (يوسي يفاسّن) (ت. ح. رفع يديه)؛

تكافئ العبارة الأمازيغيّة (إِسْرْسْ يْفَاسّنْ) دلاليّاً التّعبير العربيّ "رفع يديه"؛ حيث يقابل مدلول (إِسْرْسْ) الّذي يكافئه في العربيّة "وضع" بمعنى "رفع" (يُوسِي)، لكنّ هذا التّقابل لا يلغي التّكافؤ الدّلاليّ بين العبارتين، إذا وضع في الاعتبار السّياق الخاصّ الّذي يأتيان فيه؛ حيث يتردّد التّعبير الأمازيغيّ (إِسْرْسْ يفَاسّنْ) في سياق العجز والضّعف، بينما يحضر نظيره العربيّ "رفع يديه" (يُوسِي يفَاسّنْ) في سياق الهزيمة والاستسلام في المعارك والحروب، ومن ثمّة تكون للعبارتين الدّلالة نفسها (التّخلّي عن ممارسة عملٍ، والاستسلام، والهزيمة...) (Meijri, 1977, p. 10)، وهو ما عبّر عنه صلاح الميجري، حين قال: "لقد حاولنا التّأكيد، في موقعٍ آخر، أنّ الاختلاف بين اللّغات يكمن على مستوى اختيار مجالات النّقل والتّبادل، أي في اختيار الدّوال الخاصّة بمجالاتٍ معيّنةٍ كأجزاء الجسم أو الحيوانات أو في تسمية حقولٍ محدّدةٍ، مثل: الفواكه، والخضر، والأحجار الكريمة، والآلات، والأدوات، والعادات... إذ إنّ إواليات الاشتغال هي نفسها من لغةٍ إلى أخرى، لكنّ طبيعة الحقل — الهدف تبقى هي مصدر الاختلاف" (Meijri, 1977, p. 10).

وقد تُظهر بعض التّعابير الاصطلاحيّة تماثلاً دلاليّاً تامّاً، ولو أنّها موسومةٌ بتغييرٍ طفيفٍ على مستوى الدّوالّ الّتي تتأسّس عليها. غير أنّ البراديغم الجسديّ يبقى ضمنها متطابقاً في سائر اللّغات، وإن كان يحتفظ أيضاً باختلافاتٍ بسيطةٍ من لغةٍ إلى أخرى:

- يمد يده طويلةٌ (إِيغْزِّيفْ -اسْ وفُوسْ): بمعنى تصل يده إلى أبعد مدى أو تتحكّم في نقطٍ بعيدة؛
- يصلّب رأسه (إِقْسْحَاسْ وقْرُو) (ت. ح. يفعل ما يحلو له / كما يشاء "عنيدٌ")؛
- حطّ الإصبع على الجرح (إِسْرْسْ افُوسْ خْفْ يْغْنْشَا) (ت. ح. حطّ الإصبع على المرض)؛
- لا يستطيع أن يحكّ رأسه (أُورْ يُوفِي مَاكْ تْكَا يْ يْخْفْ نْسْ) (ت. ح. لم يجد ما يفعله بنفسه)؛
- من أجل عينيه (خْفْ تْغُودِي نْ وَالْنْ نْسْ) (ت. ح. لجمال عيونه)؛

تقوم هذه السّلاسل الاصطلاحيّة المكوّنات الجسديّة نفسها، غير أنّ كلّ لغةٍ تسلك طريقاً خاصّاً بها في اختياراتها المعجميّة. وغالباً ما تكون هذا الاختيارات متماثلةً، حيث يستبدل كلّ صنفٍ نحويٍّ بالصّنف نفسه من اللّغة الأخرى، للدّلالة على التّعبير الاصطلاحيّ ذاته (اسم، أو فعل، أو ظرف، أو وصف، أو حرف...)، ومن أمثلة ذلك:

- **تعويض اسمٍ باسمٍ آخر:** يقابل التّعبير الأمازيغيّ (إِسْرْسْ افُوسْ خْفْ يْغْنْشَا) صوريّاً التّعبير العربيّ "وضع الإصبع على المرض"، بينما يكافئُ دلاليّاً "وضع إصبعه على الجرح"؛ حيث اختار اللّسان الأمازيغيّ الحدّ الاسميّ (إِغْنْشَا) "المرض"، بينما نزع اللّسان العربيّ إلى كلمة "الجرح" (La plaine)، ليحيلان دلاليّاً على الصّورة نفسها: "تحديد مكان المشكلة".

- **تعويض فعلٍ بفعلٍ آخر:** يكافئ التّعبير الأمازيغيّ (أُورْ يُوفِي مَاكْ تْكَا يْ يْخْفْ نْسْ) "لم يجد ما يفعله بنفسه" دلاليّاً التّعبير العربيّ "لا يستطيع أن يحكّ رأسه"، حيث إنّ الفعلين المكافئين ل (يُوفَا) و(كْ) هما على التّرتيب "استطاع" و"وضع"، بمعنى أنّ الأمر يتعلّق صرفيّاً بتعويض فعلين بفعلين آخرين من اللّغة الثّانية، وتبقى الدّلالة فيهما ثابتةً ولا تخرج عن (كثرة الانشغال). لكن هذا التّعويض ليس دائماً تماثليّاً.
- **تعويض مصدرٍ (أو صفةٍ) بمصدرٍ آخر (أو صفةٍ أخرى):** تمّت، في التّعبير الأمازيغيّ (خْفْ تْغُودِي نْ وَالْنْ نْسْ) (ت. ح. لجمال عيونه)، الّذي يماثله دلاليّاً التّعبير "من أجل سواد عيونه"، مقابلة المصدر (تَاغُودِي) بصفة "السّواد" المرتبطة بالعين (وهي صرفيّاً مصدرٌ)، لأنّ العين تصير مع هذا اللّون، كما يتداول في الثّقافة العربيّة، أكثر جمالاً وسحراً. ويظهر في التّعبير العربّي ما يعرف في البلاغة الحديثة ب "المجاز داخل المجاز" (la métaphore dans la métaphore)، لأنّ التّغيير طال صفةً ذات طبيعةٍ محسوسةٍ بصفةٍ مجرّدةٍ، فصار التّعبير يحمل شحنةً دلاليّةً أكثر شدّةً وعمقاً.

3-2-3- التّعابيرُ الاصطلاحيّة العربيّة والأمازيغيّة: التّماثلُ الدّلاليُّ والمعجَميُّ

بالإضافة إلى التّفرّد والخصوصيّة اللّذين تتميّز بهما سائر اللّغات، يتقاسم المتكلّمون بها، أيضاً، تجارب مشتركة (تملّك الجسد، والإحساس، والرّؤية، والشّعور، والحبّ، والمعاناة، والتّفكير...). ونبسط فيما يلي جانباً من التّعابير الاصطلاحيّة المطبوعة بهذه الخاصّيّة الثّقافيّة المشتركة بين الأمازيغيّة والعربيّة:

- على بعد خطوة من (خْفْ سِينْ يضُوضَانْ زِيْ)؛
- فتح العين (إِفْتِي أَلْنْ) (ت. ح. فتح عيونه)؛
- نزّل الحاجب (يُودْرْ يْ وشْبَابْ) (ت. ح. أنزل حاجبه)؛
- علاقة الدّم (تَازْدَايْتْ نْ يدَامْنْ) (ت. ح. علاقة الدّم)؛
- دمه حارٌّ (حْمَانَاسْ يدَامْنْ) (ت. ح. دمه حامٍ / حارٌّ)؛
- مصّ دم الشّعب (يْسُومْ يدَامْنْ يْ ميدْنْ)؛
- بارد (سْ- يدَامْنْ صْمّيضْنِينْ)؛
- أيّامٌ باردةٌ (أُوسَّانْ صْمّيضْنِينْ)
- فتح يده (إِرْزْمْ يْ وفُوسْ نْسْ)؛
- رفع يده (يُوسِي أَفُوسْ نْسْ)؛
- وضع اليد على (إِسْرْسْ افُوسْ خْفْ)؛
- مدّ يده (إِسِّيوْضْ افُوسْ يْ)؛
- طلب يد الزّواج (إِتْرَاسْ افُوسْ يْ يْـكْـيوْلْ)؛
- يداً بيدٍ (أَفُوسْ كْ وفُوسْ)؛
- في متناول اليد (تْلَّا كْ وفُوسْ) (ت. ح. توجد في متناول اليد)؛

- غليه من (إسّيرْدْ يفَاسّنْ زِيْ)؛
- أيه فلوغة (إيفَاسّنْ خْوَانِينْ)؛
- قلبه حجر (أُوْلْ نّسْ زِيْ وْزْرُو نْ نَّاصحْ) (ت. ح. لديه قلبٌ من حجرٍ أصمّ)؛
- ما عنده قلب (أَوْرْ غِيرْسْ ولْ) (ت. ح. ليس لديه قلب)؛
- رباني القبر (أَضَارْ نّسْ كْ وسْنْضلْ)؛
- رفع الرّأس (إِهْزَّا اقْرُّو) (ت. ح. رفع الرّأس)؛

تتضمّن هذه اللّائحة تعابير اصطلاحيّةً متكافئةً في اللّغتين الأمازيغيّة والعربيّة؛ حيث إنّ العناصر المكوّنة لكلّ تركيبٍ منها هي تقريباً نفسها المثبتة في التّعبير الّذي يكافئها في اللّغة الأخرى، وحتّى المعاني هي ذاتها أيضاً. وقد يرجع السّبب في ذلك إلى مبدأ "الاقتراض"، إذ يمكن أن تقترض إحدى اللّغتين حدّاً من الحدود، أو دلالةً من الدّلالات، أو تعبيراً، بالضّرورة، من التّعابير من اللّغة الأخرى أو من غيرها من اللّغات؛ طالما أنّ الثّقافات غير كاملةٍ ومكتفيةٍ بذاتها، وتنفتح على غيرها، لتغتنيَ بثروتها اللّغويّة والحضاريّة. غير أنّ موضوع هذه الورقة ليس الإجابة عن السّؤال: "ما اللّغة الّتي تقترض من الأخرى؟" لأنّ ذلك يقتضي سياقاً آخر وإجراء دراسةٍ معمّقةٍ وفريق بحثٍ موسّعٍ.

وليستِ التّقابلات المتكافئة المذكورة أعلاه إلّا تعبيراً واضحاً عن مدى التّقارب والاحتكاك والمثاقفة الّتي وقعت خلال عقودٍ، وربّما قرونٍ، بين اللّغتين الأمازيغيّة والعربيّة، وهو ما يؤكّد سيادة مناخٍ ثقافيٍّ — اجتماعيٍّ متقاربٍ / متماثلٍ لدى متكلّمي اللّغتين. ومن ثمّ لا يوجد ما يمنع من وجود بعض التّعابير الاصطلاحيّة المتكافئة تركيباً ودلالةً وصرافةً في الاستعمال اللّغويّ.

4- نتائج الدّراسة:

في نهاية هذه الرّحلة الممتعة في دراسة التّعابير الاصطلاحيّة العربيّة والأمازيغيّة الأطلسيّة، نودّ تسجيل بعض النّتائج الّتي تمّ التّوصّل إليها:

- التّعابير الاصطلاحيّة ظاهرةٌ لغويّةٌ شائعةٌ في سائر اللّغات، إلّا أنّ اللّغتين العربيّة والأمازيغيّة تمتازان بدقّتهما البالغة وبراعتهما الباهرة في اختيار بعضها حسب السّياقات الّتي ترد فيها.
- تنتقي اللّغتان العربيّة والأمازيغيّة الكلمات المشكّلة للتّعابير الاصطلاحيّة من براديغم الجسد بعنايةٍ فائقةٍ ودقّةٍ متناهيةٍ وسبكٍ رائعٍ، غير أنّ هناك ألفاظاً في اللّغتين واسعة المدى، حيث تقبل في تواردها ودلالتها الاصطلاحيّة كلماتٍ كثيرةً، مثل: العين، واليد، والرّأس... وهي عموماً عمدة حياة الإنسان. وتحضر في المقابل محدّداتٌ جسديّةٌ أخرى بمعدلات انتشارٍ ضعيفةٍ، مثل: الصدر، الكبد، العنق...
- إنّ نقط الاتّفاق بين تعبيرات اللّغتين متعدّدةٌ، لأنّ بين المتكلّمين بهما قواسم مشتركةٌ كثيرةٌ، وقرونٌ طويلةٌ من الاحتكاك والتّفاعل، فتقاسمت اللّغتان التّجارب والعادات والحاجات؛

بيد أنّ الاختلافات الموجودة يمكن إحالتها إلى خصوصيّات المجتمعات الإنسانيّة عامّةً، وعلى رأسها الثّقافة المجتمعيّة من دينٍ وتاريخٍ وجغرافيا... إذ إنّ للبيئة أثرٌ كبيرٌ في بلورة عناصر التّعابير الاصطلاحيّة، وكلّما اتّفقت الخبرة الإنسانيّة، عكست تعبيراتٌ متشابهةٌ نمط البيئة وأفكار أبنائها.

- تشكّل التّعابير الاصطلاحيّة الأمازيغيّة والعربيّة المدروسة أحد الرّوافد المعبّرة عن أهمّية الدّور الّذي يلعبه الجسد في ثقافة المجتمع، إذ من خلاله يعكس الإنسان أفكاره، وتجاربه، وتصوّراته، وفلسفته الثّقافيّة، فيكون الإنسان (أو الجسد) بمثابة الوحدة المركزيّة المشَكّلة لهذا المجتمع.

5-توصياتٌ:

بناءً على ما سبق، خلص الباحث إلى التّوصيات الآتية:

- اللّغتان العربيّة والأمازيغيّة لغتان مرنتان تستوعبان جلّ المستجدّات الثّقافيّة والحضاريّة، وتستجيبان لمختلف المتغيّرات الرّاهنة، ولا شكّ أنّ بناء معجمٍ موسوعيٍّ للتّعابير الاصطلاحيّة في اللّغتين سيكون عملاً تطبيقيّاً يبرز هذه المرونة ويستجلي قدرتهما على التّطوّر، فضلاً عن أهمّيته البارزة في تنمية المهارات التّواصليّة لمتعلّمي اللّغتين باعتبارهما لغتين أجنبيّتين، لأنّ القواميس التّراثيّة والمعاصرة لا تفيد كثيراً المتلقّين العربيّ والأمازيغي في إيجاد التّعابير المناسبة، حيث يؤتى بها معزولةً وممزّقةً، ولا تشتمل منها إلّا على النّزر القليل.
- تصميم وحداتٍ دراسيّةٍ خاصّةٍ لتعليم التّعابير الاصطلاحيّة العربيّة والأمازيغيّة من خلال تضمينها في المناهج والمقرّرات الدّراسيّة بالمراحل التّعليميّة جميعها وفي كلّ التّخصّصات والمجالات، لتنمية المواقف والقيم والمهارات الحياتيّة المختلفة والخبرات التّعليميّة المتنوّعة لدى المتعلّمين. كما أنّ دراسة هذه الظّاهرة اللّغويّة بما ينسجم والتّطوّر الحاصل على جميع الأصعدة والمستويات اللّسانيّة والتكنولوجيّة، هي ضرورةٌ من ضرورات تطوير اللّغتين العربيّة والأمازيغيّة، حتّى لا تتسرّب إليهما تراكيب ركيكةٌ، واستعمالاتٌ رديئةٌ. لاسيّما أنّ اللّغتين تعيشان غربةً بين أهلهما. ومن شأن ذلك أن يفيد في مجال التّرجمة من وإليهما. ولإنجاح هذا المشروع، يجب أن تتكفّل به جهةٌ بحثيّةٌ معزّزةٌ بفرقٍ ومجموعات بحثٍ متخصّصةٍ في الصّناعة المعجميّة وفي اللّسانيات الحاسوبيّة لبناء قواميس إلكترونيّةٍ، تيسّر، خاصّةً، التّرجمة الآليّة.
- توظيف تكنولوجيا المعلومات والاتّصال في إنجاز قواعد بياناتٍ للتّعابير الاصطلاحيّة العربيّة والأمازيغيّة، حتّى يتمّ اللّحاق بالرّكب التّقنيّ والعلميّ للّغات الأجنبيّة، وإنجاز أعمالٍ مثل (BBI)(Ilson & Benson, 1986) . ومضاعفة الاهتمام بالتّعابير الاصطلاحيّة الأمازيغيّة وحمايتها من أتون الضّياع والاندثار، وتشجيع الكتابة والتّأليف في موضوعها ضمن صورٍ وتيماتٍ متعدّدةٍ، مع جمعها وأرشفتها وتطوير مناهج دراستها وترصيدها وتثمينها.

خاتمة:

توضّح التّعابير الاصطلاحيّة المدروسة في اللّغتين الأمازيغيّة والعربيّة حقيقةً لغويّةً مفادها أنّ "الإنسان يعي العالم من ذاته من خلال جسده"، إذ بواسطته يستطيع الإخبار، مهما كانت لغته، عن تجربته ورؤيته الخاصّة للعالم، لأنّه الفضاء والنّقطة المرجعيّة للملفوظ، والكلمة الّتي يسمّي من خلالها الواقع، والّتي تخلق التّفاعل الّذي تُنْسَج عبره العلاقات الاجتماعيّة. وليست هذه الدّراسة التّقابليّة بين اللّغتين الأمازيغيّة والعربيّة إلّا مساهمةً متواضعةً يمكن إضافتها إلى أبحاثٍ تقابليّةٍ كثيرةٍ مماثلةٍ، مثل دراسة غابريلّا فيكيتي وآنّا كرزيزانوفسكا (Fekete & Krzyzanowska, 2006). حيث تسمح بفتح آفاقٍ جديدةٍ من شأنها تبسيط تدريسيّة التّعابير الاصطلاحيّة عند تعليم إحدى اللّغتين الأمازيغيّة أو العربيّة، باعتبارهما لغتين أجنبيّتين، وإضافة لبنةٍ أخرى في صرح التّرجمة الآليّة (TA)؛ لا سيّما أنّ أكبر عائقٍ يحول دون فعاليّة هذه الإواليّة يتعلّق بمشكلة "المعنى".

الملاحق:

الجدول رقم 1: تّعابير اصطلاحيّةٌ عربيّةٌ وأمازيغيّةٌ أطلسيّةٌ تقوم على البراديغم الجسديّ

الرقم	نمط التّعابير الاصطلاحيّة	أمثلةٌ من اللّغة العربيّة	أمثلة من الأمازيغيّة الأطلسيّة
1	المركّب الفعليّ	بلع ريقه — ارتمى تحت قدميه — اشتدّ ساعده — حكّ أذنيه — ضرب على أذنه — عضّ على أصابعه — عدّ على أصابعه — لعق أصابعه — بلغ القلب الحنجرة — ركب رأسه — حكّ رأسه — صلب رأسه - اشتعل الرأس شيبا — رفع الرأس - لا يستطيع أن يحكّ رأس - دفن رأسه في الرّمل — أثلج الصدر — أسلم رجليه للرّيح — قرّت عينه - فتح عينه - غضّ الطّرف — ضرب كفّا بكفّ — قلب كفّيه — مسك يده - مدّ يده - ضرب على يده — أعطى بيده - طلب يدها للزّواج -	إلَّا تَادَاوْتْ (لديه ظهرٌ: مدعومٌ) - إِبْضَا خْفْ إيفَادُّنْ (سقط على ركبه: من المفاجأة أو الخوف أو التّعب) — مُّكْفَانْ تِيدِيوَا (تظاهروا: تخاصموا) — إِكَّا غِيفْسْ وْقْمُو (مرّ عليه فمه: يتكلّم كثيراً فيجلب لنفسه المتاعب) — إِيْوُّتْ سْ تِيطُّ (تح: ضربه بالعين) — يُودْرْ يْ وَالُّنْ (تح: أنزل عينيه) — دَا يسرّي تِيدِي (يقطر عرقا) — إِكُّسِ أَضَاضْ (رفع إصبعه) — تْزِّيزْلْ اسْ تَادِّيسْتْ (سهلت عليه البطنُ) — رْزْمْ يْ يْنِيرْ نُّشْ (أطلق جبهتك) — أَمْزْ أَفُوسْ (امسك اليد) — إِفْسُّوسْ اسْ وْفُوسْ (خفّت يده) - إِسْرْسْ افُوسْ خْفْ يْغْنْشَا - إِيْوُّتْ أَفُوسْ نُّسْ (ضرب يده) — كْ دْ أَفُوسْ (ضع يدك: دعوة

		حطّ إصبعه على الجرح — قضى نحبه — هرب له لسانه — ابتلع لسانه — هل أكل القطّ لسانك (صمت وسكت مضطرّا) - صكّ أسنانه — نضب ماء وجهه — ابيضّ / اسودّ وجهه - أثلج صدورنا - تهلّلت أساريره - فكّ رقبته...	للمشاركة) — إغْزّيفْ اسْ وْفُوسْ — إسْرْسْ افُوسْ — يُوسِي افُوسْ - إتّْرَاسْ افُوسْ يْ يـكْـيوْلْ - إبّي أَضَارْ (قطع الرّجل) — يُودْرْ يْ وْشْبَابْ (غضّ الطّرف) — إزْلا وْلْ نّْسْ (أضلّ قلبَه) — أُوْرْ غيرْسْ أَنّْلي (ليس لديه عقلٌ) — أُورْ غيرْسْ تَاسا (ليست لديه كبد) - إكْرَاسْ يْغِيلْ (عانقه) - إتْشَا يْخْفْ نّْسْ (تح: أكل رأسه) — إسّْكْرْ يْنْزْضَانْ (أنبت الرّيش) — إرْزْمْ اسْ يْلْسْ (انطلق لسانه) — إيْمُّوتْ اسْ يْلْسْ (مات لسانه) —إيَكْـايَاسْ وْدْمْ (شرّفه) — يُوسِي خْفْ يفَادْنْ نّْسْ (شمّر عن ركبه) - يْسُّومْ يدَامْنْ ي ميدْنْ (مصّ دم الشّعب)...
2	المركّب الاسميّ		
	أ- المركّب الإضافيّ (مضاف + مضاف إليه)	صفر اليدين — قصير اليد — طويل اليد — عفيف اليد — مكتوف اليد - جلد الذّات — برمجة الأدمغة — غسيل الدّماغ — ماء الوجه — قرّة العين — رغم أنفه — قرابة الدّم — خلوّ الرّجل — حمّام دمٍ - ذات الصّدور — ضربة عينٍ...	إمْزَّاغْ نْ يلْفْ (أذن الخنزير: جنسٌ من النبات) — أَمْزُّوغْ نْ وْغْرْضَا (أذن الفأر: جنسٌ من النّبات) — أَضَاضْ نْ تْلُوسِي (إصبع زبدةٍ) — مّْ يْضُوضَانْ (ذات الأصابع) — إيْخْفْ نْ وْسْـكْـاسْ (رأس السّنّة) — تَالْقَّا نْ وْضَارْ (بياض الرّجل)- أَمْلَّالْ نْ وْضَارْ (أبيض الرّجل) — تِيرْزِي نْ تَالّينْ (كسْر الأعين: غمز) — أَسَارُو نْ يْلْسْ (أصل اللسان) — تَاكْوِنِي نْ يْلْسْ (نوم اللّسان: عقدة الكلام) — تُودْمْتْ نْ يْشِيرّي

			(وُجيْهَةُ الطّفل) — تَافسّي نْ وفُوسْ (خفّة اليد) — تِيليتْ نْ وْدْمْ (كينونة الوجه: الوجاهة)...
	ب- المركّب الوصفيّ (موصوف + صفة)	يدٌ طويلةٌ — يدٌ بيضاء[5] — يدٌ فارغةٌ — يدٌ مفتوحةٌ — يدٌ أمينةٌ — يدٌ ناعمةٌ - صدرٌ رحبٌ — قلبٌ باردٌ — آذانٌ صاغيةٌ — دمٌ حارٌّ - دمٌ حامٍ — جبهةٌ عريضةٌ — دمٌ باردٌ — قلبٌ ميّتٌ — قلبٌ مريضٌ — وجهٌ بشوشٌ — لسانٌ عقيمٌ - دمٌ أزرق...	إخْفْ امْزَّانْ (رأسٌ صغيرٌ) — أَفُودْ يُورَانْ (ركبةٌ فارغةٌ: الدّلالة على التّعب) — أَفُوسْ أَنَادًّا (اليد السّفلى) — أُولْ يْنّيرْسْنْ (القلب الهادئ) — أُولْ يْمُوتْنْ (القلب الميّت) — أُولْ يْزْدّيـكْـنْ (القلب الصّافي) — أُولْ أَبْخَّانْ أو "أَحْبْشَانْ" (القلب الأسود) — إِلْسْ أَمْـكَارُو (اللّسان الأخير: الكلمة الأخيرة) - أَفُوسْ أَمْـكَـارُو (اليد الأخيرة: آخر لمسةٍ) — أَفُوسْ أَمْزْوَارُو (اليد الأولى: المسودّة) - إِلْسْ يْزِيضْنْ أو "أَمَاضْفَاتْ" (اللّسان الحلو) — إِلْسْ يْفُولْكِينْ "أَصْبْحَانْ" (اللّسان الجميل) — أُودْمْ ازْدَّاكْ (الوجه الصّافي)...
	ج- المركبّ الإسناديّ (مبدأ + خبر)	يده مغلولةٌ إلى عنقه — لسانٌ من رطبٍ — يد من خشبٍ — علمٌ على رأسه نارٌ — عينه في غطاءٍ (غافلٌ) — يدٌ من حديدٍ - الخروج من عنق الزّجاجة - أنفه في السّماء — استٌ في التّراب...	تِنْزَارْ كْ يـكْـنْوَانْ (أنوفٌ في السّماء) — أَلَّاغْ كْ وَامَانْ (قعرٌ في الماء) — تَادّيسْتْ أَكْ تّاسين يْفَادُّنْ (البطن هي الّتي تحمل الرّكب) — تَايْمَاتْ نْ تَاسَا دْ وْرُورِي (أخوّة الكبد والظّهر) — إِيدَامْنْ دْ يسْرْغَابْنْ (الدّم بهّاتٌ) — أُودْمْ كْ وْدْمْ (الوجه في الوجه: بدون مراغةٍ)

[5]- قال بعض السّلف: "الأيادي ثلاثة: يد بيضاء هي الابتداء، ويد خضراء، وهي المكافأة، ويد سوداء وهي المنّ" (الميداني، 1955، صفحة 62).

			— أَفُوسْ كْ وفُوسْ (اليد في اليد) -غُورْسْ يلْسْ (له لسان) — غُورْسْ أَحْبُوضْ (له بطن: أبطن)...
3	المركّب العباريّ		
	أ- المركّب الحرفيّ (الجار والمجرور)	على الرّأس والعين — في غمضة عينٍ — من أجل سواد عينيه - لسواد عينيه — على طرف اللّسان — على الشّفاه — في قبضة اليد — في متناول اليد — بقلبٍ مفتوحٍ — بصدرٍ رحبٍ — في أذنه وقرٌ — على رؤوس الأصابع - على بعد إصبعين من — من لحمٍ ودمٍ — على لحم بطنه — بدمٍ باردٍ — بشقِّ الأنفس...	خْفْ تِيطّ (على العين) — خْفْ تْغُودِي نْ وَالّنْ نُّسْ (لجمال عيونه) - كْ وْفُوسْ (في اليد) — خْفْ سِينْ يضُوضَانْ زِيْ - سْ وُولْ (بالقلب: على الرحب والسّعة) — خْفْ وُولْ (على القلب) — سْ يلْسْ أَزْدّايْ (باللّسان الصّافي) — خْفْ ودْمْ نُّسْ (على وجهه)...
	ب-المركّب الظّرفيّ (الظرف + الاسم)	بين ظهرانيهم — فوق رأسه — تحت رأسه — تحت قدمه — تحت رجله....	نِّيـكْ وْفُوسْ (فوق اليد: ليس في الاستطاعة) — دَّاوْ نْ تِيطّ (تحت العين: مراقبٌ أو محفوظٌ) — زِي وْلْ ينُو ازْدَّايْ (من قلبي الصّافي: أهلاً وسهلاً أو على الرّحب والسّعة) - خفْ يْخْفْ نُّسْ (على رأسه: مرحباً أو الدّلالة التّقدير) — خْفْ يْغِيرْ ينُو (على كتفي: على مسؤوليّتي)...

البيبليوغرافيا

البيبليوغرافيا العربية:

- وفاء كامل فايد. (2003). بعض صور التّعبيرات الاصطلاحيّة في العربيّة المعاصرة. *مجلّة مجمع اللّغة العربيّة بدمشق*، *78*(4).
- أبو الفتح عثمان ابن جني. (1990). *الخصائص*. (تحقيق محمد النجّار) القاهرة، مصر: دار الشؤون الثقافية العامّة، ط: 4.

- أبو بكر محمد بن العبّاس الخوارزميّ. (2003). *الأمثال المولّدة*. أبو ظبي، الإمارات العربيّة المتحدة: المجمع الثّقافي.
- أحمد النيسابوري الميداني. (1955). مجمع *الأمثال*. (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم) بيروت، لبنان: دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع.
- إسماعيل محمود صيني. (1996). *المعجم السياقي للتعبيرات الاصطلاحية*. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
- حسن غزالة. (1993م). ترجمة المتلازمة اللّفظيّة. مجلّة *ترجمان*، *2*(2).
- حسناء القنيعير. (2021). *بين المصطلح والتّعبيرات الاصطلاحيّة*. http:// www.slide share.net/jcd nawal/ss-9185929 (تمت زيارة الموقع يوم السبت 06 مارس 2021).
- عبد الكريم الجهيمان. (1983). *الأمثال الشعبية في قلب جزيرة العرب* (المجلد 1). (3، المحرر) الرياض، المملكة العربية السعودية: دار أشبال العرب.
- عبد الله بن عبد الكريم بن أحمد السّالم. (2011م). الأمثال مدخل لفهم الثقافة التنظيمية. *مجلة كلية بغداد للعلوم الاقتصادية الجامعة*(26).
- فريد عوض حيدر. (2001). *فصول في علم اللّغة التّطبيقيّ: علم المصطلح وعلم الأسلوب*. القاهرة: مكتبة الآداب،.
- محمد عفيف الدين دمياطي. (2009). *التعبيرات الاصطلاحية، مفهومها ودوافعها ومصادرها وأنماطها التركيبية*. (جامعة سونن أمبيل الأندونيسية الإسلاميّة الحكوميّة) تمت زيارة الموقع: http://lughaarabiyyah.blog spot.com/2009/06/blog-post22.html يوم السبت 20 مارس 2021.
- محمد العناني. (1996). فنّ *التّرجمة* (الإصدار 3). لبنان، القاهرة: مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان.
- محمد حلمي هليل. (أبريل، 2008). نحو معجمٍ عربيٍّ معاصر. (صفحة الاجتماع الثّاني لخبراء المعجم الحاسوبيّ للّغة العربيّة). مدينة الملك عبد العزيز للعلوم التّقنيّة: المنظمة العربيّة للتّربية والثّقافة والعلوم.
- محمد محمد داود. (2003م). معجم *التّعبير الاصطلاحيّ في العربيّة المعاصرة*. القاهرة: دار غريب للطّباعة.

البيبليوغرافيا باللغة الأجنبية:

- Cardey, S. (2005). *Langues et cultures systèmes et traduction* (Vol. 4). (E. Meta, Éd.) Besançon, France: University de France — comté.
- Crystal, D. .(1995) .*The Cambridge Encyclopaedia of language* . Cambridge, Great Britain: CUP.

- Fekete, G., & Krzyzanowska, A. (2006). Les Phrasèmes concernant les parties du corps en français, en hongrois et en polonais. *Synergies Pologne, 1*(3), pp. 117-130.
- Ilson, R., & Benson, E. M. (1986). *The BBI Combinatory of English, a Guide to Word Combinations.* Amsterdam, Philadelphia.
- Meijri, S. (1977). *Le figement lexical, descriptions linguistiques et structuration sémantique.* Manouba, Tunisie: publication de la faculté des lettres de la Manouba.
- Michael McCarthy & Felicity O÷Dell .(2010) .*English Idioms in use* . London: Cambridge University Press.
- Palmer, F. R. (1981). *semantics* (éd. 2). Cambridge: Cambridge University Press,.
- Razum Kunkel, stubenrecht K.scholze & Deuts W.Duden .(2003) . *Universal wörterbuch* .Leipzig: Dudenverlog, Mannhein.
- Rey, A., & Chantreau, S. (1997). *Dictionnaire d÷expressions et locutions.* Paris: collection ’les usuels÷.
- Zigarelli, M. (2004). *A management by Proverbs* (éd. 2). Otsego, MI: Page free Publishing.

أبعاد الشّخصيّة في القصّة الشّعريّة

Dimensions of the character in the poetic novel

الباحثة أحلام الطويل
جامعة تونس
البريد الإلكتروني: Debalzac2014@gmail.com

تلخيص:

نهتمّ في هذا المقال بمقاربة الشّخصيّة الرّوائيّة من خلال ما اصطلح عليه "جان إيف تادييه" Jean Yves Tadié "القصّة الشّعريّة" le récit poétique، وهي جنس سرديّ هجين بين الرّواية والقصيدة ظهر منذ بداية القرن العشرين. ففي حين تعتبر الشّخصيّة محرّكا دراميّا يضطلع بإدارة الأحداث وتأدية الأعمال وشدّ أواصر العمل القصصيّ وربط عناصره وتأليف معانيه في الأعمال الرّوائيّة الكلاسيكيّة، فإنّها لا تعدو أن تكون ظلالا ومسوخا لا تتطوّر خلال السّرد ولا تفعل فيه في القصّة الشّعريّة. ولقد رأينا أن نلمّ في مرحلة أولى بمفهوم الشّخصيّة ومقوّماتها ووظائفها وسماتها من المنظور التقليديّ الذي حدّدته المرجعيّة النّقديّة الغربيّة، ثمّ نقترب في مرحلة ثانية من أبعادها من خلال نماذج من المدوّنة القصصيّة الحديثة.

الكلمات المفاتيح: القصّة الشّعريّة- الشّخصيّة- محور العمليّة السّرديّة-كيان متصدّع- ظاهرة انشطار الشّخصيّة

Abstract

In this article, we are interested in the approach of the fictional character through what Jean Yves Tadié termed ”the poetic novel‘, a hybrid narrative gender between the novel and the poem that appeared since the beginning of the twentieth century. While the character is considered a dramatic engine that is involved in managing events, performing actions, tightening the bonds of fictional work, linking its elements and composing its meanings in classic fictional works, it is nothing more than shadows and deformations that do not develop during the narration and do not have any influence in the poetic novel. We have, in the first stage, to get acquainted with the concept of the character, its components, functions and characteristics from the traditional perspective defined by the occidental critical reference, then we have to approach, in a second stage, of its dimensions through models from the modern novel blog.

Key words: the poetic novel - the character - the axis of the narrative process - a fractured entity - the phenomenon of split character

مقدمة:

ظهر مفهوم القصّة الشّعريّة في النّقد الغربي الحديث الذي اعتبرها جنسا سرديّا هجينا يستقي من الشّعر أدواته وأساليبه الفنّيّة. فهي قصّة نثريّة لها حظّ عظيم من الشّعريّة، عدّها "جون إيف تادييه "Jean Yves Tadié حلقة وصل بين الرّواية والقصيدة. فالقصّة الشّعريّة وإن احتوت على جميع أدوات القصّ من أحداث وشخصيّات وأزمنة وأمكنة فإنّ هذه الأدوات تتّسم بالتّفكّك والغموض والكثافة والرّمزيّة وتغلب عليها الوظيفة الإنشائيّة على خلاف سائر الأجناس القصصيّة التي تهدف إلى محاكاة الواقع وتهيمن عليها الوظيفة المرجعيّة. ولئن عدّت الشّخصيّة، التي هي مدار اهتمامنا في هذا المقال، محور العمليّة السّرديّة في الرّواية التّقليديّة، فإنّها في القصّة الشّعريّة تتحوّل إلى كيانات مفرغة لا تنمو ولا تتطوّر خلال السّرد. ولقد أفردنا القسم الأوّل من بحثنا هذا للنّظر في مقوّمات الشّخصيّة حسب المنظور التّقليدي، وجعلنا القسم الثّاني منه تحليلا لملامح الشّخصيّة وتقصّيا لأبعادها من خلال نماذج من الأدب الغربي التي تحسب على هذا الجنس الهجين من القصّ وهي: "نادجا" لأندريه بريتون" و"فلاح باريس" للويس أراغون" و"سيلفي" لجيرار دي نيرفال. ثمّ انتهينا إلى جملة من الافتراضات والاستنتاجات لتفسير أسباب ظهور هذا الجنس من القصّ في الغرب منذ بداية القرن العشرين.

1-المقاربة الكلاسيكيّة للشّخصيّة الرّوائيّة:

أ-مفهوم الشخصيّة:

رغم اختلاف المقاربات ووجهات النّظر حول مفهوم الشّخصيّة ومقوّماتها إلى حدّ التّضارب والخلط بين الشّخصيّات باعتبارها كائنات ورقيّة، والشّخوص باعتبارهم كائنات واقعيّة وتاريخيّة، فإنّها في حركيّتها ونهوضها بوظائف داخل العمل السّرديّ تقوم بوظائف الشخوص الواقعيين وتتقاسم معهم السّمات والأدوار والأبعاد النّفسيّة والاجتماعيّة. ولعلّ القارئ هو الذي يُخرجها من حيّز الورقة ليُدخلها عوالم الخيال ويُضفي عليها من صفاته وقسماته. فالشّخصيّات ما هي إلاّ مفاهيم تخييليّة تُلامس قاع الواقع الإنسانيّ وتتماهى معه. ولقد ميّز البعض بين "الشّخصيّة الرّوائيّة" باعتبارها مجموع القوانين العامّة والقواعد التي تقنّن هذا المفهوم، و"الشّخص الرّوائي" الذي يتمتّع داخل العمل الرّوائيّ بسمات خاصّة وصفات نفسيّة وجسميّة محدّدة، وهما تتلامسان تلامس الخاصّ ضمن العامّ (محمد عزام، شعريّة الخطاب السّردي، 2005، ص11). وحين تساءل "هنري جيمس" Henry James1915-1843: "ماذا تكون الشّخصيّة غير مدار الحدث؟ وماذا يكون الحدث غير تمثّلٍ للشّخصيّة؟ وماذا تكون لوحة أو رواية إن لم تكن لوحة شخصيّة أو رواية شخصيّة؟ وما الذي يمكن أن نبحث عنه أو نجده فيهما غير الشّخصيّة؟" (Henry James, The art of fiction,1884)، فإنّه كان يُعبّر عن عظم المكانة التي تشغلها الشّخصيّة في العمل القصصيّ، وعن دورها في شدّ عناصر القصّة وأصْرِ أسْبابها. وفي حين تعتبرها وجهة النّظر السّيكولوجيّة كائنا يختزن كلّ الأبعاد الإنسانيّة والجوهريّة، فإنّ وجهة النّظر الاجتماعيّة لا تحصرها في فردانيّتها، ولا ترى فيها كيانا منكفئا على خصائصه الفرديّة بل تراها ظاهرة اجتماعيّة ونمطا سوسيولوجيّا يستبطن أبعادا إيديولوجيّة

ووعيا جماعيّا. أمّا النّظرة البنيويّة فلا تجد فيها أكثر من علامة يرتبط وجودها بالوظائف التي تقوم بها خلال السّرد. ومهما اختلفت المقاربات ومنطلقات البحث فإنّ ماهية الشّخصيّة، كما يذهب إلى ذلك "فيليب هامون" "تُبنى تدريجيّا بواسطة عناصر مبثوثة طيلة النّصّ، بحيث لا تكتمل صورتها النّهائيّة إلاّ في الصّفحة الأخيرة من الأثر." (الصادق قسومة، طرائق تحليل القصّة، ص101) ويقوم القارئ انطلاقا من رصيده الثّقافيّ بإعادة ترتيب لبنات هذا البناء وإخضاعه للتّأويل. ويرى "هامون"، أيضا، أنّ مقولة الشّخصيّة "ليست حكرا على الميدان الأدبي وليست دائما من طبيعة إنسانيّة" (فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيّة الرّوائيّة، 2013، ص31) إذ يمكنها أن تكون كيانا معنويّا أو شيئا أو حيوانا أو حشرة أو ميكروبا، وهي أيضا "ليست مرتبطة بنسق سيميائيّ خالص" (فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيّة الرّوائيّة، 2013، ص31) ذلك أنّ الحركات الصّامتة في مسرحيّة أو فلم والطّقوس والإشارات كلها قد تمثّل شخصيّة، وهي قابلة لأن يُعاد تركيبها وبناؤها من قبل القارئ. كما تحدّث "هامون" عمّا أسماه "الأثر- الشّخصيّة" للنّصّ كوسيلة للتّمييز بين الحقول المختلفة التي يمكن أن تتواجد الشّخصيّة خلالها ليتجنّب "ماهية موحّدة" لها قد تحشرها في زاوية رؤية ضيّقة وتسبغ عليها سمات بعينها. وتبعا لذلك فقد قسّمها إلى ثلاث فئات: مرجعيّة تصدر من ثقافة معيّنة وتكون ضمانة لما يسمّيه "بارت" "أثر الواقع"، وإشاريّة تكون بمثابة أوشحة من الدّنتال يتخفّى المؤلّف أو القارئ خلفها مثل "شخصيّة المهذار" أو "الشّخصيّات العابرة" أو "الجوقة في التراجيديا القديمة" أو غيرها، و استذكاريّة تكون بمثابة العلامات "التي تقوم بالتّبشير ونقل الأمارات وتأويلها كحلم أو مشهد اعتراف" (فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيّة الرّوائيّة، 2013، ص31)، وطبيعة هذه الشّخصيّة هي طبيعة تنظيميّة، ترتّب عبر ما تبثّه من تداعيات واستذكارات عناصر النّصّ وتؤمّن ترابطها. وقد تجتمع هذه الفئات الثّلاث في شخصيّة واحدة فتكون مرجعيّة وإشاريّة واستذكاريّة في الآن نفسه. ويعتبر "هامون" الشّخصيّة "وحدة دلاليّة" "تولد من وحدات المعنى ولا تُبنى إلاّ من خلال جمل تتلفّظ بها أو يُتلفّظ بها عنها." (فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيّة الرّوائيّة، 2013، ص38)، فهي "شكل فارغ" يمتلئ باطّراد خلال القراءة وعبر تنامي الحكاية إلى أن تكتمل للشّخصيّة صفاتها وقسماتها تبعا "لاشتغال تراكميّ للدّلالة" (فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيّة الرّوائيّة، 2013، ص41) من ناحية، وتبعا لشبكة العلاقات المتشعّبة والمتضادّة والمتطابقة التي تقيمها الشّخصيّة مع باقي الشّخصيّات، من ناحية أخرى. فتكون الشّخصيّة من هذا المنظور، بما هي مزيج من واقع ووهم، محرّكا دراميّا توكل إليها إدارة الأحداث وتتحرّك داخل وعي القارئ في نقطة التّماس بين الأدبيّ والإنسانيّ.

ب-مقوّماتها:

يمكننا أن نحدّد مجموعة من المقوّمات التي من شأنها أن تضبط الملامح الأساسيّة التي تشكّل بنية الشّخصيّة من خلال سماتها، محور أعمالها، أنماط فعلها، وعلاقاتها. وتشمل السّمات جنسها، سنّها، وظيفتها، ثروتها، ثقافتها، انتماءها الإيديولوجي والعقائدي، صفاتها الجسميّة من جمال وبشاعة وبدانة وطول وقصر، وإعاقة. وأمّا منزلتها في مستوى الأعمال فتتعلّق بتفاوت

الوظائف المسندة إلى الشّخصيّات في أهمّيّتها وإنّ تتبّع مسار الفعل عندها هو الذي يكشف ما يمكن أن يطرأ عليها من تحوّلات. وأمّا أنماط فعلها فتتعلّق بمواقع الشّخصيّة عبر الحكاية من شخصيّة فاعلة ومرسل ومرسل إليه ومساعد ومعرقل، وهي كلّها قابلة لأن تغيّر مواضعها "كأن ينقلب المساعد معرقلا أو العكس" (الصادق قسومة، طرائق تحليل القصّة، ص109). وأمّا علاقاتها فتختصّ بكيفيّة تصنيفها، ففي حين صنّف "غريماس" الشّخصيّات في ثنائيّات المرسل والمرسل إليه، والباحث والمبحوث عنه، والمساعد والمعرقل، فإنّ "تودوروف" Todorov صنّفها حسب مستويات التّواصل من علاقة رغبة إلى علاقة تواصل، إلى علاقة مشاركة. وصنّفت الشّخصيّة أيضا إلى "شخصيّات أحاديّة البُعد ليس لها في القصّة إلاّ بُعد واحد فهي تمثّل العاطفة أو الدّين (...)، وشخصيّات متعدّدة الأبعاد وهي التي لها في القصّة أكثر من بُعد (شأن جلّ الشّخصيّات الواقعيّة مثلا)." ولقد صُنّفت، من هذه الزّاوية، إلى مسطّحة flat character أو مدوّرة round character كما حدّها "فورستر" Forester قائلا: "يمكننا أن نقسّم الشّخصيّات إلى مسطّحة ومدوّرة." ويعرّف المسطّحة على أنّها تلك التي "تُبنى، في أنقى أشكالها، حول فكرة واحدة أو سمة لا غير (...)، والشّخصيّة المسطحة الحقيقيّة يمكن اختزال أبعادها في جملة واحدة (...)، فهي شخصيّات يسهل التّعرّف عليها أينما حلّت (...)، ويسهل على القارئ تذكّرها فيما بعد، فهي ترسخ في ذاكرته ولا تتغيّر لأنّ الظّروف لا تعمل فيها." (E.M.Forester, Aspects of the novel, 1955, p67) وقد نجد هذه الصّفة في أغلب أبطال "بروست" Proust ، أمّا الشّخصيّة المدوّرة فيعرّفها "فورستر" على أنّها شخصيّة معقّدة ومركّبة تنمو عبر شبكة من التّفرّعات والانحناءات تمنح القصّة ثراءها، ويرى أنّ "كلّ الشّخصيّات الرّئيسيّة في رواية "الحرب والسّلم"، وكلّ شخصيّات "دوستويفسكي" على إطلاقها، وقلّة من شخصيّات "بروست" تبدو مدوّرة." (E.M.Forster, Aspects of the Novel, P67 كما تتفرّع الشّخصيّات إلى "ساكنة" statiques لا يطرأ عليها أيّ تغيير مع تنامي القصّة، وإلى ديناميّة dynamiques تتبدّل سماتها وتتحوّل. ويمكننا القول أنّ الشّخصيّة "الفاعل" كما قدّمتها الإنشائيّة المعاصرة، لا فصل فيها بين مميّزات الشّخصيّة والأدوار التي تضطلع بها في العقدة لأنّها مدفوعة إلى تحقيق الانسجام بين صفاتها الذّاتيّة والدّور الذي تؤدّيه.

2-ملامح الشّخصيّة في القصّة الشّعريّة:

أ-ظاهرة انشطار الشّخصيّة:

إنّ الرّكون إلى مقوّمات الشّخصيّة التي تواضع عليها النّقّاد في الرّواية أو القصّة ذات البناء الكلاسيكيّ، لم يكن دائما خيار العمليّة الإبداعيّة، ذلك أنّ العديد من الأعمال القصصيّة تعمّدت تنكير ملامح الشّخصيّة وإغراق تفاصيلها وتجريدها من خصائصها الاجتماعيّة والنّفسيّة خصوصا في ما اصطلح عليه "جان إيف تادييه" Jean Yves Tadié "بالقصّة الشّعريّة" le récit poétique. وإنّ ظاهرة انشطار الشّخصيّة التي تحدّث عنها "ميشال ريمون" Michel Raimond في مؤلّفه "أزمة الرّواية ما بعد التّيّار الطّبيعي إلى سنوات العشرين" تعود إلى القرن التّاسع عشر. فلقد ربط "ريمون" شعريّة الرّواية بأنطولوجيا للشّخصيّات والزّمان والمكان تعلّقت

بها أزمات ذلك القرن وبداية القرن العشرين وتأثّرت بفلسفات مختلفة تتناول اللّغة والفكر والوجود الإنسانيّ: فادّعت ظاهراتيّة phénoménologie "إيدموند هوسرل" Edmund Husserl 1859-1938 الوصول إلى حقيقة مطلقة في الميتافيزيقا وفي العلم وفي نمط حضور الإنسان في العالم، وجعلت الفكر الفلسفيّ مادّة علميّة باستطاعتها أن تختبر التجربة الحياتيّة ومدركات الوعي باعتبارها ظواهر فكريّة تدرس ذاتها وتدرس العالم في الآن نفسه، كما أنّ التّيّار الفلسفيّ الإنسانيّ الملحد athée humanisme÷l والذي خلف التّيّار "الإنساني" humanisme‘" الذي نشأ في إيطاليا في عصر النّهضة مع "بيترارك" 1304-1374 Pétrarque، والذي جاء بقيم جديدة ووضع الإنسان في مركز الكون قد دخل هو ذاته في أزمة حول موضع الإنسان، وتتابعت الأزمات الفنّيّة مثل انحسار التّيّار الطّبيعي وانحدار الرّمزيّة، الأمر الذي أفضى إلى خلخلة الثّوابت وتقويض مكانة الإنسان في الكون وإيقاظ حيرته الوجوديّة. أمّا بداية القرن العشرين فقد شهدت بوارق عصر فنّيّ جميل مع "بروست" في الرّواية و"أبولّينار" في الشّعر و"بيكاسو" في الرّسم و"كلوديل" في المسرح، سرعان ما خبت ولم تتجاوز عتبة ما اصطلح عليه "ألبير كامو" "قرن الخوف"‘le siècle de la peur’ (Albert Camus, Revue : Combat, collection Cahiers Albert Camus (n8), 19 novembre 1946

مع اندلاع الحرب العالميّة الأولى حيث أضحت القيم الإنسانيّة محلّ إرباك وحيرة. وأمام هذه التّقلّبات الفلسفيّة والفكريّة تحوّلت الرّواية إلى مرآة لذاتها بعد أن كانت مرآة للعالم نتجوّل بها طوال الطّريق فتعكس لنا جوانبه كما ذهب إلى ذلك "ستندال" Stendhal. وما أزمة الرّواية إلاّ "إحدى علامات أزمة فكريّة" (Michel Raimond, la crise du roman des lendemains du naturalism aux annees vingt, 1966)، لأنّها في الواقع قد دخلت في زمن "كان يبدو أنّ العلم فيه قد خيّب الكثير من الآمال في عيون الكثير من النّاس لأنّه زمن ينقصه اليقين" (Michel Raimond, la crise du roman des lendemains du naturalism aux annees vingt, 1966) ، وقدّمت الرّواية شخصيّات مهتزّة تتعدّد "الأنا" فيها ولا تعرف الثّبات الذي بُنيت عليه الشّخصيّة الكلاسيكيّة.

وفي هذا السّياق يمكننا أن ندرج شخصيّات القصّة الشّعريّة. إذ يفرّق "تادييه" بين شخصيّات الرّواية التّقليديّة وشخصيّات القصّة الشّعريّة، فهو يرى أنّ القصّة الشّعريّة، خلافا للرّواية الكلاسيكيّة، لا تمنح الشّخصيّة سوى إمكانيّات محدودة فلا يبدو عليها التّعقيد والتناقضات والخصائص المتعدّدة والعمق الذي يمكن أن تضفيه عليها الرّواية. ولا يمثّل بطلها "محرّكا رئيسيّا" لأنّه قد تحوّل شيئا فشيئا إلى كيان مفرغ وإن كان، في الوقت نفسه، مترعا بمشاهد العالم ومشغولا بالتّساؤل عن كلّ ما يحيط به من أشياء. ويتدحرج، خلال انكساراته المتتابعة، عبر حالات وعي كاتبه ويتشرّب مناهله الإيديولوجيّة وينزوي في أنفاق ذاته حينا ويتوهّج "بأنا" مستبدّ حينا آخر. فهي شخصيّات فقدت جوهر وجودها، ولا تنشغل حتّى بالبحث عنه، فقد استخلصها الكاتب لنفسه واستأثر بكل كيانها، ولعلّ في أبطال "جيد" Gide،

مثلا، إن كان في "الباب الضّيّق" ‘La Porte Etroite” أو "الغير أخلاقي" ‘L÷Immoraliste” أو "المزيّفون" ‘Les Faux-monnayeurs” أو "لو أنّ الحبّة لا تموت" "Si le grain ne meurt"، ثمّة دائما شيء من "جيد" نفسه، فهي تماثيل رخاميّة مهشّمة تدور شظاياها على "أفق الحدث" Event Horizon قبل أن يبتلعها ثقبه الأسود black hole وتُفقد بداخله للأبد. غير أنّنا نعلم أنّ الأشياء التي تقع على أفق الحدث هذا يبقى منها صور تجسيميّة "هولوغراميّة"، لا تنمحي أبدا، والأعجب أنّ هذه الصّور لو مُزّقت إلى آلاف الأجزاء فإنّ كلّ جزء فيها يحمل خصائص الصّورة كاملة. فشظايا الشّخصيّات ليست متناثرة كما اتّفق على أفق العمل وليست مجرّد شاهد على تحلّل "الأنا-الشّخصيّة" بل هي شاهد على أنّ تعدّد الأنا هذا ليس سوى تجميع كثيف "لأنا-الكاتب" نفسه، لخاصيّاته وملامحه. هو الكاتب المحكوم بنرجسيّة طاغية تجعله "لا يفتأ يتأمّل انعكاس صورته على صفحة اللّغة." (Jean Yves Tadié, Le récit poétique, 1994, p16) وهو الكاتب الذي يستبعد أبطاله ويُسكن حركتهم ويُخرجهم في مواجهة الكون الأكبر مجرّدين من كلّ شيء، يُجيلون أبصارهم في العالم من حولهم ولا يملكون حياله سوى التّساؤل الحائر والتّوق اللاّمتناهي للتّلاشي داخل أحلامهم.

وقد لا يكون "جيد" أو غيره من كتّاب بدايات "قرن الخوف" كتبوا القصّة الشّعريّة، ولكنّهم مع ذلك، رسموا "بورتريهات" غائمة وأنشؤوا عوالم مهتزّة وأقاموا مواشير تتلاشى بداخلها كلّ ألوان الطّيف، وجدت فيها القصّة الشّعريّة منابع وجودها. وإنّ ما يثير حيرة "تادييه" هو كيف تمكّنت القصّة الشّعريّة انطلاقا من قرن كانت المفاهيم والثّوابت الفنّيّة فيه تُحتضر أن تنهض وتتوهّج؟ و"بماذا امتلأ فراغ البطل؟" (Jean Yves Tadié, Le récit poétique, 1994, p16) ولعلّه قد وجد في "البيان السّرياليّ" الذي كان قاطعا في إدانة الرّواية الواقعيّة جوابا ليُسكن هذه الحيرة. فهذه الدّعوة في البيان إلى تدفّق الوعي وتهشيم القوالب الرّوائيّة التّقليديّة وتحرير الشّخصيّات من زيف الأحداث التي تحاكي واقع حياتنا ودفعها في مغامرة الذّات، إنّما هي دعوة إلى إرساء نواميس جديدة للكتابة الرّوائيّة لا تكون فيها الشّخصيّات كيانات منفردة وفاعلة خلال السّرد، بل تكون ظلالا يعكسها حضور طاغ للرّاوي.

تُكتب أغلب القصص الشّعريّة، على حدّ تعبير "جيرودو"، بضمير المتكلّم: "أكتب دائما بضمير المتكلّم لأنّني لا أحبّ أن أصطنع شخصيّة أخرى. ثمّ إنّني لا أعتبر ما فعلته إلاّ ضربا من التّخاريف الشّعريّة." (F.Lefèvre, Une heure avec..., p149) وقد يكون لبعضها منحى سيرذاتيّ غير أنّ كاتبها لا يلتصق فيها بالوقائع بقدر ما يلتصق بذاته ويحوّل نصّه، كما يقول "أندريه بريتون" في قصّته "نادجا"، إلى "بيت من زجاج (André Breton, Nadja, 1998, p18)، ولكنّ جدرانه الدّاخليّة معمّاة، تسمح لساكنها بالانعزال داخلها والانطلاق في رحلة البحث عن الذّات التي أعلن عنها "بريتون" منذ البدء بسؤاله: "من أكون؟" (André Breton, Nadja, 1998, p11) ولعلّه بهذا السّؤال يكشف لنا عن البطل الحقيقيّ للقصّة والذي هو أبعد ما يكون عمّا يوحي به العنوان، فهو ليس سوى الكاتب نفسه. أمّا الإجابة فتأتينا

في آخر جملة في القصّة: "الجمال إمّا أن يكون متشنّجا (ومباغتا) أو لا يكون." (André Breton, Nadja, 1998, p161)إذ لا يتعلّق الأمر بالاستغراق في البحث عن الهويّة بل بإبراز قيم جماليّة لا يمكنها أن تقع تحت طائلة "أنا" الكاتب، ويحتاج شخصيّة وسيطة تقتاده إليها، مثل شخصيّة "نادجا" التي ابتلعها الرّاوي ليعيد بواسطتها صياغة ذاته.

وأن يعتمد الكاتب ضمير المتكلّم أو ضمير الغائب، لا يُعدّ ذلك ذا أهمّيّة بالغة لأنّ "أنا" المتكلّم أو "هو" الغائب يتماهيان في شخصيّة اختارت الانعزال والوحدة، تزداد كتلتها ويتفاقم حجمها عبر أشكال تكرار الضّمير، فتتحوّل من محرّك دراميّ إلى حالة مرضيّة. ذلك أنّ "شخصيّة الرّاوي لا فحوى نفسيّا مضبوطا ولا مظهرا خارجيّا مفصّلا لها." (J.Y.Tadié, Le récit poétique, 1998, p18)إذ تتلاشى ملامحها في زحام الشّخصيّات فلا نكاد نميّزها عنها وتظلّ متوارية عن مرمى النّظر، متربّصة بلحظة كشف تحدث فتكون تلك هي وظيفتها الوحيدة "فأن تُحبّ أو أن تدخل الحرب أو أن تقتل أو أن تمرض" (J.Y.Tadié, Le récit poétique, 1998, p18) كلّها وظائف لا تقع في مجالات اهتمامها، فما يهمّها هو لحظات الكشوف التي تُستودع فيها الأسرار وتُدار فيها مفاتح الغيوب وتظهر فيها العلامات، يقول "جان بولهان" Jean Paulhan1968-1884: ""أستطيع أن أتعرّف على علامات وضعت من أجلي." (Jean Paulhan, Oeuvres completes, 1970, p197) فوظيفة الرّاوي هي حمل العلامات وتفكيكها ونثرها على صفحة السّرد، لتتحوّل إلى رواسم دالّة على الأحداث.

وحين صرّح كاتب "فلاّح باريس": "إنّ ضمير المخاطب هو نفسه ضمير المتكلّم" (Louis Aragon paysan de Paris, 1924, p18)، فهو كان يُعلن عن بدء رحلة بحث ثلاثيّة ينجزها "أنا" الرّاوي، مهما كانت طبيعة الضّمير الذي يتلبّس به، رحلة نحو المعنى، ورحلة نحو المشتهى ورحلة نحو إثبات الهويّة. فأمّا رحلة البحث عن المعنى فهي كشف لمغزى العلامات المشفّرة التي تتخفّى وراء الظّواهر واكتسابٌ لمعارف جديدة يمدّ بها القارئَ، ويدعوه إلى اعتبار العالم بمثابة الأحجية، كما يذهب إلى ذلك "لويس أراغون" في نصّ "ممرّ الأوبيرا" من "فلاّح باريس"، أحجية لا مناص من حلّها كي يتمكّن من عبور "مدن محروسة بأكثر من أبي هول مجهول لا يستوقفون مطلقا عابرا حالما ولا يلقون عليه بأسئلتهم القاتلة، إلاّ إذا ما خرج عن ذهوله والتفت إليهم متأمّلا." (Louis Aragon, Le paysan de Paris, 1924, p18) فالأبطال الحالمون ليس باستطاعتهم النّجاة عند أسوار المدن الحالمة، لأنّ عليهم أن يُعملوا المفاتيح الخطأ في الأقفال الخطأ ويُشرعوا الباب على عوالم سرياليّة كي يُنجزوا مشروع "أراغون" الأعظم والمتمثّل في الوصول إلى حقيقة ما أطلق عليه "'العقيدة الشّعريّة' التي يمرّ بها آلاف النّاس دون أن يلحظوها، وتصبح فجأة محسوسة وشديدة الإغراء لأولئك الذين انتبهوا لها ذات مرّة عن غير قصد." (Louis Aragon,Le paysan de Paris, 1924, p20) ونستطيع أن نلحظ بوضوح هذه المفارقة العجيبة التي تتنازع نصّ "أراغون" بين الأسلوب المحكم الذي يتمّ به عرض الأحداث من ناحية، وحالات الهذيان والتخاريف القصوى التي تتملّك شخصيّاته من ناحية أخرى. فكثيرا ما نعثر في نصّ "ممرّ الأوبرا" على مشاهد لأماكن وأشياء

عاديّة مثل الرّواق التّجاريّ، أو واجهة محلّ أو تمثال، يُحوّلها "أراغون" إلى مقدّسات ومتاهات غامضة وعلامات شعريّة وأحجيات يدفع أبطاله لخوض مغامرة الوجود بداخلها.

وأمّا رحلة البحث عن المشتهى فتتعلّق بذاك السّعي الحثيث لتحقيق الامتلاء العاطفيّ واختبار المدهش والمثير والاستسلام لحبّ يكسر حدود المعقول والممكن، يقول أراغون: "ليس ثمّة، بالنّسبة لي، فكرة لا يخسفها الحبّ، فكلّ ما يتعارض مع الحبّ سوف يُعدم." (Louis Aragon, Oeuvres romanesques completes, 1997, p271) غير أنّه أبعد ما يكون عن أن يشابه قصص الحبّ التي تحفل بها الرّوايات التّقليديّة، فالبطل المحبّ لا يشغله تحقيق الوصل مع من يحب، بقدر ما يشغله فعل الحبّ بحدّ ذاته وإضرام الحرائق وتجريب الاشتعالات، "ففي الحبّ، وفي كلّ حبّ، سواء كان جنونا جسديّا، أو طيفا، أو جنّيّا من ماس يهمس لي كلاما منعشا، في هذا الحب مبدأ يخرج عن القانون، فيه معنى الخطيئة الذي لا يُقاوم، فيه انحطاط المحظور ومذاق الدّمار." (Louis Aragon, Le paysan de Paris, 1924, p64)

وأمّا رحلة البحث عن إثبات الهويّة فينجزها الرّاوي بلا ملل عبر مدينة باريس علّه يعثر على ذاته فيعيد تركيب صورته مرّة بعد مرّة: "ما يخترقني هو برق (يصدر) منّي. ثمّ يهرب. فلا أستطيع أن أترك أيّ شيء، لأنّني أنا معبر الظّلّ والضّياء، وأنا في الآن نفسه المغرب والمشرق." (Louis Aragon, Le paysan de Paris, 1924, p135) فهو "أنا" عاجز عن التّعرّف على ذاته لأنّه محطّ جميع التّناقضات، ومهما حاول إثبات هويّته بالتّماهي مع كلّ ما يحيط به باستجلاب مختلف الاستعارات، فإنّها تظلّ رحلة مستحيلة.

ب-مميّزات الشّخصيّة في القصّة الشّعريّ:

لا تعدو الشّخصيّات في القصّة الشّعريّة أن تكون ظلالا تحرّكها يد الرّاوي، فهم أبطال منعزلون في عمق وحدتهم يُعيدون صياغة العالم بأنفسهم، عالم لا يرتاده إلّاهم ولا يرفعون فيه أعينهم عن صفحة الماء يتأمّلون ذواتهم بلا ملل، "فأبطال "جيرودو"، مثلا، في وحدتهم، هم إخوان نرسيس." (J.Y.Tadié, Le récit poétique, 1998, p22) يتوقون إلى الالتحاق بعالم الكلّيّات ليحقّقوا كمالهم الدّاخليّ، "فهي شخصيّات قريبة من المنبع الأصل، أبطال جنّات عدن، هم أوائل النّوع، في المكان وأيضا في الزّمان" (J.Y.Tadié, Le récit poétique, 1998, p23)، يخرجون للكون أوّل مرّة مأخوذين بدهشة اللّقاء الأوّل وبغرابة أوّل طلوع للشّمس أو أوّل أفول لها، فهم أبطال قد أدركوا من خلال حدس كاتبهم، سرّ الوجود ومنبع الخلق الأوّل، أدركوا أنّ الكون كلّه لا وجود له خارج حدود إدراكهم. وقد يكون "جيرودو" قد أدرك بحدس المبدع هذه الحقيقة التي أثبتتها الفيزياء الكموميّة الحديثة، حين بيّنت أنّ المادّة والطّاقة هما وجهان لعملة واحدة، وأثبتت الطّبيعة الموجيّة للجسيمات الماديّة من خلال أهمّ تجربة فيزيائيّة عرفها العلم في بداية القرن العشرين والتي غيّرت نظرة الإنسان للأشياء ولذاته وهي تجربة الشّقّ المزدوج l÷experience de la double fente أو ما يُعبّر عنه "بتجربة شقّي يونغ" والتي أثبتت أنّ العالم والأشياء من حولنا ونحن معها موجودون في حالة "تراكب" أو

ما يُسمّى "بالوضعيّة الفائقة" superposition أي مبثوثون في كلّ الأبعاد في ذات الوقت، وأنّ كلّ شيء يتّخذ شكلا محدّدا عندما نشرع في مراقبته، فإدراكنا للعالم هو الذي يوجده، فكلّ ما نتصوّره واقعيّا وملموسا هو في حقيقته غير ملموس وغير واقعيّ. أو كما أعلن عالم فيزياء الكمّ "نيلز بور" Neils Bohr 1962-1885 في قولته الشّهيرة: "إنّ كلّ ما ننعته بأنّه واقعيّ إنّما هو متكوّن من أشياء غير واقعيّة"، وكما بيّنت أيضا مقاربة "ريتشارد فاينمان" 1918-Richard Feynman 1988 "بأنّ الكون ذاته ليس له تاريخ واحد، حتّى إنّه لا يمتلك وجودا مستقلاّ". (ستيف هوكنغ، التّصميم العظيم، 2013، ص14)

ولعلّ أبطال القصّة الشّعريّة قد ورثوا من أبطال "جيرودو" هذه الخاصّيّة "التّراكبيّة"، وأدركوا أنّهم ليسوا سوى عناصر ذرّيّة في "عالم كموميّ"، ينهار حالما نغفل عن ملاحظته، ويتشكّل في أقلّ من لمح البصر عندما نشرع في مراقبته، عالم تتداخل فيه الموجودات ويلتبس فيه الواقع بالخيال، ولا يتحدّد وجود هؤلاء الأبطال إلاّ داخل ما يرسمونه لأنفسهم من مشاهد يغوصون بداخلها ولا يبرحونها لينجزوا رحلتهم الأبديّة نحو منبع الخلق الأوّل. إنّها شخصيّات ليس لها حياة ماضية وكأنّها تولد باستمرار على امتداد لحظات الكتابة، أو ربّما هي تتخلّق من عدم فلا تُحدث أثرا ولا تترك خلفها أثرا، فلا نراها تنمو خلال السّرد أو تعمل في حركته، وحتّى "مظهرها الخارجيّ نفسه لا يبدو مستقرّا و لا يمكن وصفه" (J.Y,Tadie, Le récit poétique, 1998, p24) فلو تأمّلنا هذا المقطع الوصفيّ من "سيلفي" لبطلة "جيرار دي نرفال": "كانت جميلة مثل نهار يضيئه ضوء المنحدر من الأسفل، وكانت شاحبة مثل اللّيل حين تضيئه من الأعلى أشعّة الثّريّا، وكانت تظهر أكثر طبيعيّة، وكانت مشرقة بجمالها دون أيّ شيء آخر، مثل ساعات الآلهة التي تقطع جبينها من المنتصف نجمة على الخلفيّات البنّيّة لجداريّات هيركولانيوم." (Gérard de Nerval, Sylvie, p2) لأدركنا أنّ "نرفال" لا يُقدّم وصفا لشخصيّة البطلة بقدر ما يرصد انطباعات الرّاوي الخاصّة حولها، فلا نعثر لها على ملامح محدّدة أو سمات خاصّة في مخيّلتنا، فالرّاوي يهيمن على مشهد البورتريه بإحساسه ويوقف عمل الرّيشة عامدا، ليلقي بظلاله على قسماتها ويتماهى معها، فهو لا يصف شخصيّة بل يحاول محاصرة مساحات النّور والظّلمة في عمق ذاته، وكأنّه يُدرّبها على فعل الرّؤية، وكأنّه يرى من خلالها النّهار واللّيل والإشراق والمغيب لأوّل مرّة. ونحن نلمس معه لحظة الكشف هذه عبر تراكم التّشابيه التي يتوسّل بها "نرفال" ليقرّب من ذهنه قبل أذهاننا صورة متفلّتة، كما نلمس هذه اللّحظة أيضا من خلال استعماله المكثّف لأزمنة الفعل الماضي وبالخصوص الماضي النّاقص l÷imparfait والذي من معانيه استمرار وقوع الفعل في الماضي وامتداده في الزّمن، في محاولة من الرّاوي للإمساك باللّحظة الهاربة.

تبدو الشّخصيّات كأنّها قادمة من حلم، مشغولة بطفولتها وكأنّها لم تبرحها، يقول "فاليري لاربو" Valery Larbaud"إنّه الحلم بأن نعود إلى منزل طفولتنا (...) فلطالما اشتهينا الشّتاء وباريس" (Valery Larbaud, Entantines,p189) فهي شخصيّات بلا ماض، وكأنّها، على حدّ تعبير "تادييه" "ولدت لأمسها ' منغمسة في أشيائها الطّفوليّة ومنشغلة بعالمها

الخاصّ. "إنّها ليست سوى صور لفعل لغويّ وتخيّلات لإشباع رغبة" (J.Y.Tadié, Le récit poétique, 1998, p29)، وجنوح نحو اختبار المدهش والعجيب الذي يتيحه فعل الكتابة بحدّ ذاته وليس ما تحمله الشّخصيّة من تصاميم مسبقة ومن أبعاد تقرّبها من الواقع أو تبعدها عنه. هي شخصيّات ورقيّة بامتياز، لا يسمح لها راويها أن تُقلع خارج دائرة الفعل الذي أعدّه لها، ولم تَخْبَر أرضا خارج مدائن أحلامه، من أجله خلّقها وبين أصابعه يمدّ وسادها أو يُنهي، إن أحدثت جلبة، وجودها. لقد افتتح "أندريه بريتون" "نادجا" بالسّؤال الأحجية "من أكون؟"، ولم يوفّق في إجابة تدرأ عنه غضب الوحش القابع عند مفترق الطّرق، ولكنّه مع ذلك أمهله كي يُدير الأحجية إلى "نادجا" ويسألها بعد لأْيٍ "من تكونين؟" "أنا الرّوح الهائمة" أجابته، وابتلعها الوحش كي "يُبقي منها شيئا مكتوبا" (Andre Breton, Nadja, 1998, p135). الشّخصيّات التي لها مرجعيّة واقعيّة تتحوّل، حين تدخل تحت طائلة الكتابة، إلى أوهام تخييليّة يشكّلها الرّاوي حسب أهوائه، ويُحيلها إلى رموز داخل حلم قبل أن يطلقها في مواجهة مصير يتجاوزها.

إنّها شخصيّات لم توجد لتضطلع بوظيفة سيكولوجيّة أو لتحيل على أثر واقعيّ، وإنّما وُجدت لتؤدّي عن الكلمات إيقاعها، وتحمل عنها مفاتيح الصّول وتسهّل انتقالها على درجات السّلّم الموسيقيّ، وفراغُها الدّلاليّ ما هو إلاّ ضرورة لتماسك وحدة النّص وامتلائه. إنّها أرواح قلقة لا تنضبط لفكرة الوحدة والتّنامي التي احتفلت بها الرّواية التّقليديّة، لأنّها لا تنمو خلال السّرد ولا تستقلّ بكيانها ولا يمكن أن يكون لها وجود خارج أفق مبدعها، فهي بمثابة الجواهر الثّابتة التي تمرّ عبر حقل السّرد دون أن يُكسبها كتلة أو وزنا فتظلّ محافظة على خاصّيّتها الطّاقيّة ولا تتحوّل إلى أجسام ماديّة تتفاعل مع ما حولها، وكأنّها "فوتونات" ضوئيّة لم يُكسبها عبورها "حقل هيغز" Higgs أيّ وزن لأنّها لا تتفاعل معه مثل باقي جسيمات المادّة. فهي "شخصيّات طاقيّة أيونيّة ionisée" سالبة الشّحنة غالبا، ذلك أنّ الكاتب قد شحنها بذاته قبل أن يُخرجها للعالم، ويزجّ بها في واقع سرياليّ تتداخل فيه كلّ الأبعاد وتتبدّد على آفاقه كلّ دلالات المعنى. وإنّ خلخلة بنية الشّخصيّة، وتشذّرها بفراغاتها، وتفسّخ أواصرها، وتوقّف اعتمادها على النّسق السّياقيّ الذي يجعلها تبدأ حكاية لتُنهيها، إنّما هو نتاج لرؤيا تفتيتيّة لا تُفصح إلاّ عن انخراط لا إراديّ في ذبذبة الكون الغامضة، والتي لا ترى في الإنسان سوى اضطراب في فضاء الكون، وموجة من احتمالات الوجود.

الاستنتاجات:

إنّ التّعاطي مع الشّخصيّة بهذه الطّريقة برأينا لا يقتصر تفسيره على أنّه نتاج للتّحوّلات الفكريّة والفلسفيّة التي انطلقت منذ نهاية القرن التّاسع عشر وتفاقمت باندلاع الحروب العالميّة، كما ذهب إلى ذلك "ميشال ريمون" وأكّد "جان إيف تادييه"، ولكنّ المسألة أعمق بكثير ذلك أنّ الهزّات الفكريّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والعقائديّة لا يكاد يخلو منها عصر، والحكاية هي الحكاية والأبطال هم الأبطال يبدؤون الرّحلة بمقارعة الوحش وينتهون إلى حضن الأميرة. ولا أدلّ على ذلك من زلزال لشبونة في مفتتح نوفمبر من عام 1755 والذي حدث يوم عطلة عيد

القدّيسين وأعقبه تسونامي وحرائق، فكان أكثر الزّلازل فتكا وتدميرا وخلّف شعورا بضآلة الإنسان أمام قوى القدر كما هزّ المشاعر الدّينيّة أمام مشاهد القدّيسين والأطفال الصّرعى. ولقد انعكس ذلك على فنون العصر وآدابه، من دون أن تتكسر صورة الإنسان بل ربّما تفاقم إحساسه بذاته في رومانسيّات "لامارتين" وقيم "هوغو" وصروح "ستندال" وحساسيّة "فلوبير".

أمّا ما حدث من تشتّت دلاليّ وانهيار لوحدة النّصّ الفنّيّ والأدبيّ منه بالخصوص فأسبابه قد لا تجد جذورا لها في تلبّد الأفق الاقتصاديّ والاجتماعيّ والفكريّ فحسب، بل إنّ الهزّة العلميّة التي تتالت توابعها منذ سنوات العشرين من القرن الماضي، قد أحدثت شرخا في الذّات الإنسانيّة وهدمت كلّ صروحها. فلقد انهارت كلّ الحتميّات التي أقرّها "نيوتن"، ودخلت فلسفة "أوغست كونت" الوضعيّة le positivisme في أزمة حقيقيّة، إذ أنّ أعمدة التّجربة الحسّيّة والمعالجات الرّياضيّة والمنطقيّة لم تعد الوسيلة الوحيدة للوصول إلى المعرفة الحقيقيّة، فبعد أن التحم العلم التّجريبيّ بالميتافيزيقا وأثبتت فيزياء الكمّ أنّ ما نعتقده واقعيّا وملموسا ومدركا ما هو إلاّ محض خيال، وما نتصوّره حقائق ثابتة ليست سوى احتمالات وافتراضات لا تتعدّى مجال إدراكنا، لم تعد "الفلسفة الوضعيّة" ملاذا آمنا من التّهويمات الميتافيزيقيّة والأحلام الطّوباويّة. ولعلّ العلم ذاته قد وجد في الأساطير القديمة تمثيلا صادقا لأهمّ منجزاته، إذ لجأ "نيلز بور" للطّاويّة Taoisme الصينيّة وقرّبها من المثال الذّرّيّ الذي وضعه فرأى في رمز "الين واليانغ"، قطبيْ الموجب والسّالب، القوّتان المتعارضتان اللّتان لا قيام لأحدهما بمعزل عن الآخر واللّتان رغم تضادّهما تتكاملان ولا تتصارعان فلا أسود بلا أبيض ولا شرّ بلا خير ولا ظلام بلا نور ولاحياة بلا موت، وكلّ مظاهر الوجود في حالة تناوب فالينْ يتحوّل إلى يانغ واليانغ يتحوّل إلى ينْ وكلّ منهما فيه بذرة من الآخر، ولا بدّ للإنسان أن يدرك قطبيّة وجوده ووجود العالم. وكذلك لجأ "إيروين شرودنجر" Irwin Schrodinger 1887-1961 إلى فلسفة "الفيدانتا" vedanta الهندوسيّة التي تقدّم مفهوما لتحقيق الذّات وفهم الطّبيعة المطلقة للحقيقة، كما اهتمّ "نيكولا تسلا" Nikola Tesla‘ 1856-1943" أيضا بأفكار "سوامي فيفيكانندا" 1863-1902 Swami" ‘Vivekananda الفيدانتيّة حول الطّاقة الحرّة والتي تنطلق من فكرة أنّ العلم يعمل بشكل أفضل عندما يكون متناغما مع الطّبيعة وأنّ ذرّات المادّة ما هي إلاّ دوّامات واهتزازات للطّاقة، وأنّ الأشياء المادّيّة ليس لها بنية مادّيّة كما أثبتت ذلك فيزياء الكمّ. وهكذا يبدو أنّ المفاهيم الرّوحيّة لعالمنا القديم تتشابك مع علوم العصر الحديث، وتعكس هذا التّقارب الصّادم بين ما كان يُعدّ ميتافيزيقيّا ومحض خيال وما كان يُعتقد أنّه علميّ لا ينتج إلاّ عن الملاحظة والقياس. يقول "جيلبير ديرون" Gilbert Durand: "هذا يعني أنّ فيزياءنا المتقدّمة وما تحويه من قوّة تكنولوجيّة هائلة لا تجد رواسمها الدّالّة لفكرها الخاصّ في بيداغوجيا الوضعيّة الغربيّة، أو في الثّنائيّة الأرسطيّة، أو في بداهة الأشكال النّيوتونيّة أو الإقليديّة، أو في حتميّة غاليليو، ولكنّها تجدها في أساطير الأوّلين القادمة من مكان آخر." (Gilbert Durand, Introduction à la mythocritique,1996, p44) وإنّ هذه الحيرة الوجوديّة العميقة التي تملّكت العلماء أنفسهم ما كانت، في اعتقادنا، لتُخطئ الأدب والفنّ، وحين تساءل

"بريتون": "من أكون؟"، فإنّه كان يبحث عن "تلك الرّوح الهائمة" التي تتخفّى داخل جسد يتألّف من مليارات الذرّات تتراكب أجزاؤها، تظهر وتختفي، تنتظم وتتلاشى، تكون ولا تكون، وتتحرّك داخل عالم، من المفروض، أنّ "إلهه لا يلعب بالنّرد" على حدّ تعبير "آنشتاين" (مؤتمر صولفي Solvay، 1927).

الخلاصة العامّة للبحث:

يمكننا في خاتمة هذا البحث أن نخلص إلى مجموعة من النّتائج تفضي بنا إلى الوقوف على أبعاد الشّخصيّة في القصّة الشّعريّة التي هي جنس سرديّ لا يتوفّر على الخطّيّة والتّنامي المنطقيّ للأحداث والتّواشج بين المتن والمبنى على غرار الأجناس القصصيّة التّقليديّة، ويقترب من الشّعر لما فيه من إشجاء وتوقيع وكثافة. وإنّ استكناه مقوّمات الشّخصيّة في القصّة الشّعريّة قد أوصلنا إلى تحديد بعض خصائصها باعتبارها كيانا مفرغا غير مكتمل يتحرّك داخل عالم متصدّع، لا تاريخ لها ولا خصائص اجتماعيّة أو نفسيّة، منغمسة في ذاتها ومشغولة بأشيائها، يتعدّد "الأنا" فيها وتحتشد الضّمائر خيالات وظلالا، وتعيش حالة التّراكب في جميع احتمالات وجودها. فهي مجرّد أشكال لا تنمو خلال السّرد ولا تفعل في الأحداث ولا يمكنها الامتزاج ببنية السّرد أو محايثتها. هي "الشّخصيّة-الإنسان" في قرن تداخلت فيه المفاهيم وتشابكت فيه علوم العصر الحديث مع عوالم الأسطورة وروحانيّات الماضي السّحيق. كما خلصنا بالإضافة إلى تحديد الملامح الخاصّة بالشّخصيّة الرّوائيّة في القصّة الشّعريّة إلى الوقوف على الأسباب الحافّة بظهور هذا الجنس القصصيّ الهجين والتي حسب رأينا لا تنحصر في الواقع الاقتصادي والحروب التي عرفتها الإنسانيّة في بداية القرن العشرين والتي خلخلت الثّوابت القيميّة وهزّت صورة الإنسان في الكون، بل رأينا في الثّورة العلميّة في مجال الفيزياء الكموميّة والنظريّة النّسبيّة أهمّ دافع لإعادة النّظر في ماهيّة الإنسان ومكانته في الوجود ومفهوم الواقع والمادّة وحقيقة الأشياء في الكون التي ليست سوى اضطرابات في فضاء يتركّب حين نراقبه وينهار لحظة نغفل عنه، وهو ما بنت عليه الحركة السّرياليّة وعديد التّيّارات الأدبيّة والفنّيّة التي نشأت منذ بداية القرن الماضي أفكارها ورؤيتها فقدّمت الإنسان كيانا مفتّتا وماهيّة غائمة، وما القصّة الشّعريّة ببنيتها المكسورة وشخصيّاتها المنشطرة إلاّ دليل على هذا التّصدّع الذي عرفته صورة الإنسان الذي فقد مركزيّة الكون وحقيقة الوجود.

قائمة المراجع والمصادر

المصادر:

-Aragon (Louis), Le paysan de Paris, Gallimard, Paris, 1926
- Breton (André), Nadja, Ed Gallimard, Paris, 1964
-De Nerval (Gérard), Sylvie, Librairie illustrée, Paris,1892

المراجع العربيّة:

-عزام (محمد)، شعريّة الخطاب السّردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005
-قسومة (الصّادق)، طرائق تحليل القصّة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000

-هامون (فيليب)، سيميولوجية الشخصيات الرّوائيّة، ط1، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2013

المراجع الأجنبيّة:

- Camus (Albert), Revue : Combat, collection Cahiers Albert Camus (n8), 19 novembre 1946
- Durand (Gilbert), Introduction à la mythodologie, Ed Cérès, Tunis, 1996.
-Forster (E.M), Aspects of the Novel, 2nd edition, Harcourt.Inc, New York, 1955
-Larbaud (Valery), Enfantines, Devoirs de vacances, Gallimard, 1918
-Lefèvre (F), Une heure avec…, 1ère série, Flammarion, Paris, 1933
-Paulhan (Jean), œuvres complètes, Ed du cercle du livre précieux, vol 5, 1970
- Raimond (Michel), La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt, Paris, José Corti, 1966
-Tadié (Jean Yves), Le Récit poétique, Gallimard, Paris, 1994

Critiques:

James (Henry), The art of fiction, published in Longman÷s Magazine 1884

المعايشة النصية وجمالية المعنى ، نماذج شعرية مختارة

Textual coexistence and aesthetic meaning, selected poetic models

د. زهيرة بوزيدي المركز الجامعي— ميلة- الجزائر

Zahira Bouzidi — University Center— Mila- Algeria

البريد الإلكتروني:bouzidi.zahira@gmail.com

الملخص : يهدف هذا البحث إلى توضيح جانب من الدراسات الجمالية ، وذلك بتتبع الجانب الادراكي الذاتي للنص الشعري بعد محايثة نقدية تستثمر الانفعالية باعتبارها رد فعل موازي للمنتج النصي ، وهذا بعد التيقن من أن العملية الإبداعية ليست بريئة ولكنها تُخلق بعد وصف واختيار وترتيب لغوي واعي من لدن الفنان أو الشاعر حسب ما ارتأى المسار البحثي ، أو هي الايديولوجيا عندما تستفز الحواس فتنسحب الحروف بدلالاتها راسمة حلقات معنوية مؤسسة لثورة فردية أبت ممارسة فعل التجاوز لكل ما هو رجعي لتنبثق إثر ذلك هوية ندية لتلك المتشظية داخل الواقع وهي **هوية النص** لا غير، على أن هذا التشظي حفز سنة التطور والتكامل اللغوي داخل النص عموديا وأفقيا ومنح للمتلقي فرصة للتأويل عبر محطة الحضور الصوتي والبلاغي للكلمة بعد مداورة جملة من الأسئلة المصاحبة للعبارة .

كلمات مفتاحية: النص — المعنى— المعايشة — التحليل— التأويل

Abstract: This research aims to clarify the aspect of aesthetic studies, by tracing the cognitive other side of the poetic text after a conversation that is now invested and an effective parallel reaction, and this is after certainty that the practical process is not innocent but is created after a conscious linguistic description and arrangement by the artist or poet according to what the path deems to be. The research, or ideology, when the senses are provoked, the letters withdraw with their semantics, drawing moral circles that establish an individual revolution that has ended.

Keywords: Text- Meaning-Experience- Analysis- Interprétation.

1. مقدمة:

يشير عنوان البحث إلى الخصوصية التي يتميز بها العمل الفني والأدبي بخاصة لاعتبارات عدة تعود جميعها إلى طبيعة الفرد المبدع وعبقريته الفذة، والمساعدة في بلورة مشكلات الحياة وجعلها أكثر سلاسة وتقبل ، كما نستوحي ذلك التنظيم الواعي والمرتب لجملة الجزئيات الخاصة ، والدربة المظطلع بها فقد أكد شاكر عبد الحميد على احتواء العملية الابداعية على تسع عشرة عملية جزئية وهي :« تكوين الاطار واكتسابه ، الدافعية الإبداعية ، الإحاطة والمراقبة الإبداعية ، التقاط الأفكار ،الانطباعات ، التحضير ، الخيال ، التركيز ، التصورات التلوين، التكوين ، التنفيذ ، التقويم التعديل ، السيطرة والعمليات الاجتماعية .»[1] (الحميد، 1987، صفحة 112).

و من الواضح أن التقنية مصطلح واجب ذكره ضمن العملية الابداعية لما تميزت به هذه الأخيرة من تنسيق وانسجام مع مختلف تلك المكونات التي ذكرت سابقا لذلك كانت تعاريف الفن عموما تتاخم ذلك المصطلح في أغلب الأحيان .

أكد أرسطو على ضرورة الفن في حياة البشر بل كافئ بين قوة الإنسان كوجود فاعل وبين قوة الطبيعة منفعل بها و «عند تفريقه بين الفن والعلم جعل الفن معرفة لما يمكن أن يكون في إشارة منه إلى المقدرة البشرية في تفعيل الأشياء وتجاوز الموجودات ، ما دام الإنسان هو ذلك الموجود الصانع الذي يستحدث موضوعات ويصنع أدوات وينتج أشياء ويخلق شبه موجودات ، ولعل هذا السبب في أن الفلاسفة قد وضعوا الفن في مقابل الطبيعة على اعتبار أن الإنسان إنما يحاول عن طريق الفن أن يستخدم الطبيعة ، ويضطرها إلى التلاؤم مع حاجاته ويلزمها بالتكيف مع أغراضه»[2] (زكريا، الصفحات 8-9)

لذلك كانت الطبيعة مخترعة من طرف المبدع يسدلها على عالم الموضوعات لتصبح أكثر غنى وجدة عندما يتابع أمثلتها ضمن مخيلته بما يسمى بالمحاكاة ، « وتنتهي نظرية المحاكاة إلى نظرية مثالية لأن الفن تبعا لها يسمو على الطبيعة الظاهرة والمحسوسة لأنه يتجاوز ما فيها من نقص ، فهي تعبر عما ينبغي أن يكون وليس ما هو كائن ودراسة أرسطو لفن الشعر تفسر هذه النظرية فهو يرى أن الشعر لا ينبغي أن يروي ما قد حدث فعلا وإنما يروي ما هو محتمل الحدوث بطريقة مقنعة »[3](مطر، 2013، صفحة 25)

أما النقاد العرب كان الفن لديهم هو الإنسان مضافا إلى الطبيعة ، ما دام دور الصناعة هو تسجيل ما تمليه النفس الناطقة على الطبيعة وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفسية والعقلية يقول أبو حيان التوحيدي في المقابسات :« إن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس تقبل

آثارها وتمتثل بأمرها ، وتكتمل بكمالها وتعمل على استعمالها وتكتب بإملائها ، وترسم بإلقائها .... فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ، ومادة مستجيبة ، وقريحة مواتية ، وآلة منقادة، أفرغ عليها من تأييد العقل والنفس لبوسا مؤنقا ، وتأليفا معجبا وأعطاها صورة معشوقة ،وحلية مرموقة ، وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة ؛ ضمن هاهنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة ، بواسطة الصناعة الحادثة التي منشأها استملاء ما ليس لها وإملاء ما يحصل فيها ، استكمالا بما تأخذ ، وكمالا لما تعطي»[4] (التوحيدي، 1929، الصفحات 163-164) أوضح التوحيدي ما تعنيه النفس في إنتاج الصورة الفنية ، كما بين حاجة الطبيعة الملحة إلى الصناعة الفنية حتى تستكمل جزئياتها وتمنح معناها.

سمي الفن لحظة النشوة الإنسانية ،« هناك خاطرة أولى إذن تفد إلى الذهن تبزغ فجأة مثل لوامع البرق ، ونسعى إلى أن تقيد وتقتنص ، فإذا اقتنصت تشكلت في كلمات ، وقيد وجودها المتشيء،واكتسبت حق الميلاد »[5] (الصبور، 1977، صفحة 9) إنها لحظة يقيم فيها الفنان جسر معرفته بالطبيعة والكون عبر تجرد ماثل من كل قيد قد يفسد خواطره ، لأن الإبداع سلوك حر واختيار واعي تتفرد به الذات بعد قفزها عن عالم النزوع العيني ولا يجد المبدع سلامه إلا بعد مرحلة انوجاده الكينوني بعيدا عن كل املاءات من شأنها إفساد لحظة النشوة تلك ، وما عدى ذلك من الكتابات لا تعتبر إلا سلعا تعرض حسبما يتطلب قانون العرض والطلب .

2 - هوية النص وندية الحال :

مثلت القصيدة الحديثة اجتراح وانجراح الذات العربية، عندما راحت تسلك مسلكا واضح المعالم مغيب المعنى إذ مارست سلطتها خارج السلطة الماضوية بكل مساراتها ومحدداتها معيبة مرة ومتحدية مرات، لكن وفوق تعالي تلك الاختيارات للقصيدة العربية الحديثة لم تنفك تعود إلى منطلقها المضاد وهو سلطة الوزن وسلطة المعنى فتقيمه بطريقة لا يتنبه لها الناقد إلا إذا فتت تلك المساقات وبتر حلقاتها الأفقية، فتكتشف حدود بتسميات مغايرة لكنها بوجه واحد نسميه رهبوت الذات الشاعرة .

لذلك كانت الأولوية في النقد العربي القديم للشكل على حساب المضمون ، فبرز عنصر الهمس داخل المتن الشّعري بما يثيره من انفعال وقد ألح محمد مندور على هذا النوع من الشّعر بنفي الخطابة قصد التعليم والإرشاد ، فالفنان عادة غير منوط بتحكيم أسس المنطق العقلي لإفهام المتلقي لكن شاراته الرمزية كفيلة بذلك ، حيث تتراءى لنا شخصيات عدة لذات واحدة، ووضع مندور الهمس مقابل الضعف « فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجاً من أعماق نفسه في نغمات حارة، ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده، إذ تبعد به عن

النفس وعن الصدق، وعن الدنو من القلوب»[6] (مندور، صفحة 64)باعتبار الهمس من صفات الضعف والجهر من صفات القوة لكننا عندما نتأمل بعضا من نونية ابن زيدون نتلقف لمحة نفسية ضارية انتزحها الشاعر من العمق مبديا حنينه وشوقه لولادة في انكسار شعوري صادق لامس شغاف الأفئدة إذ يقول : 7 (زيدون، 2005، صفحة 11)

أضحى التَّنائي بديلاً من تدانِينَا ◊ ونَاب عن طِيب لُقيانا تَجافينَا ألف مد خفي بعد النون

همس جهر همس جهر همس جهر

ألاَ وقد حَان صُبح البَين صبّحنا ◊ حَيْن فقَام بنَا للحَيْن* نَاعينَا

تفخيم مرقق تفخيم

تحتاج الأصوات المهموسة إلى جهد في الانتقاء والنظم وفي النطق أيضا ، خلاف الأصوات المجهورة لأنها أسهل في النطق « لذلك يكشف تجمع الأصوات المهموسة والمجهورة في أصوات القصيدة الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التي يتولد في ظلها الخطاب وفقا لمبدأ الوقت والجهد المتاحين للشاعر ، وقد يحاكي هذا التنوع نوعا من الانفعالات والمضامين التي يريد الشاعر أن يثيرها ، أو تتسرب عبر النسيج الشعري مع تيار الدلالات الخفية»[8] (البرسيم، 2000، صفحة 49) وقد اعترى ابن زيدون تيارا نفسيا حزينا فمكث يفخم حروفا ويرقق أخرى على مقتضى الدفقة الشعورية المناسبة ، و حرف النون الجهري المفخم يشرع سطوته على جسم القصيدة كلها يحكم أزمته الذاتية فكان تركيزه على قوة هذا الحرف المثارة ، ضمن خطة التكرار التركيبي قصدت متتاليات تقابلية متعارضة ومتنافرة يمكن إجمالها على النحو الآتي :

- **تكرار اللفظ الواحد معرفا مرة ونكرة مرة أخرى** : حين — الحين ،الوفاء — وفاء ، الكواكب — كوكبه ، الوصل — صلة

- **تفعيل المتضادات** : يضحكنا — يبكينا ، تفرقنا — تلاقينا ، تسلينا — يئسنا ، ابتلت — جفت، سودا — بيضا ، الظلماء — الصبح ، يكتمنا — يفشينا ، ذكرنا — نسينا ، يروينا - يظمينا

- **المشتقات** : انحل — انبت ، معقودا — موصولا ، تقروا — تسروا ، يقنعنا - يكفينا ، المسك — الطين ، الشمس — الكواكب

- **استخدام اللفظ نفسه في الموضع الواحد** : اليأس ، الدّهر ، الصبر ، صبابة ، النوى ، الذكر

هذا التنوع الموسيقي المكثف بعد ذاك التبادل الضدي بامتداده المفروض على جسد القصيدة يستدعي روح الاختلاف ، حيث تأبط الشاعر راحة البعد يمدحه ضمنا دون تصريح حسبه في ذلك الشعور بسلطة حبه على كل جوارحه لذلك اختار الضحى دون الصباح ودون المساء (أضحى) ، فالصباح نقطة البدء والمساء نقطة الانتهاء لكنه فضل وسط الأمر بهدف قيام التوازن وضمانه عدمية الضياع فقد يبدأ دون استمرارية وقد يفنى دون تجديد ، وإن تسلم من الأشياء التوسط كفلت له دافعية تحريك الفعل وتحديثه دون تلاشيه لذلك اختار حرف النون رمز التكوين وواسطة الحروف الأبجدية إذ يحتل المرتبة الرابعة عشر من أصل ثماني وعشرين حرفا ، « في كتابه " رموز العلم القدسي" يقول رينيه غينون، الباحث الفرنسي الذي اشتغل على أسرار الحروف الروحية عبر الموروث الطاويّ والهندوسيّ والمسيحيّ والإسلاميّ، إن رسم النون كنصف دائرة تعلوها نقطة، تمثل هيئة فُلْكٍ سابحة، والنقطة تمثل بذرة الحياة التي تتوسط مركز الدائرة أو نواتها التي تكمن بالداخل آمنةً من عوامل الإفناء الخارجية. إذًا يتوسل ابن زيدون النونَ كرحم أمٍّ أو كشرنقة حماية من العالم »[9] (فاطمة، 2005) وقد شكّل الحرف نصيبا من اسمه إلا أنّه أعلاه بحرف المد (الألف - تداني نـــــــــــــا) مع تقطيع صوتي تلاعب بالحروف وترتيبها داخل التركيب الشعري الواحد .

يفسر التعالي هنا لحظة توازيه مع التماثل الثنائي (ظلمة البعد لأن الحبيب هنا مفقود ، وخلاص التوحد بنون الجمع الممدودة) فلا نستغرب عندما تحتل الاشتقاقات والضديات نصيبا أكبر في النونية ، محركها خروج الذات من دائرة النقص إلى دائرة البعث والتجديد بحيث تنغم النون جوها العام بانبلاج صورة شعرية ملزمة القارئ والشاعر معا بفنونها النفسية فلا يكاد السامع يتعود غنة النون المشددة ، حتى يقفز إليه رنين الصاد وحفيف الحاء فالشّاعر عمد إلى قافية مقلوبة

بأن استخدم حرفا واحدا في نهاية كل شطر شعري ببداية عادت لفعل ناسخ (أضحى) كما أقام جسرا معنويا ركز فيه على أفعال مضارعة : تداني — تنائي — تفرق — تلاقى — يضحك بلعب على الجذور الدالة استقطر المعنى ولفظه ، يذكرنا بالفيض الروحي حيث يؤرخ المعنى خارج الذات لتكريس سلطتها رسوخا واستمرارية للتجديد والبحث ، فكلما امتلأ الكوب إلا وفاضت مياهه على السطح لكن بعدما تشكلت من شفافيته ونقائه فيغدو العود مخالفا للبدء لأن التشابه يفني الأشياء فكثرت الضديات في القصيدة .

عرج ابن زيدون بامتداده النوني نحو البقاء وولادة بالنسبة إليه فيصله المحوري للكينونة أضاءت ببعدها وسكونها دربه ورسمت أفقه بين الإقبال والإدبار، بين الظلمة والنور بين التوتر والطمأنينة إنها نظرية لامس بها الشاعر فعل الحياة ورفض التشظي على الرغم من شعوره بالحاجة ، إلا أن جو القصيدة البادي يلغي ضعفه ويطلع بتفاؤله وأمله الواضحين جادل من خلالهما وضعية روحية ترى اكتمالها في اختلافها فهمس مرة وجاهر مرة موالية .

التعالي الجمعي

مدارات الأنا

الفقد

(ابن زيدون)

ذات النون ومسارات التكوين

أصبحت اللغة الشعرية محمولا نفسيا ولا نجانب الصواب إذا حصرناها فيه ، بحجة دامغة لا نكاد نستشعر معها تطرفا وهي انتفاء العبقرية الابداعية عند كل البشر بل خص بها ثلة مميزة ، هذا ما وطد فكرة الوجدان والعاطفة الفنية بحيث كلما زادت توقدا ربى تأثيرها فاهتزت وبهجت بها نفوس المتلقيين ، سواء تربت النفس بقدرات قبلية ضمن بنية متكاملة أو كانت هي التيار الشاحن للإنتاج الشعري فالمقصود عندنا الفضاء النفسي بكل متاهاته فتأنس معنى وتستوحش

آخر ؛ لأنه ناقض طبيعتها الذوقية بمقدار الرموز اللّغوية المنشأة بمسؤولية اللاوعي الفردي المفكر حيث ناب رمز معين عن جملة من المعارف والأسماء والحوادث انعدم رسمها في عالم الوعي المعتاد والروتيني ليلجأ إلى عالم بديل وافتراضي غير فيه التسميات هو العقل الباطن بدستوره الموثق أي " **الخيال** " أين يقيم الفرد المبدع املاءاته الشخصية دون قيد بل يعده عالمه العكسي والمكافئ لقدراته واستعداداته .

3- : تشبير المعنى وجمالية الحضور :

تتوارد إلى الذهن تلك السلطات النسقية التي عمدها الشاعر العربي منذ اعتلائه منصة الخطيب المقنع والمؤثر أمام أسوار الكعبة متكسبا ، بحيث يظفر لنصه جماهرية وشعبوية عريضة فكانت القصيدة عجينة السامع وخليط المتلقي يختار معناه الآسر بحضور طاغ لذلك النداء الخفي المندس بين ايقاعات مناسبة للعصر ومتطلباته وكأن الشعر هنا انقلب إلى بضاعة مزجاة مطلوبة ومركبة بما يتذوقه الجمهور ويميل إليه روحا ومعنى .

كان الشعر ومازال موافقة كونية لما انبنى هذا الأخير على ايقاعاته المتناسقة والتي تنم عن قدرة خفية لا مادية خارجة عن أطر المعقول والحسي، بل لها من الغيبيات ما يجعل الفرد يتحسسها في ذاته قبل واقعه ومحيطه لأنها القادرة على تتبع عناوينها وتسمياتها لكنها في الأخير لن تكون إلا مطلقا ميثاليا. كما جمعت تلك الذات الباحثة وباضطراب متناقضات واستواءات ، وقت تقدم بضاعتها بغلاف جذاب وبراق يكبل الأذن ويستميل العقل ، فلا يعود الجمهور يقبل إلا عليها بل ويتدخل في صناعتها بما ترسمه المؤسسة الرسمية بمختلف مجالاتها الاجتماعية والدينية والسياسية ... خاصة وهو يصور الباطل حقا ضمن التواءاته الخيالية وآلياته البلاغية الجمالية ، وكأنها تفرغ من امتلائها ذاك إما انتصارا أو انكسارا لتعيد ترتيب تأثيثها الداخلي بتوازن ضمني ووهمي أيضا لأنها فرت من سلطة لتتدرج ضمن سلطة تسميها وتحدد نسيجها وخطاطتها من نفس نسق السابق وعلى ايقاعه بإيهام تثوير النوع وتهشيم النموذج .

فلما قفز النثر العربي رافضا لما جلبه الشعر من ذائقة لاعقلانية تقيم المتافيزيقي وتسقط المنطقي لم تنفلت الذات العربية المبدعة من تلك الأغلال الموروثة والتي يسميها عبد الله الغذامي باستفحال المعنى وصناعة الطاغية ، كما نعتها التوحيدي قبله بمقولة الاستعباد الشعري و الحرية النثرية عند تفريقه بين الشعر والنثر جاعلا مصدر النثر عقلي، ومصدر الشعر الحس متوصلا إل معيب الجمال الشعري ونقصه[10] (التوحيدي، صفحة 134)وهذا ما تنبهت إليه القصيدة الحديثة فدعت إلى تنثير الشعر مظنها في ذلك حسن الانفلات من ربقة العروض والوزن ، لكن التراتبية الزمنية هنا تعيننا في اكتشاف ما للشعرية من سطوة لم تترك المعنى النثري إلا واستغلته لصالحها لتعود السلطة للشعر تتسلل حروف المعاني بكل طواعية . تلك السلطة

المناوئة والعنيدة لم تختفي موضوعا ولا شكلا — النسق الشعري - بل بقيت مترصدة بين الأسطر تشيد نماذجها وأصنامها « وكل الذي ورثته الكتابة عن عبد الحميد هو الصناعة والتصنع ومحاكاة اللغة الشعرية أسلوبا ومسلكا ، وقدم نمطا من الخطاب المزخرف المعتمد على اللعب اللفظي ، وعلى التنويعات البليدة في التعبير المكرر لمجرد التأنق وإظهار المهارة اللفظية .....ولم يسهم تبعا لذلك من إنقاذ الثقافة العربية من سلطة اللفظ الشعري[11] (الغذامي، 2012، الصفحات 106-107)

باختراق لغوي جميل وسّع دائرة التقبل لدى جمهور المتلقيين ، فغدت القصيدة الشعرية صناعة الذات المتمركزة حول نفسها بثنائية التمسناها بعد تعمق نقدي يمكن توضيحها على النحو التالي :

القصيدة

هوية ضمنية ← **سلطة المعنى** ← **ثقافة النسق**

يكشف هذا المخطط ما تسعى إليه القصيدة الحديثة في تأسيسها الهوياتي ، حيث تجمع وتركب وتبعد وتجذب نظمها في تناسق مؤدلج هدفه إعادة تجميع الشتات الذاتي الذي مبعثه الواقع بكل استفزازاته ، فلا تتراوح تبسط شرعيتها إلا على اختيار اللفظ وترتيبه المخالف لواقع الآني أسهم في بلورة التضخم الأنواتي لشعراء العصر الحديث ، وكأن مسيرة القبيلة لازالت مستمرة تجلب لها القرابين وترفع لها الأدعية فقد سعت القصيدة الحديثة إلى فكر منبعث بين ضمير متكلم و آخر غائب هذا الغائب يتشكل على ما ترويه الذات الشاعرة دون سواها ، حتى الفضاءات لم تعد فضاءات معترف بها إلا عندما ينعتها الشاعر ويقعد استقلالها وأطرافها المترامية فكان أي الشاعر هو :[12] (درويش، صفحة 28)

ولم يتساءلوا عما سيحدث للمسمى

عندما يقسو عليه الاسم أو يملي عليه

كلامه فيصير تابعه ...فأين أنا ؟

وأين حكايتي الصغرى وأوجاعي الصغيرة

.....

وينظر قارئ في اسمي فيبدي رأيه فيه

أحب مسيحه الحافي وأما شعره الذاتي في وصف الضباب فلا

..... ويسألني لماذا كنت ترمقني بطرف ساخر فأقول

كنت أحاور اسمي : هل أنا صفة ؟

فيسألني : وما شأني أنا ؟

أما أنا فأقول لاسمي : أعطني ما ضاع من حريتي

لا شك أن محمود درويش في قطعته السابقة يحملنا إلى تلقف بعضا من النواحي المستترة داخل معقل المعنى ، إذ كلما شبّرنا النص إلا و تمددت مساحاته أو ضاقت بفعل دربة الناقد المتخصص أو ذوق القارئ عليه تغدو المصاحبة العينية للنص والاستغلال البنائي له فتح مبين للمتلقي خاصة إذ تزول عنه أحجب راح الشاعر يسدلها عمدا ، لما تعانقته عادات وقيم جبرية قلصت دوائر حرياته المنشودة ، « إن الانتقال من التصور العيني إلى التصور الذهني ثم التمثل اللغوي هو تنقل نوعي تتغير فيه الصور وتزداد المسافة ما بين الشيء كوجود عيني ومابين الشيء كعبارة لغوية وهي مسألة يعرفها السميولوجيون القدامى والمحدثون بدأ من أبي حامد الغزالي إلى أمبيرتو أيكو»[13] (الغذامي، 2006، صفحة 45)، عليه ما تواجه تلك المتضادات : تضاد الكتابة وتضاد القراءة تنبسط مقطوعة محمود درويش على جمل ثقافية قسمت التوجه الفكري لديه يمكن فصلها إلى مايلي :

مصير مساءلة المسمى املاء

تابع المسمى

فضاء الأنا

موقع حكايتها وجودها وعدمه

فصل بياض(لأن البتر هنا من بتر الواقع)

تحديد معالم الإسم : شرطه الاعجاز (المسيح الحافي)

موصوف الاسم : منفى لا اعتبار له

انشطار الذات : ذات واصفة وذات موصوف لها

تشظي الذات : نتيجة حتمية (تبقى هي باحثة عن حريتها)

نلاحظ في المقطوعة تعالي صوت الأنا عبر تجزيئات قصدها الشاعر عمدا لأنها تبني مخططه اللغوي والذي دفع به إليه التصور الذهني خاصته ، لكن تظهر هذه الانا راسمت لبداياتها وعالمة

بنهاياتها أيضا بدأت بسؤال وختمت به لكن السؤال الأول قابع داخل الجماعة المغيبة في حين أن السؤال الثاني اعتصم بالذات المفردة ليبقى الشاعر هنا مرتبطا بذاته التي يتمثلها إسما ومسمى ، بفعل التغييبات التي تدفقت نحو جماعة المسمى السائرة ضمن حدود السؤال المكرر ثلاث مرات بلفظة يسأل تتخللها الأنا بتتالي ملح :

فأين أنا هل أنا ما شأني أنا = أما أنا

يبرز إذن الأنا في هاته الرحلة الرمزية باحثا أو متفاعلا والطبيعة بما تؤرخه من استفزازات ماهوية فكان السؤال عن التموقع تحتي أنا أو فوقي ولم تقتنع الانا بعد ذلك بتلك الأجوبة العادية بل عبرت نحو المستحيل فكانت أهليتها صوتها الصارخ في أفق التحديات والنديات مسقطة كل ما من شأنه إضعافها أو إسكاتها (ما شأني) لتخرج بنتيجة ذاتية (أما أنا) ، علما بأن الشاعر لا يطلب أجوبة بل يقرر حالة لرحلة الاسم نحو المسمى أي متابعة مسار التطور الفردي نحو الاكتمال أو رسوه داخل عمق التلاشي بما يورده الواقع وصروف الدهر القاهرة ، لذلك يطالعنا في آخر المقطوعة بقراره الذاتي الرافض دوما : **(أما أنا فأقول لاسمي : أعطني ما ضاع من حريتي)** .

وما بين سيرورة المسمى انقطاع شكلي رسمته تلك النقاط المتتابعة مع بعض ضمن بياضها المقتطع داخل المقطوعة الشعرية ، الفاصلة بين فصول حكايات الانا وامكاناتها المستحيلة لأنها اختتمت رحلتها الذاتية بحل وحيد وهو مواصلة البحث والتقاط ما تبقى من ضياع أسطورتها المغيبة ، تلك النقاط تسرد انشطارا أنويا بين كل شناءات الذات وقناعاتها الخاصة مبرزة هوية الصراع بين جبهتين : جبهة مفرد المسمى وجبهة جماعة الاسم والحجة في ذلك قول الشاعر : **(أما أنا فأقول لاسمي : أعطني ما ضاع من حريتي)** ، تلك النقاط تعبر عن مدى ما تعانيه الأنا من عبث المحيط بحيث تتعالى حروف المعاني على تسميتها إذ جعلت نفسها صفة دون موصوف ، بما تكرسه من املاءات غير معقولة لأن اللغة حاملة معنى أما النقطة فهي تلاشي المعنى كذلك كانت تلك النقاط المتلاشية ضمنيا وإن ظهرت شكليا على مساحة ورقية فانية ، وهي من حيث بروزها تعلن عن عدم فعالية وعن فراغ ما تصنعه الجماعة وإن كان الشاعر من حيث تعديه لذلك الفراغ يرفع فراغا آخر وهو مواصلة رحلة البحث داخل فضاءات الضياع **(ما ضاع من حريتي)** .

يأبى الشاعر إذن أن يعتلي أسوارا موهومة ، وإن كان يصنع لنفسه تماثيل اجتزأها من بقايا الجماعة المنقهرة داخله والمتهيئ له نفيها وحذفها لكنه اختار تلبسها بصورة مختلفة ما بين اسم ومسمى ، لأنه يرفض أنواتها اعتمد أناته هو دون غيره إنه الاستلاب الممارس داخل المتن و هوية الحرف الضائعة والمتصارعة مع صنمية الذات المبدعة ، فلا يرتضي لأسئلته أجوبة بل لا يقر بأي حل إلا حلّه هو ويصطدم بسردية فلسفية تأتت له بحوارية المونولوج عندما يسقط من محيطه

كل مخاطب ويتخيل متكلما كمونيا جسد سلطة خطابه المتعالية بسلطة الفعل : سيحدث ، يقسو يصير ، أحب ، أحاور ، أقول ، أعطني ... إنها مضارعة الحسم الذاتي والتقرير الفردي لا مجال للانتظار أو منح الفرص ، فهو يسخر من كل باعث طارئ على ذاته (لماذا كنت ترمقني بطرف ساخر فأقول) باعتبار الجماعة سلبت ما يجب سلبت ذات الشاعر ما هو ضروري **(ما ضاع من حريتي) ، وأي حرية إنها بما تحدده ذاته وما تمليها هي يعني أننا بدأنا برفض لإملاء واختتمنا بتقرير لإملاء لهذا كانت السخرية هنا نعت لذلك الانعكاس الذاتي الذي ينفذه الشاعر وهو يرفع شعار الحرية .**

خاتمة : ولا يفوتنا في هذا المقام الإشارة إلى ما تكسبه القصيدة الحديثة أثناء صيرورتها الشعبوية عندما تخدمها تلك الأقنية النوعية من دور نشر ، وصحافة، وندوات وحلقات نقدية ،وترجمات ، وأبحاث جامعية ، إنها بمثابة سوق حر تعلو فيها أسهم قصائد حسب متطلبات الجمهور وهذا ما سميناه بكاريزما القول الشعري ، إنه مرواغة إشهارية تتوسلها الأنساق المتعالية داخل المتون الشعرية ظاهرها ثوري وباطنها مرجعي.

تسلك القصيدة الحديثة مسلك سابقتها العمودية عندما سرى المعنى لديها مجانبا للمؤسسة الرسمية يعارضها من حيث يقيم ذاته حسب ايقاعها ، فقد ترأس النسق الثقافي المفرد كل محمول لغوي لدى شعراء التحديث العربي وصرخت معهم الأنا عالية ضاربة كل جماعي في العمق وأرسي لذلك عمود آخر هو عمود النرجسية الابداعية.

هذه المعايشة النصية كشفت مدى ثراء اللغة العربية ومناسبتها لفعل الخطاب الذاتي الأدبي خاصة ،عندما تسكنه جمالياتها نظما ونسقا وسياقا ، هي لغة مواكبة لروح العصور المتحركة والمتحولة لم تستسلم للموت ولا للتحقيب التاريخي أو الزمني لكنها مارست معارفها الفردية والجماعية رغم تطور التقنيات وكثافتها ضمن راهن يقف على رماله المتحركة يهدد كل وجود هش وضعيف ، وقد اعتمدت اللغة العربية الابانة المناسبة لاختلاف أحوال الذوات ووضعياتها وعبرت من توقيفاتها الأزلية إلى توفيقات حداثية دون خوف أو انهيار قد يصيب جمالياتها الخاصة والمختلفة عن باقي اللغات ، ودامت في مركزيتها المعروفة والمنتقلة ترجمة وتسويقا ، وقد احتلت اللغة العربية المرتبة الثامنة في الترتيب العام للغات الأكثر اقبالا عليها في المؤسسات العالمية .

قائمة الإحالات:

1- شاكر عبد الحميد :" العملية الابداعية في فن التصوير " ، عالم المعرفة ، الكويت ع 109 يناير 1987 ص: 112
2- زكريا أبراهيم :" مشكلة الفن " ، مكتبة مصر ، القاهرة ، دط ص : 8-9

3- أميرة حلمي مطر :" علم الجمال وفلسفة الفن " ، دار التنوير للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط1 2013 ص: 25
4- أبو حيان التوحيدي ،الامتاع والمؤانسة ، مطبعة السندوبي ، القاهرة المكتبة التجارية 1929 ص: 163-164
5- صلاح عبد الصبور ،:" حياتي في الشعر " ،دار العودة بيروت ط2 1977 ص: 9
6- محمد مندور ، في الميزان الجديد ، دار النهضة مصر للطباعة والنشر دط ص:64
7 — ابن زيدون ، الديوان،تح عبد الله سندة دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت ط1 2005 - ص : 11
*الحين : الهلاك
8- البرسيم قاسم :" منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري " ، دار الكنوز الأدبية بيروت ط1 2000 ، ص : 49
9- فاطمة الناعوت :" استقطار الطاقة الصوفية للحرف العربي — لسان النار — لأحمد الشهاوي" ، مجلة الحوار المتمدن ع 1155 ، 2005 http://www.ahewar.org
10- أبو حيان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة ج2 ص: 134
11- عبد الله الغذامي :" النقد الثقافي " قراءة في الأنساق الثقافية العربية ،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ط5 2012 ص. 106- 107
12- محمود درويش :" الديوان " ، دار العودة بيروت ص : 28
13- عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، المركز الثقافي الدار البيضاء المغرب ط 6 2006 ص : 45

النزعات التجريبية في الرواية الجزائرية المعاصرة

- Emprical Tendencies in contemporary algerian novel

-د/عثمان رواق أستاذ محاضر أ - هاتف:0772587986
- البريد الإلكتروني:o.rouag@univ-skikda.dz
- قسم اللغة والأدب العربي كلية الآداب واللغات
جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة
Université 20Août 1955 Skikda

- **ملخص :**

تهدف هذه الدراسة للوقوف على أهم النزعات التجريبية التي عرفتها الرواية الجزائرية المعاصرة، فقد اتجه الكتاب الشباب وبعض الكتاب المخضرمين، إلى انتهاج نهج المغامرة الروائية في اتجاهات مختلفة ومتنوعة، ذات نزعات تجنح نحو تجاوز جماليات الرواية الكلاسيكية شكلا ومضمونا تحت ذرائع متعدد لعل أبرزها، الاستجابة الملحة لتطور فن الرواية في مختلف الآداب العالمية، وقصور الجماليات الكلاسيكية للرواية على متابعة التحولات الحاصلة في المجتمعات الحديثة، ومسايرة الهزات العنيفة التي تعرفها المجتمعات العربية منذ ما يقارب عقدين من الزمن، فما هي أهم الاتجاهات التجريبية التي عرفتها الرواية الجزائرية المعاصرة، وما هي أهم الجماليات التي تبنتها؟ وما هي أهم الموضوعات التي خاضت فيها ووجهات النظر التي دافعت عنها؟ وما تأثير كل ذلك على تطور الكتابة الروائية الجزائرية؟، بمنهج وصفي تحليلي تحاول هذه الدراسة الإجابة عن هذه الأسئلة وتوضيح مسارات التجريب ونزعاته في الرواية الجزائرية محاولة الوقوف عند نماذج روائية جزائرية معاصرة مختلفة.

الكلمات المفتاحية :الرواية، الجزائرية، الكلاسيكية، التحولات، اتجاهات، المجتمعات

Abstract:

this study aims,study the most important experimental trends, in contemporary algerian novel, where the autors of novel of youth turned,to follow the path of novelistic adventur,through different and varied directions,go beyond the classics,from the shap and the content,under several reasons are,respond to the requirements of the global narrative,the classical narrative has been unable to follow the transformations in societies, especially those violent terrible a blow, that arab societies knew,for two decades, so what are most important experimental trends that have emerged in the algerian novel?, and what are the esthetics of the new novel?,and what topics she address?all these questions, the study tying to answer,through a descriptive analytical approach.

keyword: Emprical , novel , algerian, contemporary,transformations ,societies

تمهيد :

بدأت الرواية العربية الجزائرية سنة(1947) مع رواية (غادة أم القرى)، لصاحبها (أحمد رضا حوحو) وكانت بدايتها بداية كلاسيكية، تتبعت أساليب سردية قديمة استمدت بعضها من الموروث العربي الإسلامي، وأخذت بعضها من السرد الكلاسيكي الغربي والعربي، ومن هذا المزج بين الموروث والوافد ولدت التجربة الروائية العربية الجزائرية، وتأسس النص الروائي الكلاسيكي العربي الجزائري، وقد احتضن هذا النوع من الكتابة الروائية ثلة من الكتاب أغلبهم من أبناء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، أمثال (أحمد رضا حوحو وعبد المجيد الشافعي ونور الدين بوجدرة ومحمد عرعار)،وقد تميزت كتابات هذا الرعيل الأول من كتاب الرواية التقليدية، بنزعتها الدينية الواضحة وبنبرتها الأخلاقية الداعية للفضيلة والتمسك بالقيم الإسلامية، التي أحيتها جمعية العلماء وحرصت على تعليمها للناس، لذلك وسمها النقاد "بالرواية الإصلاحية"(الأعرج،1986،ص)،كما جاء في كتاب اتجاهات الرواية العربية في الجزائر لصاحبه واسيني الأعرج

جاءت بعدها المدرسة الواقعية مشكلة قطيعة مع الرواية الإصلاحية موضوعاتيا وفنيا، ممارسة فعل التجريب بعيدا عن البنية الكلاسيكية والموضوع الكلاسيكي، ولا نجانب الصواب إذا قلنا إن التجربة الواقعية كانت من أكثر النزعات تأثيرا في الرواية الجزائرية الحديثة، وإنها شكلت بطريقة ما الوعي الجمعي الفني فيما يخص تلقي الفن الروائي الجزائري، حتى صارت الكثير من الأعمال الروائية الواقعية تختزل التجربة الروائية الجزائرية وتدل عليها وتحيل إليها، يصدق ذلك على الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية والمكتوبة باللغة العربية، فلا غرابة أن تذكر الرواية الجزائرية، بمجرد ذكر رواية (ريح الجنوب واللاز والزلزال ورواية نجمة والدروب الوعرة، ورواية الأفيون والعصا، ورواية سأهبك غزالة)،"إنها- تجربة روائية -تنتمي إلى سجل قولي وفني خاص، وترتبط بسياقات نشأة وتطور مختلفين .. لقد عالجت عديد الدراسات موضوع الرواية الجزائرية مولية أكبر اهتمام للجانب التاريخي ومعتمدة أساسا نهجه، مثلما اعتمدت دراسة المضامين في مكوناتها النضالية القرينة بحرب التحرير ومنها الكفاح من أجل الاستقلال، وما تلا ذلك من حملات عمل لبناء الدولة الوطنية من نواح مختلفة، وقد عاشت بهذه الدراسات، و اعتاشت بها طويلا كإحصاء وتدوين للرصيد الوطني، حيث اتخذت اسم إصلاحات ثورية ذات طبيعة إيديولوجية" (المديني، 2012، ص15).

إن هذه النزعة التي عمرت طويلا وأبدعت كثيرا من الأعمال الروائية الخالدة، ستكون بدورها نصا روائيا متجاوزا ومنتهكا، بفعل التجريب الذي ستمارسه الرواية المعاصرة، تحت إكراهات متعددة، منها الاجتماعي ومنها النقدي ومنها الفني، في محاولة من جيل الشباب للتأسيس لتجربة روائية جديدة تحتضن قضاياهم، وتعبر عن انهيار القيم القديمة من حولهم،" إذا كان الأدب

بطبيعته يجعل الأشياء المألوفة غير مألوفة، فلعل ذلك ما يناسب الحياة العادية، أما أن تتحول الحياة ويوميات المثقف، إلى خوارق مهولة تفوق الخيال فيكفيه أن يتابع ويرصد، ويسجل ويطرح الأسئلة التاريخية الجارحة" (مخلوف، 2000، ص 87).

لقد استجابت الرواية الجزائرية المعاصرة للتحولات الشكلية والموضوعية التي أقرها النقد المعاصر، كما استجابت للتحولات الطارئة على المجتمع الجزائري، في مخاضاته العسيرة منذ منتصف الثمانينات إلى يومنا هذا الشيء الذي أثر على شكلها ومضمونها، وبمنهج وصفي تحليلي استقرائي تحاول هذه الدراسة تتبع أهم النزعات التجريبية التي شهدتها الساحة الأدبية الجزائرية المعاصرة في مجال الكتابة الروائية.

1- مفاهيم :

النزعة الأدبية (tendance littéraire) ميل أدبي إلى نوع خاص من الكتابة الأدبية ذات معالم مميزة، سواء كانت عند جيل من الكتاب أو عند كاتب بعينه، وهي متعلقة بطبيعة الأفكار التي تغذي التجربة الأدبية عند الكاتب، وهي" طبيعة الأفكار التي يميل إليها الأديب بسبب عاطفة قوية متعلقة بتلك الأفكار، وقد تجتمع في نص واحد أكثر من نزعة واحدة وعادة ما تكون النزعة المهيمنة موافقة للموضوع المطروح"(تمنغست، 2019)

وقد عرفت الساحة الأدبية الجزائرية مجموعة من النزعات التي رافقت التجربة الأدبية الجزائرية شعرا ونثرا لعل أبرزها"النزعة الإنسانية وتكون هذه النزعة متعلقة بالقواسم الإنسانية المشتركة دون تحديد الإطار الزمكاني، النزعة القومية وتحدث فيه الأديب العربي الجزائري عما يخص الوطن العربي، النزعة الوطنية، ثم النزعة التأملية" (كريم، 2010)

هذا بالنظر إلى الجانب المضموني في النص الأدبي، أما من الجانب الشكلي فلابد أن هناك اتجاهات مختلفة كذلك، لعل أبرزها الاتجاه الكلاسيكي والاتجاه التجريبي، حيث يحرص الاتجاه الأول على احترام القواعد الأدبية التي سنها القدماء والنسج على منوالها، أما التجريب"فهو مصطلح يرتبط تاريخيا بتحولات البنية المعرفية والجمالية في سياق نسق الثقافة الغربية ومركزيتها بخطاب الحداثة، وما يحمله هذا الخطاب من حمولات تاريخية وفلسفية .. والرواية العربية الحديثة لم تول اهتماما جادا للبحث في المهاد الثقافي، الذي أدت تفاعلاته إلى مخاض صعب ومعقد تبلورت ملامحه خلال عشرات السنوات، ليكون التجريب ممارسة سردية دائمة التطور والتجدد في هذا الشكل الجديد للرواية "(بوذيب، 2010).

