دورية دولية محكمة

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

العدد 08: جويلية 2019

ISSN: 2625-8943

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

المركز الديمقراطي العربي

Journal of cultural linguistic and artistic studies

International scientific periodical journal

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

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

مجلة علمية دولية محكمة، ربع سنوية. تصدر من ألمانيا–برلين عن "المركز الديمقراطي العربي" تعنى بنشر الدراسات والبحوث في ميدان العلوم الثقافية واللغوية والفنية بعدة لغات

ISSN : 2625-8943

Journal of cultural linguistic and artistic studies

Is an international scientific periodical journal issued by the democratic arabic center –germany- berlin

The journal is concerned with research studies and research papers in the fields of science cultural and science linguistic and science artistic

ISSN : 2625-8943

الناشر:

المركز العربي الديمقراطي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية

برلين–ألمانيا

Germany:

Berlin 10315 GensingerStr: 112 Tel: 0049-Code Germany

030- 54884375

030- 91499898

030- 86450098

mobiltelefon : 00491742783717

E-mail : culture@democraticac.de

الهيئة المشرفة على المجلة

رئيس المركز الديمقراطي العربي

د. عمار شرعان

رئيس التحرير:

د. فاطمة الزهراء نسيسة

دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية–جامعة خميس مليانة، الجزائر

رئيس التحرير التنفيذي:

د. سالم بن لباد

دكتور بقسم اللغة والأدب العربي–جامعة البويرة، الجزائر

مساعد رئيس التحرير:

د. خلاف دريس

جامعة الجزائر 02، الجزائر

د. حريزي فايزة

المركز الجامعي تيبازة، الجزائر

د. محمود فتوح

دكتور بقسم الأدب العربي–جامعة الشلف، الجزائر

مستشار التحرير:

- **أ.د. أيمن محمد ميدان:** دكتور بكلية دار العلوم–جامعة القاهرة، مصر
- **أ.د. سعيد جمال الدين ما ينغ جينغ:** رئيس قسم اللغة العربية–جامعة صن يات سين، الصين
- **أ.د. الغالي بن لباد:** دكتور بقسم العلوم الاجتماعية–جامعة تلمسان، الجزائر
- **د. محمد فتحي عبد الفتاح الأعصر:** جامعة الطائف، السعودية

- **د. ليلى مهدان:** دكتورة بقسم الأدب العربي-جامعة خميس مليانة، الجزائر
- **د. نسيسة أمينة:** دكتورة بقسم الهندسة المعمارية-جامعة البليدة 02، الجزائر
- **د. أمال مقدم:** دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية-جامعة خميس مليانة، الجزائر

لجنة التحرير:

- **د. نوال بناي:** دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية –جامعة خميس مليانة، الجزائر-
- **د. فوزية مصبايح:** دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية-جامعة خميس مليانة، الجزائر-
- **د. أم الخير سحنون:** دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية-جامعة خميس مليانة، الجزائر-
- **د. صادق حطابي:** دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية-جامعة خميس مليانة، الجزائر-
- **د. يوسق بوزار:** دكتور بقسم العلوم الاجتماعية-جامعة خميس مليانة، الجزائر-
- **د. فاطمة زعيتر:** دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية-جامعة خميس مليانة، الجزائر-
- **جمال بلبكاي:** دكتور بجامعة سكيكدة، الجزائر
- **هبري فاطمة الزهراء:** أستاذة بجامعة تلمسان، الجزائر

رئيس اللجنة العلمية:

عمار ساسي: أستاذ التعليم العالي كلية الآداب جامعة البليدة 02، الجزائر

اللجنة العلمية والإستشارية:

- **حاجي دوران:** أستاذ التعليم العالي بجامعة آيدين إسطنبول، تركيا
- **أ.د. سعيد جمال الدين ما ينغ جينغ:** رئيس قسم اللغة العربية-جامعة صن يات سين، الصين
- **أيمن محمد ميدان:** أستاذ التعليم العالي بكلية دار العلوم جامعة القاهرة، مصر
- **عبد الكريم سعيد المدهون:** أستاذ التعليم العالي بجامعة فلسطين، فلسطين
- **الغالي بن لباد:** أستاذ التعليم العالي كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة تلمسان، الجزائر
- **حسام العفوري:** أستاذ التعليم العالي بالجامعة العربية المفتوحة، الأردن
- **عمار ساسي:** أستاذ التعليم العالي كلية الآداب جامعة البليدة 02، الجزائر
- **علي جبار الشمري:** أستاذ التعليم العالي بكلية الاعلام بغداد، العراق
- **أشرف محمد زيدان:** أستاذ التعليم العالي في الدراسات الإسلامية والتنمية بجامعة ملايا، ماليزيا

- **حافظ المغربي**: أستاذ التعليم العالي بكلية دار العلوم جامعة المنيا، مصر
- **ذهبية أوموسى**: أستاذ التعليم العالي كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة البليدة 02، الجزائر
- **خالد كاظم حميدي**: أستاذ التعليم العالي كلية الآداب جامعة النجف، العراق
- **عبد الفتاح محمود إدريس**: أستاذ التعليم العالي بجامعة الأزهر بالقاهرة، مصر
- **جمال مجناح**: أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب واللغات جامعة المسيلة، الجزائر
- **فاطمة الزهراء نسيسة**: دكتورة بكلية العلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة خميس مليانة، الجزائر
- **زين العابدين سليمان**: دكتور بمركز المولى إسماعيل للدراسات والأبحاث مكناس، المغرب
- **جلال حسن حسن عبد الله**: دكتور بكلية الاقتصاد، حقوق المنصورة، مصر
- **عبد المطلب إيشيدان**: دكتور بجامعة أنقرة يلدرم بايزيد، تركيا
- **ليلى مهدان**: دكتورة بكلية الآداب واللغات جامعة خميس مليانة، الجزائر
- **محمود فتوح**: دكتور بكلية الآداب والفنون جامعة الشلف، الجزائر
- **محمد أحمد محمد حسن مخلوف**: دكتور بكلية اللغة العربية بأسيوط جامعة الأزهر، مصر
- **سالم بن لباد**: دكتور بكلية الآداب واللغات جامعة البويرة، الجزائر
- **سمية قندوزي**: دكتورة بكلية الآداب واللغات جامعة الجزائر 02، الجزائر
- **فاطمة الزهراء ضياف**: دكتورة بكلية الحقوق والآداب جامعة بومرداس، الجزائر
- **مريم بابو**: دكتورة بكلية الآداب واللغات جامعة سعيدة، الجزائر
- **طه حميد حريش الفهداوي**: دكتور بكلية الإمام الأعظم جامعة بغداد، العراق
- **خالد بن غازي الدلبحي**: دكتور بكلية التربية جامعة شقراء، السعودية
- **فايزة حريزي**: دكتورة بكلية الحقوق والآداب جامعة بومرداس، الجزائر
- **المختار علة**: دكتور بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الجلفة، الجزائر
- **سام وليام**: دكتور بكلية الآداب جامعة حلب، سوريا
- **محمد مكي**: دكتور بكلية الآداب واللغات، جامعة المدية، الجزائر
- **محمد فتحي عبد الفتاح الأعصر**: جامعة الطائف، السعودية
- **مولوجي قروجي صورية**: دكتورة بمركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر
- **محمود خليف خضير عبيد الحياني**: دكتور بكلية التربية جامعة الموصل، العراق
- **أرزقي شمون**: دكتور بكلية الآداب واللغات جامعة بجاية، الجزائر
- **عبد القادر لباشي**: دكتور بكلية الآداب واللغات جامعة البويرة، الجزائر

- **جميلة ملوكي**: دكتورة بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة تيارت، الجزائر
- **محمد الصديق بغورة**: دكتور بكلية الآداب واللغات جامعة المسيلة، الجزائر
- **زينب قندوز غربال**: دكتور بالمعهد العالي للفنون والحرف، جامعة القيروان، تونس
- **نعيمة بن علية**: دكتور بكلية الآداب واللغات جامعة البويرة، الجزائر
- **نصيرة شيادي**: دكتورة بكلية الآداب واللغات جامعة تلمسان، الجزائر
- **رشيدة بودالية**: دكتورة بكلية الآداب واللغات جامعة البويرة، الجزائر
- **بوخدوني صبيحة**: دكتورة بكلية العلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة البليدة 02، الجزائر
- **أحمد حسن إسماعيل الحسن**: دكتور بقسم اللغة العربية الجامعة الهاشمية، الأردن
- **عبد العالي السراج**: دكتور بمركز المولى إسماعيل للدراسات والأبحاث في اللغة والآداب والفنون مكناس، المغرب
- **كريمة الرفاعي بوعثمان**: دكتورة بالمعهد العالي للفنون والحرف جامعة القيروان، تونس
- **يوسف بوزار**: دكتور بقسم العلوم الاجتماعية جامعة خميس مليانة، الجزائر
- **عيشاوي وهيبة**: دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية جامعة البليدة 02، الجزائر
- **مجاني باديس**: دكتور بكلية العلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة باتنة، الجزائر
- **كمال علوات**: دكتور بكلية الآداب واللغات جامعة البويرة، الجزائر
- **الطاهر غراز**: دكتور بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة جيجل، الجزائر
- **طلال بن أحمد بن شداد الثقفي**: دكتور بالكلية الجامعية بتربة، جامعة الطائف، السعودية
- **نذير بوحنيكة**: دكتور بكلية العلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة الطارف، الجزائر
- **بن عطية كمال**: دكتور بجامعة الجلفة، الجزائر
- **سميرة مالكي**: دكتورة بجامعة وهران 02، الجزائر
- **آمنة شنتوف**: دكتورة بجامعة تلمسان، الجزائر
- **ضياء غني العبودي**: دكتور بجامعة ذي قار، العراق
- **عبد الكريم حمو**: دكتور بمركز البحث في الانثروبولوجيا وهران، الجزائر
- **محمد بوعلاوي**: دكتور بجامعة المسيلة، الجزائر
- **زهراء خالد سعد الله محمد العبيدي**: دكتورة بجامعة الموصل، العراق
- **كريم كاتب**: دكتور بجامعة التكوين المتواصل، الجزائر
- **مصطفى عبيد**: دكتور بجامعة المسيلة، الجزائر

- **حفيفي رتيبة:** دكتورة بجامعة خميس مليانة، الجزائر
- **جمال بلبكاي:** دكتور بجامعة سكيكدة، الجزائر
- **لواتي فاطمة:** دكتورة بمركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، تلمسان، الجزائر
- **مهداوي هند:** دكتورة بالمركز الجامعي عين تيموشنت، الجزائر
- **أحمد علي إبراهيم الفلاحي:** دكتور بجامعة بغداد، العراق
- **حليمة بن عزوز:** دكتور بجامعة تلمسان، الجزائر
- **رسول بلاوي:** دكتور بجامعة خليج فارسبوشهر، إيران
- **لخضر هني:** دكتور بجامعة المسيلة، الجزائر
- **تومان غازي حسين الخفاجي:** دكتور بالجامعة الإسلامية النجف، العراق
- **هوادف رابح:** دكتور بجامعة سطيف 02، الجزائر
- **صليحة لعزالي:** دكتورة بجامعة خميس مليانة، الجزائر
- **خالد حوير شمس:** دكتور بجامعة بغداد، العراق
- **مازن موفق صديق مصطفى الخيرو:** دكتور بكلية التربية للبنات جامعة الموصل، العراق
- **سعاد هادي حسن أرحيم الطائي:** دكتورة بكلية التربية إبن رشد للعلوم الإنسانية جامعة بغداد، العراق
- **فاروق عبد الحميد عبد القادر دراوشة:** دكتور بجامعة الجوف، السعودية
- **جمال ولد الخليل:** دكتور بجامعة حائل، السعودية
- **روح الله صيادي نجاد:** دكتور بكلية الآداب واللغات الأجنبية جامعة كاشان، إيران
- **محمد رزق الشحات عبد الحميد شعير:** دكتور بجامعة هيتت، تركيا
- **تومان غازي حسين الخفاجي:** دكتور بكلية الاعلام الجامعة الإسلامية النجف، العراق
- **حميدش منيرة:** دكتورة بمعهد الترجمة جامعة الجزائر 02، الجزائر

التعريف بالمجلة:

مجلة "الدراســـات الثقافية واللغوية والفنية" دورية علمية دولية محكمة، تصـــدر عن ألمانيا، برلين عن المركز العربي الديمقراطي وتعنى بنشر الدراسات والبحوث في التخصصات التالية:

1. الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية

2.اللغات والترجمة والآداب والعلوم الاسلامية

4.العلوم الفنية وعلوم الآثار

وكل الدراسات التي لها علاقة بالتخصصات السابقة.

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.

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 الهوامش تحت كل صفحة وفي نهاية المقال ترتب المراجع حسب الطرق المنهجية المتعارف عليها ووفقا للتسلسل العلمي المنهجي.

4.ترفق المقالات بملخص لا يتجاوز 10 أسطر باللغة العربية ويترجم الملخص الى اللغة الانجليزية أو العكس مع التطرق الى الكلمات المفتاحية. والكلمات المفتاحية تكون بينها فاصلة. وكذلك كتابة العنوان باللغة العربية والانجليزية.

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 بصيغةTimes 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.تحتفظ المجلة بحق نشر المقالات المقبولة وفق أولوياتها وبرنامجها الخاص.

15.البحوث التي تتطلب تصحيح أو تعديل مقترحا من قبل لجنة القراءة تعاد الى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.

16.ألا تكون البحوث المرسلة مستلة من مطبوعة، او جزء من أطروحة.

17. أن تتضمن البحوث المرسلة على قائمة المراجع تدرج في الأخير.

18.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.

19.المراجع والهوامش تكتب بالطريقة التالية:

-إسم ولقب الكاتب، **عنوان الكتاب**، الطبعة، دار النشر، بلد النشر، سنة النشر، الصفحة.

مهام إدارية:

-يرسل الباحث تعهد يبين فيه عدم نشر المقال في أي جهة أخرى، أو أخذ من مؤلف نشره سابقا.

-ترسل إدارة المجلة للباحث اشعار باستلام المقال.

-البحوث المرسلة للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت او لم تنشر.

-تسلم إدارة المجلة للباحث الذي قبل مقاله وعد بالنشر بعد القرار الإيجابي من طرف المحكمين.

-تمنح مجلة لصاحب المقال نسخة إلكترونية من عدد المجلة الذي يتضمن مقاله.

-ترسل البحوث المقدمة للنشر عبر:

البريد الالكتروني: culture@democraticac.de

ملاحظة: جميع الآراء الموجودة في المجلة تعبر عن وجهة نظر أصـــحابها، كما لا تتحمل المجلة مســـؤولية الاخلال بقواعد الملكية الفكرية.

إفتتاحية العدد

بسم الله، والحمد لله وحده، والصّلاة والسّلام على من لا نبيّ بعده، أمّا بعد:

نقدّم إلى القرّاء الكرام؛ طلبة وأساتذة وباحثين العدد الثّامن من مجلّة الدّراسات الثّقافيّة واللّغويّة والفنّيّة، ونرجو من المولى العزيز القدير أن يجدوا فيه ما يفيدهم في مشوارهم العلميّ، كما نأمل أن يكون العدد نبراسا منيرا في مسارهم البحثيّ، ودراستهم الأكاديميّة.

لقد احتوى العدد مجموعة من الأعمال الأدبيّة واللّسانيّة والنّقديّة والفنيّة والفلسفيّة والثّقافيّة والدّينيّة؛ سهر أصحابها على إنجازها؛ لتقديمها للقارئ، حتّى يستفيد منها ثقافيّا، أو يعتمد عليها بحثيّا، أو يجعل منها نقطة انطلاق لعمل أكاديميّ، يشكّل حقلا معرفيّا؛ يثري به المكتبة العربيّة بمؤلّفات تكون دليلا على التّطوّر العلميّ.

نطالع في هذا العدد أبحاثا متنوّعة بعضها كُتِبَ بلغات أجنبيّة، من ذلك مقال باللّغة الفرنسيّة، يمثّل محطّة من محطّات التّراث الثّقافيّ، نقف عندها للتّعرّف على التّراث اللاّماديّ، وكيفيّة الحفاظ عليه، وحمايته من النّسيان، خاصّة مع عصر العولمة والتّكنولوجيا، الّذي أخذ الألباب، وسلب العقول، فأدّى إلى إهمال الموروث. ومقال ثان باللّغة الانجليزيّة، يصوّر فيه الباحث صورة البطل في المخيّلة الاجتماعيّة من خلال عدد من الأفلام السّينمائيّة المصريّة، ومدى تأثيرها على عقليّة الجمهور، وتحوّل صورة البطل الشّعبيّ المرتبطة أساسا بالتّراث الشّعبيّ وثقافته، والّتي علقت بأذهان المتلّقين/ المتفرّجين ردحا من الزّمن، إلى صور البطل المعاصر، وتتمثّل في صورة البطل الرّياضيّ.

في الحقل الأدبيّ نقرأ بحثا عن الأدب العالميّ؛ يشير فيه صاحبه إلى المفهوم، والنّشأة، وإشكاليّة التّسميّة، وكيف أنّ مصطلح "الأدب العالميّ" هو مصطلح أوجده الغرب؛ بغرض احتكار الآداب والفنون كما احتكر الحضارة والتّكنولوجيا.

وقد تنوّعت الحقول المعرفيّة في مجال اللّسانيّات الحديثة؛ بحيث نقرأ بحثا يتحدّث عن المشهد اللّغويّ، وتنوّع تركيبته اللّغويّة في شمال المغرب، وبحثا يشير إلى جهود النّحاة العرب في تيسير النّحو، وآخر يقف على مظاهر التّماسك النّصيّ في قصيدة "فلسطين" بالتّركيز على ظاهرة التّماسك المعجميّ.

نقرأ في المجال النّقديّ (حقل نقد النّقد) بحثا حول نقد التّفكيك في الفكر الغربيّ، يبيّن فيه صاحبه فكرة تغيير أطروحة الفكر التّفكيكيّ الدّريديّ، الّتي تبنتها المدرسة الأمريكيّة، كما نقرأ بحثا في نقد النّقد في الفكر العربيّ، قراءة في المفهوم والمصطلح والتّطوّر، وهو مجال يوسّع دائرة القراءة، ويفتح الآفاق للتّأويلات والتّفسيرات، ووصفه صاحب البحث بأنّه "**مجال لتفاعل مختلف النّظريات والاتّجاهات والمنطلقات المعرفيّة والمنهجيّة.**"

لا يسعنا في خاتمة هذه الكلمة إلاّ أن نقدّم تهانينا للباحثين الّذين نشرت مقالاتهم القيّمة في هذا العدد، ونعبّر عن شكرنا الخالص للسّاهرين على إنجاح مسار المجلّة من مشرفين ومحكّمين، وإخراجها إلى نور القراءة ودرب الاستفادة، وأخيرا دعاؤنا للجميع بالتّوفيق من الله العليّ القدير.

-الدكتورة رشيدة بودالية عضو في اللجنة العلمية والاستشارية-

فهرس العدد

العنوان	رقم الصفحة
فهرس	10
Heritage enhancement through heritage economics projects Case of the wilaya of Medea دور التراث في التنمية الإقتصادية لولاية المدية Dr. NECISSA Yamina Doctor at the Institute of Architecture and Urbanism of Blida Laboratory architecture and environment EPAU Algiers	13
LA PRÉSERVATION du PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL CAS D'ÉTUDE : VILLAGE AIN EL BORJ (BHIRA TOUILA) à OUM BOUAGHI الحفاظ على التراث الثقافي اللامادي دراسة حالة: قرية عين البرج (البحيرة الطويلة) بمدينة أم البواقي IMMATERIAL CULTURAL HERITAGE PRESERVATION: CASE STUDY: AIN EL BORJ (BHIRA TOUILA)VILLAGE IN BOUAGHI Massika LANANE Sociology , Bejaia university, Algeria	27
New Meanings of 'Heroism'? Types of Sporting 'Heroes' in Egyptian Cinema معان جديدة للبطولة: أنواع "الأبطال " الرياضيين كما صوّرتهم السينما المصرية الباحث: د. نهى عاطف-مصر	41
ظلال المعنى بين الدلالة والعرفانية في ديوان ولادة متأخرة للشاعر عبدالرحيم جداية The shadow of meaning between significance and custom In the office of the late birth of the poet Abdul Rahim Jadiyeh د. حسام العفوري- أستاذ اللغويات المشارك Dr. Hussam Alaffouri - Associate Professor of Linguistics الجامعة العربية المفتوحة- الأردن	61
الأدب العالمي: المفهوم والنشأة وإشكاليّة التسمية World Literature : the Concept and the Origin د. بوخالفة إبراهيم المركز الجامعي مرسلي عبد الله بتيبازة	73
الوشم والرمزية الثقافية Tattoos and cultural symbolism الدكتور ناجي عباس مطر الركابي (-جامعة ذي قار- العراق)	93
الوصمية في الصراع السُّني الشِّيعي، قراءة في تطورها التاريخي وممارساتها الفعلية - داعش والحشد أنموذجا –	110

In the Sunni-Shiite conflict, a reading of its historical development and its actual practices -Encourage and crowd model- د. عبد الغاني عيساوي، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية - قسنطينة -	
مستويات التداخل الأجناسي وأشكاله في النص المسرحي قراءة في المسرح الجزائري Levels of interference genre and its forms in theartical text Reading in Algerian theatre د. كمال علوات محاضر "أ" (جامعة البويرة)	132
مظاهر التفكير النحوي في الأندلس The manifestations of grammar thinking in Andalusia د. بوشيبة الطيب. أستاذ محاضر (أ). قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة وهران 1 أحمد بن بلة - الجزائر	145
نقد التفكيك في الفكر الغربي Critique du désassemblage dans la pensée occidentale د. محمود خليف خضير الحياني، الجامعة التقنية الشمالية / العراق[1] د. علي اسعد وطفة، جامعة الكويت[2]	164
"نقد النقد" في الفكر العربي قراءة في المفهوم والمصطلح والتطوّر “Criticism of criticism” in Arab thought Study in the concept, term and evolution د. نعيمة بن علية، أستاذة محاضرة قسم "أ"، جامعة العقيد أكلي محند أولحاج بالبويرة / الجزائر	175
جوانب التأصيل لبنية الموروث الشعبي المحلي في مسرحية القوال لعبد القادر علولة -دراسة في الأشكال والمضامين- Aspects of the rooting of the local popular heritage structure in the play of the Sayings of Abdelkader Alloula - a study in the forms and content– د. شرقي نورية (جامعة جيلالي ليابس _سيدي بلعباس/الجزائر) د. بدير محمد (جامعة جيلالي ليابس_سيدي بلعباس/ الجزائر)	193
واقع الإدارة بالمشاركة ودورها في تنمية الإبداع الإداري دراسة حالة «المركز الجامعي مغنية» Participatory management and its role in the development of managerial creativity Case study «university center of Maghnia » د. مدروس نادية (المركز الجامعي مغنية، الجزائر) د. ملوكي جميلة (المركز الجامعي مغنية، الجزائر)	208
التعدد اللغوي في شمال المغرب بين خطر الاندثار وإمكانية التثمين (اللهجة الغمارية نموذجا) The linguistic diversity in northern Morocco between the risk of extinction And the possibility of valuation (chalha gomara model). أ. موسى المودن، جامعة عبد الملك السعدي، (تطوان/المغرب)	224
الصورة في الفن الإسلامي خصائصها وتجلياتها في المجتمع الإسلامي من خلال المنمنمة الاسلامية (منمنمات الواسطي كمثال) Image in Islamic Art Its characteristics and manifestations in the Islamic society through Islamic miniaturization (Al-Wasti, for example) عيشة الجريدي: مساعد تعليم العالي بالمعهد العالي للفنون والحرف بقفصة	244
ثنائية المكان والزمان في الكتابة النسائيّة المعاصرة رواية صَلصَال لـ "سَمَر يَزبك" أنموذجا	261

The dual place and time in contemporary women's A novel "salsal "by "Samar Yazbek" is a model. أ.عزالــدين بن حليمة جامعة الجـــزائر 02	
جهود النحــاة العرب في تيسير النحو "ابن مضاء القرطبي وإبراهيم مصطفى وتمّام حسّان" نموذجاً The arab grammarians efforts in facilitating the grammar, "Ibn Madha-al-Qurtubi, Ibrahim Mustafa and Tammam Hassan" model. أ. نادية زيد الخير، جامعة باتنة1- الحاج لخضر / الجزائر	274
لغة الجسد العاري بين أحكام الجمالية ومدلول الإسفاف: دراسة نقدية في تمثلات الجسد عبر الفنّ التشكيلي. The language of the naked body between the aesthetic judgments and the meaning of bathos: Critical study of the representations of the body through fine art. أ. بن عزة أحمد، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان/ الجزائر د. بدير محمد، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس/ الجزائر	295
القيمة الإبستمولوجية للأكسيوماتيك في الرياضيات The Epistemologyical Value of Axiomatics in Mathematics جامعة ابو القاسم سعد الله (الجزائر) زراولية رزيقة (طالبة دكتوراه)	319
النموذج الفاوستي في الرواية الجزائرية، رواية دمية النار لبشير مفتي أنموذجا The faustian type in algrian novel-the puppet of the fire model. الدكتور: عثمان رواق (جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة الجزائر)	333
جمالية التكرار في شعر عبد الله حمادي The aesthetic of repetition in the poetry of Abdullah Hammadi د. حنينة طبيش، أستاذ محاضر جامعة: عباس لغرور خنشلة	351
مظاهر التماسك النصي في قصيدة (فلسطين) لعلي محمود طه ــ التماسك المعجمي أنموذجًا Aspects of textual cohesion in poem (Filastin) by Ali Mahmoud Taha Lexical Cohesion as an Example. د. مصطفى أحمد قنبر، أستاذ مساعد، وزارة التعليم والتعليم العالي ــ دولة قطر	366
التمثيل والتمثيل المضاد؛ صورة الثورة الجزائرية في رواية "الحركي" لمحمد بن جبار. The repesentation and the counter-representation. The image of the Algerian revolution in the novel ''el harki'' of Mohammed Ben Jabar. محمد جليد (جامعة محمد لمين دباغين، سطيف02، الجزائر)	381
أساليب التنشئة في الوسط الأسري وأليات تعزيز العنف عند الطفل Methods of upbringing in the family environment and mechanisms to promote violence in children أ. بن زينة كريمة -جامعة البليدة 2 أ.د سواكري الطاهر -جامعة البليدة 02	396

Heritage enhancement through heritage economics projects
Case of the wilaya of Medea
دور التراث في التنمية الإقتصادية لولاية المدية

Dr. NECISSA Yamina
Doctor at the Institute of Architecture and Urbanism of Blida
Laboratory architecture and environment EPAU Algiers

Abstract:

Heritage is a collection of meaningful elements that establishes the identity of each human group and helps to differentiate them from each other. It is a set of tangible or immaterial goods, of organized knowledge, which are elaborated, transmitted, transformed on a given territory. It is thus an inexhaustible concept; it constitutes the identity of a country, a group or an individual.

Its valuation is a widely expressed issue, it is conceived in a broad and open-ended approach, and represents a real potential for development. It thus becomes an important goal of contemporary society, because it is the means to satisfy a certain number of needs related to aesthetic, artistic and even of leisure dimensions. Heritage is therefore a source of values.

The production of such values implies very important economic movements that must not be neglected.

This then leads us to think about and contribute to a current and future debate related to the role of heritage in tourism and to the approach of tourism promotion.

Keywords: heritage, tourism development, poles of heritage economics, valuation of heritage.

ملخص:

يقترح هذا البحث معالجة التراث كمورد يمكن الإستعانة به لتحقيق التنمية الإقتصادية للأقاليم. الهدف هو تحديد مختلف المزايا الإقتصادية للتراث على المجتمع من خلال معايير ومؤشرات إقتصادية وكذلك مختلف الآثارالناجمة عن تقييم التراث داخل الإقليم الذي يوجد فيه.

مناهج وطرق التقييم الاقتصادي تسمح باقتراح نماذج جديدة لإدماج التراث في إستراتيجية تنمية الأقاليم معتمدة على النهج التشاركي الذي يساعد على تحسين إدارته وحمايته في آن واحد.

ما وراء هذا الجانب، هو إظهار الصلة بين التراث والأقاليم التي تم تقييمها في الجزائر عن طريق شبكة تقييمية لمساهمة التراث في التنمية الإقليمية.الغاية من هذه الشبكة هو توجيه عملية صنع القرار في سياق المشاريع التراثية المسطرة لتحقيق تنمية إقليمية.

إستراتيجية التنمية الاقتصادية لتراث ولاية المدية المقترحة في نهاية هذه الدراسة، تؤدي. إلى اقتراح عدة وسائل وإجراءات، من أجل إعادة الاعتبار للتراث بهدف تحقيق التنمية الاقتصادية.

يشكل هذا البحث خطوة أولى لدراسة الجانب الإقتصادي للتراث وتطوير إستراتيجية لإعادة الإعتبار مناسبة لبلدنا. كل المعارف المكتسبة يمكن إستغلالها في تخطيط وتهيئة الأقاليم.

الكلمات المفتاحية: التراث، إقليم، الاقتصاد.

Introduction:

Heritage has long been a concern of rich countries. The idea that heritage can be a great asset for development is not yet universally widespread.

Many cities in both industrialized and developing countries are redefining new development models based on the enhancement and preservation of their heritage. This latter constitutes more and more an important tourist investment.

From the 1990s, the major development actors, such as the World Bank, make heritage an instrument of a global strategy to fight against poverty and social problems and to promote development.

In 1999, it officially incorporates culture as a full-fledged vector in the economic development process, investment loans and technical assistance are granted.

In this context, different actions were carried out, for instance:

- Restoration of buildings with significant economic impacts in terms of job creation and building's skills in the traditional craft sector.
- Cultural tourism that constitutes a factor in the sustainability of projects and a source of foreign exchange that has positive effects on the local economy.

Several countries, and in particular those in the Middle East, North Africa and Asia Pacific, are using the bank for development assistance. They integrate the cultural

and social dimension into all their economic development strategies, and they also focus on the implementation of projects aimed directly at cultural heritage.

In Algeria the adequacy between the preservation of cultural heritage and tourism is a very recent concept and is currently being formulated. The main efforts that have been made focus on the physical preservation of cultural heritage.

This perception of heritage determines a new conception and enhancement of cultural production as a "tourism and economic issue", which is currently in a growing development phase.

Our research proposes to reformulate new conceptions of heritage and rethink it as a vector of tourism and economic wealth. Thus, the study aims to evaluate this heritage, to build territorial projects, and to use it as a tourist cultural object and as an important asset of an economic development respecting the expectations of citizens.

This contribution aims to inform the institutions and managers on the economic value of their actions and to develop their actions in the field of tourism.

1-VALORISATION OF HERITAGE, CASES OF HERITAGE ECONOMIC POLICY PROJECTS:

In the different countries of the world, knowledge and protection of the natural and cultural heritage constitute a very vast and multifaceted domain of skills, instruments, methods and techniques of projecting.

The concept of heritage has gradually made its appearance in spatial planning, first heritage has been seen as an element to conserve and protect, currently its role tends to evolve from simple protection to a valuation including economic objectives (tourism, business, communication, ..)

Thus, its development can be a strategic priority instrument and an economic development engine of the territory.

1-1- Heritage values

Heritage can have leverage effects on economic development at four levels:

- It stimulates the creativity of companies, produces skills for the benefit of all sectors of the economy, contributes to the management of human resources within companies and animates places of consumption.

- .The development of artistic activities for the benefit of creation leads to the reorganization of classical cultural institutions, museums are mobilizing and consider that the conservation of products and models is essential and thus explore their heritage.

X.Greffe (1) cites several examples of museums that are transformed into heritage centers by combining porcelain companies and craft sales stores.

- . In addition to this economic aspect, the social aspect of heritage is considered as a means of strengthening cultural identity and can create social bonds and improve the living environment.

-The development of cultural activities enables communities to integrate into various cultures, which enables new projects to be developed and thus inscribes municipalities in a global economy and organizes better living conditions in these areas.

5. The know-how in the field of craftsmanship is of interest as a national cultural heritage.

1-2- Economic values of heritage

In economics, there are essentially two types of value: exchange value and the use value. The evaluation of the economic value of a heritage property therefore means taking into account both the exchange value and the use value.

- The exchange value

The exchange value of a good is often associated with its relative scarcity. When given to an object, it has no "absolute" value, but rather a "relative" value. It depends on the appreciation society has for it. It is therefore a value relative to the market value.

- The use value

The use value is the value derived from the eventual commercial use of the resource. In the case of a built heritage, this value refers to the goods and services that derive from its exploitation (2). It is composed of different types as follows:

-The value of direct use that can be designated by the direct benefits of the operation of a building or neighborhood: habitats, shops, crafts, etc. (3).

-The value of indirect use which derives from the sole profit relate to the use of the good. For example, tourists come to enjoy the beauty of a site and practice leisure activities.

It therefore has no direct economic result. Then can be mentioned external effects of consumption of the good.

-The value of direct non-use which is the sum of the indirect profits obtained by the protection and the valorization of the patrimonial site. It is the value that a citizen would give to the conservation of the heritage of his country: national identity, exceptionality of the place, etc. This is also called existence value. Given the importance of this value to heritage objects, another value derives from the desire to pass on this property to future generations called transmission value.

Finally, the option value, an economic value that cannot be traded on a market (4), expresses the benefits that a good can provide in an unconscious way. For example, the restoration of a monument can improve the quality of life of the neighborhood where it is located.

- The option value

The option value measures the willingness to pay to preserve a heritage asset for probable future use. The agent who expresses an option value chooses in this way to preserve the flexibility of his choices (5). He takes an option to enjoy the future use of the property, this value does not flow with certainty from a future use.

PO = VO + E (SC)

PO: the option price,

VO: the option value

E (SC): the expected surplus of the consumer.

Depending on the circumstances, the option value has a positive, negative or zero dimension. When it is positive, it completes the expected consumer surplus to obtain the option price. It is zero if the marginal utility of income does not vary with income. In this case, the option price and the expected surplus of the consumer are then equal. Attempting to obtain an option value that must be added to the consumer's expected surplus in this situation would overestimate the option price(6).

- Legacy value (transmission)

The legacy value is the willingness to pay of an agent for the preservation of a heritage for future use (7).

The legacy value of a site is based on the reserved quality of the site and on the uses that future generations may pursue or invent if the heritage asset is transmitted without degradation (8).

The existence value

This type of value refers to an individual's desire to know that heritage sites exist and are maintained, even though they should never enjoy them in person.

A more comprehensive model analyzing economic flows between culture, heritage and tourism has been developed in Canada. This is a framework for analyzing total benefits based on the determination of beneficiary groups.

The different values can be summarized as follows:

• Personal benefits related to use such as direct use and indirect use.

• Non-use benefits such as transmission values, option values and usage values.

• Commercial benefits typically measured in terms of gross domestic product due to the impact of expenditures attributable to the institution, cultural event or heritage.

• Societal benefits that contribute to improving the standard of living of society. They are quite difficult to measure in economic terms.

1-3-The economic impact of heritage tourism

It makes it possible to estimate the amount of heritage tourists spending on the territory. Three types of expenses (9) can be made:

- Expenses incurred by visitors to the monument, museums or site within its walls to pay an entrance fee, enjoy a guided tour, or other.
- -Expenditures made by the visitors of the monument, museum or site in its locality during their stay (accommodation, catering).
- -A set of expenses made by the visitors of the monument, museum or site during their stay.

This economic dynamic of built heritage can be emphasized in different ways, but it is generally employment that serves as a basic criterion. Indeed, in the cultural

field, monetary data may be irrelevant given that the prices of rendered services are often subsidized or provided by others than users.

1-4-Poles of Heritage Economics and Tourism Development of the Territory

The aim of the heritage economy poles policy is to create real economic development from the heritage resources of territories; heritage can be apprehended as a lever for tourism development.

The heritage economy centers value heritage relations with all the components of the territory in which it operates, its main objectives are:

- Tourism development around the heritage which favors the approach of a new identity for the zone and its actors by the networking of the different sites.
- The establishment of a correspondence plan between the heritage and the local economy which allows the integration and the connection of the heritage with the environment, and consequently the valorisation of know-how, the local productions, the jobs of the building , crafts, and some technologies associated with industrial heritage.
- Taking into account the "forgotten memory" (by highlighting the ethnographic aspects of heritage and oral memory) that allows to create a real identity around the project and to involve the population.
- The animation of territories and the creation of jobs.
- Business support and openness to innovation and new technologies in arts and crafts.

These projects of heritage economics clusters present different issues, namely:

The cultural challenge: It is the engagement in quality initiatives brought by cultural and heritage professionals, creators and artists.

Heritage economy clusters can participate in the rebalancing of cultural activity by developing cultural services, sectors (cultural industries) or centers of competence, with the aim of making territories more attractive.

The tourism issue: The aim is to produce a tourism that integrates with the whole of economic activity, associates all the local actors and is structured around a local identity throughout the year.

The economic challenge: It involves participating in the creation of an active cultural environment that makes an area very attractive for companies, potential residents, project leaders, which generates sustainable jobs and maintains the development of industrial or craft activities.

The social challenge: PHEs are designed in harmony with local identity. Heritage enhancement in the context of PHEs participates in a process of social recognition within a territory.

The pedagogical challenge: PHEs make it possible to develop the reception and training of young people as well as the integration and staffing of reception facilities in the case of a policy opened to outsider groups.

2-PRESENTATION OF THE STUDY CASE: THE WILAYA OF MEDEA

The wilaya of Medea is located in the North of Algeria and covers an area of 8,775.65 Km². It is located in the heart of the Tellian Atlas, thus constituting a transit zone between the Tell and the Sahara, and between the Eastern Highlands and those of the West.

Map 1: Location of the wilaya of Medea

Médéa is of historical interest because of its numerous remains formed by medinas, archaeological sites and historical monuments. In addition, Médéa has a particularly rich natural heritage, around 161 320 ha of forest potential located at 90% in mountain. This latter constitutes the natural habitat of different listed species.

Medea also offers a multiplicity of landscapes that represent exceptional value. All this wealth is confronted with several environmental problems. As this region lacks of scientific investigation, there is a need for heightening the awareness of different actors at different levels to integrate the economic value in cultural and natural heritage assessment.

2-1- Diagnosis of the patrimonial resources of the wilaya:

The diagnosis consists in studying the territorial dimension of the heritage resources (potentialities, situation, peculiarities of the site, urbanization, etc.); this diagnosis makes it possible to identify the project areas and to frame the proposals of the PEPs by meter.

The objective of the heritage resources diagnosis (10) is to identify those which allow the development of the concerned territory and to detect the actors and their strategies.

There are several methodologies to perform this diagnosis; they vary depending on the tools used. It can be based on documentary analysis, the exploitation of statistical data, administrative and technical documents, surveys, interviews and meetings, as well as representations. As for the modes of analysis, they are dictated by the combination of these tools. These are spatial analysis (mapping approach), a predominantly qualitative approach (based on interviews or questionnaires with stakeholders) and a quantitative approach based on an econometric approach (11).

For heritage, the inventory is considered as the first step of the diagnosis. The purpose is to identify heritage objects, to characterize them, to locate them, to specify their property, their mode of management and their mode of protection. And for a better inscription of the heritage in development logic, the diagnosis must be part of territorial project logic.

The approach employed in the case of Médéa's assets was based on surveys and interviews with managers and on-site visits. Inventory and heritage identification sheets highlight the following elements:

• The description of the typology of the site.

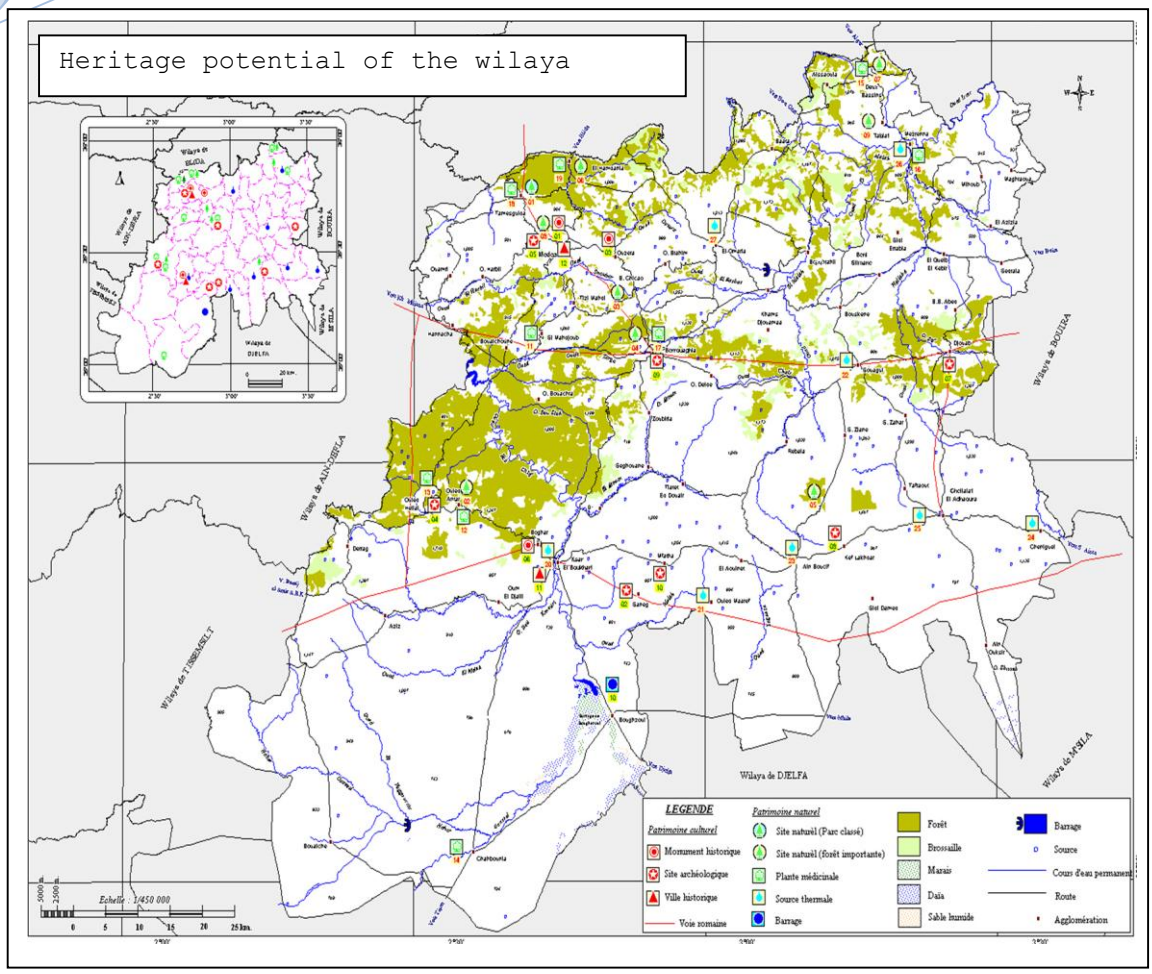
• The legal definition that allows knowing the legal status of the site

• The tax definition which allows knowing if the site enjoys a tax status or if it is subject to levies giving rise to tax revenue.

• Knowledge of the context that defines the place of the site in the geographical and economic context and also identifies the economic activities surrounding the site (Is the object integrated into an economic circuit? what are the main surrounding activities (catering, hotels, commerce, service activities and the impact of the site surrounding activities)?

The diagnosis revealed the main heritage resources of the wilaya such as landscapes (forests in Oued Antar, tamezguida, benchicao, boughezoul dams), environmental resources, built heritage (dar el Emir Abdelkader, aqueduct in Medea town, fortress of boghar), know-how traditions, archaeological sites (Roman ruins in SANEG, DJOUAB, OULED HELLAL and ACHIR) and historical cities (MEDEA and KSAR EL BOUKHARI) and thermal springs of the Roman era in Berrrouaghia (see map 2). This latter is a very important potential for the tourism development of the wilaya which is not integrated in its territorial dynamics.

The diagnosis also revealed weaknesses in sites such as the denaturation of sites by anarchic facilities (archaeological site of Saneg and the remains of Achir), the lack of interviews of some buildings (historic city of Medea and the old Ksar), the lack of awareness of the environment and the preservation of the natural heritage (the mountain of chéra), the lack of descriptive panels or tourist reception facilities) in a general way one reports the absence of a global vision of the tourism development of the wilaya of Medea.



Map 2: Heritage potentialities of the wilaya of Medea

2-2-FOR A DYNAMIC PERSPECTIVE FOR THE HERITAGE DEVELOPMENT OF MEDEA IN A TOURISM DEVELOPMENT OPTICS

We believe that the valorization of heritage resources is a direct factor of activities and direct and induced jobs in the tourist field.

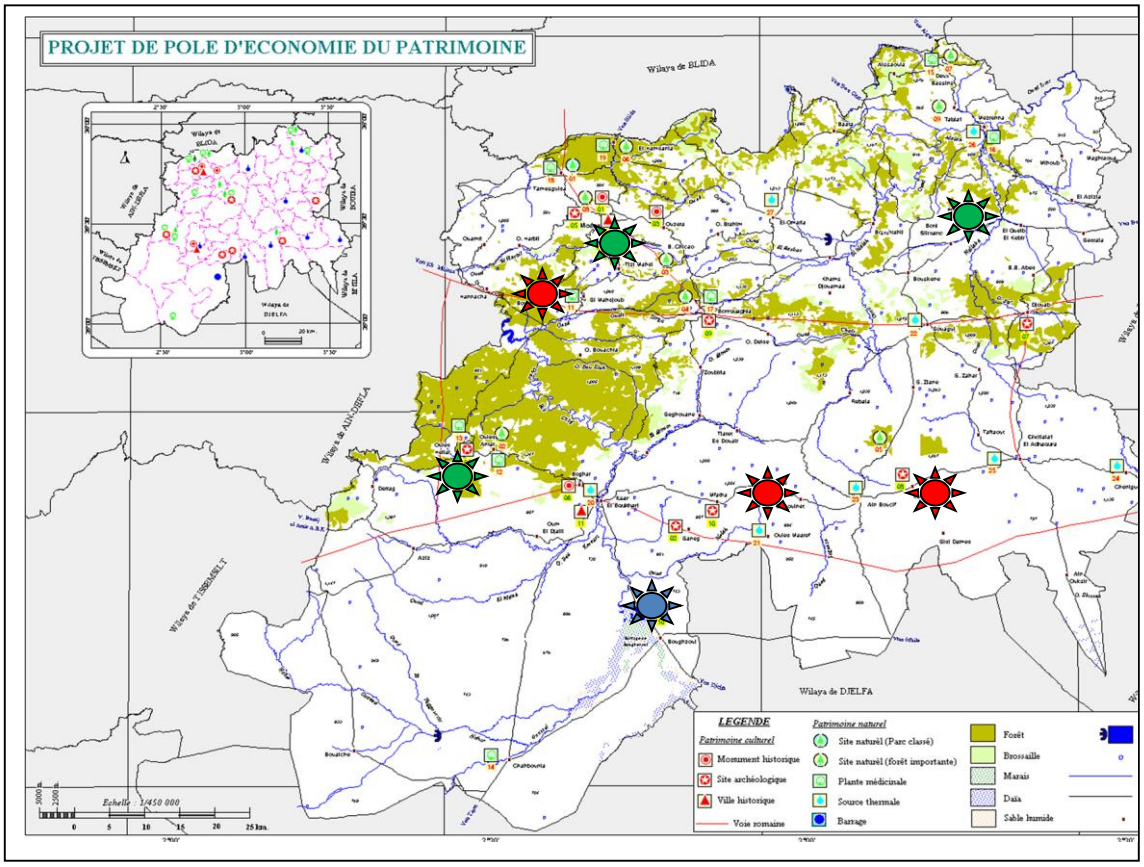
For this, three essential points must be respected:

• In no case can heritage be dissociated from the territorial context.

• Its valuation can only be done if it is part of a global valuation dynamic.

• The actors play a key role in the process of building a tourist dynamic of the territory.

The inclusion in the process of territorial projects is based on the use promotion of the cultural and natural heritage and know-how of the region. (See map 3)



Map 3: Proposed heritage economy cluster projects

The result of the diagnosis made it possible to identify heritage economy cluster projects around natural and cultural elements and know-how.

The main actions to be undertaken consist of:

• Mobilize and develop knowledge in the restoration and enhancement of cultural heritage.

• Develop local history and culture.

• Ensure coordination and animation of heritage by networking it at both social and economic levels.

• Creation of reception and holiday centers.

• Creation of craft units to maintain the population and to involve young people in the development of the region.

• Creation of research and analysis laboratories for the exploitation of medicinal plants.

• Encourage natural heritage projects to preserve the rural aspect of certain sites.

• Make available craft products to the public through the creation of temporary and permanent sales exhibition venues.

• Network sites according to the different themes (culture, nature, know-how) and harmonize communication throughout the territory (tourist circuits for example).

• Commercialization of identity-bearing objects in the region.

3-CONCLUSION

Heritage can serve as an active lever for tourism development. Its valorization can lead to a socio-economic restart and to new spatial configurations for the territory.

To realize these objectives, a set of action is proposed within the framework of this article, the latter consists in creating Poles of Heritage Economics (PHE). Territorial development is therefore based on a new concept: "the territorial project", it is a new approach of development which consists of bringing out tourism development projects on a relevant territorial scale.

The projects thus obtained bring together actors in local economic life around tourism, economic and social issues.

This type of project allows the following actions:

• Increase the visitors' number to the territory and begin to change their image;

• Creating a sense of belonging to the territories to strengthen their identity;

• Sensitization of inhabitants, administrative and economic actors to heritage and development issues;

• Creation or maintenance of jobs in the territory.

• Creating bridges between the heritage and the economic spheres.

References

(1) Xavier greffe : existe-il une analyse économique du patrimoine in : les urbanistes et le patrimoine, p 165.

(2) **V**ecco M. (2007). Economie du patrimoine monumental. Ed. Economica. 305 p.

(3) **P**rigent L. (2001). Le regard de l'histoire. L'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au cours du XXe siècle en France, Actes des Entretiens du Patrimoine 2001, 2003

(4) **P**rigent L. (2001). Valeur d'usage et valeur d'existence d'un patrimoine. Une application de la méthode d'évaluation contingente au Mont-Saint-Michel. Thèse de Doctorat de l'Université de Bretagne Occidentale. 358p.

(5) **V**ecco M. (2007). Economie du patrimoine monumental. Ed. Economica. 305 p.

(6) **D**ATAR. (France) Direction de l'architecture et du patrimoine. (2001). Pays d'art et d'histoire et pôles d'économie du patrimoine la valorisation du patrimoine dans le développement local. La Documentation Française. 184p

(7) Nicolas Senil présente trois étapes du diagnostic :

Le premier temps incontournable concerne l'inventaire des objets patrimoniaux .outre le fait d'identifier les objets et leur localisation géographique, ce travail doit permettre d'identifier les acteurs investis ou susceptibles de l'être.

Le deuxième temps analyse les liens entre les objets et les acteurs.

Le troisième temps s'attache à cristalliser le projet de développement.

(8) **L**andel P, Mao P, et Vidal L. (2007). Le diagnostic de territoire et la création d'activités touristiques à partir du patrimoine.in tourisme et patrimoine, un moment du monde, presse de l'université d'Angers .pp.175-186.halshs-00320710.

(9) DAPA, 2007

(10) **S**enil N. (2011). Une reconstruction de l'espace-temps : approche croisée des processus de patrimonialisation et de territorialisation dans les territoires ruraux en France et au Maroc, Thèse de doctorat, Université Joseph Fourier, 562p

(11) **P**ecqueur B.Landel P .A . (2003). Territoires et développement : théorie et expériences, seminaire RAFAC.

LA PRÉSERVATION du PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL CAS D'ÉTUDE : VILLAGE AIN EL BORJ (BHIRA TOUILA) à OUM BOUAGHI

الحفاظ على التراث الثقافي اللامادي دراسة حالة: قرية عين البرج (البحيرة الطويلة) بمدينة أم البواقي

IMMATERIAL CULTURAL HERITAGE PRESERVATION: CASE STUDY: AIN EL BORJ (BHIRA TOUILA)VILLAGE IN BOUAGHI

Massika LANANE
Sociology , Bejaia university, Algeria

Abstract:
The cultural heritage is the whole ancestors inherited assets united and conserved to be transmitted to the descendants. In recent decades the cultural heritage has changed considerably, it does not stop at monuments or collections of objects. It also includes traditions or living expressions inherited from our ancestors passed on to our descendants, "such as oral traditions, performing arts, social practices, rituals and festive events, knowledge and practices concerning nature and the universe or the knowledge and know-how necessary for traditional craftsmanship"[1]
In this article, we have chosen to speak about the intangible heritage of a region CHAOUIE in the east of Algeria, especially a village known as BHIRA TOUILA and in which it managed to preserve some customs and traditions. In our methodological approach we used the case study used in sociology, based on direct observation and the semi-directive interview guide with eight people considered as the oldest and the respected, of whom only two from the region.
Key words: material cultural heritage, immaterial cultural heritage, CHAOUIE region, BHIRA TOUILA, case study

Résumé

Le patrimoine culturel est l'ensemble des biens hérités des ascendants réunis et conservés pour être transmis aux descendants. Au cours des dernières décennies le patrimoine culturel a changé de manière considérable, il ne s'arrête pas aux monuments ou aux collections d'objets. Il comprend également les traditions ou les expressions vivantes héritées de nos ancêtres transmises à nos descendants, « comme les traditions orales, les arts du spectacle, les pratiques sociales, rituels et événements festifs, les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ou les connaissances et le savoir-faire nécessaires à l'artisanat traditionnel » [1]

Dans cet article , on a choisi de parler du patrimoine immatériel d'une région CHAOUIE à l'est de l'Algérie , spécialement d'un village connu sous le nom de BHIRA TOUILA et dans lequel on a su préserver quelques coutumes et traditions

.Dans notre démarche méthodologique on a fait appel à l'étude de cas utilisé en sociologie , basé sur l'observation directe et le guide d'entretien semi directif avec huit personnes considérées comme les plus âgées et les respectées , dont deux seulement originaires de la région.

Mots clés : patrimoine, culturel matériel patrimoine, patrimoine culturel - immatériel, région CHAOUI ,BHIRA TOUILA, étude de cas.

ملخص:

التراث الثقافي هو ميراث المقتنيات المادية وغير المادية التي تخص مجموعة ما أو مجتمع لديه موروثات من الأجيال السابقة، وظلت باقية حتى الوقت الحاضر ووهبت للأجيال المقبلة .**التراث** المادي يشمل المباني والأماكن التاريخية والآثار والتحف وغيرها التي تعتبر جديرة بحمايتها والحفاظ عليها بشكل أمثل لأجيال المستقبل. وفي الآونة الاخيرة تغير مفهوم **التراث الثقافي** بطريقة معتبرة و أصبح لا يقتصر على المعالم الأثرية واقتناء مجموعات الأشياء. بل يشمل أيضًا التقاليد أو التعبيرات الحية الموروثة "مثل التقاليد الشفهية وفنون الأداء والممارسات الاجتماعية والطقوس والأحداث الاحتفالية والمعرفة والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون أو المعرفة والدراية اللازمة للحرف اليدوية التقليدية.

في هذا المقال، اخترنا الحديث عن التراث غير المادي لمنطقة الشاوية في شرق الجزائر، وخاصة قرية تعرف باسم البحيرة الطويلة والتي تمكنا من الحفاظ على بعض العادات والتقاليد. أما في منهجية البحث استخدمنا دراسة الحالة المستخدمة في علم الاجتماع، بناء على الملاحظة المباشرة ودليل المقابلة شبه التوجيهي مع ثمانية أشخاص يعتبرون الأقدم والمحترمين، منهم اثنان فقط من المنطقة.

كلمات مفتاحية: الموروث الثقافي المادي، الموروث الثقافي اللامادي، منطقة الشاوية، البحيرة الطويلة، دراسة الحالة.

Mots clés : patrimoine, culturel matériel patrimoine, patrimoine culturel - immatériel, region CHAOUI ,BHIRA TOUILA, étude de cas

Introduction

Bien que fragile, le patrimoine culturel immatériel est un facteur important du maintien de la diversité culturelle face à la mondialisation croissante. Avoir une idée du patrimoine culturel immatériel de différentes communautés est utile au dialogue interculturel et encourage le respect d'autres modes de vie.[2]

L'importance du patrimoine culturel immatériel ne réside pas tant dans la manifestation culturelle elle-même que dans la richesse des connaissances et du

savoir-faire qu'il transmet d'une génération à une autre. Cette transmission du savoir a une valeur sociale et économique pertinente pour les groupes minoritaires comme pour les groupes sociaux majoritaires à l'intérieur d'un État, et est tout aussi importante pour les pays en développement que pour les pays développés.

Le choix du sujet de cette recherche est dû à mon propre parcours. Les réflexions sur ma vie passée me viennent en tête : jusqu'où est allé mon engagement d'enseignante chercheuse? Qu'ai-je réellement fait pour le village de mes ancêtres méconnu jusqu'à maintenant , aux gens qui m'ont léguée les morceaux de terre. Pour ces raisons , et malgré le manque d'informations , j'ai décidé de commencer et ouvrir la brèche puis laisser le flambeau à d'autres pour continuer la mission.

I.L'approche méthodologique adoptée :

L'étude de cas est une méthodologie qui est employée pour étudier quelque chose de spécifique dans un phénomène complexe.D'une façon plus générale, un cas peut être considéré comme un objet, un événement ou une situation constituant une **unité d'analyse,** de son côté montre que l'étude de cas consiste à rapporter un événement à son contexte et à le considérer sous cet aspect pour voir comment il s'y manifeste et s'y développe. En d'autres mots, « il s'agit, de saisir comment un contexte donne acte à l'événement que l'on veut aborder » [3]

Le cas est compris comme **un système intégré en fonctionnement.** Par ailleurs, l'étude de cas, échappe à une vue purement disciplinaire. Puisqu'il est ancré dans la pratique, il décloisonne les champs de connaissances et permet de les articuler les uns avec les autres. L'étude de cas fait appel à diverses méthodes, que ce soit l'observation, l'entretien semi-directif ou des techniques d'analyse du contenu. La variété des méthodes utilisées s'inscrit dans le but de croiser les angles d'étude ou d'analyse. [4]

Bien que les études de cas se spécialisent dans la mise en lumière des données profondes ou des descriptions épaisses concernant un sujet ou un petit groupe de sujets. Les résultats peuvent ne pas être généralisables. .L'objet d'étude que nous avons choisi , nous a semblé tout à fait intéressant dans le sens ou le village est région méconnue et son marginalisation ou plutôt exclusion nationale l'a aidée à

préserver sa culture . Par manque d'informations sur notre lieu d'enquête ''Village ou DOUAR DRID '' connu aussi sous le nom de BHIRA TOUILA je me suis référée à la commune d'El AMIRIA dont juridiquement et administrativement , le village appartient .El AMIRIA est une commune de la wilaya de Oum BOUAGHI , elle se situe à l'Est de la commune de SIGUS sur une latitude de 36.1117, et une longitude de 6.88229
36° 6′ 42″ Nord, 6° 52′ 56″ Est.

La superficie d' El AMIRIA est de 16 500 hectares165,00 km² . Elle a un climat méditerranéen avec été chaud (Classification de Köppen: Csa).[5]
Le village est divisé en quatre zones basées sur les quatre points cardinaux : (Dhara =Sud, GBALA = Nord, LAALIMAT =Est , Et CHAAWA=West. Le village comprend 300 habitants , issus des familles suivantes : SACI, LANANE, BENKANOUN, OULED SAID,DKHAKHNA,CHAAOUA, LACHTAR, KLAI.C'est une région connue pour ses grandes plaines bonne pour cultiver le blé(Enquête : 1e 20/04/2018)

II. Culture et Tradition à BHIRA TOUILA

A. La culture à BHIRA TOUILA

La culture est une création humaine que les hommes redéfinissent et réinventent constamment. Elle est censée répondre à différents besoins de l'être humain, notamment obtenir des réponses aux questions qu'il peut se poser - depuis les plus pragmatiques et les plus concrètes, jusqu'aux interrogations essentiellement philosophiques et universelles. [6]

Selon cette définition, la notion de culture couvre bien plus que la culture dite «noble», autrement dit va largement au-delà des arts et des humanités, de la musique, de la littérature, des arts figuratifs ou des talents de société reconnus. Elle désigne plus généralement la somme de connaissances communes à une population déterminée, notamment des connaissances concernant la langue, l'histoire, la mythologie, les croyances religieuses, la conception du monde, les valeurs, les normes de comportement, les moyens d'existence actuels et les formes courantes

d'organisation sociale économique, politique et religieuse. Ce savoir est constitué en grande partie de symboles importants - par exemple, les conventions propres à la langue d'une culture - ainsi que d'autres connaissances, par exemple celles qui concernent des objets matériels et la façon de les obtenir ou de les fabriquer et de les utiliser. De plus, lorsqu'une culture se compose des connaissances communes accumulées pour répondre à des besoins et résoudre certaines questions, elle peut alors également être définie comme le modèle théorique de mode de vie et de comportement adopté par une population. [7]

La culture est l'ensemble des connaissances acquises pour une personne ou une société , elle est apprise par l'individu .Cet apprentissage qui s'opère par le biais de la famille , du système éducatif , de la religion et des médias. En fait une personne peut adopter plusieurs cultures en même temps, en conséquences adhérer et s'approprier des valeurs qui correspondent à chacune d'entre elles. Il convient ainsi de dissocier les valeurs sociétales et les valeurs partagées dans la mesure où ces dernières peuvent inclure des valeurs partagées dans une société donnée et d'autres empruntées à des cultures étrangères .C'est le cas du village de BHIRA TOUILA où sans rejeter leur culture d'origine les villageois aspirent à des valeurs universelles (liberté, épanouissement personnel) symboles de la culture du monde occidental. Mais les éléments de la culture orale ne comportent pas de « version standard » : à chaque performance, des changements insensibles peuvent intervenir. Et la mémoire humaine ne permet pas de prendre une vue simultanée d'un ensemble important d'énoncés.

L'écriture, en revanche, amène d'autres possibilités .Comme la plupart des villageois sont illettrés , il était impossible d'archiver des informations, et donc de distinguer un « texte original » de son « commentaire » .

Selon Margaret Mead (1901-1978) et Ruth Benedict (1887-1948), certains facteurs attribuèrent à la socialisation précoce des enfants et leur donnent le pouvoir de forger des personnalités conformes à un certain modèle culturel, particulier à chaque société. Par exemple, les différences de comportement selon les sexes ne sont plus universelles, mais culturellement marquées. De plus, la transmission culturelle est portée par les « institutions primaires » (la famille et les disciplines de base) est

précocement acquise. Les institutions primaires forgent la « personnalité de base », les dispositions psychologiques propres à une société. Par contre, la transmission culturelle portée par les « institutions secondaires » (la religion, la loi) qui représentent en quelque sorte l'idéologie d'une société, qui en général est en accord avec la « personnalité » qui va avec, elle est tardivement imposée.

L'activité principale est l'agriculture. Ils organisaient aussi des activités physiques tels que les championnats de KAWRA l'équivalent de polo et el KHARBGA équivalente de dominos et les danses traditionnelles (ERRAHABA)qui se faisaient rythmiques sans tambours ni flûte, ainsi les vainqueurs étaient récompensés par des titres d'honneur et de gloire . Les comtes également étaient reconnus dans la société comme une activité de divertissement et d'instruction. En tant qu'agriculteurs , une fois la moisson récoltée , on doit d'abord servir la terre notre mère pour sa générosité avant de se nourrir soit même .Ce rite s'exerce quand la femme prépare à manger et généralement, elle roule le couscous et le prépare elle verse dans chaque coin de la maison une culière à soupe , avant qu'elle-même y goute , par reconnaissance à la terre source de prospérité . Ce rite existe jusqu'à maintenant. En plus cette société marquée par la polygamie une caractéristique de la classe privilégiée. Par contre, les pauvres pour celui qui voulait se marier devrait s'attendre à une aide de la société ou choisir une femme plus pauvre que lui pour pouvoir s'adapter à son nouveau milieu. Quant à la dot , elle était versée selon le volume du porte monnaie du prétendant : Celui qui a les moyens donne une grande dot celui qui n'a pas ne donne pas . Ce village privilégie les coutumes ancestrales tout en invitant les jeunes villageois à un retour à la source. Ils deviennent un guide pour sauvegarder les cultures communes.[8]

De nos jours, cette culture prend de plus en plus une autre forme. Dans la société actuelle du village les jeunes préfèrent le football à la lutte. La dot existe toujours , mais de plus en plus exagérée. La culture a une grande ressemblance avec celle de nombreuses sociétés traditionnelles .

B. La tradition

Une tradition désigne une pratique ou un savoir hérité du passé, répété de génération en génération. On attribue souvent aux traditions une origine ancestrale et une stabilité de contenu. Mais ces caractéristiques ne résistent pas à l'analyse.[9]

La notion de tradition comporterait donc une part d'illusion entretenue à des fins symboliques et normatives. En effet, les traditions ne sont surtout pas des routines quelconques (telles que se lever le matin et se coucher le soir), mais des savoirs ou des actes porteurs de valeur et de signification pour un groupe humain particulier.

L'étiquette « traditionnel » appliquée à des objets, des arts, des récits, des cérémonies, des rites de politesse, des croyances ou des recettes de cuisine, a le pouvoir de jeter un voile sur leur passé et de les instituer comme symboles auxquels s'identifier. En conséquence, pour de nombreux anthropologues, une tradition ne doit pas être traitée comme un héritage du passé, mais comme une pratique présente, par laquelle « nous choisissons ce par quoi nous nous déclarons déterminés ,un morceau de passé taillé à la mesure du présent ». Transmettre une tradition c'est, bien souvent, faire un choix présent. [10]

Les villageois de BHIRA TOUILA respectent leurs coutumes et règlements. Leur mode est très réglementaire car ils n'acceptent pas les querelles qu'ils considèrent comme une abomination surtout s'il s'agit d'une querelle entre les membres de même clan ou région (DHARA, par exemple).

En cas où quelqu'un tuait un homme même involontairement, s'il est du même village , les alleux du village lui oblige à payer (EDDYA) à la famille du mort une somme d'argent , plus un mouton et 30 à 50 kilos de couscous). Si ce crime est commis par un étranger (autrefois on le tue , mais avec le temps on applique les mêmes règles que le premier cas, pour éviter la guerre entre les villages de la même nation et religion .

La tradition se présente donc comme une tradition rigoureuse. Ses règles sont dures ,nul n'est au dessus de cette tradition.

C. La religion

Jadis d ans le village de BHIRA TOUILA , la religion adoptée était celle de l'époque du premier Islam basée sur la tolérance et de la protection des minorités religieuses, notamment le christianisme. l'exemple de Mme Janice la gitane et de Monsieur ZAZA le français En effet, dans le Coran, les chrétiens et les juifs sont considérés comme détenteurs des saintes écritures ou des gens du Livre Saint, donc destinés à un sort privilégié par rapport aux païens. Ce qui va dans le sens de l'idée de liberté religieuse. « on sait même pas ce qu'ils prient et on s'en fous pour nous c'est des étrangers pas comme nous et ça nous suffit, par le temps ils sont devenus nos frères !»[Ami Sebti , 89ans] Cependant, la réalité des relations interconfessionnelles s'est changée depuis que la société, à travers ses institutions, qui pratique la religion, non l'individu lui-même. « Il existe, également, une religiosité et une moralisation intenses de ces institutions, au point de lier la religion à l'identité algérienne ».[11]

À titre d'exemple, la pratique casser le jeûne durant le mois de Ramadhan se fait après la prière du El maghreb (crépuscule)mais avec la venue de nouveaux religieux ils mangent juste avec le crépuscule avant même l'appel à la prière. Ce n'est que ces dernières années que la religion est devenue un sujet tabou. "À l'époque du colonialisme, la religion nous rassemblait et nous donnait la force pour combattre le colon !On avait nos coutumes et nos rituels nos ZOUIYAS et on faisait des ZIYARAT à nos ancêtres (les saints, comme Aicha BENT BOUAICHA, et AREIDJ et on allumait les bougies et manger la TAMINA(un gâteau traditionnelle fait avec la semoule de blé dur et du miel et beurre) n'a jamais présenté un danger pour notre islamité. Cette intolérance a débuté avec l'islam est devenue politisée.

III. L'organisation sociale :

Dans cette société on parlait plutôt de titres hiérarchiques dont l'ardeur au travail, le courage et la bravoure étaient les critères. Ces titres étaient essentiellement conférés lors des guerres et des compétitions de lutte. Les vieux occupent une place de choix. Ils sont les guides de la société. Ils veuillent au respect des règles et des coutumes sociales. Pendant la prise

de décisions qui se faisait entre les hommes, le dernier mot leur revenait .Les enfants, après les travaux champêtres, s'adonnaient aux activités de divertissement telles les luttes les contes etc [12]Quant aux femmes, elles étaient destinées au foyer et elles étaient reléguées au second rang. De nos jours avec l'avènement « de la démocratie, nous assistons à la mise en place de nouvelles structures sociales bouleversant ainsi les structures anciennes marquées par les « chefferies traditionnelle » » **[13]**

A. La solidarité :

La solidarité est la dépendance mutuelle, le sentiment qui pousse les hommes en s'entraider. Elle est un élément important chez les villageois de BHIRA TOUILA.

En BHIRA TOUILA l'« art de l'association » c'est la persistance d'une organisation sociale ancestrale (tajmaat, l'assemblée du village) au travers des comités de villages, sous-tendue par un certain nombre de valeurs, qui permet parfois aux populations locales de surmonter leurs difficultés.

La Twiza est une structure organisée qui se crée par nécessité et s'estompe une fois le problème résolu, pour reprendre si nécessaire. Elle est un ensemble d'éléments interdépendants dont la complémentarité des différences crée la dynamique du développement. C'est donc un phénomène psychosociologique qui s'inscrit dans les stratégies d'adaptation. Cette organisation par sa résilience semble répondre à des besoins économiques ,éthiques et relationnels très importants qui maintiennent la cohésion et les liens entre les groupes et les individus.

Malgré, les différents changements intervenus dans la société traditionnelle algérienne pendant la colonisation (période d'intégration des différentes communautés arabo-musulmanes et berbères aux structures organisationnelles coloniales , auxquels s'ajoutent l'extension de l'administration civile à l'ensemble du territoire national, ont fait reculer les modes d'organisation traditionnels. Les chefs de la tribu, la Djemaa, sont remplacés par le président de l'assemblée populaire communale, (le maire). Élu par l'ensemble de la population, il est désormais le seul représentant reconnu par l'État. Toutes les activités d'utilité

publique vont être à la charge de l'État. La Twiza, obligatoire dans les normes interne des alleux , survivait et persistait.[14]

En effet, Hamed , un Kabyle venu de nulle part, ne parvenait pas à nourrir sa famille sans l'aide des autres membres du clan, il bénéficiait de l'assistance de ses confrères était obligé de se battre pour s'auto suffire. Ainsi, avec l'aide de la société notamment celle de BHIRA TOUILA ,il parvint à conjurer sa misère et à se faire une place dans la société . Petit à petit , il est devenu le plus riche du village .

Cependant, même si cette vertu demeure dans certaines sociétés, force est de croire que de nos jours la solidarité est entrain de céder la place à l'individualisme. Les sociétés urbaines sont les plus touchées par ce comportement qui ne fait pas preuve d'humanisme. La solidarité est une vertu cultivée à BHIRA TOUILA.[15]

B. Le statut de la femme

Le village reflète l'image de la société algérienne . Cette communauté de l'immense plaine qui, presque totalement coupée du monde extérieur, avec ses ancêtres, ses coutumes et ses interdits, la femme était reléguée au second plan. Elle n'avait pas le droit d'assister ou de prendre la parole lors des réunions sauf si elle était sollicitée Elles obéissaient à la lettre, aux instructions de leurs maris. L'image de la femme traditionnelle, on lui attribue toujours des rôles secondaires, souvent à la cuisine ou dans le jardin, mais très peu dans le lieu de travail. En plus clair, la femme est vouée aux tâches ménagères. Outre, on parle du garçon à l'école, en train de faire des courses ou de bricoler, alors que la fille, après l'école, est là à aider sa mère à faire le ménage et la cuisine, et à s'occuper des plus petits. **[16]**

Par ailleurs, la femme âgée et veuve a droit au respect et à la considération de ses cadets .Ces femmes également devaient du respect à leurs enfants. Dans la société , la femme représentait une richesse pour son mari. Pour cela, le nombre de femmes représentait une grande considération pour un homme. Les femmes aidaient leur mari dans les travaux champêtres .Bien que la femme soit capable d'assumer son rôle de femme, capable d'affronter le monde extérieur, de concilier travail à et hors

maison, remplacer un homme : dedans et dehors ,capable de remplacer un chef de famille dans plusieurs domaines sans oublier la protection de "son honneur et du nom qu'on porte". L'expression utilisée également dans ce village est "une femme et demi" pour exprimer la comparaison avec l'homme. L'inégalité et la différence engendrent des processus dans la construction sociale. La femme est un être de culture entièrement façonné par son éducation, hélas elle reste dénigrée !

De nos jours, même si cette soumission existe dans les campagnes, nous remarquons que la modernisation a fait apparaitre une autre image de la femme dans les centres urbains. Avec l'épineuse question de l'mancipation, la femme possède les mêmes droits que l'homme et pousse l'orgueil à être égale à lui. La place de la femme de BHIRA TOUILA n'est plus derrière, mais à côté de l'homme , elle ose même conduire un tracteur !Ou une voiture ! **[17]**

La famille est longtemps demeurée comme en dehors du temps. Figée dans ses structures anciennes pendant toute la période coloniale, tout cet équilibre s'est brusquement écroulé après les années 2000.

La structure familiale traditionnelle a éclaté sous la poussée de nouveaux modèles familiaux. La grande famille ''el aïla'' qui regroupait plusieurs familles conjugales, et qui était basée sur l'attachement à l'origine « patri lignagère », la division des rôles entre les deux sexes, la ségrégation de l'espace surtout après l'apparition des projets étatiques(la construction rurale). [18]

CONCLUSION

La culture est l'ensemble des expressions, des produits des valeurs et de normes, qui exercent une influence sur la manière de penser, d'agir, d'être. Elle exerce une influence sur les modes de comportement des individus à travers l'instauration de normes sociales ou de codes de conduite .

La société apparaît comme une société bien organisée et profondément hiérarchisée. Ils se conforment aux valeurs ancestrales contrairement aux sociétés dites modernes, les membres de la société de BHIRA TOUILA étaient profondément

encrés dans leur cultures ou traditions. En outre, la solidarité, la bravoure, la dignité constituent les principes fondamentaux de cette société et qui pourraient contribuer au développement des sociétés actuelles. En résumé BHIRA TOUILA est un témoignage vivant de la préservation de notre culture .

REMERCIEMENT :

L'auteur souhaite avant tout remercier les habitants du village Bhira Touila qui ont eu la gentillesse de participer à ses entretiens et d'avoir eu la patience de répondre à mes innombrables questions.

Comme il aimerait exprimer sa gratitude à tous les chercheurs et spécialistes, trop nombreux pour les citer, qui ont figuré dans sa recherche et a également ont su nourrir ses réflexions et représenté une profonde satisfaction intellectuelle. L'auteur remercie en particulier les familles : LANANE, BENKANOUN, OULED SAID,DKHAKHNA,CHAAOUA, LACHTAR, KLAI.de m'avoir donné l'occasion extraordinaire de réaliser un travail de terrain.

Bibliographie

[1] http://www.unesco.dz/index.php/fr/les-themes/culture-et-communication-2/45-le-patrimoine-culturel-immateriel (consulté le 8/10/2018 à 11h00)

[2] http://www.unesco.dz/index.php/fr/les-themes/culture-et-communication-2/45-le-patrimoine-culturel-immateriel (consulté le 8/10/2018 à 11h00)

[3]BENAVENT, C. (2005). Méthodologie de la recherche : la méthode d'études de cas. consultable en ligne. christophe.benavent.free.fr/IMG/pdf/EtudedeCas_UCL_2005.pdf

[4]BICHINDARITZ, I. (1995). Incremental concept learning and case-based reasonning : for a cooperative approach. In I.D. Watson (Ed.), Progress in case-based reasoning (p. 91- 106), Berlin, Springer.

[5] https://journals.openedition.org/enquete/603 (consulté le 10/10/2018 à 21h10)

[6] https://journals.openedition.org/enquete/603(consulté le 10/10/2018 à 21h10)

[7] https://brumes.wordpress.com/2013/11/03/vers-lanomie-tout-seffondre-de-chinua-achebe (consulte le 20/10/2018 à 17h12mn)

[8] **BALANDIER Georges** "Tradition et continuité'' in Cahiers internationaux de sociologie, vol. 44, janvier-juin 1968, pp. 1-12. Paris : Les Presses universitairesdeFrance http://classiques.uqac.ca/contemporains/balandier_georges/tradition_et_continuite/tradition_et_continuite_texte.html (consulté le 20/10/2018 à 17h12mn)

[9] **BALANDIER Georges** "Tradition et continuité'' in Cahiers internationaux de sociologie, vol. 44, janvier-juin 1968, pp. 1-12. Paris : Les Presses universitairesdeFrance http://classiques.uqac.ca/contemporains/balandier_georges/tradition_et_continuite/tradition_et_continuite_texte.html (consulté le 20/10/2018 à 17h12mn)

[10] AFROUN Nabila : la religion et les algériens,2008 https://algeria-watch.org/?p=6011(consulté le 16/10/2018 à 4h45mn).

[11] LAHIRE B., La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi, Paris, La Découverte, 2006,p 39.

[12] COULANGEON PH., Sociologie des pratiques culturelles, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2010,pp 9-13.

[13] **MIMOUNI Mostefa :** La Twiza : entraide d'hier et d'aujourd'hui http://www.parole-sans-frontiere.org/spip.php?article108 (consulté le 23/10/2018 à 15h).

[14] MIMOUNI Mostefa : La Twiza : entraide d'hier et d'aujourd'hui http://www.parole-sans-frontiere.org/spip.php?article108(consulté le 23/10/2018 à 15h)

[15]CUCHE D., La notion de culture dans les sciences sociales, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2010,p 25.

[16] BENALI **Radjia**: Education familiale en Algérie entre tradition et modernité https://journals.openedition.org/insaniyat/442 (consulté le 12/10/2018 à 15h)

[17] **FLEURY L.,** Sociologie de la culture et des pratiques culturelles, Paris, A. Colin, 2011,p 46.

[18] BENSLIMANE Sofiane : Les manuels scolaires donnent une image réductrice de la femme https://www.algeriepatriotique.com/2012/03/07/les-manuels-scolaires-donnent-une-image-reductrice-de-la-femme/) (consulté le 12/10/2018 à 15h)

New Meanings of 'Heroism'? Types of Sporting 'Heroes' in Egyptian Cinema

معان جديدة للبطولة: أنواع "الأبطال " الرياضيين كما صوّرتهم السينما المصرية

الباحث: د. نهى عاطف-مصر

مستخلص

يتعرض هذا البحث لصورة البطل في المخيلة الاجتماعية، بغرض فهم خصائص البطل المعاصر، وذلك من خلال تحليل هذه الشخصية في عدد من الأفلام السينمائية المصرية، تحديدًا من حيث الصفات الشخصية للبطل الرياضي، ودوافعه، وسلوكه في أوقات الأزمات ويقارن ذلك بالبطل في القصص الشعبي التراثي، ليقف على التغييرات التي طرأت على الصورة الذهنية للبطل في المخيلة الاجتماعية. يعتمد البحث على تحليل عينة من 15 فيلمًا سينيمائيًا باللهجة المصرية الشخصية الرئيسة في جميعهم تمارس إحدى الرياضات البدنية.

يطرح البحث أربعة أنماط من "الأبطال" الرياضيين: أولا: البطل العادي الذي يحمل تناقضات الواقع المجتمعي من خير وشر وقد يرتكب أخطاء جسيمة، لكنه يعود لصوابه في النهاية. وثانيًا: الرمز الوطني، وهو البطل الذي يجلب الانتصارات لبلاده وأمته العربية. وثالثًا: البطل المضحك ورابعًا البطل المهمش. ومن الأنواع الأربع لم يظهر بين أبطال الموروث الشعبي سوى البطولة التي تجعله رمزًا قوميًا.

كلمات مفتاحية: الخيال الاجتماعي، الرياضة، مصر، الثقافة.

Introduction

This article aims at exploring the image of the athlete in the Egyptian social imagination by following its representation in cinema over the last three decades. Egyptian cinema is the oldest and most widespread in the Arab region, and its influence over Arabic linguistic expression and popular culture has been profound (Gaffaney 1987: 53). Viola Shafik (2007) explains how the fact that Egypt was the first country in the Arab world to create films influenced its position as the first—and for a long time the only—producer of cinema and led to the popularization of the Egyptian dialect. Nowadays, Egyptian cinema is still popular in the region, and its movies continue to be screened in cinema theaters, especially in the Gulf area, where very few films are made nationally.

"The word sport is synonymous with football" (Zian, 2007) in the Egyptian imaginary, especially after winning the African Cup of Nations three times in a row

(2006, 2008, and 2010), following which scenes encouraging different generations and genders became commonplace in a number of films. Although some effort has been directed at studying heroism in Arab cinema and action movies (see, for example, Saleh 2012; Schochat 1983; Gaffeny 1987; Shafik 2007), we hardly find any research about sportsman as the dramatic protagonist, and so this article is an attempt to fill such a gap. The article answers the following questions: How are sportsmen represented through cinema in the modern Egyptian social imaginary? Do these sportsmen portrayed in film assimilate with folkloric heroes, or does sport give them new attributes?

I analyze the character of the athlete through a sample of films produced between 1974 and 2015**,** The selection criteria for the sampled films include a sportsperson appearing as the protagonist or a main character, and being presented in the Egyptian dialect, though selection is not limited solely to those produced by Egyptian nationals, because many black and white films were produced by non-Egyptians, mostly Syrians and Lebanese. Hence, sticking to Egyptian producers may limit the sample. The sample includes a variety of genres, such as comedy, action, romantic comedy, and social films, in which different sports are prevalent, such as football, Kung Fu, bodybuilding, boxing, and Karate.

I examine the characteristics of the folkloric hero through epic tales taken from throughout Islamic history and right up to the 21st century. In addition, I juxtapose the hero in popular culture with the protagonist in the Egyptian films and the athlete hero in cinema in terms of the following: The conflict the sporting hero overcomes in the film, the role of sport in this conflict, and the overall significance of the conflict; the personal traits of the sporting protagonist; the social class of the sporting hero; and the gender of the hero.

The output of this article is a typology of four sportsperson stereotypes in Egyptian cinema, achieved through different strategies. I propose a typology of four types of Egyptian cinema sporting hero: The Regular Person, who encounters contradictions of good and evil, makes mistakes, and then returns to their senses; The National Hero, who brings victory to his nation; The Comedian; and The Marginalized.

The social imaginary can be defined as "ways in which [people] imagine their social existence, how they fit together with others, how things go on between them and

their fellows, the expectations which are normally met, and the deeper normative notions and images which underlie these expectations" (Taylor 2004: 23). This concept was developed from the work of Benedict Anderson, Cornelius Castoriadis (social imaginary and significations) and Paul Ricoeur, but Taylor's Modern Social Imaginaries (2004) popularized the idea. Bazurto (2017) explains Castoriadis' notion that the imagination is "the place where images are formed, not in the sense of static graphic representation but of meaning, or something that contains a concept, a notion, for someone," while the imaginary is "the exercise of conceiving reality from the human capacity," and "the imaginary capacity is the construction of senses and not of images" (377).

Cinema is a representation of social imaginaries, as well as a provoker of the imaginary, as it "offers us the reflection not only of the world, but of the human spirit" (Morin 2001: 179. Furthermore, "A film is an act of representation that builds realities inspired by experience" (Bazurto 2017: 357). There are two processes in this regard: One is the translation of cinema into the image of a character in the social imaginary (such a process is carried out by filmmakers), and the other is the public understanding of such translation, which in itself is the organization of ideas and information: "the sociological theory suggests four different, though inter-related, ways of organizing this information: role, individual, type, and member" (Dyre 2006: 354). The role is the particular set of actions portrayed by the person we are watching, while individual refers to the complexities of the person regardless of their role; for instance, we may see someone sweep the floor but assume he is not a floor-sweeper because of the way he is dressed or speaks. Member types "are linked to historically and culturally specific and determined social groups or classes and their praxes, which are almost bound to be outside the present cultural hegemony" (Dyre 2006: 363).

Before presenting the different types of sporting hero in Egyptian cinema, I explain the relationship between cinema and the social imaginary. Subsequently, I review the characteristics of the hero in folkloric drama and how they have evolved in modern novels. Lastly, I present an analysis of 20 sports films, their stories, and protagonists in the form of a typology of five different representations of the athlete in cinema.

The Hero in the Popular Culture and the Egyptian Cinema

The word bṭl 'hero' in Arabic denotes courage and extraordinary physical strength, and according to the Lisān al-ʿarab (the tongue of the Arabs) dictionary, the hero is a man who "vanishes the hardships with his sword" and "[whose] enemies lose against him." When the theater appeared in Arabic culture, bṭl (hero) became the word for the main character in a play or novel, as in English, but it applied also to the winner of a sports tournament.

The victories and conquests of popular heroes were made into Sirahs (epics), which are mostly poems about life and heroic battles, with the verses normally performed by a local singer who spends hours entertaining audiences in coffee houses by regaling them with tales of the hero.

We can see that the attributes of the popular hero were portrayed in films' protagonists, especially with the abundance of cinema production in the 70s. The main feature of a hero is extraordinary physical power. In fact, physical strength is more important than achievement in classic Arabic popular culture; there is a Sirah for the super-strong al-Ẓāhir baybars, the fourth Sultan of Egypt in the Mamluk Bahri dynasty who fought in the Crusades and against the Mongols. Although Salahddin achieved the victory, al-Ẓāhir baybars was the popular hero, thanks to his exceptional fitness (Nagm 2008). Typically, the hero faces injustice and uses his physical power to prevail; for instance, abw zyd ālhlāly left the Arabian Peninsula for Tunisia in the fourth century to escape the drought, and bravely fought ālznāty ẖlyfh, the governor of Tunisia. ālhlāly was also smart, though, as he could effectively disguise himself and speak any language. As summarized in the popular proverb, "abw zyd ālhlāly has a path to any destination."

In fact, the use of the athlete in the context of major conflicts originated in popular culture. Al-Najjar (1976) explains that in this regard the protagonist was engaged in issues of the Arab nation, as well as religious and humanitarian causes. For example, the story of ibn Shaddad deals with the idea of liberation, and in The Arabian Hamza the hero leads the transformation of a Bedouin population, whereas Saif ibn Yazen discusses issues of religious transformation through the conflict between religion and magic.

Another characteristic of the folkloric hero is being clever and quick-witted, such as ğmāl āldyn šyḥh, a Mamluki hero who resisted the Mongols, and ʿ ly ālzybq, the hero of the Mamluki era, who ridiculed state officials, leading the way for the public to do the same. This was his way of shaking off the people's fear of the political system.

The hero in Egyptian popular culture loves his nation and dedicates himself to serving it. The nation of the folkloric hero is his tribe, the Arab or the Muslim nation, and though he may or may not appear as a conservative and religious Muslim, his motivation for his struggle is always declared to be the nation. However, in modern Egyptian oral Sirahs, the hero is fighting for the sake of poor people, not for the nation. For instance, in the early 1920s, an epic started dedicated to ādhm ālšrqāwy, a young man who steals from the rich to feed the poor. He is very bold and does not fear anyone, and he even kills a person while in the prison, namely the man who assassinated his uncle and who was also his cellmate in prison. ādhm ālšrqāwy remains one of the most popular Sirahs, although official documents tell a completely different story about him, in that the newspapers of 1917 published a picture and story of ālšrqāwy portraying him as a criminal (Hassan 2009). Similarly, yāsyn, another Egyptian folkloric figure in the 20th century, who is an iconic hero and lover in popular culture, was documented officially as a criminal. This difference between the real story and the folkloric story reflects the concern of the spectator with class conflict.

Gradually, the attributes of the folkloric hero were dismantled and not gathered in one character, and so physical power appeared in action movies. The peak period for producing action movies in Egyptian cinema was the 1970s; for instance, in 1971, only 48 films were produced in total, but 19 of these were adventure and action types. However, almost all of them were of very poor quality, which led to the economic decline of the national cinema production sector and the subsequent entrance of individual producers who used film production as a source of profit (AlQluobi 2011). Yet, in the 80s and 90s, the Egyptian middle class started to own video recorders, usually brought back from Gulf countries that used Egyptian labor. The spread of video recorders promoted the film market, and high demand for Hollywood and Bollywood action movies lured local film producers to create

Egyptian counterparts to Claude Van Damme and Jacky Chan—not to compete with them, but just to have a share in the video films market. Thus, a wave of Egyptian films with athletes as the main characters, commonly martial arts practitioners in real life, started at the turn of the millennium. There were a number of athletes who starred action movies, the most well-known of which were Yusuf Mansour, a Kung Fu master, and ElShahhat Mabrouk, a world champion in bodybuilding.

Another attribute of the folkloric hero which dominated the cinematic hero was intellgience. In the 1990s, a new type of protagonist emerged, one that is referred to herein as the Smart Hero. An example of a Smart Hero is Khalaf Al-Dahshouri in An Upper Egyptian in the American University (1998). Here, the protagonist is a student from Upper Egypt who receives a scholarship for the American University in Cairo because of his distinction. Al-Dahshouri travels from a conservative village community and joins the American University in Cairo's westernized community, thereby initiating social and cultural conflict between him and his colleagues. Another example is Tariq Abdul Samad in lylt sqwṭ bġdād, The Night of the Fall of Baghdad (2005), in which the protagonist is a very adept student. The Headmaster at the student's school seeks someone to invent a weapon that will deter any attacker—in case American soldiers invade Cairo as they did Baghdad—and, naturally, he chooses Adul Samad.

The Smart Hero in these types of film would appear within a comedy framework and reflect society's desire to break free from the cultural backwardness of Egypt by portraying a personality that expresses the victory of society in confrontation with the First World (American culture represented by the American University or US military forces who may potentially invade Cairo). However, while Khalaf Al-Dahshouri excelled at the American University, Tariq Abdul Samad ended up in a mental hospital, because the Egyptian authorities abandoned him after he created a weapon to use against America. In neither film was the Smart Hero physically strong; in the first film, the hero is played by Mohamed Heneidy, a physically small actor, who, in several scenes, cracks jokes about his physical appearance, and in the second film, the role is played by the super-slim actor Ahmed Eid.

After 2000, the attributes of good manners and courage in the folkloric hero heralded the appearance of the Honest Hero in cinema, thereby turning toward the

representation of moral heroism. The Honest Hero appears initially to be an ordinary person but the discovers his heroism—and the audience discovers this also—as the drama escalates. An example of this is the film ğāʾnā ālbyān āltāly, We Just Have Received the Following Statement (2001), in which the hero does his best to become a media reporter but then turns his efforts to uncovering the corruption of one of the advertisers on the television channel he works for, all at the risk of losing his job. Also, fṭḥ ʿynyk, Keep Your Eyes Wide-Open (2005), in which the protagonist, a public relations agent for a corporate firm, transforms from an average young man into a warrior in the fight against corruption after the murder of his friend by corrupt officials. The emergence of the Honest Hero coincided with the formation of Kefaya, a movement calling for political and social change, which revealed corruption in different sectors to highlight the urgent need for political change. Therefore, at the time, heroism was linked to combating corruption.

The establishment of Kefaya was followed by a series of political uprisings inside syndicates, bars, and professional and working groups, sparking protest against this long-hidden problem not only on the public level, but also on the personal level. By the mid-2000s, the Egyptian blogosphere was full of writings that broke taboos, and at this time, the cinema gave prominence to the Falling Hero, the protagonist who is consumed by internal conflict. This type of character does may not achieve any goal but instead portrays the audience's everyday conflicts, within themselves and with others. The Falling hero was characterized by 'collective starring', the earliest example of which was the film, sāhr āllyāly, Sleepless Nights (2003), in which four couples argue with one another, leading to the men involved traveling together to Alexandria for a weekend. After they return, life continues as it was. This film opened the door to films where the conflict does not end with the victory of the hero, such as Cabaret (2008), ālfrḥ ,The Wedding Party (2009), and sāʿh w nṣ, An Hour and a Half (2012). Here, heroism is no longer the courage to fight evil but the representation of very common people in their everyday lives.

After the millennium, the witty hero of folkloric literature also made an appearance in cinema, similar to the adventures of the folkloric heroes ʿly ālzybq, who disguise themselves behind different personalities as a means of solving their own personal

problems. An example of this is yānā yā ẖālty, Me or My Aunt (2005), and ṭyr āntā, You Go Now (2009).

The Sportsman 'Hero' in Egyptian Cinema

3.1 The Ordinary

The Ordinary Hero is the protagonist who does not winning sports tournments; rather, his heroism is displayed through a desire to defeat evil. In many films, the protagonist is non-athletic, just an ordinary person who decides to take up a sport in order to acquire the necessary strength to defeat perceived evil. An old example of this type of hero can be found in the comedy āwnkl zyzw ḥbyby, My Beloved Uncle Zizo (1977), which focuses on Samir, a child raised by his uncle after the death of his father. Samir is shocked when he sees his uncle unable to defend himself in a quarrel, so much so that the incident paralyzes the child and takes away his ability to speak. The only way to resolve Samir's predicament is for his beloved uncle Zizo to show strength and bravery, which he attempts by taking up football and boxing.

The Ordinary hero, dissatisfied with the authorities, thus reaps revenge by himself. He is not against the law, but he does give up thinking of the law as a source of justice. This is evident in the film ālābṭāl, The Heroes (1974), in which a boy, Ahmed, plans to learn Karate after witnessing a theft and identifying the gang. When Ahmed grows up, he searches for the thieves and intends to punish them.

In some films, the protagonist may already be an athlete but intensifies his training for the purpose of executing revenge, such as in the film, qbdt ālhlāly, The Grip of Al-Hilali (1991), in which Saber Al-Hilali practices Kung Fu to enact revenge on those who attempted to rape his sister. Moreover, in 'ālmrʾh ālḥdydyh', The Iron Lady (1987), the Karate coach, Magda, ramps up her practice to gain vengeance over her husband's killers. In both films, we can see in many scenes the emphasis on sport as a powerful instrument to fight evil, especially when Saber spends time training in Kung Fu, and where Magda remains alone in the gym to train hard before she approaches her husband's killers.

Sport has also been represented as a means of combating racism and discrimination. For example, ālnmr ālāswd, The Black Tiger (1984), tells the story of Mohammad, a young, illiterate Egyptian man who travels to Germany in the 1960s to work in a factory. Because of his dark skin, Mohammad is harassed by some of his colleagues, who conspire to make him lose his job. He learns subsequently about a Greek boxing coach who spent his life in Egypt before immigrating to Germany, who teaches him boxing. Once again, the protagonist faces racism when the father of his German girlfriend refuses to allow them to marry: "I will not let my daughter become the wife of a negro, and I do not like to have negroes' grandchildren." The sport becomes the starting point for the protagonist on his journey towards heroism; he wins boxing championships and is given the name 'The Black Tiger', and he develops the machine he used in the factory to double its efficiency, which makes him rich. Eventually, Mohammad marries his German girlfriend and has a child, which symbolizes the defeat of racism.

3.2. The Marginalized

We can even say that the marginalized athlete is the popular sporting hero, in that he belongs to the working class and suffers associated problems. Here, sport has the function of solving the protagonist's social problems. For instance, Hassan Hudhud, the protagonist of kābwryā, The Crab (1996), lives in a poor neighborhood, loves boxing, and aspires to take part in the Olympics, but he uses sport to earn money by appearing at the parties of a wealthy couple, where attendees place bets on him. Like the Terzo Hero, Hudhud returns to the sport and the Olympic dream at the end of the film.

A similar path is followed in ʿbdh mwāsm, Abdou Seasons (2006). Abdou is an amateur boxer who works seasonally; sometimes he sells Egyptian flags, while at other times he competes in boxing matches for money. Abdou meets Salma, a sports industry researcher, who proposes to sponsor him and make him a champion. At the end of the film, Abdou wins the national boxing championship, and eventually sport represents the means for this marginalized protagonist to change his life.

Some marginalized heroes do indeed indulge in sport for money, but this is as a way to empower themselves and survive their everyday battles with class conflict. We find Salah in mstr kārātyh, Mr. Karate (1993), a young

man who travels to Cairo from the countryside to work, but then faces ridicule and harassment from other workers in his neighborhood. At the same time, Salah becomes fascinated with action movies, prompting him to visit Captain Hassan, a middle-class boxing coach, and ask him for training so he can become capable of defending himself. Captain Hassan agrees and helps him to attend Karate classes at a prestigious sporting club. Here, Salah's journey with sport begins as a means of avoiding conflict within his social class, but his hopes for sporting success are dashed by a foot injury caused by an upper-class car owner. He grows even more frustrated after his coach leaves to earn more money as a bodyguard at a nightclub. Salah learnt Karate especially to feel empowered and to confront people within and outside his social class, if needed. We can see his vision in terms of sport through the song he performed happily after starting his Karate training:

‘Yes, cruel world
I am good and all is OK
I can react to any buller
Twist his arms and hang him by legs
I will be a boss
And I will keep dancing’.

Similar to Salah, Rahim, the main character in mn dhr rāğl, Born to Man (2015), is a boxer, but for him sport is a way of protecting himself from bullying. Rahim works as a delivery man but becomes involved in illegal activity under the pressure of a corrupt police officer, albeit he too returns to the right path at the end of the film. In contrast to Rahim, who abandoned his sporting dreams under financial pressure, Hema in the film kābtn hymā, Captain Hema (2008), loves football and graduates from the Faculty of Physical Education to become a football coach. However, Hema gives up his dream of becoming a professional athlete to be a school bus driver.

These films did not return high revenues at the time they were screened, except for The Crab and Captain Hema, which were enormous successes, most likely due to their super-star cast members Ahmad Zaki (played Hudud) and the singer Tamer

Hosni (played Hema), while Asser Yassin (played Rahim) was known only among the younger generation. Mohammad Lotfi (played Abdou) is an old boxer and a second role actor in cinema, with Abdou Seasons his first starring role.

3.3. **The National Icon**

What is meant by nationalism in this context is the victory of Egypt, e.g. the success of the protagonist equates to the victory of the country. The idea of linking sports achievement to the nation emerged in 2006, immediately after Egypt won the Africa Cup of Nations football championship—and retained it until 2010. In fact, we can see the correlation between nationalism and football in naming the national team 'The Pharaohs' and giving its players titles that symbolise the country; for instance, Essam Al-Hadary, the team's goalkeeper, is known as the 'High Dam', after the dam in Aswan.

> "During the heyday of football hype, the last years of the Mubarak regime, there were half a dozen TV stations devoting most of their programming to football. Hosts like the former goalkeeper for the national team, Ahmed Shoubair, and former police officer Medhat Shalaby became national superstars. They had three- to four-hour-long primetime talk shows dedicated to football, mixed with entertainment and tittle-tattle to reach a wider audience."

(Interview with Rommel, Henrik Alfredsson 2017)

In fact, the environment of glorifying sporting championships encouraged the filmmaker Wael Ehsan to re-boot The Black Tiger and dedicate the film to the great actor Ahmed Zaki, who starred as Mohammed. Therefore, Ahmed Mano, the protagonist of The Life Dream, is patient and resilient like Mohammad in The Black Tiger, and they both share the same traits and sporting focus, as Mano is a boxer also, whose ambition is to win the world championship. Mano becomes trapped in a class conflict when he falls in love with a girl and competes with a rich police officer for her favours.

At the end of The Life Dream, we see an attempt to portray the protagonist as a national icon; his coach encourages him to continue his training despite the depression he feels because of his love-life ordeals. The coach even punches Mano in the face and urges him to "[…] make the championship come true for the sake of

Egypt." Furthermore, after he wins the boxing world championship, his mother approaches her neighbor and says, "My son is an Egyptian!" and the whole scene is repeated. Another Iconic Hero is Malek, or Luca, in ālʿālmy, 'The International' (2009), which tells the story of Malik Al-Khalili, or Luca, a footballer who insists on achieving his ambitions for international professionalism and who played for the Valencia football team. The filmmakers attempted to make Luca a national hero, so, in the film, he scores the goal that allows Egypt to take part in the World Cup, what was an achievement indeed, because, at the time the film was made, the country had not qualified for the championship since 1990. Like The Life Dream, The International did not generate high revenues, despite the popularity of the game of football, because Luca is similar to Mano, in that they are both prone to idealism. Nonetheless, neither Mano nor Luca became national icons to the audience, most likely because society was celebrating the heroism of a team (the national football squad) and not individuals. The national dimension of the hero's success is highly visible in popular culture, e.g. "he is always concerned with the society and committed to achieving its goals, sometimes from the moment of his birth" (Al-Zahra, 1983), but this is not the case in sports films, where the heroes pursue their own goals for the good of themselves. For instance, Mohammad in The Black Tiger exercised hard to become a boxing champion, in order to end discrimniation against himself, though he still remembered Egypt and dedicated his success to his country, which we see in the training scenes accompanied by the song:

'Oh Egypt! I am keeping you in heart and mind
Your voice is twisting my heart [of nostalgia]
Hold my hand, and walk by my side
We win victories one after one'.

3.4. The Comedian

Light comedy has been the second most popular genre in the Egyptian film canon since its foundation in the 1930s (Khouleif 2011). Some Egyptian films focus on the institution of sport in a humorous way, the best example of this being 4 2 4 (1981), a film about a young man whose father owns a factory and in his will instructs his son to look after the factory's football team and lead it to success. However, because the son lacks experience in sport and administration, he sells the

team players to a retailer. Another comedy about the institution of sport is ālzmhlāwyh (2008), the merging of the words 'Ahlaweyya', the fans of Ahli, and 'Zamalkaweyya'—in this film, therefore, the fans of Zamalek. Ahli and Zamalek are the leading football clubs in Egypt, and the film focuses on football fans via a love story between a Zamalek footballer and a girl whose father is a big fan of the rival team, Ahli. Despite the fact that many of the clubs' players appear as themselves, the film did not achieve much public success.

A later instance of the use of sport in comedy took place in 2015, with the showing of kābtn mṣr, Captain Egypt. This film is about a football player who causes an accident and is sent to prison, where the officials ask him to form a football team. It is worth mentioning here that there was a previous black and white film by the name of Captain Egypt (1955), starring the famous comedian Ismail Yassin, about a young man who loves football and seeks to excel in it. The modern Captain Egypt film made high revenues when it was screened in the cinema. The cast of Captain Egypt consisted of seven comedic actors, which contributed to its success as a film. Although the protagonist of this film was a footballer, the plot did not focus on his sporting life, as the story starts when he enters jail. Unlike other types of champion-protagonists, Kamal Naguib does not have a dream or an ambition, nor does he show-off his physical skills.

Conclusion: The Sportsman 'Hero' and the Meanings of Heroism in the Social Imaginary

After reviewing the image of the 'hero' in popular culture, the theme of sport in cinema, and analyzing athlete protagonists in the films in this study's sample, we should ask the following question: Do these sportsmen portrayed in film assimilate with folkloric heroes, or does sport give them new attributes?

Effectively, the typology of athlete heroes in modern Egyptian cinema reflects a collection of differences between the athlete hero and the folkloric hero. The first difference is found in one's social class, in that sportsmen in the cinema are often poor or middle class, unlike the heroes in epics, who often belonged to an elite tribe. Second, they have different motivations for getting into a conflict, since the folkloric hero fights to achieve victory for his Arab and Muslim nation, i.e. for abstract meanings of pride and honor. Conversely, most of the sporting heroes in the cinema

just want to improve their lives economically (as we see in Abdou Seasons and The Crab), for self-defense against evil (as in Born to a Man and Mr. Karate), or to avenge a crime perpetrated against themselves or their beloved ones (as illustrated in The Iron Lady and The Grip of Al-Hilali).

Whilst the hero in popular culture held strong to his own pride and refused to be defeated or even exploited by others, we find some sportsmen in cinema, namely the Marginalized type, who decide to do whatever may be required to fulfill their aspirations to overcome poverty. For instance, in The Crab, Hudhud becomes very submissive to the rich couple who use him for entrainment, singing:

"Crack open the crab
Crack open the crab
I am at loose ends
So, what is to cry about?"
(Armbrust 1996)

Nevertheless, Salah, in Mr. Karate, who is also a Marginalized Hero, is to some extent similar to Anatrah ibn Shaddad, a prominent hero in the pre-Islamic era, in that both of them consider strength and courage in their experiences with class conflict. Ibn Shaddad was dark-skinned, a color he inherited from his slave mother. His father was the prince of a big tribe, Bnu Abs. The father did not recognize the dark-skinned son until another tribe invaded the lands of Bnu Abs and was told him to fight the other tribe on the proviso that if he won, he would be liberated him from slavery.

The third key difference between the sporting heroes in cinema and in popular culture is that the later type tends to win conflicts and achieve miracles, while the sporting hero does not have this level of success. In fact, the four types of athlete heroes in cinema in the proposed typology do eventually win their internal and external conflicts, and yet they do not prove extraordinarily powerful; indeed, it is quite the opposite, as the hero struggles to win. For instance, Rahim in Born to Man

..[…]" won the championship [Republic Championship] by decision, not knockout. It is the first time that Arab films have concluded without resorting to a scene of an adventurous land and the thrilling music that accompanies this scene".

(Heggi 2016)

Moving to the similarities between the cinematic sporting hero and the popular hero**,** we find athletes in many films are presented as idealists, just like the folkloric heroes. One reason for this could be the keenness of some sportsmen who become actors to preserve a good image of themselves on the screen. For instance, the football goalkeeper Ekramy El-Shahat (known as Ekramy) explains that he refused to perform certain scenes in a few films back in the 1980s, as he did not want the viewers to confuse the character he played with his real personality. Ekramy stated the following in a television interview:

> "In the movie, rğl fqd ʿqlh [The Man Who Lost His Mind], the father was supposed to get drunk and imagine his wife betraying him with her cousin, and his son—the character I do—betraying his brother with his fiancée. I refused to perform this scene, so that people do not think that is my real character."

(Interview with Ekramy El-Shahat, CBC Telvision, 2017)

Another reason for the idealism of some sporting heroes in cinema could be their involvement in fighting evil, which makes filmmakers present them as representatives of good, and therefore perfect, human beings. Either way, the ideal hero in sports movies enjoyed less presence after the millennium, as apparently the audience did not enjoy watching them but wished to see themselves on the screen, with all their problems. Social and political changes after the foundation of Kefaya in 2003 and other protest movements over the following years, plus the emergence of young directors who adopted a realist approach (such as Amr Salama and Muhammed Diab), led the people to welcome attempts at self-representation in cinema. We find more films about slums and marginalized people (for example, ḥynā mysrh, When it Gets Better (2007), bltyh ālʿāymh, The Floating Woman (2008), and ẖlṭt fwzyh, The Mix Made By Fawzeyya (2009). Therefore, the audience wanted to see the hero as a normal person, not an ideal. My argument could be supported through the example of the success of Captain Hema, in which the realistic personality of the protagonist contributed to the film's success; in

essence, we find in Hema an ordinary person who abandoned his ambition when it clashed with his responsibilities. The audience welcomed the non-ideal hero in Captain Hema, which was the fourth most popular film in Egypt in 2008 and was released the same year as The Life Dream.

The domination of the male hero among sports protagonists in cinema is another common characteristic shared between the sporting hero and the folkloric hero in the social imaginary. Most heroes in popular culture and cinema are males, though female heroines are not completely absent in Arabic cultural heritage, such as Queen Saba or Sheba. The latter's story with prophet King Solomon was cited in the Holy Quran and her wisdom was praised, while Princess Zatul Hemma, who inherited the kingdom off her father, liberated herself from captivity and led an army against her enemies. Nevertheless, even though the women in these tales had mental power, sharp minds, and determination, no mention was made of sports except for equestrian and archery, the two most popular sporting pursuits in ancient Arab history.

In the film sample that I use in this article, there was only one sporting heroine, Magda, the protagonist of The Iron lady, who was a Karate coach. In fact, other movies did indeed portray sportswomen, but they were always as secondary characters and thus were not included in the sample. Here, we may assume that audiences preferred the male sportsman as the protagonist, because they preserve the image of the folkloric male hero, albeit such an assumption quickly vanishes when we look at the revenues of films starring Samah Anwar, an Egyptian actress who played in numerous action movies in the 1980s and 90s. For instance, Anwar's ḥālt tlbbws, Caught in Action (1988), screened in cinemas for almost 18 months, according to Anwar (Yehia 2016), who plays a police woman and appears in many scenes fighting various criminals. Although she appeared in action films until she had a severe accident in 1998, Anwar never performed in her films as a professional athlete. In real life, she is actually a sporty person who used to play tennis, swim, and ride on horseback. It is noteworthy to mention that most of Anwar's action films were produced by Anwar Abdullah, Samah's father, who was a writer and film producer.

In some way, Magda was an exception in the way she was presented to audiences, as the actress Naglaa Fathi, who starred as Magda, appeared as pretty and feminine while "the muscular or sportive woman is likely to be present as ridiculous and ugly in feature, dress, and body language, because she is quasi-masculine" (Shafik 2007:179). However, the precedent set in the form of Magada did not repeat itself, and so sporting women continued to appear as secondary characters in modern films and with the same quasi-masculine persona. For instance, Riham, in āks lārğ, X Large (2011), is a Karate girl whose husband supports her in the different championships she wins; however, he cheats on her because she seems less feminine to him than his new conquest. Also, we find Salma in ġš ālzwğyh, The Dishonest Marriage (2012), a footballer who is pressured to get married to a womanizer rich man, who eventually fall in love with her and learning to become self-disciplined. Lastly, based on the analysis of the sportsmen in the film sample, we can see that sport has been represented in the social imaginary as an instrument with which to overcome working-class inner conflict or an external conflict with evil. Therefore, there is no common sporting hero stereotype. The athlete protagonists in the studied sample were of different social and cultural backgrounds, in that some were displayed as ordinary, middle-class people in trouble, and therefore take up sport to seek revenge, or they were shown as struggling and marginalized and end up in sport for money or for self-protection. Correspondingly, we identified the comedian athlete and the national icon hero, with the latter competing in the name of his country and heaping victory and glory on the nation as a champion. **Tables**

Table 1- The Sample- Type of Sports in the Film Sample

Film			**Type of Sport**			
Name	**Translation**	**Premier**	**Karate**	**Kung Fu**	**Boxing**	**Football**
الأبطال	The Heroes	1974	1			
أونكل زيزو حبيبي	My Beloved Uncle Zizo	1977			1	1
4 2 4	4 2 4	1981				1
النمر الأسود	The Black Tiger	1982			1	
المرأة الحديدية	The Iron lady	1987	1			
قبضة الهلالي	The Grip of Al-Hilai	1991		1		
مستر كاراتيه	Mr. Karate	1993				
عبده مواسم	Abdou Seasons	2006				

كابوريا	The Crab	1996		
حلم العمر	The Life Dream	2008		
الزمهلاوية	Zamahlaweyya	2008		
كابتن هيما	Captain Hema	2008		
العالمي	The International	2009		
من ضهر راجل	Born to a Man	2015		
كابتن مصر	Captain Egypt	2015		

Bibliography

Al-Emari, A.-, 2014. تبدل صورة البطل في السينما المصرية(The Change in the Protagonist Image in the Egyptian Cinema). [Online] Available at: http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2014/9/15/تبدل-صورة-البطل-في-الفيلم-المصري [Accessed 15 April 2018].

Armbrust, a., 1996. Popular Culture and the Decline of the Egyptian Middle Class. The Journal of The International Institute, 3(3), pp.eCopy: http://hdl.handle.net/2027/spo.4750978.0003.306.

Bazuro, L.F.G., 2017. The Cinematographic Depiction of the Displaced Population. Journalism and Mass Communication, 7(7), pp.375-92.

Dyre, R., 2006. Stereotyping. In D.M.K. Meenakshi Gigi Durham, ed. Media and Cultural Studies: Keyworks. 2nd ed. Blackwell Publishing. pp.354-65.

El-Hawari, A.I., 1971. (the Contemporary Hero in the Contemporary Novel) البطل المعاصر في الرواية المعاصرة. 1st ed. Cairo: Ein for Humanities and Sociological Studies.

Elmohamady, M., 2016. مصر من تالت- حواديت من المحروسة'Egypt for the Third Time: Tales from Egypt'. Cairo: AlRawaq.

ELQaluobi, M.K., 2011. سينما السبعينات. الموجة الأكثر هبوطا في تاريخ السينما المصريه'The Films of the Seventies. The most Unprofessional Wavee in the Egyptian Cinema History'. [Online] Available at: https://www.masress.com/alkahera/2528 [Accessed 16 August 2018].

Gaffney, J., 1987. The Egyptian cinema: industry and art in a changing society. Arab Studies Quarterly, pp.53-75.

Hassan, M., 2009. مجلة عمرها ٨٨ عاماً ترسم صورة أدهم الشرقاوى: مجرم أكبر وطاغية وشقى 'An 88-old Magazine Portrays ādhm ālšrqāwy as a Criminal and Thief'. [Online] Available at: https://today.almasryalyoum.com/article2.aspx?ArticleID=227713 [Accessed 15 August 2018].

Heggi, A., 2016. أفلام الملاكمة. حين هزم روكي بالبوا بطلنا القومي بالضربة القاضية(The Boxing Film: When Rocky Balboa Defeated our National Hero with the Knockdown. [Online] Available at: HYPERLINK

"http://www.filfan.com/news/details/52257"

http://www.filfan.com/news/details/52257_ [Accessed 13 April 2018].

Kholeif, O., 2011. Screening Egypt: Reconciling Egyptian Film's Place in "World Cinema". Scope: An Online Journal of Film and Television Studies, (19).

Nagm, A., 2008. 'البطولة في التراث الشـعبي'Heroism in the Popular Heritage'. [Online] Available at: https://goo.gl/5YCta5 [Accessed 15 August 2018].

Morin, E., 2001. La Realided Semiimaginaria del Hombre (the Semi-Imagined Reality of Man). El Cine O el Hombre Imaginario (The Cinema or The Imagine Man), 84-493-1077-6(791).

Schochat, E., 1983. Egypt: Cinema and revolution. Critical Arts, 2(4), pp.22-32Shafik, V., 2007. Popular Egyptian cinema: Gender, class, and nation. Oxford University Press.

Taylor, C., 2004. Modern Social Imaginaries. Durham: Duke University Press.

Yehia, M., 2016. "للمرة الأولى سـماح أنور تعلق على لقب "البنت المسـترجلة 'for the first time: Samah Anwar Comments on the her title as a Boyish Girl'. [Online] Available at: https://goo.gl/LxYP47 [Accessed 16 August 2018].

Zayan, J., 2007. Egypt - Culture Smart!: The Essential Guide to Customs & Culture. Kuperard.

ظلال المعنى بين الدلالة والعرفانية

في ديوان ولادة متأخرة للشاعر عبدالرحيم جداية

The shadow of meaning between significance and custom
In the office of the late birth of the poet Abdul Rahim Jadiyeh

د. حسام العفوري– أستاذ اللغويات المشارك

Dr. Hussam Alaffouri - Associate Professor of Linguistics

الجامعة العربية المفتوحة– الأردن

ملخص بالعربية:

لم تعد التحليلات اللغوية في دراسة النص الشعري، أو النثري، ذات عمق تركيبي؛ بل صارت دلاليةً عرفانيةً، حيث تُشكل الكلمات نسقاً ونظاماً، تتعلق بالمعايير النصية، من ربط (اتساق)، وتماسك (انسجام)، وقصدية، ومقبولية، وإخبارية (إعلامية)، وموقفية، وتناص، فتستمد كل كلمة وظيفتها تبعاً للعلاقات التي تربطها بعناصر الجملة الأخرى، سواء أكانت إيجابية، أو سلبية، أو مؤتلفة، أو مختلفة، بعلاقة دلالية بين عدد من مدلولات الألفاظ، لذا؛ فنجد تداخلاً قائماً بين المفاهيم والكلمات، لتصنع منها أدباً وفناً وحكمة ومعرفة، فترسم معالمها الدلالية والعرفانية ظلالاً تساعد على تناول المعنى من جانبين، الأول: التصوري (المفهومي)، والثاني: المعجمي؛ سواء أكانت صوتية، أم صرفية، أم نحوية، أم غير ذلك.

لذا؛ أراد البحث الكشف عن ظلال المعنى بحدود الدلالة والعرفانية في ديوان ولادة متأخرة للشاعر عبدالرحيم جداية.

الكلمات المفتاحية: (**ظلال المعنى، الدلالة، العرفانية**)

Abstract:

The linguistic analyzes in the study of the poetic text, or the prose, are no longer of a structural depth; they have become a literal code, where words constitute a pattern and a system, relating to textual standards of coherence, consistency, , And position, and corresponds, each word derives its function depending on the relationship between the elements of the other sentence, whether positive, negative, or a combination, or different, a relationship between a number of meanings of words, so we find a gap between the concepts and words, Art, wisdom and knowledge The second is the lexicon, whether it is phonetic, morphological, grammatical, or otherwise.

Therefore, the research sought to reveal the shades of meaning in terms of significance and custom in the late birth of the poet Abdul Rahim Jadiyeh.

Keywords: shades of meaning, significance, mysticism

توطئة:

ظهرت في الساحة الأدبية توجهات مبطنة، تطالب القصيدة العربية بشكليها العمودي والحر (التفعيلة)، بالتحرر من قيود الوزن والقافية، ظناً أنها أصبحت تُعيق الشاعر من إظهار إبداعه للصور الذهنية، وابتكاره للتراكيب الشعرية؛ إلا أن هناك من الشعراء مَنْ انتزعها مِنْ بين فكي النظام اللغوي والبلاغة العربية والحقول الدلالية، ووظف عباراته الشعرية؛ في إطار أساليب العربية من شكل ومضمون، ووزن ولفظ ومعنى ودلالة، ورأى أن عملية تظليل الألفاظ؛ هي عملية متغيِّرة تابعة في تغيُّرها لألفاظ أخرى متغيِّرة، من جذر اشتقاقي دلالي متطابق مع مصدر معرفي؛ تتطلب معرفةً دقيقةً بالنظام اللغوي، لتكوين محاكاة التصورات الذهنية، وتجسيدها في تصاوير لغوية تلتقي بقلوب صاغية، تتفيء ظلالها المعنى الناتج من متعلقات ألفاظها.

ومن أجل ذلك نظر الشاعر إلى ظلال المعنى في التمثيل الدلالي العرفاني، وأراد أن يطابق الأشياء، أو يماثلها؛ لإعطائها مشروعية إدراك محاكاة التصورات الذهنية وعمقها؛ لخلق ظنية البعد الثالث على نص ما، وأيضاً لإعطاء صورة أقرب إلى الصحة عن موضع اللفظ في الذهن.

فكلما أنعمنا النظر في النظرية العرفانية، سنجد أنها تقوم على دراسة عمل العقل (الذهن) في بناء الصورة الاستعارية ليتم إنتاجها، ولتجيب عن أسئلة من مثل: كيف نفكر؟ كيف نرى العالم من حولنا؟[1] وفي هذا الصدد؛ يقول الدكتور البوعمراني: "إن المقولة[2] والفهم[3] والخيال[4] والتجسد[5] مفاتيح أساسية؛ لإدراك المعنى كما يؤسس له علم الدلالة العرفاني، لإعادة فهم ذواتنا وفهم العالم من حولنا، وفهم اللغة والإبداع".[6]

إن المتتبع إلى أحادية الحياة، أو ثنائيتها وضدها، أو ما يدور حولها من ظلال المعنى، سيجد الشاعر عبدالرحيم جداية قد وظفها في ثمانية عشر موضعاً من ديوانه ولادة متأخرة، حيث نجد اللفظ دالاً وجودياً حين تتحرك هذه الدلالة إحصائياً على صفحات ديوان الشاعر، ناقداً قيمة الوجود (الكون والإنسان والحياة)؛ وكأنه يتمثل ما قيل عن الحياة، ويصوغها في فلسفته الكونية، ومضامين أشعاره، وتأمله فيما يدور حوله من أحداث كبرى وصغرى على حد سواء، وكأنه يردد مقولة: إنها الحياة هنا، وليست حكاية الحياة.(7)

ولكن السؤال هنا؛ هل كانت الحياة بكل ظلالها في ديوان ولادة متأخرة للشاعر والناقد عبدالرحيم جداية، عبثية، أم اختلاقية، أم جدلية، أم واقعية، أم مثالية؟؟ أم هل كان الشاعر يُلقي بظل معنى الحياة ودلالتها على شعره بضدية، أم تماثلية، أم تطابقية، أم اختلافية، أم ائتلافية، أم غير ذلك؟؟.

لذا؛ فعندما نقرأ من قصيدة (**ولادة متأخرة**)، (ص 26)، المقطع الآتي:

ما كان طبعي،... عازفٌ للأغنياتِ،... بدربها،... ما كان طبعي،... حُبُّها،... ما كانَ من طبعي المطرْ،... **ما كانَ من طبعي الحياةْ**،... لو كانَ من طبعي الغناءُ

أو الوجودُ،... أو الخلاصُ إلى يديك الوارفاتِ،... بلذةِ الأشياءِ يااا.... أنتِ،... لكانَ طبعي،... طبعُها،... **ولكنتِ ظلي**

سنجد أن ظلال الحياة تتفيء معنى الطبع ونفيه، لماذا نفى الشاعر أن يكون من طبعه الحياة؟ أو أي أمر جميل في الكون؟ فلعل الشاعر يواصل انفلاته في ظل الواقع إلى ظل الخيال، ومن ظل طبع إلى آخر، وفي هذا قتل للذات، ومهلكة للحياة؛ فهو لم يرسم الواقع بواقع أجمل؛ بل رَسَمَه مجرداً من طبائعه، بتصاوير مغايرة عما في واقعه ونفسه.

وفي قصيدة (**شهقة الطوفان**)، (ص 67)، يقول:

صيفانِ في **سَفَرِ** الحياةِ معذبُ تتقلبُ الأيامُ **حيناً تَكْذِبُ**

تتفيء ظلال الحياة معنى سفرِ الحياةِ وتقلب الأيام، ونستطيع قراءة هذا البيت بطريقة أخرى، فيخرج من ظل معنى إلى ظل آخر:

صيفانِ في **سِفْرِ** الحياةِ معذبُ تتقلبُ الأيامُ **حينَ تُكَذَّبُ**

فظلال الشكل ومضمونها في تبدل وضبط الحركات على (**سَفَرِ، سِفْرِ**)، و(**حيناً تَكْذِبُ، حينَ تُكَذَّبُ**)، يجعلنا ننظر إلى الفرق بين المعنيين؛ فالأول فيه الظل المكشوف للرائي، فكأننا نشاهد ارتحال الصيفين عبر

حياة الشاعر، وكيف تتقلبُ أيامه من صيف إلى خريف إلى شتاء إلى ربيع إلى صيف، كأن الآخر في حالات كثيرة يكذب عليه، فيجعله يعيش في هلاك المعاتبة، والمِحْنَة والعذاب.

وفي الثاني انعكاس لصورته، حيث نرى ظل الشاعر يتقلب كما الصيفان في كتاب الحياة، والأيام أوراقه؛ فكأن الأوراق تتقلب، وتتغير ألوانها في وقت كذبها، فالخوف من فتح كتاب الحياة، وكشف أوراقه للعذال بلا عناء.

وفي قصيدة (**أشياءٌ لا يعرفُها الموتى**)، (ص 79)، يقول:

ولأنّكِ الأنثى عرفتُ خطيئتي لما استرقّ النّجمُ حتّى يسطعا

فلتبرقي إنّي علمتُ الكونَ في لُجَجِ الحياةِ مهانةً وتمتّعا

تتفيء ظلال الحياة معنى لُجَجِ الحياةِ كالماء الكثير الذي يصطخب ويردّد أمواجَها، وكأنه يقول لها: أبرقي أيتها الأنثى وتوعِدي وتَهَدّدي كَمَا شِئْتِ، فإن هذا الكون من حولي أراه تَعَرَّضَ لِلْمَهَانَةِ ولِلذُّلِّ والْحَقَارَةِ، وفي ذات الوقت فيه التَّمَتُّع بِطَيِّبَاتِ الحَيَاةِ والتَّلَذُّذ والانْتِفاع بِها.

ويستمر في قصيدة (**أشياءٌ لا يعرفُها الموتى**)، (ص 79)، يقول:

فالكونُ ملكِكِ ساعةٌ في ساعةٍ لكنَّ سعيَكِ في الحياةِ تقطّعا

تتفيء ظلال الحياة معنى ملك الكون؛ فصحيح أنكِ أيتها الأنثى قد تشعرين أن الكون ملكِكِ ساعة في ساعةٍ، ولكن هذا السعي والإسراع والهرولة نحو الحياةِ، قد تقطع به السبل، فما عدت تملكين الكون، ولا الحياة، ولا حتى أمرك، وبهذا قد خسرت حبيبك الذي عرف أنك خطيئته.

وفي نفس قصيدة (**أشياءٌ لا يعرفُها الموتى**)، (ص 79)، يقول:

أَنِسَ المضى ودثارُ حرفي ما بدا من غيرِ حرفكِ بالحياةِ مولّعا

تتفيء ظلال الحياة معنى الحرف الذي أَنِسَ الشاعر بالزمن الماضي، ولكن الثوب الذي يلبسه حرفه ما ظَهَر، ووَضَح، ولاح؛ وكأنه أراد ظل غطاء محبوبته الذي يُسْتدفأ به بالحياة، وهو مُرْتَبِطٌ بِهَا ارْتِبَاطاً شَدِيداً، مُحِبٌّ لَهَا، وهو يقول لها: ولأنّكِ الأنثى عرفتُ خطيئتي.

ونلحظ في نفس قصيدة (**أشياءٌ لا يعرفُها الموتى**)، (ص 80)، يقول:

هـل يعرفُ الموتى ظروفَ الطقسِ، أو لـونَ السـمـاءِ إذا أتـاكَ مُـقـنّـعـا

هـل يعرفونَ غروبَ شمسٍ أسـدلـتْ ثوبَ الظلامِ على نهـارٍ أُشـبـعـا

هل يعرفونَ الصـمتَ والضـوضـاءَ إنْ يبكي الغلامُ من الغلامِ توجعّا

هـل يعرفونَ الحـبَّ إنْ صـمـتَ المغنـ ـي والنشـيجُ يهزّهُ متلوعـا

هـل يعرفُ الموتى حماقـةَ خصـمـهِ أو يعـرفُ المـوتى طـريـقـاً أرجـعـا

لا يعرفونَ الرقصَ في صخبِ الحياةِ فدارهمْ للصمتِ أضحتْ مهجعا

لا يعرفُ الأشياءَ إلا تابعٌ ومقامرٌ لعبَ الحياةَ وضيّعا

تتفيء ظلال الحياة والموت معنى الصخبِ والصمت في آنٍ واحدٍ، وفي ذات الوقت؛ فالموتى لا يعرفونَ الرقصَ حين تختلط الأَصْوَات وترْتفع في هذه الحياة، وبعد أن كانت الأصوات مُحتدّة كثيرة الجَلَبة؛ أضحتْ دارهمْ؛ أي قبورهم للصمتِ مهجعا، ويَلُفُّهَا صَمْتٌ مَهِينٌ، بل يَلُفُّهَا صَمْتُ الْمَوْتِ.

ويقول في البيت الآتي:

لا يعرفُ الأشياءَ إلا تابعٌ ومقامرٌ لعبَ الحياةَ وضيّعا

تتفيء ظلال الحياة معنى التابع (الخادم)، والمقامر الذي يعرفُ الأشياءَ، حيث راهن وغامر؛ فلعبَ القمار بالحياة؛ فضيّعها، وضاع معها، وليس الموتى الذين لا يعرفون شيئاً، أضاعوا الحياة.

ويستمر في نفس القصيدة (**أشياءٌ لا يعرفُها الموتى**)، (ص 80)، ويقول:

فالموتُ فاكهةُ الحياةِ وكنْهُهَا والموتُ تشربهُ الصدورُ تضلّعا

تتفيء ظلال الحياة معنى الموت الفاكهة، فيدرك الشاعر أن سر الحياة يسري في النباتات والحيوانات، وأن الروح تسري في عروق الإنسان، فالفَاكِهَةُ؛ هي الثمار اللذيذة، وهي ما يتلذَّذ به النَّاس من ثمار الأشجار؛ كالأعناب والنخيل والرمان، مُشْتَبِهاً وغير متشابهٍ، لذا؛ فهو يتضَلَّع الموت ويمتلأ منه شِبَعًا، وريًّا، وكأنّ

الموت يعرف كُنْهُ كلِّ شيءٍ عن الحياة؛ قَدْرُها ونِهايتُها وغايَتُها، ووَقْتُها ووَجْهُها، فالشاعر هنا؛ يعرف الموت والحياة حق المعرفة، في ظل المعاني المتشابهة والمختلفة.

لذا؛ نلحظ في قصيدة (أشياءٌ لا يعرفُها الموتى)، (ص 79-80)، تكرار لفظ الحياة وظلالها ست مرات، وهذا يعادل ثلث المرات التي ذكرت الحياة في ديوان ولادة متأخرة، ليجد القارئ مركزية لهذه القصيدة في تتبع لفظ الحياة وظلالها؛ إذ تحمل القصيدة في عنوانها مآل الحياة وهو الموت، فما الأشياء التي لا يعرفُها الموتى عن الحياة، فماذا عرفوا عن الحياة خلال وجودهم فيها؟!.

وفي قصيدة (**مهما تبدى في المغيب**)، (ص 58)، يقول:

كيف التمرّدُ **والحياة** رهينةٌ سيفٌ يجزُّ فينحني الصلصالُ

تتفيء ظلال الحياة معنى التمرد، حيث يتساءل الشاعر عن ماهية التمرّد على الحياة، ورفض طاعتها، ولم يقبل نصيحتَها، وهو رهين وحبيس، ومرهون، ومأخوذ بالحياة، ومقيد بها، وكأن الحياة سيف يجزُّ كل ما يمر عليه؛ فينحني الطين الذي لم تصبه النّار، إذن فالحياة رهينة وسيف في آنٍ واحد، والشاعر هو الطين الذي انحنى طوعاً وكرها.

وفي قصيدة (**في خطوتين**)، (ص 64)، يقول:

تذرو بقايا العمرِ فوق بيادري والقشُّ يلهبُ في الحياة الصافيةْ

تتفيء ظلال الحياة معنى بقايا العمرِ في يوم حصاده، كما البيادر تنثر في الهواء، فأراد الشاعر ظل الصفاء على حياته، ولم يقل الحياة الزاهية؛ لأنه يدرك بأن صغائر الأمور، قد تعكر صفو الحياءة وجمالها.

ويستمر في قصيدة (**في خطوتين**)، (ص 66)، يقول:

لكنّني بين السكارى عارفٌ أنّ الحياةَ بلا عيونكِ فانيةْ

حيث تتفيء ظلال الحياة معنى العيون الفانية، فالعارف عند الصُّوفيّة، هو عابد منصرف بفكره إلى قدس الجبروت، مستديمًا لشروق نور الحقّ في سرِّه، فالشاعر العارف ينظر إلى أنّ الحياةَ بلا عيون محبوبته فانية، فاتخذ ظل لفظ فانية؛ الذي هو نَقِيض الباقية سبيلاً إلى الحياة.

وفي قصيدة (**جَفاء**)، (ص 88)، يقول:

على قدمٍ يزلُّ اليومَ حَرفي وقدْ عاشَ الحياةَ على التلاقي

تتفيء ظلال الحياة معنى زلل الحرف كالذي يسقط قدمه، ويَقَع، وينزَلق، فكأن حرف الشاعر اِنْحَرَفَ بِهِ بِما لَمْ يَكُنْ يَقْصِدُهُ، وتَلَفَّظَ بِما لا يُرِيدُ كتابته، وهو الذي عاشَ الحياةَ دائما على التلاقي، وكأن حرفه يحرص على التقاء المثقّفين حتى يحقّق تبادُل الأفكار؛ ولكن عِنْدَ نُقْطَةِ التَّلاقِي وتقاطُعِ الأفكار تزل قدم حرف الشاعر، ويريد أنْ يقول لنفسه إنّ الإلْتِقاء، والإتِّصال، كما قال (الجاحظ): إنَّ قِراءةَ الكُتُبِ أَبْلَغُ في إرْشادِهِمْ مِنْ تَلاقِيهِمْ، إذْ كانَ مَعَ التَّلاقِي يكثر التَّظالُمُ.

وفي قصيدة (**أراك في كلِّ الوجوه**)، (ص 93)، يقول:

أسلمتَ منكَ الروحَ فانتبهتْ هذي الحياةُ وناحتْ الجُدُرُ

تتفيء ظلال الحياة معنى استسلام طيف الشاعر إلى الروح، وكأنني أرى مشاهد الجُدُر التي تجعل شكل الحقل مُتماوجاً، من المحدبات الصغيرة التي تُتخذ في الأراضي الرطبة والجبلية خاصة، تبكي عليه بحُزنٍ وصياح وعويلٍ، بعد أن أسلم طيف الشاعر، وانقادَ وخضع للروح؛ فانتبهتْ هذي الحياةُ بعد فوات الآوان.

وفي قصيدة (**مناسكُ في عِشقِ الرسولِ**)، (ص 105)، يقول:

أجرني إلهي لأُسقى بكفٍ زُلالَ الحياةِ وكُنتُ الشريدا

تتفيء ظلال الحياة معنى زُلالَ الحياةِ وصفائها، فالشاعر استأمن الإله رب الناس، ليُسقى بكفٍ طاهرٍ ليس من ماءٍ زُلالٍ عَذْب؛ وإنما ليسقى من زُلال الحياة العذبة الصافية؛ لأنه يعيش حياة الطريد الشريد:

وفي قصيدة (**طفلٌ عابثٌ**)، (ص 130)، يقول:

والعمرُ مثلَ الضوءِ يغفو فجأةً فتجِفُّ ضوضاءُ الحياةِ ورائي

تتفيء ظلال الحياة معنى ضوضاء الحياة ونبضها، لذا: فالشاعر يشبه العمر بالضوءِ والإنارة والإشراق، الذي أخذته فجأةً سِنَة، وبدا عليه النعَاس؛ فنام نومة خفيفة، فسكتَت ضوضاءُ الحياةِ ونبضها وراءه، ولم تتكلَّم كما يَبِسَتْ الأَرْض بَعْدَ نَدىً، ونَشَفَت.

وفي قصيدة (**نرجِسةٌ لموتي**)، (ص 153)، يقول:

للموتِ طعمٌ والحياةُ كليلةٌ والغيبُ نرجِسَةٌ لحقٍ داني

تتفيء ظلال الحياة معنى الموتِ الذي له مذاقٌ وطعمٌ، والحياةُ كليلةٌ ضعيفة ومُتْعَبة، ومن ظلالها صفة مشبَّهة تدلّ على الثبوت من كَلَّ، وبعد ذلك شبه الشاعر الغيب بنبت من الرياحين، التي تُزْرَعُ لجمال زهرها، وطِيب رائحتها، ومن ظلال معنى هذه الزهرة أنها تشبَّه بها الأعين، فكأن للحق الثابت بلا شَكٍّ أعين دانية.

"هذا يعني أننا لإدراك ما حولنا مما في الكون (صغير كبير)، يجب أن نحدده ونحزّئه (بالمقولة)؛ لكي نفهمه، ونستوعبه، وندركه (بالفهم)، وفي سبيلنا لتحقيق هذا، نستعين بالتخيل والتجسد، فهما وسيلتنا للفهم، والإدراك لما لم نره من الأشياء المادية والمعنوية، فيقوم المتكلم بتحديد مقصده، ويوضحه لسامعه مستعينا بالخيال والتجسد والاستعارة من أشياء أخرى، يكون جسده وإحساسه به غالباً محور استعاراته." (8)

إن الناظر إلى الصناعة الشعرية، سيجدها تتوسل إلى الأسلوب، أو الأسلوبية في أغلب الأحيان؛ لذا فإن الأسلوب يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة، باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيّرها في الخيال...، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب، باعتبار الإعراب والبيان؛ فيرصّها فيه رصًّا؛... بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة، باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة." (9)

لذا؛ نلحظ أن "توظيف الثنائية الضدية في النصوص الشعرية يعكس قدرة الشاعر على الاختيار الواعي لعناصرها، بما يحقق رؤيته التي تصل إلى المتلقي، عن طريق المفاجأة والدهشة الناجمة عن كسر أفق التوقع لديه، ونقله إلى فضاءات النص الدلالية، التي تتجلى فيها رؤية الشاعر وتتجسد خلالها مشاعره".(10)

هل ثنائية الضد تساوي ثنائية الظل؟

ما هو الظل؟ هو الشيء، أو الجزء المعتم الناجم في الاتجاه المعاكس للمصدر الضوئي، عندما يعجز الشعاع الصادر من هذا المصدر عن اختراق الجسم الحي، أو الجامد اختراقًا كليًّا، أو جزئيًّا.

فظل الشيء: الصورة التي تقع على مكانٍ ما لشيء حجب ضوء الشمس عن ذلك المكان. ويكون مستطيلاً غرباً منذ طلوع الشمس، ويأخذ في التناقص شيئاً فشيئاً إلى أن ينمحي في وقت الزوال.(11)

إذا تعددت اتجاهات مساقط الضوء على مجسم ما، تعددت أماكن الظل وخفت، أو أنها تلاشت، أما إذا جاء الضوء من اتجاه واحد تشكل الظل بوضوح، وإذا تحرك من مكان باتجاه دائري حول المجسم، أو من فوقه وأسفل منه، تحرك الظل باتجاه معاكس للمصدر الضوئي، وهذا ما يجعل اختلاف أشكاله وصوره؛ إذا ما تحرك الضوء يمنة، أو يسرة، تحرك الظل باتجاه معاكس، مُشكلاً صورة مكملة لأصل الأشياء؛ فترى الأشياء وظلها معاً، أو كلٍ على حِدَةٍ باختلاف الأصل والظل.

لذا عندما نحاول معرفة معنى اللفظ ودلالته، يتملكنا الإحساس بإخراج كنه اللفظ وجوهره، فيبصر الحاذق من أهل اللغة ما لا يبصره غيره فيه، فيجد في كل لفظ الأصل وظله في ثنائيات ضدية، أو مترادفة، أو متماثلة، أو غيرها.

هل الظل هو الخيال؟ فالظل يعيدك إلى الواقع، أو تشكيله مرة أخرى، أما الخيال؛ فيدخلك إلى الظن والشك في أشكال الأشياء.

فظلال المعنى تستخدم في تمثيل ظلال الألفاظ فتجسدها، للعيان كالأجسام بالنسبة لمصدر معرفي متمثلاً بـ(الخبرة والتجربة) لا نهائي، مثل: (الشمس)، فهو إسقاط متوازٍ، أو نهائي، مثل: (الشمعة)، فهو إسقاط مركزي. فالمعنى هو حيز محدد بمحيط مغلق ناتج عن وجود تقاطع مصدر دلالي عرفاني.

أنواع ظلال المعنى:

ووفقاً لمحاكاة التصورات الذهنية، التي تستقبل ظل المعنى بالنسبة للفظ المأخوذ في الاعتبار, هناك ثلاثة تسميات لظلال المعنى، وهي:

- ظل ذاتيّ المعنى: هذا هو الجزء الخفي غير المعرض للمعرفة.
- ظل تابع المعنى: هو تمثيل لحدود ظل المعنى الذاتي على دلالات الألفاظ المجاورة.
- ظل تابع المعنى، وذاتيّ المعنى: هو تمثيل لحدود ظل المعنى الذاتي على دلالة اللفظ نفسه.
- يمكن تعريف ظلال المعنى بالدلالات التي تسمح، بإنشاء سلسلة من محاكاة التصورات الذهنية، سواء أكان ظل المعنى الذاتي، أو التابع للفظ ما، عندما يثبت مصدر عرفاني.
- تم التأكيد أن محاكاة التصورات الذهنية، يجب أن تؤخذ في الاعتبار من وجهتي نظر؛ فالأولى باعتبارها وسيلة للوصول إلى تحديد النتائج المرجوة بدقة، وهذه هي الطريقة التي كانت تستخدم في مستويات النظام اللغوي (الصوتي، والصرفي، والنحوي).
- أما الثانية، فهي وسيلة إظهار للكيانات الدلالية والمعرفية في محاكاة التصورات الذهنية، ففي هذه الحالة تحديد ظلال المعنى تكون هي ميزة مساعدة، لهذه الوسيلة.

قد تساوي الصورة الفوتوغرافية، أو السينمائية، ألف كلمة، إلا أن الناظر إلى إنشاء تلك الصورة، سيجد أنها قد مرّت بمراحل سواء أكانت مرحلة التفكير الذهني، وتقليب آلاف التصاوير حتى تستقر النفس على صورة واحدة، أو مشهد واحد.

لذا؛ فإن إنشاء تركيب نثري، أو بيت من الشعر، يمر بمرحلة التفكير الذهني، ثم تتم تقليب آلاف الألفاظ والكلمات في سياقات وجمل وعبارات موزونة، أو عادية، مناسبة وغير مناسبة، حتى ينطق بها بما يروق للمتكلم والسامع.

يتضح لنا في هذا البحث أنّ لكل شيء في الكون ظله؛ فإما أن يتطابق حجماً وشكلاً، وإما أن يختلف معه بما يناسب زاوية الضوء الساقط عليه، فصورة الشيء على صفحة الماء ليس هو الظل نفسه؛ وإنما هو انعكاس الضوء منها، وليست المساحة التي يُحجب الضوء عنها، لذا؛ فإننا نشاهد الظل بلا ملامح واضحة، ونشاهد ملامح الانعكاس الضوئي بصورته الواضحة، وتفاصيل الشكل واللون.

فإن لكل كلمة ظل لشكلها، وانعكاس لصورتها، إما أن تكون الكلمة واضحة في تصورات المتكلم والسامع الذهنية عند كليهما، أو عند أحدهما، وإما أن تكون مشوشة غامضة عند أحدهما، أو كليهما.

وبما أن أي فكرة تلج إلى الذهن، تنبع في المقام الأول من خبرة مصادر الحواس وتجربة العقل، لذا؛ فالهدف هو تدريب هذا العقل على التفكير في كيفية عرض فكرة نص معين، والتحقق من ميزاتها الجمالية والإدراكية، وهذا ما نجده في ديوان ولادة متأخرة للشاعر عبدالرحيم جداية.

المصادر والمراجع:

1- أحمد، عطية سليمان: الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية، د.ن، د.ت.

2 – البوعمراني، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة، مكتبة علاء الدين، صفاقس- تونس، 2007 .

3- سيد قطب، في التصوير الفني في القرآن، ط 20، دار الشروق، القاهرة، 2013.

4- عبدالرحيم جداية، ديوان ولادة متأخرة

5 – عبد الرحمن بن محمد بن محمد، ابن خلدون أبو زيد، ولي الدين الحضرمي الإشبيلي (المتوفى: 808هـ)، **المقدمة**. ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت ط2، 1408 هـ - 1988م.

6 – توفيق القرم، الانزياح الأسلوبي في شعر السياب، إصدارات نادي الأحساء الأدبي، الأحساء- السعودية، 2014.

7 – سليمان فياض، معجم الإبصار والمبصرات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

8 – انظر: الشبكة العنكبوتية:

: https://www.alukah.net/literature_language/0/123960/#ixzz5cCcOXHAW

الهوامش:

(1) – انظر: أحمد، عطية سليمان: الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية، د.ن، د.ت. 60.

(2) – انظر: المقولة: هي العملية العقلية التي تقوم على ضم مجموعة من الأشياء المختلفة في صنف يجمعها، لذلك فإن كل شيء متعلق بعالم الإنسان محكوم بالمقولة، فأفكارنا وإدراكنا الحسي وحركتنا وكلامنا، جميعها نشاطات تقوم على المقولة، فكلما قصدنا إلى إنجاز نوع من الحركة، أو قول شيء ما، أو كتابة شيء ما فنحن نستعمل المقولات؛ فالمقولة تؤسس لكل ممارستنا الإدراكية، وتحكم نشاطنا الذهني واللغوي، فلا يمكننا عمل أي شيء في عالمنا الفيزيائي، وفي مجتمعنا، وفي حياتنا الفكرية، دون مقولة، لأن المقولة أمر مركزي في فهم عملنا الإنساني، وهي تتم بصورة آلية، لا واعية، ففي حركتنا في هذا العالم نحن نمقول بصورة آلية الناس، والحيوانات، والأشياء الفيزيائية وغيرها. بل إن نسبة كبيرة من مقولاتنا هي مقولات كيانات مجردة، فنحن نمقول الأحداث،والحركات والمشاعر، وعلاقة القرابة والعلاقات الاجتماعية، والحكومات، والسياسات، وغيرها. (البوعمراني، 2007، ص 14).

(3) – الفَهْمُ: حُسنُ تصوّر المعنى، وجودةُ استعداد الذهن للاستنباط. "إذن فالفهم قيد شخصي يخص إدراك الفرد للأشياء، ولكن المعنى أكبر من الإدراك المحدود للأشخاص، ولذلك لو أخذنا الفهم بمفهوم أوسع سنجعله نتيجة للإدراكات المختلفة للمعنى، ويظل معنى الكلمة (من بعد الفهم الحالي) قادرا على إنتاج فهم آخر، بل مفاهيم جديدة ورؤية إنسانية متجددة لا تقف عند حقائق نهائية ثابتة." انظر: أحمد، عطية سليمان: الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية، 57.

(4) – الخَيَالُ: الشخص، أو الطَّيف، أو ما تشبَّه لك في اليَقظة والمنام من صورة. أو صورة تمثال الشيءِ في المرآة، أو من كل شيء: ما تراه كالظِّلّ. وهي إحدى قوى العَقل التي يُتَخَيَّل بها الأشياءُ. والجمع: أخْيِلَةٌ، وخِيلانٌ.

الخيال عند العرفانيين جوهر المعنى، والتفكير الإنساني، وهو الذي يبنين جزءاً كبيراً من نظامنا التصوري، وبنى المتخيل هي الملك المشترك الذي من خلاله نحاول فهم العالم من حولنا، وإدراكه بطريقة تسمح بالتواصل والتخاطب فيما بيننا، فلا يمكننا فهم بعضنا والتواصل معاً، إلا لأن هناك جزءا مشتركا من الخيال بيننا يسمح لنا بالتفاهم. انظر: أحمد، عطية سليمان: الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية، 60.

(5) – تَجَسُّدُ الصُّورَةِ: تَجَسُّمُهَا، تَمَثُّلُهَا، وتَجَسُّدُ الطَّاقَةِ: تَحَوُّلُهَا إِلَى مَادَّةٍ، وتجسَّدتِ الفكرةُ مُطاوع جسَّدَ: اكتسبت شكلاً، أو قالبًا محسوسًا تجسَّدتِ فيه الحكمة في أرقى صورها، وتَجَسَّدَتِ الصُّورَةُ وَاضِحَةً أَمَامَ عَيْنَيْهِ: تَمَثَّلَتْ كَامِلَةً، تَوَضَّحَتْ, وتَجَسَّدَتِ الفِكْرَةُ فِي ذِهْنِهِ،

وتَجَسُّدُ الصُّورَةِ: تَجَسُّمُهَا، تَمَثُّلُهَا، والتَّجسيد في البلاغة: تحويل الأفكار والمشاعر إلى أشياء مادِّيَّة وأفعال محسوسة، كمخاطبة الطبيعة؛ كأنّها شخص تسمع وتستجيب.

لا وجود للمعنى والخيال بعيدا عن عالمنا المتجسد، فنحن ندرك العالم ونفهم الأشياء من حولنا انطلاقا من حضورنا الجسدى في الزمان والمكان، فمكان الإدراك ومسافة الإدراك، وطريقة الإدراك، وزاوية الإدراك، هي التي تحدد طبيعة فهمنا للشيء المدرك، فكل متكلم هو عند نفسه محور العالم، فذاته ومكانه وزمانه؛ هي المرجعيات العرفانية التى تحدد وجود الأشياء وطريقة كلامه عليها. "(انظر: البوعمراني، 2007، ص 9).

لقد جاء إلى الإنسان شعوره بجسده وتمحوره حوله من:

أ- أنه تعود أن يدرك الأشياء من خلال نظره إليها، فالأشياء التي يراها يدركها، والتي لا يراها يحاول أن يجسدها فى شكل أشياء مادية ليتعامل معها، فالتجسد ضرورة للفهم، وصورة من صور التخيل.

ب – جسد الإنسان: هو محور العالم لأنه أقرب شيء إليه، يصاحبه ليل نهار، فيراه باستمرار، ولهذا فهو يقيس عليه معارفه، وهومحط تجاربه، وهو مرجعه الدائم للفهم. انظر: أحمد، عطية سليمان: الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية، 60.

(6) – البوعمراني، دراسات نظرية وتطبيقية فى علم الدلالة، مكتبة علاء الدين، صفاقس- تونس، 2007، ص 9.

(7) – انظر: سيد قطب، في التصوير الفني في القرآن، ط 20، دار الشروق، القاهرة، 2013، ص 36.

(8) – انظر: أحمد، عطية سليمان: الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية، 60.

(9) – انظر: عبد الرحمن بن محمد بن محمد، ابن خلدون أبو زيد، ولي الدين الحضرمي الإشبيلي (المتوفى: 808هـ)، المقدمة. ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تحقيق:خليل شحادة، دار الفكر، بيروت ط2، 1408 هـ - 1988م، ص 786.

(10) – انظر: توفيق القرم، الانزياح الأسلوبي في شعر السياب، إصدارات نادي الأحساء الأدبي، الأحساء- السعودية، 2014، ص 150.

(11) – سليمان فياض، معجم الإبصار والمبصرات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص 159.

الأدب العالمي: المفهوم والنشأة وإشكاليّة التسمية

World Literature : the Concept and the Origin

د. بوخالفة إبراهيم المركز الجامعي مرسلي عبد الله بتيبازة

ملخص باللغة العربية

الأدب العالمي هو مقولة نقديّة حديثة، سليلة القرن التاسع عشر، انطلقت من ألمانيا على لسان جوته، الذي دعا إلى إعادة الاعتبار لآداب القارات المنسيّة، كما دعا إلى إقرار مبدأ الاختلاف الثقافي، وتقييم فكر الآخر بعيون الآخر، وليس انطلاقا من منظورنا الثقافي. وما لبث الغرب أن تلقّف هذه الدعوة وانحرف بها باتّجاه خياراته الإيديولوجيّة التي يعزّزها تفوق حضاري لا يقبل التفاوض. ومن هنا سنتبين أن مقولة "الأدب العالمي" هي من المفاهيم التي شكلها الغرب لاحتواء كل الآداب القوميّة الأوروبية وغير الأوروبية ضمن فضاء أدبي واحد بزعامة فرنسا، التي كانت تمثل العاصمة العالميّة للآداب والفنون.