حيث يمكن أن نلاحظ ارتباط "التجريب بالحركة الواعية للبورجوازية الأوربية، وقدرتها على إرساء جماليات جديدة تعكس خياله البطولي الزاحف نحو التجديد والابتكار"(بوذيب، 2010)

كل ذلك يؤكد على حقيقة واضحة المعالم تتمثل في؛ كون التجريب آلية تطوير مستمرة ودائمة في مجال الكتابة الإبداعية، لا تقف عند تجربة بعينها بقدر ما تحاول تتجاوز كل التجارب

السابقة، لتؤسس لنفسها جمالياتها الخاصة القابلة للخرق كذلك قريبا، وأن هذا التوجه إنما هو توجه غربي، بملامح بورجوازية تعبر من خلاله على نزعتها الدائمة نحو التجديد والتطوير المستمر، وهذا ما يجعل التجريب يدخل في علاقة خرق وتجاوز للتجربة الأدبية " ففي الوقت الذي تحاول التجربة الأدبية الرضوخ لقواعد ثابتة محاولة إرساءها يعمل التجريب على تقويضها وتجاوزها باستمرار"(bruodevauchelle.2009)

3- النزعة الواقعية في الرواية الجزائرية (نحو تأسيس تجربة رواية)

شكلت النزعة الواقعية أبرز التيارات التي أسست للرواية الجزائرية الحديثة، في ظهورها الناضج وقد مارس هذا التيار هيمنة مطلقة على الساحة الأدبية الجزائرية، حتى منتصف الثمانينات، وإذا ما قمنا بمقارنة سريعة بين منطلقات النص الروائي الواقعي وجمالياته، وبين منطلقات النص الروائي الإصلاحي وجماليته فإن النتيجة التي سنخلص إليها تتمثل في: أن النص الروائي الواقعي كان تجريبا وتجديدا في مسار الرواية الجزائرية الحديثة، وذلك يشمل الشكل والمضمون على حد السواء، لقد انتقل النص الروائي الواقعي إلى تبني الرؤية الغربية في كتابة النص الروائي، وتأثر رواد الرواية الواقعية بكبار الكتاب الغربيين وبأفكار الفلسفات الغربية، ومن أبرزها الماركسية والوجودية، وبذلك تجاوزوا الطرح الإصلاحي واعتبروه بداية غير ناضجة للكتابة الروائية الجزائرية الحديثة، وكان التجاوز على مستوى الجماليات والموضوعات،"وكأي ظاهرة اجتماعية،لم تنبع الواقعية الاشتراكية من الفراغ وتضافرت ظروف اقتصادية وثقافية وتاريخية تعقدت فيما بينها لتفرز لنا أسلوب ومنهج الواقعية الاشتراكية، ولخلق جيل كامل حمل مشعلها"(الأعرج،1982،ص 126).

كانت إذا الانطلاقة مع رواية ريح الجنوب، لتحقق بعد ذلك الرواية الجزائرية تراكما هائلا في هذا الاتجاه، فكانت روايات بن هدوقة، نهاية الأمس وبان الصبح والجازية والدراويش، وغدا يوم جديد، وكانت روايات الطاهر وطار، اللاز والزلزال وعرس بغل والعشق والموت في الزمن الحراشي، بالإضافة إلى كتابات الرعيل المؤسس للكتابة الواقعية في الجزائر،أمثال (رشيد بو جدرة وواسني الأعرج، و مرزاق بقطاش، وعبد الملك مرتاض).

عملت كل هذه الأعمال الروائية على تشريح الواقع الجزائري، معبرة عن أمل هذا المجتمع لتحقيق العدالة الاجتماعية، وتحقيق الازدهار الاقتصادي والحضاري، في ظل القيم الثورية التي تدعوا إلى مساندة الشعوب المقموعة لتقرير مصيرها، في ظل حركية اجتماعية تعلي من شأن العمل والكدح،"تجدر الإشارة إلى أن هذا التوجه قد أحدث القطيعة مع التوجه الإصلاحي في الرؤية والأفكار والجماليات، وحتى في قراءة الحدث التاريخي، ذلك أن الرواية الواقعية وهي متأثرة بالجدلية التاريخية المادية، "لا ترى في صراع الإنسان ضد أعداءه إلا صراعا ماديا أساسه صراع الطبقات من أجل الهيمنة وفرض القيم وبلوغ السلطة، وبذلك لا مجال للحديث عن المقدس

والأخلاقي والديني في مثل هذه الرواية، وأسلوب هذه الرواية في إطار هذه الرؤية الواقعية الجديدة يعتمد على المفارقة الحادة والسخرية الشديدة، في تصوير البسطاء الذين يعيشون في القرى والأحياء الشعبية، التي تمثل قاع المجتمع ويعيش فيها أفراد هامشيون، من الفلاحين والعمال وصغار الموظفين واللصوص والعاهرات وتجار المخدرات ومدمنيها، وهم يمارسون لعبة الحياة من أجل تحقيق أحلامهم الصغيرة، ورغباتهم الغريزية دون كبير حرص على التمسك بالقيم أو الخوف من القانون" (رواق، 2019، ص100).

لقد غيرت الرواية الواقعية موضوعات الرواية، ورؤيتها وأطروحاتها الفكرية، ولم تقف عند ذلك، بل اتجهت إلى ممارسة التجريب على مستوى الشكل، متخلية عن النماذج النمطية التي أرستها الرواية الإصلاحية وابتدعت النماذج الاجتماعية النامية المتطورة، الفاعلة والمنفعلة بالواقع وبالتحولات الاجتماعية السائدة وبمسار السرد والحدث داخل النص الروائي، كما أسقطت من حسابها النموذج التراثي للشخصيات والفضاءات وسيرورة الأحداث المعتمد أساسا على مبدإ المصادفة.

4- أشكال جديدة للتجريب مابعد الواقعية:

لقد اتجه جيل الشباب من كتاب الرواية في الجزائر، إلى انتهاج التجريب في رواياتهم الجديدة، متجاوزين الأطروحات الواقعية والشكل الواقعي الصارم، يدفعهم إلى ذلك:

1- التنظيرات الجديدة لعالم الرواية الجديدة في الشرق والغرب

2- أفول نجم التيار الواقعي بعد أفول نجم المد الثوري الاشتراكي في كل أصقاع العالم

3- التأثر بكتابات الروائيين العالميين في مجال التجريب

4- التحولات الاجتماعية و السياسية المختلفة التي صارت تتطلب أشكالا تعبيرية جديدة للتعبير عنها (أحداث العشرية السوداء وتأثيرها على الكتابة الروائية مثلا في الموضوعات والأشكال)

5- دخول كتاب جدد عالم الكتابة الروائية من مجلات مختلفة وبرؤى جديدة (صحافة/علم النفس/طب/فلسفة/ تاريخ/علم اجتماع.....)

6- ظهور وانتشار وازدهار الرواية النسائية وانفتاحها على عوالم الذات الأنثوية، واتخاذها أشكالا تعبيرية غير معهودة في الكتابة الروائية الجزائرية(أحلام مستغانمي مثالا).

لذلك يمكن القول إن الكتابة الروائية الجزائرية حين اتجهت للتجريب؛ لم يكن ذلك من قبيل الترف الفني بقدر ما كان لضرورات فنية وموضوعية واجتماعية وثقافية "إن التوجه العام عند الروائيين الجزائريين في مرحلة التسعينيات وما بعدها هو رغبة جامحة لخوض مجال التجريب المستمر، والبحث عن مجالات جديدة في الكتابة الروائية، وإن ارتهنت هذه الرواية في بدايتها للمأساوي و المحزن"(رواق، 2019، ص62).

أ- النزعة التأصيلية:

هي نزعة حداثية تجديدية رأت أن ترتد إلى التراث الأدبي العربي والجزائري، للبحث فيه عن أشكال تعبيرية وقد اتجهت هذه الأعمال إلى استنهاض ما في التراث من طاقات تعبيرية، كفيلة بنقل التجارب والأفكار والأحاسيس المعاصرة عند الروائيين الجزائريين، وهنا تجدر الإشارة إلى تجربة (عبد الحميد بن هدوقة) في روايته (الجازية والدراويش)، التي استلهم فيها بنيات الأسطورة الشعبية، ممتزجة بسيرة بني هلال، مع مسحة صوفية من تراثنا الجزائري القديم، هذه الرواية التي تعد نقلة نوعية في مسار الكاتب الإبداعي،"وهو في ذلك يشبه إلى حد بعيد الكاتب (مفلاح) في تجربته الصوفية -(سفر السالكين)- التيتعد تجاوزا للنمط الكلاسيكي في الرواية..ورفضا لمنطق الجنس النقي"(رواق،2020،ص242).لقد كانت هذه الرواية استجابة واعية لمتغيرات عدة حيث "بدأت الرواية الجزائرية تتجه نحو التجديد مع نهاية الثمانيات،فقد جدت الكثير من الحوادث على الساحة الاجتماعية والسياسية كانت شديدة التأثير على حياة الجزائري وعلى يومياته،بداية من الأزمة الاقتصادية التي ضربت بأطنابها في البلاد حتى صارت الطوابير الطويلة هي السمة البارزة في الشارع الجزائري،من أجل الخبز والحليب والزيت والصابون ..إلخ،ذلك أن شح الموارد المالية أدى إلى العجز عن توفير الضروريات للجميع، فكان ذلك بداية لتململ اجتماعي،بدأت معالمه تظهر في إضراب العمال والمعلمين واحتجاجات الناس هنا وهناك،لقد كان لهذه الهزات الاجتماعية أثرا بالغا على الحياة السياسية، حيث بدأت الأفكار المعارضة تظهر للعلن معلنة عن رغبتها فبي المشاركة الفعلية في الحياة السياسية، و"لعل ظهور التيارات السياسية المختلفة،كالتيار اليساري والتيار الإسلامي والتيار اللبرالي،كانت بداياته من زمن الثمانيات،كنوع من النزعة الاحتجاجية على تقهقر الوضع الاقتصادي والاجتماعي"(رواق،2019،ص 12).

رافق ذلك تراجع كبير عن المشروع الاشتراكي الذي تغنت به الرواية الجزائرية لفترة من الزمن،خاصة بعد الهزات العنيفة التي عرفها المعسكر الشرقي، من انهيار لجدار برلين وانهيار الاتحاد السوفيتي وتفككه إلى دويلات صغيرة متناحرة ومختلفة الولاءات والإيديولوجيات،في مثل هذا الوضع بدأ كتاب الرواية يستشعرون ضرورة التحول من تلك الكتابات المقولبة والجاهزة، المبشرة والمساندة والمنافحة عن توجه فكري واضح المعالم إلى كتابة قلقة تطرح الأسئلة المحيرة، والمصيرية حول مآلات المجتمع الجزائري وعوامل فشل التجربة الاشتراكية؛ رغم ما حضيت به من مساندة وترويج منقطع النظير من السلطة والنخبة المثقفة.

كان الكاتب (عبد الحميد بن هدوقة) في هذه الفترة قد ألف روايته الجازية والدراويش والتي تعد بحق نقطة تحول في الخطاب الروائي عنده، و في الرواية الجزائرية عموما، "إذ اختلطت مشاريع تطور مختلفة ومتعددة،فك ان الشكل الروائي في الجازية والدراويش هو الأنسب لمعالجة هذا الواقع روائيا" (بدري،1993،ص96)

إن التوجه التأصيلي وإن لم يتشكل كتيار واضح المعالم، إلا أن هناك الكثير من الأعمال التي مالت إلى هذا التوجه وأرست تقاليدا في هذا السياق، "لقد ظهرت الكثير من الأقلام التي راهنت على استثمار النص التراثي الشعبي المحلي من مرويات ومحكيات وأساطير وتصوف وسير..مثل رواية قديشة لرابح ظريف المستلهمة لأسطورة محلية، وبرغوث في رواته آبار العطش" (الجزيرة نت، 2017).

دون أن ننسى (العشق المقدنس) ل(عز الدين جلاوجي وحوبة والمهدي المنتظر)كذلك، و الروائي (نوار ياسين) في روايته صحاري السراب، ورواية (حضرة الجنرال) ل(كمال قرور)، ورواية (جملكية أرابيا والليلة السابعة بعد الألف رمل الماية) لواسيني الأعرج و(الغجر يحبون أيضا)،و في هذا السياق يشير الباحث اليامين بن تومي إلى "أن استثمار التراث لم يكن على قدم المساواة، وأن هناك ثلاثة مستويات في توظيفه - مستوى التركيب المباشر للنص، ومستوى الإشارة للنص التراثي، ومستوى امتصاص النص التراثي وتشربه في النص الجديد" (لحرش، 2011) .

ولعل المستوى الثالث هو أكثر المستويات نضجا، في التعامل مع النص التراثي واستلهامه في التجارب الروائية المعاصرة لأنه لا يقف عند الجزئيات وإنما يتشرب النص التراثي ككل، ليجسد التجربة الروائية المعاصرة.

ب- النزعة التغريبية:

هي نزعة تجريبية حداثية تقوم على إتباع النموذج الغربي، وترى فيه المجسد الفعلي للتجدد والتنوع والاختلاف، ولعلها النزعة الغالبة في الكتابة الرواية الجزائرية المعاصرة، وتتجلى تبعيتها في تتبع التحولات التي تطرأ على النص الروائي الغربي وتقليدها والنسج على منوالها، رغم إيمان أصحابها بأن النص الغربي له مبرراته التي تجعله يتجه هذه الوجهة أو تلك، إلا أنهم لا يرون بدا من تقليده، لأنه يمثل النموذج الناضج والأكثر تطورا، وتختلف التوجهات والنزعات ضمن هذه النزعة الكبرى والواسعة حيث نجد:

1- النزعة الشعرية التعبيرية:

هي نزعة ذهبت إلى التركيز على شعرنة اللغة، ومحاولة اللعب عليها وتحويلها عن دلالاتها، كنوع من التجديد في الكتابة الروائية ولعل أعمال أحلام مستغانمي؛ هي الممثل الشرعي لهذه النزعة في الرواية الجزائرية المعاصرة، ففي مختلف أعمالها بداية من ذاكرة الجسد، ومرورا بفوضى الحواس، ووصولا إلى رواية عابر سرير، تمارس الكاتبة تحويرا كبيرا على دلالات اللغة وتبحث بشكل لافت للنظر عن تواضع جديد للغة الروائية لا يكون متاحا للجميع، وحتى العنونة لا تخلو من مخاتلة لغوية، حيث تكاد العنونة عند أحلام مستغانمي تشكل فنا قائما بذاته، لما توليه الكاتبة من أهمية بالغة في اختيار عناوين رواياتها. وعنوان روايتها الأولى:"ذاكرة الجسد" من

حيث تركيبته اللغوية، يوحي بما تختزنته الذاكرة الجمعية للمثقف العربي حول روايات الجسد، وخاصة الطابو الأنثوي الذي يحلو للكثير من الكتاب، ركوب موجة الكتابة الإغرائية أو الإباحية بغرض الترويج للكتاب، أو بغرض كسر القيود الأخلاقية والاجتماعية المكرسة ضد الجسد باعتباره من بين العورات والطابوهات، التي يحرم المجتمع عبر مؤسساته التربوية والدينية الخوض في تفاصيلها ورغباتها ونزواتها، "حيث الرغبة في إظهار الجسد عبر أقصى حد يمكن أن تعرفه الأشكال، وأقصى حد للأشكال حالة عري مشبوهة، وما بين الحد الأولى والثاني تتراوح حالات المعنى بين الفقر وبين الإشباع... والخلاصة إن الجسد واقعة اجتماعية، ومن ثم فهو واقعة دالة وهو يدل باعتباره موضوعا، ويدل باعتباره حجما إنسانيا ويدل باعتباره شكلا، إنه علامة وككل العلامات لا يدرك إلا من خلال استعمالاته، وكل استعمال يحيل على نسق" (بنكراد، 2015).

إن الجسد بهذا المفهوم كثيرا ما نجده مبثوثا في الروايات العربية الداعية إلى التحرر، أو تلك التي تجعل من الجسد وسيلة تعبير عن الثورة في وجه القيم الاجتماعية التي تراها بالية، لكن الأمر يختلف اختلافا جذريا بالنسبة لرواية ذاكرة الجسد، بدء من الصيغة اللغوية؛ هذه الصيغة التي جمعت بين النقيضين، ذاكرة/جسد، من حيث الانتماء الدلالي للمفردتين، فالذاكرة آلية استرجاع الذكريات ومخزون الإنسان منذ طفولته من صور الأحداث والمراحل التي مر بها، وهي تأخذ أبعادا روحية مجردة، متسامية عن المادة باعتبارها ملكة استأثر بها الإنسان، حيث وهبه الله سبحانه وتعالى "قدرة في النفس على الاحتفاظ بالتجارب السابقة واستعادتها" (معجم اللغة العربية، ج1995، 1).

هذا بالإضافة إلى بعض المعاني المصاحبة لهذا المعنى مثل ما نجد في معجم محيط المحيط للبستاني في قوله:"ذكر الشيء يذكره وذكر وتذكارا، حفظه في ذهنه، وأذكرت المرأة ولدت ذكرا فهي مذكر، ومن الأيام الشديد الصعب، والذاكرة قوة في الدماغ تذكر ما تدركه القوة الوهمية من المعاني وتحفظها" (البستاني، 309، 1987).

في حين ينتمي الجسد إلى عالم المادة، وهو التجلي الفعلي لكل محسوس "والجسدي خلاف الروحي وهو المنسوب إلى الجسد"(البستاني، 108، 1987)، وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى أعمال (رشيد بوجدرة) خاصة (ألف عام من الحنين) وأعمال (لحبيب السايح)، التي مارس فيه نوعا من التعامل الخاص مع اللغة ومحمولاتها مثل رواية (تماسخت وتلك المحبة)، ورواية ذاك (الحنين)، وكذلك بعض أعمال عز الدين جلاوجي خاصة رواية (سرادق الحلم والفجيعة).

2- النزعة التشيئية:

هي نوع من الكتابة الروائية "ظهر أول الأمر في فرنسا خمسينات القرن العشرين لم تكن تحفل بالبطل ولا بأحواله النفسية والاجتماعية"(بن عيسى، 2015)، بالإضافة إلى كفرها بكل القيم

والإنسانية وحضارية، والأحاسيس والوجدان والأهداف السامية، إنها رواية تعيد طرح الأسئلة الحرجة حول حقيقة الإنسان أحقيقة هو عالم من روح وجسد؟ أم هو مجرد شيء من الأشياء الكونية؟

من أبرز الكتاب الذين تميل كتاباتهم إلى هذه النزعة نجد: (عبد الرزاق بوكبة) في روايته (جلدة الظل)، ورواية (ندبة الهلالي)، وشرف الدين شكري في روايته (جبل نابليون الحزين)، والخير شوار في روايته (حروف الضباب)، وسعيد خطيبي في روايته (كتاب الخطايا) وروايته (ثقوب زرقاء)، ونور الدين درويش في روايته (وميس)، والروائي محمد جعفر في روايته (هديان نواقيس القيامة)، إضافة إلى إسماعيل برير في روايته (وصية المعتوه)، والروائية ديهية لويزة في رواية (سأقذف نفسي أمامك)، كل هذه الأعمال تجمعها سمة التقارب الزمني في الصدور، مع وجود مجايلة عند جميع هولاء لبعضهم البعض، كما أن جميعهم يصنفون ضمن كتاب الرواية الشبابية، واتجاههم لكسر كل ما أرسته الرواية الواقعية في زمن مضى حتى صنفت أعمالهم في دائرة "الرواية الاستعجالية" (بن عيسى،2015).

إنها أعمال روائية تمارس العبث بالبنية الكلاسيكية، وتوظف العبث واللامعقول، إنها التشيئية التي تحطم القيم المتوارثة حرصا على إيجاد قيم شكلية جديدة، وهذا ينسحب بالضرورة على المتن الروائي الذي يبتعد عن المألوف، ويؤسس للغريب والمتشظي والعجائبي، مع الابتعاد عن الموضوعات ذات البعد السياسي، بالمفهوم القديم بل صار موضوعها نقدي ساخر لما هو سياسي وإيديولوجي،"فبطل الرواية شخص يقال له (س) أما الراوي فهو شخصية تجريدية هشة، وغير متمرسة.."(الماضي،2011)

3- النزعة الصوفية:

إنها تجربة واعية تماما بأفق التجريب، مضيفة بعدا جادا في التجريب عند كتاب الرواية العربية، ونعتبرها خلاصة مقطرة لجهد بذل بحق؛ في ابتكار عوالم جديدة في الرواية بطريقة تختزل الأبعاد التاريخية، والسياسية والحضارية، والدينية والنفسية والتأملية في تشكيلات تعتمد على الرمز والمفارقات العجيبة والقاسية في كثير من الأحيان، بين عالمين عالم الوجود وعالم الغياب.

تحاول الرواية الصوفية أن تعالج واقع المجتمع، باستدعائها للعوالم الخاصة بالشخصيات الصوفية وتحولاتها وتدرجها في مراتب الارتقاء، "كما تحاول في الوقت ذاته أن تستثمر ما في هذه العوالم من جماليات خاصة، تفرضها التجربة الذاتية والجماعية للمتصوفين، بداية باللغة الصوفية وما تكتنزه من رموز وأسرار، قد لا يفقهها إلا أصحاب الخبرة وأصحاب الميدان من أهل المذهب، وقد لفت نظر الكتاب والباحثين منذ زمن بعيد ما تمتاز به لغة الصوفي من دلالات خاصة، قد تخرجها من الدلالات المتعارف عليها في اللغة العادية، فالشطح والقهوة والحب والوجد والغيبة والحضرة، والولي والقطب والمريد..كلها مصطلحات صوفية أبدعتها اللغة الصوفية"

(رواق،2020،ص227) وهي تحتاج إلى تأمل عميق لفهم دلالاتها ووضعها في سياقها الخاص، إنها بحر عميق لا قرار له، غامض متعدد المعاني وهذا ما يتجلى في الروايات الجزائرية ذات النزعة الصوفية ليس فقط في الموضوع،"بل إن هندستها وتشكيلها كذلك يمنحانها القدرة على التشظي، ومنه إخفاء المعنى الذي يتمنع على القارئ مما يجعل الإنسان في بحث دائم عن المعنى لا مالكا له" (بغورة،2003،ص 37).

يدخل في هذا السياق روايات (محمد مفلاح) مثل (رواية سفر السالكين ورواية عائلة من فخار)، وأعمال (الطاهر وطار) الأخيرة خاصة (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)، ورواية (الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء)، وروايات لحبيب السايح مثل رواية (تلك المحبة)،" من بين التقنيات التي يستغلها الكاتب في نسج نصه الروائي تقنية التناص بمفهومه الواسع، كممارسة تبرز قدرة الكاتب على التفاعل مع مختلف الموارد..وأول ما يلفت انتباه القارئ لرواية تلك المحبة الفقرة الأولى التي يصدر بها الفصل الأول من الرواية، والتي يقول فيها - أستغفر الحق وأرتجي الشفاعة من حبيبه، وأبتغي مرضاة الأقطاب والأولياء والأئمة والأوتاد و الحكماء والصالحين والصوفية والزهاد ورجال الرمل والماء و الفقراء والعماد والأحباب والقراء.. فإنما إلى الخالق أنا مذعن و إلى الخلق مركن ..."(عقاق،2014).

4- النزعة التاريخانية:

تشكلت علاقة وطيدة بين الكتابة الرواية والتاريخ منذ النشأة الأولى للرواية، وما ذلك إلا لوجود ذلك التقارب بين السرد التاريخي والسرد الروائي، وإن كان لكل منهما، تقنياته وجمالياته وأهدافه، إنها علاقة أخذ وعطاء مستمر حتى صار التاريخ أحد المصادر الأساسية للكتابة التاريخية أحيانا وصارت الرواية والكتابات السردية مصدرا من مصادر التاريخ ومعرفة أخبار العصور، وتجليات الثقافة والحضارة فيها، "فالتاريخ هو المادة الأساسية للعمل الروائي التاريخي، وهكذا تحاول الرواية التاريخية إحياء الحضارات وبعث الشخصيات تاركة الحرية للروائي ليضفي على ذلك كله شيئا من أخيلته، مكملا بذلك الحلقات الضائعة من التاريخ، مضيئا بعض الزوايا المظلمة مستدعيا بعض القضايا التي سكت عنها،..إن مايهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبرى، بل الإيقاظ الشعوري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الإنسانية والاجتماعية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي"(يوسفي،2019،ص105).

تجدر الإشارة إلى أن حضور التاريخ في الرواية الجزائرية رافق ميلادها الناضج، خاصة ما تعلق بتاريخ الثورة التحريرية، التي شكلت الخلفية التاريخية لأغلب الأعمال الروائية في فترة السبعينات،كنوع من التعبير عن الافتخار والتمجيد للثورة وتضحيات أبطالها وشهدائها الأبرار،" ولنا في في روايات (الطاهر وطار) و(عبد الحميد بن هدوقة) خير مثال مثل (اللاز) و(الزلزال) و(عرس بغل) و(ريح الجنوب)و(نهاية الأمس)و(الجازية والدراويش) و(غدا يوم جديد).."(رواق،2014،ص 234)

شهدت هذه الأعمال نوعا من التآلف بين الكتابة الروائية وبين المرويات التاريخية والحوادث والشخصيات التاريخية وغيرها، لكن الرواية الجزائرية المعاصرة تعاملت مع النص التاريخي بطريقة مختلفة، حيث اتخذت منه خلفية لقراءة الواقع أحيانا، وجسدت من خلاله بعض الرؤى والقناعات الخاصة أحيانا أخرى مثل ما نجد في رواية (كتاب الأمير) ل(واسيني الأعرج)، وقد تتجه الرواية إلى إعادة قراءة التاريخ ونقده وتبيان تهافت الكثير من مقولاته وأحداثه، أو أنها لم تكن بتلك النصاعة التي نحسبه عليها، ولعل روايات (أحلام مستغانمي) فيها الكثير من الإشارات النقدية للكثير من المعلومات التاريخية، والأحداث التاريخية حيث تقدمها الرواية بقراءة جديدة، ومن زوايا مختلفة أغفلها المؤرخون.

الكاتبة (أحلام مستغانمي) لا تتوقف في رواياتها عند استحضار الحادثة التاريخية، لتجعلها زمن النص،وزمن الحدث الروائي، وزمن ذاكرة الراوي في الثلاثية، وإنما تحاول أن تتبع مسيرة هذا الجيل الثوري، في ثنايا الحياة وتمفصلاتها وتحولاتها؛ حيث تصور الثلاثية مدى تأثر جيل الثورة، وجيل النضال لما آلت إليه أوضاع البلاد بعد الاستقلال، مما ولد لديهم اغترابا عن واقعهم، وجعل من المخلصين منهم أشخاصا غير مرغوب فيهم لأنهم يشكلون جيل الرفض وجيل الوفاء، في وجه أولئك الذين سرعان ما انقلبوا على أعقابهم أمام ملذات الحياة، وأمام إغراء السلطة.

تجسد مسيرتهم هذه قراءة للواقع السياسي والاجتماعي والثقافي لجزائر ما بعد الاستقلال،بأعين وضمائر الجيل المؤسس للحلم، والجيل الذي لم ينسق وراء الفساد والمفسدين، أو على الأقل من بقي من هذا الجيل على مبادئه وأخلاقه، والذي سيشكل ثورة صامتة على المفسدين، معتبرين أنفسهم رافضين ومرفوضين وهم بذلك نماذج أنتجهم تناقض الواقع مع النموذج التاريخي المثالي،"حيث تتضمن الثورات الفنية شأنها شأن الثورات العلمية تحولات في النماذج شديدة الصلة بالتغيرات الاجتماعية والسياسية الكبرى"(روبرت، 2007،ص103).

هو جيل آلمه واقع الوطن الذي لم يعد يدرك إلى أين تسير به الأقدار، فبدأ هذا الجيل مساءلة التاريخ ومحاكمة الواقع متخذين من الذاكرة أداتهم، ومن قيمهم مرجعا لأحكامهم، "فهم موزعون بين ماض وردي متوهج لا يعود وحاضر يحمل كل خصائص الانقسام والهزيمة"(عبدة قاسم، 2009،ص).

5- الرواية النسائية والنزعة التقويضية:

النص الروائي النسوي العربي عامة والجزائري خاصة، أكثر النصوص الروائية جرأة على ممارسة التجريب، إن لم نقل إنه نص تجريبي بامتياز، ولعل ذلك يعود إلى مجموعة من اعتبارات، يأتي في مقدمتها:

- حداثة التجربة الروائية النسائية في الجزائر، و خصوصية التجربة الروائية النسائية خاصة من جانب علاقة الذات بالجسد" هذه العلاقة التي لا تخضع لقوانين ولا نظام مسبق ولا منطق خارجي"(بن دريس، 2017،ص193).

- صعوبة التحديات التي واجهتها الرواية النسائية الجزائرية، في ظل مجتمع محافظ يجسد دور الرقيب على كل ما يصدر عن المرأة كتابة وقولا وسلوكا، فكانت الرواية النسائية فعل تحدي لقوانين المجتمع وتقاليده وأعرافه ومجموع طابوهاته، بداية بموضوعات هذه الرواية، ووصولا إلى النزعة المتحدية لكل ما سنه المجتمع من قوانين وقواعد للكتابة ونقدها، لذلك نجد أن النص الروائي النسائي الجزائري يحرص على إدراج (الميتاناص) في ثناياه كنوع من التأسيس لقواعده الخاصة.

- التعامل الخاص مع اللغة ومحاولة إبداع لغة جديدة للرواية، تتخلص فيها الكاتبة من حمولات اللغة التقليدية" حيث صارت اللغة الروائية فضاء للإبداع ..حتى ليخيل للقاريء أن اللغة في الرواية هي موضوع النص ذاته "(حلاب،ماي2018،ص 178)

- البحث عن موقع إبداعي متميز في تاريخ الكتابة والأدب بصفة عامة، فالمرأة حاولت منذ دخولها عالم الكتابة تقويض الرؤية الذكورية للعالم وإحلال الرؤية النسوية محلها، ذلك أن المرأة تعتقد أن تاريخ العالم والإبداع كتب في غيابها وأن الوقت قد حان لتساهم في ذلك، وبهذا انتقلت المرأة من موضوع للأدب إلى منتجة له، برؤيتها الخاصة ولغتها الخاصة وتصوراتها الخاصة كذلك، ويذهب(الغذامي) إلى القول في هذا السياق، "اقتضى ذلك إحداث نقص في جسد الرجل لكي يتساوى الجسد المذكر والمؤنث، وكلامهما يفقد عضوا -ما—وهنا تكون المواجهة صحيحة وعادلة"(الغدامي، 2006،ص186).

تتجلى النزعة التقويضية في النص الروائي النسائي الجزائري؛ من خلال مجموعة من النصوص الروائية صارت اليوم معلما من معالم الرواية العربية والعالمية، مثل ثلاثية (أحلام مستغانمي)، وكتابات (ربيعة جلطي) وكتابات (فضيلة الفاروق).

6- مظاهر التقويض في النص الروائي النسائي الجزائري:

1- التلاعب باللغة: حيث تتخذ الكتابة النسائية من اللغة موضوعا أثيرا للتجريب، وكثيرا ما تسعى الكاتبات الجزائريات للخروج من دائرة اللغة العادية إلى دائرة اللغة الشعرية، وكثيرا ما يتم إعادة شحن اللغة في الرواية النسائية بشحنات ذاتية و حلمية يمتزج فيها السرد بلغة الشعر ولغة الحلم .

2- التداخل بين الذات والموضوع: حيث تستعين الروائية الجزائرية في الكثير من الأعمال الروائية بالسيرة الذاتية، وكثير ما تتقاطع مصائر بطلات الرواية بمصائر الكاتبات،فأحلام مستغانمي في ثلاثيتها اختارت لبطلتها اسم أحلام، وجعلتها دكتورة مختصة في علم الاجتماع،

وتتردد كثيرا على باريس للدراسة، وكذلك فعلت فضيلة الفاروق في روايتاتها، وفي ذلك مطابقة بين شخصية الرواية وشخصية الكاتبة.

3- الإعلاء من حضور الجسد في النص: فالرواية النسائية تحتفل بالجسد الأنثوي كثيرا، وتجعل منه موضوعا من موضوعات الرواية، ووسيلة من وسائل المواجهة والتحدي.

4- تشويه الرجل والتشكيك في أطروحاته: حيث تدخل الرواية النسائية في مواجهة مستمرة لفكر المجتمع الذكوري المؤسس للأفكار المتداولة حول المرأة ومكانتها في المجتمع، ومن منطلق الرفض تحاول الرواية النسائية مقاومة فكرة الوصاية في مختلف تجلياتها، بل الأكثر من ذلك تحاول أن تعيد كتابة تاريخ الإبداع من جديد لأنها تعتقد أنه كتب في غيابها وهضم حقها.

5- انتهاك الطابو: وتحدي المؤسسات الاجتماعية (موسسة الأسرة/مؤسسة الدين/ مؤسسة السلطة السياسية): تبدو الرواية النسائية أكثر جرأة في تحدي الطابو، وتبدو أكثر جرأة في ممارسة النقد لمختلف الأفكار والتصورات المهيمنة على المجتمع، من ذلك رفض الحجب والتضييق على المرأة بأية حجة كانت خاصة الحجج الدينية، وينتقل هذا الرفض إلى نقد المؤسسة السياسية، لعجزها عن تبني رؤية ثورية في ما يخص شؤون المرأة.

6- انتهاك الميثاق التجنيسي: و ذلك بكسر البنية التقليدية للرواية، وفتح المجال لتداخل الأجناس حيث يحضر في النص الروائي النسائي؛ النص الشعري والنص المسرحي والقصة القصيرة والسيرة الذاتية، والتداعيات الحرة القريبة من المذكرات وكثيرا من التأملات الذاتية القريبة من الخواطر العاطفية.

تشكل كل هذه التمظهرات المنطق التقويضي للنص الروائي النسائي الجزائري، الباحث عن تجربة مختلفة عما هو سائد ومعروف، ولعل هذا ما يظهر بوضوح في ذلك التناقض المعلن بين حضور المؤشر التجنيسي (رواية) على غلاف روايات الثلاثية حيث تمارس الكاتبة فعل التقويض للجماليات الروائية المعتادة، من خلال الصوت الصادح برفض كل وصاية فنية أو موضوعية في مجال الكتابة، بل إن كل آراء النقاد وأشباه النقاد لا سلطة لها على كتابة متحررة تسعى إلى آفاق جديدة من التجريب والتجديد في مجال كتابة الرواية.

يقول بطل الرواية — ذاكرة الجسد — والذي ينكر،خضوعه لأية مقاييس قد يفرضها النقاد على ما يكتبه،"سيقول نقاد يمارسون النقد تعويضا عن أشياء أخرى، إن هذا الكتاب ليس رواية، وإنما هذيان رجل لا علم له بمقاييس الأدب، أؤكد لهم مسبقا جهلي واحتقاري لمقاييسهم، فلا مقياس عندي سوى مقياس الألم، ولا طموح لي سوى أن أدهشك أنتِ وأن أبكيك أنت. لحظة تنتهي من قراءة هذا الكتاب"(مستغانمي،2003،ص386).

7- **الخلاصة:**

حرصت الرواية الجزائرية على دخول عالم التجريب متأثرة بعوامل مختلفة منها الأدبي، كالتأثر بالرواية العالمية في المشرق والمغرب، ومنها ما يتعلق بالعوامل السياسية والاجتماعية،كالهزات الاجتماعية والاضطرابات السياسية التي عرفها المجتمع الجزائري خاصة في تاريخه المعاصر.

بدأت المحاولات التجريبية في الرواية الجزائرية الحديثة والمعاصرة مع جيل المؤسسين، أمثال الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة، هؤلاء الين عرفوا بصرامة النهج الواقعي في الكتابة لكن صدق تجربتهم الفنية، دفعتهم نحو التجريب كاستجابة واعية للتحولات التي يعرفها الواقع من حولهم.

تنوعت النزعات التجريبية في الرواية الجزائرية، وذلك حسب ميولات الكتاب والروائيين وتصوراتهم وثقافتهم، وقد تجلى هذا التنوع في نزعات كبرى ظاهرة هي: النزعة الـتأصيلية والنزعة التغريبية حيث يمكن أن نجد مجموعة من النزعات الصغرى ضمن النزعة التغريبية مثل: النزعة الشعرية، والنزعة الصوفية، والنزعة التشيئية والنزعة التاريخانية، والنزعة التقويضية في النص الروائي النسائي الجزائري المعاصر.

يشكل النص الروائي النسائي الجزائري، النص الأكثر جرأة في مجال التجريب على المستوى الموضوعاتي والشكلي، فهو نص لا يقف عند السائد والمتداول، وهو نص لديه الكثير من الخصوصية التي تجعله في لجة التجريب ومن النصوص الطليعبة فيه.

التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرةضرورة، فرضها التطور الكبير الذي تعرفه الكتابة الروائية إبداعيا ونقديا عل مستوى العالم، والتحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية المتسارعة في المجتمع الجزائري.

- **هوامش الدراسة:**

1- ينظر: واسيني الأعرج.اتجاهات الرواية العربية في الجزائر.بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية.المؤسسة الوطنية للكتاب.الجزائر. 1986

2- أحمد المديني، تحولات النوع في الرواية العربية،بين مغرب ومشرق،المعارف الجديدة الرباط المغرب،ط1، س 2012، ص 15

3- مخلوف عامر، الرواية و التحولات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، ط1، سنة 2000، ص 87

4- بالمين تامنغست، النزعات الأدبية، موقع: m.facebook.com، يوم : 21يونيو 2019، يوم الدخول: 2021/05/21

5- كريم ، أهم النزعات التي يمكن أن تتوفر في النصوص الأدبية شعرا ونثرا، موقع:.www.djelfa.info، 2010/09/26،تاريخ الزيارة: 2021./05/21

6- الهادي بوذيب، التجريب في الرواية العربية الحديثة، موقع: benhedougga.com.، منذ سنتين وسبعة أشهر، تاريخ الدخول 2021/05/21

7- م.ن. يوم : 2021/05/21
quelle différence entre expérience et expérimentation.
brunodevauchelle.com.01/01/2009 le - 821/052021
9- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر د/ط، سنة 1982، ص 126
10- عثمان رواق ، محطات رئيسة في مسيرة الرواية العربية الجزائرية، مجلة المقال، سكيكدة ، ع08،س2019، ص100
11- عثمان رواق ، محطات رئيسة في مسار الرواية العربية في الجزائر، مجلة المقال ، العدد. 8 ، ص. 62
12- عثمان رواق، جماليات الرواية الصوفية في رواية سفر السالكين لمحمد ، مجلة قراءات مفلاح،م.12،ع1، سنة ،2020، ص 242
13- عثمان رواق ، محطات رئيسة في مسار الرواية العربية في الجزائر، مجلة المقال ، العدد. 8، ص 12
14- بدري عثمان، الجازية والدراويش، مرداد ولقاء، محاولة لتلمس فعل التقاليد الأدبية، مجلة التبيين، تصدر عن الجاحظية، العدد 06، سنة 1993، ص 96
15- الجزيرة نت ، الرواية الجزائرية واستلهام التراث ، موقع alljazeera.net، تاريخ 2017/09/17 ، تارخ الدخول: 2021/06/04
16- نوارة لحرش، كيف تعاطى الأدب الجزائري مع التراث، موقع:djazairess.com، يوم: 2011/01/30 يوم الدخول: 2021/06/04
17- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2، سنة 2005، ص 213-215
18- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، مطابع الأوقن، مصر، ط03، سنة 1985
19- المعلم بطرس البستاني، معجم محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة جديدة، سنة 1987، ص 309
20- م ن، ص 108
21- بن عيسى لونيس،الرواية الجزائرية الجديدة، مأزق المصطلح وتشظي الأسئلة، موقع: www.alaraby.co ukتاريخ:2015/06/28، تاريخ الدخول: 2021/06/05
22- م.ن. يوم : 2021/06/05
23- شكري الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، www.alquds.com.uk، 2011/09/22، تاريخ الدخول: 2021/06/05

24- عثمان رواق، جماليات الرواية الصوفية في رواية سفر السالكين لمحمد مفلاح ، مجلة قراءات ،م.12،ع1، سنة ،2020، ص 227
25- الزواوي بغورة،الفلسفة واللغة،دار الشرق الأردن،الطبعة1،سنة 2003،ص37
26- نورة عقاق، اللغة الصوفية في رواية تلك المحبة للروائي الجزائري الحبيب السايح،موقع:ouvrags.crasc.dz،يوم: 2014 يوم الدخول: 2021/06/06
27- يوسف يوسفي، استدعاء الذاكرة التاريخية في السرد الجزائري المعاصر، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، ع2019،56، ص، 105
28- عثمان رواق، التناص التاريخي في الرواية الجزائرية، مجلة المقال، جامعة سكيكدة، ع 4، سنة 2014، ص 234
29- روبرت دبيلو ويتكين، نموذج جديد لسوسيولوجيا الجمال، تر: ليلى المسوي، سلسلة عالم المعرفة، ع 341، سنة 2007، ص 103
30- قاسم عبده قاسم، إعادة قراءة التاريخ، وزارة الإعلام، دولة الكويت، ط1، أكتوبر 2009ص 68
31- عبد العزيز بن دريس،التجريب في الرواية النسوية الجزائرية رواية الذروة لربيعة جلطي أنموذجا،مجلة التنوير، ع4 س 2017،ص 193
32- نور الهدى حلاب، التجريب الروائي في الرواية النسوية الجزائرية، مجلةحوليات الآداب واللغات- المسيلة-الجزائر، م5،ع 11، ماي 2018، ص178
33- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3 سنة 2006ص 186
34-أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، ط19، سنة2003 .ص 386

بين ثورة الأدب وأدب الثورة في نماذج شعرية جزائرية

Between the revolution of literature and the literature of the revolution in Algerian poetic models

د. العرابي محمد

أستاذ محاضر بقسم اللغة والأدب العربي . كلية الآداب واللغات.

جامعة طاهري محمد — بشار- الجزائر

البريد الالكتروني:mlarabi1953@gmail.com

الملخص:

لا يمكن نكران العلاقة المتينة بين الأدب والثورة؛ لأن طبيعة كل منهما تفرض ذلك، فالأدب لا يحقق مشروعيته إن لم يتكئ على أسس من قيم مجتمعه ، بل يتعداها إلى العالمية التي بينهما قواسم مشتركة، مما يجعل منه الناطق باسمه، وبجميع أطياف المجتمع دون تمييز. والثورة هي الأخرى في حاجة إلى من يخرجها من دائرة المحلية لتعانق البعد الإنساني، ولن يتأتى لها ذلك إلا بأديب صادق يسجل مآثرها وأهدافها النبيلة داخل الوطن وخارج. وفي ثورة نوفمبر الجزائرية تتكشف هذه العلاقة واضحة، إذ رافقها الأدب منذ تكوينها الجنيني.

الكلمات المفتاحية: الأدب، الثورة، الشعر، الوطن، الاحتلال، الحرية.

Abstract:

The strong relationship between literature and revolution cannot be denied; because the nature of each of them dictates that literature does not achieve its legitimacy if it is not promoted by value and human tributaries, which makes it a collective tongue, in its speech, all members of the community converged. And the revolution can only acquire its human dimension through the sincere words that embody its sacrifices and epics, it is promoted in popular circles, it rationalizes its course in accordance with higher human values and ideals. In the Algerian November revolution, this relationship is clear; literature has accompanied it since its embryonic formation.

Key words: literature, revolution, Poetry, country, occupation, freedom.

مقدمة:

تعد الثورة حدثا بارزا في حياة الأمم لذلك يخلدها الأديب خلال أدبه لأن رسالته تفرض عليه أن يعبر عما يعرفه مجتمعه من أحداث، وقد لا يبقى أسير محيط الجغرافي فيتقاطع والانشغالات التي تجمع الإنسانية؛ ويكون بهذا الفعل الأدبي قد ارتقى بهذه التجربة من حدث محلي إلى متخيل إبداعي؛ ففي هذه المساحة الفاصلة بين الواقعي والخيالي تعطى التجربة مغزاها، وتسمو بها الى الخلود وتلبسها لبوس الأنسنة لتعبر عن معاناة الكثير من الشعوب؛ لذا كان لكل ثورة أدباء يعبرون عنها، وهنا تتجلى قدرة الأدب على أن يعكس ثورة الإنسان بمختلف أبعادها ومراحلها.

يستطيع الأديب أن يقوم بواجبه على كمل وجه اذا استغل موهبته ووظف أداته الفنية وطورها لتناسب أحداث العصر، ليدافع عن ومورثه الثقافي الحضاري والمبادئ والحريات التي يؤمن بها، لا يهادن ولا يداهن. أمثال هذا الأديب هم الصادقون مع أنفسهم ومع مجتمعاتهم، هم الذين تفتح كتاباتهم الآفاق الفكرية وتسمح بالاطلاع على الحضارات المختلفة دون انسلاخ عن قيم مجتمعه

توطئة:

كيف لكلمات أن تكون شرارة ثورة، وقد تغير ذوقا عاما أو مسارا تاريخيا؟

إنها الكلمات التي تعرف بالأدب ، إنه الأدب الذي يحرك النفوس والأحاسيس، إذ ينقل التأثير النفسي والجمالي الذي يؤدي إلى التغير والتغيير، "فالأدب يثور قبل أن تثور السياسة، وثورة الأدب هي التي تمهد الطريق لثورة السياسة؛ لأنها تهيئ قلوب الناس ونفوسهم وعقولهم: تبغِّض إليهم نظامًا قائمًا، وتحبِّب إليهم نظمًا تحقق لهم آمالًا... وليست الثورة السياسية آخر الأمر إلا استجابة لثورة العقول والقلوب والنفوس التي يحدثها الأدب " (طه، 1977، ص157)، غير أن الثورة السياسية مع المحتلين والغاصبين والغزاة لا تجدي نفعا، فما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة.

لقد لعبت الكلمات الشعرية والنثرية دورا فعالا في إشعال وإذكاء نار الثورة وذلك منذ القدم، و "ما نزال نرى ثمرات الأقلام منذ آلاف السنين الماضية هي التي تهز العالم حتى اليوم هزا، وتنشئ فيه إلى اليوم وإلى الأبد ألوانًا من الخلق جديدة؛ ذلك بأن القلم[الكلمة]هو الأداة لتصوير النفس الإنسانية في التماسها الحق والحرية والجمال والخير (هيكل، 2012 ، ص 18)، ولذلك أجزم أن "الكتابة الأدبية الصادقة الملتصقة بهموم الوطن والمجتمع أفتك في تأثيرها من كل أشكال الأسلحة"(الكبلي، 2013)، ففي التاريخ ما يشد عضد ذلك، كما فعلت كل من "عفيرة بنت عباد من بني جديس"، و "البسوس بنت منقذ التميمية"، و "هرييت بيتشر ستو" (العرابي، 2018، ص ص658-659) .

إنه الأدب الذي يساعد على مواجهة المسؤوليات وتحملها، لا تجنبها؛ فيدفع إلى مقاومة الظلم والاستبداد، لأن المقاومة أكبر دليل على الحياة في الجسم سواء أكان فردا أم مجتمعا أم أمة.

فكلما تعرض الجسم إلى الهجوم واجهته أجهزة المقاومة، وقد كان ذلك ما حدث للمجتمع الجزائري وكل الشعوب التي تعرضت للاحتلال.

إن العلاقة بين ثورة الأدب وأدب الثورة في تاريخ بلادنا لعلها من الحالات الثورية الأدبية النادرة التي تموشجت في سنين المعاناة، وتخلقت في رحم الكفاح، وآتت ثمارها وعيا ثوريا عميقا فاستحالت النصوص الحبرية دما، والكلمات رصاصا وقنابل؛ فثورة الحبر انتجت ثورة الدم. نعم، إن "الكلمة ليست أقل تأثيرا في الحرب والصراع من الأسلحة . بل تفوقها بكثير من حيث التأثير والقدرة على تغيير مجرى الأحداث، وتغيير ميزان القوى الاجتماعي والسياسي" (رياض خليل، 2012)، والشواهد التاريخية كثيرة.

الثورة لغة:

الظهور والانتشار والوثب والهيجان، كما جاء في معاجم اللغة،" ثار الشيء... هاج... والثائر: الغضبان- والثورة، وهي الهيج" (ابن منظور،1999، ص148) وكلها تدل على معنى الهيجان وما يصاحبه من ظهور وانتشار بعد كمون وانحصار. وقيل إن "الثائر: من لا يبقى على شيء حتى يدرك ثأره"(الفيروزآبادي،2008، ص206)، وإن كان هذا المشتق من الفعل ثأر، إلا ذلك غير بعيد عمن أخذوا ثأرهم من المحتلين.

الثورة اصطلاحا:

جاء في المعجم الفلسفي أنها "تغير جوهري لأوضاع المجتمع يقوم به الشعب"(صليبا،1982، ص381)، أما جميل بدوي فيرى أنها "سبيل الشعوب الوحيد والطريق السالك المعبد للحرية والاستقلال والحرية"(خليل، 2003، ص222)، وبذلك يحصر مجالها في نيل الاستقلال والحرية، ولا يبعد ذلك عن المعني السياسي إذ الثورة هي التغيير الشامل في نظام المجتمع سياسيا واقتصاديا واجتماعيا عن الوضع السائد قبل الثورة.

ولا يستثنى من ذلك الأدب والفن كما رأى ميخائيل نعيمة، ف"كل اختراع ثورة... وكل جديد ثورة... وإن في اللغة والأدب... وإن في التقاليد والنظم السائدة، وهذه الثورات هي التي بها تتجدد الحياة"(نُعيمة، 1990، ص24)؛ لأن الإبداع فعل يدعو إلى الثورة والحرية وكل ما يحفظ ويحافظ على الكرامة الإنسانية ، والذود دونها. والمبدع الذي يريد البناء ، لا يمكنه ذلك إن كان يعيش في نير الدكتاتورية؛ فحربه مستمرة ما لم يحقق حريته وحرية مجتمعه؛ لذلك لا نجد إبداعا صادقا مضادا لمفهوم الثورة ، لأنه يحمل بذور الثورة، كما أن مفهوم الثورة لا يخرج عن التحرر من الوضع السائد ، والتغيير نحو الأحسن.

لقد كانت ثورة الأدب من أساليب المقاومة، إذ الأدب اللسان المعبر الصادق عن كينونة الإنسان الجزائري وكل إنسان ذاق ولا يزال يذوق مرارة الاحتلال، ذلك الأدب الذي لم يستطع المحتل أن يخضعه لرقابته، لأنه "مرآة صقيلة عكست بصدق وإخلاص عواطف الشعب

وانفعالاته، فهو شعر الشعب"(ركيبي، د ت، ص08)، الذي لم يفارق المقاومة المسلحة التي عرفتها بلادنا. ولما كانت تخفت المقاومة أحيانا، يبقى هو مشتعلا يلهب الجماهير ويزرع فيهم روح الفداء، وقد أكد ذلك محمد العيد آل خليفة{1904- 1979} في قوله:

ثورة الشعر أنتجت ثورة الشعـ ... ب وعادت عليه بالآلاء

(آل خليفة، 2010، ص398)

ثم قال:

لقد بذر الشعر فيه الفدى... وحسبك بالشعر باذرا

(آل خليفة، 2010،ص398)

أما رمضان حمود{1906- 1929}، فلم يكن شعره أقل خطر من السيف والرصاص، إذ قال:

وشعري كالحسام يصون عرضا ... بلا حرب عوان ونضال

يصادم من يعبث بمجد قومي ...ويطعن ذا الضلال بلا نزال

(خرفي، 1985، ص49)

وتأكيدا لمفهوم الثورة الذي يشمل جميع مناحي الحياة، فهي ضد العبودية، وعيشة الذل، والجبن، والخنوع، والبلادة، هكذا فهمها شاعر الثورة مفدي زكرياء{1908- 1977} حين قال:

ليس في الأرض سادة وعبيد... فكيف نرضى ان نعيش عبيدا

ليس في الأرض بقعة لذليل... لعنته السماء فعاش طريدا

يا سماء اصعقي الجبان ويا أر... ض ابلعي القانع الخنوع البليدا

(مفدي ، 2007، ص ص 22،20)

الشعر والثورة:

لا يمكن للفن والإبداع أن يقف في النقطة الرمادية، وما ينبغي له؛ كونه يحمل عبء مشعل الثورة، وإضرام نيرانها ضد العبودية والبربرية المتوحشة التي تدمر حياة الأفراد والمجتمعات تحت شعار التحضر، الذي زرع في النفوس إحباطا رهيبا بعد أن كانت البشرية تأمل منه تحقيق الحريات والمساواة، إلا أن الرياح جرت بما لا تشتهى السفن ؛ فتعاظم الإخفاق، والإحباط، والخوف، والقلق؛ فكان إحساس الفرد بالضياع، تلك هي أزمة الإنسان المعاصر التي شكلت عقدة حياته.

ما كان للأدب أن يبقى متفرجا على تلك الوضعية المأساوية، فتناولها الأدباء كل حسب وجهة نظره؛ فتنوعت المواقف، وتعددت الآراء، ولعل ذلك كان وراء خلق أدب جديد يهتم بالوجود الإنساني ومصيره وقضاياه، مما عرف بالأدب الوجودي الذي يركز على الكرامة الإنسانية، ولا يعامله كشيء من الأشياء، على عكس المادية المتوحشة.

لذلك لم يكن عجيبا أن يساند سارتر، وهو الملتزم بمناهضته للاستعمار ووقوفه بجانب الثورات، كالثورة الفيتنامية والثورة الجزائرية، والفنزويلية، غير أنه كان متذبذبا وغامضا تجاه القضية الفلسطينية، مما أوقعه في تناقض؛ فغدا الأدب الملتزم سرابا. لقد قال: " مما لاريب فيه أنّ الأثر المكتوب واقعة اجتماعيّة، ولا بدّ أن يكون الكاتب مقتنعا به عميق اقتناع ، حتى قبل أن يتناول القلم . إنّ عليه بالفعل ، أن يشعر بمدى مسؤوليته ، وهو مسؤول عن كلّ شيء ، عن الحروب الخاسرة أو الرابحة ، عن التمرّد والقمع . إنّه متواطئ مع المضطهِدين إذا لم يكن الحليف الطبيعي للمضطّهَدين" (سارتر، 1967،ص ص44، 45) ألم يكن يرى ما يعانيه الشعب الفلسطيني اضطهادا؟.

لقد كان لكتاب سارتر "ما الأدب؟" أثر بارز، إذ تحدث عن الموقف الأدبي ورسالة الكاتب والتزاماته ومسؤولياته في القرن العشرين،" فالأديب ابن بيئته، والناطق باسمها، وكلمته سلاحه، فعليه تحديد الهدف جيدا وتصويبها"(سارتر، 1967، ص46) ، وإن كان ليس خافيا على أحد أن سارتر تأثر بالماركسية، ورغم أن التزامه لم يقم على أساس نظرى ماركسى محض، إلا أنه يلتقى مع الماركسية التي ترى أن الكاتب مطالب بالوقوف في صف التقدم، أو مع الطبقة الكادحة وفق التعبير الماركسي . فمعنى الالتزام يكمن في الفعل وتحمل المسئولية، فكان المعيار الذى يلتزم على أساسه الكاتب معياراً أخلاقياً، بينما أساس مفهوم الالتزام عند الماركسيين كان نظرية الانعكاس؛ فالأديب أو الفنان يعكس الوضع الاجتماعي القائم اعتمادا على أن الأدب والفن معاً يشكلان جزءاً من البنية الفوقية للمجتمع التي تعكس البنية التحتية له . فهل "يُحَزْبَنُ" الأدب؟ إذ كثيرا ما وصل الأمر إلى الإلزام الحزبي، ليصبح الفنان أو الأديب خاضعا مقيدا، أم عليه أن يلتزم بالتحرر البشري بصفة عامة.

وقد اختلف سارتر مع بعض الماركسيين في قضية عدم التزام الشعر والفنون المختلفة، وأساس ذلك الاختلاف بين لغة الشعر ولغة النثر، فالشاعر — حسب رأي "سارتر" —

" يرى الكلمات من جانبها المعكوس ، كأنه من غير عالم الناس ، وكأنما وقد حل بعالمهم قد وجد الكلام حاجزاً بينه وبين هذا العالم" (سارتر، ما الأدب؟، ص15) ، لذلك رأى أن الناثر وحده، هو الذى يهدف إلى الحرية، بينما رأى الماركسيون أن ما يسرى على نوع ما من الآداب أو الفنون إنما يسرى على غيره ، فالشعر، والفنون المختلفة ملتزمة انطلاقا من أنها تشكل جزءاً من البناء الفوقي للمجتمع الذى يعبر عن العلاقات الكائنة فيه .

لعل تفرقته بين الشعر والنثر كانت المرتكز في جعل الشعر غير ملتزم؛ "فالشعراء قوم، يترفعون باللغة على أن تكون نفعية ، وحيث أن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا إذن أن نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها" (سارتر ، ما الأدب؟، ص14، 13)، إذن فأساس الأمر هو علاقة كل من الشاعر والناثر باللغة، فلغة الشعر مجالها التخيل، فهو سلب ونفى وتعديم لكل ما هو واقعي، بينما لغة الناثر فهي ألصق بالواقع ، عالم الحرية والمسؤولية .

إن سارتر لم يحظ بقصب السبق في مجال الالتزام، لأن الإنسان، منذ القدم، بطبعه ميال إلى توظيف أدبه لخدمة الفرد والمجتمع والإنسانية اجتماعيا وأخلاقيا وجماليا، ومتفاعل مع هموم مجتمعه وما يعرفه من صراعات داخلية وخارجية. أما في عصرنا هذا ، فالالتزام أصبح ضرورة حضارية؛ لأن الانسان في تواصل مستمر مع عصره، إذ الصراع على أشده بين الأفكار والأيديولوجيات والمذاهب الفلسفية والسياسية والاجتماعية، وما ينبغي له أن يبقى حياديا وبدون موقف.

لقد رأى البعض أن فكرة الالتزام ظهرت في الأدب الفرنسي بعد الحرب العالمية الثانية وما نتج عنها مما دفع الأدباء والمفكرين أن يعيدوا النظر في قيمهم؛ فكان منهم المؤيدون والمعارضون. ومن الاعتراضات على الأدب الملتزم: أنه" يعطي السياسة مكان الصدارة ، حيث ورد هذا الاعتراض كثيرا حتى صار من المألوف أن يدرج في باب الكتابة السياسية"(أوبريت، د ت، ص116)، وهل يمكن فصل السياسة عن المجالات الاجتماعية والاقتصادية وغيرها، مما جعل بعض النقاد والكتاب يرون فيه تقييدا للحرية المبدع، ولا يخدم الالتزام الحق .

كما وجدت فكرة الالتزام معارضة من بعض المذاهب الأدبية الحديثة، كاللغوية مثلا، التي نادت بإعفاء الأديب من الالتزام، ليكتفي بالاهتمام بطبيعة النص الأدبي وعلاقاته الداخلية دون اهتمام بالمؤثرات الخارجية؛ فلا دور ولا وظيفة له، فالأمر يكاد يكون مستحيلا، وإلا فما دور الإنسان عموما، والأديب خصوصا على هذه البسيطة، إن لم يكن حرا، وفي الريادة لقيادة المجتمع لما فيه الخير.

إن الإبداع لا ينمو إلا في تربة الحرية ولا يسقى إلا بماء الحرية ولا يتنفس إلا هواء الحرية؛ إنها الفطرة التي فطر الله الناس عليها، وإن كانت الأزمات والتضييق تفجر الطاقات. ورغم قلة الإبداع إبان فترة الاحتلال، ولذلك أسباب موضوعية منها: سياسة تكميم الأفواه، والتجهيل التي انتهجها المحتل، إلا أن الشعر الجزائري شق طريقه مارا بمراحل كالإحساس بالوضع المتردي، والتحسر، وتسجيل الواقع متلمسا طريق الحرية. فقد قال شاعر مجهول:

الجزائر كانت منصورة وأميرة

من يضمد الآن الجراح التي تعانيها

إن قلبها نهر من الدموع

أواه، سأضحي بحياتي من أجل المنقذ الجزائري

الذي سحب الصليب من سواحلنا

ويعيدك، حرا، يا ووطني، الجزائر

(سعد الله، 2007، ص16)

إنها الحرقة التي تعتصر القلب، والتي لا تخلو من الشعور بالوطنية والتطلع إلى لم الشمل لتحرير الوطن .

وتندلع المقاومات بدء مع الأمير عبد القادر{1808- 1883} الذي قال:

سلو تخبركم عنا فرنسا... ويصدق إن حكت منها المقال

فكم لي فيهم من يوم صدق... به افتخر الزمان ولايزال

(الأمير ، 1960، ص16)

وإن كان هذا لا يخرج عن دائرة الفخر التقليدي أكثر من موضوع المقاومة التي خاضها مع الاحتلال.

يرى بعض الدارسين أن إرهاصات شعر النضال والمقاومة كانت مع بداية الحركة الوطنية، ولعل محمد سعيد الزاهري {1899- 1956}كان من أوائل الذين نظموا في هذا المجال:

لقد كسر الناس القيود وحطموا... ونحن بقينا في قيود وأغلال

فما أحد منا يحرك ساكنا ... لدى نوب تغشى البلاد وأهوال

(الزاهري، 1926، ص69)

إنه تحريض مباشر على رفض الوضع الراهن أنذاك، لكنه يخلو من المنحى الثوري بالمصطلح الدقيق، غير أنها بداية تماشت وبداية الحركة الوطنية إذ لم يتم تبلور الوعي الوطني بعد.

صعّد الاحتلال من أعماله القمعية، فقابله الشاعر بتصعيد اللهجة، فقد قال الشاعر الجزائري إبراهيم أبو اليقظان[1888-1973] قصيدته "في الجهاد الوطني" واصفا فيها معاناة دمشق، على أثر ضرب الجنرال الفرنسي ساراي لها بالقنابل في سنة 1926 تنديدا بوحشية المدعين المدنية والتحضر داخل الجزائر وخارجها:

إن في الموت لطلاب العلا... لحياة لا حيّا أهل الدّنايا

إنما الدنيا جهاد، من ينم... يومه، داسته أقدام الرزايا

ولنيل الحق أدوار غدت... خطوات جازها كلّ البرايا

ليس حكم النفي والسجن ولا... الحكم بالشنق له، إلا مطايا

أي شعب نال ما نال إذا... لم يقدم سلفا تلك الهدايا

(الزاهري، 1926، ص ص 117، 118)

واضح من خلال القاموس اللغوي تمام الدعوة إلى التضحية التي تتوج بالحرية، إنها لغة تتطابق ولغة الثورة التي تأسست عليها قصائد الشعر الثوري.

ولما كانت الثورة نقما على أوضاع مزرية تتوج بحركة تعتمد على العنف لتغييرها واستبدالها بما هو أفضل كما سطره الثوار، وسواء أكانت الأوضاع وطنية أم عنصرية أم اجتماعية أم غيرها، فإننا نجدها مجتمعة كلها في الجزائرية وهي ترزح تحت نير الاحتلال الفرنسي البشع الذي ادعى التحضر والمدنية، كان لا بد أن يشعل فتيل الثورة. فمن الحث على الروح الوطنية والوحدة ومواجهة العدو، جاءت أحداث 1945/05/8 إلى أن تندلع الثورة في 1954/11/01، ليعرف الشعر مناحي عديدة كالتصعيد بالمطالبة بالحقوق، وإظهار الفروق بين الهوية الجزائرية والفرنسية، وفشل العمل السياسي، وتكثيف الجهود نحو الوحدة، ثم ظهور بوادر الدعوة إلى الكفاح المسلح تلميحا وتصريحا؛ فكانت" الكلمة الشاعرة هي المحرك والوقود، بل هي المبشر والمتنبئ، وهي المؤيد والممجد، وهي المثبت لأركان الثورة"(ملك ، 1960، ص15)، وقد قال أحمد بن ذياب {1914-2009}:

أباة الجزائر هذه الجدود... تهيب بكم للعلا والخلود

فهل من سميع لوقع الندا.. وهل من ملب لصوت الجدود

فهي بنا للوعي والنضال ...فما نحن إلا ضحايا الزمن

أولئك آباؤنا في اللحود... قضوا شهداء مآسي الوطن

(ابن ذياب:1930،ص07)

إذن هي دعوة صريحة إلى الجهاد اقتداء بالأجداد، ثم يصدح مفدي زكرياء بصراحة سنة 1936:

فلسنا نرضى الامتزاجا... ولسنا نرضى التجنيسا

ولسنا نرضى الاندماجا... ولا نرتَد فرنسيسا

ألا في سبيل الاستقلال

ألا في سبيل الحرية

(مفدي ، 2007، ص ص90/89)

كانت هذه الأبيات نشيدا مشهورا لحزب نجم شمال إفريقيا ثم أصبح النشيد الرسمي قبل "قسما" النشيد الوطني الحالي. ومن سجن "بربروس" كتب مفدي زكرياء

اجلدوا... عذبوا

واشنقوا... واصلبوا

واحرقوا... واخربوا

نحن لا نرهب

لانمل الكفاح لانمل الجهاد

في سبيل البلاد

(مفدي ، 2007، ص ص74/73)

ومع نهاية الثلاثينيات، وبداية الأربعينات، أصبح القاموس اللغوي ثوريا ودخل مرحلة الثورية ليمهد الطريق لاندلاع الثورة المسلحة المباركة.

ولما اندلعت الثورة المظفرة سنة 1954، ظن بعض ضعاف النفس أنها مراهنة فاشلة، إلا أن مجرد الأيمان والإعلان عليها كان نجاحا قبل الأوان، ف"الثورة مولد جديد تمهد له مراحل عديدة يسجلها الشعر؛ متتبعا مراحل تكونها، فمن نطفة ، ثم علقة، ثم مضغة إلي أن يبشر بها، ثم يصدع بها . فمن يستطيع نكران فضل الشعر على الثورة التي ستؤول عليه بالآلاء إلا جاحد أو مكابر. ثم يصبح الشعر والثورة وجهين لعملة واحدة، التحما، التحاما لانفصال بعده حتى تؤتي أكلها.

لقد أسطر الشعر الثورة، أسطر أزمنتها، وأمكنتها، فبلغت ذروة التقديس لما توفر لها من أسباب تاريخية ودينية، كقول مفدي زكرياء:

تأذن ربك ليلة قدر... وألقى الستار على ألف شهر

وقال الشعب أمرك ربي... وقال له الرب أمرك أمري

(مفدي ، 1987، ص69)

أما مالك حداد{1927- 1978} فقد قال:

للوطن في أرضنا طعم الغضب

للوطن في أرضنا طعم الأسطورة

(حداد، 2000، ص35)

أما الطبيب الشاعر محمد الصالح باوية {1930- }فقال:

...أقسمت أمي بقيدي، بجروحي، سوف لا تمسح من عيني دموعي

...أقسمت أن تمسح الرشاش، والمدفع، والجرح بمنديل دموعي

قهقهة القيد برجلي يا رفاقي، حدّقوا...

فالثأر يجتر ضلوعي.

يا جنود الثورة الحمراء، يجتر كياني ومغارات

ربوعي

أقسمت أمي بقيدي، بجروحي، سوف لا تمسح

من عيني دموعي

أقسمت أن تمسح الشاش والمدفع والفأس

بأحقاد الجموع

(خرفي، 1984، ص 86)

هكذا نشأت مدلولات لم تكن معهودة من قبل احتوائها أرض الجزائر من بشر وجبال وسفوح وأزمنة وجبال وغابات... فتحول البطل البشري إلى أسطوري، وتخلت الأزمنة والأمكنة عن معناها الجغرافي، لأنه "من غير الطبيعي أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، ولقد أيقنوا(الشعراء)أن كل تجربة لها لغتها. وأن التجربة الجديدة ليست إلاّ لغة جديدة أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة"(عز الدين، 1972، ص174).

وعن أصداء الثورة الجزائرية التي أوصلها الأدب إلى الخارج ، نستقرئ بعض محطاتها من آثار كتاب "الجزائر الثائرة" للأديب المجاهد الفضيل الورتلاني*، الذي لقبه البعض ب"شي غفارة العرب" . زار الأديب بلدانا كثيرة، إلا أن ذلك لم يكن للنزهة والاستجمام، وإنما كان من أجل تبليغ صوت الجزائر الثائرة إلى الخارج ببلاغته وفصاحته.

اجتمع الورتلاني بأبي الحسن الندوي في جامعة بيروت15 رمضان 1375، وكانت كلمة الأديب المجاهد الفضيل الورتلاني حول صمود الشعب الجزائري ضد آلة الاستدمار وما ألحقته من دمار وتخريب من البلاغة والتأثير ما تجلى في هذه الرسالة التي بعثها العلامة أبو الحسن

الندوي الباكستاني بعد أن عاد إلى ومنها: " ... وأكون شاكرا لإخوانك وممنونا لو تفضلت فأبلغت على لساني الضعيف، تحيات أهل الهند وباكستان جميعا وتقديرهم البالغ لأولئك الذين يؤدبون البربرية الفرنسية في بقاع الجزائر الكريمة... وإذ كان هناك في أيامنا خوارق حقا، فإن الذي يصنعه اخواننا الجزائريون - في قلة عددهم وعدتهم مع كثرة العدو الفادحة فيهما معا- إنما هو من أعلى طراز في الخوارق وأغلاه"(الورتلاني، 2007، ص474).

ومما نشرته جريدة بيروت المساء في1956/02/24 "الجزائر مقبرة الشباب الفرنسي" ، مقال تناول قلق الفرنسيين في الجزائر وفي مدينة سكيكدة تحديدا، جاء بمقتطفات من الرسالة التي بعث بها حاكم المدينة إلى رئيس قسم المستعمرات في "الكي دورسية" بوزارة الخارجية، يقول فيه:"جثثا ممزقة بالطعنات مشوهة الوجوه من آثار البارود... كلهم جنود نخبة الشباب الفرنسي تحملهم وزارة الحرب الفرنسية إلى هذا البلد ليمزق أجسادهم الرصاص، ولتخترق صدورهم الحراب والخناجر"(الورتلاني، 2007، ص148)، لقد كانت حقيقة مرة ما استطاع العدو نكرانها.

وعن المجاهدين الذين كانت تصفهم صحافة العدو الفرنسي بقطاع الطرق، والخارجين عن القانون، ورد في المقال ذاته: "الذين كنا نظنهم فلاحين مساكين ...ما هم إلا مقاتلون أشداء ... ولن يسكتوا عن وجودنا في ديارهم ... لقد قام زيغود يوسف وهو... في الرابعة والثلاثين من عمره، يرأس جماعة من المقاتلين ... في الأسبوعين الأخيرين بهجومين على الأحياء والثكنات الفرنسية، ولم ينسحب إلا بعد أن خلف وراءه ثمانين جثة ممزقة مشوهة"(الورتلاني، 2007، ص148)، نعم، لم يسكتوا حتى دحر المحتل.

ولما استشهد البطل زيغود يوسف في1956/09/25، تحرى الشاعر السوري سليمان العيسى{1921- 2013}- وهو الذي قال ما يزيد عن سبع وثلاثين (37) قصيدة في الثورة الجزائرية- عن ملابسات المعركة، وكيف استشهد البطل فخلده في قصيدة رائعة منها قوله:

صمت على الوادي يروع الوادي وسحابة من لوعة وحداد

أرسي على الهضاب ريش نسورها وتمزقت من بعد طول جلاد

يا سفح يوسف يا خضيب كمينه يا روعة الأجداد في الأحفاد

يا شمخة التاريخ في أوراسنا يا نبع ملحمة بثغر الحادي

أتموت؟ تاريخ الرجولة فرية كبرى إذن، ووضاءة الأمجاد

أتموت؟ كل حنية بجزائري ميلاد شعب رائع الميلاد

(العيسى، 1995، ص ص116- 117)

هكذا كان "الشعر هو الأساس الذي يقوم عليه التاريخ وليس زينة تصاحب الوجود الإنساني، ولا مجرد تعبير عن روح الثقافة" على حد تعبير "هيدجر" (السيد، 1997، ص03) ، فلا غرو أن حفظ الشعر للعرب مآثرهم وكان ديوانهم، ومحرك مشاعرهم، وشاحذ عزائمهم، وسيبقى "هو في الغالب الأعم الذي يعلن الثورة صراحة ويدعو لها المواطنين" (مندور، 1960، ص ص10-11)، فلا يكتفي بإعلانها على الظلم والاستبداد ومقارعة الاحتلال، بل يعلنها على نفسه كلما دعت إلى ذلك ظروف التجديد والتغيير؛ لأنه لا يستطيع أن يعيش في جو غير جو الحرية، ولا يقبل القيد؛ لذلك "نراه يثور على الأدب نفسه ويطالبه بالتحول الثوري من اتجاه إلى آخر" (محمد مندور، 1960، ص ص10-11) ، فكانت المدارس والتيارات.

خاتمة:

إذا كان الشعر جزءا من روح هذه الأمة، فكيف لا يكون جزءا من حروبها ومعاركها المصيرية. وقد لا أكون مخطئا إن قلت إن الشعر والثورة في الجزائر نشآ في كنف المعاناة وكان كل منها سندا تكاتفا لتعزيز الروح الوطنية والقومية، ودليلا على شدة التأثير المُتبادل بينهما؛ فسيطرا على العقول والقلوب داخل الوطن العربي وخارجه.

كان الشعر ثورة وكانت الثورة شعرا، وتاريخ هذه الأمة حافل بذلك، فالشعر ثورة، أو أحد أنواعها لما يحمله من مشاعر وما يخلده من مآثر. إنه شاحذ الهمم والمنادي إلى مقارعة الاحتلال.

ومن خلالا هذه الكلمات المتواضعة السابقة، وبعض النماذج ، يتجلى كيف يمكن للشعر أن يكون ثورة أو أحد روافدها الحامل لمعنى التغيير والتجديد؛ إذ تتجلى قداسة الكلمة وقوتها التي كانت سلاحا فعالا مكن الشاعر من الانصهار في الثورة؛ فاكتشف ذاته وشعر بإنسانيته.

من الخطأ أن نعتقد أن علاقة الشعر بالثورة أو ما قبلها انتهت مع التحرر من نير الاحتلال ، فما زالت أمتنا بحاجة إلى شعراء وأدباء يواصلون مسيرة ما بعد الثورة نحو الرقي والتحضر، والتحرر الشامل. فهل للأدب والشعر العربيين أن ينهضا بذلك، من خلا إعطاء الأمة الإرادة الكافية حتى تتفاعل وقدرها. هل بإمكان عمل أدبي أو شعري أن يكون له تأثير رواية "كوخ العم توم" ؟.

*الفضيل الورتلاني، من مواليد 1900/02/06 ببلدية بني ورتلان ولاية سطيف- الجزائر، توفي في 1959/03/12 بأنقرة، ثم قل جثمانه يوم 1987/03/12 إلى أرض الوطن. كتابه "الجزائر الثائرة" جمعته ورتبته وطبعته جمعية عبد الرحمن في لبنان 1956، لكنه لم ينشر، إلى أن أعيد طبعه سنة 1963، ثم طبعته دار الهدى بالجزائر سنة 1991 ثم طبعة أخرى سنة 2007.

المصادر والمراجع:

- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، ط6، الجزائر، 2007.
- إبن منظور، لسان العرب، ج2، دار إحياء التراث العربي/مؤسسة التاريخ العربي، ط3، بيروت لبنان، 1999.
- ابن ذياب ،أحمد بن صالح، جريدة البصائر، لسان حال جمعية المسلمين الجزائريين، عدد 99، الجزائر، 1938.
- إبراهيم الكبلي، من يكتب أدب الثورة؟ (مقال)، مجلة جدلية الإلكترونية، بيروت، 24 /2013/04، https://www.jadaliyya.com
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، د ط، بيروت لبنان، 1982.
- طه حسين، خصام ونقد، دار العلم للملايين، ط3، بيروت لبنان، 1977.
- لطفي عبد البديع، الشعر واللغة، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص32.
- مالك حداد: الشقاء في خطر، منشورات الاختلاف/منشورات دار الثقافة ، ط1، الجزائر، 2000.
- ماكس أوبريت، أدب الالتزام، تقديم وترجمة وتعليق عبد الحميد إبراهيم شيحة، مطابع الدجوى، القاهرة ، د ت
- محمد بن قاسم بوحجام، حياة الشيخ إبراهيم أبي اليقظان- دروس وعبر- (مقال)، جريدة "الرؤية" العمانية https://alroya.om/p/206992
- محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، مؤسسة هنداوي للتعليم الثقافة، د ط، القاهرة، 2012.
- محمد الهادي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر،ج1، المطبعة التونسية، ط1، تونس، 1926 PDF
- محمد الهادي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر،ج1، المطبعة التونسية، ط1، تونس، 1926 PDF
- محمد العرابي، الوطن والوطنية بين الشعر الشعبي والفصيح، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية،عدد41، ، جامعة بابل العراق، كانون أول 2018.
- محمد العيد آل خليفة، الديوان، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، الجزائر 2010.
- ملك عبد العزيز، الشعر الثوري في الأدب المعاصر(مقال)، مجلة الآداب البيروتية، عدد 01، دار العلم للملايين، بيروت، السنة 08، 1960/01/01.
- ميخائيل نعيمة، دروب، مؤسسة نوفل، ط9، بيروت لبنان، 1990.
- مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1987.
- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، د ط ، الجزائر، 2007.

- سارتر، جان بول، الأدب الملتزم ، ترجمة جورج طرابيشي ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط2 ، 1967.
- سارتر، جان بول، ما الأدب؟، ترجمة وتقديم وتعليق محمد غنيمي هلال، دار مصر للطباعة والنشر، الفجالة- د ط ، القاهرة، د ت.
- سليمان العيسى، الأعمال الشعرية، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت لبنان 1995.
- عبد القادر الجزائري الأمير: الديوان، شرح وتحقيق: ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، د ط ، دمشق، 1960.
- عبدالله ركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، كتب الدار القومية للطباعة والنشر، رقم 178، د ط ، القاهرة.
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ط3، بيروت لبنان،1972.
- الفيروزآبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، د ط ، القاهرة، 2008.
- الفضيل الورتلاني، الجزائر الثائرة، دار الهدى للطباعة والنشر، ط4، الجزائر، 2007.
- صالح خرفي، رمضان حمود، سلسلة في الادب الجزائري3، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط ، الجزائر، 1985.
- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1984.

جمالية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر
-عثمان لوصيف أنموذجا-

The aesthetic of contemporary Algerian poetry discourse
- Osman Loseif model

الدكتورة: آغا عائشة أستاذة محاضرة –أ-
جامعة طاهري محمد بشار –الجزائر -
بريد إلكتروني:AGHA87@YMAIL.COM

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على جماليات الشعر الجزائري المعاصر من خلال الشاعر عثمان لوصيف، الذي استطاع مسايرة المد الإبداعي بتوظيفاته الفنية حتى يبقى مفتوحا خاضعا للإستمرارية والديمومة، حيث كشفت هذه الدراسة وفق مقاربة وصفية تحليلية مستوى الشاعر ،الذي صنع لنفسه جمالياته الخاصة، سواء ما تعلق بالشكل أو بالمضمون ،وهو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثير بحساسية العصر وذوقه ونبضه متخذا من اللغة آلية لاستجلاء مستويات النصوص ودرجة أدبيتها لخدمة النص الشعري فنيا وموضوعاتيا .

الكلمات المفتاحية :

الشاعر الجزائري /المعاصر / خطاب/ جماليات/ روافد/ القيم الفنية/ عثمان لوصيف.

Summary

This study aims to stand on the aesthetics of contemporary Algerian poetry, through the poet Othman Lousif, who was able to keep pace with the creative tide, with his artistic uses so that it remains open subject to continuity and permanence. So that this study revealed, according to a descriptive and analytical approach, the level of the Algerian poet who made for himself his own aesthetics, whether related to form or content, and in achieving these aesthetics, all the influence is affected by the sensitivity of the era, his taste and his pulse, taking from the language a mechanism to clarify the levels of texts and the degree of Literary, to serve the poetic text technically and thematically .

مقدمة :

الخطاب الشعري الجزائري المعاصر وليد ظروف متداخلة مرَّ بها عبر مراحله التاريخية انطلاقا من الوجود الاستعماري في بلادنا ثم مرحلة ما بعد الاستقلال ، وصولا إلى جيل التسعينيات والألفية ، حيث نهل الشعر الجزائري من ينابيعها لإثراء مكانتهم الفنية و طاقاتهم التعبيرية ، كاشفين عن جمالية الخطاب الشعري عن طريق المصادر المتنوعة التي تعدّ موردا خصبا لما تحتويه من فكر إنساني و قيم فنية خالدة ، و مبادئ إنسانية حية أغنت شاعريتهم ناهيك عن بقية العناصر الفنية مكونة للقصيدة من دلالات و إيحاءات وصور و لغة و غموض و التي كان لها دورا معرفيا واضحا بجوار الدور الجمالي و اللغوي معا .

تجلي الخطاب الحداثي في التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

عرف الشعر الجزائري المعاصر ما بعد الاستقلال بوادر النضج والتي كانت وليدة ظروف تاريخية وسياسية والتي فجرت تغيرات وتحولات شهد فيها الشعر الجزائري المعاصر استفاقة لم يعدها من ذي قبل فانتعشت الحركة الأدبية ونضجت التجربة الشعرية فبرز بذلك اتجاهان:

أولا: أصحاب الشعر العمودي و الحر محاولين التجديد في مبناه و معناه كالشاعر مصطفى الغماري ، و عبد الله حمادي ، و مبروكة بوساحة ، و أحلام مستغانمي ، إذ نجدهم تأثروا تأثرا كبيرا بأعلام الشعر العربي في أسلوبهمو لغتهم و تصوراتهم و شاعريتهم ، و هذا من باب المحاكاة و الاقتباس واعيين بما يقلدون لأنّ" التقليد لايكون لمجرد الكلمات و لكن التقليد يكون للأسلوب و ما فيه من طريقة العرض ، و تجارب الأدب مع عاطفتهو براعته في إنسجام الألفاظ و الصور الفنية "(سليمان، المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد و الإبداع ،د.ت، صفحة 67) ، و بما أن القصيدة الحرة هي شكل من أشكال التجريب و الحداثة في الشعر العربي ، فقد شهد المتن الشعري الجزائري تحولا بغية التخلص من قيود الوزن و القافية من جهة وليسره و سهولته في اعتقاد البعض الآخر من جهة ثانية .

ثانيا : اهتم —جيل التسعينيات- بالشعر الحر و أحدث قطيعة بينه و بين الشعر العمودي رغبة منهم في التجديد و هناك من أضاف اتجاها آخر و هم أصحاب- قصيدة النثر- " فكانت نتاجات الشعر الجزائري المعاصر بن هدوقة في (أرواح شاغرة) و كتابات جروة علاّوة، و عبد الحميد شكيل في تجاربه الأولى..."(شلتاغ ، حركة الشعر الحر في الجزائر،1985، صفحة 87/86)، و قد ظل شعراء هذه الفترة حتى الثمانينات يعبرون عن الطبقات المحرومة يدافعون عن المظلومين و كل أشكال الاستغلال و الظلم والاضطهاد .

أمّا الخطاب الشعري لجيل الثمانينات و الذي مثلته أسماء واعدة، و هذا حمري بحري يقول :" إنّ الأسماء التي ظهرت في الثمانينات هي أسماء واعدة ينتظر منها الكثير في مجال الكلمة المكتوبة ، و لابد أن أضيف إلى أن هذه الأسماء هي امتداد لفترة السبعينات .... و أجدني مضطرا لأضيف إلى هذا أنّ فترة السبعينات كانت الفترة الإبداعية الذهبية بالنسبة للجزائر"(الطاهر، أحاديث في الأدب و النقد ،د.ت ، صفحة 135/134) ، فالخطاب الشعري الجزائري لفترة الثمانينيات أخذ العبرة من سلبيات المرحلة السابقة ،إذ كان لزاما على شعراء

هذه الفترة العودة إلى التراث الشعري العربي القديم حيث قاد هذه الحركة المجددة نخبة من الشعراء الذين آمنوا بإنسانية التجربة الشعرية من أمثال : لخضر فلوس مصطفى دحية مصطفى الغماري هذا الخير الذي يقول في قصيدة "ثورة الإيمان " (الغماري ، أسرار الغرب ،1982، صفحة 32)

أرى الله في كل الوجود و ألمح.

أرى الله في الأزهار نشوى و في الهوى

و في وشوشات الخير تشدو و تمرح .

يهرب الشاعر الجزائري في خضم هذه الأحداث و التغيرات إلى قصيدته فهي ملاذه الوحيد ، وسلاحه في ذلك الكلمة ، فشاعر الثمانينات قد كتب عن الوطن و كل ما يتعلق به تحررا من أي ضعف ، وفقا لرؤية شاملة تتجاوز تاريخيا الحدث في جميع مستوياته .

أمّا فترة التسعينيات فقد عرفت منعطفا تاريخيا " كان نقطة تحول هامة ،اكتسى فيها حالة الحزن فرضها راهن مأساوي عايشته الجزائر ، و لمّا كان الإبداع فعلا مضادا للموت كانت الكتابة مشروعا مستقبليا...و تعبير عن وجهة نظر "(التلاوي ، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ،2006، صفحة 02) فاتسعت بذلك دائرة النشر ، و فتحت أبوابها أمام المبدعين .فظهر خطاب شعري يواكب التغيرات و التحولات في الجزائر.

فجيل التسعينيات و ما بعد هذه الفترة ،أظهر تحكما في الأداة الفنية و بعيدا عن التبعية للآخر —سياسيا —مستفيدا من الموروث الشعري السابق محاولا التأسيس لنص شعري جزائري يحمل خصوصيته الذاتية الوطنية " فلا شك أنّ هذا الشكل الجديد في الشعر الجزائري المعاصر قد تأثر بهذه التجارب كلها ، فهو فرع من هذه الشجرة ، و لا يمكن أن نعزله عن التراث الشعري"(هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الجزائري ،2005، صفحة 16)حيث ولّد أدبا يعبر عن فجيعة المرحلة و يُؤرخ لهاو يكشف عن أسبابها و نتائجها و في ذلك يقول الشاعر حكيم ميلود في مدونته " جسد يكتب أنقاضه " في نص الفجيعة(ميلود، جسد يكتب أنقاضه ، 1996، صفحة 38/36)

كان دمي بوصلة لبجع النازح فينا .

و الرؤى مذبحة

فيها تموت الخيل و النساء

تتعبه حاشة الرعب

و أصوات البكاء.

فحكيم ميلود أثناء طقوسه في فن الكتابة ، يمنح نفسه كاملا لها حيث لا يعتبرها سحابة عابرة ، بل ممارسة إبداعية تتحول إلى حياة و معاناة تأسر عالم الكلمة ،لذلك أضحى الجسد في عنوان الديوان بؤرة للرمزية و بامتياز ،فهو الذي يحدد علاقتنا بالعالم و يحدد وجودنا فيه .

جمالية خطاب السهل الممتنع : سعى الشاعر الجزائري المعاصر إلى الاقتراب أكثر فأكثر من محيطه،و التعبير عنه بلغة أقل ما يقال عنها " لغة السهل الممتنع " فكان شعره هادفاً يضرب في

صمم الحياة و يجمع بين القوة و السلاسة حيث استطاع الشاعر أن يتجاوز الزمن المبهم الغامض إذ حاول أن يقلل من وطأته و بالتالي تجاوز هذا الواقع المنهزم ، ما منح الشاعر تجربته للمتلقي ليسبح في فضاءات مجهولة ، يقول الشاعر ابن دارح أحمد سعيد في نص " صلاة في شرايين التربية "(ابن رداح ، ، لا أحمل عنوانا لمدينتي ،1997، صفحة 25)

لم يتزود طفل بالقمح .

بضع السنين ...

يوسف ما عدالينبئ عن قمح مجاعة أعوام

بينما " نيرودا " مازال صغيرا في كف الفجر

يخاطب الشاعر أطفال جيل المستقبل في لجنة وحنين و عاطفة فياضة يتحول فيها الحضور غياب و الغياب حضور ، فالأطفال هم رمز الحرية و التحرر والانطلاق والانعتاق ، و الشاعر بن دارح أحمد سعيد، يتحسر لما آل إليه إذ لجأ إلى آليات التعبير النفسي من خلال إسقاطات واستنباطات داخلية لتجربة عاشها مقابل ما يعانيه في حاضره ، حيث تصبح الصورة نوعا من التفريع أو ما يسمى " بالإنحراف ، و الانزياح ، الاسنادي الدلالي"(رواشدة ، إشكالية التلقي والتأويل،2001م، صفحة 152)و هو الأبلغ في عملية الإبداع و في جمالية الخطاب و في الرسالة التي يصبو الشاعر إلى تحقيقها عن طريق الكلمة سواء أكانت مكتوبة أو مسموعة .

جمالية الصورة الشعرية : هي جوهر الشعر و أداته القادرة على الخلق و الإبداع و هي "المعادل الفني للفكرة فالشاعر يحوّل المعادلات الفكرية إلى تجارب شعورية بطرح الموضوعات الذهنية بشكل لا تسقط هذه الموضوعات في أذن السامع من دون صورة و ايقاع و إيحاء ، إذ أن الشاعر يوفر المناخ الشعري للفكرة الذهنية التي يعالجها"(ساسين سمون عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نواس،1982، صفحة 12).وبذلك استطاع الشاعر الجزائري أن يربط بين الشكل الموسيقي و الصورة الفنية التي تميزت بين الذاتية والموضوعية مع الاستعانة بالأساطير و الرموز الدينية و الشعبية ، فأضحت بالنسبة له وسيلة أساسية في العمل الإبداعي، و من الشعراء الجزائريين الذين أولوا الصورة الشعرية اهتماما —عبد الله حمّادي — الذي كتب عن الوطن المتخم بالهموم ، عبّر عن ألمه و يأسه و حزنه و اغترابه ، و كتب عن إحساسه بالقهر والظلم فيقول في " البرزخ و السكين "(حمّادي، البرزخ و السكين ، 1992، صفحة 12) :

يتدلى الرأس قنديلا أعمى .

لتسيل السفقة

و رحيق الزفرات

على قارعة الطرقات

و بلغة شعرية يمارس عبد الله حمّادي إنطاق المسكوت و إسكات المنطوق بلغة رمزية فينتقل من حالته الخاصة في علاقته بالآخر إلى محاورة العالم ، ممّا أكسب النص خصوصيته الحضور الفني.

بنية اللغة الشعرية : تكمن قيمة الشعر بوصفه فنّا أدبيا في استخدام اللغة على نحو خاص يكسبها سمة فنية تحمل تأثيرا معينا في القارئ الذي له القدرة على تذوقها و فهمها :" فاللغة إذن هي أهم أدوات الفن الشعري فهي تلعب الدور الأساسي في إبرازه عن طريق نقل التجربة الشعورية و توصيلها "(بوقرين، ثورة اللغة الشعرية (بحث في البنية اللغوية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر ،2004م ، صفحة ص47.) . فاللغة أداة توصي و بث الأحاسيس شعورية خفية في ذهن المبدع ، و من الشعراء الجزائريين المعاصريين الذين استدعوا في ذهن المتلقي دلالات متعددة عبر علاقات الحضور و الغياب بلغة أقل ما يقال عنا أنّها انفلتت من عبء الواقع الذي أصبح يئن من الخيبات و الأوجاع — إبّان العشرية السوداء — نجيب أنزار ، إذ يقول في قصيدة "لا تكتب "(أنزار، كائنات الورق ، 1998م ، صفحة 14)

لا تكتب منذ الآن .

لن أشغل رأسي بالثورات

بالثابت و المتحول

بالـ.....و السوريال

بالناس و أشباه الحال

بالغارات الجوية في الأخبار

فصلة الشاعر بلغته المنبثقة من ذاته و تجربته المتشابكة الأبعاد ، و هو في ذات السياق يرسم المسار الشعري الجديد المتميز ضمن منطق منفتح على التاريخ بصيغ مفعمة بالإيحاء و التصوير مشبعة بالدلالات الرمزية فالشاعر يريد عزل نفسه عن هذا الواقع و اكتفائها بالبكاء على المصير الضائع لهذا الوطن —الجزائر — ، و الشاعر من هذا المستوى "يصنع لنفسه جماليته الخاصة ، سواء تعلق بالشكل أو المضمون و هو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثير بحساسية العصر و ذوقه و نبضه "(اسماعيل، الشعر العربي المعاصر و قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية 1972م، صفحة 28).

و أمّا نجيب انزار بمنأى عن ذلك فهو يؤثر و يتأثر ، حيث يسعى للبحث عن مماثل مادي لوطن المفقود من أجل ترسيخ الإحساس به.كما تتقاطع الشاعرة الجزائرية —حبيبة محمدي — مع الشعراء الجزائريين الذين جعلوا الوطن مرجعيتهم ،و هي في ذلك تستحضر بهجة الطفولة فتقول(محمدي، كسور الوجه ،1995م، صفحة 25) :

كان لي تاريخ و مقعد

نجم شجر أعراف

جماجم صوف

و تسابيح من حنايا الجزائر .

و في ذلك إشارة إلى- فترة التسعينيات- وما أنجر عنها من خراب و دمار ، زلزل الوطن — الجزائر — من أقصى شمالها إلى أقصى جنوبها ، فتغيرت أحوال المجتمع ، و لم يبق ما يقدم

لإصلاح الأمة مستحضرة في ذلك شاعر الثورة الجزائرية —مفدي زكريا — فيقول في لازمة الإلياذة(مفدي، إلياذة الجزائر ،2009م، صفحة 56) :

شغلنا الورى و ملأنا الدنا

بشعر نرتله كالصلاة

تسابيحه من حنايا الجزائر

فالشاعرة —حبيبة محمدي- تحول دوال النص من حيث البنى الصرفية و النحوية و التركيبية إلى مواقع ذات تحولات دلالية معاكسة ، باستعانتها بالفعل الماضي الناقص —كان- تحول مشاهد في ذهن المتلقي (لي تاريخ مقعد ،نجم أعراف...).إلى مشاهد منعكسة متموضعة في ذات منهزمة أمام الخارج المنتصر ، ما ينتج صراعا داخل النص الجديد الذي يشير إلى التفاعل المتنامي يوما بعد يوم ليتوقف فجأة في لحظة اللاعودة .

تجلي الخطاب الحداثي في تجربة عثمان لوصيف الشعرية :

عثمان لوصيف من الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين أسسوا لأنفسهم حضورا مميزا في المشهد الثقافي الجزائري حيث تتسم تجربته الشعرية بالصياغة و الدلالة ، فالنصوص عند الشاعر أشبه بالورقة التعبيرية التي تفصح عن إمكانيات لغوية و رمزية هائلة يقدمها لنا بإقتناع تام ، و بإخلاص عارم ،حيث يشكل الوطن عنده العلامة المحورية في جل دواوينه فيقول(لوصيف، غرداية ، 1997م ، صفحة ص 28/27.):

قلت من هذه النمرة الأدمية ؟

و سجدتُ....فقالوا جنوبية من بنات الجزائر

ثم لتمت يدها فغنت :

أنا البدوية بنت الذرى

بنت مليون جرح

و مليون شمس

و مليون معجزة دموية .

فالمتتبع للشعر الجزائري المعاصر ، يجده سجلا حافلا بقضايا الوطن و بالمتغيرات التي طرأت على مستوى الواقع الجزائري خاصة في الفترة الدموية ، و هذا وفق نمط فني خاص يتفاعل بحيوية مع مختلف التوجهات الفكرية و الأيديولوجية و الفنية حيث ولدت صناعة شعرية تنشد في صميمها قصائد تنمو حبا و ارتباطا بالوطن .

فالشاعر عثمان لوصيف يستدعي حدسه الشعري و مصدر وحيه و إلهامه " المرأة " التي تثير مخيلته بمواصفاتها المختلفة ، و لا عجب في ذلك فقد " كانت المرأة و مازالت منبعا غزيرا يستقي منه الشعراء ثوراتهم و مداركهم في نورها المطلق ،أكثر مما يرتبطون بالصور لذاتها في مظاهرها الطبيعية و تجسيد واقعها الملموس"(فيدوح، دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، 1993م ، صفحة ص88) إنّ المرأة التي أتعبت الشاعر و التي أكبرها واستعظمها "إن هي إلاّ وطنه الجزائر".فشاعر الحداثة لا يؤمن بالموضوعات الجاهزة و لا

الأفكار المهيأة المسبقة . و لا الأوزان الرئيسة، و إنّما ينطلق من هواجس العقل الباطني و من تحرر الكلمات و التراكيب.

و من هنا جاءت صورة المرأة متداخلة مع الوطن عن طريق صناعة فنية نسميها الرّمز، حيث ربط فيها الشاعر بين همومه و هموم وطنه فيقول(لوصيف، غرداية ، صفحة 83):

وطني إمرأة يتبرج في حلل الضوء

زفرة ناي يهز الخليقة

جذر يغلغل في رحم الكون

أنشودة تتلظى ....و فاتحة تتطهر بالبسملة.

فأضحت ملتصقة الجزائر في نظر الشاعر عنوانا للبطولة ، رمزا للشموخ و الكبرياء ،و مرجعا للإنتماء و عمق الجذور فحق الشاعر أن يفتخر بالإنتساب إليها ، و كيف لا ؟ و الوطن بداخله كتلة من المشاعر التي تختزن مواقف متعددة مؤكدة .

الأبعاد الفنية للمارسة الإبداعية عند عثمان لوصيف :

1- **التفاعل التناصي مع القرآن الكريم** : استحضر الخطاب الشعري الجزائري المعاصر قدسية القرآن الكريم بوصفه مصدرا من مصادر مقومات ثقافة الشاعر الجزائري بشكل خاص ، و لأنّ القرآن الكريم يعدّ " من أهم الوسائل المنتجة للدلالات ، فهو معين لا ينضب بما يحتويه من قصص و عبر و أحداث ،فهو كلام الله المعجز ، حيث نرى كثير من الشعراء يتكئون على مفرداته و معانيه و يقتبسون من آياته ليعكسوا مدى ما يشعرون به اتجاه أحداث و قضايا العصور التي يعيشون فيها"(المبحوح، التناص في ديوان لأجل غزة ، صفحة 24) ، و الشاعر عثمان لوصيف من الذين استلهموا من القرآن الكريم و اقتبسوا منه على مستوى الدلالة و الرواية ، وكذا على مستوى التشكيل و الصياغة ، حث عبّر في ذلك عن تجاربه الجماعية أو الذاتية الفردية .

فالشاعر استمد مادة شعره من القرآن الكريم ، عدّه أحد المصادر التراثية للصورة " لأنّ التصوير ، هو الآداة المفضلة في أسلوب القرآن ، و هو القاعدة الأولى فيه للبيان و الطريقة التي يتناول بها جميع الأغراض "(قطب، التصوير الفني في القرآن ،ج1، 2013م ، صفحة 61) لذلك تجد الشاعر يستحضر القرآن الكريم في قصيدة **شريعة الحب**فيقول(لوصيف، الإرهاصات ،1997م ، صفحة 16) :

عيناك في غسق الدجى أوتار

و معارج نحو السماء ونار

عيناك...يا أعرودة الرحمن من

أغراهما فتجلت الأسرار

صليت بين يديك فانتشر الهوى

و السحر و الايات و الأنوار

و بما أنّ العنوان لدى المتلقي يثير " توقعات قوية حول ما يمكن أن يكونه موضوع الخطاب "(خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى إنسجام الخطاب ،1992م، صفحة 60)،فإنّ عنوان قصيدة " شريعة الحب " يحيل المتلقي إلى إحدى المصطلحات المهمة في القرآن الكريم ، مصطلح الشريعة ، و هو مصطلح مرادف للدين إذ قال الله تعالى :﴿**لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنْكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجاً**﴾(سورة المائدة ،الآية 48)و قال سبحانه و تعالى أيضا:﴿**ثُمَّ جَعَلْنَاكَ عَلَى شَرِيعَةٍ من الأمر فاتبعها** ﴾(سورة الجاثية ، الآية 18)فإنّ المتلقي بقراءة عتبة العنوان يفترض موضوع المتن ، ويهيء لنفسه قراءة محددة موظفا خلفيته المعرفية في استنطاق دواله كاشفا عن تشكيلات نصه الخارجية التي تنفتح على المقدس الشريعة المرتبطة بلفظة (الحب) فهل السياق يخبرنا أنّ العاشق هنا هو عاشق الله لا عاشق النساء ؟ و في ذلك يحيلنا العنوان من الناحية الدلالية إلى إيماءات تفك شفراتها تكرار لفظة عيناك تتابعها ، و التي تفتح أفق المتلقي ، و الشاعر في تعامله مع النصوص الغائبة لم يكلف القارئ عناء في التعرف عليها ،لأنّ هذا التعالق بين النصوص ، لا يخرج كون انّ النص الحاضر محور للنص الغائب بجميع دلالاته .

1-التفاعل التناصي مع الحديث النبوي الشريف : يعدّ الحديث النبوي الشريف المصدر التشريعي الإسلامي الثاني بعد القرآن الكريم ، فهو جزء لا ينفصل في حقيقته عن هذا الأخير (القرآن الكريم) لأنه جاء مفسرا و مدبرا للمخزون القرآني ،لذا له من الغايات و الأهداف النبيلة ، ما يجعل الشاعر الجزائري المعاصر يتفاعل معه و يدرك أهميته فنيا و فكريا ، حيث اعترف واستلهم من مفرداته و أساليبه و تراكيبه حيث يقول عثمان لوصيف في قصيدة الطهارة (لوصيف، الإرهاصات ، صفحة 16):

نتوضأ بالدمع .
نغمس كل الخطايا
في الدموع و الدماء
نتطهر
تغسلنا الفطرة الأم .

فعثمان لوصيف تتوهج أنفاسه بالحركة ، حركية المتصوف التي توصله إلى أكبر النعم ، وهي حب الله سبحانه و تعالى ، و هو في ذلك يطرق باب الحق بالتوبة و الاستغفار و الطهارة ، و في ذلك تبرز جمالية الخطاب الشعري في وقع النص المتناص بعلاقة مع النص الديني الذي يمثل مرجعا يعود إليه ، لأنّ عالمنا الذي تحتاجه الذات لس منزها من النقصان ، و ليس مصبوغا على الكمال ، و من ذلك شكل الشاعر صورة الشعرية و طوّعها و أسقطها على الحاضر ، و شحنها بحالاته النفسة من تصوف ترويض النفس بالخشوع و التوبة إلى الله ، عن أبي هريرة رضي الله عنه عن النبي —صلى الله عليه و سلم- أنّه قال :" قَالَ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ أَنَا عِنْدَ ظَنِّ عَبْدِي بِي وَأَنَا مَعَهُ حَيْثُ يَذْكُرُنِي،وَاللَّهِ لَلَّهُ أَفْرَحُ بِتَوْبَةِ عَبْدِهِ مِنْ أَحَدِكُمْ يَجِدُ ضَالَّتَهُ بِالْفَلَاةِ وَمَنْ تَقَرَّبَ إِلَيَّ شِبْرًا تَقَرَّبْتُ إِلَيْهِ ذِرَاعًا وَمَنْ تَقَرَّبَ إِلَيَّ ذِرَاعًا تَقَرَّبْتُ إِلَيْهِ بَاعًا وَإِذَا أَقْبَلَ إِلَيَّ يَمْشِي أَقْبَلْتُ إِلَيْهِ أُهَرْوِلُ" (الحجاج، صحيح مسلم (1416هـ/1996م)، صفحة 490/489) ، لذلك كان عند

المتصوفين عبادة روحية مفتوحة يأتي منها العبد ما استطاع ، ما يدفع الشاعر عثمان لوصيف في زحمة الأسى يرود قناعته بضرورة التغيير بدءا من الذات .

فتعامل الشاعر الجزائري المعاصر مع النص الديني تجاوز مرحلة الاستهلاك فهو يُشحن الدوال بمعان جديدة و يضفي عليها من مخيلته ما يخلصها من الاجترار و التقليد و التبعية .

2-تجليات الأسطورة في شعر عثمان لوصيف :

جنح الكثير من اشعراء الجزائريين المعاصرين إلى توظيف الأسطورة و التكثيف من استعمال رموزها بشتى أشكاله ، فوظفوها في إبداعاتهم وفق قناعتهم ومتطلبات مجتمعهم لأنّ " الأسطورة حكاية مقدمة ذات مضمون عميق يشف عن معان ذات صلة بالكون و الوجود و حياة الناس "(السواح، الأسطورة و المعنى ،دراسات في الميثولوجيا و الديانات المشرقية ، 1997م، صفحة 112)حيث حاول الشاعر الجزائري المعاصر أن يعيد للأساطير طاقتها الخارجة ، و هذا في ظل تحقيق أحلامه ،و التعبير عن تطلعاته الفكرية و الفنية ما أضفى على الخطاب الشعري الجزائري صبغة جمالية إلاّ ان هناك من الشعراء الجزائريين من لم ينظر إلى الأسطورة ،و لكنهم أكثروا من استخدام ما يدل عليها في الكثير من السياقات و من ذلك عثمان لوصيف و هو يتحدث عن الوطن (المرأة)(لوصيف، و لعينيك هذا الفيض،1999م، صفحة 17):

سادرة
ساهية
متلبسة بالرموز
و الأساطير .

فيستعين بالتكثيف من الإيحاءات الدالة على الرمز الأسطوري حتى باتت مشحونة بالدلالات ،وهو في ذلك يقول في قصيدة الظمأ(لوصيف، اللؤلؤة ة ، 1997م ، صفحة 23.) :

يظمأ الحرق و تظمأ
أيّها الريح المهبأ
لتباريح الرحيل
و تسابيح الأصيل
يا شعاع الطين ... يا ملحمة الله
و يا أسطورة في السرمد المظلم
تبقى تتلألأ

فالأسطورة هو الشاعر إذ يفتخر بمكانته الأدبية لأنه يتميز بالتفرد بطاقاته الإيحائية الخارقة ، وبالخيال الطليق الذي لا تحده حدود ، فهو دائم التلألأ كالجوهرة النفيسة —حسبه-و هو في ذلك يربط أحلام العقل الباطن و نشاط العقل الظاهر .كما أفاد عثمان لوصيف في دواوينه كثيرا من توظيف أساطير الموت و البعث من حيث أزمة حضارية كونية حيث يقول عن الجزائر في قصيدة "عرس البيضاء"(ثابت، عشتروت أدونيس ،1995م، صفحة 32) :

تومض لؤلؤة البحر

من خلف عينيك
و الليل يمزج عنبر
لكن آلهة البحر تصرخ فينا
فتوغل في شبق الماء مشتبكين
و تعلى أسطورة الماء مشتكين
و يستيقظ الزمن الباطني

أسطورة إله البحر (تموز) التي تجسد صراع الموت مع الحياة و لدت من رحم الحضارة البابلية " فهي أول من قالت بوجود إله الجمال و الحب ، و أن اسمه تموز و أنّه كان يسكن في ظل شجرة الحياة و قد صوره الشعراء البابليون راعيا مات في ريعان شبابه فنزلت إليه عشتروت محاولة إعادته إلى الحياة من جديد..."(ثابت، عشتروت أدونيس ،1995م، صفحة 20/19) استطاع الشاعر أن يخلق من هذه الأسطورة قيما فنة جديدة تثري بدلالتها التجربة الشعرية ، و تساير الشعور العام للقصيدة ، حيث سبغ عثمان لوصيف الصفات الإنسانية و الجمالية على " إله البحر" على الرغم من أن البحر وحده عند معظم الشعراء الجزائريين ملجأ الحلم و الحقيقة و المغامرة السندبادية و اللامنتهى ،إلاّ أنّ الشاعر يوظف الأسطورة بتقنية الوصف و يتفاعل معها في تحديد مواطن الجمالو الحياة و الخصوبة للؤلؤة البحر الأبيض المتوسط ،لأن القصيدة عرس البيضاء قصيدة حب إلى الجزائر العاصمة.

فالشاعر عندما استحضر الأسطورة الإغريقية وظفها بمرجعيتها الفكرية —أسطورة تموز — تنهض في الأساس على قطبي الثنائية الضدية (الموت و الحياة) و احتفالات القدماء بعودة تموز إلى الحياة تشبه الاحتفال في الجزائر بعيدي الثورة و الاستقلال لفضلهما على جزائر اليوم وجزائر المستقبل .

الخاتمة :

الشاعر الجزائري المعاصر وظف كل طاقاته الإبداعية و استثمرها ، وفق ما أملته عليه حالته الشعورية فهو يدرك القيمة الجمالية للنص و استنطاقه وفقاًلقابلية التأويل و التحرر من قيد اللفظة ، محملا إيّاها شحنات دلالية خاصة ،مستسلما للحظة الكتابة و الإبداع التي يفقد معها كل مقاومة ،لأنّ لا علاقة له بالمنفعة ، أو إشباع رغبة مادية بل هو الإحساس بالاستمتاع الجمالي .

ملحق :

عثمان لوصيف شاعر جزائري ولد عام 1951م بطوالقة ولاية بسكرة تلقى تعليمه ،الإبتدائي في مسقط رأسه ،حفظ القرآن الكريم في الكتاتيب ، ثم التحق بالمعهد الإسلامي ببسكرة ،بعد أربعة سنوات من الدراسة عاد إلى المعهد للدراسة عن بعد معتمدا على نفسه إلى أن أحرز على شهادة ابكالوريا ،التحق بمعهد الآداب و اللغة العربية بجامعة باتنة و تخرج عام 1984م حيث إنخرط ف سلك التعليم الثانوي أستاذا للأدب العربي .

من دواوينه :

الكتابة بالنار 1982م، شبق الياسمين 1986م، أعراس الملح 1988م ، إرهاصات الؤلؤة غرداية ، و لعينيك هذا الفيض ....1999م، و غيرها من الأعمال الخالدة .

حصل على جوائز عدّة منها الجائزة الوطنية الأولى في الشعر 1990م ، توفى —رحمه الله- يوم الأربعاء 27 حزيران/يونيو 2018 عن عمر ناهز 67م بعد معاناة مع المرض "إنّا لله وإنّا إليه راجعون " .

المصادر و المراجع :

*- القرآن الكريم

1. أحمد سعيد ابن رداح ، لا أحمل عنوانا لمدينتي ، منشورات الجاحظية للتبيين ، 1997.
2. حاتم عبد الحميد محمد المبحوح ، التناص في ديوان لأجل غزة ، 1431ه/2010م ، الجامعة الإسلامية غزة ، فلسطين .
3. حبيب ثابت ، عشتروت أدونيس ،1995م، مطابع دار الأحد ، بيروت لبنان.
4. حبيبة محمدي ،كسور الوجه ، 1995م ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،مصر .
5. أبو الحسن بن الحجاج ، صحيح مسلم (1416هـ/1996م) ، دار الخير
6. حكيم ميلود ،جسد يكتب أنقاضه ،منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر 1996م .
7. حمّادي عبد الله، البرزخ و السكين ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ،ط1 ، 1998.
8. عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الجزائري ، دار هومة للطباعة و النشر والتوزيع ، الجزائر 2005 .
9. زكريا مفدي، إلياذة الجزائر ، دار المختار ، الجزائر ،2009م .
10. ساسين سمون عساف ، الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1، 1982 .
11. سامح رواشدة، إشكالية التلقي و التأويل ، جمعية عمال المطابع التعاونية ، عمّان،ط1، 2001م .
12. سليمان محمد سليمان، المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد و الإبداع ،دار الوفا لدينا الطباعة و النشر ط1،دت.
13. سيد قطب ، التصوير الفني في القرآن ،ج1 ، ط20 ، 2013م دار الشروق .
14. عبود شلتاغ، حرك الشعر الحر في الجزائر ، المؤسس الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985 .
15. عثمان لوصيف :- الإرهاصات دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر، 1997م

فلسفة التجريب بين النظرية العلمية وتطبيقاتها في السينما

Philosophy of experimentation between scientific theory and its applications in the cinema

محمد عبد الفتاح (جامعة محمد الأول- وجدة / المغرب)
- مختبر استراتيجيات صناعة الثقافة والاتصال والبحث السوسيولوجي- المغرب
البريد الإلكتروني:fettah24100@gmail.com

الملخص:

تأخذ نظرية التجريب في العلم الحديث بُعداً إجرائياً، يهدف إلى تجسير علاقة واضحة بين الفكرة النظرية وشقها التطبيقي، عبر قراءة تحققات خطاب التجريب في جوانب ملموسة. وعلى هذا الأساس سارت المحاولات العلمية والفلسفية في صياغة مسلماتها وفرضياتها العلمية بوضوح تام؛ ساهم فيه مجموعة من المنشغلين بقضايا العلم والفلسفة. لكن استلهام هذه النظرية في الأعمال الإبداعية من مسرح، وسينما، وتشكيل، وسرد، ظل يكتنفه الكثير من الغموض. من هذا المنطلق، تحاول هذه الدراسة قراءة هذا الخطاب في بعده العلمي، واستلهام هذا الخطاب في الأعمال الإبداعية. من خلال تأمل الخصائص العامة لسينما تاركوفسكي، التي تنبني، في مجملها، على الشعر؛ عنصراً عاما في سينماه التجريبية

الكلمات المفتاحية:

نظرية التجريب- العلم والفلسفة- الإبداعية- سينما - الشعر- الحداثة السينمائية-

Abstract:

The theory of experimentation in modern science takes on a procedural dimension that aims to bridge a clear relationship between the theoretical idea and its application, by reading experience speech checks in concrete aspects. It is on this basis that scientific and philosophical attempts have proceeded Into formulating their scientific postulates and hypotheses in a very clear manner; a group involved in science and philosophy issues contributed to it. But the inspiration of experimentation theory in creative work as theater, cinema, composition, narrative, remained too vague. From this standpoint, this study is trying to read this speech in its scientific dimension and to address another paper that draws inspiration of this speech in the creative. This study aims to reflect on the general characteristics of tarkovsk÷s cinéma, which are based on poetry in its entirety, and to make it a central élément of its expérimental, modernist cinéma.

Keywords:

The theory of experimentation- scientific and philosophical- creative.

1- مقدمة:

تستلهم الكثير من التجارب الإبداعية في السرد والمسرح والسينما خطاب التجريب، وتبني عليه كثيرا من مسلماتها الجمالية. إن ورود المفهوم في هذه الصيغ الإبداعية، تدفعنا إلى التساؤل حول ماهيته. ماذا يعني المصطلح؟ ومن أين تأتي امتداداته الفلسفية والعلمية، ونقصد بها الحقول التي ظهر فيها، والأسس التي يقوم وينبني عليها، وخصائص وسمات الخطاب؟ وهل يمكن اعتبار التَّجريب، بخصائصه وسماته العلمية، صفة في العلم وحده، بمعنى أنه ينحصر في الظاهرة العلمية، ولا يتجاوزها، أم أنه صفة علمية يمكن سحبها إلى حقول مجاورة، وتخصيصاً، في الثقافة والفن؟! وماهي المُتَغيّرات، التي يمكن أن تكون قد اعترت هذا الخطاب، بانتقاله من مجالات استعماله الخالصة تلك، ونقصد تحديداً العلم والفلسفة إلى مجالات الفكر والإبداع؛ فهماً، واستيعاباً، وتداولاً؟

وتهدف هذه الدراسة إلى إعادة تأمل وقراءة خطاب التجريب في شقه العلمي قراءة فاحصة؛ بغاية الاقتراب من هذا المفهوم، ودراسته علميا، قبل استلهامه في الوعي الفني والجمالي، ومدى نجاعة الطرح الذي يسوقه المؤمنون بجدوى توظيفه في الممارسة الإبداعية، التي تجعل التجريب فنا في حقل العلوم، وعلما في حقل الفنون. وسينصب اهتمامنا في هذه الدراسة على دراسة مفهوم التجريب في صيغته العلمية، على أن يقارب الجزء الثاني منها تجليات التجريب على المستوى الجمالي والإبداعي، من خلال تأمل الخصائص العامة لسينما تاركوفسكي.

2- التجريب العلمي: أسسه وآلياته

لامس ابن خلدون (ابن خلدون سنة 2005، ص: 564)، مفهوم التجريب، بكثير من الدقة، عندما حدَّد مجال العقل التجريبي، وكيفية حدوثه، بقوله: «وقد يُسَهّلُ الله على كثير من البشر تحصيل ذلك في أقرب زمن التجربة [...] وهذا معنى القول المشهور "مَنْ لا يُؤَدِّبُهُ وَالِدُهُ أَدَّبَهُ الزَّمَانُ"؛ أي من لم يُلَقَّن الآداب في معاملة البشر من والديه [...] رَجَعَ إلى تعلمه بالطبع، من الوَاقِعَاتِ على توالي الأيَّام؛ فيكونُ الزَّمانُ مُعَلِّمُهُ وَمُؤَدِّبُهُ، لِضَرُورَةِ ذَلِكَ، بِضَرُورَةِ المُعَاوَنَةِ، الَّتِي في طَبْعِهِ». [1]

يقوم المنهج التجريبي، بشكل عام، في استعماله العلمي، على ركيزة أساس، وهي أن كل معرفة معلَّلَة، يجب أن تكون تجريبية، أو مبنية على التجربة، وهو تعليل يستند إلى ما تلاحظه الحواس، ويستعمل لفظ "تجريبي"، في كل من ميداني العلوم الطَّبيعيَّة، والعلوم الاجتماعية للدلالة على أن وضع الفرضيات، يجب أن يكون خاضعاً لإمكانية اختبارها، بواسطة المعطيات المترتبة عن ملاحظة الوقائع الحسية، مما يجعل القضايا العلمية مرتبطة بالتجربة، التي

تكون موضوعا قابلا للملاحظة الخارجية، وتجرى عن طريق المتخصصين في المختبرات العلمية، وهذه التجربة، هي السبيل الوحيد للمعرفة العلمية.

وقد ألح كارل بوبر Karl popper (كارل بوبر 1986م، ص: 21) على أنه بالتجربة وحدها، يمكن الحكم على الفرضية، قائلاً بهذا الصدد: «تعتبر كل فرضية غير علمية، ما لم نتمكن من البرهنة على خطئها بواسطة التجريب».[2] فمن جهة أولى، لا وجود، حسب بوبر، لتجربة نقية، وخالية من أية شوائب نظرية؛ فكل تجربة تتمُّ وفق خطة معدة سلفا. ولذلك، فضل استعمال كلمة تجريب Expérimentation بدل كلمة تجربة؛ فالتجريب هو تجربة مؤطرة نظريا. ومن جهة أخرى، أكَّد على استحالة قيام تجربة حاسمة؛ فعلاوة على كون التجربة الواحدة، تقبل تأويلات مختلفة، فإنها تعجز عن إثبات صدق الفرضية المقترحة.

ويجَسّد مفهوم التجريب، على نحو ما يؤكد ميشيل دوفالي Michel Devaly (دوفالي 1986م، ص، ص: 3-15)، مرحلة من مراحل المنهج التجريبي، التي تقود المجرّب؛ انطلاقا من اقتراح الفرضيات، إلى قراءة النتائج وتعليلها، مروراً بمراحل عزل المتغيرات، وتصور العدة التجريبية، ثم تنفيد التجربة؛ وبهذا يغدو التجريب سيرورة، والتجربة منتوجاً لهذه السيرورة.[3] وهو الرأي نفسه، الذي يتبنَّاهُ روني توم René thom (توم 1986، ص، ص: 7-18)، الذي يصرح؛ على أن «الممارسة التجريبية، ليست مشروعة فقط، بل حتمية، وتندرج ضمن أحد التوجهات الثابتة لتطور الإنسان، وما العلم الحديث إلا ظاهرة مكرّسة لهذه السيرورة».[4]

ويقرر مجموعة من الباحثين (كلود برنار سنة 1965م، ص: 68، وأبراغام 1986م، ص: 21، وتوم 1986م ص:10)، سيراً على نهج تعريف دوفالي، المشار إليه سابقا، أن «التجريب سيرورة منتظمة من الممارسات العلمية، تتميز بالتكرار، قصد الحصول على نفس التأثير إلى حدّ استنباط الظاهرة بصفة منتظمة. أما التجربة؛ فهي معرفة عامة، يكتسبها الفرد؛ انطلاقاً من أنشطته اليومية، وكذا تفاعله مع أفراد المجتمع، بواسطة رموز التواصل».[5]

والواقع أن الخبرة، التي يكون مصدرها الحواس (التي يحيل عليها مصطلح الإمبريقية)، يجعل المعرفة الإنسانية تستمد شرعيتها؛ انطلاقاً من مرورها بهذه الحواس، حتى تصبح قابلة للتحقق من صحتها، وبهذا تكون هذه المعرفة الإمبريقية خلاصة للتجربة الإنسانية، في علاقتها بالعلم الحديث، الذي يعتمد الحواس في كل ما يتعلق بدراسة المجتمع الإنساني، بالاحتكام إلى الواقع المحسوس والملموس؛ سواء في اختيار المشكلة، وجمع الحقائق، أو تصنيف البيانات وتحليلها.

ويعني هذا أن التجريبية — اليوم — لا يمكن فصلها عن المنهج التجريبي. ويجد هذا المنهج إرهاصاته الأولى، في أعمال أرسطو، الذي كان أول من استعمل عبارة اللوح الممسوح، أو

الصفحة البيضاء، للتأكيد على أن كل ما يوجد في الذهن، له أصل في الحس، ومنه سينطلق جون لوك في صياغته لنظرية "التجريبانية"، في القرن 17، والذي انتهى فيها إلى أن الذهن، مثله تماماً مثل الصفحة البيضاء، وأن التجربة الحسية، هي التي تضع فيه الأثر، الذي تتولد منه الأفكار، مستبعداً أن يكون في الذهن البشري أفكاراً فطرية، ونافياً إمكانية تحقق ووجود أية معرفة، من دون الاعتماد على التجربة.

والحديث عن المنهج التجريبي، نجده قد اجتاز مع نيوتن مرحلة حاسمة في تاريخه، وأهمية نيوتن في هذا السياق، تأتي من كونه لم يعر اهتماما بالغا لنصائح ديكارت المنهجية، ذات الطابع التبسيطي، ولا وقف عند ما يمكن تسميته بتعبئة لوائح الحضور أو الغياب، على طريقة فرنسيس بيكون، والتي تظهر للمنظرين الفيزيائيين مجرد عبثٍ صبيانيّ، كما أن نيوتن لم يكتف بحشد الملاحظات، أيا كانت قيمتها، بل كان دائم التطلع — وهو رائد في هذا المجال — لفهم موحد ومتجانس للكون، كما كان دائم التطلع ، إلى تفسير معقول للطبيعة؛ باعتبارها كُلاًّ يخضع لنظام، وتحكمه قوانين قابلة للفهم.

وقد تجلى ذلك التطلع، في الميل إلى بناء نظرية فيزيائية متكاملة، تقوم على أسس اهتم بتحديدها وضبطها كالتعريفات، والفرضيات، والقوانين، والتي جعلها تحترم صرامة المنطق في استدلالها، وتبتعد عن أي شكل من أشكال التناقض في براهينها، فكانت نظرية نيوتن الفيزيائية، بحق «إبداعا عظيما»، على حد تعبير آينشتين، مثل نيوتن في ذلك مثل الرياضي اليوناني أقليدس، الذي جمع شتات الأفكار الرياضية في نسق رياضي محكم؛ حيث يمكن القول مع آينشتين: «إن كل إنسان لم تستهوه هذه الهندسة لم يخلق للعلم النظري»، والأمر نفسه حصل على يد نيوتن، الذي جمع — هو الآخر— شتات الأفكار الفلكية والفيزيائية، التي جاء بها رواد العلم الحديث، مثل: كوبرنيك، وكيبلر، وجاليلي، وجمعها في نظرية فيزيائية متماسكة البنيان.

إن بداهة العقل عند ديكارت هي نفسها، التي أتاحت لاسبينوزا إخضاع الكتاب المقدس للنقد التاريخي، وإشعال الثورة في الفكر الديني.[6] (الشاروني سنة 1981، ص: 61)، ويقسّم اسبينوزا المعرفة إلى ثلاثة أنواع: فهناك معرفة سماعية تصل إلينا بالفعل، مثل معرفتي بتاريخ ميلادي، ووالدَيَّ، وما شابه ذلك، وهي معرفة غير علمية؛ فإذا صرفنا النظر عنها، انحصرت المعرفة في ثلاثة ضروب:

* **الضرب الأول:** معرفة بالتجربة المُجْمَلَة، أو الاستقراء العامي، وهي إدراك الجزئيات بالحواس على ما يتفق؛ بحيث تنشأ في الذهن أفكار عامة، من تقارب الحالات المتشابهة؛ مثل معرفتي أني سأموت، لكوني رأيت أناساً مثلي قد ماتوا، وأن الزيت وقود للنار، وأن الماء

يطفئها. هذه المعرفة متفرقة مهلهلة، وأصل اعتقادنا بهذه الأفكار وأمثالها، أننا لم نصادف معارضة لها، ودون أن يكون لذينا، ما يثبث عدم وجود مثل هذه الظواهر.

* **الضرب الثاني:** معرفة عقلية، واستدلالية؛ تستنتج شيئاً من شيء؛ كاستنتاج العلة من المعلول، دون إدراك النحو، الذي تحدث عليه العلةُ المعلولَ، وهي «خاضعة لمبدإ "الحتمية المتافيزيقية"، ولمقدمات فلسفية ليست في ذاتها، حقائق منطقية خالصة» (زيدان 1982م، ص: 164).[7] أو هي معرفة تطبق قاعدة كليَّة، على حالة جزئية؛ كتطبيق معرفتي، أن الشيء يبدو عن بعد أصغر منه عن قرب، على رؤيتي للشمس، فأعلمُ أن الشمس أعظم مما تبدو لي، هذه معرفة يقينية، ولكنها، أيضاً، متفرقة، لا رابط بين أجزائها.

* الضرب الثالث: معرفة عقلية حدسية، تدرك الشيء بماهيته، أو بعلته القريبة؛ مثل معرفتي أن النفس متَّحدة بالجسم، لمعرفتي ماهية النفس، أو مثل معرفتي خصائص شكل هندسي لمعرفتي تعريفه، وأن الخطين الموازيين لثالث، متوازيان، هذه المعرفة الأخيرة، هي الكاملة؛ لأن لموضوعاتها معانٍ واضحة، ومتميزة، يكوّنها العقل بذاته، ويؤلف ابتداءً منها سلسلة مرتبة من الحقائق، فيخلق الرياضيات، والعلم الطَّبيعي، حيث تبدو الحقيقة الجزئية، نتيجة لقانون كلي، ويبيّن العقل فيها عن فعاليته وخصوبته، واستقلاله عن الحواس والمخيلة (كرم 2012م، ص: 116).[8]

في حين أن تاريخ المعرفة هو تاريخ "التفتُّح"؛ وهو الجدل، الذي تحدث عنه باشلار، في شقه الخاص بالتاريخ العلمي، ويعني أمرين: أولهما، أنه لا نهاية لتاريخ العلوم، وليس هناك حقيقة علمية ما، تعتبر نهائية؛ أي أن العلم يتطور، بإخضاع حقائقه ومبادئه للجدل، ومبادئ الجدل (المراجعة). وثانيهما، يتعلق بالعلاقة ضمن ذلك التاريخ، بين القديم والجديد؛ أي أن في تاريخ العلوم قفزات كيفية، تحقق قطيعة بين الفكر العلمي والمعرفة العامة؛ بحيث لم يعد من الممكن النظر إلى النظريات المعاصرة، من وجهة نظر المعرفة العامة، لذلك، فإن باشلار يتحدث في كتاباته، عن مفهوم القطيعة الابستمولوجية، على مستويين؛ هما:[9]

أ- المستوى الأول: قطيعة ابستمولوجية؛ بين المعرفة العامة والمعرفة العلمية؛ أي المستوى، الذي يُعنى بـ«النظر في مهام فلسفة العلوم، كما يحددها باشلار، في الشروط اللازمة لتحقيق هذه المهام»، وهو "نظر" يقوم على مبدإ الاستمرار من التفكير العامي إلى التفكير العلمي. إن الجدل، هنا، لا يعني القطيعة، بل التفتح؛ أي أن «الفلسفة الجدلية، في علاقتها بالمعرفة، هي الفلسفة المتفتحة، التي تقبل أن تعيد النظر، باستمرار، في حقائقها ومبادئها».