الكلمات المفاتيح: الأدب العالمي؛ العالميّة؛ المركزيّة الغربية؛ إيديولوجيا؛ الكلاسيكيّة؛ الرومنسيّة.

World Literature is a modern critical concept that was initiated by Germany in Goethe, which called for the restoration of the ethics of the forgotten continents. It also called for the adoption of the principle of cultural difference and the evaluation of the other's thinking in the eyes of the other, not from our cultural perspective. The West soon seized on this invitation and deviated from it in the direction of its ideological choices, which are reinforced by a civilized superiority that can not be negotiated. The term « world literature » is one of the concepts that the West has created to contain all European and non-European nationalistic literature within a literary space led by France, which represented the world capital of literature and the arts.

Cley words :**W**orld literature, Global, western central, Ideology, Classic, Romance.

مقدمة:

فكرة العالميّة:

ليستْ فكرة العالميّة حديثة النّشأة، لا في التسمية ولا في المفهوم. إنّها مقولة قديمة قدم الحضارات والثقافات. لقد اقترنت بكل العصور الأدبيّة، ولازمت كلّ الثقافات الدينيّة والدّنيويّة. وللعالميّة وجهان، أحدهما فكري إيديولوجي، وثانيهما جمالي. غير أنّ مفهوم العالميّة لم يعرف استقرارا ولا وحدة في التصور منذ أن انبثق إلى الوجود. فإذا ما تحدثنا عن هذا المفهوم مقترنا بالأدب، فإننا سنجد مفارقات لا تجد تفسيرها إلاّ في الطّبيعة البشريّة التي لم تعرف استقرارا ولا ثباتا على شاكلة واحدة.

لعلّ أكثر الأنشطة العقليّة والروحية تعلّقا بعصرها هي الأدب بكل تجلياته وممارساته الشفهيّة والمكتوبة على حدّ سواء. وهو من هذه الناحية سرد جمالي حول تاريخ الأمم وحيواتها، يوثّق مراحل تطورها وعثراتها وانكساراتها ونهضاتها، وبقدر ما يكون هذا الأدب متفاعلا مع محيطه ومنفعلا به، بقدر ما يرتقي إلى مراتب الإنسانيّة العليا. ورغم الاستقلاليّة النسبيّة التي تتمتع بها الظاهرة الأدبية عن الظاهرة الاقتصاديّة، فالصدق الفني والجمالي هو لازمة من لوازم الإقرار الأدبي. يمكننا أن ننتج أدبا عالميا من الناحية الجماليّة والفلسفيّة في ظلّ وضع حضاري متدنّ. ومع ذلك فقد ظلّت سمة العالميّة رهينة معايير خارج-أدبيّة في كثير من الحالات.

لقد مرّ مصطلح العالمية بمحطّات عديدة بدءا من لحظة تشكّله وإلى غاية اليوم. من المناسب إذا المرور عبر أهمّ هذه المحطّات، لمعاينة مراحل التطور والتمدّد التي عرفها المصطلح عبر تاريخه الطويل. ومن أهم أشكال الدعوة إلى العالمية تنبثق الرومنسيّة باعتبارها تجسيدا لمقولة العالميّة التي تتخطى الحدود القوميّة للآداب باتّجاه أفق إنساني.

دعا الاتّجاه الرومنسي في الغرب في عصور النهضة المتأخرة إلى فكرة العالميّة، وسعى إلى نشرها في الثقافات الإنسانيّة كلها. ومن أقطاب هذه الدعوة شيلي وبايرن ووردز وورث وكيتس. نذكر أيضا الشاعر العربي جبران خليل جبران، خصوصا من خلال مؤلفه الموسوم ب"النبي"، والذي كتبه باللغة الانجليزيّة ودعا فيه إلى خلاص الإنسانية من خلال فضيلة التسامح والمحبّة وتخطي عتبات القوميّة البغيضة والتحيزات العرقية والثقافيّة(1). كما دعا الاتجاه الواقعي الاشتراكي إلى فكرة العالميّة من خلال العدالة في توزيع خيرات الأرض واحترام إنسانيّة الإنسان. من أقطاب الواقعيّة الاشتراكية يخطر بالبال الروائيون الروس تولستوي (السلام والحرب)، وغوركي (الأم)، وتشيخوف (الدون الهادئ).

سنة 1827، وفي مدينة فايمار الألمانيّة، وخلال حديث مع صديقه إيكرمان، جاء جوتهْ مؤلِّف كتاب "فاوستْ" بمصطلح الأدب العالمي. وسنة 1847، سيعود ماركس وانجلز في كتابهما "البيان الشيوعي" إلى هذا المصطلح في انتظار الأمريكي ريتشارد غرين الذي سيأخذ به مرّة ثالثة في شيكاغو عام 1911. أمّا الألماني شْلوسر فقد استعمل المصطلح سنة 1773.

مفهوم الأدب العالمي:

ولّد مفهوم "الأدب العالمي" في العشريّات الأخيرة من القرن العشرين جدالات حادّة في بقاع عديدة من العالم. فهل يعني هذا المصطلح الجذّاب وجودا حقيقيا وفعليّا يتعيّن تحديد ملامحه وهويته، أم أنه وجود متخيّلٌ وفكرة مثاليّة تسعى نحو التجسّد، دون جدوى بفعل المركزيّة الغربيّة المشككة؟ هل يعني الأدب العالمي تراثا جماليّا يحمل بصمات الآداب القوميّة المختلفة؟ أم أنه لا يعدو أن يكون أدب الأمم المتطورة والتي تهيمن على النصف الأكبر من الكرة الأرضيّة، كما أنها تتحكم في الشرعيّة الأدبيّة وفقا لحاجاتها الروحيّة والإيديولوجيّة؟ وقبل ذلك ما هي آليّات تشكّل ما يُسمّى أدبا عالميّا؟

من أهمّ صنّاع الأدب العالمي في كلّ العصور الوسطاء القوميّون والمفكّرون الكوسموبوليتيّون والنقّاد المتمرّسون. إنّ هؤلاء جميعا يعبّرون عن روح كونيّة عابرة للحدود. إنهم مؤشر عظيم للقدرة الأدبية التي ترتقي بالنصوص إلى أعلى مراتب الجماليّة. إنهم يؤدّون دور الصيارفة(2)، حيثُ أنهم ينقلون النصوص من حيّز إلى آخر ويحدّدون قيمتها الأدبيّة؛ "وقد وصف فاليري لاربو –وهو أحد المواطنين العالميين والمترجمين العظام–مثقفي العالم كله كأعضاء مجتمع غير مرئي وكمشرّعين ل<<جمهورية الآداب>>، ويقول في هذا السياق: "توجد طبقة أرستقراطيّة مفتوحة على الجميع، لم تكن في أيّ زمن كبيرة العدد وهي أرستقراطيّة غير مرئيّة ومبعثرة مجرّدة من أيّ علامات خارجيّة ومن أيّ وجود رسمي معترف به، لا تحمل شهادات علمية أو شهادات خبرة، ولكنها ألمع من أيّ أرستقراطيّة أخرى"(3). إنها تتمتع بسلطة عظيمة تمكنها من توجيه العالم وتحديد ملامع المستقبل. إن سلطة هؤلاء الوسطاء ذات طبيعة أدبيّة، فلا تقاس إلاّ بقياساته. إنها بفضل قدرتها على توجيه الرأي العام وصناعته تؤسّس صرح الأدب العالمي خارج الحدود الإيديولوجيّة والإقليميّة للقوميات والأمم.

إن مجتمع الوسطاء والمثقفين يشكّلُ انتلجنسيا دوليّة لا يمكن تبديد وحدتها، وهي تتواصل من خلال لغة نوعيّة لا يدرك رموزها إلاّ هم. إن هذه الانتلجنسيا تمثّل في كلّ دولة أكثر الموجودات اتّساما بالقوميّة والدّوليّة في نفس الوقت؛ تتمثّلُ واجهتها القوميّة في الثقافة التي صهرتْ الأمّة وشكّلتها روحيّا وسياسيّا، بينما تتمثّل واجهتها الدّوليّة في أنه لا يوجدُ لها نظير إلاّ بين صفوة الأمم الأخرى. ولذلك نرى أنّ الأحكام النقديّة حول ظاهرة أدبية معيّنة تتقارب وأحيانا تتطابقُ بين مثقفي هذه الفئات العالمة في دول متعدّدة لأنّهم يستندون إلى معايير جماليّة واحدة. "إنهم يشكلون مجتمعا يجهل التقسيمات السياسيّة واللغويّة والقوميّة. فهم يلتزمون بقانون الاستقلال الأدبي الذي تمّ وضعه لمناهضة التقسيمات السياسيّة واللغوية (4) رغم وجود الحدود. إن هؤلاء النقاد العالميون يقومون بتصنيف النصوص وإقرارها وفقا لمبدأ وحدة الأدب غير القابلة للتقسيم ووفقا للشرعيّة الأدبيّة المستقلة عن كل التحيّزات الإيديولوجيّة. ومن هنا تنبثق الأهميّة القصوى لدور النقد العالم والموضوعي في خلق القيمة الأدبيّة.

الترجمة باعتبارها سبيلا للعالميّة:

إنّ التّعدّد اللّغوي الذي نعيشه اليوم مرفودا بنزعات قوميّة محمومة وخلافات إيديولوجيّة تضربُ بجذورها في عمق البنيات النفسيّة واللاّشعوريّة للبشر، إن كل ذلك يحتّم وجود قنوات للتّواصل من شأنها أن تخفّف حدّة التوتّر بين الشّعوب وتذيب طبقات الجليد السميكة التي تسمّم العلاقات الدوليّة وتشيعُ الكليشيهات والصور التمثيليّة المزيّفة عن الآخر. إن أكثر الفئات الاجتماعية استجابة لهذه الحاجة الإنسانيّة هي فئة المثقفين الكوسموبوليتيين الذين يحتوون العالم من خلال لغاته المتنوّعة. فالترجمة بالنسبة لهؤلاء هي قارب النجاة الذي يجنّب البشريّة صراعات عنيفة وخلافات عميقة نتيجة جهلها لبعضها البعض. إن الذي نحن في حاجة إليه هو أن تتواصل الشعوب فيما بينها وتزيح الغشاوة عن الأعين، وهذا لن يتأتّى إلاّ إذا اطّلعنا على ما يفكّر فيه الآخر من خلال نصوصه الثقافيّة وإنتاجاته الأدبيّة.

يعمل المترجمون على نقل النصوص من لغة محليّة إلى لغة أجنبيّة؛ والترجمة من هذه الناحية هي فعل قراءة وتفسير وإعادة كتابة لنصوص الثقافة الأجنبيّة (5) إنها إذا فعل تواصل بين شعوب متعدّدة تنطق بلغات مختلفة. إنها إنصات لما يقوله الآخر عن نفسه وعن تجاربه ورؤيته للعالم، وعن نجاحاته وعثراته عبر تاريخه الطويل. إنّنا نسترق السمع من وراء الجدران ونحن نقرأ نصّا مترجما ونفهم طرائق تفكير مختلفة ونؤول ونصنّفُ ونحاور؛ إننا نثري رصيدنا المعرفي والجمالي ونصحّح رؤيتنا للعالم وندرك نسبيّة قيمنا وحاجتنا لما يكمّلنا من خلال الانخراط في عمليّة تواصل ترجمي يستشرف لغة كونيّة وعالما أدبيا ينطق بكل اللغات. "إنّ الترجمة تبلبل كلّ تمركز على الذّات لأنّها هي التي تجعلنا نتشابك مع قضايا الأمم الأخرى ونلتقي بإرثها الثقافي والعلمي (6)

إن الترجمة هي نوع من الاحترام للنصّ الآخر رغم المحاذير العلميّة التي تحيط بها. إنّها وإن كانت عمليّة متعذّرة كما يجمع كبار المترجمين إلاّ أنها تقوم بدور الوساطة الإيجابيّة بين ثقافتين. "على المستوى النفسي فإن المترجم متعدد الاتجاهات ويريد اقتحام الجانبين، إجبار لغته على التشبّع بالغرابة، وإجبار اللغة الأخرى على النزوح إلى لغته الأمّ" (7). وهكذا يقود المترجم الثقافات العالميّة إلى أرضيّة مشتركة صالحة للتحاور والمثاقفة الإيجابية، مع احترام حقّ الآخر في الاختلاف. إن العالمية لا تعني التخلي عن الأصالة ولا الذّوبان في الآخر. الترجمة هي الجسر الحقيقي للعبور إلى منطقة الآخر والانفتاح على هويّات ثقافيّة مختلفة، ذلك أنّه ما من شيء يقتل الثقافة كالعزلة والتمركز حول الذّات بدعوى حماية الهويّة المتخيّلة.

يحلم كبار المترجمين بإنشاء مكتبة كونيّة من خلال عملية الترجمة، إذ لم يعد من شيء يستعصي على مشروعهم العالمي. لقد انمحت كل المعيقات والإكراهات الناتجة عن الإحراجات الثقافيّة والحدود العرقية. إن هذا الجهد الترجمي ينسينا افتقارنا للغة كونية توحد كل شعوب اليابسة وتهيء لنظام أدبي واحد ورؤية للعالم من زاوية واحدة. الترجمة "خدمة لسيدين الأجنبي في غربته والقارئ في رغبته في التملك" (8)؛ لسوف يكفّ الأجنبي عن كونه أجنبيا بمجرد أن يُقرأ في غير لغته. يتحول النص المترجم إلى الثقافة المستقبلة، فتجرّده من غرابته وتحوّله إلى متاع مألوف ينسجم مع نظامها الثقافي ومعاييرها الجمالية

والأخلاقيّة. تتحول الترجمة إلى عمليّة مصادرة لنصوص الآخر ولجزء من إرثه الثقافي والروحي. وهكذا تتحوّلُ الترجمة إلى رابطة عالميّة للثقافات بمختلف توجّهاتها. إنها الخطوة العمليّة والحاسمة لإنشاء أدب عالمي يُقرَأُ بكلّ اللغات.

إشكاليّة التسمية وتعدد المفاهيم:

تعبّرُ "صيغة الأدب العالمي" كما يحلو تداولها في المركز "على التراث الكبير الذي خلّفه الكلاسيكيون من أمثال

هوميروس ودانتي وسرفانتيس وشكسبير وجوته، حيثُ انتشر صداهم في أصقاع العالم، ويستمرّ في أمد طويل، وقد أصبح إطلاق هذا الاسم مرادفا للأعمال الكبرى"(9). إنّ النقّاد والمفكرين الغربيين الذين يرجحون هذا التعريف ويستريحون له إنما يحصرون دلالته في مبدأ الرواج والشهرة التي حظي بها كبار الكتّاب الغربيين قدماء ومحدثين. فنحن نرى أن الكتاب الذين ورد ذكرهم كلهم غربيون. ويوحي تسلسلهم بفكرة الخطيّة التاريخيّة التي تتوسل النقاء العرقي والثقافي والبراءة من كل هجنة بسبب اختلاط الأنسال. تلك الخطية يراد لها أن تصل حاضر الغرب بماضيه العريق وأمجاده الخالدة. لا ينكر الكوسموبوليتيون الفرنسيون ضرورة الانفتاح على الخارج، ولكنّ مرجعيتهم تبقى مشدودة إلى الأسلاف الإغريق فيما يشبه القداسة التي تحظى بها النصوص الدينيّة. فهم عندما يكونون بحاجة إلى نموذج يفضّلون العودة إلى الإغريق القدماء "في الأعمال التي تقدّم أجمل ما في الإنسان لتجاوز هذا الحماس الروحي الذي يتطلع إليه أدب عالمي يُعتبَر النموذج الإغريقي النموذج الوحيد المناسب له"(10). وتبقى المرجعية التاريخيّة للأسلاف الخزان الروحي للمركزيّة الغربيّة والصّوت الأجش الحريص أشدّ الحرص على وحدة الإيقاع بين كل مقاطع السمفونيّة الغربية خلال كل مراحل تشكّلها عبر تاريخها المديد.

إن التمركز حول الذّات والرغبة في تهميش الآخر تتخفّى وراء هذا التعريف الإقصائي، وكأن العالم مختَزَلٌ في الغرب وأن الأمم الأخرى لم تبلغ من النضج ما يؤهلها للدخول في التاريخ. ما يُلاحظ على هذا التعريف أيضا أنه ناقص في بعده الزمني. "فالقاعدة هي أنّ اكتساب الشهرة يستغرق زمنا. والأدب العالمي يتعامل عادة مع الأدب الذي نال إجماعا على عظمته بفضل اختبار الزمن. ولذلك يكون الأدب المعاصر أقلّ نصيبا في نطاق الأدب العالمي"(11). جديرٌ بالملاحظة أن شكسبير لم يقرأ في زمنه ولم يُفهم ولم يحظ بالشهرة والعالميّة التي يتمتع بها حاليّا إلا بعد وفاته بحوالي قرن من الزمن. لم تظهر الاهتمامات الأولى بسيرة شكسبير إلا بعد نصف قرن من الزمان، ولم ينهض أيّ ناقد أو باحث من أصدقائه أو مقربيه إلى دراسة أدبه المسرحي، رغم أنه الابن البار للنهضة الأوروبيّة، هذا المفكّر الأنواري الذي عالج دور الفرد وموقعه في الكون ودوره في الحياة، فانعكس كل ذلك في مسرحياته. وإنّ خلوده يكمن في القيم الإنسانيّة التي يعالجها

كما أن رباعيات الخيام التي نحسبها من الأدب العالمي، لم تنل حظها من الشهرة عندما تُرجِمت إلى اللغة الانجليزيّة، لأول مرة على يد توماس هايد أستاذ اللغة العربية والعبرية في جامعة أوكسفورد سنة 1700م، ولم ينتبه إليها القارئ الغربي

إلا بعد مدة ليست بالقصيرة، عندما ترجمها الشاعر الأمريكي فيتزجيرالد في أواخر القرن التاسع عشر. بعد ذلك انتشرت الرباعيات في كامل أوروبا وأثارت إعجابا شديدا على غرار ما حظيتْ به حكايات "ألف ليلة وليلة."

إن الأعمال الأدبيّة الكبرى حديثة الصّدور، والتي يتمتّع كتّابها بفكر ثاقب وحسّ إنسانيّ عال ووعي جمالي راق لن تدخل ضمن الأدب العالمي قبل أن تمرّ على مصفاة الزمن، بغضّ النظر عن كونها تنتمي إلى حضارة متفوقة أو متخلّفة، فالزّمن هو الكفيل بالحكم على عظمتها ومدى تأثيرها في الحركة الأدبيّة العالميّة. ومن هذه الناحية فإنّ التعريف الوارد أعلاه يبدو ناقصا ومتحيّزا .

يجادل المقارن العربي غنيمي هلال إنّ الأدب العالمي هو الذي اخترق حدوده اللغويّة والقوميّة ونُقِل إلى لغات عالميّة أخرى لما يتمتّع به من أدبيّة عالية الجودة. ولذلك فإنه سيقرأ بكثافة وتنتشر أعماله وتُتَلقّى بإقبال شديد. إن معايير العالميّة هي سعة الانتشار وكثافة المقروئيّة وإيجابية التلقي. بيد أنّ الأعمال الأدبيّة الكبرى التي تُنقلُ إلى لغات أجنبية تخضعُ في غالب الأحيان إلى معايير غير أدبيّة. فآداب الهامش أو ما يُطلقُ عليه آداب القارات المنسيّة لا يمكنه أن يظفر بالعالميّة، ويُنْقَلَ إلى لغات المركز الأوروبي أو الأمريكي إلا إذا خضع إلى معايير الكتابة، هناك وتفاعل مع قيم الحداثة الغربيّة وأنماط الفكر الغربي بكل إكراهاته الإيديولوجيّة ومحاذيره السياسيّة. من ناحية أخرى، يسري الاعتقاد أن آداب الهامش تفقد الكثير من وهجها الفكري والأخلاقي ودفئها المحلّي وروحيّتها ما أن تُنقل إلى لغة أجنبية. يفقد الآخر آخريته وحقه في الاختلاف بمجرد الرغبة في التماهي مع اللغات المهيمنة، التي ينقل إليها تجاربه النصية بغية الحيازة على الإقرار الأدبي.

وإن المنظمة العالميّة للفرونكفونيّة إنما أُنشئت من أجل المحافظة على تميز اللغة الفرنسية وعلى سعة انتشارها خارج حدود فرنسا. وباعتبارها لغة عالميّة تضمّ الدول الناطقة باللغة الفرنسيّة جزئيّا أو كليّا، فهي منتجة لثقافة عالمية. ونعتقد أن الكاتب الفرونكفوني أمين معلوف ما كانت رواياته لتحظى بالنشر والرواج لو لم تُكتب بلغة العاصمة العالميّة للآداب، ولو لم تتفاعل إيجابيّا مع الوجود اليهودي في فلسطين، باسم التسامح الديني والروح الكونيّة والقيم التي يدعو إليها الغرب كالحريات الفردية والمساواة بين الجنسين والديمقراطية والعَلَمانيّة والعولمة. بيد أن تلك القيم ذات النزوع الكوني، والموروثة عن عصر الأنوار، تحمل بذور فنائها في ذاتها. فقد كان كوندرسيه يحلم بقيام دولة عالميّة تهيمن عليها ثقافة كونيّة بزعامة الغرب، ويعتقد بأن تدخل أوروبا المستنيرة يساعد على تحقيق ذلك الهدف(12). إن هذا التسويغ الأخلاقي تسبب في تدمير مشروع الحداثة سليل عصر الأنوار، ودفع إلى حروب ماحقة على شعوب الهامش.

ونفس الشيء يُقال عن آداب المركز التي تحظى بصفة العالميّة فقط لكونها صادرة عن حضارة مهيمنة. "فالعالميّة ليست صفة تُلصقُ بالأعمال بقدر ما هي ملازمة لها. وللأسف فإنّ بيشوا لا يُخفي كون هذه الملازمة لصيقة بظواهر خارج— أدبيّة، إذْ نجدها في دعم الحضارة المهيمنة"(13)، هي حضارة الغرب. يقتضي مصطلح "الأدب العالمي" دراسة أدب القارّات الخمس كلها دون استثناء. فكل أدب له إسهاماته في رسم المشهد العالمي وموقع الإنسان فيه دون تمييز إثني أو إيديولوجي

أو عرقي؛ كل أدب يحمل صوت القوميّة التي أنتجته ويتنفس المناخ الحضاري الذي تخلّق فيه، ويكابد هموم المجتمع التي احتضنه، دون أن يكون النقيض المطلق لصوت الآخر. إن كل أدب قوميّ يستعرض وجها من أوجه التجربة الإنسانيّة ولن يكتمل المشهد إلا بانصهار كل الآداب العالميّة في وحدة شاملة، وإنّ الجهل بأدب قومية معينة أو تجاهله هو تغييب لجانب من جوانب النفس الإنسانيّة. (14 لقد صدرت هذه الدعوة إلى الانفتاح على الآداب الإنسانيّة في العصر الذّهبي للمركزيّة الغربيّة، حيثُ كانت أوروبا تهيمن على فضاءات شاسعة خارج حدودها. لقد كان عصر المستعمرات دون هوادة، وعصر هيمنة الثقافات الأوروبية على غير الأوروبيّة. لقد ضمنت أوروبا تفوقها الساحق على جميع القارات، وكان اعتقادها بأفضلية آدابها يتماشى مع منحاها الإيديولوجي. وقد ساعدها على ذلك انبثاق علوم إنسانيّة تعزّز مواقعها المتقدّمة؛ لقد كان علم الإناسة سليل حركة الاستعمار، وقد أنْشئ لتعضيدها ولتبريرها. ونفس الشيء يقال عن حركة الاستشراق التي استفحل أمرها في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. في تلك الأثناء علا صوت الرحّالة الغربيين الذين انتشروا في العالم العربي وفي آسيا بشكل عام، وكانوا يعزّزون من عقيدة التمركز حول الغرب، وكانوا يسيئون تمثيل الشعوب غير الأوروبية، ويحقّرون من شأن آدابها. فالعرق الدوني ينتج ثقافة دونيّة على حدّ قول غوبينو.

كان المفكر الألماني الحديث يدعو بإلحاح لدراسة كل الآداب العالميّة دون النظر إلى هويّتها القوميّة أو اللغويّة. وقد دعا القرّاء الألمان قائلا: "لكن إذا لم نرْنُ نحن الألمان بأبصارنا إلى ما وراء محيطنا الحالي، فإنّنا سنقع بسهولة ضمن الزهو المتعجرف؛ أحبّ أيضا أن أستخبر عن الأمم الأجنبيّة وأنصح كل شخص أن يفعل مثل ذلك من جهته. إنّ كلمة "أدب قومي" لا تعني شيئا كثيرا اليوم. إنّنا نسير نحو عصر الأدب العالمي، ويجب على كل شخص أن يسهم في تسريع قدوم هذا العصر"

لا يوجد أدب عالمي ذو نزوع إنساني —وهو الهدف الذي تسعى إليه الأنوار–"يقوم على استبعاد الاسهامات المنسية جهلا أو تجاهلا لأن هذه النهضات المتأخرة تمنحنا في كل لحظة تاريخيّة مزيدا من الاكتشاف لهذا الإنساني الذي لا يفترض إبعاد الآخر بقدر ما يبحثُ عن إشراكه"(15 إنّ مجاهيل النفس الإنسانيّة وعبقريّة العقل البشري معين لا ينضب من الأفكار والأحاسيس والمشاعر التي تتجدد مع كل ذات مفكرة ومبدعة، ومن منظورات متعددّة، وانتماءات شتى، وعصور متعاقبة. لأجل ذلك فإن أي تجاهل لأي أدب من أدب الهامش هو إسقاط لحلقة من حلقات عالميّة الأدب.

نعتقد أن أقصى ما يمكن أن يطمح إليه الأدب العالمي هو سبر أغوار النفس الإنسانيّة والإحاطة بكل تضاريسها ومجاهيلها سعيا وراء معرفة أعمق للإنسان ذلك الكائن المجهول رغم كل الثورات المنجزة لحدّ الآن ورغم إخضاع الطبيعة وتطويعها لإرادة البشر، رغم المعارف الضخمة والفلسفات الهائلة التي راكمها العقل الحديث، رغم كل ذلك فإنّ قطاعات هائلة من النفس البشريّة لا تزال معتمة ولا يزال البشر يشقون ويكابدون مرارة حماقاتهم وإخفاقاتهم في تحقيق التوافق والانسجام بين المثال المعلن والواقع. إن سبب ذلك يعود بالدّرجة الأولى إلى رغبة دفينة ومتأصّلة في الذّات الغربيّة للهيمنة على آخرها لشعورها المكين بتفوقها الانطولوجي. كما يعود إلى خيبات الحداثة وتناقضات مشروع التنوير الغربي. فالعرب

وفق جب لم ينتجوا أساطير ولا فنون وليستْ لديهم حضارة. إنّهم تركيبة دونية للذّات الإنسانيّة(16). وإنّ رفّا واحدا من مكتبة أوروبيّة أفضل مما أنتجه العرب في كل تاريخهم. أصبح الغرب يمارس امبرياليّة ثقافية لا يخطئها الإدراك. فهو يعزل ويهمش ويقصي وفق أهوائه ومصالحه غير المعلنة. لقد قام الغرب طيلة تاريخه الكولونيالي "بتقسيم العالم إلى مناطق بينها تمايز حقيقي أو وهمي. وكان التمايز المطلق بين الشرق والغرب (17) . فالشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا أبدا.

في القرن التاسع عشر جاء البيان الشيوعي لكارل ماركس بمعنى جديد لمفهوم الأدب والقيم الأدبيّة. فالإيديولوجيا الماركسيّة كما هو معلومٌ مهووسة بالتفسير المادي للتاريخ، وترجع كل الظواهر المجتمعية والاجتماعيّة إلى معامل الإنتاج المادّي. وبما أن الثقافة هي انعكاسٌ مشروط للبنية التحتيّة التي تولد فيها الإبداعات، فإنها (أي الثقافة) لا تعدو أن تكون منتجا فكريا يخضع لمعايير السوق العالميّة للثقافة. "فما يصحّ على الإنتاج المادّي يصحّ أيضا على منتوجات الفكر التي غدتْ الأعمال الروحيّة لشتّى الأمم ملكا مشتركا، فصارت التحديدات والخصوصيّات المحليّة مستحيلة أكثر فأكثر، وأدّت الآداب الوطنيّة والمحليّة الكثيرة إلى ولادة أدب عالمي"(18). وقد انسجم هذا المنظور الأممي للأدب العالمي مع توجّهات الرومنسيّة من منظور جوته، التي تؤمن "بسمفونيّة شاملة حيثُ لا يمكن لفرادة العمل أنْ تُغيّبَ الكلّ عن ناظرنا"(19) هذا الفضاء متعدد الهويات اللغوية والأدبيّة يتوافق مع صعود الحركات القوميّة وتصدير فكرة الأمّة الأثيرة لدى الفرنسيين. لقد جيء به لمعارضة شموليّة الأدب واللغة الفرنسيّة باعتبارها لغة الحضارة الكونيّة، ذلك الحلم المنبثق عصر التنوير.

المركزيّة الغربيّة ومقولة العالميّة:

المركزيّة الغربية هي اعتقاد الغرب أن العرق الهندو–أوروبي هو أرقى الأعراق البشريّة على الإطلاق، وأن ما دون ذلك هي أعراق متخلّفة تخلّفا جبليّا، لا يمكن تجاوزه عن طريق التربية والتعلم. ولقد أُسْتُمِدّتْ هذه العقيدة من نظرية التفاوت العرقي التي دلّتْ عليها أبحاث دو ساسي وأرنست رينان الفيلولوجيّة، وهي العقيدة التي ترتّبتْ عنها كل النظريّات العنصريّة التي هيّأت لحركة الاستعمار الغربي. وقد أفضت نظريّة التفاوت العرقي إلى الربط بين العرق والثقافة. فالأعراق العليا تنتج ثقافة عليا والأعراق الدنيا تنتج ثقافة سفلى.

توجد عوامل تاريخيّة عديدة ساعدتْ على نشأة عقيدة التفوق الغربي على الآخرين. أولى هذه العوامل هي واقعة استرجاع الأندلس من أيدي المسلمين من قبل القشتاليين، في زمن بلغ فيه التعصّب للمسيحيّة أشدّه. وتلا ذلك اكتشاف القارّة الجديدة واحتلالها من قبل الأوروبيين، وإبادة سكّانها الأصليين. وكان للإسبان الحظّ الأكبر في عمليّات الإبادة الجماعيّة تلك، لهؤلاء الأصلانيين. من بين عوامل اعتقاد الغرب بتفوقه على الآخرين نذكر إلى جانب ما سبق الثورة الصناعية والثورة العلميّة وما تلا ذلك من نهضات تاريخيّة لا تزال وتيرتها تتسارع إلى يومنا هذا. إضافة إلى كل ذلك فقد تمكّن الغرب من احتلال ما يناهز خمس وثمانين بالمائة من مساحة اليابسة مع مطلع القرن العشرين. لقد غدا طبيعيّا أن يعتقد الغرب أنه العرق الأسمى الذي يقترن ذكره بكل الفضائل وأن ما أبدعه من فلسفات وآداب هي أرقى ما يمكن أن يبدعه الإنسان.

وهكذا اقترن ذكر عالميّة الأدب بالغرب، واقتصر عليها. إن العقل الغربي الذي سيطر على الطبيعة كما سيطر على الشعوب غير الأوروبية سينفرد بالتنظير وصناعة المفاهيم والمقولات وإشاعتها على أنها حقائق كونيّة لا تقبل النقض.

لقد شاع مصطلح الأدب العالمي وأضحى مُعبِّرا عن طموح كونيّ لكسر الحدود القومية والإكراهات الإيديولوجيّة للثقافات المختلفة؛ بيد أنّ هذا الطّموح اصطدم بظاهرة المركزيّة الغربيّة التي حوّلتْ مساره وجعلته مشروعا غربيّا أُحادي الهويّة، يهدف إلى السيطرة والإلحاق. لقد أُخْتُزل الأدب العالمي إلى "الأدب الغربي". وقد بدا ذلك لا هوادة فيه، نظرا لما تمتّعتْ به الثقافة الغربيّة من قوّة وهيمنة، تبعا لهيمنة الدول الأوروبية على الصّعيد الاقتصادي والسياسي والعسكري، بدءا من القرن 18. وبالنّظر إلى العلاقة الجدليّة بين المعرفة والسّلطة فإنّ انزياح مفهوم الأدب العالمي عن مساره الكوني يبدو مشروعا يحظى بمبرّرات تاريخيّة يصعبُ دحضها.

لا تختلف دلالة "الأدب العالمي" عن مدلول "الثقافة العالميّة" التي تنتجها قوى اقتصاديّة وسياسيّة عالميّة، بعيدا عن أمم تجتهدُ في إنتاج ما يُمكن إنتاجه من الأدب الروائي والفنّ السينمائي والموسيقى، مُصرِّحة دائما بثقافة مُهيمِنة وثقافات مُهيْمَنٌ عليها.

في دراسة كتبها باليبار وبيار ماشريه في سبعينات القرن الماضي عنوانها "الأدب كتشكيلة إيديولوجيّة"، ذهب المؤلّفان إلى فكرة مثيرة للجدل ترى أنّ الأدب لم يصبح أدبا إلاّ مع مجيء المجتمع البورجوازي. ذلك أنّ الأدب هو ظاهرة اجتماعيّة ثقافيّة تُنْتِجها أجهزة الدّولة وتؤمّن توزيعها مجتمعيّا، بعيدا عن منظور ساذج يختصر الأدب في جملة من الروايات والقصص والأشعار، ويُنظَرُ إليها على أنّها "إبداعات مفردة" مستقلّة عن إنتاجها واستهلاكها المجتمعيين. قرأ المؤلّفان الأدب في البنية الثقافية الاجتماعية التي لا تنفصل عن بنى أخرى، وقارباها في علاقتها بتكوين مجتمع وطني موحّد. ارتبط الأدب العالمي بالقوى الحديثة التي غزت العالم ووحّدته طوعا وكرها، ولِفترة معيّنة. وقد انعكس ذلك في الأدب الروائي من خلال أعمال شهيرة. من ذلك مثلا ما كتبه فورستير: <<الطريق إلى الهند>> و<<قلب الظلام>> لجوزيف كونراد. وكتب فلوبير رحلاته إلى مصر. إنّ الرواية الكولونيالية هي محاولة لتحويل الكرة الأرضيّة إلى مركز مهيمن وهوامش تابعة وملحَقة. ذلك هو التجسيد السياسي للأدب العالمي من منظور غربي كولونيالي.

كتب المفكّر الفرنسي ديفد جيروم مقالا بعنوان "أطياف غوته" حلّل فيه دلالة الأدب العالمي، مُواجِها التّفاؤل الظّاهري بإيضاحات كثيرة. فقد أراد غوته بمصطلحه السّعيد والمتفائل أن << ينقد الأدب القومي >> الضيّق، وأنْ يستعيض عن مفردات "الأمّة" و"الشّعب"، و"اللّغة القوميّة" بمفهوم الإنسانيّة، الّذي كان أثيرا على الفكر التّنويري، وأنْ يُؤكّد أهمّيّة عالميّة القيم التي تحضّ على الحوار والتّبادل الثقافي، ودور التّرجمة في تقليص المسافات الثقافيّة، والعوائق الإيديولوجيّة، والإثنيّات. ومن هنا فإنّ مقولة "الأدب العالمي" غدتْ مقولة تاريخيّة تستشرف المستقبل. إنّها ليست ما هو قائم، وإنّما ما يجبُ أنْ يكون. إنّها مشروع يستمدّ مسوّغاته الأخلاقيّة من ماضي الإنسانيّة وراهنها. بيد أنّ هذا المشروع ويا للمفارقة لن يصبح

ممكنا إلاّ في المستقبل غير المنظور، حين يحظى كلّ شعب بأدبه القومي ذي النّزعة الإنسانيّة. وتلك نزعة تناطح << المدينة الفاضلة>> في جمهوريّة أفلاطون المتخيَّلة. ذلك أنّ عمليّة إنتاج الثقافة بمجمل تمظهراتها هي عمليّة تعلُّم ضمن صيرورة تاريخيّة تُفضي مقولة الأدب العالمي في إطارها الإنسانوي <<الغائي>> إلى أمرين متناقضين.

أ-ليستْ آداب الشعوب متساوية بحكم اختلاف التجارب، المرتبطة بحقب تاريخيّة متباينة. بيد أنّ هذا الاختلاف ليس قِيَمِيّا ولا تراتبيّا ولا هو جوهراني. فالبشر على حدّ قول كلود ليفي شتراوس "نادرا ما ينظرون إلى تنوع الثقافات كما هو عليه: أي بمثابة الظاهرة الطبيعيّة الناجمة عن علاقات مباشرة أو غير مباشرة بين المجتمعات. بل إنّ البشر رأوا في هذا التنوع أمرا شنيعا ومستغربا(13). وفي هذا الصدد لم يتكفل تقدّم المعرفة بتبديد هذا الوهم واستبداله برؤية أصحّ بقدر ما تكفّل بقبوله أو بإيجاد الوسيلة للانصياع إليه. (20).

ب-لا يعني الاختلاف الثقافي، أنّ ثقافة ما هي أرقى وأنضج فكريّا أو جماليّا من ثقافة أخرى. وذلك وفق ما ذهب إليه الانثروبولوجي الفرنسي الحديث كلود ليفي شْتْراوس من أنّ لكلّ شعب نمطا من الحياة يأتلف مع حاجاته. وإذا كان البشر يطلقون صفة التراكم على كل حضارة تتطور باتجاه مماثل لاتجاه نمو مجتمعاتهم في حين تبدو لهم الثقافات الأخرى تراوحية لا بالضرورة لأنها كذلك بل لأن خطّ نموها لا يعني شيئا بموجب نظام القيم الذي تستخدمه الثقافة الناظرة.

من جهة أخرى، تحدّث النّاقد الفلسطيني الحديث إدوارد سعيد عن النّقد الدّنيوي، وعن تعدّديّة الآداب والثقافات في عالم يعجّ بالصّراعات الإيديولوجيّة. ودعا إلى منظور كوسموبوليتي إنسانوي يتجاوز إيديولوجيا التمركز وعقيدة النقاء العرقي والرجل الأبيض في مقابل الملونين والمتحضر في مقابل البربري.

في الوقت الذي كان الفكر القومي المتطرّف يفعل فعله في القاع الأسفل من الوعي الشّعبي للأمّة الألمانيّة، كان غوته يعمل على النقيض من ذلك على لفتْ الأنظار إلى الآداب العالميّة التي لا تقلّ جودة وجمالا عن الأدب القومي الألماني. كان بذلك يرمي إلى توسيع آفاق الأدب الألماني من خلال احتكاكه بأدب الشرق، الذي صوّره الاستشراق الغربي على أنّه غريب ومدهش وفولكلوري، ولكنّه مُفرَغٌ من المهابة وقد فقد مجده الغابر.

راح غوته يبحثُ في الآداب الشّرقيّة والفارسيّة، وقد ألّف كتاب <<الديوان الشّرقي للمؤلّف الغربي>>، الذي حاكى فيه الشّعر العربي والفارسي، داعيا بطريقة غير مباشرة إلى دراسة آداب الشّعوب الأخرى. ويقول في هذا الصدد أنه يتوجّب على كل الشعوب أن تنظر باحترام إلى آداب بعضها البعض، دون تحيّز للأدب القومي. فالقوميّة إيديولوجيا عنصريّة يمكن أن تؤدّي إلى حروب مدمّرة للإنسانيّة وللثقافات عموما. لقد كان غوته بهذه الدّعوة يستشرفُ أكثر الحروب تدميرا في تاريخ العالم الحديث، بسبب العقيدة القوميّة. إن كلمة أدب قومي لا تعني شيئا كثيرا اليوم. فالعالم يسير بخطى حثيثة نحو الأدب العالمي، ويجب على كل شخص أن يسهم في تسريع قدوم هذا العصر من خلال عقيدة التسامح والقبول بنسبيّة القيم

(21). هي إذا دعوة إلى أدب عالمي يتعالى على التحيزات العرقيّة والثقافيّة والقوميّة وهي أيضا نقد صريحٌ للمركزيّة الغربية، التي تختزل العالم في أوروبا. الأدب العالمي من منظور غوته هو ذلك الذي يمجّد القيم المشتركة بين كل الناس بغض النظر عن انتماءاتهم القومية وتحيزاتهم الإيديولوجية، والذي يرتقي إلى مستويات عليا من الأدبية.

وقد تحدثت الناقدة الفرنسيّة مادام دو ستيل قبل غوته بسبعة عشر سنة عن الأدب العالمي من خلال كتابها الشهير "عن ألمانيا"، حيثُ "انتقدتْ أولئك الذين يحتقرون الآداب الأجنبيّة ولا يهتمون بدراستها. ودعتْ إلى دراسة آداب الآخرين في لغاتها الأصليّة، وألقتْ نظرة فاحصة على آداب الشّمال وآداب الجنوب، وأبانت ما بينها من وجوه التشابه والاختلاف(22). ودعتْ إلى الانتفاع بكلّ ما هو أجنبيّ وحسن استضافة كل غريب، فثمار ذلك الانفتاح إنما يعود على الذّات قبل أن يعمّ الجميع(23). إنّها الدعوة المبكّرة إلى فكرة العالميّة التي تتنفس من خلالها الثقافات الأجنبيّة رياح الغيريّة والاختلاف بعيدا عن التحيّزات والفكر المركزي .

الأدب العالمي حسب غوته هو ذلك الأدب الذي ارتقى إلى مصافّ العالميّة، بمعنى أنّه تجاوز الحدود القوميّة والجغرافيّة والسياسيّة لموئله. قبل ذلك الأدب الذي يعبّر عن الإنسان بمفهومه الواسع، وعن قضاياه المختلفة والمتعدّدة. إنّ غوته بهذا المفهوم الكوسموبوليتي يستشرفُ أُفقا لاحقا تكون فيه الآداب القوميّة أدبا واحدا يعبّر عن قضايا الإنسان باعتباره ذاتا كونيّة تتخطّى كلّ الحدود الإيديولوجيّة في عالم متعدّد الأصوات واللّغات، ولكنّه مفقود. يبدو غوته من هذا المنظور تنويريا مبرأ من المركزيات البغيضة. وقد "أثار هذا الإقرار بكونيّة الإنسان الرغبة في التعرف على مجتمعات أخرى غير تلك التي يولد فيها المرء طبعا. وبالطبع لم يكن بوسع الرحالة ولا العلماء الكف بين عشيّة وضحاها عن تقييم الشعوب النائية بمقاييس الثقافة التي ينتمون إليها"(24). ورغم ذلك نلاحظ أن فضولهم قد تيقظ وأصبحوا واعين بتعدد الصور التي يمكن أن تكون عليها الحضارة والثقافة بكل تجسيداتها. غير أن الوقائع التي واكبتْ تطور المجتمعات الغربيّة وظاهرة التمدد خارج الحدود، وظهور علوم إنسانيّة رافدة، كل ذلك أفشل مشروع التنوير، والذي أدرجُ ضمنه بلورة أدب عالمي يتسع لكل تجارب البشر الجماليّة، وينبثق عنه عقل تواصلي بين الجماعات الثقافيّة كلها دون إقصاء ولا تهميش. وقد لعبت العلمويّة والفردانيّة دورا حاسما في إفشال مشروع التنوير العالمي وتعميم الحداثة الغربية على كل المجتمعات دون شروط استعمارية.

يحمل اصطلاح الأدب العالمي "فكرة توحيد الآداب جميعها في تركيب عظيم، تلعبُ فيه كل أمة دورها ضمن ائتلاف عالمي. غير أنّ غوته ذاته رأى أنّها فكرة شديدة البعد، وأنّ ما من أمّة ترغبُ في التنازل عن شخصيّتها"(25). ما من أديب يكتب انطلاقا من فراغ، لا بدّ من نقطة ارتكاز، لا بدّ من وطن تربطنا به حياة ومعاش وبشر يتقاسمون معه قيمه وآماله وأحلامه. لا بدّ من مكان للألفة نستشعر به دفء العيش وحرارة القرب. وبالتالي فإن غياب الحس الوطني والبعد المحلّي من الأعمال الأدبية غير وارد. وذلك لا يتنافى مع العالميّة. هذه الحقيقة يقرّ بها غوته الذي لم يتخلّ عن دعوته إلى جمهورية عالميّة للأدب.

لقي هذا الإدراك للأدب العالمي رفضا من قبل النّاقدين ريني ويليك وأوسْتِنْ وارن اللّذين رأيا أنّ ما من أمّة تقبل التخلّي عن شخصيّتها وخصوصيّاتها لصالح فكر طوباوي مجرّد لا يحظى بالتّمثيل المجتمعي. واقترح هذان النّاقدان تعريفا آخر للأدب العالمي؛ إذْ يُشير هذا الاصطلاح إلى الكنز العظيم من الآثار الكلاسيكيّة، كآثار هوميروس وسارفانتس وشكسبير ودانتي. إنه انحيازٌ للمركز، لأروبا، فهي الوريث الشرعي للتراث الإغريقي العريق. وينضمّ إلى هذا الموقف المعارض لغوته بول فان تيغم، لأنه لا يتماشى مع أسس الفكر المقارني للمدرسة الفرنسية، هو فكر يتّخذ من الثقل الحضاري للقرن التاسع عشر مرجعية أساسيّة. هؤلاء المقارنون النقاد ينظرون إلى الأدب العالمي باعتباره رديفا للآثار الأدبيّة الكبرى. وينضمّ المقارن العربي غنيمي هلال إلى هذا الموقف، ليُقرّر أنّ الأدب هو استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية للوطن وللقومية التي أنتجته. وإنّ موضوعاته تُغذّيها حاجيات مواطنيه وقيمهم الجماليّة والفلسفيّة .

لقد سبق وأن قلنا أنّ العالميّة ليستْ صفة لصيقة بالأعمال بقدر ما هي ملازمة لها ملازمة الظلّ للجسم. إنّها تركيبة تكوينيّة في الحضارة المهيمنة على مدى التاريخ غير أنها لا تدين بوجودها إلى طبيعة أدبيّة ولكنها متمخّضة عن جوهر عرقي وقومي لا علاقة له بالأدبيّة، إذ نجدها في دعم الحضارة المهيمنة التي يندرج فيها هذا الأدب العالمي. ومن هنا، فإنّ صفة العالمية، أو معايير تحديدها ليست معايير جماليّة بقدر ما هي إيديولجيّة أو سياسيّة، الشهرة والهيمنة التي تعتمد على القوّة. يكفي أن ينتمي الروائي أو الشاعر إلى قارة أوروبا أو أمريكا الشماليّة ليكون أدبه عالميّا. ويمكنه أن ينافس على الجوائز العالميّة. وإن كان من خارج تينك القارتين فعليه أن يندمج في الثقافة المهيمنة، ويتماهى مع مقولاتها النقديّة والفلسفيّة ليحظى بالاعتراف والقبول. وفي هذا السياق يخطر بالبال الكتاب والمبدعون الذين يعيشون في الميتروبول ويكتبون بلغات غربية، ووفق معايير إبداع أوروبية. هؤلاء يحظى أدبهم بالقبول وتنشر أعمالهم تنافس وأقلاما غربية شهيرة، على كبرى الجوائز والمكافآت المادية والمعنوية.

إن رؤية الأدب العالمي هي رؤية اختزاليّة لأن اختيار الأعمال الكبرى في تاريخ الأدب العالمي بقي حبيس أدب القيمة، وهو أدب يشدّد على التأويل الانتقائي الذي يتجاهل أدبَ القارات المنسية، وينظر إلى شعوبها نظرة استعلائيّة موروثة عن فلسفات القرن الثامن عشر والتاسع عشر، عصر المصالح الاستعمارية الكبرى .

محاذير العالميّة:

إنّ تحديد صفة العالميّة في عمل ما يرتبط عضويا بعنصر الزمان. إن عنصر الشهرة والخلود النسبي في العمل الأدبي لا يكتشفان إلا مع الزمن. فإن لم يفقد العمل ألقه وبريقه وقيمه الجمالية والفلسفيّة بمرور الزمن، فتلك هي ملامح العالمية. إنّ "الأدب العالمي يتعامل عامة مع الأدب الذي نال إجماعا على عظمته بفعل اختبار الزمن. ولذلك يكون الأدب المعاصر أقل نصيبا في نطاق الأدب العالمي"(26). لم تفقد مسرحيات شكسبير قوتها وبريقها، ولم ينتقص الزمن من مقروئيتها رغم

القرون التي تباعد بيننا وبين عصره. وكذلك الشأن بملاحم الإغريق والكوميديا الإلهية، وروايات كل من دوستويفسكي وتشيخوف وهيمنغواي وبلزاك وغيرهم من قمم الأدب الكلاسيي الذي لم نعد نرتبط به إلا باعتباره حقبة أدبية منصرمة.

نرى اليوم رأي العين الرواج المدهش الذي تحظى به الرواية الغربية الكلاسيكيّة. فدور النشر العالميّة لا تكفّ عن إعادة طبع روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ومطلع القرن العشرين، على غرار روايات كل من دوستويفسكي وبلزاك وفكتور هوغو وبروست وديكنز وجيمس جويس، والقائمة أبعد ما تكون تحت الحصر. وتشهد تلك الأعمال الكبرى مقروئيّة لا نظير لها وتُترجم إلى كل لغات العالم تقريبا. وتلك هي معايير العالميّة. أن يُتَقَبَّل الأدب داخل حدوده اللغوية وخارجها. إن تقادم الزمان لا يزيد تلك السرديّات إلاّ رواجا ونجاحا وشهرة.

في مؤتمر عالمي للأدب المقارن، طالب ريني إيتامل بإعادة النظر فيما يقوم به المخططون الذين يرصدون ويحصون الأعمال الأدبية الكبرى، وطالب بضرورة إدراج آداب القارات المنسيّة التي أُسقطتْ تجاهلا لقيمتها. كما تساءل عن مبررات إغفال أعمال من مثل "ألف ليلة وليلة" و"مقامات الحريري" وروايات طه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ، على سبيل التمثيل لا الحصر. وقد دلل الناقد الروسي المعاصر باختين في كتابه الموسوم ب"مبدأ الحوارية" على دور العقل العربي في بناء الأدب العالمي. كما ألح المقارن الفرنسي على ضرورة الالتفات إلى الآداب المنسية جهلا أو تجاهلا. وبالخصوص تلك المتعلقة بإفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينيّة(27). إن إغفال أدب قومي من حضيرة الآداب العالميّة لأسباب خارج-أدبيّة سيجعل صورة الفكر البشري والنفس الإنسانيّة منقوصين بالضرورة.

غير أنه لا يجب أن يعزب عن بالنا أن السعي باتّجاه العالميّة لا ينطلق من فراغ، بل إنه يستند إلى مرجعيّة وطنيّة فالعالمي لا يتعارض مع الوطني والمحلي لا يلغي الأجنبي. إنهما يتكاملان ويتظافران من أجل إنضاج رؤية كونيّة للعالم وللإنسان، في ظل ثقافة متعددة الأصوات تؤمن بالاختلاف ولا تسعى للقضاء عليه. لا يمكن أن يكون الأدب العالمي شيئا آخر غير التحالف على المستوى الدولي لثقافات تحتفظ كلّ منها بأصالتها. يقول المقارن الأمريكي بيدرو هنريكيز "الشيء المثالي في الحضارة، ليس التوحيد الكامل لكلّ النّاس ولكلّ البلدان، ولكن الاحتفاظ بالاختلاف كله ضمن مجموع منسجم"(28). إنّ أحاديّة الصوت تؤدّي إلى الاستعلاء وزوال الفروق، وطمس الأغلبيّة لصالح القوّة الواحدة. بينما الاختلاف من شأنه أن يحافظ على توازن القوى وتقاسم الأدوار. ولكن إذا تسارع التواصل فستُمحى الاختلافات ويتمّ التقدّم نحو تشميل الثقافة، أي نحو تعميم ثقافة على حساب الثقافات الأخرى. فالغرب غدا يختزل الأدب العالمي في آدابه. "إن الرؤية المانويّة تنظر إلى الخير والشر موزعين أحدهما على هذه الجهة والأخرى من خطّ الحدود"(29) ولا تعني الكوسموبوليتيّة أبعد من ذلك قيد أنملة. بيد أنّ اختفاء الفروق هذا قد يكون شديد الخطورة بالنسبة لكل الثقافات، وليس فقط للثقافات الأكثر قابليّة للتأثّر بينها. ليس هناك، ولا يمكن أن تكون هناك حضارة عالميّة. يمكن الإقرار بقيم جماليّة أو فلسفيّة عالميّة ولكن ذلك لا يجرد الثقافات من سماتها الروحيّة، ولا يعريها من خصوصياتها القوميّة. هنالك نقطة التقاء للثقافات، وهنالك أيضا مفترق طرق.

المركزية الفرنسيّة:

تفخر فرنسا بثقلها الحضاري في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وهما العصران الذهبيّان للإرث الأنواري في فرنسا. فبالإضافة إلى كونها الدولة الأوروبيّة الأولى التي شهدت ثورة على السلطة الزمنيّة، ممثّلة في النظام الملكي، وأسفر عنها زلزال عنيف في أوروبا، بالإضافة إلى ذلك فإنها أول دولة تخلّصتْ من قداسة وهيمنة اللغة اللاتينيّة، كما بشّرتْ بانعتاق الغرب من سلطة الكنيسة والتفكير الديني المهين على الذّات الغربيّة. لقد "كان انتصار اللغة الفرنسيّة التي تطورت عن اللغة السوقيّة انتصارا ساحقا على اللغة اللاتينيّة. ومن ثمّ انتشر استخدام اللغة الفرنسيّة بسرعة هائلة في كامل أوروبا. وأصبحتْ اللغة الفرنسيّة هي لغة الديبلوماسية ولغة المواثيق الدولية، كما أصبحت شبه لغة أم ثانية في ألمانيا وروسيا والأوساط الأرستقراطية"(30). إن هذا النجاح الذي حققته اللغة الفرنسيّة في محيطها الأوروبي، مضافٌ إليه هيمنتها الثقافيّة على مستعمراتها الواسعة، مضافٌ إلى ذلك نجاح ثورتها على المستوى العالمي، كل ذلك أقنعها بأنها العاصمة العالميّة للحداثة الثقافيّة. إنّ تشكيلة من الأدباء والمفكرين والفلاسفة الفرنسيين من ذوي الشهرة العالمية قد كان لهم الأثر الحاسم في السمعة العالميّة التي حظيت بها فرنسا، وليس أقلّهم مونتيسكيو وروسو وديكارت وفولتار وشاتوبريان و بودلار. هؤلاء هم الذين صنعوا مجد فرنسا الأدبي والفكري، من خلال الإعلاء من قيمة الفرد، وإذكاء شعوره ببعده الإنساني والعالمي. لقد كانت أفكارهم وإبداعاتهم وقودا للثورة الفرنسيّة. شكل هؤلاء وغيرهم جيلا أنواريّا لم يشهد له العالم مثيلا، وحوَّل باريس إلى مركزا للأدبيّة. في مقدّمة كتابه الشهير "لوحة باريس" الذي صدر عام 1852 وصف إدموند تكسييه (Edmond Texier) باريس كمختصر للكون و"كإنسانيّة" في صورة مدينة، وكمنتدى متعدّد الجنسيّات وكالجحيم الأكبر، وكمدينة موضوعيّة وعالميّة"(31) تجلبُ إليها أرتالا من المهاجرين والرَّحّالة واللاجئين السياسيين والباحثين عن الفنون من كل القارات. وقد شكّل هذا الحشد البشري الهجين في فرنسا وجه باريس لفترة طويلة "بوصفها عاصمة هذه الجمهورية التي لا حدود لها والوطن العالمي الذي لا وطنية فيه ومملكة الآداب التي تتشكل بمخالفة القوانين العامة للدول والمكان غير الوطني الذي لا يتطلب سوى الفن والأدب. إنه الجمهوريّة الشاملة للآداب"(32).

كان انتصار اللغة الفرنسية على اللغة اللاتينية وانفصالها عنها ساحقا، في فرنسا وفي كامل دول أوروبا. لقد ارتقى الإيمان بتفوقها إلى مقام العقيدة. "ومن ثمّ انتشر بسرعة هائلة استخدام اللّغة الفرنسيّة في كل أوروبا (.....) وأصبحت اللّغة الفرنسيّة هي لغة الديبلوماسيّة ولغة المواثيق الدّوليّة. لقد اشتدّ الحماس لاستعمال لغة فولتار في الممالك الألمانية ووسط أوروبا وأوروبا الشرقيّة وفي إيطاليا. كان الألمانيان جريم (Grimm) وأورلباخ (Holbach) والإيطاليان جاليان (Galiani) وكازانوفا (Cazanova) والانجليزي هلاملتون (Hamilton) وغيرهم من الروس قد تخلوا عن الكتابة باللغة اللاتينية واللغات المحلية لصالح الكتابة باللغة الفرنسيّة؛ "وكان ذلك علامة بارزة على السّمة الأدبيّة الممنوحة للّغة الفرنسيّة. لقد فرضت اللغة الفرنسية نفسها على الجميع باعتبارها لغة للحضارة وللحوار الراقي" (33

لقد كان فريديريك الثاني يدعو إلى الاقتداء بنموذج اللغة الفرنسية للتعويض عن تأخر ألمانيا في مجال الكلاسيكيّات، وكان يأمل من هذه الدعوة تطوير اللغة الألمانيّة وارتقائها إلى مصاف العالميّة ممّا يؤهّلها إلى التخلّص من الهيمنة الفرنسية.

غير أنّ هذه الهالة التي أشرق بها وجه فرنسا لا تخولها سلطة سياسيّة مجانيّة أو نفوذا ثقافيا اعتباطيّا لخدمة أغراض قوميّة. فقد ظلّت معظم دول غرب أوروبا مناهضة للامبرياليّة الثقافيّة التي تمارسها باريس على كل العواصم العالميّة. يرفض الانجليز ادّعاءات اللغة الفرنسيّة بالعالميّة، انطلاقا من شعورهم بالعظمة بفضل انتصاراتهم على لويس الرابع عشر، كما يشعرون بالاعتزاز بأدبائهم من مثل شكسبير ودريدن وشارل ديكنز وجوناثان سويفت والقائمة أبعد ما تكون قابلة للحصر. والألمان من ناحيتهم يرفضون المركزية الفرنسية وهم الذين غمروا أوروبا بفتوحاتهم الفلسفيّة الكبرى. إنّ الفلسفة الغربية الحديثة مدينة لكانت ولفورباخ وهيجل وماركس وانجلز وهايدغير أكثر ممّا هي مدينة لديكارت وروسو ومونتسكسو وجون بول سارتر.

كان الأسئلة التي كثيرا ما طرحتها برلين: "ما الذي جعل اللغة الفرنسيّة لغة عالميّة؟ لماذا تستحقّ هذه الميزة؟ وهل من المتوقّع أن تحتفظ بها؟" وقد ردّ ريفارول عام 1784 عن هذه الأسئلة. وكان ردّه إيذانا ببداية النهاية بالنسبة لهيمنة اللغة الفرنسيّة على أوروبا والعالم(34 يبدو أن قوتين لا يستهان بهما ستتحالفان ضد الامبرياليّة الثقافيّة للفرنسيين، وهما ألمانيا وانجلترا، وكلاهما شهد نهضة أدبية وفلسفيّة وفنيّة لا يخطئها الإدراك بدءا من القرن الثامن عشر.

مع مطلع القرن التاسع عشر حصل في أوروبا ما دعاه بينيدكتْ أندرسن "ثورة فقهيّة لغويّة معجميّة مرفقة بحركات قوميّة. وقد تعزّزت هذه التطوّرات العلميّة في مجال الدراسات اللغويّة بنظريات هردر التي فجّرها اعتبارا من نهاية ق 18. وانتشرتْ هذه النظريّات في كامل أوروبا بسرعة مدهشة لمعارضة السلطة الفرنسيّة وتوسيع الحيّز الأدبي الذي كانت تحتكره هذه الأخيرة. لقد اقترح هردر أسلوبا جديدا لرفض احتكار فرنسا للشرعية الأدبيّة؛ وسمحتْ هذه الانتفاضة الألمانيّة مُمَثَّلَة في هردر "بإقامة علاقة بين الأمّة واللّغة لكل الشعوب غير المعترف بها على المستويين السياسي والثقافي بالمطالبة بحقّ الوجود بكلّ أشكاله والمساواة"(35). بيد أنّ قوّة النموذج التاريخي والأدبي الفرنسي وفلسفة التاريخ التي كانت الثقافة الفرنسيّة تتناقلها، كل ذلك قلّل من نتائج إسهامات هردر في تقليص الهيمنة الفرنسيّة على المستوى العالمي، نظرا لتاريخها الأنواري المتميّز، ولثورتها التي غيرت من ملامح الحياة في كل دول أوروبا. وبقيتْ فرنسا صاحبة الشرعيّة الأدبيّة لأمد طويل قبل أن تتقاسمها مع باقي الدول بما فيها أمريكا الشماليّة واللاتينيّة. وإن كثيرا من كتاب الغرب الذين تنكرتْ لهم دولهم وجدوا في فرنسا موئلا حاضنا. لنتذكر فقط أن كتاب الطفرة الأمريكيّة–اللاتينيّة بدأوا في التواجد ضمن الحيز الأدبي العالمي منذ أن ترجمت أعمالهم إلى اللغة الفرنسيّة واعتراف النقد الفرنسي بهم. وقد تزامن الاعتراف الدولي بدانيلوكيش مع ترجمة أعماله إلى اللغة الفرنسيّة "التي سمحتْ له بالخروج من الظلّ الصربي–الكرواتي"(36). لقد أضحت الترجمة عمليّة إضفاء صبغة أدبيّة بطريقة أكثر نوعيّة وتميز، ولم تعد مجرّد عبور من لغة محليّة إلى لغة أجنبيّة(37). إنها العبور من الوطنيّة إلى الكوسموبوليتيّة. إنه فضاء يتعالق فيه السياسي مع الأدبي مع الإيديولوجي .

رغم أن الأدب الإنجليزي كان واحدا من أكثر الآداب الأوروبيّة تأثيرا في أوروبا وخارجها، منذ القرن الثامن عشر، إلا أن معظم أعلامه لم يحصلوا على الإقرار الأدبي إلا بعد ترجمة أعلامهم إلى اللغة الفرنسيّة. فقد قرأ الفرنسيون وسكان مستعمراتهم شكسبير في ترجمة لوتورنور (le Tourneur) وقرئ بايرن في ترجمة بيشو(Pichot) ، وقُرئت أعمال ستارن (Sterne)في ترجمة فريزناي(Fresnais) ، وقرئت أعمال ريشاردسن في ترجمة بريفو .(Prevot) كانت فرنسا بحق جمركيا مانحا للشهادة الأدبيّة على مستوى العالم، ولم تفقد جزءا من هذه السلطة إلا بعد الحرب العالمية الثانية عندما تعاظم شأن اللغة الانجليزيّة وظهر الدور الأمريكي الذي أزاح أوروبا عن مواقعها الرياديّة في المجال السياسي والعلمي والأدبي. كما أن تعاظم شأن آداب الأطراف قلل من شأن الامبرياليّة الثقافيّة الفرنسية.

يعتقد الكتاب الأفارقة الذين خضعت بلدانهم للاستعمار الفرنسي أنّ الظفر بالاعتراف الدولي في مجال الأدب والفنّ لا بدّ وأن يمر عبر المركز، إذ تبدو الأمور "وكأنه لا يمكن لأي كاتب يكتب بلغة إفريقيّة الوصول بطريقة موضوعيّة إلى الفعل الأدبي إلا بإنتاج نصّ في لغات أخرى، ولا سيما لغات المستعمر"(38). لقد فُرِضَت اللغات الأوروبية وعلى الخصوص الفرنسية على كثير من الكتاب الأفارقة من أجل تبليغ أصواتهم إلى المركز الحواضري، وتمثيل بلدانهم تمثيلا ثقافيّا. هل كان سيتسنّى لأمين معلوف مثلا أو لياسمينة خضر أو لآسيا جبار أو لبوعلام صنصال أن يحضوا بالشرعيّة الأدبيّة وأنْ تُنشَرَ أعمالهم ويُقرأون على مستوى عالمي لو لم يكتبوا بلغة مستعمر الأمس؟ وهل كان سيتسنى لطاغور أن يظفر بجائزة نوبل لو لم يعكف على ترجمة أعماله من اللغة البنغاليّة إلى اللغة الانجليزيّة؟ نعتقد أن الإجابة ستكون بالنفي. وإنّ مهمّة المنظمة العالميّة للفرونكفونيّة أُنشئت من أجل المحافظة على السيادة العالميّة في مجال اللغة والأدب، وإنّ كثيرا من كتاب الهامش هم أعضاءٌ ناشطون في هذه المنظمة.

خاتمة:

أمكننا خلال هذا التحليل المتأنّي لمقولة "الأدب العالمي" أنْ نتبيّن معانيها المختلفة والمتواشجة مع راهنها السياسي والإيديولوجي، وأمكننا أن نتبيّن أنّه لا وجود لمنظور بريء كلّ البراءة من التحيزات بمختلف أنواعها. فالفرنسيون منساقون وراء طموحهم المحموم لتزعم الحضارة العالميّة، وقد كانت لغتهم جديرة بالمقام العالمي بفضل كتابها الكبار الذين راج أدبهم في كامل أنحاء العالم، وهيمن على العقول والأذواق. والماركسيون منساقون وراء زعامة إيديولوجيّة يوفرها الغطاء الأممي. والألمان منشغلون بألقهم العلمي المتصاعد باعتبارهم خزان الفلسفة الحديثة والمعاصرة. وقد شعروا بالامبرياليّة الأدبيّة التي كان الفرنسيون يمارسونها طيلة عقود، وقد تصدّوا لها من خلال الدعوة القوميّة التي أثمرت استقلالا لغويا وأدبيا كما أثمرت تسيّدا في الحقل الفلسفي على كامل دول العالم. ولإن تمكّن كبار الفلاسفة والنقاد الانجليز والألمان من كسر المركزيّة الفرنسيّة، فإنهم سقطوا في المركزيّة الغربية، التي كانت تلقي بظلالها على كلّ أطروحاتهم، وخصوصا في مجال صناعة المفاهيم والمقولات الفلسفيّة.

بيد أنّ رؤية جديدة أمكنها أن تتخلّق بفضل مفكرين كوسموبوليتيين، متحررين من الشرط الامبريالي، خرجوا من رحم الدول الاستعمارية والعنصريّة، وأحيانا من الهامش. عارض هؤلاء إقصاء أدباء القارات المنسيّة جهلا وتجاهلا، ودعوا إلى إدماجهم في منظومة الآداب العالميّة، والنظر إليهم باعتبار وجودهم واختلافهم. فالتنوع مبني على فلسفة الاختلاف واستراتيجيات الحوار. وكان أشهر هؤلاء المفكرين الأحرار الألماني غوته.

الهوامش:

-1جبران خليل جبران، النبي، ترجمة ثروت عكاشة، دار الشروق-القاهرة، الطبعة التاسعة 2000.

2-دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997. ص 65.

3-كازانوفا، الجمهورية العالمية للآداب، ترجمة أمل الصبان، تقديم محمد أبو العطا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط أولى 2002. ص 29.

4-المرجع نفسه، ص 29-30.

5علوش سعيد، مدارس الأدب المقارن، المركز الثقافي العربي، ط الأولى 1987، ص 47.

-3دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن،. ص 29.

-4السعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، ص 29.

5-هنري باجو، الأدب العام والمقارن ص 65.

6-إبراهيم أولحيان، من مقال تحت عنوان (المثاقفة وسؤال الهويّة)، ضمن مؤلف جماعي بعنوان "الترجمة والمثاقفة"، ص 245.

7-بول ريكور، عن الترجمة، ترجمة حسين خمري، منشورات الاختلاف، ط أولى 2008، ص 21.

8-المرجع نفسه ص 45.

9-تيزفيتان تودوروف، روح الأنوار، ترجمة حافظ قويعة، دار توبقال للنشر-المغرب، الطبعة الأولى 2007. ص 32.

10-هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص 29.

11 -المرجع نفسه، ص 50.

12المرجع نفسه ص 50.

13سعيد إدوارد، الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت-لبنان، ط الخامسة 2001، ص 161.

14 المرجع نفسه، ص 70.

15-إرمان ماتلار، التنوع الثقافي والعولمة. تعريب خليل أحمد خليل، دار الفارابي بيروت-لبنان، ط الأولى 2008. ص 21-22.

16-المرجع نفسه، ص 22.

17-كلود ليفي شتراوس، مقالات في الإناسة. نقلها إلى العربيّة د. حسن قبيسي، دار التنوير للطباعة والنشر 2008. ص 184.

18-المرجع نفسه، ص 167.

19هنري باجو، الأدب العام والمقارن، . ص 28.

20الطاهر مكي، الأدب المقارن: أصوله، وتطوره ومناهجه، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى 1987، ص 63.

21المرجع نفسه، ص 64.

22-تيزفيتان تودوروف، روح الأنوار، ص 18-19.

23-سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن ص 121.

24-المرجع نفسه، ص 109

25-المرجع نفسه، ص 52.

26 -دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص 29.

27-تيزفيتان تودوروف، روح الأنوار، ص144.

28-باسكال كازانوفا، الجمهوريّة العالميّة للآداب، 2001، ص 81.

29المرجع نفسه، ص 34.

30-المرجع نفسه ص35.

31-المرجع نفسه، ص84-85.

32 -المرجع نفسه ص 89..

29-المرجع نفسه ص163.

30 -المرجع نفسه، ص 164.

32-علي شلش، الأدب الإفريقي

33-كازانوفا، الجمهورية العالمية للآداب، ص 82

34- // // ص 84.

35- // // ص 85.

36- // // ص 136.

37-هنري باجو، ص 37.

37-علي شلش، الأدب الإفريقي، عالم المعرفة-الكويت، ط أولى 1978. 25.

الوشم والرمزية الثقافية

Tattoos and cultural symbolism

الدكتور ناجي عباس مطر الركابي (–جامعة ذي قار– العراق)

ملخص باللغة العربية:

الوشم خطابٌ صوري تشكيليّ يتضمّن أبعادا رمزيّة معبّأةً بقيمٍ دلاليةٍ موجهةٍ، غايتها التواصل مع الآخر على وفق مبادئ تخاطبيةٍ وهو ذات ما أشارت له اللسانية الفرنسية ماري آن بافو والتي أكدت" أنّ العناية بالوشوم سواءً أكانت كتاباتٍ أو رسوماً ،من حيث هي كتاباتٌ جسديةٌ لأشكالٍ خطيةٍ جلديةٍ تُمثّل في الآن ذاته خطاب جسدٍ ،وخطاباً عن الجسد ، إذ لعلّ أهم ما يُميّز الإنسان ويعطيه خصوصيةً وجوديةً، هو القدرة التي يملكها على عقلنة الأشياء وإنشاء الرموز وشبكة المعاني، فالعيش بالرموز وتوظيفها فعاليةٌ إنسانيةٌ بكلّ امتيازٍ، من خلالها يتمكّن الإنسان من ترويض دوامة الوجود الحسي المجرد، بتحويل الواقعة المادية إلى واقعة رمزية ثقافية يمكن استيعابها ، فمن خلال الترميز يعيش الإنسان ويؤثث وجوده ويبني عالمه المادي والمعنوي ويرسي نظام الأشياء والعلاقات بينه وبين الآخرين من الناس

الكلمات المفتاحية: الوشم، الثقافي، الجمالي، الرمزي، الخطاب.

ملخص باللغة الإنجليزية:

Tattoo is a formal artistic discourse includes symbolic dimensions full with semantic directed values aims to communicate with others through discursive principles. It is what French linguist maryannBavou meant and said that tattoo "dealing with tattoo either it is a text or painting , as a text on the body representing writing forms on the body, that represents at the same time body discourse, and discourse about the body", because what recognize the human being and gives him his existential recognition , his ability to reasoning thing and forming a net of symbols and meanings, as the living within the symbols and gives it a function is a human ability,

الكلمات المفتاحية باللغة الإنجليزية:

Tattoo, cultural, symbolic, aesthetic, Discourse

مقدمة:

يبدو لي أن فهم الوشم كنص ثقافي يتيح لنا فهم الأنساق المضمرة التي أسست له والتي أتاحت له أن يكتسي وجوها ومعاني متجددة .ولعل لصور النساء في جنوب العراق اللواتي امتلأت أجسادهن ووجوههن بالوشوم المتشابهة أعظم الأثر الذي يدعوني لمحاولة دراسة تلك الظاهرة ثقافيا واستجلاء كوامن ما يتخفي تلك الظاهرة، لاسيما أن المعلن من ذلك انه فعل تجميلي وحيث أن الدراسات الثقافية تميل لفهم ما هو سري أكثر من عنايتها بالمعلن فقد حاولت استكشاف الآفاق السرية لذلك الفعل الثقافي ومحاولة فهمه بعيدا عما هو معلن .