ب- المستوى الثاني: قطيعة ابستمولوجية، تتحقق مع النظريات العلمية المعاصرة، في الرياضيات، والعلوم الفيزيائية، وهو المستوى الذي «ينظر فيه باشلار إلى النظريات العلمية، ليس من حيث

هي ثورة في ميدان العلوم، بل من حيث إنها تمثل دعوة إلى إقامة موقف إبستمولوجي جديد، يبرز القيم المعرفية الجديدة، التي جاءت بها تلك النظريات»، بين العلم في الماضي، والفكر العلمي الجديد، الذي ظهر مع هذه النظريات؛ أي أنه استمرار بين الفكر العلمي الجديد، وبين الفكر العلمي القديم له (وقيدي سنة 1980م و1987م).

ولا شك أن الطابع التجريبي للعلم الكلاسيكي، حسب كويري، يشكّل إحدى السمات الأكثر تميُّزا لهذا العلم، إلا أن في الأمر التباساً؛ فالتجربة، في معناها العام، لم تلعب أي دور في ميلاد العلم الكلاسيكي سوى دور العائق، وقد كانت الفيزياء أقرب إلى التجربة، أما التجريب؛ من حيث هو مسألة مُمَنهجة للطبيعة، فإنه يفترض، في نفس الوقت، لغة خاصة يطرح بها أسئلته، ومعجماً يسمح بتأويل الإجابات. إن أعمق دليل يمكن سوقه؛ هو فكرة "الأثير"، التي سادت منذ القديم؛ فقد استعمل أرسطو هذه الكلمة؛ ليفسر بها "المادة" المكونة لعالَم ما فوق القمر، هو عالم الكمال والأبدية، المختلف عن عالم ما تحت القمر، المكون من العناصر الأربعة، وهو عالم الفساد والفناء.

واستمر هذا التفسير قائما، رغم أنه كان موضوع نقاش وتشكيك، داخل الأوساط العلمية، خلال العصر الوسيط، واستمرت تلك الأوساط العلمية تعتقد أن "الأثير" حقيقة علمية فيزيائية، لفترات زمنية طويلة، تزيد عن عشرين قرنا، حتى ظهور "الثورة الكوبرنيكية"، التي أثَّرَتْ، بشكل مباشر، على علم "الفيزياء"؛ حيث أثبت علم الفلك أن هناك عالما واحدا، وأثبت، أيضا، وجود الحركة، أولها حركة الأرض نفسها حول الشمس، التي أصبحت هي مركز الكون، وتَمَّ تقويض المعتقد، الذي يقول بأن "الأرض ثابتة، وأنها مركز الكون".

لقد شكلت "الثورة المعرفية" بداية انفصال العلوم عن الفلسفة. وفيما بعد أثبتت الكيمياء المعاصرة أن الكون ينبني على نفس العناصر، ليست هي "الأثير"، ولا هي "العناصر الأربعة"، وإنما هي عناصر أخرى؛ تصل الآن إلى مئة وثمانية عشر عنصراً، وأن أغلب هذه العناصر من (واحد) إلى (ثمانية وتسعين)، متوفرة في الطبيعة، بشكل أو بآخر، في حين أن العناصر من (تسعة وتسعين) إلى (مئة وثمانية وعشر)، مصنوعة فقط في المختبر. وكان العالم الكيميائي الروسي ديميتري مندلييف،[10] هو أول من أنشأ جدولا، للعناصر المكونة للمادة، وقد تعرف على بعض العناصر، وترك خانات فارغة لأخرى، ملأها بعده علماء آخرون، غير أن كلمة "الأثير"؛ لم تعد توجد سوى في الخطاب الأدبي، ولا تستعمل إلا استعمالا أدبياً "مجازياً"؛ خاصة في وسائل الاتصال السمعية، ولم تعد قطُّ "حقيقة" علمية فيزيائية!.

3- جماليات التجريب في سينما أندريه تاركوفسكي

أدرك تاركوفسكي، منذ بداية الستينيات من القرن العشرين، أن السينما فن شامل، يستوعب كل الفنون، التي يحلم بممارستها، وأنها فضاء شاسع يتسع لطرح أفكاره ورؤاه، التي كانت تتجه وجهات شعرية وروحية وإيمانية. جاء هذا الوعي المبكر، مع فيلم تخرجه من المعهد "المحدثة والكمان"؛ وهو فيلم للأطفال، صَهَرَ فيه تاركوفسكي قناعاته السينمائية، وضَخَّ فيه أسلوبه الشعري، وأفكاره التجريبية، ورؤيته الخاصة، وجزءاً من سيرته الشخصية، التي انطبعت بعد ذلك في أفلامه، وعكست تطور شخصيته السينمائية. فلم ينجز المخرج سوى أفلام شعرية، وبقي مخلصاً لأسلوبه، بدءاً من "طفولة إيفان"،[11] وانتهاء بآخر فيلم حققه "القربان"،[12] مرورا بأفلام تعتبر أيقونات، في تاريخ السينما من قبيل: "أندريه روبيليف"،[13] و"المرآة"،[14] و"ستالكر"،[15] و"نوستالجيا".[16]

كان إخراج تاركوفسكي لفيلمه "طفولة إيفان"، يقع تحت هاجس ربط السينما بالشعر، فعدا كونه يشكل فيلمه الطويل الأول، الذي لا تخفى أهميته في مسار أي مخرج، فهو يريد أن يثبت كفاءته في أن يظهر الفيلم في صورة جيدة، من جهة أولى، ثم يوطد ما يمكن الاعتماد عليه، في أعماله المقبلة من جهة ثانية، بالبحث عن أجود الأساليب والصيغ الفنية للوصول إلى المتفرج (تاركوفسكي سنة 2014م، ص: 37).[17] ومنذ شريطه المطول الأول "طفولة إيفان"، إلى أخر إنجازاته السينمائية، سيجد المخرج في أسلوبه الجديد ما يملأ رغبته الفنية، وهكذا سيثير في سينماه موضوعات مثل الطفولة، والوحدة، والحلم، والشعر، ويربطها بكوسمولوجيا للعناصر تذكرنا بالأحلام الباشلارية (تاركوفسكي سنة 1983، ص: 154).[18]

ويبدو أن طاركوفسكي، قد اختار الطريق الصائب، لقد اكتشف ضرورة الاعتماد على ذوقه الخاص، والإيمان بجدوى، وجدارة خياراته الجمالية في السينما. وهكذا اختار في فيلمه الأول، مرحلة الطفولة من خلال "إيفان"، الذي يعيش أحلام فتى في الثانية عشرة من عمره، يستخدمه ضباط في الجيش السوفياتي، أثناء الحرب العالمية الثانية، لجمع معلومات عن الغزاة النازيين الألمان. في الفيلم تسود تداعيات شعرية فجائعية، أبرزت الوجه البشع للحرب، وكيف تفقد الطفولة براءتها، انطلق فيها المخرج من أسئلة عميقة ليعطيها بعد دينيا، (المسناوي سنة 2003، ص: 44)[19] مع ضَخِّه "شِبْهَ سيرة" لحياته الخاصة.

إن سن "إيفان" في الفيلم، هي نفسها السن، التي كانت لـتاركوفسكي خلال الحرب العالمية الثانية، مما يفسر التماهي بين شخصية المخرج وبطل الفيلم؛ وأنه كان بصدد تقديم عناصر "سِيرية" من حياته الخاصة، وصهرها في بوتقة أحداث الفيلم؛ وهي ملاحظة ووجه بها من قبل النقاد، إلا أن تاركوفسكي يدافع عن نفسه، وينأى أن يسقط فيلمه في متاهات السيرة، وهو أمر يمكن فهمه بالنسبة للمبدع، قائلا: «طفولتي كانت مختلفة جداً عن طفولة "إيفان"،

الذي عاش الحرب شابا بالغا ومقاتلا. ومع هذا أقول إن كل الصبيان الروس، الذين في عمري عاشوا طفولة صعبة جداً. أما القول إن ثمة ما يربط بين إيفان و"أندريه"، فإنه مجرد تذكير بشراكة الألم، التي قامت بين "إيفان"، وبين أبناء جيله الروس» (العريس سنة 2003م، ص: 70).[20]

أفلام السيرة تفرض على المخرج شيوع اللقطات الطويلة؛ فمن خصائص سينما تاركوفسكي؛ الاحتفاء بالإطار أو المشهد، الذي يتكون من اللقطة المطوَّلة Plan séquence (المعزوز سنة 2018م، ص: 147).[21] وهذا الاختيار الجمالي نابع من قناعات المخرج، التي صاحبته في الأفلامه ذات الطابع الخيالي الصرف، أو أفلام الخيال العلمي، مزاوجاً بين المشاهد الخارجية والداخلية، وبين الأبيض والأسود، ومعتمدا على حوارات قوية، وإحالات أدبية وفلسفية عميقة.

وفي المقابل يمكن اعتبار فيلم "أندريه روبيليف"، أيضا، شبه سيرة ذاتية لـتاركوفسكي، وهو فيلم تاركوفسكي الثاني في مشروعه السينمائي، قُدّم فيلم "أندريه روبيليف"؛ في مهرجان "كان" عام 1969م، لكنه لم يُعرَض في الاتحاد السوفياتي، إلا خلال 1971م، وبعد سجال حاد مع تاركوفسكي، الذي طُولب بأن يحذف العديد من المشاهد، ومنها مشاهد تخص نهب مدينة فلاديمير، التي يعتبرها المخرج مشاهد حيوية ضمن الفيلم (العريس سنة 2003، ص: 70).[22]

وعلى الرغم من أن روبيليف هو شخصية تاريخية، عاش منذ أكثر من أربعة قرون، قبل عصر تاركوفسكي، وعرف بكونه راهباً، وبأنه واحدٌ من أعظم الرسامين، الذين قاموا بتزيين الكاتدرائيات في زمنه، لكن التاريخ لم يحفظ معلومات كثيرة حول هذا الفنان، وهي مسألة لم تقف عائقاً أمام تاركوفسكي، الذي استعار شخصيته بشكل شاعري، ليقول شيئا معاصرا.

بدأت مشاكل تاركوفسكي مع سلطات بلاده مع هذا الفيلم، بعد أن أفرغ شخصية روبيليف من "تاريخيتها" ليلبسها رداءً آخر، هو عينه شخصية تاركوفسكي، الذي أمضى حياته مطارداً ومنفياً خارج أسوار بلاده؛ ليتحوَّل منذ رحيله المبكر، سنة 1987م، إلى أسطورة سينمائية في تاريخ السينما. وأدى فيلماه "طفولة إيفان" و"أندريه روبيليف"، إضافة إلى فيلم "المرآة"، الذي تتناقض ذاتيته المفرطة، مع تطلعات المجتمع والقيادة السياسية، إلى تعرض تاركوفسكي، لحملة عدوانية مُشَدَّدَة وعدوانية في بلاده، من قبل الحزب الشيوعي، ومن خصومه،[23] نابعة من اتهامه بالمثالية والذاتية، ومعارضة سياسة علمانية الدولة، وتشويه صورتها.

وقد تم إتلاف أغلب المادة الفيلمية لفيلمه "الدليل"، خلال تحميضه؛ فشعر تاركوفسكي بكثير من الألم والإهانة، وفقد صبره وغادر بلاده. وهذا لم يوقف خسَّة وحقد أعدائه؛ حيث

اتخذت السلطة السوفييتية، حينذاك، قراراً عقابياً بمنع زوجته، وحماته، وابنه أندريوشا من مغادرة البلاد، لكيلا ينضما إليه، وأبقتهم رهينة، ولن يتمكن تاركوفسكي من العودة إلى بلاده، بعد ذلك، وسيحقق في الخارج فيلميه الأخيرين "نوستالجيا" بإيطاليا،[24] و"التضحية أو القربان" بالسويد.[25]

السينما في تصور تاركوفسكي، ليست وسيطا آليا فحسب، بل إنها خلقت لملء الوسيط الفيلمي بالمضمون العاطفي، والأخلاقي والقيمي. والسينما، وهي تعاصر القرن العشرين، كانت الشكل الفني الأول، الذي نشأ نتيجة لاختراع تكنولوجي، واستجابة لحاجة حيوية. إنها الأداة، التي كان على البشرية أن تملكها، في سبيل مضاعفة سيطرتها على العالم الحقيقي؛ نظرا لأن حقل أي شكل فني، مقصور على مظهر واحد، من اكتشافنا الروحي والعاطفي، الذي يحيط بنا. لكن امتلاك الأداة لا يعد مبررا لولوج مجال مثل السينما، التي يحتاج صاحبها أن يكون فنانا في عمله، وشاعرا متقنا له، وعملاقا في السير بين هذين الخطين المتوازيين، وهذه المعادلة أتقنها تاركوفسكي؛ فقد «كان عملاقا في العمل، ومتحمسا للعمل بجدية وكفاءة، كما كان مدركا لعبقريته، لكنه كان يقول دائما إن العبقرية واحد في المئة موهبة، وتسعة وتسعون في المئة هي للعمل» (ليسزيلوويسكي سنة 2003، ص: 74).[26]

الاتجاه إلى المنطق الشعري، وتوظيفه في أفلامه، كان يجد معارضة شديدة من لدن الجهات المُنْتِجَة، وفي أغلب الأحيان يكون محفوفاً بالعداوة، فتاركوفسكي يستحضر ذاته الشعرية من خلال قولة "هيرمان هيسه"، الذي يعلن، فيما يشبه الخيبة، التي يجدها الشعراء، عند ولوجهم ميدان العمل في السينما، ونظرة المحيط لهؤلاء: «مُتاح لك أن تكون شاعرا، لكن ليس مسموحا لك أن تصبح شاعراً» (تاركوفسكي سنة 2014، ص: 39)،[27] ربما لأن مكوناً مختلفاً، وهو الشعر، يصبح العنصر الرئيس في البناء، بحجة أن الجمهور يحتاج إلى حبكة مكشوفة، واضحة وظاهرة للعيان، بلا انقطاع أو تغيير مفاجئ في الاتجاه، وهو رأي كان يجابه به تاركوفسكي من قبل السلطات المشرفة على إنتاج الفيلم، كلما حاول أن يستبدل السببية السردية، بمفاصل شعرية.

وكما أن السينما تنعش الحدث (غودار سنة 2000م، ص/ص: 164-173)،[28] فإن الشعر يُكسِب الحدث فعاليته السحرية. لقد كان تاركوفسكي يتحرك بهدوء متلمسا طريقه، متعاملا مع الأساس المنطقي للحياة اليومية بحرية نسبيا، ففي رأيه أن بعض مظاهر الحياة الإنسانية، لا يمكن تمثلها بصدق، إلا من خلال الشعر، رغم أن أغلب المخرجين يلجؤون إلى استخدام وسائل حيل تقليدية عوض المنطق الشعري، هذه الحيل قد تتجلى في الاستخدام غير المبرر، لبعض الألاعيب البصرية، والمؤثرات غير العادية في تصوير الأحلام والذكريات والتخيلات، مما يجعل

من هذه الأحلام السينمائية، في أحوال كثيرة، مركبة من مجموعة من الحيل السينمائية البالية في نظره، وهو ما يجعل الحلم، أحد أبرز التداعيات الشعرية، عندما يتم تصويره من خلال السينما، مناقضا لظواهر الحياة (تاركوفسكي سنة 2014، ص: 40).[29]

والأعمال الفنية، بخلاف الأعمال العلمية، لا تملك أهدافا عملية، وحسّاً مادياً؛ فالفن لغة سامية، تساعد الناس على تحقيق الاتصال فيما بينهم، وتفصح عن معلومات بشأن ذواتهم، كما تساعدهم على استيعاب، أو تمثل تجارب الآخرين، وهذا ليس له علاقة بالميزة العلمية، بل بإدراك فكرة الحب، والذي يوجد معناه في التضحية؛ النقيض الفعلي للذرائعية. ولهذا فـتاركوفسكي، يؤكد بأنه لا يستطيع تصديق الرأي بأن الفنان يعمل بقصد "التعبير عن الذات" فقط، فمثل هذا التعبير يصير بلا معنى، ما لم يلق استجابة من الآخرين.

إن خلق رباط روحي مع الآخرين عملية صعبة، وموجعة أحياناً، ولا تحقق ربحاً عملياً لأنها، جوهريا، فعل تضحية، لكنها يقينا لا يمكن أن تكون جديرة بالمحاولة، إذا كان القصد فقط أن يستمع المرء إلى صداه الخاص. والحدس، بالطبع، يلعب دورا في العلم كما في الفن، وهذا ربما يكون عنصرا مشتركاً، في هذين الشكلين المتباينين؛ من أشكال السيطرة على الواقع. وبالرغم من أهميته الكبرى، في الحالتين معا، فإن الحدس في الإبداع الشعري، يختلف، جوهرياً، عنه في البحث العلمي. وحدس العلماء، حتى وإن كان أشبه بإشراق أو إلهام، سوف يظل دائما شفرة تمثل استدلالا منطقيا. ومع أن الاكتشاف العلمي قد يبدو تمرة إلهام، إلا أنه الإلهام، الذي لا يختلف، كلياً، عن إلهام الشاعر.

أما علاقة السينما بالأدب فيختصرها تاركوفسكي، في تحقيق السينما لاستقلاليتها التامة، فرغم رصده لحدود فاصلة بين الأدب والسينما، الذين يمارسان تأثيرا قويا على بعضهما البعض؛ فإن منطق التطور سوف يجعل السينما تتحرك بعيدا، ليس عن الأدب فحسب، بل أيضا عن بقية الأشكال الفنية المتاخمة، ومن تم تصبح مستقلة بذاتها. وهي عملية لا تمضي بالسرعة، التي قد يتمناها المرء، إنها تستغرق وقتا طويلا، ودرجة السرعة ليست ثابتة ومستمرة، وهذا ما يفسر سبب احتفاظ السينما حتى الآن ببعض المبادئ والقواعد الملائمة، لأشكال فنية أخرى، والتي، غالبا، ما يبني عليها المخرجون رؤاهم؛ حين يحققون فيلما من توقيعهم (تاركوفسكي سنة 2014م، ص: 24). [30]

والسينما، في حد ذاتها، قد كفَّت منذ زمن طويل، عن إدهاش الجمهور؛ بوصفها ظاهرة جديدة وأصيلة، وفي الوقت نفسه، يتوقع الجمهور أن تلبي السينما جوانب أوسع من حاجاته الفردية، إن صانع الفيلم؛ له جمهور ثابت، يتحرك داخل دائرة لها مقاييسها الجمالية الخاصة، تتسع باستمرار؛ حسب عبقرية المخرجين، كما أن اختلاف الذوق عند الجمهور يمكن أن يكون

شديداً؛ وهو ما يعني التفكير في كون السينما هي فن وليست ترفيها، والمخرجون يمضون عميقا نحو جمهورهم، ونحو المجالات التي تعنيهم؛ طبقا للمعادلة، التي تبدو واضحة تماماً؛ ويؤطرها سياقها الفني؛ فهناك جمهور مخلص، ومخرجون مفضلون؛ على حد تعبيره.

في فيلم "المرآة "؛ تتجلى صورة تاركوفسكي بشكل أكثر وضوحاً؛ ويبدو الفيلم الأكثر ذاتية في فيلموغرافيا المخرج، وفي تاريخ السينما، فبطل فيلم "المرآة"؛ لا يمكنه أن يكون شخصاً آخر غير "أندريه تاركوفسكي"، الذي عاش بعيدا عن والده، يراقب معاناة أمّه، التي تشتغل مصححة في مطبعة، وتداهمه الذكريات؛ وهو على فراش المرض. فعمر البطل في قصة الفيلم أربعون سنة، لكن الذكريات العالقة بذهنه، تحلق به عبر مراحل زمنية مختلفة، بدون ترتيب زمني. فهو تارة ابن الخامسة، وتارة ابن الثالثة، في مشاهد يسردها صاحبها، كما يتذكرها، لا وفق تراتبيتها الزمنية المنطقية، وإنما وفق سردية شعرية، لا تراعي الترتيب المنطقي للأحداث.

في فيلم "ستالكر"[31] المأخوذ عن رواية ذائعة الصيت، بروسيا، عصرئذٍ، كتبها الأخوان ستروغاتسكي عنوانها "المنطقة"، وهي من نوع روايات الخيال العلمي، التي أفرغها من بعض عناصرها السردية؛ ليصهر فيها صهد ما يعتمل داخله من قيم فلسفية ودينية، تستوعب هواجسه وقلقه، بما قد لا يتلاءم مع دلالات هذا النوع من الأفلام وقواعده؛ وهو ما عبَّر عنه ميشيل ليسزيلوويسكي[32] (ليسزيلووسكي سنة 2003م، ص: 74) في شهادته عن تاركوفسكي؛ فطالما استهوت هذه الأفكار ميول تاركوفسكي في السينما، وطرحها عبر مجموعة من أفلامه. لقد لعب الدين؛ دورا هاما في حياته، وكان دائما متشوقا لمقابلة الناس المتدينين؛ ليناقش معهم مشاكل الإيمان.[33]

قدم هذا الفيلم[34] في مهرجان "كان" السينمائي عام 1980م، وكان مفاجأة حقيقية للجمهور؛ إذ دهش المتفرجون أمام روح يائسة يشيعها الفيلم، هي بمثابة نعي لخلو العلم (السوفياتي وغير السوفياتي) من أي إيمان، أو أمل. وكان من نتائج عرض "ستالكر" في مهرجان "كان" أن دُعيَ تاركوفسكي من قبل التلفزيون الإيطالي، لإنجاز فيلم في إيطاليا، وهكذا جاء فيلمه "نوستالجيا"،[35] الذي حمَّله تاركوفسكي ما تتضمنه الكلمة من معاني الحنين إلى الوطن، وشيئاً من الحزن في الوقت نفسه.

أما عن علاقة المخرج بالشعر، وتعامله، تحديداً، مع القصيدة الشعرية؛ فقد بدأت بمحاولته إنجاز فيلم قصير، وقد أفصح عن شكل هذه العلاقة؛ في كتابه "الزمن المنحوت"؛ عندما وضع تصوراً دقيقاً لفيلم قصير، أراد تاركوفسي أن يحققه انطلاقا من "مخطط شعري". والفيلم القصير، يتطلب دقة في الصنع، قد لا يُتاح النجاح فيها إلا لمخرج يمتلك قلبَ شاعر ينتبه إلى

التفاصيل الصغيرة، ويستطيع ضخَّ أرق المشاعر، وصهرها في بوتقة الشكل الفني، بالإضافة إلى عين سينمائية لماحة قادرة على التقاط أدق التفاصيل، وهو ما وجدنا تحققه عند هذا المخرج؛ من خلال نص السيناريو، الذي اقترحه للقصيدة الشعرية.

وما دامت سينماه ترتبط بالتجريب، فتاركوفسكي، مقتنع تمام الاقتناع، بأنه لو تعين عليه أن يحقق هذا الفيلم القصير؛ فعلى الأرجح لن يكون تنفيذا حرفيا لما هو مكتوب؛ في دفتر "الملاحظات"؛ وهو ما دفعه لمعارضة رينيه كلير، وعدم الاتفاق مع رأيه القائل إنه ما أن تتكون لديك فكرة عن الفيلم، فلا يبقى لك — في النهاية — إلا أن تتصوره؛ لأن لـتاركوفسكي طريقة مختلفة عن تلك التي يتم بها تحقيق السيناريو؛ على الشاشة، ليس لأنه يجد نفسه يقوم — على غرار التجريبيين — بتغييرات كبيرة للفكرة الأصلية للفيلم؛ فالباعث الأولي للفيلم، يظل كما هو دون تغيير، وينبغي تحققه؛ في العمل المنجز. لكن؛ من ناحية ثانية، أثناء التصوير، والمونتاج، وإعداد التسجيل الصوتي، تتبلور الفكرة السينمائية، في أشكال دقيقة، وبناء الصورة؛ لا يكون محسوساً إلا في اللحظات الأخيرة. ومعنى هذا أن صناعة الفيلم عند "تاركوفسكي"؛ تبقى سارية حتى النهاية، وتحديداً؛ أثناء مراحل الفيلم النهائية؛ خلال عملية المونتاج.

وربما لهذا السبب لا يلتفت أندريه تاركوفسكي إلى باقي التعريفات، التي تعطى للسينما؛ «فلا نجوم السينما، ولا القصص السينمائية، ولا الترفيه يعرّف السينما، إنما يكون تعريفها بوصفها فنا يقتفي أثر الزمن؛ فالصورة السينمائية تسجيل لواقعة تجري في الزمن» (معزوز سنة 2018م، ص: 144).[36] وفي المقابل فإن لكل فن معناه الشعري الخاص، والسينما ليست استثناءً. فقد نشأت هذه الأخيرة، من أجل أن تعبر عن مجال معين من الحياة، التي معناها، حتى ذلك الوقت، الذي ظهرت فيه، لم يجد تعبيره في أي شكل فني قائم. وكل شيء جديد في الفن نشأ وانبثق؛ استجابة لحاجة روحية، ووظيفته أن يطرح تلك الأسئلة، التي هي متصلة على نحو وثيق وبارز بزمننا (تاركوفسكي سنة 2014، ص: 96).[37] ولعل هذا السبب؛ هو ما جعله يتخذ من الوسيط الفيلمي أداته للتعبير، لأنه أحس أنه أقرب الوسائط شاعرية؛ لمخاطبة وجدان المشاهد، وتمرير إرسالياته.

5 - خاتمة:

يقودنا التطور الجدلي للمعرفة العلمية، إلى تأمل المشروع النقدي "الباشلاري"، الذي صاغه باشلار؛ ليعبر من خلاله عن الصورة العامة للموقف الفلسفي، الذي يريد بناءه، في علاقته بالعلم من جهة، ونظرية المعرفة من جهة أخرى، وعن شروط قيام هذا الموقف الجديد. إن تأمل الظاهرة العلمية، لا يستقيم بدون تأمل نفس تلك الظاهرة، وفق فكرتها النقيض، وهي نظرية

الاستمرارية، التي ردَّ بها غاستون باشلار على مفهوم القطيعة الإبستمولوجية؛ فتاريخ العلم، في علاقته بفلسفة العلوم، هو تاريخ "القطيعة". بهذا الانفتاح، الذي مارسه باشلار على المعرفة العلمية، صاغ تاركوفسكي مشروعه السينمائي على الشعر، ليصبح هذا الجنس الإبداعي جزءاً من العملية التجريبية؛ فأضحت سينماه لا تكاد تشبه أي سينما أخرى؛ فهي مرتبطة بروحه، وتكوينه، وبأحلامه، وذكرياته، وحبّه للشعر؛ فحتى وإن جرى تقليده من طرف غيره، يبقى الأمر واقفا عند حدود الشكل، على حد تعبير إبراهيم العريس. إذ يعرف تاركوفسكي كيف يستحوذ على موضوعه السينمائي، نافخاً فيه روحه الخاصة، ورؤيته الشعرية، عندما تغدو الشخصية الرئيسة في الفيلم جزءا من شخصيته؛ فتنساب الأحداث كقطعة موسيقى حالمة، تتفاعل فيها الطبيعة، والأحداث، والتاريخ، وتنصهر الشخصيات مع بعضها، مع العزف الفردي، الذي تقدمه آلة موسيقية، هي الشخصية المحور، التي تنهض بالفيلم؛ فأضاف تاركوفسكي، بتصوراته تلك، إلى الفن السينمائي «لغة جديدة، تتيح له أن يلتقط الحياة في ظاهرها كحلم»؛ كما وصفه المخرج إنغمار برغمان، في شهادته الحيَّة عن تاركوفسكي.

4- الهوامش:

1-عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق وتعليق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، جمهورية مصر العربية 2005م، ص: 561.

2-المصطفى تميم: المناهج التجريبية، مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الأولى- الدار البيضاء، 1425هـ/2004م، ص: 87.

3- نفسه، ص: 29.

4- نفسه، ص: 51.

5-نفسه، ص: 31.

6-حبيب الشاروني: فلسفة فرنسيس بيكون- الشركة الجديدة دار الثقافة، الطبعة الأولى- الدار البيضاء- المغرب، 1401هـ/ 1981م- ص:61.

7-محمود زيدان: حرية الإنسان في الميزان، مجلة عالم الفكر، العدد الأول- المجلد الثالث عشر، أبريل مايو 1982م، ص: 164.

8-يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، جمهورية مصر العربية، ط:6. 2012م، ص: 116.

9-ينظر بهذا الصدد كتابا: محمد وقيدي: "فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار"، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- الطبعة الأولى 1980م. و"ماهي الإبستمولوجيا؟" لنفس المؤلف، مكتبة المعارف، الطبعة الأولى- الرباط، 1987م.

10-ديميتري مندلييف Dmitri mendeleïev: (1834م —1907م) كيميائي روسي، أشتهر بمساهمتهِ في تأليف النسخة الأولى من الجدول الدوري للعناصر، وعلى عكس الذين ساهموا في فكرة الجدول الدوري، استطاع مندليف توقع الخواص الكيميائية للعناصر، التي لم تكتشف بعد. وفي حالات عديدة غامر بالسؤال عن دقة الأوزان الذرية المقبولة، وكان يجادل بأنها لا تتطابق مع المتوقع لها، بواسطة القانون الدوري، وقد أثبتت الأبحاث لاحقا صحة كلامه.

11-فيلم "طفولة إيفان"، إخراج أندريه طاركوفسكي، إنتاج عام 1962م.

12-فيلم "القربان"، إخراج أندريه طاركوفسكي، إنتاج عام 1986م.

13-فيلم "أندريه روبيليف"، إخراج أندريه طاركوفسكي، إنتاج عام 1966م.

14-فيلم "المرآة"، إخراج أندريه طاركوفسكي، إنتاج عام 1974م.

15-فيلم "ستالكر"، إخراج أندريه طاركوفسكي، إنتاج عام 1979م.

16-فيلم "نوستالجيا"، إخراج أندريه طاركوفسكي، إنتاج عام 1983م.

17-Andrei tarkovski: Le temps scellé de l÷efance d÷Ivan au sacrifice, roman- traduit du russe par anne kichilove et charles H. De brantes, éditions Philippe rey 2014- Paris. P: 37.

18-André tarkovski: Dossier de presse de nostalgie, cité dans etudes cinématographique, N° 135/138, Lettres modernes, minard, 1983, p: 154.

19-مصطفى المسناوي: "سولاريس" من تاركوفسكي إلى سودربيرغ رحلة بعيدة نحو الذات مجلة سينما، العدد 17- نيسان 2003م - باريس، ص: 44.

20- إبراهيم العريس: هوليود تعيده إلى الواجهة بفضل "سولاريس" على الطريقة الأمريكية- أندريه تاركوفسكي: السينما فعل إيمان وقصيدة شعر دائمة، مجلة سينما، العدد: 17، نيسان 2003- باريس ص: 70.

21-عبد العالي معزوز: فلسفة السينما، الصورة السينمائية بين الفن والفكر، المكتبة الفنية- شركة النشر والتوزيع المدارس- الطبعة الأولى- الدار البيضاء، 1918م، ص: 147.

22- إبراهيم العريس: هوليود تعيده إلى الواجهة بفضل "سولاريس" على الطريقة الأمريكية- أندريه تاركوفسكي: السينما فعل إيمان وقصيدة شعر دائمة، مجلة سينما، العدد 17- مرجع سابق، ص: 70.

23-لعل أبرز خصوم تاركوفسكي، من السينمائيين تجسَّد في شخص بوندراتشوك، الذي كان يلقب بسيّد السينما السوفياتية الرسمية، في ذلك الحين ووقف موقفاً عدائياً من سينما هذا المخرج.

24-فيلم "نوستالجيا"، «نوستالغيا بالروسية»، إخراج أندريه طاركوفسكي، إنتاج سنة 1983م.

25-فيلم "القربان"، إخراج أندريه طاركوفسكي، إنتاج سنة 1986م.

26-ميشال ليسزيلوويسكي: سنة مع أندريه تاركوفسكي؛ وثيقة- شهادة- مرجع سابق، ص: 74.

27-Andrei tarkovski: Le temps scellé de l÷efance d÷ivan au sacrifice, Ibid - p: 39.

28-برغسون، دولوز، غودار وآخرون: حوار الفلسفة والسينما، ترجمة عز الدين الخطابي، منشورات عالم التربية- الطبعة الأولى 2006م- مطبعة النجاح الجديدة، ص: 140.

29-Andrei tarkovski: Le temps scellé de l÷efance d÷ivan au sacrifice, Ibid- p: 40.

30-Ibid- p: 24.

31-فيلم "ستالكر"، إخراج أندريه طاركوفسكي، إنتاج عام 1979م .

32-ميشيل ليسزيلوويسكي: منتج سينمائي، ومتخصص في تقنيات المونتاج؛ عمل مع العديد من المخرجين العالميين، وهو من الفريق الدائم المصاحب للمخرج إنغمار برغمان، وقد قام بعمل مونتاج فيلم "القربان"، وهو آخر أفلام تاركوفسكي.

33-ميشال ليسزيلوويسكي: سنة مع أندريه تاركوفسكي، وثيقة- شهادة، ترجمة: محمد هاشم، مجلة سينما، العدد: 17- نيسان (أبريل) 2003م، باريس، ص: 74.

34-فيلم "ستالكر"؛ هو الفيلم الوحيد، الذي تمكن طاركوفسكي، من تصويره في الاتحاد السوفياتي.

35-فيلم "نوستالجيا" «نوستالغيا بالروسية»، سبق توثيقه.

36-عبد العالي معزوز: فلسفة السينما، الصورة السينمائية بين الفن والفكر، مرجع سابق، ص: 144.

37-Andrei tarkovski: Le temps scellé de l÷efance d÷ivan au sacrifice, Ibid- p: 96.

قائمة المصادر والمراجع:

- بن خلدون، عبد الرحمن: مقدمة ابن خلدون، تحقيق وتعليق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، جمهورية مصر العربية- 2005م.

- تميم، المصطفى: المناهج التجريبية، الطبعة: 1- مطبعة النجاح الجديدة، 1425هـ/2004م- الدار البيضاء- المغرب.

- الشاروني، حبيب: فلسفة فرنسيس بيكون - الشركة الجديدة دار الثقافة- الطبعة:1- 1401هـ/ 1981م- الدار البيضاء- المغرب.

- كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، كلمات عربية للترجمة والنشر- ط:6- 2012م- القاهرة، جمهورية مصر العربية.

- معزوز، عبد العلي: فلسفة السينما، الصورة السينمائية بين الفن والفكر، - المكتبة الفنية- شركة النشر والتوزيع المدارس- ط1- الدار البيضاء، المغرب2018م.

- وقيدي، محمد: فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار، دار الطليعة للطباعة والنشر- الطبعة: 1- بيروت- لبنان-1980م.

- وقيدي، محمد: ماهي الإبستمولوجيا؟، مكتبة المعارف- الطبعة: 1، 1987م- الرباط — المغرب.

- زيدان، محمود: حرية الإنسان في الميزان، مجلة عالم الفكر، العدد الأول- المجلد الثالث عشر، أبريل مايو 1982م- ص: 164.

كتب مترجمة:- برغسون، دولوز، غودار وآخرون: حوار الفلسفة والسينما، ترجمة عز الدين الخطابي، منشورات عالم التربية- مطبعة النجاح الجديدة الطبعة: 1- الدار البيضاء- المغرب- 2006م.

مجلات:- العريس، إبراهيم: هوليود تعيده إلى الواجهة بفضل "سولاريس" على الطريقة الأمريكية- أندريه تاركوفسكي: السينما فعل إيمان وقصيدة شعر دائمة، مجلة سينما، باريس- العدد 17، نيسان /أبريل 2003م- ص: 70.

مواقع: — موقع جهة الشعر على الرابط:

www.goodreads.com/ebooks/download/28495?doc=4779

- مراجع أجنبية:

- Abragam, Anatole :Théorie ou expérience, un débat archaïque, la philosophie des sciences aujourd÷hui- paris: bordas- 1986.

- Bachelard, Gaston: La formation de l÷esprit scientifque, contribution a une psychanalyse de la connaissance objective ; paris ; Librairie Philosophique J. Vrin-1947.
- koyré, Alexandre: Du monde clos a l÷univers infini- traduit de l÷anglais par mme raissa tarr, paris, presses universitaires de France-1962.
-Tarkovski, André: Le temps scellé de l÷efance d÷Ivan au sacrifice, roman- traduit du russe par anne kichilove et charles H. De brantes- Paris, éditions Philippe *rey*- 2014.
-Tarkovsk ,i André*:* Dossier de presse de nostalgie, cité dans etudes cinématographique, N° 135/138, Lettres modernes, minard- 1983.

جماليات الزّخرفة عند محمّد راسم بين وحدة المضمون وتنوّع الشّكل.

The aesthetics of decoration at Mohammed Racem between the unity of content and the diversity of form

جبوري فايزة، طالبة دكتوراه، جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم- الجزائر.
faizadjebbouri@gmail.com
بوطاجين السعيد، أستاذ التعليم العالي ،جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم- الجزائر.
boutadjine_said@yahoo.fr

-الملخّص :

تميّز غالبيّة الفنّ الاسلاميّ بإحجام الفنّان عن محاكاة الطبيعة، لذا اتّخذ منها وحدات فنّيّة زخرفيّة لها رمزيّتها، بحيث يصبح المتلقّي أسير الحيرة، ما يتطلّب منه الغوص في أغوارها حتى يستشّف خبايا أشكالها، لما لها من دلالات روحيّة، وكانت منمنمات الفنّان محمّد راسم امتدادا لمدارس التّصوير الإسلاميّ.

لقد استخدم صيغا جماليّة ليعبّر عن الجمال باللّجوء الى ما وراء الواقع، أي توظيف الجمال المدرك بالبصر ليخاطب عقولنا عن الجمال الباطن المدرك بالبصيرة. فكانت الزّخرفة خطابا بصريّا سميولوجيّا يزدان بالعديد من العلامات الرّمزية والأيقونيّة المفعمة بالدّلالات، تعبّر عن معاني ميتافيزيقية، فالتمثيل الأيقونيّ والرمزيّ ينوء بوحدة المضمون وتنوّع في الشّكل، وعليه استعمل الفنّان عدّة دوالّ للدلالة على مدلول واحد.

الكلمات المفتاحيّة:الفنّ الاسلاميّ ، المنمنمات ، رمزيّة الزخرفة ، الوحدة والتنوّع ، محمّد راسم.

Summary:

Most of Islamic art was distinguished by the artist's reluctance to imitate nature, so he adopted artistic units that have their symbolism, so that the recipient becomes a prisoner of confusion, which requires him to delve into its depths so that he discovers the hidden forms of it , because of their spiritual connotations. As well The miniatures of the artist Muhammad Rasim were an extension of the schools of Islamic painting. He used aesthetic formulas to express beauty by resorting to beyond reality, that is employing beauty that is perceived by sight to address our minds about the inner beauty that is perceived with insight. The decoration was a semiological visual discourse adorned with many symbolic and iconic signs full of connotations, expressing metaphysical meanings. The iconic and symbolic representation bore the unity of content and the diversity of form, and accordingly the artist used several functions to denote the meaning of one.

-key words:Islamic Art, Miniatures, Symbolism of Decoration, Unity and Diversity, Mohammed Racim.

1-المقدّمة:

تأثّر الفنّ الاسلاميّ بفنون الحضارات البائدة، وبهذا التفاعل بين مختلف الطّرز الفنّيّة، منحت له ذخيرة فنّيّة هائلة. إنّ التّصوير الاسلاميّ كبقية الفنون الأخرى تجلّت فيه التأثيرات الثقافيّة والفنّيّة لتلك الحضارات، فتميّز بمدارسه وخصائصها، وقد ترك رواده أعمالا فنّيّة خالدة محفوظة في المتاحف، توضّح مدى براعتهم وذوقهم.

وتحظى الجزائر بالعديد من الفنّانين التّشكيليّين الّذين أبدعوا وذاع صيتهم، وظلّت أعمالهم راسخة في ذاكرة الثقافة الجزائريّة والعالميّة.

ولعل الفنّان محمّد راسم(1896-1975) هو أكثر هؤلاء شهرة، إنّه قامة من قامات فنّ المنمنمات، وله من اللّوحات ما تنوّعت مواضيعها مع جاذبيّة وتألّق زخارفها، نجد بعض هذه اللّوحات ماثلة في إحدى قاعات متحف الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة.

وعند اختيارنا لهذه الرّمز الفنّيّ الكبير كنّا بإزاء حالة فنّيّة تحتّم علينا أن نوليه قراءة خاصّة للكتابة عنه، بحيث تكون محيطة بالموضوعات الّتي ضمّنها في لوحاته ولفلسفته الفنيّة الاستثنائيّة.

وهذا ما استلزم طرح الاشكاليّة التالية:

ماهي الدّلالات التي يمكن أن نستنبطها من الزّخرفة عند محمّد راسم؟

ومنه نطرح مجموعة من التساؤلات:

- هل توجد باللّوحة وحدة روحيّة رغم تنوّع الأشكال الزّخرفيّة؟
- هل في ريشة راسم امتداد لمدارس التّصوير الإسلاميّ؟

الهدف من الدّراسة:

إبراز القيم الجماليّة والرمزيّة للزّخرفة الإسلاميّة، والعلاقة بين وحدة المضمون وتنوّع الشّكل عند الفنّان محمّد راسم، رغم تكوينه الفنّيّ الغربيّ.

المنهج المعتمد: اعتمدنا على المنهج السيميائيّ ، لاستكشاف دلالات المنمنمة وبعدها الوظيفي، خاصة وأن طبيعة البحث تقتضي ذلك بالتدقيق والتعمق في علاماتها وفك شفراتها.

2. تجلّيّات الفنّ الإسلاميّ بريشة راسم

انبجست موهبة الفنّان محمّد راسم من عائلة فنّيّة بمدينة الجزائر، وبعد تلقّيه منحة دراسيّة من فرنسا لإتمام تكوينه الفنّيّ بباريس، ثمّ انتقل إلى إسبانيا، ما ساعده على الاطلاع على الكتب وزيارة المتاحف وما تزخر به من فنون إسلاميّة، بالإضافة الى احتكاكه بفنّانين غربيّين، وكان لهذه الجولة تأثير كبير في تطوير أسلوبه الفنّيّ وثقافته وتفاعلها مع تراثه العريق، فتجلّى ذلك في لوحاته عن يوميّات ساكني القصبة مثل ((حومة سيدي عبد الله))، و((ليالي رمضان)). كما نهل من تاريخ الجزائر القديم، وذلك ما نجده في منمنمة ((معركة بحريّة)).

ولذلك ارتأينا تسليط الضّوء، في موضوع دراستنا، على إحدى منمنماته، لنستشف من خلالها القيم الجماليّة والرّمزيّة للزّخرفة الإسلاميّة.

تعتبر منمنمات محمّد راسم مادّة للتّاريخ المُضمَر فيها، وهي خزّان لتاريخ الـذّوق العربـيّ، وقـد تـمّ تلقيحه بالفنّ الغربيّ الخالص، بحيث ظهر امتزاجهما في لوحاتـه، مـا كـان سـببا فـي بلـورة وتشـكّل المدرسية الفنّيّة في الجزائر.

تميّزت اللّوحة داخل المسجد بإطارين بشكل مستطيل، وهما مختلفان في السّمك، بداخلهما تمثيلات أيقونيّة عبارة عن وحدات لزخرفة نباتية تميّزت بالألوان المتباينة، نجد في هذا العمل الفنّيّ تمثيلـا أيقونيّـا لعمارة المسجد ولمجموعة من المصلّين موزَّعين بين صحن المسجد وقاعة الصّلاة. يوجد في الصّحن أربعة أشخاص، منهم شيخ يعتمر رأسه بعمامة، له شوارب ولحية بيضاء، يرتدي رداء باللّون الأخضر ويحمل بيده عصا، وأمامه رجلان يتوضّآن حول شكل نجميّ وهو تمثيل أيقونيّ لنافورة، وبجوارهما شيخ يـدلف، ومـن ثيابه الرّثّة يتبيّن بأنّه في فاقة، كان يمدُّ يده إلى شابّ يلبس ثيابا أنيقة.

نجد في قاعة الصّلاة نفرا من المصلّين، منهم مَن يصلّي، وآخرين يُنصـتون إلـى الإمـام الجـالس بالقرب من المحراب وقد تميّز بزخرفة نباتيّة بلون ذهبيّ. نرى على جانبي جدار المحـراب شـمعتين، ومـن جهة اليسار منبرا خشبيًّا مزخرفا به ألوان منسجمة. وأمّا جدران قاعة الصّلاة فكانت بلون أخضـر، وهـي خالية من الزّخرفة، إلّا أنّنا نلاحظ زخرفة كتابيّة بلون ذهبيّ على خلفية سوداء في إطار دائريّ بلون أخضر مزرق.

كما تميّزت القاعة بأقواسها الحدويّة، باستثناء القوس المفصّص المطلّ على صحن المسجد الّذي زُيّنتْ كوشاته بالبلاطات الخزفيّة. هناك أيضا مجموعة من الأعمدة ذات اللّون الذهبيّ، ولها تيجـان تـزدان بزخرفة نباتيّة، وغُطّيت أرضية القاعة بسجّاد أحمر به زخرفة نباتيّة قليلة.

نلاحظ هذا الصّرح من الخارج بلون رماديّ به قبّتان مضلّعتان يعلوهما تمثيل رمزيّ ذو شكل هلـاليّ أخضر اللّون يُدعى بالجامور، وتتخلّل القبّة الكبرى أربع نوافذ قد تكون لغرض جماليّ أو نفعـيّ لإدخـال الضّوء، وأحيطت حوافّ المسجد بعرائس السماء.* كما يوجد في المحور الـأيمن للّوحـة مئذنـة بشـكل مضلّع يتوسّط بدنها شبه شماسيات بزخرفة هندسيّة ذات لون أخضر، في المستوى العلويّ منها أشرطة من البلاطات الخزفيّة الخضراء، ونرى بقمّتها جوسقا* بسقفه الهرميّ بلون أخضر .

يظهر في خلفية اللّوحة تمثيل أيقونيّ لعمارة إسلاميّة وعمائر مدنيّة بلون ورديّ وأصفر، ما يثبـت أنّ الصّورة لأحد أحياء مدينة، وليس في منطقة ريفيّة. تعلو هذه العمائر سماء بلون أزرق قاتم وسـحاب بـاللّون البرتقاليّ مصفر وحوافّ بيضاء، وهناك توقيع الفنّان بلون أسود في أسفل اللّوحة.

3-تذوّق القيم الجمالية والرّمزيّة للزّخرفة

أظهرت الآثار الفنّيّة الإسلاميّة المضامين والأبعاد الّتي تضمّنتها الحضارة، ذلك أنّ"الفـنّ الإسـلاميّ أصـبح أكثر وحدة من اللّغة في شرقي أرض الإسلام، فعلى الرّغم من بقاء لغـات أخـرى كالفارسـيّة والتّركيّـة والهنديّة، إلى جانب اللّغة العربيّة، فإنّ الفنّ الإسلاميّ لارتباطه بإيديولوجيّة واحدة حمل شخصيّة واحدة رغم اختلاف المذاهب والسلطات" (بهنسي، 1978، ص 6.) فغالبا ما تثبت هذه الآثار مدى فرادتها وأصالتها وتنوّعها في الأساليب الفنّيّة الّتي تبرهن على العالميّة؛ لأنّها ارتشـفت مـن مختلـف المنـابع الفنّيّـة الآنفـة والمعاصرة لها، تفاعلت معها وحوّرتها وفق ما يتواءم مع فكرها الجماليّ.

فالوحدة في الفنّ الإسلاميّ " تخطّت عامل المكان فلم يفرّقها بُعد المسافات بين ديار المسلمين وامتدادها، كما تخطّت عامل الزّمان فلم يغيّرها مرور الأيّام وتتابع القرون، يقول درمنغايم: إنّه رغم اختلاف الأقطار الإسلاميّة وابتعادها فإنّنا نلاحظ قرابة وشيجة لا تنقطع بين لوحة الجصّ المنحوت في قصر الحمراء وصفحة من القرآن في مصر، وتزيين وعاء من النّحاس الفارسيّ".(الشامي ، 1990م، ص 41.) لقد تجاوزت معظم الأعمال التّصوريّة الإسلاميّة عامل المكان والزمان واللّغة لأنّها حملت شخصيّة واحدة، وهذا راجع إلى القيم الجماليّة المشتركة.

ومن أسباب هذه الوحدة أنّ " الفنّ الإسلاميّ لا يتمحور حول إظهار ذاتية الفنّان كما في الفنّ الغربيّ الّذي يعد أنّ ذاتية الفنّان هي المحور الأساسي، وفي ذلك يقول جاك مرتينان: إن الفنّان الشرقيّ يخجل من التفكير في أناه أو تعمّد إظهار ذاتيته في عمله" (الصابوني ، 2009م ، ص06.)، فالمتذوّق الحصيف لهذه الأعمال، وبإدراكه عنصري الوحدة والتّنوّع ، يرى بأنّ هناك هويّة واحدة لكلّ فنان، مع اختفاء جنسيّته سواء كان عربيّا، فارسيّا أو تركيّا. لذا غالبا ما يتعذّر التّمييز بين الفنون الإسلاميّة، رغم تباين الأمصار، حتى وإن اختلفت في بعض الأساليب، كما أنّ الفنّان ينهل من الفنون السّابقة ليكوّن صوة شموليّة متنوّعة، استقت من التنوّعات وتوحّدت في صورة فنّيّة.

نلاحظ أنّ محمّد راسم حذا حذو فنّاني مدارس التّصوير الإسلاميّ، بالإضافة إلى استعماله أساليب فنّيّة غربيّة، فالفنّ الاسلاميّ يتميّز بزخارفه الجذّابة، وهذه المنمنمة الّتي بين أيدينا تزخر بالعديد من الزّخارف النباتية والهندسية والعمائريّة والرّمزيّة والكتابيّة، وهكذا " نجد أنفسنا مدفوعين الى التّسليم بروعة الفنّ الاسلاميّ ورقّته، وبتأثير تلك الأشكال الهندسيّة الّتي تتعاقب متنوّعة بلا نهاية. إنّ تحديد الزّهور والنّباتات والاستنباط المتنوّع لأشكالها والتّوفيق بينهما ينبئ عن قدرة فريدة على الابتكار حتى لتبدو كأنّ معينها لا ينضب، وحين تذكي فينا عناصر الزّخرفة النّباتيّة إحساسا بفورة الحياة في حركاتها البدائيّة ونموّها المطّرد ما تلبث الزّخارف الهندسيّة أن تردّنا الى عالم التّجريد الّذي ينفد بنا الى جوهر التّكوين وينتزع عنّا الانشغال بالظّاهر، فتعكف النّفس الى التأمل وتنعم بالسّكينة ".(ثروت، 1994م ، ص 42.)

استعمل الفنّان للحصول على الزّخرفة النّباتيّة عدّة أنساق بنائيّة، نجد منها البنية اللّونيّة والخطّيّة، وهذه الأخيرة بها المنحنية الواسعة في الانحناء، والضيّقة لتكوين البراعم والسيقان والمراوح النخيلية المحورة، وبهذا التّشعّب تشكّلت وحدات زخرفيّة وتعالقها وزعت بالتناظر الكلّيّ والمتعاكس في الاطار الأوّل للصّورة. أمّا في الإطار الثاني، فتميّزت بالتناظر الكلّيّ والتّكرار العادي. استخدم الفنّان وحدة زخرفيّة واحدة ونوّع في توزيعها باستعمال الألوان المتباينة في الإطار الأول، نجد الزّخرفة النباتيّة في المحراب وتيجان الأعمدة التي نفذت على الجصّ بتقنيتي النّقش البارز والغائر، وفي المنبر بتقنية التخريم، يظهر لنا توازنا سيمتريا في الزّخارف بحيث تماثل محورا لإطار والمحراب، بالإضافة إلى وجود زخرفة نباتيّة قليلة وبسيطة في سجّاد قاعة الصلاة، وهي عبارة عن وحدات زهريّة ذات ألوان متباينة.

وظّف الفنان الزّخرفة النّباتيّة، وضعفها من واقعيتها تجنّبا للمحاكاة حوّلها إلى علامة أيقونية، فالدّال هنا له علاقة بمرجعه في الواقع وبعبقرية راسم حوره إلى أشكال زخرفية تجريدية تحمل مدلولات على جمال غير ظاهر للأعيان، هذه الزخرفة النباتية مأخوذة من حقيقة وجمال حسّيّ دلالةً على حقيقة

وجمال باطن، وهذا ما يتراءى لنا من خلال الدّال. يرى بعض المتخصّصين أنّ الزّخرفة النباتيّة أو الـرقش " يرمز الى نفس المسلم في تطلّعها إلى الله وأنّه يحمل معنى صوفيّا رمزيّا للتّبتّل والعبادة، فديمومة حركته التّكراريّة الّتي لا مبتدأ لها ولا منتهى، إشارة الى أنّ الله هو الواحد الباقي، وهي تـذكّرنا بإلحـاح أهـل الذّكر على نداء الله " (ياسين، 2006م،ص123 .) ووظف الفنان شكل الدائرة دلالة علـى " لـا بدايـة ولانهاية ". (أبو هنطش ،2005م ، ص52.) لقد كانت لها دلالة على الجمال المطلق، الّذي تمّ التعبير عنه بصيغ جمالية تؤثّر في المتلقّي.

استعمل راسم من الطبيعة تمثيلا أيقونيا، فكساه بشيء من الرّمزيّة من خلال حسن استغلاله لعناصر تصميم العمل الفنّيّ وعلاقات التّكوين، حتى يصير ما هو مضمر أعظم ممّا ظاهر، وبالتالي يسـبغه بُعـدا ايحائيًّا بلاغيّا يجذب ويحفّز المتذوّق اللّمّاح لاكتشاف الدّلالات العميقة. وهذا ما نجده غالبا فـي الأعمـال الفنّيّة الإسلاميّة، إن الأمر" الذي لاشكّ فيه أنّ الفنّ الاسلاميّ يتوسّل بالمادّة ليعبّر عـن الإحسـاس الـدّينيّ بالحياة، وعن وجدان أخلاقيّ تماما كأصول العقيدة، لذا نجد في فنّ المعمار الإسلاميّ تحقق مبدأ ما خفي كان أعظم، ليس في معمار البيوت البسيطة فحسب، بل في القصور المشيّدة أيضا، كلاهما يُخفي أكثر ممّا يبدو للعيان. الفنّ الاسلاميّ عالم ذو خلفيّة عريضة خصبة عظيمة، غنيّ بالعناصر والرّمـوز الّتـي تثـري الفنّ ويشعر أكثر المشتغلين بالبحث في الفن الاسلاميّ بالإجلال. ذلك أنّهم يـدخلون مـع الفـنّ الاسـلاميّ رحاب عالم متناسق الوحدة يواجههم بتكامله لأنّ الاعتراف الدّينيّ يستحوذ على أعمـاقهم شـاهدين علـى أنفسهم." (ولفرد هوفمان ، 1418ه ، ص 171-172.) نلاحظ أنّ راسم أبدع فـي منمنمتـه، مـن خلـال وحدات زخرفيّة رمزيّة.

"التّعبير عن الذّات الإلهيّة منزّهة، إنّها حقيقة لا يمكن التّعبير عنها، فعدم التّعبيـر عنهـا شـيء، والتّعبير عن الحقيقة الجماليّة المتضمّنة لتلك الحقيقة الفكريّة شيء آخر، فالأوّل سـلبيّ محـض والثـاني تعبير إيجابيّ عن مضمون هذه الحقيقة السّلبيّة، ولنا أن نعترف أنّ التّصوير عن هذه الحقيقة الّتي تؤكّد أنّ الله تعالى لا يمكن التّعبير عنه بوسائل الحسّ ممّا يصعب على خيال أيّ فنّان، ولكنّه لا يسـتحيل عليـه، وهنا يكمن النّصر الّذي أحرزته عبقريّة الفنّان المسلم ... لأنّه استطاع أن يعبّر بأسلوب جماليّ مـن خلـال تكرار الموضوع التّجريديّ عن اللّانهائيّة المطلقة." (الرفاعي ، 2002م ، ص167) نلتمس من هذا القول حنكة الفنّان راسم، فهو يعي أنّ فكره الجماليّ ينافي وصف الذّات الإلهيّة بما يمكن تذوّقـه بـالحواسّ، فحوّرها إلى تجسيد يقارب صفات هذه الذّات.

وهذا راجع إلى أنّ " الفنّ الاسلاميّ في شموله إنّما يشـكّل أساسـا جوهريّـا فـي إسـقاط أبعـاد الوحدانيّة الإلهيّة وتحويله إلى نظام بصريّ ". (الرفاعي ، 2002م ، ص190.) نهل راسم وحدات جماليّـة من الطبيعة واستمدّ منها روحها، ومن الجمال الأزليّ المنزّه من التّعبير عنه، لذا استخدم الجمال الجزئـيّ للدّلالة على الكليّ الخالد، إنّه يدرك بأنّ محاكاة الطّبيعة ومضاهاة الحقيقة الباطنة لا تؤدّي به إلـى مـا يصبو اليه.

ذاك ما رآه هنري ماتيس Henri Matisse (1869-1954) عند زيارته للشّرق وتذوّقه للفـنّ الإسلاميّ، فقد أدرك سبب الإحجام عن محاكاة الطبيعة. يقـول : " إنّ الدّقّـة لـا تـؤدّي إلـى الحقيقـة، فالحقيقة ليست الصّورة المطابقة لشكل ولكنّها في شكل المطابق للمعنى الكلّيّ، لقـد كـان الفنّـان

العربيّ يسعى الى تجاوز العالم للوصول إلى عالم الغيب فإنّه عندما كان يرسم شكلا ما ... لم يكن يسعى من الصّورة الدّقّة والمحاكاة بل إلى إسقاط حدسه عند عالم غير محدود، وبقدر ما تكون الصّورة مصحّفة بقدر ما يكون ارتباطاها بالغيب قويّا، حتى يصل هذا الارتباط إلى تحويل الفكرة إلى إشارة وقلب الواقع الى رمز كلّيّ ". (بهنسي ، 1997م ، ص 23.) يثبت هذا القول مدى التّأثير الّذي تركه الفنّ الاسلاميّ في نفسه، وقد ظهر ذلك جليّا في بعض أعماله.

كما وظّف محمّد راسم الزّخرفة الهندسيّة فهي علامة أيقونيّة من مثلّثات ومربّعات نراها في المئذنة بالتماس المربّعات، لذا نرى نوافذ تشبه الشماسيات كون شبكية بالتراكب المعين. هناك أيضا في حوافّ المسجد أسفل عرائس السّماء، لقد شكّلت بتضافر الخطوط زخرفة تميّزت بإيقاع رتيب، بحيث تشابهت الوحدات مع الفترات، مع اختلاف في اللّون. نلاحظ بتشاكل وبتضايف البنية اللّونيّة والخطّيّة تجمّع الوحدات الهندسيّة، فعندما يرنو المتلقّي لهذا الدّالّ يحيله لمدلولات ألا وهي وجود حركة وهميّة دلالة عن الجمال المطلق الّذي لا يحرّك أيّ شيء في الكون إلّا بإذنه، ف"الفنّان يدرك القيمة الجماليّة للحركة فهو يحاول في لوحته...أن يُضفي عليها حركة انتقائيّة توحي بالحياة ،لكنّها تبقى حركة جماليّة جزئيّة ثابتة تفتقر الى أهمّ شرط وهو الحياة وذلك من اختصاص الخالق " . (رواس قلعة جي، 1991م ، ص 34.) لقد ابتكر راسم وحدات زخرفيّة هندسيّة، ، تشكلت حركة تقديريّة، بعناصر التّصميم البسيطة والمركّبة ، ومن خلال العلاقات القائمة بينهما بالتماس والتراكب والتضافر.

تحمل الحركة الجزئيّة والامتداد اللّانهائيّ دلالة على الجمال الأبديّ " ذلك التّكرار الّذي يوحي بالخلود واللّانهائيّة للجمال السّرمديّ، وكذلك يشير إلى الإحساس بالديناميكيّة من خلال تتابع الحركة في أشكال التّكوين، وهذا التنوع في الأشكال يوحي إلى تفاعل العناصر ديناميكيّا داخل الإطار الواحد بحيث تميل العناصر البصريّة إلى أن تتجمّع لتكون كلّا حين تتحرّك في آن واحد". (الرفاعي، 2002م، ص244.)كما استخدم عناصر وأشكالا هندسيّة تحمل رموزا دلالة على جمال وبهاء الكون*، وما ناله من الجمال الّذي تميّز بالكمال ولا يقبل التحسين.

استعمل أيضا علامات أيقونيّة متمثّلة في الزّخرفة العمائريّة منها: المحراب والأقواس والتيجان والأعمدة والنوافذ والجوسق وعرائس السّماء والقباب، وقد تميّزت بالتنوع في الأساليب الفنّيّة، إلّا أنّه لها دلالات ومعان روحيّة واحدة . يقول ثروت عكاشة: "على الرّغم من الاختلاف بين العمارات وفي بعض التّفاصيل والعناصر المعماريّة كمنحنيات القباب والعقود والتّكوينات المعماريّة للمآذن أو بعض الزّخارف، إلّا أنّها تشترك جميعها في وحدة الرّوح الاسلاميّة الكامنة وراء التّكوينات المعماريّة والتّشكيلات الزّخرفيّة الّتي أصبحت تقليدا معماريّا يحفظه البنّاؤون عن ظهر قلب وغدت هذه الاشكال الزّخرفيّة... وكأنّها اللّغة العربيّة الّتي نزل بها القرآن ويتلى بها في كافّة البلاد الإسلاميّة." (ثروت، 1994م ، ص25.)

يظهر في المنمنمة المحراب بزخرفة نباتيّة بلون ذهبيّ، وذلك دلالة على قدسيّته في توحّد المصلّين باتّجاه واحد. يقول ثروت عكاشة عن رمزيته: "يذكّرنا ((بالعتبة الابديّة)) الّتي أقامها المصريّون القدامى في مقابرهم كي تنفذ منها الرّوح الى العالم الأبديّ، وهكذا كان الحال مع القبلة، فالمتعبّد إذ لم

يستطع أن ينتهي إلى الكعبة بجسده، فلا أقلّ من أن ينتهي إليها بروحه من خلال المحراب الرمزيّ " (ثروت، 1994م ، ص25.)

كما نجد بقاعة الصّلاة أعمدة بخطوط رأسيّة*، ولتشكيل التّيجان هناك بقمّتها انحناء، ما يحيلنا بانكسار وخضوع المصلّين الّذين جاءوا بقلب منيب لأداء الصّلاة، وبابتهالاتهم وتضرّعهم تطمئنّ نفوسهم وتنشرح صدورهم. لذا وظّف الفنّان التّدرّج اللّونيّ واسع المدى* للّون الأخضر بقاعة الصّلاة، وهذه الأخيرة منحى الفنان لها شكل المستطيل* ولإطار اللّوحة دلالة على وقار ما تتّضمنه المنمنمة، وأعظم من ذلك ما يكون بقاعة الصلاة، خاصّة مع قيمة الصّفّ الأوّل وأهمّيّته.

كما نجد أقواسا تبنّاها الطّراز المغربيّ، منها الأقواس الحدويّة وقوسا واحدا مفصّصا*، نلاحظ بهذا الدّال حركات تقديرية، دلالة على الحركات الّتي يقوم بها المصلّون أثناء الصلاة، فمنح راسم للوحته شفرة فنّيّة لها خصوصيّتها نابعة من السّياق الثّقافيّ، لكن أوجد لمنمنمته هُويّتها من خلال سنن مبتكرة خشية الذّوبان في السياق، مع العلم أنّ هذا الأخير أساسيّ ومهمّ في تطوير تلك الشّفرة، فالفنّان هنا بحكم تشبّعه وتشبّثه بموروثه استلهم منه ووضع للوحته مكانًا في ذلك السّياق، من خلال ثبات انتمائه الثقافيّ المحلّيّ.

يجد هناك العديد من الفنّانين صعوبة في إبراز هُويّة أعمالهم الفنّيّة بسبب تأثّرهم الكبير بذلك السياق، ونلاحظ تأثّر راسم في هذه اللّوحة بالفنّان كمال الدّين بهزاد kamal eddin bahzad (1460-1535 م)، في منمنمته الموسومة ب "مشاهد داخل المسجد " والفنّان راسم بحنكته حتى يمنح لعمله الفنّيّ الخلود، كان يستلهم من تراثه وفي نفس الوقت يفكّر في الابتكار، وبالتّالي قدّم توليدا جديدا بالمزج بين شفرة السّياق وشفرته الخاصّة، وعليه تسهل عمليّة التّذوّق الفنّيّ من خلال السّنن المتعارف عليها بصفة جزئيّة أو كلّيّة بين الفنّان والمتلقّي، وهذا يرجع إلى خصوصيّة الشّفرة.

كذلك من الجهة الخارجيّة لهذه العمارة، علامة أيقونيّة وهي القباب هذا الدّال له رمزيّة " ترمز إلى السّماء وما يليها من عالم روحانيّ." (ياسين، 2006م ،ص237.) وتخلّلت إحدى القباب نوافذ ينفذ منها النّور إلى قاعة الصّلاة، موحية بأنّ النّور الّذي يأتينا من السّماء لا يضاهيه أيّ نور من ابتكار الإنسان، وبأنّ الله ينوّر وجه وسبيل المؤمن في الدّنيا، فهو بُشرى لما سيناله في الجنّة، فمن لم يجعل الله له نورا فما له من نور في الدّنيا والآخرة.

وحفّت أسوار المسجد والمئذنة بعرائس السّماء " تتجه رؤوسها إلى الأعلى، موحية بارتباط الأرض بالسّماء، أو بتلاحق المسلمين سواسية كأسنان المشط أمام الله " (ثروت، 1994م ، ص26.) لأن المسلم يشدّ عضده بإخوانه المسلمين، بتوادّهم وتراحمهم كالجسد الواحد. لقد استعمل الفنّان اللّون الرّماديّ الّذي يتشكّل من الأبيض الّذي يحيلنا إلى وجوه المؤمنين، والأسود* يرمز الى الحقّ والعدالة ، وعليه يمكن أن يكون للرّماديّ دلالة على تساوي المؤمنين غنيّهم وفقيرهم.

نجد أيضا جوسقا بأعلى المئذنة، وقد تميّز بقبّته على شكل هرميّ* إيحاء بخلود صوت الحقّ الّذي يرفع في بيوت الله ." لا شكّ أن المعماريّ المسلم لم يخل فكرة من دراية سيكولوجيّة حين قسم المئذنة ... تفصلها شرفات وكأنّي به قد أراد أن يجذب نظر المشاهد إلى أعلى قسرا، ويصبّ في وجدانه الإحساس بجلال المبنى ورفعته." (ثروت، 1994م ، ص29.)

بالإضافة إلى توظيف العلامة الرمزيّة المتمثّلة في الزّخرفة الرّمزيّة، عبارة عن شكل هلالي يدعى بالجامور موجود بأعلى القبّة. فالرّمز كما يقول روجي بروتو:" الرّمز تلك الوحدة التّركيبية البعيدة والمعبّرة عن توظيف واعٍ أو غير واعٍ لدلالة ما" .(يخلف، 1996، ص156.) فالرّمز رغم أنّه لا يعبّر عن المعنى بطريقة مباشرة،"فالرّمز يسهّل عمليّة الاكتشاف بإتاحته للمتلقّي فرصة الاطّلاع على الحقائق الكامنة وراء فكرة ما، أي فرصة اكتشاف ما يسمّيه روجي بروتو بعالم اللّاواعي. وقد أطلق بروتو مثل هذه التّسمية على هذا المستوى الإدراكيّ، للّدلالة على التّوظيف غير الواعي للرّموز، حيث أنّ الصّورة كثيرا ما تتضمّن في تصميماتها العامّة رموزا لا يدرك واضعوها الغاية من استخدامها بل لا يجدون تبريرا لها، شأنهم شأن الرّسّامين والنّحاة والشّعراء." (يخلف، 1996، ص157.) فالجامور علامة رمزيّة الدال ينوء بمدلول، بحيث أنّ "أشكال الأهلّة في الفنّ الإسلاميّ كانت بمثابة رموز دينية، وأنّ أصولها الرّوحيّة مستمدّة من القرآن والسنّة، و عبّر المسلم عن الشريعة والمهتدي بها برمز الهلال". (ياسين، 2006م ،ص103.)

فالعلاقة بين الدّال والمدلول هنا معلّلة بحيث أنّ فكرة ارتباط الدّال بالمسلمين، تحيلنا إلى شهر رمضان وبه ليلة خير من ألف شهر، وإلى ما أنزل فيها، كلّ هذا علّة في وجود شكل الهلال بأعلى القبّة أو المئذنة بهذه العمارة الدّينيّة فوجوده له مباشرة علاقة بالمسلمين.

كما استخدم الفنّان النسق اللّغويّ عبارة عن زخرفة كتابيّة، نراها ماثلة في أحد جدران قاعة الصّلاة في إطار دائريّ يرمز إلى الكون، والزّخرفة الكتابية دلالة على اللّغة الّتي أنزل بها القرآن والعديد من آياته تخاطب أولي الألباب عن الآلاء الّتي بالكون، فرغم توظيف هذه العلامة الأيقونيّة بصورة قليلة لكنّها ضمنيّا تحظى بسيادة، كأنّها تقدّم لنا سردا حكائيّا لدلالة النّسق الصّوريّ، فاللّغة الّتي كتب بها هذا النّسق أنزل بها الكتاب الّذي يوحّد وينصّ على مضمون النّسق الصّوريّ، فتعالق النّسقين يقدّم لنا رسالة ببلاغة مباشرة وغير مباشرة عبر ما تحتويه من رموز لدلالات مخفيّة.

4-الخاتمة :

تعتبر العالميّة من أهمّ المميّزات الّتي اتّسمت بها الحضارة الاسلاميّة، وهذا ما نلاحظه في فنونها، وذلك بامتزاجها بالفنون السّابقة وجعلها تصبّ في مجال واحد. لقد تخطّت عاملي الزّمان والمكان لتشكّل فنًّا ذا هويّة، وصارت وحدة الفنّ أوسع من وحدة اللّغة العربيّة لارتباطها بأيديولوجيّة واحدة. التّصوير الاسلاميّ، التّركيّ، الهنديّ والفارسيّ، كلّها فنون إسلاميّة، ويتعذّر علينا تحديد انتماء جنسيّة الفنّان، مع ظهور خصوصيّة كلّ واحد منهم. هناك الوحدة والتّنوّع من خلال اللّغة العربيّة باعتبارها لغة القرآن الّتي تجاوزت الحدود المكانيّة في البقاع الّتي دخلها الإسلام، ومن هنا أصبحت عاملا موحّدا. يعتبر الخط العربي وجها فنّيّا جماليّا، خاصّة بتنوّعه إلى نماذج إبداعيّة وامتزاجه بالزّخارف النباتيّة والهندسيّة والرّمزيّة والآدميّة والحيوانيّة.

ولقد استنبطنا، من خلال تحليلنا لمنمنمة "داخل المسجد، مجموعة من المعاني:

- تميّزت اللّوحة بوحدة في التّصوير الاسلاميّ، فهي نتاج لوحدة روحيّة وجماليّة.
- ظهرت الوحدة الرّوحيّة لأنّها استمدّت إلهامها من منبع واحد لكنّها متباينة في أشكالها.

- امتداد الفنّان بريشته إلى مدارس المنمنمات واقتدائه بفنّانيها، بالإضافة الى استعماله أساليب فنّيّة غربية كالمنظور لإبراز العمق.
- توظيف الزّخرفة الاسلاميّة كسبيل للّجوء الى ما وراء الواقع، فاتّسمت بالوحدة والتنوّع في التّعبير عن الكلّ من خلال الجزء، لأنّ هذا الاخير يشمل عددا من الوحدات الزخرفيّة، وبتماثلها وتكرارها اللّانهائيّ تشكّل وحدة المعنى الكلّيّ الّذي يوحي إلى منبع الجمال.
- تصوير الفنّان لأحد عمائر مدينة الجزائر دليل على شغفه وشوقه وتوقه اليها، وتشبّثه بهويّته.
- تنمّ اللّوحة عن إصرار الفنّان على إثبات انتمائه وتراثه العريق.
-استعمل راسم الزّخرفة التي كانت عبارة عن علامات رمزية وأيقونية لم تكن جزافا، ما تضمره من دلالات بمنأى عن محاكاة الواقع محورة من حقيقة حسّيّة تحيلنا إلى حقيقة باطنة.
-تشكل النّصّ البصريّ من زخرفة تفيض بالمعاني الرّمزيّة، أثبت الفنّان انتماءه الإسلاميّ والمحلّيّ لمدينته الّتي قطن بها و ما تزخر به من عمائر دينيّة ومدنيّة تزدان بالزّخرفة الثّريّة بالمعاني الضّاربة في جذور تاريخ الثّقافة الإسلاميّة.

5- الهوامش

* الشرافات أو عرائس السماء : " استعملت لتتويج الواجهات قبل الإسلام في العمائر الساسانيّة والرومانيّة ، وأوّل استعمال لهذه المباني الاسلاميّة في قصر الحير الشرقيّ، والعامّة يطلقون على الشرافات تسمية العرائس لأنّها تشبه أشكالا آدميّة تجريديّة تتلاصق أيديها وأرجلها. وقد أخذت الشرافات أشكلا متعدّدة من أشهر الشرفات المسنّنة كما في الجامع الأزهر ..." انظر : وزيري، يحيى، موسوعة عناصر العمارة الإسلاميّة ج2 ،ص127.

*"المربع يعبر عن الجهات الأصلية الأربعة أو العناصر الطبيعية، وترمز الى الثبات والكمال...الدائرة تعبر عن الكون...والنجمة عن الكون ورب الكون" انظر: عبد الناصر ياسين ، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية ، ص111.

*الخطوط الرأسية "ترمز الى الشموخ والوقار...فسوف تزداد أحاسيس القوة والصلابة حين النظر اليها، وتختفي اذا انتهى الخط الرأسي بانحناء في قمته...كرمز للضعف أو العجز أو التواضع ." انظر: محمود أبو هنطش، مبادئ التصميم ، ص43-44.

*التدرج اللوني واسع المدى "يبعث في النفس الإحساس بالراحة والهدوء." انظر: محمود أبو هنطش ،مبادئ التصميم ، ص57.

*شكل المستطيل يوحي الى "الوقار والعظمة." انظر محمود أبو هنطش ،مبادئ التصميم ،ص52.

*"العمارة المغربية والأندلسية فلقد تبنت عقد حدوة الفرس ...كما اهتم المغاربة بالعقد المفصص ."انظر: يحي وزيري ،موسوعة عناصر العمارة الإسلامية ج2 ، ص61.

* "يشير بعض العلماء الى أن اللون الأسود كان يرمز الى الحق والعدالة." انظر: عبد الناصر ياسين ،الرمزية الدينية للزخرفة الإسلامية ،265 .

*الشكل الهرمي يوحي الى "دوام." انظر: محمود أبو هنطش ، ص52.

قائمة المصادر والمراجع:

1- أنصار محمد عوض الله الرفاعي، الأصول الجمالية للفن الاسلامي ، رسالة لنيل شهادة دكتوراه ، أصول التربية الفنية، محمد نبيل الحسيني ، عبد الغني الشال ، قسم علوم التربية ،كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، 2002م . انظر الرابط :
https://ia803105.us.archive.org/10/items/ktp2019-bskn6230/ktp2019-bskn6230.pdf

2- ثروت عكاشة ، القيم الجمالية في العمارة الاسلامية ، دار الشروق ، ،ط1، القاهرة،1994م.
حلا الصابوني، ملخص الفن الإسلامي في المشرق العربي منذ نشأته حتى القرن العاشر في نماذج من الفنون الجدارية ، مجلة جامعة دمشق للعلوم والهندسة ،المجلد الخامس والعشرون ، العدد الثاني ، 2009م.انظر الرابط
http://www.damascusuniversity.edu.sy/mag/eng/images/stories/hla.pdf

3-صالح أحمد الشامي ، الفن الإسلامي التزام وابتداع ، دار القلم، ط1، دمشق ، 1990.

4-عبد الناصر ياسين، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي ، دار زهراء الشرق،ط1، القاهرة ، 2006م .

5-عبد الفتاح رواس قلعة جي ، مدخل إلى علم الجمال الإسلامي ، دار قتيبة، ط1 ، بيروت، 1991م.

6-عفيف بهنسي ، جمالية الفن العربي ، عالم المعرفة، ب ط، الكويت ، 1978.

7-عفيف بهنسي ، الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية ، دار الكتاب العربي، 1ط، دمشق ، 1997م.

8- فايزة يخلف، دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية — دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من إعلانات مجلة "الثورة الإفريقية " ،رسالة لنيل شهادة ماجيستر في علوم الإعلام والاتصال ،نصر الدين لعياضي ، معهد علوم الإعلام والاتصال ، جامعة الجزائر ، جوان 1996.

10-محمود أبو هنطش ، مبادئ التصميم ، دار البركة، ط1 ،عمان ،2005م .

11-مراد ولفرد هوفمان ، الاسلام كبديل ، ترجمة محمد غريب ، العبيكان ، الرياض، 1418ه.

12-وزيري يحيى، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية ،ج2 ، مكتبة مدبولي،ط1 ، القاهرة ، 1999م.

13-KHadda Mohamed,Mohamed Racim Miniaturiste Algérien,entreprise nationale du livre,alger, 1990, p29.

6-الملاحق:

منمنمة مشاهد في المسجد : بستان سعدي الشيرازي. هراة 1488 تصوير كمال الدين بهزاد ، دار الكتب المصرية نقلا عن : ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص443.

Miniature Mohamed Racim, Intérieur de Mosquée. Cité par: Mohamed KHadda, Mohamed Racim Miniaturiste Algérien,p29

الأنساق الثقافية المضمرة في الرواية العربية المعاصرة
"كن خائنا تكن أجمل" لعبد الرحمان مروان حمدان أنموذجا.

Implicit cultural patterns in the contemporary Arabic novel
Be a traitor be the most by Abdel Rahman Marwan Hamdan beautiful .model

أسامة حمدوش

باحث في سلك الدكتوراه، مختبر الدراسات الأدبية واللسانية وعلوم الإعلام والتواصل -كلية الأدب والعلوم الإنسانية فاس-جامعة سيدي محمد بن عبد الله سايس، المغرب.

تخصص: الدراسات الثقافية.

عضو بالمركز الأكاديمي للدراسات الثقافية والأبحاث التربوية

البريد الالكتروني: hamdouch.oussama7@gmail.com

ملخص المقال:

يهدف هذا المقال"الأنساق الثقافية المضمرة في الرواية العربية المعاصرة، كن خائنا تكن أجمل أنموذجا" إلى كشف الأنساق الثقافية المضمرة في النص الروائي العربي المعاصر، ذلك من منظور تطبيق مقولات النقد الثقافي كما أسس لها الناقد السعودي عبد الله الغدامي بكتبه النقدية القيمة، وأيضا ربط الأدب بمفاهيم الدراسات الثقافية عبر كشف الدلالات الثقافية الخفية التي يحملها الخطاب الروائي، فالرواية تعكس قيما ودلالات رمزية ثاوية خلف عباءة الجمالي، من هوية ثقافية منفتحة ومنغلقة، وصراع المركز والهامش بين عائلة عبد الله التي تمثل المركز وعائلة روان التي تمثل الهامش، ناهيك عن الخلفية الثقافية والدينية المؤطرة للجمال الأنثوي من خلال تمثل عبد الله المستقى من معين الثقافة العربية الإسلامية، لتعكس رواية كن خائنا تكن أجمل الواقع العربي المعيش الذي يحبل بتناقض القيم وصراع الأجيال واختلاف المنطلقات الثقافية ومدى تأثيرها في الاختيارات المصيرية للفرد والمجتمع، ومن ثمة طبقنا مفاهيم ومقولات الطرح الثقافي الجديد على هذه الرواية.

الكلمات المفتاحية:

الرواية المعاصرة، الأنساق الثقافية، الهوية، المركز والهامش.

ABSTRACT:

This article aims to reveal the implicit cultural patterns in the contemporary Arab novel, be a traitor, be the most beautiful model, to reveal the implicit cultural patterns in the contemporary Arab novel text, from the perspective of applying the categories of cultural criticism as established by the Saudi critic Abdullah Al-Ghadami with his valuable critical books, and also linking Literature with the concepts of cultural studies by revealing the hidden cultural connotations carried by the narrative discourse. The novel reflects values and symbolic connotations behind the aesthetic mantle of an open and closed cultural identity.

And the conflict between the center and the margin between the Abdullah family, which represents the center and the Rawan family, which represents the margin, not to mention the cultural and religious background that frames the feminine beauty through Abdullah÷s representation, which is derived from the specific Arab-Islamic culture, to reflect the novel ”Be a traitor‘ that is the most beautiful Arab living reality that is loaded with contradictory values and conflict Generations and the different cultural perspectives and their impact on the fateful choices of the individual and society, and from there we applied the concepts and statements of the new cultural proposition to this novel.

key words: Contemporary novel, cultural patterns, identity, center and margin.

مقدمة:

عرف النقد الأدبي جملة من التحولات والمقاربات والمناهج النقدية التي تطرقت لتحليل ومدارسة النص الأدبي، وخاصة منه الرواية العربية المعاصرة، التي شهدت تحولات وتغيرات في جغرافية الصناعة الشكلية والمضمونية لبناء النص الروائي، ليصبح النص الأدبي أمام طيف المناهج النقدية يقطع ويؤول ويبنى معناه على "سرير بروكرست" النقدي لدى كل ناقد على حدة وفقا للمنهج النقدي الذي يتواءم وقناعاته وفكره من حافة، ومن حافة أخرى ما يتماشى وخصويات النص المنقود، لكي لا يقع تعسف على النص، لكون ليس كل نص أدبي يقبل كل التأويلات والقراءات.

من هذا المنطلق شهدت خارطة النقد الأدبي مناهج متنوعة من منهج بنيوي، منهج السيميائي، المنهج الاجتماعي، منهج التحليل النفسي، المنهج الأنثربولوجي، ومع بزوغ نور شمس "الدراسات الثقافية stadies culture" في ستينات القرن الماضي في جامعة برمنغهام ببريطانيا عام 1964، صار التحليل الثقافي للنصوص مطلوبا وممكنا وضروريا للنصوص الأدبية ضرورة الماء والهواء على حد تعبير "طه حسين"، بحيث يمكن اعتبار النص الأدبي الروائي في عرف وجوهر مناهج التحليل الثقافي "إناء ثقافيا حاملا لقيم وأخلاق وعادات ومعتقدات ثقافية حابلة بالموروث والخزان الثقافي والاجتماعي الذي عاشت بين ظهرانيه مجموعة بشرية معينة، ومن ثم رصد التحولات التاريخية والاجتماعية والقيمية والروحية لهذه المجموعة البشرية".

وتحمل رواية "كن خائنا تكن أجمل" للكاتب الأردني عبد الرحمن مروان حمدان ثلة من التحليلات والتأويلات، رغم أن هذه الرواية حسب اقلام نقدية ذهبت منزعا تجاريا وسوقيا مما أفقدها قيمتها الأدبية والنقدية، لكنها تحمل وفق التحليل الثقافي للذهنية العربية سياقات ثقافية مضمرة ينبغي التوقف عندها ومساءلتها بجرأة حول مآل قيمنا العربية وتربيتنا المتناقضة، ومن ثمة تحليل الصور القيمية والروحية وتمثلات شخصياتها، لكونها تعكس بنية مجتمعية تتسم ببعض الهشاشة المجتمعية لمجتمع عربي تتلون قيمه تلون الحرباء مع الأشياء بمصالح براغماتية ذاتية صرفة، مما يطرح سؤال القيم والإنسان الذي تناوله البروفسور المغربي المهدي المنجرة، وأيضا السوسيولوجية المغربية فاطمة المرنيسي، وهو ما يقتضي منا التحليل الثقافي والسوسيولوجي لقيم هذه الرواية.

في هذا الصدد فرواية "كن خائنا تكن أجمل" تحمل بين طياتها مفهوم الهوية الثقافية العربية بين البيئة المنغلقة والبيئات المنفتحة، ومن هنا قد نكون أمام صراع الهويات المنغلقة والمتفتحة، وصراع الأجيال بين الجيل القديم والجيل الحديث، وأيضا الصراع الطبقي بين فئة العمال وفئة المثقفين بين أسرة "روان" التي يعمل أبوها نجارا، وأسرة "عبد الله" الذي كان أبوه دكتورا ينتمي لفئة المثقفين، وصراع عائلة"عبد الله" التي قد تمثل "المركز" وعائلة "روان" التي قد تمثل الهامش، مما عرقل العلاقة العاطفية والاجتماعية والتمثلات الذهنية والنظرة التي تنظر بها كل عائلة للعائلة الأخرى، ناهيك عن تحليل الكاتب لأزمة المثقف العربي بين التنظير والواقع من خلال العالم الروائي لرواية "كن خائنا تكن أجمل".

بطبيعة الحال لا نقصد هنا بالنقد الثقافي نقد الثقافة بكل تأكيد؛ بل إن ما نعنيه بالنقد الثقافي دراسة الأنساق الثقافية المضمرة في الرواية العربية المعاصرة عبر التنقيب والكشف عن الأنماط المضمرة المحتبئة تحت عباءة الجمالي في النصوص الإبداعية، وقد أخذنا هنا كأنموذج رواية كن خائنا تكن أجمل.

الأدب من منظور الدرسات الثقافية والنقد الثقافي.

في سياق تطبيقات أهمية الثقافة كنسق مضمر يتجلى في أنماط التعبير البشري في مختلف تلويناتها المتشعبة والشائكة، يذهب دوني كوش في كتابه مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، إلى أن: "الثقافة تنشأ عن روح الشعب وعن عبقريته، والأمة الثقافية تسبق الأمة السياسية وتستدعيها. وتبدو الثقافة كمجموعة من الفتوحات الفنية والفكرية والأخلاقية التي تشكل ميراث أمة ما، وتَعْتَبِرُ هذا الميراث متحققاً بشكل نهائي وهو يؤسس وحدتها" **(دوني كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية**، 2002).

ساهم تخصص الدراسات الثقافية في تقديم مقاربة جديدة للأدب، بحيث أصبح النقد الثقافي ومعه الدراسات الثقافية ينظر للأدب كأنساق داخلية مضمرة، يعبر عن ثقافة معينة ومجموعة بشرية أنتجته، ولعل الناقد إدريس الخضراوي يعتبر من أبرز من أسهم إسهاما مرموقا ببحوثه الجادة في هذا الباب، ويذهب إلى أن النص الأدبي المعاصر ينهض على خلفية ثقافية ينبغي النظر لها وتحليلها وإمعان النظر فيها؛ بل الأكثر من ذلك فالنص يقبل تأويلات متعددة، بحيث يتجاوز ما هو ثقافي أيضاً إلى أسئلة تخص الانتماء والذات والآخر، ويعبر عن ذلك بقوله: "اذا اختزل هذا المدخل عناصر الأرضية التي بني على أساسها النقد الثقافي أسئلته، مركزا على التفكير في النص الأدبي، ليس كمعطى مألوف، بل كإدراك للتناول الثقافي الذي يخلقه الإنسان، ويجعله مدونة لنشاطه، وبذلك يصبح الأمر خاضعا. تجاوزا. إلى تمرس بنيوي. نصي تكويني. اجتماعي وتاريخي ومعرفي و..، بحيث إن هذا التمثل لا يكتفي بالعودة إلى المكون الثقافي فقط، وهو ما قد يلاحظه البعض، بل إلى سياقات مختلفة، تؤسس للنص عبوره إلى أسئلة الانتماء والذات والآخر، وبالتالي إلى [[تأويلات إيديولوجية جديدة]] تعكس آراء ومعتقدات الدارسين الثقافيين" **(إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار**، 2012).

يلاحظ الدكتور سعيد يقطين وهو يقدم لكتاب: "الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار" للدكتور إدريس الخضراوي أن السرديات ينبغي ربطها بالغايات والخطابات الثقافية والسياسية واستكناه ابعادها الخفية المضمرة من أيديولوجيا خفية دون الغطرسة فقط في الآليات الشكلية أثناء تحليل المتون أو النصوص، حيث وضح: "إن العلم الأدبي، وفق هذا التصور، نشاط ثقافي ومعرفي ينشغل بالنص الأدبي باعتباره هو أيضاً نشاطا ثقافيا إنسانيا، وبحسب تطوره في مقاربة التعبير والمحتوى، الخطاب أو القصة، يندرج في ملامسة مختلف الأمور التي يتطلبها النص الأدبي ويستدعيها، بناء على ما يفرضه الواقع العلمي أولا (تطور المعرفة)، والواقع العملي ثانيا، بهذه الرؤية يختط علم الأدب لنفسه موقعا خاصا ومتميزا في تاريخ الثقافة والعلوم الإنسانية معا، وبذلك اشتغل النقد الأدبي الذي تشكل في أحضان وهذا العلم الأدبي متتبعا خطاه في تحليل النصوص من منظور سيميائي أو سردي منشغلا بقضايا فهم النص لا تأويله، ومهتما بإدراك آليات اشتغاله، لا ملابساته المحيطة به، وكان أن جاء النقد الثقافي" **(إدريس الخضراوي، الأدب موضوعا للدراسات الثقافية**، 2007).

ويبين الدكتور إدريس الخضراوي أن النص السردي مليء بالأنساق الرمزية والأبعاد الثقافية المضمرة من عادات وطقوس وتقاليد، ناهيك عن صراع الهامش والمركز والصراع الطبقي، والهوية الثقافية... وغيرها، بقوله: "والنص السردي العربي المعاصر من أهم وسائل التعبير التي تتشيد فيها هذه الرؤى الجديدة، فاهتمامه الموسع بالثقافة واشتغاله جماليا على التاريخ وفق قراءة واجتهاد مغايرين، يحقق للتخييل دورا معرفيا أساسيا، يتمرد على العقلانية الديكارتية التي لم تعترف له بإسهام يذكر في بناء المعرفة والتأسيس لمنعطفاتها" **(إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار**، 2012).

على هذا الأساس يذهب الطرح الثقافي بعيدا في قراءة البنى المضمرة للنصوص، فالنص من منظور الدراسات الثقافية ليس بريئا ككل خطاب بشري، لأنه لا توجد خطابات بريئة في تخصص كالدراسات الثقافية، وفقا لهذا المنطلق الهام يوضح الدكتور إدريس الخضراوي هذا الطرح بقوله: "بما أن هذا الطرح يتخذ من محاولة انتهاك النسق المتعالي للنص بؤرة له، فإنه يخضع بالضرورة إلى شروط التفكيك والهدم لإعادة بناء شعرية الخطاب وإبدالاتها الثقافية، وذلك قصد معاينة التمثيل الرمزي الذي تخفيه سلطة النص، أو تجعله خادعا من خلال تشكلاته، بحيث إن وظيفة النص الأدبي هي أصلاً ثقافية، يمكنها أن تنفتح على القراءة الاجتماعية والأنثروبولوجية والتاريخية، لأن الوظيفة هنا تلعب دورا مركزيا يعيد طرح سؤال الهيمنة التي تبرر الشرعية الرمزية المتمثلة في المتعالي النصي، ولعل هذا نجده في علمي السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا، حينما يفسران الوظيفة بأنها الوظيفة بأنها لا تخرج عن نسق، جرائم الغرب الاستعماري" **((إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار**، 2012).

وفي كون الرواية تستبطن أنساقاً ثقافية مضمرة يقول الدكتور إدريس الخضراوي: "على هذا النحو فالرواية العربية المعاصرة وهي تندرج ضمن الحركة الفكرية الشاملة بكل همومها وأسئلتها ورهاناتها، يمكن أن يكون إسهامها لافتا في تحرير الذات" **(إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار**، 2012).

مفهوم النقد الثقافي.

ولد النقد الثقافي من رحم تخصص علمي كبير هو الدراسات الثقافية التي يستظِل بمظلَّتها النقد الثقافي، ويشمل النقد الثقافي نصوصاً متنوعة من موسيقى ورقص وألعاب الفيديو والسينما والموضة والطبخ والأزياء...وغيرها.

يعرف الناقد السعودي عبد الله الغدامي النقد الثقافي بأنه: "يبين الأبعاد الاجتماعية والتاريخية لنص معين، ومدى تفاعله مع الثقافة، كما يربط بين البنية اللفظية والوضع الاجتماعي والفكري والثقافي فهو: "فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية مَعْنِيٌّ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء. من حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثقافي الجمعي. وهو لذا مَعْنِيٌّ بكشف لا جمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة (البلاغي/ الجمالي)، وكما أن لدينا نظريات في جماليات القبح، مما هو إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنما المقصود بنظرية القبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي والحس النقدي" **(د. عبد الله محمد الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، 2001).

فهو يتضمن جميع النصوص سواء كانت مكتوبة أو منطوقة أو ممارسات بشرية تعبر عن أنماط ثقافية متنوعة، لذلك وسعت الدراسات الثقافية من مفهوم النص ومعه اتسع أفق النقد الثقافي في النظر في الظواهر السوسيوثقافية بمختلف مشاربها وأطيافها وألوانها، ويجيبنا الناقد صلاح قنصوة عن سؤال مهم، هو ماهية النقد الثقافي وحدوده، حيث طرح سؤالاً مهماً: ماذا نقصد بالنقد الثقافي؟ فأجابنا بنظره الحصيف قائلا: "النقد الثقافي مصطلح حديثٌ جداً، ولم يُقَدَّر له الذيوع أخيراً إلا بِمَقْدَمِ المتغيرات والعوامل التي أدت إلى العولمة وما بعد الحداثة، فلا يُعَدُّ نتيجة لها بقدر ماهو شريكٌ ينبع من نفس المصادر، وينتسب إلى ذات المناخ" **(صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي،2002)**.

ويعتبر النقد الثقافي ممارسة ثقافية على النصوص لكشف الأبعاد والرسائل المضمرة في النصوص الثقافية، فهو لا يمكن اعتباره منهجا ولا مذهبا ولا نظرية ولا مجالاً تخصّصيّاً، وهذا الطرح المهم يكشفه الناقد صلاح قنصوة بتعبيره: "وهو ليس منهجا بين مناهج أخرى، أو مذهبا أو نظرية، كما أنه ليس فرعاً أو مجالا متخصصا من بين فروع المعرفة ومجالاتها، بل هو ممارسة أو فاعلية تتوفر على دَرْسِ كل ما تنتجه الثقافة من نصوص سواء كانت مادية أو فكرية، يعني النص هنا كل ممارسة قولاً وفعلاً، تُوَلِّدُ معنى أو دلالة" **(صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، 2002).**

الكتابة التجارية وموضة دور النشر المعاصرة.

غدت الكتابة الإبداعية للإنسان المعاصر تتجه صوب منحى تجاري سوقي في بعض الأحيان أكثر من التركيز على العمق الفكري والأدبي للابداع، فهناك من سقط ضحية التجريب في الرواية أو الشعر ونسي المضمون، مما خلق لنا كتابات مبهرة شكلا ومتبرجة مضمونا، كأنها تناجي التجريب في حليه ورونقه البراني دون للاهتمام بالبعد الجواني، والكتابة التي تخوض مآل التجريب الشكلي دون العمق الفكري مصيرها الموت حاضرا ومستقلا، لأن خوض غمار التجريب ينبغي أن يرافقه العمق الفكري لكل عمل ابداعي وإلا صار وشيا مكانه العرض في المعارض التمثيلية البعيدة عن الثقافة الرصينة.

نجد هذا السياق التجاري والتوجيهي للقارئ في مستهل الرواية بحيث يقدم الروائي تحذيرات يهيب بها المقبلين على الزواج أو الذين هم في مرحلة الخطوبة، لكي لا يقرأوا الرواية لأنها قد تؤثر سلبا على قناعاتهم، مما سيؤدي بهم حتما إلى الفراق وعدم الزواج، وهنا يخاطب الكاتب القارئ الغبي فقط، ولم يأخذ بعين الاعتبار أن الإنسان قناعة ولا يمكن توجيهه بعبارات مراهقة ليتخلى عن محبوبة قلبه وسيدة حياته وامرأته المستقبلية.

يتضح هذا في بداية الرواية بقول الكاتب: "يمنع قراءة هذه الرواية من قبل الشباب المقبلين على الزواج ومن هم في مرحلة الخطبة، لأن قراءتها قد تتسبب في إنهاء زواجهم قبل أن يبدأ" (عبد الرحمن مروان حمدان، **كن خائنا تكن أجمل، 2016).** وهنا يفترض الكاتب نوعا من القراء السدج المبتدئين الذين يتأثرون بالكتب، وهي مرحلة جنينية لابد أن يمر منها قل قارئ كيفما كان، كما يستطرد الكاتب في نفس التحذير الذي عنونه بالهام، لما تبرأ بقوله: "وأخلي مسؤوليتي أمام الله من أي تغيير قد يحدث في شخصية كل إنسان يقرأها وما قد تسببه له من هواجس وأفكار شيطانية وعقد" (عبد الرحمن مروان حمدان، **كن خائنا تكن أجمل، 2016).**

وهنا نرى أنفسنا قد تحولنا من العمق الرصين لكل إبداع بشري باعتباره عالما تأويليا لا تحده حدود، إلى نوع من الكتابة التجارية التي يعمل كاتبها على ممارسة فن الاغواء والتشويق على القراء، لكي يزداد شوقهم واقبالهم على قراءة العمل الروائي من العتبات الأولى، وعلى هذا الأساس يصنع لنفسه قارئا يحدد هو مواصفاته، في حين أن القارئ حسب المنظر الإيطالي أمبرتو إيكو أنواع متعددة.

هكذا نرى أن الكتابة الحديثة ودور النشر غدت تعتمد على الجانب الشكلي وسلطة الغلاف وجمالية العتبات النصية الخارجية، لأنها تضع في عين الاعتبار قارئا جديدا هشا غزته الفضائيات والموضة والثورة التكنولوجية العاصفة بآمال البشرية جمعاء في العالم الثالث قاطبة.

سلطة العتبات النصية وخلخلة أفق التلقي.

تخطو رواية كن خائنا تكن أجمل مسارا يتسم بطابع السلطوية والتوجيه للقارئ، وكأنها ليست عملا إبداعيا، لأن الإبداع يعتمد على حرية القراءة وإطلاق عنان حرية القارئ للتأويل كيفما شاء دون سلطوية

وتوجيه لمسارات القراءة كما يفعل الروائي عبد الرحمن حمدان، فهو يوجه القارئ ويقطع طريق حريته للتأويل ويحدد الفئة التي ينبغي عليها قراءة هذه الرواية، وكأننا أمام فيلم أو مسلسل أو برنامج تلفزي يحدد الفئة المستهدفة التي ينبغي عليها قراءة هذا العمل، فهو يصادر ويجني على حرية القارئ عبر تحديد الفئة الممنوعة من قراءة الرواية.

يضطلع هذا الإرشاد البدئي بدور توجيهي لكن ليست هذه هي رهانات الكاتب، حيث لما نقرأ بتمعن أحداث الرواية يجد قيما عظيمة تتسم بالوفاء والتمرد على سلطة المجتمع الأبيسي، من خلال كسر هيمنة العقلية الذكورية العربية، والتي وقفت في البداية حائلا دون موافقة أب عبد الله على الزواج من روان مطبقا السلطوية الذكورية الأنانية في أبشع وأعنف أنواعها، ويعزى سبب الرفض لكون الطبقة الاجتماعية التي تنحدر منها روان في مخيال أب عبد الله هشة اجتماعيا وفقيرة معدمة، فهو يدعي النقاء والتفوق والشرف والثقافة، كما يرى أن ابنه ينتمي لأسرة وعائلة مثقفة واعية من طبقة اجتماعية في المستوى، حيث تمثل عائلة عبد الله (المركز) وتمثل عائلة روان (الهامش) في عالم معقد التركيب اجتماعيا وثقافيا، ويؤدي ضريبة هذا التعصب والشوفينية الذكورية غير العادلة العالم برمته والمجتمعات بأسرها.

ومن باب النقد الموضوعي الحصيف والتساؤل المشروع يبدو أن الروائي يوجه صنفا من القراء، لأن الناقد الفطن والمثقف الكاريزما لا أعتقد أن يتأثر بقراءة هذه التجربة لا في فترة الخطوبة أو أثناء العلاقة العاطفية، لأن العلاقة الرصينة لا تهتز أركانها تبنى على الثقة وقيم أصيلة وعدم التخلي عن الوعود كيفما كانت الظروف، ومن ثمة فهي تجربة نسبية وليست مطلقة، وليست كل تجربة تستحق أن تقتدي بها ونضعها مثلا أعلى اللهم إذا كانت مبنية على أسس عقلانية وقيم أخلاقية أصيلة.

صراع الهويات المنفتحة والمنغلقة ومقاربة النوع.

تهيمن على العالم الروائي لرواية "كن خائنا تكن أجمل" أنساق ثقافية مضمرة خطيرة تتمثل في اشتعال لهيب الصراع والتناقض بين الهوية المنفتحة والمنغلقة، فالهوية المنفتحة تتعلق هنا بالبيئة المنفتحة على مقاربة النوع وقبول فكرة اختلاط الأجناس بين الذكور والإناث والانفتاح على الآخر المختلف عني جنسا بشكل عادي في المدارس والجامعات والعمل وشتى مجالات الحياة، وينعكس هذا في تمثل صديقات عبد الله ومنظورهم له، من خلال السلوكيات المفرطة في الخجل والتي كان يتصرف بها عبد الله، فهن ألفن رؤية الرجال يمعنون النظر في النساء بشكل فيه التدقيق وبعض الاعجاب أو التحرش والتركيز على تفاصيلهم المغرية والمثيرة عكس عبد الله الخجول لدرجة أنه يحدثهن وهو مطأطأ الرأس دون النظر في أعينهم وتفاصيلهم.

ومن منظور الأنساق الثقافية المضمرة يبدو أن عبد الله ينتمي إلى الهوية أو البيئة المنغلقة، فهو خجول كثيرا من الجنس اللطيف، كما لا يقدر على رفع رأسه وهو يرد تحية السلام أو يحدث بعضهن، ومرجع ذلك كونه ينحدر من بيئة إسلامية محافظة على قيمها التقليدية الموروثة، فهو تلقى دراسته في أحد الجامعات في المملكة العربية السعودية، وهذه الجامعة درس فيها مع الذكور فقط وتحرم قطعا الاختلاط مع الإناث، لذلك فهو يمثل الهوية المنغلقة، ويتضح هذا بقوة في قول السارد: "أما باقي الفريق فقد كان من الإناث مما زاد من خجل عبد الله وهو الرجل الذي لم يعتد على مرافقة الجنس اللطيف في مراحل حياته السابقة. فقد تعلم بعد أن تخرج من مدرسته الابتدائية في مدارس دينية غير مختلطة. وفي الجامعة لم يختلط بأي أنثى حيث أكمل دراسته الجامعية في المملكة العربية السعودية، بمنحة حصل عليها من

الملحقية الثقافية السعودية في العاصمة عمان. لذاك كان الاختلاط بالجنس اللطيف هو شيء جديد شديد الصعوبة والغرابة بالنسبة له" (عبد الرحمن مروان حمدان، **كن خائنا تكن أجمل، 2016**).

الجمال كنسق ثقافي في الحضارة العربية الإسلامية.

تعكس شخصيات رواية "كن خائنا تكن أجمل" بعضا من ملامح ومواصفات الجمال في الثقافة العربية كما هو متواضع عليه، فروان حسب تعبير السارد تمثل ملمحا من ملامح المرأة الجميلة في الثقافة العربية، على اعتبار أنه لكل ثقافة مواصفات جمالية تميزها عن الثقافات الأخرى، فمواضعات الجمال في الثقافة المغربية ليس هو نفسه في الثقافة السعودية أو الإماراتية أو الجزائرية، ناهيك عن اختلافه بين الثقافات الأوربية والآسيوية والإفريقية والأمريكية، ورغم وجود بعض الصفات الكونية المشتركة إلا أنه لكل قوم أو مجتمع صفاته ومواضعاته الخاصة، والتي تنبع من معين الثقافة والمعتقد والعادات والتقاليد التي نشأ الفرد بين ظهرانيها، زد على ذلك كون الجمال في الثقافة الواحدة يختلف من منطقة لأخرى، فالجمال في المناطق الجبلية ليس هو نفسه في المناطق الصحراوية أو الأمازيغية أو السوسية في المملكة المغربية على سبيل المثال لا الحصر.

بالغطرسة في صفات جمال شخصيات الرواية نجد تمثل عبد الله للجمال الذي أبهره وأعجب به حتى الهيام في شخص محبوبته روان ينبع من معين ثقافته العربية الإسلامية، لأنه ينحدر من بيئة إسلامية محافظة وتربى تربية عربية لها قيمها وقناعاتها ومواضعاتها الجمالية والقيمية والأخلاقية، وفي هذا الصدد يقول السارد: "تجرأ عبد الله ذات مرة ونظر إلى وجه تلك المتمردة من باب الفضول: فرأى ما رآه من جمال عربي يسرُّ الناظرين. سمراء جميلية الوجه كحيلة العينين. نحيلية الجسم طاغية الأنوثة، منتفخة الصدر والردفين. لا هي طويلة ولا هي قصيرة، بل بين بين. حسناء في صدرها وفي ردفها وفي كل حين" (عبد الرحمن مروان حمدان، **كن خائنا تكن أجمل، 2016**).

بالتأمل مليا في ثنايا هذا النص فهو يحمل بين طياته أنساقا ثقافية مضمرة تتعلق بصفات الجمال في الثقافة العربية، وهو يمثل هوية ثقافية خاصة بتمثلات الرجل الشرقي لجمال أنثاه التي يحلم بها في مخيلته، والتي شيد صفاتها من معين الثقافة التي نشأ عليها، فالجمال هنا حسب تصور عبد الله جمال عربي المنبع وليس أوروبي أو غير ذلك، لأنه يفتخر بالهوية العربية الإسلامية التي ينتمي إليها، وليس مستلبا ثقافيا ويحلم بالمرأة الأوروبية بجمالها الساحر أو ما شابه ذلك، وهي سمراء وليست شقراء أو أي لون بشرة أخرى، والإنسان العربي بشكل عام يميل في اختياراته الجمالية إلى اللون الأسمر أو البياض ربما أكثر من أي لون آخر، رغم أن الجمال لا لون له ولا هوية ولا ديانة تؤطره، لكونه يوجد في كل القارات المتنوعة ونسبي وليس مطلق.

أما على مستوى الجسد أو البنية المورفولوجية فهي طاغية الأنوثة منتفخة الصدر والردفين، كما أنها جميلة الوجه وكحيلة العينين، وتعني كحيلة العينين صفة عربية تتعلق بما أوصى عليه الرسول الأمين من ثقافة السواك والكحل، فالمرأة العربية أولت اهتماما متزايدا لمادة الكحل على مر التاريخ لتزيين جمال عينيها وإبراز سحرها المثير، وكذلك فهي لا قصيرة ولا طويلية، أي بين بين، ويرجع عدم قصرها وعدم إفراطها في الطول إلى قصيدة كعب بن زهير المشهورة "بانت سعاد" والتي يقول فيها الشاعر:

هيفاء* مُقْبِلَةً* عَجْزاءَ* مُدْبِرَةً **** لا يُشْتَكى قِصَرٌ* منها ولا طولُ (**ثلاثية البردة، بردة الرسول صلى الله عليه وسلم، حسن حسين**).

وبتحليلنا لهذا الخطاب المضمر في ثنايا النص الروائي نرى أن عبد الله يستقي عدم قصر وطول المرأة المفرط من التراث الشعري العربي القديم، لأن الشعر ديوان أمة عربية لم يكن لها ديوان قبل، وهذا الديوان يأتي في الرتبة الثانية بعد القرآن الكريم، ناهيك عن أن النقاد رأوا في تلك المرحلة من تاريخ الحضارة العربية الإسلامية أن الأمور التي تستعصي عليهم تفسيرها في القرآن إن وجدت، فيمكن لهم العودة للشعر لتفسيرها إن وجدت مطروحة في قضايا الشعراء، لأن "الشعر كلام موزون مقفى" ينطق عن حكمة وسليقة عربية فطنة تعبر عن عبقرية لا مثيل لها آنذاك وإلى حدود اليوم، رغم تلك الاختلافات التي وفقت من الشعر موقف المعارضة آنئذ كمذهب الناقد الحصيف "ابن قتيبة" الذي رأى في ميزانه النقدي أن "الشعر نكد بابه الشر، فإذا دخل باب الخير لان" لكن هذا مذهب وقضية نقدية أخرى ليس هذا موطنها.

ولعل المضمر في هذا النص يتجسد في كون مواضعات ومواصفات الجمال في ذهن عبد الله من خلال نظرته لمحبوبته له امتداد وأصول شعرية ودينية وتراثية عريقة في الثقافة العربية الإسلامية، وهو ليس محض صدفة عابرة وردت في هذه الرواية، وما يزيد من تأكيد هذا قول السارد: "جمالها هو ذلك الجمال العربي الذي تنتجه أرض الحجاز بسماره وعيونه وعوده المياس الذي لا يشبهه جمال أي فتاة أخرى على هذا الكوكب" (عبد الرحمن مروان حمدان، **كن خائنا تكن أجمل، 2016**).

الصراع الطبقي وجدلية المركز والهامش.

تشتعل نار الصراع الطبقي بعنف وقساوة مريرة داخل العالم الروائي للروائي عبد الرحمن مروان حمدان، وهذا الصراع يعزى إلى تناطح الطبقات الاجتماعية التي تنحدر منها كل طبقة اجتماعية في الرواية، وهذا أمر طبيعي فالرواية تعبر عن البيئة الاجتماعية التي ترعرعت فيها شخصيات النص الروائي، وتجلو على سطح رواية "كن خائنا تكن أجمل" صراعات طبقية واضحة المعالم، مما عرض هذه الرواية للمقروؤية رغم النقد العاصف الذي وجدته من لدن القراء، كما أن ثيمة الحب تنهض وتتعضد لما تتأسس على صراع الأضداد والتناقض الاجتماعي والعنف الطبقي بين المركز والهامش وبين الطبقات البروليتارية والبورجوازية أو ربما الطبقة الوسطى حسب ما ورد في هذه الرواية.

ولا غرو أن الحب لا هوية له ولا وطن ولا دين، فهو يتحدى كل صراع طبقي وأيديولوجي كيفما كان، بل يحيى لما يتعرض للرفض واللاقبول بسبب اجتماعي أو ثقافي أو ديني أيديولوجي محض، وبتصفح خبايا هذا النص نجد أن عائلة عبد الله تمثل المركز أما عائلة روان فتمثل الهامش، ومن ثمة أثرى العنف الطبقي والصراع الاجتماعي المحتدم بين المركز والهامش البعد الاجتماعي والجانب الجمالي في تلقي رواية "كن خائنا تكن أجمل"، ولعل ما يثبت الصراع الطبقي بين المركز والهامش هو قول السارد: "فخاطبه والده بصوت الناصح قائلا له: لأنك تستحق الأفضل من تلك الفتاة. أنت شاب متعلم مثقف ويجب عليك أن تختار زوجة ترفعك وليس زوجة تثقلك. عليك بالصبر على نفسك قليلا حتى يتحسن وضعك المادي، ثم تبحث عن فتاة من عائلة محترمة. فما حاجتك إلى فتاة أبوها كان يعمل نجاراً؟! أنت والدك حاصل على درجة الدكتوراه في إدارة الاعمال، ويجب عليك أن تبحث عن عائلة من نفس المستوى. أنا لا أعرف الفتاة ولن أعيب فيها، ولكن يكفيها عيباً أنها تعيش في مخيم البقعة" (عبد الرحمن مروان حمدان، **كن خائنا تكن أجمل، 2016**).

يمثل مخيم البقعة الهامش في نظر والد عبد الله، ومخيم البقعة في فلسطين يعتبر أكبر مخيم للاجئين الفلسطينيين في الأردن، كما يعد واحداً من مخيمات الطوارئ التي تأسست عام 1968م، والهدف منها

استيعاب اللاجئين الفلسطينيين والنازحين الذين تركوا الضّفّة الغربية وقطاع غزة نتيجة الحرب العربية الإسرائيلية عام 1967، وتؤرخ هذه الحقبة الزمنية للنكسة العربية.

يتجلى الصراع الطبقي هنا في كون والد عبد الله رفض زواج ابنه من محبوبته روان، لأن والدها يعمل نجاراً، وبتفسير النظرية الماركسية فهو ينتمي للطبقة العمالية وليس لطبقة صانعي القرار أو فئة أخرى كالفئة المثقفة، وما يناقض هذه الطبقة كون والد عبد الله ينتمي لفئة المثقفين وحاصل على الدكتوراه في إدارة الأعمال، لهذا نصحه بالبحث عن عائلة أخرى من نفس مستواه لتشرف المكانة الاجتماعية التي يمثلها، وهذا في عمقه عنف طبقي قاس لا يعبر عن النزعة الإنسانية وما يتماشى مع قيم الدين الإسلامي الحنيف وحقوق الإنسان والعدالة الاجتماعية، وكذا النظرة الكونية الصحيحة للوجود التي ينبغي أن تتوفر لدى الفئة المثقة الواعية التي من المطلوب منها صناعة الحضارة والرقي والكونية.

لتأكيد جدوى الصراع الطبقي والذكورية الأنانية والأبسية القاتلة في موقف والد عبد الله، والذي أدكى جدوة الصراع بين المركز والهامش قول السارد متعجباً مستنكراً من بشاعة سلوك والد عبد الله: "أي متعلم هو ذلك يرفض زوجة لابنه لأنها فقيرة؟! أي متعلم هو ذلك الذي يصنف البشر حسب أماكن عيشهم إلى طبقات محترمة لأنها غنية وطبقات حقيرة لأنها فقيرة. أي والد هو ذلك الذي ينصح ابنه بأن يتذاكى على فتاة ويتسلى معها، ويأمره بأن ينسى الطريقة التي تحث عليها الفطرة والدين من ارتباط وزواج...أي أب هو ذلك الذي ينهي ابنه عن العفة والحلال ويأمره بفعل الحرام" (عبد الرحمن مروان حمدان، **كن خائنا تكن أجمل، 2016**).

خاتمة:

ختاما لما سلف بعد الغوص في ثنايا هذا النص الروائي وتحليل أبعاده الغائبة، فقد رصدنا تلك الأنساق الخفية والدلالات الرمزية المضمرة الثاوية خلف إنتاج هذا النص الروائي، من أنساق ثقافية واجتماعية عميقة، ذلك عن طريق شق طريق الناقد السعودي عبد الله الغدامي...وغيره من نقاد الطرح الثقافي الجديد، وقد اتكأنا على عصى الدراسات الثقافية والنقد الثقافي لكشف أنساق مضمرة ورهانات ثقافية تتغيى الكتابة الروائية للروائي عبد الرحمن مروان حمدان الوقوف عندها.

وما هذا المقال سوى محاولة تطبيقية لمفاهيم النقد الثقافي على الأدب العربي من معبر الرواية العربية المعاصرة، وقد أسعفتنا في الحقيقة رواية "كن خائنا تكن أجمل" اسعافا كبيرا لكشف مواطن الضعف والهشاشة في تربيتنا العربية الحابلة بمتناقضات كثيرة، لعل ابرزها موقف والد عبد الله الذي يدعي الثقافة وهو يساهم في ترسيخ عنف خطاب المركزية المتغطرسة في الأنا الذكورية الأبسية، ناهيك عن العنف الاجتماعي والصراع الطبقي الذي هيمن على قيم وأحداث هذا النص الروائي.

لكن والحق يقال فالتربية العربية التي تلقاها ابنه أصيلة ورصينة وهي قيم الأمة العربية والإسلامية الحقيقية، من إخلاص وحب حقيقي وعدم الخيانة والوفاء للعهد، إضافة إلى شهامة الرجل المشرقي في التعامل مع السلوكات الخاطئة التي قد يسقط فيها الجيل السابق، مما اتسم به عالم رواية "كن خائنا تكن أجمل"، وهي لعمري تمثيلية صحيحة للواقع المعيش وتعكس خباياه بموضوعية وواقعية، من صراع للأجيال وعد الفهم الصحيح للدين الاسلامي، لأن الإسلام في نهاية المطاف ليس طقوساً وعبادات فقط، بل هو مواقف وتطبيقات في أرض الواقع كسلوك ومعاملات حكيمة ورصينة.

ولعل من مسلمات وأسس النقد الثقافي أنه تحت عباءة الجمالي تسكن دلالات أيديولوجية وخطابات سياسية ثاوية ضمن كل إبداع أو ممارسة إبداعية مكتوبة أو منطوقة أو مجسدة في الرقص أو الموضة أو

أي نمط بشري معبر عن ثقافة مجموعة بشرية معينة، لذلك فالنقد الثقافي يعتمد على أدوات النقد الأدبي المعدلة تعديلاً ثقافيا، وهنا موطن الجدة في هذا المقال، لأن رواية كن خائنا تكن أجمل أخذت مأخذا نقديا وجدانياً رغم أن هذا العمل توجه توجهاً تبضيعيا سوقيا كان من بين رهانات صاحبه عبد الرحمن مروان حمدان.

المراجع والهوامش:

* سرير بروكرست (بالإنجليزية: Procrustean bed) نسبة إلي الشخصية اليونانية بروكرست، حيث كان حداداً وقاطع طريق من أتيكا، وكان يهاجم الناس ويقوم بمط اجسادهم أو قطع ارجلهم لتتانسب أطوال أجسادهم مع سريره الحديدي.

ويشير مصطلح مغالطة سرير بروكرست إلى فرض الرأي بالقوة علي المستمعين عن طريق قولبة الأفكار، كما يطلق عليها لفظ البروكرستية وتعبر عن أي نزعة إلى "فرض قوالب" جبرية على الاشياء (الاشخاص أو الافكار..) أو ليّ الحقائق أو تشويه المعطيات، وأن نفرض حقيقة ثم نبحث عما يدعمها، ونفسر المعطيات بما يطابق افتراضاتنا، لكي تتناسب قسراً مع مخطط ذهني مسبق.

ومثالا على ذلك، فالطبيب الجيد ينظر إلى الأعراض التي تظهر على الإنسان ليستنبط منها علة أو مرض ذلك الإنسان، أما المغالطة المنطقية تحدث عندما يقوم الطبيب بافتراض مرض معين ثم البحث عن أدلة تلائم افتراضه، فهو بذلك يفصل استدلالا على قياس فرضه قد لا يكون صحيحا بالضرورة. والناقد ينبغي أن لا يتعسف على النص بحمولة أيديولوجية معينة ويطبق عليه منهجا لا يناسبه قسرا لأنه من أنصار هذا المنهج، بل ينبغي قراءة النص قراءة ناقدة حصيفة موضوعية حتى يتسنى له تحليله بروح الموضوعية بلغة الناقد سانت بوف.

- أحمد الجوّة، استقدام الدراسات الثقافيّة إلى البيئة العربيّة، بحث محكم، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، 16 سبتمبر 2020، مؤمنون بلا حدود.
- ثلاثية البردة، بردة الرسول صلى الله عليه وسلم، حسن حسين، مكتبة مدبولي، 1987.
- دوني كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة: قاسم المقداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
- إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى 2012.
- إدريس الخضراوي، الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، جذور للنشر، الطبعة الأولى 2007.
- د. عبد الله محمد الغدامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، بالدار البيضاء وبيروت، ط: 2، 2001.
- صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، الطبعة الأولى 2002، دار بيروت.
- كن خائنا تكن أجمل، عبد الرحمن مروان حمدان، ketab4pdf.

سيكولوجية التحليل النفسي في فن اسياخم

Psychoanalytical psychology in the art of issiakhem

هشام يوسف خوجة، طالب دكتوراه جامعة مستغانم، الجزائر
د. عباس الشارف، جامعة مستغانم، الجزائر
مخبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية
البريد الإلكتروني: hichamkhodja@hotmail.com

الملخص:
سنحاول في هذا المقال أن نتطرق إلى تحليل شخصية الفنان أمحمد اسياخم وذلك من الجانب السيكولوجي حيث اعتمدنا على المنهج النفسي التحليلي الذي يعتبر الأجدر في مثل هذه الدراسات الأكاديمية ، حيث حاولنا أن نقوم بمقاربة جمالية ونفسية بين الفنان اسياخم والفنان ليوناردو دي فنشي الذي يعتبر من رواد الحركة التشكيلية والفنية والتصوير في عصر النهضة.
الكلمات المفتاحية: امحمد اسياخم ، تحليل نفسي ، سيكولوجية التحليل، فن.

Abstract:
In this article we will try to address the analysis of the personality of the artiste m÷hamed issiakhem from the psycho-analytical approach, wish is considred the moste worthy of such academic studies, where we tried to make an aesthetic and psychological approach between the artist issiakhem and the artist Leonardo de vinci, who is the one of pioneers of movement fine art and photography in the renaissance.
Keys words: M÷hamed issiakhem, psychological analysis, psychoanalysis, art.

المقدمة:

يعتبر الفنان اسياخم (1928-1985) من الفنانين الجزائريين الذين عاشوا تحت وطأة الاستعمار الفرنسي حيث كان التعبير عن القضية الجزائرية ممنوعا، ولكن الفنان عبر عن تلك الحالة بطريقة فنية وذلك باستعمال ريشته التي لم تغادره طوال حياته. وكما هو معلوم فعلى الرغم من الحالة النفسية التي كان يعيشها بسبب ما خلّفه حادث بتر مرفقه الأيسر، وهذا ما زاد من حدة الحالة النفسية التي كان يعاني منها الفنان وخاصة بعد أن حرم أمه في السن المبكر، حيث عاش الحرمان في طفولته، وهو ما حياته مملوءة بالتعاسة والتعب النفسي.

تتناول هذه الدراسة المقاربة النفسية لفنانيْن: الفنان امحمد اسياخم وذلك من خلال مقارنته بالفنان ليوناردو ديفنشي. ومن هنا، يمكن لنا أن نطرح الإشكالية التالية: ما هي الحالة النفسية التي كان يعيشها الفنان بعد الحادث الذي تعرّض له؟ وما هي الحالات النفسية التي ارتسمت في حياته؟

هذا، وللموضوع أهميته في التعرف على الاضطراب النفسي الذي كان يعاني منه الفنان، وتتمحور دراستنا هذه حول تفسير بعض ما كان يعاني منه الفنان وكيف نستخلصه في بعض أعماله.

ومنه، سنتطرق في هذه الدراسة إلى نبذة تاريخية عن الفنان امحمد اسياخم، وقمنا بمقاربة نفسية تحليلية بين الفنان اسياخم والفنان العالمي ديفنشي ،وفي الأخير أهم النقاط المتوصل إليها عن شخصية الفنان اسياخم.

نبذة تاريخية عن الفنان اسياخم:

ولد الفنان امحمد اسياخم بمنطقة القبائل وذلك في بلدية آيت جناد ال0تابعة لدائرة أزفون بولاية تيزي وزو وكان ذلك في 17 جوان 1928، حيث إن الفنان ولد تحت وطأة الاستعمار الفرنسي وتاريخ ولادته تقارب الاحتفال الفرنسي بقرن من احتلال الجزائر، فبعد مرور ثلاثة سنوات من عمره أي في سنة 1933 اسطحبه أبوه معه إلى الغرب الجزائري وبالضبط إلى ولاية غليزان التي كان جده مالكا لأحد الحمامات في تلك المنطقة، ولما وصل اسياخم إلى غليزان انبهر بتلك المنطقة وخاصة طبيعتها.

الفنان اسياخم

المصدر: جعفر إينال، الذكرى 25 لوفاة الفنان امحمد اسياخم، 2010 pdf.

وفي سنة 1943 تعرّض الفنان إلى حادث مأسوي حيث انفجرت عليه قنبلة يدوية (grenade) خلّفت ضحايا من أفراد عائلته، ونقل على إثرها اسياخم إلى المستشفى حيث قُطع أصبعان من يده اليسرى وسبابة يده اليمنى، وفي سنة 1955 قام الأطباء ببتر مرفقه الأيسر.

وبعد عودته إلى المنزل لما شاهدته أمه قالت له "أخرج فأنا لم ألدك هكذا" وهذا ما زاد من غضب الفنان وتدهور حالته النفسية بسبب الكلام الموجه له.

أنجز الفنان أمحمد اسياخم مجموعة كبيرة من الأعمال الفنية المختلفة منها الرسم بالحبر الصيني والتصوير بالألوان المختلفة ولقد ذكرت جريدة le soir d÷Algerie التي صدرت في2008/05/11 أن الفنان يملك حوالي خمسمائة عمل فني ولا يعرف منها إلا النصف منه، وكما هو معلوم فإن الفنان قد رسم النماذج الأولى للعملة الوطنية الجزائرية.

قام اسياخم بتصوير النساء والأطفال ويمثلان محور جل أعماله الفنية حيث كانت المرأة هي الموضوع الوحيد الذي يدور في حياته فلما سئل عن ذلك السر بوجود المرأة أجاب قائلا: ....أنا جد مخلص لحالة المرأة التي تعيش بشكل مكثف حالة امرأة أولا المرأة بالنسبة إلي من هي؟ إنها المصدر، موضوع عظيم غير محدود[1](inal,2010,p13) فالمرأة كانت هي الملهم الوحيد في أعمال أمحمد اسياخم، فلقد ذكر في احد اللقاءات الصحفية (مع الكاتب وصديق الفنان جعفر اينال والذي صادف 02 جويلية 1985) أنه استلهم فكرة رسم المرأة بعض الاختطاف والتعذيب الذي تعرّضت له المجاهدة جميلة بوحيرد، أضف إلى ذلك الحالة النفسية التي عاش الفنان بعد فصله عنه أمه في ذلك السن المبكر من

المنزل فلم يعش طفولته كبقية الأطفال، فضلا عن ذلك الصدمة التي تعرّض لها الفنان بعد انفجار القنبلة اليدوية عليه وقتلت بعضا من أفراد عائلته وهو ما زاد من حدة توتره النفسي.