الحياة لها معنى خاص اذا اقمت الصلوات[1]

الوشم بين الظاهرة والوظيفة:

يعدّ الوشم ظاهرةً قديمةً في المجتمعات البشريّة بوصفه نوعاً من المحاكاة مع الطبيعة ،متمثلاً بتصوير الرموز الطبيعية القاهرة على أجسامهم كنوعٍ من أنواع الحماية الرمزية فـ"الوشم وسيلة تواصل، لها علاماتها المحمّلة بالدلالات الرمزية تبعث رسالةً ما، وذهب بعض علماء النفس إلى أنّ الوشم يُعبّر عن شخصيةٍ مضطربةٍ تجد صعوبةً في التواصل باستعمال اللغة الطبيعية، فتتّخذ الوشم وسيلةً تعوّض التخاطب اللفظي، بينما رأى البعض الآخر أنّ الوشم يحيل على لعبة إغراءٍ، تقوم على التخفّي والتجلّي "[1]،

والوشم وسمٌ جماليٌّ إذا ما علمنا أنّ الوسم هو تلك الإشارات والعلامات التي يرسمها الإنسان على الحيوان لتعريفه وتكريس انتمائه لمالكٍ محددٍّ، وهو ما أكّده ابن منظور بقوله " الوُسومُ والوُشومُ العلاماتُ "[2] فالوشام والوسام نقشان ظاهران على الإنسان لأجل ضخّ مجموعة علامات إضافية تشحنه بقيمةٍ مضافةٍ" مما يجعلنا نعتقد بأن هناك قرابةً بين الوشم الإنساني والهدي أثناء الحج في مكة والوسام : ما وسم به البعير من ضروب الصور"[3] لذلك اعتقد أنّ الوشم في أصله وسماً لتحديد الانتماء لدى أيّة مجموعة بشرية قبل أنْ يتحوّل لاحقاً ليكون علامةً سيميوطيقيةً أو أيقونيةً يضعها الإنسان على أطراف جسمه، تتوزع أسبابها بين الاجتماعية والسايكلوجية والدينية والجمالية إذْ "تؤدي هذه الكتابات أو الرسوم وظائف مختلفة، حسب المجتمعات، فبالإضافة إلى كونها أدواتً تثير الإعجاب، فهي تدمج الإنسان رمزياً داخل الجماعة أو داخل العشيرة،

لكنّها تفصله في الوقت ذاته عن باقي الناس في الجماعات أو العشائر الأخرى ، وأيضاً عن الطبيعة المحيطة به" [4]وبهذا الخصوص يمكن عدّ قصّ القلفة لدى المسلمين واليهود نوعاً من وشوم تحديد العرق النوعيّ لكونه يشترك في أداء تجربة ظاهرة على الجسد ،و"تميل أكثر نساء العشائر العراقية إلى وشم مناطق مختلفةٍ من أجسادهنّ وبإشكالٍ مختلفةٍ، وهنّ يعتقدنَ بأنّ جسد المرأة الخالي من ذلك هو جسمٌ رجاليٌّ، أمّا التي تقوم بعمل الوشم فهي امرأةٌ تمتهنه، وفي بعض الأحيان بمساعدة بعض النساء وفي بعض المناطق يصاحب عملية الوشم الضرب على الطبلة لإزالة الخوف أو لإلهاء الموشومة مما يسبّبه الوشم من ألم"[5] ولأنّ الوشم يكتسي بعداً استيطيقياً فهو يتغيّى إبراز مفاتن المرأة وأنوثتها، ويصير خطاباً يستهدف الآخر ويُوظّف لإيقاظ الشهوة فيه وإغراءه وإثارته جنسياً، حتى نجد أنّ بعض تلك العلامات أصبحت مميزةً وفارقةً في أدائها الجمالي،

استخدامات الوشم:

لعلّ الرأي القائل أنّ سكان المناطق الساحلية المشتغلين بالبحر كانوا أكثر الناس استخداماً للوشم، لما يوفّره ذلك من تحديد هوية ضحايا البحر ، فيما لو قيّض لهم قدرهم السيئ أن تتشوّه وجوههم بعد غرقهم فيكون الوشم حينئذ علامةً مؤكدةً لمعرفة أسمائهم وضمان عودة جثثهم إلى أهليهم ،يبدو رأياً معقولاً ولا يمكن تجاهله" فمن أشهر فئات المجتمع التي ترتفع لديها ظاهرة استعمال الوشم على أجزاء الجسم البحارة والسجناء وبعض الشقاة من أولاد الشوارع المشردين الذين لا مأوى لهم، وكذلك قبائل الغجر الذين يشتغلون عادة بهذا الفن ويحترفونه وأيضاً يتزيّنون به" [4]ولعلّ هناك سبباً آخر في شيوع ذلك لدى البحارة والسجناء يتمثّل في شعورهم المضني بثقل الوقت وشدة وطأته عليهم، مما ينعكس سلباً على محاولتهم اختراقه من جهة، ومن جهة ثانية البحث عن وسيلةٍ رمزيةٍ لإثبات الذات وتوكيدها في ظلّ طغيان الهامشي الذي يحاصرهم في العادة ، فضلاً عن كونها بكلّ الأحوال، طريقةً ماسوشيةً للتطهير فـ"زمن السجن لا زمني، رتيبٌ يستعيد نفسه دون كللٍ، إنّه متشابهٌ لا يتجدّد ولا ينتهي، تضيق المساحة في السجن ويتقطّع الوقت في تلك المساحة المجمّدة والتي يتلاصق فيها السجناء راسين في أماكنهم القليلة "[5] ، إذا ما علمنا أنّ مجمل الظواهر تبدأ بتأثيرٍ طبيعيٍّ، قبل أن يغمرها الثقافي ويحوّلها إلى معنى جديدٍ، وحيث أنّ الديني جزءٌ أساسيٌّ مما هو ثقافي ، فقد بدأ الوشم على الجسد حاجةً طبيعيةً، لكنّه تحوّل لاحقاً إلى رمزيةٍ روحيةٍ آو جماليةٍ بفعل تحوّلات الثقافي وتجلياته و" الجسد على حدّ تعبير مرلوبونتي هو موطن ظهور للتعبير كما أنّ كلّ استعمالٍ

للجسد هو تعبيرٌ أصليٌّ وأوّليٌّ، هذا التعبير هو الذي يجعل الذّات تخرج من ذاتها وتتصل بالذوات الأخرى عن طريق العلامات والرموز"[6]لذلك فأنّ وشم المرأة فضلاً عن تجلياته الجمالية يُضمر نوعاً من المعنى الرمزي الذي يهبها تحصيناً إضافياً في وجه ضعفها المجتمعي، انّه نوعٌ من التمويه، وفرصةٌ لإثبات الذات ، فالأنثى تكتب عن طريق الوشم لتجعل جسدها ممتلئاً بالرموز، وقد أصبح الوشم اختصاراً لفعلٍ وجوديٍّ قابلٍ للفناء ،فالكتابة على الجسد الأنثوي كتابةٌ مزدوجةٌ، تخترق الصمت الذي يعلن عن موت الجسد فـ "الجسم الموشوم يستمرّ في التجلّي خلال الموت كأنّ الوشم قد سرق شاهد القبر"[7]، والوشم بهذا الخصوص نصٌّ ثقافيّ يُقرأ على وفق تجلياته الرمزية ،فالمرأة توشم جسدها لتنقل عبره رسالة للآخر مطرزة بشتى أصناف الغايات وإن كانت في معظمها جمالية فالوشم "مجرد تسجيل غشائيٍّ على جلد الإنسان ،جاعلاً الجسد فضاءً تشكيليّاً هدفه الزينة إلّا أنه في الواقع يحمل معاني عديدة إذ يحوّل الجسد الى نص ويجعل من الجسد المخطوط جسداً معبّراً ،جسداً ذاكرة تقرأ عليه العادات والتقاليد والاعتقادات وجسد هويةٍ"[8] فهو إذن فعلٌ ثقافيٌّ يُكمل نقص الجسد الطبيعي بما يقدّمه من إضافاتٍ رمزيةٍ تجعل المرأة تشعر بتصحيح الأخطاء الطبيعية التي لازمتها من الولادة ، وهو ما يعني تملّك الجسد من جديد في شكله الثقافي، بعد تدمير شكله الطبيعي، فيتنازل الجسد عن كونه معطى طبيعيا، ويكون نتاجاً تاريخياً وثقافياً وإيديولوجياً.

فالثقافيّ يتحرّك في اتجاهاتٍ متعددةٍ من اجل تهشيم الرهبة والمجهولية، التي تحاصر الإنسان ، ذلك أنّه يتيح له فهماً متخيلاً لكلّ الظواهر الطبيعية التي تقهره، فهو بذلك يُنشأ شكلاً من أشكال تحطيم المستحيل وان كان بطريقةٍ رمزيةٍ، بما يتوفر عليه من تفسير لكل ما هو لا عقلائي" ان الجسم يملك قصديته الخاصة، حسب ميرلو-بونتي، فكلّ فردٍ هو جسمه الخاص: أنا لست أمام جسمي ،أنا في جسمي، وبالأحرى أنا جسمي. الجسم يقول ميرلو-بونتي، هذا الرائي-المرئي، هو وسيلتنا العامة لامتلاك العالم، كلّ إنسانٍ عبارة عن جسمٍ حيّ،ولكن الجسم ليس جسماً -موضوعاً فحسب،جسماً عضوياً قابلاً للدراسة،وإنما هو أيضاً عبارة عن جسم-ذات ،جسم طبيعي يتفرد به كلّ إنسان"[9]وهو ما يعني انتقال المحسوس إلى مجرّد عبر انتقاله إلى فضاء الثقافي.

ولعلّ من الاستخدامات الوظيفية للوشم هو استخدام الوَشْم ليكون أداةً لتمييز الأفراد فيكون سجناً بصرياً يُكرّس تبعية الإنسان وعبوديته لمصدرٍ ما ، وهو إن بدا فعلاً نشأ بشكلٍ طبيعيٍّ، ولكنّ البشر استخدموه بشكلٍ متعمّدٍ وقسريٍّ في أوقاتٍ لاحقةٍ، إذ كانوا يَشِمون العبيد بعلاماتٍ تجاريةٍ بوصفهم بضاعةً يتم بيعها وشراؤها وتصديرها، وحين يُلقى القبض على عبدٍ هاربٍ كان الرومان يَشِمون جبهته بعبارة " أوقفوني أنا هارب"،وتقابل كلمة الوشم في اللغة اللاتينية كلمة STIGMA "[10]، وتعني "وصمة عارٍ، وهو السبب الذي جعل الرومان تستخدم الوشم من أجله، كختم لإثبات ملكية العبيد، حيث يتم وشم العبيد على وجوههم قبل تصديرهم، وقد استمرّ استخدام الوَشْم في هذه الأعمال حتى قيام الإمبراطور قسطنطين الأوّل بحظر فعله على وجه الإنسان عام 330 ميلادية ، ويمكن أن ندخل عملية توشيم اليهود في الحرب النازية ضمن إطارات العبودية العرقية وكانوا يوشمون لأجل التعريف والعدّ ، فيتحوّل الوشم حينئذٍ إلى بطاقة تعريفٍ ،وهناك نصبٌ تذكاريٌّ لضحايا النازية من اليهود في تل أبيب يطلق عليه"يد فاشيم" ويعني اليد الموشومة كناية عن الرقم التعريفي الذي كان يُوشم به اليهود على أياديهم للتعريف بهم في معسكرات النازية ، كما يوجد في التاريخ الإسلامي ما يناظر ذلك ، فقد وشم عثمان بن حنيف بطلبٍ من الخليفة الحاكم على جباه 550الف علجٍ عراقيٍّ نبطيٍّ علامةً تُحدد انتماءه وعبوديته عقب تمدّد الفتح العربي نحو العراق، لمنعهم من ترك أراضيهم الزراعية والانتقال إلى أمكنةٍ أخرى[11]، على أنّ عملية توشيم العبيد لغرض فرزهم وإلصاق علامةٍ جسديّةٍ عليهم لتشير إلى عبوديتهم قادت من جانبٍ آخر إلى توشيم العبيد أجسادهم بأنفسهم، في محاولةٍ منهم لتخريب أجسادهم، فلا تعود بضاعةً في نظر تجار الرقيق "فهؤلاء العبيد لا يباعون إلّا بعد فحصٍ تشريحيٍّ دقيقٍ كاملٍ وعميقٍ ، وبعد الموافقة على البيع يوسم أو يُدمغ العبيد فوراً بالحديد المحميّ على صدروهم أو مؤخراتهم أو أثدائهم بشعارات مالكهم ، وهذه العلامة لا تمحى أبداً ، وأميل إلى آراء بعض الباحثين الذين يعتقدون أنّ التجاء سكان القبائل الأفريقية إلى أسلوب الخدش والوسم والوشم والفصد ، طريقةً ذكيةً للهروب من تجّار الرقيق، فعمليات تشويه الجسد كانت بمثابة طوق نجاةٍ من قسوة وغطرسة هؤلاء التجار " [12].

الوشم والرمزية المضافة:

الوشم خطابٌ صوري تشكيليّ يتضمّن ابعاداً رمزيّة معبّأةً بقيمٍ دلاليةٍ موجهةٍ، غايتها التواصل مع الآخر على وفق مبادئ تخاطبيةٍ وهو ذات ما أشارت له اللسانية الفرنسية ماري آن بافو والتي أكدت" أنّ العناية بالوشوم سواءً أكانت كتاباتٍ أو رسوماً ،من حيث هي كتاباتٌ جسديةٌ لأشكالٍ خطيةٍ جلديةٍ تُمثّل في الآن ذاته خطاب جسدٍ ،وخطاباً عن الجسد "[13].إذ لعلّ أهم ما يُميّز الإنسان ويعطيه خصوصيةً وجوديةً، هو القدرة التي يملكها على عقلنة الأشياء وإنشاء الرموز وشبكة المعاني، فالعيش بالرموز وتوظيفها فعاليةٌ إنسانيةٌ بكلّ امتيازٍ، من خلالها يتمكّن الإنسان من ترويض دوامة الوجود الحسي المجرد، بتحويل الواقعة المادية إلى واقعة رمزية ثقافية يمكن استيعابها ، فمن خلال الترميز يعيش الإنسان ويؤثث وجوده ويبني عالمه المادي والمعنوي ويرسي نظام الأشياء والعلاقات بينه وبين الآخرين من الناس وعلى وفق ذلك يمكننا النظر إلى الوشم بوصفه سلوكاً أشارياً موجهاً نحو الآخر بقصد استنهاض رسالةٍ ثقافيةٍ في أعماقه ترتكز في تنبيهاتها إلى ما يبثّه الوشم من قيمٍ رمزيةٍ فـ" من يشم وشماً هو بالضرورة يقصد إلى أن يبعث رسالةً إلى طرفٍ آخر ،فإظهار الوشم على جسدٍ خارجيٍّ هو الجسد الذي يمثّل وسيلةً ذاتيةً وخارجيةً في الآن ذاته للاتصال بالآخر، هو حركةٌ صريحةٌ لجلب انتباه الآخر ...فالوشم يمثّل منبهاً أشارياً في فضاءٍ محسوسٍ هو الجسد وهو مخصوصٌ من حيث أننا نعتبر الجسد في حدّ ذاته يمثّل منبهاً أشارياً على وجود الفرد في المحيط وفي الفضاء فباختيار الجسد فضاء للوشم تتضخّم الإشارة وتصير أكثر بروزاً "[14].

على أننا يجب لا نغفل الدور الوظيفي للوشم عند بعض النساء والمتمثل بتأجيج عناصر جمال مضافة للجسد الأنثوي ،ولو تتبّعنا وشم العراقيات الجنوبيات نجد أنهن ينحتن عبر الشم حواجب جديدة بعد تلك التي أخفاها التقدم في العمر ، أو عمل شامةٍ اصطناعيةٍ على الخدّ تضيف للوجه عناصر جذبٍ جديدةٍ إذ " تميل أكثر نساء العشائر العراقية إلى وشم مناطق مختلفةٍ من أجسادهن وبإشكالٍ مختلفةٍ ، وهنّ يعتقدن بانّ جسد المرأة الخالي من ذلك هو جسمٌ رجاليٌّ " [15]فهو نوعٌ من التزيين المضاف بأدواتٍ بدائيةٍ، تضمن من خلاله الأنثى أن تتمتع بماهيةٍ مضافةٍ تضمن لها أن تكون مرغوبةً من الرجال على " أن الأنثى ببساطة، لا تتزين من اجل زيادة قيمة ما تملكه، كما قد ترى المدرسة الماركسية، بل تفعل الأنثى ذلك تأكيداً

منها على كونها مرغوبةً، لقد حوّلنا الشعور أو الوعي جميعاً إلى جبناء، فالحيوانات لا تشعر بخوفٍ جنسيٍّ، لأنّها ليست كائناتٍ عقلائيةً ، وهي تعمل تحت اضطرارٍ بيولوجيٍّ صافٍ"[16] .

على أنّ رمزية الوشم تتناوب كلّما ازداد الشعور بالانتهاك أو الإبادة، ولعلّ خير مثالٍ على ذلك أنّ المسجون يجد في الوشم الذي يرسمه على جسده نوعا من التحدي والإعلان الذي يديم لديه الشعور بوجوده إذ "يخلق الوشم تمثيلاتٍ باقيةً للهوية التي لا يمكن أن تنتزعها منهم السلطة ،فهم يجسدون تأكيداتٍ ايجابيةً للذات في بيئةٍ حافلةٍ بالسلبيات ،وحتى إنْ جُرّد المسجونين من ثيابهم وحلقت رؤوسهم، فالوشم ينطق بماضيهم ويحمل قوة انتمائهم"[17] فالحاجة إلى مشتركٍ ثقافيٍّ رمزيّ يدمج الفرد شعورياً إلى جماعة ما ويعيد الارتباط المنفصل معهم عبر بدائل رمزيةٍ حاجةٌ فطريةٌ لدى الإنسان ،تجعل السجين يلجأ للكتابة الجسدية التصويرية ،لكونها جزءٌ من تأثيثات شعوره الوجداني ، وهي مشاعر تحتاجها المجتمعات البدائية والمتخلفة لكي تتراص وتشعر بالمشاركة المجتمعية لما يحمله من دلائل رمزيةٍ واجتماعيةٍ وسياسية ، فالوشم على الرغم من سذاجته التشكيلية لدى تلك الشعوب البدائية ،فإنّه يشكل المظهر المعلن للانتماء الاجتماعي وركيزة الإحساس بالانتماء الموحد، والشعور بالهوية المشتركة والتي ساهمت في ضمان حد كبير من التناغم بين كافة أطراف الجماعة، كما أن الوشم يحيل على هوية واضعه وانتمائه القبلي، " فالوشم في المجتمعات التقليدية خلافا للوشم في المجتمعات الحديثة لا يرجعنا إلى الجسد الذاتي بل إلى الجسد الاجتماعي إذ يُمثّل نتاجاً للمتخيل الجماعي ، ولم تكن الأشكال الموشومة مثيرةً لألغاز دلالية لأنّها تمثل علاماتٍ رمزيةً متواضعاً عليها في المجموعة التي ينتمي إليها صاحب الوشم ،وتحمل دلالةً متفقاً عليها،ولا خلاف عليها"[19].

السجن والوشم:

ويغلب استخدام الوشوم داخل السجن حتى لتجدنّ السجين يحوّل جسده إلى خارطةٍ من الوشوم المتعددة، بين الإشارات الايروسية، وتلك العدوانية ،أنّها نوعٌ من استدانة إرادةٍ موجهةٍ، بعد أن سُلبتْ منه إرادته الحقيقية وأصبح شخصاً منقوص القيمة ، فـ"منذ أن يدخل السجين السجن يُنتزع منه كلّ ما يساعده في المحافظة على سمات شخصيته: ملابسه، أدوات زينته أو أيّ مستحضرات تخصّه، بحيث ينظر إلى نفسه من تلك اللحظة وصاعداً كشخصٍ منتقص القيمة وخاضعٍ لنوعٍ من

التشوّه"[19]فهو يحاول من خلال وشم جسده الاعتراض الرمزي على المصادرة ،وبناء معادلٍ موضوعيٍّ موازٍ لعملية الانتهاك، يضمن له المحافظة على عناصره المؤسسة لأنماط تفكيره فالعنف الموجه للسجين بحصره ضمن مجالٍ فيزيقيٍّ مرصودٍ يمتصه السجين فيحوله باتجاهٍ معاكسٍ نحو ذاته المعلنة فيتحوّل الوشم معها من فعلٍ تواصليٍّ مع الآخر عبر الجسد إلى فعل عنفٍ اتصاليٍّ مع الأنا المحاصرة كنوعٍ من أنواع التضامن وإنتاج قيمٍ جديدةٍ ،مغايرةٍ للقيم الأولى التي استقرّت في الذاكرة بوصفها مسؤولةً عن العزل الذي يتعرّض له، وهذا يعني أنّ الوشم يؤدّي وظيفةً سيكولوجيةً شعوريةً ولاشعوريةً، بالتعبير عن القبح والنقص معا، والرغبة في الكمال والتوازن والرضا النفسي والروحاني ، كلّ تلك الوشوم تحمل رسائل ايقونيةً و"الرسالة الايقونية لا يمكن أن تكون نسخةً مصوّرةً للواقع، ولكنها ،ودائماً، اصطفاءٌ لما هو مدركٌ، فلتمتد تلك الخطوة المعممة إلى أنماطٍ يمكن لتمددها أن يغدو أكبر شيئاً فشيئاً "[20].

الأبعاد الثقافية للوشم الأنثوي:

علينا التفريق بين الوشم على جسدٍ فحوليٍّ، وآخر على جسدٍ أنثويٍّ، فالوشم على الجسد يختلف باختلاف الجنس كما يقول عبد الكبير الخطيبي، فالمرأة "يمكنها أنْ تشمَ مقدمة جسدها بينما يكتفي الرجل بوشم يده، أي الذراع والعضد، بمعنى إنّ يد الرجل لا تغادر مجال الكتابة (تكتب وتُكتب) ونحن بالإضافة إلى ذلك نشم مثل ما نكتب" [21]ولعلنا يمكن أن نحيل ذلك التباين الى العلاقة الثقافية التي تربط كلّاً من الرجل والمرأة بالكون المحيط ،فالوجود عبارة عن مجموعة من المظاهر العلاماتية التي يعيش الإنسان معها علاقة جذبٍ وتباعدٍ ، تفاعلٍ واتصالٍ ليحدّد موقفه النهائي منها ، وتنتمي هذه المظاهر الدلالية إلى انساقٍ ثقافيةٍ أسّست لها باختلاف آليات إنتاج العلامة فيها ،لكنها تهدف إلى خلق آليات تواصلية تعتمد التشفير والترميز، مع أنّ العلامة لا تكتسب دلالتها إلّا حين نضعها ضمن إطار الثقافة والنظر لها كوحدةٍ سيميائيةٍ قابلةٍ للانشطار ،ذلك إنّ سيميائيات الثقافة لا تؤمن باستقلالها بل تنظر إليها متداخلةً ومتوازيةً مع غيرها من الوحدات الدلالية المتناظرة ، فهي ترى أنّ كلّ الأنساق السيمائية ترتبط ببعضٍ على أساس علاقات التعالق إذ " تعتبر سيميائيات الثقافة جميع مظاهر الكون ،ومخلوقاته ومنتجات الإنسان حافلةً بالرموز والعلامات الدالة التي تندرج وفق أنظمةٍ متعددةٍ ومتقاربةٍ ،قادرةٍ على توحيد الظواهر الإنسانية المتنوّعة والمختلفة بفعل أنّها إنتاجٌ ثقافيٌّ "[22] وعلى وفق ذلك يمكن النظر إلى الكتابة أو

النقش على جسد الأنثى على انّه عملية تحويلٍ ثقافيٌ تنقل الجسد إلى أيقونةٍ بصريةٍ قابلةٍ لإعادة التمثّل ، وصورةٍ ذهنيةٍ تستعين بالتصوّرات الميثولوجية والدينية لكي يعيد إنتاجها الآخر ،وان كان خطاب الوشم الأنثوي موجهاً رغم سرية أمكنته للآخر الفحولي لأنّ إعادة التمثل تلك تضمن للجسد الأنثوي أن يحقق كينونته ، وجسد المرأة هو المجال الذي يضمن المشروعية المكتسبة لتأسيس هوية الأنثى والتي تتمترس في العادة ضمن مجالات الإغواء والأغراء ، فالمرأة التي لا تستطيع أن تغري تعيش وجودها خارج ذاتها وبشكلٍ عدميّ، فهي " بأساليب التمويه التي تلصقها بجسدها تكتب مباشرةً على جسدها، تعطي عنايةً خاصةً لفتحات جسدها، عينيها وفمها ،إنّها ترسم ورسمها تكثيفٌ لرغبتها، والرجل تتوّلد لديه حساسيةً خاصةً نحو هذه الرموز"[23] من جانبٍ آخر يمكن النظر للأمر من زاويةٍ أخرى إذا نظرنا للوشوم كوسيلةٍ دفاعيةٍ للتمويه أو الأقنمة، فالمرأة تستعمل تلك النقوش من اجل التمويه لنفسها فهي تنقش على جسدها ، تضع لوجهها قناعاً وتلبسه رسوماً تجمّله من اجل أن تبثّ الحياة في جسمها العاطل ،فهي بحاجةٍ ماسةٍ لاستدانةٍ رمزيةٍ اصطناعيةٍ ،يمكن أن تجذب الانتباه لجسدها أمام نفسها أولاً باعتباره بوصلة وجودها ،وأمام الآخرين الذين يشاركونها الحياة ،فتبرز للآخر عبر النقش على الوجه والجسد ومن ثمّ من خلال الوشم والرقص والكتابة، ما يؤسس لها أن تتجاوز وجودها الخاص ، فالأنثى إذن تبتكر عن طريق الوشم طريقةً ما لتجعل جسدها ممتلئاً بالرموز ، لاسيّما أن مجمل رموز الوشم ذات إيحاءاتٍ يمكن إحالتها إلى تأويلٍ رمزيٍّ أو مقدسٍ وهو تأويلٌ كافٍ لاعتبار الوشم اختصاراً لفعلٍ وجوديٍّ مواجهٍ للفناء ،فالكتابة على الجسد الأنثوي مهمةٌ مزدوجةٌ؛ تزينيةٌ وقيميةٌ فـ " الجسم الموشوم يستمرّ في التجلّي خلال الموت كأنّ الوشم قد سرق شاهد القبر "[24] فالوشم يُخلخل الأنظمة الدلالية ويجعل للرموز المرسومة على الجسد دلالتين: دلالةٍ جماليةٍ ودلالةٍ سحريةٍ، وهذه القيمة السحرية تستغلها الكلمات الموشومة على الجسم وهي بذلك تنفلت من المنطق السياقي إلى خلق هندسةٍ لأشكالها وأسمائها إذ أنّ" اقتصاد السياق بين الوشم وتاريخه بسبب افتقاد الموضوع الذي اعتبر صلباً ، لأنّ تخطيط الوشم الهندسي يعمل هو الآخر على تشويه الذات ، ما دامت تتبعثر في هندسة لا يعرف أصلها في غالب الأحيان "[25]،والوَشْم يبنى على كينونة حرّة لشخصية الموشَّم، فهو يضيف لشخصيته هامشاً إضافياً من الرمزية اللذيذة التي تغني ماهيته الثقافية بسياجٍ ثقافي جديد ويؤشر إلى ثقة بالنفس، إنه رسالة من الذات إلى الآخر، بأنّ هناك فكرةٌ ما أو جوهراً سرياً أو رؤيةٌ حياتيةً محددةً، يجب أن يعرفها عنّي، ولهذا فإنّ الوُشوم التي يرسمها البعض على المناطق الحساسة والمخفية من الجسد، سواء كانت بناءً على رغبة الآخر الشريك

و إرضاءً لنزعاته، أو بسبب عقدةٍ شخصيةٍ في أعماق الذات تتعلّق بالتطهير وجلد الذات عبر توشيم الجسد برمزيةٍ مقززةٍ ، تشكّل فعلاً يتضاد مع معنى الوُشوم الظاهرة، فهذه الأخيرة تعني الحرية، بينما تعني تلك المخفية انقياداً وأسراً وعبوديةً لرغبة الآخر، أو جلداً موجعاً للذات حين تشكّل آخراً متماثلاً في أعماقها فتوجّه سياطها إلى الذات الملوثة، عبر فضاء الجسد لعلّها تُرضي آخراً دفيناً في أعماقها ، انّه جزءٌ من تسريبات الشيزوفيرينا الحميمة ، لأنّ الجسد هو وسيلة التعبير اللا واعي فينا "فالوشم أو الاختراق هو لحظة انتهاك الحدود الفاصلة ،بما تنطوي عليه من ألمٍ وشفاءٍ، أنها جبرةٌ بدنيةٌ بعمق-خرق الجلد تدفق الدم، الألم، تكوّن القشرة، الشفاء ،الجرح والأثر الظاهر لعملية الفتح والإغلاق هذه، وهذا ينطوي على إسقاط الحدود بين الداخلي والخارجي ،حتى يصبح الخارجي داخلياً والداخلي خارجياً، ويمكن أن يُقرأ الوشم ذاته عبر العديد من المجازات، وعلى سبيل المثال العلاقات بين الموالاة والسيطرة، بين الدوام والتلاشي بين الكرب والشفاء وتداعيات كهذه لا تكون صريحةً أبداً ،ونادراً ما تكون مجرد خيارٍ فرديٍّ، وكما أشار الفريد جيل ،ما يبدو انه وشمٌ بالإرادة الذاتية غالباً ما يظهر انّه استجابةٌ لآخرين"[26] .

إنّ المرأة تضفي من خلال الوشم على جسدها فتنةً سريةً غامضةً تكفي لنقله من مرحلته الدنيوية العادية إلى مجال المقدس ،فالنقوش والرموز التي تُرسم على جسدها سواءً كانت في الجبهة، أو الذقن، أو بين النهدين، أو قرب الصرة، أو فوق العانة إنّما لأنّ الإغواء في تجلياته نوعٌ من القداسة النسبية وما تلك النقاط التي أشرت عليها بالوشوم إلا نقطٌ مركزيةٌ يتفرع عنها الإغراء والرغبة، فهي مجساتٌ تؤشر لاكتشاف نهايات الجسد الأنثوي الاشتهائية والسرية ، ينتقل بعد تطريزها الجسم من نظام الأيقونة إلى الجسم اللاهوتي، فالوشم وان بدا دنيوياً بسيطاً إلّا انّه في الواقع ينتمي إلى المقدس فهو لباسٌ داخليٌّ ،خفياً كان أو معلناً تخيطه الأنثى الواشمة لتخالف به اللباس المشهور المتعارف الذي غالباً ما يكون الرجل احد أهم مصممييه، وقد يكون الوشم فضلا عن وظيفته التزينية مصدّ دفاع أوّلي لكونه يشتت انتباه الذكر عن مناطقها الرخوة المعرضة للانتهاك، إذ يمارس نوعاً من الإلهاء الجمالي الذي يحميها من الانتهاك ،حين يُعتم الوشم على المتلقي رؤية ما يحيط بجسد الأنثى، إنّه يلعب دور المغناطيس الذي يربك الآخر ويشتت التركيز لديه فيصبح جسد المرأة حينئذ قابلاً للاحتمالات، وليس مفتوحا للرصد والتحشيد ، على إنّ إنتاج تخيلٍ سرديٍّ أنثويٍّ غائمٍ يخرج المرأة من مجال الرصد المتوقع الذي إدامته ايدولوجية الرجل المهيمنة ، إذا ما علمنا أنها رغم سجونها الثقافية والاجتماعية مكشوفة للرجل وخاضعة لتعريفاته المكبوتة

ورقابته ف " ليس هناك من فضاءٍ ممكنٍ بالنسبة للمرأة، غير ما هو مراقبٌ ومكبوتٌ" [27]فالاستعراض الجنسي محميٌّ بالوشم الذي تنحصر مهمته بتعطيل بلاغة النص الأنثوي وتنظيم فوضى الدلالات، لكي تبدأ بلاغةً أخرى تشكيليةٌ تكون معنيةً بإضاءة المعتم الجمالي من الجسد الأنثوي، من خلال الإضافات البصرية التي تجعله مفتوحاً لتأويلاتٍ ممنوعةٍ " يقول هِرْبر: من الغريب أنّ العاهر تعلن على جسدٍ يمتلكه الجميع بحكم المهنة، إنّ قلبها مخصص لرجل واحد، فالعاهر تشِم جسدها لتستأثر بمكان الوشم وتخصصه لمن أحبته وتدع الباقي مشاعا للجميع "[28] .

لقد عملت الميتافيزيقا إلى بلورة نشاطٍ تأويليٍّ يُقنن جسد المرأة ويحجزه ضمن فرضيات الإخفاء والحجر ، وبسبب ضعف إمكانيات الإعلان لديها، فأنّها عمدت إلى استغلال أيّة مساحةٍ مشروعةٍ، لكي تبرز من خلالها اعتراضها على ذلك الحجر الثقافي لذلك فأنها استغلت الوجه والدين الذين سمحت لهما الميتافيزيقا بالتحرّر من سلطة المنع ،ليكونا منطقة انعتاقٍ لها ،فعمدت إلى اتخاذهما وسيلةً لتحويل الجسد من معطى بيولوجي إلى معطى ثقافي –رمزي، ففي كلا الحالتين تعمل المرأة مضطرةً للانخراط في استلابها" ولكي يكتسب الجسد قيمته لا بدّ من إنْ يضفي على ذاته أشكالاً أخرى أكثر جذباً وإغراءً لتسهيل تبادله .. وتعطيه العناية الفائقة وتحويله إلى الرغبة، ولو إنّها لا تصل إلى تحقيق نسبي لرغبتها هي "[29] .

الجسد علامة ثقافية:

يعدّ الجسد علامةً ثقافيةً فارقةً تستمدّ مقوماتها الدلالية عبر المواضعة الاجتماعية التي تؤسس لمنظومته القيمية ،سواءً كان ذلك عبر نسيج الثقافة السائدة ، أو من خلال استدانته من ثقافاتٍ أخرى " مما يجعلنا نستخلص أنّ كينونة الجسد لا تتحدّد إلّا بوصفه بنيةً عفويةً بايلوجيةً، كذلك بنيةً ثقافيةً واجتماعيةً يتواصل فيها البدني بالتصوري ويتعلّق فيه البدن–الجسد ببدن العالم "[30] إذ ترتبط الصورة بالجسد بشكلٍ قدَري ويتلازمان ليعبّر كلّا منهما عن الآخر، فصورة الآخر هي جسده الذي اختمر عبر سلسلةٍ طويلةٍ من التمثّلات الثقافية، والترابطات الذهنية التي كرست مثالاً بصريا ثابتاً لكلٍّ منهما لكي يكون بديلاً عن الآخر ، عملية الاستبدال الرمزي هذه ،عزّزت التشاكل بينهما بحيث يصبح الجسد صورةً أي كياناً متخيلاً، وتأخذ الصورة صفة الجسم الواقعي.

ولعلّنا لا نغالي لو قلنا أنّ الإنسان كائنٌ رمزيٌّ بالأساس، يجد في الرمزية مجاله الأوسع للتحقّق من إنسانيته، إذ أن من بين الظواهر الثقافية التي يتميز بها الإنسان اللغة الرمزية التي يسعى من خلالها للتعبير عن مكنوناته الدفينة والتي حجبت تحت تابواتٍ محددةٍ ،والتي يمكن لها أن تتجلّى في الفن بصورةٍ كبيرةٍ، ويمكن النظر إلى كلّ شيءٍ يبدعه الإنسان من زاويتين؛ الأولى حاجةٍ جماليةٍ و الحاجة الثانية فهي الضرورة السيميائية، فالمرأة قد تكتب بجسدها وتضعه نصاً لكتابتها بالوشم والرقص، فهي "تصوغ كتابتها بشكلٍ مختلفٍ تماماً عن أشكال كتابة الرجل. سواءً أتعلّق بالكتابة المخطوطة أو أشكال الكتابات التي لا تتوقف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها"[31].

سايكلوجية البغاء والوشم:

تعتقد العاهر أنّها بلا ذاتٍ، لذلك فهي تسعى لتأسيس كينونة جديدة تتخذ من الثأر وسيلة لإثبات الذات الجديدة بأن يكون جسدها جسراً للانتقام من الآخرين ، فهي تجعل من جسدها المفتَرس ساحة مواجهةٍ مع الآخر بما يحمله ذلك الآخر من رمزية تاريخية ورثت التسلط والانتهاك، فهي تحاول من خلاله مجابهة الإخضاع الثقافي الذي دجّنها وجعلها مستلبةً ، لأنّ ذلك الفعل يكسبها لذة المجاهرة بالرفض ،لهذا فهي تنتقم من المنتهكين بواسطة الجزء الذي يجمعها معهم، فهي توشم جسدها ليكون ذلك الوشم إمضاءها الخاص تجاه الآخرين ،وهي تعتقد بما يشبه اليقين أنّها تلوّث اللاشعور الثقافي لهم ، لأنّهم يؤمنون أنّ توسيم الجسد وتطريزه يحمل بصمات التلاعب بالأفق الجمالي والطهوريّ بممتلكاتهم الجمالية ، وانتهاكٌ ظاهرٌ للممنوع الديني الذي يؤثّر بالأفراد تأثيراً سرياً مهما كانوا في حلٍّ منه ، لذلك فإنّ العاهر بفعلها ذلك ،تقابل الانتهاك الثقافي الذي تعرّضت له بانتهاكٍ مقابلٍ، عبر الوسائل المتاحة لها فيتحوّل الوشم حينئذٍ إلى وسيلة اعتراضٍ ثقافيةٍ نشيطةٍ ،فهي تعلم علم اليقين أنّ الرجال في متخيّلهم يفضّلون النقاء الجسدي لمن يريدونها ضجيعاً لهم ، لكنّها بفعلها ذلك تقدّم وجبة اعتراضٍ رمزيةٍ تخدش الذخيرة الصورية لمتخيّلهم، لاسيّما أنها توشم جسدها ،في العادة، في أماكن سريةٍ غير مكشوفةٍ ،تكون المفضلة للاستباحة لديهم ، وهي إذ تطرّز تلك الأماكن السرية من جسدها بتلك الوشوم التي غالبا ما تكون مستلةً من الثقافة الشعبية ،إنّما لتكون تلك النقوش المستورة في العادة، والمكشوفة في اللحظات الحميمية المعزولة فناً اباحياً متكاملاً ،يشير إلى اعتراضها الثابت على العُرف الأخلاقي الذي جعلها منبوذةً أو مستهجنةً و"تلك الثقافة الشعبية

التي تستعيد ما منعته الثقافة السامية ،تكون واضحةً في حالة الفن الاباحي ،فالفنّ الاباحي مدرسةٌ صوريةٌ وثنيةٌ صافيةٌ ،تماماً مثل كون الشعر تعبيراً لفظياً محدوداً طقوسياً، كذلك الفنّ الاباحي تعبيرٌ مرئيٌّ محدودٌ طقوسيٌّ، عن شيطانية الجنس والطبيعة، كلّ لقطةٍ وكلّ زاويةٍ في الفنّ الاباحي ،بغضّ النظر عن كونها حمقاء أو محوّرةً، أو ممتقعةً، تظلّ محاولةً أخرى للحصول على الصورة الكاملة لضخامة الطبيعة الأرضية السفلية"[32].

إنّ الجسد الموشوم يتحوّل لدى المرأة المستباحة إلى ساحة عرضٍ لاعتراضاتها، مادامت القوانين الاجتماعية نبذتها ،ولم تترك لها فرصة التعبير عن ذاتها ، فهي تنكفئ على جسدها لتحوّله إلى صوتٍ بديلٍ عن صوتها المغمور بقوانين المنع الاجتماعي فـ"علاقة المرأة البغيّ بجسدها بالغة التعقيد، تحكمها التصورات التطهيرية التي نشأت عليها بشكل أو بآخر، وإذا كان من عاملٍ مشتركٍ بين هذه البغايا ضمن هذه التراتبية ..فهو استشعارهن للاحتقار تجاه الجسد الذي يشكّل مصدر عيشتهن ...إضافةً إلى الاحتقار، تحقق البغيّ انفصالًا تاماً عن جسدها ،انّه الجسد/السلعة الذي يُقدَّم إلى الآخر في إطارٍ من اللامبالاة، تخفي معاناة بالغة القسوة ،إنْ لم نقل بأنّها تكتسي صبغة اللا إنسانية "33 ، بذلك فان الوشم فضلاً عن قدرته الاشارية وإحالاته على دلالة الاعتراض والرفض تجاه الآخر، فانّه يشير إلى حالة التصادم مع الجسد/المنفصل ، إنّها تحاول من خلال الوشم تجربة إعطاب الميزة الجمالية التي يتمتّع بها وتخريبها، فـ"علاقة المرأة بجسدها تخضع للتمثّلات التي تغرسها الثقافة، السائدة فيها، ولعلّ جانباً كبيراً من هذه الثقافة في المجتمعات الأبوية، نصب على تلقين الطفلة ثمّ الفتاة القيم والسائل التي تترسّخ في لا وعيها منذ الصغر ، عن ضرورة الحفاظ على جسدها الذي يحيط به مفهوم الشرف...وحين تمارس المرأة البغاء يتعرّض جسدها للانتهاك ،وتقتحم عالم المحرّم حسب القيم والأعراف الاجتماعية السائدة، الشئ الذي يجعلها تستشعر الذنب وتعاني عذاباً نفسياً قد تنجح في إخفائه، ولكنّه يظلّ دفيناً فيها "[34] ، لذلك لجأت المرأة المنبوذة إلى مواجهة ذلك العنف السلطوي بعنفٍ مضادٍ ، فكان الوشم في بعض جوانبه اختراقاً للنمطية المقننة تجاهها من جانبٍ، وانتهاكاً للتصوّرات المتوارثة في الذهنية الذكورية تجاه الجسد الأنثوي عموماً، فهي تعمد إلى تجربة عملية إغواءٍ جديدةٍ عبر الجسد المطرز بالوشوم الممنوعة ، تلك التي لا يتسنّى للرجل أنْ يجدها في الحياة الطبيعية عند من تشاركه الحياة، فالوشم بهذه الحالة عملية انقطاعٍ متعمدةٍ عن المألوف، ورغبةٌ بتجربة الممنوع تجاه الثقافة المتوارثة التي عزلتها في لجة ممنوعاتٍ عدةٍ ،فالعاهر

من خلال الوشم تريد أنْ تقول لمشتري الجسد هذا الجسد ليس لك ،بل لي "فالجسد الموشوم هو كتابةٌ تخلخل مفهوم الامتلاك ، إنّه الكتابة التي تلحّ أن تكون مقروءةً، محبوبةً ومشتهاةً ،ضمن حركتها الأكثر غموضاً"[35].

فالعاهر لكونها لا تملك القدرة على الانتصار على قيم المجتمع التي تنبذها وتعزلها في خانة المهمل ، وجدت في الوشم طريقةً ماكرةً، في مقاومة القيم التي حكمت عليها بالنبذ ،في نوعٍ من الانتقام الروحاني لما ارتبط به الوشم في الذاكرة الجمعية من إشارات لاستعارة المقدس، لذلك يمكن عدّ الوشم عنفا رمزياً مضاداً في وجه سلطةٍ تفترض له القمع والحجز ،ففي مواجهة سلطةٍ أخلاقيةٍ صارمةٍ تلجأ المرأة عبر وسائلها البسيطة إلى استعارة سلطةٍ رمزيةٍ موازيةٍ يمكن من خلالها أنْ تجابه تلك القوانين الغاشمة التي جعلت منها كائناً مرفوضاً ومنبوذاً، فهي توشم المشترك العياني لها مع الآخرين–السلطة "إنّما تفعل ذلك لتواري بفعلها إحساسها بالنقص تجاه الآخر، وفشلها في استخدام كيفياتٍ ووسائل أخرى أكثر مرونةٍ، وأكثر أخلاقية"[36].

خاتمة:

يُعرّف الوشم عادةً بأنه شكلٌ من أشكال التعديل الجسدي ويتمّ بوضع علامةٍ ثابتةٍ في الجسم إلّا أنّ عبد الكريم الخطيبي ينظر له بوصفه لباساً مكتوباً فهو "اللباس الثالث بالنسبة للجسم المكسوّ باللباس والجسم العاري ،وتتعدد الأسباب الوظيفية التي ساعدت في شيوع الوشم بين السحرية والطبية والجمالية والنفعية، لكنّها بالمجمل تستثمر الجسد كساحة كتابةٍ صوريةٍ، يمكن من خلالها إضافة معنى متخيلٍ للموشوم، فيتحوّل الوشم معها إلى نصٍّ وخطابٍ ثقافيٍّ ،معنيٍّ بإرسال شفراتٍ رمزيةٍ ومعبأ بحمولاتٍ مضافةٍ لما هو طبيعي، لتجعل منه متوّجاً بمعانٍ جديدةٍ، فالفعل الرمزي يغدو في أحيانٍ كثيرةٍ المجال الذي يعبّر فيه الطبيعي ليكون ثقافياً ، ذلك أنّ معظم ظواهر الوجود تبدأ في بداياتها بمنحاها الطبيعي قبل أنْ يغمرها الثقافي فيكسبها دلالةً جديدةً مكتسبةً .

قائمة الهوامش:

(1) الأسس التخاطبية في الوشم مقاربة لسانية د:نرجس باديس مجلة الثقافة الشعبية السنة السادسة خريف 2013 العدد23 صفحة116 البحرين

(2) لسان العرب :مادة وشم

(3) الاسم العربي الجريح : 64

(4) سوسيولوجيا الجسد :114،دافيد لو برتون ، ترجمة عياد أبلال،دار روافد للنشر والتوزيع ،القاهرة2014 ط1

(5) السجن مجتمع بري : 72

(6) الثقافة الشعبية السنة الرابعة العدد13 ربيع2011 صفحة83 البحرين

(7) الاسم العربي الجريح :56

(8) الجسد والمجتمع :227

(9) الفلسفة في الجسد:9 جورج لايكوف ،مارك جونسون،ترجمة عبدالمجيد جحفة ،دار الكتاب الجديد المتحدة ،بيروت2016 ط1

(10) ينظر الاسم العربي الجريح : 63

(11) ينظر فتوح البلدان :378 للبلاذري تحقيق عبالله انيس الطباع ،مؤسسة المعارف بيروت1987 ط1

(12) الثقافة الشعبية :91 العدد13

(13) الاسس التخاطبية في الوشم مقاربة لسانية د:نرجس باديس مجلة الثقافة الشعبية السنة السادسة خريف 2013 العدد23 صفحة117 البحرين

(14) الأسس التخاطبية في الوشم مقاربة لسانية: 123

(15) التراث الشعبي :72 الوشم ضياء العزاوي

(16) اقنعة جنسية : 17 كاميلي باليا

(17) الاجساد الثقافية :62

(18) السجن مجتمع بري: 50 منى فياض

(19) السجن مجتمع بري: 51 منى فياض

(20)) بحث في العلامة المرئية –من اجل بلاغة الصورة: 30، مجموعة مو ،ترجمة د.سمر محمد سعد،المنظمة العربية للترجمة، بيروت2012 ط1

(21) الاسم العربي الجريح. عبدالكريم الخطيبي: 59

(22) الانظمة السيمائية،دراسة في السرد العربي:60د. هيثم سرحان،دار الكتاب الحديث المتحدة ليبيا بنغازي 2008 ط1

(23) الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش:42-41 محمد نور الدين أفاية،إفريقيا الشرق–الدارالبيضاء 1988

(24) المصدر نفسه :57

(25) الاسم العربي الجريح:58

(26) الاجســـاد الثقافية الاثنوغرافيا والنظرية:60 هيلين توماس ،جميلة احمد ترجمة اســـامة الغزولي المركز القومي للترجمة القاهرة 2010 ط1

(27) الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش :53

(28) الكتابة النســائية، حفرية في الأنســاق الدالة.الأنوثة..الجســد.. الهوية :78 ،عبدالنور ادريس مطبعة ســجلماســة مراكش المغرب2004 ط1

(29) الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش :55

(30) النص والجسد والتأويل: 26 فريد الزاهي ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003 ط1

(31) الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش:19 .

(32) اقنعة جنسية :70

(33) الجسد المستباح:17-18

(34) الجسد المستباح: 88

(35) الاسم العربي الجريح : 84

(36) سيكولوجيا السلطة:65

قائمة المراجع:

1-أقنعة جنسية ،كاميلي باليا،ترجمة ربيع وهبة ،المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ط1.

2-الاسم العربي الجريح، عبدالكريم الخطيبي ترجمة محمد بنيس، منشورات الجمل، بغداد،2008، ط1

3-الأجســـاد الثقافية الاثنوغرافيا والنظرية، هيلين توماس،جميلة احمد ترجمة اســـامة الغزولي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ط1.

4-الأنظمة الســيمائية،دراســة في الســرد العربي، د. هيثم ســرحان،دار الكتاب الحديث المتحدة ليبيا بنغازي 2008، ط1.

5-بحث في العلامة المرئية –من اجل بلاغة الصـــورة، مجموعة مو ،ترجمة د.سمر محمد ســـعد،المنظمة العربية للترجمة، بيروت2012 ط1

6-الجسد والمجتمع ،صوفية السحيري بن حتيرة،دار الانتشار العربي بيروت2008

7-الســجن مجتمع بري ، منى فياض ،دار النهار للنشر بيروت 1999 ط18-ســوســيولوجيا الجســد ،دافيد لو برتون ، ترجمة عياد أبلال،دار روافد للنشر والتوزيع ،القاهرة2014 ط1

9-سيكولوجيا السلطة سالم القمودي،مؤسسة الانتشار العربي، لندن – بيروت، الطبعة الثانية2000

10-فتوح البلدان ، البلاذري تحقيق عبالله انيس الطباع ،مؤسسة المعارف بيروت1987 ط1

11-الفلسفة في الجسد، جورج لايكوف ،مارك جونسون،ترجمة عبدالمجيد جحفة ،دار الكتاب الجديد المتحدة ،بيروت2016 ط1

12-الكتابة النسائية، حفرية في الأنساق الدالة.الأنوثة..الجسد.. الهوية،،عبدالنور ادريس مطبعة سجلماسة ،مراكش المغرب2004 ط1

13-النص والجسد والتأويل: فريد الزاهي ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،2003، ط1

14-نظام الخطاب ، ميشيل فوكو ، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، 1984،ط1

15-الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، محمد نور الدين افايه ،افريقيا الشرق –الدار البيضاء 1988 .

المجلات والدوريات

1-الأسس التخاطبية في الوشم مقاربة لسانية د:نرجس باديس مجلة الثقافة الشعبية السنة السادسة خريف 2013 العدد23 البحرين

2- جريدة العرب الدولية البيولوجيا السياسية بين سلطة المعرفة ومعرفة السلطة، حسن المصدق، ، لندن ،العدد 7638،في يوم الاثنين 26 – 7 – 2007

3- مجلة التراث الشعبي، العدد الرابع وزارة الإعلام بغداد 1970.

الوصمية في الصراع السُّني الشِّيعي، قراءة في تطورها التاريخي وممارساتها الفعلية

– داعش والحشد أنموذجا –

In the Sunni-Shiite conflict, a reading of its historical development and its actual practices

-Encourage and crowd model–

د. عبد الغاني عيساوي، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة –

ملخص:

يسلط البحث الضوء على منهج الوصمية الممارس بين السُّنة والشيعة، باعتبارهما طائفتين تمتدان في التاريخ الإسلامي، لهما منتوج عقائدي وثقافي كبير ومتنوع، وشريحة من الأتباع "المقلِّدة" التي جعلت من الوصمية منهجا للتراشق بدافع المصلحة حينا، والذود عن الحقيقة في أحايين، بعد أن اصطبغت "الوصمية" كممارسة برداء التدين والتأصيل لها من رجالات وعلماء كل طائفة، ورسمها في كتب العقائد والأصول والتدليل عليها بمنهج الاستمداد والامداد من الوحيين الشريفين. وهي بهذا، ممارسة تصور وبوضوح تدرج الخطاب الوصمي وتفاعله مع واقع سياسي وديني موجود، وتناغمه مع هوى وشهوة الأتباع حتى صار شلال الدم نتيجة حتمية وضريبة مدفوعة ازدادت وضوحا واكتمالا زماننا، بظهور داعش كثمرة مقتطفة داخل السقف السني، والحشد الشعبي كثمرة أيضا مقتطفة دخل السقف الشيعي. تهدف الدراسة إلى بيان أن الوصمية تمثل سلوكا مضادا ورافضا لروح الإسلام وجوهره ثم تعاليمه، وأن ملامحها صارت أكثر وضوحا حينما مارستها السلطة السياسية ووظفت السطوة الدينية في ذلك، أو العكس. كما جعلت الورقة أبرز أهدافها تقديم حلول لمسح الظاهرة كمعتقد ثم كممارسة، وتبني منهج التقبُّل للآخر، كوصفة لا مفر منها تحت سقف البيت الإسلامي الواحد.

الكلمات المفتاحية: الوصمية، السُّنة، الشيعة، داعش، الحشد الوطني، السلطة الدينية، السلطة السياسية، التوظيف.

Abstruct

The paper puts the light on the method of stigmatization that is performed by Sunnah and Shia wich they are considered as two sects that have extended in the Islamic history, both of them have a lot of lot of and different theological and cultural writtings, part of the followers of immitation sect has made the stigma as hurl method for their own interest and defending in

many occassions, the stigma as a practice has been typed with click of religious, and have established deeply from the scholar authors of each sect, and classifie dit into books of theology and Ossul and giving its proofs using method of extraction and from the two sources of revealation. Therefore, the practice of clear vision of stigma speech graduation and its interaction with exisisting political and religious reality and its harmoney with fantasy of the followers, that has concluded with a lot of blood as an invetable and necessary result that have been more and more clrearified in our era by the appearence of I.S.IS as fruit that is extracted from Sunni and Shia side as well This study aims at keep following of stigma's ghostorical narration, and its develeppment speech inside the Suni and Shii house, the style of scholars of classifying it into the book of theology and ossul . It aims also at clearifing that the stigma has represented refusing and anti behaviour to the soul of Islam and yhe jewel of its teachings and its features has become more clear when its practised by the political authority which has hired religious superiority or vise versa. The main objective of this study is giving the solution for clearifing the phenomenon as a theology then as a practice, and obtaining the metihod of accepting the other, this is a necessary recipe of being under mono Islamic house. The method which is used ibn this study is the descriptive inductive traking method , the the analytic method for the old modern phenomenon, ancient origin, modern use, develepped by the time of factor.

Key words :stigmatization. Shiaa. Sunnah. Political authority. Religous authority. Recruitment. Daesh.

مقدمة:

التدليل على الحق والحقيقة، والإشـــارة والإشـــادة بهما –كونهما ركنا الحياة الإنســـانية–، عمل أهل النفوس النبيلة ودندنة يشتغل بها الأكابر العظماء في حياتهم، ودعوة الخلق إليهما وإغراء الناس للدخول في جنباتهما مقصد عظيم ومقام نبيل، سطره الرسل والأنبياء وهم يشيِّدون مسالك التواصل بين الوحيانية المستمدة من السماء، والإنسانية المستوطنة في الأرض.

وفي المنهج العلمي، التشـــكيكُ وعدم التســـليم المطلق أصـــلٌ من مباني العملية البحثية العلمية1، وإضـــفاءُ الحصـــانة والقداسة المطلقة على الشيء بريدٌ للتشكيك فيه، والخوضِ في خباياه واكتشافِ المغموض والمستشكل فيه، أو ما قد يُوهم

بهما معا، وهذا الأصل ينسحب تماما على المسائل الدينية العقائدية الكبرى، أو حتى الفرعية العلمية الصغرى، وإني لأذكر في مراحل التربية التعليمية الأولى في حياتنا، كيف كان أصلُ التسليمِ المطلق أولَ منطلقاتِ البناء المعرفي والتكويني، وأنَّ مجرد التشـكيك أو عدم التسـليم لما يملى علينا، يعد مروقا وكفرا عن المعقول والمنقول، وأنه نوع شـذوذ فكري وكفر عقائدي، فأنتجت تلك الممارسة –مع طولها وصدق ممارسة أصحابها– جيلا فريدا يشتهي منهج الاستصنام ويرغبه، ويعشق تسليم العقول للغير– أيا كان هذا الغير– ليمارس لهم بها العملية التفكيرية.

وهي ظاهرة تنسحب على الشعوب باعتبار أجناسها أو أديانها، يمارسها اليهود والنصارى كذا المسلمون، ومارسها داخل البيت الإسـلامي الفرق الإسـلامية بعضـها على بعض، ملمحها الأسـاس: الإخراج من دائرة الهداة أحباب الله عز وجل، والإدخال في زمرة الضُّـلاَّل أعداء الله تعالى، بممارسـة منهج محكم لم نسـتبن مفهومه وتعريفه قديما، واسـتبان زماننا واتضح، وبَانَ بأنه منهج "الوصمية" المشؤوم، المتدثر بدثار النُّصح –طبعا لله ولرسوله وللمسلمين– والمتسربل بلبوس الغلظة والفضاضة، والمبتكر والمجدد للسُّنة "القابيلية": لأقتلنك ... القتل والدم.

والوصمية في البيت الإسلامي تمشي جنبا إلى جنب والكِـبْر، الذي كان عنوانا بارزا في صدر غلاة كل فرقة من الفرق الإسـلامية المنتشـرة المشـهورة، وإن تظاهرت بخفض الجناح، ولين الطوية وسمت التواضـع وروح التواصـل، وهو المرض الخطير الذي زاد من صعوبة إيجاد نقطة التقاءٍ بين الإخوة الأعداء، ذلك أنهم تعبدوا ربهم بذلك الكِبر، فرُسم في مخيلتهم أنه دفاع عن الحق والحقيقة، وتناسوا أن المحاججة بالأفضلية والخيرية هي أول معصية عُصي بها الرَّبُ تعالى في ملكوته وسلطانه، وأن الكبر كان بريد تلك المعصـية، وكان سـيف حديث الافتراق2، محمولا مسـلولا في وجه كل من أراد الاتفاق ولم الشَّـمل ومحاولة ردء الصـدع، وتقريب البعيد وملء المسـاحة الشـاغرة بين الفرق الإسـلامية جميعا في الرؤية والتواصـل، وصـار الحال كأن الأصل هو الافتراق والتباعد، والاستثناء لـمُّ الشمل وجمع الكلمة.

وفي أتون صـراع التراشـق بالحجج والبراهين بين فرقتين إسـلاميتين لهما امتداد تاريخي وثقافي كبير وواسـع هما السُّـنة والشيعة، استل أحدهم سيف جملة جامعة مانعة –زعم– جاء فيها: "يا شيعة العالم استيقظوا"، يريد إيقاظ تلك الفرقة من نومها وسباتها، بعد الحكم عليها بالنوم والسبات، وهو إذ يقف هذا الموقف الحاكم المرشد، يضفي على شخصه النباهة واليقظة والتيقظ، وأنه لا تأخذه سـنة ولا نوم، ونسـي أنه في عالم المحاكمة العقلية النقدية هو أيضـا وكل من دار في دائرة التقوقع في منهج محدد، أو فرقة من فرق الإسـلام، أنه مطالب بالاسـتيقاظ، وأن منهج الإيقاظ ينبغي أن يمس الجميع وينسحب عليهم بلا استثناء.

ومورسـت ثقافة الترشـيد والتدليل على الهداية مركبةً بداء الكبر والاسـتحواذ على الحق والحقيقة، في قطيعة تامة بينها وبين النظر في الحال، ومراجعة الذات، والالتفات نحو الأصـول ولو بنظرة فضـلا عن تصـحيح، فأنتجت الممارسـة تعصـبا مقيتا ينبذ كل دعوة لمحاكمة عقلية سـليمة، أو حركة تصـحيحية داخل المنهج الواحد أولا، وداخل الفِرق فيما بينها ثانيا،

وصارت "الوصمية" كمسلك ومنهج بعد وصول نقطة الصفر، أمرا ضروريا ارتقى في فُجْأَةٍ زمانية وبأيادٍ سياسية ودينية لمرتبة العقائد والأصول، وصار الاقتتال بين الفرقتين أمرا يجوزه العقل "المصنوع" والشرع "المركب"، والتزم هذا السلوك متعصبو ومتشددو كل فرقة، فاتخذت "داعش" من تلك الأصول العقائدية المبثوثة في كتب القوم حول الشيعة والحكم عليهم بالردة والكفر والإلحاد مسوغا للقتل الذي نراه في أرض العراق وسوريا ولبنان، وفي المقابل اتخذ "الحشد الشعبي" من التعبئة المرجعية وكتب الأصول والعقائد مبررا لقتل السُّنة والتنكيل بهم، وصار منهج الاستمداد والارتواء عند الفرقتين من ماضٍ وتراثٍ حقيقي موجود لا يمكن إنكاره، وإمداد واقعهم وحاضرهم بعملية "التطبيق" والتجسيد يُرى لها أنها ضرورة منهجية تعبدية محضة.

فكيف ارتقت المسألة الوصمية إلى كتب العقائد والأصول بين الفرقتين؟ وهل الوصمية كخطاب تحريضي له زمانية ومكانية يمكن أن يقف فيها؟ أم أنه سرمدي محكوم عليه بالاستمرار بوجود الفرقتين؟ وما علاقة السلطة الدينية والسياسية بالوصمية وجودا وعدما وتوظيفا عبر التاريخ الإسلامي؟

الوصمية السنية الشيعية، من قواميس اللغة إلى شرعنة الإسقاط:

للفرقتين السنية والشيعية داخل البيت الإسلامي نفوذٌ واسع وامتدادٌ عريض، ولهما جغرافيا وتاريخيا مساحات شاسعة في فضاء الأرض وفضاء المعرفة، وجذورٌ تاريخية عميقة تبدأ بصعود روح الرسول الأكرم صلى الله عليه وآله وسلم لبارئها، وتتشكل في زمن الصحابة والتابعين، وتمتد ليوم الناس هذا.

وقد فـــرَّق بين الطائفتين دعوى امتلاك الحق والحقيقة، فسارت كل طائفة تجمع أنصارها وشيعتها وتدلل على صدق وصـــحة منهجها وفرقتها، إذ أســـلفنا أنهما ركنا الحياة الإنســـانية، ومنه فالدعوة إليهما وإغراء الناس بهما من لازم كمال الإيمان وحسن الاعتقاد، والتمهن بها شبيه بمهنة الأنبياء في توصيل الخير كل الخير للإنسان ... مطلق الإنسان.

والجدلية القائمة، أن التوصل إليه قد ادعاه كلا الطائفتين، ولزم غرزهما عنده، وبنى كلاهما مع الآخر سورا منيعا فكريا وعقليا وعقائديا وشعوريا، كي لا يُتوصل إلى التشكيك والنبش في دفاتر الماضي، وإعادة قراءة التاريخ بعيون الطرف الآخر، وخلفيته الثقافية والدينية والانتمائية.

ولم تبق المسألةُ مجرد دعوى امتلاك الحقيقة والتبشير بها، بل تجاوزتها -لأسباب سنتطرق إليها- إلى محاولة التشويش على الآخر، ودحض حججه وبيان تناقضاته وخلل استدلالاته، في حلبة الردود والردود على الردود التي دامت وقتا طويلا، ليتمخض الصراع عن انتهاج مسلك مغاير بوصم الآخر بوصوم معيبة ومشينة تنفيرا منهم وتحذيرا، حماية للأتباع وحماية للمعتقد من قبل وبعد.

اتفقت كتب اللغة والقواميس العربية أن الفعل الثلاثي (و ص م) جذر لغوي لفعل يراد به التعدي بالوصف، وأنه متعدٍ بما هو مستقبح كريه معيب، لذا كان الوصم عندهم "العيب في الحسب، وجمعه وصوم؛ قال:

أرى المال يغشى ذا الوصوم فلا ترى*** ويدعى من الأشراف من كان غانيا

ورجل موصوم الحسب إذا كان معيبا، ووَصَمَ الشيء: عابه، والوصمة: العيب في الكلام".3

وكان نتاج هذا الواقع، أن وُضع "منهج الوصم" واستُخدم بمسلكين اثنين:

الأول: استحلاله بدافع التعبد لله تعالى، ومارس هذا الأمر شيوخ وعلماء الطائفتين بنجاح بارع، خاصة بعد زبره في كتب العقائد والأصول.

الثاني: تحوير وتحويل منطوق الوصم اللغوي إلى مراد شرعي، لجعله من أدوات التدليل، لا أنه منهج منفرد يصح كحجة على فساد الآخر ومنهجه، فليس معقولا أن يُفك الوصم عما يبرره شرعا وعقلا، إذ لا بد من "توبلته" بوضع التابل" الشرعي" على المصطلحات الوصمية ليستساغ ويطيب في الأذواق، فأبناء الزنى مستهجنة شرعا وعرفا، مستطابة مستساغة كوصم أثناء الخوض في "زواج المتعة" جوازا وتحريما.

ولا بد حينها من جعله –منهج الوصم– يتدرج في سلم الأولويات والاهتمامات، حتى اعتلى في لحظة منصة الأصول بل المعتقدات.

بعد وفاة الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، نشب الخلاف المشتهر حول أحقية الخلافة، وتمت لأبي بكر الصديق رضي الله عنه المبايعة في السقيفة، في جو مشحون لم يكن الهدوء وصفه، ثم تمت الخلافة لعمر بن الخطاب ثم عثمان رضي الله عنهم، وكان الخلاف المشتهر بين علي رضي الله عنه ومعاوية بن أبي سفيان، ثم ما وقع من الفتن وصعود لغة "لأقتلنك" واعتلائها منصة المشهد، في حالة إسلامية غريبة لم تكن معهودة أو معروفة، زادتها غرابة ودهشة أن كل طرف له من الأتباع من هو مشهود له بالفضل والسبق والتزكية النبوية.

وفي تلك المرحلة المضطربة ظهر فعلان عربيان خالصان، كان بالإمكان بقاؤهما في "القاموسية العربية" المتداولة المعتادة، لو لم تستنجد بهما الطوائف والفرق لأغراض وصمية "دينية".

كان أوَّلُهما فعل "رَفَضَ" عند أهل السُّنة، حين افترقت الشيعة إلى رافضة وزيدية، بعد أن سُئل الإمام زيد بن علي عن أبي بكر وعمر فترحم عليهما، فرفضه القوم، فقال لهم: رفضتموني، فسُمّوا رافضة لرفضهم إياه، وسُمّي من لم يرفضه من الشيعة زيدياً لانتسابهم إليه، واعتلى المشهدَ وصمُ الرافضة.

ثانيهما فعل "نَصَبَ" عند الشيعة، والذي يعني لغة الثبات والظهور والإقامة على الشيء، وهو في اصطلاحهم الثبات والظهور والإقامة على معاداة أهل بيت رسول الله صلى الله عليه وسلم واغتصاب الخلافة منهم، مع محاولة إلحاق الضرر بهم قتلا وتشريدا، واعتلى المشهدَ وصمُ النواصب.

ومن لازم وقوع الخلاف والاختلاف بين الأمة وقوع السيف، وحالَ رفعه لبرهة زمانية استراحية، كان قائما بسيف القلم والكتابة بما كان يسمى: باب الأصول والمعتقدات والفرق والنحل.

وظهر التأليف في المعتقدات، وحُشرت مسألة أحقية الصحابة بالخلافة بعد الرسول صلى الله عليه وسلم فيها، وصارت بندا من بنودها، وأصلا عقائديا لا تصح العقيدة إلا به، والترتيب الثلاثي –أبو بكر ثم عمر ثم عثمان– أحد أهم ما يركز عليه، وتبنى أحكام البدعة والفسق والهجر بل والكفر على مخالفه، كل هذا في شقه السُّني.

وفي شقه الشيعي تفنيد كلي وتنكر لكل ما من شأنه المساس بأحقية الخليفة علي رضي الله عنه بالخلافة، وأن الغصب والنهب كان عنوان المرحلة، وأن الإيمان بمظلومية آل البيت و"القهرية" الممارسة ضدهم من طرف "الآخر" حتم لازم، وطبعا زبرت في كتب الأصول والمعتقدات، في توسع دائم وتباعد مطرد مع "الآخر"، حتى وصلت حد "الوصم" القادح والشنيع للشخصيات الكبرى كأبي بكر وعمر وعثمان وزوجة النبي الكريم عائشة رضي الله عنها ومجموعة كبيرة من تلك الشريحة العريضة التي تُدعى بالصحابة.

فانتقل الوصم باعتباره مصطلحا لغويا للتعيير والوصف بالشنار في الحسب عند العرب قديما، إلى مسلك تعبدي دعوي مرتبطا بالديني المعتقدي، في صراع ناشب بين الطرفين، يصف مشهد إسلام ما بعد محمد صلى الله عليه وسلم.

الوصمية في كتب المعتقدات والأصول، شواهد ونماذج:

تزامن ظهور التأليف في الأصول والمعتقدات مع بداية دخول الأعاجم بكثرة للإسلام واتساع الفتوحات الإسلامية وتمددها، وفي خضم ذلك التمدد الجغرافي تنوعَ المعطى المعرفي والثقافي تبعا، مما أدى بالضرورة للمصادمات الفكرية بين الفرق الإسلامية في ربوع تلك الجغرافية الإسلامية الممتدة.

وكان للتأليف في الأصول والمعتقدات في تلك المرحلة بالذات، مقصدين اثنين:

الأول: المحافظة على أقوال المشايخ والعلماء وأعيان المذاهب والفرق من تأصيلاتٍ وتبريراتٍ و تدليلاتٍ وجعلها محفوظة في بطون الكتب، مخافة اندثارها وممارسة ثقافة "تجريم الكتب والمصنفات" عليها وإحراقها، وهي سُنة متبعة ظهرت في تلك المرحلة ولازالت مستمرة ليوم الناس هذا، مع استنجاد بالنية الحسنة، وتنوع الوسائل.

الثاني: ظهور منهج الفنقلة –فإن قالوا قلنا– وتبني هذا المسلك في الردود على المخالف بإيراد الشبهة والرد عليها، استظهارا لقوة الحجة والمحجة، واستجماعا للأتباع وتحصينا لهم، وتحفيظا وتلقينا لهم لهذا المسلك.

ويمكن القول أن أهل السُّنة كان لهم السبق في هذا الميدان، بتصنيف الإمام أبي حنيفة النعمان لكتاب "الفقه الأكبر"، خلافا للشيعة الذين تصدر الإمام جعفر الصادق المشهد بمحاوراته ومناقشاته مع تلميذه أبي حنيفة وآخرون دون تصنيف، واستثماره – جعفر الصادق– للمناخ السياسي الانفتاحي في عصره الذي اتسم بالاضطرابات.

ثم امتزجت كتب الفقه والحديث بالأصول والاعتقادات، وجَعلت أبوابا خاصة للمسائل الكبرى كصنيع مالك في موطئه والشافعي في "الأم" وابن حنبل في مسنده، وفي "الكافي" للكليني و"تهذيب الأحكام" للطوسي، و"الاستبصار فيما اختلف من الأخبار" له أيضا، و"من لا يحضره الفقيه" لابن بابويه القمي، ثم تتابع التصنيف والتأليف مع بقاء الكتابة قصدا في الردود على الفرق الأخرى عند أهل السُّنة بما يسمى بكتب السُّنة وشروح السُّنة والعقيدة، كـــــ "شرح السُّنة" للبربهاري، و"السُّنة" لابن أبي حاتم الرازي، و"العقيدة الطحاوية" للطحاوي، و"لمعة الاعتقاد" لابن قدامة وغيرهم كثير.

والناظر في كل تلك التصانيف والتآليف عند السُّنة والشيعة، لن يتعنَّ في أن يجد منهج "الوصمية" ماثلا ملاحظا شاخصا أمامه، إذ لم تبق الردود وتلك التأصيلات متسمة بأدب الخلاف، بقدر جنوحها للغة الوصم ومحاولة الحط من قيمة الآخر، في غياب كلي للعقلانية والنظر في مآلات تلك الأقوال على مستقبل الأمة، وحضور مدهش للعصبية والتشدد ثم التعبد لله تعالى بها.

أولا: الوصمية عند الشيعة

تمثلت أهم مصادر الشيعة في كتب أربعة، اتفق سلفهم وخلفهم –بضوابط صنعتهم الحديثية– على صحتها وقبول الأخذ منها، وهي:

– الكافي، لمحمد بن يعقوب الكليني(ت:329هـ)، يتكون الكتاب من ثلاثة أقسام، هي:

أصول الكافي، الذي يشتمل على أحاديث العقائد وفيه 8 أبواب.

فروع الكافي، وهو يشتمل على الأحاديث الفقهية وفيه 26 بابا.

روضة الكافي، ويشتمل على أحاديث متنوعة، ولا يضمها ترتيب معين بل هي ذات مواضيع متنوعة.

– تهذيب الأحكام، لأبي جعفر محمد بن الحسن الطوسي(ت:460هـ) المعروف بشيخ الطائفة .

– الاستبصار فيما اختلف من الأخبار، لأبي جعفر محمد بن الحسن الطوسي أيضا.

– من لا يحضره الفقيه، لأبي جعفر محمد بن علي بن بابويه القمي(381هـ) المعروف بالشيخ الصدوق.

ولهم كتب أربعة متأخرة، تعد من أمهات المذهب أيضا، وهي:

– بحار الأنوار، لمحمد باقر المجلسي (ت:1110هـ).– الوافي، لمحمد بن المرتضى محسن الكاشاني (ت:1090هـ).

– وسائل الشيعة، لمحمد بن الحسن الحر العاملي (ت:1104هـ).– مستدرك الوسائل، لحسين النوري الطبرسي (ت:1320هـ). يقول الفيض الكاشاني(ت:1091هـ): "هذا –كتابه الوافي– يا إخواني كتاب وافٍ في فنونِ وعلوم الدين يحتوي على جملة ما ورد منها في القرآن المبين، وجمع ما تضمنته أصولنا الأربعة التي عليها المدار في هذه الأعصار، أعني: "الكافي" و"الفقيه" و"التهذيب" و"الاستبصار""4، ويقول السيد حسين بحر العلوم (ت2001م):" إن الاجتهاد لدى الشيعة مرتكز على الكتب الأربعة، "الكافي" للكليني، و"من لا يحضره الفقيه" للصدوق، و"التهذيب" و"الاستبصار" للطوسي، وهي من الأصول المسلمة كالصِّحاح السِّتة لدى العامة"5، قلت: وقوله "العامة"، وصمية نحن بصددها الآن.

وغالب ما سأتطرق إليه من الوصمية عند الشيعة هي من هاته الأمهات المعتمدات ومن شيوخهم المتعصبة المتشددة الذين فارقهم التعقل وفارقوه.

يقول شيخ المحققين – عندهم – محمد الطوسي: "المسألة التاسعة في أحكام المخالفين: قال6: **محاربوا علي عليه السلام كفرة، ومخالفوه فسقة**، أقول7: المحارب لعلي عليه السلام كافر لقول النبي صلى الله عليه وآله وسلم: يا علي حربك حربي، ولا شك في كفر من حارب النبي صلى الله عليه وسلم، وأما مخالفوه في الإمامة فقد اختَلَف قول علمائنا، فمنهم من حكم بكفرهم لأنهم دفعوا ما عُلم ثبوته من الدين ضرورة، وهو النص الجلي الدال على إمامته مع تواتره، وذهب آخرون إلى أنهم فسقة وهو الأقوى، ثم اختلف هؤلاء على أقوال ثلاثة، أحدها أنهم مخلدون في النار لعدم استحقاقهم الجنة، الثاني قال بعضهم أنهم يخرجون من النار إلى الجنة، الثالث ما ارتضاه ابن نوبخت وجماعة من علمائنا أنهم يخرجون من النار لعدم الكفر الموجب للخلود، ولا يدخلون الجنة لعدم الإيمان المقتضي لاستحقاق الثواب"8، وظاهر هذا التأصيل الموغَل والمغموس بالوصمية، في أن الصحابة وكل مسلم من بعدهم بين كفر وفسق، وأن المحاربة كفعل تستلزم الكفر والخروج من الملة والخلود في النار، كما شرحه ابن المطهِّر الحلِّي، وأن مجرد مخالفة الإمام علي رضي الله عنه ولو في صغائر المسائل هو فسق، رتبوا عليه الحكم بالنار دون خلود فيها مع اختلافٍ بين مشايخهم ذكره الشارح.

وفي نفس مضمار الوصمية بالكفر والمفارقة للملة ورسم الحدود والفواصل الفارقة، تظهر شخصية "مضطربة مشوهة"9 هي شخصية السيد نعمة الله الجزائري (ت:1112هـ) إذ كتب قائلا: "لم نجتمع معهم – السُّنة– على إله ولا على نبي ولا على إمام، وذلك أنهم يقولون: إن ربهم هو الذي كان محمد نبيه وخليفته من بعده أبو بكر، ونحن لا نقول بهذا الرب ولا بذاك النبي، بل نقول: إن الرب الذي خليفة نبيه أبو بكر ليس ربنا ولا ذلك النبي نبينا"10، ويصم السّنة

بالنجاسة والكفر وأنهم شر من اليهود والنصارى، إذ يقول:" إنـهم كفار أنجاس بإجماع علماء الشيعة الإمامية، وإنـهم شر من اليهود والنصارى، وإن من علامات الناصبي تقديم غير علي عليه في الإمامة".11

وفي مسلك هدم الرموز ومحاولة الحطِّ منها بالوصم بأقبح الوصوم، نجد أنهم لم يدخروا جهدا في التأكيد عليها والترويج لها بأبشع الصور الممكنة، بدءا من كبار الصحابة حتى صغارهم، روى الكليني عن أبي جعفر –عليه السلام– قال: "إن الشـــيخين –أبا بكر وعمر– فارقا الدنيا ولم يتوبا ولم يذكرا ما صـــنعا بأمير المؤمنين –عليه الســـلام–، فعليهما لعنة الله والملائكة والناس أجمعين".12

ثم نزل مستوى خطاب الوصـم لأحط الدرجات، إذ يقول نعمة الله الجزائري في حق الخليفة الثاني عمر بن الخطاب رضي الله عنه عند إيراده لكلام السيوطي وابن الأثير: "... زعمت الروافض أن سيدنا عمر كان مخنثا، كذبوا، ولكن كان به داء دواؤه ماء الرجال، وغير ذلك مما يستقبح منا نقله..، يقول: وقد قصروا في إشاعة مثل هذا السِّر المكنون المخزون، ولم أر في كتب الرافضة مثل هذا، نعم روى العياشي منهم حديثا حاصل معناه أن الاسم الذي هو لفظ أمير المؤمنين، قد خصَّ الله به علي بن أبي طالب عليه السلام، ولهذا لم تسم الرافضة أئمتهم بهذا الاسم، ومن سمى نفسه به غير علي بن أبي طالب فهو مما يؤتى في دبره، وهذا شامل لجميع المتخلفين من الأموية والعباسية".13

قلت: وهي وصمية دنيئة رديئة، خرجت من نفس مضطربة مشوهة، مشحونة بالحقد والكراهية، مستنجدة بالضابط التعبدي، كي تنطلي على الدهماء والأتباع.