وعلى الرغم من بتر يده وخلع مرفقه الأيسر فقد واصل اسياخم تحديه للحياة برغم تلك الحالة جاهد من أجل أن يكون فنانا عالميا وجزائريا بكل معاني الكلمة إضافة إلى الأعمال التصويرية الفنية المختلفة فقد قام الفنان بأعمال ديكورات لأفلام جزائرية ومسرحيات مختلفة وخاصة مسرحيات الكاتب والمسرحي الجزائري كاتب ياسين ومن بين تلك المسرحيات ، Mohamed prend LA valise ، Nedjma... الخ من الأعمال الأخرى المختلفة.

النظرية النفسية لحالة أمحمد اسياخم:

ربما كانت النظرية النفسية الأكثر تأثيرا في مجال الفنون والنقد [2](شاكر، 2001،ص131)، ولقد وجدت عدة آراء حول هذه النظرية ومن بين هؤلاء المفكرين نذكر الناقد **هربرت ريد** Herbiet Rid يرى أن الاتجاه السريالي كان يمكن له أن يكون بصورته الحالية بدون العالم **سيجموند فرويد** إذ يعتبر هذا الأخير المؤسس الحقيقي لهذه النظرية ، وكما المعلوم أن نظريته تقوم على تشابك الحياة مع الأحلام يقابلها الفنان الذي يجد ضالته في تشكيل لوحاته الفنية وذلك عن طريق الغوص في تعبيراته الفنية وذلك باستعمال الإلهام الذي يراوده في تلك الفترة[3] (بتصرف).

فكما يجد **فرويد** مفتاحا لتشابكات الحياة وتعقيداتها في مادة الأحلام فكذلك يجد الفنان السريالي خير إلهام له في المجال نفسه ،إنه لا يقدم مجرد ترجمة مصورة لأحلامه بل إن هدفه هو استخدام أي وسيلة ممكنة تمكنه من النفاذ إلى محتويات اللاشعور المكبوتة ثم يخرج هذه العناصر حسبما يتراءى بالصور الأقرب إلى الوعي ، وأيضا بالعناصر الشكلية الخاصة بأنماط الفن المعروفة [4] (شاكر، نفس الصفحة).

لقد ركز الناقد **هربرت ريد** على الاتجاه السريالي الذي يستلهم أفكاره من الأحلام والمكبوتات السابقة، ويمكن لنا أن نطبق نظرية التحليل النفسي على الفنان **اسياخم** الذي يعتبر فحوى دراستنا. فجميع الأعمال التصويرية التي قام بها هذا الفنان تصدرُ عن المكبوتات الموجودة في داخلية الفنان، إذ كان يتعامل مع اللوحة التشكيلية كمن يتعامل مع الطفل الصغير فهو يحس بتلك الألوان التي يضعها على اللوحة والتي تعتبر مصدر إلهاماته الفنية.

يحتل اللاشعور مكانة محورية في هذا المنحنى التحليلي النفسي واللاشعور هو وحدة أو هوية دينامية تحوي بداخلها الاندفاعات الغريزية، وتحوي كذلك الرغبات، والذكريات ، والصور العقلية والأمنيات المكبوتة والمحرمة والغير الواقعية ، وهي مصدر أساسي للإبداع ولتذوق الفنون بشكل عام في ضوء ما تراه هذه النظرية [5](شاكر، 2001، ص133) . ومن الصعب علينا أن نتحدث عن عملية إبداعية باعتبارها أحادية البعد أو ذات صفة غالبة واحدة أو طبيعة خاصة واحدة [6] (شاكر، 2001،ص 122).

فإسياخم هو ذلك الفنان الذي توفرت فيه جميع الشروط حتى يكون محض دراسة أكاديمية، والانفعالات والغرائز تعتبر ركيزة أعماله الفنية المختلفة فذلك الاشتياق إلى الطفولة والحنين إلى الأم التي لم يعش معها كجميع الأطفال هذا ما جعل الفنان تنبجس منه تلك الطاقة الفنية والاندفاع القوي نحو التصوير والفن التشكيلي.

فدراسة العمليات الخاصة بالذاكرة البصرية والخيال البصري وعمليات التمييز والتحليل والتراكيب البصرية والذاكرة اللونية، أي الذاكرة الخاصة بالألوان، وعمليات الإحساس والإدراك المختلفة وعمليات الاتصال أو التخاطب التي يقوم بها المصور ، كلها يمكن أن تكون لها فائدتها في فهم وتطوير السلوك الإنساني[7] (شاكر، 2001،ص27).

فتلك الحالة التي كان الفنان يُعايشها **اسياخم** أثناء قيامه بعملية التصوير، كان يعيشها بكل قلق وتوتر وتحليلا للحالة النفسية الفنية فنجد أنه يملك حسا فنيا للألوان والأشكال التي يضعها على لوحاته وهذا ما يجعله فنانا مبدعا ومتميزا ويمكن لنا أن نلاحظ في الكثير من أعمال الفنان هناك تشابك وتنافر للأشكال يمكن أن يكون هذا كله راجع للحالة النفسية التي يعاني منها الفنان ومن الأمثلة على تلك اللوحات التي تبين أن الفنان كان في حالة من التوتر

النفسي نجد لوحة **دراسة في المضرب1972** (مجموعة عبد الحميد تاغيغت) (الشكل1)، حيث نجد اللون الأزرق الذي يشمل تلك اللوحة وهي عبارة مضرب(palette) والتي وظف فيها الفنان ألوانه المختلفة والسائد هو اللون الأزرق السماوي والفاتح وتدرجاته المختلفة، وكما المعلوم والمعروف في علم النفس أن اللون الأزرق لون يمد في الإنسان الراحة والاطمئنان ويرمز للبحر والسماء.

الشكل رقم1 ، زيت على قماش الرسم ، 50×61 سم

والمصور المبدع كما يقول المفكر الإسباني **أورتيجا جاست** (Ortigua Gaste) **"يحاول أن يبحث عمّا يوجد خلف السطح الظاهري للأشياء وذلك من أجل تكوين أشكال جديدة . فالفن ليس نسخا للأشياء ولكن إبداع لها** [8] (شاكر عبد الحميد، نفسه،ص 27) ويتحدث **بول فاليري** في أحد أقواله المأثورة عن الطبيعة غير الحاسمة للتصوير فيقول إن **المسألة كانت ستصبح أكثر سهولة بكثير لو أنه كان يهدف إلى خلق الإيهام بالمشهد المرئي، أو إلى إمتاع العين والعقل بنوع من التوزيع الموسيقي للألوان والأشكال**[9] **(نفسه ، نفس الصفحة)**، فالفنان المبدع يقوم بنقل مواضيع فنية من الحياة اليومية ولكن يقوم بوضع بصمته ولمسته الفنية على اللوحة عكس المحاكاة التي نراها عند بعض الفنانين أو المصورين فهم يقومون بنقل الطبيعة كما هي دون تغيير أي شكل أو محور منها وهذا ما يعرف بالتشويه.

قد يعني التشويه الابتعاد عن التناغم الهندسي المنتظم أو بشكل آخر أكثر تعميقا ، يتضمن التشويه عدم اهتمام بالنسب التي يقدمها العالم الطبيعي. وعلى ذلك يمكن لنا أن نقول هناك تشويها من نوع ما موجود في كل الفنون بصورة عامة وربما كان بصورة متناقصة[10] (هربرت ريد 1998 ، ص 121) ، فكل أعمال اسياخم غير واضحة حيث لا تظهر الملامح والموضوع الذي أراد الفنان معالجته فكل منجزاته تحمل رموزا تشكيلية وفلسفة فنية لا يمكن للمتذوق العادي أن يقوم بتحليل تلك العلامات والدلالات فهو يؤول دائما إلى محاولة تغيير الملامح وخاصة في مواضيعه الفنية .

ولقد أضاف **أورتيجا** أيضا في السياق نفسه **الفنان المبدع يفتح عيوننا على الضوء على اللون، ويكشفه لنا بطريقة يمكن أن تكون جديدة وحيوية** [11] (نفس المرجع ، ص 17)، فعلى الفنان أن يقوم بدراسة اللون والشكل أثناء قيامه بأي عمل فني تصويري فيقوم بتغيير الشكل والموضوع يبقى نفسه وهذا ما نراه في الاتجاه التجريدي والتكعيبي والدادائي ... الخ من الاتجاهات الفنية الأخرى التي تقوم بالتركيز على تغيير الشكل والتركيز على تأثيرات اللون في عين المتلقي.

فالعمل الفني وهو قوام العملية الإبداعية يتطلب القدرة على التعامل مع الأشياء وامتلاك نواصيها وبحث طبيعتها، فليس الفن تقليدا للأشياء حتى ولو قلد الفنان الطبيعة فهو لا يقلد ما تتهجه الطبيعة بل يقلد طريقتها في الإنتاج ويعيد تشكيلها ويعدل فيها حتى يصل إلى مبتغاه ليستكمل العمل الإبداعي [12] (شاكر عبد الحميد، مرجع سابق،ص 27)، فالموهبة التي يمتلكها الفنان **اسياخم** في مجال الفن التشكيلي وفن التصوير، هي التي جعلت منه فنانا مبدعا ومتألقا في مسيرته الفنية لأنه لا يعتمد على تقليد الأعمال الفنية وإنما يقوم بأعمال تصويرية وتشكيلية تحمل جمالا فنيا وخاصة في مجال اللون، ذلك أنّ العملية الإبداعية يتحكم فيها الفنان ببصمته التشكيلية، ممّا جعله يختلف عن الفنانين الآخرين، وهذا ما سنتطرق إليه في المبحث الموالي.

مقارنة جمالية بين اسياخم والفنان دافنشي :

نهتم في هذا المبحث بدراسة جمالية لشخصية الفنانين **اسياخم** و**دافنشي**. ومن هنا يمكن لنا أن نطرح بعض التساؤلات: ما هي العلاقة النفسية التي تربط بين الفنانين في مجال التصوير؟ وما هي القيم الجمالية التي نستخلصها من أعمال الفنانين؟ هل هناك ترابط بين الفنانين من الجانب النفسي؟

من المعلوم أن من أولى الدراسات التي ظهرت في هذا الصدد تحليل **فرويد** لشخصية ليوناردو دافنشي من خلال لوحته المشهورة **الموناليزا** وغيرها من أعماله المميزة[1]، تعتبر لوحة **الموناليزا** من بين اللوحات الشهيرة التي قام بتصويرها الفنان **دافنشي** (1453، 1513) [13]**(مصطفى عبدة، نفس المرجع، ص30)** والتي نالت رواجا بين الكتاب والنقاد فلم يستطيعوا تفسير القيم الجمالية والمغزى الذي تحمله اللوحة من لمسات فنية وابداعية. ومن بين الدراسات التي اعتنت بهذه الشخصية **(دافنشي)** عالم النفس **فرويد** ، في عملية الربط بين الفن والكبت الجنسي، فقد ظهرت لديه بعض الاتجاهات الشاذة نحو الجنسية المثلية وهذه تجلت في أعماله الفنية، والمثال على ذلك ابتسامة سحرية الموناليزا والخلط بين الذكورة والأنوثة في يوحنا المعمدان[14](البسيوني، 1994، ص169).

أما بالنسبة للفنان **اسياخم** الذي كان يميل إلى رسم النساء وهذا ليس رغبة منه وإنما الحاجة إلى ذلك الحنين الذي يعيشه الفنان ورغبته في تفجير تلك المكبوتات على اللوحة أو الأداة التي كان تلهم الفنان فالمرأة هي بمثابة جزء من حياة اسياخم.

فاسياخم ودافنشي يعتبران فنانين متشابهين من جانب الحرمان: فالأول حُرم من الأمومة ورغبته في اعتناق ذلك الماضي هذا ما جعله يميل إلى تصوير النساء والأطفال، أما الشخصية الثانية فقد حرمت المتعة الجنسية للنساء وكما هو معلوم أن شخصية دافنشي (بحسب **فرويد**) قد مُنع من أن يرى ابتسامة أمه فوقع طويلا تحت تأثير حرمان نوع من الكف يمنعه من العودة الثانية إلى الرغبة في مثل هذا الحنان من شفاه أمه ولكنه لما أصبح رساما حاول أن يعيد خلق هذه الابتسامة بفرشاة [15] (مصطفى عبده،نفس المرجع، ص34)، ما جعله يقوم بإنجاز تلك اللوحة التي تجاوزت أربع سنوات من العمل والإبداع. فهذا ما يعرف في علم النفس بالحرمان العاطفي، إن تأثير المرأة على الإنسان عامة والفنان خاصة يجد أساسه من وجهة نظر التحليل النفسي في علاقة الطفل بأمه[16](مصطفى عبده، ص 35).

ومن خلال هذه الوقفة الصغيرة عند الحالة النفسية للفنان **ليوناردو دافنشي**، يمكن لنا أن نقارنه بالفنان الجزائري **اسياخم** الذي حاولنا في هذه الدراسة أن ندرس الجانب النفسي للفنان ومقارنته بدافنشي حيث نرتكز إلى الحالة النفسية التي يعاني منها الفنانين: دافنشي الذي يعاني من حرمان الابتسامة وهي ابتسامة أمّه وحرمان اسياخم من وجه الأم الذي لا يتذكره جيدا وهذا ما جعله يقوم برسم ذلك الكم الهائل من اللوحات التي تعالج موضوع المرأة.

فلوحة **الموناليزا لدافنشي** تُظهرُ ملامح الوجه كاملة ولكن المحللون والنقاد ركّزوا على الابتسامة وأهملوا الجانب الجمالي الذي تحمله اللوحة فعندما نلاحظ اللوحة يجعل ويعطي لنا متعة جمالية أثناء مشاهده اللوحة الفنية والتركيز أكثر

على ملامح الوجه والوضعية التي جلست عليها السيدة أو المرأة التي رسمها الفنان ديفنشي تجعل المتلقي يدقق النظر في الألوان واللوحة.

أما لوحات الفنان **اسياخم** ولوحته المشهورة الجراحة 1972 والتي جاءت بتقنية زيت على قماش 65×50 سم والتي لا تظهر ملامح المرأة كاملة لأن الفنان يعيش ذلك التشتت الذهني وعدم تذكر وجه المرأة هذا ما جعل الفنان يقوم بوضع علامات مختلفة على الوجه وعلى اللباس الذي ترتديه المرأة داخل اللوحة الفنية، وهذا ما أعطى للوحة رونقا وجمالا ودقة، فالمتلقي لما يلاحظ تلك الأعمال تجعله يعيش تلك اللحظة أو تلك الحالة التي كان عليها الفنان من توتر وقلق وعدم التركيز فهو يخرج من العالم المعيش إلى العالم الخيالي أو الافتراضي وهذه من مميزات الفنان المبدع.

هناك دراسة أجراها الباحث **بن عمر مدين** عن الفنان **اسياخم** ومقارنته بالفنان **فان كوخ** Van Gogh فهي تعتبر من بين الدراسات الأولى التي درست الفنان **اسياخم** ومقارنته بفنان عالمي، (لقد عنون الكاتب في مقاله ب: رسم شخصي: صورة جمالية وإدراك الذات —فان كوخ واسياخم- Autoportrait : figure esthétique et conscience de soi, van gogh et issiakhem) ولقد قدم الكاتب في هذا البحث أو الدراسة مجموعة من المقارنات التي تتواجد بين الفنانين وعنون محور من بحثه هذا ب:**فان كوخ، اسياخم : إبداع والصمود(van gogh, issiakhem: créer et survivre.** ففي هذه الدراسة قام الباحث والأستاذ **بن عمار مدين** بمقاربة نفسية وجمالية بين الفنانين اسياخم وفان خوخ والتي تجلت في دراسة تحليلية لشخصيتين والتقارب الجسماني الذي كان عليه الفنانين وتحدث أيضا الباحث على التشابك والجمالية الفنية التي تتناسق مع حالتهما.

يقول بيكاسو:**أرسم مثل الآخرين الذين يكتبون سيرهم الذاتية[17](ينظر مصطفى عبده)** هذه الفكرة التي طورها كل من الفنانين اسياخم وفان كوخ فهذه المقولة لها وزن في مجال الإبداع الفني والتي ركز عليها الفنانين حيث قام كل واحد منهما بكتابة وترجمة حياته اليومية إلى أعمال فنية نالت شهرة عالمية.

وكما ذكر الكاتب في هدا البحث عن العلاقة والمناسبة التي كانت حدثا عظيما في حياة الفنانين والتي تعتبر نقطة التقاء وتناظر في السيرة الذاتية للجهبذين فهي 28 جويلية فهو تاريخ شهده التاريخ فاسياخم الذي انفجرت عليه الرمانة (القنبلة) والمصادف ل 28 جويلية 1943 هذه الأخيرة التي غيّرت مجرى حياته وجعلته يعيش بقية حياته بتلك الجروح والعطب الذي سببته له القنبلة، أما **فان كوخ** فكانت نهاية مؤلمة له في هذا التاريخ حيث في 28 جويلية 1989 أطلق الفنان فان كوخ على نفسه رصاصة على مستوى الصدر وهذا ما أودى بحياته .

ينبغي أن تحضر دراسة الباحث مدين والمقارنة بين اسياخم وفان غوغ وكذا بين اسياخم وكاتب ياسين فحاولنا أن ندرس أو نقارن الفنان العالمي دافنشي مع الفنان **اسياخم** من الجانب النفسي والعاطفي والحرمان فهذه الدراسة تشمل الجانب النفسي والتركيز أكثر على عاطفة الأمومة والتي كانت ناقصة أو شبه منعدمة لدى الفنانين.

فلربما يتساءل أحدهم لماذا هذه المقارنة بين فنان مثل دافنشي والفنان الجزائري اسياخم؟ فالفنان ناقصان عاطفة من الدرجة الأولى بالإضافة إلى اسياخم فهو يقوم بأعمال تصويرية بذوق الخاص وتفجير أحاسيسه وهو يستخدم تلك الموهبة في تفجير رؤياه الفنية والتقنية في العمل الفني وذلك بواسطة تلك الخطوط والرموز التي يستعملها في عمله الفني.

في وسط اللوحة تقابلنا هيئة امرأة برداء أمازيغي جزائري قديم بكامل زينته، إذ نلاحظ أن المرأة تجلس في هدوء تام كأنها تنتظر شيئا ما، فعلامات بادية على الوجه والجلسة ووضعية اليدين التي تظهر
داخل الرداء الذي وضعته على كتفيها وقامت بربطه بيديها كأنها خائفة، امرأة حزينة وخائفة شاحبة الوجه ذات عينين مغمضتين أو أنها تنظر إلى الأسفل وأنف رقيق وصغير وخمار قصير على الرأس وهذا ما يسمى بلف الرأس، أما الثياب التي ترتديها فهي عبارة عن لباس تقليدي أمازيغي جزائري أصيل، وعلينا الإشارة إلى التنوع والثراء اللوني الذي يطبع التشكيلة،

إذ نميز عددا كبيرا من الألوان : من الأخضر والأصفر والرمادي والأحمر والأسود والبرتقالي فهناك ثراء من الألوان فهي موزعة في مناطق واسعة أو ضيقة من اللوحة على قدر متباين.

لوحة الأرملة، 1970، 100×65 سم، زيت على قماش الرسم
مجموعة فريد كاشا

فهذه اللوحة التي قام الفنان بتصويرها هي تجسيد لواقع معيش في زمن ما من حياة المرأة الجزائرية أثناء المستدمر الفرنسي، فهذه الحالة التي عليها الشخصية المرسومة يمكن لنا أن نقارنها بلوحة الموناليزا والتي جاءتا في نفس المقام الفني ولكن مختلفتين في الشكل والألوان وهنا يمكن لنا أن نطرح السؤال التالي : لماذا جل أعمال الفنان لا تتضح فيها ملامح المرأة ؟ على الرغم من أن الفنان يمتلك المهارة والدقة في التصوير ما يمكنه من تقديم أعمال فنية واقعية رائعة ولكن قام باختيار مذهب فني فوضعية الموناليزا وجلوسها موافقة لجلوس لوحة الأرملة لاسياخم إلا أن هذه الأخيرة جاءت على الجانب préface أما لوحة دافنشي فجاءت بالمقابل en face بالإضافة إلى وضعية اليدين التي جاءت على وضعية واحدة ، إلا أن الألوان تختلف في اللوحتين وما يهمنا في هذه المقارنة هو محاولة تحليل شخصية اسياخم من الجانب النفسي والفني.

فيمكن لنا القول إن الفنانين عاشا نفس المرحلة والحالة النفسية التي يعانيان منها (يمكن العودة إلى السيرة الذاتية للفنانين)

لوحة قلق 1972/1971 زيت على لوحة خشبية 90×40 سم، مجموعة زوليخة وجعفر اينال

ففي هذه اللوحة المعنونة **بقلق** والتي أظهر فيها امرأة غير واضحة الملامح واستعمل فيها مجموعة من الخطوط الأفقية والعمودية والدائرية وهذا ما أعطى للوحة تناغما وتناسقا وجمالا فنيا فتلك الانحناءات والخطوط المختلفة تعبر عن حالة نفسية ما أي أم الفنان كان في حالة من القلق والتوتر وهذا ما جعله يترجم تلك الأحاسيس والتوتر إلى لوحة فنية تحمل في طياتها رموزا ودلالات مختلفة، بالإضافة إلى توظيف مجموعة من الألوان التي تظهر بتدرجات متنوعة فمنها الأزرق سيون (bleu cyon) في المرتبة الأولى مع تدرجاته المختلفة وهذا اللون والذي له دلالة نفسية وهي الراحة والسماء والاطمئنان ورغم ذلك فلقد عنون الفنان هذه اللوحة **بالقلق**، ويأتي في المرتبة الثانية الأخضر والأحمر القاني الذي يظهر في اللباس، فلقد وظف الفنان ألوانا رئيسية وأخرى ثانوية في هذه اللوحة.

ولو أردنا أن نقارنها بلوحة الموناليزا فيمكن لنا أن نشير إلى الوضعية التي عليها الشخصية المصورة في اللوحة ففي الملامح لو دققنا كثيرا سنجدها أنها تميل ملامحها لذكر أكثر من الأنوثة وهذا ما يمكن أن يظهر في لوحة الموناليزا، أما في لوحة اسياخم يمكن لنا أن نلاحظ الوضعية التي جلست عليها الشخصية وهي مربعة اليدين حيث إن الفنان لم يظهر ملامح الوجه كاملا فلا يظهر منها إلا الأنف والعين اليسرى ولكنهما ليستا واضحتين تماما فهذا ما زاد من جمالية اللوحة وفلسفتها والتقنية التي وهذا راجع للفكر الذي يملكه الفنان.

دافنشي الفنان العالمي والذي نال شهرة عالمية في الفن التشكيلي وهذا بلوحاته التي نالت رواجا في السوق العالمية مقارنة بالفنان اسياخم الذي عاش في فترة من الفترات تحت وطأة الاستعمار والذي استخدم تقنية جديدة في الفن التشكيلي الجزائري- نحن هنا لا نقارن أعمال الفنانين وإنما نقوم بمحاولة دراسة سيكولوجية في أعمال الفنانين حيث حاولنا أن نقوم بمقاربة سيكولوجية ونفسية بين الفنانين وهذا مرورا بالحالة النفسية والفنية التي عاشها الجهبذين.

من هذه المقارنة البسيطة نجد أن الفنانين متقاربين في الحالة النفسية التي عاشها في طفولتهما فكل واحد منهما عانى في صغره من عدة جوانب وخاصة الجانب العاطفي الذي يعتبر أساس مرحلة عند الطفل الصغير وهذا ما يترك في الطفل الحنين إلى الماضي ومحاولة استرجاع تلك الأوقات والذكريات الجميلة التي ضيعها في طفولته وهذا حسب الموضع أو الموقف الذي يكزن عليه الفنان أو المبدع.

الخلاصة:

يعتبر اسياخم من الفنانين الجزائريين الذي عاشوا مرحلة قاسية من طفولته ورغم ذلك فلقد وصل إلى العالمية عن طريق أعماله الفنية المختلفة التي قام بإنجازها في فترات مختلفة من حياته، فتلك الحالة الصحية والنفسية التي كان يعلني منها الفنان لم تتركه مكتوف الأيدي بل بادر وقام بتقديم روحه ونفسه من أجل خدمة الفن ويمكن لنا أن نجمع بعض النقاط:

-القوة النفسية التي يمتلكها الفنان اسياخم قوية جدا.

-الحالة النفسية جعلت الفنان يعيش بين الحياة والموت في موقف واحد.

- طفولته والنكبات التي لاحقته لم تجعله ينسى حياته بل جعلها كدافع للتألق الفني.

- التميز يأتي عن طريق قراءة الحالة النفسية لشخصية الإنسانية.

- الفنان اسياخم وديفنشي ليسا من عصر واحد ولكن لهما شخصية متشابهة وهذا من الجانب النفسي والطفولي.

الهوامش:

1- Djafer Inal, 25 iem commémoration de la disparition m÷hamed issiakhem ,fiac ;2010 , p 13 (pdf)

2- شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب — الكويت ، 2001، ص 131 (PDF)

3- نفس المرجع الصفحة نفسها (بتصرف) .

4- نفس المرجع الصفحة نفسها

5- المرجع نفسه، ص133

6- شاكر عبد الحميد ، العملية الإبداعية في فن التصوير ، ص. 112

7- لمرجع نفسه ، ص27

8- المرجع نفسه ونفس الصفحة.

9- هربرت ريد، معنى الفن، تر، سامي خشبة مراجعة مصطفى حبيب ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الاعمال الفكرية علي مولا ابن خلدون ، مهرجان القراءة للجميع ، 1998 ، ص 121

10- نفس المرجع ، ص 17 .

11- شاكر عبد الحميد، مرجع سابق الصفحة نفسها

12- مصطفى عبده ، نفس المرجع السابق ، ص 30

13- محمود البسيوني ، أسرار الفن التشكيلي ، ط2 ، 1994، القاهرة، عالم الكتب، ص. 169.

14- مصطفى عبده ، مرجع سابق، ص 34

15- مصطفى عبده ،مرجع سابق ، ص 35 .

فيما يخص دافنشي وسيرته الذاتية وطريقته التعامل مع الألوان وتقنيته في التصوير ينظر كتاب **ليوناردو دافنشي نظرية التصوير ترجمة وتقديم عادل السيوي من مهرجان القراءة للجميع مكتبة الاسرة برعاية سوزان مبارك** [pdf] .

16-رياض عوض ، مقدمات في فلسفة الفن ط1 ، طرابلس لبنان، جروس برس، 1994م، ص. 92.

ولقد أشار الكاتب في هذا الصدد وفي الكتاب الذي أشرنا إليها سابقا إلى (أن أحشاء الأم هي المكان الدافئ الذي يوفر لطفل إمكانية النمو السليم ، فالأم هي الوسادة الناعمة التي يستند إليها الطفل رأسه ، والحنان الدائم الذي يغمره في كل حين ، ولكن الرعاية التي يشير إلى انتكاسة أو أزمة الولادة ثم أزمة الفطام) ص28.

ويشير الكاتب أيضا وفي الموضوع نفسه إلى (أن أهمية الأم في حياة الطفل أمر لا يقبل الجدل فالطفولة هي أخطر المراحل وأغناها في تحليل سلوك الراشد وتحليل مزاجه وأثاره فالطفل يظل متعلقا بموضوع حبه الأول أي صورة الأم وهذا التعلق بالأم يلازمه مدى الحياة، وما أكثر الفنانين الذين تشبثوا بصورة الأم في تاريخ الفنون)ص 28.

17- Benamar medienne ,autoportrait : figure esthétique et conscience de soi , van gogh et issiakhem revue jamaliyat n 1,hiver 2014 , le laboratoire de recherche esthétique visuelles dans les pratique artistique algeriennes , université abdelhamid ibn badis , mostaganem, p 17.

قائمة المصادر والمراجع:

بالعربية:

1- شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب — الكويت ، 2001.

2- رياض عوض ، مقدمات في فلسفة الفن ط1 ، طرابلس لبنان، جروس برس، 1994م.

3- محمود البسيوني ، أسرار الفن التشكيلي ، ط2 ، القاهرة، عالم الكتب، 1994.

4-مصطفى عبده، فلسفة الفن، دار المعرفة لنشر والتوزيع، القاهرة.

باللغة الأجنبية:

Benamar medienne ,autoportrait : figure esthétique et conscience de soi , van gogh et issiakhem revue jamaliyat n 1,hiver 2014 , le laboratoire de recherche esthétique visuelles dans les pratique artistique algeriennes , université abdelhamid ibn badis , mostaganem, p 17.

Djafer Inal, 25 iem commémoration de la disparition m÷hamed issiakhem ,fiac ;2010 , (pdf)

واقع التنمية اللغوية في القطاع السياحي بالدول العربية

The reality of linguistic development in the tourism sector in the Arab countries

د/ شهيناز صبيحي
أستاذة بجامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف - الجزائر
البريد الإلكتروني: shahinazsbi@yahoo.fr

ملخص:

تشكل السّياحة محركا رئيسا لدفع عجلة التنمية، والنمو، وهي المحور الأساسي في قطاع الخدمات بسبب قدرتها على تكوين الثروة، ومنح فرص العمل، وقد أضحت السّياحة اليوم من معايير تقدم الدّول في العديد من المجالات الثقافية والاقتصادية والاجتماعية... لما لها من سمات إيجابية، فهي الوسيلة الحضارية لنقل وتبادل الثقافات بين شعوب العالم المختلفة، حيث تنتقل المعتقدات والفنون والتراث ومختلف ألوان الثقافة عن طريق الحركة السّياحية، وليس من وسيلة لتحقيق هذا الهدف إلاّ اللّغة باعتبارها الأداة الفاعلة على إنجاح السّياحة. لذا ستركز هذه الدراسة على الدور الذي تلعبه اللغة العربية كفاعل مهم ومؤثر يساهم في تحقيق التنمية السياحية بالدول العربية.

الكلمات المفتاحية:

التنمية اللغوية- اللغة العربية- السياحة- الهوية الثقافية- الدول العربية

Abstract

Tourism is a major driver for advancing development and growth, and it is the primary axis in the services sector because of its ability to create wealth and provide job opportunities, and tourism has become today standards for the progress of countries in many cultural, economic and social fields ... because of their positive features, It is the civilized means of transferring and exchanging cultures between different peoples of the world, as beliefs, arts, heritage and various colors of culture are transmitted through the tourist movement, and there is no way to achieve this goal except language as the effective tool for the success of tourism

Key words:

linguistic development - Arabic language - tourism - cultural identity - Arab countries

مقدمة

أهم ما يميز لغتنا العربية أنها حيّة تأبى الجمود والاضمحلال، فهي تنمو وتزدهر بتغير أحوال أهلها وتعدد مطالبهم، كما أنها عرضة للتطور تبعا لطبيعة أفرادها الناطقين بها، ولقد خصت العربية بمظاهر متعددة عكست طبيعتها، وأنها أداة مرنة تلين لتلك الظواهر، وتعمل على الإفادة منها لزيادة خزينتها من الألفاظ، والارتقاء لجعلها مواكبة لحياة أفرادها في أي عصر من العصور ولولاها لضاعت أفكار البشر منذ الخليقة ولما تجددت الحياة البدائية للمجتمعات جيلاً بعد جيل.

باعتبار مجال السياحة ومؤسساتها من أحد الدعائم الأساسية في التعريف بالشعوب وعاداتها وثقافاتها القومية في أرجاء العالم، إذ تكون اللغة هي الوسيلة والأداة الفاعلة على إنجاح ذلك.

لذا من خلال هذه الدراسة نهدف إلى إبراز العلاقة التي تربط بين اللغة والسياحة في الدول العربية، بالإضافة إلى معرفة واقع استعمال اللغة العربية في القطاع السياحي وأهم التحديات والعوائق التي تقف وراء تهميش اللغة العربية في المؤسسات السياحية العربية. ومن هنا نطرح التساؤلات التالية:

ما التنمية اللغوية؟ وما واقع اللغة العربية في القطاع السياحي العربي؟ وكيف يكون للسياحة أن تلعب دور في تحقيق التنمية اللغوية في الدول العربية؟

تم الاعتماد في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي لتناسبه مع الموضوع الذي يتميز بجمع المعلومات وتحليلها بالاعتماد على أدوات الجمع والتحليل المتوفرة للإلمام بكل الجوانب

وتوصلت الدراسة إلى أن واقع اللغة العربية بالرغم من كونها اللغة الرسمية في الدول العربية وهي عنوان الهوية العربية وهي لغة الدين والثقافة والسياسة والإعلام إلا أنها لا تؤدي الدور المنوط بها كغيرها من اللغات القومية، بل إن واقعها يحمل مفردات التفرقة والتشتت وفقدان الثقة بالروح العربية والميدان السياحي يعطي الشكل الأكثر وضوحا وجلاء لغياب العربية، حيث تقوم المؤسسات الفندقية بتلبية طلبات السائح كيفما كان نوعها دون استحضار الأبعاد الحضارية للشعب العربي المنبثقة من هويته الإسلامية، فنقدم أنفسنا كنسخة مشوهة عن أصل منحرف نستخدم فيه كل الوسائل الممكنة واقعيا.

المحور الأول: مفهوم التنمية اللغوية

المحور الثاني: ثلاثية اللغة العربية والهوية الثقافية والسياحة

المحور الثالث: الممارسات اللغوية في المجال السياحي بالدول العربية

المحور الرابع: تحديات تحقيق التنمية اللغوية في القطاع السياحي العربي وسبل النهوض بها.

المحور الأول: مفهوم التنمية اللغوية

تعبر اللغة عن شخصية الإنسان وتعد من أهم ما يميزه عن غيره من الكائنات الحية وهي الوسيلة التي يستطيع الإتصال بها بمن حوله، فالاتصال حق طبيعي كفله المولى عز وجل لبني البشر وهذا الاتصال لا يتأتى إلا باللغة، تلك اللغة التي ألزمت الإنسان طوال مسيرة حياته كما تعد وسيلة التفاهم ووعاء الحضارة فضال عن أنها ترسخ في عقول أبنائها منذ الصغر أفكاراً وعادات وتقاليد هي جماع الثقافة الخاصة بالمجتمع، ومن ثم فإن نظرة الفرد والشعب إلى الحياة والكون والوجود هي غالبا تابعة إلى ارثه اللغوي الذي تربى عليه يوما بعد يوم (عبد القادر، 2002، ص 28)، لذا كان من الطبيعي أن تحظى اللغة باهتمام الشعوب على امتداد التاريخ الإنساني .وعلى الرغم من أهمية اللغة إلا أن العلماء القدامى منهم والمحدثون قد اختلفوا في تعريف التنمية اللغوية، ومن أبرز تلك التعاريف ما يأتي:

أورد حلمي خليل عن حسن ظاظا أن النمو هو انتقال اللغة من طور إلى طور أحسن وأفضل، على أساس أن اللغة بهذا الانتقال قد أدت وظيفتها على خير فقابلت حاجات الإنسان المتجددة في حياته الفكرية والمادية وهذا النوع من النمو اللغوي مرغوب فيه لأنه يثري اللغة (حمائز، 2012، ص 31).

التنمية مصدر لفعل (نمى) الذي يحمل جذره معنى (الزيادة) وعليه فزيادة للفعل الثروة اللغوية هو ما نعنيه بالتنمية اللغوية، كما نعني بالثروة اللغوية مجموع ما تحويه اللغة من مفردات وألفاظ عربية (خسارة، 1994 ،ص 33).

فالتنمية اللغوية " عملية واعية هادفة إلى إحداث تغيرات محددة منشودة وليست مجرد رصد لتغيرات لغوية، ولهذا ينبغي عدم الخلط بين تلك البحوث ذات الصبغة التاريخية الهادفة إلى رصد التغيرات اللغوية في لغة واحدة أو في عدة لغات .....(حجازي، 1998 ، ص 113).

فقد اشتغل اللغويون بالتنمية اللغوية وذلك بسبب الاهتمام المتزايد بقضايا اللغة فمن بينها هناك دول لديها قضية الإزدواجية اللغوية والثنائية اللغوية والتداخل اللغوي وقضية الكتابة وقضية المصطلحات .

وتعد التنمية اللغوية ضرورة دائمة، فالحياة متغيرة،ومن ثم يتطلب التعبير عنها متجددا لمفرداتها، وأن للتنمية اللغوية جانبين هما: خاص باللغة نفسها، جانب توسيع خاص بإيجاد الخطة اللغوية.(حجازي، 1998، ص 117).

التنمية اللغوية في الأصل هي مفهوم جديد له أهميته في عدد كبير من الدول، ويستخدم مفهوم التنمية عند الباحثين في تخصصاتهم المختلفة، وتتفاوت درجة تركيزهم على البناء الاقتصادي أو بنية المجتمع أو النظام الإداري ولكن البحوث ميزت بين مفهوم التنمية ومفهوم التغيير.

- فالتنمية اللغوية ليست مجرد رصد عابر أو متابعة للأخطاء اللغوية والرد عليها ولكنها محاولة إيجابية لجعل الاستخدام اللغوي في الاتجاه المنشود نظرا لأن الواقع اللغوي له مؤثرات اجتماعية وثقافية وسياسية وبهذا يعرف الواقع ازدواجا لغويا في المنطقة الواحدة وتعدد اللهجات إلى جانب اللغة العامية واللغة الفصحى (حجازي، 1998 ، ص 145).
- التنمية اللغوية عملية مجتمعية هادفة إلى إحداث تغيرات محددة في الحياة اللغوية وتحديد الهدف العام قرار سياسي ولذا تتضمن التنمية اللغوية عدة مراحل في مقدمتها اتخاذ القرار السياسي، فلا يمكن تصور خطة لغوية في دولة معاصرة دون اتخاذ السلطة قرارات واضحة تحدد السياسية اللغوية (حجازي، 1998 ، ص 145)، لهذا وجب على الباحثين دراسة قضايا مختلفة وباتخاذ قرارات واضحة تحدد الهدف المنشود .
- هناك أيضا مجالات للتنمية اللغوية مثل: الإذاعة والتلفزيون ووسائل الإعلام، من أجل خدمة اللغة وتنميتها وإضفاء لها مصطلحات جديدة مثال: السياحة كقطاع واسع فهي تتطلب عمل مشترك بين مختلف المؤسسات.

المحور الثاني: ثلاثية اللغة العربية والهوية الثقافية والسياحة

تعتبر اللغة ركيزة من ركائز الهوية وجزء من السيادة، فهي الخصوصية التي تميز بين المجتمعات وتفعل وحدتها، وهي بمثابة سلاح استراتيجي إما لبناء المجتمع وضمان بقائه أو لزعزعة استقرار كيانه وتهدمه، فاللغة هي عنوان الوجود والهوية، والدولة بالأساس هي وحدة لغوية واللغة هي المكون لهويتها ووحدتها، وفي هذا الإطار يقول الدكتور "صلاح جرار" "أن اللغة هي التي تميز أمة عن أمة وتمثل بذلك مكونا أساسيا من مكونات هوية الأمة" (البدور ، 2015، ص 102)، فالمجتمع الذي ينقطع عن لغته ينقطع عن الانتساب لهويته، وهو ما يوضحه كلود ليفي ستراوس في كتابه "الآفاق الحزينة" بقوله "...إننا

حين نقول الإنسان (...) فإننا نقصد اللغة، وحين نقول اللغة ...فإننا نقصد المجتمع" (إسماعيلي، 2021)، ولهذا عدت اللغة هي الترسانة الثقافية التي تبنى الأمة وتحمي كيانها، وقد قال فيلسوف الألماني فيخته "اللغة تجعل من الأمة الناطقة بها كلا متراصا خاضعا لقوانين. إنها الرابطة الحقيقية بين عالم الأجسام وعالم الأذهان"

لذا تعد اللغة العربية أهم مقومات الشخصية العربية ورمز هوية الأمة العربية ودعامة وحدتها ومستودع القيم والتجارب التي انتقلت للدول العربية من أسلافها وخزان ثقافة الأباء والأجداد، فضلاً عن أنها لغة القرآن الكريم وتؤدي دوراً في صون الهوية العربية وترسيخ الفكر العربي وتعزيز الروابط الأخوية بين أبناء الأمة العربية ولها مكانة عبر التاريخ حيث كانت لغة العالم أيام السيادة العربية، ومعظم العلوم والفلسفات والثقافات صيغت بها عندما كانت الحضارة العربية في أوج ازدهارها (الضبياني، 2021)، وهو ما يؤكده الدكتور فرحان سليم نقلا عن مصطفى صادق الرفاعي قوله "إن اللغة مظهر من مظاهر التاريخ، والتاريخ صفة الأمة كيفما قلبت أمر اللغة -من حيث اتصالها بتاريخ الأمة واتصال الأمة بها- وجدتها الصفة الثابتة التي لا تزول إلا بزوال الجنسية وانسلاخ الأمة من تاريخها.

فاللغة العربية الآن هي إحدى أكثر لغات العالم استعمالاً، فهي اللغة الأولى لأكثر من 300 مليون عربي واللغة الرسمية في 18 دولة عربية، كما يجيدها أو يلم بها أكثر من 200 مليون مسلم من غير العرب إلى جانب لغاتهم أو لهجاتهم الأصلية، ويقبل على تعلُّمها كثيرون آخرون من أنحاء العالم لأسباب تتعلق بالدين أو بالتجارة أو العمل أو الثقافة أو غير ذلك.

ففي ظل هيمنة العولمة التي تفرض الانفتاح على الآخر شكل ذلك خطرا على اللغة العربية منه على الهوية الثقافية باعتبارها الوعاء الذي يختزن مقومات الانتماء فحسب أغلب المفكرين والمنظرين والسياسيين والتربويين أصبحت العولمة تفرض سياقا ثقافيا واحدا وتحارب التعددية الثقافية ومنها اللغوية بطبيعة الحال، ومحاربة العولمة للتعدد الثقافي- اللغوي هو حتمي، إذ إن القوة السياسية والاقتصادية تفرض بالمؤكد واقعا ثقافيا ولغويا تابعا ومجسدا، شئنا أم أبينا، فنحن عندما نكون الأضعف سنكون حتما تابعين ومستهلكين غير منتجين وهذا يفترض بالضرورة التعامل مع المنجزات الثقافية والسياسية والتكنولوجيا بما يريده لها أصحابها وإن حافظت العولمة على بعض التنوع الثقافي اللغوي فهو لا يتعدى أن يكون هامشيا ومحصورا لا ينافس اللغة والمنتج والثقافة التي يسوقها أصحاب العولمة ومصدروها (الضبياني، 2021).

بالنظر إلى التطور الحاصل في مجالات عديدة صارت السياحة قطاعا استثماريا أساسيا في كثير من البلدان وناقلة هويته وصارت معها لغات تلك البلدان هي الأخرى رأسمال له وزنه الاقتصادي المؤثر والمرجح لكفة الميزان في التفاضل بين الدول، كما هو الشأن بالنسبة للغة الإنجليزية والإسبانية والفرنسية وحتى الصينية واليابانية حيث تعاملت هذه اللغات مع السياح في ميادين النقل برا وبحرا وجوا والإيواء بمختلف أصنافه ودرجاته والإطعام بمختلف أنواعه وأطباقه والترفيه الفني والثقافي، وكانت محصلة ذلك ظهور معاجم لغوية سياحية تجسدت في الأدلة التي يجدها السائح في الوكالات السياحية وفي المكتبات ومحطات السفر والفنادق والمطارات .. إلخ.

كما أن المتجول في بعض فنادق ومطاعم الدول العربية يلاحظ أن اللغة الإنجليزية أو الفرنسية هي اللغة الرسمية التي تطالعنا في معظم تلك الأماكن، واللغات الأجنبية الأخرى هي اللغات الثانوية باستثناء اللغة العربية التي أضحت وكأنها في حالة احتضار تنبئ بانقراضها قريبا رغم أنها في دولة عربية، يفترض أنها تهتم بهذه اللغة وتجعلها اللغة التي لها الغلبة على اللغات الأخرى والمقابلة لأي لغة

أخرى في الاستخدام، فالشعوب تتمسك بلغاتها وتحرص على استمراريتها وتعتبرها اللغات الرسمية التي لا يمكن التنازل عن التخاطب بها حتى وإن كانوا على دراية بلغات أخرى في حين نتخلى نحن العرب مواطنين ومقيمين أفرادا ومؤسسات في بلداننا عن اللغة العربية، لدرجة وصل فيها الأمر إلى اعتقاد بعض الزوار والسائحين بأنه لا وجود للعرب في هذه الدولة، نحن ندرك أن عدد المتحدثين بالعربية في الدول العربية لا يقارن بعدد المتحدثين باللغات الأجنبية الأخرى، لكننا ندرك في الوقت نفسه بأن اللغة العربية هي اللغة الرسمية في البلد وهي لغة أهل البلد الأصليين والكثير من المقيمين لا يجيدون اللغة الإنجليزية أو الفرنسية فلماذا نتجاهل لغتنا العربية لأسباب نحصرها دائما في غلبة نسبة غير الناطقين بالعربية أو السائحين في الدولة على العرب؟ لقد أصبحت اللغة العربية غريبة بين اللغات التي يتداولها الناس، والمشكلة أننا نحن الذين نشجعهم وندفعهم إلى ذلك دفعا دون اعتراض أو حتى استنكار، ودون أن نتبنى لغتنا ونحافظ عليها (الضبياني، 2015، ص 2).

بالتالي فالخدمة اللغوية تعد عنصر بالغ الأهمية في مد جسور التواصل مع الآخرين، وبما أن هذه الخدمة تكون بلغة إنجليزية أو فرنسية فإن ذلك سيؤدي طبعا للتأثير على هويتنا الثقافية لذلك إذا كانت الخدمة المقدمة باللغة العربية فمعنى ذلك أنه سيكون هناك نشر للغة العربية في هذا القطاع الحيوي ومؤسساته المختلفة ولا سيما في المجال الخدمي والفندقي مما يجعلها من لغات السياحة العالمية خصوصا بعد أن أقرت المنظمة العالمية للسياحة إدخال اللغة العربية في نشاطات وعمل المنظمة إلى جانب اللغات الأربع الأخرى المعتمدة رسميا داخل المنظمة وهي: الإنجليزية، الفرنسية، الإسبانية، الروسية. **وبالتالي إن اللّغات التي تفوقت على لغتنا بمحتوياتها، إنما أدرك أصحابها أن القطاع السياحي هو سوق مربحة لترويج كل سلعة مادية وغير مادية، فطفقوا يسوِّقون للسانهم بلسانهم ولفكرهم بلغتهم ولتراثهم بما يحكي تراثهم. والسوق كرنفال متعدد الأصوات على حد مفهوم بأختين فعلى من أراد أن يبتاع جزئية منه أن يتقن صوت بائعها مهما علا صوته هو، أما التعلل بجدلية القوة والضعف للانسلاخ من اللغة الأم والتخفي خلف لغة القوي وحدها فهو الإصرار على الضعف.**

المحور الثالث: واقع الممارسة اللغوية في المجال السياحي بالدول العربية

أهمية اللغة لا تكمن فقط في كونها وسيلة تخاطب لكنها عنوان هوية ودليل تواجد وتحمل في كل مضامينها الثقافة لا يجدر بنا التنازل عنها والتفريط فيها، في وقت نحن أحوج ما نكون فيه لأن نحافظ على هويتنا وثقافتنا ولغتنا التي تكاد تحتضر على أيدينا وبيدنا لا بيد غيرنا، لذلك فإن حال دولنا يكاد يكون صعباً لأننا وبشكل خاص الأجيال الحالية التي بدأت تفقد الحديث باللغة العربية وأغلب التواصل "إنجليزياً أو فرنسيا" وهو لأمر يدعو إلى الدهشة في حال هكذا جيل (الضبياني، 2015، ص 2)، فقبل أيام من شهر ديسمبر كانت الحركة السياحية إلى دبي عامرة بالسياح من دول الخليج والعديد من الدول العربية، كون الإمارة وجهة سياحية ساحرة للقريب والبعيد ولكن ما أثار الدهشة في نفوس الكثيرين من السياح العرب في أحد المنتجعات المهمة والتي قدمت فيها عروض للحيوانات البحرية تحظى بحضور عدد كبير للسياح من الدول العربية، فوجئ الحضور بأن الشرح الذي يقدم للزوار باللغة الإنجليزية من دون الاعتبار للسائح العربي رغم أنه من المفترض ونحن في بلد عربي أن تقدم المعلومة بالعربية مع ترجمة بلغات أخرى، وهذا ليس إلا إنعكاسا لواقع يأبى أن يخفي نفسه عن الملاحظة في القطاع السياحي إذ إن حضور اللغة العربية في السياحة العربية لا يعدو حضورا تزينيا سواء في التكوين أو التسيير أو التدبير، وفي كل مفاصلها: النقل والإيواء والتنشيط والطعامة، فاعتمادا

على المنطق النفعي الذي يقدم المنتوج العربي وفق حاجات السوق السياحية وليس في عرض للقدرات الذاتية تغيب كل مقومات الهوية العربية بحيث ارتبطت السياحة في أذهان المسؤولين والمؤسسات الوصية على اختلاف انتماءاتهم السياسية بالبعد الاقتصادي أساسا. وإذا كان للعامل الثقافي من دور فإنه لا يعدو خدمة الأول وهذا ما نستشفه من خلال توظيف التراث والتقاليد والعادات الأصلية المرتبطة بالذاكرة العربية في جلب السياح وإثارتهم، حيث يعد هذا هو المجال الوحيد لحضور الثقافة داخل القطاع، أي أن المعادلة المتحكمة فيه هي السياحة=عملة صعبة (بوعلي، 2020)، وما كان خارج هذا المنطق النفعي الربحي يعد ترفا من القول ويكفي للتمثيل لذلك أن نتصفح التطبيقات الإلكترونية السياحية حيث لا نجد في أغلب التطبيقات اللغة العربية كذلك في الاتفاقات التي بين الحكومات والمستثمرين حيث لا نجد للجانب الثقافي أي ذكر وهذا حال جميع المشاريع السياحية. لكن أليس من المعقول أن نساءل أنفسنا عن المنتوج السياحي العربي الذي نقدمه للزوار ونقوم بإشهاره في كل بقاع الأرض: هل نقدمه كما هو بحضارته وذاكرته، أم كما يريده السائح؟ أي هل نبرز له ذاتنا كما هي أم ذاتنا كما يريدها هو حسب رغباته وكما يفصلها على مقاسه المختار؟

لقد أهملت اللغة العربية في العمل السياحي العربي وأصبحت غريبة في المؤسسات السياحية وفي حقيقة الأمر إذا كان الحديث عن التغريب والغزو الفكري يأخذ أبعادا متعددة في العديد من الميادين فإنه في الميدان السياحي العربي يأخذ الشكل الأكثر وضوحا وجلاء، حيث تقوم المؤسسات الفندقية بتلبية طلبات السائح كيفما كان نوعها دون استحضار الأبعاد الحضارية للشعب العربي والمنبثقة من هويته الإسلامية، ونقدم أنفسنا كنسخة مشوهة عن أصل منحرف نستخدم فيه كل الوسائل الممكنة واقعيا دون استحضار ثوابتنا الحضارية، لذا سنجد أن وضع اللغة العربية داخل القطاع لن يكون إلا مظهرا آخر للمنطق الربحي/ السوقي، وعليه لن يكون للغة الضاد إلا وضعا ثانويا ما دامت لغة المال والأعمال ليست هي لغة حضارتنا وهويتنا، لذا يتعمد استبعاد العربية في القطاع السياحي من التداول المجالي والمهني اعتقادا من الدوائر الوصية بعجز لغة الصحراء والقوافل عن مسايرة عالم السوق والتقنيات والإنتاج وتحنيطها في النقاشات التاريخية، ويتجلى ذلك في مستويين اثنين (العمري، 2020، ص 04):

- مستوى التكوين السياحي: حيث تغيب اللغة العربية في العملية التعليمية داخل معاهد التكوين المختلفة (تأهيل/ تقني/ عالي) وينحصر حضورها في تزيين فسيفساء التعليم دون أن تعطى لها صفة اللغة الوظيفية التي تستعمل في تلقين المواد التقنية و التطبيقية.
- مستوى السلوك الميداني: عند دخول أي مؤسسة فندقية أو سياحية نلاحظ أن اللغة المستعملة في التداول المهني تكون عادة لغة أجنبية هي اللغة الإنجليزية أو الفرنسية في أغلب الأحوال ويبدأ الأمر من المستندات التي يملأها الزبون وصولا إلى الحوارات وبيع الخدمات ما يجعلنا نصاب بخيبة أمل حين يستقبلك الموظف بتحية الانجليزية أو الفرنسية حتى وإن كنت مرتديا لباسا عربيا، وحتى في المواقع الإلكترونية للفنادق والمؤسسات والشركات السياحية لا تعتقد انك تتصفح موقعا عربيا وحتى التطبيقات السياحية حيث نلاحظ تغلغل اللغات الأجنبية وعدم وجود أي مؤشر يشير للغة العربية.

فمن خلال سفري ومقابلاتي التي كانت مع مجموعة من المؤسسات الفندقية والخدماتية في القطاع السياحي في عدد من الدول العربية (الجزائر، الإمارات، الأردن، مصر، تونس) عن سبب استعمال اللغة الأجنبية (الإنجليزية والفرنسية) فالكل اتفق أنه التواصل باللغة العربية يشعر السائح العربي بالضيق والاستغراب واعتباره أن لغة السياحة أو لغة السفر هي اللغة الفرنسية والإنجليزية.

لذا لماذا لا تشترط البلدىات في الدول العربىة والهيئات والدوائر السىاحىة والجهات المعنىة استخدام اللغة العربىة في قوائم المطاعم والفنادق والأماكن العامة مقابل ما توفره باللغة الإنجلىزىة، ولا يعني المناداة بتمكين اللغة العربية وثقافتها في العمل السياحي التقوقع وعدم استخدام اللغات الأخرى لأن في هذا الانفتاح إظهار لمنتوجنا السياحي والتعريف به ولكن دون التفريط بلغتنا العربية العريقة التي تعد أساس هويتنا وذاكرة أمتنا ومستودع تراثنا وعنوان شخصيتنا العربية وذاتنا الثقافية كما لا ننكر أهمية اللغات الأجنبية وضرورة تعلمها وإجادتها لتكون وسيلتنا في التعامل مع شعوب هذه اللغات القادمين إلى بلداننا من سياح وزوار.

المحور الثالث: تحديات التنمية اللغوية في القطاع السياحي العربي وسبل النهوض بها

أولا- تحديات تنمية اللغة العربية في السياحة العربية:

لا ىدرك الكثىرون أهمىة اللغة في حىاة الشعوب، ولا ىدركون أن حفظ اللغة وضمان استمرارىتها ىكون بقدر محافظتنا علىها كأفراد ناطقىن بها، وحول هذا تقول مىساء راشد غدىر إن عدم إدراك هذا الأمر كان سبباً في انقراض كثىر من اللغات واللهجات في العالم وبانقراض تلك اللغات انقرضت وتلاشت معرفتنا بشعوبها وأقوامها وثقافاته .

وتواجه اللغة العربية اليوم في عصر العولمة وهيمنة اللغة الإنجليزية تحديا حقيقيا إزاء النقلة النوعية الحادة لتكنولوجية المعلومات التي فرضت التعامل معها بلغاتها الأصلية سواء من حيث البحث أو الإرسال وهيمنة اللغة الانجليزية على بقية اللغات حيث تعد أكثر اللغات انتشارا في العالم فمن بين كل أربعة أشخاص في العالم هنا شخص يستطيع التواصل باللغة الإنجليزية. فاللغة الإنجليزية هي اللغة الرئيسة في التجمعات السياسية الدولية في جميع أنحاء العالم وهي اللغة الرسمية لـ 85% من المنظمات العالمية، وهي لغة الكثير من المنظمات العلمية الطبية وغيرها، وهي لغة التداول الأولى لكل من يعمل في المجال التكنولوجي أو التجاري أو السياحي، وهي لغة غالبية الأبحاث العلمية والمراجع والمصطلحات والمال والأعمال، ولغة المؤتمرات الدولية، وقواعد المعلومات الإلكترونية، وغالبية الصحف المشهورة وبرامج التلفزيون والأفلام، ولغة شركات الطيران والشركات المتعددة الجنسيات، والعمالة الأجنبية ولغة 90% من المادة الموجودة على الانترنت (الضبياني، 2015، ص 4).

وتتمثل أهم العقوبات التي تواجه اللغة العربية في السياحة العربية في:

- عدم إعطاء الأهمية الكافية للغة العربية في القطاع السياحي من قبل المسؤولين على مستوى الحكومات والإدارات السياحية وعدم الاهتمام بها من قبل العاملين في المؤسسات السياحية.
- عدم وجود قوانين تلزم المؤسسات السياحية والفندقية بضرورة التعامل باللغة العربية أولا ثم اللغات الأجنبية مما ساهم في هجر اللغة العربية في عملية التواصل التي تتم باللغة الأجنبية في المراسلات والوثائق الإدارية.
- تقاعس بعض البلدان العربية من اتخاذ الإجراءات السياسية والضرورية للحفاظ على اللغة العربية ومحاولة إيقاف تراجعها في مجتمعاتنا العربية.
- الاعتقاد السائد والخاطئ لدى البعض أن اللغة الإنجليزية والفرنسية هي لغة السياحة ولغة العلم والتواصل ورمز الحداثة والتحضر والمدنية وأنهم غير قادرين على استعمال اللغة العربية في تعاملاتهم وأداءهم لمهامهم اليومية في المنشآت السياحية.
- عدم توافر معاجم لغوية سياحية.

- شيوع التحدث باللغات الأجنبية ولاسيما الإنجليزية والفرنسية في المؤسسات السياحية العربية مقابل انزواء اللغة العربية وهيمنة اللغة الإنجليزية بشكل مقلق على جميع الأعمال السياحية والتواصل السياحي واشتراطها في عملية التوظيف.
- اقتصر أنظمة الحجوزات الحاسوبية والتطبيقات الإلكترونية المتبعة في المؤسسات السياحية والفندقية على اللغة الانجليزية.
- التوسع في استعمال المصطلحات الإنجليزية في العمل السياحي والفندقي بسبب عدم وجود بدائل عربية وسيطرتها على أسماء الوجبات وقوائم الطعام في المطاعم.
- غالبية الصفحات والتطبيقات الإلكترونية المتوفرة على شبكة الإنترنت مكتوبة باللغة الإنجليزية.
- قلة كتب السياحة باللغة العربية وندرتها سواء المترجمة أم المؤلفة المواكبة للتطورات السياحية العالمية الحديثة لأسباب تتعلق بالمؤلفين والمترجمين من جهة وبإنتاج الكتب العلمية والسياحية ونشرها وتوزيعها من جهة أخرى.
- هيمنة اللغة الإنجليزية على المشهد العام في المؤسسات السياحية والفندقية وسيطرتها على اللوحات واللفتات والعلامات الإعلانية وغير الإعلانية وأرقام الغرف الفندقية وأسماء القاعات والمطاعم والمحلات التجارية التي تكتب باللغة الإنجليزية.
- مجاهرة كثير من الفنادق والشركات السياحية العاملة في الوطن العربي بكتابة تقاريرها وصياغة عقودها وإصدار تعليماتها إلى العاملين فيها وإن كانوا عربا باللغة الأجنبية (الإنجليزية والفرنسية).
- الشيوع الواسع للأسماء الأجنبية في الحقل السياحي والإقبال عليها فثمة أسماء مكتوبة بالإنجليزية لفظا وكتابة وبعضها كتبت بالعربية بلفظ إنجليزي مثل إنتركونتيننتال وماريوت، والبعض الآخر كتبت بالإنجليزية وبلفظ عربي Liwan (الهياجي، 2015، ص09).
- عجز في تعريب برامج التدريب في المعاهد ومؤسسات التعليم السياحي والفندقي العربية وتداولها يتم بلغات أجنبية كما تعاني اللغة العربية في هذه المعاهد والمؤسسات من ظواهر لغوية كالإزدواجية وطغيان اللغة الأجنبية في جل العمليات التواصلية والحصص التدريبية داخلها.

ثانيا- كيفية تحقيق تنمية لغوية في القطاع السياحي العربي

انطلاقا من الواقع اللغوي السابق ذكره في القطاع السياحي العربي والذي يحكمه منطق التغريب والعولمة السلبية والمنفعه الاقتصادية فيجب على الدول العربية القيام بالتالي:

- العمل بمقتضيات النص الدستوري الذي تفرضه الدولة والهوية والدين، من خلال البدء في صياغة نص إدماجي في نسيج الميدان السياحي ومنه منهاج لغوي يعترف للغة الضاد بدور وظيفي في الميدان السياحي من خلال تحرير القدرة التعبيرية للعربية داخل قطاع السياحة لاستيعاب تمظهرات هذا القطاع بجميع أبعادها، وبما أن السياحة حسب المنظمة العالمية للسياحة هي "انتقال الإنسان من بلد إلى آخر غير موطنه الأصلي مدة لا تقل عن 22 ساعة ولا تزيد عن سنة لأية أغراض غير الربح" أي أنها برزت كفعل إنساني عقب التطورات الاقتصادية والاجتماعية للغرب المتقدم خاصة بعد تحديد أوقات العمل وظهور الوقت الثالث والعطل السياحية - إذن هي إحدى مكونات الحياة العصرية الناضجة الهادئة لأي شعب؛ لذا فالحديث عن لغة سياحية عربية يظل رهينا بمدى تطويع اللغة العربية لاستيعاب الواقع بكل مفاصله وبشكل لا يتنافى مع نظام العربية ولا

يخفى على أي متخصص في العربية قدرة هذه اللغة على احتواء أي جديد في العلم والفن ففيها من الخصائص ما يمكنها من ذلك وقد أثبت علماء اللغة القدماء والمحدثون ذلك (شكري، 1981، ص ص 17-33).

- تغيير مناهج مادة اللغة العربية في الجامعات والمعاهد السياحية لتخدم ميدان السياحة من حيث النصوص والتطبيقات إن أهم أهداف التكوين السياحي هو تنمية وليس خلق القدرة اللغوية عند المتدرب (الطالب السياحي) لكي تساعده على التواصل داخل فضاء السياحة والفندقة، وهذا يتطلب وجود منهاج تعليمي قائم على تنمية الرصيد المعرفي والمعجمي عند المتعلم لذا يفترض أن تكون المواضيع والمفردات والنصوص مرتبطة ارتباطا وثيقا بميدان السياحة وتخصصاتها أن تكون المواضيع والمفرادات والنصوص مرتبطة ارتباطا وثيقا بميدان السياحة وتخصصاتها.
- استغلال الجانب الإيجابي لشبكة الإنترنت: تعطي شبكة الإنترنت فرصة واسعة "لتسويق" اللغة العربية وتعميم المفاهيم والممارسات الثقافية العربية الإسلامية، فالأنترنت مرغوب فيه في كل مكان واقتناؤه شعار للتقدم "المادي" في كل قطر، وإتقان التعامل معه والاستفادة منه دليل التحضر للأفراد ولا حدود لمبلغ المعلومات التي تعرض عليه، ولا قيود فاعلة للمناقشات التي تجري عليه. وتعتمد الإفادة من هذه الشبكة على درجة التفاعل معها والخبرة في عرض المعلومات عليها وإيصالها إلى المخاطبين بها، والمهارة في تقديم الخطاب فيها، والحرص الشديد على متابعة تفاعل الجمهور غير المحدود مع هذا الخطاب المعروض عليها من أجل تحقيق الفائدة الثقافية والمادية معا وإتقان التسويق في هذه الشبكة يؤدي إلى فتح مجال الاقتراض اللغوي من اللغة العربية لغيرها من اللغات.
- الإفادة من الهندسة اللغوية في الحفاظ على اللغة العربية وثقافتها، وهي تقنية تعين على التفاهم مع الآخرين عبر الهاتف، أو الحاسوب، أو غيرهما باستخدام لغات طبيعية مختلفة. ويتلاشى الحاجز اللغوي بتطوير أنظمة حاسوبية تميز بين أنواع الكلام والكتابة، تختار المعلومات، تترجم بين اللغات، تؤلف الكلام، تنتج الكلمات المكتوبة وتوسع حدود استعمال اللغات الطبيعية، وبتيسير أوجه استغلال الهندسة اللغوية يكون الجو مهيأ للغة العربية للانتشار وتخف آثار الهيمنة اللغوية الإنجليزية عليها داخل الدول العربية وخارجها؛ إذ لا يعود ضرورياً إتقان الإنجليزية من أجل الحصول على المستجد من المعلومات (العمري، 2020، ص17).
- وضع سياسة لغوية سياحية واضحة على الصعيد العربي وإصدار القرار السياسي اللازم لتطبيق هذه السياسة وفق تصورات نظرية تطبيقية
- توفير منظومة قانونية تلزم استعمال اللغة العربية في المجالات السياحية ومطالبة الشركات الفندقية العالمية العاملة في البلدان العربية بوجوب التعامل بالعربية أولا ثم اللغات الأجنبية.
- إعداد معجم عربي جامع لكل المصطلحات السياحية على غرار معاجم اللغات الأجنبية الأخرى بحيث يشمل تعريب الألفاظ والأسماء والمعاني والمفاهيم والأمثلة والنماذج والرؤى والحوارات حتى يمكن استثماره بفاعلية في التنمية اللغوية ويستوعب كل الموضوعات المتداولة في الفنادق والمطاعم ووكالات السفر والإرشاد السياحي وفي المطارات والقطارات والأسواق.
- ترجمة المراجع الأجنبية المتخصصة بالفكر السياحي إلى اللغة العربية وذلك لما للترجمة من إغناء وإثراء للغتنا ومعارفنا وثقافتنا وتسهيل الاطلاع على ما أنتجه الفكر البشري دون الحاجة إلى إتقان اللغات الأجنبية التي كتبت بها.
- فتح أفاق في البحث اللغوي الخاص بالسياحة ولاسيما في الجوانب التطبيقية الوظيفية.

- اشتراط إتقان العاملين الأجانب في المنشآت السياحية للغة العربية بالحد الذي يمكنهم من التعامل مع محيطهم وتطوير البرامج التعليمية اللغوية لهم (الهياجي، 2015، ص10).

الخاتمة:

في الأخير يمكن القول أنه باتت الحاجة اليوم لأحداث تخطيط محكم لتنمية اللغة العربية في المجتمع العربي بما ويتوافق المتطلبات العالمية ومع المتغيرات المتلاحقة والسريعة التي يشهدها العالم اليوم لذلك لا بد أن تحضى تنمية اللغة العربية باهتمام أكبر في القطاع السياحي باعتبار أنها تأخذ حيزا كبيراً في هذا القطاع، فهي لغة قادرة أن تساهم في تعزيز الهوية الوطنية والتعريف بالسياحة وهذا دون إلغاء اللغات الأخرى، لأنه لا يوجد مجتمع متحرر تماما من نفوذ لغات مجتمعات أخرى، فالتنمية اللغوية مرهونة بالجهد الذي نبذله نحن في الواقع وبين الناس، ولتحقيق المزيد من التنمية اللغوية مستغلين الإمكانات الفنية الهائلة التي تتاح لنا اليوم، ولتعزيز مكانة لغتنا بالعلم والعمل وتضافر الجهود، ولإفساح المجال أمام التنمية اللغوية يعاد فيها الاعتبار إلى الفصحى كي يستقيم فيها حال اللغة العربية .

قائمة المراجع:

1- أمل شفيق العمري، **اللغة العربية في المكون السياحي : إلى أين**، ص: 04، ملف محمل بتاريخ: 2020/02/12، على الساعة: 12:22، من الموقع الالكتروني:
https://www.alarabiahconference.org/uploads/conference_research-394960177-1409308821-738.pdf

2- بلال ربيع البدور، **اللغة حصن وأمان الهوية**، في ملتقى حول دور التعليم والإعلام في تحقيق أمن اللغة العربية، السعودية: جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية، 2015، ص 102.

3- حسن حمائز، **التنظير المعجمي والتنمية المعجمية، اللسانيات المعاصرة ومفاهيم ونماذج تمثيلية**، عالم الكتب الحديث، ط1 ،اربد، الأردن، 2012 ،ص 31.

4- خاطر محمود شكري، **طرق تدريس اللغة العربية والتربية الدينية في ضوء الاتجاهات التربوية الحديثة**، دار المعرفة، د.ط، القاهرة، 1981، ص ص 17-33.

5- عامر محمد أحمد الضبياني، **السياحة وأثرها على اللغة العربية**، صحيفة اللغة العربية، ص 2

6- عامر محمد أحمد الضبياني، **اللغة العربية ومتطلبات السياحة والعصر**، مقال منشور على موقع مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية، نشر بتاريخ: 2015/07/28، وتم الاطلاع عليه بتاريخ: 2020/02/10، على الساعة: 21:46، من الموقع الالكتروني: http://www.m-a-arabia.com/vb/showthread.php?t=10141

7- عبد القادر عبد الجليل، **اللسانيات الحديثة**، دار صفاء للنشر، عمان، 2002 ،ص 28.

8- عبد المجيد علوي اسماعيلي، **اللغة والهوية: أية علاقة**، تم الاطلاع بتاريخ 2017/02/12 على الساعة: 01:53، من الموقع http://www.dades-infos.com/?p=16971

9- فؤاد بوعلي، **اللغة العربية في المعاهد السياحية بين الوظيفية والتقنية**، مقال منشور على موقع جمعية الترجمة العربية وحوار الثقافات، تم الاطلاع عليه بتاريخ: 2020/02/15، على الساعة: 22:18، من الموقع الالكتروني: http://www.atida.org/forums/showthread.php?t=2071

10- محمود فهمي حجازي، **اللغة العربية في العصر الحديث قضايا ومشكلات**، دار قباء عبده غريب، د ط، 1998 ، ص 113.

11- ممدوح خسارة، **التعريب والتنمية اللغوية**، الأهالي للطباعة والنشر، د.ب. ن، 1994 ،ص 33 .

12- ياسر هاشم عماد الهياجي، **اللغة العربية في مؤسسات القطاع السياحي: الواقع وآفاق التمكين**، ورقة بحثية مقدمة في المؤتمر الدولي الرابع للغة العربية، أيام 6-2015/05/10، بدبي، الإمارات العربية المتحدة، ص09.

التجريب و الانفتاح على عوالم السرد السينمائي في رواية 2084حكاية العربي الأخير

Expérimentation and openess to the worlds of cinematic narrative in the novel 2084, The Last Arab's Tale

أحلام شمري :أستاذة باحثة
جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية.
البريد الالكتروني:amelzahrat56@gmail.com

ملخص:

يعد واسيني الأعرج من الروائيين الذين خاضوا غمار التجريب وكان يداعبه دوما حلم نص روائي منفتح على مختلف الخطابات، وتجسد هذا في روايته 2084حكاية العربي الاخير التي انفتحت على السينما، واستعارت بعض تقنياته.

نسعى في هذه الورقة البحثية إلى رصد بعض التقانيات السينمائية التي انفتح عليها واسيني الأعرج في رواية 2084حكاية العربي الأخير، التي استلهمت من الفن السابع جملة من المعطيات البصرية، قربتها إليها كثيرا، فبدت لغتها السينمائية تنفتح ببعد ثالث رؤيوي، فنجدها تعتمد الدهشة و التشويق و الإستمالة في عرض الأحدث بغية سبك سيناريو محبوك من مقاطع سردية تشكلت في حلة لقطات، ثم ترتيبها و تحويلها من خلال عملية المونتاج إلى مشاهد سينمائية.

Abstract

Wassini El Aradj is among those novelists who expereinced the experimentation. He has always dreamt of a permanent narrative text open to different discourses. This is reflected in his novel 2084, the story of the last Arab which benefited from the seventh art and borrowed some of its techniques

In this paper, we seek to monitor some of the cinematic techniques that Wassini opened up to in The2084the last Arabic, which was inspired by the savent art of a séries of Visual data, which brought her very close to her, and her cinematic language seemed to open up with a visionary third dimension, woven by giving the fonctions their meanings, using specific and Common narrative techniques such as: zoom lens- cinema-script-montage. We find it based on surprise, suspense andpeddlein in the purpose of the newest in order to casting a United scenario of narrative clips formed in a suit of footage, and then arrange and transforme them through the process of édition into cinematic scènes.

Keywords: cinematic narrative, experimentation, cinematic techniques, The last Arabic,Wassini El Aradj.

تقدمت الرواية الجزائرية في العصر الراهن تقدما كبيرا، وتنوعت أساليبها، وتداخلت الفنون فيها، حيث أخذت هذه الأخيرة تقتبس من بعض الفنون أساليب فنية تساندها في عملية البناء السردي، وتدعمها بمعطياتها الجمالية والفنية، إذ انفتحت على عدة فنون أدبية وغير أدبية منها الفن السينمائي؛ حيث استدرجت الرواية مختلف تقنيات وأساليب هذا الفن، وأضفى هذا الأخير وظيفة جمالية أثرت على معمارية النص الروائي وأبعاده التركيبية والدلالية. وظف الخطاب الروائي الجزائري السينما باعتبارها فنا مكانيا وزمانيا امتزج مع السرد لتشكيل جمالية متكاملة تحمل إيقاع الزمان وامتداد المكان، مستثمرا بذلك المكونات الثمينة التي يتمتع بها هذا الفن لتتحول أبعاده إلى معطيات فنية دلالية تبرز بشكل جديد في النص الروائي.

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على ظاهرة توظيف السينما ومختلف تقنياتها في رواية "2084 حكاية العربي الأخير" لواسيني الأعرج من صورة سينمائية و مونتاج ؛ وهذا نظرا لبنيتها البوليسية فهي أكثر تمثيلا في مجال الحركات البصرية؛ حيث نشاهد تزاحما كثيرا للأحداث وتصويرها تصويرا سينمائيا يقرب بناء الرواية إلى الفيلم السينمائي.

تتموقع تجربة واسيني الأعرج الروائية ضمن سلسلة من التحولات التي مسّت الرواية الجزائرية التي تمكنت من تحقيق مكانة مرموقة داخل الفضائيين المغربي والعربي، وفي ظل هذا المكتسب الإبداعي وجد واسيني الأعرج نفسه في خضم تجارب وتيارات روائية تجريبية تواكب الروايات التقليدية المتربعة على عرش الرواية العربية فأيقن أنه لا سبيل لتحقيق التموضع الروائي والاعتراف الإبداعي ثم الوصول إلى تقديم القيمة المضافة، إلا بالتنقيب والبحث عن آليات جديدة للكتابة الروائية، هذه الآليات تكون بمثابة المعبر الحقيقي لمسار تجربته المرهونة بمدى فاعلية تلك الآليات، لذلك اختار الكتابة التجريبية سبيلا لذلك.

فهو متميز بين الروائيين في استخدام الأساليب السردية المتنوعة، وكثيرا ما استفاد في رواياته من التناص وتعدد الأصوات فرواياته تكشف لنا عن ذروة تاريخية وملحمية وعن وعي تام بالأمور. وعن اعتمادها على البنية البصرية وقد أفاد واسيني في بعض أعماله الروائية من فن السينما بصورة واسعة. ويرجع استخدام هذه التقنية:

- **أولا:** إلى مرونة الفن الروائي.
- **ثانيا:** إلى مشروع الرواية الجديدة.
- **ثالثا:** إلى علاقة واسيني بتلك الفنون، والتي جسدتها روايته "2084 حكاية العربي الأخير"، ونظرا لبنيتها البوليسية فهي أكثر تمثيلا في مجال الحركات البصرية، حيث نشاهد تزاحمنا كثيرا للأحداث وتصويرها تصويرا سينمائيا يقرب بناء الرواية إلى الفيلم السينمائي، وأحيانا نلمح واسيني يرسم بعض الرسوم لتنامي السرد والحكي.

انطلق مع فكرة البحث سيل من الأسئلة أوجز بعضها في هذا العرض المقدماتي في صيغة الاستفسارات الآتية: لماذا يلجأ الروائي الجزائري لتوظيف فن السينما؟ هل تضيف التقنيات السينمائية فعلا شحنات دلالية للنص الإبداعي؟ ماهي المعطيات الجمالية التي يجسدها هذا الفن في رواية "2084حكاية العربي الأخير"؟ وهل هناك وعي بما يطرحه فن السينما في المنجز السردي الجزائري؟ وهل وفق واسيني الجمع بين فن روائي وفن بصري في متنه الروائي؟.

وما هي أهم التقنيات السينمائية المستخدمة في رواية "2084حكاية العربي الأخير"؟ وإلى أي مدى يتماها عالم السينما مع عالم الرواية؟ وكيف بإمكاننا تقييم إدراج التقنيات السينمائية في رواية" 2084حكاية العربي الأخير"؟.

أولا: تجليات التجريب في الرواية الجزائرية:

حظيت الرواية الجزائرية باهتمام العديد من الكتاب في مختلف الأقطار، نظرا لاحتلالها الريادة في الأنواع الأدبية وأشكال التعبير لمخاطبتها مختلف أطياف المجتمع لأنها ارتقت بالواقع والشخصيات واللغة وغيرها من عناصر تميزها الأخرى من مستوى الوقائعي العميق إلى مستوى الجمالي البحت، وهذا ما جعل توافد النخبة المثقفة على قراءتها من حيث الدراسة والتحليل، لأن الرواية من الفنون الأدبية التي خطت باقتدار نحو التجريب والخروج عن التكرار والنمطية في الكتابة إلى الانفتاح والتفاعل مع مختلف الأجناس والفنون الذي صار مفتوحا على مصراعيه متيحا إمكانية توظيفها بعلامات متعددة، ومن بين هذه الأجناس السينما، لأن فضاء الرواية مجال واسع يسمح للمبدع الروائي التعبير عما يختلج في خاطره من قضايا عن واقع مجتمعه بكل حرية، وذلك بتوظيف الفنون الأخرى في خطابه الروائي ومن هنا فالرواية "ليست ثابتة ومنتهية، بل هي صيرورة تنمو وتتطور، تتفاعل مع تطور المجتمع البشري وتنفتح على كل المستجدات والتغيرات"[1](برادة:1996، ص58).

والأعمال الإبداعية عندما تنفتح على الفنون الأخرى تعطي لها وصفة الجمالية والتميز لأن "انفتاح الرواية غير المحدود جعل منها نص العالم المتشبع بكل المعارف الإنسانية بالعلم والفلسفة والفن والتاريخ، وهذا التفاعل المتميز هو الذي رسخ منطق التجديد والإضافة النوعية لدى الروائيين وبخاصة الروائي العربي"[2](جوادي:2013، صص253-254).

إن استعمال الروائي الجزائري للفنون الأخرى وانفتاحه على توظيفها في خطابه الروائي دليل على محاولة التجديد في الخطاب والسير به نحو التجريب من أجل تجاوز الواقع الفني ثقافيا واجتماعيا بالبحث عن آليات جديدة للخروج عن الشكل القديم بغية المغامرة في قلب المستقبل بعد أن امتلك المبدع سبل الكمال والتفوق بمحاولته خلق أدوات تؤكد على أن الرواية "الجنس الذي لا يعرف الاكتمال، فهي في قلق مستمر؛ وهي بذلك مرهونة بعدم الاستقرار ومركونة للبحث"[3](شاتيه:2012، ص191).

سار بذلك التجريب جنبا إلى جنب مع الرواية. تظهر في كل مرة أشكال روائية جديدة تحمل القارئ إلى عوالم الرواية الساحرة وتملؤه بروح السؤال والحاجة إلى التطلع. فأعلنت الرواية كل أساليب التمرد وقد ساير النقد هذه الثورة؛ بحيث راح يبحث عن خصائص التجريب الروائي، وما أضافه الأديب العربي من تطورات سواء أكانت سلبية أم إيجابية.تعمل التجربة الكتابية الروائية في مجال الإبداع الأدبي على إطلاق إشارات دائمة إلى جانب الكاتب للبحث عن كل ماهو جديد ومتميز، ومن ثمة قيل: "إن الرواية التجريبية هي رواية الحرية، إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتبني قانون التجاوز المستمر"[4](بومعزة:2012، ص4).

استطاعت هذه الأخيرة بلورة تجارب أدبية وحياتية متكاملة، مما ولد استيراتجية نصية خاصة، وملامح جمالية متميزة "فالكتابة الأدبية تنبثق في الأصل من علامات شذوذ عن القاعدة السائدة، تتحول في اللاحق بدورها إلى قواعد وهكذا، مما يؤكد رفض فعل الكتابة الأدبية وأشكال الإبداع عموما، لعلامات الثبات التي تمثلها مبادئ القاعدة"[5](مرجع نفسه:نفس الصفحة).

لذا كان وعي الرواية الجزائرية بسرديتها وجمالياتها تعكس تلك الرغبة القوية في تفكيك العملية الإبداعية أثناء صيرورتها الكتابية، وكل ذلك يؤكد أن الرواية تستمد قوة الحضور وبلاغة الامتداد مما تتوفر عليه من حرية مطلقة تمكنها من خرق معايير الكتابة والتي تعد مرجع الإبداع في العادة.

فأساس الخطاب الروائي الجزائري التطور والبحث المستمر عن عوالم جديدة وآليات سردية خطابية مغايرة لكل ثابت ونمطي فالرواية المعاصرة والتي باتت لا تفارق التجريب "لا تتوفر على قوانين قارة أو ثابتة توهم بالاطمئنان إليها باستمرار لأنها-كما يقول باختين- غير قابلة للتقنين بطبيعتها مادامت شكلا يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته، ويعيد النظر في كل الأشكال التي يستقر فيها، وهنا تكمن صعوبة الحديث عن معايير جمالية نموذجية أو قارة"[6](أمنصور:2006،ص61).

إذ تعد جنسا أدبيا مفتوحا ينهل من مجموع الأجناس الأدبية وغير أدبية على اختلاف طبيعتها ما يؤكد فضاءها التجريبي الذي يشكل أفقا مفتوحا متطلعا إلى إمكانات إبداع مختلفة متعطشة للمغامرة والمجازفة، يقول ميخائيل باختين: "إن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (قصص-أشعار-مقاطع كوميدية) أو غير أدبية (دراسات عن السلوك، نصوص دينية وبلاغية"[7](باختين:1987،ص88).

فالرواية بتواشجاتها الفنية وتعالقاتها النصية مع الأجناس الأدبية وغير الأدبية كالسينما-الرسم-الموسيقى...الخ. تسعى بكل شغف إلى تنويع لغتها والسمو بأساليبها إلى أفق أرحب بل صارت ميدانا لتلاقي الأجناس والفنون والمعارف وتفاعلها وهذا ما يتجلى في الكتابات الإبداعية الجزائرية. سعت إلى مواكبة حركة التطور والخضوع لرهانات الحداثة، التي سمحت لها بالانتقال من جنس فني إلى جنس فني آخر، أو بالأحرى من النص المكتوب إلى المرئي. وهذا إثر تداخل اللصيق بفن السينما الذي دخل عالم الرواية من الباب الواسع فأحدث تجاوزا واختراقا للمألوف في المجال الروائي سواء على صعيد التجريب أو على صعيد التمثيل المشهدي.

إن هذا الخرق والتحول من النصاني إلى السينمائي حقق تحولا جذريا في مجال الإبداع، بل دفع بالرواية الجزائرية خصيصا إلى اللحاق بركب الحركات الروائية العالمية التي فتحت مداها على فن السينما. ولم تعد الرواية تقتصر في وجودها على كيانها لوحدها كما كانت في بدايات نشأتها، وإنما تعدى الأمر في ذلك إلى اعتمادها وتفتحها على الأنواع الإبداعية الأخرى؛ وذلك في علاقة تفاعلية تأخذ منها مايتلائم وطبيعة عملها وهي الأخرى تمنح لغيرها من الفنون الإبداعية وما يحتاجه عمله، وكل هذا أثمرت عنه بدايات جديدة بصيغ تعبيرية رائعة أزالت الحواجز والفواصل التي كانت بينها. لذلك تعد من الفنون الأكثر شيوعا وارتباطا مع بعضها البعض في علاقة تفاعلية في الرواية والسينما، فالعلاقة بينهما علاقة قديمة بدأت مع اختراع السينما وتبلورت مع تحولاتها وتطوراتها عبر الزمن.

ثانيا:التفاعل بين الرواية والسينما:

شكلت الرواية انعطافا حاسما في مسارها الإبداعي الحداثوي، حيث انتقلت من المدار المقروء إلى المدار المرئي، معتمدة على جملة من المعطيات البصرية والأدوات الإجرائية الفنية التي مكنتها من اكتساب قيم ومدلولات رؤيوية جديدة، ذاك أن طبيعة الحياتية تفرض خصوصية الإدماج والتطلع نحو الأفق، وهو الحال الذي عضد فكرة الانفتاح على الأجناس الأدبية، فأخذت بذلك الرواية نصيبها القيمي بعد أن استلهمت تصورات و رؤى فنية خلاقة ما كان لها أن تحصل عليها لولا احتكاكها بالفن السابع.

أفادت الرواية الحداثية من الفنون السمعية البصرية (الفن السينمائي) بعض التقنيات لتشكل نسقها السردي والتخيلي وتخصيب جمالياتها الخاصة "عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائي قد أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات المتفاوتة"[8](فضل:2009،ص195).

يعود بنا الحديث عن العلاقة بين الرواية وفن السينما إلى البدايات الأولى لهذا الفن، حيث اعتمدت السينما على الرواية، إذ جعلت فيها مادة جاهزة، فقد حولت روايات عالمية إلى أفلام سينمائية و لعل أبرزها "الجريمة والعقاب" لدوستويفسكي، و"أوليفر تونست" لشارل ديكنز، "العجوز والبحر" لأرنست همنغواي. وقد عرف المشهد الثقافي العربي هذا التوجه أيضا في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، حيث تم تحويل روايات نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس، ورواية "عرس الزين" لطيب صالح إلى أعمال سينمائية. أما التجربة الروائية الجزائرية فقد تجسدت في رواية "الأفيون والعصا" لمولود معمري، و"الدار الكبيرة" لمحمد ديب، و"ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، كل هذه الأعمال الروائية حولت إلى أعمال درامية .

تدل هذه النماذج الروائية على العلاقة الوطيدة بينهما، حيث أثرت الأولى في الثانية بأعمال ومنتجات جديدة، وفي المقابل استفادت الرواية الجديدة من السينما عن طريق استعارتها تقنيات سينمائية تتجسد في "توظيف أساليب القطع والوصل والمونتاج...فضلا على الإلصاق /الكولاج الذي تسرب إلى الحقل الروائي، ليؤسس معرفة متنامية مؤسسة على أشكال حداثية تصوغ الواقع صياغة سينمائية"[9](لشكر:1431، صص13-14).

امتدت السينما إلى فن الرواية، باعتبارها فنا أدبيا يبحث عن خلق أعمال درامية هذا التقارب الكبير بين فني الرواية والسينما دفع ببعض الروائيين إلى اقتحام عالم السينما، حيث نجد اليوم تفاعلا متميزا بين الرواية والسينما فالسينما تستعين بالرواية باعتبارهما خطابيْن تجمع بينهما علاقة تشابه وتجاور، وعلى هذا الأساس"تتداخل التعريفات أحيانا أو تتقاطع، وأحيانا يكمل بعضهما الآخر أو يتباعد إياه"[10](عطية:2010، ص10).

وأصبحت هذه الأخيرة من أقرب الفنون إلى السينما، فهي المادة اللغوية التي استقت منها السينما أبرز أعمالها الناجحة، بل نجحت السينما كذلك في إثراء الأعمال الروائية، فيكمن التفاعل بينهما بأن "السينما والروايات التي تأخذ أسلوبها؛ يغلب عليها سرعة الحركة البعدية وتوزع الضلال الضوئية وتمضي فيها المشاهد الخارجة على نسق يتعادل غالبا مع اللحظات الباطنية فالأشياء وجودها المستقل المكبر في المشهد السينمائي بل لها أولوياتها البادئة وكثرتها المفرطة"[11](مرجع نفسه،نفس الصفحة)

فالسينما فن متطور لديه مواصفات خاصة، جعلته خلال فترة وجيزة جدا قادرا على أن يحتوي مشاعر وأفكار الجماهير ثم تطور ليرقي إلى فن الرواية، فنجد بعض الروايات قد استلهمت أشكالا من البناء وطرقا للسرد المستوحاة من مثيلاتها في فن السينما، كما "أن السينما تطورت كفن ولغة حتى أصبحت تستطيع أن تعبر عن أدق المشاعر والأحاسيس، بل عن أكثر الأفكار تعقيدا، وعن عمق النفس الإنسانية بمنتهى الدقة والثراء، مما جعلها لغة متكاملة إضافة إلى كونها فنا متطورا تقنيا"[12](فضل:2009، ص195).

وجدت الرواية كفن أدبي له أبعاده وجذوره الخاصة بمعزل عن السينما، فالرواية والسينما فنان منفصلان كل منهما له أسسه وحيثياته وبنيته الفنية الخاصة به، لكن ثمة علاقة فنية بينهما" وبفعل هيمنة الفن الروائي من حيث الانتشار في هذا العصر الحديث. واعتمادا على هذه المعطيات يسعى الروائي لابتكار أساليب روائية جديدة مقتبسة من الفن السينمائي أحداث وتقنيات "لإضفاء مظاهر تأثيرية أو جمالية عن الصور الروائية والتركيز على لقطات معينة لتكون موضع تأمل من القارئ وقاعدة لخلق الجو الدرامي للمشهد."[13](مشعل:2015، ص238)

إن للإنتاج الروائي أهمية في مجال السينما، بل لا نبالغ إذ قلنا أنه يشكل مركز الثقل ومحور استقطاب

مختلف المبدعين السينمائيين. فعلاقة الأدب بالسينما هي علاقة جدلية قديمة بين وسطين سرديين متفاعلين إلى حد بعيد. حيث تعد السينما فنا من فنون التعبير والتواصل الذي شهده القرن العشرين وقد اندمجت فيها مختلف الثقافات والفنون. فخلقت بذلك حالة تجريبية في قمة الإبداع التفاعلي، وهنا يمكن الحديث عن "الفن المتكامل الذي يتجاوز فيه الصوت بالصورة بالحركة"[14] (يقطين:243، 2005).

ومن هنا تركت السينما تأثيرها القوي على مختلف الفنون والأجناس حتى أصبح الخطاب السينمائي هو "البؤرة التي تلتقي عندها جميع الفنون على سواء"[15](خاقاني:2010، ص8).

نظرا لهذا التداخل في توظيف آليات التصوير السينمائي في السرد الروائي، يذهب بعض النقاد إلى الربط بين نشأة السينما والرواية "وكان ولادة السرد الحديث بمختلف أشكاله قد اقترنت بمنابت هذا الانبثاق الجديد للفن السابع الذي غير خارطة الإبداع اللغوي والبصري في مدى هذا القرن المتطاول"[16](عشاب:2015، ص45).

ومن هنا يمكن القول إن السينما والرواية كيانان متباينان بيد أنهما تمتلكان جذورا موحدة في الدراما، يحق لنا أن ندمج أو نحذف أو نختصر، لأجل الوصول إلى مقاربة فنية. ومما هو لائق إن السينمائي مثل الروائي لا يكف عن الانشغال "بوصفه منتجا للخطاب بإشكالية إنتاج المعنى، وتوظيف الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معا وتشمل مواضيعها شتى أنواع الأنساق العلاقة، وكذلك ما يجري ويتحول إلى شفرة رمزية دالة"[17](يقطين:1993، ص26).

ومما لا شك فيه أن الروائي والسينمائي يشتركان بالأسباب والنتائج وتوظيف العناصر، فالرواية على شكلها المكتوب تحوي على عناصر سينمائية. لأن العلاقة بينهما هي علاقة أخذ وعطاء، باعتبار أن الفن الروائي أصبح مادة وموضوع للأعمال السينمائية؛ إذ أصبحت الأقلام تستوحي سيناريوهاتها من الأعمال الروائية وبالمقابل أصبح الروائي يكتب لا لتقرأ روايته وإنما لتجسد أحداثها ويراها المشاهد، لذا نجد العديد من الروائيين طغى على كتاباتهم الأسلوب السينمائي.

والحق أن الرواية الجزائرية الجديدة مع الجيل الجديد، تنحوا أكثر نحو السينمائية والاستفادة من هذه الأدوات، على أن السينما قد أثرت في كثير من كتاب الرواية الحداثيين، والكثير ممن كتبوا بأسلوب سينمائي من بينهم الروائي واسيني الأعرج في روايته"2084حكاية العربي الأخير" الذي استلهم هذه التقنيات ليخدم عمله السردي ويبينه بطريقة متجددة ومحكمة تناسب عمق القضية التي يتحدث عنها.

ثالثا: استعارة التقنيات السينمائية في رواية"2084حكاية العربي الأخير":

تعد الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج رحلة مستمرة نحو الغوص في غمار التجريب، ومغامرة في اتجاه البحث والتجريب، إنها تنزع باستمرار نحو اختراق آفاق التعبير والتنقيب عن أشكال سردية مغايرة، فإذا استثنينا مرحلة النزوع الواقعي، فإن التجارب الواسنية الجديدة، قد اتخذت كلها توجها جماليا واضحا، واشتغلت على التحاور والانفتاح على مختلف فنون والأجناس أدبية وغير أدبية وتجسد هذا في روايته " 2084حكاية العربي الأخير"؛ حيث أفادت هذه الأخيرة وغازلت العديد من التقنيات السينمائية التي تساندها في عملية البناء الروائي، وتدفع بها إلى الإبداع وتضمن لها حضورها وتطورها.

يكون الرهان المطروح في رواية واسيني الأعرج خاتمة المشهد العربي بين متخيله وواقعه، هو مواكبة التغيرات الراهنة المرسخة في ذات المبدع عميقا، رواية كتبت في مخاض الأمة العربية، في الربيع العربي المزعوم ضد الثورات والصراعات الداخلية، فتجلى فعل الرهان كحدث تواصلي انفعالي بين الأنا الواعية المتمثلة في الروائي كذات متلقية مبدعة، والآخر، الواقع وإفرازاته كمثير تحفيزي على الإنتاج التمثلي،

لقضايا التقتيل وحياة التشرد، ففاعلية صوغ هذه العلاقة التواصلية جاءت في تصوير واقع محتمل الحدوث بسردية تمويهية متعالية الترميز في متابعة الأجواء الانهزامية والانكسارات عبر انعكاسات التداعي، والاسترجاع والارتداد للواقع المتجلي من خلال تقديم الروائي لتجارب إنسانية متنوعة ومتلونة بظلال الواقع المأساوي المعيشي.

يصور لنا الروائي مجتمعا مستقبليا يبعد من سنة 2000 إلى غاية عام 2084 بكل ما فيه من مساوئ، أين عملت فيه الآلة المجسدة في شخصية "ليتل بروز" الذي يمثل طاغية يقوم بتحويل الإنسان إلى مجرد لعبة بين يديه، بعدما احتفظ بالعقل ليرسم مسار كل إنسان على سطح الأرض ويقوم بتوجيهه وتحويله، إنها ملامح الدولة العالمية الموحدة التي قضت على الأقاليم والحدود، قضت على الدين والتاريخ وأحرقت كل شيء ضمن عملية تطهير الإنسان من كل شيء حتى من الأحاسيس والمشاعر.

يمكن القول أن هذه الرواية تنتمي إلى الأدب البصري littérature visuelle الذي يعد استخداما خلاقا لتقنيات السينمائية مجسدة أهم تقنياتها وأشكالها المختلفة.

يحاول واسيني الأعرج في هذه الرواية أن يحاكي الكاتب البريطاني جورج أورويل، الذي كتب رواية 1984 في منتصف الأربعينيات القرن العشرين، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، فهو كاتب رائع يحاكم الديكتاتورية والحكم الشمولي الذي طحن الشعوب في دول عديدة من العالم، لرواية 1984جاذبية رائعة، إن الديكتاتور الذي يطلق عليه جورج أورويل "الأخ الأكبر"، زعيم الحزب الأوحد الذي يقوم بالقتل وإجرام وظهور فئات تقوم على سلخ رؤوس البشر وغسل أدمغتهم، ويزيفون حقائق العلم التي لا يمكن تغييرها.

يدخل واسيني في هذه الأخيرة منطقة محرمة إذ يضع الغربي الحالي والعربي أيضا، أمام المرايا التي تظهر تناقضاتها أمام حداثة انتقائية في كل شيء . لن يكون العربي الأخير، في قلعة (أميروبا) الغامضة الواقعة بين مضيق هرمز والبحر الأحمر، في عمق الربع الخالي، أميا، أو جاهلا، أو بدائيا، بل سيكون عربيا في صميم الدقة التكنولوجيا. آدم وهو عالم في فيزياء النووية ومشرف على تنفيذ برنامج قنبلة نووية مصغرة في بنسلفانيا، يتعرض لعملية اختطاف في مطار رواسي بباريس، تشترك فيه ثلاثة أطراف: تشادو، المتخصص في قتل علماء الذرة العرب، والتنظيم الإرهابي، وهو الجهاز الإرهابي الغامض الذي تحول إلى قوة ضاربة لكل ما له علاقة بالحياة والفن، وأخيرا FBI لأن أدم ينتمي إلى مخبر أمريكي يجب حمايته.

تندرج هذه الرواية ضمن سرد سينمائي روائي شيق وفريد واستبصاري لمصائر الشخصيات والأمم وتنبؤات كارثية، من هذا المنطلق سنحاول تتبع أهم التقنيات السينمائية المجسدة في الرواية الفانتازية العجائبية.لأنها تعبر عن تجربة روائية مغايرة، ووعي حداثي متميز، ولا يتحدد هذا الوعي فقط بالأفكار المضادة والمقاومة التي تتبناها وتحضنها وتعبر عنها بجمالية لافتة، بل بإدراج التفكير بالرواية من الداخل.

1- الصورة السينمائية:

الصورة عنصر أساسي في الأدب البصري الحديث، وهي من قبيل التشبيهات التي تساعد القارئ على استيعاب المفاهيم والأفكار، وفي هذا توجه واضح في جعل الصورة نسقا إغوائيا وجزءا أساسيا من بنية النص ومعناه. فتعد هذه الأخيرة النواة الأساسية المشكلة للسرد السينمائي، إذ أعطت السينما خصوصيتها عن بقية الفنون الأخرى، ذلك لما للصورة من أثر كبير على المتلقي بوصفها لغة عالمية؛ حيث "تعتبر الصورة — بوصفها نتاج حضارة إنسان منذ الخليقة — لغة عالمية وللصورة قواعد فنية ونظريات وأصول -تطورت كذلك مع تطور تجربة الإنسان — واكتسبت منها لغتها الخاصة والسينما بدون الصورة، فلن تكون هناك سينما"[18](عطية:2010،ص425).

تنهض الصورة السينمائية على استثمار مجمل الوسائط والإمكانيات التعبيرية، المرئي منها والذهني، المحسوس والمجرد، الواقعي والتخيلي. إن السرد في هذه الرواية يتناغم مع الصورة و لا ينفصلان عن بعضهما، فنستقري أهم الصور السينمائية المجسدة في الرواية ومدى تناميها في الرواية.

بجدر في البداية الإشارة بأن توظيف أو استخدام الصورة في كل جنس أدبي معناه استخدام تقنية سينمائية في ذلك الجنس لأن لغة الرواية هي الحكي والسرد لا صورة واستخدام الصورة فيها فالمراد بالصورة في السينما هي "صورة متحركة فيها الحركة والإشارة واللون والضلال وتشابك الحوارات، والتركيز على الإكسسوارات والتسويق والعودة إلى الماضي وتداخل المشاهد وإنهائها بحرفية بالغة"[19](بروينى:2015،ص328).

أول عنصر يفرق بين العمل السينمائي والكتابة الروائية يتمثل بكون السينما، في صياغتها لحكاياتها، تستند إلى الصورة وإلى اللقطة والعناصر الأخرى المكونة لصنع الفيلم، في حين أن الرواية تنسج اللغة ومن خلال اللغة، فالسينمائي يحول الصورة من خلال صورة، بينما الروائي يحول الصورة إلى ألفاظ وصيغ بلاغية تنسج صورا مختلفة.

إن رواية " 2084حكاية العربي الأخير " تجري بين السرد و الصورة ، تنامت فيها الصورة مثل السرد بأنواعه المختلفة الشعرية والروائية و السينمائية والمسرحية، دخول الصورة في الرواية قد جاء على أساس تداخل الفن السينمائي، باعتبار الرواية تقوم على أساس السرد والحكي و الصورة والتصوير بنية سينمائية يجري الحديث عنها في السينما ولا سيما أن هناك كثير من الصور السينمائية تجلت في الرواية. من هذا المنطلق تتجلى الصورة السينمائية "كإمكانية تمثيلية موازية لفنون التصوير اللغوي والبصري، غير أنها تمتاز عنها لكونها تمتلك القدرة على التواصل بأكثر من لغة"[20](مجدولين:2010،ص113).

"عندما خرج الفريق الطبي، ضغط ليتل بروز من جديد على زر أمامه، فانفتحت شاشة أخرى أكثر اتساعا، تظهر آدم في حالة سكينة مثل طفل نام على غضب أو بكاء. قرّب وجهه أكثر بواسطة الذراع الصغيرة التي أمامه، حتى ظهرت كل ملامحه ودقات قلبه تحت جلد معصمه الرقيق. سجلت الشاشة من تحت، تسعين دقة في الدقيقة، يتجاوز الطبيعي بعشرين دقة، لكن الطبيب لا يرى في ذلك خطرا، آدم يعيش حالة قلق وخوف وحيرة مما يحدث له، رؤوس أصابعه التي كانت في البداية زرقاء من شدة البرد، عاد لونها الطبيعي. شعره الأبيض ما يزال هو، كثيف،لم تسقط منه أية شعرة. لم يمسس بياض الكالكير أصابع رجليه التي عادة ينخرها مبكرا. السكانير ذو الترددات المغناطيسية بين أنه لا يعاني من أي مرض. حتى أسنانه كاملة، لم تسقط منها أي واحدة "[21](الأعرج:2016،ص16).

تتناول هذه النصوص ملامح الشخصية من زاوية سكونية ومن خلال اللحظة المناسبة لتسجيل اللقطات الدالة وتجسيد مشاعر وسمات الشخصية فالمثال الأول يقرب صورة الوجه شاحب من كثرة التفكير والحزن والمعاناة، لإثارة انطباع معين في ذهن القارئ. تماما كما تفعل العدسة ذات البعد البؤري القادر على تقريب الأشياء البعيدة عن النظر واختزال المسافات، حيث تستقري كاميرا السارد على الوجه لاستقراء طبيعته الجامدة والكشف عما تكتنزه هذه الحركة من معان.

نسجل هنا أن واسيني استثمر تقنية تكبير الصورة لتسليط الضوء على ملامح الوجه وحالة النفس، فهو يشرح الحالة النفسية التي يمر بها العالم النووي آدم.

استطاع القارئ هنا أن يشاهد أدق التعبيرات في ملامح وجه الشخصية وأن تركز اللقطات على الوجه لإفراز إطار درامي وخلق استعارة الوجه معبر في لقطة كبيرة قريبة مماثلة لما تقدمه لنا السينما.

عبر السارد هنا بالتفصيل عن اللقطة المكبرة عن سمات الوجه والجسد للإشارة إلى بعض التفاصيل الخاصة بالعينين والشعر واللباس، وذلك لإفراز صورة روائية عن رشاقة الشخصية وقد كثف واسيني من استعمال هذه التقنية في هذه الرواية وعززها بالحركة الكثيفة والإيحاء الشاعري لتبليغ فكرة المشاهد.

"نظر آدم من غرفته المطلة على الساحة والبوابة الرئيسية للجناح الجنوبي. كان المشهد غريبا على الرغم من علمه المسبق به.لم يفهم في البداية ، الحشد الواقف بغير نظام كبير، عند البوابة العسكرية للقلعة. تبدو الوجوه من بعيد محروقة ومقشرة ومنهكة، وقامات الناس منحنية إلى أمام من شدة التعب. بقايا الألبسة تحولت إلى خرق بالية، تكشف جزءا كبيرا من أجسامهم التي تحولت بدورها إلى ظلال وهياكل عظمية تقاوم الرياح بصعوبة عندما ترفع بقايا مزقهم عاليا"[22](الرواية،ص64).

يقرب الروائي عدسة الكاميرا ليستقري ملامح الشخصيات، ويصور الوضع المزري الذي وصل إليه الآرابيين؛ حيث يشير في هذا المقطع إلى مواطن الخطر المحدق لهذه الشعوب، ليس على سبيل التوقع أو التشاؤم، بل من منظور أن الحاضر عادة هو الذي يبذر بذور الآفاق المستقبلية فالواقع الآني كثيرا ما يحمل المستقبل المنتظر.

يصور الروائي في هذا النموذج رؤيته الإستشرافية للواقع العربي على أنه واقع آيل للزوال لا محالة، فإما تحت رحمة الجوع والجفاف، أو تحت رحمة قلعة أميروبا التي تطعمهم بيد وتسرق أعضائهم وأجسادهم بيد الأخرى، فهي ليست مجرد محتشد أو سجن، إنها قاعدة تمس بؤساء الرمال من الآرابيين الضائعين الذين يتم اختطافهم أو قتلهم أو انتزاع أعضائهم.

2- المونتاج:

إن مسائلة المونتاج في أبعاده الدلالية يوحي بأنه ضرورة فنية تقنية وبأنه كتابة ثانية وحاسمة في سيرة الإبداع السينمائي وهو عبارة عن "تكنيك أو تقنية يتقرر نتيجة لها معنى المواقف والوقائع للتراكب أو التقابل، وليس من السمات المؤلفة" [23](برانس:2003،ص137).

يشيد المونتاج السينمائي أو التوليف في هذه الحالة —كما يسميه البعض في آلية عمله إلى مبدأ الاختيار والتنظيم "فهو مؤسس على تراكب اللقطات تراكبا هدفه إحداث تأثير مباشر دقيق، نتيجة لصدمة صورتين، والتوليف يرمي إلى التعبير بذاته عن عاطفة أو فكرة"[24](رواشدة:2015،ص268).

يطلق في السينما على عملية فنية يجرى فيها ترتيب اللقطات والمشاهد وتشابهها بطريقة معينة، كما أنها ليست مجرد انتقال على أي نحو من لقطة إلى لقطة، ومن مشهد إلى مشهد ويعرفه جافين ميلار بأنه: "فن وصل اللقطات السينمائية ببعضها في جميع مداخلها، وفي شكل فني خلاق يعتمد عليه الفيلم"[25](يخلف:2012،ص136).

يوظف واسيني الأعرج بعض الفنون السينمائية ويستعيرها في روايته "2084حكاية العربي الأخير" كتقنية المونتاج وهو أحد الفنون السينمائية التي استفاد منها الروائي، وتقوم فكرتها على تقطيع المشاهد الروائية وتتداخل الصور والأفكار المنتمية لأزمنة وأمكنة مختلفة في وعي الشخصية وتتحدد فائدتها في الكشف عن أبعاد وملامح الشخصية والحدث. وهو عملية مواكبة لجميع اللحظات السردية و تدخل في تفاصيل التقنيات الأخرى، كما تسمح للسارد بالمرور عبر الأزمنة بانسيابية وسلاسة وهي كلمة فرنسية "تعني الترتيب أو التجميع العملية خلاقة متعددة الأساليب تطورت حسب مناهج معينة و طرائق مختلفة "[26] (تيريز،دط،ص161).

معنى ذلك أن المونتاج يتمتع بأهمية كبيرة في العمل السينمائي فهو "العنصر المميز للغة السينمائية وتتمثل أهميته في طاقاته التعبيرية المتنوعة عبر تاريخ الفن السابع مقارنة بوسائل التعبير الأخرى[27](الرياحي،دط،ص5).

أفاد الروائي واسيني الأعرج من هذه التقنية واستعارها في بناء نصه الروائي ولاسيما المونتاج بالتماثل أو المونتاج على أساس التناقض لما لهما من قدرة على تصوير مفارقات الواقع والربط بين الأحداث المختلفة، هذا بالإضافة إلى قوة الإثارة والدهشة الكامنة فيهما كبقية الأساليب المونتاجية الأخرى التي تدفع بالقارئ إلى التأمل والتمعن.

"تكوم آدم على نفسه مثل ثوب عميق. تذكر قصائده الليلية التي كتبها في مراهقته.كان يمكن أن يكون المتنبي، أو إليوت، أو شيلر أو وايتمان أو ملارمي، أو رامبو الذين شكلوا وجدانه، لكنه أخفق في ذلك على طول الخط، لأنه عندما كان صغيرا تمنى أن يكون طبيبا يداوي فقراء الجبل والرمل الذين يسكنون في الخيام.....غاب رماد، أشعر بالبرد من نعلي حتى بياض الرأس، أنظر صوب حياة لم تعد تسعفني وأتحمل هذا وحدي، من طلبت منه أن يسقيني مطرا في عز القيظ فيلزمني في البحر الميت لأموت بسرعة بملح الرحمة، من ظن أنه سيدي مني روحي الذي يظن أنه مالكها، كنت أعرف أن زمنا مظلما آت لا محالة.....عووو فجأة اخترق العواء الظلمة. مرة واحدة، كان مثل الصرخة الطويلة قبل إن يغيب في عمق الفراغ وسط الرياح التي كانت تعصف بالرمال وبأناشيد الموت التي كانت تخترق الحيطان والقلوب وكل ماتصادفه قريبا منه"[28](الرواية،صص40-41).

قدم الروائي هذا المقطع مستعملا تقنية المونتاج بالتماثل؛ حيث وظف في هذا الأخير مجموعة من اللقطات المتماثلة في المجريات أو معطيات الدلالية والتي لا تكون آية علاقة بينها، ليشكل من حاصل جمعهما مضمونا واحدا.

يصور الروائي في هذا المقطع مونتاج متماثلا حيث بين السارد المونولوج الداخلي الدائر في أعماق ذات البطل مسترجعا ذكرياته الماضية ساردا أحداث حياته إذ فجأة ينقطع هذا المشهد ليعود ذات البطل لحياته ولواقع المأزوم وحالة الرعب والخوف المسيطرة عنده لهذا جعل من رماد قرينه في هذه الحياة ، إذ يعتبره الذئب الأخير في سلالته كما يجسد هو العربي الأخير.

حاول خطاب الرواية أن يخفف من رعب المستقبل الذي رسمه لنا، فمن أجل تتبع مصير آدم جعل له قرينا يحاكيه ويعيش معه لحظات الوحدة والحيرة ، وهو الذئب رماد الذي يتراءى النداءات الداخلية التي تقبع في ذات آدم وتشاركه المرارة والحزن والشقاء وتمنحه طريقة للتكلم عن جراحاته، فجأة ودون سابق إنذار وصله نداء داخلي يأتي من بعيد

يحيلنا المشهد إلى فعل المشاهدة، أي ما تشاهده العين وهذا هذا الأخير معروف في السينما لأن المتلقي يتابع الأحداث وهي تتوالى أمام عينيه، فيقتنص الروائي هذا التدفق الجمالي المعبر في لحظة ليحوله إلى مشهد فني بصري.

يعد من المصطلحات المشتركة بين السرد والسينما تنتمي دراسة المشهد إلى الزمن وعلاقته بالسرد من أجل "ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والساعات والأيام والأشهر وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل"[29]. (خاقاني،ط2010،ص11)

أما مفهومه في السينما فهم مقطع من فيلم له زمن محدد، يجري في مكان محدد غالبا، ليكون جزءا من الحدث "فالمشهد الدرامي يتميز بنسبة عالية من الثبات والاستقرار قياسا على المشهد السينمائي المتلاحق"[30](مرجع نفسه،نفس الصفحة).

يعد البناء الروائي المشهدي ذلك الذي يعمل على الارتفاع من نظام القارئ السامع إلى نظام قارئ مشاهد وذلك من خلال الدلالات التي تحملها الصورة السينمائية من ديكور، وإضاءة وغير ذلك من لوازم البنية البصرية فهذه الرواية في منظورها السينمائي قريبة جدا من سيناريو كامل "وهو عملية إعداد قصة لتصبح فيلما، وتحويلها إلى مناظر ولقطات وتحديد التفاصيل بكل لقطة من ديكورات، وتوقيت وغير ذلك مما تستلزمه عملية تحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مشاهد"[31](عشري:2007،ص221).

لذا فهي مؤهلة ومستعدة تماما ببساطة أن تتحول إلى فيلم سينمائي لما تكثف من مشاهد ولقطات سينمائية، فضلا عن تجلي ثقافة سينمائية واضحة في أسلوبية بناء المشاهد واللقطات تسعى إلى مفاعلة السرد بالسينمائي.

وهنا عند دراسة الصورة الروائية في رواية "2084حكاية العربي الأخير" يمكن لنا اعتبار هذه المشاهد الذي تقوم على أسلوبين الأول اعتمد فيه السارد على أسلوب ترقيم المشاهد الأخر أسلوب مقطعي وهو مانجده في حكاياته وحبكاته المختلفة، وهذا الأمر فيه من الوضوح الفني مايغني عن الوقوف عنده، ولكن من الإشارة إليه هو اعتماد النص الروائي مبدأ التناظر في الأحداث، ولتوضيح يمكن النظر في المشاهد التالية:

"كانت الصور في حالتها الأولية، مركبة بشكل متلاحق، وبدون تقنية كبيرة، ولا جهد فني. صور وبياض من حين لأخر، ونقاط سوداء مثل الأفلام القديمة التي تظهر فيها واضحة الأماكن التقطيع ولصق.

تابعها لقطة لقطة.

1-تظهر باريس تحت الثلج مدينة شهية ورومانسية جدا. تتماها الصورة مع مطار رواسي بشارل ديغول .[2]

2-يظهر الركاب وهم ينزلون من الطائرة. من بينهم تتضح هيئة أدم وهو يمتطي السلم الميكانيكي، بقبعته السوداء، وكوفيته الحمراء، وحقيبته الصغيرة .

3-يتوقف أدم قليلا عند معبر شرطة الحدود. يخرج جوازه الأمريكي . يقرأ ماهو مكتوب على لوح الضوئي.

4-بياض خفيف يبين أن الفيلم ركب على عجل. أدم وهو يصعد الأدراج الميكانيكية.

5-بياض. ثم وهو يجر حقيبته في وسط مطار عامر، الصورة مأخوذة من فوق لكنة يظهر بقبعته وكوفيته الحمراء.

6-يتجه أدم نحو الباب الدوار الذي يؤذي إلى الخارج يظهر بشكل أكبر تخرج من فمه بالكاد مفهومة وهو على تلفون.

7- في الخارج الثلج يتساقط. يغطي ظهور السيارات والحافلات ورؤوس الناس. حركة عادية، تشبه حركة كل مطارات. المغادرون يدخلون. والقادمون يخرجون.

8-صورة أخذت من فوق، من طابق علوي في المطار أو من سطح قريب.سيارة حمراء صغيرة تتوقف في مكان توقف سريع ومؤقت.

9- فجأة فصلت بينهما حافلة الخطوط الجوية الفرنسية المتجهة عادة إلى الأوبرا، أو إلى مطار الرواسي، في دورات عادية، على رأس كل ساعة.

10-فجأة.بياض.كأن الزمن توقف. أصبح المشهد واسعا .طلقة أولى جافة. تفرق الناس في كل الاتجاهات. رجل يسقط على الرصيف. يرفع أدم رأسه قليلا ويتراجع لدخول إلى مطار .

11-سيارة سوداء كانت تقف في الزاوية، في الظل. تدور في مكانها دورة مجنونة. ثم تنطلق بسرعة وتخرج نهائيا من المشهد.

12-رصاص يتكاثر. يسقط شخص كأنه قنص من الأعلى. ثم ثان . جثتان واحدة لم تكن بعيدة عن حافلة الخطوط الفرنسية.

13-صورة مكبرة قليلا. الحافلات لم تتحرك من مكانها . جاثمة.

14-سيارات الإسعاف الكثيرة لا تتوقف. أضواؤها الملونة والدوارة تملأ المكان ، مع سيارات الشرطة.

15-بياض وصوت خفي لشريط كان يتحرك .ثم سواد"[32](الرواية،ص215).

هذا المشهد جاء بشكل نزاع وصراع بين أدم العالم النووي وبين مختطفيه، ويشكل ذروة الفيلم، والميزات التي ذكرنا سابقا، يساعد على سينمائية هذه الصورة الروائية، وأهمها الدقة وتجسيم المشهد، وقد حمل المشهد في طياته رسما دقيقا في غاية الإتقان عن ما حدث في تلك الصراعات والاشتباكات وكيفية الهجوم، كما رسم البؤرة التي تنطلق منها العدسة في تصوير هذا المشهد، حيث تلتقط دوما من مسافة بعيدة وذلك بدخول الكاميرا كتقنية استثمرها السارد في تصوير المشاهد بدقة.

واسيني الأعرج لم يقف مكان السارد، بل وقف هو مكان صاحب الكاميرا ومصور الفيلم، يتابع الأحداث منها صورا، فروايته هذه تعتمد على عناصر من السرد السينمائي حيث يلاحظ فيها عنصر الحركة فينتقل من حالة إلى حالة أخرى، ابتدأ بتصوير حركات أدم من نزوله من الطائرة في مطار رواسي إلى غاية تصوير الاشتباكات والصراعات التي وجدت من أجل اختطاف العالم النووي أدم.

في هذا المشهد الروائي والمكوّن من الأجزاء واللقطات أن البنية البصرية فيه قوية كأننا وقفنا أمام شاشة التلفاز، حيث وضوح الترسيم الفضائي فيها مبرزا جدا، المراد بالصورة البصرية هنا دخول عناصرها من شكل صورة ، توجيه كاميرا..الخ.

كما نلاحظ بالمشهد الذي يدور حول العالم النووي المسمى"أدم" وطريقة تصوير السارد لأحداث ومشاهد اختطافه ويتم تفصيل في هذه المشاهد وتقديمها بواسطة عدسة زوم وهي عدسة تسمح بتعدد البعد البؤري بسرعة أثناء التصوير دون توقف أو قطع وفي بعض الفصول والمقاطع تبدو المشاهد سينمائية متلاحقة بشكل متماسك، عبر حبكة خاصة فهناك صورا ، وكأنها فيلم كامل، له بداية، وعقدة، وذروة، ونهاية.

تقدم هذه الرواية في شكل مشاهد معروضة على الطريقة السينمائية، وهو أسلوب السارد في حكي الأحداث طوال المسار، حين التفت إلى مبدأ سردي مهم، تغاضى عنه معظم كتاب الرواية في الوطن العربي، مفادها أن السارد أن يعرض المشهد لا أن يعرف عنه.

نقول إن السرد في رواية" 2084 حكاية العربي الأخير" يكون سينمائيا فنحن نعني توفر عناصر سينمائية في سرد الأحداث كالحركة زمانيا ومكانيا ونفسيا، وحركة الكاميرا، ورؤية الراوي، وتغيير الشخصيات، وانتقال الكاميرا من شخصية إلى أخرى، وعندما يوظف الروائي هذه التقنيات ويتفاعل معها في سرد روايته نتفق بسينمائية السرد في الرواية.

تعليق ختامي:

يقوم الخطاب الروائي على التطور والبحث المستمر عن سبل و آليات خطابية مغايرة لكل ثابت و نمطي، فالبحث الدائم الذي تتميز به الرواية هو ما يجسده مصطلح التجريب، الذي يعني أيضا طبيعة الخطاب الروائي الذي يعكس طابع الحياة التي لا تستقر على حال، كل ما في الحياة يأبى الاستقرار في الأفكار والأفعال، وما دامت الرواية واقعا اعتراضيا فهي كذلك متحركة، تتفاعل مكوناتها اللغوية وغير اللغوية بكل تأثيناتها بشكل تكاملي، هذه الحركة التي تعرفها الرواية عن طموحاتها من خلال معانقة الفنون.

أصبحت الرواية الجزائرية المعاصرة التي تستثمر الفنون مكسبا إبداعيا، بحيث تستقي مادتها الإبستمولوجية من منبع معرفي يتعاطى قواعد الطبيعة ويتجدد وفقها. فكان على المبدع الذي يبحث عن خباياه التقاط أسرار التجدد والانفتاح، حتى تتلاشى سلطة المعيارية وتتجلى سلطة الرؤية الإبداعية، التي تتعامل مع المادة الفنية كونها مادة ثقافية يمكن تحويلها وإخضاعها لتقنيات الرواية الجديدة وبناءا على ذلك فإن الرواية تستثمر كل ما يناسب الحاضر لتستغله لأجل أن يقدم أغراضها الإيديولوجية والفنية؛ الأمر الذي يفتح مواجهة بين الواقعي والمتخيل.

نستخلص من خلال هذه المقاربة:

- إن التفاعل بين الرواية والسينما ظاهرة تحتاج إلى مزيد من الدراسة والمتابعة النقدية لأن أحدهما في حاجة إلى الآخر، فالسينما استفادت من الرواية التي سبقتها وفتحت عوالم وتجارب إنسانية عميقة، مما يساعدها على الانعتاق من قبضة المفهوم التجاري الذي أفقدها كثيرا من ميراثها الفني والفكري.كما أن السينما استطاعت أن تقدم خدمات مهمة للكثير من الأعمال الروائية، مما مكن الرواية من تجديد أساليبها، وبالتالي جعلها تساير عصر الحكي والصورة الذي يعتمد عناصر الفرجة المشهدية والإبهار في وضعيات درامية داخل تقنيات بلاغية واستعارية سمعية —بصرية .
- أن السينما من الفنون البصرية التي تداخلت عناصرها بالرواية، وبما أن واسيني الأعرج يعد كاتبا سينمائيا فقد استخدم عمدا التقنيات السينمائية، في رواية "2084حكاية العربي الأخير" من حيث الأحداث المدهشة قريبة إلى فيلم سينمائي بوليسي. فهي كسيناريو كامل أو فيلم نتج عن مقاطع روائية تشكلت على أساس لقطات تم تحويلها إلى عملية المونتاج. وإن أهم التقنيات السينمائية المستخدمة لدى واسيني الأعرج هي عملية المونتاج في الرواية التي تصنع عبر لقطات رتبها الروائي وصنع منها مشاهد سينمائية،كما أن تجاوز المشاهد في الرواية قد يقرب البناء الروائي إلى السينما.
- ومن التقنيات السينمائية المستخدمة هي توظيف عدسة الزوم عند الروائي، وكثيرا ما نرى الروائي أو السارد يقف في مكان المصور ويشرح الأحداث عن طريق تقنية العدسة زوم. وعليه فإن الصورة السينمائية من أهم العناصر المهمة في تشكيل هذه الرواية ولها دور مهم في الرواية لكثرة وصف الشخصيات والأحداث، إن الصورة تجري دائما مع السرد وأدت إلى تفاعل الرواية وتداخلها بالفن السابع أي السينما.

التهميش:

[1]- محمد برادة، أسئلة الرواية-أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 58.

[2]- هبة جوادي، التمثل للتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج، مجلة المخبر أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد9، ط2013، صص253-.254

[3]- بير شاتيه، مدخل إلى نظرية الرواية، ترجمة عبد الرحمان الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص.191

[4]- نوال بومعزة، التجريب في الرواية الجزائرية الجديدة، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، إشراف: الطاهر رواينية، كلية الآداب واللغات، جامعة عنابه، ط2012، ص.4

[5]- نفس المرجع،نفس الصفحة.

[6]- محمد أمنصور، استراتجيات التجريب في الرواية المغاربية، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2006،ص.61

[7]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والتوزيع، القاهرة-باريس، ط1، 1987، ص.88

[8]- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار صباح، الكويت، ط1، 2009، ص .195

[9]- حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية-مظاهر التفاعل —سلسلة كتاب المجلة العربية، الرياض، جزء13،ط1431، ص 13-.14

[10]- هيام عبد زيد عطية، التقنيات السينمائية في الرواية الحداثية- البعد المرئي في النص، مجلة اللغة العربية وآدابها-الكوفة، مجلد1، العدد23،ص.300

[11]-مرجع نفسه، نفس الصفحة.

[12]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة المعرفة، الكويت، ط1992، ص.301

[13]- نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2015، ص .238

[14]-سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص .243

[15]-محمد خاقاني، الرؤية السينمائية وأثرها في "الجحيم المقدس"مجلة اللغة العربية وآدابها، الكوفة، مجلة وطنية محكمة، مجلد الأول،العدد9، ط2010، ص .8

[16]- آمنة عشاب، هوية السرد اللفظي والمرئي من خلال الفيلم الروائي" الحريق"، مجلة الخطاب، مجلة دورية أكاديمية محكمة، جامعة تيزي وزو، الجزائر، العدد3، مجلد1، ط2015، ص.45

[17]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997، ص .26

[18]- عزالدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، رسالة مقدمة لنيل متطلبات الماجستير، غزة، إشراف: نبيل خالد أبو علي، ط2010، ص425.

[19]-خليل برويني، آليات السينما في رواية" قناديل الملك" لإبراهيم نصر الله، مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، مجلة فصلية محكمة، سنة5، العدد17، إيران، 2015، ص 328.

[20]-شرف الدين مجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص113.

[21]-واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، دار موفم للنشر، الجزائر، ط2016، ص 16.

[22]-الرواية، ص 64.

[23]-جرالند برانس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2003، ص137.

[24]-الرواية، صص40-41.

[25]-أمينة عبد السلام رواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2015ـ، ص 268.

[26]-فايزة يخلف، الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، ط1، 2012، ص136، عن جافين ميلار، فن المونتاج، ترجمة أحمد الخضري، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1987، ص 13.

[27]- ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية،ترجمة فايز بشور، د.ت.ط، ص 161.

[28]-كمال الرياحي، خصائص الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم، تونس، د.ت.ط، ص 5

[29]- محمد خاقاني، الرؤية السينمائية، ص 10.

[30]- مرجع نفسه، نفس الصفحة.

[31]-عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية المعاصرة، مكتبة دار العربية، الكويت، ط2007، ص221.

[32]- الرواية، ص 215.

قائمة المصادر و المراجع:

1- آمنة عشاب، هوية السرد اللفظي والمرئي من خلال الفيلم الروائي" الحريق"، مجلة الخطاب، مجلة دورية أكاديمية محكمة، جامعة تيزي وزو، الجزائر، العدد3، مجلد1، ط2015.

2- أمينة عبد السلام رواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2015ـ.

3- بير شاتيه، مدخل إلى نظرية الرواية، ترجمة عبد الرحمان الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

4- جرالند برانس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2003.

5- حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية-مظاهر التفاعل —سلسلة كتاب المجلة العربية، الرياض، جزء13،ط1431.

6- خليل بروينى، آليات السينما في رواية" قناديل الملك" لإبراهيم نصر الله، مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، مجلة فصلية محكمة، سنة5، العدد17، إيران، 2015.

7- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997.

8- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005.

9- شرف الدين مجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

10- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار صباح، الكويت، ط1، 2009.

11- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة المعرفة، الكويت، ط1992

12- فايزة يخلف، الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، ط1، 2012.
13- عزالدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، رسالة مقدمة لنيل متطلبات الماجستير، غزة، إشراف: نبيل خالد أبو علي، ط2010.
14- عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية المعاصرة، مكتبة دار العربية، الكويت، ط2007.
15- كمال الرياحي، خصائص الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم، تونس، د.ت.ط.
16- ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية،ترجمة فايز بشور، د.ت.ط.
17- محمد خاقاني، الرؤية السينمائية وأثرها في "الجحيم المقدس"مجلة اللغة العربية وآدابها، الكوفة، مجلة وطنية محكمة، مجلد الأول،العدد9، ط2010.
18- محمد أمنصور، استراتجيات التجريب في الرواية المغاربية، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2006.
19- محمد برادة، أسئلة الرواية-أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
20- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والتوزيع، القاهرة-باريس، ط1، 1987.
21- نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2015
22- نوال بومعزة، التجريب في الرواية الجزائرية الجديدة، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، إشراف: الطاهر روابنية، كلية الآداب واللغات، جامعة عنابه، ط2012.
23- هبة جوادي، التمثل للتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج، مجلة المخبر أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد9، ط2013
24- هيام عبد زيد عطية، التقنيات السينمائية في الرواية الحداثية- البعد المرئي في النص، مجلة اللغة العربية وآدابها-الكوفة، مجلد1، العدد23.
25- واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، دار موفم للنشر، الجزائر، ط2016

اللغة والأدب عند أبي الوليد ابن رشد فيلسوف الأندلس

Language and literature According to Abu Al-Walid Ibn Rushd, the Andalusian philosopher

مارية مفتاحي (طالبة دكتوراه بالكلية المتعددة التخصصات بالرشيدية، جامعة مولاي إسماعيل، المملكة المغربية)
البريد الإلكتروني: maria7hakima@hotmail.fr

ملخص البحث:

تميزت الفلسفة الإسلامية بطابع الموسوعية التي تتخطى حدود التخصص، ومن أبرز أعلامها الفيلسوف الأندلسي ابن رشد، والذي تحمل كتبه آراء ثمينة حول اللغة والأدب، تستحق إعادة قراءتها برؤية الحاضر، هذا ما تحاول هذه الورقة القيام به، من خلال مناقشة ما قاله وما قيل عنه، في موضوعين مترابطين لا انفصال لهما: الظاهرة الإنسانية اللغة بمستوياتها المختلفة، وثمرتها الأدب بأنماطه المتنوعة شعر ونثرا.

فبعد التعرف على حياة الفيلسوف، والأجواء التي طبعت حضارة الأندلس زمنه، ستوجه العناية لتتبع الفكر اللغوي في الفلسفة الرشدية من خلال ما قيل حول لغته من آراء، وكذلك ما قاله هو نفسه عن اللغة باعتبارها قضية فلسفية تثير أكثر من سؤال. ثم تتبع عطاء الفيلسوف في الأدب تنظيرا في الشعر والخطابة، ما ألزم التعمق قبل ذلك في نشأته الأدبية وشغفه بإبداع السابقين، وهذا مُفَسِّر لكثرة استشهاده بهم.

الكلمات المفتاحية: اللغة، الأدب، ابن رشد، الفلسفة، الأندلس.

Abstract:

Islamic philosophy is characterized by its encyclopedic nature that transcends the boundaries of modern day specialization in particular field of human activity. One of its most prominent figures is the Andalusian philosopher Ibn Rushd who produced pioneering works on language and literature that are deservedly and need to re-read with the vision of the present. The paper at hand tries to dissect his views in a way that brings together two interrelated yet inseparable topics: the human phenomenon of language with its various levels, and literature with its various genres across poetry and prose.

After giving a brief sketch of Philosopher's life, outlining the broader framework in which he operated in and highlighting what informed the then Andalausian civilization and also what shaped his ideas, I will pay greater attention to examine the linguistics thoughts he developed to further what came to be known as Rushdian (Averroism) philosophy and the ideas and opinions made over the years around his politics of language, theorization of poetry and oratory.

Keywords: language, literature, Ibn Rushd, philosophy, Andalusia.

المقدمة:

اتسمت الفلسفة الإسلامية بطابع الموسوعية منذ نشأتها بالمشرق والمغرب على السواء، ولطالما كانت شخصية الفيلسوف العربي متعددة الجوانب فهو الطبيب والفقيه واللغوي الفصيح وغير ذلك... لذلك تتميز المؤلفات الفلسفية الإسلامية بتنوع المواضيع والقضايا المدروسة فيها.

واللغة من مواضيع الحياة والذات الإنسانية التي لا غنى عن نقاشها في كل زمان ومكان، واكتشاف أسرارها هذا من جهة أولى، أما من جهة ثانية فالأدب هو الثمرة اليانعة للغة، والحامل لمعارف الحضارات والمعبر عن هموم الأفراد والجماعات وآلامها وآمالها عبر العصور، وفي مختلف الجغرافيات، وبآداب الأمم تعرف قيمة حضارتها. فهو السجل التاريخي الذي يؤرخ التحولات ويثبتها بين طيات الكتب.

وما بين الفلسفة واللغة والأدب روابط صلة قوية، فالفلسفة أم العلوم طرحت إشكالات عدة للتأمل والتحليل منذ أقدم عهودها، واهتمت باللغة باعتبارها ظاهرة فريدة تميز الكائن الناطق، فمن الفلاسفة من أثار جدل حقيقة تكون اللغات أتوافقا أم توقيفا كانت، وآخرون حاولوا تناولها بالدراسة من جوانب أخرى نطقية وكانت جل مباحثهم طبية تشريحية، وهم يكتشفون آلة النطق الإنسانية. وفرق أخرى اهتمت بموسيقى الأصوات وسر فيزياء الموجات الصوتية وسرعة تنقلها عبر أوساط متنوعة، أما أصحاب التوجهات الإدراكية النفسية فاعتنوا بسؤال إدراك الأصوات وتحريكها لقوى الإنسان وتأثيرها على أحواله النفسية. وتلك إشارات تهدف هذه الورقة تتبعها وبالأخص عند فيلسوف المغرب الإسلامي ابن رشد، فيلسوف العدوتين الأندلسية الأوروبية والمغربية الأفريقية، والشارح لفلسفة اليونان القديمة، والمؤثر في الشرق والغرب، قديما وحديثا.

وفي إطار تكامل تام بين هذه العلوم الثلاث سيتم تتبع آراء ابن رشد الفيلسوف في الأدب شعرا ونثرا، ومتن الدراسة لهذا الجانب هو مباحث الشعر والخطابة عند ابن رشد في: تلخيص كتاب الشعر وتلخيص الخطابة.

وقبل كل ذلك ستعرض جوانب مهمة من سيرة الفيلسوف، مع ملاحظات النقاد حول أسلوبه اللغوي وتعبيره الأدبي في مؤلفاته. وكان لزاما أيضا الإشارة لحضارة الأندلس وتناغم أهلها آنذاك.

أولا- ابن رشد: حياته وعصره ومؤلفاته

يذكر العقاد أن أبا الوليد محمد بن أحمد بن محمد ابن رشد قد ولد "سنة 520 هجرية بمدينة قرطبة وهي لا تزال في عصرها الذهبي الذي جعلها من عواصم الثقافة" (العقاد: 2012، ص7) ونفس التاريخ ذكره إرنست رينان الموافق لسنة 1126 ميلادية "وروى عبد الواحد أنه قارب الثمانين حينما مات في سنة 595 هـ(1198م)" (إرنست: 1957، ص31) وقد سمى "ابن رشد الحفيد باسم جده، وكنى بنفس كنيته وعرف في كتب الطبقات بأبي الوليد القرطبي المالكي وبأبي الوليد الأصغر، ووصفه الشقندي: بفقيه الأندلس وفيلسوفها، وبأبي الوليد الحفيد الغرناطي، وعرف واشتهر أيضا بأبي الوليد الحكيم الفيلسوف" (التليلي: 2002، ص18).

كان محبا للحكمة والمعرفة في شتى المجالات، وشخصه يتسم بالتواضع وخفض الجناح، "وقد اجتمع له قضاء الأندلس والمغرب وهو دون الخامسة والثلاثين" (العقاد: 2012، ص21)، شغلت حياة ابن رشد جل القرن الثاني عشر ميلادي، وكان هذا العهد زمن تحولات عميقة في تاريخ الحضارة الإسلامية، ففي المشرق كان العباسيون، والأمويون في إسبانيا. وكلهم أحبطت محاولاتهم في إعلاء شأن العقل والعلم، وعندما توفي ابن رشد فقدت الفلسفة الإسلامية آخر شعلة نور ممثلة لها.

ارتبط مصير الأندلسيين بالمغاربة على العدوة الأفريقية ارتباطا تاريخيا وثيقا، فمن الضروري "معرفة أهمية رجالاتهم وتنقلاتهم إلى المغرب الذي طالما استنجدوا به هم وأسلافهم ووجدوا فيه كثير من الأحايين المساعد الأمين والناصر القوي والجندي الباسل" (ابن شقرون: 1985، ص33)، فقد كان بين العدوتين تداخل وتمازج أخذ وعطاء متبادلين "وبذلك أمكنهما أن تلعبا دورا مهما في تاريخ كل من الشعبين وأن تطبعا حياة كل من المجتمعين بطابع خاص تجلت معالمه في الحياة الاجتماعية كما ظهرت آثاره في الميادين الأخرى" (ابن شقرون: 1985، ص33) من مثل الأدب والعمارة وغيرها...

عاش ابن رشد في أواخر حياته محنة صعبة لأسباب ظاهرة وخفية، وأحرقت كتبه ونفي لمراكش وحبس في بيته، وتجرأ عليه عامة الناس ونخبتهم، واتهم بالإلحاد وهو الفقيه القاضي، والعالم الطبيب الذي كان يحكى عنه دائما أنه يؤكد أن التعمق في الطب يقرب لله عز وجل. وعاش ابن رشد قليلا بعد أن عادت إليه حظوته مرة ثانية ومات "في مراكش متقدما في السن، وكانت وفاته يوم الخميس الموافق 9 صفر سنة 595 ه، وهذا هو التاريخ الذي عينه الأنصاري، وجعل ابن أبي أصيبعة وفاة ابن رشد في أوائل سنة 595 ه أيضا" (إرنست: 1957، ص44) لكن هذا التاريخ فيه اختلاف مع مؤلفين آخرين لهم مزاعم مغايرة.

أما عن عصر الفيلسوف ابن رشد فقد وصفت الأندلس في عهده بالسوق الأدبية التي كانت توفر كتب المشرق وتنشرها بالأندلس قبل انتشارها عند أهلها، وكذلك وصف المجتمع الأندلسي المتناغم آنذاك كفسيفساء بشرية قل أن تحصل حيث "أن النصارى واليهود والمسلمين كانوا يتكلمون بلغة واحدة، وينشدون عين الأشعار، ويشتركون في ذات المباحث الأدبية والعلمية، وقد زالت جميع الحواجز التي تفصل بين الناس، فكان الجميع متفقين على الجد في حقل الحضارة المشتركة، وتغدو مساجد قرطبة، التي كان الطلاب فيها يعدون بالألوف، مراكز فعالة للدراسات الفلسفية والعلمية" (إرنست: 1957، ص25) بعدها ظهر نذير الشؤم الذي يشتت أي اتحاد ويجهض أي تقدم وهو التعصب الديني المقيت، وكذلك التعصب الفكري الشنيع.

وفيما يخص علم وفلسفة ابن رشد وأهم مؤلفاته، فدون شك يعد هذا الفيلسوف رائدا من رواد شرح وتفسير وتلخيص فلسفة أرسطو طاليس، لكن علمه لم يتوقف عند هذا الحد بطبيعة الحال، وإنما تجاوزه للإنتاج والابتكار. فعده الدكتور محمود عبد الرشيد رائد التنوير وقد أفتى ابن رشد "بضرورة التماس العلم في مصادره أينما وجدت وبصرف النظر عن ملة القائمين على أمره. فتشييد بناء العلم وتكملته مهمة إنسانية مشتركة ولا يستطيع النهوض بها أحد بجهوده الذاتية، وينبغي أن يتضافر الجميع على أدائها" (محمودي: 2018، ص75). وهو بذلك يدعو للاستعانة بمعارف ومصادر اليونانيين، ونقل ما يفيد منها والإيمان بالعلم دون حدود جغرافية ولا قومية. فقد كان دأبه في طرقه لدراسة كتب أرسطو "على ما يظهر أن يتناول الكتاب بالشرح المطول، ثم بالشرح الوسيط، ثم بالإيجاز الذي لا يقترن بشرح كثير. وقد سرد ابن أبي أصيبعة أسماء هذه الشروح، ومنها تلخيص كتاب ما بعد الطبيعة، وتلخيص كتاب الأخلاق، وتلخيص كتاب البرهان، وتلخيص كتاب السماع الطبيعي، وشرح كتاب السماء والعالم وكتاب النفس، وكلها من فلسفة أرسطو" (العقاد: 2012، ص27) وكذلك تلخيص علم الخطابة وصناعة الشعر، أما عن كتبه ففي الطب كتاب الكليات، ثم من أهم شروحه: تلخيص أقسام الحيوان وتوالده، وله كتاب "تهافت التهافت" وهو مخصص للرد على الغزالي في كتابه تهافت الفلاسفة، له أيضا كتاب الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة، وكتاب فصل المقال في تقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، وفي

الفقه كتاب بداية المجتهد ونهاية المقتصد. وغيرها الكثير مما وصلنا وطبع واعتني به تحقيقا وتعريفا، ومما لازال مخطوطا يعاني الإهمال، ومما لم يصل أحرق أو أتلف.

ثانيا- الفكر اللغوي في الفلسفة الرشدية

القصد من الفكر اللغوي عند الفيلسوف ابن رشد هو أولا تتبع الأحكام المستعملة في وصف لغته في مؤلفاته الفلسفية والاطلاع على طبيعة أسلوبه في اللغة، وبعده ثانيا التقصي حول تعامله مع ظاهرة اللغة الإنسانية ورأيه حولها وحول أهم مستوياتها.

1/ آراء حول لغة ابن رشد وأسلوبه:

يقول ابن رشد "استدعاني أبو بكر بن طفيل يوما فقال لي: سمعت اليوم أمير المؤمنين يتشكى من قلق عبارة أرسطوطاليس، أو عبارة المترجمين عنه، ويذكر غموض أغراضه، ويقول: لو وقع لهذه الكتب من يلخصها ويقرب أغراضها بعد أن يفهمها فهما جيدا لقرب مأخذها على الناس، فإن كان فيك فضل قوة لذلك فافعل، وإني لأرجو أن تفي به، لما أعلمه من جودة ذهنك وصفاء قريحتك وقوة نزوعك إلى الصناعة" (المراكشي، 1949، ص243)

فقرأ ابن رشد كتب أرسطو عبر الترجمات القديمة التي قام بها السريان مثل حنين بن إسحاق ويحي بن عدي وغيرهم... وقد ساعده حدسه القوي على محاولة فهم معاني الألفاظ الدقيقة والإجمالية إذ "لم يكن ابن رشد يعرف اليونانية، ولكنه اعتمد على المترجمات التي نقلت من الشرق إلى الأندلس، وعلى أستاذه أبي جعفر هارون الطبيب المشارك في الحكمة وعلم الكلام" (العقاد: 2012، ص26) ، وبسبب سلسلة الترجمات هذه انتقد ابن رشد في بعض الأحيان بجفاف أسلوبه وتعقده، لكن الباحث في عطائه جدير بأن يعرف أن له أسلوبا مميزا في الكتابة، أشار إليه العقاد في فصل مخصص بمنتخبات من آثار ابن رشد إلى أنه كان يعتمد طرائق مختلفة في "الكتابة: وهي التأليف والتفسير والتلخيص" (العقاد: 2012، ص57) ، بمعنى أن من ملخصاته ما يلخص فيه فكر أرسطو، ثم الشروح ويضيف فيها نقده ووجهات نظره، ثم مؤلفاته الأصول من بنات فكره المبتكرة.

إن المرحلة التي جاء فيها ابن رشد - من حيث علاقة محيطه الفلسفي باللغة الواصفة للعلم والمؤسسة له- سماها جرار جهامي مرحلة النضوج والاكتمال حيث تمتد من القرن الحادي عشر ميلادي إلى الثالث عشر، وهي مرحلة الغزالي وابن رشد "تداخلت فيها الألفاظ الفلسفية بسائر ألفاظ العلوم، واكتملت اللغة الفلسفية بمضامينها ومعانيها ومرادفاتها. إنها مرحلة التعمق والتوالد: من حيث الكم تكاثرت الألفاظ، وزالت أو كادت تلك اليونانية المعربة، ومن حيث الكيف صفت اللغة الفلسفية وخلصت من شوائب الأولين، فامتازت عن لغة النحويين دون انفصالها عنها" (جهامي، 1994، ص 87)، وهذا يوضح كيف طوع ابن رشد اللغة لتعبر عن معانيه المستجدة في الفكر والفلسفة.

لغة فلسفة ابن رشد جاءت في هذه المرحلة المتقدمة التي سبقت بمراحل تأسيسية في تاريخ الفلسفة الإسلامية عندما كانت سيطرة أثر اللغات اليونانية والسريانية بادية في ملامح النصوص والشروحات الأولى لفلسفة القدماء. وقد اعترضتها الفروقات الثقافية واللغوية. فالثقافة العربية واللغة في نفس الآن كانت لغة حسية، أما قضايا فلسفة اليونان كانت تجريدية أكثر، لكن مع عهد ابن رشد تطورت اللغة العربية مانحة للعقل والفلسفة مساحات شاسعة للتعبير، وذلك عبر طرق لغوية متنوعة من اشتقاق وتوليد ونحت ومجاز وتجاوز التعريب المباشر للمصطلح الفلسفي اليوناني.

فعمدت لغة ابن رشد أيضا إلى التجريد، بالإضافة إلى كل "مناحي الدلالة اللفظية المتطورة، فقد اتخذت في الفلسفة وجوها متعددة، وشملت بذلك معظم معالم البحث والنظر أو العلم والعمل" (جهامي، 1994، ص160) ومن تلك المعالم اللغوية اعتماد التخصيص والتعميم، والإيضاح والدقة، والترادف والاشتراك

ما سبق حديث عن لغة هذا الفيلسوف الأندلسي شكلا، أما من حيث المضامين، ففي هذا السياق يقول الدكتور محمودي عبد الرشيد "وسيجد القارئ فيما يلي صورة جديدة لابن رشد. فهو فيلسوف قلق بقدر ما كان مثيرا للقلق. فكان كثير التحول من رأي إلى رأي ومن احتمال إلى احتمال آخر. ومن السهل أن يقال إنه كان يناقض نفسه، وهو قول غير صحيح لأنه كان يعترف بحريته ويعرب عن عدم رضاه عن أدائه. وحقيقة الأمر أنه كان لا يكف عن عملية البحث والاستكشاف. وكان في مرحلة من مراحل تطوره يقلب الرأي على وجوهه المختلفة من باب الأمانة في شرح أرسطو واكتشاف الحق الذي رآه" (محمودي: 2018، ص16)، وهذا نهج المعرفة الصادقة في بحثها عن الحقيقة، تطور وتجاوز واعتراف بالخطأ ونقد الذات والمراجعة الدائمة.

أما عن أسلوبه في الكتابة فقد وصفه الدكتور محمد لطفي جمعة في كتابه (تاريخ فلاسفة الإسلام في المشرق والمغرب) بأنه أسلوب يمتاز "بوضوح شخصيته سواء أكان موجزا أم مسهبا، فإن أسهب واستطرد كان لطيف العبارة لين القول مقبول الإشارة، ولا تفوته الغاية بالتطويل ولا تغيب عن نظره نتيجة البحث، وله على نفسه سلطان يوقفه في الوقت الملائم عند حده"(جمعة: 2018، ص169) وكان منهاجه هو الاستدلال والتأويل بطرق فيها توفيق عادل بين متطلبات الحكمة ومسائل العقيدة، واعتبر ابن رشد التأويل والتعمق في فهم الخطاب واجبا وحقا على ولكل حكيم، شريطة العلم والمقدرة على التقصي في دقائق أحكام الشريعة. كما أن دفاعه عن الحكمة كان دفاعا ذكيا باستدلال مناسب لمقام عصره، يقول الدكتور محمد عابد الجابري حول "تميز دفاع ابن رشد عن الفلسفة وعلوم القدماء. فهو لم يدافع عن الفلسفة "بالفلسفة" كما فعل الكندي والفارابي وابن سينا وابن باجة وابن طفيل، بل دافع عنها بالفقه. وهكذا واجه الغزالي وغيره ممن ينهى عن "النظر في كتب القدماء" أو كفر الفلاسفة، واجههم داخل الشرع وبالاستناد إلى أصوله" (ابن رشد: 1997، ص49)، ففند أقوال الخصوم ببراهين من الفقه، فانطلق من المشترك لتأكيد ما يراه ودحض ما يختلف الآخرون فيه معه. فهو كان محيطا بعلوم القدماء وكذلك أبناء عصره.

وإحاطة ابن رشد بما وصله من كتب أرسطو لم تقتصر عليه فحسب، وإنما اهتم بكل ما أنتجه شراح أرسطو من اليونان أو العرب بالمشرق، وكانت نظرته نقدية انتقائية، و"يستخلص من أسلوب ابن رشد في كتبه شغفه بذكر الرجال وتمحيص آرائهم، فأولهم أرسطو ثم شراح فلسفته من اليونان أمثال فردوسي فنمستيوس فنيقولا الدمشقي، ومن العرب ابن سينا والغزالي، وقد يشتد في مجادلتهما لأغراض مختلفة" (جمعة: 2018، ص168)، ومنهجيته الجدلية تنم عن شخصيته الموسوعية المستدلة بحجج مستقاة من علوم شتى بما يتناسب ومقام المقال. مع التزامه بمبادئه التي رسمها لمن بعده منهجا علميا حياديا قائما على "وجوب الاعتراف بالسلف (أشاركنا الرأي والملة أم لا)، العدل في المحاججة، الإقلاع عن البغضاء والسفاهة، مدح الآخر لقوله الحقيقة، طلب الحق لذاته..."(جهامي، 2000، ص7)، وهذه الآن هي بنود البحث العلمي التي تشترط في كل عمل جاد.

2/ اللغة في فلسفة ابن رشد

الفلسفة الإسلامية في جوانب متعددة منها كانت فلسفة لغوية، تعنى بظاهرة اللغة من جوانب مختلفة. وكذلك كانت الفلسفة اليونانية قبلها "إذ لا وجود لنص من نصوص أرسطو إلا وفيه حديث عن اللغة. فاللغة حاضرة في كتاب السياسة كما هي حاضرة في كتاب الشعر وفي الأرغانون، وخاصة في العبارة والمقولات والأغاليط. ففي هذه النصوص على اختلاف مواضيعها ما يشير إلى تنظير حقيقي وطرح أصيل وجديد لمسألة اللغة، ويشكل بداية حقيقية للخصائص اللسانية للغة، وللغة والمجتمع، وللغة والسياسة أو المدينة" (الزواوي، 2005، ص 8)، خصص الدكتور الزواوي بغوره فصلا للمشكلة اللغوية في الفلسفة الرشدية، مؤكدا أن "مهمة ابن رشد الأولى والأساسية مهمة لغوية، وذلك عندما أوكلت إليه مسألة رفع (القلق عن عبارة أرسطو)" (الزواوي، 2005، ص 34)

وقد فسر ابن رشد نصوص أرسطو ولخصها، وكان تلخيصه لها شكلا من أشكال مواجهة عقبات النص المترجم من اليونانية للعربية عبر السريانية، مشيرا إلى الفروقات الموجودة بين بنى اللغتين العربية واليونانية، ما يجعل علاقة الفيلسوف الأندلسي باللغة تمر بهذه المراحل:

- اللغة أداة توصيل: في عهوده الأولى بالفلسفة أثناء الترجمة والشرح
- المقارنة بين بنى اللغات المختلفة: مرحلة التفسير والتأويل واستنباط الفروق بين اليونانية والعربية وأثر ذلك على المعاني.
- مرحلة تأصيل فكر فلسفي خاص بابن رشد ويتفرد به عمن سبقه.
- اللغة موضوع تأمل وتفلسف بمستوياتها المختلفة.

وعبر تلك المراحل خدم كذلك المصطلح العلمي من خلال ابتكار مصطلحات جديدة كثيرة، وبهذا يكون ابن رشد بواسطة عمله المتفرد في المصطلح الفلسفي والفقهي والعلمي (الرياضيات والفلكيات وعلوم الطب وممارسة الجراحة) قد تمكن من "جعل اللغة العربية لغة وصل بين العلوم على أنواعها وتبعا لفروعها. فلا انفصام بعد اليوم على الصعيد الذهني طالما أن التداخل حاصل حتما بينها" (جهامي، 2000، ص 21)، مع حفظ خصوصية كل علم بحد ذاته. وهذا العمل المبتكر في مجال مصطلحات العلوم، يعد خدمة لمعجم العربية بإغنائه بما يشهد على ليونة وقدرة هذه اللغة في مواكبة كل المستجدات الفكرية ذاك الزمن من خلال الخدمات الجليلة التي قدمها علماؤها -وابن رشد من أبرزهم- متجاوزا التبعية اليونانية المتمظهرة في الألفاظ المعربة معوضا إياها بالمصطلحات العربية المبتكرة، المناسبة لفظا ومعنى لما خصصت له.

أما على المستوى الصوتي للغة فقد عد الدكتور أحمد البايبي في كتابه (القضايا التطريزية في القراءات القرآنية: دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية) أن كتب الموسيقى والخطابة من أهم موارد الدراسة الصوتية وعلى وجه التدقيق اهتمت هذه المظان بقضايا صوتية فوق مقطعية (تطريزية)، من مثل النغم والتنغيم والنبر والإيقاع والطول والوقف، وتعتبر في رأيه" الدراسات الموسيقية والخطابية أكثر تمثلا وأعمق إدراكا لدور التطريز في بنينة الأقوال، ولطبيعة العلاقة التي تجمع الوحدات والملامح التطريزية من جهة، وملامح التطريز فيما بينها من جهة ثانية" (البايبي: 2012، ج1، ص169) ومن ضمن أصحاب هذه الدراسات من الفلاسفة العرب ابن رشد على سبيل التمثيل لا الحصر.

وقبلهم في التاريخ، الفلاسفة اليونان الذين سجلوا آراء صوتية رائدة في سبيل تقديم وصف علمي للغتهم اليونانية، وكذلك ميزوا بين البحث في جوهر اللغة والبحث في مظهرها الخارجي الحسي، وقد ذكر ذلك الدكتور ساسي عمار في سياق عرضه لجهود أرسطو في الدرس الصوتي في رؤية الدكتور عبد الرحمان

الحاج صالح "لقد كان لأرسطو جهود بارزة في البحث الصوتي عند اليونان، ويظهر ذلك جليا حين يتحدث عن الحرف فيقول: إن الحرف صوت لا يتجزأ، وهو صوت معين، ومن طبيعته أن يدخل في تركيب صوت معقد" (ساسي: 2014، ص40)، فتلك آراء أرسطو المؤسسة لنظرية كلية حول اللغات الإنسانية، وابن رشد مفسر وشارح لأفكاره، بدوره تحدث عن الصوت اللغوي.

ثالثا- الأدب عند ابن رشد

لم تكن علاقة الأدب بالفلسفة منفصلة في أي حقبة تاريخية، وعلاقتهما المتلاحمة تتجاوز كل توكيد نقدي، "الأدب والفلسفة (ممتزجان) امتزاجا معقدا، هكذا كانا على الأقل إلى أن أقام التاريخ بينهما نوعا من القسمة الرسمية" (ماشيري، 2009، ص22) وقد شهد ديدرو هذا التحول الذي فصل بينهما "وقدم فيه شهادة ملؤها الحنين كما لو كان هو ذاته واقفا على الضفة السابقة معزولا بهذا الانقطاع: (كان الحكيم فيما مضى فيلسوفا وشاعرا وموسيقيا. لقد انحطت هذه المواهب بانفصالها بعضها عن بعض، دائرة الفلسفة ضاقت، والشعر افتقد الأفكار، كما افتقدت الأناشيد القوة والعزم، والحكمة التي حرمت من هذه الأعضاء لم تعد تسمع الشعوب بالسحر ذات)" (ماشيري، 2009، ص23)، الأمور لم تكن بهذا الانفصال في عهد فيلسوف الأندلس الموسوعي ابن رشد، فهو في الأساس كان يجمع في شخصه ما نراه الآن متباعدا القضاء والطب والفقه والموسيقى والفيزياء، فماذا عن الأدب والفلسفة واللذان ينبعان من جوهر واحد وهو الفكر تترجمه لغة مطواعة لقلم المبدع.

يقول الدكتور عباس الجراري صاحب كتاب (الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه)"وإذ كان الأدب -باعتباره بنية إبداعية- يرتبط في أشكاله ومضامينه ببقية بنيات المجتمع الذي ينبغ فيه مبدعوه، فإنه لا مناص له من أن يتأثر بمختلف العناصر الجدلية التي توجه حركة تاريخ هذا المجتمع وتتحكم في تشكيل نمطه وتكوين شخصية أفراده" (الجراري: د ت، ج1، ص3)، وابن رشد فرد من مجتمع خصب بالآداب والفنون والعلوم، إنه المجتمع الأندلسي، الذي يتباهى أفراده بحيازتهم لأجمل المكتبات كما وكيفا، وحكامه الذين تميزوا بحبهم للمعرفة والعلم في بادئ الأمر. لذلك نجد فيلسوفنا ابن رشد شغوفا بالأدب شعرا ونثرا منذ صباه، وتعمق اهتمامه لما علم أن اليونان صنفوا الشعر من فروع المنطق. فهو بذلك الفيلسوف المنظِّر في الأدب.

1/ شغف الفيلسوف الأندلسي ابن رشد بالأدب العربي

نشأ ابن رشد الطفل في صباه في بيت حكمة ومعرفة أبا عن جد، تأليف الكتب عنده وراثة، ومهنة القضاء قدر مشترك، فتوفرت له الأسباب وأضاف لها من خصاله المحبة فطرة للعلم "فدرس اللغة والأدب مع الحظ الوافر من الإعراب والآداب والحكمة" (التليلي: 2002، ص18) حفظ من أشعار الجاهلية والإسلام والأندلس لعنترة ابن شداد وامرئ القيس والأعشى وأبي تمام والنابغة والمتنبي واعتنى بكتاب الأغاني للأصفهاني وهو موسوعة شاملة لأشعار العرب، "ألف ابن رشد في كل فن شريف مثل الطب والفلسفة والفلك والفقه، وكان يحفظ موطأ مالك عن ظهر قلب. وكان في جنب اشتغاله بتلك العلوم محبا لفنون الأدب...وأثر محفوظاته ظاهر في أسلوبه ومقتبساته لدى شرح كتاب الشعر لأرسطو، ونستنتج من هذا عرضا أن العقول الكبيرة القوية تفوق غيرها باتساع دائرتها واقتدارها على الإلمام بأنواع العلوم والآداب ولا ترى في ذلك تناقضا" (جمعة: 2018، ص166)، فتميز درسه للفلسفة بالاستشهاد بالشعر العربي، ولم يجد في ذلك أي تعسف على النص العربي بتطبيق المعارف اليونانية عليه، وكأنه يؤمن بكلية النظريات اللغوية وشمولية الرؤية للأدب الإنساني.

2/ التوجهات الفكرية لابن رشد حول الأدب:

أ- الشعر:

مفهوم الأدب يضم الإبداع النثري والشعري، لكن الملاحظ في الثقافة العربية منذ أقدم عهودها الجاهلية أنها ثقافة شعر، تتغنى به وتفتخر وتمدح وتذم، وتصرخ في تمرد الشعراء الصعاليك ظلم المجتمع شعرا، وتطالب بالحرية والمساواة الاجتماعية بأبيات فصيحة كأبيات عنترة، وغيرها من الأغراض الشعرية المتنوعة. فالشاعر لسان قبيلته ولسان حاله وذاته. ورغم ما يعرف عن الشعر أنه لغة العواطف والمشاعر مقابل النثر الذي يمثل العقل والبرهان. إلا أن نظرة الفلاسفة للشعر غير متوقعة فنظروا إليه على أساس أنه من فروع المنطق، وله مهمة معرفية، وأن القوة النفسانية هي المسؤولة عن العملية الإبداعية الشعرية "ويترتب عن هذه النظرة إلى مهمة الشعر وطبيعته المعرفية تصورهم للأداة أو اللغة الشعرية على وجه التحديد" (الروبي: 1983، ص8)، لكن اشتغال الفيلسوف على الشعر لم يكن اشتغال الناقد المهتم بالمضامين وتفسير النصوص والحكم عليها، وإنما كان همهم البحث عن نظرية كلية مطلقة للشعر تشترك فيها الأمم على اختلافها.

ويعد ابن رشد من الفلاسفة الذين خصصوا الشعر بالدراسة من خلال تلخيصهم لرسالة أرسطو حوله، أما غيرهم من الفلاسفة المسلمين فقد اعتبروا الشعر ضمن البناء الفلسفي الذي لا ينفصل عن بقية القضايا.

وعموما الشعر بالنسبة للفيلسوف فهو مرتبط بالقوى النفسانية المدركة المرتبطة بالتخييل "يشكل أساسا سيكولوجيا تتبني عليه نظرتهم للشعر بوصفه نشاطا تخيليا" (الروبي: 1983، ص14) لذلك جعلوا مرتبة الشعر أدنى من مرتبة القياس المنطقي، فالشعر الناتج عن القوة النفسانية التخيلية لا يقارن وأهمية البرهان الناتج عن العقل حسب رأيهم، "وإن كان هذا لا ينفي أن هؤلاء الفلاسفة كانوا واعيين بقدرة الخيال على الخلق والإبداع، لكنهم في إطار فلسفتهم العقلية ما كانوا ليسمحوا لهذه القوة بأن تعمل وفق هواها، حتى يتسنى لهم أن ينفذوا المخطط الأخلاقي التربوي الذي يعينهم على دفع الإنسان نحو تحقيق الغاية القصوى من وجوده. وعلى هذا رأوا أن يفيدوا من قدرات هذه القوة على الحركة والخلق والابتكار في تنفيذ مخططهم وتحقيق الغاية المنشودة" (الروبي: 1983، ص269)، فاعتنى الفلاسفة بالشعر من حيث قوته التأثيرية على العوام الذين تسيطر عليهم قواهم التخيلية، وعد بذلك وسيلة للإقناع والبرهان.

وقد لاحظ الفلاسفة الفرق البيِّن بين لغة الشعر التي تستخدم الألفاظ استخداما مجازيا، ولغة العلم (البرهان) التي تستعمل الألفاظ بمعناها الحقيقي. وذكر ابن رشد مميزات الشعر فمنها: "الوزن ومن تمامه أن يكون مناسبا للغرض، فرب وزن يناسب غرضا ولا يناسب غرضا آخر" (ابن رشد: 1986، ص 82) وكذلك ذكر "اللحن وهو أعظم هذه الأجزاء تأثيرا وأفعلها في النفوس" (ابن رشد: 1986، ص 82) وتحدث عن الأغراض الشعرية واعتبر المديح أفضلها والهجاء أخسها.

ب- الخطابة:

يقول الدكتور محمد سليم سالم في مقدمة تحقيقه لكتاب (تلخيص الخطابة)"يختلف ابن رشد عن سائر فلاسفة الإسلام في محاولته إيراد أمثلة من الشعر العربي لكل مبادئ البلاغة اليونانية ولكل قسم من أقسام البيان والبديع عند اليونان. وهو واسع الاطلاع على أشعار العرب" (ابن رشد: 1967، ص11) مما يؤكد إحساسه القوي بتداخل الأنماط الإبداعية، واعتمادها شعرا وخطابة على البلاغة بهدف التأثير في المتلقي. فعد الخطابة والجدل يشتركان في الهدف والذي هو المخاطبة "والخطابة هي قوة تتكلف الإقناع

الممكن في كل واحد من الأشياء المفردة" (ابن رشد: 1967، ص28). لازال للخطابة حضورها القوي في يومنا الحاضر، بل واستثمرت قوة خطابة المتكلم للتأثير على جماهير مختلفة حسب مقامات متباينة.

فالخطابة منذ عهد الفلاسفة اليونان ثمرة من ثمار التفكير اللغوي، وقد عدها أرسطو شبيهة بالجدل وهذا ما تؤكده شروحات ابن رشد أيضا، وهي تهدف للتأثير في الجمهور وإقناعه بالبرهان، عبر الانتقاء المتقن للألفاظ المعبرة عن المعاني المراد ترسيخها في الأذهان.

خلاصة:

ابن رشد فيلسوف الأندلس والمغرب ذاع صيته في عهده واستمر ليومنا، ولازالت مؤلفاته مرجع الباحثين ليس في الفلسفة فقط وإنما في علوم إنسانية وعلوم حقة متنوعة، وقد حاولت في هذه الورقة أن أقرأ بعضا من عطاء الفيلسوف من زاويتين غير متباعدتين، بل متكاملتين وهما: الزاوية اللغوية ثم الأدبية، وأحسب أني أثرت تساؤلات متعددة لبحوث مستقبلية أكثر عمقا وتتبعا. ففلسفة الماضي موسوعية المدارك والعطاء، وكل تخصصات اليوم قد تجد ملاذها هناك، بآليات اليوم وتصوراته، وكما أكد ابن رشد بنفسه فالعلم بناء أسهم فيه الماضي ويتم الحاضر البناء، ووطن المعرفة شاسع تجاوز حدود الأرض.

ومن الخلاصات المتوصل إليها:

- الثقافة الأندلسية تمثل شعلة نور في تاريخ المغرب العربي الأدبي والثقافي والحضاري بشكل عام.
- زخرت الحضارة الأندلسية بعلماء كثر وفلاسفة لمع نجمهم في علوم متداخلة ومتباعدة.
- شخصية الفيلسوف الإسلامي موسوعية تتخطى حدود التخصص كما هي مرسومة في يومنا هذا.
- محن الفلاسفة لم تمنع خلود أفكارهم، كما لم تمنع إبداعهم ساعتها.
- ابن رشد فيلسوف الأندلس صاحب رؤى دقيقة في اللغة وطبيعتها.
- مرت علاقة ابن رشد باللغة بمراحل متنوعة، انطلقت من كونها وسيلة واصفة للفلسفة، وصولا إلى كونها قضية فلسفية تثير إشكاليات كثيرة، فاللغة حينها غاية.
- المرحلة التاريخية التي جاء فيها ابن رشد تميزت باعتياد الثقافة الإسلامية على المصطلحات الفلسفية، فأتم ما قد أسس من قبل.
- طوع ابن رشد اللغة العربية لتخدم أفكاره المستجدة، واستثمر كل الآليات التوليدية للغة من اشتقاق ونحت ومجاز.
- خدمت الفلسفة الرشدية المعجم العربي فأغنته بمصطلحات مستجدة مؤطرة لعلوم شتى هي وليدة الفلسفة نفسها.
- اهتم الفلاسفة اليونان بالصوت اللغوي وكذلك فلاسفة الإسلام ومنهم ابن رشد.
- الشعر لدى ابن رشد تخييل لا يضاهي قيمة البرهان الناتج عن العقل، لكن للشعر قيمة في التأثير على عامة الناس ممن لا يوجه لهم البرهان للإقناع. فهو وسيلة تعليمية وجب الاعتناء بها.
- ما يميز الشعر بالإضافة للتخييل مضمونا، الوزن واللحن شكلا، وهما معا من أهم شروطه.
- لغة الشعر قائمة على الاستعمال المجازي للغة حسب ابن رشد، بيد أن لغة البرهان تعتمد الاستعمال الحقيقي لألفاظ اللغة.
- الخطابة تتوسل بالبلاغة مثلها مثل الشعر، لكن ما يميزها عنه استهدافها للإقناع لا التأثير فقط.
- والخطابة أسست للتفكير اللغوي في الفلسفة اليونانية، بيد أن التفكير اللغوي في الحضارة العربية أسسته متون لغوية من نوع آخر.

قائمة المصادر والمراجع المعتمدة:

1. أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد الأندلسي المالكي، ابن رشد، **فصل المقال في تقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال**، سلسلة التراث الفلسفي العربي: مؤلفات ابن رشد 1، إشراف محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1997.
2. أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد، ابن رشد، **تلخيص الخطابة**، تحقيق: محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، مصر، 1967.
3. أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد، ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، تحقيق: تشارلس بترورث وأحمد عبد المجيد هريدي، مركز تحقيق التراث، القاهرة، مصر، 1986.
4. أحمد، البايبي، **القضايا التطريزية في القراءات القرآنية: دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية**، ج1، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2012.
5. إلفت كمال، الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)**، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1983.
6. رينان، إرنست، **ابن رشد والرشدية**، ترجمة عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، 1957.
7. بيار، ماشيري، **بم يفكر الأدب؟ تطبيقات في الفلسفة الأدبية**، ترجمة د جوزيف شريم، ط1، بيروت، 2009.
8. عباس محمود، العقاد، **ابن رشد**، هنداوي، القاهرة، مصر، 2012
9. عباس، الجراري، **الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه**، ج1، منشورات المعارف، ط2، الرباط، المغرب، د ت.
10. عبد الرحمان، التليلي، **ابن رشد في المصادر العربية**، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2002.
11. عبد الرشيد، محمودي، **فلاسفة الأندلس، سنوات المحنة والنفي والتكفير (ابن باجة، ابن طفيل، ابن رشد)**، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، القاهرة، مصر، 2018.
12. عمار، ساسي، **المدخل إلى الصوتيات تاريخيا**، عالم الكتب الحديث، ط 1، إربد، الأردن، 2014.
13. محمد ابن أحمد، ابن شقرون، **مظاهر الثقافة المغربية: دراسة في الأدب المغربي في العصر المريني**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985.
14. محمد لطفي، جمعة، **تاريخ فلاسفة الإسلام في المشرق والمغرب**، دار التقوى، القاهرة، مصر، 2018.
15. بغورة، الزواوي، **الفلسفة واللغة: نقد (المنعطف اللغوي) في الفلسفة المعاصرة**، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 2005.
16. عبد الواحد، المراكشي، **المعجب في تلخيص أخبار المغرب**، مطبعة الاستقامة، ط1، القاهرة، مصر، 1949.
17. جيرار، جهامي، **الإشكالية اللغوية في الفلسفة العربية: دراسة تحليلية نقدية**، دار المشرق، ط1، بيروت، 1994.

18. جيرار، جهامي، **موسوعة مصطلحات ابن رشد الفيلسوف**، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 2000

القراءة للتراث - الشروح الشعرية نموذجا

poetic annotations are a model -Reading heritage

بن لحسن عبد الرحمان
جامعة طاهري محمد بشار/(الجزائر)
البريد الإلكتروني: benlahcenabderrahmane@gmail.com

ملخص:

القراءة للتراث تحتاج إلى آليات ودعائم خاصة للغور في مكامن وأسرار هذه الكنوز ، واستثمارها للأجيال الصاعدة والاستفادة من ثمراتها وينابيعها المختلفة، وتعد الشروح الشعرية من أهم مصادر التراث الذي خلّفه السابقون، فهو المؤرخ لحياتهم ولحركاتهم وسكناتهم، ومنه نستخلص العبر والنتائج التي تساهم في دفع عجلة التقدم والتطور للأجيال ..... والإشكال المطروح كيف يمكننا أن ننقب على هذا الزخم من التراث الموروث، وكيف يمكننا معالجته ونفض الغبار عنه ....؟ وهذا العمل يحتاج إلى مجهود كبير وجبار ووسائل إجرائية كفيلة بالفصح عن هذا المغمور والمطموس من تاريخنا التليد والعريق، وهنا تكمن الأهمية القصوى المطروحة للبحث والنقاش، وهذا الإجراء تتضافر فيه مناهج متعددة تردف بعضها بعضا...

الكلمات المفتاحية:

تراث -قراءة -شروح شعرية -نقد -مستويات قراءة -ثقافة -جمالية تلقي -تحليل -مقصدية

Abstract

Reading has criteria and standards, whether focused, organized, productive and realize expectations.Therefore, the present analysis several questions that must be addressed:- Is the analysis script or authentication study?- How to classify these analyzes in new and old readings (Jurisprudence, language, rhetoric)?- Is it normative and productive field of standards (grammar, rhetoric, morphological)?- What are the types of texts that raise analyzes?- Would it come to their language, their training, their ambiguity, their explanation?- The texts contract are they necessarily initial analysis original and absolutely requires this?- Are these texts analyzed were a linguistic separation and characterized construction and with .....

KeyWords:

Heritage; reading; poetic annotations; criticism; reading levels; culture; aesthetic receiving; analysis; destination.

المقدمة: قبل التطرق إلى آلية هذه القراءة لابد أن نقف عند بعض القضايا التي توضح لنا المعالم العامة لعملية القراءة والشرح، وتكون معبرا للوصول إلى هذه الآليات التي وظفها الشارح في عمله، فلنا أن نتساءل كيف تتم عملية القراءة (شرح)؟ ما هي مكانة المتلقي ودوره في إبداع النص الأدبي؟

I. القراءة للتراث - الشروح الشعرية:

كانت الشروح الشعرية، ومازلت موردا خصبا للنقاد ولدارسي الأدب، يرجعون إليها كلما دعتهم إلى ذلك ضرورة، بل لنقل إنها من أهم مصادر التراث الذي خلفه السابقون ويمكن العودة إليه عند القيام بأية دراسة، لأن للاتجاهات التي قادته دورا مهما في إثرائه وللرجال الذين اهتموا بهذه الاتجاهات دور هام كذلك، فهناك من اهتم بجانب النحو كالنحاس، وهناك من اعتنى باللغة كابن الأنباري، وهناك من كان اتجاهه نقديا أكثر من باقي الاتجاهات كالمرزوقي وغيره، وعلى الرغم من هذا فإننا لانعدم عند أي طرف جانبا من تلك الاتجاهات، فشروح المرزوقي على سبيل المثال حوت اللغة والنحو وأمورا أخرى(الغذامي، ص89 ، 1985).

وهكذا تتعدد مستويات القراءة من قارئ إلى آخر، حسب ثقافة القارئ الفنية، وخبرته الجمالية، حتى لقد قيل إن هناك عددا من القراءات يساوي عدد القراء أنفسهم، بل إن بعضهم ليذهب إلى أن القارئ الواحد نفسه يقدم في كل قراءة قراءة جديدة تختلف عن قراءته الأولى، وذلك بحسب الزمان والمكان والسن، ويؤكد تودوروف أن القراءة كفعالية موضوعها النص، وهدفها إظهار أنساقه وبنياته، ووظيفتها، ينبغي ألا تقتصر على تقديم اهتمام متساو بجميع عناصر النص، بل ينبغي أن تعطي اهتماما أكثر لبؤر النص المهيمنة، لا انطلاقا من موقعها في نفس المؤلف، أو اعتمادا على معايير خارجية، وإنما من دورها في النص الأدبي. وإذا كان الأدب لا يتحقق إلا بالقارئ، فإن القراءة تصبح عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص، ومصير النص إنما يتحدد حسب استقبال القارئ له، والقراءة فعالية ثقافية ذات نوعية هامة، ومادام ينتج عنها تقرير مصير النص، فإن من الضرورة أن نعرف أنواعها التي تستطيع تحقيق مهمتها بقدر من الكفاءة يؤهلها للحكم الصحيح.

ولعل إسهام تودوروف في مقالة(كيف نقرأ؟) لا يقل عن إسهام بارت في هذا المجال، وقد عرض (تودوروف ص 2011، 235) ثلاثة أنوع من القراءة هي:

أ- القراءة الإسقاطية: Projectivité وهي نوع من القراءة التقليدية، لا ترتكز على النص، ولكنها تمر من خلاله، ومن فوقه، متجهة نحو المؤلف، أو المجتمع، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية، والقارئ فيها يلعب دور المدعي العام الذي يحاول إثبات التهمة.

ب- قراءة الشرح أو التعليق: Commentary وهي قراءة تلتزم بالنص، ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط، وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات، ولذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة أو تكريراً ساذجاً يجتر نفس الكلمات بخلاف القراءة التي تقوم على عبور النص إلى ما وراءه.

جـ- القراءة الشاعرية: Poetica وهي قراءة النص من خلال شفراته، بناء على معطيات سياقه الفني، والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها، مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص، والقراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، لتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه. وهذا ما يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثراء معطيات اللغة (عزام، 1982)

قد نجد هذه الأنواع الثلاثة في شرح واحد، يجول الشارح بينها، فتارة يفسر ويشرح، وتارة يحكم ويقرر، وتارة أخرى يحتمل ويقترح...ولا يمكنه الاستغناء عن هذه الثلاثة، فلا بد أن يمر عليها ولو عرضاً، وتلتمسها في الشروحات.

وهكذا تبدو القراءة جهداً تحويليا يتمثل الرموز والعلامات، وتبدو القراءة العميقة التي ينبغي التفسير اجتهاداً وفتحاً وانتهاكاً، ويبدو النص غير ذي وجود بمعزل عن القارئ الذي يعطيه قيمته عندما يفك مغاليقه، لقد أصبح للقراءة ثقلها في إبراز هوية النص وتجسيد بنيته، فالنص نداء والقراءة تلبية لهذا النداء. وقد تدرج الاهتمام بالقراءة من مركزية مؤلف النص وعصره، ومن تصور القارئ مستهلكاً للنص في المناهج النقدية التي تدرس الأدب من خارجه، إلى نقل هذه المركزية إلى النص وحده، لينفعل به القارئ كما في المناهج النقدية ما بعد الحداثية، تلك التي لم تعد ترى القراءة مسحاً بصرياً للنص، أو تفسيراً معجمياً لألفاظه، أو استنباطا لمعانيه. وإنما هي فعل خلاق ونشاط إبداعي كالكتابة نفسها.

لقد جاء الاهتمام بالمتلقي ودوره الفاعل في إبداع النص الأدبي رد فعل على هيمنة المؤلف في المناهج النقدية الحديثة، وعلى سلطة النص في المناهج المعاصرة، فتنبه نقاد(ما بعد الحداثة) إلى أهمية القارئ، على الرغم من أن بذور هذا الاهتمام قد وجدت قبل هذا لدى (إليوت ص38، 1982) الذي يقول: "إن وجود القصيدة هو في منطقة ما بين الشاعر والقارئ." ولدى (سارتر ص 120، 1961) الذي شبه العمل الأدبي بخذروف دوار بين المؤلف والقارئ. ورأى أن القارئ يكشف ويخلق في الوقت نفسه، فيكشف بوساطة الخلق، ويخلق بوساطة الكشف. والعمل الأدبي بالنسبة للقارئ معين لا ينضب.

والقارئ يقرأ ويعيد القراءة دون أن يمسك بالمقروء بشكل نهائي. والعمل الأدبي ذاته قابل للخلق بوساطة القراءة. ودون قراءة يظل العمل الأدبي مجرد علامات على الورق.

وهكذا حظيت عملية القراءة في هذا العصر باهتمام لم تحظ به من قبل، في النقد القديم، على يد النقاد الألمان، والبنيويين الفرنسيين. ثم جاء التفكيكيون فأخذوا بمقولة بارت (موت الكاتب) ليبقى القارئ وحده، وجهاً لوجه، أمام النص الأدبي، وقالوا إن كل قراءة هي أساءة قراءة، تلغيها القراءة التالية، وإن كل تفسير هو تفسير خاطئ يلغيه التفسير اللاحق.

وهكذا انتقلت سلطة الأدب من (الكاتب) و(النص) إلى (القارئ) الرأس الثالث للمثلث الذهبي الأدبي. بعد أن أعلن "موت الكاتب"، هكذا أصبح النص لا وجود له دون قارئ يمنحه بنياته وعلاقاته ودلالته، وأصبح النص بناء ينتظر القارئ الذي يخلق منه الذي يريده، ولم يعد القارئ مجرد متلق سلبي، أو مستهلك خاضع لسلطة النص، وإنما هو خالق النص، وبهذا تصبح القراءة عملية إنتاجية، لا عملية تلق دون فعل، ولهذا جاءت (جماليات التلقي) لتؤكد تعدد قراءات النص الواحد، ولا نهائية دلالته، حتى لدى القارئ الواحد.

ومن هنا نقول كذلك: هل يقرأ قارئ الشعر من أجل أن يفهم شيئاً معينا؟، أومن أجل أن يعمق معرفته، ويوسع ثقافته؟ أم يقرأ من أجل صقل ذوقه، وإمتاع روحه، وإيناس قلبه؟ أم أنه يقرأ الشعر من أجل أن يتناص، ويتشرب، ويتساءل ويملأ الفراغ الذي لم يتمكن النص المقروء من ملئه، ويبحث— مع الشاعر— عن النص الغائب وعن اللامقول وعن اللا مفكر فيه أثناء الكتابة؟

وكثيراً ما يقع الاختلاف بين التأويل بحثاً عن مقصدية التأليف (الناص)، وبين التأويل من حيث هو بحث عن مقصدية الإبداع (النص)، وبين التأويل من حيث هو فرض- أو إملاء- لمقصدية القراءة (تلقي النص).

ويحتدم النقاش الكلاسيكي من حول الاختلاف بين برنامجين اثنين:

ا- هل يجب البحث في النص كما كان المؤلف يريد قوله؟

ب- أم هل يجب البحث في النص كما يقوله المؤلف فعلاً، بمعزل عن مقصديات هذا المؤلف؟ وإذا وقع التسليم بالاحتمال الثاني، فإن الاعتراض سيحدث حينئذ بين:

ا- هل يجب أن نبحث في النص كما يقوله هو بالإحالة على نسقه السياقي، وبالإحالة على وضع أنساق الدلالة التي يحيل عليها؟

ب- أم هل يجب البحث في النص كما يجده فيه المتلقي بالإحالة على أنساق دلالته، و/أو بالإحالة على رغباته، أو ميوله، أو مشيئاته؟

وإن من الجائز وجود جماليات للتأويلية القائمة على محدودية النص الشعري المتوافق مع سيميائية التأويل المرتبطة بمقصدية المؤلف، كما يمكن أن توجد سيميائية للتأويل القائم على أحادية النصوص التي تنفي على كل حال الوفاء لمقصدية المؤلف مع حق الإحالة على مقصدية الإبداع.

وفعلا، فإنه يمكن قراءة نص ما، على أساس أنه قابل للتأويل إلى ما لا نهاية له من الوجوه، بينما مؤلفه لم يقدمه إلا على أساس أنه وحيد المعنى، كما هو الحال بالقياس إلى قراءة جاك دريدا لنص صارل. كما يمكن قراءة نص ما على أنه قابل للتأويل إلى ما لا نهاية بينما هو وحيد المعنى فيما يعود إلى مقصدية الإبداع. بينما يمكن قراءة نص ما على أنه وحيد المعنى من حيث كان مؤلفه يريد أن يؤول بلا حدود. ويمكن قراءة نص مفتوح على أساس أنه وحيد المعنى، وتخضعه مع ذلك لتأويلات مختلفة من حيث وجهة نظر مقصدية الإبداع (مرتاض ص 8، 1996).

ويمكن أن نستنتج من هذه الصور المتعددة لتأويلية النص عبر مراحله المختلفات، أن القراءة الأدبية ما يكون ليكون لها حدود معينة تنتهي لديها، كما يزعم ذلك "Ś ريماس".

إن النص الخصيب مفتوح على عدة قراءات والتي كلما توالت عليه زادته خصوبة وأعماقا وأبعادا وغزارة... وثراء (الواد ص 56، 1980).

وهذا يعني أن كل قراءة تؤدي بالضرورة إلى إبداع (نص)— شفوي أو كتابي— يبوح عن نفسه ويستدعي قراءة للكشف عن كنهه. والنص— كما يقول ثعلب في المجالس:- (النص كشف وإظهار، وكل مظهر فهو منصوص)، فالنص من هذا المنظور: كشف وإظهار، ويأتي الدارس أو الناقد ليقوم بكشف الكشف، أي بالقراءة، وهذه الثنائية على غرار ما ذهب إليه عبد المالك مرتاض ومونسي حبيب متبادلة الأسبقية، فقد أنطلق من القراءة لأبدع نصا، وقد أنطلق من الكتابة لأقرأ نصا، غير أن هذه الثنائية تظهر في شكل معادلتين متعاكستين على النحو التالي:

فكر(تحليل الظاهرة) + قراءة ـــــــــ نص(كتابة)

نص(كتابة) + قراءة ـــــــــــــ فكر (تحليل)

وهذا يعني أن القراءة في المعادلة الأولى هي التركيب الإبداعي، وفي الثانية هي التحليل الكشفي (جيلالي ص 60، 1996).

فالقراءة فعل حضاري لا يمكن الحكم عليه ، وإنما مجرد وجهة نظر تتنوع وتختلف من قاريء إلى آخر ، وهي إبداع لنص جديد

وثرا ء للنص القديم، وهي استمرارية لحياة النص .....

إن النص الشعري الأصيل المؤسس سواء كان قديما أو معاصرا إشكالي بطبيعته، إنه بمعنى أكثر وضوحا يمتلك طريقتين في الوجود والحضور:

الطريقة الأولى هي التي بموجبها يكون متنزلا في التاريخ مستجيباً لمتطلبات لحظته التاريخية، وهذا بالتدقيق ما يجعله يفي بحاجات معاصريه، إنه يتضمن من الأبعاد حشوداً تفي بمتطلبات تلك اللحظة، تأتي الطريقة الثانية متناقضة للأولى تماماً وهي التي تؤمن للنص بقاءه واستمراره، فلا يطاله البلى، وتضمن له الإفلات من سلطان التاريخ فيوجد تبعاً لذلك وجوداً لا تاريخيا... يظل يفتن قراءه ومتلقيه عبر أكثر من عصر هذا ما يفسر بقاء نصوص امرئ القيس والمتنبي والمعري مثلا، واستمرارها عالقة من ذاتنا كالوشم في قاعها، دائمة الفعل... تفتن شعراء الحداثة أنفسهم .

يمكن القول إن القراءة إذا لم تتم على نحو من التأمل، والشرود، والتذكر، والتداعي، فهي ليست أكثر من تتبع للسواد على البياض أو التقاط لأفكار النص فحسب، والمطلوب هو أن تكون الكلمات المكتوبة محرضاً ومثيراً لانطلاق الفكر والذهن في آفاق المعرفة وراء تفرعات الموضوع، أما الاكتفاء بما هو مكتوب، فليس أكثر من قراءة أحادية تستمد دون أن تتفاعل، وتذخر من أجل قراءات مستقبلية.

و لعل القبض على القراءة ليس بالأمر الهين ولا بالحكم النهائي، وإنما قراءة قراءة التي يمكنها أن تتعدد إلى أكثر من مفهوم حسب رؤية القارئ، وذكائه الثاقب، وحسب طرائق المعالجة لهذه القراءة أو تلك، ولا يمكن بأية حال من الأحوال الوصول والكشف النهائي عن مقاصد المبدع أو الشاعر، والأغراض والدوافع التي يسعى إليها، وإنما مجرد رأي قد يكون صائباً وقد يكون خاطئاً، ومن الحيف والغرور والظلم الجزم بالحكم عليه أو الظفر به.....

ومن ثم فمفهوم القراءة متعدد ليس له أدوات واضحة ولا مرجعية قارة، ولا موضوع خاص، ويمكن أن يظهر في كل مرة ضمن احتمال مفهومي ضمن الاحتمالات المذكورة، مما يعني أن اقترانه بالنقد يزيد في تقوية درجة الإشكال ولا يحله قط، وجلاه في صورة بدائل مثل: قراءة تشريحية، قراءة سيميولوجية، قراءة بنيوية، قراءة نقدية، قراءة سياسية، قراءة سوسيولوجية، قراءة أسلوبية، قراءة موضوعاتية... الخ...

إن التعدد الذي يتحقق من " القراءة " هو تعدد مقاربات أي خلق قراءات، كل واحدة متفردة بأسئلتها ورؤيتها وأدواتها، غير ملزمة بشروط مسبقة سوى ما يمكن أن يبوح به النص، فهي قراءة متفردة بنصها وقواعدها الخاصة التي تعطيها المعقولية.

وكون القراءة هنا — ترجمة اكتشاف " النص" - فهي تحاول أن تميز نفسها على أشكال النقد المألوفة التقويمية والتفسيرية، لكنها لا تبتعد كثيراً عنها ولا تؤسس منهجا يمكن اقتفاؤه ورسم حركته بالضبط ، لأنها تفتقر إلى أدوات واضحة، ولا تسمي إجراءاتها بدقة، فهي قراءة واقفة بين النقد التقليدي والنقد البنيوي الشكلي، وتجتمع فيها القيمة والشكل أو التشكيل الجمالي والمعرفة، إذ الاكتشاف ليس منهجاً وإنما هو غاية تتأثر بأساليب وإجراءات لا حصر لها " ويقتضي ربطه بآليات منهجية مخصوصة كالتي يقترحها من يتبنى البنيوية كما هي، أو يتبنى التشريحية كما يفهمها، فتكون القراءة جملة خطوات منهجية مثل:

1- قراءة عامة لكل أعمال الشاعر، وهي استكشافية تذوقية؛

2- قراءة تذوقية(نقدية) مصحوبة برصد المحاولات مع محاولة استنباط النماذج الأساسية التي تمثل(صوتيمات) العمل، أي النوى الأساسية؛

3- قراءة نقدية تعمد إلى فحص " النماذج " بمعارضتها مع العمل، على أنها كلمات شمولية تتحكم في تصريف جزئيات العمل الكامل الذي هو مجموع ما كتبه الشاعر؛

4- دراسة النماذج على أنها وحدات كلية؛

5- وبعد ذلك تأتي الكتابة، وهي إعادة البناء التي يتحقق بها النقد التركيبي، إذ يصبح النص هو التفسير والتفسير هو النص .

الخاتمة:

ونافلة القول وخاتمته أن القراءة للتراث تتطلب من الباحث والمشتغل عليه عبقرية وجهد جهيد وإطلاع واسع في مجال المخطوطات وأسرارها وأنواعها وكيفية قراءتها كما تحتاج إلى آليات ووسائل إجرائية لتوظيفها تكون مساعدة للكشف عن هذه الأسرار للغور في مكامن كنوزها، وكذلك استثمارها للأجيال الصاعدة والاستفادة من ثمراتها وينابيعها المختلفة، فالشروح الشعرية تعد من أهم مصادر التاريخ التي ننهل منها، فلولا إلياذة هوميروس ما عرفنا شيئا عن الإغريق واليونان وطقوسهم وعاداتهم وحياتهم، ولولا الشعر الجاهلي ما عرفنا شيئا عن الحياة الجاهلية و مروءتهم وأنفتهم وشجاعتهم وكرمهم ولا عن جاهليتهم، فالشعر هو المؤرخ لحياتهم ولحركاتهم وسكناتهم، ومنه نستخلص العبر والنتائج التي تساهم في دفع عجلة التقدم والتطور للأجيال.

قائمة المراجع:

1- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، نادي جدة الأدبي، جدة 1985 ص: 89.

2 - تيزفيتان تودوروف، شعرية النثر، تر: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011 ص: 235

3- محمد عزام، النقد بين النص والتلقي، تودوروف، الأدب الفرنسي اليوم، جامعة كمبردج، 1982.

4 - ت. س. إليوت، فائدة الشعر وفائدة النقد، تر، يوسف نور عوض، بيروت، 1982 ص: 38.

5 - سارتر، الأدب الملتزم، تر، جورج طرابيشي، بيروت 1961 ص: 120

6 - عبد المالك مرتاض، مجلة إبداع جمعية رضا حوحو فرع بشار، عدد خاص بأعمال الملتقى الوطني الرابع حول نظرية القراءة، العدد: الثالث، 1996، ص: 8

7- حسين الواد ،جان بول سارتر، ما الأدب، منشورات الجامعة البيضاء 1984، في تاريخ الأدب: مفاهيم ومناهج، دار المعرفة، تونس 1980، ص: 56.

8- جيلالي أحلام، في القراءة والمنهج، مجلة إبداع، العدد الثالث، 1996، ص: 60

منزلة فلسفة الموسيقى عند الفارابي وإخوان الصفا

The value of music philosophy for Al-Farabi and the Brethren of Purity

El Mostafa ABIDOUNE المصطفى عبدون
طالب باحث بمركز الدراسات في الدكتوراه "الفلسفة والمجتمع"
كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة ابن طفيل— القنيطرة-المغرب.
abidoune62@yahoo.fr

ملخص

إن الدراسات الغربية لم تهتم كثيرا بالفلاسفة المسلمين وخاصة في المجال الموسيقي، على الرغم من أن الكندي كان من الأوائل الذين وضعوا قواعد الموسيقى العربية، وجعل منها فنا يقوم على أسس العلم. توجه فلاسفة الإسلام إلى النظر في الموسيقى، فصنفوا فيها الكتب والرسائل واعتبروا الموسيقى علما رياضيا يبحث في النغم. اشتهر منهم الفارابي وقد عرض ذلك في إطار البحث عن الطريق المؤدية إلى مبادئ علم الموسيقى في المدخل من "كتاب الموسيقى الكبير". بلغ الاهتمام بالموسيقى ذروته مع إخوان الصفا بشكل مفصل في رسالة الموسيقى وهي جزء من القسم الرابع من رسائلهم المؤلفة من أثنين وخمسين رسالة، والتي يتحدثوا فيها عن مفهوم الموسيقى وأنواعها ودلالاتها وأنواع الصوت والأنغام والآلات الموسيقية. سنعرض في هذا المقال لأهم آراء فلاسفة الإسلام حيث سنقتصر على منزلة الموسيقى في فلسفة الفارابي وكذلك فن الموسيقى عند إخوان الصفا الذين كتبوا عن طبيعة الموسيقى.

الكلمات المفتاحية: فلسفة الموسيقى، الألحان، علم الموسيقى، الموسيقى النظرية، الموسيقى العملية.

***

Abstract

Western studies have not paid much attention to Muslim philosophers, especially in the field of music, although Al-Kindi was one of the first to introduce music into Arab culture. Music has become an integral part of science curricula and the philosophy of mathematics. The philosophers of Islam turned to music, they classified books and letters, and regarded music as a mathematical science. Among the most famous philosophers Al-Farabi, who established the foundations of musicology as theoretical and practical knowledge. One of his most well-known works is The Big Book of Music. Interest in music reached its peak with "Ikhwan Assafa" who devoted a letter on the nature of music, in which they dealt with the concept of music, its types and meanings, types of sounds, of melodies as well as musical instruments. In this article, we will try to address the status of music in Al-Farabi's philosophy as well as the art of music with ”Ikhwan Assafa‘.

Keywords:

مقدمة

شكلت الموسيقى أحد أهم محاور اهتمام الفلاسفة منذ عهد الإغريق حيث اهتم كثير منهم بالموسيقي وخصصوا لها دراسات كثيرة من وجهة نظر فلسفية ومنحوها مكانة هامة من بين أنماط التعبير أو الفنون الأخرى. اكتسبت الموسيقى أهمية خاصة في فلسفة فيثاغورس، وهو الشخصية الرئيسية في العالم القديم الذي قيل فيه أن موسيقاه كانت تجسيدا للأسرار الإلهية. أعلن فيثاغورس أن الكون منظم ومنشط باهتزازات منتظمة، فقد كان يؤمن "أن كل الأشياء أعداد"، ووفقا لذلك، أتت الموسيقى إلى حيز الوجود بعدما فُرض نظام حسابي على مكونات الكون. كما أدرك أفلاطون قدرة الموسيقى على التعبير عن العواطف والانفعالات والأحاسيس والأفكار، واعتبر أن للموسيقى تأثير مباشر على الروح، فهي جزء من التدريب العاطفي الذي سيخضع له حراس الجمهورية. كانت الموسيقى تعد جزءاً أساسياً من المسرح اليوناني الذي استخدمها لقوتها التمهيدية خاصة في المأساة أو التراجيديا، واعتبر المسيحيون الأوائل أن أغانيهم وسيلة تقوي الإيمان.

شكلت العلاقة بين فلسفة والموسيقى موضوعا هاما للباحثين المعاصرين حيث عرض "جوليوس بورتنوي" في كتابه "الفيلسوف وفن الموسيقى"(بورتنوي، 2004، ص5) العلاقة بين آراء الفلاسفة وتطور الموسيقى على مر العصور، وذلك لأنه من المألوف أن تجد دراسات تكتب عن فلسفة الموسيقى، أو عن آراء فلاسفة معينين أو مدارس فلسفية خاصة في الموسيقى؛ أما تأثير الفلسفة ذاتها في مجرى الموسيقى، فهو موضوع لم يكتب فيه الكثير من قبل، ولعل السبب الأكبر في ندرة ما كُتب عن هذا الموضوع هو الاعتقاد الذي يسود معظم الأذهان بأن تطور الموسيقى سار مستقلًا عن أفكار الفلاسفة ولم يتأثر بها على الإطلاق.

إن أغلب الدراسات الغربية لم تهتم كثيرا بالفلاسفة المسلمين وخاصة في المجال الموسيقي، على الرغم من أن الكندي كان من الأوائل الذين وضعوا قواعد الموسيقى العربية، وجعل منها فنا يقوم على أسس العلم. توجه علماء وفلاسفة الإسلام إلى النظر في الموسيقى، فصنفوا فيها الكتب والرسائل واعتبروا الموسيقى علما رياضيا يبحث في النغم. اشتهر منهم الفارابي وقد عرض ذلك في إطار البحث عن الطريق المؤدية إلى مبادئ علم الموسيقى في المدخل من "كتاب الموسيقى الكبير"، وكانت لابن سينا اهتمامات موسيقية كبيرة، ففي كتبه الشهيرة ذات الطابع الموسوعي: "الشفاء" و"النجاة" و"داتش نامه" أي (كتاب المعرفة) وغيرها من المؤلفات أفرد فيها فصولاً عن الموسيقى. بلغ الاهتمام بالموسيقى ذروته مع إخوان الصفا بشكل مفصل "في رسالة الموسيقى وهي جزء من القسم الرابع من رسائل إخوان المؤلفة من أثنين وخمسين رسالة والتي يتحدثوا فيها عن مفهوم الموسيقى وأنواعها ودلالاتها وأنواع الصوت والأنغام والآلات الموسيقية." (غازي أسعد، ص ص35-54)

سنعرض في هذا المقال لأهم آراء فلاسفة الإسلام الذين كتبوا عن طبيعة الموسيقى وتحديد الوظائف التي افترضتها والتي جعلت ظهورها ممكنًا، حيث سنقتصر هنا على منزلة الموسيقى في فلسفة الفارابي من خلال مؤلفه "كتاب الموسيقى الكبير" كما سنبرز موقع الموسيقي في الفكر الفلسفي عند إخوان الصفا الذين خصصوا رسالة للموسيقى ضمن رسائلهم.

1) منزلة فلسفة الموسيقى عند الفارابي:

يعتبر أبو يوسف يعقوب بن اسحق الكندي أول من "أدخل الموسيقى إلى الثقافة العربية، فأصبحت ضمن مناهج الدراسة العلمية وجزء من الفلسفة الرياضية، وكان هذا بطبيعة الحال نتيجة التأثر

بالمدرسة الإغريقية، بما نقله العرب من العلوم اليونانية إلى العربية في مختلف نواحي المعرفة ومنها الموسيقى."(يوسف، 1962، ص4) كان الكندي صاحب أول مدرسة للموسيقى في الإسلام، كما كان إسحاق الموصلي صاحب أول مدرسة للغناء. وضع الكندي "قواعد للموسيقى في العالم العربي والإسلامي فشق الطريق أمام الفارابي ثم ابن سينا وهما اللذان تطورا بهذا العلم، وهذباه، حتى انتهى عند الشيخ الرئيس إلى أن يصبح علما بمعنى الكلمة" (الأهواني، 2003، ص ص161-165) فصارت كلمة موسيقى باللغة العربية تعني علم الموسيقى أو الموسيقولوجيا "Musicologie" بينما كلمة الغناء التي كانت قديما تعني أداء الألحان والموسيقى بصفة عامة، صارت تطلق على الفن العملي فقط.

تطورت مدرسة الكندي مع الفارابي الذي وضع فيه أسس التعاليم الصوتية، وبلغت ذروتها بعد تأليف الشيخ الرئيس ابن سينا لكتابه "جوامع علم الموسيقى" الذي فرق فيه بين الموسيقى كعلم والموسيقى كفن وصنعة. Haut du formulaire

Bas du formulaire

من مؤلفات الفارابي في صناعة الموسيقى: "كتاب الموسيقى الكبير" (الفارابي، دون تاريخ) والناظر في هذا الكتاب يلمح فيه أن الفارابي لم يكن فيلسوفاً وعالماً فحسب، وخاصة في صناعة الموسيقى النظرية، بل إنه لابد أن يكون من مزاولي هذه الصناعة بالفعل. يكمن الغرض من "الكتاب الموسيقى الكبير" في البحث فيما تشتمل عليه صناعة الموسيقى لا تلك المنسوبة إلى القدماء، فهي لا تخلو من نقص وإخلال، وإنما تلك التي يكمن بناؤها بناء تاما وإخراجها إخراجا كاملا. فالفارابي يسعى إلى أن تدرك صناعة الموسيقى النظرية معه كمالها. ويبقى السؤال قائما: ما هي الأمور التي يقصد هذا الكتاب تعريفها؟ ما هو موضوع علم الموسيقى؟ وما الغرض من البحث فيه؟ وإذا كانت الموسيقى النظرية معرفة فأي شيء هي تعرف؟

يشير الفارابي إلى أن كلمة موسيقى في استعمالات اللغة العادية تدل على الألحان، واللحن هو كل مجموعة من النغم رتبت ترتيبا محددا منفردة أن مقترنة بالكلام، ولكن الموسيقى من حيث هي صناعة أو فن شامل تشتمل على الألحان والمبادئ التي بها تلتئم وبها تصير أكمل وأجود. وليست صناعة الموسيقى إذا صناعة ألحان فحسب، وإنما تشتمل أيضا على الأسس النظرية التي تبنى عليها جودة الألحان وكمالها.

إنّ دراسة مؤلّفات الفارابي، لاسيما "كتاب الموسيقى الكبير"، تعطينا صورة مُتكاملة عن البُعد الفكري ومفهومه للموسيقى، يعرف الفارابي الموسيقى بأنها "صناعة في تأليف النغم والأصوات ومناسباتها وإيقاعاتها وما يدخل منها في الجنس الموزون والمؤتلف بالكمية والكيفية". (الفارابي، دون تاريخ، ص15) تناول الفارابي في "كتاب الموسيقى الكبير" جميع أجزاء الصناعة بوجهيها، العملية منها والنظرية، وقسمه إلى جزأين، أحدهما في المدخل إلى صناعة الموسيقى، والآخر في أصول الصناعة وفي ذكر الآلات المشهورة والإيقاعات وفي تأليف الألحان الجزئية، وجعل كل ذلك في ثلاث فنون.

جعل الفارابي الجزء الأول، "المدخل إلى صناعة الموسيقى" في مقالتين: أولاهما: في تعريف معنى اللحن، وبحث في أصل الموسيقى واختلاف هيئاتها العملية والنظرية في الإنسان، وتعديد أصناف الألحان وغاياتها، ونشأة الآلات الموسيقية. والثانية: في مبادئ المعرفة بصناعة الموسيقى، فعرف

الألحان الطبيعية للإنسان وعدد الأمم التي يمكن أن تعد ألحانهم طبيعية بوجه ما، ثم ذكر مناسبات النغم واتفاقاتها وعدد النغم المتجانسة في أصول الألحان، وبين طبقات الأصوات الطبيعية. (الفارابي، د.ت، ص ص 8-10)

في المقالة الأولى "مدخل لصناعة الموسيقى" يبتدئ بتعريف لفظ الموسيقى ومعناه "الألحان نواسم اللحن قد يقع على جماعة نغم مختلفة رُتب ترتيبا محدوداً وقد يقع أيضاً على جماعة نغم ألف تأليفا محدودا وقرنت بها الحروف التي تركب منها الألفاظ الدالة المنظومة على مجرى العادة في الدلالة بها على المعاني، وقد يقع أيضاً على معانٍ آخر غير هذه ليس يحتاج إليها فيما نحن بسبيله" (الفارابي، د.ت، ص47)، فالمعنى الأول أعم على اعتبار أن الموسيقى جماعة نغم تسمع من حيث كانت وفي أي جسم كانت، أما المعنى الثاني فيحيل على الأصوات الإنسانية التي تستعمل فيها الألفاظ الدالة على المعاني المعقولة. لكنّ الموسيقى من حيث هي صناعة أو فن شامل تشتملُ أيضاً على الأسس النّظرية، أي أن الموسيقى تقوم على أسس وقواعد.

يناقش الفارابي دلالات استخدام أي من التعريفين، لينتقل بعدها إلى هيئات صناعة الموسيقي فيقول إنها إما أن تكون "محسوسة للسامعين"، أي تؤدى بشكل مناسب وتدرك بالسماع، وإما أن "تصاغ وتركب فقط" دون أن تؤدي بشكل مسموع، ويقول الفارابي بأن هاتين الهيئتين لصناعة الموسيقي تندرجان فيما أسماه "صناعة الموسيقي العملية"، وأن هناك هيئة ثالثة هي "صناعة الموسيقي النظرية" وهي التي تعني بالعلم بالنغم والأصوات والألحان كأحد العلوم الطبيعية. (الفارابي، د.ت، ص ص51-49)

ويؤكد الفارابي على أسبقية الجانب التطبيقي والعملي في المجال الموسيقى على نشوء الموسيقى النظرية لأن الأمر يقتضي تراكم تجريبي في الموسيقى العملية. "صناعة الموسيقى النظرية متأخرة بالزمان تأخرا كثيرا عن صناعة الموسيقى العملية، وأنها إنما استنبط تأخيرا بعد أن كملت الصناعة العملية منها وفرغت واستخرجت الألحان التي هي محسوسات طبيعية للإنسان على التمام" (الفارابي، د.ت، ص99) أمّا الموسيقى العمليّة "فهي كما توحي التّسمية إحداث الألحان بأدائها أو صياغتها". ثمّ يوضح العلاقة التّي تجمع بين فنيّ الموسيقى النّظري والعملي. فهي علاقة وثيقة مزدوجة قوامها التّحليل والتّركيب، وهي تماثل الصّلة التّي تربط بين العلم الطّبيعي وعلم النّجوم.

اهتم الفارابي بتشكيل الألحان المتنوعة وتوليدها، يقول: "والتي أحدثت الألحان هي فطر ما غريزية للإنسان، منها الهيئة الشعرية التي هي غريزية للإنسان ومركوزة فيه من أول كونه، ومنها الفطرة الحيوانية التي يصوت بها عند حال من أحوالها اللذيذة أو المؤذية، ومنها محبة الإنسان للراحة بعقب التعب، أو أن لا يحس بالتعب في أوقات الشغل، فإن الترنمات مما تشغل عن التعب في أوقات الأعمال فلا يحس به، ولذلك لا يحس بالزمان الذي فيه فعل الشيء ولا يضجر به ويواظب عليه أكثر" (الفارابي، د.ت، ص70)، فمن شأن الموسيقى أن تنسي الإنسان تعبه لأنها تلغي إحساسه بالزمان، ذلك الزمان الذي ترتبط به الحركة والتعب يأتي منها. وكانت هذه الترانيم والألحان والنغمات، تنشأ قليلا وفي زمان بعد زمان، وفي قوم بعد قوم، حتى تزايدت. لكن الإنسان أخذ، بعد ذلك، يتحرى ما يماثل ترنماته في أجسام أخرى طبيعيّة وصناعيّة، فاهتدى إلى الآلات الموسيقيّة، كالعود وغيره، وأخذ الناس في تطوير هذه الآلات حتى تكون أكثر طواعيّة في إنجاز الغاية منها. (الفارابي، د.ت، ص ص71-74) وليست الألحان الغنائية مقتصرة في تأثيرها على الإنسان وحسب بل يمتد تأثيرها

كذلك إلى الحيوانات أيضا" وذلك مثلما يعرض للجمال العربية عند الحداء فهذه هي الفطر والغرائز التي أحدثت الألحان." (الفارابي، د.ت، ص71)

فإذا ما وصل في المقالة الأولى إلى "هيئة أداء الألحان"، يقول إنها "مركبة من نُطق أو فعل نُطق. ومن هيئة أخرى في جسم آخر" (الفارابي، د.ت، ص53)، وهو ما يعني قدرة الأحبال الصوتية في الحنجرة البشرية على أداء الألحان، أو قدرة الجهاز التنفسي علي دفع الهواء في آلات النفخ، أو استطاعة اليد قرع الأجسام بنظام معين يصدر الأنغام المطلوبة، حتى إذا ما بلغ "هيئة صيغة الألحان"، فإنه يقول أنها تعني "تمييز ما بين الجيد والرديء من الألحان والملائم وغير الملائم والنغم المتلائمة والمتنافرة، وكيف ينبغي أن ترتب حتى يصير ترتيبها ملائماً للسمع (الفارابي، د.ت، ص55).

يحدد الفارابي أصناف الألحان وغاياتها وهي بالجملة ثلاثة أنواع: فهناك صنف من الموسيقى يُكسِب النّفس لذّة وراحة فحسب ويُسمّيها الألحان الملذة؛ وهناك نوع ثانٍ من الموسيقى يدعوه الفارابي بالألحان المخيّلة لأنّه يُحدِث في نفس الإنسان تخيّلات وتصوّرات، مثل ما تفعل التّزاويق والتّماثيل المحسوسة بالبصر؛ أمّا النّوع الثّالث من الموسيقى، فيستأثر باهتمام الفارابي ومناقشته في عدّة مواضيع. إنّه الألحان الانفعالية، فهي قد تزيل الانفعال أو تنقصه لأنّ الانفعال من شأنه أن يزول إذا بلغ أقصى غاياته. (الفارابي، د.ت، ص ص62-64) وعندما يتعرض بعد ذلك لنشأة الألحان الغنائية، فإنه يقول بأن وراء ذلك طلب البعض "بالترنمات الراحة واللذة وأن لا يحس بالتعب أو بزمانه، وبعض طلب بها إنماء الأحوال والانفعالات وتزييدها أو إزالتها والسلوُّ عنها وتنقيصها، وبعض قصد بها معونة الأقاويل في التخييل والتفهيم." (الفارابي، د.ت، ص71)

ويمضي الفارابي في المقالة الأولى من الجزء الأول من الكتاب، ليتحدث بعد ذلك عن نشأة الآلات الصناعية التي صنعت لتحاكي الأنغام التي تتألف منها هذه الألحان، فيعدد هنا من الآلات: الرباب — المزامير — العيدان — الدفوف — الصنوج — الطنابير والمعازف، فإذا ما أوفى كل آلة حقها من التقديم، فإنه بذلك يكون قد أكمل حديثه عن كيفية نشوء صناعة الموسيقي ومتى اكتملت، وليكون ختام مقالته الأولى بالحديث عن تعلم الموسيقي والمبادئ الأولية في صناعتها.

أما الجزء الثاني، فقد قسمه إلى ثلاث فنون، فجعل الفن الأول في أصول الصناعة وسماه "أسطقسات صناعة الموسيقى"، والاسطقس لفظ أعجمي معرب عن اليونانية ويعني الأصل أو الجوهر. والفن الثاني من هذا الجزء، فقد جعله في القول على الآلات المشهورة عند العرب في ذاك الوقت، أما الفن الثالث في هذا الجزء، فقد جعله في تأليف النغم وطرائق الألحان، وفي صناعة الألحان الجزئية.

بدأ الفارابي في الجزء الثاني بالحديث عن الفن الأول من فنون صناعة الموسيقي والذي اسماه "أسْطقسات صناعة الموسيقي" (الفارابي، د.ت، ص209)، وقد قسم الفارابي حديثه عن الفن الأول إلي مقالتين، تناول في الأولى تعريف كل من "حدوث الصوت والنغم في الأجسام" — "أسباب الحدة والثقل في الأصوات"-"البعد بين نغمتين" و "مقادير الأبعاد بقسمة الوتر"، ثم أتبع ذلك بتوضيح مقادير الأبعاد الصوتية الحادثة بالتركيب والجمع والتنصيف والتقسيم، فإذا ما انتهي من ذلك، فإنه يكون قد بلغ ختام المقالة الذي جعله عن ترتيب الأجناس وتقسيم أصنافها واثبات الأعداد الدالة على نغم الأجناس في جداول، ويطلق لفظ الجنس في الموسيقي علي جميع أصناف المتواليات اللحنية وعلى أصناف الأصول في الإيقاعات اللحنية، ومن الجدير بالذكر هنا أن الفارابي فصل رتب الأجناس إلي رتبتين هما الجنس الليّن والجنس القوي، ومن هاتين الرتبتين تتفرع أصناف عدة مثل الجنس اللين

المنتظم غير المتتالي — الجنس اللين المنتظم المتتالي — الجنس القوي ذي التضعيف والجنس القوي المتصل، وتعد الأجناس القوية في ترتيب النغمات ابتكاراً عربياً بحتاً وهي الأكثر استعمالاً في الألحان العربية، وأشهر هذه الأجناس هو جنس "الراست" الذي تلحق به الثالثة الوسطي المشهورة باسم "وسطي زلزل".(الفارابي، د.ت، ص ص209-318)

أما المقالة الثانية من الفن الأول، فقد بدأها الفارابي بالحديث عن أصناف جماعات النغم التامة وترتيب النغم في هذه الجماعات. ثم انتقل الفارابي إلي تعريف مبادئ التمديد، "وهو حال النغمة في الجماعة من حيث مدى امتدادها ثقلاً أو حده على جانبي الجمع المفروض، واتبع ذلك بالحديث عن تمزيج النغم أو خلط أبعادها المختلفة التمديدات، فيضع قاعدة لذلك تقول: "إن النغم المختلفة في الحدة والثقل، قد يمكن أن تخرج من أوتار مختلفة حتى ينفرد كل وتر بنغمة، ويمكن أن تخرج من وتر واحد." (الفارابي، د.ت، ص ص389-390) ويختتم المقالة الثانية من الفن الأول بتعريف أجناس الإيقاعات، فيقول أولاً بأن الإيقاع: "هو النُّقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب" (الفارابي، د.ت، ص436)، ثم يفصل أزمنة الإيقاع المختلفة ويقول بأن بدايات النغم والأزمنة التي بين النغم إنما تحدد بالنقر أو بالقرع، وهو ما يقوده في النهاية إلي تقسيم أجناس الإيقاعات إلي موصلة ومفصلة، "والمفصل هو الذي تنفصل فيه أزمنته المتتالية بعضها عن بعض بزمان أكبر من كل زمان يقع في المتوالية، والموصل هو الذي تنفصل أزمنته المتتالية بعضا عن بعض بزمان آخر أصلاً لا أطول ولا أقصر." (الفارابي، د.ت، ص436)

يوضح الفارابي مقصده من الفن الثاني بالجزء الثاني من الكتاب وهو الخاص بالآلات المشهورة والنغم المحسوسة فيها، فيبدأ هذا الفن بقوله: "وفيه يتبين ما يوجد من الأشياء التي لخصت في كتاب الأسطقسات محسوساً في الآلات المشهورة، وإحصاء ما اعتيد أن يحس فيها، وما قد يمكن أن يوجد منها في هذه الآلات محسوساً، وإن كانت العادة لم تجر به (الفارابي، د.ت، ص493): والآلات المشهورة يعني بها الفارابي هنا العود والطنابير والمزامير والرباب والمعازف، وقد تحدث عن تسوية الأوتار في الوتري من هذه الآلات، وعدد النغم والقوى المتجانسة واتفاقاتها مع مواضع الضبط لهذه الآلات (الدساتين)، وأعطى في النهاية الأسس العلمية لضبط هذه الآلات وتحديد الأماكن الصحيحة لتوليد النغم منها.

فصل الفارابي الفن الثالث من الجزء الثاني للكتاب والذي جعل له اسم "في تأليف الألحان الجزئية" في مقالتين، حيث اشتملت الأولى على "تعريف صنعة الألحان التي تركب عن النغم بإطلاق وعن الحادثة في الآلات الصناعية"، أما الثانية فإنها: "اشتملت على تعريف صنعة الألحان التي تركب عن النغم الحادثة بالتلحينات الإنسانية، وهي التي يقرن بها الحروف التي تركب منها الألفاظ منظومة علي مجرى العادة في الدلالة بها علي المعاني، وما بها ومنها تحصل هذه الألحان مؤتلفة" (الفارابي، د.ت، ص879)، ثم ألحق بذلك الحديث عن مبادئ الانتقالات ومباني الألحان، وأوضح أن الانتقال قد "يكون على نغم الجماعة بأسرها وقد يكون على بعض نغم الجماعة" (الفارابي، د.ت، ص959)، وأما "مباني الألحان" فإنه يعرفها على أنها هي النغم الضرورية التي منها تأتلف الألحان." (الفارابي، د.ت، ص961) أما أصناف الإيقاعات وأزمنتها والتغيرات التي تلحق بأصولها، فيذكر من الإيقاعات العربية المشهورة: الهزَج وخفيفه — خفيف الرمَل — الرمَل — الثقيل الثاني — خفيف الثقيل الثاني (الماخوري) — الثقيل الأول وخفيف الثقيل الأول." (الفارابي، د.ت، ص1066)

هناك ارتباط بين الانفعال والنّغم، فلكلّ انفعالٍ نغمٌ يخصُه ويدلُ عليه "فصول النغم التي بها تكسب انفعالات النفس. تشتق أصنافها من أسماء أصناف الانفعالات، فلذلك يجب أن نعدد الانفعالات ثم نجعل أسماء هذه الفصول من فصول النَّغم مأخوذة من أسماء تلك، فيسمى ما يكسب الحزن إما المحزِّن، وإما الحزني، وإمّا التحزين... وما يكسب الأسف يُسمى أسفيًا، وما يكسب الجزع جزعيًا، وما يكسب العزاء والسلوى مُعزِّيًا أو مسلي، وما يكسب المحبة أو البغضة محبيًا أو غضبيًا." (الفارابي، د.ت، ص1179) هذه الأنغام الانفعاليّة ثلاثة أصنافٍ: "منها ما يُكسب الانفعالات التي تنسب إلى قوة النفس، مثل العداوة والقساوة والغضب والتهور، وما جانس ذلك، ومنها التي تكسب الانفعالات التي تُنسَب إلى ضعف النفس، وذلك مثل الخوف والرحمة والجبن. ومنها التي تكسب المخلوط من كل واحدٍ من هذين الصّنفين وهو التوسُّط." (الفارابي، د.ت، ص ص1180-1181)

يضع الفارابي معايير للجمال المُوسيقي من جهة أن الذّوق الفنّي يتغير مع تعاقب الأجيال، ومن ثم فهو لا يتمتع بخاصيّة الثبات التي تجعله يخضع للبحث العقلي. يمجد الألحان الكاملة حيث يقول: "ولما كان كثيرٌ من الهيئات والأخلاق والأفعال تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها، على ما تبيّن في الصّناعة المدنيّة، صارت الألحان الكاملة نافعة في إفادة الهيئات والأخلاق، ونافعة في أن تبعث السّامعين على الأفعال المطلوبة منهم، وليس إنما هي نافعة في هذه وحدها، لكن وفي البعثة على اقتناء سائر الخيرات النفسانيّة مثل الحكمة والعلوم". (الفارابي، د.ت، ص1181)

2) فن الموسيقى عند إخوان الصفا

جعل إخوان الصفا من القسم الرياضي أول أقسام رسائلهم حيث تأخذ الموسيقى موقعها من هذا القسم الرسالة الخامسة، وتعتبر الموسيقى من الموضوعات المهمة التي شغلت "إخوان الصفا" واحتلت مكانا بارزا في فلسفتهم، حيث تناولوا علم الموسيقى فبحثوا في صناعتها وأصلها وافردوا جزءا من رسائلهم لصناعة تأليف الألحان وبينوا ومدى أثر سماع الموسيقى كأنغام وألحان موزونة على نفوس المستمعين إليها. إن الغرض من الرسالة الخامسة في الموسيقى هي:" أن نذكر في هذه الرسالة الملقبة بالموسيقى الصناعةَ المركبةَ من الجسمانية والروحانية التي هي صناعةُ التأليف في معرفة النسب، وليس غرضُنا من هذه الرسالة تعليم الغناء وصنعة الملاهي، وإن كان لا بد من ذكرها، بل غرضنا هو معرفة النسب وكيفية التأليف اللذَين بهما وبمعرفتهما يكون الحذق في الصنائع كلها." (إخوان الصفا وخلان الوفا، 2018، ص161)

يرى إخوان الصفا أن صناعة الموسيقى تختلف عن باقي الصنائع فهي صناعة مركبة من الجسماني والروحي معللين ذلك بأن "الهيولى الموضوعة فيها كلها جواهر روحانية، وهي نفوس المستمعين وتأثيراتها فيها مظاهر كلها روحانية أيضًا، وذلك أن ألحان الموسيقى أصواتٌ ونغمات، ولها في النفوس تأثيراتٌ كتأثيرات صناعات الصناع في الهيوليات الموضوعة في صناعتهم." (إخوان الصفا وخلان الوفا، 2018، ص161) تطرق إخوان الصفا لأصل صناعة الموسيقى واعتبروها من ابتكار الحكماء استخرجوها الحكماءُ بحكمتهم وتعلمها الناس منهم وذلك "أن الصنائع كلُّها استخرجتْها الحكماءُ بحكمتها، ثم تعلمها الناس منهم وبعضهم من بعض، وصارت وراثة من الحكماء للعامة ومن العلماء للمتعلمين ومن الأساتذة للتلامذة، واستعملوها كسائر الصنائع في أعمالهم ومتصرفاتهم بحسب أغراضهم المختلفة." (إخوان الصفا وخلان الوفا، 2018، ص163)

وعن أُصُول الألحان وقوانينها، يعتبر "إخوان الصفا" أن لكل أمة من الناس ألحانًا من الغناء وأصواتًا ونغمات لا يشبه بعضها بعضًا، ولا يحصِي عددَها كثرة، فأُصُول الغناء وقوانين الألحان التي منها يتركب سائرُها، تقوم على أن الغناء مركبٌ من الألحان، واللحن مركب من النغمات، والنغمات مركبة من النقرات والإيقاعات، وأصلها كلها حركات وسكون. وعرف إخوان الصفا الموسيقى كما يلي: "إن الموسيقى هي الغناء، والموسيقار هو المغني، والموسيقات هو آلة الغناء، والغناء هو ألحانٌ مؤلفة، واللحن هو نغماتٌ متواترة، والنغماتُ هي أصواتٌ متزنة." (إخوان الصفا وخلان الوفا، 2018، ص165).

اهتم إخوان الصفا بالصوت وحددوه بكونه قرع يَحدث في الهواء مِنْ تصادُم الأجسام بعضها ببعض. "فأما كيفية إدراك القوة السامعة للأصوات؛ "فالأصوات نوعان: حيوانية وغير حيوانية، وغير الحيوانية أيضًا نوعان: طبيعية وآلية، فالطبيعية هي كصوت الحجر والحديد والخشب والرعد والريح، وسائر الأجسام التي لا رُوح فيها من الجمادات. والآلية كصوت الطبل والبوق والزمر والأوتاد وما شاكلها. والحيوانية نوعان: منطقية وغير منطقية، فغير المنطقية هي أصوات سائر الحيوانات غير الناطقة، وأما المنطقية فهي أصوات الناس، وهي نوعان: دالة وغير دالة، فغير الدالة كالضحك والبكاء والصياح. وبالجملة كل صوت لا هجاء له، وأما الدالةُ فهي الكلامُ والأقاويلُ التي لها هجاء". (إخوان الصفا وخلان الوفا، 2018، ص165)

شرح إخوان الصفا اختلاف أصوات الآلات الموسيقية واختلافها تبعا لطبيعة كل آلة موسيقية بحسب أشكالها وجواهرها التي هي متخذةٌ منها وكبرها وصغرها وطولها وقصرها وسعة أجوافها وضيق ثقبها ورقة أوتارها وغلظها، وبحسب فنون تحريك المحركين لها، وجعلوا من أغراض رسالـتهم الخامسة في الموسيقى هي تبيانُ ماهيةِ الموسيقى على أنها "ألحانٌ مؤتلفةٌ ونغماتٌ متزنة، وهو المسمى الغناء...وبما أن الغناء إنما هو ألحانٌ مؤتلفة، واللحن هو نغمات متزنة، والنغمات المتزنة لا تحدث إلا من حركات متواترة بينها سكنات متتالية." (إخوان الصفا وخلان الوفا، ص168) يوضح إخوان الصفا مفهوم وماهية الحركة والسكون. "إن الحركة هي النقلة من مكان إلى مكان في زمان ثانٍ، وضدها السكون وهو الوقوفُ في المكان الأول في الزمان الثاني". (إخوان الصفا وخلان الوفا، 2018،ص168) الحركة عند إخوان الصفا نوعان: سريعةٌ وبطيئة، والحركةُ السريعة هي التي يقطع المتحرك بها مسافةً بعيدةً في زمانٍ قصير، والبطيئةُ هي التي يقطعُ المتحرك بها مسافةً أَقَلَّ منها في ذلك الزمان بعينه، والحركتان لا يُعَدَّان اثنتين إلا أن يكون بينهما زمانُ سكون، والسكونُ هو وقوفُ المتحرك في مكانه الأول زمانًا ما كان يمكنه أن يكون متحركًا فيه حركة ما.

يرى إخوان الصفا في مجمل حديثهم عن الصوت والنغم والموسيقى الوترية، على أن الصوت له خاصية تميزها الأذن البشرية، فهو يتكون من الدرجات الحادة المرتفعة والنغمات الغليظة والمنخفضة، ولهذا قسموا الأصوات من جهة الكيفية إلى ثمانية أنواع، كل نوعين منها متقابلان مِنْ جنس المضاف، فمنها العظيمُ والصغيرُ والسريعُ والبطيءُ والحادُّ والغليظُ والجهيرُ والخفيفُ. والأصواتُ تنقسم من جهة الكمية نوعين: منفصلة ومتصلة، فالمنفصلةُ هي التي بين أزمان حركة نقراتها زمانُ سكونٍ محسوس، مثل نقرات الأوتار وإيقاعات القضبان. وأما المتصلةُ من الأصوات فهي مثل أصوات المزامير والنايات والدبادب والدواليب والنواعير وما شاكلها، والأصواتُ المتصلةُ تنقسم نوعين: حادة وغليظة، فما كان من النايات والمزامير أوسعَ تجويفًا وثقبًا كان صوتُهُ أغلظَ، وما كان أضيق تجويفًا وثقبًا

كان صوته أَحَدَّ، ومن جهةٍ أُخرى أيضًا ما كان من الثقب إلى موضع النفخ أقرب كانت نغمته أَحَدَّ، وما كان أبعد كان أغلظ.

يوضح إخوان الصفا أن نوع الصوت في الوتريات ينقسم إلى غليظ ورقيق حسب طول الوتر وسمكه ودرجة النغمة وسمكها وقياس الصوت عندهم يعتمد على عاملين هما: سرعة الصوت وشدة الوتر. إن أصوات الأوتار المتساوية الغلظ والطول والخرق إذا نقرت نقرةً واحدةً كانت متساوية، وإن كانت متساويةً في الطول، مختلفةً في الغلظ؛ كانت أصوات الغليظ أغلظ وأصوات الدقيق أَحَدَّ، وإن كانت متساوية في الطول والغلظ، مختلفةً في الخرق، كانت أصوات المخروقة حادة، وأصوات المسترخية غليظة، وإن كانت متساويةً في الغلظ والطول والخرق، مختلفة في النقر، كان أشدها نقرًا أعلاها صوتًا. وفي امتزاج الأصوات وتنافرها يقول إخوان الصفا "أن الأصوات الحادة والغليظة متضادان، ولكن إذا كانت على نسبة تأليفيةٍ ائتلفتْ وامتزجتْ واتحدتْ، وصارتْ لحنًا موزونًا واستلذتْها المسامع وفرحتْ بها الأرواح، وسُرَّتْ بها النفوس، وإن كانت على غير النسبة تنافرت وتباينت ولم تأتلف ولم تستلذها المسامع، بل تنفر عنها وتشمئز منها النفوس وتكرهها الأرواح". (إخوان الصفا وخلان الوفا، 2018، ص169)

اهتم إخوان الصفا بكيفية صناعة الآلات وإصلاحها وذكروا أَنَّ الحكماء قد صنعوا آلات وأدوات كثيرة لنغمات الموسيقى وألحان الغناء، مفننة الأشكال، كثيرة الأنواع؛ مثل الطبول والدفوف والنايات والصنوج والمزامير والسرنايات والصفارات والآلات والأدوات المصوتة، وذكروا أن أتم وأفضل آلة استخرجتها الحكماء وأحسن ما صنعوها الآلة المسماة بالعود، وتحدثوا عن كيفية صنعها وإصلاحها واستعمالها وشرحوا كمية نسب ما بين نغمات أوتارها وطولها وعرضها وغلظها ورقتها ونقراتها. كما فسروا الآلة التي تسمى العود تتخذ خشبًا طوله وعرضه وعمقه يكون على النسبة الشريفة وأَنَّ طوله مثل عرضه ومثل نصفه، ويكون عمقُهُ مثل نصف العرض، وعنق العود مثل ربع الطول، وتكون ألواحُهُ رقاقًا متخذةً من خشبٍ خفيف، ويكون الوجه رقيقًا من خشب صلب خفيف يطن إذا نُقر. وأن آلة العود تتخذ أربعة أوتار بعضُها أغلظُ مِنْ بعض على النسبة الأفضل.

يذهب إخوان الصفا إلى وجود علاقة بين الموسيقى والأفلاك حيث خصصوا فصلا "في أن لحركات الأفلاك نغمات كنغمات العيدان" وذلك أن لحركات الأفلاك والكواكب نغمات وألحانًا طيبة لذيذة مفرحة لنفوس أهلها، وأن تلك النغمات والألحان تذكر النفوس البسيطة التي هناك سرور عالم الأرواح التي فوق الفلك التي جواهرها أشرف من جواهر عالم الأفلاك، وهو عالمُ النفوس. ويستندون على ما قالوه أن نغمات حركات الموسيقار تذكر النفوس الجزئية التي في عالم الكون والفساد سرور عالم الأفلاك: إن الموجودات المعلولات الثواني تحاكي أحوالها أحوال الموجودات الأُولى التي هي علل لها، فهذه مقدمة واحدة. إن الأشخاص الفلكية علل أوائل لهذه الأشخاص التي في عالم الكون والفساد، وأن حركاتها علةٌ لحركات هذه، وحركات هذه تحاكي حركاتها، فَوَجَبَ أن تكون نغماتُ هذه تحاكي نغماتها، وأن أكثر العقلاء يعلمون بأن الأشخاص الفلكية وحركاتها المنتظمة متقدمةُ الوجود على الحيوانات التي تحت فلك القمر، وحركاتها علة لحركات هذه، وعالم النفوس متقدم الوجود على عالم الأجسام.

يقر إخوان الصفا بوجود علاقة بين الموسيقى والدين في كافة الأديان السماوية من خلال صناعة الموسيقى الدينية للتضرع لله في الصلاة والدعاة حيث يقولون: فأما استعمالُ أصحاب النواميس الإلهية

لها في الهياكل وبيوت العبادات، وعند القراءة في الصلوات، وعند القرابين والدعاء والتضرع والبكاء، كما كان يفعل داود النبي " عليه السلام " عند قراءة مزاميره، وكما يفعل النصارى في كنائسهم، والمسلمون في مساجدهم من طيب النغمة ولحن القراءة؛ فإن كل ذلك لرقة القلوب ولخضوع النفوس ولخشوعها والانقياد لأوامر الله تعالى ونواهيه والتوبة إليه من الذنوب والرجوع إلى الله " سبحانه وتعالى " باستعمال سنن النواميس كما رسمت.

ويضيف إخوان الصفا أن المتعبدين إذا دَعَوُا الله بالنية والإخلاص ورقة القلب والبكاء والتضرُّع والتوبة والإنابة يصرف عنهم ما يخافون ويكشف عنهم ما هم مبتلَون به، ويتوب عليهم ويغفر لهم ويجيب دعاءهم ويعطيهم سُؤلهم، وكانوا يستعملون عند الدعاء والتسبيح والقراءة ألحانًا من الموسيقى تسمى "المحزن"، وهي التي تُرَقِّقُ القلوب إذا سمعت، وتبكي العيون، وتكسب النفوس الندامة على سالف الذنوب وإخلاص السرائر وإصلاح الضمائر، فهذا كان أحد أسباب استخراج الحكماء صناعة الموسيقى واستعمالها في الهياكل وعند القرابين والدعاء والصلوات.

يطرح إخوان الصفا كغيرهم من الفلاسفة كالكندي والفارابي وقبلهما أرسطو وأفلاطون قضية تأثير الموسيقى في النفوس، فهم يعتبرون أن لصناعة الموسيقى تأثيرات في نفوس السامعين: ومن الألحان والنغمات أيضًا ما يسكن سورة الغضب ويحل الأحقاد ويوقع الصلح ويكسب الألفة والمحبة، ومن الألحان والنغمات ما ينقل النفوس من حال إلى حال، ويغير أخلاقها من ضد إلى ضد. فلصناعة الموسيقى تأثيرات في نفوس المستمعين مختلفة كاختلاف تأثيرات صناعات الصناع في الهيوليات الموضوعة في صناعاتهم، فمِنْ أجلها يستعملُها كُلُّ الأمم من بني آدم وكثير من الحيوانات أيضًا.

يتجلى استعمال الموسيقى عند الناس في كافة المجالات ونشاطات الحياة؛ تارة عند الفرح والسرور في الأعراس والولائم والدعوات، وتارة عند الحزن والغم والمصائب وفي المآتم، وتارة في بيوت العبادات وفي الأعياد، وتارة في الأسواق والمنازل، وفي الأسفار وفي الحضر، وعند الراحة والتعب، وفي مجالس الملوك ومنازل السوقة، ويستعملها الرجال والنساء والصبيان والمشايخ والعلماء والجهال والصناع والتجار وجميع طبقات الناس. إضافة لما سبق تستعمل النساء للأطفال ألحانًا تسكن البكاء وتجلب النوم. وتستعمل صناعة الموسيقى من طرف قادةُ الجيوش في الحُرُوب والهيجاء يُكسب النفسَ شجاعة وإقداماً، وفي المارستانات، وَقْتَ الأسحار، يخفف ألم الأسقام والأمراض عن المريض ويكسر سورتها ويشفي من كثير من الأمراض والأعلال وتستعمل أيضا عند المصائب والأحزان والغموم في المآتم، يعزي النفوس، ويخفف ألم المصائب، ويسلي عن الاشتياق، ويسكن الحزن. كما يستخرج أيضًا لحن يستعمل عند الأعمال الشاقة والصنائع المتعبة مثل ما يستعمله الحمالون والبنائون وملاح الزواريق وأصحاب المراكب؛ يخفف عنهم كَدَّ الأبدان وتعب النفوس وآخر عند الفرح واللذة والسرور في الأعراس والولائم وهي المعروفة المستعملة في زماننا هذا.

ويذهب إخوان الصفا إلى أن أثر صناعة الموسيقى لا يقتصر على الإنسان فقط بل على الحيوان على حد سواء، وقد تُستعملُ هذه الصناعةُ للحيوانات أيضًا مثل ما يستعمله الجمالون من الحداء في الأسفار وفي ظلم الليل؛ لينشّطَ الجمالَ في السير، ويخفف عليها ثقل الأحمال، ويستعملها رعاة الغنم والبقر والخيل عند ورودها الماء من الصفير ترغيباً لها في شرب الماء، ويستعملون لها أيضًا ألحانًا أُخر عند هيجانها للنزو والفساد، وألحانًا أُخر عند حلب ألبانها لتدر، ويستعمل صياد الغزلان والدراج والقطا وغيرها من الطيور ألحانًا في ظلم الليل يوقعها بها حتى تؤخذ باليد.

خاتمة

إن أقدم معرفة لنا بالموسيقى ترجع إلى الحضارة الغربية في كتابات الفلاسفة اليونانيين، حيث اعتبرت الأفلاطونية أنه من الواجب الانتفاع بالموسيقى في تقويم السلوك وتشكيل الشخصية وإعداد العقل للدراسة الرفيعة، وهي دراسة الفلسفة. كان ينظر إلى الموسيقى على أنها أرفع من الفنون الأخرى على أساس أن الإيقاع والتوافق يؤثران في النفس الباطنة والحياة الانفعالية للإنسان. لقيت الموسيقى في كتابات الفلاسفة اهتماما كبيرا، فهناك مدارس فلسفية متعددة كان لها تأثيرها في الفكر الموسيقي، فقد نظر الفلاسفة إلى الموسيقى على أنها مدخل إلى فهم طبيعة الكون، وإعداد رياضي لدراسة الفلسفة، ووصف أفلاطون الموسيقى بأنها محاكاة لعالم الواقع، بينما نظر إليها الأرسططاليون على أنها علو مثالي بهذا الواقع. أما اللاهوتيون فكانوا يرون في الموسيقى وسيلة لتقريب الإنسان من الله بفضل تجميلها للنص الديني. كذلك اشترك اللاهوتيون والفلاسفة معا في النظر إلى الموسيقى على أنها وسيلة لإصلاح الأخلاق أو إفسادها، وكان الفلاسفة يرون أنها قد تكون مجرد حسية، أو قوة روحية هائلة، وعلاجا لجسم الإنسان ونفسه.

أشاد ماكس فيبر بمساهمة العرب في تطوير الموسيقى، خاصة، في تجديد الأنساق الصوتية من خلال التجديد في الآلة الموسيقية وكذا التجديد في اللحن، حيث يقول إن "العود كان حسب ما هو متوارث مؤلفا من أربعة أوتار ثم أضيف إليه وترا خامسا. وبهذا كان للعرب كل الأبعاد العقلانية واللاعقلانية لنسق الصوت على آلة العود." (فيبر، ماكس. 2013، ص ص316-338) ويعد صفي الدين الأرموي أول منظر موسيقي مهم يظهر بعد ابن زيله من بين المنظرين الموسيقيين الذين وصلت إلينا مؤلفاتهم. فقد وضع الأرموي أساس المدرسة المنهجية الموسيقية. وأشهر مؤلفاته في هذا المجال رسالتان هما: "كتاب الأدوار في معرفة النغم والأدوار" و"الرسالة الشرفية في علم النسب التأليفية والأوزان الإيقاعية". وتتميز هاتان الرسالتان، قبل كل شيء بتوسيع نظام السلم الموسيقي الفيثاغوري بطريقة فيها تعمق وتعقيد. (نافعة، 1978، ص ص203-223)

لكن رغم ذلك، فإنها لم تصل إلى مستوى العقلنة، وذلك لارتباطها، كما قال الفارابي، بالانفعالات وليس بالتعقل، ولارتباطها من جهة ثانية بموسيقى البلاط، أي إنها لم تشع كثقافة اجتماعية. ومن الأسباب التي أدت إلى تعثر الموسيقى العربية حسب فيبر، هو ضياع التدوين الموسيقي، وفي ذلك يقول: "إن الموسيقى العربية الحديثة مثلا، على الرغم من أنها موضوع معالجة نظرية، إنما هي في المرحلة الطويلة منذ الاجتياح المغولي خسرت تدريجيا نسقها التدويني القديم، حتى أصبحت فاقدة للتدوين تماما." (نافعة، 1978، ص ص296-297)

تماشيا مع الطموح الغربي في الانتقال من العصر الوسيط، عصر هيمنة الكنيسة ورجال الدين إلى عصر النهضة والعصر الحديث، عصر العقلنة الشاملة، ترسخت الحاجة المتصاعدة إلى تطوير الموسيقى إلى فن دائم ومن وسيلة للسحر والتعبد والبحث عن الخلاص إلى الموسيقى كتعبير وكفاية في ذاتها؛ أي ووفقا لماكس فيبر كفن وكمتعة جمالية؛ أي بإيقاظ حاجات جمالية صرفة، بشكل نظامي له عقلنته الخاصة به.

قائمة المراجع والمصادر

- ابن سينا، **الشفاء، جوامع علم الموسيقى**، تحقيق زكريا يوسف، تصدير ومراجعة أحمد فؤاد الأهواني ومحمود أحمد الحنفي المكتبة الأميرية، القاهرة، 1956.
- أبو نصر الفارابي، **كتاب الموسيقى الكبير**، تحقيق عطاس عبد الملك خشبة، الدكتور محمود أحمد الحنفي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دون تاريخ.
- _____، **إحصاء العلوم**. تقديم وشرح وتبويب علي أبو ملح، دار ومكتبة الهلال، 1996.
- _____، **كتاب الجدل والمنطق عند الفارابي**، الجزء الثالث، دار المشرق، 1986.
- _____، **كتاب تحصيل السعادة**، الأعمال الفلسفية. تحقيق جعفر آل يسين، دار الأندلس، 1983.
- أحمد فؤاد الأهواني، **الكندي فيلسوف العرب**، وزارة الثقافة المصرية والإرشاد القومي، 2003.
- الكِنْدِي إسحاق بن يعقوب، **رِسَالَةُ فِي اللُّحُونِ وَالنَّغَمِ**، تحقيق زكريا يوسف، موسيقى الكندي (ملحق لكتاب مؤلفات الكندي الموسيقية)، بغداد، 1965. النسخة الإلكترونية، إعداد أنس غراب، المعهد العالي للموسيقى، سوسة http://www.saramusik.org
- _____. **رِسَالَةُ في خبر التأليف**. بغداد: تحقيق زكريا يوسف، موسيقى الكندي (ملحق لكتاب مؤلفات الكندي الموسيقية) 1962. النسخة الإلكترونية، إعداد أنس غراب، المعهد العالي للموسيقى، سوسة http://www.saramusik.org
- _____. **رِسَالَةُ في المصوتات الوترية**. تحقيق زكريا يوسف، موسيقى الكندي (ملحق لكتاب مؤلفات الكندي الموسيقية)، بغداد، 1962. النسخة الإلكترونية، إعداد أنس غراب، المعهد العالي للموسيقى، سوسة http://www.saramusik.org
- _____، **رسالة في أجزاء خبريّة في الموسيقى**، ملحق بكتاب "تاريخ الموسيقى الشرقية" لسليم لحلو (منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1961). النسخة الإلكترونية، إعداد أنس غراب، المعهد العالي للموسيقى، سوسة http://www.saramusik.org
- جوليوس بورتنوي، **الفيلسوف وفن الموسيقى**، ترجمة دكتور فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطبع والنشر، الطبعة الأولى، 2004.
- ريان آيات، **فلسفة الموسيقى وعلاقتها بالفنون الجميلة**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط.1، القاهرة، 2010.
- سالم العيادي، **فلسفة الموسيقى عند الفارابي**، مكتبة علاء الدين، صفاقس، 2018.
- _____. **فلسفة الموسيقى عند الفارابي**. بحث لنيل شهادة الدكتوراه في الفلسفة، إشراف د. فتحي التريكي، جامعة تونس، 2008.
- سعيد الجابلي، **الفارابي، مقالة في إحصاء العلوم والصناعات، من أجل أبستمولوجيا عربية هادفة** (منظمة المجتمع العلمي العربي مؤمنون بلا حدود، أكتوبر، 2018 m.mominoun.www)
- شيماء غازي أسعد، **الموسيقى عند إخوان الصفا المعنى والدلالات**. الفلسفة: الجامعة المستنصرية https://www.iasj.net/iasj?func=article&aId=124936

- عادل بن ملوك، **ماكس فيبر: الموسيقى بوصفها "اكتمال" للعقلنة الأوروبية**. (مؤمنون بلا حدود. يوليوز 2019. https://www.mominoun.com/articles/6674)
- عبد الرحمان أشرف، **مدخل إلى نقد الموسيقى العربي**. الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، 2015.
- فؤاد زكريا، **التعبير الموسيقي**. القاهرة: مكتبة مصر، سلسلة الثقافة السيكولولجية، الطبعة الأولى، 1956.
- كارويي أوط، **مدخل إلى الموسيقى**، ترجمة ثائر صالح، دار نون، 2017.
- ماكس فيبر، **الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى**، ترجمة صقر حسن ومراجعة العميري فضل الله، المنظمة العربية للترجمة الطبعة الأولى، 2013.
- يوسف زكريا، **موسيقى الكندي**، ملحق لكتاب مؤلفات الكندي الموسيقية، مطبعة الشقيق، 1962.

- **قائمة المراجع الأجنبية**

- Jean Jolivet, Classification des sciences, In «Histoire des sciences arabes». Sous la Direction Roshdi Rashed. Tome III, 1996.
- Michel Meyer (dir.), Philosophie de la musique, Revue internationale de philosophie. vol.4, n°238, 2006.
- Muller, Robert (dir.), Textes clefs de philosophie de la musique , Vrin, Paris, 2013.
- Wolff, Francis. Pourquoi la musique ?.Fayard, Paris, 2015.

النقد الثقافي والتأويل(بين كشف المضمر وإشكاليات الفهم)

Cultural Criticism and Interpretation (Between Uncovering Implicit and Problems of Understanding)

طالبة دكتوراه هالة مسعودي جامعة محمد لمين دباغين- سطيف/الجزائر

البريد الالكتروني:halamessihala@gmail.com

الملخص:

تتأسس هذه المداخلة على عنصرين أساسيين:

العنصر الأول: نسعى من خلاله إلى تطويق أهم التعاريف التي وضعت لكل من التأويل (الهرمنيوطيقا) والنقد الثقافي.

العنصر الثاني: قسم تطبيقي يتمثّل في محاولة تقصي العلاقة بين النقد الثقافي والتأويل، متخذين من رواية "إرهابيس" أنموذجا للتطبيق.

الكلمات المفتاحية:

النقد الثقافي-التأويل-المضمر- الأنساق- إرهابيس.

Abstract :

This intervention is based on two main elements:

The first element: we seek to encircle the most important definitions that have been developed for both Interpretation (Hermeneutics) and cultural criticism.

The second element: An applied section is an attempt to explore the relationship between cultural criticism and Interpretation taking from the novel "Erhabis" model of application.

Keywords:

Cultural Criticism - Interpretation - Conspiracy - Patterns — Erhabis.

مقدمة:

شغلت العلاقة بين النقد الثقافي والتأويل موقعا هامّا في مجال الدّراسات البينية، حيث يمثلان- على المستوى العام للنقد الأدبي- آليتين إجرائيتين حظيتا بنصيب وافر من الدّراسة، ولا نجانب الصواب إذا قلنا أنّ النظر في العلاقة بينهما أشدّ تعقيدا إلى أبعد الحدود، وأنّ التعمق العلمي فيها يلغي الفصل بينهما. وإذا كان لكلّ منهما عوالم خاصة يختلف بعضها عن البعض الآخر، فإنّ علينا الاعتراف بأنّ التأويل و النقد الثقافي قد ارتبطا بأنساق تبادلية من العلاقات، وقد يحدث أن يتجسد هذا اللقاء من خلال موضوع المضمرات النصية.

قد يتساءل الكثير عن ماهية هذه المقاربة، وعن طبيعة العلاقة بينهما، لذلك تحتّم علينا في هذه الورقة أن نكشف الغطاء على تلك الخلفيات، وحتى لا يغرق البحث في فيض المسائل النظرية ارتأينا أن يتخلّل البحث جانب تطبيقي، متخذين رواية "إرهابيس" لعز الدين ميهوبي، أنموذجا للتطبيق، وذلك بالتطرق إلى إشكالية ظاهرة الإرهاب باعتبارها نسقا ثقافيا بالغ التعقيد تخطى كل الحدود، له خلفيات أخرى ضاربة في التاريخ، تستدعي التعمق فيها وهذا ما حاول عز الدين ميهوبي معالجته في رواية إرهابيس، من خلال تعرية وتفكيك ظاهرة الإرهاب بين الأنا(العرب) والآخر(الغرب). على أنّ طرح هذه الإشكالية من شأنه أن يثير بعض التساؤلات، تأتي في مقدمتها: إذا كنا ننطلق في العلاقة بين النقد الثقافي والتأويل من كشف المضمر إلى الفهم، ألا يعني أنّنا ننطلق من تعدد المضمر إلى تعدد الفهم بما أننّا معرضون تلقائيا لسوء الفهم؟

التأويل والنقد الثقافي: البناء العام وآليات الاشتغال

1- الهرمنيوطيقا أو التأويل:

ما الهرمنيوطيقا؟ إننا بطرح هذا السؤال نكون أمام موضوع واسع وشائك، بل إننا في الحقيقة أمام مفاهيم ومقاربات متعددة في عملية طرحها، منها:

* الهرمنيوطيقا والمعرفة.
* الهرمنيوطيقا والذات
* الهرمنيوطيقا والفينومينولوجية.

قبل الحديث عن المفهوم الاصطلاحي للهرمنيوطيقا، فإنّه لا مناص من الوقوف عند دلالتها العامة فمن البداية يجب التنبيه على أنّ الهرمنيوطيقا مصطلح لم ينبثق من عدم، وإنما أوجدته ملابسات تاريخية معيّنة، فحينما نريد تعمق هذا المصطلح ينبغي علينا أن نعود قليلا إلى الجذور التأسيسية لهذا المصطلح حيث تشير الدراسات التي عنيت بهذا الموضوع أنّ أصل الكلمة يعود إلى العصر اليوناني من كلمة هرمس وهو رسول الآلهة للبشر **« الذي كان بحكم وظيفته يتقن**

لغة الآلهة ويفهم ما يجول بخاطر هذه الكائنات الخالدة، ثم يترجم مقاصدهم وينقلها إلى أهل الفناء من بني البشر»[1] (عادل مصطفى: 2008، ص24).

فلسنا هنا بصدد الحفر في الجذور التاريخية للكلمة بقدر ما هي محاولة في تقصي صلة هذه الأسطورة بالمفهوم الاصطلاحي للهرمنيوطيقا، فمدلولها العام يتقارب مع المدلول الاصطلاحي أو النقدي لها، فكما يتوسط الرسول هرمس بين عالمين عالم الآلهة وعالم البشر تتوسط الهرمنيوطيقا من حيث هي فعل تأويلي بين النص والقارئ:

الآلهة ←———— هرمس ————→ البشر

النص ←———— فعل التأويل ————→ القارئ

وإذا ما دلفنا إلى تقديم الهرمنيوطيقا باعتبارها مفهوما فلسفيا ونقديا، وجدناها لم تطرح من قبل إلّا ضمن إشكالية خاصة بالنصوص المقدّسة فهي لم تكن صورة نقدية مكتملة لها أطرها وقواعدها الخاصة بها فلقد ظهرت أول صياغة منهجية في سبيل مقاربة النّص الفني مقاربة تأويلية مع أعمال الفيلسوف **"شلاير ماخر"**(Friedriche Schleiermacher)، حيث يعزى له الفضل بإخراج الهرمنيوطيقا من المجال اللاهوتي إلى مجال الأعمال الإنسانية ككل، لتصبح بذلك هي فن الفهم، **«فالتأويل والفهم بالنسبة له متناسجان لحمة بسداة تناسج جانبي الكلمة الخارجي والداخلي، وفي الحقيقة كانت كل مشكلة عن التأويل هي مشكلة عن الفهم»**[2] (غادامير: 2007، ص271)، فقد حوّل الهرمنيوطيقا من الجدل اللاهوتي إلى النص باعتباره الوسيط الذي ينقل فكر المؤلف إلى ذهن القارئ، **«وبالتالي فهو يشير في -جانبه اللغوي- إلى اللغة بكاملها، ويشير —في جانبه النفسي- إلى الفكر الذاتي لمبدعه، والعلاقة بين الجانبين فيما يرى شلاير ماخر علاقة جدلية»**[3] (أبو زيد: 2001، ص20)، كما عرف **"بول ريكور"** (Paul Ricoeur)الهرمنيوطيقا بأنّها: **« نظرية عمليات الفهم في علاقتها مع تفسير النصوص»**[4] (ريكور: 2001، ص58)

إن مهمة الهرمنيوطيقا إنّما هي في بادئ الأمر مهمّة فلسفية، إذ عليها أن تحاول البحث عن الحقيقة في العلوم الإنسانية وكذا اكتساب قوانين الفهم، بعدما أعلن العقل استقالته وعجزه عن الإيفاء بتفسير الظاهرة الإنسانية بما أنها ظاهرة تتعلق بموضوع الذات، ثم إنّ مثول موضوعات الذات في الذات نفسها قد أصبح عصيا على الفهم، من حيث أنّ إدراك الذات هنا تقتضي إثبات حقيقة فهم الفهم، والحقيقة أنّ الاضطلاع بهذه المهمة هو الذي مكّن للهرمنيوطيقا من أن تحتل الصدارة في مجال الدراسات الفلسفية والنقدية.

لقد اقتفى **"دلتاي"**(Wilhelm Dilthey) أثر **"شلاير ماخر"**، حيث جعل من الهرمنيوطيقا هي الحل الوحيد الممكن لتفسير الظاهرة الإنسانية ككل، وذلك لعجز العلوم الطبيعية في الإحاطة بكنه الوجود الإنساني، من حيث أنه يقدّم تجارب فكرية وتخييلية يصعب قياس درجة صدقها، وكذا يحتوي على تعدد لا يمكن استنفاذه وتلك هي مفارقة الهرمنيوطيقا فوحدها كانت لها الجرأة في النفاذ إلى الذات، لذا **«كان مشروع دلتاي هو صياغة منهج ملائم للعلوم المختصة بفهم التعبير الإنساني والاجتماعي والفني»**[5] (عادل مصطفى: 2008، ص118)، لكن اهتمام **"دلتاي"** لم يقتصر على الجانب اللغوي بل جعل بغيته دراسة كل ما تصطبغ فيه روح الإنسان كالموسيقى والرسم والنحت والرقص وغيرها، أو ما يمكن أن نطلق عليه "فلسفة الحياة"، كما أنّه أعاد الاعتبار للوعي التاريخي حيث يقول: **« ليس من خلال الاستبطان Introspection بل من خلال التاريخ وحده يتأتى لنا أن نفهم أنفسنا»**[6] (عادل مصطفى: 2008، ص119).