وأما عن الخليفة الثالث عثمان بن عفان، فيوصم عندهم بالنعثل14، يورد صاحب "الصراط المستقيم"

رواية عن الكلبي في كتاب "المثالب": "كان عثمان ممن يُلعب به ويتخنَّث وكان يضرب بالدف".15

قلت: لاحظ جنوح الخطاب الوصمي للتعيير والتعييب في الحسب والنسب والشرف، وهي ممارسة بالتتبع والاستقرار شملت رموز الصـــحابة الأكابر عند الطرف الآخر –السُّـــنة–، وعُقدت لها مباحث وفصـــول كما في كتاب "الأنوار النعمانية"، و"كشف المراد".

وأما عائشة أم المؤمنين وزوج الرسول الكريم صلى الله عليه وآله وسلم، فضلا عن اتهامهم لها بالفاحشة وهو في حكم المتواتر في كتب غلاتهم، فقد روَّج لها رجب البرسي مكرسا لمنهج الوصمية بما يفيد دوام الممارسة والتمهن والتكسب بها – حاشاها رضي الله عنها–، إذ يقول على لسان الحسن رضي الله عنه: " فأخرجتِ جردا أخضر فيه ما جمعته من خيانة حتى أخذت منه أربعين ديناراً، عددا لا تعلمين لها وزنا ففرقتيها في مبغضـــي علي صـــلوات الله عليه من تيم وعدي، وقد تشفيت بقتله".16

ولا أريد الاستزادة من الوُصوم الشنيعة واللامسؤولة أمام الأمة وأمام الله تعالى، وإلا فإنها بالعشرات وكتب القوم طافحة بها، وأردت التمثيل فقط.

ولا يمكن فصل الوصمية بعد استباحتها لكل خط وحد، عن استباحة الأنفس بالقتل والزهق، وهو لازم من لوازم المنهج الوصمي، وإن لم يُقصد في بداياته، فإنه موصل له في نهاياته، وهي الممارسة التي نراها ماثلة أمامنا اليوم عند الآلة "القاتلة" والجناح العسكري المعروف بالحشد الشعبي، والذي سنتطرق له لاحقا، يقول نعمة الله الجزائري: "... جواز قتلهم –الناصبة– واستباحة أموالهم: قد عرفتَ أن أكثر الأصحاب ذكروا للناصبي ذلك المعنى الخاص في باب الطهارات والنجاسات، وحكمه عندهم كالكافر الحربي في أكثر الأحكام، وأما على ما ذكرناه له من التفسير، فيكون الحكم شاملا كما عرفت، روى الصدوق –طاب ثراه– في "العلل" مسندا إلى داود بن فرقد قال: قلت لأبي عبد الله –عليه السلام–: ما تقول في قتل الناصب؟ فقال: حلال الدم، لكني أتقي عليك، فإن قدرت أن تقلب عليه حائطاً أو تغرقه في ماء لكيلا يشهد به عليك، فافعل، فقلت : فما ترى في ماله؟ قال: خذه ما قدرت".17

وفي زيادةٍ وتتمةٍ للفتوى، يورد قصةً "دموية" ليُظهر أن عدد القتل لا حد له، ولا يشفع في وقفها، إذ يقول: "إن علي بن يقطين وزير الرشيد اجتمع في حبسه جماعة من المخالفين، فأمر غلمانه وهدموا أسقف المحبس على المحبوسين فماتوا كلهم وكانوا خمسمائة رجل تقريبا، فأراد الخلاص من تبعات دمائهم فأرسل إلى الإمام مولانا الكاظم عليه السلام فكتب إليه جواب كتابه، بأنك لو كنت تقدمت إليَّ قبل قتلهم لما كان عليك شيئ من دمائهم، وحيث إنك لم تتقدم إليَّ، فكفِّر عن كل رجل قتلته منهم بتيس، والتيس خير منه"18، يعقب نعمة الله الجزائري في تكريس لمبدأ الوصمية بأنهم أحطُّ من الكلب ومن المجوس واليهود قائلا:" فانظر إلى هذه الدية الجزيلة التي لا تعادل دية أخيهم الأصغر وهو كلب الصيد، فإن ديته عشرون درهما، ولا دية أخيهم الأكبر وهو اليهودي أو المجوسي، فإنها ثمانمائة درهم، وحالهم في الآخرة أخس وأبخس"19، وهو أنموذج واحد فقط لفتاوى القتل والتدمير واستباحة الأعراض، وإلا فهي بالعشرات، تستوعبها الكتب والمجلدات لا الأسطر والصفحات، ولا عجب حينها من العدد المرتفع للقتلى زماننا في أرض العراق وسوريا واليمن وغيرها.

ثانيا: الوصمية عند السُّنة:

متفق عند أهل السنَّة تكفير غلاة الرافضة من الشيوخ والأعيان، وعند بعضهم كل الرافضة، مع التفريق بين الرافضة والشيعة، وهو ما غاب عن ساحتنا المعرفية والتطبيقية، وحتى المعركية الاقتتالية زماننا، إذ وَسمُ الشيعة صار مرادفا للرافضة والعكس، وهو أمر دقيق غُيِّب في خضم التراشق بالوصمية واستحلالية الدم الممارسة من الطرفين، وليس هذا محل بسط التفريق بينهما.

يقول الإمام مالك –رحمه الله– وهو يبني أصلا عريضا كبيرا عقائديا:" الذي يشتم أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم ليس لهم اسم، أو قال: نصيب في الإسلام"20، ورووا عنه أنه استدل بقوله تعالى:" { مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانًا سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنْجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ } [الفتح: 29]، قال ابن كثير:" ومن هذه الآية انتزع الإمام مالك رحمة الله عليه في رواية عنه بتكفير الروافض الذين يبغضون الصحابة رضي الله عنهم قال: لأنهم يغيظونهم ومن غاظ الصحابة رضي الله عنهم **فهو كافر لهذه الآية**، ووافقه طائفة من العلماء رضي الله عنهم على ذلك".21

وقال القرطبي:" لقد أحسن مالك في مقالته وأصاب في **تأويله**، فمن نَقص واحداً منهم أو طعن عليه في روايته فقد **ردَّ على الله رب العالمين وأبطل شرائع المسلمين**".22

قلت: هذا اجتهاد الإمام مالك وتأويله–رحمه الله–، واستنباطه من الآية الكريمة، وظاهر أن الآية ليس فيها منطوقٌ بالحكم ليُبنى عليه أمرٌ أصليٌ عقائديٌ كهذا يُحكم فيه بين الفرق، ليظل الأمر اجتهادا وتأويلا، فكيف يكون الرافض له رادا على رب العالمين ومبطلا لشرائع المسلمين، ولا أدرى كيف ربط الإمام القرطبي هذا الحكم بأنه ردٌّ على رب العالمين، ثم هو إبطال لشرائع المسلمين، وواقعيا كيف يكون إبطال الشرائع، بانتقاص شخص واحد من الصحابة أو الطعن فيه؟!

ويروى عن الإمام أبي حنيفة أنه إذا ذكر الشيعة عنده كان دائماً يردد:" من شك في كفر هؤلاء، فهو كافر مثلهم"23، بل إن كفرهم أشهر من كفر إبليس، إذ يقول الآلوسي:" وقد زعم الروافض أن جميع الصحابة رضي الله تعالى عنهم، إلا من استثني قد ظلموا ... ولَعَمْرِي أن كفرهم أشهر من كفر إبليس".24

وفي الاستنجاد بلعن الله والملائكة والناس أجمعين كمنهج وصمي ممارس عند الطائفتين، نجد أيضا هذه الرواية عند أهل السُّنة، فقد قال يحي بن معين في تليد بن سليمان المحاربي:"كذَّاب، كان يشتم عثمان وكل من شتم عثمان أو طلحة أو أحداً من أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم دجَّال، لا يكتب عنه، وعليه لعنة الله والملائكة والناس أجمعين".25

وبأقبح الوصوم يصف القاسم بن سلام الرافضة بالقول:" عاشرتُ الناس وكلمتُ أهل الكلام فما رأيت قوماً **أوسخ وسخاً ولا أقذر قذراً** ولا أضعف حجة ولا **أحمق** من الرافضة"26، والشعبي بالقول أيضا: "ما رأيت أحمق من الخشبية – طائفة شيعية– لو كانوا من الطير لكانوا رخما، ولو كانوا من البهائم لكانوا حمرا".27، ومحمد ابن عبد الوهاب بأنهم نطفٌ خبيثة ونجسة، موضوعة في أرحام حرام إذ يقول: "وبهذا وأمثاله تعرف أن الرافضة أكثر الناس تركاً لما أمر الله وإتياناً لما حرمه، وأن كثيراً منهم ناشئ عن نطفة خبيثة موضوعة في رحم حرام، ولذا لا ترى منهم إلا الخبيث اعتقاداً وعملاً، وقد قيل: كل شيء يرجع إلى أصله".28

وبوصـــمهم أخبث الحيوانات وأن فيهم شـــبها بالخنازير، وأنهم يبادرون للنجاســـات ويتركون الطيبات، يقول ابن قيم الجوزية:" واقرأ نسـخة الخنازير من صـور أشـباههم ولا سـيما أعداء خيار خلق الله بعد الرسـل، وهم أصـحاب رسـول الله صـلى الله عليه وسـلم، فإن هذه النسـخة ظاهرة في وجوه الرافضـة، يقرأها كل مؤمن كاتب وغير كاتب، وهي تظهر وتخفى بحسب خنزيرية القلب وخبثه، فإن الخنزير أخبث الحيوانات وأردؤها طباعاً ومن خاصيته أنه يدع الطيبات فلا يأكلها ويقوم الإنسان عن رجيعه فيبادر إليه".29

ولم يُســـمِّ ابن تيمية في رده على ابن المطهِّر الحلي في كتابه "منهاج الســـنة النبوية" إلا بابن المنجِّس، ويقول في مقدمة كتابه تبريرا لهذا الصـــنيع وإيغالا في منهج الوصـــمية:" وهذا المصـــنِّف سمى كتابه "منهاج الكرامة في معرفة الإمامة"، وهو خليق بأن يســـمى منهاج الندامة، كما أن من ادَّعى الطهارة وهو من الذين **لم يرد الله أن يطهر قلوبهم** بل من أهل الجبت والطاغوت والنفاق، كان وصـفه بالنجاسـة والتكدير أولى من وصـفه بالتطهير"30، وفي الشـرعة السُّـنية، ظاهر أنه تألٍّ على الله تعالى أن يقال أن فلانا: لم يرد الله أن يطهر قلبه ... أم ماذا؟!

وفي الاســتنجاد أيضــا بالوصــم في الأعراض والأنســاب يقول محمد بن عبد الوهاب:" فهؤلاء الإمامية خارجون عن السُّـنة بل عن الملة، واقعون في الزنا، وما أكثر ما فتحوا على أنفســهم أبواب الزنا في القبل والدبر، فما أحقهم بأن يكونوا أولاد زنا".31

وأوغل الألوسي في هذا المنهج –مستصحبا ضابط التعبد لله تعالى طبعا– إذ يقول:" والعجب كل العجب من رافضي ينتســـب لأب، فإن من نظر إلى أحوال الروافض في المتعة في هذا الزمان، لا يحتاج في حكمه عليهم بالزنا إلى شـــاهد ولا برهان"، ثم يورد قصـــصـــا عن ذلك دون مراعاة لمآلات تلك الأحكام وتعميمات يقف المرء أمامها حيرانا، إذ يقول:" فإن المرأة الواحدة منهم تزني بعشـــرين رجلا في يوم وليلة، وتقول إنها متمتعة... كما أخبر بذلك الثقات الذين دخلوا بلادهم، وإن جماعة نحو خمسـة أو أقل أو أكثر يأتون إلى امرأة واحدة... من الصـبح إلى الضـحى في متعة هذا، ومن الضـحى إلى الظهر في متعة هذا، ومن الظهر إلى العصر في متعة هذا، ومن العصر إلى المغرب في متعة هذا، ومن المغرب إلى العشاء في متعة هذا، ومن العشاء إلى نصف الليل في متعة هذا، ومن نصف الليل إلى الصبح في متعة هذا، ويسمونها "المتعة الدورية " ... وقد ذكر بعض الثقات أن ثلاثة من علمائهم اجتمعوا للغسل في حمام، فسأل بعضهم بعضا، فإذا الثلاثة قد زنوا تلك الليلة بامرأة واحدة، ولم يدر بعضهم ببعض".32

قلت: ويمكن الاســتزادة من هاته النصــوص الوصــمية اللامســؤولة، إذ إيرادي لها كان تمثيلا فقط، وإلا فهي من الكثرة بمكان، ولعل ارتقاء مسألة الصحابة ومكانتهم وعدالتهم أصول الاعتقاد، كان أبرز العوامل والأسباب لهذه الصورة المأخوذة التي لا نرتضيها عقلا وشرعا، يقول البربهاري (329هـ): "فمن خالف **أصحاب** رسول الله صلى الله عليه وسلم في شيء من أمر الدين فقد كفر"33، وإطلاقه للمخالفة مشـكل ومبهم، ويقول" من قدَّم عليا على عثمان فهو رافضـي قد رفض

أثر أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومن قدّم الثلاثة على جماعتهم وترحم على الباقين وكف عن زللهم فهو على طريق الاستقامة والهدى في هذا الباب.34

والأغرب منه وصفه لكتابه بالقول:" وجميع ما وصفت لك في هذا الكتاب فهو عن الله تعالى وعن رسول الله صلى الله عليه وسلم وعن أصحابه وعن التابعين وعن القرن الثالث إلى القرن الرابع، فاتق الله يا عبد الله وعليك بالتصديق والتسليم والتفويض والرضى لما في هذا الكتاب ولا تكتم هذا الكتاب أحدا من أهل القبلة فعسى يردُّ الله به حيرانا عن حيرته أو صاحب بدعة عن بدعته أو ضالا عن ضلالته فينجو به، فاتق الله وعليك بالأمر الأول العتيق وهو ما وصفت لك في هذا الكتاب، فرحم الله عبدا ورحم والديه قرأ هذا الكتاب وبثه وعمل به ودعا إليه واحتج به، فإنه دين الله ودين رسول الله صلى الله عليه وسلم، فإنه من استحل شيئا خلاف ما في هذا الكتاب فإنه ليس يدين لله بدين وقد رده كله ... وهو كافر،35 **قلت**: ولا عجب حينها من التعبد لله تعالى عند شريحة كبيرة عريضة من أهل السُّنة بالسباب والشتائم، والجرأة بالتكفير عينا ثم القتل وزهق أرواح الآخر، إذ تساوى كتاب البربهاري "شرح السنة" بكتاب الله وسنة رسوله صلى الله عليه وآله وسلم.

وكما هو متقرر من أن منهج الوصمية المتعبد به عند الطائفتين، لا يمكن فكه عن مرحلة القتل وزهق الأرواح، وانظر فتوى الإمام مالك فيمن يسب أم المؤمنين عائشة رضي الله عنها إذ أخرج ابن حزم أن هشام بن عمار سمع الإمام مالك يفتي بجلد من يسب أبا بكر وبقتل من يسب أم المؤمنين عائشة، فسأله عن سبب قتل ساب عائشة رضي الله عنها؟ فقال: لأن الله نهانا عن ذلك نهياً شديداً في سورة النور، وحذرنا ألا نفعل ذلك أبدا.

قلت: ولم يُظهر الله تعالى حكما بالقتل لمن تعرض لعرضه الشريف صلى الله عليه وسلم، بل اكتفى رسول الله صلى الله عليه وسلم بإقامة حد القذف المعروف على المتسببين في تلك الفرية، ونزلت الآية محذرة مهددة مرهبة، وهي من أسرار الآية الكريمة لرفع السيف عن الأمة فأبت إلا الوقوع فيه.

قال فضيل بن مرزوق:" سمعت الحسن بن الحسن يقول لرجل من الرافضة: والله إن قَتْلكَ لقربةٌ إلى اللهِ، وما أمتنع من ذلك إلا بالجوار"، وفي رواية قال: "رحمك الله قد عرفت إنما تقول هذا تمزح، قال: لا، واللهِ ما هو بالمزح ولكنه الجِّد، قال: وسمعته يقول: لئن أمكننا الله منكم لنقطعنَّ أيديكُم وأرجلكم"36، وقد تمكنت "داعش" في العراق من رقاب الشيعة، فطبقت هذه النصوص المدفونة.

السلطة السياسية وتوظيف الوصمية الدينية:

علاقة السياسي بالديني والديني بالسياسي في منتوجنا الثقافي المعرفي لم تعالج بعدُ، باعتبارها تصويرا لظاهرة تاريخية لم تستطع التلاحم التام أو الانفكاك المطلق، وظل ملمحها العام التراضي والتوافق، وفي أحايين التضاد والتصادم، في مشهد

لم يستبنه منتوجنا الثقافي ولم ترتسم فيه نوع العلاقة التي لا بد أن تحكم بينهما، إلا نتفا من التصانيف في السياسة الشرعية، التي غلب عليها التنظير، ولم تستطع الخروج للواقع تجسيدا وتطبيقا، فبقي هذا الواقع مترنحا بين تنظير عالم دين ورغبات سلطان، أو رجل الشرع ورجل السيف.37

وقد كانت المعرفة عموما والدين خصوصا وممارسة عملية التفكير فيهما محفوظة سلطويا وسياسيا بمنهج "الأنسجة والأسوجة" التي تعني خلق الإطار والنسيج العام لهما الذي لا بد من الانصياع له والتقيد به، ومن ثمَّ تطويقه بسياج حافظ يرسم الحدود، فلا تُتعدى ويُظهر للآخر معالمه وأصوله فيَحذر.

لذا فإن" أكثر ما يخافه المؤطِّرون فكريا، أن ينكسر هذا الإطار، وأن ينطلق التفكير حرا طليقا خارجا عنه، ولذلك يقيمون المحاضرات والدروس عن المنهج – أي الإطار–، ويقيمون الملتقيات للتحذير من الخروج عن المنهج، وللحديث عن أسبابه، ليخوفوا الأتباع من حرية الفكر، لكي يدعموا سياجهم على التفكير"38، وهذا الخطاب يتوجه أول ما يتوجه لصنفين من الأعيان: الحاكم والعالم، باعتبارهما أبرز ممولي الحق والحقيقة سواء بحق أو بباطل، وهم بناة المنهج العام والنسق الكامل والإطار المتبع، للدين في فروع المسائل أو أصولها.

وفي تاريخية الصراع السني الشيعي، تظهر السلطة الحاكمة كداعم أكبر في نصرة مذهبها، ودفع الناس إلى اعتناقه والتعبد به، وهو صنيع مارسته الحكومات الشيعية والسُّنية سواء بسواء، يقول أحمد أمين39:" كان للحكومات دخل كبير في نصرة مذهب أهل السنة، والحكوماتُ عادة إذا كانت قويّة وأيّدت مذهبا من المذاهب تبعهُ الناسُ بالتقليد، وظلّ سنداً إلى أن تدول الدولة، نذكر من بين هذه الحكومات التي أيدت أهل السنة الأيوبية في مصر والشام وعلى رأسها صلاح الدين، ودولة الموحدين وعلى رأسها محمد بن تومرت والدولة الغزنوية، أما الدولة الأيوبية وعلى رأسها صلاح الدين فقد أطاحت بالدولة الفاطمية الشيعية "40، ثم انتقل –رحمه الله– لصنيع الحكومات في نصرة المذهب الشيعي إذ يقول:" وكما أن أهل السُّنة أيدتهم حكومات كالتي ذكرنا من قبل، فالتشيع قد أيدته حكومات أخرى، كالدولة البويهية في العراق وما حوله، والدولة الفاطمية في مصر والشام والمغرب، وما يؤسف له أن النزاع بين هذه الحكومات السنية والشيعية لم يقتصر على المناظرة والجدل الكلامي، بل تعدى إلى القتال بالسيف، وبذل الدماء أنهارا".41

ويستجمع كل ما سبق بمقولة جامعة قال فيها:" **ومن هذا يظهر أن الدولة الإسلامية كانت تتعاقب عقائدها بتعاقب حكوماتها**"42، قلت: كل ذلك بدعوى التعبد حينا وثقافة الأنسجة والأسوجة في أحايين.

واشتمل منهج الأنسجة والأسوجة الممارس حتى المذاهب الفقهية داخل البيت الواحد، باستعانة رجال الدين بالسلطة السياسية أو العكس في تثبيته وحمل الناس عليه كصنيع القاضي سحنون ببلاد المغرب عند فرضه المذهب المالكي، والمعز بن باديس الصنهاجي بعد أن كان المذهب الحنفي هو المذهب المتعبد به في كامل تراب المغاربة43، وأبي جعفر المنصور في

تثبيته لموطأ مالك رحمه الله، ومقولته الشـهيرة:" **يُحملون عليه، ونضـرب عليه هاماتِهم بالسـيف، ونقطع طي ظهورهم بالسّياط**"، وهي المقولة التي تدلل على نمط الممارسة التي كان الحاكم في ذلك الزمان يمارسها في فرض شؤون وأمور الدين، أكانت أصولا أو فروعا.

وهذا النمط من الممارسة في حقل الدين والمعرفة يضر كثيرا بقداستهما معا، ويكرس لسطوة الشهوة على الحق، وهي ممارسة تنسحب تماما بتمام على مستوى الصراع بين الفرق الإسلامية، ومنه صراع السُّنة والشيعة الذي نحن بصدده.

ولعل استغلال المنابر من طرف السلطة السياسية وباستعانة دينية لممارسة الوصمية، كان أبرز وسائل الصراع في تلك الحقبة بل ليوم الناس هذا، باسـتحداث صـيغ دعوية "وصـمية" آخر الخطبة، يُؤمِّن الدهماء عليها في جُمَعِهم، كلعن بعض السُّنة44 –قديما– لعلي رضي الله عنه، وهذا مبثوث صحيح منتشر لا يمكن إخفاؤه أو التستر عليه أورده الكثير من أهل السُّنة أنفسهم، أو منابر الشيعة في لعن الصحابيين أبي بكر وعمر لحد يوم الناس هذا.

وفارق المثالين أن الأول كان بمثابة حادثة تاريخية بدأت زمن الأمويين، جسَّـــدها الحجاج ومن قبله مروان بن الحكم وولاتهم، ثم توقفت **بسـلطة الحاكم** متمثلة في عمر بن عبد العزيز رضـي الله عنه، أما عند الشـيعة فلا تزال تمارس على منابرهم المسجدية والدعوية لحد الساعة، ذلك أن **سطوة الحاكم** لازالت باقية معتقدة لوجوب لعنهما تعبدا.

وظهرت الثمرة المقتطفة زماننا كهدية لكلى الطائفتين السُّنية والشيعية، وهما:

أولا: الحشد الشعبي كثمرة مقتطفة للوصمية الشيعية:

تجسـدت العراق ثم سـوريا، باعتبارهما أرضـا مشـتركة بين السُّـنة والشـيعة، تطبيقا فعليا لفتاوى القتل والتنكيل والحرق والتفجير والهدم، أنتجها موروث عقائدي وفقهي ديني عند كل طائفة، ولم يتراحم أهل الوطن الواحد حينما فرقتهم السلطة السياسية والفتوى الدينية، فجُيشت الجيوش وأُعلن عن التعبئة العامة من طرف الشيعة ضد السُّنة النواصب، العدو القديم المتجدد، وتعالت الأصـوات بفتوى الشـيخ حازم الأعرجي أرجاء مناطق الشـيعة تناقلا وتواصـلا إذ يقول:" أمرٌ من محمد الصدر –أعلى الله مقامه– ومن الحوزة الناطقة، بأن تقتلوا كل وهابي نذل وكل بعثي حقير... جيِّـــشوا الجيوش من الشيعة المؤمنين لقتل البعثية والتكفريين، خذ سلاحك وقاتل كل وهابي نجس ... كل من يقتل وهابي نجس أو بعثي يده متورطة في الدماء، فإن أبواب الجنة ســـتدق له وتفتح... ســـنفجر ونقتل... الفتوى موجودة... الوهابي نجس بل أنجس من الكلب...".45

وظهر الذراع المقاتل "الحشـــد الشـــعبي" الذي هو في التعريف:" قوات نظامية عراقية، وجزء من القوات المســـلحة العراقية، تأتمر بإمرة القائد العام للقوات المسلحة، ومؤلفة من حوالي 67 فصـيلاً، تشـكلت بعد فتوى الجهاد الكفائي التي

أطلقتها المرجعية الدينية في النجف الأشرف، وذلك بعد سيطرة تنظيم الدولة الإسلامية "داعش" على مساحات واسعة في عدد من المحافظات الواقعة شمال بغداد، وأقر قانون هيئة الحشد الشعبي بعد تصويت مجلس النواب العراقي بأغلبية الأصوات لصالح القانون في 26 نوفمبر2016. 46

وهذه إحصائيات لأرقام مهولة بالقتلى الذين كانوا سببا في إزهاقها لثلاث سنوات وثمانية أشهر فقط، بين سنتي 2014 إلى 2017م، حيث تراوحت حسب إحصائيات الأمم المتحدة والحكومة العراقية بين 55 ألف و 70 ألف قتيل من داعش، و5841 بين أسير وجريح، وهي إحصائية تشمل "مسلحي داعش فقط".

ثانيا: داعش كثمرة مقتطفة للوصمية السُّنية:

وبضابط التعبد أيضا الممارس، وبتراث ملؤه الوصمية والأحكام بالتكفير والقتل، ظهرت "داعش" كردة فعل وثمرة مقتطفة، أرادت الخروج من دائرة التنظير في الوصمية لمجال التطبيق والتفعيل، وزادتها فتاوى معاصرة تأجيجا ويقينا كفتوى "كل من تشيع من أهل مصر وغيرها، فهو كافر مرتد حلال الدم والمال، دمه يستوي مع دم الحنش ويستوي مع دم الفأر ويستوي مع دم البق، كل من تشيع على شيعة إيران والعراق ولبنان والحوثيين واعتقد عقيدة خميني فهو كافر مرتد حلال الدم والمال، من قتله فله أجر إن شاء الله، ومن قُتل منهم فنحسبه شهيدا عند الله عز وجل".47

وتنظيم "داعش" الذي لا يمكن فصله عن جذوره السُّنية، في تعريف مؤسسة "ويكيبيديا" هو: تنظيم مسلَّح يتبع فكر جماعات السلفية الجهادية، ويهدف أعضاؤه –حسب اعتقادهم– إلى إعادة "الخلافة الإسلامية وتطبيق الشريعة"، ويتواجد أفراده وينتشر نفوذه بشكل رئيسي في العراق وسوريا، مع أنباء بوجوده في مناطق ودول أخرى هي جنوب اليمن وليبيا وسيناء وأزواد والصومال وشمال شرق نيجيريا وباكستان، وزعيم هذا التنظيم هو أبو بكر البغدادي. متمكنين من شبكات التواصل، أضحت داعش معروفة بفيديوهات قطع الرؤوس للمدنيين والعسكريين على حد سواء، من ضمنهم صحفيين وعاملين في الإغاثة، وبتدميرها للآثار والمواقع الأثرية. وتُحمّل الأمم المتحدة "داعش" مسؤولية انتهاكات حقوق الإنسان وجرائم حرب، كما تتهم منظمة العفو الدولية التنظيم بالتطهير العرقي على "مستوى تاريخي" في شمال العراق".48

وهذه إحصائيات لأرقام مهولة بالقتلى الذين كانوا سببا في إزهاقها لثلاث سنوات وثمانية أشهر فقط، بين سنتي 2014 إلى 2017م، حيث تراوحت حسب إحصائيات الأمم المتحدة والحكومة العراقية 34 ألف قتيل من الحشد الشعبي والجيش العراقي، و42 ألف بين أسير وجريح، وهي إحصائية تشمل "مسلحي الحشد الشعبي والجيش العراقي فقط".

وفي تقديرات الأمم المتحدة في هاته السنوات الثلاث، فإن القتلى المدنين تجاوزوا 29 ألف قتيل، وذهب موقع IRAQ BODY إلى أن القتلى المدنين تجاوزوا 67 ألف قتيل، وهي إحصائية من مؤسسة عراقية.

فكانت ثمرة الوصمية بجناحيها السياسي والديني في فترة زمنية مقدرة بـ 03 سنوات وثمانية أشهر أكثر من 170 ألف قتيل، ليس قتيل الجسد فقط، بل أضعافها من قتلى الأرواح من أيتام وأرامل وثكالى وفقراء، في انتهاك واضح وصريح لقداسة النفس البشرية التي أتى في عظيم حفظها قوله صلى الله عليه وآله وسلم: {لأن تهدم الكعبة حجرا حجرا أهون عند الله من أن يراق دم امرئ مسلم}.49

خاتـــــــــــــــمة:

قبل سنوات وعلى إحدى القنوات الفضائية "الإسلامية" كانت المباهلة بين شيخ سني وآخر شيعي، والمباهلة في تعريفها هي:" أن يجتمع القوم بشهود أهلهم وذراريهم ونسائهم إذا اختلفوا في شَيء فيقولوا: لعنة اللَّه على الظالم منا، وفي التنزيل العزيز: { ثم نبتهل فنجعل لعنة اللَّه على الكاذبين} أي يُخلص ويجتهد كلٌّ منا في الدعاء واللعن على الكاذِب منا"50. وبالفعل، فبأغلظ الأيمان واللعنات وأمام ملايين المشاهدين، بدأ كل واحد منهم قسمه ومباهلته، في جو رهيب مخيف، ولحد اللحظة الكل ينتظر"النتيجة الإلهية".

حين يصل الأمر لهذا المنعرج الخطير والحسَّاس، تصبح ضرورة التوقف لمهلة التفكر والتحسس لموقف المخالف المباهل أمرا ضروريا لازما، وتحريرُ محل النزاع بين الرأيين أو الفرقتين أمرا لا مناص منه، تحت ستار التَّقبل للآخر لا المنازعة والرفض، وتصبح مهمة العقلاء في كل طائفة مهمة جسيمة عظيمة مضاعفة، أول عملياتها تمحيص التراث من تلك الوصوم المعيبة، التي زادت الطين بلة، وأثمرت نتيجة مدمرة، إن على مستوى الأفراد "170 ألف قتيل في أقل من 04 سنوات"، أو على مستوى الأوطان، ما يعيشه العراق وسوريا واليمن من دمار وخراب أذهب بريق حضارتها.

لم تكن الوصمية الممارسة في ذلك الزمان القديم والتاريخ البعيد، بمدركة لحجم الأثر المترتب والخسائر المتراكمة، وإلا فاليقين أن أصحابها لم يكونوا ليسمحوا أن تكون في دفاتر أعمالهم أمام الله تعالى يحاسبون عليها، وعلى ثمارها المقتطفة دما وقتلا وتنكيلا ودمارا، وخسارة للمسلمين في دنياهم كذا أخراهم، والأخيرة أعني بها موجة الإلحاد التي تعصف بعقول شبابنا وتؤرقه.

وفي صيحة الباقلاني للشيعة ناصحا أن" يا شيعة العالم استيقظوا"، يمكنني أن أستدرك عليه معتذرا بالقول: بل يا شيعة ويا سنة العالم... استيقظوا. والحل الوحيد الذي أرتضيه وأطرحه كوني باحث في هذا الشأن، هو ممارسة وصفة "فقدان الذاكرة الكلي" "Total Amnesia"، وهي وصفة منهجية زمانية تصبو لنسيان كل الماضي كذا الحاضر، والنظر نحو المستقبل الذي يروم فيه كل الأطراف والفرق، حياة كريمة وحياة هنيئة وحياة ... هي حقا "حياة أرادها الله لنا".

قائمة الهوامش:

[1]: ليس كما هو مشتهر من أن ديكارت صاحب هذا الأصل، بل سبقه الجاحظ أبو عثمان(255هـ) بقوله:" وبعد هذا فاعرف مواضع الشّكّ، وحالاتها الموجبة له، لتعرف بها مواضع اليقين والحالات الموجبة له، وتعلم الشّكّ في المشكوك فيه تعلّما، فلو لم يكن في ذلك إلّا تعرّف التوقّف ثمّ التثبّت، لقد كان ذلك ممّا يحتاج إليه. انظر: الحيوان، عمرو بن بحر، الجاحظ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:02، ت: 1424هـ، ج:06، ص: 335.

2: عن عبد الله بن عمرو قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: { ليأتين على أمتي ما أتى على بني إسرائيل حذو النعل بالنعل، حتى إن كان منهم من أتى أمه علانية لكان في أمتي من يصنع ذلك، وإن بني إسرائيل تفرقت على ثنتين وسبعين ملة، وتفترق أمتي على ثلاث وسبعين ملة، كلهم في النار إلا ملة واحدة } قالوا : ومن هي يا رسول الله؟ قال:{ ما أنا عليه وأصحابي}. أخرجه الترمذي والحاكم وابن داود، بألفاظ متعددة، سنأتي عليها بالبيان والتفصيل."

3: لسان العرب، محمد بن مكرم بن على، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط: 03، ت: 1414هـ، ج: 12، ص: 639. و: قاموس المحيط، محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط:08، ص: 2005م، ص: 1167.

4: الوافي، الفيض الكاشاني، مكتبة الإمام أمير المؤمنين علي عليه السلام، طهران، ط:01، ت: 1312هـ، ج:01، ص: 04.

5: تلخيص الشافي، محمد بن الحسن الطوسي، تحقيق: حسين بحر العلوم، مؤسسة انتشارات المحبين، إيران، ط:01، ت:1382هـ، ج:01، ص: 29.

6: نصير الدين الطوسي (ت:672هـ).

7: ابن المطهّر الحلي (ت: 726هـ).

8: كشف المراد في شرح تجريد الاعتقاد، محمد بن الحسن الطوسي، شرح: الحسن بن يوسف، ابن المطهر الحلي، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، دط، دت، ص: 375.

9: رأي الباحث فيه لدندنته في الوصمية للآخر باللواط والنكاح والخيانة وكل ما يدور في فلك هاته المصطلحات، وإلا فهو عند أصحاب الطائفة الشيعية: العالم العامل والكامل الباذل صدر الحكماء ورئيس العلماء، انظر غلاف "الأنوار النعمانية" له.

10: الأنوار النعمانية، نعمة الله الجزائري، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط:01، ت:2010م، ج:02،ص: 243.

11: المرجع نفسه، ج:02 ، ص:267 .

12: روضة الكافي، محمد بن يعقوب الكليني، مطبعة حيدري، الناشر، دار الكتب الإسلامية، طهران، ط:04، ت: 1362هـ، ج:08، ص: 246. حديث: 343.

: الأنوار النعمانية، نعمة الله الجزائري، ج: 01، ص:71. 13

14: التيس الكبير عظيم اللحية. انظر: الصراط المستقيم،ج:03، ص: 30.

15: الصراط المستقيم إلى مستحقي التقديم، تحقيق: محمد الباقر البهبودي، علي بن يونس العاملي، المكتبة المرتضوية، دط، دت، ج:03، ص:30.

16: مشارق أنوار اليقين في أسرار أمير المؤمنين، رجب البرسي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط: 10، دت، ص: 86.

17: الأنوار النعمانية، نعمة الله الجزائري، ج:02، ص: 268.

18: المرجع نفسه، ج:02، ص: 269.

19: المرجع نفسه، ج:02، ص: 269.

20: السُّنة، أحمد بن محمد، الخلال، تحقيق: عطية الزهراني، دار الراية، الرياض، ط: 01، ت: 1989م، ج: 03، ص: 493.

21: تفسير القرآن العظيم، إسماعيل بن عمر، ابن كثير الدمشقي، تحقيق: سامي بن محمد سلامة، دار طيبة، الرياض، ط:02، ت: 1999م، ج: 07، ص: 362.

22: الجامع لأحكام القرآن، محمد بن أحمد، القرطبي، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط:02، ت: 1964م، ج: 16، ص: 297.

23: لم أجدها مسندة في الكتب، بل رواية متناقلة دون سند، ولاحظ أن الناقل لم يفرق بين حكم الشيعة وحكم الرافضة، وأن الجميع عنده في سلة كفر واحدة.

24: صبُّ العذاب على من سبَّ الأصحاب، محمود شكري الألوسي، تحقيق: عبد الله البخاري، دار أضواء السلف، الرياض ، ط:01، ت: 1997م، ص: 378.

25: تهذيب التهذيب، أحمد بن علي، ابن حجر العسقلاني، مطبعة دائرة المعارف النظامية، الهند، ط:01، ت:1326هـ، ج: 01، ص: 509.

26: السُّنة، أحمد بن محمد، الخلال، ج:03، ص: 499.

27: شرح أصول اعتقاد أهل السنة والجماعة، هبة الله بن الحسن بن منصور، اللالكائي، تحقيق: أحمد بن سعد الغامدي، دار طيبة، السعودية، ط:08، ت: 2003م، ج: 08، ص: 1549.

28: رسالة في الرد على الرافضة، محمد بن عبد الوهاب، تحقيق: ناصر بن سعد الرشيد، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، دط، دت، ج:01، ص: 39.

29: مفتاح دار السعادة ومنشور ولاية العلم والإرادة، محمد بن أبي بكر، ابن قيم الجوزية، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت، ج:01، ص: 254.

30: منهاج السنة النبوية في نقض كلام الشيعة القدرية، أحمد بن عبد الحليم، ابن تيمية، تحقيق: محمد رشاد سالم، جامعة محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ط:01، ت: 1986م، ج:01، ص: 21.

31: رسالة في الرد على الرافضة، محمد بن عبد الوهاب، ج:01، ص: 42.

32: صبُّ العذاب على من سبَّ الأصحاب، محمود شكري الألوسي، ص: 239

33: شرح السُّنة، الحسن بن علي البربهاري، تحقيق: خالد الردادي، مجالس الهدى للإنتاج، الجزائر، ط:01، ت: 2003م، ص: 56.

34: المرجع نفسه، ص: 120.

35: المرجع نفسه، ص: 96-97.

36: شرح أصول اعتقاد أهل السُّنة والجماعة، اللالكائي، ج:02، ص: 359-360.

37: بتعبير الفيلسوف المغربي عبد المجيد الصغير عن رجل السياسة، في كتابه" المعرفة والسلطة" وهي دراسة فريدة في بابها أنصح بها، المعرفة والسلطة في التجربة الإسلامية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط:01، ت: 2010م.

38: صفحة الشيخ الشريف حاتم العوني على الفيس بوك https://www.facebook.com/Al3uny?fref=nf.

39: عقد أحمد أمين مبحثا خاصا في الجزء الرابع بعنوان: تأييد الحكومات للشيعة، انظر: ظهر الإسلام، أحمد أمين، كلمات للنشر، القاهرة، دط، ت:2012م، ج:04، ص: 83.

40: المرجع نفسه، ج:04، ص: 84.

41: المرجع نفسه، ج:04، ص: 105.

42: ظهر الإسلام، أحمد أمين، ج:04، ص: 85.

43: انظر ترجمة المعز بن باديس عند ابن خلكان و"الأعلام" للزركلي، و"السير" للذهبي وغيرهم كثير، واعتبرت من محاسنهم وحسناتهم الجارية.

44: تكلَّف الإمام النووي-مع جلالته- كثيرا عندما شرح نص حديث أمر معاوية لسعد بسب علي رضي الله عنه، واستنكاره عدم سبه لأبي تراب فقال: قول معاوية هذا ليس فيه تصريح بأنه أمر سعداً بسبه، وإنما سأله عن السبب المانع له من السب. كأنه يقول: هل امتنعت تورعاً أو خوفاً، أو غير ذلك، فإن كان تورعاً وإجلالاً له عن السب، فأنت مصيب محسن، ولعل سعد رضي الله عنه وقد كان في طائفة يسبون فلم يسب معهم، وعجز عن الإنكار أن أنكر عليهم، فسأله هذا السؤال: قالوا: ويحتمل تأويلاً آخر أن معناه: ما منعك أن تخطئه في رأيه واجتهاده وتظهر للناس حسن رأينا واجتهادنا وأنه أخطأ." انظر: شرح صحيح مسلم، للنووي، (175/15)، وأعظم من ذلك ما قاله الدكتور الرحيلي في كتابه " الانتصار للصحب والآل" ص:375:" والذي يظهر لي في هذا والله أعلم: أن معاوية إنما قال ذلك على **سبيل المداعبة** لسعد"، وإنه لتحوير وتأويل عجيب من الدكتور، أوقعه فيه ما ذكرناه سابقا. وذهب أحد المشايخ المعاصرين إلى مقولة عجيبة جاء فيها أن المراد بالسب هو بيان الأخطاء السياسية ونهج الحكم فقط، ولا يتعداها إلى الشتم وغيره، وهذا مردود بكثير من الآثار التي ذكر فيها ألفاظ السَّب والتعيير، وهي منتشرة في كتب التاريخ والتراجم.

قائمة المصادر والمراجع:

1: الأنوار النعمانية، نعمة الله الجزائري، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط:01، ت:2010م.

2: تفسير القرآن العظيم، إسماعيل بن عمر، ابن كثير الدمشقي، تحقيق: سامي بن محمد سلامة، دار طيبة، الرياض، ط:02، ت: 1999م.

3: تلخيص الشافي، محمد بن الحسن الطوسي، تحقيق: حسين بحر العلوم، مؤسسة انتشارات المحبين، إيران، ط:01، ت:1382هـ.

4: تهذيب التهذيب، أحمد بن علي، ابن حجر العسقلاني، مطبعة دائرة المعارف النظامية، الهند، ط:01، ت:1326هـ.

5: الجامع لأحكام القرآن، محمد بن أحمد، القرطبي، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط:02، ت: 1964م.

6: الحيوان، عمرو بن بحر، الجاحظ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:02، ت: 1424هـ، ج:06.

7: رسالة في الرد على الرافضة، محمد بن عبد الوهاب، تحقيق: ناصر الرشيد، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، دط، دت.

8: روضة الكافي، محمد بن يعقوب الكليني، مطبعة حيدري، الناشر، دار الكتب الإسلامية، طهران، ط:04، ت: 1362هـ.

9: السُّنة، أحمد بن محمد، الخلال، تحقيق: عطية الزهراني، دار الراية، الرياض، ط: 01، ت: 1989م.

10: شرح أصول اعتقاد أهل السنة والجماعة، هبة الله بن الحسن بن منصور، اللالكائي، تحقيق: أحمد بن سعد الغامدي، دار طيبة، السعودية، ط:08، ت: 2003م.

11: شـــرح السُّـــنة، الحســـن بن علي البربهاري، تحقيق: خالد الردادي، مجالس الهدى للإنتاج، الجزائر، ط:01، ت: 2003م.

12: صـبُّ العذاب على من سـبَّ الأصـحاب، محمود شـكري الألوسـي، دار أضـواء السـلف، الرياض ، ط:01، ت: 1997م.

13: الصراط المستقيم إلى مستحقي التقديم، تح: محمد الباقر البهبودي، علي بن يونس العاملي، المكتبة المرتضوية، دط، دت.

14: ظهر الإسلام، أحمد أمين، كلمات للنشر، القاهرة، دط، ت:2012م، ج:04.

15: قاموس المحيط، محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط:08، دت.

16: مشارق أنوار اليقين في أسرار أمير المؤمنين، رجب البرسي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط: 10، دت.

17: المعرفة والسلطة في التجربة الإسلامية، عبد المجيد الصغير، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط:01، ت: 2010م.

18: مفتاح دار الســعادة ومنشــور ولاية العلم والإرادة، محمد بن أبي بكر، ابن قيم الجوزية، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

19: منهاج السنة النبوية في نقض كلام الشيعة القدرية، أحمد بن عبد الحليم، ابن تيمية، تحقيق: محمد رشاد سالم، جامعة محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ط:01، ت: 1986م.

20: كشـف المراد في شـرح تجريد الاعتقاد، محمد بن الحسـن الطوسـي، شـرح: الحسـن بن يوسـف، ابن المطهر الحلي، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، دط، دت.

21: لسان العرب، محمد بن مكرم بن على، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط: 03، ت: 1414هـ.

22: الوافي، الفيض الكاشاني، مكتبة الإمام أمير المؤمنين علي عليه السلام، طهران، ط:01، ت: 1312هـ.

مستويات التداخل الأجناسي وأشكاله في النص المسرحي

قراءة في المسرح الجزائري

Levels of interference genre and its forms in theartical text

Reading in Algerian theatre

د. كمال علوات محاضر "أ" (جامعة البويرة)

ملخص بالعربية:

هناك علاقة وطيدة وتاريخية بين المسـرحية والأجناس الأدبية الأخرى وهي علاقة التفاعل والتداخل، وكان ذلك من خلال كل من الرواية والقصـة والقصـيدة، ولابد من وجود وسـائل تأسـس لهذه العلاقة وتوثق الرابط الأجناسـي بين المسـرحية والأجناس الأخرى ويمكن تسـمية هذه الوسـائل بمسـتويات التجانس عبرها تتم عملية التفاعل والتعالق مع المسرحية.

الكلمات المفتاحية: التداخل، المسـرحية، الرواية، التفاعل، الأجناسـي، التعالق، عبد القادر علولة، القوال، الخطاب السردي، الملحمي، التغريب، بريشت.

ملخص بالإنجليزية:

There is a strong and historical relationship between the play and other literary genres, whish is the relationship of interaction and interference or overlap, and that was through the novel (narration) and story and the poem, and therefor there is a means to establish this relationship and document the link between theatrical play and other races, and can be called these levels of homogeneity throuth which the process of interaction or the connection with theatrical text.

Key words : The interference, a play, Novel, interaction, Genres, Transcendence, Abdelkader Aloula, alqawal, Narrative discourse, Epic, Distanciation, Brecht.

مقدمة:

لابد أن التفاعل بين الأجناس الأدبية أمر حتمي ولازمة من لوازم الأدب كله لطالما يعتبر هذا الأخير الوعاء الذي يحوي هذه الأنواع فهو كالشجرة من حيث أنها عنصر طبيعي ثابت غير أنها تتنوع من خلال الثمار التي تشبه أيضا تلك الأنواع الأدبية بمعنى أن الأدب هو الشجرة والأجناس هي الثمار، كما أن هذا التفاعل ينشأ من خصوصية الانفتاح بين هذه الأنواع بالإضافة إلى الطابع الفني الذي يحويها، بالتالي فإن الإشكال المنبعث من هذه الدراسة ينطوي في بادئ الأمر على الخلفية المفهومية للأنواع الأدبية من ثم على طبيعة هذا التفاعل بين الأنواع الأدبية وبين المسرحية من حيث أنها جوهر الدراسة؟ وما الذي يجعل هذا الانفتاح بينها يؤسس لهذا التداخل؟ وبالتالي أين تكمن مستويات هذا التداخل في المسرحية الجزائرية على العموم وفي مسرح "عبد القادر علولة" على وجه الخصوص؟

وللإجابة على هذه الإشكاليات كان لابد من التطرق الى طبيعة الأدب ومختلف الصيغ الفنية التي يحويها ويحتضنها

الأدب والأنواع الأدبية

الأدب وعاء يحوي أشكال التعبير الأدبي لأنه كلمة تندرج تحتها كثير من صور التعبير كالقصيدة، والقصة والمسرحية والمقالة وما أشبه. وهذه الصور المختلفة من التعبير الأدبي تكون ما يسمى بالأنواع الأدبية، فالنوع الأدبي صورة خاصة من صور التعبير لها بواعثها وأصولها وخصائصها ومجالها[1]، ومن منظور آخر ليست الأنواع الأدبية سوى صيغ فنية عامة لها مميزاتها وقوانينها الخاصة، وهي تحتوي على فصول أو مجموعات ينتظم خلالها الإنتاج الفكري على ما فيها من اختلاف وتعقيد[2]، على النحو الذي نراه عند الشعراء القدامى فمنهم من يؤلف ملحمة والآخر يؤلف دراما أو شعرا غنائيا.

بيد أن الحديث عن الأنواع الأدبية في الآونة الأخيرة أي بعد القرن التاسع عشر قضية لم يعد لها أي اهتمام كما كان لها من الأهمية في العهد السابق خاصة لدى الأدب الكلاسيكي القديم والجديد، بمعنى فترة الإرهاصات الأولى للأجناس الأدبية أين ميز أرسطو بين الأنواع السردية والغير السردية (الملحمة والدراما)[3]، هذا بغض النظر عن الدراما وقانون الفصل بين الأنواع (تراجيدي/كوميدي).

لكن مع قيام المدرسة الرومانسية وبالتحديد مع مطلع القرن الثامن عشر وانبثقت أنواع أدبية جديدة ومتنوعة بدأت بالتفكك والانحلال فيما بينها ولم يعد هناك فروق وتباين ولا حدود بالرغم من أن أعمدة الأدب الرومانسي هم الذي تبنوا منظومات الأجناس الأدبية، ويورد الناقد والفيلسوف البلغاري "سفيتان تودوروف Tzvetan Todorov في هذا الشأن مقولة أحد كبار المدرسة الرومانسية الألمان "موريس بلانشو Maurice Blanche"* ينفي فيها كل الحدود الفاصلة بين الأنواع قائلا: "لا وجود اليوم لأي وسيط بين النتاج الأدبي الخاص والمنفرد، وبين الأدب بكامله، جنسا نهائيا. لا وجود لذلك، لأن تطور الأدب الحديث يقوم، إذا ما توخينا الدقة، على أن نصنع من كل نتاج أدبي استفهاما حول كيان الأدب نفسه (...) إنما الأهمية للكتاب وحده، على ما هو عليه، بعيدا عن الأجناس وخارج حدود العناوين، من نثر وشعر ورواية وتوثيق ... لم يعد الكتاب ينتمي الى جنس، فكل كتاب ينتسب إلى الأدب وحده ..."[4]، لابد من أن هذا الحديث كان جزءا قصيرة وميسورا من كتاب "المستقبل" لبلانشو الذي هو عبارة عن مذكراته الشخصية كما صرح تودوروف.

يردف "تودوروف" بعد مفهوم "بلانشو" قائلا أن ما يقصده ليس الأنواع الأدبية بتنوعها من قصة ورواية ومسرحية وقصيدة وغير ذلك بل عن النمط الأساسي في النوع الواحد وهما القصة والرواية، فتتميز الأولى بالبحث العنيد عن أصلها الخاص، الذي تمحوه الأخرى وتخفيه. إذن ليست الأجناس هي التي توارت، بل أجناس الماضي، فاستبدلت بأخرى، فلم يعد الكلام يدور على الشعر والنثر وعلى البينة والتخيل، بل على الرواية والقصة، على السردي والمقالي، على الحوار وعلى الصحيفة5.

مستويات التداخل الأجناسي في المسرحية

من المتعارف عليه أن أهم ما يميز بين المسرحية أو (الدراما بالمفهوم اليوناني) وبين الرواية والقصة هو عنصر الحوار على الرغم من أن الحوار في المسرح الغربي يعتبر أسلوب التعبير الدرامي النموذجي والصيغة الأكثر ملائمة لتعبير الشخصية المسرحية والأكثر مشابهة للواقع... ذلك أن الحوار في المسرح يقوم بوظيفة تحديد الشخصية والمكان والفعل، كما يبنى أيضا على نظام الدور[6] وهو تبادل أطراف الحديث بين هذه الشـــخصـــيات من أخذ ورد للكلام، لكن من جهة أخرى هناك أســـاس معين مشـــترك بين الأنواع المختلفة من التمثيل ويتجلى في إنها حدث محاكى بحيث يمكن قراءتها كقصـــص، هنا يتداخل الأدب الســـردي والشـــعر الملحمي والدراما، ومن هنا فان العنصـــر الذي يميز الدراما عن هذه الأنواع الأدبية هو العرض أو التمثيل فحسب[7].

مستوى الخطاب السردي

لابد من أن اللازمة التي تبرز مواطن التجانس بين المســـرحية والأجناس الأخرى ينطلق من حيث الصـــفة المكونة للجنس الآخر وكذا طبيعة المقومات الخاصة بها، فالرواية والقصة قوامها السرد الذي يمثل جوهر بناءها الفني كما أنه عنصر من عناصـــر الخطاب الأدبي، بل إن الســـرد على حســـب تعريف ســـعيد يقطين: فعل لا حدود له، يتســـع ليشـــمل مختلف الخطابات ســـواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنســـان أينما وجد، وحيثما كان[8]، فهو عنصـــر من عناصـــر الخطاب شفويا كان أم مكتوبا لأنه مرتبط بتاريخ وجود الإنسان، وفي العمل الأدبي فهو ذو أهمية كبيرة ينظم كل عناصر بناءه الفنية بما فيها الشخصيات والأحداث والأزمنة والأمكنة وغيرها.

يأتي المفهوم الاصـــطلاحي للســـرد في المعاجم، من حيث أنه متصـــل بالفن النثري، وهو الذي يشـــتمل على قص حدث أو أحداث أو أخبار، سواء أكان من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال[9].

وفي الأصـــل فإن كلمة Narration مشـــتقة من الفعل اللاتيني Narrare ، الذي يعني روى وســـرد، وكلمة Récit مأخوذة من الفعل اللاتيني Recitare، الذي يعني قرأ وتلا بصـــوت عال وهما تســـتخدمان للدلالة على نوعية

الخطاب الناتجة عن فعل السـرد والرواية، ويقابلهما في اللغة العربية السـرد والقص والرواية[10]، كما أنه شـكل من أشـكال القول.

تعتبر في الأسـاس كل من الرواية والقصـة سـرد لمجموعة من الأحداث، ورصـد لشـخصـيات ولعلاقات معينة، تحكمها مجموعة من الروابط السردية، التي تكون عالم القصة، لذلك لا يمكن الولوج لهذا العالم، إلا انطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد،وهكذا يتحول مفهوم السرد من مجرد عرض للأحداث، إلى نظام من التواصل، وصياغة جديدة للواقع الذي يتكلم عنه وينطلق منه[11].

توظيف السرد في المسرح

لقد ميز عميد النقد الأدبي اليوناني أرسطو طاليس في كتابه "فن الشعر" بين الدراما والأجناس الأخرى من حيث جوهر بناءها وطريقة المحاكاة وحدد الفروق الكامنة بين التي قوامها السـرد كالملحمة والشـعر الغنائي وبين الدراما بشـقيها التراجيديا والكوميديا حيث يرى أرسـطو أن الطريقة التي تفرق بين أنواع الشـعر: الملحمي، والغنائي، والدرامي ، أي بين السـرد والدراما[12]، ولم يكن أرسـطو فحسـب الذي فرق بين هذه الأجناس، بل سـبقه أفلاطون عندما تحدث عن الأنواع الأدبية وعلاقتها بالسـرد حينما وضـع نظام للتفريق بينهما انطلاقا من طبيعة المحاكاة ... وأنها تتميز عن بعضـها بالطريقة التي يسرد بها كل شاعر عمله[13].

لكن بالرغم من وجود حدود بين الأجناس السردية والمسرحية عند كل من أفلاطون وأرسطو وأضحى الأمر غير محبذا إلا أن المسرح لجأ إليه بشكل كبير كضرورة درامية عملية، وقد شكل السرد في المسرح الحديث حلا مهما من حيث انه يغذي نسيج النص المسرحي ويدعم قواعده، ووجوده في المسرح يلبي ضرورة درامية تكمن في تعريف القارئ أو المشاهد بما كان يجري قبل بداية المسرحية[14]، ويظهر ذلك في المقدمات الاستهلالية التي تتفتح بها المسرحية من خلال رواية أحداث الماضي البعيد أو القريب وقعت خارج الخشبة.

السرد والمسرح الملحمي (Le Théâtre Epique)

من أكثر النماذج والاتجاهات المسرحية الحديثة التي استطاعت إدماج عناصر الرواية والقصة "الاتجاه المسرحي الملحمي" الذي ظهر في العصر الحديث وأحدث تغييرا جذريا في قواعد الكتابة المسرحية وعلى مستوى العرض، والمسرح الملحمي يقوم على القصص الدرامي وسرد الأحداث ويجعل من المتفرج مراقبا ولا يدمجه بالأحداث كما يفعل المسرح التقليدي(الأرسطي)[15]، ويعتبر الكاتب والمخرج الألماني "برتولد بريشت* **B,Brecht**" أو من أسس هذا التيار المسرحي بعد رحلة نقدية متمردة على قواعد المسرح الأرسطي بعد أن لجأ إلى صيغة المسرح الملحمي التي تقوم على مبدأ الرواية، فقد اعتبر "بريشت" السرد قالبا يتضمن امتداد ما هو درامي ويسمح بتقديم الأحداث ضمن امتداد زمني مع تبيان أنها جرت في الماضي كما في الملحمة ويسمح أيضا بالتوقف عندها والتعليق عليها[16]، وزيادة على ذلك تتجلى الأهمية الكبرى لعنصر السرد في المسرح كما تصرح، "آن أوبيرسفيلدAnne Ubersfeld" كون الموضوع لأن يترجم إلى شيء بصري على الخشبة،[17] عبر العناصر المكونة للرواية(الراوي) وبعض العناصر التراثية الأخرى مثل القوال والحكواتي والمداح.

ويعتبر "بريشت" إقحام السرد في العمل المسرحي، ضرورة ملحة فرضها التعقيد الذي عرفه أسلوب المسرح الأرسطي منذ أزل بعيد، وأصبح أساسيا حيث ارتبط بالراوي السارد للأحداث والمقدم للشخصيات، الواصف للمكان، المقتصد في الزمان، هذا السرد من الأشكال الروائية مرتبطة بوجود الراوي–سواء كان الكاتب أو إحدى الشخصيات– الذي يطرح الأحداث كما يراها[18].

السرد وقواعد تداخله في المسرحية

تتعدى أهمية السرد حدود كونه عنصر في الأجناس السردية خاصة الرواية، إلى مستوى أبعد كونه من الحلول التي تتطلبه قواعد الكتابة المسرحية حتى في المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي الفرنسي، بحيث يتضح ذلك من درجة تكثيفه لزمن الأحداث المسرحية وكذا الالتزام بوحدة المكان فيه، من هذا المنطلق يقدم لنا كل من "ماري الياس وحسن قصاب" في معجمهما المسرحي ثلاث قواعد لعملية التداخل السردي في المسرحية من خلال عنصرين رئيسين في البناء الفني:

1- السرد ووحدة المكان: يسمح السرد بالتعريف بما يجري خارج الخشبة في أماكن أخرى ولا يمكن تقديمه على الخشبة لكيلا تخرق وحدة المكان.

2- السرد ووحدة الزمان: يسمح السرد بالتعريف بماضي الشخصيات وكل ما يسبق بداية الفعل الدرامي ... ويسمح كذلك بالتعريف في بداية كل فصل بما حصل في الزمن المتقطع الذي يفترضه الانتقال من فصل لآخر، مما يسمح للكاتب أن يصور عددا من الحوادث ضمن دورة شمسية واحدة حسب قاعدة وحدة الزمان وبالتالي يخدم التكثيف الذي يقوم عليه العمل الدرامي، ففي مسرحية "السيد" للفرنسي "بيير كورني P.Corneille" يروي "رودريغ" بمقطع واحد تفاصيل المعركة التي يفترض أنها استمرت عدة ساعات.

3- السرد وقاعتي حسن اللياقة والمشابهة الحقيقة: هنا يشتغل السرد عبر وصف ورواية تفاصيل موت البطل خاصة في خاتمة المسرحية بدلا من تقديم الحدث على الخشبة، وهذا فعل مخالف وتكسير لقاعدة حسن اللياقة ومشابهة الحقيقة المعروفة في المسرح الأرسطي، ومن ابرز الأمثلة على هذا مسرحية "أندروماك" "لجان راسين J.Racine " حين قامت الشخصية "أوراست" برواية كل ما جرى في المعبد، ثم رواية وسرد صراع "هيبوليتيس" والوحش في خاتمة مسرحيته "فيدرا" نظرا لصعوبة تقديمها أو تجسيدها على الخشبة[19].

أشكال السرد في المسرحية

الراوي Le Narrateur: جاء الحديث في البداية أن المسرح الحديث والراهن يلجئ إلى استخدام السرد بطريقة واعية بعد أن تلاشت الحدود الفاصلة بين الأنواع والأجناس الأدبية، وهذه الحدود كسرها المسرحي الألماني "بريشت" نتيجة لانفتاحه على المسرح الشرقي والشعبي، وكذا عودة كثيفة للمسرح المعاصر إلى الأشكال السردية خلال استخدام تقنيات المسرح الملحمي (الراوي أو الحكواتي، الممثل /المؤدي والراوي والسامر)[20].

يعتبر الراوي أو السارد من العناصر الأساسية التي تقوي العلاقة الأجناسية وتنمي التفاعل الأجناسي بين الأنواع الأدبية والمسرحية، والرواي شخصية تقوم بالتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا

إلى الجمهور،ويلعب الرواي دورا تمثيليا إلى جانب التعليق وقد لا يلعب[21]، بل يكتفي بسرد ووصف الأحداث التمهيدية للمسرحية لتهيئة العرض أو عرض الخاتمة.

يتمثل دور السارد في المسرحية في إخبار الجمهور بسرد وشرح الأحداث بصفة مباشرة، ويتولى قص الحكاية ويعمل على شد انتباه المستمعين وإحلال الفرجة، كما يفسر إحساس الشخصية وما يمكن أن تقوله[22]، ويصعب عليها الإفصاح عنه، وأكثر من ذلك فان وظيفة الراوي في المسرح الملحمي كما صرح "بريشت" هو تحقيق التغريب(Distanciation) وكسر الإيهام عبر جعل المألوف غريبا، والتوصل إلى تغريب الحادثة والشخصية يعني فقدانها لكل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها[23]، ويضيف "باتريس بافي Patrice Pavis" في معجمه المسرحي على أن الشخصيات تأخذ مكان المؤلف، وتلعب الدور المشابه لدور الراوي من تعليقات وملخصات[24] ، وتحولات وأغان وأصوات، إنها أيضا أشكال نوعية للشخصية- الراوي. ويصبح من المستحيل تمييز ما هو تابع لدور الشخصية (ويكون قابلا للسرد) وما هو نقل مباشر لكلام المؤلف وبالتالي تتحقق وظيفة كسر الوهم عند مقابلة الجمهور.

تجليات السرد وأشكاله في المسرح الجزائري

توسعت رقعة الاتجاه المسرحي الملحمي شاملا المسرح العربي وذلك منذ الستينيات من القرن الماضي، حيث كان رغبة ملحة فرضتها الأوضاع الاجتماعية والسياسية والأكثر منها الثقافية سعيا إلى إيجاد تربة عربية للفن المسرحي وانطوت في محاولات التأصيل لوجود المسرح في الوطن العربي، وذلك عبر اللجوء إلى القالب السردي خاصة و أن القص يشكل جزءا من التراث الشفوي وكل أشكال الفرجة التي تقوم في غالبيتها على عناصر الراوي والقوال والمداح والسامر وهي عناصر تراثية، و من النصوص المسرحية العربية والمغاربية التي اعتمدت على السارد والراوي "ليالي الحصاد" للمصري "محمود دياب" ومسرحية "سوق عكاظ" للمغربي "الطيب الصديقي" مسرحيتان للبناني "روجيه عساف" (حكايا وأيام الخيام) اللتين قدمهما بناء على الروايات الشعبية التي تشكل التاريخ اليومي العربي[25].

أما على مستوى الكتابة المسرحية الجزائرية فقد تميزت بتعلقها الشديد بطريقة المسرح الملحمي البريشتي خاصة في الفترة الحديثة من القرن العشرين حيث عرف التأليف المسرحي الجزائري-على سبيل المثال- السرد بأشكاله الاعتيادية – الإخبار بواسطة الراوي- إضافة إلى الشروحات والملاحظات التي يدونها مؤلفونا في بداية الفصول والمشاهد، ووصف الزمن والمكان، وكشف طابع الشخصيات وخصوصياتها[26]، واعتماد الدراما الملحمية على الراوي الذي يقابله (القوال أو المداح) في المسرح الجزائري في محاكاته للفلكور والتراث الشعبي[27]- هو الحافز الذي تمنحه خاصية السرد الروائي لنصوص المسرح الجزائري.

من بين المتتبعين للمنهج الملحمي في المســـرح الجزائري الحديث كل من عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة ونهجوا أسلوب بريشت ونظرته في التمرد على القواعد والأسس الأرسطية على المستويين الكتابة المسرحية ومستوى العرض الذي يمثل الإخراج، وبشكل واضح توظيف السارد أو الراوي في مسرحياتهم المتنوعة وشخصية القوال والمداح في المسرح الجزائري هي أكثر تداولا في نصوصهما، بالتالي استعمل "علولة" تقنية التداول على الأدوار للمثل الواحد، ونجد هذا في مسرحية "الأجواد" أين كان "صراط بومدين" في دور "جلول الفهايمي" أن يتقمص دور القوال في سرد الأحداث ووصف المكان أو تعبيرا عن مشاعر وآراءه اتجاه الواقع المرير ورفضه له[28]:

الفهايمي:

جلول الفهايمي كريم ويأمن بالكثير في العدالة الاجتماعية يحب وطنه بجهد وخلاص متمني ابلاده تتنمى بســـرعة وتزدهر فيه حياة الاغلبية. جلول الفهايمي ماد يده باســتمرار لقرينه يوقف بحزم وقت الشـــدة ويســـاهم بكل ما يقدر عليه ضد الغبينة.... الديمقراطية عندنا فيها التحليل الذكي والموقف الصلب الايجابي...اذا بغيت تعاير الحكومة بهذ الصفة هود للبلاد راهم أصـــحاب المال حالين اشـــحال من مقهى لهذا الهدرة....جلول الفهايمي يعرف يتكل على الدين وعلى القيم الخلقية والإنسانية اللي فيه. قاري على الدين وعلى سيدنا محمد صل الله عليه وسلم ...[29].

وفي مسرحيته الأخرى "اللثام" يلعب السرد دورا بارزا في اختزال الزمن عبر آلية كسر الإيهام والتغريب وذلك من خلال إســقاط حادثة تاريخية وصــفية قد تكون مبررا وتفســيرا والهدف هو التلميح للمشــاهد أو المتلقي أن ما يدور على الخشبة ما هو إلا تمثيل وتجسيد وكل هذا جاء على لسان القوال:

القوال:

بعد شهور خرج برهوم ولد أيوب الأصرم من السجن، ما وجد حد عند الباب يستنى فيه...بعد السجن وقع ما وقع لبرهوم، قعد شحال وهو ينتظر يرجعوه لخدمته، نقل من ومن شحال من حرفة، خدم في القطاع الخاص عند شحال من واحد وكل مرة يتطر بغير سبة، وين ما يمشي متالباته قضية البرمة، اللثام عاد يغبنه يجلب الخزرة ويطيح عليه المضرة...وفي دوك الجولات الساهرة تلاقى برهوم مع ناس مثالبهم الشر، معدمتهم المصائب عازلهم المجتمع....يتكلموا على الإنسان، على الفلسفة، يتكلموا على المجتمع ويدرسوا مع بعض كيف يشقوا فيه فتحة باش يدخلوا من جديد.."[30].

خاتمة

وخلاصة القول عن المعادلة التي تتلخص في طبيعة التراسل والاغتراف بين الأنواع الأدبية بحيث يغدو كل نوع يتأثر بالآخر كأن يضفي كل فن من هذه الفنون خصائصه على الفن الآخر فيستفيد منه ويتأثر به ويؤثر فيه، وبالتالي فبدلا من أن نتلقى نوعا واحدا من هذه الأنواع والفنون الأدبية، كالمسرحية والرواية والقصيدة والقصة نجد أنفسنا بصدد قراءة ودراسة نوع يحمل في ثناياه الخصائص والصفات المتنوعة والمختلفة من الآداب والفنون.

من هذا المنطلق أضحى النص المسرحي في الوقت الراهن أرضا خصبة وميدانا مفتوحا على الأنواع الأدبية على وجه الخصوص الأجناس السردية حتى وإن كان قوام المسرحية هو الفعل، بيد أن هناك منافذ فنية على مستوى التداخل والتفاعل الأجناسي بين المسرحية والرواية خاصة، وقد تمظهر ذلك في الشكل السردي بعد إضفاءه كتقنية تتجسد من خلال شخصية الراوي أو القوال، وبالتالي استطاع السرد كونه عنصرا نوعيا في التشكيل الملحمي والقصصي أن يدعم ما عجزت عنه الدراما في وقت طويل من شرح للأحداث بصفة مباشرة بالإضافة إلى قص الحكاية، كل هذا قد تجلى في أغلب النصوص المسرحية الجزائرية التي عرفت وكتبت في الفترة الحديثة.

الهوامش:

1-عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2004، ص69.

2- م.لابيه وسي. فانسو، نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة: حسن عون، مطبعة رويال خلف محكمة اسكندرية الشرعية، ص22.

3- ينظر: فن الشعر لأرسطو(الفصل الخامس) ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية،ص89-90.

*موريس بلانشو Maurice Blanche (1907-2003)أديب وروائي وفيلسوف فرنسي، قدم أعماله في ثلاثة أجزاء (أعمال فلسفية وأعمال خيالية وكتابات) من أشهر رواياته قصة تومي 1932م.

4- ينظر: سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2002، ص21-22.

5- ينظر المرجع نفسه، ص23.

6- ينظر:صالح بوشعور محمد أمين، طبيعة السرد في المسرح، مجلة فضاءات المسرح، ع4، أكتوبر 2014م، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ص98-99.

7- ينظر: عبد العزيز محمود، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص6.

8- سعيد يقطين ، الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1998م، ص19.

9- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1974م، ص198.

10- ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1997، ص248.

11- حسين حمري، سيميائية الخطاب الروائي، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع3،1994م، ص174.

12- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دت، ص78.

13- ينظر: محمد حامد يحي وعثمان جمال الدين، العناصر الدرامية في سرديات إبراهيم اسحق، مجلة العلوم الإنسانية، مجلد 15، العدد 4، جامعة السودان كلية الموسيقى والدراما، 2014م، ص192.

14- ينظر: ماري الياس وحسن قصاب، المعجم المسرحي، ص249.

15- .محمد مندور، في المسرح العالمي، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، ص17.

*. برتولد بريخت B . Brecht (1898 – 1956) : كاتب ومخرج مسرحي ألماني، وضع (نظرية المسرح الملحمي)، وأسس (فرقة برلين) المسرحية،كتب مسرحيات تعليمية عديدة. هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية واستقر فيها لفترة طويلة بعد أن جاب عدداً من دول أوربا المختلفة بسبب عدائه للنازية قبل اندلا ع الحرب العالمية الثانية. عاد إلى برلين عام 1948، وأعطى مسرحاً خاصاً به من قبل الدولة. كتب للمسرح ما يقرب من ثلاثين مسرحية، أبرزها (غاليلو غاليلية)، (أوبرا القروش الثلاث)، (الاستثناء والقاعدة)، (بنادق الام جيرار)،

(الأم الشجاعة)، (الإنسان الطيب من ستشوان)، (دائرة الطباشير القوقازية)، (رؤى سيمون ماشار)، (أيام الكومون في باريس) وكتب عدداً من القصائد لكن غالبيتها لم تنشر.

16- ماري الياس وحسن قصاب، المعجم المسرحي، ص250.

17- Voir: Anne Ubersfeld ; Lire le théâtre, Ed, Sociales, 1982,p81 .

18- ينظر: برتولد بريشت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل ناصف، عالم المعرفة، بيروت، ب ط، ص133.

19- ينظر: ماري الياس وحسن قصاب، المعجم المسرحي، ص249-250.(بتصرف)

20- ماري الياس وحسن قصاب، المعجم المسرحي، ص251.

21- ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، 1963، ص137

22- صالح بوشعور محمد أمين، طبيعة السرد في المسرح، ص98.

23- برتولد بريشت، نظرية المسرح الملحمي، ص124.

24- باتريس بافي، معجم المسرح، تر:ميشال ف. خطار، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، لبنان، ط1، 2015،ص359-360.

25- ماري الياس وحسن قصاب، المعجم المسرحي، ص251.

26- ينظر: صالح بوشعور محمد أمين، طبيعة السرد في المسرح، ص97.

27- نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، مجلة تجليات الحداثة، وهران، العدد 1، 1992، ص28.

28- صالح بوشعور محمد أمين، طبيعة السرد في المسرح، ص104.

29- ينظر: عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأجواد،وزارة الثقافة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2009،ص128-129-131

30- ينظر: عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، مسرحية اللثام، ص218-219-220-221.

المصادر والمراجع

أ- المصادر:

- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأجواد،وزارة الثقافة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2009.

ب-المراجع:

- صالح بوشعور محمد أمين، طبيعة السرد في المسرح، مجلة فضاءات المسرح، ع4، أكتوبر 2014م، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر.

– عبد العزيز محمود، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.
– عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2004
– سعيد يقطين ، الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1998م.
– سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2002
– مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1974م.
– ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1997.
– حسين حمري، سيمائية الخطاب الروائي، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع5، مجلد 3، 1994م.
– أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دت.
– محمد حامد يحي وعثمان جمال الدين، العناصر الدرامية في سرديات إبراهيم اسحق، مجلة العلوم الإنسانية، مجلد 15، العدد 4، جامعة السودان كلية الموسيقى والدراما، 2014م.
– محمد مندور، في المسرح العالمي، دار نهضة مصر، القاهرة، دط.
– م.لابيه وسي. فانسو، نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة: حسن عون، مطبعة رويال خلف محكمة اسكندرية الشرعية.
– برتولد بريشت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل ناصف، عالم المعرفة، بيروت، ب ط.
– ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، 1963.
– باتريس بافي، معجم المسرح، تر:ميشال ف. خطار، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، لبنان، ط1، 2015.
– نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، مجلة تجليات الحداثة، وهران، العدد 1، 1992.
– Anne Ubersfeld ; Lire le théâtre, Ed, Sociales, 1982

مظاهر التفكير النحوي في الأندلس

The manifestations of grammar thinking in Andalusia

د. بوشيبة الطيب. أستاذ محاضر (أ). قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة وهران 1 أحمد بن بلة – الجزائر

ملخص:

تحاول هذه الدراسة الالتفات إلى مظاهر الدرس النحوي في الأندلس؛ مركزين على جهود الأندلسيين في وضع المختصرات والمستدركات على أمهات كتب النحو لدى المشارقة، ثم أتبعنا ذلك بالحديث عن ظاهرة التأليف كنوع من نضج الفكر النحوي الأندلسي، وقيمة هذه الظاهرة، مع الإتيان بأمثلة من بعض المؤلفات للتوضيح والبرهان، كما أشرنا إلى بعض الشروحات الّتي وُضعت لبعض الكتب المشرقية الّتي اهتم بها الأندلسيون، أو العكس. وكذا المنظومات النحوية الّتي تعكس براعتهم وقدرتهم، كما تطرقت إلى موقع الشواهد من الدرس النحوي الأندلسي. إذ كانت هذه الشواهد تشغل موقعا هاما في بحوثهم من قرآن، وحديث نبوي، وشعر عربي.

الكلمات المفتاحية: النحو، التمظهرات. الأندلس. اللغة. التراث.

Abrsract;

This study attempts to pay attention to the manifestations of the grammar lesson in Andalusia, focusing on the efforts of the Andalusians in the development of acronyms and metaphors on the mothers of the grammar books in the oriental. Then we followed this by talking about the phenomenon of authorship as a kind of maturity of Andalusian grammatical thought and the value of this phenomenon, For clarification and proof, as we have pointed out some of the explanations that have been developed for some oriental books interested by the Andalusians, or vice versa. As well as grammatical systems that reflect their proficiency and ability, as well as the location of evidence from the grammar lesson Andalusian. As these evidences occupy an important position in their research from the Quran, the Prophetic Hadith, and Arabic Poetry.

key words: Grammar, performances. Andalus. The language. Heritage.

تقديم:

لقد شـقّ التفكير النّحوي في الأندلس طريقه إلى الظهور والذيوع والانتشـار وصـنع مسـاره العلمي الصـحيح والدقيق، وذلك يعود إلى الحاجة لتعليم علوم اللغة بما فيها النحو. فشـدّ بعض المهتمّين بهذا العلم وتشـجّعوا على الرحلة. وأخذت طبقة من المعلّمين على عاتقها تدريس النحو في مُدُن الأندلس ، حيث كان المعلّمون (منهم) من يؤدِّب أبناء الخاصـة ؛ كصـالح بن معافى ، وعثمان بن سـعيد المعروف بورش ، وجابر بن غيث ، وابن أرقم وهشـام بن وليد الغافقي، وغيرهم . فكانوا يؤدّبون أبناء الحُكّام والوزراء وأشراف قرطبة آنذاك. وهناك مِن المعلّمين مَن كان يؤدّب أبناء العامّة، وذلك في المساجد؛ كالغازي بن قيس، وأبو الغمر عبد الواحد بن سلام المعروف بالأحدب (المتوفّى 225هـ)، وأحمد بن نعيم ، وجابر بن غيث، وغيرهم. كما حرص بعض الحُكّام على فتح المجال للحركة النّحوية كي تنتشـر وأنزلوا أهلها منزلة الاحترام للإخلاص في آرائهم ؛ الأمر الّذي دفع بالمؤدّبين إلى احتراف هذا التعليم ، وراحوا يتقاضون أجورا مقابل تعليمهم. وكانت بعض المُدُن تجتذب إليها أكثر المنشـغلين بالنحو. وعلى أيّة حال فقد كان للعصـر الأندلسـي خصـائصـه الفارقة من شـتّى النواحي ، ومن ثُمّ وُجِدتْ هذه العوامل ، والّتي أثّرت في توجيه الحركة النّحوية .

لقد أجهد الأندلسـيون أنفسـهم لنشـر النحو في بلادهم ، كما عملوا على الاحتفاظ بالكتب الّتي أُلِّفَتْ أيام سـيبويه ، وأرادوا أن يقرّبوها إلى أبنائهم ؛ فشـرحوها بوضـوحٍ. وكان هؤلاء النحاة كواكب في سماء النحو وأرضـه. لم يقفوا موقف المقلّدين بل كانت لهم آراء وأفكار وتوجّهات نحوية ومناقشـات ، واسـتطاعوا بجهودهم أن يحدثوا دويّا هائلا في الدراسـات النحوية ، الّتي كان لها أثر كبير في التأليف حول ما أنتجوا من كتب ، وما نظموا من قواعد ، وما صـنعوا من متون.

ولن نبالغ إذا قلنا إنّ التأليف على يد هؤلاء تطوّر تطوّرا كبيرا ، ومن السـمات البارزة أنّنا نجد للمؤلِّف أكثر من كتاب في غرض واحد. قال المقرّي نقلا عن أبي سعيد المغربي : " النحو عندهم في نهاية من علو الطبقة. حتى إنّهم في هذا العصر – القرن السابع – كأصحاب عصر الخليل وسيبويه لا يزداد مع هرم الزمان إلا جِدّة ، وهم كثيرو البحث فيه ، وحفظ مذاهبه كمذاهب الفقه. وكل عالم في أي علم إلا ويكون متمكنا من علم النحو ، بحيث لا تخفى عليهم الدقائق، فليس عندهم بمستحق للتمييز، ولا سالم من الازدراء ".فقد عرف الأندلسيون النحو عن طريق تسرّب كتب المشرق إليهم ، فأخذوا منها حاجتهم من النحو واللغة والأدب. بداية بأبي علي القالي الّذي قدّمه ابن القوطية للخليفة الحكم الثاني قائلا : إنّه أعلم أهل بلده". وبفضله تخرّج كثير من أبناء الأندلس.[1]

ويُعتبر كتاب سـيبويه الدعامة الكبرى للدراسـات النحوية في الأندلس. فبهذا الكتاب وبغيره ممّا أُلِّف بالمشـرق ، في باب النحو خاصـة ، اسـتطاع الأندلسـيون أن ينهجوا نهج المشـارقة في التأليف. وقبل خوضـهم في هذا الجهد ، كانوا يختصرون معاجم ومؤلفات المشارقة ، واستدركوا على بعضها ، فبهذه الجهود استطاعت الحركة النحوية أن تنشط وتتطوّر.

ومن بين هذه الجهود:

الإشكالية والفرضيات:

يحاول هذا البحث مساءلة مجموعات تساؤلات منهجية ومعرفية تتعلق بالمعالم الدرس النحوي الأندلسي منها: كيف تعرف الأندلسيون على علم النحو ؟ وفيم استفادوا من جهود المشارقة فيه ؟ وما هي الإضافات التي جاؤوا بها ليكون جهدهم بارزا في تأسيس المدرسة النحوية الأندلسية ؟

هي إشكالية مهمة تنطلق من فرضية أنّ النحو الأندلسي تأسّس على بنيان النحو المشرقي نفسه، مستفيدا من كل ما قدمته المدارس النحوية على رأسها مدرستيّ البصرة والكوفة، ومحاولة الإتيان بإضافات ووشروحات.. بغية تيسير تلقيه. لأجل ذلك كان المنهج التاريخ أكثر ملاءمة لهذه الدراسة، بغية تتبع المسار التاريخي لحركة النحو وتطوره في بلاد الأندلس.

1) وضع المختصرات والمستدركات :

ساعدت عدّة عوامل على نشاط النحو بالأندلس وهذه العوامل – السابق ذكرها – كان من نتائجها وضع مختصرات على بعض كتب المشارقة ؛ لأنهم رأوا فيها زيادات يمكن الاستغناء عنها ، كما أنّهم أضافوا إليها بعض النقائص. ومن هذه المختصرات ما يلي :

أ – مختصر شرح عبد الله أحمد بن أبي الربيع الأموي (المتوفّى 688هـ) على كتاب الإيضاح لأبي علي الفارسي (المتوفّى 337هـ) لأبي الطيب محمد بن إبراهيم المالكي (المتوفّى 695هـ).[2]

ب- مختصر المحتسب لابن جنّي البغدادي (المتوفّى 392هـ) ، اختصره ابن عصفور (المتوفّى 669هـ)

ج – الاستدراك على سيبويه للزبيدي (المتوفى 379هـ) . فهذا الكتاب يعتبر من المستدركات، بحيث رأى الزبيدي أنّه توجد نقائص في كتاب سيبويه. فراح يضيفها دون أن يخرج عن منهج صاحب الكتاب نفسه.

وانتهج الزبيدي في هذا الكتاب طريقته المميّزة ، حيث اتّبع سيبويه ، منفّذا كلامه متتبّعا أخطاءه ، مستقصيا المحتوى. كما كان حريصا على ذِكر ما أورده سيبويه ثم إتباعه بما لم يذكره .

د – كتاب إصلاح الخلل الواقع في كتاب الجمل لابن السيّد ، فهو الآخر راح يستدرك على الزجاجي في كتاب الجمل ؛ حيث ذمّه على إفراطه في الإيجاز والاختصار وعدم الدقّة ، وإلقاء القول دون تفحّص ، وقبول الآراء دون مناقشة . مع سوء العبارة أحيانا.[3]

ومنهج ابن السيّد في كتابه هو على النحو الآتي :

- يبدأ بذكر المسألة الّتي يعترض عليها ، ثم يأتي بالجواب بعد عبارة " قال المفسّر".
- قلّ ذكره لأسماء النحويين أو الإشارة لكتبهم.
- غلبت على الكتاب الشواهد الاصطناعية.
- جاءت آراؤه جازمة ، تبرز شخصيته واعتداده بنفسه.

ويعتبر هذا الكتاب من المستدركات.

ولولا أثر هذه الكتب في نحاة الأندلس وقيمتها عندهم ، ما كانوا ليهتموا بها أو يولوها أيّ جهد كان.

2) التأليف :

نلتمس نشاطا عظيما من طرف الأندلسيين في جانب التأليف ، هذه الثمرة الّتي حفّزت إليها مجالسُ التذكير من ناحية ، والاحتذاء بالكتب المشرقية من ناحية أخرى. وأكبر ما يميز التأليف في النحو؛ هو عدم انفصاله عن الحديث. كما أنّه لا يمكننا حصـــره في هذا العمل ، وهذا لضـــخامته. فما يميّز نشـــاط الحركة النحوية في الأندلس ؛ هو تلك التآليف العظيمة. فكان المؤلف الواحد ذا مؤلفات عديدة في الاتجاه الواحد. ومن أشهر المؤلفات النحوية ما يلي :

أ – كتاب " طبقات النحويين واللغويين من عهد أبي الأسود الدؤلي حتى محمد بن يحيى الرباحي " لأبي بكر محمد بن الحسن بن عبد الله الزبيدي النحوي الأندلسي (المتوفّى 579 هـــ) ؛ هذا الكتاب اسمه الأول كان " أخبار النحويين واللغويين .." ثم طُبع باســم " طبقات النحويين..". ويعتبر مرجعا أصـيلا لتراجم اللغويين من أبي الأســود الدؤلي (المتوفّى 69هـ) إلى عبد الله محمد بن يحي الرباحي (المتوفّى 358هـ) ، وهو من شيوخ الزبيدي. [4] هذا الكتاب يُعد مصدرا لكثير من المؤلفين الأندلسيين والمشارقة ، مثل السيوطي والمقريزي ، وقد بيّن الزبيدي في مقدّمة الكتاب أنّه ألّفه بأمر من الحكم المستنصر، وكان المنهج الّذي اتّبعه فيه هو الترجمة لعلماء اللغة والنحو، حسب التسلسل الزمني . [5]

ب – كتاب " البحر المحيط في تفسير القرآن الكريمّ لأبي حيّان الأندلسي :

ألّف أبو حيّان (المتوفّى 745هـــ) هذا الكتاب في أخريات حياته ، إذ تجاوز سنّه آنذاك السابعة والخمسين ، حيث كان يُدرِّس التفسير في قبّة السلطان المنصور حوالي سنة 710هـــ . وقد وُلِد أبو حيّان سنة 654هـــ ، وتوفي سنة 745هـــ . ويعتبر البحر المحيط من أهّم مؤلفاته ، بحيث جمع فيه كثيرا من آراء النحاة ، في مواضع مختلفة منه. وكانت روح النحو فيه سائدة في جميع مسائله ؛ ممّا لا يبعده عن كتب النحو الّتي يمكن أن تقوم عليها الدراسة النحوية في هذا العصر. وتطرّق فيه أبو حيّان إلى معرفة الأحكام النحوية بما أنّ علم التفســـير له علاقة حميمة بها. كما نجد أنّ أبا حيّان اتّبع في تأليفه منهجية ؛ فرســم في مقدّمة كتابه المصـــادر الّتي اعتمد عليها في إنجازه. وفي هذا ما فيه من الدقّة والضـــبط والأمانة العلمية :

1- اعتمد في النحو على كتاب سيبويه.

2- اعتمد في القراءات على السبع ، خاصة على الخطيب أبي جعفر أحمد بن علي بن محمد الرعيني ، الّذي عُرف بابن الطباع بغرناطة. وعلى الشيخ رشيد الدين أبي محمد عبد النصير بن علي بن يحي الهمداني ، الّذي عُرف بابن المريوطي. وعلى فجر الدين أبي الطاهر إسماعيل بن هبة الله بن علي المليحي.[6]

3- كما اعتمد على كتب التفسير، أهمها كتاب الزمخشري (المتوفّ 533 هـ). [7]وتفسير ابن عطيّة. وكتاب " التحرير والتحبير لأقوال أئمة التفسير " من جمع الأديب جمال الدين أبي عبد الله محمد بن سليمان بن حسن بن حسين المقدسي ، الّذي عُرف بابن النقيب.[8]

أمّا عن منهج كتاب البحر المحيط ، فقد رسمه أبو حيّان في مقدّمة الكتاب ملخّصا على النحو التالي :

1 - الابتداء بالكلام على مفردات الآية الّتي يفسرها لفظة بلفظة فيما يحتاج إليه من اللغة ، والأحكام النحوية المتعلقة باللفظة مفردة قبل التركيب.

2 - ثم الشروع في تفسير الآية ، ذاكرا سبب نزولها إذا كان لها سبب، ونسخها ومناسبتها وارتباطها بما قبلها.

3 - حشد القراءات الشاذّة والمستعملة ذاكرا توجيه ذلك في علم العربية ، ناقلا أقاويل السلف والخلف في فهم معانيها ، متكلما عن جليّها وخفيّها. بحيث لا يغادر منها كلمة ، وإن اشتهرت ، حتى يتكلّم عليها ؛ مبيّنا ما فيها من غوامض الإعراب ودقائق الآداب.

4 - عدم تكريره للكلام في لفظ سبق ، ولا في جملة تقدّم الكلام عنها ، ولا في آية فُسِّرَتْ. بل يذكر في كثير منها الإحالة على الموضع الّذي تكلّم فيه عن اللفظة أو الجملة أو الآية.

5 – ومن منهجه في النحو القرآني : أنّه إذا كان الحكم غريبا أو خلاف مشهور ما قال معظم الناس ، يذكر الدليل وما دلّ عليه ظاهر اللفظ ، مرجّحا بذلك ما لم يصد عن الظاهر، ما يجب إخراجه به عنه. منكبّا في الإعراب عن وجوه تنزّه القرآن عنها ، مبيّنا أنّها ما يجب ألّا يعدل القرآن عنه. وأنّه ينبغي أن يُحمل على أحسن إعراب وأحسن تركيب ، إذ كلام الله تعالى أفصح الكلام ، فلا يجوز فيه جميع ما يجوزه النحاة في الشعر بما في ذلك من سلوك التقادير البعيدة والتراكيب القلقة والمجازات المعقّدة.

6 – ثم يتبع آخر الآيات بكلام منثور، يشرح به مضمون تلك الآيات على ما اختار من تلك المعاني.

وفيما يلي مثالٌ من البحر نوضّح به طريقة تناوله للمسائل النحوية في القرآن :

يقول في قوله تعالى : " **وَإِذْ أَخَذْنَا مِيثَاقَ بَنِي إِسْـــرَائِيلَ لاَ تَعْبُدُونَ إِلاَّ اللّهَ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَـــاناً وَذِي الْقُرْبَى وَالْيَتَامَى وَالْمَسَاكِينِ وَقُولُواْ لِلنَّاسِ حُسْناً وَأَقِيمُواْ الصَّلاَةَ وَآتُواْ الزَّكَاةَ ثُمَّ تَوَلَّيْتُمْ إِلاَّ قَلِيلاً مِّنكُمْ وَأَنتُم مِّعْرِضُونَ** ".(9)

بعد تعرّضه لكلمة الميثاق وأصلها ، وما قيل فيها : " وقرأ ابن كثير وحمزة والكسائي لا يعبدون بالياء ، وقرأ الباقون بالتاء من فوق. وقرأ أبو مسعود لا يعبدون على النهي." (10)

وبعد نسبة القراءات إلى أصحابها التزم منهجه في تخريجها على علم العربية مبيّنا ما فيها من غوامض الإعراب ؛ فابتدأ بتوجيه قراءة من يقرأ " لا يعبدون " بالياء فقال : " فأمّا (لا يعبدون) فذكروا في إعرابه وجوها:

– أحدها : أنّه جملة منفية في موضع نصب على الحال من بني إسرائيل ، أي غير عابدين إلا الله . أي موحّدين الله ، ومفردين بالعبادة. وهو حال من المضاف إليه ، وهو لا يجوز على الصحيح.

– والثاني : أن تكون الجملة جوابا لقسم محذوف دلّ عليه قوله : " أخذنا ميثاق بني إسرائيل " أي استحلفناهم والله " لا يعبدون ". ونسب هذا الوجه إلى سيبويه . وأجازه الكسائي والفرّاء والمبرّد.

– الوجه الثالث : أن تكون (أن) محذوفة، وتكون هي وما بعدها محمولا على إضمار حرف جر للتقدير ؛ بأن لا تعبدوا إلا الله. فحذف حرف الجر إذ حذفه مع (أن). فارتفع الفعل ، فصار (لا تعبدون). قاله الأخفش. ونظيره من نثر العرب : " مُرْهُ يحفرها ". فأصله (مره بأن يحفرها).

وهذا النوع من إضمار (أن) في مثل هذا مختلف فيه ، فمن النحويين من منعه وعلى ذلك المتأخرون منهم. وذهب جماعة من النحويين إلى أنّه يجوز حذفها في مثل هذا الموضع ، ثم اختلفوا؛ فقيل : يجب رفع الفعل. وهذا مذهب أبي الحسن. ومنهم من قال بنفي العمل ، وهو مذهب المبرّد والكوفيين .

وأبو حيّان لا ينسى نفسه ورأيه في هذا الموضوع فيقول :

" والصحيح قصر ما ورد من ذلك على السماع. وما كان هكذا فلا ينبغي أن تخرج الآية عليه، لأنّ فيه حذف حرف مصدري. وإبقاء صلة في غير المواضع المقاس ذلك فيها". (11)

– الوجه الرابع : أن لا يكون التقدير (أن لا تعبدوا) فحذف (أن) وارتفع الفعل ويكون ذلك في موضع نصب على البدل من قوله : " ميثاق بني إسرائيل." وفي هذا الوجه ما في الّذي قبله ، من أنّ الصحيح عدم اقتباس ذلك. أي حذف (أن) ورفع الفعل ونصبه.

– الوجه الخامس : أن تكون محكية بحال محذوفة ، أي قائلين لا تعبدوا إلا الله ويكون إذاً ذاك لفظه لفظة الخبر، ومعناه النهي. أي قائلين لهم لا تعبدوا إلا الله . قاله المبرّد ويؤيده ابن مسعود.

– الوجه السادس : أن يكون المحذوف القول ، أي قلنا لهم : لا تعبدوا إلا الله. وهو نفي بمعنى النهي أيضا. قاله الزمخشري، كما تقول " تذهب إلى فلان تقول له كذا ". تريد الأمر، وهو أبلغ من صريح الأمر والنهي. لأنّه كان سريع في الامتثال والانتهاء . فهو يخبر عنه.

– الوجه السابع : أن يكون التقدير (أن لا تعبدون) وتكون (أن) مفسّرة لمضمون الجملة ؛ لأنّ في قوله : أخذنا ميثاق بني إسرائيل معنى القول فحذف (أن) المفسّرة وأبقى المفسّر، وفي جواز حذف (أن) المفسّرة نظر.

– الوجه الثامن : أن تكون الجملة تفسيرية فلا موضع لها من الإعراب ، وذلك أنّه: " لما ذكر أنّه أخذ ميثاق بني إسرائيل ، كان في ذلك إبهام للميثاق. ما هو ؟ فأتى بهذه الجملة مفسّرة للميثاق."[12]

وهكذا دأب أبو حيّان في تفسيره ، يعرض للآراء موضحا ، محللا. وله في كل رأي نظرة صائبة. والملاحظ أنّه خلط في هذه الآية بين القراءتين (لا تعبدون) و (لا يعبدون) في التوجيه الإعرابي ، لأنّ القراءة بالياء أو بالتاء لا تقف عقبة أمام ما ذكر من وجوه الإعراب على اعتبار أنّ النقط جاء متأخرا عن المعنى ، وقد لا يؤثر فيه .

3) الشروح :

ممّا ميّز الحركة النحوية ودعمها ، وكان دافعا للتأليف ؛ هو وضع الشروحات لبعض الكتب النحوية ، وخاصة المهمة والمشهورة. والّتي كلّفت أصحابها عناءا وجهدا كبيرين في تأليفها.

فكانت هذه الكتب محل اهتمام نحاة الأندلس ، والّتي نذكر من بينها كتب : سيبويه وابن عصفور، والجرجاني، والزمخشري.

ومن هذه الشروحات :

– شرح الجمل في النحو لأبي قاسم الزجاجي ، شرحه أبو الحجاج يوسف بن سليمان ، من أهل شنتمرية ، والمسمّى بالأعلم.

– شرح ابن عصفور كتاب الجمل في النحو لابن خلويه.

– شرحان على المقدّمة الجزولية لعيسى بن يَلْبَخْتْ الجزولي ، لأبي علي عمر بن محمد الأندلسي الإشبيلي ، المعروف بالشلوبين.

– التذييل والتكميل في شـــرح التســـهيل لأبن مالك ، وهذا لأبي حيّان. وهو شـــرح كبير في مجلّدات ، أورد فيه أبو حيّان اعتراضات على ابن مالك ، وخاصة في استدلاله بالحديث.

– شرح رسالة أدب الكاتب لابن القوطية .

– شرح الأمثلة لأبي قاسم علي بن جعفر الصقلي ، المعروف بابن القطاع.

– ارتشاف الضرب من لسان العرب ، وهو مختصر لشرح التسهيل لأبي حيّان.[13]

4) المنظومات النحوية :

من الظواهر اللافتة للانتباه في الدرس النحوي عند الأندلســـيين كثرة نظم القواعد. وكان هذا النظم يواتيهم في يسـر وسـهولة ، ويعتبر ذروة النظم هو العالم ابن مالك ، الّذي حصـر القواعد النحوية في ألف بيت. وهي مقدرة فائقة لا تتسـنّى لكثير من النحاة. ومن قبل الألفية ألّف أرجوزة طويلة عُرِفت بالكافية الشـافية . حصـرها بعض المؤرخين في ألفين وسبعمائة وسبعين بيت

وأصـــبح نظم القواعد النحوية فنّا معترفا به ، يدُلّ على القدرة ، ويشـــير للعبقرية. ولا أدلّ على ذلك أنّ معظم النحاة نظموا بعض الكتب النحوية ، وابن مالك نفسه نظم المفصّل للزمخشري في كتاب سمّاه الموصّل في المفصّل.

ومن الخصائص أنّ النحاة كانوا ينظمون المنثور ، كما ينثرون المنظوم. كلّ ذلك تسهيلا للنحو وإظهارا للبراعة.

5) موقع الشواهد :

من أبرز خصائص الدراسات النحوية الاهتمام بالشواهد الّتي ترتكز عليها القواعد النحوية. ومن هذه الشواهد :

أ – الشواهد القرآنية

ب – الاستشهاد بالقراءات

ج – الاستشهاد بالحديث النبوي الشريف

د – الشواهد الشعرية

أ– الشواهد القرآنية :

لم يختلف أحد من النحاة في أنّ القرآن أصل من أصول الاستشهاد في النحو، لأنّه كتاب الله المنزّل بلغة عربية سليمة : " **إِنَّا أَنزَلْنَاهُ قُرْآناً عَرَبِيّاً لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ** ". [14] ولقد نزل القرآن بلغة قريش ، لأنّها أجود العرب انتقاءا للأفصح من الألفاظ وأسهلها على اللسان في النطق . ومن النحاة الأندلسيين الّذين بحثوا في تثبيت قواعد النحو عن الشواهد القرآنية : ابن مالك ، والزبيدي الّذي يرى أنّ القرآن هو الأساس في وضع قواعد لضبط النحو، وابن القوطية كان مهتما بالقرآن فكان من الأصول الّتي يرجع إليها . إضافة إلى ابن عصفور وأبي حيّان .

ويمكننا الإشارة إلى بعض الشواهد القرآنية الّتي استشهد بها نحاة الأندلس لدعم قواعدهم :

ذهب ابن عصفور إلى أنّ (ما) تقع صفة للتعظيم[15]، مستدلا بقوله تعالى " **فَأَتْبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ بِجُنُودِهِ فَغَشِيَهُم مِّنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ** ".[16]

و قوله : " **الْحَاقَّةُ{1} مَا الْحَاقَّةُ** ".[17] ويحتج بالقرآن في تقديم خبر ليس عليها. يقول تعالى : " **وَلَئِنْ أَخَّرْنَا عَنْهُمُ الْعَذَابَ إِلَى أُمَّةٍ مَّعْدُودَةٍ لَّيَقُولُنَّ مَا يَحْبِسُهُ أَلاَ يَوْمَ يَأْتِيهِمْ لَيْسَ مَصْرُوفاً عَنْهُمْ وَحَاقَ بِهِم مَّا كَانُواْ بِهِ يَسْتَهْزِئُونَ** ".[18] وتقرير الحجّة منه أنّ (يوما يأتيهم) معمول (المصروف) ، وقد تقدّم على ليس ، واسمها ضمير مستتر فيها يعود على العذاب. ومصروفا خبرها، وتقديم المعمول لا يصحّ إلا حيث يصحّ تقديم عامله ؛ فلولا أنّ الخبر (مصروفا) يجوز تقديمه على (ليس) لما جاز تقديم معموله عليها .[19]

وذهب ابن مضاء القرطبي في كتابه الرد على النحاة إلى الاستشهاد بالقرآن الكريم ، وسبب ذلك أنّه كان يرى أنّ النحاة يطبّقون أقيستهم في مجال القرآن الكريم ، ويطبّقون عليه عللهم في محيطه ، هذا ما جعل كثرة التأويلات والتخريجات والزيادات والمحذوفات في القرآن وآياته . وهذا لا يصحّ في كتاب الله تعالى.[20]

وممّا استشهد به ابن مضاء في كتابه :

ثورته على المحذوفات في القرآن الكريم وتقديراتها؛ فراح يستشهد بالقرآن ، وهذا في المحذوف الّذي لا يتم الكلام إلا به ، وجاء بقوله تعالى : " **وَقِيلَ لِلَّذِينَ اتَّقَوْا مَاذَا أَنْزَلَ رَبُّكُمْ ، قَالُوا خَيْراً** ". [21] وقوله تعالى :" **يَسْأَلُونَكَ مَا ذَا يُنْفِقُونَ قُلْ الْعَفْوَ**".[22] **وقوله عزّ وجلّ : " نَاقَةُ اللَّهِ وَسُقْيَاهَا**".[23]

ومن النحاة الأندلسيين الّذين استشهدوا بالقرآن في دراساتهم وآرائهم : ابن مالك (المتوفّى 672هـ) .[24] الّذي بحث في تثبيت القواعد النحوية ، معتمدا على الشواهد القرآنية الّتي هي الأصل الأول من أصول الاستشهاد عنده. ومن ذلك

ما أخذه في (إذا) الظرفية ؛ في قوله تعالى : " **إِذَا جَاءَ نَصْرُ اللَّهِ**.." [25] فإذا (الظرفية) ظرف فيه معنى الشرط مضاف إلى جملة بعده ، والعامل فيه جوابه على المشهور.

ب – الاستشهاد بالقراءات :

نجد ابن مالك قد توسّع في الاستشهاد بالقراءات [26]، الّتي هي اختلاف الألفاظ في الحروف من تخفيف وتشديد ، وهذا مرجعه إلى اللهجات العربية. والقسم الأكبر منها يرجع إلى خاصية الخط العربي. [27]

وقد أخذ ابن مالك بالقراءات جميعها متواترة ، صحيحة أو شاذة ، فكان لا يتشدّد في قبول القراءات ، كما فعل البصريون. لأنّه يرى أنّ هذه القراءات رُوِيت عن عرب خلص. ولنأخذ أمثلة في هذا السياق فيما استشهد به ابن مالك من القراءات :

– في نيابة غير المفعول مع وجوده ؛ يقول ابن مالك :

لا ينوب بعض هذي إن وجد في اللفظ مفعول به وقد يرد

فذهب ابن مالك إلى أنّ إنابة غير المفعول به مع وجوده واردا في قراءة أبي جعفر " **قُل لِّلَّذِينَ آمَنُوا يَغْفِرُوا لِلَّذِينَ لا يَرْجُون أَيَّامَ اللَّهِ لِيَجْزِيَ قَوْماً بِما كَانُوا يَكْسِبُون** ". [28] فيجوز الاعتماد على هذه القراءة.

– حذف النون من مضارع كان ؛ مضارع كان إذا جزم بالسكون ولم يتّصل به

ضمير نصب ، وقد وليه متحرّك ، تحذف النون على جهة الجواز لأعلى جهة الوجوب نحو : " **إِنَّ اللّهَ لاَ يَظْلِمُ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ وَإِن تَكُ حَسَنَةً يُضَاعِفْهَا وَيُؤْتِ مِن لَّدُنْهُ أَجْراً عَظِيما** ". [29]

– العطف على الضمير من غير إعادة الخافض:

يرى البصريون أنّ العطف على الضمير لا بدّ له من إعادة الخافض على جهة الوجوب والإلزام به مثل : " **ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاء وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعاً أَوْ كَرْهاً قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ** ". [30] وفي قوله تعالى : " **وَعَلَيْهَا وَعَلَى الْفُلْكِ تُحْمَلُونَ**".[31] وقد ورد في النثر بقراءة ابن عباس والحسن وغيرهما : **أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُواْ رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالاً كَثِيراً وَنِسَاء وَاتَّقُواْ اللّهَ الَّذِي تَسَاءلُونَ بِهِ وَالأَرْحَامَ إِنَّ اللّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيباً** ".[32]

ومن النحاة الأندلسيين الّذين استشهدوا بالقراءات كذلك أبو حيّان ، لكن بتحفّظ. بحيث وقف موقف الوسط، فأخذ بالقراءات المتواترة ووقف من القراءات الشاذّة موقف الحذر والاحتراس. ومن ذلك ما عابه على الزمخشري في رفضه قراءة ابن عامر،[33] ورماه في تفسيره للبحر المحيط بألفاظ جارحة وكلمات قاسية.

كان يدافع عن القرّاء السبعة ، ولا يميّز قارئ على قارئ آخر، ولا يفضّل قراءة على قراءة أخرى . وعند أبي حيّان أنّ القراءة إذا صح نقلها وجب الأخذ بها ، ولا التفات إلى كلام البصريين. [34] كذلك لا ترجيح بين القراءتين المتواترتين لأنّهما ما دامت كلتاهما متواترة ، فلا ميزان يرجح بينهما ، ويفضّل إحداهما على الأخرى .[35]

ج – الاستشهاد بالحديث النبوي الشريف :

ذهب بعض الشيوخ إلى أنّ المراد بالحديث النبوي الشريف ؛ ما قاله الرسول الكريم ، وما قاله الصحابة فيه وعنه، وما وقع ، وكلّ قول مرفوع إلى الرسول (صلّى الله عليه وسلّم) . والاستشهاد بالحديث الشريف لم يكن موضع اتفاق بين النحاة فأبو الحسن بن الضائع ، وأبو حيّان ذهبا إلى أنّ الاحتجاج بالحديث في الدراسات النحوية واللغوية لا يجوز . وهذا مردّه إلى أنّ الحديث مروي بالمعنى كما قال ابن الضائع: " تجويز الرواية بالمعنى هو السبب عندي في ترك الأئمة كسيبويه وغيره الاستشهاد على إثبات اللغة بالحديث ، واعتمدوا في ذلك على القرآن وصريح النقل عن العرب. ولولا تصريح العلماء بجواز النقل بالمعنى في الحديث ، لكان الأول في إثبات فصيح اللغة ، كلام النبي (صلّى الله عليه وسلّم) لأنّه أفصح العرب ". [36]

بهذا الزعم وبغيره رفض بعض النحاة الاستشهاد بالحديث النبوي الشريف، وأخذوا بعض الأقوال كلها تصبّ في معنى واحد منها ما روي من قوله :" زوجتكها بما معك من القرآن "، و" ملكتها بما معك من القرآن ". و" خذها بما معك من القرآن". فهل فعلا أنّ الرسول تلفّظ بكل هذه الألفاظ ؟ فهذا لا يمكن ، والممكن أنّه تلفّظ بواحد منها. لكن أيّ لفظ هو ؟ فلهذا امتنع النحاة عن الاستشهاد بالحديث الشريف .

وفي المقابل نجد أنّ هناك بعض النحاة الأندلسيين لم يجدوا حرجا في الاستشهاد بالحديث الشريف ، أمثال ابن مالك ، وهو يعد أول من استكثر رواية الحديث في النحو: " وحقا كان يستشهد به من قبله في مصنفاتهم ابن خروف والسهيلي... لكّنه هو الّذي توسّع في الاستشهاد به ".[37] لأنّ ابن مالك كان يعتبر الحديث أصلا من الأصول – بعد القرآن – الّتي يستشهد بها ، وخاصة في اللغة والنحو ، ولأنّ الأئمة ورواة الحديث الشريف كانوا حريصين على ضبط الحديث لفظا ومعنا وتشدّدوا : " ودقّقوا في روايته وتكبّدوا المشاق والرحلات في سبيل ضبط هذه الأحاديث ، ومعرفة الرجال الّذين نقدوها أو رووها ".[38]

وقد كانت ثقة ابن مالك في رواية الحديث كبيرة ابتداء من عبد الله بن عمرو بن العاص ، الّذي قال عنه أبو هريرة : " ما كان أحدهم أحفظ لحديث رسول الله صلّى الله عليه وسلّم منّي إلا عبد الله بن عمرو، لأنّه كان يكتب ولا أكتب ".[39]

وكذلك أنس بن مالك وسهل بن سعد ألساعدي. وغيرهم حتى البخاري والنسائي . هذا ما جعل ابن مالك يهتم بالحديث ويستشهد به . ومن بين الأحاديث الّتي استشهد بها ابن مالك :

– في وقوع خبر كان مقترنا بأن :

قال عمر (رضي الله عنه): " ما كدت أصلّي العصر حتى كادت الشمس تغرب ".[40]

وقول أنس : " فما كدنا أن نصل إلى منازلنا ".[41]

تضمّنت هذه الأحاديث وقوع خبر كاد مقرونا بأن ، فهذا جائز. لكن وقوعه دون الاقتران بأن هو الأكثر شيوعا والأشهر؛ نحو قوله تعالى : " **قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لاَّ ذَلُولٌ تُثِيرُ الأَرْضَ وَلاَ تَسْقِي الْحَرْثَ مُسَلَّمَةٌ لاَّ شِيَةَ فِيهَا قَالُواْ الآنَ جِئْتَ بِالْحَقِّ فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُواْ يَفْعَلُون** ".[42] وكذا في قوله : " **أَيْنَمَا تَكُونُواْ يُدْرِككُّمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنتُمْ فِي بُرُوجٍ مُّشَيَّدَةٍ وَإِن تُصِبْهُمْ حَسَنَةٌ يَقُولُواْ هَـذِهِ مِنْ عِندِ اللّهِ وَإِن تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ يَقُولُواْ هَـذِهِ مِنْ عِندِكَ قُلْ كُلٌّ مِّنْ عِندِ اللّهِ فَمَا لِهَؤُلاء الْقَوْمِ لاَ يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ حَدِيثاً** ".[43]

– فيما يقع الشرط مضارعا والجواب ماضيا :

قال رسول الله (صلّى الله عليه وسلّم) : " من يَقُم ليلة القدر غُفِرَ له ".[44] وقول عائشة (رضي الله عنها) : " إن أبا بكر رجل أسيف ، متى يقم مقامك رقّ ".[45] تضمّن هذين الحديثين وقوع الشرط مضارعا والجواب ماضيا لفظا لا معنا. والنحويون يستضعفون ذلك ، والصحيح الحكم بجوازه لثبوته في كلام أفصح الفصحاء .

– في رفع المستثنى بعد إلا :

قال عبد الله بن أبي قتادة : " أحرموا كلّهم إلا أبو قتادة لم يحرم ".[46] فقد كان البصريون يردّونه منصوبا فقط ، وأغفلوا الرفع . كذلك في قوله صلّى الله عليه وسلّم في مثل هذا : " كل أمتي معافى إلا المجاهرون ".[47] هذا قول أبي هريرة عن رسولنا الكريم .

ففي الأول (إلا) بمعنى (لكن) و (أبو قتادة) مبتدأ و(لم يحرم) خبره . وتتعدّد الأمثلة من الأحاديث النبوية الشريفة الّتي استشهد بها ابن مالك من أجل التعليل على آرائه النحوية ، بين المؤيدة والمخالفة لآراء النحاة .

لكن هناك طرف ثالث بعد أبي حيّان وابن مالك ، ألا وهو الشـــاطبي تلميذ أبي حيّان ؛ فإنّه توسّـــط الطرفين المتنازعين ، فقبل بعض الأحاديث. ورفض الاحتجاج ببعضها الآخر، وذلك لأنّه قسّم الأحاديث إلى قسمين : قسم يعتني ناقله بمعناه دون لفظه فهذا لم يقع به استشهاد أهل اللسان ، وقسم عرف اعتناء ناقله بلفظه لمقصود خاص ، كالأحاديث الّتي قصد بها فصاحة الرسول (صلّى الله عليه وسلّم). [48]

د – الاستشهاد بأشعار العرب :

يعتبر الشـعر العربي في نظر النحاة منبعا يمدُّ النحو بالحياة والنمو والحركة وعلى أسـاسـه ملئت صـفحات كتب النحو بالقواعد الّتي يعز حصرها ويصعب استيعابها. ويعتبر الشعر من بين الأصول ، بجانب القرآن والحديث الشريف . وله الفضل الكبير على النحو واللغة. وقد كان نحاة الأندلس يستشهدون بالشعر العربي وخاصة ابن مالك الّذي كان لا يلجأ للاستشهاد بأشعار العرب في القواعد النحوية إلا بعد الرجوع إلى القرآن الكريم والقراءات ، ثم الأحاديث . فهذه الأدلة في نظره أقوى في الاستشـهاد وأبلغ في الاحتجاج من أشـعار العرب .[49] وقد برز ابن مالك في حفظ شـواهد الشـعر بصـفة كبيرة ممّا جعل العلماء يتحيّرون من أين يأتي بها. وقد كان عارفا بالشعر العربي مهتمّا بالاستشهاد به .

كذلك نجد من نحاة الأندلس الزبيدي الّذي كان محيطا بأشـــعار العرب. وأبي حيّان الّذي اعتبر الشـــعر العربي أولى بالاستشهاد والاحتجاج من الحديث النبوي الشريف. لكن يبقى ابن مالك محتلا للصدارة في الاستشهاد بأشعار العرب ، ولنأخذ أمثلة من ذلك :

– تقديم الفاعل الملتبس بضمير المفعول عليه :

قال الناظم : "والنحويون إلا أبا الفتح ، يحكمون بمنع هذا. والصحيح جوازه ".

واستدلّ على ذلك بالسماع ، وأنشد فيه أبياتا منها قوله :

ولو أنّ مجدا أخلد الدهر واحدا من الناس أبقى مجده الدهر مطعما

– تقديم الحال على صاحبها المجرور بحرف :

فقد أجاز ما لم يجزه النحاة ، واستدل بقول الشاعر :

تسليت طرا عنكم بعد بينكم بذكراكم حتى كأنكم عندي

وقوله :

لئن كان برد الماء هيمان صاديا إليّ حبيبا ، إنّها الحبيب [50]

– المصروف لا يتصرّف :

الاسم المصروف ؛ أبى سائر البصريون منع صرفه للضرورة ، والصحيح الجواز. وأختاره الناظم لثبوت سماعه ، من ذلك قوله :

وما كان حصن " ولا حابس " يفوقان مرداس في مجمع

وقوله :

وقائلة ما بال دوسر بعدنا صحا قلبه عن آل ليلى وعن هند [51]

– في ثبوت خبر المبتدأ بعد خبر لولا جوازا :

قال المعرّي :

يذيب الرعب منه كل غضب فلولا الغمد يمسكه لسالا .[52]

وقول مسلم بن الوليد :

لولا أبوك ولولا قبله عمر ألقت إليك معد بالمقاليد

خاتمة:

كان النحاة العرب في الأندلس على وعي عميق أثناء تدارسهم النحو، بالوقوف على أسراره وحقائقه . فكانت لهم الدراسات القيّمة، والآراء الفذة والنصائح السديدة. فقد صحّحوا، وعلّقوا، وعقّبوا وأبدوا وجهة نظرهم بالشواهد، سواء أكانت من القرآن الكريم، أو الحديث النبوي الشريف. أو من الشعر العربي. وقد تجاوز أئمة النحو الأندلسي ذلك إلى إصدار الآراء كما رأينا مع ابن مالك ، وأبي حيّان . وانفردوا بمسائل واجتهدوا فيها، وإنّ دلّ هذا على شيء فإنّه يدّل على نضجهم في التفكير النحوي.

يمكننا القول بأنّ النحو الأندلسي تميّز عن غيره بفضل ابن مالك ، الّذي كان فريد عصره بآرائه الكثيرة وتوجيهاته المشهورة ، وقد كان مجتهدا في هذا الفن بالدرجة الأولى بالقياس إلى نحاة آخرين كابن عصفور والشاطبي وأبي حيّان وغيرهم .ويتبيّن أنّ الأندلسيين استطاعوا أن يجدوا لأنفسهم منهجا تميّزوا به عن المشارقة في التأليف والشروح والتصانيف والشواهد بمختلف أنواعها على النحو الّذي رأينا فيما سبق، مما يرجّح أنّهم كانوا يشكلون مدرسة نحوية ترقى إلى مستوى المدرسة المشرقية أو تفوقها.

وهذه المميزات الّتي لمسناها في الإرث النحوي بالأندلس تحيلنا على نمو النحو وتطوره بفضل هؤلاء النحاة الّذين لمعوا وأشرقوا إبّان ذلك العصر، كما حافظوا على النحو في هيكله منذ عهد سيبويه. وذلك بالجهود الكبيرة والكثيرة الّتي بذلوها فيه، فعلى أيديهم تمّ دعم مسائله، وتثبيت قواعده، وتطوير أدلّته. وأضافوا في ذلك بما وصفوه من شروح ، ومتون ومنظومات جامعة.

الهوامش:

1 – مصطفى صادق الرافعي ، تاريخ آداب العرب، ج3، دار الكتاب العربي . لبنان، ط2 . 1940م ، ص330

2 – عبد العال سالم مكرم ، المدرسة النحوية في مصر والشام في القرنين السابع والثامن ، دار الشروق . مصر، ط1. 1980م ، ص 136

[3] – ألبير حبيب مُطلق ، الحركة اللغوية في الأندلس منذ الفتح العربي حتى عصر ملوك الطوائف ، المكتبة العصرية ، صيدا. بيروت ،1967م ، ص315

[4] – السيّد يعقوب بكر، نصوص في فقه اللغة العربية ، ج1 ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر. بيروت ، 1970م ، ص 256

[5] – راجع : الزُبيدي أبو بكر محمد بن الحسن ، مقدّمة كتاب طبقات النحويين واللغويين ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، مكتبة الخانجي . مصر، ط1. 1954م

[6] – أبو حيّان الأندلسي ، مقدّمة البحر المحيط. ج1 ، مطبعة السعادة. مصر ، ط1، 1338هـ ، ص7

[7] – محمود بن عمر الزمخشري ، الكشّاف ، مطبعة الإستقامة ، القاهرة . مصر ، ط1

[8] – راجع : أبو حيّان الأندلسي ، البحر المحيط ، ص 11

[9] – سورة البقرة ، الآية 83

[10] – أبو حيّان الأندلسي ، البحر المحيط. ج1 ، ص 282

[11] – المصدر السابق ، ص 283

[12] – المصدر السابق ، ص 283

13 – سعيد الأفغاني ، من تاريخ النحو العربي ، دار الفكر، بيروت . لبنان ، ص 102

[14] – سورة يوسف ، الآية 2

15 – عبد العال سالم مكرم ، القرآن الكريم وأثره في الدراسات النحوية ، مطابع دار المعارف. مصر ، ط1 ، 1968م ، ص166

16 – سورة طه ، الآية 78

17 – سورة الحاقة ، الآيتان 1– 2

18 – سورة هود ، الآية 8

19 – الشيخ خالد عبد الله الأزهري ، شرح التسريح على التوضيح ،ج1 ، مطبعة الحليبي. دمشق، ص 188 ،

20 – عبد العال سالم مكرم ، القرآن الكريم وأثره في الدراسات النحوية ، ص 173

21 – سورة النّحل ، الآية 10

22 – سورة البقرة ، الآية 219

23 – سورة الشمس ، الآية 13

24 – عبد العال سالم مكرم ، المدرسة النحوية في مصر والشام في القرنين السابع والثامن للهجرة، دار الشروق، مصر، ط1، 1400هـ– 1980م ، ص 148

25 – سورة النصر ، الآية 1

26 – ذكر السيوطي في الإتقان ،ج1، ص75: "كل قراءة وافقت العربية ولو بوجه ، ووافقت أحد المصاحف العثمانية ولو احتمالا وضح سندها ، فهي القراءة الصحيحة الّتي لا يجوز ردّها ولا يحل إنكارها ، وهي من الأحرف السبعة الّتي نزل بها القرآن. ومتى اختلّ ركن من هذه الأركان الثلاثة أطلق عليها ضعيفة أو شاذة ".

27 – عبد العال سالم مكرم ، المدرسة النحوية في مصر والشام ، ص 226

28 – سورة الجاثية ، الآية 14

29 – سورة النساء ، الآية 40

30 – سورة فصلت الآية 11

31 – سورة المؤمنون ، الآية 22

32 – سورة النساء ، الآية 1

33 – ابن عامر ؛ مقرئ أهل الشـــام ، ونافع مقرئ أهل المدينة ، وحمزة بن حبيب مقرئ أهل الكوفة. وهؤلاء ومعهم عاصم قد عاب عليهم البصريون قراءاتهم .

34 – كلام البصـــريين يتجلّى في ردّهم للقراءات الســـبع ، وتشـــدّدهم لها لأنّهم يزعمون أنّها لا تتوافق مع مقاييســـهم وأصولهم الّتي وضعوها .

35 – عبد العال سالم مكرم ، المدرسة النحوية في مصر والشام ، ص 340

36 – عبد العال سالم مكرم ، القرآن الكريم وأثره في الدراسات النحوية ، ص 344

37 – شوقي ضيف، المدارس النحوية، دار المعارف، مصر، ط2 ، ص 310

38 – عبد العال سالم مكرم ، المدرسة النحوية في مصر والشام ، ص 236

39 – المرجع نفسه ، ص 238 (عن كتاب الطبقات الكبرى لابن سعد ، ج1 ، ص189)

40 – المرجع السابق ، ص 242 (عن البخاري في كتاب الاستسقاء)

41 – المرجع نفسه (عن البخاري في كتاب التفسير)

42 – سورة البقرة ، الآية 71

43 – سورة النساء ، الآية 78

44 – أخرجه البخاري في كتابه الإيمان

45 – أخرجه البخاري في كتابه الأنبياء

46 – أخرجه البخاري في كتاب " جزاء الصيد "

47 – أخرجه البخاري في كتاب " الأدب "

48 – عبد العال سالم مكرم ، المدرسة النحوية في مصر والشام ، ص 237

49 – المرجع نفسه ، ص 249

50 – أبو الحسن علي بن محمد الأشموني الشافعي ، شرح الألفية .ج 2 ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة الحلبي ، دمشق ، ط2 ، ص 177

51 – المرجع نفسه ، ج3 ، ص 275

52 – عبد العال سالم مكرم ، المدرسة النحوية في مصر والشام ، ص 248

نقد التفكيك في الفكر الغربي

Critique du désassemblage dans la pensée occidentale

د. محمود خليف خضير الحياني، الجامعة التقنية الشمالية / العراق[1]

د. علي اسعد وطفة، جامعة الكويت[2]

ملخص البحث:

تشكل الاستراتيجية التفكيكية فكرة متعالية تعمل على أساس الشك وعدم اليقين وعدم التحديد ، فقد اتصفت هذه الفلسفية بالحيل والاستراتيجيات التي عملت على تقويض كل المركزيات التي يؤمن بها الفكر الغربي . فالاستراتيجية التي اتبعتها في تفكيك وهدم التراث الفكري والفلسفي واللغوي الغربي تقوم على الهدم أو التفكيك من أجل التفكيك، أنها لعبة بلاغية ولغوي لا أكثر ، ولأن قضية الحفاظ على الذات وحضورها يمثل مرتكز اساسيا في الفكر الغربي ؛ فإن الفكر الغربي الذي يؤمن بالحضور والتمركز حاول في أكثر من موضوع في أن يقارب الفكر التفكيكي ومفاهيمه و مفاتيحه الاستراتيجية بالنقد مفندا وكاشفا عن الأقنعة والأوهام التي كان الفكر التفكيكي يتبجح بأنّه قد اكتشفها . وعلى هذا الأساس فإنّ هذه الدراسة تركز على اتجاهين انتقدا الفكر التفكيكي ، أتجاه يقوم على أساس التفكيك ضد التفكيك، والاتجاه الثاني تبلور في نقد التفكيك في الفكر الغربي بصورة عامة ، في كل حقول العلوم السياسية والاجتماعية والفلسفية.

كلمات مفاتيح : التفكيك ، مدرسة بيل الخطاب النقدي ، الفلسفة الغربية.

Résumé de la recherche

La stratégie de déconstruction est une idée transcendante basée sur l'incertitude, l'incertitude et l'indétermination, caractérisée par des stratagèmes et des stratégies qui ont sapé tous les centres de la pensée occidentale. La stratégie suivie par le démantèlement et la démolition du patrimoine philosophique et linguistique intellectuelle et occidentale est basée sur la démolition ou le démontage pour le démontage, il est un jeu rhétorique et linguistique ne plus, parce que la question de l'auto-préservation et sa présence est basée essentielle dans la pensée occidentale, la pensée occidentale, qui croit en la présence et la concentration a essayé plus Du sujet de l'approche à la pensée et des concepts déconstructionnistes et des clés stratégiques critique Mfnda et révélant les masques et les illusions que l'on pensait vantard déconstructif qu'il avait découvert. Sur cette base, cette étude se concentre sur la critique pensée clastiques à deux voies, selon la direction du démontage contre le démontage, la deuxième tendance cristallisée dans la critique de la déconstruction dans la pensée occidentale en général, dans toutes les sciences politiques, sociales et philosophiques champs.

كلمات المفتاح :
Le démontage ، Yale School ، Discours critique ، Philosophie occidentale

مدخل :

لاشك أنّ هذه الدراسة تعدّ بمثابة عملية نقدية تحاول أن تنتقد وتفكك المشروع التفكيكي في الخطاب الغربي الذي تم اظهاره في القراءة التفكيكية في الفكر التفكيك بعد دريدا في (مدرسة ييل) والفكر الغربي بصورة عامة ، فكانت انطلاقة هذا البحث في اتجاهين ، اتجاه قام على أساس التفكيك ضد التفكيك ، والاتجاه الثاني تبلور في نقد التفكيك في الفكر الغربي بصورة عامة في كل حقوله الثقافية ليشمل السياسية، والاجتماعية، والفلسفية .

المبحث الأول: التفكيك ضد التفكيك

تتجلى فاعلية النقد أو التحوير والامتصاص والتغيير لأطروحة الفكر التفكيكي الدريدي (نسبة إلى دريدا) في القراءة المغايرة والضدية التي قامت بها المدرسة الأمريكية ذات النزعة التفكيكية ، وتحديدا مدرسة (ييل) التي وجدت أن التوسع في القضايا والإشكاليات الفلسفية والمعرفية والفكرية للتفكيكية الأصلية التي تبناها دريدا لم تصل إلى نهاية مرضية، إذ إن هذه المدرسة حاولت أن تغير من هذه الأطروحة الواسعة عن طريق البحث في مجال أو حقل معرفي آخر يمكن أن يستوعب الألعاب التفكيكية وتزحلاقات دالاتها ودلالاتها ، ألا وهو تطويع فلسفة دريدا وتحويل تأثيرها إلى النقد الادبي فقط ، و الذي لم يبرز ألا في كتابات مدرسة ييل[1] ، وأن من اهم نقادها : بول دو مان ، هيليس مليير ، جوفري هارتمان ، هارلود بلوم ، جوناثان كلير ، باربارا جونسون ، والذي يمكن حصر أهم اطروحاتهم التفكيكية ، فبول دو مان : بحث عن علم البلاغة والمأزق المنطقي في النقد ، محاولا أن يرفض تفسير العمل الفني في إطار نظام مفهومي؛ أي : ينظر إلى الرموز والدلالات الخاصة بالتأويل ب على أنها غير علمية ، فضلا عن ترجيحه البعد البلاغي للنص على بعده المنطقي ،و الصرفي ، لأن النظرية الأدبية في منظوره هي علم بلاغة يقوم على أساس مقال تصويري تحكمه الاستعارة المقاومة لجهود النظرية الأدبية التي تحاول أن تكون أطرا مفهومية ومنهجية[2] .

أما هيليس مليير فقد انطلق من النقد كعلم أخلاق ، إذ أنه بحث عن أخلاقيات القراءة والتي تبلورت عنده في أن سلطة كلمات النص على فكر القارئ لابد أن تحترم آخريته ، أو بعبارة أخرى إن القراءة الجديدة هي القراءة أو التأويل الملائم والذي تبلور في كون أن افضل القراءات هي التي توضح بالصورة الأفضل تنافر النص (أي التنافر المنطقي في النص) ، وأنه بذلك لا يبتعد عن أطروحة بول دو مان التي أكد فيها بأن كل النصوص بمعزل عن إنتاجها واستقبالها في سياق تاريخي مخصوص يجب تصورها كبنية متناقضة ومأزقية وغير مقروءة .

ويربط جوفري هارتمان بين القراءة التفكيكية والبعد الرومانطيقي والنيتشوي (نسبة إلى الفيلسوف نتشه) ، اذ يرى ضرورة أن يكون هناك تقارب بين مقالة النقد ومقالة العلوم الاجتماعية والعلوم الطبيعية ، مركز على الدور الرومانطيقي في النقد؛ لأن النقد لديه يمثل امتدادا للكتابة التخيلية التي يتحول على أثرها القارئ أو المتلقي كما في النظريات الرومانتيكية إلى (مؤلف مزيد) أو مؤلف ثانوي ، مخالفا بهذا الطرح كل من بول دو مان وميلر اللذين ينزعان لتحديد موقع التناقض الشكلي في مركز تحليلاتهما ، إذ يبدو هارتمان الرومانطيقي والنيتشوي أقل افتتانا بالمأزق المنطقي الميكانيكي ، مما أدى إلى

انفتاح النص الفلسفي أو الادبي وتفكيكيته من هذه الناحية ، وهو وعلى غرار بارت يبحث عن اللذة والمتعة في النص بعيدا عن تفكيكه[3] .

ويوسع هارولد بلوم من مفهوم التأثير وإساءة القراءة التفكيكي ويطوره إلى أبعاد فلسفية ونفسية جديدة تسببت باتهامه صاحب مشروعا جديدا بعيدا عن التفكيك ، مؤكدا ما كان يُشهر على لسانه بأنه ليس تفكيكيا ، ولكن بعيدا عما كان يؤكده ، أو يردده ، فإن أطروحته الفلسفية تحايثت مع أطروحات مدرسة ييل ، إذ أنه تصور البلاغة ليست فقط كمقالة تصويرية تحكمها الاستعارة التي يتعذر تبسيطها ، بل كظاهرة نفسية وكآلية دفاع بالمعنى الفرويدي ، وكحدث تاريخي ايضا . وبناء على ذلك عمل لإدخال فكرتين أساسيتين على الفلسفة التفكيكية هما : التأثير ، وإساءة القراءة (سوء الفهم) ويرى بلوم " أن الشاعر القوي يكيف نص السابق (الأدب) مع حاجاته الأدبية والجمالية الخاصة به بهدف التخلص من التأثير المشل الذي تمارسه عبقرية الأدب"[4] . وليست قراءة بلوم ضرورة موضوعية ، أي يمليها النص وفقا لمتطلبات الأخلاق التفكيكية ، بل هي إساءة فهم (إساءة قراءة) لا واعية وإراديه في الوقت ذاته ، تمليها حاجات النفس الفردية لدى الشاعر أو القارئ المتوسط . و(إساءة الفهم) هذه ليست مجرد (قراءة مغلوطة) بل هي تكييفا شخصيا ومتحيزا[5].

ويمثل التفكيك عند جوثان كلير عبارة عن الكشف عن مجمل اللعبة التفكيكية في اللغة الادبية ، وبحث باربارا جونسون عن العلاقة التفكيكية بالممارسات النقدية الادبية القريبة منه في التعامل مع اللغة[6] .

ويمكن القول إن مدرسة ييل استلهمت معطيات النظرية التفكيكية عند دريدا الذي اكتسب توجهه النقدي ميزة في كشف التقاليد التي خيمت بعتمتها على جانب النصوص وبيان أسس القراءة المنضبطة التي يجب أن تعتمد على خط سير القراءة المسيئة ، أو المغلقة ،و فضلا عن البحث عن روابط بين عدمية القيم وبين لا نهائية المعنى وبينهما وبين التوجه الأيديولوجي والسياسي المحيط ببنية النص وأنظمته[7] .

ولعل من الانتقادات التي وجهت إلى مدرسة ييل هي في أنها لم تستطيع البقاء حية في المؤسسات إلا عبر مهاجمة التقليد من دون أن تقدم خيارا ذا قيمة ، فضلا عن أن نقاد مدرسة ييل سلموا بفرضية الطابع الجامع للضدين والمأزق الذي تتسم به كل النصوص ، بغض النظر عن الأبعاد النصية الأخرى الاجتماعية ،والأيديولوجية ،والنفسية ، وكذلك غالبا ما ضحى دريدا ومدرسة ييل بالمنطق لصالح البلاغة والتداعي الشخصي[8] .

وبذلك فان مدرسة ييل التي اتخذت من البحث في مفاتيح التفكيكية في الحقل الادبي ـ بعيدا عن الحقول الأخرى ــ التي تبناها دريدا وجها جديدا للتفكيكية ، والتي يمكن أن نطلق عليها التفكيكية النقدية ، أي : هذه التي تتخصص بالنقد الادبي حصرا ، وهي بذلك تخالف ما طرحه دريدا من نقد للمركزيات الفلسفية ،المعرفية ،التاريخية .

المبحث الثاني: نقد التفكيك في الخطاب النقدي والفلسفي الغربي

لم تقتصر عملية نقد قراءة التفكيك على الخطاب التفكيكي لمدرسة ييل الأمريكية فقط ، إنما نجد أن الخطابات الأخرى في العلوم الإنسانية حاولت في كثير من المواضع والمناسبات أن تنتقد الأطروحات التفكيكية ، إذ يمثل النقد الذي

وجهه إلى دريدا عالم الاجتماع بيير بورديو أهمية خاصـــة بمقدار ما يتناول العلاقة بين العلوم الاجتماعية والتفكيكية ، ناهيكم عن وضع هذه النظرية الفلسفية في مؤسسات مجتمع السوق ، فقد اخذ بورديو على دريدا كونه يتقوقع في ميدان الفلسفة المثالية ولا يفكر ــ على المستوى السوسيولوجي ــ في الوظائف التي تضطلع بها التفكيكية في المؤسسات ، فضلا عن تأكيده في اكثر من مقابلة على أن التفكيكية الفرنسية تشكل ظاهرة هامشية بالنسبة للفلسفة الرسمية، وأن دريدا يبذل جهده لكي يحول هذه الهامشية إلى فضيلة نقدية ،اضافة إلى أن التفكيكية قد جعلت نفسها عاجزة عن التفكير بصدد سياقها الاجتماعي ـ السياسي الخاص بها حيال نظرية الرموز وعلم النفس وعلم الاجتماع[9]، ولاشك أن هذا التناقض في التفكيك بين الجانب الفكري أو النظري من جهة ، وبين الجانب التطبيقي أو الواقعي من جهة أخرى افضـــى إلى التعارض مع الفكر الماركســـي ، والنقد التحليلي وأطروحاتهما التي كانت تهتم بالجانب الاجتماعي والواقعي ، لقد جرى نقد التفكيكية في الغرب (المتحدث باللغة الانكليزية تحديدا) ، ضـــمن منظورين متباعدين جدا : في منظور الفلســـفة التحليلية التي طورها ر.كارناب ، وب راسل ، وج رايل وغيرهم ، وضمن منظور ماركسي. افتتح الأول جون م . ايليس(جون اليس) ، الذي يسعى لكشف التناقضات المنطقية (الشكلية) ونقاط الضعف التجريبية للفلسفة الدريدية ، والثاني كتاب كتيري ايجلتن (اوكســفورد) وفرانك لنتريكيا (ديوك يونيفرســتيي) يســتعيدون بعض حجج بورديو آخذين على التفكيكية كونها انعزلت عن الممارسة السياسية والاجتماعية[10] ، واننا لو تفحصنا كتاب (ضد التفكيك) لجون اليس ، فإنه يمكن أن نتطرق إلى جملة من الانتقادات التي يمكن أن نلخصها في الآتي[*] :

1 ــ يرى دعاة التفكيكية أنها مشروع وليست نظرية ، مع العلم أن أي مشروع يمكن وصفه وتحديد سماته بصورة واضحة بعيدة عن التعقيد المنهجي والعلمي ، وهو الذي لا تتصف فيه التفكيكية .

2 ـــ لا يمكن وصف منطق التفكيك وتحديده على منوال الحدود المنطقية القديمة ، فإذن ما الداعي إلى الاعتقاد بوجود منطق للتفكيكية أصلا ، ولاسيما أنه إذا لم يكن منطقا، فإنه لا يمكن أن يكون أداء أو مشروعا أو نشاطا؛ لأنه يخالف ــ منطق التفكيك ـــ و كل ما هو معمول به في المشروع الذي يقوم على تحقيق غرض وطابع مميز خاصا به ويخالف المنطق الفلسفي القديم ، وكذلك يخالف كونه نشاطا؛ لأن لابد من تحديد نوع النشاط المشار إليه ووظيفته ، وبذلك يمكن أن يكون التفكيك أداء يستعمل الأدوات البلاغية لتحليل الوهم تحليلا عميقا ومعرفيا[11]، والذي هو في الحقيقة لا يوجد لمثل هذا التحليل في الحقيقة والواقع ، فالتفكيكية تمثل صـــورا أخرى من اللاعقلانية ، التي تتبلور في كون التفكيك موقف لا يمكن تحديده ، وأن أية محاولة لتحديده لا بد أن تأتي اختزالية ومشوهة بالضرورة .

3 ـــــ يشكك جون اليس في التمييز الدريدي بين الكلام والكتابة[12] ويلح على استحالة البرهان على أولوية الكلمة المكتوبة التي يتبناه دريدا على الكلام ،وأنه لا يوجد في الأصـل كتابة قد ضـاعت تمثل الأصـل ، اضـافة إلى تأكيد جون اليس أن دريدا قد وقع في كثير من التناقضات وسوء الفهم في فهم التاريخ الغربي من حيث أسبقية الكتابة على الكلام.

4 ـ إن مصطلح ومفهوم مركزية اللوغوس عند دريدا كان غير متماسك وغير منطقي ، وغير مبتكر .

5 ــ إن مفهوم اللعب[13] عند دريدا ليس إلا تشويها وتحريفا مقصودا لمصطلح الاختلاف عند دي سوسير ، وكذلك فإن فكرة اللعب اللامتناهي، هي فكرة مستحيلة في أي سياق يتطلب به التمييز بين الحدود أو البداية والنهاية .

6 ــ إن التفكيك بدلا من أن ينتقل إلى فكرة أكثر جدة ، وانسب بعد أن يُلقى بالأفكار التقليدية المنسوخة إلى التاريخ ليحفظها المؤرخون ، نراه يتميز بحاجته إلى تلك الأفكار فلا يستغنى عنها ، وبذلك يفشل في أن يكوّن موقفا مبتكرا أو حتى فلسفة نظرية .

7 . أحكام التفكيكية أحكاما جامدة ومسبقة تقوم على البحث عن التناقض والتضاد في النص .

8 ـــ إن مشروع التفكيك في النقد الادبي جاء على ضوء حالة السخط إزاء المناهج النقدية ولاسيما المنهج البنيوي ، أما محتواه ـــ التفكيك ـــ النظري فلا يتجاوز كونه استجابة انفعالية لموقف بدائي على المستوى النظري ، ومن خلال هذه الاستجابة نشأ التفكيك .

9 ـــــ تميل الكتابات التفكيكية إلى تكرار الأرضية نفسها والمعجم نفسه من حيث مصطلحات (مركزية اللوغوس ، الاختلاف ، إزالة الغموض ..الخ) [14] دون إدخال تعديلات جوهرية عليها أو تحليلها تحليلا جديدا في كل مرة .

10 ـ إن مقولة كل تأويل هو تأويل مغلوط شعار فارغ يحمل رسالة انفعالية لا نظرية ولا منطقية ، إنما هي رسالة إطلاقيه لا استثناء فيها ، إذ أنها لا تقدم إلا الإيهام بوجود موقف نقدي.

11 ـ إن مصطلحات ومفاتيح التفكيك مثل النصية ، ولعب العلامات ، ودور القارئ تتبلور في الحصيلة النهائية في عدم وجود معنى لها على الأطلاق ، والذي بدوره يؤدي إلى عدم وجود أي معنى للتفكيك في النص .

12 ـ ينتقد الفكر التفكيكي أمورا هامشية مفروغا منها ؛ مثل : قصدية المؤلف ، وقصدية النص التي قاربتها قبله نظريات نقدية كثيرة وعلى هذا الأساس فإنه لا يطرح موضوعا جديدا في النقد .

13 ـــ صعوبة نصوص دريدا وغموضها غير العادي وانحياز الناقد التفكيكي الشخصي لأطروحته توهمه بأنه يقوم بقراءة تفكيكية .

14 . التفكيك يقوم على مبدا الإشباع النفسي للمريد دون أن يرافق ذلك أي انجاز حقيقة على ارض الواقع ، فقط لعبة لغوية .[15].

أما الباحث دافيد ليهمان ، فإنه ينتقد التفكيك من حيث مأزق المرجعية والاستقلالية ، إذ إن التفكيك قد عمل على إبعاد النص عن السياق الاجتماعي والأيديولوجي والنفسي ، وهذا ما دفع دافيد ليهمان إلى أن يتساءل حول الآثار التي يمكن أن تنتجها قراءة تفكيكية لكتاب كفاحي لأدولف هتلر . متناولا عدة أسئلة لإشكالية يمكن أن يطرحها القارئ التفكيكي على هذا الكتاب والتي يمكن أن تنتهي به إلى نتيجة تجافي الواقع في كون هتلر يمكن أن يكون محبا للسامية ؟!

ويذهب الباحث نوريس إلى أن الخطاب التفكيكي يضحي بالمنطق لصالح البلاغة ، والتداعي الشخصي .

ويستعيد الماركسي تيري ايغلتون ، أطروحاته النقدية ضد الرأي الذي يرى بأن الماركسية والتفكيكية نظريتان تعارضان الفكر التراتبي (المنظم)، مذكرا بأن الماركسية مذهب ثوري لا يمكن أن يتخلى عن فكرتي التنظيم والانضباط اللتان

تواجهان رفضـــا قاطعا من قبل التفكيكية ، فضـــلا عن أن ايغلتون يأخذ على التفكيكية أنها تلغم الأمل حين تفتته ، بنقدها الجذري لمفهوم الذات ، الذات التاريخية القادرة وحدها على النضـال على المسـتوى السـياسـي اكثر مما هو الحال على صـعيد المسـتوى النصـي ، أي ضـد المنظومات الايديولوجية التي تسـعى التفكيكية لهدمها ، وبذلك فإن النظرية الماركسية لا تنفصل كما يراها ايغلتون عن الممارسة السياسية التي تهدف إلى قلب النظام القائم والمؤسسات التي تشكل أساس المقالات المحافظة والمركزية والتسلط ، اضافة إلى أن ايغلتون ينتقد النزعة المحافظة في التفكيكية الأميركية التي تنزع إلى إيقاف التغيير الاجتماعي عبر أنكار أمكانية الحكاية التاريخية .

ويتجلى في نقد فرانك لينتريكيا للخطاب التفكيكي الأميركي ولاســيما لذلك الذي ارتبط بمقولة بول دو مان المأزق المنطقي ، وإفلاس العقل التاريخي ،وفي هذا الســياق فإن فرانك لينتريكيا يذهب إلى الاعتقاد بأن إفلاس العقل التاريخي الذي يتحدث عنه دو مان في واقع أن هذا المؤلف ينزع إلى مماهاة الحقل التاريخي بالحقل الادبي ، وبمقدار ما يتحكم المأزق المنطقي بـــ(الأدبي) وفقا للوصف الذي أعطاه إياه دو مان ، فالتاريخ بوصفه نصا تاريخيا لا يمكن أن ينجو من سطوة المأزق المنطقي المشل ، وبصورة أوضح من لدى دريدا الذي يسعى لنقد المؤسسات الاجتماعية (ولاسيما التعليم) ، ومن هذا المنطلق يُحدث دو مان قطيعة بين الحقل الادبي وحقل العلوم الاجتماعية[16] .

ينطلق بعض معارضي التفكيكية من منطق لودفيج وينجنستون(1889 ـــ 1951) في نقده للتفكيكية ولا سيما في بحثه عن العلاقة بين اللغة والشك ، إذ يرى أن الفلسفات اللغوية التشكيكية ــ التي تشمل التفكيكية بطبيعة الحال تقوم ـــ على نظرية معرفية مموهة تدفع المرء للبحث عن تطابق منطقي بين اللغة والعالم ، مؤمنا بأن اللغة استخدامات متعددة وقواعد نحو منطقية ، وهو الامر الذي ترفضـــه التفكيكية ، ولعل هذه الفكرة التي ترفض القراءات القائمة على ظاهرة التناقض والمسـتندة إلى أفكار منحرفة ومحددة ، تتعلق بكيفية تكييف اللغة للاصـطلاحات المرنة للسـرد ، أما المعارضـون الأخرون الذين نهجوا نهجا أخلاقيا ، فقد اتبعوا منهج جيرالد جراف الذي عدّ التفكيكية مخرجا من مشـــكلات المجتمع الحديث ، وعبثا نصيا غير معني بما حوله من مشاكل[17] .

وليس ببعيد عن العلاقة بين اللغة والشـك أو الأخلاق فيما تم طرحه من قبل جون سـتروك في أثناء نقده للتفكيك الذي يرى أن أحد القضـايا المهمة التي تثيرها أعمال دريدا هي قضـية العلاقة بين الخطابين الادبي والفلسـفي ، وهو الموضـوع الذي حاولت الفلسفة من زمن أفلاطون إلى الوقت الحاضر التبرؤ منه وتجاوزه على أساس أن اللغة الأدبية لها حقل خاص بعيدا عن لغة الفلسفة ، لأنها تحفل بألالاعيب اللغوية والبلاغية والمجازية ، وهي القضية التي حاول دريدا اعادة اكتشافها. اضـافة إلى أن ما فعله دريدا من اعادة تفكيكيه للترتيب هو تدخلات اسـتراتيجية لا تمهد لقيام علم جديد ، فضـلا عن أن الصـبغة الأدبية لكتابات دريدا هي صـبغة صـارخة في أعماله بما يضـمه من مزواجات وتتبع للسـلاسـل الدالة اللانهائية، كذلك عملت قراءات دريدا على أسـاس امتزاج ما تعتبره عادة الأثر الادبي للغة بالدقة الفلسـفية في انقى أشـكالهما دون السعي إلى التوفيق بينهما[18] .

ويقدم ليونارد جاكسون نقده للتفكيكية في كتابه (بؤس البنيوية) على أسـاس أبعاد فلسـفية ولغوية واجتماعية وسـياسـية على وفق الآتي :

1 ـ سعت التفكيكية إلى تهشيم الميتافيزيقا[19] دون أن تقدم واحدة جديدة .

2 ـــ مدرسة النقد التفكيك التي تأثرت بدريدا وحظيت بنوع من الشعبية في أمريكا هي في حقيقتها ضرب من الميتافيزيقا النصية الرومانسية .

3 ـــ كل ما طرحه دريدا يمثل مزاعما فلسفية وأوهاما ، وأولى هذه المزاعم وجود ما يدعوه (المركزية الصوتية) التي هي في الحقيقة غير موجودة ، والثانية هي أولوية الكتابة أو الكتابة الأصلية على الكلام وهو بعيدا عن الواقع والحقائق التاريخية.

4 ـ الطابع العام لفلسفة دريدا هو طابع ميتافيزيقي واضح ، فالمنهج التحليلي للتفكيكية إنما هو شكل من أشكال المثالية النصية أو الصوفية النصية الرومانسية .

5 ـــ الميتافيزيقا هي المسؤولة عن منجزات كبيرة ومهمة في العلوم الطبيعية والرياضية والتقنية ، فلماذا يتهجم عليها دريدا، وهي في الأصل لم تفشل لكي يحصل عليها التهجم من قبل دريدا؟!.

6 ـــ يقدم دريدا نفسه في اكثر من مكان بأنه مناهضا للميتافيزيقا ، ألا أنه في الحقيقة يفكر بالطريقة ذاتها التي تفكر بها الميتافيزيقا .

7 ـــــ يُفترض أن أكبر خطأ وقع به دريدا هو إساءة قراءة سوسور ، إذ إن دريدا اتهم سوسور بالمركزية الصوتية ، وهو بذلك قد وقع في مشكلتين ، أحداهما فلسفية ، والأخرى تاريخية ، تمثل المشكلة الفلسفية في أنه أسقط التصور الظاهراتي (الفلسفة الفينومينولوجية لهوسرل)[20] للدوال على التصور الألسني ، أي إن دوال سوسير لسانية ودوال دريدا وهوسرل منطقية فلسفية (وهذا تناقض بين التصور اللغوي أو الألسني ، والفلسفي للدوال) ، أما المشكلة التاريخية فهي التي تواجه دريدا غياب أي دليل وبرهان تاريخي يثبت وجود المركزية الصوتية في التاريخ الغربي ليس الآن ولا في اي وقت مضى ، وما يبينه السجل وتظهره المدونات التاريخية هو أن جميع الحضارات فضلت الكتابة بما فيها الكتابة العادية ، الدنيوية ، اليومية ، على الكلام من جميع النواحي ، وذلك منذ مصر القديمة على الأقل حتى الآن .

8 ـــــ مارس دريدا تحريفا مقصودا على مقاصد سوسور الأصلية هو تحريف شديد ومسرف ولا يمكن تبريره باعتقادي ، فالفترة الزمنية بين طرح سوسير اللساني[21] والذي تحول إلى مشروع ومنهج بنيوي أجرى عليه تغيرات وتعديلات كثيرة أدت إلى تكوين نوع من نموذج لسان سوسوري مزيف و متطعّم بالبنيوية ومتأثر بالنظريات والتعديلات المنهجية الأخرى في مسيرة الزمن الطويل (ثمانين سنة بين طرح سوسير وطرح دريدا) مما دفع دريدا إلى أن نقد سوسير البنيوي " المزيف " وتقويله بأشياء لم يقلها .

9 ـ دريدا انتقد سوسور اللغوي اللساني بأدوات الفيلسوف ، فلذلك ظهر تناقض بين مفهوم اللغة في لسانيات سوسور، واللغة في فلسفة دريدا[22] .