وبحديثنا عن الذات نجد أنفسنا أمام منعرج فلسفي آخر وهو الفلسفة الظاهرتية أو فنومنولوجية **"هوسرل"**(Edmund Husserl)، والتي استفادت منها التأويلية في الكثير من الرؤى والطروحات، حتى أننا نجد ما يسمى بالهرمنيوطيقا الفنومنولوجية، وهذا ما عمل **"مارتن هايدغر"**(Martin heidgger) على إرسائه في مشروعه الهرمنيوطيقي انطلاقا من كون الذات هي ذات فاعلة مدركة، وكذا من أن الفنومنولوجيا تعني الدراسة الوصفية للظواهر كما تبدو للذات، فلا وجود لموضوع ما دون الذات الواعية التي تقصده، وهي ذات متعالية وخالصة على حد تعبير **"هوسرل"**، **«وتبعا لذلك يصبح مفهوم "المتعالي" transcendental بكل مسائله الخاصة، هو الصفة المميّزة للأنا الخالص الذي يضفي المعاني على المدركات، والذي توصل إليه بعد الرد الفينومينولوجي وتعليق الحكم على العالم، حيث يبدأ حينئذ المجال الخاص بالتجارب المتعالية، التي يقوم بها الأنا المتعالي كحقيقة بديهية»**[7] (رافع محمد: 1991، ص192)، فقد حاول **"هيدجر"** إعادة النظر في أطروحة **"هوسرل"** والانطلاق منها ليخط مساره الأنطولوجي عبر ما يسميه "الكينونة"، حيث يقول: **«إنّ كل أنطولوجيا، وإن توفرت على نسق من المقولات مهما كان ثريا وثابت الترابط، إنّما تبقى في أساسها عمياء وتبقى انحرافا عن مقصدها الأخص، إذا هي لم توضح قبلا معنى الكينونة كفاية ولم تتصور هذا الإيضاح بوصفه مهمتها الأساسية»**[8] (هيدغر: 2012، ص62)، فالسؤال عن الوجود لا ينفصل في تفكير "هيدجر" عن سؤال الكينونة والتي يعني بها معنى أو حقيقة الكينونة وليس الكائن بذاته، أي بعلاقة الكينونة بالوعي دون أي فاصل بينهما، تحت صورة "الدزاين"، **«إن الدزاين هو كائن ليس يعرض لنا من ضمن كائنات أخرى، بل هو على الأرجح متميّز من ناحية أنطيقية بأن الأمر عند هذا الكاتب إنّما يتعلّق في كينونته بهذه الكينونة ذاتها»**[9] (هيدغر: 2012، ص63)،

شكّل مفهوم "الدزاين" موضوعا محوريا في الفكر الأنطولوجي الهرمنيوطيقي، فقد أولاه "هيدجر" أهمية كبرى خاصة في كتابه "الكينونة والزمان".

كما يشغل **"جورج هانز غادامير"** (H.G.Gadamer) مكانا فريدا بين الفلاسفة الهرمنيوطيقيين، فلقد سار على النهج الذي سار عليه أستاذه "هيدجر"، غير أنّه مضى إلى أبعد منه، فلقد حاول هو الآخر المزج بين الهرمنيوطيقا وما جاءت به الظاهرتية، وعلى النقيض من "شلاير ماخر" و"دلتاي"، لا يعتقد "غادامير" أن الهرمنيوطيقا الرومانسية قد تجاوزت النظرة التقليدية، وما هي إلّا قلب لعصر الأنوار، حيث يقول "بول ريكور" في هذا الصدد:**« بالنسبة لغادامير فإنّ نيته المعلنة لا يشوبها الشك: يتعلق الأمر فعلا بألّا يسقط من جديد في الأخدود الرومنسي»**[10] (ريكور: 2001، ص261)، ويضيف قائلا: **« نجد المأخذ الواضح الذي يأخذه غادامير على الفلسفة الرومانسية هو كونها اقتصرت على التحول من: أجل إلى ضد. أو بالأحرى من ضد إلى أجل، دون أن تنجح في زحزحة الإشكالية نفسها وفي تغيير أرضية النقاش»**[11] (ريكور: 2001، ص262)، إن المجازفة الأهم التي قام بها "هيدجر" هي إعادة الاعتبار للذات وفي الوقت نفسه لا يلين لها حتى لا تتمرد أو بتعبير أكثر دقة حتى لا تتعالى، كما أنّه تجاوز تاريخانية دلتاي، فهو لا يرمي إلى بعث الماضي والخضوع له بل أعاره نوعا من الحضور ومنحه مظهرا تأويليا، فهو لا ينفي دور الأحكام المسبقة ودورها في تفعيل الفعل التأويلي، إلّا أنّه يرفض أن تسيطر هاته الأحكام على النص وبالتالي يصبح النص في موقف التابع لا المتّبع، حيث يقول:**« إنّ فهم ما هو موجود هنا يتّم عبر إعداد هذا التصور القبلي والمسبق الذي ينبغي أن يخضع للمراجعة المستمرة كلّما تقدمنا في اختراق المعنى»**[12] (غادامير: 2006، ص123).

تأسيسا على ما سبق، ومن خلال وقوفنا عند بعض القضايا الموجزة في تاريخ الهرمنيوطيقا، يمكننا القول بأنّ التأويل بشكل عام هو الرهان الحقيقي الذي بإمكانه مساءلة النص وإطالة أمده، عن طريق تجديد المعاني وتعدد القراءات، فهو هو الجسر الذي ينقل فكر المؤلف إلى ذهن القارئ.

2- النقد الثقافي:

إنّه لغنّي عن البيان، القول بأنّ البشرية، لم تعرف تحوّلا رهيبا على جميع الأصعدة، إلّا في القرن العشرين، حيث دخل العالم مرحلة جديدة سميّت بمرحلة الحداثة، وما بعد الحداثة، مفرزة بذلك جملة من النظريات والمناهج، غذّت جميع مناحي الحياة، بما في ذلك المشهد النقدي، تضمّنت مشاريع متعدّدة تعبّر بصور مختلفة على ضرورة التغيير الجذري والشامل للواقع الاجتماعي، والسياسي والفكري وغيرها.

ففي هذا المخاض الحداثي ظهرت مناهج نقدية جديدة في مقاربة النصوص الأدبية عبر سياقاته الخارجية، من بينها النقد الثقافي. فلقد أخذ الدرس النقدي مع بداية الدراسات النقدية الثقافية منعرجا جديدا حين كانت معظم المناهج النقدية قبل ذلك منهمكة انهماكا كليّا في رصد المعنى وتحوّلاته من خلال البنية الداخلية للنص.

إنّ الحديث عن النقد الثقافي هو حديث شيء له التموقع في صدارة القضايا النقدية الراهنة، من حيث أنّه استوعب مقاربات جديدة للنص خارج حدوده الجمالية، فلقد شقّ طريقه نحو بناء نظرية نقدية تُعنى بدراسة الظاهرة الأدبيّة في حدودها الثقافية والاجتماعية والسياسية...، انطلاقا من الأنساق المضمرة والإيحاءات الداخلية الكامنة وراء النص.

كما شهد النقد الثقافي تطوّرا ملحوظا بعدما وضع **"فنسنت ليتش"** (Leitch Vincent)لبناته الأولى، محاولا بذلك أن يدفع بالمحاولات الخجولة للدّراسات الثقافية إلى الأمام، حيث أصدر كتابا سنة 1992 بعنوان "النقد الثقافي": نظرية الأدب لـــــ (ما بعد الحداثة)، ومع ظهور هذا الكتاب بدأت مهام النقد الثقافي تتّضح. فلقد أطر "ليتش" من خلاله معالم النقد الثقافي وأسّس قواعده ورسم حقله، دون أن ننسى دور كل من المدرسة التفكيكية والتأويلية في وضعه للآليات الإجرائية للنظرية النقدية الثقافية، وعليه يمكن تعريف النقد الثقافي بأنه: **«نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره، ويعبّر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها»**[13] (الرويلي. البازغي: 2002، ص305).

بيد أنّه لا يمكن تقديم تصور عن مفهوم النقد الثقافي دون الوقوف عند الفرق بينه وبين الدّراسات الثقافية أو نقد الثقافة، فالدراسات الثقافية (Cultural studies) هي **«التي تهتم بكل ما يتعلّق بالنشاط الثقافي الإنساني وهو الأقدم ظهورا، والنقد الثقافي (Cultural critism) الذي يحلّل النصوص والخطابات الأدبية والفنيّة والجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية، بعيدا عن المعايير الجمالية والفنيّة والبويطيقية، وهو الأحدث ظهورا مقارنة بالنوع الأول»**[14] (حمداوي: 2001، ص91).

إنّ المتأمّل في النقد الثقافي يجده محاولة للخروج بالنّص من بنيته المغلقة إلى بنيته الخارجية، فهو عبارة عن **«مقاربة متعدّدة الاختصاصات، تتبني على التاريخ، وتستكشف الأنساق والأنظمة الثقافية وتجعل النّص أو الخطاب وسيلة لفهم المكوّنات الثقافية المضمرة في اللاوعي اللّغوي والأدبي والجمالي»**[15] (حمداوي: 2001، ص93)، فعلى الناقد الثقافي حتى يفهم النّص أن ينظر إليه في مرآة الثقافة والمجتمع والتاريخ لأنها تطبع النص مباشرة وتشكّل خطا موجّها له.

وعلى أهمية الحداثة في فتح الطريق أمام نسف الموروثات القديمة لم يكن النّقد العربي بمنأى عن هذه التحوّلات فهذا التحوّل قد شمل تدريجيا الثقافات الأخرى بما في ذلك الثقافة العربية، فظهرت بذلك محاولات نقدية عديدة في سبيل مقاربة النّص العربي مقاربة ثقافية على مستوى الإيديولوجيات والمضامين من بينها أطروحات الناقد "عبد الله الغذامي"، فكان من أكثر النقاد المعاصرين خوضا في النقد الثقافي وحسبنا شاهدا على ذلك مجموعة من الكتب القيّمة التي وضعها من بينها كتاب (النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، وكتاب (تأنيث القصيدة والقارئ المختلف)، وكتابه المشترك مع الناقد عبد النبي اصطيف المعنون بـــــــ (نقد ثقافي أم نقد أدبي)، حيث يقول :**«لقد أدى النقد الأدبي دورا مهمّا في الوقوف على جماليات النصوص، وفي تدريبنا على تذوّق الجمالي وتقبّل الجميل النصوصي، ولكن النقد الأدبي مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه، أوقع نفسه أو أوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي، وظلّت العيوب النسقية تتنامى متوسّلة بالجمالي، الشعري والبلاغي [...] وحتى صارت نماذجنا الراقية —بلاغيا- هي مصادر الخلل النسقي»**[16] (الغذامي: 2005، ص87)، فالنقد الثقافي على حسب تعبير "الغذامي" هو محاولة إدراك أخطاء وضلالات النقد الأدبي والذي حان الوقت لمغادرته فهو لا يشكّل مجرد أداة لاستكشاف النّص بل معيارا للحكم على الأفكار و الإيديولوجيات، لأننا بلا ريب نحسّ أكثر من أيّ يوم مضى بضرورة النقد الثقافي، فالموقع الذي يحتله المجتمع والتاريخ والأخلاقيات هو العرض الأكثر ظهورا في الفكر الحديث.

إنّ السؤال الذي ينبغي التفكير فيه: هل وقع النقد الأدبي من خلال النقد الثقافي في المشروعات الإيديولوجية؟ هل انفصل النقد الأدبي عن النقد الثقافي؟ وكيف لنا أن نؤسس العلاقة بينهما ؟

إنّنا ندرك ذلك الانشغال الذي ساور بعض النقاد حول المشروع النقدي الثقافي، حيث قذفت المطارحات الثقافية بالنقد الأدبي، في براثن الإيدولوجية، ودفعت به إلى عالم المتعدد وعالم اللايقين، وذلك لخوضه في المضمر والخفي، ومن بين النقاد الذين ثاروا على النقد الثقافي، المفكر الشهير "تيودور أدورنو" حيث وجّه نقدا لاذعا للدرس النقدي الثقافي، وذلك لتهميشه للكثير من الآداب والثقافات الأخرى و **«بوصفه نقدا برجوازيا يمثّل مسلمات الثقافة السائدة، ببعدها عن الروح الحقيقية للنقد وما فيها من نزوع سلطوي للسائد والمقبول عند الأكثرية»**[17] (الرويلي. البازغي: 2002، ص306).

لكن مهما حاول النقاد الإشارة إلى التناقضات والانحرافات التي تتخبط فيها المناهج النقدية ككلّ، فإن الأمر يتعلق بإعادة الصلة المقطوعة بين البنية النصية والبنية النسقية، بين النص والذات.

وما ينبغي التأكيد عليه هنا، أنّ هذه المداخلة لا تنوي أن تقيم دراسة كاملة عن نشأة النقد الثقافي وكذا التأويل ، لأن ذلك يقتضي حتما الوقوف عند كل المحطات التاريخية، وبالتالي فليس من الهين أن نرصد جميع ما يتعلق بهذا البحث واختزاله في هذه الورقة.

المضمرات النصية والتأويل رواية "إرهابيس" نموذجا:

فيما تستوقفنا عبارة نيتشه في إحدى مواطن كتاباته: **« ليس هناك حقائق هناك تأويلات فقط»**، يطول وقوفنا عند هذا القول: **« النقد الثقافي هو الذي يدرس الأدب الفني والجمالي باعتباره ظاهرة ثقافية مضمرة، وبتعبير آخر هو ربط الأدب بسياقه الثقافي غير المعلن، ومن ثم لا يتعامل النقد الثقافي مع النصوص والخطابات الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية ومجازات شكلية موحية بل أنّها أنساق مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الثقافية التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والقيم الحضارية والإنسانية ومن هنا يتعامل النقد الثقافي مع الأدب الجمالي ليس باعتباره نصا، بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية ثقافية تضمر أكثر مما تعلن»**[18] (حمداوي: 2001، ص94) إن ما يسترعي انتباهنا في هذين القولين، هو ذلك الارتباط الخفي بين كل من التأويل والنقد الثقافي.

فالتأويل بشكل عام بمثابة التبرير الأساسي لطرح رؤى تطمح إلى إثبات حقيقتها عن طريق فهم المضمر والخفي، والنقد الثقافي من ناحية أخرى يمثّل هو الآخر توجها نقديا يبحث في الأنساق النقدية المضمرة الموجودة داخل النص الأدبي، **« فيتضح بأنّ هناك نسقا ظاهرا يقول شيئا، ونسقا مضمرا غير واع وغير معلن يقول شيئا آخر. وهذا المضمر هو الذي يسمى النسق الثقافي»**[19] (حمداوي: 2001، ص96).

لكن إذا صح القول بأنه: **«لا وجود لنظرية تأويل قادرة على ضمان الوصول إلى نتائج مؤثرة ومقنعة»**[20] (آرمسترونغ: 2009، ص22-23)، فإن هذا يدعونا إلى الإقرار بأن كل تأويل هو إساءة للنص بالضرورة ، وإذا كان النقد الثقافي يبحث في كل ما يتعلق بالثقافة والتي هي الأخرى تتميز بالتعدد واللاثبات، فإن هذا يعني أننا ننطلق في العلاقة بينهما من تعدّد المضمر إلى تعدّد الفهم.

رواية "إرهابيس " لعز الدين ميهوبي هي إحدى الروايات الجزائرية المعاصرة التي تناولت قضية الإرهاب بطريقة موغلة في التخييل قريبة إلى الواقع من حيث أن التخيل لا يلغي الواقع بل يكثّف تعاملنا معه تتحدث في مجملها عن أحداث لشخصيات تاريخية كان لها الدور الأبرز في تحريك الصراع حول العالم من أمثال: هتلر- تشي غيفارا- موسوليني- أسامة بن لادن- صدام حسين-

القذافي- عيدي أمين- كيم جون إيل، وشخصيات أخرى من نسج الخيال لجأ إليها الكاتب للخروج بالرواية من الطابع التاريخي الاسترجاعي.

ولا غرو أن يتجلى للقارئ أن الموضوع الأساسي للرواية هو قضية الإرهاب، وذلك من خلال العنوان "إرهابيس — أرض الإثم والغفران"، وهي تصغير لكلمة "أرهابيستان" الاسم الذي أطلقه الإرهابيون على الجزيرة التي يقطنون بها، لكن ما يهمنا هنا في هذا البحث هو الكشف عن الحمولات الثقافية واستخلاص المجازات الثقافية المبثوثة في الرواية.

إذا تفحصنا عدد الأنساق الثقافية في رواية إرهابيس، لألفيناها أكثر عددا وانتشارا، بحيث يصعب على البحث الإحاطة بها في عدد قليل من الصفحات، غير أننا يمكن إدراج الملاحظات التالية:

- عمد الكاتب إلى الجمع بين العديد من الشخصيات ذات المرجعيات المختلفة، شخصيات من ديانات مختلفة: إسلامية (أسامة بن لادن -صدام حسين القذافي)، مسيحية (هتلر، موسوليني، بينوشي)، كما أنّه عمد إلى الجمع بين شخصيات من القارات الخمس.
- الرواية تتخللها العديد من الإيديولوجيات، لا إيديولوجيا واحدة، بحيث نلفي كل شخصية لها إيديولوجيتها الخاصة، حتى وإن اتفقت الشخصية في الفكرة فإنها تختلف من حيث المبدأ، شخصيات تتصف بالإرهاب والأخرى تتصف بأنها شخصية ثائرة ترنو إلى تحقيق العدل والثورة ضد الظلم وهذا ما يتجلّى لنا في ما يلي: **«أنت في أرهابيستان.. الثوار والقتلة والديكتاتوريين وزعماء المافيا وتجار السلاح والكوكايين، كلّهم هنا، يعيشون في وئام ويتعاملون باحترام وهم أكثر ديمقراطية من تجار الوهم الذين يحكمونكم. هل من رأي آخر»**[21] (ميهوبي: 2013، ص29)، ومن هنا تساق لنا فكرة الأنا والآخر، فالأنا هنا تمثل "إرهابيس" **«ليست دولة ولا مملكة ولا إمارة ولا إمبراطورية. هي عائلة تجمع منظمات وحركات شعارها القوة أبد»**[22] (ميهوبي: 2013، ص21)،والآخر تمثل كل ما هو خارج عن "إرهابيس".
- لقد اختار الروائي جزيرة إرهابيس وهي جزيرة تقع على حسب الرواية في أرخبيل غلاباغوس بالإكوادور، حيث يقول: «لا أحد يعرف هؤلاء النّاس الذين اختاروا أرخبيل غلاباغوس النائم على كتف الإكوادور، واستقر كثير منهم في جزيرة داروين، التي صار اسمهما منذ أعوام "إرهابيس(تان)»[23] (ميهوبي: 2013، ص9).

وتأسيسا على ما سبق يبدو أنّ الكاتب أراد بهذا أن يقول: أن ظاهرة الإرهاب وحتى لو سلمنا جدلا بأنّها مرتبطة بالبيئة العربية والإسلامية فإنّ لها خلفيات أخرى ضاربة في التاريخ، بل هي قديمة قدم التاريخ، تستدعي التعمّق فيها وربّما هذا ما نرصده في قوله: «سألت غارسيا عن سرّ تسمية قيادة إرهابيس بسيكويا الحكمة، **[...]** فسيكويا هي أطول أشجار الدّنيا عمرا، يقولون

إنها ولدت قبل الإهرامات بسبعة آلاف سنة، وكذلك هم كبار إرهابيس الحكماء...»[24] (ميهوبي: 2013، ص27)، فكأنه هنا يقول أنّ ظاهرة الإرهاب هي قديمة قدم شجرة سيكويا.

كما أنّ اختيار الروائي لجزيرة داروين، لم يكن جزافا، ومثل هذا التوّجه ربّما يبين أمرين:

❖ جزيرة داروين كما نعلم استلهم منها العالم الشهير داروين نظريته في أصل الأنواع، حيث قام باستكشاف لعدد كبير من الطيور، وتمّ وضعها في عائلة واحدة، وقد تكون هنا إشارة على أن إرهابيس هي عائلة واحدة كما سبق لنا ذكره.

❖ كانت أفكار داروين بمثابة التبرير للكثير من الهجمات العسكرية والممارسات اللاأخلاقية، وذلك لجعله للعرق الأبيض هم الأصل والباقي هم الفرع.

إذا مما سبق وبنظرة عجلى على بعض القضايا التي بثها الكاتب عز الدين ميهوبي في ثنايا روايته، فإن غاية ما يتسنى للقارئ أن يلمحه هو أنّ التركيز في هذه الرواية يبدو منصبا على النواحي الإيديولوجية أكثر مما هو منصب على النواحي الأخرى، والمفارقة العجيبة هي قدرة الروائي على نسج روايته وفق إيديولوجيات مختلفة حتى أنّنا قد نعجز عن رصد إيديولوجية الكاتب، ففي الكثير من الروايات يتمكن القارئ من معرفة إيديولوجيا الرواية والرواية كإيديولوجيا، غير أن عز الدين ميهوبي هنا لم يظهر موقفه من ظاهرة الإرهاب فلم يبدِ موافقته أو تنديده، لعلّ الرواية هنا هي نقطة الإنطلاق التي يبدأ الباحث المتخصص منها لإعادة النظر في قضية الإرهاب، وغير بعيد على هذا فإنّ هذه الرواية لا تسلّم نفسها للمتلقي بسهولة، فهذا النصّ بلغته المتأججة، وحمولته الثقافية المختلفة، يستفز القارئ الفذ إلى استكناه خباياه وفهم مضمراته، وبذلك يتجاوز القراءة الساذجة.

من هنا يبقى سؤال العلاقة بين التأويل والنقد الثقافي معلقا في فضاء هذه الدراسة نظرا لكوننا انتقلنا عن طريق عنف القراءة، وكذا الانفتاح اللامتناهي للمتن الروائي، من تعدد المعنى إلى تعدد الفهم، وبالتالي من وهم المعنى إلى وهم الفهم، لكن ما ينبغي التأكيد عليه هو أن نقطة التقاطع بين التأويل والنقد الثقافي، هو قدرتهما على أن يجعلا الوهم حقيقة والحقيقة وهماً.

قائمة المصادر والمراجع:

1- بوب . ب. آرمسترونغ، القراءات المتصارعة، التنوع والمصداقية، ت: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2009.

2- - بول ريكور، من النص غلى الفعل، ت: محمد برادة، حسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2001.

3- ميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مكتبة المثقف، د.ط، المغرب، 2001.

4- سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1، بغداد، 1991.

5- عادل مصطفى، فهم الفهم —مدخل إلى الهرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير- رؤيا للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2008.

6- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي — قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2005.

7- عز الدين ميهوبي، رواية "إرهابي" أرض الإثم والغفران، منشورات دار المعرفة، الجزائر، 2013.

8- مارتن هايدجر، الكينونة والزمان، ت: فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1،لبنان،.2012

9- ميجان الرويلي- سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2002.

10- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط6، 2001.

11- هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج —الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ت: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر، ط1، ليبيا، 2007.

12- هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل، ت: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 2006.

قراءة نظام القصيدة العربية عند "جمال الدين بن الشيخ"

"Reading the system of the Arabic poem by "Jamal al-Din Ibn al-Sheikh

د. زهور شتوح
أستاذة محاضرة بقسم اللغة والأدب العربي جامعة باتنة1
البريد الالكتروني: zhour.chettouh@univ-batna.dz

ملخص:

يضرب الاهتمام بالجانب الإيقاعي في الخطاب الشعري بجذوره عند النقاد العرب منذ القديم، وذلك لما للإيقاع من تأثيرات جمالية رسخت نظام القصيدة العربية بشكل متواشج، فالبنية الإيقاعية هي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية، ويمكن تصوره باعتباره نوعا من عرض الوحدات الصوتية المتشاكلة، ويأتي هذا المقال للإجابة عن الإشكالية التالية: ما الذي يجعل القصيدة أكثر شعرية حسب الناقد جمال الدين بن الشيخ؟

الكلمات المفتاحية: القصيدة، نظام، البنية، الإيقاع، الشعرية.

The interest in the rhythmic aspect of poetic discourse is rooted in Arab critics since ancient times, due to the aesthetic effects of rhythm that consolidated the system of the Arabic poem in a harmonious manner. The rhythmic structure is the first tangible physical manifestation of the vocal poetic texture and its semantic relationships, and it can be conceived as a kind of display of the homogeneous vocal units, this article comes to answer the following problem: What makes a poem more poetic according to the critic Jamal al-Din Ibn al-Sheikh?

Abstract :

The poem, system, structure, rhythm, poeticity

.

مقدمة

عرفت القصيدة العربية بفعل الحداثة الشعرية تحولات قوضت علاقة الموسيقى الخليلية بالشعر، وعلى إثر ذلك تم تبني مصطلح الإيقاع بديلا عن موسيقى الشعر العربي، للحكم على شعرية القصيدة وفهم خصوصيتها بشكل أفضل، وعليه تهدف هذه المقالة إلى تقديم قراءة لنظام القصيدة العربية عند الناقد الجزائري "جمال الدين بن الشيخ"، من خلال استقراء فكره حول تشكل القصيدة كمشروع عبر كتابه الموسوم بـ " الشعرية العربية"، ولبلوغ هذا الهدف ارتأينا أن نتحدث عن مرحلة الإنجاز باعتبارها أولى مراحل تشكل القصيدة حسب بن الشيخ ، الذي يؤكد في غير ما موضع من الكتاب أن تشكل القصيدة يبدأ من تضافر عناصر عديدة، ويتعلق الأمر بكل من اللغة والموسيقى والإيقاع والفكرة، حيث يوظف الشاعر أدوات اللغة ويخضع لقواعد الجنس الأدبي وضروب الأغراض، ومن ثم لنا أن نتساءل:

- كيف حدد الناقد "بن الشيخ" مفهوم الشعر وخصائصه؟
- ما الذي يجعل القصيدة أكثر شعرية حسبه؟
- ما الحدود المائزة بين مصطلح "الإبداع" و "الصناعة" عند "بن الشيخ"
- كيف تتحدد أركان القصيدة عن "ابن الشيخ" وما موقفه من الأغراض الشعرية؟
- كيف يسهم البيت والقافية والون في تركيب الخطاب الشعري؟
- ما علاقة البحر الشعري المعتمد بصناعة الإيقاع داخل القصيدة عند "ان الشيخ"؟

تشكل القصيدة كمشروع عند جمال الدين بن الشيخ

إن الحديث عن تشكل القصيدة كمشروع حسب جمال الدين بن الشيخ يبدأ مرحلة الإنجاز « في اللحظة التي تتجه فيه هذه العناصر نحو بعضها البعض، من لغة لم تثبت بعد وموسيقاها، بما هي إيقاع شهواني للفكرة، وهذه الفكرة ذاتها الباحثة عن كلماتها، هل ينوي الشاعر إذن قول الشعر أو كتابته؟ قول قصيدة أو أبيات؟» (بن الشيخ:1996، ص139)، فبقدر ما يبدو للوهلة الأولى أن الشاعر حر في اللعب باللغة إلا أن هذه الحرية حسب "بن الشيخ" هي حرية مقيدة في إطار الحقل الواحد، فالشاعر «يلعب بأدوات اللغة والكلام ويخضع لقواعد الجنس الأدبي ويتوفر على ضروب الأغراض، ولم تلعب كل هذه العناصر دورا متماثلا أو ثابتا، إنها وهي مرتبطة ببعضها البعض، تلعب كل واحدة منها وظيفة خاصة ومتغيرة، فهي تنتظم في مجموع يحد حيز القصيدة ويولد دلالتها» (بن الشيخ:1996، ص45).

وللإجابة عن سؤال ما الذي يجعل القصيدة أكثر شعرية؟ نلفي جمال الدين بن الشيخ يقول: « أول سؤال يوجه إلى الشعر ليس هو: بأي شيء سكون هذا شعريا وجميلا؟ ولكنه بأي شيء يكون هذا خاطئا؟»(بن الشيخ:1996،ص32)، في إشارة منه إلى جماليات الانزياح في القصيدة وما يضيفه العدول اللغوي من حسن وجودة مسترشدا في ذلك برأي "الجرجاني" يقول "بن الشيخ" «إذ أن الانزياح في علاقته بالمعيار المقبول ينال بالضرورة من كل جمال ممكن، إن الجودة والحسن يصدران عن نص يند عن الطعن من أي وجه أتيته ويميز الجرجاني بهذا أربعة

مواطن للخطأ في البيت، وهي الكلمة نفسها، ومكان الكلمة في البناء الأسلوبي (ترتيب وتقسيم)، والمعنى والإعراب» (بن الشيخ:1996،ص23)، وبهذا يقر "ابن الشيخ" أن كلا من الكلمة والبناء الأسلوبي والمعنى والإعراب تمكننا من التعرف على الخطأ في النص الشعري، وللوقوف على الخطأ لابد من معرفة واسعة « إن المعرفة تسهر على تناسب دقيق بين الطرفين: فاللغة لا يمكنها أن تقدم إلا على تضعيف دقيق للمدلول، لذلك فإن الدقة الأدائية واحترام السنن الثقافية هما الصفتان اللتان ينبغي للشاعر أن يتمكن منهما» (بن الشيخ:1996،ص32)، فالشاعر حسب "بن الشيخ" لن يتمكن من نقل صورة عن واقع مدرك في ظل معجم متعدد دلاليا غير منتظم، فالخطأ على مستوى الكلمة الواحدة سينقل إلى القول كله في إشارة منه إلى تلوينات الصور البلاغية «هذا النقد للمعنى هو الذي ألح بعض من علماء اللغة على دراسته، لقد انتبهوا بهذا إلى تحديد ما يسمونه "علم الشعر" أي مجموع المعاني الضرورية للتعبير عن معيش مكتوب شعريا، ومن هنا مصدر الإلحاح على ضرورة أن يمتلك الشاعر هذه المعارف اعتمادا على الرواية» (بن الشيخ:1996،ص33)، ومن تحديد هذا المفهوم فاضل العرب بين الشعراء، يقول "القاضي الجرجاني" « وكانت العرب أنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، يشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق ممن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزل وممن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل عمود الشعر ونظام القريض»(الجرجاني:1951،ص33-34).

وفي تحديده للشعر ولجملة خصائصه نجد الناقد "بن الشيخ" لا يحيد عما قدمه كل من "قدامة بن جعفر" و"أبو هلال العسكري" و"ابن طباطبا" و"الجاحظ" وقد أكد في غير ما موضع أن آراءهم النقدية تتسم بالعلمية والموضوعية، واستنادا إلى مقولات "الجاحظ" الذي أسند إلى المؤلف والكتاب بشكل عام «مهمة التفكير في المعرفة ونقلها» (بن الشيخ:1996،ص11)، خلص "بن الشيخ" إلى أن الشعر يندمج في وظيفة « والمعرفة التي يحتويها ينبغي أن تندرج في مجالات علمية تسعف في اكتشافها، ومن ثم فإن هذه العلاقة القائمة بين الوظيفة والمحتويات هي التي تحدد للشاعر جوهر كتابته» (بن الشيخ:1996،ص11).

وبهذا فقد أنيط للشعر حسب "بن الشيخ" مهمات لابد أن تساعد محتوياته على القيام بها، فالشاعر مضطر لأن يتكيف مع هذا التحديد لوظيفته (بن الشيخ:1996، ص11)، وبهذا «نستخلص من هذا التطور استنتاجا ذا أهمية قصوى، وهو أن الشاعر يخلد تقليدا ثقافيا ويؤمن دوام خطاب نقدي» (بن الشيخ:1996، ص11-12)، فالشعر بهذا يضمن استمرارية الخطاب النقدي.

ويتوافق "بن الشيخ" مع "ابن طباطبا" الذي عرض بتفصيل "عملية الأسلوب الجيد" التي تقود إلى سيطرة العالم على الإبداع الشعري يقول "ابن الشيخ": « يمكن لنا أن نحلل هذه العملية إلى مرحلتين: الشعر القديم المختار والمنقح بعناية، يشكل "النموذج القديم" حسب التصور الجمالي الذي ينبغي أن نحدده، هذا النموذج موضوع للاستعمال وينبغي للشعراء الأحياء أن يسيروا على منواله لكي يتمكن شعرهم من الاضطلاع بوظيفة في البناء الثقافي القائم، وتتم بين

الخطاب النقدي وبين الكتابة حركة تبادل تأثير جوهري ، إذ يهتم الخطاب المعياري بالإبداعية في نظرية الانعكاس، التي تقرر في شأن الجمالية القديمة » (بن الشيخ:1996،ص12)، في إشارة من "بن الشيخ" إلى العلاقة التلازمية: إبداع/ نقد.

فلأجل تحديد الشعر تحديدا جيدا يبدأ الخطاب النقدي بتعيين خصائص الشعر (بن الشيخ:1996،ص12)، ويقر بن الشيخ أن الشعر « ممارسة لغوية، أي فعل لغوي إنساني» (بن الشيخ:1996،ص12)، موضوع في حدود معرفة مضبوطة وممارسة خاضعة للدراسة النقدية « هذه الممارسة اللغوية القابلة للوصف تعود بالطبع إلى كفاءة اللغوي الذي تمثل اللغة معرفته الأساسية» (بن الشيخ:1996،ص13). و للّغة وظيفتان : أولا ، إنّها تعطي الأشياء التي تتكلم عنها دلالاتها. ثانيا، إنّها تعبّر عن موقف المتكلم إزاء هذه الأشياء (Guiraud,1968,p70)

ولا يمكن في الحقيقة الاحتكام في تقويم الشعر حسب "بن الشيخ" إلى الذوق، ولكن ينبغي الاستناد إلى "المعرفة" في ذلك، ونقصد هنا "المعرفة النقدية"، يستند "بن الشيخ" في الحكم على الشعر بموقف "الجمحي" في تفسيره لمصطلح "ناقد" (بن الشيخ:1996، ص13).

مادام العالم اللغوي هو وحده القادر بكل تقنية على تمييز الشعر الجيد من الرديء فهو أهل لكي يمتثل الشعراء لتعاليمه.

يميز "بن الشيخ" بين مصطلح (الابداع) و(الصناعة)، على اعتبار أن "الابداع" يجمع بين فعلي التصور والانجاز بينما يشير مصطلح الصناعة بظاهرة منجزة ومتشكلة في إطار زمني محدد كفن تعبيري لغوي وليس كتصور (بن الشيخ:1996،ص51)، يقول "بن الشيخ" «يتعلق الأمر حقا بصناعة تضطلع بها إرادة خاضعة لمتطلبات متنوعة، إن هذه الإرادة تنجز مشروعا وهي تتلوه أو تكشف عنه في تحققه، بالوسائل المحددة التي تتوفر عليها، ومراحل هذا التحقق والشكل والمحتوى المسلمين للمشروع، ودلالة الأثر الأدبي، هي التي تحدد ما يمكن بشكل صائب تسميته إبداعا » (بن الشيخ:1996،ص50-51)، مؤكدا ما طرحه "ابن سلام الجمحي" في كتابه " طبقات فحول الشعراء"، فقد ورد في مقدمته أن « للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلوم والصناعات» (الجمحي:د،ت،ص5)

وبهذا طمح الناقد " بن شيخ" في رسم الأفق الثقافي لمجتمع معين من الإنتاج الأدبي العربي الأكثر قدما ونمطية والعثور على الإنسان وفهم توافقه مع عالمه عبر اللغة « كان الطموح يعين موضوعه وهو الشعر الوسيط، ويعين هدفا أول وهو طرق الابداع، ولأجل أن يبلغ الطموح هذا وذاك فقد كان ينبغي له التوفر على منهج وأدوات» (الجمحي: د،ت، ص 43)وبهذا فقد صرح "ابن شيخ" إلى أن مشروعه من الأصل يريد أن ينحصر في طرق الابداع الشعري والبنيات اللغوية للتحاور مع النصوص واستدل برأي "بورديو"Bourdieu «فإن المشروع الخلاق هو المكان الذي تتشابك فيه وأحيانا تتعارض الضرورة الداخلية للأثر الذي يتطلب المتابعة والإصلاح والإكمال، والمقتضيات الاجتماعية التي توجهه من الخارج » (Bourdieu,1966,p874)، وبهذا فالظروف الخارجية (المسلمات السوسيو ثقافية) هي التي تقدم تفسيرا عن سؤال لماذا الإبداع؟

الشكل / البيت وغرض القصيدة عند "بن الشيخ"

تبنى "ابن الشيخ" رؤية المنظر "ابن طباطبا" _على حد تعبيره_ في اختيار الفترة التي يشتغل عليها، وفي تبني هيكل مشروع الشاعر، على اعتبار أنه _ أي ابن طباطبا_ الوحيد « الذي وصف صيرورة الابداع بدقة متناهية من جهة أخرى» (بن الشيخ:1996،ص160)، وقد استشهد بعبارة "ابن طباطبا" عندما يقول: « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته. وأعمل فكره في شغل القوافي بما يقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر، وترتيب لفنون القول فيه. بل يتعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت مابينه وبين ماقبله. فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها» (ابن طباطبا:1956،ص 24)فالعمل الإبداعي حسب " بن الشيخ" إذا يتم من خلال تصور المعنى في الذهن، وينحصر في اكتشاف الألفاظ التي تلائمه ملاءمة جيدة، ومهما اختلف الموضوع وطبيعته «يصبح رهين اللغة ورهين كل إسهام في استثمار الفكر بالكلمات» (بن الشيخ:1996،ص161).

ويرى "بن الشيخ" أن إبداع كل واحد من الأبيات لا يجعل البيت وحدة مستقلة في الحقيقة، ذلك أن الشاعر بمجرد أن يستقبله ويحتفظ به، يقوم بتخصيص موضوع له حسب تدرج الغرض، وحسب مرحلة التطور « وحين يعتبر الشاعر أنه قد أتم المعاني التي يكون تراكمها الموضوع يلجأ إلى أبيات وصل تمنح للقصيدة سيرا منطقيا أو مطردا، وتعمل هذه الأبيات على إيصال الحركة، كما يقوم بدور الربط والمصالحة، في حين يؤدي الغرض وظيفة تنظيمية، ويتحكم بثبات في السير نحو الهدف المحدد» (بن الشيخ:1996،ص161).

وبهذا يرتبط الإبداع بفكرة "المجموع" عند "ابن الشيخ"، المجموع الذي يشير إليه "ابن طباطبا" في قوله « يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا، لا تناقض في معانيها ولا وَهْيَ في مبانيها ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها، فإذا كان الشعر على المثيل سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه» (ابن طباطبا: 1956،ص 24) وقد سار "ابن الشيخ" في هذا على نهج الأوائل حين انتهى به الأمر إلى حوصلة عناصر "عمود الشعر" وتحديد أركانه والأسس التي تنهض عليها القصيدة العربية يقول "المرزوقي":« شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرة سوائر الأبيات وشوارد الأمثال والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ المعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما » (المرزوقي:1951،ص9)، وبهذا تتحدد أركان القصيدة عند المرزوقي في:

1. شرف المعنى وصحته.
2. جزالة اللفظ واستقامته.
3. إصابة الوصف.
4. المقاربة في التشبيه.
5. الغزارة في البديهة.
6. كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة.

ويعمل الشاعر حسب "بن الشيخ" على ربط عناصر القصيدة حتى تشكل في معظمها بنية واحدة البيت يشكل جزء من صيرورة دلالية عامة، وأنه يساهم في انسيابها، إذ يتوفر الشاعر على أدوات متنوعة لضمان هذا الإدماج، ويقصد "بن الشيخ" بالأدوات هنا تلك الروابط اللغوية والبلاغية المشكلة لأساليب الشعر لأن الكتابة لا تختزل إلى نفسها وأن اللفظ لا يفتت الفكرة بالضرورة (بن الشيخ:1996،ص195)، ليستحيل البيت همزة وصل تجمع بين الشاعر والمتلقي والتواصل بينهما عن طريق المعاني، لأن البيت يخرج عن العناصر السمعية والبناء الجامد، ويسعى لتأليف حركي بين عناصر البيت وبنائه (بوساحية:2019،ص153)

وفي حديثه عن "الأغراض الشعرية" نجد "ابن الشيخ" يصرح بأن الغرض الشعري هو الحافز المضبوط أو الموضوع الذي يسجل المعنى، ويكمن مشروع الشاعر في ضروب الأغراض التي تحوي وسائل الإنجاز، حضوره هو في تصرفه الخاص بحيث يحفز ويثير الحركة المبدعة، إن وسائل الإنجاز حسب "بن الشيخ" تتحدد في اقترانات الأصوات اللغوية، وتقنيات اللغة، وتنوع القوافي... إلخ (بوساحية:2019،ص162)

ولم يكن بهذا "ابن الشيخ" منصبا على الغرض كبنية فقط، بل كان يبحث في حقيقة وجود بنية تتحقق شكليا في القصيدة «ينبغي الاتفاق على أن القصيدة تمتلك دلالة شعرية، باعتبار كونها تتصور كعرض شبه طقوسي للأغراض، لكن إذا كانت المواضعة توجه الإبداع فهي لا تسيطر عليه، إن دراسة أقسام القصيدة قلما تقدم نتائج شاملة خلال مرحلة أولية من البحث» (بن الشيخ:1996،ص176).

ويذهب "بن الشيخ" إلى أن إحصاء الأغراض داخل النص الشعري لا يحيط بالشعرنة (بن الشيخ:1996،ص176) « إذا كانت القصيدة تتولد من سياق وتستجيب لظروف لا يحيد عن تصورها ككلية وكاكتمال وبالتالي فإن الغرض خالق الشعر، مما يلزمنا منذئذ بتقييم دوره في صيرورة الإبداع»(بن الشيخ:1996،ص140)، وقد قام "بن الشيخ" بدراسة إحصائية لجمع أكبر عدد من المعلومات الصحيحة حسبه، والتي تختص بالإنتاج محل الدراسة، على شعر كل من "العباس بن الأحنف" (بن الشيخ:1996،ص141)، و"أبو نواس" (بن الشيخ:1996،ص142)، "مسلم بن الوليد"(بن الشيخ:1996،ص143)،"أبو العتاهية" (بن الشيخ:1996،ص145)، "الحسين بن الضحاك" (بن الشيخ:1996،ص145)، "علي بن الجهم" و"أبو تمام" و"البحتري" (بن الشيخ:1996،ص146)، وقد توصل إلى أن حجم الأغراض يتعلق بطول القصيدة، وهو ما ينوع المعاني الشعرية التي تستأثر بحيز من القطعة في القصيدة

«إن انسياب عدد متزايد منها يحتم على الشاعر ضرورة تنظيمها عبر ربط بعضها ببعض، وتوليد بعضها من بعضها الآخر أو بقرانها، إنه يجهد نفسه ليدركها كما تنبثق في ذاكرته المبدعة، وبالخصوص كما توجد في ذاته مبنية مسبقا بأماكنها المظلمة والمضيئة، بتجاوباتها وانفجاراتها ومجانساتها الخفية وتسلسلاتها المألوفة» (بن الشيخ:1996،ص153)، فالغرض المسيطر على العمل الشعري هو الذي يساعد على كشف شعريته وجوهره الجمالي، فالشاعر ليس شاعرا لأنه ينظم قصيدة حسب القوانين الموضوعة، بل لا تصير القصيدة أثرا شعريا إلا لأن كتابته تخلق القصيدة، وفق خطاطة محددة لا بد من معرفة مكوناتها، ويرى "بن الشيخ" أنه عند بسط المبدع لسلسلة الأغراض يحدد بالفعل مكان لغته، «إنه يدرك الواقع الموصوف ليعوضه بخطاب حي من مادته الخاصة، ينمحي الموضوع شيئا فشيئا أمام ما يصلح للتعبير عنه»(بن الشيخ:1996،ص176).

إن تخليص القصيدة من الأغراض المتشابكة عن بعضها البعض يجعلنا ندرك أنها تتكون من أنوية متراصة (بن الشيخ:1996،ص177)، «هذه الأنوية والقطع المتقنة ولحظات الكثافة اللفظية القوية تستدعي جميعها استعمال ثراء لغوي بارع، وتعبئ صنافة من الوسائل الأسلوبية» (بن الشيخ:1996،ص177)، وتعتمد الصنافة على الثراء اللغوي والأنوية للأوزان الخمسة الكبرى المستعملة :

- تنظيم بحر الطويل: ارتكازات استهلالي القمة النبرية لكل كلمة.
- بحر البسيط: الارتكازات، ختامي، محسن، تنميق، التنظيم النحوي.
- بحر الكامل: ارتكازات، ختامي، يرسم الإيقاع، محسن.
- بحر الوافر: ارتكازات، استهلالي، تقنية الطباق الموسيقي، طول المدة الزمنية.
- بحر الخفيف: الإيقاع متناوب بين المتصاعد والمتناقص.

ومهما كانت القصيدة قصيرة أم طويلة، تتغنى بالحب أو بالخمر أو أي موضوع آخر، فإن فضاءها حسب الناقد "بن الشيخ" يتحدد بعوامل تنتمي إلى المستويات الثلاثة التالية (بن الشيخ:1996،ص185):

1- الاستجابة لظروف موحية.
2- تناول الأغراض المفروضة.
3- إنجاز كتابة شعرية.

ليضطلع بعدها الشكل (القصيدة) بوظيفة تنظيمية جوهرية.

تنظيم البيت ووظائف القافية والوزن والإيقاع عند "ابن الشيخ"

يساهم "البيت" عند "جمال الدين بن الشيخ" في وحدة الخطاب الشعري إلى جانب الوزن والقافية، «فالقصيدة صورة وشكل مكون من علاقات متعددة، وهذه العلاقات تتشابك فيما بينها بفضل عمل عدة عوامل تؤدي وظائف خاصة ، على مستويات مختلفة» ، ولتوضيح هذه

الفكرة وبيان دور "البيت الشعري" في تماسك فضاء القصيدة، أدرج "بن الشيخ" الرسم البياني التالي :

الرسم رقم1. كل مستطيل يمثل الفضاء الذي يشغله البيت ومجموع الرسم يشكل الفضاء _ القصيدة

ويمثل هذا الرسم البياني مجموع عناصر الإبداع حسب "بن الشيخ"، والتي استلهمها من

تحليل "جان كوهين"Cohen في بحثه الموسوم بـ:" بنية اللغة الشعرية" (Cohen,1966,p50)، إن عناصر الإبداع هاته تباشر عملها في آن واحد (البيت، القافية، الوزن)، ولا ينبغي في أي حال من الأحوال أن يكسر البيت انسجام المجموع « وهو تأكيد قد يبدو مفارقا لأول وهلة، لأنه يصطدم بمطلب جوهري للفن الشعري العربي، ألا وهو استقلال البيت» (بن الشيخ:1996،ص188)، فمن النادر أن تكون الأبيات القائمة بنفسها مستقلة حقا، والشاعر يتوفر على وسائل دلالية وتركيبية تتيح له الربط بينها، ولا هو يمتنع عن استعمالها (بن الشيخ:1996،ص194).

وتساهم القافية حسب "بن الشيخ" في تركيب الخطاب الشعري باعتبارها عاملا صوتيا دلاليا (بن الشيخ:1996،ص219)، استعان بها الشعراء لتزيين قصائدهم كأبي تمام مثلا الذي «عزز البنيات الصوتية للشعر، ونوع تأليفاتها وجعل القافية تتويجا لتنظيم صوتي صار من المستحيل إدراجها بدونها»(بن الشيخ:1996،ص206)،كما نجد الناقد "بن الشيخ" يقوم بربط بنية علائقية متواشجة بين عنصري " المعنى/القافية".

ويعد أساس هذه "البنية العلائقية" ذلك التكامل والتناسب المنطقي يقول « وهكذا نعاين اكتساح القافية للشعر التي شكل تدخلها مرحلة حاسمة في علية الإبداع، إنها أداة إدراج فكرة غير مشكلة بعد، وهي فكرة تتمكن القافية منها وتحررها لكي تنظمها في أثر أدبي » (بن الشيخ:1996،ص207) فالمعنى إذا هو الذي يحدد القافية ، والشاعر ملزم بمعرفة القافية انطلاقا من النسيج الأول للبيت، وقد استشهد "بن الشيخ" بمقولة "ابن رشيق" كدارس سابق

للقافية: «فالصواب أن لا يصنع الشاعر بيت لا يعرف قافيته» (ابن رشيق:1972،ص209-210) فلا تأتي القافية لتختم معنى ما حسب "بن الشيخ" «بل إن معنى ما هو الذي يرصد القافية» (بن الشيخ:1996،ص207) لأن ارتباط المعنى بالوزن والقافية هو أساس نجاح التجربة الشعرية ومقياس جودتها وحسنها، وند "بن الشيخ" يضبط عملية اختيار القافية المناسبة للقصيدة، مع ضرورة التقيد بضبطها واختيارها اعتمادا على المعنى، وهو في هذا يتفق مع "ابن رشيق"، فعلى المبدع حسبه أن « يجد في لائحة الكلمات، الكلمة التي ستغلق البيت بالقافية، وهذه اللائحة محدودة... وعليه فإنه لا يمكن أن يحتفظ من الأبيات إلا بتلك التي يتوافق معناها مع لائحة الكلمات —القوافي فهامش الحرية مختزل إلى حد كبير بل وأكثر اختزالا ما يعترف به "ابن رشيق" لأن هيمنة القافية... لا تتأسس في الحالة الوحيدة التي نختار فيها رصد كلمة — قافية ما لبيت ما » (بن الشيخ:1996،ص208)، وبهذا يتضح دور القافية عند "ابن الشيخ" في ضبط وربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض لتصير كلا متلاحما، شريطة الحفاظ على تماثل الإعراب في كلمة القافية لتماثل المعنى في اللغة العربية وجودة الإخراج التركيبي للأبيات، يقول: « ليست القافية موجودة فحسب، وليست موحدة فقط، بل إنها معربة... يضاف تماثل الإعراب الذي يسند إلى الكلمة القافية موقعا في التنظيم التركيبي للبيت، وباعتبار القافية الدلالة النهائية فه تسند إلى المركب وظيفة على الشاعر أن يراعيها مراعاة شديدة من بداية البيت حتى نهايته» (بن الشيخ:1996،ص212)، فحديث "بن الشيخ" عن أثر القافية على المستوى الدلالي للبيت والقصيدة، ينطلق من كون الشاعر لا يكتفي فقط باستثمار الإمكانات المعجمية بل يستخدم في المحور الصوتي كل الوسائل التي تمنحه إياها البلاغة، يقول: « يكثر استعمال الصور المضمنة في المجال الرحب للبديع، باللجوء إلى المحسنات وهو يستعمل الجذر نفسه مثنى وثلاثا مبقيا لمشتقاته على معناها الحقيقي ما أن تتقدم أدنى مفردة في وفرة ارتباطاتها الصوتية حتى تنشأ مجموع إيقاعات تبسط تعرجاتها باتجاه القافية» (بن الشيخ: www.jehat.com) ، وبالتالي تفرض القافية نفسها كنواة دلالية ينبني عليها البيت الشعري في مستويات عدة.

رمزية الوزن والإيقاع

يكاد يكون الإيقاع في الشعر عند "بن الشيخ" هدفا في حد ذاته تبنيه اللغة بصيغها وتراكيبها وأصواتها، وتبنيه الأوزان والقوافي بتناسبها وتعاقبها، ويبنيه كذلك التكرار بأساليبه المتعددة، والنبر والتنغيم والجرس، والمستمع (المتلقي) الذي ألف إحكام الأصوات وتنظيمها « يمكنه أن يرجئ فهم بيت ليستسلم بلهفة إلى موسيقاه» (بن الشيخ:1996،ص228) وقد وضح "بن الشيخ" أهمية الوزن والإيقاع في القصيدة في إشارة منه إلى أنهما كانا محط اهتمام النقاد في مختلف العصور يقول: «لقد صيغت في مختلف الحقب وفي مختلف المجالات الأدبية نفس الملاحظة يتلوها نفس التأكيد، إن الوزن والإيقاع عبارة عن عنصرين أساسيين، غير أن المبدعين يجهلون قوانينها النظرية، فهم يجيدونها ويطبقونها بالفطرة» (بن الشيخ:1996،ص265) ثم يشير إلى النقاد القدامى الذين ينكرون معرفة الشاعر للعروض ويربطون ذلك بالفطرة والطبع

أمثال: "قدامة بن جعفر" و"ابن طباطبا" و"ابن رشيق" ويؤكد "بن الشيخ" على ضرورة إخضاع الوزن والإيقاع لدراسات نقدية علمية وفق شروط وقوانين يتبعها الشاعر عند الاستخدام، ويتبنى "بن الشيخ" رأي اللساني "رومان جاكبسون" R.jakbson في أن "الإيقاع"« يتعلق بظاهرة لسانية أرحب لا تستنفذها معالجة صوتية بمفردها» (بن الشيخ:1996،ص277) كما أعطى "جاكبسون" مكانة عالية للغة الشعرية من حيث بنيتها اللسانية (يوسف:2007،ص92)، لأن خصائص اللغة حسبه تكون أظهر في الخطاب الشعري، وهو ما يجعل الدراسة اللسانية للمدونة الشعرية أكثر نجاعة، وبهذا تصبح المهمة الموكلة للشعرية عند "جاكبسون" هي الإجابة عن التساؤل التالي: « ما لذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ » (جاكبسون:1988، ص24)

ويدعو "بن الشيخ" إلى اكتشاف الشاعر من خلال فرضية العمل التي استقاها من الشاعر الفرنسي "بول فاليري" الذي يقول: «لقد بدأت قصيدة ما بمجرد الإشارة إلى إيقاع يكتسب بالتدريج معنى، ويتم هذا الإنتاج بطريقة ما، انطلاقا من "الشكل" إلى "المحتوى"، وينتهي تحفيز العمل الأكثر وعيا عند الانطلاق من بنية فارغة» (بن الشيخ:1996، ص266).

إن مقولة "فاليري" تعضد فكرة دور السليقة في نسج خيوط العمل الشعري، ويشير "بن الشيخ" بعدها إلى أننا يمكن أن « ننطلق من حركة صوتية تنشط الشاعر إلى تمثيلها اللفظي، ويمكننا أن نقارن هذه المقاربة مع ما يلزم من الاحتياط المناسب، مع مقاربة أبي العتاهية الذي يبني قصيدة على نقرات مدقة قصار» (بن الشيخ:1996،ص266) وقد توصل الناقد إلى أن البيت والقافية والوزن هي عوامل تعضد دلالة القصيدة حيث يقول: « الشكل (القصيدة) والبيت والقافية والوزن في الحقيقة عوامل مدركة إدراكا مباشرا، فهي تظهر في جلاء الاكتمال، إنها مفاتيح تنظيم قابل لأن يكتشف لأول وهلة» (بن الشيخ:1996،ص292)

إن نظرية متأنية لمقولات "بن الشيخ" تجعلنا نصل إلى أن المبدع هو الذي ينطلق من الاختمار الفكري ليصل إلى الدلالة الإيقاعية المجسدة للعمق الفكري والعاطفي، وهذا ما يتجلى في اختيار البحور الشعرية، فإذا كان "بحر الطويل" أنسب للرثاء والمدح، فإن البحور القصيرة أكثر ملاءمة للغناء والطرب (قحمام:2009، ص 113)

ولإثبات علاقة البحر بصناعة الإيقاع داخل القصيدة أجرى "بن الشيخ" جردا إحصائيا للعملية العروضية أو كما أسماها "الحصيلة العروضية" لمجموع قصائد شعراء موزعين على مجموعات مصنفة تاريخيا وهي:

1- تتضمن المجموعة الأولى قصائد لشعراء جاهليين على مدار قرنين من الزمن (السادس والسابع للميلاد)، ويتعلق الأمر بخمسة عشر شاعرا.
2- تتضمن هذه المجموعة شعر القرن الأول للهجرة ويتعلق الأمر بعشرة شعراء.
3- تتضمن هذه المجموعة ثمانية شعراء من القرن الثاني.
4- تضمنت المجموعة الرابعة ست شعراء ينتمون إلى النصف الأول من القرن الثاني.

وقد علق على هذه الدراسة الإحصائية بقوله: «إن الخطوة التي سنتبعها تكمن أولا في تعيين الاختيار الذي قام به الشعراء قبل محاولة تفسيره، وبالفعل فإنه بالإمكان أن نقدم جداول

إحصائية ستلقي بعض الأضواء على الوضع القائم، فنتجنب بذلك أسلوب الأحكام التقريبية» (بن الشيخ:1996، ص244)

وقد توصل "ابن الشيخ" من خلال هذه الدراسة بعد رصد كل الأوزان العروضية المتوفرة في القصائد المنتقاة إلى ضبط النسب المئوية لاستخدامات كل بحر واستنتج أن القصيدة العربية في الفترة المختارة تسلك مسلك الجري على سنن الشعراء الجاهليين في اعتمادها على خمسة بحور شعرية وهي: الكامل، الطويل، البسيط، الخفيف، والوافر.

يوفر البحر ذلك التناغم التعبيري ولهذا كان العامل الأول في الاختيار التناسب بين البحر وطبيعة المعنى، ويتبنى "بن الشيخ" رأي الناقد "محمد النويهي" الذي يؤكد على أن النسيج التطريزي لكل بحر هو ما يجعله أكثر ملاءمة للتعبير عن ضرب خاص من الفكرة أو من الإحساس يقول "النويهي": « يعد الطويل بإيقاعه البطيء والهادئ أكثر ملاءمة للانفعالات الهادئة المسيطر عليها الممتزجة بعنصر من التأمل، سواء أكانت سرورا غير صاخب وهادئ أم حزنا ملطفا هادئا، ويتلاءم الخفيف كذلك مع حالات نفسية جليلة وتأملية، فيما يتلاءم الكامل مع انفعال قوي وجاهد سواء أكان فرحا شديدا مدويا أم ألما موجعا، وحينما يتزايد نشاط الانفعال إلى درجة اهتياج كبير، أو إلى تموج متشنج بين الغليان والتحكم، فإنه يجد قناة ملائمة في المنسرح الذي تكون كل تفعيلة من تفعيلاته الثلاث من نموذج مختلف، وإذن فهي تفضي إلى نوع مكسر للإيقاع» (بن الشيخ:1996،ص269) ولهذا يؤكد "بن الشيخ" أن البحر يوفر للمعنى تنسيقا صوتيا يسند الدلالة، وذلك لأن البحر حسبه هو مجرد نتيجة، ولهذا نشأ العروض عن حالة اللغة وبنياتها وقوانين حركتها، وهو يقدم حصيلة وسائلها و ميولاتها (بن الشيخ:1996،ص270) ويمكن للمعاني والدلالات حسب الناقد أن تستمد سواء من «الكلمات التي تعبر عنها أو من الجروس والايقاعات التي تعتبر تمثيلاتها» (بن الشيخ:1996،ص270) ويتبنى بن الشيخ نظرة "موريه" القائلة بأن «الجرس والنطق والانفتاح والعلو الموسيقي والكتلة اللفظية والإيقاع والمد، كل ذلك يساهم في إعادة المظاهر المناسبة للموضوع الموصوف إلى اللفظ» (Morier, 1989,P117) إلا أن "ابن الشيخ" اعترف بعد قيامه بدراسته الإحصائية إلى أنه لا وجود لما يسمح لنا بالبرهنة على أن العلاقة بين البحر والدلالة ذات صلة في طرف منها باختيار الشاعر إذ لا يمكننا «أن نعرف ما إذا كان دافع نفسي أو عاطفي يحدد بفضل إيقاعه الخاص، نموذج البيت الذي يفرض على المبدع، كما لا نعرف كيف يحدده» (بن الشيخ:1996،ص272)

ويحدد "بن الشيخ" عملية اختيار الشاعر للوزن الشعري من خلال مراعاة ما يلي:

أ. **طول البيت:** إن الشيء الأكثر إثارة في البيت الشعري العربي يكمن في كميته المقطعية ومدته، وتوفر النماذج النظرية الموزعة على دوائر الخليل هذا الإحصاء بالنسبة لكل شطر (بن الشيخ:1996،ص273):

- الدائرة 1 (3 أوزان): 41 مقطعا.

- الدائرة 2 (وزنان): 51 مقطعا.
- الدائرة 3 (3 أوزان): 21 مقطعا.
- الدائرة 4 (6 أوزان): 21 مقطعا.
- الدائرة 5 (وزنان): 21 مقطعا.

فالمجموعة الكبرى (الطويل والكامل و البسيط والوافر)، تتكون من بيت يتوفر على مابين 28 و30 مقطعا (بن الشيخ:1996،ص273) وبهذا فطول البحر الشعري وما يتجه من مدة زمنية في الكلام الشعري تتيح للشاعر فرصة الإحاطة بالمعنى المراد التعبير عنه.

ب. **الأوزان المفردة والمركبة:** ينشأ الوزن حسب "بن الشيخ" من خلال تكرار تفعيلة أو تفعيلتين،(بن الشيخ:1996،ص275) وهكذا نميز بين الأوزان المفردة والمركبة، متبنيا جدول الاشتقاق الذي وضعه "ابن رشيق" وفقا لتصنيف "الجوهري" (بن الشيخ:1996،ص275):

وما توصل إليه بن "الشيخ" أن البحور المركبة هي التي تتكون من تباين في جنس الوحدة التفعيلية، بينما المفردة تتكون من تكرار تفعيلة واحدة يقول: «إن الأوزان المركبة والموفرة لأكثر من تنوع في التنسيق والسعة، تلائم الابداع أكثر من غيرها» (بن الشيخ:1996،ص275) فالأوزان المفردة تختفي أمام الأوزان المركبة باستثناء الوافر والكامل الذين تحقق تفعيلاتهما الطويلة جدا اكتفاءهما الذاتي.

إن مسألة اختيار البحور الشعرية من قبل الشعراء لا يمكن الفصل فيه لتعدد الأسباب « لا يعتبر أي سبب بمفرده حاسما، فكل سبب يمكن أن ينكشف عن كونه مفضلا، والعديد من هذه الأسباب تتضافر لتؤدي إلى الحسم» (بن الشيخ:1996،ص288) إن حاجة الشاعر إلى بيت

طويل أو قصير، أو نسيج متنوع وأحادي الشكل ترتبط بجملة الحوافز المحددة في كل قصيدة، وتبقى في الأخير طبيعة الخطاب هي الموجه لبنائه، من خلال صيغ الجمل واقتران الكلمات واختيار الأساليب البلاغية (الجناس والسجع)، إن إجراء تحليل معمق حسب "بن الشيخ" يسمح بتمييز التناسبات الأكثر دقة، وبتمييز علاقات من درجات مختلفة بين التنسيق الصوتي والتنظيم اللفظي وهما أصل وعماد الفكرة (بن الشيخ:1996، ص288)

الخاتمة: وفي ختام هذا البحث يمكننا أن نقول:

- أن "ابن الشيخ" اعتبر القصيدة بنية كلية ممتلئة بدلالتها الخاصة بها، فالقصيدة تشكل مجموعا ينغلق على ذاته، وقد درس الشعرية العربية من خلال ممارسة الشعراء، لكونه يعتبر الشاعر صانعا يقوي استعداداته الفطرية ولغته الشعرية بالتكوين والممارسة، ولا وجود لظاهرة الشعر حسبه قبل التجسد اللغوي، فالشعر إذا ممارسة لغوية لا فكرية، ولهذا استبعد من بنية القصيدة كل ما يقع خارجها نافيا كون الغرض الشعري عنصرا فيها.
- يبدأ تشكل القصيدة عند "ابن الشيخ" كمشروع من تضافر عديد العناصر نحو بعضها البعض، من لغة وموسيقى وإيقاع وفكرة ، يلعب الشاعر بأدوات اللغة والكلام ويخضع لقواعد الجنس الأدبي وضروب الأغراض، يقول: « إن الشاعر يجمع بالفعل كلمات وصورا حسب شبكات تحمل في ذاتها مبادئها التنظيمية، وهو لا يجعل الواقع يتجلى في اكتماله الأكبر وفي تنوع الرؤى التي يفرضها، بل يتوفر على ترسانة لغوية بالمعنى الواسع للكلمة، ومسموح له بتناول أي موضوع، لا بالمعرفة المباشرة لهذا النوع، بل بمعرفة الألفاظ التي تدل عليه، فهو يمكن أن يحب دون أن يعرف الهوى، ويمكن أن يبكي دون أن يعاني الألم، ويمكن أن يمجد دون أن يشعر بالإعجاب، ويمكن أن يسكر دون خمرة، ويمكن أن يبشر بالفضيلة دون أن يمارسها» (بن الشيخ:1996، ص294)
- استند "ابن الشيخ" على مقولات "الجرجاني" في أن التعرف على الخطأ في النص الشعري يكون عن طريق الوقوف على كل من الكلمة والبناء الأسلوبي والمعنى والإعراب، واتكأ في تحديد الشعر وخصائصه إلى ما قدمه كل من "قدامة بن جعفر" و"أبو هلال العسكري" و"ابن طباطبا" و"الجاحظ" مؤكدا في كثير من المواضع أن آراءهم النقدية تتسم بالعلمية والموضوعية، و لا يمكن الاحتكام في تقويم الشعر إلى الذوق، ولكن لا بد من الاستناد إلى المعرفة في ذلك.
- يميز "ابن الشيخ" بين مصطلحي "الابداع" و"الصناعة" على اعتبار أن "الإبداع" يجمع بين فعلي التصور والإنجاز، بينما يشير مصطلح "الصناعة" لظاهرة منجزة ومتشكلة في إطار زمني محدد كفن تعبيري لغوي وليس كتصور.
- سار "ابن الشيخ" على نهج الأوائل في حوصلة عناصر "عمود الشعر" وتحديد أركانه والأسس التي تنهض عليها القصيدة العربية، وعليه لابد أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف، وبهذا تشكل القصيدة في

معظمها بنية واحدة البيت. ويعد البيت همزة وصل تجمع بين الشاعر والمتلقي ويتم التواصل بينهما عن طريق المعاني، ولابد أن يتوفر الشاعر على أدوات متنوعة لضمان الإدماج في القصيدة وتتمثل هاته الأدوات في الروابط اللغوية والبلاغية.

- يعتبر الغرض الشعري الحافز المضبوط الموضوع الذي يسجل المعنى، ويتعلق حجم الأغراض بطول القصيدة وهو ما ينوع المعاني الشعرية التي تستأثر بحيز من القطعة في القصيدة.
- إن وسائل إنجاز القصيدة حسب" ابن الشيخ" تتحدد في اقتران الأصوات اللغوية وتقنيات اللغة وتنوع القوافي، تساهم "القافية" حسب "ابن الشيخ" في تركيب الخطاب الشعري باعتبارها عاملا صوتا دلاليا، وقد تبنى رأي "ابن رشيق" في كون الشاعر ملزم بمعرفة القافية انطلاقا من النسيج الأول للبيت، فلا تأتي القافية لتختم معنى ما بل المعنى هو الذي يرصد القافية، لأن ارتباط المعنى بالوزن والقافية هو أساس نجاح التجربة الشعرية ومقياس جودتها وحسنها، و تلعب القافية دورا هاما في ضبط وربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض لتصير كلا متلاحما، شريطة الحفاظ على تماثل الإعراب في كلمة القافية لتماثل المعنى في اللغة العربية وجودة الإخراج التركيبي، وبهذا تتمتع القافية حسب "ابن الشيخ" بوجود مزدوج: وجود دلالي ووجود إيقاعي «إنها جزء من نسقين يتكاملان فيها، ويتقاطع هذان المستويان البنيويان المشكلان للقصيدة في الكلمة — القافية ويولدان الكثافة التعبيرية للأثر» (بن الشيخ:1996،ص219).
- يكاد يكون "الإيقاع" في الشعر حسب "ابن الشيخ" هدفا في حد ذاته تبنيه اللغة بصيغها وتراكيبها وأصواتها، وتبنيه الأوزان والقوافي بتناسبها وتعاقبها ويبنيه كذلك التكرار بأساليبه المتعددة والنبر والتنغيم والجرس، يقول "ابن الشيخ": «يعتبر الشكل القصيدة والبيت والقافية والوزن في الحقيقة، عوامل مدركة إدراكا مباشرا، فهي تظهر في جلاء الاكتمال، إنها مفاتيح تنظيم قابل لأن يكتشف لأول وهلة» (بن الشيخ:1996، ص292)
- توصل "ابن الشيخ" من خلال إجرائه لدراسة إحصائية ورصد الأوزان العروضية المتوفرة في القصائد المنتقاة، إلى أن القصيدة العربية -في الفترة المختارة-تسلك مسلك اتباع سنن الشعراء الجاهليين، في اعتمادها على خمسة بحور شعرية هي: الكامل، الطويل، البسيط، الخفيف، الوافر.
- يتبنى "ابن الشيخ" رأي الناقد "محمد النويهي" في أن البحر يوفر ذلك التناغم التعبيري، ولهذا كان العامل الأول في الاختيار التناسب بين البحر وطبيعة المعنى، وبهذا فالنسيج التطريزي لكل بحر هو ما يجعله أكثر ملاءمة للتعبير عن ضرب خاص من الفكرة أو الإحساس.

مراجع البحث:

أ- العربية:

_ أحمد يوسف، القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

_ جمال الدين بن الشيخ، الغنائية في الشعر العربي، من موقع: www.jehat.com

_ ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1،دار الجيل، بيروت،ط1972 .
_ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، [د.ط]، [د.ت].
_صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ،1998.

_ ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، مصر، 1956.
_ غنية بوساحية، تلقي الشعرية في الخطاب النقدي العربي المعاصر _ بين النظرية والتطبيق_، أطروحة دكتوراه، جامعة العربي التبسي، 2018-2019.
_ القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ط4، مطبعة الباب الحلي، القاهرة، 1951.
_ قحمام التوفيق، الشعرية العربية عند النقاد والدارسين المغاربة المحدثين، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 2008_2009.
_ المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف للترجمة والنشر، القاهرة، ج1، 1951.

ب- المتـــــــــــــرجمة:

_ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية (تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي)، تر: مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
_ رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

ج-الأجـــــــــــنبية:

_Bourdieu, Champ intellectuel et projet créateur, dans Temps Modernes, n246 , 1966.
_ Jean Cohen, Structure du langage poétique, Flammarion, 1966.
_Henri Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Presses Universitaires de France — PUF ,1989.
_ Pierre Guiraud, essais de stylistique, éditions Klincksieck, Paris,1968.

التشكيل والتراث اللامادي من خلال اللوحة الفنية "مهرجان الفانتازيا" للفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني

Form and intangible patrimony through the artistic experience of the Algerian plastic artist Hussein Ziani

د. إبراهيم الهلالي
أستاذ بحث(أ)، المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ علم الإنسان والتاريخ_ تلمسان
e-mail: brahimhelali83@gmail.com
د. محمد أمين عميرات
أستاذ بحث (أ)،المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ علم الانسان والتاريخ_ تلمسان_
e-mail: aminesocio82@yahoo.fr

الملخص:
حاول الفنان حسين زياني من خلال لوحة« festival de fantasias » "مهرجان الفانتازيا" أن يبرز لنا جانبا من جوانب الحياة الثقافية والاجتماعية التي كان يعيشها المجتمع الجزائري، فعايش الفنان هذه العادات والتقاليد التي تقيمها أغلب المناطق الجزائرية، عند الاحتفال بالأعراس والوعدة، بالتركيز على إبراز تفاصيل اللباس الرجالي الجزائري وطريقة الاحتفال في مثل هذه المهرجانات فأعطى أهمية كبيرة للهوية الثقافية الجزائرية، مع تنوع وتعدد مصادرها وأشكالها وغنى معانيها؛ كما أن لتأصيل الحدث وتوثيقه عبر الأعمال الفنية التشكيلية دورا مهما في الحفاظ على هوية المجتمع. هذا ما أبرزه الفنان بطريقة رائعة عكست تناغما وانسجاما، وتناسقا بين عناصرها من خلال اختيار مجموعة من الألوان والخطوط المستخدمة وأيضا في طريقة توزيع العناصر التشكيلية وقد مس العمل الفني جانبا من جوانب مجتمعه، وجانبا من ذاتيته باعتباره فنانا تذوق وعاش تلك التظاهرة الفنية كما عبر عن موضوع من المواضيع التي عكست جزءا من هويته الدالة على انتمائه.

الكلمات المفتاحية: تشكيل، تراث لامادي، تجربةفنية، زياني، مهرجان.

Abstract:
The artist Hussein Ziani tried, through the painting ”Festival of Fantasia‘ to highlight an aspect of the cultural and social life in which the Algerian society was living. The artist lived through these customs and traditions that are established by most of the Algerian regions, when celebrating weddings and promises, by focusing on highlighting the details of the Algerian men÷s dress and the method of celebration in such festivals, thus giving great importance to the Algerian cultural identity. So, he gave great importance to the Algerian cultural identity, with the diversity and plurality of its sources, forms and richness of meanings; The rooting and documentation of the event through fine artworks also has an important role to preserve the identity of the community.

This is what the artist highlighted in a wonderful way that reflected harmony and coherence between its elements through the selection of a group of colors and lines used as well as the method of distributing the plastic items. He also expressed one of the topics that reflected part of his identity indicating his affiliation.

Key words : Form - intangible patrimony-artistic experience- Ziani- Festival

تقديم:

لقد شكل الإنسان دوما الحلقة الأساس في فلك المعارف التي تبحث في الإنسان من حيث هو وجود / كيان تحكمه توجهات سلوكية واعتقادية ذات مرجعيات اجتماعية وثقافية، فالسلوك الإنساني خاضع لتأطير داخلي نابع من ذات الإنسان وآخر خارجي تبسطه قيم وجود الإنسان / الفرد داخل الجماعة.

لطالما كان تراث الأمم ركيزة أساسية من ركائز هويتها الثقافية، وعنوان بقائها واعتزازها بتاريخها،ماضيها وحاضرها، ولطالما كان التراث الثقافي للأمم منبعا للإلهام ومصدراً حيويا للإبداع المعاصر ينهل منه فنانوها وأدباءها وشعراؤها كما مفكروها وفلاسفتها لتأخذ الإبداعات الجديدة موقعها في خارطة التراث الثقافي، وتتحول هي ذاتها تراثا يربط حاضر الأمة بماضيها، ويعزز حضورها في الساحة الثقافية العالمية. وليس التراث الثقافي معالم وصروحا وآثاراً فحسب، بل هو أيضا كل ما يؤثر عن أمة من تعبير غير مادي.

أما الفن فله مكانه الطبيعي باعتباره نشاطا إنسانيا حيث يصدر عن الإنسان من أجل الإنسان، وإذا وجهنا نظرتنا إلى دوره التقليدي في تعريف المجتمع بذاته وتمجيد المواقف النبيلة في الحياة، فهو يخضع لعمليات وحتميات التطور، بل ويتأثر بالمجتمع ويؤثر فيه، وإن الفنان إنما يمارس تجربته بأسلوب يتجدد بطبيعة البيئة وظروف المجتمع ومنهجه في العمل والفكر، ومن هنا يكون الناتج عن التجربة شيئا وثيق الصلة بالجماعة محققا لمطالبها العقلية والنفسية جامعا بين الجمال والنفع. (قريطم، 2010، صفحة 73).

من خلال هذه الورقة البحثية الموسومة ب:**التشكيل والتراث اللامادي من خلال اللوحة الفنية "مهرجان الفانتازيا" للفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني**، التي تمكن فيها الفنان التشكيلي حسين زياني أن يعكس لنا حدثا يميز الشعب الجزائري طيلة أيام السنة وفي مناسبات عديدة وهو الاحتفال بالأعراس والزفاف وإقامةمهرجان الفانتازيا من خلال عادة الوعدة، معبرا بمختلف الخطوط ومنتقيا مجموعة من الألوان لتصل الرسالة بطرق جيدة من خلال فك دلالتها، هو حدث أبرزه من خلال لوحة تضمنت كل معاني القوة والنصر والسلطة، عمل عكس لنا صفات هذا الرجل الجزائري وخصائص لباسه التقليدي، فبرع الفنان في طرح فكرته من خلال لوحة**"مهرجان الفانتازيا"« festival de fantasias »**.

إن دراسة التراث اللامادي، و"مهرجان الفانتازيا" سوسيو ثقافيا، وتحليله تحليلا فنيا وتشكيليا، واكتشاف خباياه وموضوعاته السائدة، المعبرة عن هموم وأفكار المجتمع؛ كانت هي الأخرى منطلقا ذاتيا لتجربة الحفر في الذاكرة الجمعية ومنجزاته الفنية.

ولكن قبل الخوض في هذه الدراسة، يجب طرح التساؤلات التالية:

ما أصل مهرجان الفانتازيا؟ وما هي مفاهيم عنصري التشكيل والتراث اللامادي؟

كيف استطاعت جل مناطق القطر الجزائري وسكانه الحفاظ على التراث اللامادي عامة ومهرجان الفانتازيا بصفة خاصة؟

ماذا عكست لنا أعمال الفنان التشكيلي حسين زياني، وهل وثقت لمهرجان الفانتازيا من خلال هذه اللوحة؟

1. التشكيل:

جاء في أساس البلاغة للزمخشري (ت 538ه) قوله: هذا شكله أيمثل هو هذه الأشياء أشكال وشكول، وهذا من شكل ذاك: من جنسه، وأشكل النخل طاب بسْره وحلا، وأشكل المريض: تماثل، ومن المجاز أصاب شاكلة الصواب، وهو يرمي برأيه الشواكل، وشاكلتي الطريق: جانباه. (الزمخشري، ، 1998، صفحة 517)

وفي اللسان لابن منظور (ت 711ه)، الشكل بالفتح: الشبه والمثل، يقال هذا من شكل هذا: أي من ضربه ونحوه، وهذا شكل هذا: أي مثله في حالاته، وشكل الشيء صورته المحسوسة والمتوهمة، وتشَّكل الشيء، تصوّره وشكّله: صوّره. والأشكال عند العرب اللونان المختلطان: والأشكال من الإبل والغنم: الذي يخلط سواده حمرة أو غبرة كأنه قد أشكل عليك لونه.. وشكّلت المرأة شعرها: ظفرت خصلتين من مقدم رأسها. (منظور، 1997، صفحة 463).

إن العمل الفني شحنة انفعالية يقوم بها الفنان لإثارة المشاعر والتأملات والعواطف، وخاصة عاطفة الجمال من هنا نجد قرابةً وثيقةً بين الفن التشكيلي والتراث، ما لم يكن فن الرسم ضربا من التراث اللامادي.

أما التشكيل فهو كل شيء يؤخذ من الواقع، ويصاغ بصياغة جديدة. أي يشكل تشكيلاً جديداً. وهذا ما نطلق عليه كلمة (التشكيل). والفنون التشكيلية تطلق على المادة القابلة للتشكيل قابلية عظمى وقد استمدت اسمها في الأصل من اللفظ الذي ينتجها الفنان، ويتم تذوقها عن طريق الرؤية البصرية وقد تضمنت الفنون التشكيلية: فن العمارة والنحت، الرسم والتصوير، وفن الحفر على الخزفيات وفنون الزخرفة والديكور والفنون التطبيقية بأنواعها. (قريطم، المرجع السابق، صفحة 58).

2.1الفنون التشكيلية الشعبية:

هي تلك الفنون الموروثة جيلا بعد جيل، ولها مكانة خاصة كفرع من الفروع الفنية التشكيلية الأخرى، التي تثير الخيال وتملك الحواس، وتتغلغل في صميم الأوساط الشعبية بمالها من وقع طلب في جماهير الشعب ومشاعرهم وهي بدورها تؤكد على العادات السيئة والتقاليد والأساطير التي تنبثق من روح الجماعة. والفن الشعبي من الفنون المحببة للنفس، فهي تعبير عن عادات ومعتقدات ومشاعر وأحاسيس كل الشعوب،لكل شعب له فنونه العامة وفنونه تشكيلية الخاصة التي تنبع من ثقافته، وهي المتحف الحي لحضارته، إذ أنها تعبر عن خاطر الجماعة بفطرية وصدق وتلقائية. (نديم، 2011، صفحة 162).

2.مفهوم التراث:

1.2. لغة: جاءت معاني مصطلح "التراث" في معاجم اللغة العربية كالآتي: « وَرَثَ: الوَارِث: صفة من صفات الله عزّ وجل، وهو الباقي الدّائم الذي يرث الخلائق ويبقى بعد فنائهم،

وأورثه الشّيء أبوهُ، وهم ورثة فلان، وورّثه توريثًا أي أدخله في ماله على ورثته وتوارَثْناه: ورثه بعضنا عن بعض قدمًا، وأورث الميت وارثه ماله أي تركه له، والتراث: ما يُخلّفه الرّجل لورَثته» (منظور أ.، الصفحات 199-201)، فالتراث بهذه المعاني يدل على المتروك من قبل الآباء للأبناء من أموال، كما نَسْتَشِفّ منه دلالة البقاء.

أما في معجم "مقاييس اللغة" فقد جاءت اللفظة للدلالة على «الورْثُ والميراث: أن يكون الشّيء لقوم ثمّ يصير إلى آخرين بنسب أو سبب» (زكريا، صفحة 105)، وتختلف دلالة الموروث هنا عن الدلالة السابقة في كون هذا المفهوم لم يحدّده في الأموال فقط، بل يطلق على كل شيء كان ملكا لقوم ثم صار ملكا لقوم آخرين بحكم القرابة، أو بحكم الانتماء إلى منطقة واحدة، ليكون بذلك مجمل ما خلفه السّابقون للاحقين من سنن ونظام حياة بعاداتها وأعرافها وتقاليدها.

2.2- اصطلاحا:

يعد "التراث" من المصطلحات التي نالت حظّها من الدّراسة لدى الكثير من الباحثين، الذين حاولوا تقديم مفهوم جامع مانعا لها، منها: أنه «ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات، وتجارب، وخبرات، وفنون، وعلوم في شعب من الشّعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي، والإنساني، والسّياسي، والتّاريخي، والخلقي، ويوثّق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التّراث وإغنائه» (النور، 1984، صفحة 63)، فيصبح التراث بذلك مجموع ما وصل على مرّ العصور من إنتاج الأجيال السّابقة، الذي يعدّ جزءًا لا يتجزأ من حياتهم اليومية؛ حيث يشمل معظم مناحي الحياة الاجتماعية والسّياسية والتّاريخية...الخ، كما أنّه يؤدي دورًا كبيرًا في تحقيق التّواصل بين الماضي والحاضر، والذي هو تواصل إنساني بالدرجة الأولى بين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان والجماعة التي ينتمي إليها، ليكون التراث بهذا المفهوم «ظاهرة اجتماعية قادرة على تقديم تجارب وخبرات الأجيال السّابقة في تعاملها مع مواقف الحياة اليومية» (إبراهيم، 2009، صفحة 69) (إبراهيم، الثقافة الشعبية؛ الثبات والتغير، 2009، صفحة 69)، وهنا لا يصبح التراث مرتبطا بالماضي فقط بل بإمكانه الاستمرار في الحاضر وبنائه، والتطلع للمستقبل، وهذا لا يتحقق إلا بقراءة التراث قراءة واعية، وعليه فملاءمة التراث للواقع يعود أساسا إلى مدى وعْي النّاس وإدراكهم لمعطيات العصر، وكذلك توظيفه توظيفا إيجابيا بما يتماشى وأحداث الواقع، لأنّ «صلة التّراث بالواقع هي صلة توظيف وتنزيل، تنزيل التّراث إلى الواقع باعتباره نقلا عن الآباء والأجداد، مغروسًا في ذواتنا، يمثل أحد عناصر هويتنا التاريخية والحضارية وذلك بعد إعادة صياغته وبنائه ثم تجاوزه لإنشاء تراث جديد في الواقع.

يعنِي التّراث أيضًا: «الموروث الثّقافي والاجتماعي والمادي، المكتوب والشّفوي الرّسمي والشّعبي، اللّغوي، وغير اللّغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب...بكل مقوماته الثقافية: كعلم الأدب والتاريخ واللغة والدّين والجغرافيا... الخ، والاجتماعية: كالأخلاق والعادات والتقاليد، والمادية: كالعمران، بالإضافة إلى أنه يضم التراث الرسمي والشّعبي والمكتوب والشّفوي، واللغوي وغير اللغوي» (وتار، 2002، صفحة 22)، وهذا مفهوم شامل للتراث، لأنّه

يشمل جميع مجالات الحياة، ولا يقتصر على جانب معين فقط، فهو: « ذلك المخزون الثّقافي المتنوع والمتوارث من قِبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدّينية والتّاريخية والحضارية والشّعبية بما فيها من عادات وتقاليد سواء أكانت هذه القيم مدوّنة في كتب التّراث أو مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزّمن». (إسماعيل، 2000، صفحة 40)

من خلال المفاهيم السّابقة يمكن استنتاج أنّ التراث هو ذلك الكل الذي يشمل نِتاج شعب أو جماعة عاشت في زمن مضى، أو هو خلاصة ما خلّفته الأجيال السّالفة للأجيال الحالية في جميع المجالات الأدبية والتاريخية والاجتماعية...الخ، وهذا ما تجسّده النصوص الإبداعية، والبقايا الأثرية، والعادات والمعتقدات الشعبية، ومختلف الظواهر الثّقافية التي تميّز مجتمع عن آخر، إنّه بمثابة الخزانة الأمينة للأمة أو بطاقة الهوية الحضارية للمجتمع الإنساني، ومن هذا المنطلق لابد للشعوب أن تَعِي تراثها وتسعى إلى إحيائه وحمايته من الضّياع والاندثار والنّسيان خاصة في ظل تحدّيات العولمة والتطور التكنولوجي الكبير الذي يشهده العالم، على اعتبار أنّ الموروث يمثل مرجعية تحمل الكثير من الأبعاد التّاريخية والنّفسية والاجتماعية والسّياسية والثّقافية لمرحلة زمنية معينة.

3 ـ التراث اللامادي (المعنوي):

يتجلى التراث اللامادي في «كافة المظاهر غير المادية وغير الملموسة لمختلف تشكّلات وتنويعات التراث الإنساني باعتباره الثقافي الممارس الحي والمنتقل عبر الأجيال من خلال حاملي وممارسي عناصره الأساسية» (معلا، 2017، صفحة 02)، ومن هذه المظاهر:

أ ـ **فنون قولية:** وتضم أشكال التعبير الشفوي مثل: الشّعر الشعبي، والأغاني الشّعبية والقصص، والأمثال والألغاز والحكم... الخ.

ب ـ **فنون حركية:** كالرقص والتمثيل والألعاب... الخ

ت ـ **العادات والطقوس والمعتقدات والاحتفالات** وما يدور فيها من سلوك، وطرق اتصال وأساليب تعامل واتصال مع القوى الخارقة.

ث ـ **المعارف والمعتقدات:** وتضم المعتقدات الدّينية الشعبية، والمعتقدات بالجن والأرواح والمعتقدات حول قوى الطبيعة، والمعارف الطبية الشعبية، وغير ذلك من المعارف والمعتقدات الشعبية (كناعنة، 2011، صفحة 219)، وباختصار فإنَّ هذا الصّنف من التراث يتكون من عادات النّاس وتقاليدهم، وما يعبرون عنه من أفكار ومشاعر يتناقلونها جيلا عن جيل.

4. الفانتازيا كفن جَركي:

فانتازيا " fantasia " كلمة لها معان كثيرة في الخيال، لا تمت للواقع بأي صلة. ولكن في شمال إفريقيا ترتبط بشكل لا ينفصم مع الفولكلور المغاربي الذي يشكل واحدا من أمجل الموروثات الثقافية، وتعنِي " لعبة الفروسية " أو " لعبة البودرة "، وربما تأتي من الكلمة الإسبانيةfantaisie. رغم أن كلمة فانتازيا غربية على اللهجة المغاربية العربية، « ولكن تم تكريسها على نطاق واسع جدا باستخدام السياح، ثم استخدامها باللغة الفرنسية منذ عام 1833، وهو التاريخ الذي عمد فيه أوجين ديلاكروا إلى رسم لوحة فنية للفرسان الراكضين مع

البندقية ويقال أيضا " تبوريدة "، كونها مشتقة من أصل poudre بالفرنسية و Powder بالإنجليزية أي مسحوق، ومن هنا نجد أن الفانتازيا حافظت على حيويتها القوية وشخصيتها الأكثر تقليدية، وتعتبر الفانتازيا نسخة غير مباشرة من الفروسية التقليدية والقدمية جداً. (أمينة، 2021، صفحة 753)

ومن خصائصها أنها تتكون من فرق فرسانيه ولكل فرقة لها(قائد)،يسمى (العلام أو المقدم بالدارجة الجزائرية) إشارة البداية تنطلق الخيول المدربة في العدو دفعة واحدة بينما يردد الخيالة بعض الأهازيج التي تعرب عن أمجاد فرقتهم وبطولات منطقتهم، وحين الاقتراب من خط الوصول يستعد الخيالة لإطلاق البارود بشكل جماعي فمعيار نجاح « حركة فرق الخيالة » هو سماع الجمهور لطلقات بارود الفرسان وكأنها طلقة واحدة، وميت نجحت الفرقة في

توقيع عرضها باستعراض يتناغم فيه أداء كل أعضاء الفرقة، إلا وتعالت هتافات تشجيع الجمهور وزغاريد النساء فجمال وصعوبة الفانتازيا في التزامن أي شحن جميع الخيول معا وإطلاق البنادق في وقت واحد، بحيث يتم سماع طلقة مدوية واحدة فقط بحيث تكون قابلة للمقارنة مع مدفع إطلاق النار. (نفسه، صفحة 753).

5. حسين زياني .... رسام التاريخ:

قال عن نفسه: "لقد نصبت نفسي حامياً للتراث والأصالة من خطر النسيان".. إنه الفنان التشكيلي الجزائري حسين زياني.. وهو واحد من أشهر الفنانين العرب الذين بنوا أنفسهم بأنفسهم، وفرضوا أسلوبهم على المجتمع الفني من دون تقليد أو محاكاة أحد كعائلة تعيش في الريف، أمض حسين زياني طفولته في عزلة ثقافية كبيرة. سنواته الأولى تزامنت مع الحرب الجزائرية. في عام 1964، أي بعد عامين من استقلال بلده، التحق بالمدرسة في سن 11 عاماً وكرس نفسه للرسم الذاتي. كان متدرباً في كلية المحاسبة ببرج منايل في عام 1969، ثم انتقل إلى الجزائر العاصمة في عام 1973 لمواصلة دراساته والحصول على وظيفة محاسب في شركة وطنية (https://www.ziani.eu/ar/biographie).

من نوفمبر 1974 إلى فبراير 1977، أكمل خدمته العسكرية؛ في هذه المناسبة، حيث اكتشف صحراء الجزائر بما في ذلك Hoggar وثقافة الرجال الأزرق. هذا الكون ، حيث يمثل لون المغرة الوحيد في الخلفية ، سيؤثر الآن على لوحته للأبد .عندما يعود إلى الحياة المدنية ، يجد المحاسبة مرة أخرى. ومع ذلك، وإدراكاً لقدراته الفنية، فقد تراجع في عام 1978 عن مهنة الأرقام في لوحة الألوان والألوان. في عام 1979، قام بتنظيم أول معرض منفرد له في صالة عرض جزائرية. انضم إلى فنانين آخرين لتأسيس المجموعة المكونة من 35 شخصاً، ومن بينهم إيسياكم وتميم وخادمة ودينيس مارتينيز وسامصوم وكربوش ومسلي وعلي خوجة ولويل وسليم وزبير وبوردين وعمان (https://www.ziani.eu/ar/biographie).

في عام 1983، دعت الحكومة الجزائرية، برئاسة الشاذلي بن جديد، جميع الفنانين الوطنيين إلى إنشاء متحف مكرس لتاريخ البلاد، زياني يساهم في ذلك.بأعماله، عادة ما تكون كبيرة الحجم، ستثري مجموعات الحكومة أو المؤسسات الرئاسية. بعد عقد من الإنتاج على

أساس الموضوع التاريخي، ابتعد زياني تدريجياً عن التخصص والقيود التي تم إنشاؤها. كما يصفها تييري سزنتكا، في مقال كتبه في مجلة" Art Actualités Magazine: في الوقت نفسه، يهتم بموضوع حياة الأطفال، والأولاد، والخيال، مدركًا أن الكثير من التخصص يهدد بهدوء روحه الإبداعية للنوم. على عكس اللوحات التاريخية، المزدحمة للغاية، فهو يفضل المساحات الحرة التي تتم معالجتها في الضبابية، لإضفاء مزيد من العمق على مؤلفاته. "من الآن فصاعداً، سيتنوع موضوعه.

إن استخدام المفردات البلاستيكية الغنية، التي تتفاعل فيها الواقعية والواقعية والانطباعية وشبه التجريد ، تتيح من خلال لعبة التناقض بين الطائرتين الأولى والثانية طفرة الضوء الخاص للغاية الذي يميز أعماله. هذه تثري مجموعات المؤسسات الحكومية والرئاسية في الجزائر وفرنسا والمغرب والإمارات العربية المتحدة وفنزويلا وكوبا والأرجنتين والعائلة المالكة للمملكة العربية السعودية ، وهي موجودة أيضًا في العديد من المجموعات الخاصة حول العالم (نفسه ا.)

6. تحليل لوحة « festival de fantasias » "مهرجان الفانتازيا" حسب مقاربة "لوران جيرفيرو":

الصورة (01):Festival de fantasias.

المصدر: موقع pinterest بتاريخ 2021/06/18.

الوصف:

1.الجانب التقني:

1.1 اسم الفنان: حسين زياني؛

2.1 عنوان العمل: "مهرجان الفانتازيا Festival de fantasias".

3.1 تاريخ الانجاز: سنة 2008.

4.1 نوع الخامة: زيت على قماش.

5.1 الشكل والحجم: اللوحة مستطيلة الشكل أبعادها (146/114cm).

2.الجانب التشكيلي:

1.2عدد الألوان ودرجة انتشارها

ضم هذا العمل الفني عددا من الألوان المتنوعة؛ حيث ساد اللون البني بمختلف درجاته من خلال توظيفه في لباس بعض الشخوص والأحصنة كما غطى كامل الساحة الترابية التي تضم المهرجان؛ بالإضافة إلى اعتماد الفنان على اللون الأبيض بدرجة كبيرة خصوصا في تجسيده للجواد البارز في مقدمة اللوحة وأغلب ألبسة الفرسان؛ كما استعمل اللونين الأحمر والرمادي بصفة أقل لتكوين الزخارف المزينة لسروج الأحصنة؛ أما اللون الأسود فاستعمله بكميات قليلة لتحديد الأشكال وابراز بعض التفاصيل، كما نجد بعض الذهبي البارز في تطريز لباس الفارس صاحب الحصان الأبيض.

الصورة (02): توضيح الألوان السائدة في لوحة مهرجان الفانتازيا.

المصدر: تم استخراج الخارطة اللونية باستخدام تطبيق Color harmony.

2.2 التمثيل الأيقوني والخطوط

ضمت المستويات الثلاثة المكونة لهذا العمل الفني عددا من العناصر التمثيلية؛ تجلت في الشخوص التي وُزعت في مجموعات، كما تمثل العنصر الحيواني في الأحصنة التي برز ثلاثة منها في المستوى الأول من أصل عشرة، أما الأشكال الهندسية فبرزت الدائرة أعلى يسار اللوحة مجسدةً شكل "الدف" بالإضافة إلى أشكال البندقيات التي يحملها الفرسان الثلاثة في المستوى الأول مشكلة خطوطا مائلة تلعب دور القائد والموجه لنظر المتأمل لهذا العمل الفني، غالبا ما كانت خطوطاً وهمية تشكلت بفعل مواضع ووضعيات مختلف العناصر المكونة للوحة؛ فنجد الخطوط الأفقية سائدة أكثر، تليها الخطوط المائلة والمنحنية كما هو مبين في الصورة التالية.

الصورة(03): توضح الخطوط السائدة في لوحة مهرجان الفانتازيا.

المصدر:

6 الموضوع

1.2علاقة اللوحة/ عنوان:

اختار الفنان " حسين زياني" عنوان "Festival de fantasias " أي مهرجان الفانتازيا للتعبير عن عمله الفني؛ حيث نجد تطابقا بين العنوان ومضمون اللوحة الفنية فقد جسد الفنان لقطة واقعية لخصت أهم الأحداث التي تجري عادة في مثل هذه المهرجانات كما تسمى الفانتازيا (الباردية/ التبوريدة/ صحاب البارود..) فقد تعددت التسميات والمعنى واحد؛ حيث شاع استخدام هذا المصطلح عند العديد من سكان البحر المتوسط وبالخصوص سكان شمال افريقيا بمعنى "فن الفروسية" حسب الباحث الأنثروبولوجي بيار ديغار "pierre Digard" أن هذه الأخيرة _ الفروسية- ذات منشأ عربي- تركي- نوميدي وأن الفانتازيا هي النسخة المعدلة لها حيث أنها انتقلت من كونها محاكاةً للحروب إلى مظهرٍ احتفالي ديني أو مناسباتي اجتماعي. (بوطقوقة، مقدمة في تاريخ الفانتازيا، 2015، صفحة 158) ويتميز باجتماع العديد من الفرسان بلباسهم المميز في مكان مفتوح وجو احتفالي مبهج مستخدمين مختلف الآلات الموسيقية، الأشعار والرقصات الشعبية وهذا ما جسده "حسين زياني" في عمله.

2.3الوصف الأولي لعناصر اللوحة:

يضم المستوى الأول من اللوحة " Festival de fantasias" ثلاثة فرسان يمتطون جياداً في حالة ركض. يظهر على اليمين الفارس الأول على ظهر الحصان البني المسروج بسرج زُيّن بزخارف وخيوط حمراء على جلد أسود، يحمل الفارس بيده اليسرى بندقية موجهة نحو الأمام

ويمسك بالأخرى الحصان للحفاظ على توازنه؛ يليه الفارس ذو الجواد الرمادي مرتديا برنوسا أحمر اللون، وعلى رأسه شاشٌ أبيض اللون مثبت بقطعة سوداء بها زخارف ذهبية. أما على اليسار فنلاحظ الفارس ذو اللباس والحصان الأبيض متقدما على الفارسين السابقين بمسافة صغيرة، مقدما استعراضا ببندقيته بكلتا يديه محافظا على توازنه فوق الحصان بالرغم من سرعته وهذا ما توحيه لنا وضعية الحصان وكمية الغبار المنطلقة من الأرضية، أما بندقيته الموجهة بميل خفيف نحو الأعلى فهي تقود نظرنا إلى المستوى الثاني.

يظهر في المستوى الثاني من اللوحة وتحديدا على اليسار رجل جاثم يضرب الـ" دف" وحوله مجموعة مكونة من ثلاثة رجال يرقصون، أما الخلفية الأكثر ضبابية من المستوى الثاني فبها عدد كبير من الناس في وضعيات مختلفة بين المنحني، المائل، الذي يبدو بعضهم في حالة ركض...، أما في الجزء المقابل فنلاحظ في أعلى يمين اللوحة أربعة فرسان على جيادهم ثابتين في مواضعهم يشاهدون العرض الذي أمامهم. كما نلاحظ في أسفل يسار غطى اللون البني (يمثل الأرضية) المساحة دون وجود عناصر أخرى.

الصورة (03): توضح كيف تنتقل عين المتأمل في اللوحة.

المصدر: اعداد الإضاءة

نلاحظ استخدام إضاءة طبيعية المصدر، منطلقة من أعلى يسار اللوحة باتجاه الفرسان الثلاثة في مقدمة العمل وبتركيز شديد؛ وبذلك نتمكن من ملاحظة مختلف التفاصيل الصغيرة والكبيرة في لباسهم وهيئتهم بصفة دقيقة؛ كما نلاحظ إضاءة أقل كلما انتقلنا إلى المستويات

الأخرى في اللوحة كما يسود العمل عموما مسحة ضبابية بدرجة من البني الناعم تغطي مختلف أجزاء اللوحة مبرزة طبيعة وخصوصية المكان الذي يقام فيه المهرجان.

الصورة(04): توضيح مصدر الإضاءة في اللوحة.

المصدر: اعداد

II.بيئة اللوحة:

I.الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

إن المتلقي للعمل للوهلة الأولى تجذبه تلك المسحة الاستشراقية التي تغطي اللوحة بفعل الضبابية الساحرة للألوان إلا أنها تنتمي في الحقيقة إلى أسلوب الواقعية المفرطة، حيث تميز بجملة من الخصائص أهمها الموضوع المعالج المعبر عن واقعه الاجتماعي والمستمد من الموروث الشعبي حيث صور الحدث بكامل تفاصيله مبرزا الطابع الاجتماعي السائد من مظاهر الاحتفال، الروابط الاجتماعية التي تجمع أفراد هذا المجتمع الممارس لمثل هكذا النشاطات، أما من الناحية التقنية فنلاحظ أن الفنان "حسين زياني" أبدع في إظهار أدق التفاصيل خاصة فيما يتعلق بالعنصر المحوري للعمل _ نقصد الفرسان الثلاثة_ فلو تأملنا العمل مليا لاعتقدنا أن العمل عبارة عن صورة فوتوغرافية عالية الدقة خصوصا إذا تعلق الأمر بتجسيده للأحصنة وكيف بدت أجزاؤها غاية في التناسب والانسجام وطريقة إبرازه لعضلاتها وهي في حالة حركة وحتى كيفية نقله لملمس جلدها في صورة تشكيلية جعلها شبيهة تماما للواقع _إن لم نقل مطابقة له_.

II.علاقة اللوحة/ فنان:

عُرف الفنان " حسين زياني" باهتمامه الكبير بمواضيع الأعمال التي يبدعها، حيث يحرص على أن تكون مستمدة من الواقع المعيش غنية بالرموز ذات الأبعاد الدلالية التي تربطه بتاريخه وهويته، وبالتالي فعمله لا يقتصر على تصوير الواقع فحسب بل يربطه بهدف أساسي وهو خدمة المجتمع الذي ينتمي إليه؛ فهو يصنف ضمن ذلك النوع من الفنانين الذين تنحصر أعمالهم ضمن " النظرية الانعكاسية التي تؤكد العلاقة الجدلية بين الفنان والمجتمع، وهي نظرية تأثير

وتأثر وترى أن الفن مرتبط بالتاريخ والأرض والمجتمع والحضارة والثقافة والدين والأخلاق وله وظيفة إصلاحية تعليمية تنويرية." (قجال، 2017) وما نلاحظه في هذا العمل هو تجسيد لهذا المبدأ؛ حيث صرح الفنان في العديد من المقابلات الصحفية مدى تفانيه وشغفه في إبراز ملامح الهوية الثقافية الجزائرية في أعماله الفنية من خلال إثراءها بمختلف عناصر الهوية من لغة، ألوان مميزة للبيئة الثقافية الجزائرية (لوحة ملكة التوارق)، شخصيات تاريخية والتي تعد أيقونات مميزة للهوية (مثل لوحة الأمير عبد القادر)، بالإضافة إلى تضمين الأعمال مختلف الرموز الخادمة لهذا الهدف.

يتجلى توظيف بعض هذه الرموز في موضوع اللوحة _محل الدراسة_ من خلال الموضوع العام وهو الاحتفال الشعبي وما يتخلله من مظاهر الرقص، الاستعراض، الفرح...؛ بالإضافة إلى اللباس بمختلف قطعه وأبرزها " البرنوس والشاش".

III.القراءة التضمينية:

إن الهدف من القراءات السيميولوجية عامة هو الكشف عن المعاني والدلالات التي تحملها مختلف العلامات المكونة للصورة/ عمل فني، وانطلاقا من هذا سنعمل على محاولة إعطاء معاني لما حملته لوحة" Festival de fantasias" بالاعتماد على مختلف المرجعيات الثقافية المحلية، وتختلف معاني العناصر وأهميتها حسب موضعها، حجمها، وضعيتها مقارنة بعناصر أخرى ...

إن العنصر الأكثر بروزا في هذا العمل الفني هو " الفرسان الثلاثة" حيث أن موضعهم في العمل كان في النقاط الذهبية جذبا عين المتأمل. إضافة إلى تسليط الضوء عليهم بصفة مباشرة وبالتالي سنتطرق لأهم المعاني التي تحملها هذه العلامات.

الصورة(05): إبراز موضع العنصر الأساسي في اللوحة.

المصدر: اعداد

1.دلالات الألوان المستخدمة في اللوحة

طغى على هذه اللوحة اللون البني بمختلف تدرجاته والذي يعبر عن الاستقرار والهدوء؛ القوة الفعالة والمؤثرة والانتماء، وقد تطابق الدال بمدلوله حيث حمل معنى أساسي معبرا عن ماهيته، حيث أن لون التربة في الأصل بني، أي يعبر اللون هنا بالدرجة الأولى على طبيعة الشيء المعبر عنه (الأرض).

أما الأحمر فقد وظفه الفنان في برنوس الفارس ليعبر بذلك عن الإثارة، القوة، الشدة، الدفء والحرارة، ويوحي بالعواطف العميقة والقوية التي يحملها الفارس تجاه وطنه وتجاه الهدف الذي يسعى للوصول إليه كما يوحي بالحركة المستمرة وهذا ما أكده شكل البرنوس المنساب باتجاه الريح. يعبر اللون الأحمر أيضا على الانتماء، الشجاعة، الريادة و القيادة والتحدي وهذا ما تجسد من خلال وضعية الفارس الموحية بالإقدام والاندفاع بشدة. يستعمل اللون الأحمر في الثقافة الأمازيغية القديمة في مختلف الطقوس السحرية والاعتقادية وكذا في الجانب الحياتي الذاتي حيث تتعدد استعمالاته في الملابس والزرابي وكذا الأواني، أما من الناحية الدلالية فهو يحمل عدة معاني حيث يرمز للدم والحيوية التي تعد مصدرا للحياة، وكذا لإبعاد الشر وجلب الخير. (مرادي، 2021، صفحة 225).

يرمز اللون الأبيض للنقاء والطهارة والصدق وغالبا ما يقترن مع شعيرة الحج فهو لباس الإحرام، وبما أن أغلب الفرسان يرتدونه عند القيام بهذه العروض المحاكية للمعارك فهم بذلك يجعلون هذا الحدث على مستوى عال من القدسية والتقدير، فاللون الأبيض في الثقافة الأمازيغية يعبر عن التقديس و التبرك والاستبشار بالخير "وإذا اقترن اللون الأبيض مع اللباس فهو دلالة الترف، الثقة، الأمانة ورفعة القدر." (نفسه ا.، صفحة 227) ويتعزز هذا المعنى عند اقترانه باللون الذهبي فهو لون ارتبط مُنذ القدم بالطبقات الملكية و يعبر عن السلطة والجاه والمكانة الاجتماعية المرموقة فقد استخدم في شكل خيوط ذهبية طُرز بها لباس وشاشية العديد من الشخوص في هذه اللوحة.

إن توظيف ثلاثة ألوان مختلفة للجياد يحمل معنى التنوع والثراء والاختلاف المميز لطبيعة هذا المجتمع وكذا تنوع ثرواته.

حملت الخطوط والموجهة الموظفة في هذه اللوحة الفنية العديد من الدلالات حيث تعبر الأفقية منها على الثبات والاستقرار والسكينة، أما العمودية فهي تعزز معنى الشموخ والرفعة والرقي والمكانة العليا خصوصا عند ارتباطها بالفرسان، أما الخطوط المنحنية فقد أضافت بعض الحركة والمرونة.

1.الإضاءة:

الإضاءة ملازمة لعملية التصوير وهي تقوم بالتغير في المظاهر الخارجية للأشياء وهذا هو مفتاح وظيفتها الشعرية وتكمن في ثلاثة دعائم. تتمثل الدعامة الأولى في الكمية فكمية الضوء لها تأثير جمالي على حسب الحاجة والهدف من توظيفها، اللون: فالأضواء تختلف ألوانها ومصادرها وإسقاطاتها أما التوزيع: فهو يعنى بكيفية توزيع الإضاءة على مناطق التمثيل توزيعا سليما للمظاهر المصورة.

وُظفت الإضاءة بطريقة خادمة للمضمون؛ حيث كان ذلك بناء على الاعتماد على عاملين أساسيين هوما " المصدر والهدف"، فقد لعبا دورا بالغ الأهمية في تحديد ألوان ومادة كل العناصر(لباس؛ أحصنة، ملامح...) كما يعمل على بيان أنواع الملامس وظهر ذلك جليا في كيفية إبراز ملامس الأحصنة — على سبيل المثال لا الحصر- وكذا صفاتها، كما أن الإضاءة تكشف عن الجو العام للفضاءات الواسعة وكيفية توزيع العناصر وكذا نقلها للإحساس بالأحدث بصفة عامة وتفاصيلها الدقيقة على وجه الخصوص. فيقول جيل دولوز: "إن ثنائية (اللمسي-البصري) تنتمي دائما للمرئي أي للضوء بل إن ما يُحدث آثارا ماديّة ليس الشعور اللمسي بل إن أثر الإضاءة هي التي تدعو للقيام بمسار لمسي للفضاء." (أسعد، 2010، صفحة 48).

إن الإضاءة المركزة في المنتصف والتي كانت من أعلى اليسار وموجهة نحو الأسفل تدل على التركيز على أهمية الحدث، والكشف عن خصوصيته ، وإعطاء الشخصيات المضَاءة قيمة أي أنها فاعل أساسي في تطور الحدث وبالتالي الحفاظ على الموروث؛ كما يعبر ذلك النور المنبعث من أعلى يسار اللوحة عن مجد ما أو هدف سامي يسعى إليه أولئك الفرسان بشغف كبير.

1.دلالة اللباس

أبرز القطع التي تميز الفرسان في هذه اللوحة وهي " البرنوس" ويعد من أعرق وأقدم الثياب التي يتميز بها الرجل الجزائري فهي عادة ما تصنع من وبر الجمال وهو أنواع (البرنوس الأشعل، البرنوس الأبيض، البرنوس الوبري...) ولكل نوع استخدامه الخاص ومناسبته التي تستدعي ارتداءه فيها، أما فيما يتعلق بمعناه فالدلالة عادة ما ترتبط بشيء وبحدث معين، وبتكرارها والتعارف عليها تصبح رمزا، كذلك هو الحال مع "البرنوس" فقد كان قديما لباس الرجل الثائر والمجاهد، وبالتالي أصبح يدل على الرجولة والشهامة والشجاعة والإقدام؛ كما أنه يعبر عن الرجل الأصيل ابن بيئته والمحافظ على أصالته وهويته.

أما الشاش فهو عادة متوارثة من زمن التواجد العثماني في الجزائر حيث يضع الرجل عادة كفنه الأبيض فوق رأسه مشكلا به شكلا دائريا، وهذا كان دلالة على إيمان الإنسان بالموت واستشعاره لمدى قصر الحياة واستعداده للقاء ربه، لكن مع مرور الزمن أصبح القماش المستعمل في تكوين الشاش أقل حجما مقارنة بالأول كما ارتبط بمعنى الحكمة والوقار.

1.دلالة الشخصيات:

يقول فيليب هامون أن الشخصية " علامة يجري عليها ما يجري على أية علامة أخرى، أن وظيفتها وظيفة اختلافية، أنها علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد. (فيصل، 2010، صفحة 217)

إن الشخصيات الرئيسة الموظفة في هذه اللوحة تحمل معاني مستمدة من التراث والثقافة المشتركة لهذا المجتمع والمتعارفة عليه بحث جعلت من مكانة الفارس متساوية ومفهوم الرجولة والشهامة والقوة. في الجدول أدناه سنعمل على تحليل شخصية الفارس حسب المنظور التحليلي لفيليب هامون وكيفية تقسيمه لأنواع الشخصيات وأبعادها.

الجدول رقم (05): تحديد سمات الشخصيات الرئيسة وأدوارها.

الشخصية	نوع الشخصية	دور الشخصية	أبعاد الشخصية		
			البعد الفيزيولوجي	البعد الاجتماعي	البعد النفسي
الفارس	شخصية مرجعية اجتماعية (بحث ساهم المجتمع وثقافته في جعلها مرجعا) تمثل فردا ينتمي للمجتمع الجزائري	كان لها دورين، الأول أنها تعد شخصية فاعلة حيث تساهم بشكل قوي في الحدث (فعل الاستعراض وابراز ملامح وسمات الفانتازيا الشعبية)، أما الثاني فقد كان دورا مستقبلا أي استقبلت تأثيرات خارجية وهو ذلك الدور الذي كُلفت به وخمله اياها المجتمع	شاب محارب قوي البنية ذو مظهر تقليدي يظهر بلباس تقليدي	من خلال البعد الفيزيولوجي يمكن استنتاج مكانته الاجتماعية مرموقة، ينتمي للطبقة محافظة، ميسورة .	مغامر، ثائر شجاع، مقدام

IV. نتائج التحليل

من خلال ما سبق ذكره نتوصل إلى مجموعة من النقاط تتمثل في:

- يظهر هذا العمل الفني للفنان "حسين زياني" كما وفيرا من التفاصيل الدقيقة والمتنوعة التي تعطي فكرة عن الموروث الثقافي الغني وخاصة مهرجانات الفانتازيا التي تعد واحدة من بين العديد من العناصر المشكلة للهوية الثقافية الجزائرية.
- رغم أن العمل الفني من حيث الموضوع وحتى التسمية موجود ومعالج من طرف العديد من الفنانين ونأخذ _على سبيل المثال لا الحصر _ عمل الفنان اوجين دولاكروا، لوجدنا تشابها نوعا ما بين لوحة "Arabe fantasias " و لوحة حسين زياني festival de fantasias من حيث التكوين حيث نجد في مقدمة اللوحتين مجموعة من الفرسان متجهين من اليمين نحو اليسار بالإضافة إلى تلك المسحة الضبابية التي تميز خلفية العملين فنجد أن العمل — محل الدراسة- من ناحية الموضوع مكرر. إلا أنه تميز بنوع من الخصوصية من خلال تركيزه على التفاصيل المميزة لهوية الفارس الجزائري واظهارها في مختلف العناصر المكونة للعمل الفني.

الصورة(06) لوحتي فانتازيا لدولاكروا وحسين زياني

المصدر: موقع pinterest بتاريخ 2021/06/18.

_ إن التركيز على إبراز تفاصيل اللباس الرجالي الجزائري وطريقة الاحتفال في مثل هذه المهرجانات يعطي أهمية كبيرة للثقافة والهوية الثقافية الجزائرية يؤكد على تنوع وتعدد مصادرها وأشكالها وغنى معانيها؛ كما أن تأصيل الحدث وتوثيقه عبر الأعمال الفنية التشكيلية يلعب دورا مهما في الحفاظ على هوية المجتمع.

خاتمة:

إن التراث هو تراكم خبرة الإنسان في حواره مع الطبيعة، وحوار الإنسان مع الطبيعة إذْ يعني التجربة المتبادلة بين الإنسان ومحيطه، وهذا المحيط الذي يضم حتى الإنسان الآخر فرداً كان أم جماعة التراث يعني كل مفهوم يتعلق بتاريخ الإنسان في تجارب ماضيه، وعيشه في حاضره، وإطلالته على مستقبله.

ما يسعنا إلا القول أن دراسة احتفالية ومهرجان الفانتازيا يعد حتمية لمراجعة الذاكرة التاريخية التراثية لاحتفالية الوعدة، وعن أصل المهرجان، والاحتفالات والعادات والطقوس، التي تجري عادة في الأيام التي تتلو الوعدة وبالتالي يمكننا القول أنه نسق طقوسي شديد التعقيد وموغل في القدم، لا يزال ممارساً في عدة مناطق للقطر الجزائري.

لقد قمنا من خلال هذه الدراسة، بتحليل مهرجان الفانتازيا، وخصوصيته، والوقوف على أبعاده وموضوعته وكذا علاقاتها الداخلية(أوجه التشابه والاختلاف) في الاحتفالية بين مناطق الوطن.

من خلال هذا العمل التشكيلي الذي تميز بنوع من الشبه التجريدي والرمزية تمكن الفنان حسين زياني أن يعكس لنا حدثا يميز الشعب الجزائري كل سنه وهو الاحتفال مهرجان الفانتازيا من خلال مختلف الخطوط ومنتقيا مجموعة من الألوان لتوصل الرسالة بطرقة جيدة من خلال فك دلالتها، هو حدث أبرزه من خلال لوحة تضمنت كل معاني القوة والنصر والسلطة، عمل عكس لنا صفات هذا الشعب وخصائصه، فبرع الفنان في طرح فكرته من خلال لوحة « festival de fantasias ».

رغم الأهمية القصوى التي يحتلها مهرجان الفانتازيا في الحياة الجزائرية، فإنها تبقى ظاهرة فنية ارتجالية تفتقر إلى النص ولا تقوم على التدوين، مثلها مثل باقي الفنون الشعبية

الأخرى،وما يتميّز به مهرجان الفانتازيا، أنه يقام نهارا بمشاركة شباب يرتدون اللباس التقليدي الجزائري، تخليدا للمعركة ويسير الفرسان مع جيادهم مع فرقة فلكلورية في بعض الأحيان.

وبالتالي لا بد أن تكون لدى الدارسين والباحثين خُطة إستراتيجية لإنقاذ هذا التراث عامة،مهرجان الفانتازيا بصفة خاصة، من خطر ومغبة النسيان والزوال، وإعادة دراسته وتحليله، وقياسه وتفسيره، كما يدرس حاضر المهرجان وليس ماضيه، إذا أردنا بقاء هذا التراث بيننا، وحفاظا على الذاكرة الجمعية.

قائمة المراجع :

1. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، (مادة شكل).
2. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مادة (ورث)، مج2، دار صادر، بيروت، لبنان، دت.
3. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، مادة (ورث)، تح:عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دت، ج6.
4. الأحمر، فيصل (2010)، **معجم السيميائيات**، الجزائر، منشورات الاختلاف.
5. الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، تحقّيق : محمد باسل عُيون السرد، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1 ج1، 1998، (مادة شكل).
6. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984
7. جاك، فونتاني (2010)، **سيمياء المرئي**، علي، أسعد (ترجمة)، دار الحوار، سورية، ط.02 .
8. سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء، القاهرة، دار المرجاح، الكويت، 2000.
9. شريف كناعنة، دراسات في الثقافة والتراث والهوية، ناديا للطباعة والنشر والتوزيع، رام الله، فلسطين، 2011
10. صفوت كمال و أسعد نديم ، الثقافة الشعبية ، مجلة فصيلة علمية متخصصة ، السنة 04، العدد 15، (فن الجربة ، اللؤلؤ و الدموع ، الحرف اليدوية في حكايات بلاد الشام) ، التنقية ألطباعي للمؤسسة العربية للطباعة و النشر ، خريف 2011، البحرية .
11. طلال معلا، التراث الثقافي غير المادي؛ تراث الشعوب الحي، مجلة أوراق دمشق، ع4، مداد مركز دمشق للأبحاث والدراسات، سورية، 2017.
12. عبير قريطم، الأنثروبولوجيا والفنون الشعبية، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 2010.
13. مبروك، بوطقوقة، (2015)، مقدمة في تاريخ الفانتازيا، **مجلة الفكر المتوسطي.**
14. مداني كلتومة أمينة، بومحراث بلخير فن الفانتازيا مكوِّنا للسياحة الثقافية، دراسة أنثروبولوجيا، مجلة المعيار، الجزائر، مجلد: 25، عدد : 56، 2021.

15. محمد عباس إبراهيم، الثقافة الشعبية؛ الثبات والتغير، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2009.
16. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.
17. مسيكة، مرادي (2021)، رمزية الألوان في الفن الأمازيغي، **مجلة أنثروبولوجيا**، م.7، ع..1
18. نادية، قجال (2017)، أساليب اثبات الهوية الثقافية في الفن التشكيلي الجزائري، **مجله جماليات**، الجزائر، ع..2
19. الموقع الالكتروني : https://www.ziani.eu/ar/biographie.

الجدّ والهزل في الخطاب الفكاهي وآليّات إنشائه لدى علي الدوعاجي (سهرت منه الليالي نموذجا)

The seriousness and humor of the humorous discourse and the mechanisms of its creation At Ali Al-Douaji. ("sleepless nights "as a model)

د. صبيحة جمعة (أستاذة مساعدة بالمعهد العالي للدراسات التطبيقية في الإنسانيات بزغوان - جامعة تونس / تونس)
البريد الالكتروني: Sbiha.djemaa@gmail.com

الملخّص:

يتمثّل عملنا في إثبات المنطلقات الجدّيّة في النصوص الهزليّة لدى عليّ الدوعاجي. فقد كان الرجل ملتصقا جدّا بالسياقات الاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة التي ميّزت عصره، عايش مآسيه فجاءت المواضيع في نصوصه الهزليّة رجع الصّدى لأمراض ذلك المجتمع من حدود الأسرة إلى الحيّ فالمدينة إلى البلاد قاطبة. وهي مواضيع اليتم والفقر والجهل وإذلال المرأة والاضطهاد الاستعماريّ للشعب التونسيّ آنذاك. لكن الدوعاجي عالج كل تلك المآسي بأسلوب مخالفا المدَّ المأساويّ لقتامة تلك الحياة، جاعلا من المأساة ملهاة، متوسّلا بآليّات في الكتابة ميّزت خطابه الفكاهيّ.

ذاك ما سنركّز عليه بحثنا مسترفدين بأفكار بعض من نظّروا في الضحك والإضحاك لاسيّما الجاحظ من القدامى والفيلسوف بركسون من المحدثين.

الكلمات المفاتيح: الجدّ — الهزل — الخطاب الفكاهي — الإضحاك — آليات الإنشاء.

Abstract:

Our work is to prove serious premises in Ali Al-Douaji's comic texts. The man was very attached to the social, cultural and political contexts that characterized his time. He lived through his tragedies. They were the themes of orphanhood, poverty, ignorance, humiliation of women and colonial persecution of the Tunisian people at the time. But Douaji tackled all those tragedies in a manner contrary to the tragic tide of that life's darkness, making the tragedy a distraction, begging for writing mechanisms that characterized his humorous discourse.

That's what we're going to focus on, drawing on the ideas of some of those who looked at laughter and laughter, especially the old Jahiz and the modern philosopher Berkson.

Keywords: serious - Humor - Humorous Speech - Laughter - Creation Mechanisms.

.

تمهيد:

يقوم عملنا على تدبّر ظاهرة الإضحاك في الخطاب الأدبيّ الذي يكون فيه التفكّه معبرا إلى مقصد آخر: نعني أن يكون الإضحاك حاملا إلى الجدّ بأقدار متفاوتة قد تبلغ بمعاني الخطاب أبعادا تصير معها القهقهة شهيقا والضحك بكاء مرّا وقد يكون الترتيب معكوسا: فمن تراكم المآسي واشتداد القلق تنبجس الابتسامات وتنطلق الضحكات. و في عالم تملأه التناقضات بين جميل وقبيح ينشأ الإضحاك(p.scudo, 1840, pp34 - 58).

وما يعنينا من هذه الإشارة إلى العلاقة بين ما يُضحك وما يُبكي أنّ الظاهرتين تجتمعان في خطاب واحد وجهه هزل مضحك وقفاه جدّ فيه من المرارة ما يُبكي. فهو خطاب يتشرّب مرارته من مآسي الفرد ومجتمعه ويحوّلها إلى معان فكهة مضحكة تروّح على النفس وتُطربها فتنسيها كآبتها ولو إلى حين(grojnowski, 1971, pp3- 13). كذا تتجلّى أقصوصات عليّ الدوعاجيّ (1909 — 1949) - أحد كتّاب جماعة تحت السور ورائد الأدب الفكاهي في تونس - التي نشرت تحت عنوان " سهرت منه الليالي" (المدني، 2010)

وليس اعتباطيّا أن نجمع بين الضحك والإضحاك في بحثنا بل هو جمع قصديّ اقتضته طبيعة الموضوع الذي تخيّرناه: فالضحك في حدّ ذاته يتجلّى ظاهريّا في تعبير ماديّ نعني في حركة فيزيولوجيّة شكلا وانفعاليّة أصلا قد يظهرها السماع أو المشاهدة في ما بين الابتسامة والقهقهة. وقد يحدث الأمر تلقائيّا أو تكلّفا. أمّا الإضحاك فتعني صيغته الصرفيّة (إفعال) الحملَ على الضحك أو الدفع إليه بقصد من المضحك. فمشكليّة موضوعنا تقوم أساسا على هذه القصديّة أي قصديّة الإضحاك، وكذلك على وسائل تحقيقها في الخطاب الفكاهيّ الذي اخترنا نموذجه من أدب الدوعاجيّ.

أمّا الجدّ فقد استثمرنا دلالته في عملنا هذا على أساس العلاقة التقابليّة بينه وبين الهزل، في حدود المعنى الذي تطفح به الدرجة الأولى من الدلالة (الجرجاني، 2004) عندما نكتفي بالقدر الأدنى من التعريف، فنقول: الجدّ هو عكس الهزل" أو أن نقول" الهزل عكسه الجدّ".

أمّا اختيارنا لمجموعة " سهرت منه الليالي" فمردّه إلى مدى استجابة ذلك النموذج لتمثّلنا مسألة الإضحاك في الخطاب الفكاهيّ وإلى مدى وضوح العلاقة بين الهزل والجدّ في تلك المدوّنة كما أنّها تعكس مدى التصاق الدوعاجيّ بعصره الموبوء بمآسي بلاده وأمراض مجتمعه وما ترتّب على ذلك من ردود فعل تجلّت في نشاط جيل من الأدباء والمفكّرين المصلحين والصحافيّين الغيورين ملؤوا الحياة الثقافيّة والأدبيّة بنتاج وافر كان للدوعاجي منه نصيب ، وحّد بينهم وعيهم بما تعانيه بلادهم من قهر الاستعمار الغاشم الذي أوقع البلاد التونسيّة في جهل فضيع وفقر مُتقع وانخرام اجتماعيّ أصاب كلّ شرائح المجتمع: فذاق العمال منه كل صنوف المرارة وحرمت المرأة من كل ما يؤهّلها لتكون في مرتبة البشر، فأفرز المجتمع تحت وطأة مآسيه جيلا مناضلا، من أبرز

وسائل نضاله فنون الكتابة الناقدة عبر الفكاهة الساخرة والإضحاك حتى غدت الفكاهة والسخرية وجهان لعملة واحدة فـ**"الفكاهة والسخرية فنَّان متَّحدان متآلفان ومتلازمان، لا غناء لأحدهما عن الآخر، عدا أن السخرية تأتي أحيانًا غير مضحكة، تعوِّل على النقد والإيلام وحدَهما، وتدع التفكُّه جانبًا، وكذلك يندُر أن تأتي الفكاهة خاليةً من السخرية" (وئام، 2010)**

لذا كثرت الجرائد الهازلة وملأت الحياة الفكريّة والأدبيّة، فأثبت الخطاب الساخر قدرة أصحابه عل استحضار آليات الإضحاك وأساليبه (المدني، 2010، صص42 — 47) التي أثبتت قدرتها على إنشاء الضحك وصناعته صنعا تحوّلت معه السخرية إلى جدّ وصار الهزل وقارا وأصبح التفكّه مبضعا يُشرّح جسم المجتمع الموبوء ويكشف عن أمراضه وأسباب علله.