ويقترح أيان ألموند في كتابه (التصوف والتفكيك ، درس مقارن بين أبن عربي ودريدا) تصورا جديدا لمفهوم التفكيكية ومشروعه الفلسفي في كونه لا يمكن أن يمثل مشروعا جديدا نابعا من نقد الميتافيزيقا الغربية ، لأنه في الأساس قد سبقه

مشـاريع فلسـفية ودينية قديمة تقوم على ذات المبادئ والمفاهيم التفكيكية والتي يمكن أن نجدها في الخطاب الديني الشـرقي ولاسيما في الخطاب الصوفي عند أبن عربي ، أي أن مرجعيات الفلسفة التفكيكية هي في الأصل ذات أصول شرقي دينية صوفية[23] .

وخلاصـة مما تقدم في هذا البحث فإنه يمكن القول إن نقد التفكيك في الفكر الغربي ، يأخذ أتجاهين ، أتجاه ، أسـاسـين: انطلق أحدهما من رحم الفكر التفكيكي محاولا أن يتجاوز الثقل الفلسفي والمعرفي في فلسفة دريدا ، مركزا على مشروعية التفكيكية التي تتمثل في نقد النص الادبي الذي يمثل ربما الموضـــوع الوحيد والمثالي الذي يمكن أن تقاربه الاســـتراتيجية التفكيكية ، وقد تمثل هذا الاتجاه في مدرســة ييل الأمريكية ومشــروعية التفكيك ضــد التفكيك ، و الاتجاه الآخر كان اشملا وأوسـع حيث تجلى في إسـاءة قراءة التفكيك في الفكر الغربي بصـورة عامة، وفي جميع حقوله المعرفية والإنسـانية ، حيث تعرض التفكيك لنقد مشـاريع فلسـفية كثيرة وجدت فيه القصـور في التعبير عن الجانب الواقع من العمل الفلسـفي بعيدا عن المثالية والتنظير: مثل الفلسـفة الماركسـية، ونظريات علم الاجتماع والسـياسـة ، فضـلا عن أن التفكيك حاور نظريات نقدية كانت تقوم على أسـس منهجية سـليمة ومفاهيم واضـحة عبرت عن علمية وميتافيزيقية خالفت ما طرحه التفكيك في صوفيته أو رومنسيته ، ولعل اكثر الأشياء التي ركز عليها الفكر الغربي في إساءة قراءة التفكيك ، بانه لم يأت بمواضـيع جديدة ، كذلك إنه كان بعيدا عن المؤسـسـات ومنهجية الرسمية ، فضـلا عن أنه عبر عن المفاهيم الهامشـية في الفكر الغربي ، والتي كان حضـــورها عبارة عن مفاهيم وأطروحات فارغة وغير علمية و ليس لها أهمية في التاريخ الغربي ، اضافة إلى أن التفكيكية وقعت في كثير من الأحيان في أخطاء منطقية وتاريخية مثل تصورها بأسبقية الكلام (الصوت) على الكتابة في الفكر الغربي ، نقدها الميتافيزيقا الغربي وكأنها قد وقعت في تقصـــير فكري ومعرفي وتقني ، وهو ما تخالف ما وصـلت اليه من تطور علمي في فترة قليلة وكان لها دورا كبيرا في بناء حضـارات تقنية وتكنولوجية متقدمة ، وكذلك إن معظم المصطلحات و المفاهيم التفكيكية كانت عبارة عن مفاهيم ومصطلحات غامضة وصعبة ومنغلقة على الفهم ، وكأنها تمثل نوعا من عملية الترف الفكري أو ممارسـة فك الأحاجي والألغاز التي تحتاج إلى شـرح ، اضـافة إلى أن مشـروع التفكيكية حاول أن يقوض ويهدم المركزية الغربية فوقع في مصـيدة التمركز الذي فككه وقوضـه ، وكذلك يمكن القول إن مشـــروع التفكيكية لم يقدم فكرة أو نظرية جديدة في أثناء تفكيكه للمركزيات الغربية ، وكأنه كان أداة أو مشـــروع قائما على أساس الهدم من أجل الهدم لا اكثر ولا اقل . كأنه نوعا من الفكر العبثي والعدمي .

قائمة الهوامش :

1 ـ ينظر المصطلحات الأدبية الحديثة ، محمد عناني الشركة المصرية العالمية للنشر،ط3 ،2003، ،مصر:144 .

2 ــ ينظر العمى والبصيرة ، مقالات في بلاغة النقد المعاصر ، بول دي مان ، ترجمة سعيد الغانمي المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، د.ت : 3 ـ 11

3 ـ التفكيكية دراسة نقدية ، بيير ف ـ زيما ، تعريب اسامة الحاج المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط1 ، 1996، بيروت : 109 ـ 124 .

4 ــ ينظر التفكيكية دراسة نقدية بيير ف ـ زيما ، ترجمة اسامة الحاج : 124 ــ 148 ، والتفكيكية ، النظرية والتطبيق ، كريستوفر نورس ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر ، ط1 ، 2008 ، سوريا : 172 ـ 192 .

5 ـ التفكيكية دراسة نقدية ، بيير ف ـ زيما ، ترجمة اسامة الحاج : 150 .

6 ـــ ينظر خريطة للقراءة الضالة ، هارولد بلوم ، ترجمة عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية ، ط1 ، 2000 ، بيروت : 96 ـــ 222 ، والحلقة النقدية (الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا الفلسفية) ، ديفيد كوزنزهوى، ترجمة خالدة حامد،المجلس الأعلى للثقافة،ط1،2005 ،القاهرة : 223 ـ 233 .

7 ــ ينظر والتفكيكية ، النظرية والتطبيق ، كريستوفر نورس ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد :192 ــ 204 ، و التفكيكية دراسة نقدية : 148 ـ 156 .

8 ـ ينظر البنيوية والتفكيك : 149 ـ 150 ،

9 ـ ينظر التفكيكية دراسة نقدية : 163 ـ 177 ، والمناهج النقدية والنص الادبي ، محمود خليف خضير الحياني ، كتاب مخطوط جاهز للنشر ، عالم الكتب الحديث ، الأردن .

10 ـ ينظر التفكيكية ، دراسة نقدية : 159 ـ 163 .

11 ـــ لابد من الإشارة إلى أنني قد قمت بقراءة كتاب جون اليس (ضد التفكيك) بصورة كاملة ، وعلى ضوء هذه القراءة تم استخلاص اهم الانتقادات للتفكيك في هذا الكتاب ، لذلك فإنني لا يمكن أن أحدد صفحات أو صفحة بعينها تم الاستعانة بها ، ينظر ضد التفكيك ، جون اليس ، ترجمة حسام نايل ، المركز القومي للترجمة ، ط1 ، 2012، القاهرة. .

12 ـ ينظر في علم الكتابة ، جاك دريدا ، ترجمة نور مغيث ، منى طلبة : 500 .

13 ـ ينظر المصدر نفسه : 499 .

14 ـ ينظر الصوت والظاهرة ، مدخل الى مسالة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل ، ترجمة فتحي اقزو: 45 ـ 46 ..

15 ـ ينظر كتابة والاختلاف ، جاك دريدا ، ترجمة كاظم جهاد : 53 .

16 ـ ينظر ضد التفكيك ، جون اليس ، ترجمة حسام نايل ، والتفكيكية ، دراسة نقدية : 163 ـ 166 .

17 ـ ينظر التفكيكية ، دراسة نقدية : 166 ـ 177 .

18 ـ ينظر التفكيكية ، النظرية والتطبيق : 211 ـ 219 .

19 ـ ينظر البنيوية وما بعدها ، من ليفي شتراوس إلى دريدا ، جون ستروك ، ترجمة محمد عصفور : 203 ـ 205 .

20 ـ استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا ، جاك دريدا ، ترجمة عز الدين الخطابي : 24 .

21 ـ ينظر في الصوت والظاهرة مدخل الى مسالة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل : 25 ـ 26 .

22 ـ ينظر في علم الكتابة ، جاك دريدا ، ترجمة نور مغيث ، منى طلبة : 71 .

23 ـ ينظر بؤس البنيوية ، ليونارد جاكسون ، ترجمة ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة ، ط1 ، 2001 ، دمشق: 25 ـ 280 .

24 ـ ينظر التصوف والتفكيك ، درس مقارن بين ابن عربي ودريدا ، أيان ألموند ، ترجمة حسام نايل ، ترجمة محمد بريرى، المركز القومي للترجمة ، ط1 ، 2011 ، القاهرة .

المصادر والمراجع

- استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا ، جاك دريدا ، ترجمة عز الدين الخطابي، افريقا الشرق ، 3013 ، المغرب.
- بؤس البنيوية ، ليونارد جاكسون ، ترجمة ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة ، ط1 ، 2001 ، دمشق .
- البنيوية وما بعدها ، من ليفي شتراوس إلى دريدا ، جون ستروك ، ترجمة محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، 1996 ، الكويت .
- التصوف والتفكيك ، درس مقارن بين ابن عربي ودريدا ، أيان ألموند ، ترجمة حسام نايل ، ترجمة محمد بريرى ، المركز القومي للترجمة ، ط1 ، 2011 ، القاهرة .
- التفكيكية النظرية والتطبيق ، كريستوفر نورس ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار للنشر ، ط1 ، 2008 ، سوريا .
- الحلقة النقدية ، الأدب، والتاريخ، والهرمينوطيقا الفلسفية ، ديفيد كوزنز هوى ، ترجمة خالدة حامد،المجلس الأعلى للثقافة،ط1،2005 ،القاهرة.

❖ خريطة للقراءة الضالة ، هارولد بلوم ، ترجمة عابد إسماعيل ، دار الكنوز الأدبية ، ط1 ، 2000 ، بيروت .

❖ الصـوت والظاهرة ، مدخل الى مسـالة العلامة في فينومينولوجيا هوسـرل ، ترجمة فتحي اقزو ، المركز الثقافي العربي، 2005 ، الدار البيضاء.

❖ ضد التفكيك ، جون اليس ، ترجمة وتقديم حسام نايل ، المركز القومي للترجمة ، ط1 ، 2012 ، القاهرة .

❖ العمى والبصـيرة ، مقالات في بلاغة النقد المعاصـر ، بول دي مان ، تحرير فلاد غوزيتش ، ترجمة سـعيد الغانمي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، د.ت .

❖ في علم الكتابة ، جاك دريدا ، ترجمة نور مغيث ، منى طلبة ، المشروع القومي العربي ، 3005 ، القاهرة .

❖ كتابة والاختلاف ، جاك دريدا ، ترجمة كاظم جهاد ، تقديم محمد علال سـيناصـر ، دار تةبقال للنشـر ، الدار البيضاء .

❖ التفكيكية دراسة نقدية ، بيير ف ـــــ زيما ، تعريب أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط1 ، 1996 ، بيروت .

❖ المصطلحات الأدبية الحديثة،محمد عناني ،الشركة المصرية العالمية للنشر،ط3 ،2003، ،مصر.

❖ المناهج النقدية والنص الادبي ، د. محمود خليف خضـير ، مخطوط جاهز للنشـر ، عالم الكتب الحديث ، إربد، الأردن .

"نقد النقد" في الفكر العربي

قراءة في المفهوم والمصطلح والتطوّر

"Criticism of criticism" in Arab thought
Study in the concept, term and evolution

د. نعيمة بن علية، أستاذة محاضرة قسم "أ"، جامعة العقيد أكلي محند أولحاج بالبويرة / الجزائر

ملخّص:

نقد النقد حقل معرفي متجذّر في الثقافة الإنسانية؛ فكلّ نظرية نقدية جديدة، تقوم على نقد ما سبقها من نظريات، عن وعي أو دون وعي. بدأ استخدامه في العصر الحديث خلال العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين، وكان استعمالا عفويا، لكنّه بدأ كمشروع خلال الثمانينيات، نتيجة التراكم المعرفي الذي شهده النقد، فكان لابدّ لهذا النقد من نقد آخر يعيد قراءته، ومساءلة قضاياه، وتفكيك بناه، لإبراز مواطن ضعفه وقوّته، ومحاولة تقويم مساراته. وقد أصبحت الحاجة ماسة إليه في ظل التطوّرات التي عرفها الفكر النقدي العربي، في مرحلتي الحداثة وما بعد الحداثة. تسعى هذه المقالة للبحث في مفهوم نقد النقد، وإشكالية المصطلح، ونشأته، وتطوّره في الفكر العربي قديمه وحديثه.

الكلمات المفاتيح: نقد النقد، الميتانقد، الفكر النقدي العربي القديم، الفكر النقدي العربي الحديث.

Abstract

The "Criticism of criticism" is a field of knowledge rooted in human culture; every new critical theory, based on criticism of the previous theories, consciously or unconsciously. It was used in the modern era during the fourth and fifth decades of the twentieth century. It was a spontaneous use, but it began as a project during the 1980s, as a result of the accumulated knowledge of criticism. It was necessary to criticize this criticism of another re-study, and the accountability of its issues, and dismantle its structure, to highlight its weaknesses and strength, and try to evaluate its tracks. The need has become urgent in the light of the developments defined by Arab critical thought, in the stages of modernity and post modernity. This article seeks to examine the concept of criticism, the problematic of term, its origin, and its development in the old and modern Arab thought

Key words: Criticism of Criticism, meta-Criticism, Ancient Arab Critical Thought, Critical Modern Arab Thought.

مقدّمة:

رافق النقدُ الأدبَ منذ نشـــأته، وعبر مراحل تطوّره المختلفة، فأثمر ذلك تراكما نقديا، وكان لابدّ لهذا التراكم النقدي من حقل معرفي أوســع منه وأشمل، وأكثر معرفة بالأدوات النقدية، والإجراءات التطبيقية، فظهر "نقد النقد"، وإن كان مجرّد مفهوم، في الثقافة الإغريقية القديمة، وفي ثقافتنا العربية. فالمؤلّفات النقدية منذ ابن سلام الجمحي، عالجت قضايا نقدية كبرى، يمكن إدراجها ضمن حقل "نقد النقد". لكنّ المصطلح تأخّر في الظهور إلى غاية العصر الحديث. والملاحَظ أنّ النقاد العرب قد استخدموه قبل أن يترجم "سامي سويدان" كتاب "تودوروف (Todorov)، (Critique de la critique) إلى "نقد النقد". ويعود ذلك إلى خمسينيات القرن العشرين، كما سنرى من خلال هذا البحث. فما هو مفهوم نقد النقد؟ وكيف تطوّر هذا المفهوم في الفكر العربي؟ وإلى أيّ مدى اســتقل هذا الحقل بنفســه عن حقل النقد الأدبي؟ وهل هو ضروري أم إنّ وجوده مجرّد ترف فكري؟

1) مفهوم "نقد النقد":

يتفق الدارسون على أنّ نقد النقد خطاب واصف موضوعه النقد. لكنّ مسمّياته، تعدّدت واختلفت من باحث إلى آخر، وإن كان المفهوم واحدا، فـ «نقد النقد أو "الميتانقدي" أو "ما بعد النقد" (Métacritique) كلام في النقد يمثّل، سواء أكان في شكل صياغة معرفية مكتملة أم شبه مكتملة، ضربا من القراءة المواجهة لقراءة أخرى، مواجهة لا يمنع اختلاف درجاتها حدّة ولطفا وبلوغها مرّات كثيرة حدّ التملّق والتزلّف، مصــادمة النقد فيها للنقد الآخر»[1]. ويؤدي هذا بالضرورة إلى تعدّد التأويلات، و«اختلاف التصوّرات والمقولات والخلفيات الفكرية والمنهجية، الحافزة على أن يصبح نقد النقد حفرا في كيان النص النقدي وإقامة من ثمّة في قلب الهيرمنيوطيقا (Hermeneutique) أو فن التأويل»[2].

فنقد النقد ضــرب من التأويلية لاعتبارات ثلاثة، تذكرها "نجوى الرّياحي القســنطيني": «أوّلها أنّه غير معزول عن نظريات قراءة النص الإبداعي بأصنافها، وثانيها أنّ تشكّله ترافق في عصرنا مع انشغال النقاد الحداثيين بالأثر الذي تحدثه قراءة النص الإبداعي ذاته، وثالثها أنّ نقد النقد، مثل الهيرمنيوطيقية تماما، يوسّع من أفق القراءة ويسمح بتعدّد الاتجاهات والتأويلات وفق اختيارات القارئ وقدرته على التفسير والتحليل والتعليل»[3].

وهذا يعني أنّ نقد النقد بوصــفه قراءة أخرى للنص الأدبي، من خلال نقده، يفتح المجال واســعا أمام التأويلات المختلفة، ويوسّع دائرة الشروح والتفاسير «ومساءلة أصول القراءة وخطّتها وأحكامها. وهي صورة فرضها الأدب وطبيعة النقد ومنعطفاته من حيث هو رصد لعملية الكتابة الإبداعية ورصد للتجربة النقدية بصفتها علاقة بين النص الأدبي وقارئه، توازيها علاقة أخرى بين النص النقدي وقارئه. وهو ما يفسّــر وجود نقد النقد في إطار وضــعيات معرفية موصــولة بالأدب

والنقد والتنظير، وقيامه إزاء خلفيات فكرية يتّخذ بدوره منها موقفا وارتباطه بسياقات أيديولوجية وعلمية وتداولية متغيّرة»[4].

وفي السّياق ذاته، يؤكّد "جابر عصفور" أنّ "نقد النقد" «متّصل بالهيرمنيوطيقا، وإن تميّز عنها، إذ أنّه بمثابة دائرة المراجعة في النشاط المرتبط بالأدب»[5]. فنقد النقد «قول آخر عن النقد، يدور حول مراجعة "القول النقدي" ذاته، وفحصه»[6]. ويعني هذا عند "جابر عصفور": «مراجعة مصطلحات النقد، وبنيته المنطقية، ومبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية، وأدواته الإجرائية»[7]. وتبعا لهذا، فهو مراجعة لأقوال عن القول نفسه «تقوم -في جانب منها- على التأمّل الذي يكشف أنظمة تحتية تحوّل هذا التّنافر الذي يتأبّى على الفهم، إلى شيء قابل للفهم. والمراجعة -هنا- تقوم -في جانب آخر- على تأمّل علاقات كل نظام على حدة، واكتشاف عناصره، مثلما تقوم على تأمّل تقاربه أو تباعده عن غيره من الأنظمة»[8].

ويرى "جابر عصفور" أنّ هذه المراجعة ليست بالعمل السهل، وأنّها لابدّ أن «تنطوي –بداهة- على موقف ممّا تُراجع، وإلاّ تهاوت المراجعة نفسها تحت أوهام وضعية خالصة، أو تجريبية زائفة»[9]. وهي ليست مجرّد إعادة قراءة، إنّما ينبغي «أن تفيد في تنظيم عمليات قراءة النص الأدبي، كما لابدّ أن تلفتنا إلى أهمية البحث عن معايير حاسمة في اختبار سلامة التفسير، وتماسك التأويل، ومعقولية الشرح (ناهيك عن تحديد الفروق الحاسمة بين المصطلحات وتقليص فوضاها الظاهرة)» [10].

ولذلك، يُبعد "باقر جاسم محمد" عن حقل "نقد النقد" كل العروض الشارحة للنظرية أو التي تسعى إلى تبسيطها وجعلها مفهومة لدى القارئ العادي. وهو ما يسمّى في الإنجليزية popularization، وكُتبَ النقد الأدبي المنهجية التي تعلّق على الاتجاهات والنظريات النقدية دون أن تتضمّن وجهات نظر تتّسم بالعمق والأصالة، وكل الأطروحات التي تقبل ما يرد من مقولات في النظرية النقدية دون مساءلتها معرفيا، أو مخالفتها فكريا ومنهجيا، إضافة إلى العروض السطحية لكتب النقد الأدبي في الصحافة[11].

وبما أنّ النقد مجال لتفاعل مختلف النظريات والاتّجاهات والمنطلقات المعرفية والمنهجية، وبحكم غوصه في البحث عن الدلالة، وتشعّب المعاني، واختلاف وجوه التفسير والتأويل، وانفتاح القراءات المختلفة، فإنّ نقد النقد تبعا لذلك «هو خطاب مجادلات وسجالات وحوارات لا تخلو من تحليلات وتأويلات، وإن ماثل بعضها ما ورد في النص النقدي موضوع قراءتها، فإنّها تحفّز على البحث في ثوابت التجربة النقدية ومتغيّراتها وتتيح لأصوات النقد مجالات الأسئلة الفكرية والمجادلات والتحدّيات»[12].

ويرى "محمد الدّغمومي" أنّ نقد النقد ينبغي أن يمتلك الخاصيات الآتية[13]:

- وعيا إبستيمولوجيا يستوعب مرجعية محدّدة.

- مفاهيم نسقية متضامنة وملائمة لها صفة نسق مستقل ولو نسبيا.
- لغة اصطلاحية بدرجة كافية.
- قوة استدلالية محقّقة للمعقولية والمقبولية.
- صيغة نظرية معبّرا عنها، مقترحة أو معدّلة لصيغة سابقة.

وهي خاصيات يشترك فيها نقد النقد مع التنظير، إضافة إلى خاصيات أخرى ينفرد بها عن غيره، تتمثل فيما يأتي[14]:

- مجموعة قواعد مستمدّة من مرجعية محدّدة (نظرية أو منهج أو علم).
- أدوات إجرائية يمكن أن تسيطر على الموضوع.
- استراتيجية تتوخّى إنتاج صورة مغايرة لحالة الموضوع المنطلق.

كما يحدّد "الدّغمومي" الهدف من نقد النقد في النقاط الآتية[15]:

- كشف الخلل في الممارسة النقدية.
- تدعيم هذه الممارسة.
- تبريرها.
- تحديد تشغيل المفاهيم النقدية في ممارسة منهج ما.
- تحديد تشغيل الإجراءات في ممارسة منهج ما.
- فحص النظريات النقدية والأدبية بما هي بناءات معرفية.

ويسبق هذا، بطبيعة الحال:

«- حركة نقدية تستدعي التساؤل: إشكالات نقدية أدبية؛
- وحركة علمية تعطي إمكانات جواب؛
- سياق ثقافي يبرّر ربط الحركة النقدية والعلمية ويبرّر الحاجة إلى نقد النقد وتأمّل النقد لنفسه وتأمّل العلوم الأخرى»[16].

فنقد النقد إذن، عملية تتلو النقد الأدبي. هو قراءة تقابل قراءة أخرى، أو هو مراجعة لها، كما سمّاها "جابر عصفور"، تحاورها وكثيرا ما تتصادم معها، وتجادلها، ومن ثمّة تتعدّد التأويلات وتتمايز، كما هي الحال في النقد تماما؛ وهو ما يفتح المجال على مصراعيه أمام تعدّد القراءة، وتباين التأويلات والشروح، بتباين الاتّجاهات، والمنطلقات، والخلفيات التي يرتكز عليها قارئ النص النقدي: الإبستيمولوجية، والفكرية، والإيديولوجية، وإمكاناته التفسيرية والتحليلية والتعليلية، وذلك وفق عمليات منظّمة، تبرّر صحة التفسير والتأويل، وتقنعنا بالشرح، إضافة إلى آلية التحكّم في المصطلح، والعمل على تخليصه من الفوضى التي تحكمه.

ومثلما يدفع النقد بالنص الأدبي نحو التطوّر والنضج، فإنّ نقد النقد أيضا كفيل بأن يدفع بالنقد قدُما من خلال تأمّله، وفحصه، وكشف الخلل فيه، وتدعيمه. «لقد تحوّل النقد إلى التركيز على لفت الأنظار إلى نفسه. وما يحدث داخل بعض النصوص النقدية الحديثة لنقاد ما بعد الحداثة مثل إيهاب حسن ودريدا ورولان بارت من تعمّد اختيار شكل لافت للكتابة، مثل تقطيع الجمل، وترتيب الفقرات في شـــكل أعمدة متوازية أو متداخلة، ومن تشـــويه متعمّد للأطر التقليدية للتعبير، هو من قبيل محاولات هؤلاء النقاد للفت النظر إلى اللغة الجديدة للنقد. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد شهدت الساحة النقدية في ربع القرن الأخير دراسات عديدة من نوع نقد النقد، أو الميتانقد، التي لا تتعامل مع نصوص إبداعية، بل مع نصوص نقدية تتناولها بالدراسة باعتبارها نصوصا إبداعية فتناقش الجوانب المختلفة (...) مثل الأسلوب والقيمة والمضمون...إلخ»[17].

فضلا عن أنّه يمكن اعتبار نقد النقد ذا وظيفة مزدوجة، من خلال قراءته للنّصّين معا: النقدي والأدبي، لذا كان نقد النقد ذا طبيعة خاصـــة، تعمل على إعادة بلورة وعي القارئ تجاه النص النقدي بالدرجة الأولى. وذلك وفق آليات منهجية ومعرفية ينبغي أن تكون واضحة ودقيقة، دون تقييد لحرية الإبداع.

ومع اختلاف في استخدام المصطلح، يرى "باقر جاسم محمد"، أنّ مصطلح "نقد النقد" لا يصلح لوصف المرحلة الجديدة، ذلك أنّه يعبّر عن مرحلة ســـابقة، حيث لم يرْقَ "نقد النقد" إلى منزلة الحقل العلمي المســـتقلّ، كما أنّه (المصطلح) لا يعبّر عن جوهر هذه الممارسة، إذ يبدو مجرّد تعقيب قادح على النقد الأدبي. إضافة إلى أنّه لا يحقّق مبدأ الاقتصاد في استخدام المصطلح، لذلك يقترح تبنّي مصطلح "الميتانقد" لأنّه أدقّ في التعبير عن هذا الحقل المعرفي، وهو منحوت على منوال "الميتافيزيقا" و"الميتالغة" و"الميتاخطاب"[18].

لكنّ الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض"، يعارض هذا الاستعمال ويرفضه، ذلك أنّ سابقة "ميتا" ذات الأصل الإغريقي تعني «التعاقب، والتغيير، والمشـــاركة. في حين أنّها تعني في الفلســـفة والعلوم الإنســـانية، غير ما تعنيه في العلوم الطبيعية؛ وهي تعني في مصطلحات تلك العلوم معنى "ما وراء"، أو "ما بعد"، أو "ما يجاوز"، أو "ما يشمل" بالقياس إلى شيء من الأشياء، أو علم من العلوم»[19].

ومما دأب عليه نقادنا المعاصـــرون، هو «أن يترجموا هذه الســـابقة الإغريقية (Méta) التي اســـتعملت في اللغة العُلمائية (La langue savante) في حقول المعرفة لدى الغربيين إلى مصـــطلح "ما وراء"، أو إلى "ما بعد". والحق أنّها لا تخلو من غموض وإشـــكال في مثل هذه الاســـتعمالات؛ ذلك بأنّ دلالة هذه الســـابقة في العلوم الإنســـانية تعني الإخراج والإبعـاد؛ كمـا تعني الاحتواء والإدخـال. فـإلى أي المعنيين يُراد؟ فهـل إلى الأول أم إلى الآخِر؟ وأيّهمـا أليق بالمقام؟»[20].

فـــ "ميتا" في العلوم الإنسانية، تعني إضافة علم إلى علم آخر عند المجاوَرة، وهنا يتساءل "مرتاض": «هل نقول للغة الثانية "ما وراء اللغة"، أو "ما بعد اللغة"، وهو الاستعمال الجاري؟ وهل اللغة الثانية شيء يقع خارج إطار اللغة الأولى حقا؟ وما معنى أننا نتحدّث عن نقد، أو عن لغة نقد، بنقد على هامشـــه، أو من حوله، فنفصـــل الثاني عن الأول باســـتعمالنا مصـــطلح "ما وراء"؟ وهل إذا تحدّث ناقد محترف آخر، نُقْدم نحن على عدّ عمل الثاني منفصـــلا عن عمل الأول؟ أم تعني عبارتا: "ما وراء"، و"ما بعد" شـيئا غير ذلكما؟ أم يجب أن نبحث عن إيجاد معادل لهذا التعبير، أو مقابل لذلك المعنى بمصطلح آخر؟...»[21]. وينهي "عبد الملك مرتاض" نصّه بنقاط متتالية ليترك مجال الأسئلة مفتوحا، بخصوص استخدام هذه السابقة.

وكان "جابر عصـفور" قد تبنّى مصـطلح "ما بعد النقد" (Métacriticism) إضـافة إلى "نقد النقد"، حيث يقول: «يمكن القول إنّ مصـطلح ما بعد النقد مصـطلح مسـتعار من "**المنطق الرمزي**" عبر "**علم اللغة**"، وذلك لأنّ "**ما بعد النقد**" هو عملية مراجعة تشـبه –في جذرها– العملية التي تراجع بها نفسـها اللغة باسـتخدام كلماتها، أو العملية التي تجعلنـا نتحـدّث بـاللغـة العربيـة –مثلا– عن اللغـة العربيـة ذاتهـا. وذلـك هو مفهوم "**مـا بعـد اللغـة**"»[22] أي (Métalanguage).

والواقع أنّ الفلاسـفة المسـلمين، كما يذهب إلى ذلك "مرتاض"، قد ترجموا مصـطلح "الميتافيزيقا" بـــ "ما وراء الطبيعة"، لأنّ هذا هو المعنى الفعلي للمصـــطلح الإغريقي، لذلك كان من المعيب «أن نأتي نحن إلى اللغة النقدية الجديدة التي تتحدّث عن لغة رواية أدبية فنطلق عليها "ما وراء اللغة"؛ فإنّ ذلك لا يعني، في رأينا، غير العِيّ والفهاهة، والقصـــور والركاكة»[23].

ويقترح بديلا لذلك مصطلحات مثل: اللغة الواصفة، أو اللغة الشارحة، أو لغة اللغة، أو كتابة الكتابة، سائرا في ذلك على خطى "سامي سويدان" حين ترجم عنوان كتاب "تودوروف" Critique de la critique بـ "نقد النقد"، ولقي استحسانا وتقبّلا لدى النقاد العرب[24].

ويستدلّ "مرتاض" على ذلك أيضـا، بما استخدمه علماء الكلام المسلمون، وعلماء الأشعرية خصوصـا حيث «صـاغوا، في الحقيقة، مصـطلحاتهم على هذه الطريقة فكانوا يقولون: "زمان الزمان"؛ فكانوا إذا أرادوا إلى تراكب الأزمنة واتّصـالها قالوا: "زمان زمان الزمان" (...) كما كان عبد القاهر الجرجاني اصـطنع، لأول مرة في العربية، مصـطلح "معنى المعنى"*»[25].

بالإضـــافة إلى أنّ هذه الترجمة تخالف القواعد التي أقرّها المجمع العراقي الذي كانت له «يد لا تُنكر في الاهتمام بالمصـطلحات وقد بذل جهدا كبيرا في وضـعها إذ ألّف منذ عام 1948 لجانا لوضـع مصـطلحات لما يرِد في الكتب التي

يقرّر ترجمتها أو تدقيق المصطلحات أو إقرارها، وأصدر كثيرا من المجموعات التي تضمّ مصطلحات في علوم مختلفة ونشرها في مجلته أو في كراسات. وأصبحت هذه المصطلحات العمدة في تعريب العلوم»[26].

ومن بين القواعد التي أقرّها المجمع: «تجنّب استعمال السوابق واللواحق الأجنبية، لأنّ اللغة العربية لغة اشتقاقية وليست إلصاقية، ووجوب اعتماد الأساليب العربية في وضع المصطلحات»[27]، على نحو ما فعله "مرتاض" وغيره، فيما ذكرناه سابقا. ولا تخرج هذه القواعد عمّا أقرّته المجامع العربية الأخرى، لكن على ما يبدو، كما يرى "أحمد مطلوب"، «أنّ الاتجاه –في السنوات الأخيرة– بدأ يميل إلى الغرب وصار المؤلفون والمترجمون والنقاد يغرفون من المصطلحات الأجنبية ادّعاء أو استسهالا ممّا أدى إلى طغيان المصطلحات الأجنبية فيما يُنشر ويُترجم، وبدأت الأصوات ترفع شعار "إشكالية المصطلح النقدي" وتُعقد من أجله الندوات والمؤتمرات»[28].

إنّ دقة المصطلح شرط ضروري في فهم العلوم وتحصيلها، واللغة العربية قادرة على التوليد، والمجاز، والنحت، والاشتقاق، وغيرها... ولم تشْكُ يوما من ضيق في مفرداتها، ولنا في التراث العربي مصطلحات كثيرة، ومفاهيم تغنينا عن الاتّباع المطلق لما يأتي من الغرب. ولهذا يظل مصطلح "نقد النقد" أكثر انتشارا، وأوسع استعمالا في النقد العربي المعاصر، لأنّه مصاغ على منوال ما ورد في التراث العربي، ولأنّ مفهومه يحمل دلالة التعاقب والتراتبية، بوصفه تابعا للنقد السابق عليه.

وتجدر الإشارة إلى أنّ "نقد النقد" قد أطلقت عليه تسميات أخرى، مثل: "النقد الشارح" و"قراءة القراءة"، و"نقد القراءة"، و"جمالية" أو "أدبية القراءة"، و"القراءة النقدية الواصفة"[29].

2) نشأة نقد النقد وتطوّره:

نقد النقد مصطلح حديث نسبيا، بدأ استخدامه منذ العقد السادس من القرن العشرين، ولكنّه كان استخداما عفويا بعيدا عن أيّ تأطير نظري[30]، فقد كان "سيرج دوبروفسكي Serge Dobrouvsky" قد أشار«–في سياق السجال الذي كانت قد أثارته كتابات "بارت R.Barthes" حول النقد الجديد (1965)– إلى أنّ ما نحتاج إليه هو "نقد النقد" الذي يُعنى "بتقويم المناهج المختلفة التي تحكم النقد المعاصر، مع النظر في فلسفة النصوص النقدية، مثل كتاب "جون إيف تاديي Jean Yves Tadie" النقد الأدبي في القرن العشرين" و"نقد النقد" لـــ "تزفيتان تودوروف Tzfetan Todorov»[31]. غير أنّ هذه الكتابات كما يرى "محمد مريني"، لن تتطرّق لمفهوم "نقد النقد" «على نحو تنظيري مستقل. ويبقى أهمّ كتاب تناول هذا الجانب هو كتاب "ألسكندرسكو S.Alescanderescu"»[32].

2–1) نقد النقد في الفكر النقدي العربي القديم:

لا يخلو النقد العربي القديم من هذا الضرب من القراءة التي كانت تتفحّص قراءة قبلها، وهو ما حقّق هذا التراكم النقدي والمعرفي الذي يمكن عدّه نقدا للنقد. فهذا النقد التالي للنقد الأول صاحبه في كلّ خطواته إلى درجة التلاحم،

«فعندما ننظر في اتّجاهي الدراسات البلاغية والنقدية القديمة إلى العرض والتأريخ أو إلى اقتفاء أثر الجمال الفنّي في النصوص الشعرية، نقف على ما رافقها من محاولات في تصنيف الشعراء وترتيبهم وفي تبويب معايير الجودة والسبق والمفاضلة بينهم ممّا اختلف حوله المختلفون مقارنة ومفاضلة وتعليقا وحكما»[33]. حتّى إنّ بعضهم دعا إلى وضع شروط للناقد والنقد بوصفه صنعة لا يتقنها إلاّ ذوو الخبرة. يقول ابن سلاّم الجمحي: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصّناعات منها ما تثْقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يُعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممّن يبصره ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا يعرِف جودتهما بلون ولا مسٍّ ولا طراز ولا حسٍّ ولا صفة ويعرفها الناقد عند المعاينة فيعرف بَهْرَجها وزائفها وسَتُّوقها ومُفْرَغها... »[34]. إلى أن قال: «وإنّ كثرة المدارَسة تعين على العلم»[35].

لم يكن ابن سلاّم أوّل من خاض في النقد، فقد سبقه إلى ذلك كثير من اللغويين والرواة، ولكنّه أوّل من نظّم البحث فيه من خلال طريقة العرض والبرهنة، واستنباط الحقائق، وتمحيصها، وتحقيقها، والتدقيق فيها، والإضافة إليها، وجعْلها أقرب إلى روح العلم «فالفرق بينه وبين من عاصره كثير؛ كثير لأنّه زاد على ما قالوا في النقد الفني، وفي النظرات في الأدب، وكثير على الأخص لأنّه أودع كل المعارف في النقد كتابا لعلّه أسبق الكتب في ذلك. أودعها على طريقة العلماء، وفي عُرف منطقي قويم؛ فهو بذلك من الذين أفسحوا ميادين النقد، وهو بذلك أوّل المؤلّفين فيه»[36]. وكان منطلقه في ذلك أنّ من الشعر الذي وصلنا ما هو فاسد لا خير فيه: «في الشعر مصنوع مفتعل موضوع لا خير فيه ولا حجّة في غريبه ولا غريب يستفاد، ولا مثل يضرب، ولا مدح رائع، ولا هجاء مقذع. ولا فخر معجب ولا نسيب مستطرف. وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب لم يأخذوه عن أهل البادية؛ ولم يعرضوه على العلماء. وليس لأحد إذا أجمع أهل العلم والرّواية الصحيحة على إبطال شيء منه، أن يقبل من صحيفة ولا يُروى عن صحفي وقد اختلفت العلماء بعد، في بعض الشعر كما اختلفت في سائر الأشياء فأمّا ما اتفقوا فليس لأحد أن يخرج منه»[37].

ووجّه ابن سلاّم نقده لمحمد بن إسحاق الذي أفسد الشعر وهجّنه، وحمل كلّ غثاء منه[38]؛ وهنا، فرّق بين الناقد البصير بالشعر العارف بأحكامه، والناقد غير البصير، كما بنى كتابه على فكرة الطبقات وفق معايير موضوعية مستفيدا من الآراء النقدية التي كانت قبله.

كتاب "طبقات الشعراء" لابن سلام إذن، هو أوّل مبادرة لتأسيس قواعد النقد العلمية، ودعوة إلى مراجعة النقد الذي يبتعد فيه صاحبه عن الموضوعية، ومجانبة الصواب. قدّم فيه منهجا لتحقيق النصوص الشعرية، وتمييز صحيحها من منحولها، محاولا بذلك وضع أسس علمية موضوعية لتخليص النقد العربي من الأحكام غير المعلّلة القائمة على الذوق الفطري.

وبالرغم ممّا قيل عن غياب الأساس النقدي لدى الجمحي وأمثاله، فإنّ ما تميّزت به هذه الدّراسات «من صنوف في تقليب الناقد لكلام الناقد الآخر وبحث في أصل مقالته ومدى صدقه فيها وخطئه أو صوابه هو من قبيل الجدل في

النقد والبلاغة وهو الجدل الذي اتّضح أكثر عندما اتّجه الفكر التراثي بعد ذلك وجهة التعليل والتنظير نتيجة ما أشاعه الفلاسفة والمعتزلة خصوصا من مناخ عقلاني منطقي كان أثره بيّنا في ما اتّصل من مجادلات بمفهوم النقد ودواعيه والقواعد المنظّمة له»[39].

ولم يقتصر عمل الناقد والبلاغي القديم على المباحث الجمالية والأسلوبية للصنعة الشعرية، بل سايرت ذلك مباحث في آليات النقد وشروطه، ومراجعات لأقوال النقاد، وإصدار أحكام عليها، وهو ما نجده في المناظرات والمحاورات والمجادلات الشفاهية، وفي الكتب التي أُلّفت في "الموازنات" و"الوساطات" و"السّرقات"، وفي كل ما دار بين المحافظين والمحدثين من خصومات ومماحكات نقدية[40].

واعتُبرت تلك المؤلّفات، عاملا في دفع عجلة النقد**، واتّساع مداراته، وتستدلّ "نجوى الرياحي القسنطيني" على ذلك بكتاب "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" لابن الأثير (ت 678هـ)، وما دار حوله من نقاش نقدي دينامي واسع، على الرغم من أنّ النقاد لم يحتكموا، في أغلب الأحوال، إلى معايير النقد وأحكامه؛ حيث راح كل من ابن أبي حديد (ت 606هـ) في كتابه "الفلك الدائر على المثل السائر"، والصفدي في "نصرة الثائر على المثل السائر"، بتتبّع أخطاء ابن الأثير واتّهامه بالجهل، والتبجّح بالعلم، وازدرائه غيره. ليأتي بعد ذلك ركن الدين أبو القاسم محمود بن الحسين بن الإمام أرشد الدين الأصبهاني (ت 650هـ)، في كتابه "نشر المثل السائر وطيّ الفلك الدائر"، وعبد العزيز بن عيسى في كتابه "قطع الدابر على الفلك الدائر"، حيث انتصرا لابن الأثير، وخطّآ ابن أبي حديد فيما ذهب إليه من خلال كتابه المذكور[41].

فهذه المؤلّفات، وإن ابتعدت في معظم الأحيان، عن الموضوعية، واتّخذت الهجوم والتحامل والتجريح سبيلا لها، إلاّ أنّها تنمّ عن وجود مناخ نقدي، تتلاقح فيه الأفكار المتباينة، القائمة في كل ذلك على الحجة والدليل والبرهان، وإبداء الرأي، والعمل على الإقناع والتأثير.

وتستحضر "نجوى الرياحي القسنطيني" دراسة "حمادي صمود" لرسالة أبي بكر محمد بن يحي الصولي (ت 335هـ)، في حسنات أبي تمّام، حيث ذكر "صمود" «من ردّ الصولي على خصومه أمثلة دالة على انتهاج الرجل خطة مخصوصة في إخراج خطابه وآلية مقصودة في سوق حججه والإقناع بها لأجل أن يخفي نوازعه الحقيقية من تأليف الرسالة فيحقّق غايته منها ويبدو إلى ذلك في صورة الحكم المنصف والمتضلّع من عمله العارف بأصول الشعر ومعاييره»[42]. فهو تسويق للتعصّب للشاعر وفق خطة تقوم على آليات علمية ومنهجية مقنعة محكمة البناء، حتّى لا تبدو مجرّد عاطفة وانفعال وتعصّب مقيت.

وبالرغم من ذلك، فإنّ مثل هذه السجالات والجدالات النقدية، هي التي دفعت نقد النقد في مسار حركي متقدّم، ينظر في التجارب النقدية، ويعيد قراءتها، ويخضعها للتأويل، وفق قواعد وآليات تنظّم البحث فيه، وتجعله أكثر اتّساعا وانفتاحا وتطوّرا، وتدفعه نحو النضج والاكتمال والاستقلالية.

فقد وُجد نقد النقد في التراث العربي من خلال منجزات نقدية قيّمة كثيرة، لا يتّسع المجال لذكرها، وإن كان المصطلح غائبا، فإنّ المفهوم كان حاضرا في معالجة القضايا النقدية التي أثارت كثيرا من الجدل، والنقاش، وإعادة النظر، والمماحكة، والغربلة، والإضافة، وغيرها. وعلى عكس ذلك فقد اتّسع مجال "نقد النقد"، وتبلور الوعي بمفهومه، وحدوده، وآلياته، لدى النّقاد العرب، كما سنرى في العنصر الموالي.

2-2) نقد النقد في الفكر النقدي العربي الحديث:

استخدم مصطلح "نقد النقد" في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين، لكنّه كما يرى "محمد مريني"، كان استعمالا عفويا انطلق أصحابه من المعنى اللغوي دون معرفة حقيقية بأسسه النقدية والفلسفية[43]، ومن أوائل الذين استخدموه العقّاد، حيث تحدّث «-في مقدّمة ديوانه بعد الأعاصير- عن العصبية والهوى والذاتية في النقد المعاصر، وهو يرى أنّه لا محيص من "نقد النقد"، لتقرير قيمة الأدب والفن. كما كتب الأستاذ أمين الخولي مقالات على صفحات جريدة "الأهرام" كان موضوعها "نقد النقد"، ومدى عبث المحترفين لصناعة النقد بهذا الفن الجميل»[44]. ويذكر "محمد مريني" أنّ "محمد غنيمي هلال" كان قد أشار «إلى ضرورة الاستفادة من نظريات النقد في العصور المختلفة، والمفاضلة بينها لاستخلاص الحقائق الموضوعية التي تكون دعامة لذوق سليم...هذا العمل يسمّيه غنيمي هلال "نقد النقد"»[45].

كما استخدم "عبد العزيز قلقيلة" هذا المصطلح في كتابه "نقد النقد في التراث العربي"، وقصد به تلك الكتب النقدية التي فنّد بها أصحابها كتبا نقدية أخرى[46].

واستخدم مصطلح نقد النقد خلال الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، في مؤلّفات جمعت بين التأطير النظري والإجرائي من خلال الاشتغال على نصوص نقدية، وقد حاولت إكساب خطاب "نقد النقد" العربي ملامحه[47].

يُجمع الدارسون على أنّ مصطلح نقد النقد حديث في النقد العربي «فالتراكم المعرفي الذي وسم الحداثة اتّخذ في النقد صورة تنويعات على المنهج الواحد تفرّعت بدورها إلى تنويعات من درجة ثانية فتحت الباب واسعا لحشد من النظريات والمصطلحات صعُبت مرّات السيطرة عليها لكثرتها وشدّة تشعّبها بالإضافة إلى تداخل بعضها وتقاربه»[48].

والواقع أنّ معظم النظريات والمناهج التي تأتينا من الغرب، لا تتمّ غربلتها، إضافة إلى اختلاف ترجمة المصطلح، كلّ هذا أوقع النقد في فوضى، وهو ما أدّى إلى ظهور نقد ينظر في النقد ويراجعه «فنقد النقد ليس حركة فكرية مُلحقة بالنقد ومفتقرة إلى الخلفية النظرية والتراكم المعرفي، وهو ما يفسّر أنّه وجد شرعيته قديما ضمن سياق فكري ونظري أصيل، ويجد اليوم مبرّره والحافز على انتشاره ضمن سياق جدلي وتعدّدي حديث»[49].

وتعود نشأة هذا الضرب من النقد إلى الربع الأوّل من القرن العشرين، مع "طه حسين" في كتابه: "في الشعر الجاهلي" عام 1927، لتتبعه منجزات أخرى في هذا المجال كـ "النقد المنهجي عند العرب" لـ "محمد مندور" عام 1948، و"ثقافة الناقد الأدبي" لـ"محمد النويهي" عام 1949 [50] .

ويعدّ كتاب النويهي «أصدق صورة لهذا الوعي الذي يختبر النقد والمعرفة الأدبية في ضوء مناهج ونظريات "أدبية وعلمية" هدفها تصحيح صورة النقد –صورة النقد السابق، وصورة النقد كما ينبغي أن يمارس– معزّزة بإحالات مرجعية واضحة نموذجية في النقد وفي العلم معا»[51].

وتتالى هذا الضرب من الدراسات التي راحت تقرأ النقد وتراجعه بفعل تطوّر النظريات والمذاهب الأدبية والفلسفية، والجمالية، حتّى إنّ هناك دراسات أكاديمية كثيرة جعلت النقد العربي القديم مدوّنة للدراسة وفق مناهج ونظريات حداثية.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ كتاب "من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده" لـ "أحمد خلف الله أحمد" عام 1947، و"ثقافة الناقد الأدبي" لـ"محمد النويهي" عام 1949، يعدّان من الكتب المؤسّسة لنقد النقد «لقد أسّس الكتابان معا –وفي وقت متقارب– اتّجاها جديدا في نقد النقد، وذلك من خلال تمحيص المعرفة النفسية ودعمها بالعودة إلى حقائق "العلم"، سواء ما كان منها داخلا تحت اسم علم النفس أو ما كان داخلا تحت علم الأعصاب والأمراض النفسية والشخصية الفنية؛ وتضمّنا في الوقت ذاته عناصر تنظير للعلاقة بين الأدب والمجال النفسي ولعلاقة الناقد بهذا المجال»[52].

و ورد ذكر مصطلح "نقد النقد" في كثير من الخطابات النقدية ابتداء من الخمسينيات من القرن الماضي «ودلّ تردّده على إرهاصات ولادة وعي جديد، يسعى إلى التفريق بين "النقد" بصفته موضوعا و"نقد النقد" بصفته فعلا يختبر ذلك الموضوع ويدرسه ولا يقول بوجود تطابق بينهما»[53].

ويبدو أنّ "نقد النقد" لا يزال حتّى الآن غير واضح المعالم نظريا وإجرائيا «وهو حتّى الآن ليس سوى مشروع يصعب تحديده وتعريف وظيفته ومقاصده»[54]. وهذا يعني أنّه لا يزال في مراحل التطوّر، يتلمّس طريقه من خلال وجوده في الساحة الأدبية والنقدية.

وعلى الرغم من وجود العديد من الدراسات التي مارست نقد النقد، أو وضعت المصطلح ضمن عناوينها، إلاّ أنّها ظلّت بعيدة عن المفهوم الأصيل لنقد النقد، ككتاب "النقد والنقاد المعاصرون" لـ"محمد مندور"،ومجلة "فصول" المصرية،

المتخصّصة في النقد الأدبي، التي خصّصت ملفا لنقد النقد، شارك فيه نقاد وباحثون، أخضعوا النقد الأدبي خلال القرن العشرين للتمحيص، ونبّهوا إلى ما اكتنفه من ثغرات تدفع الباحث إلى طرح مزيد من الأسئلة الإبستيمولوجية المهمة[55].

هذا بالإضافة إلى نقاد آخرين مثل "عبد الغني بارة" الذي كتب عن «تحوّلات النظرية النقدية المعاصرة: مقاربة تفكيكية في ثقافة التجاوز وعولمة المفاهيم. ويقوم الباحث هنا بنوع من الحفر في الأنساق المعرفية والثقافية، واضعا الانتقالات التي تحدث على مستوى المفاهيم والمصطلحات على طاولة الفحص والمساءلة العلمية. ويكتب أحمد صدّيق الواحي حول "نقد النظريات اللغوية المعاصرة" فيخرج قليلا عن المسار الأساسي للملف مناقشا النظريات اللغوية الحديثة والنقد الموجّه إليها. ويكتب محمد صالح الباعمراني حول "المسألة الأجناسية.. قراءة عرفانية"، فيركّز جهده على نقد نظرية الأجناس الأدبية وبيان أوجه القصور فيها. ويقترح البدائل التي يراها مناسبة. أمّا إدريس الخضراوي فيكتب حول "نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر: الوعي بالحدود والضوابط"، فيعرض في مقالته لكتاب الناقد محمد الدغمومي من منطلق المحاورة التي تتبنى وتناقش. لكنّ هذا المنطلق لا يصل في نهاية المطاف إلى إثارة أسئلة النقد الأدبي ونقد النقد»[56].

كما ذكر "باقر جاسم محمد" دراسة "أمل التّميمي" التي عرضت من خلالها «ثلاثة نصوص في نقد النقد العربي القديم كما طرحها ابن طباطبا في كتابه "عيار الشعر"، موضّحة كيف فهم ثلاثة من النقاد العرب المعاصرين هذه النصوص. وقد تضمّن العدد حوارا مع تزفيتان تودوروف صاحب كتاب "نقد النقد"، تحدّث فيه عن الطبيعة الحوارية لما اقترحه في كتابه هذا»[57]. كما ذكر الباحث نقادا آخرين في المقال نفسه***.

وبناء على ما سبق، فإنّ ما كُتب في مجال نقد النقد على كثرته، وتنوّعه، بحسب "باقر جاسم محمد"، لا يزال حبيس دائرة النقد الأدبي، حيث يكتفي بتفنيد مزاعمه النظرية والتطبيقية، فلم تنجح هذه الكتابات في وضع نظرية مستقلّة لنقد النقد [58] ويرى أنّه بالرغم من الجهود المبذولة في هذا الحقل، إلاّ أنّه بالكاد يمكننا فصل نقد النقد عن النقد الأدبي، ولذلك عوامل وأسباب يجملها في الآتي[59]:

– إنّ هذه الجهود لم ترْقَ إلى مستوى الممارسة الواعية لماهية حقل نقد النقد، وهي ممارسة خاصة، ولا لوظيفته وآلياته، فعومل نقد النقد صراحة أو ضمنا، على أنّه تابع للنقد الأدبي، أكثر من كونه ذا طبيعة خاصة ومختلفة. وتبعا لذلك فهي لم تقدّم جهدا نظريا وفلسفيا لتأصيل مفهوم نقد النقد، أو تحديد الأطر النظرية التي تجعله حقلا معرفيا مختلفا عن النقد الأدبي.

– لم تميّز هذه الجهود بين ثلاث صور لنقد النقد. تتمثّل الصورة الأولى في النظرية العامة لنقد النقد بوصفه فرعا ذا خصوصية متميّزة. وتتمثّل الصورة الثانية في تلك الممارسة التي تهتم بالمستوى النظري (وهو ما اصطلح عليه باقر جاسم محمد بنقد النقد النظري). وأمّا الصورة الثالثة، فتتمثّل في ممارسة ما اصطلح عليه الناقد نفسه بنقد النقد التطبيقي، بوصفه قولا على قول نقدي، أو مناقشة لمقالة، أو دراسة عن نص نقدي معيّن، أو كلاما مكرّسا لدراسة نص أدبي، أو مجموعة نصوص محدّدة.

فالملاحظ إذن، أنّ هذه الجهود ظلّت بعيدة عن المعنى الحقيقي لنقد النقد، ولم تتمكّن من تقديم مفهوم واضح وشامل له، ولا مصطلحات خاصة به، وهو ما جعله مجرّد تابع للنقد الأدبي، علما أنّه ينبغي أن يكون مغايرا له.

ويرى "الدّغمومي" أنّ مصطلح "نقد النقد" قد مرّ بمرحلتين[60]:

مرحلة الإرهاص:

يؤرَّخ لها بأواخر القرن التاسع عشر، مع ظهور مصطلح "الانتقاد" الذي يعني النقد وتقويمه، قبل ظهور كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي" الذي أسّس عمليا لبدايات "نقد النقد" دون أن يستعمل المصطلح. أمّا عباس محمود العقاد فهو أوّل من استخدم المصطلح وشرح أهدافه، واقترح أن يكون "نقد النقد" تحصينا للنقد ذاته، بعيدا عن الذاتية والعصبية والأهواء.

مرحلة التأسيس:

وفي هذه المرحلة بدأ التفكير في وضع أسس واضحة لنقد النقد، أسس نظرية ومنهجية، هدفها فهم النقد وتصحيحه. وتعدّ هذه المرحلة امتدادا للمرحلة التي سبقتها، وإن لم تتمكن من تحديد موضوعها وأهدافها بدقة إلاّ أنّها امتلكت الوعي بنفسها وجسّدته فعل تحقيق واختبار وإعادة تنظيم المادة النقدية بعيدا عن أيّ ادّعاء بممارسة النقد الأدبي؛ حيث إنّه يقوم فعلا بنقد آخر ذي صلة غير مباشرة بالأدب.

ويعتبر "الدغمومي" مرحلة التأسيس هذه امتدادا للمرحلة التي سبقتها، وإن لم يكن موضوعها واضحا إلاّ أنّها تمكّنت من إعادة تنظيم النّقد دون الادّعاء بممارسته[61]. وهذا ما يجعل نقد النقد ضروريا «ضرورة تجعل "النقد" موضوع نفسه حتّى يصحّح نفسه ويقوّي مكانته، ويقوم بدوره لتنفيذ التحوّلات المرجوّة، خصوصا بعد أن تضخّم التراكم المنتسب إليه»[62].

وجدير بالذكر أنّ هذا النقد الذي ينتقد نقدا سبقه، ينبغي أن يكون «أقوى من سابقه أو مخالفه، ويستجيب لمقتضيات النقد نفسه. ومعنى ذلك أنّ هذا الانتقاد حين ينكبّ على تشخيص "الوضع النقدي" السائد، وكشف عدم شرعيته، لا يظهر الاختلاف فقط، بل ويطرح بديلا، بصورة ضمنية أو معلنة، ويتبنّى استدلالات تصبّ في مجرى موصل إلى ذلك البديل والتمهيد له»[63]. فمهمة ناقد النقد ليست بالسهلة؛ المطلوب منه أن يكون ذا معرفة أكبر من معرفة الناقد، بحيث يتمثّل النظريات النقدية والأدبية، والإجراءات المنهجية والتطبيقية، ويستوعبها قبل الخوض في الممارسة النقدية.

إنّ نقد النقد ليس مجرّد ترف فكري، بل هو عملية ضرورية يتطلّبها التراكم النقدي الذي عرفه النقد المعاصر، ذلك أنّ النقد يظل دائما بحاجة إلى التأمّل والمراجعة والتمحيص، وإعادة النظر، حماية للعمل الإبداعي من إسقاطات قد لا تخدم الإبداع، وحماية –في الوقت ذاته– للنقد في ظل غياب القراءة المنهجية المؤسَّسة، وتخليصه من السطحية والفوضى التي قد تحيط به، لذلك كان لابد من الاهتمام بهذا الحقل الإبستيمولوجي، وإرسائه على دعائم علمية موضوعية. وإنّ عدم اكتمال أسسه النظرية والمنهجية، لا يعني الانتقاص من دوره، ومكانته في الساحة الأدبية والثقافية والمعرفية؛ وليس

بالضرورة أن يختلف مع ما ينقده، ولكنّه قد يضيء الموضوع، أو جوانب أغفلها النقد، فيثريه، ويؤصّله، ويثمّن ما ذهب إليه، وقد يصبح هو نفسه قابلا للمراجعة، وإعادة النظر، فيصبح قراءة لقراءة أخرى.

خاتمة:

في ختام هذا البحث، ندرج أهمّ النتائج المتوصّل إليها، كالآتي:

– تعدّدت مسمّيات "نقد النقد" واختلفت من باحث إلى آخر، لكنّ المتّفَق عليه أنّه خطاب واصف موضوعه النقد؛ يقوم على الشرح والتفسير والتأويل، ومساءلة الخطاب النقدي، وإعادة قراءته وفق معايير وضوابط معرفية، ينبغي أن تكون حاسمة.

– "نقد النقد" هو المصطلح الأصح للتعبير عن هذا الحقل المعرفي، مفهوما وتركيبا، خاصة إذا علمنا أنّ علماء الكلام المسلمين صاغوا مصطلحاتهم على هذا المنوال. إضافة إلى أنّ هذه الترجمة توافق القواعد التي أقرّتها المجامع العربية، وعلى رأسها المجمع العراقي.

– "نقد النقد" مصطلح حديث في الثقافة الإنسانية، لكنّه كمفهوم قديم قدم الأدب. عرفه النقد العربي القديم في المؤلّفات التي عالجت قضايا النقد؛ ويعدّ كتاب "طبقات الشعراء" لابن سلام الجمحي أوّل منجز في النقد، قدّم فيه منهجا سليما إلى حدّ ما في تحقيق النصوص الشعرية، وتمييز صحيحها من منحولها، محاولا بذلك وضع أسس علمية موضوعية لتخليص النقد العربي من الأحكام الفطرية غير المعلّلة.

– وفي النقد العربي الحديث، استخدم المصطلح في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين، ولكنّه كان استخداما عفويا، اعتمد مستعملوه على المعنى اللغوي له دون معرفة بأسسه النقدية والفلسفية. وخلال الثمانينيات والتسعينيات، ظهرت مؤلّفات اشتغلت على نصوص نقدية، جمعت بين التأطير النظري والتطبيقي، حيث بدأ الوعي بنقد النقد مصطلحا ومفهوما.

– لا يزال "نقد النقد" –بحسب الدارسين– حقلا معرفيا غير مكتمل المعالم، يتلمّس طريقه في ظلّ غياب تأطير منهجي واضح له، يمنحه خصوصيته واستقلاليته عن حقل النقد الأدبي، مع ضرورة تحديد مصطلحاته.

هوامش البحث:

(1) نجوى الرياحي القسنطيني، في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، مجلة عالم الفكر، مج 38، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 2009، ص 37.

(2) المرجع نفسه، ص 37.

(3) المرجع نفسه، ص 37.

(4) المرجع نفسه، ص 37، 38.

(5) جابر عصفور، نقاد نجيب محفوظ ملاحظات أوّلية، مجلة فصول، مج1، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أفريل 1981، ص 164.

(6) المرجع نفسه، ص 164.

(7) المرجع نفسه، ص 164.

(8) المرجع نفسه، ص 164.

(9) المرجع نفسه، ص 166.

(10) المرجع نفسه، ص 166.

(11) ينظر: باقر جاسم محمد، نقد النقد أم الميتا نقد؟ محاولة في تأصيل المفهوم، مجلة عالم الفكر، مج37، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009، ص 124.

(12) نجوى الرياحي القسنطيني، في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، ص 38.

(13) محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص 11، 12.

(14) المرجع نفسه، ص 12.

(15) ينظر: المرجع نفسه، ص 52.

(16) المرجع نفسه، ص 52.

(17) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 95.

(18) ينظر باقر محمد جاسم، نقد النقد أم الميتا نقد؟، ص 121.

(19) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لتصوّراتها)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، ص 221.

(20) المرجع نفسه، ص 221.

(21) المرجع نفسه، ص 222.

(22) جابر عصفور، نقاد نجيب محفوظ، هامش 11، ص 177. كما استخدم جابر عصفور أيضا، مصطلح النقد الشارح ترجمة لـ (Métacriticism)، بالموازاة مع اللغة الشارحة (Métalanguage)؛ في كتابه: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 271.

(23) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 222.

(24) ينظر: المرجع نفسه، ص 222. وينظر أيضا: تزفيتان تودوروف، نقد النقد رواية تعلّم، تر: سامي سويدان، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.

* يقول عبد القاهر الجرجاني: «وإذ قد عرفتَ هذه الجملة، فههنا عبارة مختصـــرة وهي أن تقول "المعنى"، و"معنى المعنى"، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة = و"بمعنى المعنى"، أن تعقل من اللفظ معنى، ثمّ يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر، كالذي فسّرتُ لك». دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004، ص 263.

(25) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 223.

(26) أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 2001، ص 3.

(27) المصدر نفسه، ص 4.

(28) المصدر نفسه، ص 9.

(29) ينظر: نجوى الرياحي القسنطيني، في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، هامش (14)، ص 54.

(30) ينظر: محمد مريني، نقد النقد في المفهوم والمصطلح والمقاربة المنهجية، مجلة البيان، ع452، رابطة الأدباء، الكويت، مارس 2008، ص 7.

(31) المرجع نفسه، ص 7، 8.

(32) المرجع نفسه، ص 8.

(33) نجوى الرياحي القسنطيني، في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، ص 43.

(34) محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، تحقيق: أحمد طه إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001، ص26، 27.

(35) المصدر نفسه، ص 27.

(36) جوزف هل، مقدّمة كتاب طبقات الشعراء، ص 15.

(37) المصدر نفسه، هامش ص 27.

(38) ينظر: المصدر نفسه، ص 28.

(39) نجوى الرياحي القسنطيني، في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، ص 44.

(40) ينظر: المرجع نفسه، ص 44. نقلا عن: نبيل سليمان، المتن المثلث، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1999، ص 9.

** على اعتبار أن نقد النقد لم يكن مفصولا عن النقد حينها.

(41) ينظر: نجوى الرياحي القسنطيني، في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، ص 45.

(42) المرجع نفسه، ص 45.

(43) ينظر: محمد مريني، نقد النقد في المفهوم والمصـــطلح والمقاربة المنهجية، ص 9. نقلا عن: بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، المكتبة الأنجلو مصرية، 1963، ص 65.

(44) المرجع نفسه، ص 8.

(45) المرجع نفسه، ص 9. نقلا عن: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، 1969، ص 12.

(46) ينظر: المرجع نفسه، ص 9.

(47) ينظر: المرجع نفسه، ص 9.

(48) نجوى الرياحي القسنطيني، في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، ص 50.

(49) المرجع نفسه، ص 52.

(50) ينظر: محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص78.

(51) المرجع نفسه، ص 78.

(52) المرجع نفسه، ص 98.

(53) المرجع نفسه، ص 113.

(54) المرجع نفسه، ص 113.

(55) ينظر: باقر جاسم محمد، نقد النقد أم الميتا نقد؟، ص 108.

(56) المرجع نفسه، ص 108.

(57) المرجع نفسه، ص 108، 109.

*** وهم: "أحمد فرشوخ" الذي خصّص الفصلين الثالث والأخير من كتابه "حياة النص" لنقد النقد، و"فخري صالح" الذي يشير إليه في المتن بعبارة "أحد الباحثين"، و"عبد الله أبو هيف" في كتابه "النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد". ينظر: المرجع نفسه، ص 109.

(58) ينظر: المرجع نفسه، ص 107.

(59) ينظر: المرجع نفسه، ص 110.

(60)ينظر: محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص 114 – 116.

(61) ينظر: المرجع نفسه، ص 116.

(62) المرجع نفسه، ص 116.

(63) المرجع نفسه، ص259.

قائمة المصادر والمراجع:

1) أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 2001.

2) باقر جاسم محمد، نقد النقد أم الميتا نقد؟ محاولة في تأصيل المفهوم، مجلة عالم الفكر، مج37، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009.

3) تزفيتان تودوروف، نقد النقد رواية تعلّم، تر: سامي سويدان، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1998.

4) جابر عصفور:

– نقاد نجيب محفوظ ملاحظات أوّلية، مجلة فصول، مج1، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أفريل1981.

- نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
6) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
7) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004.
8) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لتصوّراتها)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر.
9) محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، تحقيق: أحمد طه إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001.
10) محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.
11) محمد مريني، نقد النقد في المفهوم والمصطلح والمقاربة المنهجية، مجلة البيان، ع452، رابطة الأدباء، الكويت، مارس 2008.
12) نجوى الرياحي القسنطيني، في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، مجلة عالم الفكر، مج38، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 2009.

جوانب التأصيل لبنية الموروث الشعبي المحلي في مسرحية القوال لعبد القادر علولة –دراسة في الأشكال والمضامين–

Aspects of the rooting of the local popular heritage structure in the play of the Sayings of Abdelkader Alloula - a study in the forms and content–

د. شرقي نورية (جامعة جيلالي ليابس _سيدي بلعباس/الجزائر)

د. بدير محمد (جامعة جيلالي ليابس_سيدي بلعباس/ الجزائر)

ملخص البحث:

تتجلى حيثيات هذه الدراسة في الكشف عن تجليات الموروث الشعبي المحلي في المسرح الجزائري، وهذا بالبحث والولوج عن المضمون التراثي للمسرح ومن ثم استلهام التراث وأشكال التعبير الشعبي عند عبد القادر علولة، والذي دأب مسعاه في البحث عن مختلف الصيغ والأشكال المسرحية التي تنطلق من الموروث المحلي لصناعة ثقافة فرجوية جزائرية متأصلة من خلال مسرحية القوال.

الكلمات المفتاحية: الموروث الشعبي، القوال، عبد القادر علولة، المسرح الجزائري.

Abstract:

The reasons for this study are to reveal the manifestations of the local popular heritage in the Algerian theater, by searching for the heritage content of the theater, and then to draw inspiration from the heritage and popular expressions of Abdelkader Alloula, who has endeavored to search for the various forms and forms of play that originate from the local heritage of the industry Algerian Algerian culture rooted in the play of sayings.

Keywords: Popular heritage, The Sayings, Abdelkader Alloula, the Algerian theater.

مقدمة:

تعتبر تجربة عبد القادر علولة إلى جانب التجارب الأخرى للكتاب الجزائريين، مبـنية على استلهام لأشكال التراث الشعبي والتي جاءت مسايرة لمختلف التجارب التأصيلية التي ظهـــرت في الساحة الثقافية العربية في تلك الفترة، سعت إلى خلق علاقة جديدة بالتواصـــل مع التراث الشـــعبي، انطلاقا من المحافظة على رؤية لتلك الأشـــكال الفنية الشـــعبية التراثية وجعلها تتماشـــــى مع طبيعة وواقع المجتمع الجزائري المعاصر بكل تحدياته، وذلك من أجل إرجاع ذوق المتلقـــي إلى منبعه الطبيعي باعتباره عنصرا تتحقق بمشاركته الفاعلة عملية التغيير الفني والاجتماعي.

إلا أن اســتلهام علولة عبد القادر للتقنيات التراثية الشـعبية في مسـرحه وفي "الأقوال" بالأخص يشـكل نوعا من التحدي لشكل المسرح الغربي الأرسطي، الذي يقف عائقا أمام تحقيق رؤيته التأصيلية وتوصيلها للمتلقي بشكل إيجابي. ولذا لجأ علولة إلى تطويع هذا التراث وجعله أكثر مرونة في استيعاب الواقع المعاصر لخدمة أهدافه الفكرية والجمالية. وعليه، يعتمد عبد القادر علولة في استخدام عناصر التراث الشعبي في مسرحيته على شخصية القوال شكلا ومضمونا، حيث منحه دورا إيجابيا، تجسـد في حيويته وفاعليته في التعبير عن رؤيته الإيديولوجية المرتبطة بواقع المجتمع الجزائري في فترة حاسمة من تاريخ الجزائر المعاصرة، وقد أدى ذلك إلى المساهمة في تأصيل المسرح الجزائري وربطه بخصوصية المرحلة وتوجهاتها القومية والثقافية، وقد اتضح ذلك جليا في مسرحية "الأقوال" التي تقوم على دور الكلمة في تشكيل بنية النص فقد اهتم بطريقة السرد عند "القوال" في" الحلقة"، عارضا بذلك مشاكل الطبقة العمالية واهتماماتها.

ونظرا لأصالة هذا الشكل المسرحي التراثي – الحلقة والقوال ـــ وتميزهما عن شكل المسرح الأوربي، لجأ علولة إلى الاســتفادة منه لإيجاد صـيغة مسـرحية تسـمح له بتمرير أفكـــــاره التي تدعو إلى بناء مجتمع اشـتراكي خال من الطبقة والاسـتغلال، وتسـود فيه روح العدالة والمسـاواة، كما كان يسـعى الكاتب من جهة أخرى إلى خلق فن مسـرحي أصـيل يستطيع أن يقيم جسر التواصل بين الماضي والحاضر بشكل واع بناء. وتأسيسا لما ورد ذكره، يتحدد نطاق هذه الدراسة وفقا للإشكالية التالية: فيما تتمثل المضامين الفكرية والمعرفية لتوظيف خاصية الموروث الشعبي المحلي في المسرح الجزائري؟، وما هي آلياته وتحققاته الفنية والجمالية لبنية التوظيف عبر مسرحية القوال لعبد القادر علولة؟.

1_ التراث الشعبي ومواطن الإشتغال:

استلهم علولة الحلقة من التراث الشعبي وجعلها شكلا يستوعب القضايا السياسية المعاصرة بتوجهها نحو الواقع، ونقدها للأوضـاع الاجتماعية والاقتصـادية والسـياسـية، لقد أراد علولة أن تكون تقنية مسـرحية تصـل إلى المسـتوى الذي يسمح لها أن تكون بديلا عن المنهج الأرسطي*، ويسعى بالمتفرج للوصول إلى إيقاظ جميع قدراته الإبداعية والتخيلية أثناء العرض. ليدخل علولة تجربة مســرح الحلقة بهدف التوصـــل إلى فن أصـــيل قوامه الظواهر التراثية لإثراء الفن المســـرحي في

الجزائري ولإبداع شكل مسرحي يتلاءم مع المجتمع الجزائري وهويته ومغايرا نوعا ما للأشكال المسرحية الغربية أو الأرسطية "وخلافا للنوع الأكاديمي الذي يعتمـــــد على الإيهام وعلى تصـوير الفعل المسـرحي، فإن العمل الجديد يتعامل العرض المسرحي الاحتفالي كما لو كان اقتراحا على المتفرج (أي تنمية الحوار معه) وأنه "أي مسرح الحلقة" يرفض العلاقة العاطفية مع الأشخاص، لأن العرض المسرحي يكتمل في ذهن المتفرج الذي يُفترض فيـــه أن يكون ذا مستوى معرفي جيد.ووعي وتجربة اجتماعية، وحيث يترك له حرية رفض العـــرض أو تجاوزه"[1]. وعليه، حاول علولة من خلال مسرح الحلقة أن يبدع تفاعلا بين الدلالة التراثية والدلالة المعاصـرة، باعتبار أن الحلقة تشـكل رصـيد ثقافي يمكن توظيفه لإثراء الفن المسـرحي الجزائري. وفي تعريف له للحلقة كشكل مسرحي يقول "إنها تجري في الهواء الطلق عموما أيام الأسواق الأسبوعية، يجلس المتفرجون على الأرض وأكتافهم جنْبا إلى جنب، يشكلون دائرة يبلغ قطرها من عشرة إلى إثنا عشر مترا، وسط هذه الدائرة يتحرك المداح وحده مستعينا ببعض الأدوات"[2] .

وعليه، تعد هذه التجربة التي خاض غمارها عبد القادر علولة بمثابة المجهود المتواصـــل لخلق مســـرح جزائري مادته التراث والفكلور، وموضـــوعه التعبير عن واقع الإنســـان الجزائري والطبقات العمالية والفئات الكادحة في قالب من خلق الأديب والفنان المسرحي العربي، لأنه سعى إلى إيجاد صيغة جديدة للعرض المسرحي بكسر التقليد وجعل مسرحياته فضاءا مفتوحا للجمهور، لقد استحضر علولة هذا الشكل من الحياة اليومية للناس البسطاء ليخاطبهم بها، لكن بشكل ومضمون جديدين لقد حاول علولة توظيف هذا الشـــكل الشـــعبي في مســـرحه، خاصـــة في ثلاثيته "الأقوال**" و"الأجواد***" و"اللثام****"، التي ركز فيها على البحث المتواصل، لإيجاد صيغة جديدة لتكسير التقليد وجعل ممثليه أحرارا لتوصيل فكرة المســرحية، لقد وظف علولة الحلقة بمفهومها الشــعبي، وأفرغها من محتواها الذي عرفته في الأســواق، فأخذ منها الشــكل الفرجوي لأنه حلم بجعل جل مسرحياته فضاءا مفتوحا على الجمهور المشارك بمعنى أن الحلقة فتحت شهيته بوجود عناصر ومواد درامية لا يستهان بها، بما تجعل منه مسـرحا دائريا من طراز خاص وذلك بحضـور أشـكال التعبير الجسـدي وأحيانا الأزياء التي تتعدد وتتداخل وأشكال أخرى مثل: الألعاب البهلوانية والحركات العشوائية وحتى الإكسسوارات كالعصا وآلة البندير والدّف.

استحضر علولة شكل الحلقة من الحياة اليومية إلى المسرح، فلم يترك "القوال" في وسط الناس وأضاف له ممثلين آخرين يروون معه الحكاية، وهذا ما جعلهم يرونها بشكل جديد ومضمون جديد. فقد كان علولة من أولئك الذين تفطنوا لأهمية الحلقة باعتبارها موروثا ثقافيا هاما، كما يمكن توظيفها في المســـرح، وقد أبعدها – أي الحلقة – عندما وظفها في مســـرحه عن "المفهوم السّـــاذج وجعلها أكثر واقعية وأكثر مرونة"[3]، بعدما كانت تحمل مضـــامين تعتمد على حكايات شعبية بسيطة، فحمّلها بذلك "علولة" وظيفة إقناع المتلقي بواقعية الأحداث، التي تتشكل أمامه على خشبة المسرح، رغم بعدها عن حقيقة واقعه الذي يعيش فيه.