وقد رأينا أن نركّز عملنا على استجلاء آليات الإضحاك تلك وعلى ممارستها إنشاء الخطاب الفكاهيّ بما يجعله مسبارا يتسلّل إلى أعماق المجتمع حيث مكمن المآسي والأمراض فيُفتر الضحك آلام الناس ويُسكّن التفكهُ أوجاعَهم ويعمل المبضعُ والمسبارُ عملَهما في استئصال ما فسَدَ فيتموقع الضحك بين واقع حزين وآخر جميل مثاليّ(courdaveaux, 1875, p47) .

ورأينا أن نتوخّى في عملنا منهجا اقتضته طبيعة النصوص يتمثّل في مباشرة مع المادة الأدبيّة المعتمدة على ضوء التنظير الفلسفيّ والنفسيّ والاجتماعيّ الذي انتقى قدرا من نصوصه الفيلسوف (الفرنسي هنري برغسون كتاب) وسمه ب" الضحك (برغسون، Henri Bergson.(1987

ضمّ برغسون في مؤلّفه ذاك آراءه إلى آراء العلماء الذين سبقوه في تناول ظاهرة الضحك والإضحاك وما يتعلّق بها من الأبعاد النفسيّة والاجتماعيّة. ورغم قدم الكتاب إذ نُشر سنة 1924 تحت عنوان le Rire (bergson, 1924) فإنّه لا يزال معتمَدا مرجعا أساسيّا في البحوث المتعلّقة بمسألة الضحك رغم ما صدر بعده من تآليف في ذات الموضوع. لذا انتقينا من كتاب برغسون قدرا من النصوص والفقرات ذات الصلة المباشرة بالضحك من حيث هو تعبير عن انفعال وتأثّر وممارسة قصديّة لإحداث تأثير نفسيّ أو تغيير اجتماعيّ فيصير الإضحاك أداة فعّالة في تحقيق ذلك التغيير انطلاقا من ذات المضحك نحو المضحوك منه. وممّا انتقيناه من الأفكار الواردة في كتاب برغسون أسّسنا مهادا نظريّا لعملنا ننطلق منه ونرتفع به إلى الخطاب الأدبيّ الفكاهيّ أي إلى مدوّنة عليّ الدوعاجيّ "سهرت منه الليالي"، لاستجلاء وسائل الإضحاك وآليات إنشائه من لدن صاحب المدوّنة، فنتبيّنَ مدى التأثير الذي يمارسه الضحك باعتباره عملا يتنزّل في دائرة "الهُزء" و"الهزل" و" السخرية" أي في ما جرت به العادة إلى اعتباره معاكسا للجدّ. لكن قد يصبح الهزءُ عبر الإضحاك عينَ الجدّ إذا ما كانت منطلقات الهازل الساخر المضحك تتجاوز حدّ الإضحاك الممتع إلى صرامة الجدّ ومرارته أحيانا.

لذا وبناء على ما تقدّم أنجزنا عملنا حسب مراحل رأيناها مناسبة لطبيعة الموضوع:

1 — وضع مسألة الضحك والإضحاك في السياق النظريّ الذي اعتمدناه مهادا ركزنا عليه البحث (نصوص برغسون)

2— السياق الاجتماعي والثقافيّ الحافّ بالدوعاجيّ الفنان (المؤثرات المباشرة).

3 — الدوعاجيّ الأديب الساخر: إنشائيّة الإضحاك (آليّاته وأساليبه):

أ - المواضيع المختارة وأسباب اختيارها.

ب — الشّخوص المتفاعلة (اختيارها حسب الأدوار المجعولة لها)

ج — آليات الإضحاك وأساليبه:

- الإضحاك عبر المواقف الركحيّة واختلال التوازن في الحوار.
- بساطة اللغة معجما وتركيبا.
- عدول اللغة إلى غي ما جُعلت له.
- ألوان التصرّف في المجاز.
- إكراه اللغة على تحمّل ما لا يناسبها من المعاني.
- التصرّف في التراكيب اللغويّة بما لم تجر به الأعراف والقواعد.
- الحركات الركحية الكاريكاتورية لإبراز عيوب الأفراد.
- كلام واحد يحيل على أكثر من سياق (اختلاف السياقات رغم وحدة المعنى)
- انزلاقات الكلام (تحويل الجليل من المعاني إلى الحقير منها)
- ارتداد المواقف.
- تجاوز دلالة المشاهد المألوفَ أو المنتظر أو المتوقّع منها.
- الخلط بين ألفاظ من حقول دلالية متباينة.

4 — تقييم الشخصيّة الفنية لعليّ الدوعاجيّ الأديب الساخر: نظام النشاز أو نشاز النظام عبر جدليّة الهزل والجدّ في الخطاب الفكاهيّ لدى الدوعاجيّ.

بعد هذا العرض لمجمل مراحل البحث ومفاصله ندخل مرحلة التفصل والتحليل.

1 - وضع مسألة الضحك والإضحاك في السياق النظريّ:

من المقولات الأساسيّة التي صدّر بها برغسون كتابه " الضّحك" ما نسبه إلى الفلاسفة حسب تعبيره :" كثيرا ما عرّف الفلاسفة الإنسان بأنّه حيوان يعرف كيف يضحك" (برغسون، 1987، ص10)ويعقّب برغسون على قولهم ذاك "وكان بإمكانهم أيضا تعريفه بأنّه حيوان يُضحّك"(برغسون، 1987، ص10).

فالضحك إذن حسب ما جاء في هذين القولين ليس فعلا دالا على مجرّد الانفعال والتأثّر فحسب وإنّما يدلّ على الوعي بما يحفّ بفعل الضحك من مؤثرات وعوامل ودوافع ومسببات مختلفة،

فالضحك عمليّة بسيطة من جهة كونها، في ظاهرها، تعبيرا ماديا فيزيولوجيّا بل إنّها إجراء عميق الأغوار شديد التعقيد يتصل في جوهره بعوامل الإدراك في الإنسان وبمهيئات الوعي بذاته وبعلاقاته بمحيطه وهي أمور جدّ متشعّبة وفي نسيج العلاقات بين الإنسان ومحيطه يمكن للإنسان أن يُضحّك أي أن يُحدث الإضحاك في الآخرين. فالضحك إفراز اجتماعيّ يمارسه فرد استقطابيّ بإمكانه أن يحدث في الناس ردود فعل تتجلّى في الضحك الذي أحدثه فيهم يعني ذلك أنّ المقتدر على الإضحاك إنسان "فذّ" في مجتمعه متميّز بقدرته على الهزل والفكاهة لذا يقول برقسون " إنّ الهزل في أصله ينبثق عن الحياة الواقعيّة ويقترب شيئا فشيئا من الفنّ"(برغسون، 1987، ص10). فالصلة التي تربط "المضحّك" بسياقه الاجتماعيّ هي الفنّ. فبين برقسون وغيره من الفلاسفة إجماع على انّ الإضحاك يتنزّل في دائرة الفنون على اختلاف وسائل التعبير عنها ، والأدب أحدُها فأن يكون الدوعاجيّ هازلا متفكّها مضحّكا فإنّه اكتسب قدرته على ذلك من فذاذته أي تميّزه بإحداث الفنّ وفنّه الإضحاك حسب الرأي الذي تقدّم. ولا يحدث الإطراب أو التأثير في متقبّلي ذلك الفنّ إلاّ إذا تجاوب الفنانُ المضحِك مع متطلّبات الحياة المشتركة التي تربط الفرد بالجماعة .

ويرى برغسون أنّ الفنّان الساخر ينطلق في " إنشائيّة " الإضحاك من أمراض مجتمعه، فيقوم بتعرية ما تخفّى منها والكشف عمّا كان متستّرا، أي أنّ الأدب الساخر وسيلة للكشف عن أمراض الناس المضحَكُ عنهم، وبالإضحاك يُفتح بابُ العلاج. يقول برغسون:" السخرية [المضحكة] هي عمليّة تحديد البشاعة في الشيء الذي نرفض أن يكون بشعا والضحك عقاب على البشاعة فيجب أن تزول حتى لا يتمادى الإضحاك. فبالإضحاك نحول دون تيبّس البشاعة في الفرد وفي المجتمع... فالضحك صوت إصلاح يرفعه المجتمع على رأس كل فرد شاذّ عنه وقد ينزاح إلى أن يكون صوت إهانة محتملَة تلك هي وظيفة الضحك... فالمضحوك منه يقع خارج الدائرة الاجتماعيّة"(برغسون، 1987، ص91). ويعتمد برغسون نماذج من الذين شذّوا عن مجتمعاتهم وبقوا خارجين عنها وسلّط عليها بعضُ الفنّانين من الأدباء وغيرهم سوط السخرية والإضحاك ليحصروهم في الحدود التي تجعل مجتمعاتهم في منأى من مخاطر تسرّب وباء البخل إليها (برغسون، 1987، صص91 — 95).

ويربط برغسون بين الإضحاك بالكلمة أي ما يمكن أن يحمله الأدب الساخر كما هو الأمر لدى الدوعاجيّ، وبين فنّ التصوير ما يوسَم منه بالكاريكاتور، فكلاهما نعني السخرية بالكلام والسخرية بالأشكال أو بالصورة يقوم على استحضار التشويه غير المرئيّ أو غير المصرّح به إلى تشويه مرئيّ أو مصرّح به حتّى يحدث الإضحاك ويقع الفصل بين السليم والعليل. يقول برغسون في الكاريكاتور :" هو فنّ يكشف عن الشيطان الذي دفنه الملاك" (برغسون، 1987، ص24). ويجب أن لا نغفل أمرا مهمّا في هذا المعنى وهو أنّ عليّ الدوعاجي لم يكن

يُضحك بأدبه فقط وإنّما كان يُضحك برسومه الكاريكاتوريّة وإن لم يشتهر بها كما اشتهر بأدبه الساخر(المدني، 2010، صص ""356 - 375). ويمكن أن نضخّم هذا القسم النظريّ بأفكار برغسون وأفكار غيره من الفلاسفة التي ضمّها كتابه " الضحك "، لكن نكتفي بإجمال القول في الحاصل منها فالفنان المضحِك ينطلق من أمراض مجتمعه على أن يكون عليما بها تدفعه الغَيْرة فينبري ناقدا فاضحا كاشفا عن المستور مصلحا مقترحا البدائل وأساليب الشفاء. لذا لابدّ في تقديرنا أن نشير بإجمال واختزال إلى السياق الاجتماعي والثقافيّ الذي اكتنف حياة الدوعاجيّ وهيّأ أدبه الساخر.

2 — السياق الاجتماعيّ والثقافي الحاف بحياة الدوعاجي:

نشأ الدوعاجيّ في سياق يتم مزدوج فقد ولد سنة 1909 وذاق اليتم بفقدان أبيه ولمّا يتجاوز الخامسة من عمره ثم ذاق لونا آخر من اليتم بافتقاده التعلّم بالمدارس النظاميّة أي المدارس الرسميّة، كفلته أمّه وكتبُ المطالعة بعد تعلّم القراءة في مدارسَ شعبيّةٍ خاصّة بالحيّ الشعبيّ بالحلفاوين. وفي سنّ مبكّرة تمكّن من ربط علاقات بأدباء وصحفيّي عصره منهم محمود بيرم التونسي الذي كان معروفا بإنشائه صحفا ومجلات ساخرة، كما أفاد من التجوال حول بلدان البحر الأبيض المتوسّط فاستطاع أن يقارن بين واقع الناس بتونس وواقع غيرهم بأوروبا فيُعدّل مواقفَه من مجتمعه حسب ما شاهده واستنتجه من خلال اطّلاعاته. كما أفاد كثيرا من تمكّنه من اللغة الفرنسيّة ومن تعلّمه الرسمَ الكاريكاتوريَّ وكذلك من شغفه بالسينما الصامتة والمضحكة التي شاعت في بداية القرن العشرين وقد تأثّر كثيرا بأفلام "شارلي شابلين" الناقدة والمضحكة في صمتٍ.

تلك جملة من المؤثرات المباشرة في تهيئة شخصيته الفنيّة في حدودها الذاتيّة. أمّا في ما يتعلّق بالسياق الاجتماعيّ والثقافيّ العامّ فأهمّ ما يُذكر هو ردود الفعل الاجتماعيّة العنيفة على التبعيّة إلى الاستعمار الفرنسيّ ممّا جعل المجتمع جريحا مادّةً ونفسًا: ففي عام 1911 نُكّل بثوّار معركة الزلاج وقُطعت رؤوسُهم بباب سعدون وفي عام 1916 تمّ القضاء على ثورة خليفة بن عسكر وفي عام 1920 نشّط عبد العزيز الثعالبي حركته السياسيّة الاستقلاليّة فردّت عليها السّلط الاستعماريّة ردودا عنيفة.

ونظرا لعدم التكافئ بين قوى الاستعمار والإمكانات النضاليّة فقد فتح المناضلون باب النشاط الصحافيّ المكثّف أسلوبا نضاليّا وردّوا على مرارة مآسي بلادهم بكثرة الصحف الساخرة وكثرة المسرحيات والقصص ذات المنزع القومي العربيّ والاسلاميّ والوطنيّ التونسيّ. ونكتفي بإيراد بعض أسماء الجرائد التي وسمت بكونها "ساخرة مضحكة" أو "عابثة ضاحكة" أو بأنّها " مفاكهة ممازحة مؤانسة" أو بكونها " مازحة عابثة"(المدني، 2010). ولا يتّسع المجال لعرض كل ما صدر من جرائد ساخرة أو مازحة أو مضحكة لكن حسبنا أن نقول إنّها مثّلت

كتلة من المنجزات الأدبيّة النضاليّة اعتمدت السخرية والتفكّه أسلوبا نضاليّا وردّ فعل على مرارة مآسي الوطن وكأنّ لسان حالها يقول :" الأدب الساخر الضاحك مأساة أو لا يكون " [18].

وهذا الأدب الساخر العابث في ظاهره، فيه من الجدّيّة ما في ردود أفعال النشطاء السياسيّين الوطنيّين وردود فعل الحركات العمّاليّة وما في أفكار أنصار الحداثة من المصلحين الثائرين على التقاليد المكبّلة للنهضة الاجتماعيّة ممّا أفرز تآليف ذات بال منها كتاب " امرأتنا في الشريعة والمجتمع" وكتاب" العمّال التونسيّون وظهور الحركة النقابيّة " للطاهر الحدّاد وكتاب " الخيال الشعري عند العرب "[19] لأبي القاسم الشابي. وغيرها من الكتب ذات الأبعاد النضاليّة المختلفة.

في هذا السياق الاجتماعيّ والثقافيّ والسياسيّ والاقتصاديّ نشأ علي الدوعاجيّ إنسانا ففنّانا فمناضلا بأدبه راج فنّه عبر النشاط الصحافيّ الغزير وعبر الصحافة الهزليّة التي تصدّرت حلبة النضال جاعلة الإضحاك أداة نقد وإصلاح.

ولنا بعد هذا أن نتساءل: كيف تتجلّى الشخصيّة الفنيّة لعليّ الدوعاجيّ؟ وكيف كانت تمارس إنشاء أدب الإضحاك؟ وكيف كانت تصنع هذه الفكاهة انطلاقا من مرارة الشعور بالمأساة ومن آلام المجتمع لتحدث متعة الإضحاك ولذّة التفكّه فينقلب المرُّ حلوا وينتهي الهزلُ جدّا؟

3 - الدوعاجيّ الفنّان : أساليب الإضحاك في مجموعة " سهرت منه الليالي" :

لئن ضمّت المجموعة سبعة عشر أقصوصة فإنّ ذلك لا يعني أنّها جميعا أقصوصات فكِهة مضحكة بل إنّ العديد منها تغلب فيه المعاني المأساويّة التي تبرز صنوفا من شقاء الإنسان ومن آلامه في تحمّل إكراهات الحياة من ذلك أقصوصة " كنز الفقراء" و" المصباح المظلم " و" الركن المنير" و" قتلتُ غالية" و" موت العمّ باخير" ... لكن رغم قتامة الشعور الذي تعكسه هذه الأقصوصات فإنّ نصوصها تتخلّلها دوما عبارات وصورٌ مفتوحة على الفكاهة والإضحاك أي أنّ معانيها تشذّ عن السياق العامّ الذي تسير فيه أحداث الأقصوصة. لكن رأينا أن نتجاوز هذه الملاحظات الجزئية رغم أهميتها في تقديرنا إذ يمكن أن تعمّق لدينا التفكير النقديّ في تقنيات الكتابة لدى الدوعاجيّ ولكنّ المجال الراهن لا يتّسع لذلك.

أوّل ما يُلفتنا من أمر هذه الأقاصيص الفكهة أنّ مواضيعها اجتماعيّة واقعيّة مألوفة لدى الناس في حياتهم اليومية: كلّ فرد من افراد المجتمع قد يجد فيها نفسه أو البعض منها أو البعض من نفسه على الأقلّ أي وجها ممكنا من وجوه حياته. وهذا يعني أنّ الدوعاجيّ ينتقي بسهولة ويسر مواضيع الكتابة : السهولة تأتي من جهة التصاق الكاتب بمجتمعه التصاقا تامّا فقد سبق أن أشرنا إلى يتمه المبكّر وما ترتّب عليه من الحرمان من التعلّم في المدارس الرسميّة ودخوله في معترك الحياة دخولا مبكّرا. فالمؤلف يتّخذ لنفسه موقفا ممّا يحدث في المجتمع وعلى أساس

موقفه ذاك يتحدّد مدى انشداد جمهور القرّاء إليه لأنّ مدى الانشداد ذاك يكون على قدر ما يرى المجتمع فيه نفسه. لا يمكن أن يجتمع حول فنان جمهور إلاّ عندما يرى ذلك الجمهور نفسه في إنشاءات ذلك الفنان، ذاك ما نبرّر به اختيار الدوعاجي مواضيعه ممّا حوله.

واختيار الموضوع ليس قاطعا وحده بل لابدّ أن تلعب وسائل التبليغ اللغويّة دورها التواصليّ بين الفنان والجمهور. ونعني بذلك كلّ الأساليب والآليات التي يتوسّل بها الفنّان لتحقيق المفعول المبتغى من لدن الفنان في جمهوره وقد تخيّر الدوعاجي الوسائل التي رآها متأكّدة لضمان الإضحاك، فالإضحاك هو الجسر الذي حدّده الدوعاجي لنفسه حتّى يصله بجمهوره.

لقد ضمن الدوعاجي عبر اختيار المواضيع قدرا كبيرا من مسالك التواصل مع الجمهور فكانت الفقر والحرية والاستبداد والعلم والجهل والحرب والسلم والظلم والجوع وغير ذلك تضاف إليها وسائل التبليغ المختارة التي تتمثّل في التفكّه والإضحاك. وكما قال برغسون وأشرنا إليه في المهاد النظري للبحث ما معناه أنّ الضحك ينشأ نشأة اجتماعيّة وأنّ الإضحاك حسب المقولات الفلسفيّة والنفسانية التي أشرنا إليها لا يُسلّطه فردٌ على جماعة وإنّما تسلّطه جماعةٌ على فرد فكيف للفنان في موقع علي الدوعاجي أن يكون مقتدرا على تمثيل الجماعة أو أن يكون ناطقا بلسانها يحمل سلطتها وقوانينها ليتقوّى بها على من شذّ وخرج عن الجماعة، فيسلّطَ سلاح الضحك نحو مواقع النّشاز والشذوذ فيُبرئ المريض قبل أن يستفحل مرضه ويحمي المجتمع من مخاطر انتشار الوباء.

ونجمل القول في أنّ مواضيع أقصوصات الدوعاجي مستهدفة بدقّة وتدعو إلى التعجيل بمباشرتها من ذلك الجهل وأثره في انخرام التوازن الأسريّ كما في أقصوصة " سهرت منه الليالي" (المدني، 2010، صص 167 - 172) نلاحظ الفارق الشاسع إلى حدّ القطيعة أو شبه القطيعة في الأسرة الواحدة بين العمّة وابنة الأخت من ناحية وبين الزوج المثقف المسكين من ناحية أخرى. من ذلك أيضا الفقرُ والتديّن القائم على الجهل مثلما في أقصوصة " موت العمّ باخير" (المدني، 2010، ص 163) وكذلك الجهلُ الحامل إلى التفرقة بين الجنسين وتوهّمُ الشرف في مدى كبت المرأة والتضييق على مدى حريتها كما في أقصوصة " قتلتُ غالية" (المدني، 2010، ص159) ومن الموضوعات الشعورُ بالنقص لدى الفقراء فيمارسون التظاهر بعلامات التزيّن ويسر الحال كما في أقصوصة " جارتي" (المدني، 2010، ص 119) وما يكبّد الفقراء من مصاريف هم في غنى عنها وتزيد في تفقيرهم كما في أقصوصة " في شاطئ حمام الأنف" (المدني، 2010، ص125) وكذلك أقصوصة " نزهة رائقة" ((المدني، 2010، ص179)

ويمكن جمع أهمّ المواضيع التي تناولها الدوعاجي بالإضحاك الساخر وترتيبها حسب خطورتها الاجتماعيّة فنذكر: العلم والجهل — الغنى الفاحش والفقر المتقع — اختلال العلاقة

بين الرجل والمرأة — الاستغلال الفاحش للعمال من لدن مؤجّريهم — الدين والتديّن المصطنع — الحجاب — تعليم المرأة — المال والأخلاق — المحرّمات.

وهذه المواضيع موزّعة على حسب جغرافيّة مكانيّة يمكن أن تشمل كلّ البلاد التونسيّة. فالمحيط المكانيّ الأكثر احتواء لأحداث الأقصوصات هو الأحياء الشعبيّة سواء في المدن والقرى من نفطة إلى بنزرت أو في المدن التي يلتقي فيها الأغنياء والفقراء فيظهر الفارق جليّا بين الطبقتين كما هو الشأن في حمام الأنف([26]).

أمّا شخوص الأقصوصات فقد جمعها الدوعاجي من مختلف الفئات وأكثرها تواترا فئة الفقراء من الأميّين وغير الأميّين ومن الطلبة ومن النساء اللواتي زلّت بهنّ الأقدام تحت وطأة الفقر(المدني، 2010، ص 129 وص141)، والبنات اللواتي يغرّهنّ الأغنياءُ بمالهم كما في أقصوصة " مجرم رغم أنفه"((المدني، 2010، ص153) . ومعاناة المثقفين من الجهل السائد في مجتمعهم وتاثير حضور العنصر الأجنبيّ في المجتمع التونسيّ كما في أقصوصة " قصة العمّ جاكو مينوا "((المدني، 2010، ص201).فضلا عن المواضيع المتعلّقة بمآسي الصحافيّين كما " في الركن النيّر" وبالمؤدبين وغيرهم.

فالمواضيع والشخوص والمحيط المكاني الذي يكتنفهم رغم التنوّع والاختلاف إلى حدّ التباين التامّ فإنّ كل هذه العناصر تنصبّ في بوتقة واحدة هي الخطاب المضحك الساخر الفكه الذي يميّز أدب الدوعاجيّ. فهو خطاب تصنعه آلياتُ التصوير ووسائلُ الوصف وصنوفُ أدوات التواصل. ولا يسمح المجال بقدر كبير من التفصيل فنكتفي بإشارات لا ننكر أنّها تحتاج إلى مزيد من التوضيح والاستدلال ونوجز القول فيها كالآتي: وسائل الوصف والتصوير والإيحاء :

- بساطة اللغة المستعملة من جهة البنية المعجميّة في النصّ أي أنّ اللغة مألوفة جدّا هي اللغة الصحفيّة ونذكّر بما أشرنا إليه سابقا من أنّ الدوعاجي كان صحافيّا وعاش في بيئة كانت ثقافتها تقوم أساسا على الصحافة. كما نذكّر بقولة برقسون التي مفادها أنّ الكلمات المضحكة بعمق هي الكلمات البسيطة الساذجة حيث يظهر العيب عاريا (برغسون، 1987، ص 124) .
- استعمال اللفظة في غير ما جعلت له (الخرقة السوداء بدل الحجاب عندما تكشف الخالة عن رأسها في أقصوصة " سهرت منه الليالي"
- استعمال المجاز لتشريك المتقبّل في استنطاق الصورة الساخرة (يريحك ويريح شحمك).
- استعمال اللفظة في سياق مخالف للمألوف (لعن اللهُ هذا الشحم) — (ما هذا بسلّم هذا الصّراط).

-استعمال تراكيب نحوية تدل على أنّ العاهة المذكورة ثابتة في الجسم على طول حياة الشخص فهي صفة ثابتة (كانت الخالة امرأة ممتلئة الجسم يتحرّك كلّ جزء منها بمفرده) فالجملة وصفيّة ولكنها تعني دوام هذه الصفة وثباتها كامل حياة المرأة والحال أنّ الأمر يتعلّق بفترة صعودها السلّم.

- تسلّل المشاهد الركحيّة القائمة على الصورة الكاريكاتورية التي تبرز العيوب الظاهرة على الجسم لتعكس المساوئ الكامنة في العقل والنفس (تصرخ الخالة: أعوذ بالله أعوذ بالله هذا شيطان وشيطان بذيء القول . تقول الخالة هذا وهي تنظر شزرا إلى باب غرفة النوم الموصود كأنّها تسأل قريبتها بعينها إن كان مازال نائما) فالحركة المذكورة ركحيّة أي نتمثّلها مشهدا وتعلن عمّا في نفس الخالة من حقد على الزوج.

-كثافة الصور الكاريكاتورية في نصوص الدوعاجي وهي تبرز التشويه المرئي في الشخص لإحداث الإضحاك الذي عبره نصل إلى العيب الكامن في أعماق الفرد (صورة المرأة وابنها في القطار وصورة الخالة وهي تصعد السلم) ففي مثل هذه الصور نستخلص انعدام الذوق السليم وعدم التحكّم في هيئة الجسم نتيجة انعدام المعارف اللازمة للعناية والتصرف حسب أصول اللياقة في الاماكن العامة. فهذا التصوير الكاريكاتوري يجعل الإنسان الحيّ كدمية متحرّكة.

-الارتداد في المواقف (الخالة تصبح مشرّعة وسلطة تنفيذية في آن وهي الجاهلة الجهولة الفاشلة في حياتها الزوجية إذ تزوّجت ثلاث مرات) إذ تقول الخالة " اطلبي طلاقك منه وسنحاكمه ونطالبه بتعويض وندخله السجن . إنّ القضاء وكلّ الشرائع (الخمس مائة دين) لا تبيح لأيّ رجل كان لطم امرأة ضعيفة" . نتبيّن أنّ الكلمات المفاتيح تنتمي إلى سجلّ القضاء والتشريع.

-الإكثار من انزلاقات الكلام أي جعل الكلام يسير في غير المنحى المتوقّع (قلتِ يشرب الخمر كثيرا . قلنا لا بأس فسينتفخ كبده وينقطع عن الشرب) المضحك أن يصبح الداء دواء.

-اعتماد ظاهرة التقهقر في مصطلحات علم النفس: أي بتحويل المعنى الرفيع إلى مبتذل وضيع وتحويل الأحسن إلى الأسوء (تحويل الداء " انتفاخ الكبد" إلى دواء" سيتوقف عن الشرب" أو تحويل " الصراط" بمعناه الديني في القرآن إلى سلم خشبيّ)

-اعتماد التناقض في المشاهد المصوّرة: الزينة والحلي تصبح بشاعة (صورة المرأة في القطار، فالاسورة والحلي تفضح بشاعة السمنة بدل تجميل الجسم)

-نقل مصطلحات سياقات مهنية أو رياضية أو دينية إلى سياقات أخرى (امرأة من الوزن الثقيل) فالعبارة تستعمل للدلالة على صنف من أصناف الرياضة كالملاكمة فنقول " ملاكم من الوزن الثقيل" .

تلك أهمّ الأسايب استعمالا وأكثرها تواترا في نصوص الدوعاجي الساخرة الفكهة الناقدة أوجزنا القول فيها وهي التي مكّنته من أن ينشئ مجموعته " سهرت منه الليالي" مساهمة منه مع أدباء جيله والمفكرين الإصلاحيين في عصره في النهضة ببني جلدته في أوقات عصيبة كان فيها المجتمع التونسيّ مهددا بالتمزّق والتفكّك ويمكن أن نختم البحث بقسم تقييميّ نستجلي خلاله صورة الشخصية الأدبية للدوعاجي الفنان من خلال إنشاء الإضحاك لديه أو ما يمكن أن نعتبره إنشائيّة الإضحاك. وتتجلّى هذه الشخصيّة الأدبيّة في جملة من المقوّمات نختزلها كالآتي:

- تخيّر مواضيع اجتماعية مهيمنة في عصره خصوصا الجهل والفقر اللذين عليهما تترتب مختلف مآسي المجتمع.
- إيلاء المرأة باهتمام خاص يدلّ على عطف متمكّن وعلى حرص كبير بتغيير وضعها دون اعتبار للفوارق الاجتماعية.
- الدوعاجي ينشئ الإضحاك إنشاء لدى المتقبّل إذ عبر الوسائل الفنية اللغوية والأسلوبيّة واختيار المعاني الملائمة للأوضاع يضع قارئه في صفّه على أنّه صفّ المجتمع في الوضع النموذجيّ الذي يجب أن يكون إليه المجتمع . فالدوعاجي يجعل وسائل الإضحاك موجّهة ضدّ المضحوك منه باعتباره شاذا شذوذا "ميكانيكيا" يعمل الإضحاك على إخراجه من شذوذه ذاك لإرجاعه إلى صفّ الجماعة، فالجماعة على حق والشاذ على باطل. بهذا المنطق تصدى الدوعاجي إلى الجهل عبر المتسبّبين فيه وإلى الفساد الاجتماعي المترتب عليه والى التديّن الزائف الذي يقمع التحرّر اللازم للفعل والإبداع وإلى كل ما يحول دون تحقيق النهضة الاجتماعية في عصره حسب الظروف التي كانت تعيشها بلاده.

الخاتمة:

كان الضحك سلاح الدوعاجي في تحدي الإكراهات ولئن كان ظاهر الخطاب هزلا فإنّ داخل الهزل جدّ كامن وإذا ما قلبنا أسلوب قراءتنا وانطلقنا من الجدّ باعتباره مكمن الهزل لقلنا متسائلين: أليس الضحك في كتابات الدوعاجي ضربا من التعبير عن "الوعي البائس" أو "الوعي الشقي" الذي عبّر عنه الفلاسفة وأهل الذّكر ب"الضحك البَكّاء" أو " البُكاء الضاحك".

رحم الله أبا عثمان الجاحظ ألم يتفطّن إلى هذه الصلة بين الضحك والبكاء التي تحدث في أبعد أغوار النفس عندما تدلهمّ على الإنسان سحبُ القلق.

لا ندّعي أنّ علي الدوعاجي تميّز على أبناء جيله بالمهارة في استخدام سلاح الإضحاك استخداما نضاليا إصلاحيّا وإنّما نقدّر أنّه كغيره من "جماعة تحت السور" وكتّاب الصحافة الهزليّة التي نشطت بغزارة في عصر مضطرب متسارع الأحداث. فعليّ الدوعاجي كان متناغما في أدبه كلّ التناغم مع الجيل الذ ي ينتمي إليه يبلغ به التناغم إلى حدّ التماهي واندماج شخصيته الفنيّة والثقافيّة في صلب ذلك الجيل.

قائمة المصادروالمراجع

- الجاحظ أبو عثمان، البخلاء، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، 2001.
- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، مصر، 2004 .
- برغسون هنري، الضحك، ترجمة علي مَقلَد ، نشر المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1987.
- الدوعاجي علي، سهرت منه الليالي، الدار التونسية للنشر،1968.
- وئام محمد أنس، الفكاهة والسخرية في الشعر المصري في العصرين الفاطمي والأيوبي، دراسة موضوعية فنية، مؤسسة الانتشار العربي،2010 .
- المدني عز الدين، أعمال علي الدوعاجي، نشر بيت الإبداع العربي، تونس، 2010.

المراجع الأجنبيّة:

- Bergson Henri, le Rire, Ed. Presses universitaires de France, Paris, 1924.
- Courdaveaux, Etudes sur le comique, le rire dans la vie et dans l'art,paris, 1875.
- Daniel Grojnowski, comique litteraire et theories du rire (article) ,revue Romantisme , 1991, 74.
- P.Scudo, philosophie du rire, paris, 1840.

المواقع الالكترونية:

https://kutib-mp3-majananaan.info/mp3_lksyt_lmwlfyn-- 1 lfkh_wlskhry_fy_lsh_r_lmsry_fy_l_sryn_lftmy_wl_ywby_12162.html

2 - أسير لطيفة، مقال: الفكاهة والسخرية في أدب ربيع السملالي
file:///K:/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%83%D8%A7%D9%87%D8%A9%20%

صراع الهوية والإنتماء في الكتابة السردية في الأدب السوداني
(مجموعة "ناس من كافا القصصية" أنموذجاً)
The conflict of identity and belonging in narrative writing in Sudanese literature
(People from Kafa Stories" group as an example")

1/ د.محمد حسن شايبو عمر كلية اللغات والعلوم اللغوية ـ جامعة زالنجي
البريد الإلكتروني: Shaibo1235@gmail.com
2/ د.نور الدين آدم نور الدين يعقوب كلية التربية ـ جامعة زالنجي ـ
3/ أ. د. الطاهر حاج النور أحمد ـ كلية التربية ـ جامعة زالنجي

ملخص

تناولت هذه الدراسة موضوع صراع الهوية والانتماء في الكتابة السردية في الأدب السوداني، باختيار "مجموعة ناس من كافا أنموذجاً". وقد اشتملت المجموعة على اثني عشر نصاً قصصياً، كتبت في الفترة من عام1973م إلى عام 2000م. وهدفت الدراسة إلى الكشف عن استخدام القصة في التعبير عن قضية الهوية والانتماء إلى الذات لدى الإنسان الريفي، والتعرف على البيئة السودانية في الإبداع السردي عند الكاتب إبراهيم إسحق، الذي امتاز باختياره للبيئة السودانية في كتابة القصة القصيرة، ثمّ دراسة الأسلوب القصصي والتكنيك السردي من خلال المشاهد الإبداعية في المجموعة التي اختار لها المؤلف اسم (ناس من كافا) وهي تمثل إقليم غرب السودان في الواقع المتخيل. اتبعت الدراسة المنهج التحليلي الوصفي في شرح تلك المضامين وتفسير اتجاهاتها الفنية. ومن خلال الدراسة وجد أن الكاتب إبراهيم إسحق استخدم القصة القصيرة باعتبارها صيغة جمالية للتعبير عن قضية الهوية والانتماء للإنسان الريفي. كما عمل الكاتب على تحويل ذلك النظام الريفي الذي لا يقبل الآخر إلى نظام قابل للرقي والتطور في فهم الآخر الإيجابي واستيعابه باعتباره إضافة اجتماعية صالحة. وقد شخص الكاتب حل صراع الهوية والانتماء إلى الاثنية الضيقة عن طريق التقدم العلمي والتنموي، ورفع الوعي الثقافي لدي ابن القرية ذلك الإنسان المتواضع في طموحاته التي لا تتجاوز ضروريات الحياة اليومية.

الكلمات المفتاحية: صراع الهوية، كافا، الدكة، الذات، الآخر .

Abstract

This study was entitled: The Conflict of Identity and Belonging in Narrative Writing in Sudanese Literature, by choosing (a group of people from Kafa as a model). The collection included twelve short story texts, written from 1973 to 2000. The study aimed to reveal the use of the story in expressing the issue of identity and belonging to the self in the rural man, and to identify the Sudanese environment in the narrative creativity of the writer Ibrahim Ishaq, who was distinguished for his choice of the Sudanese environment in writing the short story, and then studying the narrative style and narrative technique through The creative scenes in the group for which the author chose the name (Kafa), which represent the West Sudan region in an imagined reality. The study used analytical and descriptive method in explaining these contents and interpreting their technical trends. The study found that the writer Ibrahim Ishaq used the short story as an aesthetic formula to express the issue of identity and belonging to the rural person.The writer worked on transforming that rural system that does not accept the other into a system capable of advancement and development in understanding and absorbing the positive other as a good social addition. The writer resolves the struggle of identity and belonging to a narrow ethnicity, through scientific and developmental progress, and raising cultural awareness among the village man, that humble person in his ambitions that does not exceed the necessities of daily life.

Keyword: Conflict of Identity, Kafa, Aldaka, Self, Another

.

مقدمة:

إن القصة العربية هذا الفن الذي نعرفه اليوم بهذا الاسم بين الأجناس الأدبية، قد أطلقه العرب علي عدة أشياء مثل: الحديث والخبر والسمر والخرافة ، ويعود ذلك إلى ما قبل الإسلام؛ "فأقدم قصص عربية مدونة ما أورده القران الكريم عن الأمم الغابرة تسرية عن النبي صلي الله علية وسلم، وإنذارا للكفار، وقد كان للعرب في الجاهلية قصصهم؛ فلما عني المسلمون بالقصص القرآنية وتفسيرها؛ نشأ القصص الديني، واتخذ من المساجد أمكنة له"(محمود، 1998،ص17)

وتأتي أهمية القصة من حيث جدوى الموضوعات التي تستطيع أن تعبر عنها القصة بأنواعها المختلفة، أو ما تتناوله من أهداف تستطيع الوصول إليها، أو تحقق بها غايات ينشدها كاتب القصة، وإذا لم يكن للقصة هدف لما اكتسبت هذه الأهمية التي نراها اليوم ؛ "فهي الوسيلة الطبيعية للتعبير عن واقع حياتنا الجديدة في العصر الحديث، هذه الحياة الخصبة المتنوعة المدرارة بأفراحها وماسيها"(عجوبة، 2000،ص9).

وتكاد تكون القصة هي الفن التي يفضله المتلقي للتعبير عن حل العقد الحياتية اليومية أو العمرية؛ لأنها تستطيع أن تحكي عن أدق تفاصيل الحياة، فالقصة "هي صوت العصر، وقادرة علي التعبير عن الوعي الجاد بالتفرد الإنساني، حين تفجر طاقات الموقف الواحد بتسليط الضوء علي نقط التحول فيه، ويتاح لكاتبها أن يجمع الماضي والحاضر والمستقبل في بؤرة واحدة ماثلة، بحيث تظهر هذه الأزمنة وكأنها لحظات متعاصرة"(عجوبة، 2000،ص17). وهي تصورات عابرة تبدو في نظر الشخص العادي لا قيمة لها ولكنها تحوي من المعاني قدرا كبيرا، قد لا يكون الكاتب نفسه مدركاً لإبعاد هذه المعاني. وإذا نظرنا لاهتمامات القصة؛ فنجدها "لا تهتم بشيء أكثر من اهتمامها باستكشاف الحقائق في الأمور الصغيرة المألوفة العادية"(عجوبة، 2000،ص18)، أو الأمور الجسام التي يحار فيها أولو الألباب؛ فيصور مشاهدها كاتب القصة ثم يضع لها الحل المناسب،وموضوع القصة تلك العوالم التخيلية لمختلف الرؤى الخارقة أو الممكنة في حياة الناس. وإذا كانت القصة العربية الحديثة تأثرت بالترجمة والتأليف معاً، لدرجة لا يمكن الفصل بينهم، فإنها في السودان قد بدأت من هذه المرحلة، وذلك في مطلع العشرينيات(بشارة، 1989،ص11). وإن من الأدباء السودانيين من استقبل الأدب المصري بمادته الأصيلة في مجال القصة القصيرة التي ظهرت في الصحافة المصرية المتوافرة لدى السودانيين المتواجدين بمصر أو التي تصل إلى السودان آنذاك. (عجوبة، 2000،ص15).

وقد تمكن آخرون من الاطلاع على الأدب الغربي، وقراءة نماذج قصصية فيه بالنص الأساسي أو المترجم إلي لغة أخرى، نجد ذلك قول الكاتب معاوية محمد نور: "أكثر ما أقرأ القصص الانجليزي والألماني والفرنسي، فلا أجد هذه المتعة الفنية التي أجدها قراءة القصص الروسي"(بشرى، 2015،ص74). هذه اللغات المختلفة التي كتب بها الأدب عامة وأدب القصة بصفة خاصة كانت حاضرة في مسرح الحياة الأدبية لدى الأدباء السودانيين، وخاصة كتاب القصة؛ فتأثروا بذلك بها تأثيراً واضحاً أصبح فيما بعد نواة لأدب القصة والمسرح في السودان.

ويعتبر إبراهيم إسحاق الذي ظهر على مسرح أدب القصة السودانية الحديثة في أواخر ستينيات القرن الماضي، ممن أحدثوا تحولاً هائلاً في الفكرةوكذلك في اللغة والأسلوب، وعرفت مرحلتهبالمرحلة الجديدة؛ مما جعله مميزاً في مجال أدب القصة الحديثة لا يمكن تجاوزه، وذلك بتوافر الإمكانات الفنية التي لم تتوافر لغيره من الرواد الأوائل، ولموهبته وسعة اطلاعه.

هذا،ومن خلال دراسة جدلية صراع الهوية ولانتماء إلى الذات، في الكتابة السردية باختيار مجموعته "ناس من كافا" للكاتب إبراهيم إسحق،يستطيع الباحثان فتح بعض المغاليق من عوالم الكاتب التي تكشف مدى انشغاله بالهم الكوني، والمضمون القومي، رغم أن هذا الاتجاه يعتبر شائكاً في العالمينكليهما: العالم المتخيل وعالم الواقع الطبيعي.

مفهوم الهُوّية:

بالرجوع إلى المعاجم اللغوية، نجد أن "أصل كلمة الهُوية هي نسبة إلى هو، ضمير الغائب المفرد المذكر، ومعناه الاتحاد بالذات، والهوية، الحقيقة المطلقة، أو حقيقة الوجود"(البستاني،د.ت)، وهي" كذلك حقيقة الشيء أو الشخص التي تميزه عن غيره- وحديثاً- الهوية: بطاقة يثبت فيها اسم الشخص وجنسيته ومولده وعمله، وتسمى البطاقة الشخصية".(أنيس،1973) وإن من أثبت هويته فقد أثبت ذاته وحقيقته، أو حقيقة وجوده بين الناس وانتمائه إلى أمة معينة، أو شعب بعينه له ما يميزه دون غيره من الشعوب الأخرى. أما عن الهوية السودانية؛ فإن" مجرى الحضارة الإنسانية السودانية -والحضارة الإسلامية بخاصة- يؤكد على الحرية وعلى خيارات الإنسان السوداني الذي يعيش في مجتمع متعدد الأعراق واللغات والثقافات في إطار الاعتراف بالآخر والتعايش معه، فالتعدد والتنوع في إطار التوحد هو سمة السودان"(ضيف الله،2012،ص31) لأن الاختلاف يظهر جمال الصورة، وحسن التآلف والتعارف، أما التفرق فينتج عنه النزاع والفشل والعداوة والبغضاء. وإن مشروع الهوية السودانية يتركز على الوحدة الوطنية التي تشتمل على التباين في الأعراق والأديان واللسان، لتقوم على المحبة والتعايش الاجتماعي بالمصاهرة والمساكنة والتبادل الاقتصادي وكافة القدرات الموجودة، للتمتع بالحقوق وأداء الواجبات في إطار فهم الآخر واحترام وجوده والتصالح الداخلي- المحبة- بين أبناء الوطن.

ومازال جدل الهوية يمثل إحدى أزمات الدولة السودانية، فقد صرّح البروفيسور هاشم علي أحمد سالم "أن أقوى توصيات الحوار الوطني تمثلت في شطب القبلية بالقانون والاتفاق على أنّ الهُوية هي أن يقول الشخص: أنا سوداني، إذا ما سُئل عن جنسيته".(سالم، 2016،ص1)

إنّ الهوية السودانية في اتجاهاتها الفكرية إنما تعبر عن الذات السودانية"(ضيف الله،2012،ص43) وكما هو معلوم فإن السودان هو ذلك "التيار المختلط الذي جمع بين تياري العروبة والأفريقانية"(ضيف الله،2012،ص43) يمثل موقع السودان الجغرافي إحدى أهم مميزاته الأساسية، مما يرفده بأهم خصائص التلاقي والتلاحم الثقافي الذي وفرته التجارة والهجرات العابرة والقاصدة لأرض السودان القديم: "أدت تلك العوامل كلها إلى امتزاج يمكن النظر إليه باعتباره عمل على الحفاظ على خصائص وملامح هذا المجتمع"(ضيف

الله،2012،ص44) المتميز بخصائص متفردة صنعت نموذجاً سودانياً خالصاً يتكئ على التفاعل الجدلي بين خصائص المكان ومتغيرات الزمان.

أما الهوية الثقافية السودانية" فهي وحدة متكاملة، يثريها التنوع الذي يساعد على توفير ظروف أكثر قبولاً لإنتاج ثقافي سوداني".(ضيف الله،2012،ص44) يعبر عن هذا المجتمع بأعراقه المختلفة وتراثه الأصيل عبر ماضيه التليد وحاضره المستمر ومستقبله القادم. ذلك الإنتاج الثقافي السوداني ينبغي أن يجمع بين الأصالة التي تنبعث عن ماضي السودان العريق وبين المعاصرة لما شهده السودان من التطور والمواكبة وضروريات التحديث لما يجرى من نهضة وخبرات في مختلف الممارسات الحياتية للمجتمع السوداني؛ لأن "الهوية الثقافية هي منظومة متكاملة من المعطيات المادية والنفسية والمعنوية والاجتماعية تنطوي على نسق من عمليات التكامل المعرفي وتتميز بوحدتها التي تتجسد في الروح الداخلية وتنطوي على خاصية الإحساس بها، فهي وحدة المشاعر الداخلية، والعناصر المادية الخارجية، التي تجعل الشخص يتمايز عما سواه ويشعر بوحدته الذاتية".(ضيف الله،2012،ص44)

صراع الهوية والإنتماء في مجموعة" ناس من كافا" القصصية:

إن الهوية الذاتية أو الهوية الثقافية هي أكثر ما شغل إبراهيم إسحاق في أعماله الإبداعية، يقول عنه البروفيسور محمد المهدي بشري: "إذا كنا بصدد دراسة ثقافة تقليدية مثل ثقافة مجتمع "الدكة" أي القرية التخيلية التي ابتدعها إبراهيم إسحاق، نلاحظ في هذا المجتمع الاستقراء بحقائق التاريخ والجغرافيا ذلك لأن آل كباشي بحكم وجودهم منذ أزمان بعيدة في الرقعة الجغرافية ذاتها جعل منهم هوية متأصلة متماسكة صارت هي الذات بينما صارت الهويات المتعددة التي تساكن آل كباشي الآخر، وتجدر الإشارة إلى صراع الهويات الذي يجرى في الدكة جعل من الهوية العرقية الملاذ والحصن الأمر الذي نلاحظه بوضوح في قصص إبراهيم إسحاق وعادة ما يعرّف الراوي الجماعة بالإشارة إلى هويتها العرقية".(بشرى،2015،ص226)

وهذه الهوية التي تناولها إبراهيم إسحاق استطاع أن يعبر عنها في سياق فني رفيع، ولا ننسى أن الموضوعات والقضايا التي يصوغها القاص أو الروائي ما هي إلا عمل فني افتراضي، وليس هي سجل للتاريخ بحقائقه البحتة؛ لأن الواقع الفني يعتمد على المخيلة- في الرواية أو القصة- ويمكن لهذا الفن أن يستقصي الهموم الأساسية التي تشغل بال المجتمع سياسياً واجتماعياً وثقافياً واقتصادياً، ومن خلالها يكتشف الإنسان موقعه ومواطن ضعفه وقوته، وبالتالي يمكن أن يعيد صياغة المجتمع على نسق جديد".(يقطين،1989،ص14)؛ القصة على أي حال لا تبتعد عن التاريخ، وليس إلزاماً عليها مطابقة جميع أحداثه، وإنما يشترط فيها استيفاء عناصر العمل الفني، وليس بالضرورة أن يكون السرد الفني الإبداعي كالسرد التاريخي الحرفي الذي يلتزم بكافة حقائق الماضي. (يقطين،2001،ص10)

وقد انطلق إبراهيم إسحاق في حياكة قصصه ورواياته من الهم الكوني الوطني المتمحور حول الوطن الكبير- السودان- كما يمنح وطنه الصغير إقليم غربيّ السودان الهم الأكبر، وبالتحديد مجتمع القرية في تلك الرقعة الجغرافية هي دار فور في الواقع و"كافا" عند الكاتب،

"فتتخذ جميع أعماله القرية في غربي السودان مسرحاً للأحداث وتقوم الفكرة المحورية عنده حول إبراز صورة إنسان غربيّ السودان، ومحاولة تصوير حضارته ومواقفه وأحداثه تجاه التطور الحضاري الحديث وتجاه المفهوم المعاصر للمدنية من خلال التيارات الحضارية الوافدة على قرى غربيّ السودان ومن خلال تعاملها مع شخصيات تحمل بذور المدنية الحديثة، لأنها وافدة من المدينة التي تمثل عند إنسان القرية قمة التمدن والتحضر، كما ترتبط في ذهنه بالشر والعنف والجريمة والقلق والسلبية وعدم المشاركة الجماعية في الحياة، والهروب من المشاكل وعدم مواجهتها بمواقف حازمة، ولهذا بذل إبراهيم إسحاق مجهوداً جباراً لإبراز هذا الدور ومدى تأثيره وانعكاسه على الإنسان القروي".(الدرديري،1975، ص243)

وأهل القرى أينما وجدوا فهم يعتزون بأصولهم أو ذواتهم؛ لأنها تعني لهم العزة والكرامة، ومن القيم الحسنة التي يتحلون بها "الطيبة والبراءة والعفوية والنظرة الإيجابية- التفاؤلية — إلى الحياة والتمسك بكل قيمه الموروثة منذ القدم من عادات وتقاليد وسلوك اجتماعي، تعارف عليه منذ القدم، وتوارثه أباً عن جد من أجل ذلك يصبح الصراع عنده حاداً بين الجديد والقديم بين التطور الحضاري الحديث والقدسية التي أصبحت للقديم من الآباء والأمهات والأجداد".(الدرديري،1975،ص243) وقد الصراع في داخل القرية بين الذات والآخر؛ لإثبات الهوية المتأصلة لدى سكان القرية، وكلما كان المجتمع ريفياً أصبح متأثراً بالعرقية في تعامله مع الآخر. يصرح بذلك الكاتب نفسه إحدى حواراته الصحفية يقول: "ألا تبدو العرقيات حتى الآن مثل الأسلاك الشائكة التي تفصل بين مجموعاتنا السكانية؟ فهل يتجه الروائيون- والقاصون- السودانيون نحو معالجتها وتبيان آثارها السالبة التي طالما عرقلت تقدمنا منذ الاستقلال، وإنها مع الأمن السياسية والدينية والاقتصادية نجحت في تشطيرنا في العام 2011م؟".(إسحق،2011،ص5)

ولإيمانه القوى بضرورة تناول هذه القضية الملحة ومعالجتها فنياً، بحسب ما يراه في ذلك العالم المتخيل الذي يماثل عالمنا الخارجي الواقعي، نجده قد تعرض كثيراً لموضوع الهوية ومزج فيه بين الواقع المعيش والواقع المتخيل، فجسد تلك التقاليد واعتمد الصورة التي تكشف واقع هذه المشكلة في"مجتمع كافا أي القرية التخيلية التي ابتدعها إبراهيم إسحاق".(بشرى،215،ص226)

وهو مجتمع تقليدي مثل أي قرية في أطراف السودان المترامي تأثر بالآخر وتؤثر فيه، رغم أنها "تلتزم الاستقراء بحقائق التاريخ والجغرافيا ذلك أن آل كباشي بحكم وجودهم صارت هي الذات بينما صارت الهويات المتعددة التي تساكن آل كباشي الآخر وتجدر الإشارة إلى الصراع الذي يجرى في الدكة هو صراع الهويات الأمر الذي جعل من الهوية العرقية الملاذ والحصن.(بشرى،2015،ص226)

ومجتمع غربيّ السودانب طبعه متسامح لا يرفض الآخر، إذا كان ذلك الآخر نفسه يبادله التسامح متحلياً بقيم المحبة والعدل والإحسان، وتاريخ دارفور على وجه التحديد يؤكد ما نذهب إليه حيث يروى "أن الذي يقطع المؤرخون بصدقهُ هو اختلاط الدم العربي بدماء بعض عشائر

الفور، ولا نريد أن نذهب في تقصي تاريخ الفور بعيداً، ولكننا نبدأ باعتلاء سليمان سولونق لعرشهم في عام 1596م، ويقال إنه عربي من بني هلال، أو على الأقل هكذا توصف أمه، وقد اقترن بأميرة فوراوية، وحكم تلك الديار ثلاثين عاماً، رفع خلالها لواء الإسلام خفاقاً، وشيد المساجد وعمرها، وأقام صلاة الجمعة والجماعة، وألف بين المسلمين، وأخضع الملوك السود الذين كانوا يحيطون بجبل مرة، ووحد دارفور كلها- من أقصاها إلى أقصاها".(إسحق، 2004، ص92)

وكان مجتمع دارفور- قديماً- من أكثر المجتمعات ألفةٌ ومحبة حتى أصبحت "معظم القبائل أو أغلب فروعها بمرور الزمن والتزاوج بطناً عريقاً في كيان الفور، وهكذا تكونت قبيلة أو قل مجتمع الفور".(آدم، 1998، ص60)

والقبائل التي ظلت محتفظة بأثنيتها أو أعراقها إنما هي تحت سلطنة الفور تنقاد إليها طوعاً بكل رضي ووئام دون إكراه أو فرضاً للطاعة، وكانت العلاقات بين تلك القبائل مزدهرة ومثمرة أنجبت مجتمعاً متآلفاً ومتآخياً.

والكاتب إبراهيم إسحاق من أعلم الناس بتاريخ دارفور، كيف لا يكون كذلك وقد درس التاريخ وكتب فيه مؤلفه ذائع الصيت "هجرة الهلاليين من جزيرة العرب إلى شمال أفريقيا وبلاد السودان"(إسحق، 2011، ص1). ولعله الأطروحة التي نال بها درجة الماجستير، فقد نقب في سيرة بني هلال الذين ينتمي إليهم سليمان سولونق جد الفور "الكيرا" فهو يعلم مدى التعايش السلمي والتمازج والانسجام والتآلف التام بين قبائل مجتمع دارفور.

ورغم ذلك لا يعنى أنه لا توجد فوارق بين أفراد المجتمع الواحد، وقد شغل صراع الهوية والإنتماء حيزاً كبيراً من خلال "مجموعة ناس من كافا" القصصية ، التي تمثل بيئة غربي السودان، ومع أن الفوارق بين بني البشر في أي بلد هي سنة كونية، ولكن الكاتب جعل ذلك ملمحاً ظاهراً على طول كتاباته الإبداعية، وأخص هذه المجموعة، "ففي قصة "الحلول عند القيزان 17" : "الفلاتة وامرأتهم أنزلوا بروشهم على يسار اللوري الساتر عنا وتكاثروا الرطانة مما لا أدرى...، ولا شك أن إشارة الراوي إلى الرطانة تؤكد آخرية الفلاتة بالنسبة للراوي".(بشرى، 2015، ص227)

وإذا كانت كافا القرية المتخيلة في عالم الكاتب سكانها الكافاميون الأصليون هم آل كباشي، وأظنهم من بني هلال في الواقع طالما أن الرطانة تميز عنصر الفلاتة بأنهم الآخر بالنسبة لهم، و كما هو معلوم أن معظم قبائل دارفور لها رطاناتها المعروفة "وأن سلاطين الفور كان لهم موقفٌ سالبٌ من اللغة العربية واهتموا بلغتهم فجعلوها لغة البلاط السلطاني لأربعة قرون"(آدم، 1998، ص311)، وإلا فحدود الجغرافيا لا تفصلهم عنهم حيث تقول كتب التاريخ والقبائل "الفلاتة تسع وتسعون حاكورة أرض بدارفور كلها موجودة ومملكة بوثائق فإذا عرفنا أن الحاكورة مساحتها بين (7-15) كيلو متر، نجد أن الفلاتة يحوذون هناك على أراضي واسعة ومنذ القدم".(إبراهيم، 1998، ص353).

ويرجع بعض المؤرخين" دخول الفلاتة إلى السودان إلى القرن الثالث عشر الميلادي، وليس من اليسير تتبع آثار تلك الهجرة في ذلك الوقت الذي لم تعرف فيه دارفور سلطة مركزية لكن مما لا شك فيه أنهم انصهروا مع القبائل المحلية هناك"(إسحق، 2011،ص16) وبعد تكوين السلطنة اهتم سلاطين الفور بعلاقاتهم مع كافة القبائل خاصة ذات النزعة الدينية كالفلاتة، فإذا كانت هذه المجموعة الاثنية تعتبر أصيلة في مجتمعها، فما الذي جعل آل كباشي الذين يمثلهم الراوي أن يتنكروا لهذا المكون الذي عاشرهم عشرة سنين عدداً ما كان لها أن تهون عندهم.

وفي قصة" تسعيرة قارورة بلالاوية " التي تجئ تحت هذا العنوان الذي يحمل مضموناً عرقياً، نجد مثل ذلك مع قبيلة البلالاويين التي ساكنت آل كباشي لخمسة أجيال، فقد تصل هذه الفترة إلى قرنين من الزمان "وعلى الرغم من طول مساكنة البلالاويين لآل كباشي إلا أنهم ظلوا غرباء"(بشرى، 2015،ص233).

وقد جاء في النص هذا التصريح على لسان الراوي العليم بأنساب ناس كافا إذ يقول: "قلبي ود ساعور في الخامسة والخمسين، أحد أركان عشيرة البلالاويين المستوطنين في الدكة الآن لخمسة أجيال كما تشرح لي خالتي كلتومة... خالتي كلتومة وستنا تدخلان على نسائهم، ومَن مِن أهل الدكة لا يعاشرهم؟ يقول عمر أن أسوأ ما تجد عليه البلالاوي هو أن يفوح منه الذي يفوح من بعض الناس فتجنبه يومئذ وارتاح وعمى عبد القادر لا يرى غضاضة في حدتهم الموصوفة ولا عن سكاكينهم المطرقة، فماذا غير ذلك تتوقع، يقول عمى من رجال يتخذون من ذبح الخراف والتيوس والثيران صنائع لهم، لأن عشائر الكافا لا يقومون بهذه الصناعات". (إسحق، 2006،ص93) ؛ فأهل كافا يسخرون من حرفتهم، التي في عرفهم أنها لا تليق بالشخص الأصيل فهم يتجنبونها بل ويعتزلون من يمارسها، وطبيعي أن يطبق البلالاويون المثل الذي يقول: لا ترغب في من يزهد فيك" فقد ظل هؤلاء البلالاويون منغلقون على أنفسهم بسبب العزلة التي فرضها عليهم أهل الدكة"(بشرى، 2015،ص233) ؛ فكان البلالاويون يتزاوجون فيما بينهم فقط "ولم يزوجوا لأحد من الدكة قط لأن أحداً من كافا كلها لم يزوجهم طوال هذه الأجيال الخمسة".(إسحق، 2006،ص94)

وإذا كان في القصة الآخر ينتمي إلى البلالاويين وهم قبيلة شائعة في تشاد،(بشرى، 2015،ص233) ، وكذلك معروفة في دارفور بحكم الجوار والاختلاط بين الكثيرين من تلك القبائل مع قبائل دارفور، بل أنهم يوجدون بأم درمان وكردفان وغيرها من أقاليم السودان، ومشهود لهم بالتدين والعلم وحب العمل الشريف، ومن خلال النص السردي نجد أن عشوشة بنت قلبي صارت نوارة فريقهم خضرة البلالاويين الملساء الندية تتحدر عليها من قمة رأسها إلى أخمص قدميها، مستقيمة الجذع ريانة كأنها تتضمخ بزيت نوي اللالوب أنفها ليس فيه فطس الماغوميين".(إسحق، 2006، ص95) ؛ فهي الفتاة الجميلة التي شغلت شباب الحي بل جميع أبناء جيلها، وهنا يظهر وجه الإعجاب بالآخر والطمع في الحصول على رضاه وموافقة هواه.

ومن خلال الوصف يبعد عنها صفة فطس الأنف التي يتصف بها الماغوميون أو قل الحاميون، "والماغوميون أسرة ظلت تحكم إمبراطورية البرنو، سواء أكان مركزها في إقليم

كانم أو إقليم برنو، حتى قضى عليها الفولانيون- الفلاتة- خلال القرن التاسع عشر الميلادي، وعهد هذه الأسرة من أطول عهود الأسر الحاكمة في العالم. (أبراهيم، 1998، ص98).

ومع اعتبار أن البلالاويين هم الآخر إلا أن صاحب الذات من آل كباشي يمثلهم في النص حمودة ولد الشيخ بسوس- ويمكن أن يكون بسوس هو شيخٌ إداريٌ وليس شيخٌ دينيٌ حسب إشارة المضمون- فهذا الشباب أضمر الشر للبلالاويين وحسدهم في روضتهم الغناء ودخلها فحصد زهرتهم الحسناء سراً، أو قل سقى بمائه زرع غيره، وتعاملوا معه بوعي وعقلانية فلم يتجاوزوا أن حلفوه القسم فقط، يقول الراوي حينما وصل جليل لم أتمالك نفسي فسألته والماء لم يشرب بعد: جليل؟ صحي حمود ود بسوس حلفوهو كتاب في عشوشة بت قلبي؟

- أي
- وشمسين
- ومالو شمسين

سكتُ تماماً لا أجد له جواباً انتظرني جليل حتى أعيا فعاد يقول: شمسين عليهو واحد من تلاتة يا نسي اللي فات يا يترصد ليهو وليها ويمرض بينهن يا يفكها ويهاجر تانيلخالتو...". (إسحق، 2006، ص98) ؛ فلا يستقيم الخبر في الحكاية أن يكون شمسين وجد حمودة ولد بسوس مع زوجته عشوشة ويكتفى بأن يحلفه القسم فحسب، وكما هو معلوم بأن "قبائل الفور أكثر الناس غيرة على المرأة والزرع".(آدم، 1998، ص62)

فكيف مع تلك الغيرة المشهودة يسكت زوج المرأة شمسين على ذلك المنكر الذي علمه، إلا أن يكون كما قال الكاتب حكاية عن الراوي عثمان في قصة الراقد تحت السرو، لما ذكر أنه لم يستطيع تحمل رؤية جثة ذلك الرجل في العراء "من الذي كان يدرى أنني سأفعل أمامهم ما لن أصدقه منى ويعيبني كل العيب وسيقولان في السمرايات ناس خالي وعمي لناس أمي وحبوبتي أهاتربابتكم الما نافعة دي يا هو عشان قال ندفنو زول ميت بس وقع يطوع ويطوع لامنقلبودايرينسل قوز المسبعات النحس لو تعلم أمي بما يكون لما تركتني أذهب معهما إلى طولوا فآتيهما بهذا الملام".(إسحق، 2006، ص94)

فإذا كان شمسين ذلك الطبيب الذي درس التمريض في كوستي عندما كان مقيماً عند خالته بالجزيرة أبا هو الآخر أن يكون تربى تربية أمهات وخالات وحبوبات أي تربية نسوان، وإلا فلا يمكن ألّا يكون رد فعله عنيفاً تجاه العار الذي جلبته إليه زوجته عشوشة، وشمسين هو بلالاوي أصيل من خلال وصف الراوي: "في الدرت الثاني من أيناع عشوشة ظهر في فريق البلالاويين فتي طويل نحيل ضاحك السن؛ فتناقل أهل الأحياء الخبر بأن شمسين ولد ناكور الدباغ عاد من مهجره لسنوات عشر قضاهن عند خالته في الجزيرة أبا...". (إسحق، 2006، ص95)

ومع مسالمة هذا الفتي المثقف المتعلم في مجتمع لا يعرف إلا الجهل، وقع ضحية هذا العنف جرته إليه تلك المرأة الحسناء في منبت السوء، وعندما اشتعلت نار الصراع بين شباب الدكة خشي الجميع من حدة البلالاويين وصرحت ستنا بذلك:"بلاوي البلالاويين وشبابكم كتار

رب السترة يسر على الدكة من الجابيهاالسنين ديل ـــ وتتحقق نبوءتهاـــ فقد قتل شمسين على يد تلاتة من الرجال القرعان وحمودة ولد بسوس"(بشرى،2015،ص233) . وكانت جريمة نكراء فقد مثلوا به ووزعوه على مخالٍ وجوالات حسبما يقول الراوي: "مساء الثلاثاء أخرجوا حمودة ولد بسوس والقرعان الثلاثة من بيت الأمباشي تحت الحراسة المشددة مقيدي الأيدي والأرجل فأركبوهم السيارة والمخلايات وقد كمموا روائحها في جوالات خيش متلابسة ووضعوها في الخلف أم حمودة كانت تحبك السيارة وتئن كالمنحورة ولا يقدر الخضراء أن يسلخوها من الحديد...". (إسحق،2006،ص103). ورجال القرعان من خلال النص هم الآخرون؛أي يمثلون شخصية الآخر الشريرة بحيث تدخل إلى المجتمع البلاء والمحن، فتفسد على ذلك المجتمع أمنه وسكونه وتعكر صفو الحياة فيه، وذلك بحسب تصور الكاتب الذي حكاه على لسان الراوي عثمان .

وفي قصة "الراقد تحت السرو" نجد الآخر من قبيلة المسبعات رغم أن المسبعات قبيلة مجاورة للفور حيث تقطن كردفان وفي الأصل كما يروي أهل التاريخ أن المسبعات والفور أبناء عمومة حيث يعود نسبهم إلى مسبع بن السلطان سليمان صولونق ابن السلطان أحمد المعقور جد الفور فرع الكيرا، استولى موسى بن سليمان على عرش أبيه بدارفور بعد وفاته كما استولى مسبع على كردفان وأسس مملكة عرفت بمملكة المسبعات".(آدم،1998،ص62) . لكن في القصة نجد أن الآخر ينتمي إلى قبيلة المسبعات باعتبارهاقبيلة مستقرة في بلد آخر غير منطقة كافا، يقول الراوي: "قلت ليحيى:

- الجاباهم هني شنو لمن يموتو؟
- ياتم.
- الناس زي ديل؟ والمسبعات كلهم؟
- النهم يا خوي انظر إليه لا أرمي عينه عنه.
- يجيبهم لقدرهم نهمهم يسكت لحظة قصيرة ولكن لا تتركه عيناي.

فيعود يتحدث إليّ:

- والمسبعات الزرق قالوا جاباهم الطمع داك قبال يلدوك وقبال يلدوني وخالك وعمك ديل جدك ذاتو في الغيب، وكتلاهم هني الطمع، محل مراقدوا الزول يجي برقد بسببو".(إسحق،2006،ص45)

وما المدهش في الأمر طالما أن المكان هو قوز المسبعاتالمسمي عليهم!! ولكن الغريب أو "الآخر" غالباً ما يكون محل ازدراء في عين الذات، ولا يكن الحق معه أبداً، ويبدو أن مسألة الهوية أو ما يتعلق بالإنتماء إلى الذات والآخر ليس لها مقياس ثابت ومستقر عند الكاتب، وإنما تتقلب حسب مواقف الشخصيات داخل النص، فإذا كان "التكراوي والميداوي- يعني التكروني والميدوبي- يمثلان الآخر".(إسحق،2006،ص45)

والتكارنة قبيلة معروفة في السودان وفي بعض دول أفريقيا وأصل الاسم التكرور أو التكرون وقيل الدكرور كما عند المصريين "وهم شعب كانت لهم ممالك في غرب أفريقيا

مثل مملكة البرنو والفولاني والهوسا وغيرها، والميدوب أيضاً قبيلة معروفة في السودان وغرب أفريقيا، وكذلك الكتكو والبرقو"(إبراهيم،2004،ص381) وحين يذكر بأن "الكتكاوي والميدواي (الميدوبي) ذهبا يميناً يجمعان الحطب، وتريثت إلا أن الزيادي أشار إلى فأدركت أني وهو سنذهب حتماً إلى اليسار...".(إسحق، 2006،ص82) ؛فالتكروري نفسه في قصة "القصاص في حجر قدو" (إسحق،2013،ص121) يصبح هو المنتمي إلى الذات فينتقم من الآخر لعرضه ويقتل السائق الذي هرب بابنته من كافا إلى أم درمان بإلقائه في البئر ليموت كمداً، وإن كان في رأي البروفيسور محمد المهدي بشري: "أن طرفي جريمة الإغواء والهروب لا ينتميان إلى آل كباشي، فالبنت هي نايرة ابنة صابر ود أيوب التكروري، والمجرم لا نعرف عنه سوى: السائق وهو قد هرب بالبنت إلى أم درمان أي المدينة، وهكذا قاد السائق الغريب البنت التكرورية إلى طريق السقوط والدعارة، لكن بعد سنوات طوال قاده المصير التعيس إلى قدره؛ لم ينس التكروري الأب إغواء ابنته، وعندما أراد السائق الشرب من البئر منعه التكروري ورماه فيها، أما البنت فقد تقصى أحد فتيان التكارير خبرها، ولما عرف المنزل الذي تحترف فيه الدعارة تسلل إليها وقتلها، ثم دفع من عمره أربع عشرة سنة في سجن خير خنقا؛ لأن جريمة الإغواء هي جريمة نكراء لا يتسامح معها مجتمع الدكة، لهذا كان حتماً أن يجد المجرم-الغريب- جزاءه، كذلك البنت التكرورية التي هربت معه — جزاء بما كسبت أيديهما. (بشرى،2015،ص232)

أما في قول الراوي- يصف كرومة ود شاخوت البرقاوي: "كرومة ود شاخوت رجل برقاوي فوق المربوع، أخشن، نزل علينا في الخروبات قبل ثلاث سنين أو أربع داخلته فحذروني يا حمدان أوعك مِنو، برقاوي و حيداني رطاني مثل عادات الأسانقور تماماً، كأن هذه الدنيا سجن له، يحمل عليها، وعلى ناسها وطيرها، وحتى جبالها، مآخذ عجيبة، فلا يلبث الاسانقوري يقولون، حتى ينزع عليكم سكينه السخيف الحركول، وتصبحون على المجابدة يا زول يا نادم، غرباي دا، والله نتكمك والله نقددك"(إسحق،2013،ص13) جاء هذا النص في قصة "النزول في كريو" من مجموعة حكايات من الحلالات، وكان الآخر في مقابل الذات التي يمثلها آل كباشي وسبقت الإشارة إلى أن الرطانة تميز للمساكن لآل كباشي بأنه الآخر، وهذا ما يؤكد البروفيسور المهدي بشري "قصة كرومة ود شاخوت البرقاوي تحكي كيف يصنع الآخر في مجتمع مثل مجتمع الدكة ووسط جماعة مثل آل كباشي، وبوصفه رطاني أي لا يتحدث العربية مما يبعده عن آل كباشي والكافام الذين لا يتحدثون سوى اللغة العربية البسيطة الدارجة أو العامية المحلية.

وعندما طلب ابنه زيدان الزواج من ابنة عبد الكريم الذي ينتمي لآل كباشي لم يتم ذلك الأمر، يقول الراوي:" قلت له أن يسكت قبل أن يعلم به عبد الكريم، أنها ثلاث سنين فقط، وقد نسوا أنهم غرباء في كافا حتى طمعوا في تزويج ابنهما من ابنته".(بشرى،2015،ص235)

ولكن تتدخل الأقدار فيموت كرومة فجأة بلدغة ثعبان في سوق كريو؛ مما يضطر أسرة كرومة البقاء في كافا بعدما عزموا الرحيل قبل وفاته، يقول الراوي: "خطبنا البنت لزايد

(زيدان) وزوجناهما... أكدنا لهم بأننا سنعينهم على تربية الصغار، ويسمونا يا أهلنا كما نسميهم يا أهلنا".(إسحق،2013،ص28)

ورغم أن كرومة ينتمي للآخر لكنه تمازج مع المنتمين إلى الذات ـ آل كباشي ـ وأصبح بذلك أنموذجاً يحتذي به في التسامح والتآخي.

وقبيلة البرقو معروفة في السودان، وفي غربه على وجه الخصوص "فهي امتداد لسلطنة دارفور وكانت لها مملكة معروفة بالوداي كانت عاصمتها كادابة جنوبيّ أبّشّا بدولة تشاد الحالية، وتنتشر هذه القبيلة من غرب دارفور مروراً بالأبيض وتسير شرقاً لتشمل جميع نواحي أرض الجزيرة المروية وأرض المناقل، تنتهي بمنطقة قلع النحل بشرق السودان ولهم مساهماتهم التاريخية ومشاركتهم الفعالة والمقدرة في شتى مجالات الحياة الاجتماعية والتعليمية والسياسية والقيادية في السودان وخارجه". (إبراهيم،1998،ص250)

وفي بعض الأحايين نجد الآخر القادم من خارج جمهورية "كافا" الذي لا ينتمي لآل كباشي يمثل الإنتماء إلى الذات إذا كان الآخر بالنسبة له غريباً من حيث جهة أصوله العرقية الأجنبية أو حداثة مساكنته لأهل كافا، مثلما جاء في قصة "عشاء المستر ماكنيل"؛ لأن ماكنيل هنا وافد أجنبي غريب عن الأهل والوطن وأصبح الذي يمثل الذات في القصة هو حيدر الحلفاوي لأنه سبق ماكنيل في إقامته بكافا كما يقول الراوي: "عمك حيدر حلفاوي منقاوي اللون أجداده خدموا في سراري السلطان تيراب في قصره الكبير عند شوبا"(إسحق،2013،ص90)، وما يشفع لعم حيدر ليكون هو المنتمي للذات ممثلاً لأهل كافا تلك الإقامة الطويلة التي أمضاها أجداده بكافا، فقد بلغت مائتي عام، على نحو ما سمعنا من الراوي: "أولئك البيريطان الأربعة عشر مدير المديرية ونائبه، واثنان من القضاة ومثلهما من الأطباء ومثلهما من ضباط السجن، وستة مفتشين الحذر في عيونهم يلمع مع كل التفاتة، ماؤهم وطعامهم وملبسهم لا يقدمه لهم إلا الدناقلةوالحلفاويون، فكان من نصيب ماكنيل أن يخدمه الأمباشي حيدر (الحلفاوي) لكن ماكنيل لا يعلم أن جد جد حيدر مدفون في هذه البلاد لمائتي عام. (إسحق،2013،ص90)

ولما كانت أوامر وتعليمات ماكنيل فوق طاقة حيدر الحلفاوي أغلظ عليه وضربه بحذائه "الجزمة" فقد فرم حيدر حذاء ماكنيل وخلطه مع اللحم انتقاماً لكرامته التي أهانها مستر ماكنيل الذي قذف الحذاء في وجه حيدر، وكان حيدر قد عرف أن بعض الإنجليز كانوا يأكلون لحم البشر أيام الحرب، وحين وقف أمام القاضي مدافعاً عن ما قام به أشار لهذه الحادثة، وهكذا رأينا صراع حيدر الداهية مع مستر ماكنيل الاستعماري الذي يمثل القوة والسلطة".(بشرى،2013،ص231)

فكان دفاع الذات المستضعفة بالحيلة الذكية مع الآخر المتجبر ذي البطش والقهر، حتى جاء الاستقلال وسعد المواطن بالحرية ونعيمها وذلك ما ختم به المؤلف القصة: "مستر ماكنيل قدم الاستقالة يوم الثلاثاء، وغادر تندلتي (الفاشر) يوم الأربعاء في طريقه للوطن (لندن) وهم جردوا حيدر من الأمباشية ثم حكموا عليه بأربع سنوات في السجن المنفرد، سنة واحدة ما مرت

إلا والبيرطان قد غادروا، والقمندان ود البلد في خير خنقا أطلق سراحه وأعاد عليه معاشه".(إسحق، 2013، ص200)

وبعد الاستقلال يكفي أهل كافا من الذات والهوية أنهم سودانيون فحسبهم شرفاً وفخراً وعزاً، وليت عهد القبلية والتمييز العنصري ولى بلا رجعة لأنه كان عاملاً من عوامل التخلف والفتنة والتفرقة بين الناس.

وإذا كانت العملية الإبداعية عند إبراهيم ما هي إلا أسئلة تبحث عن حلول فكان أهم سؤال طرحته تلك الأعمال القصصية هو السؤال عن الهوية أو الذات لإنسان كافا الذي يعيش في واقع ملتبس أرهقته العرقيات فكشف من خلال هذه القضية عن نهاية معزولة، وبحث عن عالم مثالي غائب لعله يعود يوماً فيخبره بما فعلت العرقيات في مجتمع كافا، ولا يتأتّى ذلك إلا إذا قرأت تلك الأعمال قراءة واعية، جادة تقوم على التحليل المتكامل للواقع الجمالي التخيلي الذي سجل فيه إبراهيم إسحاق كافة الوقائع في مختلف مناحي الحياة وأنماطها المتباينة وعرض تلك المشكلات على علاتها بلساني الحال والمقال، وقد اعترف بذلك فقال: "يبدو لي أن الحوافز الجمالية التي زادتني تصميماً على خطتي تركن في تضاعيف اللبس الحاصل بين رؤيتي ككاتب وبين رؤية آل كباشي لواقع الحياة التي يرسمونها ويعاشرونها، لقد تحللت بآل كباشي من مطلب الإدراك اللانهائي للكاتب وهو خفايا عوالم أبطاله وتحللت بهم من مسؤولية محتوى هذا العالم الذي أقدمه على لسانهم ويمكنني أن أدعى بقوة أنني مجرد رجل يسجل مشاعرهم وأفكارهم ليس إلا، يسجل رغائب وأقوال وذكريات العالم القروي كما يراه آل كباشي".(إسحق، 2002، ص96)

تلك التساؤلات تصبح حتمية ينبغي أن يواجهه بها ذلك المجتمع الريفي المتموج بالعواصف بل ظلّ غارقاً في مستنقع التخلف الحضاري والصراع السياسي والاثني والجهل والفقر والمرض. تلك العلل التي بقيت حتى يوم الناس هذا، لم يتعاف منها المجتمع السوداني أو من بعضها في الواقع المعيش.

وفي تناول إبراهيم إسحاق للآخر مقابل الذات كان هنالك الآخر المصلح الذي يأتي بالخير إلى المجتمع، فكان ذلك الغريب الحكيم الذي يحمل العلم والمعرفة وهو عادة يفد من الخارج ويختلف في هيئته- وأفكاره- عن الجماعة التي يعيش معها...، فماكان للفكي البصير عبد المولي ذلك الغريب أن يقبل في مجتمع "الدكة" ووسط آل كباشي لولا ورعه وعلمه؛ لهذا جاءت الصورة الذهنية المتخيلة له إيجابية تحمل الكثير من المحبة والإعجاب، فكان الولي الصالح عبد المولي هو الذات البديلة التي قبلتها الذات المركزية أي آل كباشي؛ لهذا اندغمت الذات البديلة في الذات المركزية وذلك بزواج عبد المولي من كلتومة"(بشرى، 2015، ص230) وكذلك بالنسبة لزايد ولد كرومة البرقاوي لما كان شاباً أميناً مخلصاً يعتمد عليه تم دمجه في مجتمع الدكة بزواجه من الكباشية بنت عبدالكريم "أقول للولد المبروك: شد حيلك، ووجدته يعتمد عليه، جاني عبدالكريم وقت الغلس فطيب خاطري، خطبنا البنت لزايد وزوجناهما".(إسحق، 2013، ص38)

ومن خلال هذه الدراسة عن صراع الهوية في الكتابة السردية، باختيار مجموعة "ناس من كافا" القصصية للمبدع القاص إبراهيم إسحاق أنموذجاً تطبيقياً؛ نخلص إلى القول بالآتي:

- جعل إبراهيم إسحاق القصة صيغة جمالية للتعبير عن الوضع الإنساني أو التجربة المتكاملة ـــ الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ـــ لإنسان غربي السودان وقضاياه الكونية الملحة، على رأسها قضية الهويةوالإنتماء إلى الذات، وقد تناولها في صورتها الواقعية.

- عمل على تحويل ذلك النظام الريفي الذي لا يقبل الآخر، إلى نظام قابل للفهم والرقي واستيعاب الآخر الإيجابي، ولفظ الآخر السلبي أو قبوله عبر صياغة جديدة، ليكون الناتج إيجاباً أو إصلاحاً، كما في قصة" الرجل في سوق أم دفسو" فقد تاب سمير ود الفيزانية الحلبي وأصبح رجلاً صالحاً في المجتمع يعتمد عليه في جلب الخير ودفع الشر.

- وظّف المضمون الإنساني القومي في محاولة إخراج ذلك المجتمع المنغلق على نفسه في بيئته الريفية ـــ الزراعية أو الرعوية ـــ بصحوته من سباته وانفتاحه نحو الآخر، أي فتح عوالم القرية لاستيعاب ما يجرى في فناء بيت الإنسانية الكبير المفتوح على جميع اتجاهات الدنيا التي لم يكن يعرفها آل كباشي من قبل؛ لينتموا إلى الوطن الكبير "السودان" بدل الانزواء داخل الوطن الصغير "الدكة".

- وُفق الكاتب في اختياره للواقع الإنساني لآل كباشي بروايته على وجهة نظرهم وليس وفق نظرة الكاتب وحده، فأظهر العبقرية والأصالة لأدبه القصصي وتكنيك الكتابة الإبداعية عامة، فتخلص بتلك الحيلة من أوزار المواقف المحرجة التي يمكن أن تؤول إليه، فقد جعلها تؤول إلى آل كباشي وعلى مسئوليتهم فقط لا غيرهم.

- ضخّم الكاتب موضوع صراع الهوية في تناوله تمثيلات الآخر مع الذات، فجعل نظرة آل كباشي للآخر تحمل بعضاً من التوجس والريبة، فيها معنى الاحتقار والدونية، ونظرتهم للذات تحمل كل معاني الفخر والاعتزاز بالنفس والاستعلاء على الغير؛ فتحولوا بذلك عن مجانبة التواضع مع الذات، والمحبة والاحترام للآخر، إلى الترفع والتجبر دون أدني مبرر؛ فأصبحوا مفتقرين بذلك إلى الحرية والسلام المجتمعي والعدالة والتصالح الاجتماعي، ومخالفين الصورة السوية التي ينشدها عامة الناس بطبعهم الإنساني.

أولاً: المصادر والمراجع:

إبراهيم آدم إسحاق، معجم اللهجة العامية الدارفورية، هيئة الخرطوم للصحافة والنشر، ط1 ، 2011م

إبراهيم إسحاق إبراهيم ، ناس من كافا "مجموعة قصصية"، ط1، مركز عبدالكريم ميرغني، الثقافي ، أمدرمان،2006م.

إبراهيم إسحاق إبراهيم حكايات من الحلالات "مجموعة قصصية"، ط1، هيئة الخرطوم للنشر، 2013م.

إبراهيم إسحاق إبراهيم هجرة الهلالين من جزيرة العرب إلى شمال أفريقيا وبلاد السودان، هيئة الخرطوم للصحافة والنشر، ط1، 2011م.

إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1973م

أحمد عبد الله آدم، قبائل السودان نموذج التمازج والتعيش، مطابع السودان للعملة المحدودة، الخرطوم، ط1، 1998م

بابكر الأمين الدرديري، الرواية السودانية الحديثة، دار الدعوة للنشر، الخرطوم، ط1975، 1م.

سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي بيروت، ط 1، 1989م.

سعيد يقطين الفن ومذاهبه في النثر العربي، الدار البيضاء بيروت، ط2، 2001م

عادل ضيف الله، التلفزيون والهوية الثقافية، المكتبة الوطنية، الخرطوم، ط1، 2012م

عبد الله عبد الماجد إبراهيم، الإعلام بالأعلام، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2004م

عبــد الله عبد الماجد إبراهيم، الغرابة ، دار الحاوي للطباعة والنشر، جدة، ط1 1998م

عبدالرحمن ياغي، الجهود الروائية من سليمان البستاني إلى نجيب محفوظ، دار العودة، ط1، 1972م.

علي عبد الحليم محمود، القصة العربية، دار المعارف، ط1، 1998م.

محمد المهدي بشرى، الرواية السودانية في ستين عاماً، دار جامعة الخرطوم للنشر، ط1، 2015م.

مختار عجوبة، القصة الحديثة في السودان ، مركز الدراسات السودانية، القاهرة، ط2، 2000م.

مصطفى عوض الله بشارة، القصة السودانية، الدار السودانية ،ط2، 1989م

ثانياً: الدوريات:

إبراهيم إسحاق، أسئلة الكتابة الروائية، جريدة الصحافة، العدد (6555) بتاريخ 25 أكتوبر 2011م.

إبراهيم إسحاق، مجلة كتابات سودانية، العدد (22) بتاريخ الأوّل من ديسمبر 2002م

نظرية اللغة في: رسالة التحجي في حروف التهجي لإسماعيل حقي الاستانبولي(ت1137ه)

Language theory in:The letter spelling in the alphabet by Ismail Haqqi al-Istanbuli (d.1137 AH)

د/ صبرينة خلفاوي
جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي، sabrina15mars@gmail.com

الملخص:

تعدّ رسالة (التحجي في حروف التهجي لإسماعيل حقي الاستانبولي) رسالة لغوية غير معروفة كثيرة في الوسط اللغوي رغم أهميتها لكونها ذخيرة لسانية تميزت بالإيجاز والدقة، تطرق فيها العالم إلى مجموعة من المسائل التي تخص الحرف واللغة. ونناقش في هذه الورقة البحثية أهم المسائل التي طرحها حقي كنشأة اللغة، وأسباب اختلاف اللغات، وأول من تحدث بالعربية، وعدد الحروف، والحروف بين الحقيقة والمجاز، ومسألة جعل القرآن عربيا، وموازنتها مع الدراسات اللغوية، وخاصة تشابه حقي مع أراء إخوان الصفاء في بعض القضايا، بالإضافات إلى المسائل التي تفرد بها.

الكلمات المفتاحية:

إسماعيل حقي، حروف التهجي، نشأة اللغة، اختلاف اللغات، عدد الحروف، الحقيقة والمجاز.

Abstract:

The letter (spelling in the alphabet) is considered (Ismail Haqqi al-Istanbuli) is a linguistic message that is not known in the middle linguistic despite its importance because it is a linguistic ammunition. it characterized by brevity and accuracy, in which the world has addressed a set of issues related to the letter and the language.

In this research paper, we discuss the most important issues raised by (Ismail Haqqi), such as: the origin of the language, the reasons for the difference in languages, the first to speak Arabic, the number of Arabic letters, the issue of letter truth between truth and metaphor, not to mention the issue of making the Qur÷an Arabic... and balancing it with linguistic studies, especially Ismael Haqqi's similarity with the views of the(Ikhwan al-Safa)'in some cases, in addition to the issues that are.

Keywords:

Ismail Hakki, the spelling letters, the origin of the language, the difference of languages, the number of letters, the truth and metaphor..

.

أهمية البحث: تحاول هذه الدراسة محاولة استقراء المدونة التراثية في حقل نقدي لساني، من خلال معالجة أهم المسائل اللغوية التي وردت في رسالة التحجي ومقارنتها بجهود أئمة اللغة.

فرضية البحث: عالج جهابذة اللغة نشأة اللغة، وعدد الحروف وحقيقتها، ومكانة اللغة، إلا أن إسماعيل حقي تفرد في بعض الآراء، واتفق في مسائل أخرى وخاصة مع إخوان الصفاء وخلان الوفاء، وسنروم في هذه الدراسية إلى وضع اليد على هذه الرسالة التراثية التي تتجلى فيها جل الملامح اللسانية بصفة مجملة.

إشكالية البحث: تحاول الدراسة الإجابة عن السؤال التالي: ما أهم القضايا التي عالجها إسماعيل حقي في رسالته؟ وما أوجه التشابه والاختلاف بينه وبين الدراسات اللغوية الفلسفية؟.

منهج البحث: يعتمد البحث على المنهج الوصفي في إبراز أهم ملامح نظرية اللغة عند الاستانبولي، ومقارنة آرائه مع علماء اللغة.

مقدمة:

تعدّ رسالة التحجي في حروف التهجي للإمام العلامة إسماعيل علي الاستانبولي(ت1137ه) التي وقعت في ورقتين من أهم الذخائر العلمية في مجال اللغة حيث أجاب مؤلفها على كثير من المسائل الغامضة التي طرحها؛ ومنها: ما معنى إنزال الحروف على آدم ولا معاني لها؟، وهل هذه الحروف حقائق أومجازات؟، وما معنى الجعل في قوله تعالى في سورة الزخرف﴿إِنَّا جَعَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ(3)﴾؟، وما فضل الحروف العربية على العجمية؟.

أولا: ترجمة لإسماعيل حقّي المعروف ب(حقي الرومي)

هو الإمام الشيخ إسماعيل حقي ابن الشيخ مصطفى الاستانبولي المعروف ب(حقي الرومي) (حاجي خليفة، 1993م، صفحة 31) الاسلامبولي أصلا، وآدوسي مولدا، حنفي المذهب، المولى أبو الفداء، متصوف مفسر، تركي مستعرب، ولد في آيدوس سنة(1063ه، 1653م)، وسكن القسنطنطينية، ثم انتقل إلى بروسه، وكان من أتباع الطريقة"الخلوتية"، ومن هناك نفي إلى تكفور طاغ (الزركلي، 2002م، صفحة 313)، وذاق هناك أذية من بعض الأهالي، ثم عاد إلى بروسه فلقي حتفه بها سنة(1127ه) وقيل(1137ه، 1725م) وهو الأشهر (كحالة، دت، صفحة 362). وهو من المشايخ الكرام حيث كان في بروسه يبحث عن مسائل غامضة تتعلق بالتصوف، متعدد المواهب، جمع بين رجاحة العقل وغزارة العلم (سركيس، 1928م، صفحة 441)، من مصنفاته: أسرار الحج، التحجي في حروف التهجي، روح البيان في تفسير القرآن، أصول الحديث، الرسالة البرقية، كتاب الخطاب، كتاب الفروق....الخ (البغدادي، دت، صفحة 219، 220).

ثانيا: أهم المسائل اللغوية في رسالة التحجي

1. **إنزال حروف التهجي على آدم عليه السلام(نشأة اللغة):**

عالج المؤلف في هذا العنصر قضية وهي: نشأة اللغة حيث بيّن إسماعيل حقي في رسالته أن الله عزّ وجل أنزل حروف التهجي على سيدنا آدم، فتحدث بجميع اللغات المختلفة؛ ولذا لا نسمع لغة أولهجة إلا وأصولها من تلك الحروف وذلك في قوله:"فاعلم أن آدم عليه السلام هو الذي أنزل

عليه حروف التهجّي؛ فتكلم بجميع ما في الدنيا من اللغات المختلفة؛ ولذا لا نسمع لغة إلا وأصولها من تلك الحروف؛ وذلك أنه تعالى قال:﴿خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَٰحِدَةٍ (6)﴾الزمر. وهي نفس أبي بشر، وكانت نفوس ذريته مندمجة في نفسه ثم بثّها منه رجالا كثيرا ونساء؛ فأخذ كل صنف بلغة من اللغات التي تكلم بها أبوهم؛ كما قال تعالى: ﴿وَمِنَ ءَايَٰتِهِۦ خَلْقُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَٰفُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَٰنِكُمْ(22)﴾الروم؛ فإن المراد باختلاف الألسنة: اختلاف اللغات" (الاستانبولي، التحجي في حروف التهجي، 1438ه، 2017م، الصفحات 23-26).

أطلق العالم على حروفه : حروف التهجّي

فالحرف لغة:"الحرف من حروف الهجاء، معروف واحد حروف التهجي، والحرف في الأصل: الطرف والجانب، وبه سُمِّي الحَرْف من حروف الهجاء، وحرف السّفينة والجبل: جانبهما، والجمع أَحْرُفٌ وحُرُوف، وحَرف كل شيء طرفه وشفيره وحدّه" (ابن منظور، دت، صفحة 41، 42)

أما اصطلاحا: عرفها القلقشندي في مؤلفه صبح الأعشى بأنها:"حروف الكلام العربي التي بها رُقِم القرآن الكريم ثمانية وعشرين حرفا في اللفظ متوسطة بين حروف اللغات، وهي أ، ب، ت، ث إلى آخره، وتسمى حروف الهجاء وحروف التّهجّي، ويسميها سيبويه والخليل حروف العربية أي حروف اللغة العربية، وهي التي يتركب منها الكلام العربي، وتسمى أيضا حروف المعجم" (القلقشندي، 1914م، صفحة 20) وقد خصّها الله عزّ وجل للإنسان الذي يتفرد بالكلام دون غيره من سائر المخلوقات الذي يتميز بنطقه حروف الهجاء التي تتقطع في جهازه النطقي، فاللغة التي يتكلمها الإنسان خاصة به وحده، لا تنسب لغيره من الأحياء.

ومما لا ريب فيه، أن أبا البشر آدم عليه السلام نزل إلى الأرض في حقبة من الزمان، وكانت له لغته التي تفاهم بها مع بنيه وقومه، وتلقى بها الوحي من الله عزّ وجلّ. وحول لغة الإنسان الأول اختلفت الآراء، وكل منها يثبت وجهة نظر خاصة قامت على تفكير معين، وأدلة ارتآها أصحابها مناسبة لهم ومؤيدة لقصدهم (حامد هلال، 1425ه، 2004م، صفحة 23) نابعة من نظريات فلسفية، وأدلة غير واقعية. وولجوا إلى باب القول على لغة العرب: أتوقيف أم اصطلاح، واتجهت جلّ الآراء إلى أن لغة العرب توقيف استنادا لما جاء في القرآن الكريم (بودوخة، 2018م، صفحة 29، 31).

وقد وضّح إسماعيل حقي نشأة اللغة من خلال إثباته أن الله تعالى وهب الحروف لآدم وعلمه الأسماء كلها وهو ما قد نحاه سابقا جمهور غفير من علماء اللغة والفلاسفة كإخوان الصفاء حيث عقدوا فصلا في رسائلهم بيّنوا فيه نشأة اللغة المنطوقة والمكتوبة فقالوا:"اعلم أن الله تعالى لما خلق آدم عليه السلام الذي هو أبو البشر ومبدئه جعله ناطقا متكلما فصيحا مميزا بالقوة الناطقة والروح الشريفة والقوة العاقلة القدسية وجعل صورته أحسن الصور وشكله أفضل الأشكال(...)، وجعله سيد الحيوانات كلها ومليكا عليها وأميرا ورئيسا فيها، وملّكه إياها وألزمها طاعته، والسجود له طوعا وكرها كما قال تعالى:﴿إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً (30)﴾البقرة فلما جعله بهذا المثال فليس من الحكمة أن يكون صامتا كالجماد ولا سكوتا كالحيوان الذي لا ينطق، بل قائما ناطقا متكلما معلما مفهما عاقلا حكيما لأنه سبحانه وتعالى

نفخ فيه من روح قدسه وأيده بكلمته وعلمه الأسماء كلها وصفات الأشياء كلها، وجعل له العقل العاقل لها والمحيط بمعرفتها، وأخرج سائر الموجودات من المعادن والنبات والحيوان إليه ليديرها ويسوق إليه منافعها وبدلها على ما يكون به صلاحها وبقاؤها وتزايدها ونماؤها وسلامتها من الآفات ويضع كل شيء منها في موضعه ويوفيه قسطه من حفظ النظام وبلوغ التمام، وجمع له هذه الأشياء كلها صغيرها وكبيرها، جليلها وحقيرها في تسع علامات بأشكال مختلفة مسمية بأسماء قد جمعت أسماء جميع الموجودات وانعقدت بها المعاني كلها كما اجتمعت أجزاء الحساب كلها والأعداد بأسرها في التسعة الأعداد التي من واحد إلى تسعة وكذلك وجودها في العالم العلوي على هذه النسبة وهذه الحروف هي التي علمها الله سبحانه وتعالى آدم عليه السلام(...) وقد كان بهذه الحروف يعرف أسماء الأشياء كلها وصفاتها على ما هي عليه وبه موجودة من أشكالها وهيأتها، ولم يزل كذلك إلى أن كثر أولاده وتكلم بالسريانية" (إخوان الصفاء، رسائل إخوان الصفاء، 1347ه، 1928م، صفحة 148، 149)، وكما هو واضح من النصين أن الله تعالى ألهم آدم اللغة ولقنه إياها استنادا لقوله تعالى في سورة البقرة:﴿ وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلۡأَسۡمَآءَ كُلَّهَا (31)﴾ مما يدل على أن اللغة هبة ووقف من الله.

2. اختلاف اللغات:

أما تعليله لاختلاف اللغات ذكره للآية﴿ وَٱخۡتِلَٰفُ أَلۡسِنَتِكُمۡ وَأَلۡوَٰنِكُمۡ﴾ أي:" لغاتكم وأجناس النطق وأشكاله، خالف تعالى بين هذه حتى لا تكاد تسمع منطقين متفقين في همس واحد، ولا جهارة ولا حدة ولا رخاوة ولا فصاحة ولا لكنة ولا نظم ولا أسلوب ولا غير ذلك من صفات النطق وأحواله، وكان أصل اختلاف اللغات من هود، ألقى الله على ألسنة كل فريق اللسان الذي يتكلمون به ليلا، فأصبحوا لا يحسنون غيره" (العينتابي (ت855ه)، 2018م، صفحة 5). هذا ويقول إسماعيل حقي في تفسيره(روح البيان) عند ذكره الآية أي:"لغاتكم من العربية والفارسية والهندية والتركية وغيرها بأن جعل لكل صنف من البشر لغة خاصة به، واختلاف الألسنة إشارة إلى اختلاف اللغات واختلاف النغمات فإن لكل لسان نغمة يميزها السمع كما أن له صورة مخصوصة يميزها البصر، فلا تكاد تسمع منطقين متساويين في الكيفية من كل وجه". (حقي الاستانبولي، 2018م، صفحة 22)

أما تفسير اختلاف اللغات حسب رأي إخوان الصفاء يتبين في قولهم:"أما العلة في اختلاف لغات الناس وألوانهم وأخلاقهم وأممهم وأبوهم واحد قيل: لاختلاف أماكن بلدانهم وألوان تربها واختلاف تربها وتغييرات أهويتها" (إخوان الصفاء، خلاصة الوفاء باختصار رسائل إخوان الصفاء، 1983م، الصفحات 57-58)، وهو تفسير فلسفي يخالف رأي إسماعيل حقي الذي يرى أن آدم عليه السلام هو من تكلم بجميع الألسن بوحي من الله.

3. إسماعيل أول من فتق الله لسانه بالعربية:

ويتحدث إسماعيل حقي في رسالته حول سيدنا إسماعيل عليه السلام الذي يعدّ أول من فتق لسانه بالعربية، وقد سبق آدم في كتابة الكتاب العربي وغيرها من الكتب التي أوحاها الله له في طوامير من طين وطبخها، وبعد الطوفان الكبير تفرقت الكتب التي كتبها آدم وتعدد

الألسنة ويتضح ذلك في قوله:"ومعنى قولهم: إن أول من فتق لسانه بالعربية إسماعيل عليه السلام وهو ابن ثلاث عشرة، أنّ آدم كتب الكتاب العربي في طين وطبخه؛ فلما أصاب الأرض الغرق وفّقه الله لذلك؛ فكان أول من أظهره لا أوّل من أحدثه، وقس عليه الكتاب الفارسي، والسرياني، والعبراني، والحميري، واليوناني، والرومي، والقبطي، والبربري، والأندلسي، والهندي، والصيني، فإن كل قوم اختص بلغة وبعلم مع ثبوت أصلهما من آدم عليه السلام" (الاستانبولي، التحجي في حروف التهجي، 1438ه، 2017م، الصفحات 27-31)

وفي النص إشارة إلى أن بداية اللغة كانت منطوقة ثم صارت مكتوبة فآدم بعد أن تعلم نطقها حولها إلى مكتوبة مما ينوه إلى قصر اللغة المنطوقة وسرعة نسيانها إن لم تحفظ وتدون في القراطيس.

ويرى إخوان الصفاء أن آدم وذريته لم يكونوا بحاجة إلى تسجيل لغتهم ومعارفهم بل اعتمدوا على التلقين والحفظ وذلك لضيق مكان تواجدهم وذلك في قولهم:"وتشكل الفلك بشكل أوجب التغير والاستحالة بعد مُضي آدم-عليه السلام- ولم يكن يكتب في زمانه كتابات أويخطّ بقلم، وإنما كان تلقين بألفاظ وكلام يحفظ لقلة العدد، ولأنه ما كان في الأرض من العالم الإنساني أكثر من بيت واحد، والكلام بينهم فيما يحتاجون إليه فقط، ولم يكن لهم حديث في ما مضى، ولا حاجة بهم إليه(...)، وكما أن الناس في هذا الوقت لا يحتاج الرجل منهم هو وأهل بيته أن يكتبوا جميع ما يحتاجون إليه، ولا أن يثبتوا جميع ما في بيوتهم من كتاب يذكرون فيه كل ما عندهم من مأكول ومشروب وما ينتفع به، وإنما حاجتهم إلى علم أسماء ذلك، فهم يعلمون ذلك أولادهم حتى يعرفوه وينشأوا عليه بأي لفظ كان" (إخوان الصفاء، رسائل إخوان الصفاء، 1347ه، 1928م، الصفحات 142-143)، وهو ما يختلف بعض العلماء فيه ومنهم إسماعيل حقي حيث ذكر بعضهم أن آدم عليه السلام أول من كتب سائر الكتب قبل موته بثلاثمائة سنة في طين ثم طبخه بالنار لئلا يفسد بالرطوبة، فلما غرقت الأرض في أيام نوح بقيت الكتابة، فأصاب كل قوم كتابهم، وبقي الكتاب العربي إلى أن خصّ الله تعالى به إسماعيل فأصابه وتعلمها على لفظه ومنطقه (ينظر، خان زاده(ت1327ه)، 2019م، صفحة 252، 259).

ويقول المفسرون" أن أول من فُتِق لسانه بالعربية إسماعيل، وهو ابن أربع عشرة سنة" (المناوي(ت1031ه)، 2018م، صفحة 111) وجميع كتب التفاسير تذكر أنه نطق بالعربية وهو ابن أربع عشرة سنة استنادا للحديث الشريف قوله صلى الله عليه وسلم:"أول من فُتِق لسانه بالعربية المبينّة إسماعيل عليه السلام وهو ابن أربع عشرة سنة" (أطفيش المغربي، 1987م، صفحة 121) إلا إسماعيل حقي فيذكر ابن ثلاث عشرة سنة. حيث تذكر الكتب أنه بعد الطوفان وجد كل قوم كتابهم فكتبوه، فأصاب إسماعيل عليه السلام الكتاب العرب (السيوطي، دت، صفحة 343).

وقد طرح القلقشندي هذه الإشكالية في مؤلفه صبح الأعشى حين كتب:" إن أول من وضع الخطوط والكتب كلها آدم عليه السلام: كتبها في الطين وطبخه، وذلك قبل موته بثلثمائة

سنة، فلما أظلّ الأرض الغرق أصاب كل قوم كتابهم، وقيل : إدريس عليه السلام، وقضية هذه المقالة أن الخط قضية توقيفية علمها الله لآدم، وبعضه اصطلاحيا وضعه البشر: واحد أوجماعة فيصير الخلاف فيه كالخلاف في اللغة هل هي توقيفية أواصطلاحية" (القلقشندي، 1914م، الصفحات 10-11).

ويعتقد إخوان الصفاء أن أول من نطق بالعربية (يعرب بن سام) أو ما يطلق عليه(يعرب بن قحطان بن عامر بن شالخ بن أرفخشد بن سام)؛ لأنه أول من انعدل لسانه من السريانية إلى العربية (ينظر، عكاشة، علم اللغة مدخل نظري في اللغة العربية، 2007م، صفحة 39، 40) ومن ثم يعللون سبب اختلاف لغة العرب في قولهم:"ثم اعلم أنه قيل أن أول من نطق باللغة العربية كان يعرب بن سام ثم لم تزل تتسع مع الزمان وتتزايد على كثرة العرب وانتشارهم في الأرض بحسب اتفاقات تقع لهم في مواليدهم وبقاعهم وأمزجتهم وطباعهم وأبدانهم وأهويتهم حتى صارت أنواعا كثيرة وصار لكل قبيلة من قبائل العرب لغة يعرفون بها وكلام ينسب إليهم ويتميزون به عن غيرهم، واختلفوا في أسماء الأشياء حتى صار الشيء الواحد من الموجودات له في لغة العرب أسماء كثيرة يعرف بها ويشار إليه بها كلها ولذلك صار علم اللغة العربية من العلوم الكبار وصار الناس من الحاجة إليه بحيث لا يسعهم تركه بل يجب عليهم علمه ولا ينبغي الجهل بشيء منه وذلك من حكمة البارئ تعالى أنه خلق الموجودات وألقى عليها الأسماء والصفات وجعل لها في كل طائفة وفي كل لغة أسماء تعرف بها ويشار بها إليها خلاف ما في لغة أخرى" (إخوان الصفاء، رسائل إخوان الصفاء، 1347ه، 1928م، صفحة 159) .

ومما يلاحظ حول سبب اختلاف اللغات رأي ابن جني السابق لفكر إسماعيل حقي قوله:"أن الله تعالى علم آدم أسماء جميع المخلوقات بجميع اللغات العربية والفارسية والسريانية والعبرانية والرومية وسائر اللغات، فكان آدم وولده يتكلمون بها إلى أن تفرق شملهم في أصقاع الأرض وعلق كل واحد منهم بلغة من تلك اللغات فغلبت عليه واضمحل عنه ما سواها لبعد عهدهم بها" (ابن جني، الخصائص، 2015م، صفحة 110، 111).

4. توقيفية اللغة:

يؤكد إسماعيل حقي في كل مرة أن اللغة هبة ووقف من الله أوحاها لآدم مستندا في شرحه على دليل شرعي فيقول:"ودلّ -أيضا- على ذلك قوله تعالى:﴿وَعَلَّمَ ءَادَمَ اَلَاسْمَاءَ كُلَّهَا(31)﴾البقرة؛ فإنه يقتضي اختراع اللغات والأسماء" (الاستانبولي، التحجي في حروف التهجي، 1438ه، 2017م، صفحة 31)، حيث يوضح حقي في تفسيره: أنه لما خلق الله آدم وسواه ونفخ فيه من روحه علمه أسماء الأشياء كلها؛ أي ألهمه فوقع في قلبه فجرى على لسانه، فعلمه جميع أسماء المسميات بكل اللغات(...) واتفق جمع غفير من أهل العلم على أن الأسماء كلها توقيفية من الله تعالى بمعنى أن الله خلق لآدم علما ضروريا بمعرفة الألفاظ والمعاني، وأن هذه الألفاظ موضوعة لتلك المعاني (ينظر، حقي الاستانبولي، دت، صفحة 101)، ويشير حقي عند قوله تعالى:﴿ ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَي اَلْمَلَٰٓئِكَةِ﴾أي:عرضها، أي:المسميات﴿فَقَالَ﴾الله عز وجل تبكيتا وتعجيزا للملائكة:﴿أَنبِـُٔونِى﴾ أي: أخبروني﴿بِأَسْمَاءِ هَٰٓؤُلَاءِ ﴾ الموجودات﴿ ان كُنتُمْ

صَٰدِقِينَ ﴾ في زعمكم أنكم أحقاء بالخلافة ممن استخلفته كما ينبئ عنه مقالكم، ومن ثم يوضح في تفسيره أن هذه الآية دليل على أن أولى الأشياء بعد علم التوحيد تعلم علم اللغة؛ لأنه تعالى أراهم فضل آدم بعلم اللغة (ينظر، حقي الاستانبولي، دت، صفحة 101).

ويعقّب محقق الرسالة في هذه المسألة في حاشيتها بقوله:"إن من المعلوم أن آدم عليه السلام كان في جنة الخلد، وقد روى الطبراني في المحكم أنه ورد عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال:(أحب العرب لثلاث:لأبي عربيّ، والقرآن عربيّ، ولغة أهل الجنة العربية)؛ ونظرا لأن لغة أهل الجنة العربية-كما ورد في الأثر الشريف-، فقد نزل آدم عليه السلام إلى الأرض وهو يتحدث بها؛ مما يدل على أن اللغة العربية هي أصل اللغات، ولغة البشر مما يرجح أن لغة العرب توقيف" (الاستانبولي، التحجي في حروف التهجي، 1438ه، 2017م، الصفحات 31-32). ومن علماء اللغة ابن فارس الذي رأى أن اللغة توقيفية مستندا على أدلة نقلية في قوله:"إن لغة العرب توقيف. ودليل ذلك قوله جل ثناؤه ﴿وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلۡأَسۡمَآءَ كُلَّهَا(31)﴾البقرة، وعندما نزل إلى الأرض علمه الله-فكان ابن عباس يقول: علمه الأسماء كلها، وهي هذه الأسماء التي يتعارفها الناس من دابة وأرض وسهل وجبل وحمار وأشباه ذلك من الأمم وغيرها" (بن فارس، 1910م، صفحة 5) .

وقد فسر هذا الرأي بالأوجه التالية:

- أن الله تعالى لقن آدم عليه السلام، أسماء جميع المخلوقات بجميع اللغات التي وجدت إلى الآن، والتي ستوجد إلى قيام الساعة، كالعربية والإنجليزية والفارسية وغيرها.
- أن الله تعالى علم آدم أسماء الكائنات من حوله، من دابة، وأرض، وسهل وجبل، وأشباه ذلك.
- أن الله تعالى علمه كيفية تقطيع الأصوات، وتكوين الكلمات في جميع اللغات.
- أن الله تعالى علمه من اللغات ما احتاج إليه في زمانه. ثم إن أولاده لما كثروا تفرقوا في الأرض، فتكلم كل منهم بلغة من تلك اللغات ونسى ما عداها (حامد هلال، 1425ه، 2004م، صفحة 24).

وتذكر بعض المصادر أيضا أن لغة العرب هي أول اللغات التي ألهمها الله آدم، وكل لغة سواها حدثت بعدها إما توقيفا أو اصطلاحا، مستدلة بأن القرآن كلام الله عربي، وهو دليل على أن لغة العرب أسبق اللغات وجودا، وتذكر أيضا أن اللسان الأول الذي نزل به آدم من الجنة عربي إلى أن بعد العهد وطال حرف وصار سريانيا، وكان يشاكل اللسان العربي إلا أنه محرف، ومما تذكره المصادر أيضا أن لغة آدم في الجنة كانت العربية، فلما عصي سلبه الله العربية فتكلم بالسريانية، فلما تاب رد الله عليه العربية (ينظر، السيوطي، دت، صفحة 28، 30).

ويخلص محقق الرسالة إلى القول بأن: "فاللغة بدأت توقيفية بحيث علم الله آدم ما يحتاج إليه في محيط حياته، وعندما احتاج الإنسان إلى أن يعبر عن معان جديدة لأشياء تجدّ تواضع واصطلح على مفردات لهذه المعاني، أو حاكى الإنسان أصوات الأشياء، والحيوان؛ ليدل الصوت على مصدره أو ما يتصل به، مما يريد الإبانة عنه، ثم مكنته قدراته التي منحه الله إياها، من تقطيع الأصوات، وتكوين الكلمات بعد ذلك، وقد كانت لغته- في أول الأمر- قليلة الألفاظ، والتنوع،

وشبيهة بأصوات مصادرها في الطبيعة، ثم ارتقت برقي الإنسان، وتعددت أنواع الدلالة فيها، حتى انتقلت من طور المحسوسات إلى طور المعقولات وأصبحت وافية بكل ما تحتاجه" (الاستانبولي، التحجي في حروف التهجي، 1438ه، 2017م، صفحة 32).

وعليه فإسماعيل حقي يرى اللغة توقيفية مستندا على دليل نقلي شرعي.

5. عدد حروف الهجاء كعدد منازل القمر:

وقد جعل إسماعيل عدد حروف التهجي ثمانية وعشرون حرفا عدد منازل القمر مع (لا) والحروف الأربعة الأعجمية يصير العدد (32 حرفا) وذلك في قوله:"فآدم عليه السلام لبساطته أعطى له الحروف البسيطة وهي ثمانية وعشرون؛ عدد منازل القمر. وأمّا(لا) : فمركب من اللام والألف. ويلتحق بها الحروف الأربعة العجمية التي تكلم بها بعض العرب المصرية واليمانية، وهي: الباء، والجيم، والزاي، والكاف الفارسيّة. وبها يصير عدد الحروف اثنين وثلاثين، عدد الأسنان الإنسانية، على ما هو المستفيض في ألسنة الناس؛ حيث يقولون باثنين وثلاثين حرفا" (الاستانبولي، التحجي في حروف التهجي، 1438ه، 2017م، الصفحات 32-34)

إنّ عدد أصوات العربية عند الفلاسفة ثمانية وعشرون صوتا وحرفا لفظيا كإخوان الصفاء، الذين أسقطوا حرف الهمزة واكتفوا بذكر حرف الألف في ضمن الأصوات التي لا تدغم فيها لام التعريف(أ — الهمزة-، ب، ج، ح، خ، ع، غ، ف، ق، ك، م، ه، و، ي)أما الحروف التي تدغم فيها لا التعريف(ت، ث، د، ذ، ر، ز، س، ش، ص، ض، ط، ظ، ل، ن)؛ وهذا ما نحاه بعض اللغويين كالمبرد الذي جعل الألف والهمزة صوتا واحدا فكانت لديه ثمانية وعشرين حرفا، والهمزة من بين أصوات العربية لم يكن لها رمز محدد لأسباب لغوية تاريخية. ومما تجدر الإشارة إليه أن للعدد(ثمانية وعشرين) فلسفة عند إخوان الصفاء وإسماعيل حقي حين يرونه من الأعداد التامة، وهي مطابقة لعدد منازل القمر، وعدد أعضاء الجسم الإنساني (ينظر، الحمد، 1428ه، 2007م ، صفحة 149). وهذا يتجلّى في قولهم: "وهكذا ينبغي لمن يريد أن يعرف سرّ هذه الحروف، التي هي في أوائل السُّور، لِمَ كان منها أربعة عشر، من جملة ثمانية وعشرين حرفا، أن يعتبر الموجودات التي عددها ثمانية وعشرون فإنه يجدها تنقسم قسمين، حيث ما وجد فمنّ ذلك ثمانية وعشرون عدد مفاصل اليدين للإنسان، فإنها في اليد اليمنى أربعة عشر، وأربعة عشر في اليد اليسرى، وإنّ عددها مطابق لعدد ثمان وعشرين خرزة هي في عمود ظهر الإنسان، منها أربع عشرة في أسفل الصُّلب، وأربع عشرة في أعلاه" (إخوان الصفاء، رسائل إخوان الصفاء، 1347ه، 1928م، الصفحات 380-381).

وهو ما يخالف رأي سيبويه إذ جعلها تسعة وعشرون صوتا إذ قال:"فأصل الحروف العربية تسعة وعشرون حرفا: الهمزة، والألف، والهاء، والعين، والحاء، والغين، والخاء، والكاف، والقاف، والضاد، والجيم، والشين، والياء، واللام، والراء، والنون، والطاء، والدال، والتاء، والصاد، والزاي، والسين، والظاء، والذال، التاء، الفاء، والباء، والميم، والواو" (سيبويه، 1982م، صفحة 431).

ومع كل ما سلف أصرّ إخوان الصفاء على جعل الحروف العربية ثمانية وعشرين رغم انهم ذكروا ألف المد(لا) في ترتيبهم الحروف (أ ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ع غ ف ق ك ل م ن و ه لا ي) (بن عبد الله، ، 1305هـ، صفحة 109) وهو ما ذهب إيه إسماعيل حقي، وقد ضم الأخير حروفا أعجمية تكلم بها بعض العرب المصرية واليمانية وهي(ب، ج، ز، الكاف الفارسية) وقد ذكر محقق الرسالة في حاشيتها أنها حروف أربعة زائدة في اللغة الفارسية على اللغة العربية، وهذه الحروف هي(ب) مثل بدر(أب)، و(ج) مثل جاي(شاي)، و(ز) مثل زالة(الندى)، و(ك) مثل كليك(سجادة) (الاستانبولي، التحجي في حروف التهجي، 1438ه، 2017م) وقد فصلّ ابن سينا في رسالته أسباب حدوث الحروف هذه الحروف مع الأمثلة والشرح وكيفية نطقها (ينظر، ابن سينا، دت، صفحة 86، 92) وبهذا يكون مجموع الحروف اثنان وثلاثون حرفا عدد الأسنان الإنسانية وهذا اجتهاد منه.

6. معنى إنزال الحروف على آدم ولا معاني لها:

ويعلل إسماعيل حقي كيفية زيادة العدد بمجرد تكرار بعض الحروف وتقسيمه الحروف إلى: حروف مبان وحروف معان وذلك في قوله:"فإن قلت: كيف يزيد العدد بمجرد تكرير البعض؟. قلت: ذلك باعتبار الصفة لا باعتبار الذات؛ ولا شكّ أن الاختلاف في الصفة في حكم الاختلاف في الذات. فإن قلت: ما معنى إنزالها على آدم ولا معاني لها؛ لأنها حروف المباني؟. قلت: إنزال المباني في حكم إنزال المعاني؛ لأن الكلمات مركّبة من الحروف، والآيات طائفة من الكلمات، والسّور مجموعة من الآيات. على أن الحروف كلها حروف المعاني عند أهل الحقائق، دلّ عليه المقطعات في أوائل السور؛ ولذا قال صلى الله عليه وسلم:﴿ كٓهيعٓصٓ(1)﴾ مريم عند نزول فهمت" (الاستانبولي، التحجي في حروف التهجي، 1438ه، 2017م، الصفحات 34-36)

لقد طرح حقي تساؤلا: كيف يزيد عدد الحروف بمجرد تكرير بعضها وجاء الجواب مجملا أنه يعود إلى اعتبار الصفة لا باعتبار الذات، فالحروف الذاتية:"تمثل كيفيات نطقية تصاحب تكوّن الأصوات في مخارجها" (ابن عظيمة، 2008 م، صفحة 181)، أما الصفة فهي:"الكيفية التي يوصف بها الحرف عند حصوله في المخرج فإن الصفات ستدور في أقسامها وأنواعها حول ما يرافق هذه الكيفية عند النطق بالحرف، حتى يتميز عن بقية الحروف الأخرى} لذا فإن كل صفة من صفات الحروف تعلقت بجزئية ارتبطت بكيفية نطق الحرف(الذات) نطقا واضحا صحيحا يعطى فيه للحرف حقّه ومستحقه دون زيادة أونقصان" (عبد الكريم و علي الفقيه، 2014م، صفحة 41) وعلى هذا الأساس قال حقي(ولا شكّ أن الاختلاف في الصفة في حكم الاختلاف في الذات)، ومن ثمّ <u>صنّف الحروف إلى:</u>

- حروف مبان: هي الأحرف الهجائية التي تبنى عليها الكلمة العربية.
- حروف معان: هي كلمات لا تدل على معنى في نفسها، وإنما تدل على معنى في غيرها. (بن محمد التركي، 2018م، صفحة 65)

ويفصل محقق الرسالة في ذلك فيقول:"فحروف المباني: تتكون منها الكلمات، وهذه الكلمات يربط بينها بحروف المعاني فتتكون الجمل، والجمل مع بعضها يتكون منها الكلام التام، كذلك الحال في كتاب الله، فالآية تتكون من كلمات وهذه الكلمات تربط بينها حروف المعاني فتتكون الجمل، والجمل مع بعضها تتكون الآيات. أما حروف المعاني: فهي التي تربط بين الكلمات لتعطي دلالة معينة يقصدها المتحدث مثل: دلالة حرف الباء على الاستعانة في كلمة﴿ بِسْمِ اللَّهِ ﴾، ودلالة حرف (اللام) على التعليل في قوله تعالى:﴿ يُرِيدُونَ لِيُطْفِـُٔوا۟(8)﴾ الصف، ودلالة حرف(على) على الظرفية في قوله تعالى: ﴿ وَدَخَلَ ٱلْمَدِينَةَ عَلَىٰ حِينِ غَفْلَةٍ مِّنْ أَهْلِهَا (15)﴾القصص" (الاستانبولي، التحجي في حروف التهجي، 1438ه، 2017م، صفحة 34).

ويبين إسماعيل حقي أهمية الحروف بنوعيها في تركيب الكلمات، كما أن الآيات القرآنية مركبة من الكلمات، والسور مجموعة من الآيات، ويشير إسماعيل حقي إلى أن جميع الحروف هي حروف معان وليس مبان نحو ما يشاع والدليل على ذلك الحروف المقطعة في أوائل السور ف: كهيعص، الم، وحم، والمص، وص، ق، طسم، الر...، فواتح افتتح الله بها القرآن. وقال بعض أهل العربية: هي حروف من حروف المعجم، استغنى بذكر ما ذكر منها في أوائل الصور عن ذكر بواقيها، التي هي تتمة الثمانية والعشرين حرفا، كما يقول القائل: ابني يكتب في: أ ب ت ث، أي: في حروف المعجم الثمانية والعشرين فيستغني بذكر بعضها عن مجموعها، ومجموع الحروف المذكورة في أوائل السور بحذف المكرر منها أربعة عشر حرفا وهيك ا ل م ص ر ك ي ع ط س ح ق ن، يجمعها قولك: (نص حكيم قاطع له سر)، وهي نصف الحروف عددا (ينظر،ابن كثير الدمشقي، 2010م، صفحة 81). ويذكر الزمخشري أن:"هذه الحروف الأربعة عشر مشتملة على أنصاف أجناس الحروف المهموسة والمجهورة، ومن الرخوة والشديدة، ومن المطبقة والمفتوحة، ومن المستعلية والمنخفضة ومن حروف القلقلة" (ينظر، الجرجاني(ت816ه)، 2016م، صفحة 281).

ولقد تم الاستفتاح بحروف التهجي في تسع وعشرين سورة في القرآن أولها البقرة، وآخرها القلم بحروف هجائية مقطعة يمكن حصرها كل من الزمخشري والباقلاني على الشكل الآتي:

ثلاثة حروف موحدة: ص- ق- ن.

عشرة حروف مثناة : طه- يس- حم استعملت في افتتاح سبع سور.

اثنا عشر مثلثة الحروف: الم-الر-طسم.

اثنان حروفهما أربعة: المر- المص.

اثنان حروفهما خمسة: كهيعص-خمعسق (البياع شيرو، 2018م، صفحة 7).

وقد جهد العلماء في إيجاد تعلات تقودهم إلى بعض حقائق هذه المقطعات، فلم ينجهم كل ذلك أمام الإعجاز الإلهي المحكم، وراحوا يطلقون التفاسير وانقسمت إلى شعبتين، فالشعبة الأولى ضمت الشعبي عامر بن شراحيل، وسفيان الثورين وجماعة من المحدثين قالت: بأنها سرّ الله في القرآن وهي من المتشابه الذي انفرد الله بعلمه، ولا يجب أن يُتكلم فيها، ولكن يؤمن بها وتمرّ

كما جاءت. أما الشعبة الثانية وضمت جمهور من العلماء قالوا بأنه: يجب أن يتكلم فيها وتلتمس الفوائد التي تحتها والمعاني التي تتخرج عليها. واختلف العلماء في بيان مرادها، لأنه لم يثبت عن النبي صلى الله عليه وسلم شيء. والسلم فيها السكوت عن التعرض لمعناها من غير مستند شرعي، مع الجزم بأن الله تعالى لم ينزلها عبثا بل لحكمة لا نعلمها (ينظر، الطرفاوي ، 2018م، صفحة 39، 40).

هذا ومن اللُّمح اللطيفة في تفسير الحروف المقطعة ما أورده الطنطاوي في مؤلفه(الجواهر) في فصل عنونه ب:(الأسرار الكيميائية في الحروف الهجائية للأمم الإسلامية في أوائل السور القرآنية) حيث قال: "انظر-رعاك الله-، تأمل ، يقول الله: أ ل م-أ ل ر-طس-حم وهكذا، يقول لنا: أيها الناس إن الحروف الهجائية إليها تحلل الكلمات اللغوية فما من لغة في الأرض إلا وأرجعها اهلها إلى حروفها الأصلية، سواء أكانت اللغة العربية أم اللغات الأعجمية شرقية وغربية فلا صرف ولا إملاء ولا اشتقاق إلا بتحليل الكلمات إلى حروفها، ولا سبيل لتعليم لغة وفهمها إلا بتحليلها. وهذا هو القانون المسنون في سائر العلوم والفنون ولا جرم أن العلوم قسمان لغوية وغير لغوية. فالعلوم اللغوية مقدمة في التعليم لأنها وسيلة إلى معرفة الحقائق العلمية من رياضية وطبيعية وإلهية، فإذا كانت العلوم التي هي آلة لغيرها لا تعرف حقائقها إلا بتحليلها إلى أصولها فكيف إذن تكون العلوم المقصودة لنتائجها المادية والمعنوية، فهي أولى بالتحليل وأجدر بإرجاعها إلى أصولها الأولية لا يعرف الحساب إلا بمعرفة بسائط الأعداد ولا الهندسة إلا بعد علم البسائط والمقدمات، ولا علوم الكيمياء إلا بمعرفة العناصر وتحليل المركبات إليهان فرجع الأمر إلى تحقيق العلوم" (جوهري، 1350ه، صفحة 11).

وعليه فالحروف المقطعة تدل على ما تدل عليه الكلمات من المعاني، فإذا كانت الكلمات منحصرة معدودة، فإن دلالة الحروف عليها غير منحصرة معدودة، ولو ركبنا من تلك الحروف المقطعة كلمات لا ينقضي كلام الله وهذا وجه من وجوه الإعجاز في القرآن.

وقد تفرد إسماعيل حقي في قوله(فهمت) بحديث ذكره في تفسيره روح البيان: "أنه في الأخبار أن جبريل عليه السلام نزل بقوله تعالى﴿ كَهيعَصَ﴾ فلما قال: كاف قال النبي عليه السلام(علمت) فقال: ها، فقال:(علمت) فقال: يا، فقال:(علمت) فقال: عين، فقال:(علمت) فقال: صاد، فقال: (علمت) فقال جبريل: كيف علمت ما لم أعلم؟ يقول الفقير: لا شك أنه عليه السلام وصل إلى مقام في الكمال لم يصل إليه احد من كمّل الأفراد فضلا عن الغير... فله عليه السلام علم حقائق الحروف بما لا مزيد عليه بالنسبة إلى ما في حدّ البشر" (حقي، 2018م، صفحة 418).

واختلف في تفسير ﴿ كَهيعَصَ﴾ فقال أكثر أهل اللغة إنها حروف التهجي تدل على الابتداء بالسورة نحو(ألم، وألر)، ومنهم من قال كابن عباس وابن جبير والضحاك أنها حروف دالة على أسماء من أسماء الله تعالى فالكاف من (كبير) أومن (كريم) فمقتضى القول أنها دالة على كل اسم فيه كاف من أسمائه تعالى، وقالوا: والهاء من (هاد)، والياء من (علي) وقيل من (حكيم)، وقال الربيع بن أنس هي من(يأمن) لايجير ولا يجار عليه. قال ابن عباس والعين

من(عزيز) وقيل من(عليم) وقيل من(عدل)، والصاد من(صادق)، وقال قتادة بل بجملته اسم للسورة، وقالت فرقة بل هي اسم من أسماء الله تعالى. وكأنه أراد سبحانه وتعالى أن يقول(يا كريم يا هادي يا علي يا عزيز يا صادق)، وقال بعضهم أنها عبارة عن حروف المعجم (ينظر،ابن عطية الأندلسي، 2016م، صفحة 3).

ويختم حقي هذا العنصر بقوله:"ومنه يعلم أن القرآن ليس فيه حرف مبهم مطلقا؛ وإنما قيل لها: الحروف المعجمة؛ لاستعجام أمرها عند كثير من الناس؛ لأن علومها من علوم الوحي الصريح؛ فلا يحوم حولها أهل الأنظار، ولا يطوف حواليها أهل الأفكار، وإن دارت بمطالعتهم الأدوار. فإن قلت: يناقض ذلك بالوقف عند ﴿إِلَّا اَللَّهُ﴾ في قوله تعالى﴿وَمَا يَعْلَمُ تَاوِيلَهُ إِلَّا اَللَّهُ(7)﴾ آل عمران قلت: ذلك ليس بقطع؛ فإنه بالنظر إلى (قصور الراسخين في العلم)" (الاستانبولي، التحجي في حروف التهجي، 1438ه، 2017م، الصفحات 36-37).

يبين حقي أن الحروف المقطعة أوما يطلق عليها (الحروف المعجمة) المفتتح بها السور القرآنية هي من المتشابهات التي استأثر الله تعالى بعلمها فنحن نؤمن بتنزيلها ونكل إلى الله تأويلها لقول علي بن أبي طالب (إن لكل كتاب صفوة وصفوة الكتاب حروف التهجي)، وقد جعلها الله تعالى حفظا للقرآن من الزيادة والنقصان (اليافعي الشافعي(ت768ه)، 2017م، صفحة 18)، ويفسر العارف بالله تعالى في مؤلفه (عرائس البيان) ذلك في قوله:" وخبر ما كان في الحروف المعجمة يخبر بلسان مبين يبين عند كل عارف عالم القرآن، مبين في ذاته ليس فيه إبهام، لكن لم يخرج جلاله وجماله من الحجاب بالحروف بنعت التبيين إلا لمن كان له قلب، أوألقى السمع وهو شهيد، فيبين عن أسراره على قدر إفهام السامعين..." (العارف بالله تعالى(ت606ه)، 2008م، صفحة 274).

ولقد استند حقي على دليل نقلي في أن تأويل الحروف يعلمه إلا الله وقد يلهمه للراسخين في العلم الذين آمنوا أنه كل من عند الله لقول بعضهم:"معنى ذلك: وما يعلم تأويل ذلك إلا الله وحده منفردا بعلمه. وأما الراسخون في العلم، فإنهم ابتدئ الخبر عنهم بأنهم يقولون:آمنا بالمتشابه والمحكم، وأن جميع ذلك من عند الله..وعن عمر بن عبد العزيز يقول:﴿ وَالرَّٰسِخُونَ فِے الْعِلْمِ﴾، انتهى علم الراسخين في العلم بتأويل القرآن إلى أن قالوا ﴿ءَامَنَّا بِهِۦ كُلٌّ مِّنْ عِندِ رَبِّنَا (7)﴾ آل عمران ، وعن مجاهد﴿ وَالرَّٰسِخُونَ فِے الْعِلْمِ يَقُولُونَ ءَامَنَّا بِهِۦ كُلٌّ مِّنْ عِندِ رَبِّنَا(7)﴾ آل عمران يعلمون تأويله، ويقولون﴿ ءَامَنَّا بِهِۦ (7)﴾ آل عمران" (الطبري، 2013م، صفحة 183). فالقرآن لا يعلم تأويله إلا الله يوم القيامة فقد روي عن ابن عباس قال: (تفسير القرآن على أربعة أوجه: تفسير لا يسع أحدا جهله، وتفسير تعرفه العرب بألسنتها، وتفسير يعلمه العلماء، وتفسير لا يعلمه إلاّ الله) والراسخون في العلم يعلمون تأويله وجعلوا التأويل بمعنى التفسير للقرآن (ابن النحاس، 2013م، الصفحات 118-119).

وعليه فالقرآن جل حروفه واضحة ولا يسودها غموض، أما الحروف المقطعة التي استعجم الناس عن فهمها فهي حروف تفردّ الله بعلمها وتأويلها، رغم التفسيرات التي وردت عنها من الراسخين في العلم التي تنوعت بين من قال أنها من المتشابهات، وبعضهم قال أنها من أسماء الله.

الحروف بين الحقيقة والمجاز:

صنف حقي الحروف إلى قسمين حقيقة ومجاز فقال:"فإن قلت هذه الحروف حقائق أومجازات؟. قلت: إما عند أهل الحقائق: فكل ملفوظ مجاز من غير تفرقة بين لفظ ولفظ. وإما عند أهل الرسوم: فأمرها مقسوم على ما عرف في محلّه، بل هم يحكمون بنفي كل من ذلك عنها؛ لأن اللفظ لا يتصف بالحقيقة ولا بالمجاز قبل الاستعمال" (الاستانبولي، التحجي في حروف التهجي، 1438ه، 2017م، صفحة 37).

يذهب العلماء إلى القول بأن الحرف لا يدخله المجاز لعدم استقلاله بالإفادة. يلزمه ألا تدخله الحقيقة، فإنه إذا لم يستقل بإفادة معنى لا يكون حقيقة فيه، فيلزم من عدم المجاز عدم الحقيقة، مع أنه في باب معاني الحروف، فتكون حقائق فيها، ومجازات في غيرها من الذات (ينظر،القرافي(ت684ه)، 2000م، صفحة 492).ومنهم من يقول بأن الحروف مجازات لا حقائق لها كقول الاسفرييني:"كون الحروف مجازات لا حقائق لها، أي مع أنهم اختلفوا في أن المجاز تلزمه الحقيقة أولا، وإن كان الراجح أنه لا تلزمه. ووجه اللزوم: أنه لم تستعمل الحروف في تلك المعاني المطلقة، بل لا يصح استعمالها فيها وإلا لم تكن حينئذ حروفا بل أسماء، ودفع هذا الاعتراض عبد الحكيم في حواشيه على المطول بانها إنما تكون مجازات لو كان استعمالها فيها من حيث خصوصياتها، أما إذا كان من حيث أنها أفراد المعاني الكلية فلا. وكون الحروف مجازات لا حقائق لها إذ لم تستعمل فيما وضعت هي لها من المفهومات الكلية، بل لا يصح استعمالها فيها أصلا، وذلك مستبعد جدا، ويلزمهم أيضا أن يكون الحروف أسماء بالنظر إلى الوضع، وحروفا بالنظر إلى الاستعمال" (الاسفرييني(ت945)، 2010م، صفحة 164).

وعليه فإسماعيل حقي قسم الناس إلى فريقين: فمنهم من زعم أن اللغة حقيقة كلها وأنكر المجاز، وزعم أنه غير موجود في القرآن ولا في الكلام. ومنهم من زعم أنّ اللغة كلها مجاز وأن الحقيقة غير مُحقّقة فيها. وهذان المذهبان لا يخلوان عن فساد، فإنكار الحقيقة في اللغة إفراط، وإنكار المجاز تفريط. فإن المجازات لا يمكن دفعها وإنكارها في اللغة. وأيضا فإنه إذا تقرر المجاز وجب القضاء بوقوع الحقائق لأنه من المحال أن يكون هناك له مجاز من غير حقيقة (ينظر، العلوي اليمني، 1995م، صفحة 23).

قضية الجعل في قوله تعالى:﴿ إِنَّا جَعَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ(3)﴾الزخرف

يتحدث إسماعيل حقي في رسالته عن قضية جعل القرآن عربيا حيث عد الجعل بمعنى التصيّر لا بمعنى الخلق ويتضح ذلك في قوله:"فإن قلت: قوله تعالى:﴿ إِنَّا جَعَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا(3)﴾الزخرف، يدل على الحدوث لهذه الحروف، والمركّب من الحادث حادث؟. قلت: إنّ الجعل هنا بمعنى التصيّر لا بمعنى الخلق، فالمعنى: إنا صيّرناه عربيا بأن ننزّله بلغة العرب ولسانها ولم نصيّره أعجميا بأن ننزله بلغة العجم؛ فظهر أنّ اكتساء القرآن بالكسوة العربية لا يقتضي حدوثه في نفس الأمر؛ فهو كلامه-تعالى- المتصف بالقدم. والحاصل أن كلامه-تعالى- من حيث هو كلام نفسيّ عار عن الكسوة العربية وغيرها، وإنما يكتسي بكسوة مخصوصة بعد تنزّله إلى مرتبة

الشهادة؛ ومنه يعلم فضل الحروف العربية على الحروف العجمية" (الاستانبولي، التحجي في حروف التهجي، 1438ه، 2017م، الصفحات 37-38).

يقول العلماء: لوتتبعنا ذكر القرآن وفي أكثر من خمسين موضعا يذكر بلفظ الإنزال والتنزيل كقوله تعالى:﴿ وَإِنَّهُ لَتَنزِيلُ رَبِّ الْعَٰلَمِينَ(192) نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الْأَمِينُ(193) عَلَىٰ قَلْبِكَ لِتَكُونَ مِنَ الْمُنذِرِينَ(194) بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ(195)﴾الشعراء، ولم يذكر بلفظ(الخلق) وذكر بلفظ(الجعل) وذلك يتضح في قوله تعالى في سورة الزخرف، ولكن فسر الجعل بأنه التصيير، يعني: صيّرناه عربيا. حيث إنه أنزل على قوم من العرب ليفهموه وليعلموا لمن بعدهم أولغيرهم. وقيل إن الصيرورة التي عبر عنه في اللسان العربي بفعل "جعل" أي: كان له وجود مسبق قبل أن يكون عربيا فجعله عربيا"أي غيّر في صيرورته" ، فالجعل هو التغيير في الصيرورة من صيغة غير مدركة إلى صيغة أخرى قد تكون مدركة ، وغير مدركة من الإنسان، وكي تكون صيغة مدركة فقد غير في صيرورة القرآن إلى صيغة لغوية منطوقة بلسان عربي لهذا قال:﴿ إِنَّا أَنزَلْنَٰهُ قُرْءَٰناً عَرَبِيّاً لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ(2)﴾ يوسف، فالإنزال هو النقل من صيغة غير مدركة إلى صيغة مدركة للإنسان، وهذه الصيغة المدركة هي الصيغة اللغوية العربية المنطوقة، وهي التي تم إشهاره بها في ليلة القدر، وهي التي أطلق عليها التنزيل الحكيم تسمية الذكر، فالذكر هو نتيجة تلازم الجعل والإنزال بالصيغة العربية المنطوقة للقرآن.

وعليه فإن القرآن قد مرّ بمرحلتين اثنتين هما:

الجعل: أي التغيير في الصيرورة.

الإنزال: أي النقل من صيغة غير مدركة"غير مشهرة" إلى صيغة مدركة "مشهرة" (ينظر، شحرور، دت، صفحة 152).

ويشير حقي إلى أن القرآن هو: معجزة فآياته حق، منزل من الله تعالى على رسوله. فنزوله حادث، فإن هذه الآيات لم تنزل قبل النبي صلى الله عليه وسلم، غير أنها-الآيات- كلام الله تعالى. فهي قديمة بالنظر إلى الأصل؛ فإن المتكلم إذا كان قديما كان كلامه أيضا قديما. وعلى هذا لا منافاة في الجمع بين(محدثة) و(قديمة).

فمحدثة: نزل منجما. كما أن قراءتنا للقرآن حادثة(حدثت القراءة بعد أن لم تكن).

أما الحادث: ما له ابتداء وانتهاء، ما كان مسبوقا بالعدم. وقد وصف القرين نفسه بأنه حادث أومحدث. وهذا كله بالنظر إلى سبب نزوله وقراءته لقوله تعالى:﴿وَمَا يَأْتِيهِم مِّن ذِكْرٍ مِّنَ الرَّحْمَٰنِ مُحْدَثٍ إِلَّا كَانُواْ عَنْهُ مُعْرِضِينَ (5)﴾الشعراء.

أما القدم: ما ليس له ابتداء وانتهاء غير مسبوق بالعدم، أي(لم يكن معدوما بل كان من الأزل). ووصف القرآن بالقدم باعتبار الكلام النفسي. أي الكلام القائم بذات الله تعالى قديم. فلو كان كلام الله تعالى مخلوقا، لتركب من الأصوات والحروف. فلا يعود فرق بين الخالق والمخلوق. وإنما يفترقان إذا قلنا: كلام الله غير مخلوق، وكلام البشر مخلوق. وعليه يفضل غير المخلوق على المخلوق، والقديم على الحادث. فالقرآن علم الله تعالى، وعلمه قديم لا حديث (ينظر، الحق، 2020م، صفحة 224، 226). وهذا ما توصل إليه إسماعيل حقي في رسالته

بأن دلالة الجعل هي الصيرورة وليس الخلق ولفظ(جعلناه) يحمل تحديا مباشرا لمنكري أن الكتاب العزيز منزل من عند الله بلسان عربي مبين أي: أن الله كسا القرآن كسوة عربية، مما يجعل اللغة العربية أسمى اللغات وأفضلها في نظر العالم لكونها لغة القرآن.

اللغة العربية لغة أهل الجنة:

يتحدث إسماعيل حقي عن لغة أهل الجنة وهي العربية(ثمانية وعشرون حرفا) رفقة اللسان الفارسي باعتبار التحاق الحروف الأربعة العجمية(الباء، والجيم، والزاي، والكاف الفارسيّة) التي ذكرت سابقا ويتضح ذلك في قوله:"وإنما كان اللسان الفارسي لسان أهل الجنة-أيضا- باعتبار التحاق الحروف الأربعة العجمية المذكورة بالحروف العربية الثمانية والعشرين؛ فالمراد باللسان الفارسي: هو اللغة المخصوصة لا لغة العجم مطلقا على ما يوهمه مقابلة العرب بالعجم. وبما ذكرنا استبان أن الله متكلم بجميع اللغات من غير تفرقة" (الاستانبولي، التحجي في حروف التهجي، 1438ه، 2017م، صفحة 38).

يرى علماء اللغة العربية أن العربية لغة القرآن، ويعدونها أفضل اللغات وأفصحها، وأنها لسان أهل الجنة مع أنه لا يوجد نص شرعي يصرح فيه بأنها لغة الجنان مثلما لا نستطيع تحديد لغة آدم، قال الشيخ زين الدين أبي يحي في شرح المقدمة الجزرية في تعليقه على قول ابن الجزري أن العربية أفصح اللغات:"وهي لغة العرب التي نزل القرآن الكريم بها، ولغة نبينا صلى الله عليه وسلم، ولغة أهل الجنة فيها لخبر(أحب العرب لثلاث: لأني عربي، والقرآن عربي، وكلام أهل الجنة عربي)" وجاء في أكثر من خبر أنها أصل اللغات، وأنها لغة أهل الجنة، قال سفيان الثوري:"لم ينزل وحي إلا بالعربية، ثم ترجم كل نبي لقومه، واللسان يوم القيامة بالسريانية، فمن دخل الجنة تكلم بالعربية" رواه ابن أبي حاتم (ينظر، عكاشة، علم اللغة: مدخل نظري في اللغة العربية، 2006م، صفحة 55، 56). فإسماعيل حقي يعتقد أن أهل الجنة يتحدثون العربية الفصيحة ومن ضمنها أربعة حروف فارسية لها علاقة بالعربية الفصيحة وليست لغة أهل العجم فاسم العرب قصد به: البيان المشتق من الإعراب وهو ما تطرق إليه ابن جني في الخصائص: "الإعراب هو الإبانة عن المعاني بالألفاظ" (ابن جني، الخصائص، 2015م، صفحة 104). ويقابله العجم من العجمة، وهم من عدا العرب؛ لاختصاص العرب بمزيد فصاحة، فيقال عَرَب وعُرْب كما يقال عَجَم وعُجْم (حفني، 2002م، صفحة 11).

وفي الأخير استبان لحقي أن الله تكلم بجميع اللغات بلا تفرقة في مرتبة النزلات والاسترسالات، لكن لا يلزم منه أن تكون كل لغة هي لغة أهل الجنة، كما لا يلزم أن يكون أهل كل لغة من أهل الجنة (الاستانبولي، تمام الفيض في باب الرجال (رجال ومشايخ الطريقة الجلوتية)، 2010م، صفحة 362).

خاتمة:

ما يلحظ على رسالة التحجي أنها رسالة لسانية رفيعة المستوى أجمل فيها العالم عدة مسائل في ورقتين أوجز فيها المقال في شرح تحفة"حروف التهجي" وبيان حقائقها، كما تفرد ببعض

الاجتهادات والتي لم يسبق إليها أحد من العلماء إلا أن ما يساعد على فهم مضامينها وفك شفرات جمله مؤلفاته الأخرى كتفسير البيان، وتمام الفيض...الخ.

وما استنتجه من هذه الرسالة أنها رسالة فلسفية بقدر ما هي رسالة لسانية تستحق تحليل محتواها، وبثها في أطاريح جامعية.

قائمة المراجع

إبراهيم بن منصور بن محمد التركي. (2018م). *البحث البلاغي عند ابن تيمية رحمه الله دراسة وتقويما* (المجلد ط2). السعودية: دار كنوز إشبيليا.

أبو جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل ابن النحاس. (2013م). *القطع والائتناف أو الوقف والابتداء*. (تح:أحمد فريد المزيري، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.

أبو محمد عبد الحق بن غالب ينظر،ابن عطية الأندلسي. (2016م). *تفسير ابن عطية المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز* (الإصدار ج4، المجلد ط1). (تح: عبد السلام عبد الشافي محمد، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.

أبو محمد عبد الله بن أسعد بن علي اليافعي الشافعي(ت768ه). (2017م). *الدر النظيم في خواص القرآن العظيم* (المجلد ط1). بيروت: دار الكتب العلمية.

إسماعيل حقي الاستانبولي. (2010م). *تمام الفيض في باب الرجال (رجال ومشايخ الطريقة الجلوتية)* (المجلد ط1). (تح: أحمد فريد المزيري، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.

رضاء ينظر، الحق. (2020م). *الدرة الفردة شرح قصيدة البردة* (الإصدار ج2، المجلد ط1). (تح: أويس الكودهوري، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.

شهاب الدين أحمد بن إدريس المالكي ينظر،القرافي(ت684ه). (2000م). *نفائس الأصول في شرح المحصول* (الإصدار ج1، المجلد ط1). (تح: محمد عبد القادر عطا، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.

يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم ينظر، العلوي اليمني. (1995م). *كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز* (المجلد ط1). (تح: محمد عبد السلام شاهين، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن جني. (2015م). *الخصائص* (الإصدار ج1، المجلد ط1). (تح: محمد علي النجار، المحرر) القاهرة: المكتبة التوقيفية.

ابن جني. (2015م). *الخصائص* (الإصدار ج1، المجلد ط1). (تح: محمد علي النجار، المحرر) القاهرة: المكتبة التوقيفية.

ابن منظور. (دت). *لسان العرب* (الإصدار ج9، المجلد دط). بيروت: دار صادر.

أبو العباس أحمد القلقشندي. (1914م). *صبح الأعشى* (الإصدار ج3). القاهرة: المطابع الأميرية.

أبو الفداء إسماعيل بن عمر ينظر،ابن كثير الدمشقي. (2010م). *مختصر تفسير القرآن العظيم المسمى (عمدة التفسير عن الحافظ ابن كثير)* (الإصدار ج1، المجلد ط1). (تح: أحمد محمد شاكر، المحرر) بيروت: دار الكتاب العالمي.

أبو جعفر محمد بن جرير الطبري. (2013م). *تفسير الطبري (جامع البيان في تأويل القرآن)* (الإصدار ج3، المجلد ط1). بيروت: دار الكتب العلمية.

أبو محمد روزبهان بن ابي نصر البقلي العارف بالله تعالى(ت606ه). (2008م). *عرائس البيان في حقائق القرآن* (الإصدار ج2، المجلد ط1). (تح: أحمد فريد المزيدي، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.

أحمد بن عبد الله، . (1305هـ). *إخوان الصفاء وخلان الوفاء* (الإصدار ج1، المجلد دط). (تح: نور الدين بن المرحوم جيراخان الكتبي، المحرر) إيران: مطبعة نخبة الأخبار .

أحمد بدر الدين أبي محمد محمود بن العينتابي (ت855ه). (2018م). *عمدة القارئ شرح صحيح البخاري* (الإصدار ج15، المجلد ط1). (تح: عبد الله محمود محمد عمر، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.

أحمد بن فارس. (1910م). *الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها* (المجلد دط). (تح: المكتبة السلفية، المحرر) القاهرة: مطبعة المؤيد.

إخوان الصفاء. (1347ه، 1928م). *رسائل إخوان الصفاء* (الإصدار ج3، المجلد دط). (تح، خير الدين الزركلي، المحرر) مصر: المطبعة العربية المصرية.

إخوان الصفاء. (1983م). *خلاصة الوفاء باختصار رسائل إخوان الصفاء* (الإصدار ج1، المجلد دط). (تصحيح، فريدرخ ديتريصي، المحرر) ألمانيا: الكلية البرلينية، غريفسولد.

إسماعيل حقي. (2018م). *تفسير روح البيان* (الإصدار ج7، المجلد دط). بيروت: دار الفكر.

إسماعيل حقي الاستانبولي. (1438ه، 2017م). *التحجي في حروف التهجي*. (تح: محمد السيد علي بلاسي، المحرر) الكويت: مجلة الوعي الإسلامي.

إسماعيل حقي الاستانبولي. (2018م). *روح البيان في تفسير القرآن* (الإصدار ج7، المجلد دط). (تح: عبد اللطيف حسن عبد الرحمان، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.

الشريف ينظر، الجرجاني(ت816ه). (2016م). *الحاشية على الكشاف للزمخشري* (المجلد ط1). (تح: رشيد بن عمر أعرضي، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.

الطنطاوي جوهري. (1350ه). *الجواهر في تفسير القرآن الكريم* (الإصدار ج2، المجلد ط2). مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي.

حاجي خليفة. (1993م). *كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون* (المجلد دط). (تح: أحمد شمس الدين، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.

حمزة عبد الكريم ، و شفاء علي الفقيه. (2014م). *دمج مهارات التفكير في تدريس أحكام التلاوة و التجويد: تطبيقات و نماذج عملية* (المجلد ط1). الرياض: مركز ديبونو لتعليم التفكير.

خالدية محمود جبارة البياع شيرو. (2018م). *التكامل بين النحو والصرف والبلاغة في التفسير القرآني الزمخشري أنموذجاً* (المجلد ط1). بيروت: دار الكتب العلمية.

خير الدين الزركلي. (2002م). *الأعلام* (الإصدار ج1، المجلد 15). بيروت: دار العلم للملايين.

سليمان باشا البغدادي. (دت). *هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين* (الإصدار ج1). بيروت: دار إحياء التراث العربي.

سيبويه. (1982م). *الكتاب* (الإصدار ج2، المجلد ط2). (تح: عبد السلام محمد هارون، المحرر) القاهرة: مكتبة الخانجي.

سيف النصر علي عيسى ينظر، الطرفاوي . (2018م). *الفوائد الحسان من ايات القران الحزب الاول* (المجلد ط1). مصر: دار اللؤلؤة للنشر.

عبد الرحمان جلال الدين السيوطي. (دت). *المزهر في علوم اللغة وأنواعا* (الإصدار ج2، المجلد ط3). (تح: محمد أحمد جاد المولى بك وآخرين، المحرر) القاهرة: مكتبة دار التراث.

عبد الرحمان جلال الدين ينظر، السيوطي. (دت). *المزهر في علوم اللغة وأنواعها* (الإصدار ج1 ، المجلد ط3). (تح: محمد جاد المولى بك وآخرين، المحرر) القاهرة: مكتبة دار التراث.

عبد الغفار حامد هلال. (1425ه، 2004م). *العربية خصائصها وسماتها* (المجلد ط5). القاهرة: مكتبة وهبة.

عصام الدين إبراهيم بن محمد بن عربشاه الاسفرييني(ت945). (2010م). *شرح العصام على متن السمرقندية في علم البيان* (المجلد ط1). (تح: إلياس قبلان، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.

عمر رضا كحالة. (دت). *معجم المؤلفين* (الإصدار ج1، المجلد دط). بيروت: مؤسسة الرسالة.

عيسى إبراهيم السعدي. (2008م). *محطات ومقالات* (المجلد ط1). عمان: دار المعتز.

غانم قدوري ينظر، الحمد. (1428ه،2007م). *الدراسات الصوتية عند علماء التجويد* (المجلد ط2). عمان: دار عمار.

محمد بن عبد الرحمن ابن عظيمة. (2008 م). *منح الفريدة الحمصية في شرح القصيدة الحصرية* (المجلد ط1). (تح: توفيق العبقري، المحرر) جامعة إلينوي، في إربانا-شامبين: منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.

محمد بن يوسف بن عيسى أطفيش المغربي. (1987م). *جامع الشمل في حديث خاتم الرسل صلى الله عليه وسلم* (الإصدار ج1 ، المجلد دط). (تح: محمد عبد القادر أحمد عطا، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.

محمد عبد الرؤف المناوي(ت1031ه). (2018م). *فيض القدير شرح الجامع الصغير من أحاديث البشير النذير* (الإصدار ج3، المجلد دط). (تح: أحمد عبد السلام، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.

محمد ينظر، شحرور. (دت). *الكتاب والقرآن* (المجلد دط). دمشق: الأهالي للطباعة والنشر.

محمود ينظر، عكاشة. (2006م). *علم اللغة: مدخل نظري في اللغة العربية* (المجلد ط1). القاهرة: دار النشر للجامعات.

محمود ينظر، عكاشة. (2007م). *علم اللغة مدخل نظري في اللغة العربية* (المجلد ط1). القاهرة: دار النشر للجامعات.

مسعود بودوخة. (2018م). *نصوص في فقه اللغة* (المجلد ط1). عمان: مركز الكتاب الأكاديمي.

ناصف حفني. (2002م). *حياة اللغة العربية* (المجلد ط1). بور سعيد: مكتبة الثقافة الدينية.

ينظر، ابن سينا. (دت). *رسالة أسباب حدوث الحروف*. (تح: محمد حسان الطيان ويحيى مير علم، المحرر) دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق.

ينظر، حقي الاستانبولي. (دت). *تفسير روح البيان* (الإصدار ج1، المجلد دط). لبنان: دار إحياء التراث.

ينظر، خان زاده(ت1327ه). (2019م). *منهاج اليقين شرح أدب الدنيا والدين للإمام الماوردي* (الإصدار ج1، المجلد دط). (تح، محمد العزازي، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.

يوسف إليان سركيس. (1928م). *معجم المطبوعات العربية والمعربة* (المجلد دط). بيروت: دار صادر.

اللغة الإنجليزية البريطانية /اللغة الإنجليزية الأمريكية: دراسة مقارنة

British English vs American English : A Comparartive Study

د. بن عزوز حليمة جامعة أبو بكر بلقايد —تلمسان-

ملخص:

كثيرة هي تلك الاعتقادات أن تكون اللغة الإنجليزية البريطانية واللغة الإنجليزية الأمريكية من أهم تنوعات اللغة الإنجليزية الأكثر شيوعا فاعلتين كقوانين مرجعية ترجع إليها بقية التنوعات اللغوية الأخرى، ولعلّ هذا السبب ما جعلهما محطّ مقارنة ومقابلة- إلاّ أنّ أصناف التباين بين اللغة الإنجليزية البريطانية الفصحى واللغة الإنجليزية الأمريكية الفصحى كلّ له قيمته الاجتماعية اللغوية الخاصة به ويتجلى هذا الاختلاف في النطق أين يتواجد بين النوعين الأكثر تداولا إضافة إلى تمايز في الكتابة والنحو والتركيب اللاتي تستعمل لتمييز الفرق بين نوعي اللغة الإنجليزية-

وعلى غرار كلّ هذه الفروقات، ينظر إلى الكتابة على أنها مصدر رئيس في التنوع اللغوي- لهذا السبب بالذات، وقع اختيارنا على الكتابة كمستوى للتحليل بغية دراسة اللغة الإنجليزية البريطانية الفصحى واللغة الإنجليزية الأمريكية الفصحى بما أنّ الجانب المكتوب هو الوجهة التي تبين إذا ما كان المقتطف(النص) بريطانيا أو أمريكيا في أصله - وفي حقيقة الأمر، هذا المقال في الأساس دراسة لسانية مقارنة بين اللغة الإنجليزية البريطانية الفصحى واللغة الإنجليزية الأمريكية الفصحى.

الكلمات المفتاحية: الإنجليزية البريطانية، الإنجليزية الأمريكية، اللغة الفصحى

Abstract :

It is often believed that British English and American English are the foremost varieties of the English Language serving as reference norms for other varieties.That is the reason why they have obviously been compared and contrasted.Otherwise, categories of difference between Standard Br.E(S.Br.E) and standard American English(S.Am.E)each having their own sociolectic value : A difference in Pronunciation exists between the two foremost variants as well as a divergence in Spelling, Grammar and Syntax are distinctively used to distinguish the two varieties of the English Language.Beyond these differences, Spelling is noted as one of the chief sources of variation.This is why orthography is chosen as a level of analysis under which British Spelling vs American Spelling are included, since it is mainly Spelling that indicated whether an expert is British or American in its origin.In fact, the given research work is merely an intralinguistic comparison between British English and American English in terms of standard languages.

Key- words :

British English- American English- Standard English

.

- ***Introduction*** :

The study of « Comparative Linguistics » is considered as one of the great preoccupations achieved by linguists. Indeed, it is undeniable to point out that linguistic readership still admire to know more about what the term « Historical Comparative Linguistics » applies.

Sociolinguistically speaking, « Comparative Linguistics »in cotrast to « Contrastive Linguististics » tends to compare the sociolinguistic constituents of a given language where the similarities are often found more than the differences.

Therefore, to what does the term 'Comparative Linguistics' refer ?

- ***The Implication of Comparative Linguistics :***

The so-called approach 'Comparative Linguistics' marks the way of demonstrating the genetic relatedness of languages. The latter was developed and refined approximately in the classical period of historical linguistics,mainly between the 1820's and the 1870's.

Comparative Linguistics is then ; a branch of linguistics that makes statements on what concerns the features of different languages(especially those believed to have a common origin) or different states of language.

One of the comparative methods' main techniques according to David Crystal is :

« The Comparison of forms taken from cognate languages to determine the nature of their historical relationship »

David Crystal (1992 : 16)

Meanwhile, historical emphasis developed under the heading of 'Comparative Philology'. The latter displays major differences of aim, emphasis and technique compared with the kind of comparative work which would be carried on within a framework of contemporary linguistic theory.

Therefore, a comparativist within a linguistic department would tend to be called a 'historical linguist' ; otherwise, the name of 'philologist would tend to be reserved for a comparativist in a department of literature or modern languages.

This, in fact, what comes in the digestive work of David Crystal in his book entitled « Introducing Linguistics » (1992)

In order to illustrate what is meant by a comparative method, here is a table providing some systematic correspondences in Latin and three Romance languages adopted from Jhon Lyons (1985 :193)

English	***Latin***	***French***	***Italian***	***Spanish***
Thing *Head* *Horse* *Sing* *Dog* *Goat*	*Causa* *Caput* *Caballus* *Cantare* *Canis* *Capra*	*Chose* *Chef* *Cheval* *Chanter* *Chien* *Chévre*	*Cosa* *Capo* *Cavallo* *Cantare* *Cane* *Capra*	*Cosa* *Cabo* *Caballo* *Cantar* *Cabra*
Plant *Key* *Rain*	*Planta* *Clavis* *Pluvia*	*Plante* *Clef* *Pluie*	*Pianta* *Chiave* *Ploggia*	*IIanta* *Iiave* *IIuvia*
Eight *Night* *Fact* *Milk*	*Octo* *Nox/noctis* *Factum* *Lacte*	*Huit* *Nuit* *Fait* *Lait*	*Otto* *Notte* *Fatto* *Latte*	*Ocho* *Noche* *Hecho* *Leche*
Daughter *Beautiful*	*Filia* *Formosus*	*Fille*	*Figlia*	*Hija* *Hermoso*

For a better understanding on the functions of Comparative Linguistics, Victoria Fromkin & Robert Rodman summarize (1974 :33)

« The study of linguistic change is called historical and comparative linguistics. Linguists of the eighteenth and nineteenth centuries studies the internal changes which occured in a language.They also compared languages , reconstructed earlier forms of particular language families and classified languages according to their family trees »

Fromkin.V & Robert Rodman (1974 :323)

Since this study is mainly a comparative linguistic analysis dealing with linguistic variation and language change between British English and American English in terms of Standard Languages, let's shed the light on the notion of 'Standard Language' and more exactly on the term ' Standard English'

A standard Language is selected, it is accepted by influencial people and institutions and diffused geographically and socially, for example, through newspapers, education and the like, the latter acquires social prestige through use the powerful public figures and wealthy ; it is is taken to the most logical and valuable form of language because of its connections with written products. Thus, the public conciousness for a standard language is created and maintained.

As far as the characteristics of 'Standard Language' are concerned, here is a general idea of how Suzane R omaine (1994 : 70) conceives the term :

« The ideology of Standardization is a historical process which is always in progress. It occurs systematically in Spelling, Pronunciation, Word-Meaning, Word- Forms or Sentence Strusture Conventions. »

Towards the previous data, it is of a great interest to elucidate the term 'Standard English' as viewed by a number of distinct scholars ; Indeed, it refers to that variety that no one is able to tell from which part of a community it comes ; it is socially prestigious deriving from social class, political strength, popular acclaim and educational background.

It mainly refers to that variety which is likely to become the most widely spread among the public. Most of people speak a variety of Regional English and only a minority with a country actually use it when they talk.

Moreover, in his book entitled « Introducing Applied Linguistics », Ronald Carter defines 'Standard English' (1993 : 65)

« That varierty of English which is usually used in print and which is normally taught in schools and to non-native speakers using the language, it is also the variety which is normally spoken by educated people and used in news broadcats and other similar situations »

The idea of World Standard English stands mainly from that English is used by an enormous speech community, probably of 600 million of people of whom about 300 million are speakers of English as their mother tongue.

Thus, among the vast range of linguistic variation which exists, a World Standard English (W.S.E) is acting today as a strongly unifying force.

As its name reveals, the W.S.E is totally dominated by standard English Language.Considering that point, one should know that at present, English is the only language to adopt a World's first language role and there is no competitor as a world language for the English Language.

In brief, the following diagram will clearly illustrate what might be the components of World Standard English (W.S.E)

World Standard English
Australian New Zealand&South Pacific Standard English
Antipodean English,Australian English,Aboriginal English, New Zealand English,Maori English,Tok Pisin English, Brislama,Beach Lamar,etc
British English,BBC
English English,English
Scottish English,Scots
Welsh English,Welsh
Ulster Scots,Hibreno
Irish English,English
British &Irish Standard English
American &Standard English
American English,Net Work Standard, Northern,Midland, Southern,Black Vernacular, Gullah, Appalachian, Indian English,etc
Caribbean English,Jamaican Nation Language,Barbarian/Bajan, Trinidadian Bahamian,Belizian,Guyanese,Nicaraguan...
Canadian Standard English
Canadian English,Quebec English,Frenglish, Franglais, Inuit English,Newfoundland English, Ukranian English,etc
African English,Nigerian English,Cameroon English,Sierra Leone,West African Pidgin, Kenyan English, Ugandan English, Tanzanian English, Zambian English, Zimbabwean English, South English
Caribean Standard English
West, East SouthAfrican Standardizing English
South Asian Standardizing English
South Asian English, Indian English, Pakistani English,Bengladesh English, Sirilankan English,Burmese English,etc
East Asian English
HongKong English
Singapore English
Malaysian English
Philippines English
Japanese English
East Asian Standardizing English

Since the given paper is aiming to compare British English and AmericanEnglish as varieties of the main super ordinate English Language, let's have a bird's eye view and a general case study on the different characteristics each variety of the English Language from the other.

- ***British English and American English : a general case study***

It is often believed that British English and American English are the foremost varieties of the English Language serving as reference norms for other varieties. That is the reason why they have obviously been compared and contrasted.Meanwhile, the terms 'British English' and 'American English' are used differently by differnt people to refer to :

1- Two national varieties, eacg subsuming regional and other sub-varieties standard and non-standard.
2- Two national standard varieties an which each one is only part of the range of English within its own state, but the most prestigious part.
3- Two international varieties, that is each is mora than a national variety of the English Language.
4- Two international standard varieties that may or may not each subsume other standard varieties. Furthermore, each variety serves a reference norm for users of the language elsewhere.

Moreover, without a clear identification, as primarily belonging to one variety or the other, British English(Br.E) and American English(Am.E) are understood as national or international varieties.

British English and American English are both « variants » or « varieties » of the English Language, more similar than different.

In brief, the following may justify general categories or difference between Standard American English(S.Am.E)and Standard British English(S.Br.E) each having their own sociolectic value :A difference in pronunciation exists between the two foremost varieties, although it is the same spelling, by contrast, a divergence in spelling may be recognized, eventhough the same pronunciation. In such case, the same term is different but there is a similarity in spelling and pronunciation. Otherwise, grammar, syntax and pronunciation are distinctively used to distinguish the two varieties of the English Language. Beyond these differences, spelling is noted as one of the chief sources of variation.

- ***British English vs American English : a comparative study***

Even if it is believed that Americans and Britons are viewed to be 'divided by a common language' as claimed by George Bernard Shaw, the language remains essentially common, mainly, in terms of standard usage.

Consequently, Spelling differences between British English and American English serve as emblems of linguistic nationalism, and it is primarily spelling that indicates wether a text is British or American in origin.
For the sake of implementing a spelling differentiation between American English and British English, here is a list of about 400 American and British words that are spelt differently.
The words are complied respectively from a list of over 180 words sent by DANTILQUE(xx.dant.aol.com), the alt usage Frequently Asked Questions(FAQ)

In addition, two dictionaries are mainly used as primary materials, these are (COD) The Concise Oxford Dictionary Eight edition, 1990(190000 definitions) for the British side and The Merriem-Webster's Collegiate Dictionary, Tenth edition,1993 for the American side, chosen as the best to reflect a contemporary usage of words.
For the reason of an intralinguistic comparison between British English and American English, the words are arranged alphabetically by the left hand column (Br.E) and by the right side(Am.E) from a Greek Classic Spelling to a Present Day Usage of the English Language.

(1-4) Greek (Classics) Spellig		
British English	**American English**	**Meaning**
	1- /oe/ - /e/	
Amoeba	amoeba, ameba	a tiny creature consisting of a single cell which changes shape constantly.
Diarrhoea	diarrhea	an illness in which waste matter is emptied from the bowels frequently and in a liquid form.
Oenology Aenology	enology	the study of wine.
Fetor	fetor, foetor	an offensive state or putrid odour
Manoeuvre	maneuver	a movement performed with care and skill.

In words of Greek origin, British English (Br.E) has /oe/ in exclusive variants, in parallel, American English(Am.E)/e/ or less commonly /oe/

typically in non-exclusive variants may be well noticed in the examples above.

British English	American English	Meaning
2- /ae/ -/e/		
Aeon, eon	aeon, eon	an immeasurably long period of Time.
Aesthetic	aesthetic, esthetic	concerned with beauty and the Appreciation of beaty.
Archaoelogy	archaeology	the study on ancient cultures, peoples and periods of time by scientific analysis of physical remains.
Caesium	cesium	a chemical element.
Encyclopedia, Encyclopaedia	encyclopedia encyclopaedia	

In words of Classic ultimately Greek Origin, a neo- latin /ae/ passed into English as /oe/ then /ae/, British English has tended to keep /ae/ as an exclusive variant and American English has had /e/ and /ae/ as non-exclusive variants such as (a) aon, arch(a)eology, (a)esthetics and the like.

British English	American English	Meaning
3- /rh/ - /r/		
Eurhythmics	eurythmics	a system of training through physical movement to music.

British English /rh/ may be well noticed in its distinction for American English /r/ as the case of British English ‘eurhythmics’ and U.S English ‘eurythmics’, meaning as the example mentioned above.

British English	American English	Meaning
4- Silent/ph/		
Apophthegm	apothegm	a short mark containing some general or generally accepted truth

A silent /ph/takes place in British English words of Classic ultimately Greek origin as the case of ‘apophthegm’ compared with American English

'apothegm' concerning spelling variation between the two varieties of the English Language.

5- Latin Spelling		
British English	**American English**	**Meaning**
5- /ph/ - /f/		
Bisulphate	bisulfate	hydrogen sulphate
Sulphate	sulfate	a compound of sulphur and a chemical element : copper sulphate.
Sulphur	sulfur, sulphur	a chemical element used in medecine and industry.

In words of Latin origin, British English /ph/ is substituted by American English /f/ in such words as British English (bisulphate, sulphate, disulfide) and the like.

(6-9) Old/ Middle English Spelling		
British English	**American English**	**Meaning**
6- /t/-/ed/		
Burnt, burned		burned, burnt
Dreamt, dreamed		dreamed, dreamt
Leaned, leant	leaned	to bend
Leaped, leapt	leaped, leapt	to jump high or long way.
Spilt, spilled	spilled, spilt	to run or fall over the edge of a container.

By the Old and Middle English periods, a spelling distinction marks its existence on verbs, characterized by a British English /t/ and American English /ed/ use in the past simple tense.

British English	**American English**	**Meaning**
7- /gh/-/f/ & /ough/-/ow/		
Draught,ghty	draft, fly	a flow of cool air in a room or other enclosed space.
Draughtsman,	draftsman	one who makes drawings. Draftsman
Plough, Snowplough	plow, snowplow	a farming implement used for digging the soil especially before seeds are Planted.

A British English /gh/ is mainly replaced by an American English/f/ in such words of the English Language as the above instances and a spelling

divergence may be well noticed in the replacement of /ough/ in British English by /ow/ in U.S English.

British English	American English	Meaning
	8- /y/- /i/	
Gypsy, gipsy	gypsy, gipsy	a member of a race of people, originally from Asia, with dark hair and skin who move from place to place and traditionally live in caravans.
Gybe	jibe	nautical : to change direction when the wind is behind, by swinging the sail from one side of a boat to the other.
Tyre	tire	a covering fitted round the edge of a wheet to absorb shocks.
Tyke (tike)	tyke, tike	a small child, especilally one who behaves badly.

British English tends to use /y/ in such words as : gupsy, tyre, tyke. Whereas, /i/ is more suitable for an American English Spelling Use.

British English	American English
Amid, amidst	Amid, amidst
Among, amongst	Among, amongst
While, whilst	while

(10- 20) French Spelling		
British English	**American English**	**Meaning**
	10-/re/- /er/	
	Amphitheatre	amphitheater
Calibre	caliber	the width of the inside of a tube or the barrel of a gun.
	Centre	center
Centreboard	centerboard	a movable board that can be lowered through a hole in the botton of a sailing boat.
Fibre	fiber	the part of food that one's body can not digest.
Louvre	louver	each of a fixed or movable strips of wood, plastic, etc designed to let air

		in while keeping light or rain out.
Lustre	luster	the soft brightness of a smooth or shining surface : brilliance.
		Manoeuvre maneuver
Sabre	saber	a light sword with a thin blade, used in fencing.
Sepulchre	sepulcher,	a place for a dead body, grave. Sepulchre
Sombre	somber	dark in colour : dull and gloomy.
		Theatre theater, theatre
Titre	titer, titre	the concentration of a solution as determined by titration.

In words of this type, British English /re/ and American English /er/ , the difference is exclusice, the chief spelling variation is of non- Germanic origin but rather of a French one, such as(amphitheatre/ amphitheater), (centre/ center), (sabre/ saber), (sombre/ somber), (theatre/ theater).
Though (theater, sepulcher and titer) are the preferred American English Spelling ; the words are part of names. Generally, the differences are noticed in inflections such as(centred/ centered) and compounds as (centrefold / centerfold), (centreboard/ centerboard) but usually Vanish in derivatives through the loss of the /e/ which is not pronounced, for instance(central, metric/metrical, theatrical).

British English	**American English**	**Meaning**
	11- /our/- /or/	
Arbour	arbor	a place in the shade of trees or climbing plants over a wooden framework for people to sit under(n)
Behaviour	bahaviour	
Candour	candor	the quality of being frank and honest in one's behaviour or speech.
Colour	color	
Demeanour	demenor	a way of behaving ; conduct.
Endeavour	endeavor	an attempt or effort.
Fervour	fervor	strength or intensity of feeling ; enthusiasm.

British English	American English	Meaning
Glamour	glamor	the attraction or exciting quality that makes certain activities, jobs, places, etc seem special.
	Harbour	harbor
	Honour	honor
	Humour	humor
Labour	labor	a hard physical work.
Misdemeanor	misdemeanor	a minor wrong doing.
	Neighbour	neighbor
	Odour	odor
Parlour	parlor	a room in a private house for sitting in, entertaining visitors,etc
Rumour	rumor	a story that is spread by being talked about but may not be true.
Splendour	splendor	the state or quality of being splendid.
Tumour	tumor	an abnormal mass of new tissue growing in or part of the body.
Vigour	vigor	physical strength or energy.

Most words of the type British English /our/ and U.S English /or/ are from Latin or French origin.In Latin, their forms are uniformly /or/ as (arbor, vigor, odor) and in Modern French, their cognates may have /eur/ as (couleur, honneur).Some, however, are from a Germanic origin, such as(harbo(u)r, neighbo(u)r).

The British English /u/ is rarely used in words, other than neighbo(u)r, that readily refer to people as (actor, author, emperor, governor, survivor, tenor) which are the same in both varieties, either British English or American English, though especially during the 16th and 17 th centuries such spellings as emperour and governour occured.
Another category of spelling differenciation between the two varieties of the English Language, the British /our/ and the American English/o/ may be well felt.

British English	American English	Meaning
	12- /our/- /o/	
Boult	bolt	a narrow piece of metal that slides

		across to lock a door, window, etc
Citrous	citrus	any of a group of related trees that have fruits,eg : orange, lemon...
Mould	mold	a hollow container with a soft or liquid substance is poured to set or cool in that shape.
13- /mme/- /m/		
Gramme	gram	(n)
Kilogramme	kilogram	(n)
Programme	program	(n)
Programme	program, programme	(v)

As one may notice in the above examples, /mme/ marker is applied in British English spelling, mainly, in nouns as (programme) and sometimes the two cases are available in a British English, Orthography as (kilogramme, kilogram) whereas, the American English Spelling tends to use /m/ in nouns and rarely /mm/ as the case of verbs as (program, programme).

British English	**American English**	**Meaning**
14- /que/- /ck/		
Cheque	check	(n) (in banking only)
Chequer, checker	checker	(n) pattern
15- /ogue/- /og/ & /egue/- /ege/		
Analogue	analogue or analog	a thing that is similar to another Thing.
Catalogue	catalog or catalogue	a complete list of items, usually in a special order and with a description of each.
Dialogue	dialogue, dialog	
Epilogue	epilogue, epilog	a section added at the end of a book, film... as a comment on or a conclusion to what has happened in it.
Monologue	monologue, monolog	a long speech in a play, film... spoken by one actor, especially when alone.
Pedagogue	pedagogue, pedagog	a teacher.
Prologue	prologue, prolog	a separate part of a poem or

		play that introduces it.
Renege(renegue)	renege	(v) to fail to keep a promise, an agreement, etc

Although in words like catalog(ue), dialog(ue), monolog(ue), prolog(ue), U.S English, sometimes, drops /ue/, only catalog is a widely used American English Variant.Thus, such spellings are systemic, non-exclusive variants in American English, the word analog(ue) is a special case, so that the spelling analog prevails in contrast with digital when referring to such things as computers, but it is undeniable not only in American English but also in British English, where American English spellings are generally used in the register of computing.

British English	American English	Meaning
	16- /xion/- /ction/	
connection, connexion	connection	(n)
Deflection, Deflexion	deflection	the action of changing or causing something to change direction, especially, after hitting something.
Inflection, Inflexion	inflection	the changing of a word form or word ending to show its grammatical function.
Reflection, Reflexion	reflection	an image reflected by a mirror, a shiny surface, water...

The American English (ction) is well observed in the given instances above, what is replaced by (xion) in British English and sometimes, the two variants of spelling are available for a British English usage of words.

British English	American English	Meaning
	17- /ise/- /ize/	
Advertise	advertise	(v) to describe a product or service publicly in order to persuade people to buy/use it.
Apologise	apologize	(v)
Apprise	apprise	(v) to inform somebody of somebody.
Categorize, Categorise	categorize	(v)

Characterise, Characterize	characterize	
Colonise,colonize	colonize	
Criticise, criticize	criticize	
Merchandise	merchandize	(v)the activity of selling or promoting goods
Mobilise	mobilize	(v)to organise for a particular purpose
Organise, organize	organize	

Concerning the main type of variation, one should know that verbs taking only /ise/ do not generally have a noun in /tion/ as (advertise/advertisement), (apprise/ apprentice). However, some verbs that allow both forms-meanings as British English/ise/ and American English/ize/ do not form nouns in /tion/, for example : appologise/ize/ do not form nouns in /tion/ ; for example : (appologise/appologize/appology), (criticise/criticize/criticism) and the like.

British English	**American English**	**Meaning**
	18- /yse/- /yze/	
Analyse	analyze	
Catalyse	catalyze	(v) to influence by analysis.
Dialyse	dialyse	(v) to separate by dialysis.
Paralyse	paralyze	

In Birtish English /yse/ and American English /yze/ group, such verbs as (analyse, paralyse) are preferred. Otherwise, (analyze, paralyze) are used in American English, the variants are systemic and have been mutually exclusive, but recently and more frequently, (analyze) has begun to appear in British English.Correspondingly, the difference disappears in nouns as (analysis, paralysis) as the /z/ of the verbs becomes /s/ in the nouns.

British English	**American English**	**Meaning**
	19- /an/- /a/	
Baulk (balk)	balk	(v) to be unwilling to or become involved in someting.
Cauldron(caldron)	cauldron(caldron)	(over an) a large deep pot for boiling liquids or cooking food especially over a fire.

Caulk	caulk (calk)	(n) goop to stop up boat leaks.
Gauge	gauge (gage)	(n) a standard measure, especially of whidth or thickness.

British English /au/ in comparison with American English /a/ may be well recognized through the above examples where mostly the two forms are applied in both varieties of the English Language.

British English	**American English**	**meaning**
	20- /ce/- /se/	
Defence	defense	(n)the action of defending from attack.
Licence	license	(n) an official document.
Offence	offense	(n) an illegal act.
Pretence	pretense	(n) the action of pretending.
Practise, practice	practice, practise	(n)
Practise	practice, practise	(v)
Vice	vice	(n) tool for holding work.

As one may notice, the British English /ce/ is notably replaced by its equivalent /se/ in American English words such as : Br.E (defence, offence, prefence) and American English (defense, offense, pretense). Otherwise, the British English /ce/ remains the same in American English as mentioned in the last instances (vice/ vice).

British English	**American English**	**Meaning**
	21- /or/- /er/	
Adptor	adapter	(n)
Advisor	adviser	(n)
Propeller, Propellor	propeller	(n) the person or thing that propels

/or/ is obviously preffered to be used in British English words as the case of (adaptor, advisor, propellor) Whereas, /er/ is more suitable for an American English usage of words.

British English	**American English**	**Meaning**
	22- /ee/- /e/	

Employee	employe	(n) a person who is hired to work for a business,...
	23- /gg/- /g/	
Faggot	fagot	(n) a bundle of sticks
Wagon, waggon	wagon	(n) an open railway truck for carrying goods such as coal

Comparing the main type of English Spelling variation, British English /ee/ is greatly replaced by American English /e/ such as Br.E (employee) and Am.E(employe) and British English /gg/ is obviously replaced by /g/ in American English Spelling as the above examples.

British English	**American English**	**Meaning**
	24- /l/- /ll/	
Appal	appall	(v) to make somebody feel horror or disgust ; to shock somebody deeply.
Distil	distill	(v) to extract the essential meaning or most important part of an idea to form something.
Fulfil	fulfill	
Skilful	skillful	
Wilful	willful	(adj) something done intentionally ; deliberate.

In this group, British English /l/ is exclusively substituted by /ll/ in American English such the case of Br.E (appal, distil, wilful) and Am.E (appall, distill, willful) and the like.

British English	**American English**	**Meaning**
	25- /ll/- /l/	

Calliper	caliper	an instrument for measuring the diameter of tubes of round objects
Councillor	councilor	the member of a council.
Equalled	equaled	
Jeweller	jeweler	
Marvellous	marvelous	
Quarrelled	quarreled	
Scallywag, Scalawag	scalawag,sacllwag	a person, especially, a child,who behaves badlt but in a harmeless way.
Travelled	traveled	
Trowelled	troweled	(v) to use a trowel on.
Woollen	woolen	(adj)

British English is greatly marked by the use of /ll/ in such words as the above, whereas, American English tends to use only /l/.

British English	**American English**	**Meaning**
	26- /pp/- /p/	
Kidnapped	kidnaped	(v) to take somebody away by force and illegaly, especially, in order to obtain money in return for releasing them.
Worshipped	worshiped	
Worshipper	worshiper	

British English	**American English**	**Meaning**
	27- /ss/- /s/	
Busses	buses	computer
Focussed	focused	
	28- /tt/- /t/	
Cigarette	cigaret	
Clarinettist	clarinetist	(n) a person who plays the clarinet.
Garrotte, garotte	garrote	(v) to kill somebody by tightening with or rope around his/her neck.

British English Spelling is marked by the use of /tt/ as (cigarette, clarinettist, garrotte) whereas, American English Spelling is often characterized by the use of /t/ as (cigaret, clarinetist, garrote).

British English	**American English**	**Meaning**

29- /dge/- /dg/		
Acknowledgment, Acknowledgement	acknowledgment, acknowledgement	(n)
Judgment, Judgement	judgement, judgment	(n)
Misjudgement, (misjudgment)	misjudgment	(n)

As the above examples are concerned, Br.E /dge/ is notably replaced by /dg/ such as :(acknowledgement, judgement) and (acknowledgment, judgment) and so on.

British English	American English	Meaning
30- /en/- /in/		
Encase	incase	(v) to surround or cover something, especially, to protect it.
Enclose	inclose	(v)
Enquire	inquire	(v)
Ensure	insure	(v) to make sure of something.

In this case, /en/ in British English is, mostly substituted by /in/ in American English such as : Br.E (encase, enclose, enquire, ensure) and American English (incase, inclose, inquire, insure).

British English	American English	Meaning
31- Other Spelling Differentiation		
Aeroplane	airplane	(n)
Aluminium	aluminum	(n)
Aretefact, artifact	artifact	a thing made by people,especially, a tool or weapon of historical interest.
Behove	beloove	(n) to be right or necessary for somebody.
Carcass,carcase	carcass	the dead body of an animal, especially one ready for cutting up as meat.
Cosy	cozy, cosy	(adj) comfortable and usually warm and secure because of being small or enclosed.
Dependant	dependant, dependent	(n)

Kerb	curb	the ending of road.
Disk	disk, disc	computing
Flaky	flakey	(adj) behaving in a very strange or crazy way.
Jail, gaol	jail	(n) prison
Lens	lens, lense	(n) a piece of glass on other transparent material with one or more curved surfaces.Lenses make things appear clearer, larger or smaller when looked through.
Moustache	mustache	
Night	night, nite	
pyjamas	pajamas	
Reverie	revery	
Sonatorium	sanitorium	
Speciality	specialty	
Storey(story)	story, storey	
Swab ; swob	swab(archaic swob)	
Swap ; swop	swap	
Though, tho	though, tho	
Through	thru, through	
Today	(to-day)	
Tonight	tonite, tonight	
Phial, vial	vial, phial	(n) a small glass container.
Wisky	wiskey	

Where differences exist between the two varieties of the English Language, American English Spellings tend to be shorter than British English Spelling, for instance : Am.E (jewelry, jeweler), Br.E (jewellery, jeweller), Am.E (councilor, counselor), Br.E (councillor, counsellor), US.E(catalog,color), Br.E(catalogue, colour) and so on.
Exceptions include American English kind of words as (instill) and British English(instil) ; american English(skillful) and British English (skilful).
Otherwise, in general terms, a spelling used in Briain is accepted in America than is an American Spelling in Britain.Therefore, British English seems sometimes to use spelling to distinguish items with the same pronunciation as (tyre/ tire), (cheque/ check).

Thereby, British English and American English Spelling can be seen in printed as well as edited texts as foremost varieties of the English Language.

- ***Conclusion :***

Throughout this paper, it was of a worth importance to ring up the curtain on the concept of 'Comparative Linguistics', what does it implement ? How does it work ? What effect has it done to languages ?

A case study of American English and British English in terms of spelling is more suitable to be mentioned since the majority of linguistic readers were and are still being curious about to discover whether a given expert is American or British in its origin.

For the sake of illustration, a great table diagramed the spelling differences between the two varieties of the English Language, in which 165 words are alphabetically collected under 31 spelling simplifications.

As a conclusion, even if it is believed that Americans and Britons are viewed to be divided by a common language, it is the English Language itself which remains essentially common, mainly, in terms of Standard English.

Bibliography

1- Bell,R.T.(1976) Sociolinguistics,Great Britain by Billing and sons ltd.Guilford,London & Worcester
2- Bolton,W.F.(1975) The Sphere History of Literature in the English Language,volume 10,The English Language,Great Britain,Spher Books
3- Carter,R.(1993),Introducing Applied Linguistics,Penguin group
4- Corder,S.P.(1973),Introducing Applied Linguistics,penguin books,ltd
5- Crowther,J.(1995),Oxford Advanced Learner's Dictionary,Oxford University Press,fifth edition
6- Crystal,D.(1988),The English Language,pebguin books ltd
7- Crystal,D.(1992),Introducing Linguistics,penguin group
8- Crystal,D.(1995),The Cambridge Encyclopedia of the English Language,Cambridge University Press
9- Fromkin,V &Rodman,R.(1978),An Introduction to Lnaguage ,second edition,U.S.Aholt,Rinehart and Winston
10- Hudson,R.A(1996),Sociolinguistics,second edition,Camgridge University Press
11- Lyons,J(1985),Language and Linguistics,An Introduction,Cambridge University Press

12- McMahon,M.S(1996),Understanding Language Change,the press syndicateof the university of Cambridge University Press
13- Price,G(1984),The Languages of Britain,Great Britain,Edward Arnold
14- Romaine,S(1994), Language in Society,Oxford University Press
15- Smolinski,F(1984)Lnadmarks of American Language and Linguistics,The Materials Development and Review Branch,U.S Information Agency ,Washington,D.C.20547
16- Strevens,P(1977), English as an International Languagewhen is a local form of English a suitable target for ELT purposes ?Wolfs on College ,Cambridge and Bell Educational Trust,Cambridge
17- Trudgill,P(1995),Sociolinguistics,An Introduction to Language and Society,penguin books
18- Wilkes,G.A and Krebs,W.A(1988),The Collins Concise Dictionary of the English Languge,second edition,William Collins Sons&Co.Ltd
19- The Meriem-Webster's Collegiate Dictionary,tenth edition,(1993)
20- The Concise Oxford Dictionary,eigth edition,(1990)

L'art urbain pour la requalification de la ville : (Le Graffiti à Mostaganem)

الفن الحضري من اجل إعادة التأهيل للمدينة (الجرافيتي بمستغانم)

The art of graffiti for the urban requalification: (Case of the port road of Mostaganem city)

Benzada Somia, Laboratoire esthétiques visuelles dans les pratiques artistiques Algériennes (EVPAA), université de Mostaganem.
Email: somia.benzada@univ-mosta.dz
Sous l'encadrement de **Dr. Benbachir Naziha,** université de Mostaganem. Email: naziha.benbachir@univ-mosta.dz

Résumé.
L'art du Graffiti est un phénomène universel, qui est commencé avec l'homme primitif comme un outil de la communication à travers des symboles, des dessins et des inscriptions qui ornent les murs des grottes. Cet art est connue un lien étroit avec l'architecture à travers l'histoire.
Aujourd'hui le graffiti est un art urbain qui vit dans la ville comme un moyen pour résoudre les problèmes sociaux, culturels et économiques de la population. Nous avons choisi la ville de Mostaganem pour étudier certains de ses Graffitis muraux pour montrer comment ils ont contribué à la requalification urbaine de certains sites marginalisés.
Mots-Clés : Graffiti, ville, requalification urbaine, milieu urbain, esthétique.

ملخص.
فن الجرافيتي هو ظاهرة عالمية، فقد بدأ مع الإنسان البدائي كأداة للتواصل من خلال الرموز والرسومات والنقوش التي تزين جدران الكهوف . وقد ارتبط ارتباطا وثيقا بفن العمارة.
الجرافيتي هو فن حضري يعيش في المدينة. كوسيلة لحل المشاكل الاجتماعية والثقافية والاقتصادية لسكانها. ولقد اخترنا مدينة مستغانم لدراسة بعض جداريات الجرافيتي بها لإظهار كيف ساهمت في إعادة التأهيل الحضري لبعض المناطق الحضرية المهمشة.
الكلمات المفاتيح: الجرافيتي، المدينة، التأهيل الحضري، الوسط الحضري، جماليات.

Abstract
The art of Graffiti is a universal phenomenon; it began with the primitive man as a tool of communication through symbols, drawings and inscriptions that symbolized the walls of the caves. This art is known to have a close connection with architecture throughout history.
Graffiti is an urban art that lives in the city. It has been adopted by this city and made it a way to solve the social, cultural and economic problems of the population. We chose Mostaganem city to study some wall graffiti to show how they contributed to the urban requalification of some marginalized sites.
Key words: Graffiti; city; urban requalification; urban milieu; aesthetic.

Introduction:

L'histoire du Graffiti remonte à la préhistoire, l'homme primitif utilisait les Graffitis sur les murs des grottes, pour vouloir confirmer son passage sur cette terre et exprimer ses besoins, ses émotions, ses idées et renforcer encore l'esthétique de sa grotte. Ces Graffitis sont des symboles, des dessins, des écritures, des épigraphes ou des inscriptions, qui sont dessinés sur les murs des grottes ou sur les tablettes d'argile et sur les plaques de la pierre.

L'art mural est un art appliqué, étant donné son association avec la vie sociale et la fonction religieuse de l'ancien être humain, qui accompagnait cette représentation selon ses convictions comme une sorte de la prévention des risques naturels et des énormités. Le Graffiti est apparu dans les civilisations anciennes, y compris la civilisation pharaonienne, les anciens Égyptiens consignaient leurs événements quotidiens sur les murs des temples et des tombeaux, en particulier les événements spéciaux, sous formes des inscriptions ou des dessins en reliefs.

Les Graffitis ont une grande importance en archéologie. " Ils sont considérés comme des aspects inédits des sociétés qui les ont produites. Les anciens Graffitis constituent des témoignages extrêmement rares et riches des faits sociaux parce qu'à travers eux, on a pu avoir accès aux événements politiques et à la vie quotidienne des peuples. Ainsi, ils sont devenus un véritable phénomène culturel, historique, un témoin ethnographique et une source d'information sur le comportement de leurs auteurs ". (Pietri Ch, 1997, p.243) Selon, les archéologues et les historiens, les graffitis préhistoriques facilitent la mission d'étudier les modes de vie des civilisations primitives.

Le Graffiti fait partie des témoignages et des traces de la civilisation archaïque. "Les Graffitis appartiennent à la catégorie la plus large des écritures exposées, ils sont visibles par tous, et offerts à la lecture collective. Les historiens s'accordent pour reconnaitre la civilisation gréco-romaine comme celle de l'épigraphie ". (Beautier El et Poueyto Je, 2001, p.144). De ce fait, le Graffiti est un moyen d 'expression très ancien, il exprime les idéologies des sociétés et leur identité, notamment dans les zones urbaines, il devenu un art de la rue afin d'améliorer la qualité de la vie urbaine et de changer le silence des espaces vers le dynamisme des espaces.

En postmodernisme, le Graffiti participe à l'esthétique des villes, comme une solution à plusieurs problèmes architecturaux et urbanistiques, grâce à ses propriétés de l'adaptation dans le milieu urbain.

La pratique du Graffiti suscrit généralement sous deux types de réflexion. L'une s'oriente vers l'aspect illégal de l'action et de la qualifier sans hésiter à l'hooliganisme . L'autre considérer comme un art urbain aux limites de la légitimité, dans notre article nous avons choisi le deuxième type du cette pratique pour l'étudie.

Cet article tente de mettre en évidence l'art du Graffiti et sa relation avec l'architecture d'un point de vue historique et fonctionnel. Nous essayons aussi de comprendre la relation entre ces deux aspects dans l'espace urbain, c'est-à dire, de comprendre le rapport entre l'art de Graffiti et l'environnement urbain. Nous avons choisi la ville de Mostaganem comme cas d'étude. Notre problématique se résume dans la question suivante :

Comment l'art du Graffiti contribue à la requalification urbaine dans la ville de Mostaganem ?

La réponse à cette problématique nous amène à étudier l'art du Graffiti en tant que moyen d'expression artistique utilisé comme un outil de la requalification urbaine dans la ville de Mostaganem. Il est appliqué progressivement au paysage urbain afin de participer à la création d'une identité particulière pour certains quartiers. Pour la méthodologie empruntée, nous nous sommes appuyés sur deux approches :

- l'approche historique et anthropologique concernant l'histoire de l'art du Graffiti dans les civilisations précédentes.

- l'approche esthétique et artistique qui renvoie aux valeurs apparaît dans les espaces urbains requalifiés par cet art.

1- L'art du graffiti et l'architecture :

Le mot Ggraffiti apparaît pour la première fois au milieu du XIXe siècle, un siècle après la découverte des fresques de **Pompéi**. Le graffiti est le nom générique donné aux dessins, ou inscriptions calligraphiées, peintes et aux traces ... Toutes ces expressions sont réalisées sur des supports qui n'sont pas prévus la première fois pour cela. " Le graff sous forme de *fresque ou peinture murale comprenant des lettrages très travaillés au plan graphique et/ou des personnages, paysages…* " (Vulbeau A, 2005, p.44).

Il y a un lien étroit entre cet art et l'architecture, puisque il est lié directement aux murs des bâtiments, et des édifices, la relation entre la conception murale et l'architecture est réelle, le Graffiti fait partie des composants fonctionnels et esthétiques de l'architecture. Dans le but d'améliorer l'esthétique de l'œuvre architecturale.

Le Graffitis et l'architecture sont indissociables, le mur du dernier est le support du premier, les deux ont toujours été les facettes les plus brillantes des civilisations humaines à travers l'histoire. Chaque lecture scientifique à l'histoire de la civilisation est basée sur ses traces graphiques et

épigraphiques et ses monuments architecturaux qui sont tous considérés comme des signes visuels bien apparus.

Parmi les Graffitis antiques les plus connus au monde, les Graffitis de Tassili N'ajjer au sud de l'Algérie. Ces Graffitis (figure n°1) ont présenté la vie
quotidienne des peuples qui sont passés de Tassili et fît connaitre les périodes historiques et géologiques de site à travers les dessins des divers animaux qui ont vécus dans la région, comme le buffle, l'éléphant, le rhinocéros, la girafe…

Figure n°1: quelque graffiti de site de Tassili.

Source: Bay Boualam, Caractéristiques de la pratique du Graffiti dans la société algérienne: une tentative, historique, revue le dialogue culturel, Volume 1, Numéro 1, 2015, p 8.

Chez les Égyptiens anciens, l'art mural est réalisé avec une grande précision, exceptionnellement celui qui est effectué sur les murs des temples et des tombeaux. Leurs artistes et architectes sont associés harmonieusement pour la production de l'unité rythmique entre les éléments architecturaux, et les dessins muraux qui sont devenus des composants essentiels de la forme architecturale finale, et l'un des grandes caractéristiques de l'architecture pharaonienne. Notamment dans les tombaux des Pharaons et des grands dignitaires.

Les Grecs maîtrisent très bien le processus d'inscription des paysages sur les murs, ils sont appliqués des simulations précises, utiliser des astuces de la perspective et les lois de la géométrie euclidienne, qui faisaient partie intégrante de la structure architecturale du bâtiment. De ce fait,"l'artiste de cette époque utilise les ombres et la lumière dans les arts muraux, selon des techniques de premier plan et d'inférieur, pour exprimer sa vision plastique avec une grande habileté". (Allam N I, 1996, p.45) le résultat est une grande évolution de l'art mural grâce à toutes les techniques découvertes et mise à la disposition de l'artiste.

Avec les musulmans, cet art a un avantage émergé dans l'architecture, les tableaux muraux variaient entre les calligraphies et les dessins et en raison de l'interdiction en l'islam de la représentation des êtres vivants, l'artiste musulman tourne vers l'utilisation dans les dessins des motifs géométriques et floraux qui représentent un art d'origine islamique tel que l'arabesque.

À la Renaissance, le Graffiti est épanoui grâce à : la science de la perspective ; la photothérapie ; l'ombre dans les œuvres figuratives et à l'utilisation extravagante de décoration dans les édifices.

En période de l'art moderne, des nombreux moyens et méthodes technologiques ont été développés dans le but de renforcer le lien entre les tableaux muraux et l'architecture moderne.

Au cours des deux guerres, le Graffiti est apparu comme un art libre qui n'est soumis à aucune restriction préalable et qui est pratiqué par des gens ordinaires souhaitent de communiquer leurs idées aux tous les segments de la société, avec des expressions claires.

Les années quarante et cinquante du vingtième siècle ont marqué une percée dans l'histoire de la production de cet art, en particulier aux États-Unis d'Amérique à New York et en France. En 1968, pendant la révolution des étudiants qui utilisent les murs pour exprimer leurs protestations.

C'est dans les années 80, à New York que le Graffiti devient une arme importante contre le racisme et la pauvreté, il a beaucoup bénéficié du hip-hop HIP, qui a contribué à sa diffusion dans le monde entier.

2- Le graffiti en milieu urbain :

C'est **Allen Schwarz**, qui utilise le terme l'art de la rue en 1985. Cette expression est une référence à toutes les formes d'expression artistique dans les zones urbaines, Plus largement " Les peintures murales font partie aujourd'hui de l'art urbain (street art) qui peut employer diverses techniques (peinture, pochoir, mosaïque, stickers ou autocollants, tricot-graffiti). " (Yves Ga, 2021, p.99).

Les Streets arts peuvent facilement s'intégrer aux pratiques de l'art contemporain. En tant que des pratiques jeunes, ils constituent une nouveauté, un paramètre toujours vendeur. "leur implication dans l'espace public, la rapproche des événements et des installations dont raffolent les artistes contemporains, avec en prime une prise de risque et un engagement politique qui eux donnent un caractère subversif que recherchent les artistes, parfois même désespérément." (Akli No, 2017, p.153).

Le Street art est assimilé à l'art contemporain, y inclut le Graffiti, qui " est un art urbain considéré comme art de la rue " (Belhoucine Im, 2021, p.77). Ses dessins portent des valeurs esthétiques et des styles artistiques assez

différents de ceux du Graffiti des années 1970 et 1980 à New York. Cette expression culturelle associée à l'environnement urbain, de ce fait, " le Graffito se révèle être un style de manifestation très ancien d'un groupe d'individus urbains qui expriment leur idéologie et enfin leur identité." (Rebeix M, 2018) l'assemblage entre l'art et la production urbaine s'est manifesté à la Renaissance. Aujoeurd houi l'art urbain participe pleinement à la fabrication de la qualité de la vie urbaine.

En particulier dans la ville contemporaine, qui se considère pour les artistes du Graffiti comme un laboratoire ou un atelier artistique. Ils pratiquent l'écriture et la peinture sur les murs comme un investissement dans les rues et les espaces urbains. Étant donné que dans les villes la réalisation des Graffitis, graffs, tags ou fresques murales, peut-ils être considérés comme une forme de rite, comme un enrichissement culturel et un attrait supplémentaire pour la ville et pour son existence notamment que "la rue est un espace de transition qui marque l'articulation entres les espaces. Elle est un lieu de micro-évènement, de découverte des gens et des choses. Elle est un théâtre . " (Ollive Al, 2006, p.91)

Pour cela la rue chez les Graffiteurs une scène pour réaliser leurs dessins et leurs Graffitis, ils sont constamment à la recherche du bon endroit, qui peut être un lieu abandonné ou caché. Ces artistes investissent dans des banlieues urbaines, des usines désaffectées et des friches urbaines, ces sites doivent être de nature différente pour que chacun d'eux se conforme à un tableau mural différent en fonction de l'objectif fixé par l'artiste. La taille, la nature et le temps nécessaire pour réaliser des Graffitis sur le site affectent le résultat final du tableau mural.

La qualité de graffiti est étroitement lié à la fonction spécifique du corps architectural auquel il adhère et quels que soient les sujets abordés, qu'il s'agit des formes idéologiques, sociales ou abstraites, de dimension sensorielle, intellectuelle et éducative. Les arts plastiques en général et les tableaux muraux en particulier, jouent un rôle efficace pour développer le goût esthétique et élever le niveau culturel des individus. L'illustration la plus probante de cette façon de l'espace c'est les pièces de **Potato Nose**. Dans son dessin l'adaptation des pièces du Graffiti aux murs recouvre un sens particulièrement fort, puisque la pièce vise à révéler le mur et son histoire, donc les œuvres de Potato Nose, ils sont directement issues du mur et ne peuvent être transposées à un autre endroit, comme indique le **(figure n°3)** qui représente une façade d'un hôtel à Beyrouth après la guerre, les impacts du mur et sa forme deviennent partie intégrante du graffiti finale.

Figure n°3 : Graffiti de Potato Nose à Beyrouth

Source : https://www.memoireonline.com/05/17/9947/Le-graffiti--Beyrouth-trajectoires-et-enjeux-dun-art-urbain-emergent39.png

En effet l'art du Graffiti représente l'interaction entre l'artiste et la communauté, tandis que l'artiste symbolise les éléments esthétiques de sa ville afin de les mettre en valeur et de les estimer. Le principal objectif des Graffitis, est de transmettre le message au plus grand nombre possible des destinateurs, dans des lieux visibles aux plus grands nombre, et " l'objectif de graffeur est de laisser une trace, de communiquer sur son identité, d'affirmer sa culture, au sens large du terme. " (Junger Aghababaie Mo, et Junger Fr, 2018, p.120)

Ces Graffitis se déroulent le long des autoroutes, de métro et des voies ferrées, même pour "les espaces vacants, les sites industriels abandonnés et les bâtiments abandonnés sont des lieux considérés comme une alternative aux espaces urbains et constituent des espaces de créativité. " (Giverne A, 2012, p.22) En particulier pour les espaces sans aucune fonction précise.

D'autre_part pour lire le Graffiti et comprendre ses messages, il faut passer aux trois niveaux de la lecture, la première lecture, est une lecture stylistique concerne les qualités graphiques du Graffiti comme la taille, la couleur ; la deuxième lecture s'intéresse au contenu du Graffiti, au message véhiculé par celui-ci ; une troisième lecture s'intéresse à décrire le support utilisé par le Graffiteur et l'espace dans le quel se trouvait le support (rue, tunnel…) ;

3- L'art du graffiti pour la requalification urbaine :

La requalification urbaine "est un acte qui rétablit la qualité et témoigne de la volonté de créer un patrimoine bâti". (Gilles No et Pucci Pa, 2004, p.83) cette opération dans la ville Algérienne vise à requalifier les vieux

quartiers qui sont situés dans les centres villes tels que les quartiers historiques.

La ville de Mostaganem s'est appuyée sur l'art urbain et sur le Graffiti en particulier. Notamment que " la culture joue en effet un rôle essentiel par sa propension à valoriser l'image d'un lieu et à drainer un public ciblé, composé généralement des «classes créatives». C'est en ce sens que la culture est souvent employée comme créatrice de valeur, dans le but de redynamiser des territoires. " (Watine Ju, 2020, p.423) Par conséquent, le Graffiti doit être requalifié ces sites urbains afin de les rendre plus attrayants et populaires pour les résidents et les visiteurs de la ville.

L'étude du Graffiti à Mostaganem recouvre une dimension esthétique, éminemment importante, toutefois le Graffiti en Algérie comme ailleurs, pose toujours la question de sa qualification en tant qu'art. Cette dimension esthétique recouvre plusieurs grands thèmes (culture, histoire, religion, ...) C'est ce qui convertit le Graffiti d'une simple importation et une assimilation des pratiques étrangers à une adaptation culturelle et esthétique avec la ville Algérienne.

Le Graffiti à Mostaganem est né il y a peu et il est en pleine construction, à titre d'exemple, les Graffitis de la route du port **(Figure n°4, 5, 6)** représentent des dessins et des tags de plusieurs dizaines des mètres au le long de l'autoroute dans une zone non encombrée des piétons (route du port), mais avec un taux de trafic plutôt élevé (circulation des véhicules). Ce Graffiti a été réalisé par un groupe des jeunes artistes diplômés de l'École des beaux-arts à Mostaganem, leurs noms figurent sur le Graffiti.

À l'origine, le mur est un mur-support pour protège la route à la descente des sols et des pierres, mais le travail collectif des artistes sur ce mur convertissez-le à un tableau artistique pour faire oublier l'aspect inesthétique d'un mur-support, et de corriger un accident d'urbanisme, et non de créer un événement spécifiquement nouveau ayant sa propre existence. " De_ce_fait le graffiti est avant tout une forme d'expressions dans l'espace public qui répond au besoin de faire corps avec la ville ". (Watine Ju, 2020, p.80) Il a pu changer la perception du récepteur envers la rue et l'espace public en générale.

Le Graffiti " peut-être considéré comme une poésie ou une esthétique particulière d'une ville où le Graffiti recouvre divers lieux, rues, chemins et ruelles, ensuite le Graffiti est défini comme un travail effectué rapidement, lu rapidement, publié rapidement et s'effaçant rapidement." (Felonneau Ma et Busquets St, 2001, p. 206). Il est habituel que la longévité du Graffiti ait dû à la qualité des matières premières qui sont utilisées dans le dessin et à

l'étendue de la résistance aux facteurs naturels, qui sont affectés par la pluie, le vent, la chaleur et l'humidité, en particulier si les artistes n'utilisent pas de bonnes matières premières résistantes à ces facteurs. Ainsi l'intégrité plastique se traduit via un rapport cohérent entre l'architecture du mur et le Graffiti

Figure n°4: Graffitis rue du port à Mostaganem.

Source : l'auteur, 17/07/2019.

Source : l'auteur, 17/09/2019.

Les artistes qui ont incarné les Graffitis de la route du port de Mostaganem ont tenté de mettre en valeur la culture locale Mostaganemoise par un catalogue de tous les arts de la ville. En même temps, ils impliquent la vérification d'une multitude méthodes artistiques : la juxtaposition des éléments ; l'utilisation d'un éventail des techniques (le pochoir, la gravure, la peinture à la bombe, le rouleau ou le pinceau…) ; en plus de la nécessité de maîtriser certains concepts tels que : l'équilibre ; la géométrie ; le style...

Le site choisi est caractérisé par un grand espace plat, ce qui permit aux artistes de réaliser des grands Graffitis, sa situation dans un lieu libre et inaccessible aux piétons à permis aux de pratiquer leurs activités confortablement. Étant donné que certains grands Graffitis nécessitent des réalisations pendant plusieurs jours, où l'artiste pourrait aller et revenir et continuer à peindre ce qui peut endommager l'œuvre. Par ailleurs, les vastes espaces permettent également de tester des nombreuses techniques de Graffiti dans les peintures murales pour donner une autre perception de l'espace, ce qui ne peut pas être appliqué dans les centres-villes. Les Graffitis sur ce site ont contribué au dynamisme à la ville de Mostaganem en tant qu'expression culturelle renforçant son pluralisme culturel et esthétique et créant ainsi une intégration entre le site et la murale.

En ce Graffiti les artistes utilisent le style figuratif qui illustre un événement, un lieu, un personnage…etc. Qui ont un rapport avec l'histoire

de cette ville. Il contient des nombreux symboles, images et tags. Nous avons analysé quelques composants qui sont :

- Le portrait de Abderrahmane Kaki, (figure n°4) avec une couleur noire et blanche, sur un arrière plan orange et verte avec des calligraphies arabes en couleur noire, le portrait place dans la partie droite de tag. Kaki est le fils de la ville de Mostaganem et l'un des piliers du théâtre algérien. la ville de Mostaganem désignée ville du « théâtre » cette idée est également corroborée par un autre tag représentée par le masque comme témoignage de l'art du théâtre.
- Les notes de musique et l'oud arabe, symbolisant un autre art répandu et réputé dans la ville de Mostaganem « le Chaabi ». " La musique Chaabi enrichit l'aspect culturels, notamment pendant la colonisation où le Chaabi a joué un rôle important dans la sauvegarde du patrimoine immatériel oral. " (Benazada So et Benbachir Na, 2019, p.486).

Figure n°5: **Graffitis rue du port à Mostaganem.**

Source : l'auteur, 17/09/2019.

- Le tag du mausolée de Sidi Lkhder Benkhlouf, (figure n°5) une perspective de l'architecture d'une forme carrée avec une coupole sur le toit, d'une couleur blanche sur un arrière plan bleu avec un minaret qui renvoie à la présence des mosquées dans cette ville , le tag renvoie au soufisme et aux saints de la ville de Mostaganem. qui est une ville du soufisme depuis longtemps, elle contienne un nombre important des Zaouias. elle devenue la capitale de la culture soufisme dans tout l'Ouest d'Algérie.

Figure n°6: Graffitis rue du port à Mostaganem.

Source : l'auteur, 10/07/2019.

- les vagues sont présentes dans le tag, (figure n°6) elles symbolisent également la mer.
- le nom de la ville également cité en arabe et en français (figure n°6).

Les Graffiteurs qui sont réalisés ce graffiti à actualiser des formes artistiques connues et spécifiques à Mostaganem et au monde arabe tel que la calligraphie arabe qui est à l'origine, un art par excellence islamique. Et même la calligraphie, en alphabet latin, a déjà été reprise dans ce Graffiti qui s'inscrit dans le flux culturel qui traverse la ville vers le niveau micro-local c'est-à-dire l'enrichissement des pratiques culturelles locales , " Cet angle permet d'envisager la culture non plus comme une ressource politique, économique ou symbolique à l'échelle de la ville, mais plutôt comme un bien collectif, " (Burgos-Vigna Da et Ghorra-Gobin Cy, 2021)

En globalité le Graffiti fut également mise en valeur l'histoire des lieux de cette ville. L'exposition du Graffiti dans ce site à permis de l'ouvrir à la population une expérience été multiple, à la fois artistique, urbaine et dans une certaine mesure touristique, pour créer une urbanité sur cet endroit austère et laisse une empreinte sur cette opération d'aménagement qui intègre désormais l'intervention artistique comme un élément de requalification urbaine notamment que les artistes du ce Graffiti partageant des anciennes et des nouvelles motivations artistiques, parmi eux :

- les dessins du Graffiti sont en résonance avec l'histoire du lieu et de la ville de Mostaganem ;
- le Graffiti dans la ville de Mostaganem rendre l'art accessible à tous ;
- le Graffiti ouvre aux artistes l'opportunité de travailler sous le regard des passants et d'échanger avec eux les idées ;
- Puiser dans la mémoire collective et la culture populaire pour évoquer des sujets de société ;

De-ce-fait cette intervention collective des Graffiteurs et des publics dans le site a permis de révéler l'histoire de la ville de Mostaganem, son

territoire, et son avenir urbain, puisque le Graffiti est rarement un acte individuel et il en vient à faire partie intégrante du paysage urbain. Alors avec ce type d'expression, la ville revêt véritablement un statut spacio-ludique. À partir de cette idée la ville apparait comme scène d'une évolution des diverses présences de l'art urbain.

"Les Graffiteurs créent leur territoire en modifiant les repères spatiaux en changeant les limites du privé du public, du dedans du dehors, en changeant les usages et les repères habituels. " (Ollive Al, 2006, p.91) Les Graffiteurs gardent des relations complexes avec les espaces, les signes, les identités, l'histoire de lieu, les pratiques culturelles locales, et les normes. La compréhension de ce phénomène artistique et langagier ne peut être envisagée que par la prise en compte de cette complexité.

4- Conclusion:

En conclusion, le Graffiti reste un art qui touche directement tous les segments de la société, parce qu'il s'expose partout (murs d'édifices, murs d'institutions, stations de métro, bords d'autoroute ...) et pour touts, sans la peine de se rendre dans les musées et les galeries d'art, pour survivre longtemps, il doit contribuer à améliorer la vie des gens, à la fois visuellement et en diffusant un message culturel conscient, d'autant plus que c'est un art urbain qui doit trouver des solutions aux problèmes de la ville et la requalifier.

Comme nous avons pu le constater, le Graffiti trouve une place importante dans les arts de la rue et dans l'art urbain, notamment qu'au fil des années, il se faire reconnaitre comme discipline artistique à part entière. Ce Graffiti et un amalgame des plusieurs éléments visuels varient entre la dimension, la projection, le contour, la brillance, les couleurs, l'ornementation et la trame de fond, donc le corps du Graffiti est le produit des toutes ses composantes visuelles.

Le Graffiti avec tous ces caractères visuels participe à la valorisation de la ville. Par redonner la vie et l'ambiance à des espaces urbaines tels que la route du port dans la ville de Mostaganem, où les Graffitis constitue une caractéristique incontournable de l'urbain. Et ils témoignent aux spécificités culturelles des différentes composantes de l'identité locale Mostaganemoise.

Bibliographies:

1- Akli Nouria (2017), Les graffiti des cités Numides, revue Afkar wa Affak, n° 10, p152-160.

2- Allam N I, (1996). Arts du Moyen-Orient et du Vieux Monde, 6ème édition, Le Caire, Dar Al-Maarif, Egypte.

3- Beautier Elisabeth et Poueyto Jean-Luc, (2001), Illettrismes et cultures, L'Harmattan, Paris.
4- Benzada somia et Benbachir Naziha (2019), L'esthétique et l'identité urbaine dans la musique Chaabi: Cas de la ville de Mostaganem, revue Jamaliyat, Volume 5, n° 1, p434-447.
5- Belhoucine Imane (2021), Le graffiti, une voie réprimée ou une œuvre d'art ?, revue Cahiers d'Études sur la Représentation, n°5, janvier , P76-81.
6- Burgos-Vigna Diana et Ghorra-Gobin Cynthia, (2021), Villes et culture dans les Amériques Les villes entre « capitalisme » culturel et pratiques culturelles habitantes, https://journals.openedition.org/ideas/10858 . date de publication 20/03/2021. Date de lire 16/04/2021.

7- Felonneau Marie-Lien et Busquets Stéphanie, (2001), Tags et grafs les jeunes à la conquête da la ville. Paris, l'Harmattan, France.
8-Gilles Novarina et Pucci Paola, (2004) Renouvellement en France / Requalification en Italie, Revue Les Annales de la recherche urbaine, n°97, p 83-91.
9- Giverne, A. (2012). Le graffiti dans les lieux abandonnés, Ed. Pyramide, France.

10- Junger Aghababaie Mona, Junger Frédéric (2018), Graffiti : un processus de communication rituel, revue L'Autre, volume 19, n°, p115-122.
11- Alexandre Ollive Alexandre, (2006), Graffitis et Graffiteurs dans la ville pratiques spatiales des graffiteurs de Quèbec et marquage symbolique de l'espace urbain, Mémoire pour l'obtention du garde de maitre en sciences géographique, Département de géographie, université Laval, Québec, Canada.
12- Pietri Ch,(1997), Graffiti Élément d'une enquête sur le christianisme antique, École Française de Rome, Italie.
13- Rebeix M, (2018), les grafitti dans sa réalisation à l'architecture: comment ces deux univers sont ils lies? https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01764742 .

14- Vulbeau A., (2005) L'art ou la loi ? Tags et graffs, entre institutions et générations, Quand la ville crie, les tags et les graffs gueulent, griffent, *Territoires*, N°45, p 213-228.
15- Watine Julien (2020), Entre idéal alternatif et récupération spéculative, quelle place pour le " droit à la ville " dans la requalification des friches industrielles en lieux culturels ? Population, temps, territoires, Centre

National de la Recherche Scientifique [CNRS], Ined, Université Paris 1, France, Id: hal-03114788 , novembre 2020, https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03114788 la date de lire 19/01/2021.
16- Yves Gambier,(2021), traduction et pratique pluri-Sémiotoque : exemples de peintures murales. The Journal of Specialised Translation, Issue 35 – Janvier, p96-121.

Annexes :

-Les noms des artistes du Graffiti de la rote du port de Mostaganem: Fkir Eldjilaly, Tensir Najem, Herbouch Bedr Edin, Rezki Mohamed, Myhoub Hadjer, Kaid Amer Weam, DJabry Abdelmajid, Choeyb Mohamed, Yousfi Yamna, Alem Nadjet, Hoceni Amine, Belkasmi Rima.

-L'oud (en arabe : عود) c'est un instrument de musique à cordes pincées très répandu dans la musique arabe.

-Pompei : Pompeii en latin et Pompei en italien, est une ville et cité antique située en Italie. Elle est célèbre pour avoir été ensevelie lors d'une éruption du Vésuve, volcan voisin de quelques kilomètres, au cours de l'automne 79 ap. J.-C.

- Le tassili n'Ajjer (en berbère : Tasili n Ajer, en tifinagh : ⵜⴰⵙⵍⵉ ⵏ ⴰⵊⵊⴻⵔ, en arabe : طاسيلي ناجر) est un massif montagneux situé au centre du Sahara, dans le Sud-Est de l'Algérie et débordant légèrement sur le territoire libyen.

- Bauhaus : c' est une école d'architecture et des arts appliqués, fondée en 1919 à Allemagne, il désigne un courant artistique concernant, notamment, l'architecture et le design, la modernité mais également la photographie, le costume et la danse. Ce mouvement posera les bases de la réflexion sur l'architecture moderne, et notamment du style international.

- Alan Schwarz (né le 3 juillet 1968) est un écrivain et auteur nominé au prix Pulitzer, anciennement au New York Times, mieux connu pour avoir écrit plus de 100 articles.

- **Jad El Khoury (alias Potato Nose)** est un artiste libanais. Il s'est fait connaitre en 2015 à Beyrouth en rendant visibles les traces de la guerre civile qui a déchirée le Liban pendant de longues années.

The Elder Statesman: Eliot's Ultimate Modernity

رجل الدولة العجوز: حداثة إليوت المطلقة

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

د. يحيى صالح حسن دحامي (أستاذ مشارك)
كلية اللغات والعلوم الإنسانية، جامعة المستقبل، صنعاء اليمن
حالياً: قسم اللغة الإنجليزية — كلية العلوم والآداب بالمندق
جامعة الباحة، المملكة العربية السعودية
البريد الإلكتروني: dahami02@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-0195-7878

Abstract
In his critical essays and reviews, T. S. Eliot was preoccupied with the possibility of writing poetic plays for contemporary audiences. This study is an attempt to disclose, to what extent, Eliot succeeded in using modern language and style in *The Elder Statesman* to contemporary readers and audiences. The study touches on the ability of Eliot in manipulating techniques necessary for modern theatre and modern spectators/readers with reference to *The Elder Statesman*. Because this play is the last one that Eliot produced, the researcher tries to shed light on the ability of Eliot in creating a style and profuse speech, making the play spontaneous to the contemporary people. It begins with a brief general introduction about T. S. Eliot, to be followed by a descriptive-critical analysis of the play focusing mostly on the modern style the dramatist adopted particularly the language, and then a brief discussion follows. The study is concluded with a critical-analytical conclusion.
Keywords: avant-gardism, contemporary language, modern drama, Modernism, poetic drama, T. S. Eliot, The Elder Statesman

الملخص:
في مقالاته وكتاباته النقدية، كان T. S. Eliot مهتماً بإمكانية كتابة مسرحيات شعرية للجمهور المعاصر، هذه الدراسة هي محاولة لتقصي قدرة ونجاح إليوت في التعامل مع اللغة بأسلوب حديث في كتابة مسرحية ÷رجل الدولة العجوز' للقراء والمشاهدين المعاصرين، تتلمس الدراسة قدرة الشاعر والكاتب المسرحي T. S. Eliot في التلاعب بالتقنيات اللفظية اللازمة لكتابة لمسرحية الحديثة والهامة للمتفرجين والقراء في العصر الحديث والاستشهاد بمسرحية ÷رجل الدولة العجوز' *The Elder Statesman*، لأن هذه المسرحية هي آخر مسرحية أنتجها T. S. Eliot، يحاول الباحث، من خلالها، تسليط الضوء على قدرة T. S. Eliot في ابتكار أسلوب وخطاب غزير في معناه، والذي يجعل المسرحية ذات طبيعة تلقائية عند الأشخاص المعاصرين، تبدأ الدراسة بمقدمة عامة موجزة عن T. S. Eliot، يتبعها تحليل وصفي ناقد للمسرحية والذي يركز في الغالب على الأسلوب الحديث الذي اعتمده الكاتب المسرحي وعلى وجه الخصوص تعامله مع اللغة، ثم يتبع ذلك مناقشة موجزة للباحث، وتختتم الدراسة بخاتمة تحليلية نقدية.
الكلمات المفتاحية: الحداثة، الطليعية، تي إس إليوت، رجل الدولة العجوز، لغة معاصرة، المسرح حديث،

Introduction

Thomas Stearns Eliot (1888 - 1965) is a pioneer dramatist, critic, and inventor poet who substantially influenced English literature and contributed mainly to the revival of English poetry and drama in the twentieth century. He is distinguished for being attracted by ancient themes in his plays. He is interested in language that can be understood without great consciousness and more interested in making the language modern for contemporary people. Eliot was born in Saint Louis, Missouri in the United States of America in 1888 and died in 1965 at the age of seventy-seven in Britain. He was occupied with writing drama, poetry, and literary criticism in the modern age. In his mission searching for a new style for verse drama appropriate to modern spectators of the modern age, Eliot covets to produce a new practice for a new stage that can be used as a medium for increasing new spectators. He struggled that such modern literary writing ought to use a contemporary language as its device and mode.

One of the most famous and noteworthy poet-dramatists in the twentieth century is Thomas Stearns Eliot, who significantly contributed to establishing an excellent reputation as a dramatist, poet, and theorist. He started his literary career as a poet where he produced some of the most beautiful and greatest poems such as The Love-Song of J. Alfred Prufrock, Gerontion, but the last masterpiece he wrote before turning to poetic drama is The Waste Land, as well as many other poems.

Drama, for Eliot, could enlarge and broaden the range and power of the meaning. It articulates patterns of action, particularly the active language that creates touchable interaction between the actors and the audiences. Eliot wanted to develop in his plays a kind of writing that echoes the conventional twentieth-century speech. His interest in drama is almost co-extensive with his interest in poetry and criticism, the only difference being that during the early phase of his literary career he was preoccupied with the dramatic elements in poetry, while in later years he became more concerned with drama and theatre as a ‘medium of a mass appeal.' He also found this medium to be the best suited to the propagation of certain spiritual themes and ideas. Eliot was very well aware of the necessity of discovering a new milieu suitable and convenient for modern drama, which he strove for and was eager to create for his age. A unique style of language, where terminology should be flexible enough to correspond with the tone and tenor of dialogue, preoccupied him.

The Elder Statesman presents several characters such as the father, Lord Claverton, two children Monica and Michael, two ghosts of his past

Mrs. Carghill and Fredrico Gomez, and Charles the fiancé of Monica. It is the last poetic play of Eliot which tells the description of the newly pensioned off Lord Claverton who comes upon with two characters he knew in the past. He prevails over them by his revelation to his daughter Monica about his past. Lord Claverton is convoyed by his daughter to a relaxation nursing home called Badgley Court. Mrs. Carghill and Fredrico Gomez, the two persons of his past emerge and blame him for destroying their lives. The main character, Lord Claverton believes that his life has been a distraction from reality and also from himself. These two people signify his concern for time. He is frightened that others realize him as he actually was and for that motive, he made a retreat to Badgley Court. The issue starts here.

Analysis

The Elder Statesman (1958) is the last modern poetic play of Eliot. It is the last of five well-to-do plays of Eliot after more than ten years of experimenting with poetic drama.

Yeats' adoption of a different form prevented the possibility of its naturalization in the English theatre and its symbolic and allusive nature placed it beyond the comprehension of the popular audience. In this respect, Yeats presents an interesting contrast to T. S. Eliot, who firmly endeavored to make poetic drama a source of the secular audience's moral and spiritual uplifting. He devoted his remaining days to his passion for poetry until his passing away in 1939 (Dahami, 2020a).

The play came into existence as a result of suitable experience, know-how, and training. It shows his knowledge, resourcefulness and creativity in merging ancient Greek drama with rituals, contemporary society, and contemporaneousness. The play was first recommended to be named The Rest Cure, then the title changed into The Man Who Changed His Name, but as a final point, it was settled as The Elder Statesman. It deals with the issue of self-detection and recognition. As in the preceding four successful plays, again T. S. Eliot needs to resort to olden Greek drama. In The Elder Statesman, Eliot uses the theme of Oedipus at Colonus for Sophocles. The character Lord Claverton "has been a failure as a friend, lover, husband, and father" (Unger, 1970: 13). He is a modernized sort of Oedipus whose withdrawal corresponds to the self-imposed banishment of the latter. Claverton's son Michael and his daughter Monica are the matching part of Polyneices and Antigone in Oedipus. Besides, the passed on the man whom the elder statesman crushes resemble the father whom Oedipus had murdered without knowing. Oedipus at Colonus provides The Elder Statesman with an appropriate shape and silhouette. The central point

of both plays is the bond between the father and the daughter. According to Smith (2015), Eliot, in a letter to his producer, E Martin Browne, affirms that “Harry’s career needs to be completed by an Orestes or an Oedipus at Colonus” (228-229).

The Elder Statesman “is not just a love story: it is the story also of deception and confession, separation and atonement, sin and forgiveness” (Douglass, 2011: 193). It is a modern development of Eliot’s preceding social play, The Family Reunion that deals with family relationships, especially sons and parents. According to the Anglo-Catholic Eliot, the main character Harry Monchensey, is obsessed with ghosts because of a past sin committed by his father and Agatha, a younger aunt. For such a sin, Harry has to atone for them. He stands against the wishes of his mother who tries to make him inhabit Wishwood because Harry is obsessed with the indiscernible furies for past family profligacy. It appears that Harry’s father was upset in his marriage with his wife; Similarly, Claverton was not content in his life.

Harry in The Family Reunion, disagrees with his mother’s notion to live with her and lead Wishwood. Equally, the son of Claverton Michael disagrees with his father to live carrying the name of his father. Michael insists on traveling out of home and altering his name. “He wants to be something on his own account” (Grant, 1997: 703). "Lord Claverton (a man who knows something of metaphysical stage makeup and multiple identities voices the ambiguous line: ‘I, who recognize myself as a ghost” (Kennedy, 2018: 195). The Lord’s apparitions are personalized. “Two unwelcome visitors from the past destroy the sand castle of his memories—precarious memories of what was essentially bogus success” (Brooker, 2004: 567). The ghosts “join forces against him at Badgley Court” (Kirk, 2008: 345) and pursue Claverton for his past private sins.

Furthermore, “Eliot commenced in writing his complete successful first play Murder in the Cathedral, which opened the way to fulfil his career as a dramatist” (Dahami, 2018a). The heart of the play is a social set of characters. Jones (1960), suggests that the obvious variance between this play and the earlier ones is that there is no insinuation that the central character has an unexpected spiritual destiny. In The Elder Statesman, there is no single character to compensate for the wrongs of others. All characters do penance for their own sins. The inclination in the course of The Elder Statesman for a unique person is pushed more remote from the center of the events to share the heroism equally with others.

Eliot in this final dramatic work uses upper-middle-class conversational language. The play begins with badinage changing into an

affection scene. It summarizes all his preceding investigations for an extended period of time with a drama about a contemporary setting.

In his last play, The Elder Statesman (1958) Eliot fused contemporary settings, situations, and dialogue with classical forms and allusion with the hope that his elite audience would at last grant philosophical depth and tragic grandeur to his dignified public-man hero, matured and mellowed by experience (Manimozhi, 2015: 16-17).

Two apparitions he remembers from his past trouble Lord Claverton. The apparitions appear to him as human beings. Because of his maturity and augmented experience, Eliot makes the ghosts as real people who have the ability to converse, listen, and are seen differently from those of The Family Reunion. Through this play, the dramatist intends to deliver a moral lesson. According to Eliot, if a person desires to live and die well, he must be truthful and frank with himself. The principal character, Claverton, lives a life that leads to fleeting success. "So far people had seen him in his garb of authority but now being shorn of all his former plumes he is scared of the vacuum he feels in his own life" (Tiwari, and Maneesha, 2007: 152). When he was young, in Oxford, he squashed a dead old man but did not stop. Claverton was afraid to be noticed with two girls. After leaving Oxford, he was involved in breaking a promise suit with a famous actress, Maise Montjoy who is later known as Mrs. Carghill. He truthfully loved her, but the relationship did not finish with marriage. Remembrance of past misdemeanors like these have aggravated him and prevented him from attaining any tangible achievement. This play is more humane than the previous ones in which the elder statesman and his daughter partake in the real human realm in their pursuit of ultimate satisfaction.

The poet-dramatist produces The Elder Statesman as a transparent cover intended to be looked through for a religious insinuation that is positioned behind the dramatic dealings. Eliot uses his Christian mind in order to move his desire of creating a modern play and have religious appeal but incidentally. With a desire, Eliot in The Elder Statesman shows marks of religious predisposition in contemporary society in which spectators are not watching religious drama directly. Via this play and the previous three, Eliot has the ability to satisfy his goal of making the social drama as religious and amply supplements them with Christian doctrine. The whole method of redemption is presented via the identification of love of human beings as a secular portray of the heavenly love of The Creator. Furthermore, according to Christianity, the main character Claverton is released from the specters by his confession. “The Elder Statesman tells the story of the newly retired Lord Claverton who encounters two characters of

his past. He prevails over them by his confession to his daughter about his past. Lord Claverton is accompanied by his daughter Monica to Badgley Court, a relaxation nursing home" (Dahami, 2017b, p. 9). Claverton finds his confession to his daughter, Monica, a means of liberation and tranquil death that is an unblemished indication of Christianity despite the fact that the expression 'The Creator' has not been mentioned in the play. Claverton "**confesses that he has shed his external self— his mask of pretensions**" (Bardoli, 1997: 140).

Eliot has given significance to the names of his characters in an attempt to make them well recognized, contemporary, and unique. The characters are rhythmical and in concord with the poetry in which the majority of the names consist of three syllables to be dactylic for instance 'Claverton,' 'Monica' 'Hemington,' and 'Fredrico.' In this final drama, Eliot makes the characters entirely human and modern without the interference of any inhuman or supernatural agency.

Eliot in writing The Elder Statesman comes nearer to the conventions, which he desired to bring to life. He sought the play to be entirely in verse and to make spectators used to verse to the extent that they are not conscious of hearing it. Our dramatist wanted contemporary spectators to listen to the poetic rhythm and appreciate it unconsciously.

Eliot appeared as a major supporter of poetic plays for which he made satisfactory argument[s] at several places in his criticism. He, therefore, started attempting to generate a new kind of theatre. Through his criticism on poetic drama and his plays, Eliot has provided evidence that poetic drama is both possible and useful in the modern age (Dahami, 2017a, p. 89).

Eliot thrived in his aim in this poetic play where the contemporary and current language is converted to music but modern. Hewes, in The Critical Heritage, (1982), perceives that the poetic language of this play is naturally spoken to the degree that it is hard to discriminate between verse and prose. The point is clear in the opening conversation between Monica and Charles about restaurants, shopping, and tea. However, a deep feeling appears of it, as undetectable as the love that Monica defines in her conversation with Charles. Monica says:

It crept so softly
On silent feet, and stood behind my back (Ayaz, 2004: 130)

The Elder Statesman is considered by alteration of names. The elder statesman and Gomez Federico together have altered their names for the value of the social benefit or concealing something from the early days.

Lord Claverton. Why do you come back with another name?

Gomez. You've changed your name too, since I knew you.

When we were up at Oxford, you were plain Dick Ferry (Eliot, 1969: 532-3).

In addition, Michael, son of Lord Claverton, when he decided to travel out of England, shows that he needs to leave home and to make himself a name different from the name of his family. He wants to start his new life in his own independent approach.

Eliot, in this play as well as in the earlier ones, devoted himself to the social problems of the community that overwhelms families. The western families in the twentieth century challenged social problems arising from sundry classes, specifically the titled upper middle class. The century is viewed as an epoch of rapid political, social, and economic alterations. This play "may be Eliot's most successful commentary on the age-old conflict between individual choice and social responsibility" (Manimozhi, 2015: 195). The age was an age of moral confusion and doubt. This atmosphere of confusion and nervousness has been further confirmed by the spiritual studies from the time of Sigmund Freud (1856 – 1939). Freud, in his theories, highlights the influence of the unconscious that influences the performance of people. He specifies that human beings are not sensible, rational, or normal as they are anticipated to be. The performance of people is not controlled merely by the conscious. The performance of people, according to Freud, is guided by the hidden influences of the unconscious.

Consequently, a new element is added to the valuation of human performance, and more considerable highlighting is laid on the education of the unconscious. This has a profound weight on twentieth-century moral attitude, and the learning of the unconscious became the chief subject of modern literature. Because of the rapid alterations in all spheres of life in contemporary society, family relationships have significantly become transformed. There is a disintegration of the old dominant responsibility in the family connections. The assessment of the relative responsibility of the sexes has transformed, the male advantage over female has faded. Females have had an obvious deal of autonomy. The encounter of the old-young generations has resulted in a replacement between parents and youngsters. This twentieth century was an apposite period for the advent of the drama of ideas owing to the social difficulties that conquered the time. The glitches of religion, labor, and funds, youth, and age turned out to be the themes of contemporary drama.

Eliot wrote The Elder Statesman in a changing time in which the man of yesterday is not the same man of today; the chief person is a hollow

man. This character wears a public cover-up and fears for his personality. The challenge of the play is how to remove the mask with the purpose of finding the identity. This play is of three distinct acts. It starts at four o'clock in the room of the elder statesman. The play opens with an affection scene between Monica and Charles. Charles seems to be her suitor. He has gone with Monica for a shopping tour and lunch. He endeavors to get some free time alone with her but in vain. He grumbles against the unusual fostering of her father. He shows obliquely his jealousy of her father. The dialogue between the two turns more solemn to serve the magnification of the dramatic situation, and to present an unblemished picture of the various sorts of love; a love between friends and daughter-father love. The dialogue between the two lovers affirms "the theme which is developed throughout the stages of Lord Claverton's spiritual re-education" (Smith, 2015: 218).

Lord Claverton is guided by the doctor to take a prolonged period of recovery tour in the luxurious convalescent home called Badgley Court. He has sacrificed his extraordinary life of private association for his public responsibility in addition to losing control of both worlds. Claverton is accompanied by his daughter, who increases the dissent of Charles.

Charles contends to know why Monica has to go with her father to Badgley Court; she clarifies that there are three essential reasons; the first is being afraid of loneliness. The second; he is frightened to be exposed to foreigners, and the third reason is that her father is too ailing than he is aware of. Likewise, she tells him that the doctor makes certain the possibility of his demise being close owing to these reasons. She guesses that he probably will not leave Badgley Court. For such purposes, Monica must stay with her father until the end to embody the divine affection of a young to a parent.

The dilemma of Lord Claverton begins with his inspection of nothingness. He apprehends the meaninglessness of the community attainments he had done with his working life. "In The Elder Statesman, there is an echo of The Waste Land: the reminiscences of the meaninglessness, dryness, and insanity of modern life" (Sarker, 2008: 202). At this time, Claverton has nothing to do but to put in mind the 'empty pages' of his actuality. He enlightens Monica and Charles:

Fear of the vacuum, and no desire to fill it.
It's just like sitting in an empty waiting room
In a railway station on a branch line,
After the last train, after all the passengers
Have left, and the booking office is closed

And the porters have gone (Eliot, 1969: 530).

As a modern behavior, Lord Claverton, in his preoccupation with loneliness, announces his spiritual situation before demise in the portrait of a traveler who is waiting with little hope for a train that never comes. “One of the chief themes in Eliot’s poetry, as well as his plays, is the topic of isolation, which is sensed by a soul in loneliness” (Dahami, 2018c). Eliot fashions the two apparitions of Claverton’s past come consecutively. Fred Culverwell called Fredrico Gomez the first unappreciated guest to call on Lord Claverton. Gomez was jailed in England for forgery, left England and got involved in trading duplicities in an invented Central American state named Santa Marco.

The lately named Gomez believes Claverton responsible for his boyish wrongdoing and the subsequent loss of his personality and country. Gomez comes back after virtually thirty-five years of banishment from his own country. Both Gomez and Claverton possess the same spiritual illness that leads both of them to encounter in Badgley Court for repose cure. Claverton, On the one hand, has experienced spiritual loneliness from his wife, his children and even from himself. Gomez, On the other hand, has lived the same loneliness but in tangible terms. He has lived for thirty-five years in banishment from his country as well as his past. Gomez similarly lived with a family that did not share his belief and mind.

Gomez clarifies that he wishes a friend to trust, a friend who returns him to his past reality. Gomez, who was once the ex-scholarship boy in Oxford University, has not flooded back to blackmail Claverton; however, he wishes to recapture a feeling of the self via speaking to the only remaining of his memory. He is in need of somebody who accepts both the young Culverwell as well as the new Gomez. He states:

I’ve been trying to make clear that I only want your friendship!

Just as it used to be in the old days (Eliot, 1967: 314).

Fredrico Gomez believes that he has the capability to force the elder statesman to accept the new friendship and relationship because he evokes his old secrets. "Two secrets, major and minor, lurk in his past: the minor is an instance of breach of promise; the major is the fact that driving a car many years before, he ran over an old man in the road” (Simpson, 2010: 512). When, on a definite night, Claverton had run over a man on an uninhabited road and did not stop. Gomez believes that it is a better chance for him to get revenge against Claverton and what he has done to him.

The second act smoothly begins on a sunny day on the veranda of Badgley Court a few days later. Mrs. Piggott The matron-manageress, a

somewhat comic character, receives Lord Claverton with his daughter. It starts with a nimble sarcastic comic atmosphere owing to Mrs. Piggott. The elder statesman ironically comments on Mrs. Piggott's opposing conduct saying:

She'll come back to tell us more about the peace and quiet (Sarkar, 2006: 269).

Modernism is the ultimate aim for Eliot to make his last successful play even by inserting touches of the Greek elements such as ghosts. As a modern dramatist, he ingeniously uses ghosts not a mere imitation but developing the usage of the ghost with a modern style of real names of the contemporary age. The first one was Gomez and the second is Carghill.

Mrs. Carghill is the second apparition encounters Lord Claverton. Her demand is revenge in which, as her first lover, he had advanced to his father for compensation in an attempt to avoid parting of a 'promised suit.' She believes him blamable for humiliating her future and disturbing their love. She attempts a sort of real blackmail. Mrs. Carghill, like Fredrico Gomez, wants his gathering now for concealing the old secrets of his real personality since childhood. She reminds the elder statesman of their love affair as well as old messages he sent to her the time she was identified as Maisie Batterson. She hopes that she has the ability to use them as a caution to make him near her once again.

Lord Claverton: If you had really been broken-hearted
I can't see how you could have acted as you did.
Mrs. Carghill: Who can say whether a heart's been broken
Once it's been repaired? But I know what you mean.
You mean that I would never have started an action
For breach of promise, if I'd really cared for you.
What sentimental nonsense! One starts an action
Simply because one must do something.
Well, perhaps I shouldn't have settled out of court.
My lawyer said: 'I advise you to accept,
Because Mr. Ferry will be standing for Parliament:
His father has political ambitions for him (Eliot, 1959: 67).

It is the recurrent obsession of Lord Claverton to perceive in Michael, his son. He assumes that, like himself, his son has run over a person or at least has got involved with an immoral woman and untrue friends. However, Michael desires to abscond from his family legacy because he believes that he has been obliged to live, as he, himself indicates in a false realm of his father's civic roles. Michael wishes to:

lead a life of my own,

According to my own ideas of good and bad,
Of right and wrong. I want to go far away
To some country where no one has heard the name of Claverton (Eliot, 1959: 67).

With such insurgency, Michael does not possess a plan leading his aim to discover himself via the influence of the past of the family. He wishes only to lead a personal life, not the same which his father had taken. Claverton makes notes on Michael's talks grasping his own involvement, saying:

Those who flee from their past will always lose the race.
I know this from experience. (Eliot, 1959: 86-87).

He adds that when a person reaches his goal and imagines the ecstasy of success and splendor, he will surely find his failures ahead of him there to greet him. The selection that Michael tracks might not lead him to the deliverance or relief, which he wishes, but it leads him to an imitation of his father's miscarriage.

The main character, Claverton, apprehends the power of his false private ways in the reply of Michael, and this shows the understanding of the duty he is indebted to the boy. He recognizes that he himself wishes to face his past. Abruptly, in a new humbleness, he commences starting knowledge of the lesson of his past if he is helped by time. His character and sentiment go in a unique positioning. The elder statesman closes the act declaring:

What I want to escape from
is myself is the past. But what a coward I am,
To talk of escaping! And what a hypocrite!
A few minutes ago I was pleading with Michael
Not to try to escape from his own past failures:
I said I know from experience. Do I understand the meaning
Of the lesson I would teach? Come, I'll start to learn again. (Eliot, 1959: 96-97).

If the reader contemplates the speeches of the characters, he/she will find a modern style of language.

Act III takes place in the same place but the next day, late afternoon. The section begins with the same argument of Monica and Charles in the first act but with a profound understanding of the denotation of real love. They thankfully assure their engagement. In a modern language and style, they both hope to help Lord Claverton by letting him state his past secrets. He "has dwindled to a clutch of guilty secrets" (Jones, 2006: 152).

The main character realizes that the behavior of his imaginary illness is to declare to Monica whom he loves; however, his most significant weakness is that he is scared that Monica is not going to love him anymore as the man she accustomed to seeing in his complexion and habit. Quite the reverse, she affectionately encourages him and is certain that both Gomez and Mrs. Carghill are merely apparitions and can be eliminated. Lord Claverton decides then to face his apparitions. He informs his sister that he cannot discharge from himself at that point, he decides to take the right choice by facing such specters by revealing to her his past confidences.

After confession, Lord Claverton feels that he is no more anxious about his past. He will not abscond from it but will challenge it. This confession is a pace in the direction of his freedom. At present, he is ready to withstand the inheritance of his sins as an indication of his consciousness of responsibility.

As a symbol of patience and penance, the elder statesman realizes that his young son goes to Gomez for guidance on a business project in the pretend country, San Marco. He witnesses Michael tempted by Gomez, his enemy-apparition who offers Michael a new life and a job in San Marco together with a significant inducement from Mrs. Carghill. Regardless of the warning of the father and the imploring of Monica, her brother is firm not altering his verdict. The sister realizes that Michael looks as if he is lost.

Despite the fact that he loses his child, Claverton finds contentment in consenting to his own self, which leads him to the feeling of real love. It is a sort of love that results from repentance. Claverton, with a sign of his demise at the end of the play, ensures that such shadows might be banished by his steady acknowledgment of factual loving and its corrective influence on the personality. “It is a remarkable thing that Eliot concludes his last play, The Elder Statesman, with a garden-scene in which the protagonist secures his ‘peace of mind, all passion spent” (Dwivedi, 2003: 44). Lord Claverton says:

I feel at peace now.

It is the peace that ensues upon contrition

When contrition ensues upon knowledge of the truth (Eliot, 1959: 127).

In a righteous attitude, Claverton passes away in peacefulness under the beech shrub. He lastly, has found reconciliation and free will in Badgley Court. It is the intention of Eliot to show the love of the couple, Monica and Charles at the beginning of the play as poor, but now it looks

to be a perpetual love. It is incessant love to amalgamate both of them into one. Charles says:

Oh my dear,
I love you to the limits of speech, and beyond.
It's strange that words are so inadequate.
Yet, like the asthmatic struggling for breath,
So the lover must struggle for words (Eliot, 1959: 131).

And Monica reveals her love expressing:

Before you and I were born, the love was always there (Eliot, 1959: 131).

The play finishes, as it starts, with the modern sight of love between the couples in which both tackle the deep meaning of Claverton's death. They recognize that their passion is their recovery. As it is one of Eliot's intentions, The Elder Statesman ends in tranquility. Tranquility is a skilled difference in disposition and atmosphere.

The Elder Statesman is Eliot's last play. He wrote it after obtaining sufficient expertise and skill to help him achieve his objective of writing a graceful contemporary drama and to proliferate through it his views. "He was occupied with writing poetic plays in the modern age, but such drama had better use a contemporary language as its means" (Dahami, 2020b). In a mature juncture of life, Eliot comes close to modern watchers by fluctuating the theatrical tone of his voice from farce to fervent comedy with the aim of making the mood of the shallow structure well-suited with the spiritual theme of the play. The association between human love and that of the divine. Eliot was significantly concerned with the divine life of great strength. It is his high power because he wrote passages of transcendent consideration and communion that are hardly found in any other modern English play.

Eliot, in this play, succeeded in clearly integrating the tragic and comic features together, an amalgamation that he has strived to achieve since his early plays. There is an immense deal of peripheral humor that appears with characters like Gomez, Mrs. Piggott, and Mrs. Cargill creating a kind of amusement that Eliot was in search of in his critical essays. The comic aspect of The Elder Statesman does not threaten to devastate the insightful spiritual denotation but in a modern pattern. A clear instance is the manner of the language of the elder statesman, with its thoughtful choice of common saying and its steady pulse, in comparison with the sort of communication of the two comic characters, Gomez and Mrs. Carghill. The speech of Gomez, with its sneaky, elastic, and insinuating pulse, is measured by the strong taste of idiom.

Gomez: We're as thick as thieves, you might almost say.

Don't you know me, Dick (Eliot, 1959: 29)?

Mrs. Carghill: Oh, Richard, you're only saying that to tease me.

You know I meant my stage name. The name by which you knew me. (Eliot, 1959: 64)?

Discussion

The Elder Statesman is a modern play that does not depend on a solitary hero as Eliot's earlier plays especially Murder in the Cathedral. The dramatist moves entirely from the ancient style and technique to a modern one. The play shows that there is no single actor to bear the wrongs of his ancestors. The characters atone for their own sins. The slope in the course of The Elder Statesman for an exceptional individual is pushed more remote from the center of the actions to apportion the heroism correspondingly with others. Eliot in this final drama, remarkably uses upper-middle-class spoken language to achieve his aspiration making it modern. In addition to that, Eliot could fuse contemporary settings, circumstances, and dialogue with classical methods and suggestions with the hope that his best spectators would at last grant logical profundity and tragic magnificence to his stately public-man hero, matured and relaxed by experience.

Another point of Eliot's objective making the play modern is the utility of the ghosts. He, in a skillfully masterful manner, made them real people who have the ability to converse. They are seen unlike those of The Family Reunion. The Elder Statesman is more empathic than the previous ones where the elder statesman and his daughter participate in real human land in their search for decisive gratification. In this final play, Eliot succeeds in formulating the characters totally modern without the meddling of any inhuman or supernatural intervention. It is Eliot's most fruitful commentary on the age-old skirmish between individual selection and communal responsibility.

Conclusion

The Elder Statesman signifies Eliot's career as an inspired modern dramatist and a social interpreter. This play, as well as several of his critical essays on drama, offers the readers with an appreciated record of the competing burdens of techniques on contemporary theatres. His modern play brings to an end his constant preoccupation with the issue of writing a contemporary play. Years of efforts in practice as well as in accumulation of skill congregate in this last play to form a background of art that has the ability to work as a suitable medium to make The Elder Statesman modern.

Eliot deals with everyday dialogue that is, for many people, monotonous, insipid, and fruitless. Most of the discussions of the play remain unique, and he fortifies it with his traditional cynical hilarity with a special pithiness. However, there are certain passages, which come extremely close to a trite speech at moments when the dramatic condition necessitates something additional.

In The Elder Statesman, the dramatist has the ability to apprehend the techniques needed for modern theatre; he had the audacity to create a style and speech liberal as well as making it spontaneous as close as probable to modern conversational speech. The speech is intuitive, natural, and noticeable to spectators and readers who do not possess enough awareness or skill to understand mental thought. T. S. Eliot, in this play, could achieve a contemporary poetic play using modern natural language similar to the language of his period. It can be said that this play – as a final successful one of him – is the modernist of his modern early plays.

References

Ayaz N (2004) Anti-T. S. Eliot Stance in Recent Criticism: An Examination. New Delhi: Sarup & Sons.

Bardoli L (1997) The Spiritual Crisis of Contemporary Civilization and the Poetry of T. S. Eliot. Ph.D. Thesis, Gauhati University, India.

Brooker, JS (ed) (2004) T. S. Eliot: The Contemporary Reviews. Cambridge University Press, ProQuest Ebook Central, available at http://ebookcentral.proquest.com/lib/bahahunivebooks/detail.action?docID=259846 (accessed 8 August 2018).

Dahami, Y. S. H. (2020a). Considerations on W. B. Yeats's Sailing to Byzantium, Journal of Cultural Linguistic and Artistic Studies, 4(16); pp. 480-497.

Dahami, Y. S. H. (2020b). Eliot's Treatment of the Chorus: A Steady Logical Structure (1) The Rock and Murder in the Cathedral Case in Point, American Journal of Humanities and Social Sciences Research (AJHSSR), 4(1); pp-110-116

Dahami, Y. S. H. (2018a). Murder in the Cathedral: Ancient Theme in Modern Garb, Journal of Taibah University for Arts & Humanities, 7th Year, Issue (14), pp. 927-958.

Dahami, Y. S. H. (2018c). Eliot's The Waste Land: Makings of a Play, Journal of Social Sciences: International, Scientific Refereed Journal, Issue No. (6); pp. 482-499.

Dahami, Y. S. H. (2017a). Introduction to English Literature, Riga, Latvia: Noor Publishing.

Dahami, Y. S. H. (2017b). Revival of Poetic Drama: T. S. Eliot's Contribution to the Genre, Riga, Latvia: Noor Publishing.

Douglass P (ed) (2011) T. S. Eliot, Dante, and the Idea of Europe. Cambridge Scholars Publishing, ProQuest Ebook Central, available at http://ebookcentral.proquest.com/lib/bahahuniv-ebooks/detail.action?docID=1165483 (accessed 1 August 2018).

Dwivedi AN (2003) T. S. Eliot: A Critical Study. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors.

Eliot TS (1959) The Elder Statesman. New York: Farrar, Straus and Cudahy.

Eliot TS (1967) The Complete Plays of T. S. Eliot. New York: Harcourt, Brace, & World, Inc.

Eliot TS (1969) The Complete Poems and Plays. London: Faber and Faber.

Grant M (ed) (1997) T. S. Eliot: The Critical Heritage. Vol. 2, Routledge, ProQuest Ebook Central, available at http://ebookcentral.proquest.com/lib/bahahuniv-ebooks/detail.action?docID=180057 (accessed 22 June 2018).

Jones BF (2006) T. S. Eliot: Image, Text and Context, Oxford University Press, Incorporated, ProQuest Ebook Central, available at http://ebookcentral.proquest.com/lib/bahahuniv-ebooks/detail.action?docID=415810 (accessed 62 December 2017).

Jones DE (1960) The Plays of T. S. Eliot. London: Routledge and Kegan Paul Ltd.

Kennedy S (2018) T. S. Eliot and the Imagination. Cambridge: Cambridge University Press.

Kirk R (2008) Eliot and His Age: T. S. Eliot's Moral Imagination in the Twentieth Century. ISI Books, ProQuest Ebook Central, available at http://ebookcentral.proquest.com/lib/bahahuniv-ebooks/detail.action?docID=3316201 (accessed 3 May 2018).

Manimozhi M (2015) A Reappraisal of Eliot’s Early Plays and Later Plays. Ph.D. Thesis, Annamalai University, Annamalai Nagar India.

Sarker SK (2008) T. S. Eliot: Poetry, Plays and Prose. New Delhi: Atlantic Publishers & Distributors (P) Ltd.

Sarkar S (2006) T. S. Eliot The Dramatist. New Delhi: Atlantic Publishers & Distributors.

Simpson M (2010) Oedipus, Suez, and Hungary: T.S. Eliot’s Tradition and the Elder Statesman. Comparative Drama; Winter; 44,4; pp. 509-528.

Smith C (2015) T. S. Eliot's Dramatic Theory and Practice: from Sweeney Agonistes to the Elder Statesman. Princeton University Press, ProQuest Ebook Central, available at

http://ebookcentral.proquest.com/lib/bahahuniv-ebooks/detail.action?docID=4071009 (accessed 1 August 2018).

Tiwari S and Tiwari M (2007) The Plays of T. S. Eliot. New Delhi: Atlantic Publishers & Distributors Ltd.

Unger L (1970) (4th ed) T.S. Eliot: University of Minnesota Pamphlets on American Writers No. 8, University of Minnesota Press, ProQuest Ebook Central, available at http://ebookcentral.proquest.com/lib/bahahuniv-ebooks/detail.action?docID=310918 (accessed 17 November 2017).

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