إلا أن تجربة علولة مع الحلقة بوصفها أداة تراثية، وبوصف "المداح" أو "القوال" أحد العناصر المهمة في بنائها، تعتبر في مجموعها أدوات لكسر الإيهام، الذي يفرضه المسرح، عند متابعته حكاية المسرحية، وانغماسه فيها، مثلما يحدث في المسرح الكلاسيكي ذو الطابع الواقعي، متأثرا بالنظرية الملحمية، في تحليها للخطاب الدرامي ولعنصر العرض عامة، وذلك بتقصي الحلقة في مكوناتها "من جانب حضور مظاهر المحاكاة، حيث بتفرد الحلقة بخاصية فلمّا نجدها أو نصادفها في المسرح الكلاسيكي، لكنها ظهرت بقوة مع نظريات التغريب"[4] التي اشتهرت مع "بروتولد بريخت وهي ظاهرة تنبني على اشتراك الجمهور في إنجاز العرض، واعتباره طرفا فعالا وليس مجرد مشاهد سلبي، حيث إن "مسرحيات بريخت تؤدي إلى تبريد بعض المشاعر، إنها تؤدي إلى إلهاب البعض الآخر"[5]. وهذا التوافق مع النظرية الملحمية، وشكل الحلقة في إشراك الجمهور في العرض الاحتفالي – المسرحي. استعان به "علولة" داخل مسرحياته، وقد سمحت له هذه التجربة بامتلاك الأدوات الأساسية في التحكم في الفضاء المسرحي، وفي الإخراج والتمثيل، كما سمحت له الحلقة من تحديد موقفه من الفن الدرامي في مجتمع له ثقافته وشخصيته وفنه المتميز، بعد أن تلخص بعد مدة من الزمن. من قيود الشكل المسرحي الإيطالي من حيث التقنية التي لم تتوافق مع رؤيته للفن المسرحي، فكان علولة يسعى دائما لتوجيه خطابه المسرحي للجمهور حتى يصل إليهم بطريقة تجعلهم يتخذون موقفا إيجابيا، مما يعرض أمامهم على خشبة المسرح.أي تظهر عند المشاهد ما يعرف في المسرح الملحمي بالمشاركة في العرض، ونفس الشيء نجده في الحلقة الشعبية حينما يسرد الراوي "الممثل" حكاية للجمهور، فيقوم بقطعها لأجل دعوتهم للصلاة على النبي أو طالبا لبعض النقود. تبركا بأحد الأولياء الصالحين، ويذكر الباحث المغربي "حسن البحراوي" في هذا الصدد "كانت الدعوة المتكررة إلى الجمهور للصلاة على النبي، أو التبرك بأحد الأولياء الصالحين سبيلا إلى تحقيق تألق فعلي بين الممثلين وجمهورهم"[6].

وبناءا على ذلك، فإن الحلقة تشكل بالنسبة لـ "علولة" نمطا تمثيليا ينشئ صورة جمالية يوظفه في مسرحه، كي يربط المشاهد بتراثه، وفي الوقت نفسه يعتبر ذلك توظيف للذاكرة الجماعية لديه، حيث "تتفاعل فيها العناصر التراثية مع المعطيات المعاصرة"[7]. هذا الإطار الجمالي الذي يُرْسِمُ مجاله بالنمط التمثيلي، الذي يطلق عليه اسم الحلقة، ومن خلال مسرح الحلقة الذي أسس علولة قواعده لا يقوم "على أساس التطابق الفعلي بينه وبين الواقع"[8]. إنما هو "اتساق نع النسق الفكري للمجتمع"[9] تلك هي أهم عناصر التقاطع بين الحلقة كشكل تراثي، والمسرح كممارسة، درامية تدخل في زمرة الفنون، التي تأخر ظهورها ببلادنا، ولعل فهم علولة لهذه الظاهرة جعلته يقتات منها، ويبحث في عمقها، وفي تشابهها مع الفن المسرحي، ورأى ذلك في الكثير من النواحي والأهداف وذلك لاحتوائها على قيمة جمالية استمرت في مسرحه.

وعلا هذا الأساس، لم يختر علولة من التراث الشعبي الجزائري إلا الأشكال الفنية التمثيلية وبالخصوص "القوال"، ليؤطر بها أعماله الدرامية، وأهمل بالمقابل المضامين التراثية الأخرى من حكاية شعبية والأساطير بالخصوص، ولم يركز عليه اهتمامه إلا ما ورد في أعماله، بصورة لاواعية، أو ما اقتضته الضرورة الفنية، لصنع المشهد المسرحي، وهو بذلك عكس

"ولد عبد الرحمن كاكي، الذي اهتم بالقالب التراثي ومضمونه في مسرحه. لقد وظف علولة الحلقـــــة في مسرحه ليخدم اتجاهه الإيديولوجي، فقد كان ينتمي إلى المدرسة الواقعية الاشتراكية"[10]، وجعل من الحلقة وسيلة لكي يبلور أفكاره التي تساير هذا الاتجاه، فألف على منوالها عدة مسرحيات أهمها "الأقوال"، "الأجواد"، و"اللثام". لهذا كان استبعاده توظيف التراث الشعبي، من ناحية المضمون، أمرا بارزا في مسرحياته الأخيرة، فلم يوظف الحكاية الشعبية أبدا، كي لا يحمل مسرحه تصورات تلقي بالمشاهد في عوالم أسطورية، غير واقعية فتكون بذلك مسرحياته واقعية تأخذ شواهدها من الواقع، الذي يعيش فيه المتلقي.

لا بد من الإشارة ، من أن عنصر الحلقة لم يكن محل تجريب علولة كمؤلف ومخرج مسرحي لوحده، بل خاض هذا المجال كتاب ومخرجون آخرون من بينهم الطيب صـــديقي في مســـرحيته "ديوان عبد الرحمن المجذوب" والطيب لعلج في مسرحياته" القاضي في الحلقة "وولد عبد الرحمن كاكي في مسرحيته "القراب والصالحين". بينما هناك اتفاق واختلاف بين الباحثين حول عملية توظيفها، ومهما يكن فلقد شكلت "الحلقة" حديثا صاخبا بين من يعارض توظيفها في المسرح على أنها تفتقر إلى مستلزمات العرض المسرحي العصري وتغيب فيها الكثير من الشروط الجمالية والتقنية، مما يجعلها بعيدة عن الفن المسرحي بمعناه الأرسطي الدقيق.

ومهما يكن من اختلاف واتفاق على عملية التوظيف، لم تعد الحلقة منافسا للمسرح، ولا حتى فنا مستقلا بذاته، له كيانه الخاص، بل أنها تعاني زحف التكنولوجيا الحديثة، وما ابتدعته روح الإنسان في تطوير أنواع التسلية إلى جانب وفاة العديد من روادها، إن الحلقة تراث شعبي علينا المحافظة عليه لأنه فن آيل للاندثار.

2_ القوال وخصوصية الموروث الثقافي المحلي:

ارتبط اسم القوال أو المداح في الجزائر، بالأسواق الأسبوعية التي تقام مرة كل أسبوع، إذ لا تجد سوقا في الجزائر، إلا ويزينه مداح أو اثنين بعروضـــه المختلفة والمعتمدة على الحكي والتعبير الحركي إن فن القص عند المداح، عمل يعرض في الهواء الطلق، بحيث أنه لا يحمل أية صـــفة رسمية تمثله، فالمداح لا يعرف عنه أنه ممثل، بالمفهوم الغربي للكلمة أو موظف خاصة إبان الاستعمار الفرنسي، ويؤكد عبد القادر علولة أن هذا الفن كان النشاط التمثيلي الوحيد، الذي كان يؤدي إلى جانب العروض المسرحية الفرنسية قبل عشرينات القرن الماضي.[11]

وبناءا على ذلك كله، تعتبر شـخصـية القوال شـخصـية تراثية عرفها المجتمع الجزائري منذ القديم، وهو شـكل من الممارسة الفنية الذي يقوم على الارتجال "إن هذا الشكل من أشكال الظاهرة المسرحية عند العرب هو من أشدها انتشارا واســـتمرارا مع روح الشـــعب وخياله ومتطلباته الاجتماعية وروحه القومي، وقد عرفه العرب قديما في أشـــكال الرّاوي والقصـاص، إلا أن الموضـوع الشـعبي فرض نفسـه اجتماعيا نتيجة ظروف تاريخية ونضـالية أحيانا"[12] لقد عرف المجتمع

العربي عامة، والجزائري بخاصة أشكالا عديدة من هذه الممارسات الفنية، فإضافة إلى القوال نجد: المداح، الراوي، الحكواتي ...إلخ. "ففي تركيا كان الواحد منهم يسمى "المكلا"، في الجزائر "القوال"، في مصر سوريا "الحكواتي"، في العراق "المحدث"، وكان يطلق عليهم في عهد العباسيين "السماجة" باسم الممثل الذي أوجد هذا النوع من الفن الشعبي، ورغم اختلاف الأسماء، إلا أن مهنتهم جميعا كانت التمثيل"[13].

وللقوال في الذاكرة الشعبية طابعا مميزا، لقد كان يستعمل الأسلوب الملحمي والذاكرة العاطفية في تقديم عرضه الفني للجمهور، وكان يصور انفعالات الناس أثناء استماعهم لتلك الحكايات والبطولات وذلك بترصد انعكاس تلك الحكايات على نفسياتهم "وإذا أردنا التعرف عليه في مسرحنا العربي المعاصر نجد أنه يشغل مساحة في كثير من النصوص المسرحية العربية كشخصية مسرحية، فقد استخدم عند رشاد رشدي في مسرحية "بلدي يا بلدي" وفي مسرحية بير السلم "لسعد الدين وهبة"، وعند "صلاح عبد الصبور" في مسرحية "مسافر الليل" وعند "يوسف إدريس" في مسرحية "الفرافير" وكذلك في أعمال "نجيب سرور" مثل "ياسين وبهية"[14]. فالراوي يمثل الذوق العام للجمهور العربي وضميره الجمعي ولقد استطاع الرواة بفضل ما يتمتعون به من روح مرحة وخيال وموهبة كبيرين أن يشدوا الحشود من المستمعين دون ملل لرواياتهم التي تتحدث عن مآثر أبطالهم وعن الشخصيات المغامرة التي تعتمد أسلوب النكتة والسخرية لمواجهة صعاب الحياة.[15] والراوي أو القوال شخصيته تتمتع بقدرات فنية متعددة، فهو يجسدها بقوله معتمدا في ذلك على تعابير وجهه وحركات يديه وجسده كله، موظفا في ذلك طبقات صوته "إن القوال بحكم وظيفته يمتلك شخصية جذابة اجتماعية وذكية ذات فهم عميق بخصوصيات مجتمعها، كما أنها تمتاز بالغنى والتعدد، فهو على الرغم من بساطته الظاهرة، فإنه يمتلك قدرة على التأثير في الجمهور بواسطة فعالية القول أو قدرته على الانفعال بواسطة اللغة، وجلب استماع الجمهور إليه مستلهما عروضه من التاريخ البعيد والقريب، والعمل على ربط الحكايات والأساطير والتاريخ ومتطلبات النضال الجماهيري وبعث الوعي الاجتماعي والسياسي"[16].

كما يحاول القوال اجتذاب اهتمام المستمعين وإطلاعهم على الكثير من الظواهر الاجتماعية، يقول علي الراعي "هؤلاء الحكاؤون إذن هم فنانون مسرحيون لا شك فيهم فنانون من طراز ممتاز فلا أحد يكتب لهم شيئا، وإنما تلتقط عيونهم الحادة خصائص البشر ومعايب الأفراد، فيجمعون هذه الخصائص والمعايب في شخصية كلية أو مركبة"[17]. فالقوال يشرك المتفرج في ترتيب العرض المسرحي "إذ يقوم المداح دائما أثناء أدائه للسرد بالإندماج في الأحداث تارة وبالخروج منها تارة أخرى، بأداء جسدي مركب يصل في بعض الحالات إلى درجة عالية من التجريد. ففي لمسات صغيرة يعطي الراوي حياة للشخوص المشاركة في الحبكة، وفي بعض المرات كان المداح بجملتين صغرتين أو ثلاث يركب الشخصية الرئيسية والشخصيات الثانوية والحاكي "الراوي" دفعة واحدة[18].

تتأكد شخصية الراوي في قدرته على الإبداع وفي استطاعته اجتذاب الجمهور إليه من خلال أسلوبه الممتع و"في غالب الأحيان يكون المداح شاعرا ومؤلفا للنص الدرامي الذي يقوله، فهو في مركز الحلقة: الراوي، الممثل، المغني، يمسرح الكلمة وينقش القول بمختلف أجناس القول: التلميح، الإشارة، التصريح، التضخيم بهدف إثراء الخيال المبدع للمجهول"[19] . فالمداح أو القوال الذي يروي الحكايات، يمثل الشخصية المحورية في نشاط الحلقة، فالكلام يصدر منه، والعيون إليه تنظر، يحرك الخيال ويبدع في المقال "إنه مسرح يشارك فيه الجمهور الحاضر والراوي مشاركة فعالة في الفعل والحوار والفرجة. وعلى ذلك فالعرض المقدم بواسطة الراوي أمام الجمهور هو عرض حي وإيجابي يسهم في إفادة المتلقي، وإمتاعه في نفس الوقت، مما يزيد من خبرة هذا المتلقي في إدراكه لأمور حياته، ومناقشته لقضاياه ومشاغله اليومية المتنوعة"[20].

تتضمن الحلقة قوالا واحد وفي بعض الأحيان يزيد عن إثنين و"كثيرا ما كان يستعين بزميل أو بأخر لكي يساعدانه في تصوير الشخصيات ويشتركان معه في الحوار أو بتقليد حركات معينة أثناء سرد قصته، وكثيرا ما تصاحب عروض هذا الراوي الموسيقى، التي كانت تؤدي دورها في العرض عن طريق الإيحاء بمعنى معين لتأكيد الحدث الدرامي"[21]. والجدير بالذكر أن ما كان يقدمه القوال أو المداح في المجتمع الجزائري على الرغم من بساطته كان ينطوي على مضامين حية و"لقد تعلق الجمهور الجزائري منذ البداية بفنونه وآدابه الشعبية المختلفة بفضل ظهور جماعة من الرواة الشعبيين الجوالين الذين كانوا يجوبون المدن والقرى الجزائرية كي يقدموا عروضهم التي كانت تروي حكايات خرافية وأساطير عجيبة يستعين فيها الراوي بالحركة والإرتجال بغية تحقيق التأثير على المتلقي، ولقد لقت عروضهم التمثيلية هذه نجاحا باهرا، نظرا لصدقهم في التوجه إلى جمهورهم بتناول قضاياه والتعبير عن واقعه المتأزم نتيجة الوجود الاستعماري"[22]. وبهذا صوّرت مضامين مسرحيات القوال أو المداح الواقع السياسي والاجتماعي للمجتمع الجزائري إبان فترة الاستعمار الفرنسي، وتصوّر أيضا بشاعة المستعمر واستغلاله، كما حثت على الثورة ضد الاستغلال بطريقة غير مباشرة "فخلال ثورة الجزائر (1954-1962) يُلاحظ بأن المداح في حلقته قد ساهم في تغيير بعض عناصر السّير الشعبية التي كان يرويها في حلقة السوق عن الأبطال والشجعان وأخبار الهلالية وذلك وفقا لطبيعة الجمهور المتلقي الذي أصبح يستحسن موقفا يدفعه إلى التطويل والإعادة، بل إلى المبالغة والزيادة وانتحال المواقف الملائمة لأجواء الثورة والبطولات التي كان يعيشها الشعب، بحيث يصير الغول هو المستعمر الفرنسي"[23] .

لقد كان المشاهدون خلال هذه الفترة يجلسون على الأرض، كتفا إلى كتف مشكلين دائرة، ونجد المدّاح يدور وسط الحلقة وهو مزوّد ببعض الإكسسوارات (عصى وقفة يضعها وسط الحلقة) وتراه يمثل أدورا عديدة موهما جمهوره الحاضر بتصورات تبلغ مستويات معينة من التجريد.[24] فتبدو القفة تارة وحشا، يريد أن ينقض على البطل، الذي يمثله المداح، فيقاومه هذا الأخير، وتارة أخرى كنزا ثمينا، يدور من حوله المداح متظاهرا أنه يحاول اكتشاف ما بداخله، ولهذا

لجأت السلطات الفرنسية إلى محاربة المدّاحين وملاحقتهم وذلك بفض مجالسهم وإدخالهم السجن أحيانا لأنهم كانوا يشكلون خطرا على تواجدها، ويزرعون روح القتال والنضال في الشعب ضد المستعمر، حتى أن المداح في بعض الأحيان كان ينقل الرسائل بين الثوّار من خلال عروضه المسرحية، إذن فالقوال شخصية شعبية تمتاز بالصدق وبالدفاع عن مصالح المجتمع الذي تعيش فيه "وفي المسرح القوال يعبر عن الجماعة المغيبة أو الممنوعة من الطفو على السطح [...] ويبقى القوال رمزا ثقافيا خالدا وشفرة حميمة متفردة وكنزا تراثيا متجددا وصوتا جمهوريا يقف على شواهد دالة وصور شاعرية نادرة الصنعة والجمال".[25] ومن خلال نشاط القوال في الساحات العامة والأسواق الشعبية خلق تآلفا بينه وبين المتلقين لفنه، ومن خلال تنقلاته بين القرى والمدن حقق للمجتمع بعض الحاجات مثل: نقل الأخبار والوقائع اليومية وهو يمتلك القدرة على التمثيل والتأثير في الجمهور مستلهما عروضه من التاريخ البعيد والقريب، وقد ارتبط ظهوره بالنضالات التاريخية للشعب وطموحاته في مستقبل أفض.

3_العناصر التمثيلية عند القوال:

أ_**النص**: يعد نص القوال أو المداح حكاية أو قصة يسردها هذا الأخير على جمهوره، وتبدأ حكاياته دائما بالصيغة التالية: "كان يا مكان في قديم الزمان" أو "في نهار من نهارات ربي" أو "حاجيتك ما جيتك" أو من العبارات التي تشبهها، وهي إشارة إلى الماضي الأسطوري السحيق الذي وقعت فيه أحداث حكايته التي سوف يرويها، إنها حكاية غير محددة بزمان معين، ولم تكتب عنها كتب التاريخ شيئا، وإنما وقعت على هذه الشاكلة إن "الراوي الذي يتناول الشكل ويقتصر على حكاية الماضي وحده يظهر في صورة رجل حكيم يستعرض الأحداث في هدوء وتدبر ويهدف أسلوبه في الرواية إلى تهدئة السامعين حتى ينصتوا إليه وطلبوا الإنصات عن طيب خاطر"[26]. إن المداح يعرف دائما كيف يقطع نصه إلى مقاطع تنتهي بنوع من الإثارة والتشويق لجلب انتباه الجمهور أكثر فأكثر، ليحبس أنفاسهم، فينشد عند نهاية كل مقطع قصيدة شعرية ملحونة تعبر عما حكاه من قبل.[27]

ب_ **الشخصيات وتمثيلها**: يعتبر المداح ممثلا فردا تدور حوله حلقة المتفرجين إنه شخص واحد يحمل في يده عصاه وإلى جانبه قفة، لهذا فهو يحكي بنفسه حكاية تحوي عدة شخصيات، كما يقوم وحده بتمثيلها معتمدا على تنوع حركاته وإيماءاته وتلوينات صوته، وتغير وضعية العصا من يد إلى أخرى، متنقلا من مكان إلى مكان، بحيث تأخذ كل شخصية مكانها المتخيل لها في ساحة الحلقة.[28] ،إن القوال شخص مؤهل لكي يؤدي أدوار شخصياته بجدية تامة مبرزا سمات كل شخصية وخلقها وأبعادها حتى يفهم مشاهده دورها في الحكاية، وقد يستعين في بعض الأحيان بشخص آخر يساعده في أداء أو تصوير الشخصيات. لذا تعتبر المصادر التي يستقي منها القوال أو المدّاح شخصياته واقعية في معظمها، ذلك في تناولها رمزيا شخصية سياسية أو ذات أهمية كبيرة، متهكما منها عن طريق تقليد حركاتها وأساليبها في الكلام.

ج_ الأزياء والإكسسوارات: إن القوال لا يفكر في الإكسسوارات والأزياء، مثلما يفكر مصممو أزياء المسرح، إن أزياءه لا تتبدل، بحيث يلبس "برنوسا" أو "قندورة *"، ويحمل في يده عصا، كما يجلب معه آلة البندير أو القصبة**، وفي هذه الحالة يرافقه شخص آخر يضرب على هذه الآلات عندما يشرع في ترديد الشعر الملحون، ويؤكد علولة عبد القادر أن قفة المداح تحمل مآرب عديدة، بحيث يضعها في وسط الحلقة فيخيل للمشاهدين تارة على أنها ينبوع ماء، وتارة امرأة حسناء، وتارة أخرى وحش مفترس.

د_ مكان اللعب عند المداح: إن مكان اللعب عند المداح لا يعدو كونه "فضاء طبيعي، يقيم منه فضاءا ركحيا"[29]، بحيث يحيط به جمهوره من كل الجهات في شكل دائري، والمداح يحتل الوسط من هذه الدائرة، وهذا "ما يجعله يتحكم في المشهد بكامله"[30]. وتمثل الأسواق والساحات العمومية المكان المحبب إلى رجالات الحلقة، ذلك لأنها تجلب له العدد الوافر من المشاهدين، عكس الساحات العمومية، التي يقتصر فيها المشاهدون على أهل الحارة.[31]. لأن الراوي أو القوال "شخص يتجمع حوله الناس في الساحات والأسواق والأماكن العمومية"[32].

هـ_ الإيماءات والتعبيرات الحركية: تعتبر الحركة والإيماءات تجسيدا ماديا لفكرة "المداح" أو "القوال"، بل إنه يسطر لجمهوره بواسطتها الفضاء التمثيلي الذي يمشي عليه، كما أنه يميز بالحركة والإيماءات بين الجنسين، ويعبر عن ذلك "يوسف رشيد حداد" بقوله " إن المؤهلات الجسدية للراوي (المداح) تعتبر دقيقة وموجزة، إنها تصور فكرة أو شكل تخيلي، أو تعطي للحكاية، التي يرويها على جمهوره إيقاعا معينا"[33]. فللمداح القدرة الكبيرة في التمثيل والمحاكاة، فهو وحده الذي يقوم بأداء جميع أدوار الشخصيات التي بحوزته، ووسيلته في ذلك حركات جسده وصوته الممرّن وإكسسوارا ته البسيطة التي يتحكم فيها ببراعة، حتى إنه عندما ينتقل من شخصية إلى أخرى، وذلك أثناء الحوارات والمواقف التمثيلية، يبدو شبيها بممثل آخر، إنها قدرة عالية في التمثيل والمحاكاة.

و_ المتلقي: إن المداح أو القوال يتعامل بصورة مباشرة مع متلقيه تعاملا لا تلغيه حدود، ذلك لأن الرّابط الذي يجمعه به هو بساطة المكان الذي يتجسد على شكل الساحة دائرية يتوسطها ويكون المشارك طرفا فاعلا في الحدث، حيث يقوم بالتعرف وبفراسة أثناء سرد حكايته على موقف الجمهور الإيديولوجي، وذلك من استقراء ردود أفعالهم ومواقفهم اتجاه ما يحكي، فيتمكن بذلك من تقديم حكايته بطريقة متوازنة لذلك الجمهور.[34] يتم ذلك عن طريق استهلال يتضمن مجموعة من الحكم والأمثال الشعبية، أو قصائد من الشعر الملحون، يتعرف بواسطتها على ملامح متلقيه التي يتطلع بها على موقف الجمهور، ومدى تقبله لما يسمع، فيشرع بعدها في اختيار الحكاية التي تتناسب وتطلعاتهم، وكذا الجو الذي ينبغي أن يهيئه لهم لجلبهم إليه أكثر فأكثر.[35].

ما يجب التأكيد عليه أن حلق المداحين أو القوالين، وصـــلت من التطور جدا تجاوزت فيه باقي الحلق، ذلك لأنها تجاوزت الموسمية والمناسـبات في تمظهرها، إلا أن حلقة المداح أو القوال، بقيت حبيسـة الاعتبار الشـعبي، في كونها تمثل في نظره مجرد نمط تمثيلي شعبي يلبي حاجة الإنسان نحو التمثيل، فلم ترق بذلك مستوى آخر في نظر المجتمع إليها.

وتأسـيسـا لما ورد ذكره، استلهم عبد القادر علولة في مسـرحياته "الأقوال" تقنية مسـرحية تراثية تمثلت في شـخصـية القوال الذي يقوم بسـرد الأحداث، تم تقديم شـخصـيات المسـرحية، كما يعالج مضـامين معاصـرة تتعلق بقضـايا اجتماعية وسـياسـية مرتبطة بوحدة العمال ومصـيرهم، ونضـالهم المسـتميت من أجل ترسـيخ أسـس الإشـتراكية في المجتمع، ومحاربة المعادين لها من بيروقراطيين ومسـتغلين، فإدخال عنصـر القوال إلى جانب شـكل الحلقة في المسـرحية كان بمثابة المحرك الرئيسي للفعل المسرحي، وسرد أحداثها من البداية إلى النهاية. إذ حاول الكاتب من خلال شكل الحلقة والقوال التراثيين إلى أن يسهم في تأصيل مسرح جزائري يعبر عن الذاكرة الجماعية، ويسعى إلى مناقشة قضـــايا الناس في حياتهم الراهنة من خلال نقد الواقع المعاش والتعبير عن رؤيته بكل حرية.

أما من ناحية الشـــكل يتجلى تأثير التراث الشـــعبي في توظيف تقنية القوال لتكســـير الإيهام المســـرحي، ومخاطبة المتلقي مباشـــرة، إذ يتدخل القوال ليروي الأحداث، ويوجه كلامه لكافة الشـــرائح الاجتماعية دون تمييز، بلغة معبرة أقرب إلى الشعر والحكمة باعتباره رمز للذاكرة الشعبية. ليعد توظيف القوال في مسرحية" الأقوال" عنصر جماليا فعالا يساهم في إيصـال أفكار الكاتب إلى المتلقي والتأثير فيه، من خلال دفع الأحداث والشـخصـيات وتحريكها إلى الأمام، خاصـة وأن شـخصـية القوال هي شـخصـية تراثية تتميز بمخزونها الثقافي وتتسـم بالصـدق ومسـاندة أفراد طبقته التي تشـكل غالبية هذا الشعب وقد استغل الكاتب ذلك إضافة إلى استغلاله عنصر كسر الإيهام الذي تحققه هذه الشخصية التراثية أثناء أدائها لأدورها المسرحية، بحيث قام القـــوال في مسرحية "الأقوال" بالدفاع عن آمال وآلام الطبقة الاجتماعية "العمالية" المحرومة التي تتعرض لشتى أنواع الذل والحرمان من طرف الطبقة المستغلة لخيرات البلاد.

خاتمة:

صفوة القول، أن عبد القادر علولة حاول البحث عن لغة قادرة على تمثيـــل الأدوار في أصالتها وعصرنتها وعلى مسايرة تحول عواطف المتلقي، إنها لغة درامية فنية تعـبر عن الموقف المسرحي تعبيرا حقيقيا زاخرا بالعواطف، لغة قادرة على الغوص في أعماق الشـخصـية لإظهار الأحاسـيس القوية المؤثرة كما تصـور الحالات النفسـية للشـخصـية في أدق حركتها بحيث تعبر عن المواقف التي تهز المتلقي، وتصـف الحوادث المثيرة والمفاجآت العجيبة وتصـور دوافع الشـخصـيات وأفعالها تصـويرا دقيقا، لهذا لجأ علولة أثناء توظيفه للتراث الشـعبي إلى اللغة العامية أي لغة الأدب الشـعبي الفلكلوري، هذا الأدب الذي سـيظل برغم تطور الشـعوب له طابعه الخاص ومجاله الواسـع. فالأداء في التراث الشـعبي نفسـه الذي يسـتخدم في

الدراما والمسـرح، أي شـكل من أشـكال التراث الشـعبي يتطلب وجود مشـاهد أو مسـتمع أو مجموعة من المشـاهدين، وشخص أو أشخاص يقدمون هذا الشكل.

وعليه، فإن ميل كتاب المسرح الجزائري وعلى رأسهم عبد القادر علولة في توظيفهم للتراث الشعبي إلى اللغة المحكية، هي أكثر التصاقا وانسجاما بوضع الشعب الجزائري ومطابقتها للشروط الفنية لأعمالهم المسرحية.، كما أنهم يعتبرون هذه اللغة تعبر عن أدق الحالات النفسـية والاجتماعية والسـياسـية من خلال رؤيتهم الإبداعية، وما مسـرحية "الأقوال" لعبد القـادر علولة إلا خير مثال واضح عن هذه الرؤيا. ليعتمد علولة في مسرحيته على كل من اللغة العامية المحكية إلى جانب محاورة الجانب الثقافي والفني والفكري لطبيعة تأصـيل لبنية التراث الجزائري ليجد فيها سـهولة لتمرير خطاباته وأفكاره الإيديولوجية إلى المتلقي.

هوامش البحث:

* نسبة إلى أرسطو Aristote (322 – 384 ق.م) مؤلف كتاب "فن الشعر".

1 _ أحمد بيوض: المسر ح الجزائري نشأته وتطوره 1989/1926 منشورات التبين الجزائر 1998، ص 169.

2_Abdelkader Alloula, La présentation du type non aristotélicien dans l'activité théâtrale en Algérie (intervention conçue pour le colloque du 10ème congrès de l'Aict) Berlin 15-21 Novembre, 1987, P2.

** الأقوال عام 1980.

*** الأجواد عام 1985.

**** اللثام عام 1989.

3_ عبد القادر بوشيبة، "مسرح علولة، مصادره وجمالياته"، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 1993-1994، ص 336.

4_ حسن البحراوي ، "المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيو ثقافية" المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص28

5_ إيريك بنتلي "الحياة في الدراما" تر: جبرا إبراهيم جبرا – المكتبة العصرية صيدا، بيروت – لبنان، 1968 ص 147.

6_ حسن البحراوي ، المرجع السابق، ص 28.

7_ عبد القادر بوشيبة ، المرجع السابق، ص 331.

8_ المرجع نفسه ، ص 331.

9_ المرجع نفسه، ص 332.

10 _أحمد حمومي، " التراث الشعبي والمسرح ، تجربتان من الجزائر "مجلة إنسانيات، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران –الجزائر /ع12، سبتمبر –ديسمبر 2000، ص26.

11_ ينظر: عبد القادر علولة، النشاط المسرحي في الجزائر، تر: إلياس غالي – مجلة الموقف الأدبي، ع:134 حزيران 1982، سوريا http://mou-dom.org

12_ علي عرسان عقلة، "الظواهر المسرحية عند العرب" منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، دط، 1981، ص 236.

13_ تمارا ألكسندروفنا بوتنسيفا "ألف عام وعام على المسرح العربي"، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص60.

14_ أحمد صقر، "توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي" ،مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، دط، دت، ص22.

15_ ينظر: عبد القادر بن ذهيبة ، "التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر" رسالة دكتوراه دولة، إشراف د.سليمان عشراتي، جامعة وهران 2005، 2006، ص71.

16_ ناصر صبار، "الفكلور"، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004 ص 74.

17_ علي الراعي، "المسرح في الوطن العربي"، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999، ص35.

18_ صبار ناصر، "الفكلور"، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط، 2004، ص73.

19_ المرج نفسه، ص 73.

20_ بن ذهيبة بن نكاع، المرجع السابق، ص71.

21_ بن دهيبة بن نكاع، "التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر"، م س، ص71.

22_ المرجع نفسه، ص72.

23_ بلحيا الطاهر "أثر التراث في الرواية الجزائرية"، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000، ص19.

24_ ينظر: علولة عبد القادر "الأقوال"، موفم للنشر، وحدة الرغاية، الجزائر، 1997.

25_ بوشيبة عبد القادر، "مسرح علولة، مصادره وجمالياته"، المرجع السابق، ص183.

26_ بن ذهيبة بن نكاع، "التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر"، المرجع السابق، ص72.

27 _Voir (Ahmed Chenniki) Théâtre Algériens, itinéraires et tendances Thèse de doctorat, sous la direction de Mr Robert Jonauny / Université de Paris, 1993, P150.

28_ Voir: Ahmed Chenneki, Op.cit, P151.

*_ زي تقليدي شعبي جزائري .

**_ آلة موسيقية جزائرية يعتمد استعمالها على النفخ.

29_Youssef Rachid Haddad « Art de conteur, Art de lecture » Louvain – France, 1982, P32.

30_ حسن البحراوي، "المسرح المغربي ، بحث في الأصول السوسيو ثقافية "، المرجع السابق، ص23.

31_ ينظر: عبد القادر بوشيبة، "مسرح علولة، مصادره وجمالياته"، المرجع السابق، ص304.

32_ بن ذهيبة بن نكاع، المرجع السابق، ص71.

33_ Youssef Rachid Haddad, Op Cit, P33.

34_ ينظر: كمال الدين حازم "كيمياء الحكي" تر: أحمد الركابي. http//mou-dam.org

35_ ينظر: حازم كمال الدين ،المرجع السابق.

قائمة المصادر والمراجع:

أ_ المصادر:

_علولة عبد القادر "الأقوال"، موفم للنشر، وحدة الرغاية، الجزائر، 1997.

ب_ المراجع:

1_ الكتب:

1_1_ العربية:

_ أحمد صقر، "توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي"، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، دط، دت.

_ أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926/،1989 ،منشورات التبين، الجزائر، 1998 .

_ الطاهر بلحيا، "أثر التراث في الرواية الجزائرية"، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000.

_ ناصر صبار، "الفكلور"، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004 .

_ حسن البحراوي، "المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيو ثقافية "المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

_ عبد القادر بوشيبة، "مسرح علولة، مصادره وجمالياته"، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 1993-1994.

_ عرسان علي عقلة، "الظواهر المسرحية عند العرب"، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، دط، 1981.

_ علي الراعي، "المسرح في الوطن العربي"، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999.

1_2_ المترجمة:

_ إيريك بنتلي "الحياة في الدراما" تر: جبرا إبراهيم جبرا – المكتبة العصرية صيدا، بيروت – لبنان، 1968 .

_ تمارا ألكسندروفنا بوتنسييفا "ألف عام وعام على المسرح العربي"، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1990.

1_3_ الأجنبية:

_Youssef Rachid Haddad « Art de conteur, Art de lecture » Louvain –France, 1982.

ج_ المجلات العلمية:

_أحمد حمومي " التراث الشعبي والمسرح ، تجربتان من الجزائر "مجلة إنسانيات، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران –الجزائر /ع12، سبتمبر –ديسمبر، 2000.

د_ الرسائل والأطروحات:

1_ العربية:

_ بن ذهيبة بن نكاع "التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر"، رسالة دكتوراه دولة، إشراف: سليمان عشراتي، جامعة وهران 2005-2006.

2_ الأجنبية:

_(Ahmed Chenniki) Théâtre Algériens, itinéraires et tendances Thèse de doctorat, sous la direction de Mr Robert Jonauny / Université de Paris, 1993.

هـ_ الملتقيات والمداخلات العلمية:

_Abdelkader Alloula, La présentation du type non aristotélicien dans l'activité théâtrale en Algérie (intervention conçue pour le colloque du 10ème congrès de l'Aict) Berlin 15-21 Novembre, 1987.

و_ المواقع الإلكترونية:

_ عبد القادر علولة، النشـــاط المســـرحي في الجزائر، تر: إلياس غالي – مجلة الموقف الأدبي، ع:134 حزيران 1982، سوريا http://mou-dom.org

_ كمال الدين حازم "كيمياء الحكي" تر: أحمد الركابي. http//mou-dam.org

واقع الإدارة بالمشاركة ودورها في تنمية الإبداع الإداري

دراسة حالة «المركز الجامعي مغنية»

Participatory management and its role in the development of managerial creativity

Case study «university center of Maghnia »

د. مدروس نادية (المركز الجامعي مغنية، الجزائر)

د. ملوكي جميلة (المركز الجامعي مغنية، الجزائر)

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على علاقة النمط التشاركي في الادارة بتنمية الإبداع الإداري، ولقد حاولنا من خلال الدراسة الميدانية التي أجريت على 75 موظف بالمركز الجامعي مغنية معرفة واقع الإدارة التشاركية ومعرفة مستوى الإبداع الإداري لدى المبحوثين، وتوصلنا إلى أنه رغم رغبة وحرص الموظفين على إبداء آرائهم ومحاولة إثبات قدراتهم والتزامهم بالمهام الموكلة لهم إلا أن مشاركتهم في الإدارة (تحديد الأهداف، التنظيم، حل المشاكل...) ذات مستوى ضعيف ومتدني.

الكلمات المفتاحية: الإدارة، المشاركة، الإبداع الإداري.

Abstract :

The aim of this study is to identify the relationship of participatory style in management to the development of managerial creativity, we have tried through the field study to our 75 employees at the university center Maghngia knowledge of the reality of participatory management and knowledge of the level of administrative creativity of the respondents, we found that, despite the desire and keenness of staff to express their views, try to prove their abilities and commitment to the tasks entrusted to them, however, their participation in management (goals setting, organization, problem solving…) is low level.

Keywords: management, participation, managerial creativity.

مقدمة

تعتبر الأساليب الإدارية المعاصرة إحدى الركائز الأساسية التي تساعد على تقدم أسلوب الإدارة داخل المنظمات والنهوض بها ومن بين هذه الأساليب نجد الادارة بالمشاركة التي تعتبر جوهر الادارة، فتحقيق أهداف الإدارة يعتمد على مبدأ أساسي يقوم على ضمان تعاون العاملين مع الادارة.

فالنمط التشـــاركي في الإدارة ينظر إلى العاملين من خلال النظر إلى أعمالهم كافة، وليس مجرد منفذي للتعليمات التي تصـدر من المسـتويات العليا في الهرم الاداري في المنظمة، وإنما كأشـخاص قادرين على تحمل المسـؤوليات والمشـاركة في التصدي للمشكلات ووضع الحلول المناسبة لها، ويوفر هذا النمط التشاركي المناخ المؤسسي الايجابي الذي يدفع في اتجاه تحفيز الطاقات الابداعية لدى العاملين في المنظمة.

ولقد تميزت المرحلة السلوكية للفكر الإداري بتطوير الفكر الإداري من حيث تركيزها على العوامل الإنسانية والاجتماعية والجماعية في المنظمة وإعطاء العاملين حقوقهم في الحوافز والمكافآت المالية والمعنوية وتوفر لهم بيئة عمل أفضـــل، ويمكن القول أن بدايات الإبداع ظهرت في هذه المرحلة لأنها المرحلة التي وفرت للعامل الثقة بالنفس والاحترام والتشـاور والتدريب وبيئة عمل ملائمة وعلاقات عمل جيدة على مستوى البيئة الداخلية والخارجية.

من خلال العرض السابق نطرح الاشكالية الاتية

اشكالية الدراسة:

ما هو واقع ممارسة الإدارة بالمشاركة ودورها في تنمية الإبداع الإداري بالمركز الجامعي مغنية؟

أهمية الدراســة: تسـتمد الدراسـة أهميتها من كونها تتطرق للبحث في أحد المفاهيم الإدارية الحديثة الهامة وهي أسـلوب وعملية المشاركة في الإدارة، كما تكمن الأهمية أيضا في ضرورة مشاركة العاملين في المنظمة والاستماع لأفكارهم وطروحاتهم واقتراحاتهم، مما يعزز لديهم الإحساس بالأمن والاستقرار والتقدير ويرفع من مهارات التفكير الإبداعي لديهم ويولد لديهم الشعور بالمسؤولية.

الهدف من الدراسة:

- التعرف على مفهوم الإدارة بالمشاركة، وكذا مفهوم الإبداع الإداري.
- معرفة الدور الذي يلعبه النمط التشاركي في الإدارة لتنمية الإبداع الإداري.
- معرفة واقع ممارسة الإدارة التشاركية بالمؤسسة المبحوثة.

المنهج المتبع: اعتمدنا في دراسـتنا على المنهج الوصـفي لمعرفة واقع ممارسـة النمط التشـاركي في الإدارة لدى الموظفين بالمركز الجامعي مغنية، وكيف يمكن لهذا الأسلوب الإداري الحديث تعزيز المهارات الإبداعية، ولقد اعتمدنا على الاستبيان كأداة للدراسـة تم توزيعها على المبحوثين، بحيث قمنا بالمسـح الشـامل لمجتمع الدراسـة الذي تمثل في التقنيون والاداريين ورؤسـاء المصـالح العاملين بالمركز الجامعي مغنية للسـنة الجامعية 2018-2019 والبالغ عددهم 75 موظف، وبعد جمع البيانات تم تحليل ومناقشة النتائج.

أولا: مفهوم الادارة بالمشاركة وأهميتها

إن النمط التشاركي في الإدارة أصبح يمارس في كثير من الأنظمة الادارية الحديثة، حيث يقوم هذا الأسلوب على مبدأ منح فرص للعاملين للتعبير عن آرائهم والاستفادة من تجاربهم وخبراتهم مما يساعد الادارة في تحقيق أهدافها.

1- تعريف الادارة بالمشاركة

إن المشـــاركة هي" تفاعل الفرد عقليا وانفعاليا مع الجماعة التي يعمل بها يمكنه من تعبئة جهوده وطاقاته لتحقيق أهدافها وتحمل مسؤولية ازائها بوعي وحماس ذاتي"[1]

وتعرف الادارة التشاركية بأنها" التعاون بين كل من الرؤساء والمرؤوسين بالمؤسسة لمناقشة المشكلات الادارية وذلك بهدف وضع حلول ملائمة لها وصولا لتحقيق الأهداف المرجوة"[2]

تعتبر مشاركة المرؤوسين من المبادئ الرئيسية لنجاح أي منظمة في تحقيق أهدافها، وكل المدارس الادارية الحديثة تؤكد على أهمية هذه المشاركة في جميع مراحل العمل بداية من رسم السياسات ووضع الخطط إلى التنفيذ والتقييم والتقويم[3]، وذلك من خلال توزيع المسؤوليات ونقل المعلومات من قبل الرئيس لمرؤوسيه وقيام المرؤوسين بعملية تحديد الاحتياجات.

ويمكن القول أن عملية المشـاركة والادارة التشـاركية تتركز بالأسـاس على تحديد الأهداف والعمل على تحقيقها في سـبيل الوصول إلى مؤسسات فاعلة قادرة على بناء مجتمع تنموي معاصر.

2- أهمية الإدارة بالمشاركة

هناك مجموعة من فوائد النمط التشاركي في الإدارة والتي يمكن تحقيقها على مستوى المنظمة ككل نورد منها مايلي:[4]

أ- وضـــوح الرؤية: إن النمط التشـــاركي يوفر مناخ منفتح للحوار بين العاملين والمديرين، فإن هذا الأمر يقود إلى فهم واضـح للسـياسـات والأهداف والبرامج والقرارات فيما بين أفراد المنظمة، وبالتالي يمنح المنظمة فرصـة متابعة تطور واقعها بشكل منتج.

ب- تعزيز مســـتوى الاتفاق حول القرارات المراد تنفيذها بالمنظمة: إن القرارات التي يتم اتخاذها ضـــمن النمط التشاركي تحمل في طياتها قدرا كبير من آراء قطاع واسع من الاداريين ومشاركاتهم وتصوراتهم.

ج- حل الخلاف بشـكل فعال: في ضـوء النمط التشـاركي يتم التطرق والتصـدي إلى الخلافات بروح الانفتاح والثقة والحوار البناء وبخاصة أن ذلك يتم في ضوء ما تم الاتفاق عليه من أهداف وسياسات وبرامج.

د- القدرة على التكيف مع التغيرات في البيئة المحيطة: تمثل قدرة المنظمة على الاستجابة لمتطلبات المحيط الاجتماعي التي أصـبحت عرضـة للتغيير المتسـارع تبعا لهذا العصـر، فالمنظمة ذات النمط التشـاركي في الإدارة تمتلك قنوات الاتصـال وتعدد الطاقات الفكرية المتوفرة، بحيث تستطيع أن تستجيب لتلك المتطلبات.

هـ **القدرة على التجديد:** يقصد بالقدرة على التجديد بأنها إعادة تركيب البنية الادارية(طبيعة الأدوار، العلاقات، قواعد الاتصال)، ويمكن أن يتم هذا التغيير من خلال المشاركة الشاملة في البحث عن ماهية التغيير والنقاش الهادف والناقد.

وبهذا فعملية المشاركة تكسب الأفراد مهارات وخبرات جديدة إدارية وقيادية وفنية...الخ مما يساهم في تطوير المنظمة.

ثانيا: أنماط المشاركة في الإدارة

1- المشاركة في عملية صنع القرار

لقد وجدت الادارة في المنظمات الحديثة أن هناك ضرورة إلى الأخذ بمبدأ المشاركة في صنع القرار مع توسيع دائرة المشاركة كلما أمكن وعدم تركيز القرار في يد فرد واحد وقد ظهر هذا الاتجاه وتأكد نتيجة لعوامل معينة[5]

* نمو المنظمات وتضخم حجمها.

* الحقيقة المنطقية التي تؤكد بأن الفرد مهما توافرت له من قدرات ذاتية فإنه يعجز عن الاحاطة بكل الظروف في كل الأوقات.

* ما لمسه الخبراء ووضحه من أهمية الشورى في القيادة الادارية الذي يتجسد أساسا في توسيع قاعدة المشاركة في صنع القرار، خاصة فيما يتعلق بتلك القرارات التي تؤثر في المشاركين أو في أعمالهم وما يحققه ذلك من مزايا عديدة.

وتتمثل أهمية المشاركة في صنع القرار ات في النقاط الآتية[6]

أ- تساعد عملية المشاركة في صنع القرار على التعرف إلى المشكلة محل البحث بشكل أدق وأسرع مما يحسن من نوعية القرارات، وجعل القرار المتخذ أكثر ثباتا وقبولا لدى العاملين حتى يعملون على تنفيذه بحماس شديد ورغبة صادق.

ب- تساعد عملية مشاركة العاملين في صنع القرارات على إفساح المجال أمام العاملين لطرح آرائهم وخبراتهم وتجاربهم مما يسهم في تعدد الحلول والبدائل المطروحة كما تساعد على اختيار البديل المناسب.

ج- تعمل المشاركة في صنع القرار على توفير المناخ الملائم للتغيير في اطار مصلحة المنظمة، كما تساهم في قبول نتائج القرارات التي شارك بها العاملون وما تحدثه من تغيرات في بيئة العمل.

د- تساعد المشاركة في القرارات على تعزيز التفاهم والثقة بين الرئيس والمرؤوس وتساهم في إشاعة الجو الديمقراطي وتعزيز الاتصالات بين المستويات الادارية المختلفة.

2- المشاركة في إبداء الاقتراحات والتشجيع على الإبداع

إن هذا الشكل من المشاركة يترك الحرية كاملة في إبداء الرأي لأي فرد في التنظيم وفي مجال عمله، لاشك أن هذا الشكل سهل وبسيط وغير مكلف، ولا يحتاج إلى عمليات تنظيمية معقدة.

ويمكن أن نميز عدة طرق لعملية المشاركة عن طريق إبداء الاقتراحات مثلا:

* تخصيص موقع معين أو بريد إلكتروني معين يضع عن طريقه العاملون آرائهم ومقترحاتهم.

* الطلب من العالمين إبداء آرائهم ومقترحاتهم في مناسبات معينة يحددها المدير وبشكل دوري.

وبعد ذلك يتم طلب إبداء الرأي وتجميع الردود من خلال المدراء ورؤساء الأقسام والمشرفين.

3- المشاركة في الاستشارات

يعني هذا النوع من التشـــاركية في الادارة إتاحة الفرصـــة الكاملة للاســـتفادة من معلومات الآخرين، وخاصـــة عند الحاجة لأفكار مبدعة فهي تعني المشاركة في المعلومات والمناقشة الدقيقة بين الإدارة والمرؤوسين بحثا عن الحلول البديلة، ويتم تطبيقه في القطاعات الانتاجية والخدمية مترافقا مع اتجاه العلاقات الإنسانية.

فهذا النوع يعتبر وسـيلة لتحفيز المرؤوسـين ودفعهم لزيادة الانتاجية وجودة العمل المقدم وتنفيذ القرارات بكفاءة عالية بعد شعورهم بأن القرار قد اتخذ باستشاراتهم.

4- المشاركة بالاجتماعات

وهي تعتبر من أسـاليب الإدارة التشـاركية المباشـرة، كأن تعطي المرؤوسـين فرصـة التعبير عن وجهات نظرهم مباشـرة دون وسـيط، كأن تعد الاجتماعات الدورية المفتوحة على صـعيد الأقسـام والإدارات المختلفة، فيسـاهم الجميع بآرائهم بصـورة مباشرة حتى يتم الاتفاق على الرأي النهائي، هذا الأسلوب يعطي فرصة المبادرة لكل العاملين، وينمي لديهم الرغبة والقدرة على التعامل والمساهمة في التطوير.

ثالثا: علاقة الادارة بالإبداع الاداري

قبل التطرق إلى معرفة العلاقة بين الإدارة والإبداع الإداري، نتعرف على الإبداع الإداري وأهميته في المنظمة فيما يأتي.

1- تعريف الإبداع الإداري

ويعتبر موضوع الابداع الاداري من أحد الموضوعات المهمة والمنتشرة في ميادين علم الادارة ، ولقد اختلفت التعاريف التي أعطيت لهذا المفهوم.

فقد عرفه «Awamleh» بأنه " مجموعة التغيرات التي من الممكن أن تحدث على الهيكل والعملية والسلوك التنظيمي أو هو عملية الاستثمار لتلك الأفكار الجديدة والعمل على تطويرها وتطبيقها داخل المنظمة" [7]

يرى «Rogers» أن الإبداع الإداري هو " كل عملية ينشـــأ عنها ناتج جديد، نتيجة التفاعل بين الأفراد في المنظمة باستخدام أسلوب جديد يحقق التميز والتفوق ويعطي مرونة أكبر داخل المنظمة" [8]

ويمكن تعريف الإبداع الإداري بأنه هو القدرة على خلق وايجاد أشـــياء جديدة لم تكن موجودة، وقد تكون أفكارا أو حلولا أو خدمات أو منتجات أو طرق أو أساليب عمل يستفاد منها في المنظمة.

2- أهمية الابداع الإداري

ويمكن اجمال أهمية الابداع في المنظمات على النحو التالي:[9]

أ- القدرة على الاستجابة لمتغيرات البيئة المحيطة مما يجعل التنظيم في وضع مستقر إذ يكون لديه الاستعداد لمواجهة هذه التغيرات بشكل لا يؤثر على سير العمليات الادارية التنظيمية.

ب- تحسين خدمات التنظيم بما يعود بالنفع على التنظيم والفرد.

ج– المساهمة في تنمية القدرات الفكرية والفعلية للعاملين في المنظمة.

د– الاستغلال الأمثل للموارد المالية عن طريق استخدام أساليب علمية تتواكب مع التطورات الحديثة.

ه القدرة على إحداث التوازن بين البرامج الانمائية المختلفة والامكانات المادية والبشرية المتاحة.

و– حسن استغلال الموارد البشرية والاستفادة من قدراتهم عن طريق اتاحة الفرصة في البحث عن الجديد في مجال العمل والتحديث المستمر لأنظمة العمل بما يتفق مع التغيرات المحيطة ، بحيث يعتبر الابداع الاداري جزء لا يتجزأ من ثقافة أي منظمة تسعى إلى النجاح.

فالناظر في الفكر الاداري يجد أن الإبداع الإداري يشكل الامتداد الفكري للمدارس الادارية، لأن ما حملته تلك المدارس ماهي إلا نتاجات إبداعية حققها رواد وأصحاب فكر إداري وخاصة المدرسة السلوكية التي دعمت جهود المدارس الفكرية المعاصرة ولعبت دورا بارزا في خلق الإنسان المبدع وتفجير طاقاته الإبداعية التي قادت إلى تحقيق أداء وتميز انعكس على كافة المستويات الفردية والجماعية والمؤسسية، فالإدارات انتقلت من تطبيق ممارسات ادارية صارمة كانت تركز فيها على الانتاجية دون أن تراعي حوافز الانسان المعنوية إلى مرحلة جديدة ركزت بشكل رئيسي على الجوانب الإنسانية واحتياجاته المادية والمعنوية واعتبرته العنصر الأساسي في العمليات الانتاجية ووفرت له البيئة التنظيمية الملائمة.

ويعتبر الإبداع الإداري من الأنشطة والجهود الشاملة التي تهدف إلى إضافة شيء جديد ذو قيمة ليزيد من مستوى الأداء والتميز لإدارة المنظمة والمنظمة والعاملين معا، ويأتي دور الادارة في تنمية الجهود الابداعية ودعمها لتخلق من الأفكار الابداعية نتاجات حقيقة تنعكس على أداء المنظمة وإنتاجيتها.

وتتمحور العلاقة بين الادارة والإبداع الإداري بالعلاقة المتداخلة والعلاقة التنظيمية المترابطة مع بعضها البعض في مصير النجاح أو الفشل، أي أن نجاح الإدارة في تطبيق عناصر الادارة والممارسات الادارية تعود إلى نجاح الابداع الإداري، وكذلك فإن نجاح الابداع التنظيمي يعود إلى نجاح إدارة المنظمة والمنظمة والعاملين، ومنه فالعلاقة بين الادارة والإبداع الاداري في ظل المراحل المعاصرة فقد برز هناك تفاعل بينهما بسبب التطور في مختلف جوانب الحياة وانفتاح الدول على بعضها وبناء العلاقات بينهما، واتساع حجم المنظمات وزيادة حدة المنافسة بينهم، بالإضافة إلى ظهور العولمة، وتنوع قوة العمل وزيادة متطلبات واحتياجات السوق والمستهلك.[10]

رابعا: عناصر الابداع والعوامل المؤثرة فيه

1– عناصر الابداع

يمكن عرض العناصر الإبداعية باختصار كمايلي[11]

أ– الطلاقة: إن الطلاقة تقاس وتحدد بعدد وكمية ما يعطي الشخص من نوع معين من المعلومات في وحدة زمنية معينة وقد وجدوا في الاختبارات الكلامية وحدها أن هناك ثلاثة عوامل متميزة للطلاقة وهي الطلاقة الفكرية، الترابطية والطلاقة التعبيرية.

ب– الأصالة: إن الأصالة تعني إنتاج ما هو غير مألوف وما هو بعيد المدى، والفكرة لا تكون أصلية وجديدة إلا إذا لم يسبق لها سابق، وكانت غير عادية ، وذات ارتباطات بعيدة وذكية.

ج– المرونة: أما المرونة في التفكير فتعني تغييرا من نوع معين، ونقصد بها تغيير في المعنى أو التفسير أو الاستعمال أو فهم المهمة واستراتيجية العمل أو تغييرا في اتجاه التفكير الذي قد يعني تفسيرا جديدا للهدف، وحسب «غيليفورد» هناك نوعان المرونة وهما المرونة العفوية والمرونة التكيفية.

د– التوسع: وهو القدرة على بسط الخيال والتفكير الواسع لأبعد الحدود من أجل خلق شيء جديد وراق.

وتجدر الاشارة إلى هناك عناصر أخرى للإبداع وهي:

– **الحساسية للمشكلات**: تعني رؤية المشكلة رؤية واضحة وتحديدها تحديدا دقيقا والتعرف على حجمها وجوانبها وأبعادها وآثارها مع الواقعية ي الطرح والمعالجة ورؤية الحقائق كما هي واكتشاف العلاقات فيما بينها، كما تعني ادراك نواحي القصور والنقص ورؤية الكثير من المشكلات في الموقف الواحد.

– **المخاطرة**: يقصد بها الاستعداد لتحمل المخاطر الناتجة عن الأعمال التي يقوم بها الفرد عند تبني الأفكار أو الأساليب الجديدة وتبني مسؤولية نتائجها.

وفي ميدان العمل الاداري يكون المدراء الواعدون واعين لأهمية عنصر المخاطرة في استثمار الطاقات الابداعية لدى العاملين وتحسين المناخ التنظيمي ومدركين لحاجة العاملين للمساندة والدعم للتغلب على التردد في تحمل الآثار المترتبة على المخاطرة مما يدفعهم لوضع أنظمة ومكافآت تشجعهم على قبول المخاطرة وتحمل نتائجها[12]

– **القدرة على التحليل**: يقصد به القدرة على تجزئة المشاكل الرئيسية إلى مشاكل فرعية أو القدرة على تفكيك أي عمل أو موقف إلى وحدات بسيطة ليعاد تنظيمها وليسهل التعامل معها.

2– العوامل المؤثرة في الإبداع الإداري

هناك عدة عوامل مؤثرة في العملية الإبداعية الإدارية ويتلخص أهمها في العامل البيئي الذي يتمثل في المناخ السائد في التنظيمات والمتعلق بواقع وظروف العمل والعاملين داخل المنظمة، بحيث تتكون البيئة التنظيمية من القيم الفردية لدى قيادة المنظمة والعاملين فيها ومعتقداتهم وأنماطهم السلوكية، حيث تتفاعل هذه العوامل مع بعضها بعضا لتوجد المناخ التنظيمي الخاص بها والذي يلعب دورا مؤثرا على الإبداع الإداري، كما وتوجد مجموعة من الممارسات الإدارية المساعدة في تنمية الإبداع الإداري في المنظمات وهي[13]

– تشجيع العاملين على طرح ومناقشة أفكارهم بجدية والعمل على احترام آراء الآخرين والاعتراف بإنجازاتهم ومشاركتهم دون الاعتماد على التحيز والمحاباة.

– فتح قنوات اتصال فعالة بين العاملين، بحيث تسمح لهم بتبادل المعلومات والتعبير عن أفكارهم ومداولة النقاشات؛

– العمل على قبول التغيير والتكيف معه على اعتبار أنه أمر ضروري ومهم.

- دعم وتشجيع التنافس بين العملين لخلق أفكار إبداعية جديدة.
- الاهتمام بالأفكار الجديدة ودراستها بجدية والأخذ بتطبيق ما يستفاد منها.
- دعم المبدعين من خلال الحوافز المادية والمعنوية.
- توفير الأنظمة والقوانين والتعليمات التي تشجع على دعم الإبداع الإداري وتنميته.
- استخدام أسلوب التفويض ومنح الصلاحيات للمستويات الإدارية الأخرى في المنظمة ليتسنى لهم فرص العمل والجد واستثمار الوقت.
- توفير القيادات الإدارية ذات الكفاءات والمؤهلات العالية والتي تدرك قيمة وأهمية الإبداع في التنظيمات الإدارية.

خامسا: واقع الادارة التشاركية كنمط للإبداع الاداري بالمركز الجامعي مغنية

1- تصميم أداة الدراسة

أ- مجتمع وعينة الدراسة: يتمثل مجتمع الدراسة في جميع التقنيون والإداريون ورؤساء المصالح داخل المركز الجامعي مغنية للسنة الجامعية 2018-2019، واللذين يصل عددهم 75 موظف، ولقد قمنا بالمسح الشامل لمجتمع الدراسة نظرا لصغر حجمه، ولقد تم توزيع الاستبيان على أفراد المجتمع، وبعد استرجاع الاستمارات وفرزها وجدنا أن 58 استمارة صالحة للمعالجة و17 استمارة لا تصلح للتحليل والمعالجة بسبب عدم اكتمال الاجوبة.

ب- محاور الاستبيان

لقد تضمن الاستبيان أسئلة مغلقة وأسئلة بالاختيارات تندرج في محاور الاستبيان الاتية:

المحور الأول: المتعلق بالبيانات الشخصية لأفراد العينة: تضمن هذا المحور الجنس، المستوى التعليمي

المحور الثاني: شمل أسئلة حول واقع ممارسة النمط التشاركي في الاداري بالمركز الجامعي مغنية، وتتم الإجابة عليها بنعم أو لا.

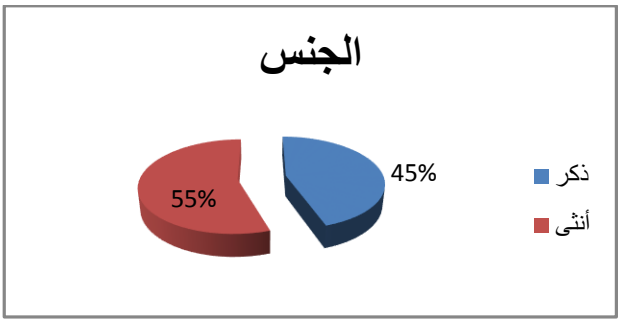
المحور الثالث: يخص دور عملية المشاركة في تنمية الإبداع الإداري لدى الموظفين بالمركز الجامعي مغنية، وتكون الإجابة عليه بنعم أو لا.

2- عرض البيانات وتحليلها

2-1 البيانات الشخصية

أ- الجنس:

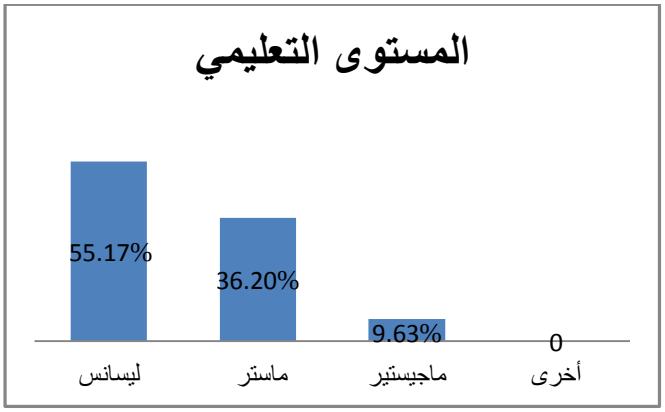
الشكل رقم 01: توزيع العينة حسب الجنس



يتضح من الشكل رقم 01 أن نسبة 55% من العينة المبحوثة تمثل النساء، نسبة 45% تمثل رجال، ويمكن إرجاع ذلك إلى طبيعة المجتمع الذي يتكون من عدد كبير من النساء مقارنة بفئة الرجال.

ب- المستوى التعليمي

الشكل رقم 02: توزيع العينة حسب المستوى التعليمي



يتضح من الشكل أعلاه أن نسبة 55,17% من المبحوثين لديهم شهادة الليسانس، ونسبة 36,20% متحصلون على شهادة الماستر ونسبة 9,63% حاملين لشهادة الماجستير وهم رؤساء المصالح، أما الشهادات الأخرى مثلت 0% من المبحوثين، وتدل النتائج على أن أفراد العينة ذات مستوى تعليمي يمكنهم من المشاركة في الإدارة.

2-2 واقع ممارسة النمط التشاركي في الإدارة بالمركز الجامعي مغنية

الجدول رقم 01: واقع ممارسة الأسلوب التشاركي في الإدارة لدى الموظفين المبحوثين

الرقم	العبارة	التكرار	النسبة
01	يشارك الموظف في تحديد أهداف الجامعة	24	41,37 %
02	يتحمل الموظفون في الجامعة مسؤوليات العمل كل حسب مسؤوليته	54	93,10 %
03	يمارس الموظفون في الجامعة الصلاحيات المفوضة إليهم بشكل فعال	52	89,65 %
04	يقوم المدير بتفويض السلطة لبعض الموظفين لتنمية مشاركتهم في اتخاذ القرار	24	41,37 %
05	تتوفر في الجامعة امكانية الاستفادة من المعلومات المتوفرة بطريقة فعالة	45	77,58 %
06	لا يقوم المدير باستشارة الموظفين من أجل وضع الحلول الملائمة للمشكلات الإدارية التي تواجههم	18	31,03 %
07	يسمح المدير لبعض الموظفين بقيادة الاجتماعات والمناقشات	21	36,20 %
08	هناك اجتماعات منتظمة بين المدير والموظفين	29	%50
09	تؤخذ اقتراحات الموظفين بعين الاعتبار لدى الإدارة	33	56,89 %
10	للموظفين الرغبة في التعبير عن الرأي واتخاذ القرارات	50	86,20 %
11	بعض المشاركين في الاجتماعات لا يشاركون بشكل فعال	12	20,68 %

من الجدول رقم 01 يتضح أن العبارة الثانية «يتحمل الموظفون في الجامعة مسؤوليات العمل كل حسب مسؤوليته» كانت الاجابة عليها بنعم مرتفعة وذلك بنسبة 93,10%، تليها العبارة الثالثة «يمارس الموظفون في الجامعة الصلاحيات

المفوضة إليهم بشكل فعال» بنسبة 89,65% وتشير هذه النتائج إلى التزام الموظفين بمهامهم والحرص على أدائهم بشكل فعال.

أما في المرتبة الثالثة نجد العبارة رقم (10) «للموظفين الرغبة في التعبير عن الرأي واتخاذ القرارات» بنسبة 86,20% مما يدل على أن جو العمل مريح داخل المركز، أما العبارة رقم (05)« تتوفر في الجامعة امكانية الاستفادة من المعلومات المتوفرة بطريقة فعالة» فكانت ايجابية بنسبة 77,58% وهذا يدل على الاتصال الداخلي الجيد بالمركز الجامعي، تليها العبارة رقم (09) التي تنص على «تؤخذ اقتراحات الموظفين بعين الاعتبار لدى الإدارة» بنسبة 56,89% وهي نسبة ايجابية وتشير هذه النتيجة إلى المسؤول يسعى إلى خلق الروح المعنوية والعلاقات الإنسانية داخل الجامعة.

والعبارة رقم (08) «هناك اجتماعات منتظمة بين المدير والموظفين» كانت الإجابة عليها بنسبة 50% وهي نسبة متوسطة ويرجع ذلك إلى التزامات ومهام وعلاقات المدير داخل وخارج المركز لذلك لا تعقد الاجتماعات بشكل دوري، كما تفسر هذه النتيجة ما تم قوله حول الاتصال الجيد والذي يكون عبر التقنيات الحديثة للاتصال، أما العبارتين الأولى والربعة فكانتا بنفس النسبة بلغت 41,37% مما يدل على أن نجاح المركز يتوقف على أهمية الأهداف المسطرة لذلك لا يشارك الموظفون في تحديد الأهداف ويرجع ذلك إلى نقص الخبرة لدى الموظفين. ولقد حصلت العبارة (07) «يسمح المدير لبعض الموظفين بقيادة الاجتماعات والمناقشات» على نسبة 36,20% وهي نسبة منخفضة وتليها العبارة رقم (06)« لا يقوم المدير باستشارة الموظفين من أجل وضع الحلول الملائمة للمشكلات الإدارية التي تواجههم» وذلك بنسبة 31,03% وهي نسبة ضعيفة فبالرغم من رغبة الموظفين على تقديم اقتراحاتهم لا تسمح لهم الفرصة بالمشاركة في حل المشكلات ويكمن سبب ذلك في حساسية المشكلة واتخاذ القرار بشأنها. وفي المرتبة الأخيرة نجد العبارة رقم(11)« بعض المشاركين في الاجتماعات لا يشاركون بشكل فعال» بنسبة 20,68% وهذا يشير إلى حرص الموظفين على الابداء باقتراحاتهم وآرائهم وسعيهم لتطبيقها من قبل المدير وأخذها بعين الاعتبار.

2-3 دور عملية المشاركة في تنمية الإبداع الإداري

الجدول رقم 02: دور أسلوب المشاركة في تنمية الإبداع الإداري بالمركز الجامعي مغني

الرقم	العبارة	التكرار	النسبة
01	تحقق المشاركة التجديد المستمر للأهداف والسعي نحو تحقيقها من طرف الموظفين	16	27,58 %
02	تتيح فرصة استشارة الموظفين مواجهة المواقف وعدم التردد في طرح الأفكار الجديدة المتعلقة بسير العمل	48	82,75 %
03	لدى الموظف القدرة على إنتاج أفكار جديدة في مجال العمل عند المشاركة في إبداء الاقتراحات	51	87,93 %
04	يسعى الموظفين إلى إحداث التطوير في المنظمة عند مشاركتهم في اتخاذ القرار	56	96,55 %
05	لدى الموظفين المرونة والقدرة على التكيف مع كل ما هو جديد من خلال استشاراتهم	46	79,31 %
06	تساعد المشاركة بالاجتماعات على تغيير الروتين من خلال إحداث أساليب عمل ممتعة	32	55,17 %
07	تساعد استشارة الموظفين في التغلب على المشكلات وايجاد الحلول بسرعة	51	87,93 %
08	تكشف المشاركة في اتخاذ القرار عن الطاقات الكامنة لدى الموظفين	45	77,58 %

يبين الجدول أعلاه أن العبارة رقم (04) في الترتيب الأول والتي تنص على «يسعى الموظفين إلى إحداث التطوير في المنظمة عند مشاركتهم في اتخاذ القرار» والتي أجيب عليها بنعم نسبتها 96,55% ما يشير إلى أن إحساس الموظفين بالانتماء داخل المركز يدفعهم إلى التغيير والتطوير.

وفي الترتيب الموالي نجد العبارتين 03و07 على التوالي « لدى الموظف القدرة على إنتاج أفكار جديدة في مجال العمل عند المشاركة في إبداء الاقتراحات » و« تساعد استشارة الموظفين في التغلب على المشكلات وايجاد الحلول بسرعة » تشير هذه النتائج إلى أن في حالة مشاركة الموظفين يتولد لديهم الدافعية لإيجاد الحلول والبدائل المناسبة لاتخاذ القرار وتقديم أفكار جديدة مما يؤكد رغبة الموظفين في إنجاح المركز وتطويره، أما العبارة القائلة« تتيح فرصة استشارة الموظفين مواجهة المواقف وعدم التردد في طرح الأفكار الجديدة المتعلقة بسير العمل » حصلت على نسبة 82,75% فتقديم الفرصة أمام

الموظفين يدفعهم إلى تقديم أفكار جديدة وتفتح أمامهم أفاقا واسعة للإبداع، تلتها العبارة التي تنص « لدى الموظفين المرونة والقدرة على التكيف مع كل ما هو جديد من خلال استشاراتهم » بنسبة 79,31% ما يؤكد على أهمية الاستشارة في خلق التغيير وتحفيز الموظفين على التغيير حسب مقتضيات العمل داخل المركز، وحصلت العبارة « تكشف المشاركة في اتخاذ القرار عن الطاقات الكامنة لدى الموظفين » على نسبة 77,58% من إجابات نعم، وهذا يدل على أن عملية المشاركة في صنع القرار لها دور في إبراز القدرات الادارية والتكنولوجية للموظف، وفي ترتيب موال نجد العبارة القائلة « تساعد المشاركة بالاجتماعات على تغيير الروتين من خلال إحداث أساليب عمل ممتعة » بنسبة 55,17% وهي اجابة متوسطة نظرا لعدم تنظيم الاجتماعات بشكل دوري مع الموظفين الذين لديهم الرغبة والمشاركة الفعالة في الاجتماعات التي تقام من أجل السير الجيد للعمل، وفي الترتيب أخير حصلت العبارة « تحقق المشاركة التجديد المستمر للأهداف والسعي نحو تحقيقها من طرف الموظفين » على نسبة 27,58%، كانت الاجابات سلبية ويرجع ذلك إلى أن واقع إشراك الموظفين في تحديد الأهداف يعتبر متدنيا فمعظم القرارات تتخذ بشكل مركزي من إدارة المركز، فرغم الاجابة بلا إلا أن إدراك الموظفين ايجابي نحو أهمية ودور إشراكهم في وضع الأهداف من أجل تطوير المركز.

خاتمة

لأسلوب المشاركة في الإدارة دور فعال في تجسيد وتطوير الفكر الإداري الحديث، كما تم تقديمه من خلال اسهامات مدرسة العلاقات الإنسانية والمدرسة السلوكية، والذي يحقق بدوره الإبداع الإداري على مستوى المؤسسات فيتجسد في القدرة على مواجهة المواقف وحل المشكلات الصعبة والمعقدة بطريقة علمية مبدعة.

النتائج: من خلال الدراسة التي أجريت يمكن استخلاص بعض النتائج كما يلي:

- نسبة متوسطة لتفويض السلطة لدى الموظفين بالمركز الجامعي مغنية.
- يتم حل المشكلات التي تواجه المركز بناء على قرارات تتخذها الإدارة الرئيسية بالمركز.
- إدراك الموظفين لأهمية النمط التشاركي في تعزيز الأفكار الإبداعية لديهم مما يساهم في تطوير وتغيير أداء المركز إلى الأفضل.
- كثرة التزامات المدير ومهامه داخل المركز وخارجه تقلل من عقد الاجتماعات بصفة دورية ومنتظمة.
- إن نظام الاتصال الداخلي بالمركز معتمد بكثرة على التقنيات الحديثة والتكنولوجيا كالبريد الالكتروني ومواقع التواصل الاجتماعي مما يؤدي إلى وصول المعلومة بسرعة لكل مستهدف.

التوصيات: من خلال النتائج التي توصلنا إليها يمكن تقديم التوصيات الآتية:

- ضرورة تفويض الصلاحيات للمستويات الإدارية المختلفة في المركز الجامعي.
- عقد دورات تدريبية تتعلق بكيفية استخدام أساليب المشاركة في الإدارة استخداما صحيحا.
- زيادة ثقة الموظفين في قدراتهم ومهاراتهم من أجل تقديم الأفكار الجديدة دون التردد في اتخاذ القرارات .

– عقد اجتماعات دورية والإعلان عنها مسبقا، حتى يتسنى للمدعوين التحضير المسبق لها حتى تأتي الاجتماعات بالفائدة المرجوة منها.

قائمة الهوامش

1– عبد الباري درة ، العامل البشري والانتاجية، جامعة اليرموك، الأردن، 1982، ص 107.

2– شميس محمد عبد العظيم وأبو المعاصي محمد طلعت، رؤية مقترحة للإدارة بالمشاركة في المؤسسات الرياضية، مجلة بحوث التربية الوطنية، كلية التربية الرياضية للبنين، جامعة الزقازيق، المجلد 43، العدد 81، مصر، 2009، ص 241.

3– نور الدين حاروش، إدارة الموارد البشرية، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، برج الكيفان، الجزائر، 2016، ص 233.

4– محمد حسين الرفاعي ، الإدارة بالمشاركة وأثرها على العاملين والإدارة، رسالة دكتوراه، النسخة العربية، جامعة سانت كليمانس العالمية، بريطانيا، 2009، ص ص 99-101.

5– نفس المرجع، ص 23.

6– فادي أحمد سعيد حماد، واقع الغدارة التشاركية وصنع القرار في جامعة القدس المفتوحة، رسالة ماجستير، عمادة الدراسات العليا، فلسطين، 2016،ص ص 13 ، 14.

7– عاكف لطفي خصاونة، إدارة الإبداع والابتكار في منظمات الأعمال، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، 2011، ص 34.

8– مركز الخبرات المهنية ، ترجمة عبد الرحمان توفيق، المناهج التدريبية المتكاملة «منهج الادارة العليا، التفكير الابداعي، قرارات الادارة العليا»، ط2، بميك، 2004، ص 2.

9– عطية توفيق العجلة، الإبداع الإداري وعلاقته بالأداء الوظيفي لمديري القطاع العم، رسالة ماجيستير في ادارة الأعمال ، كلية التجارة، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 2009، ص 15.

10– عاكف لطفي خصاونة، مرجع سابق، ص ص 28-30.

11– رفعت عبد الحليم الفاعوري ، إدارة الإبداع الإداري، المنظمة العربية للتنمية الإدارية، العدد 404، 2004، ص 27.

12– حاتم علي حسن رضا، الابداع الإداري وعلاقتها بالأداء الوظيفي، رسالة ماجيستير في العلوم الادارية، كلية الدراسات العليا، المملكة العربية السعودية، 2003، ص 37.

13– عاكف لطفي خصاونة، مرجع سابق، ص 73.

قائمة المراجع

1– حاتم علي حسن رضا، الابداع الإداري وعلاقتها بالأداء الوظيفي، رسالة ماجيستير في العلوم الادارية، كلية الدراسات العليا، المملكة العربية السعودية، 2003.

2– رفعت عبد الحليم الفاعوري ، إدارة الإبداع الإداري، المنظمة العربية للتنمية الإدارية، العدد 404، 2004.

3– شميس محمد عبد العظيم وأبو المعاصي محمد طلعت، رؤية مقترحة للإدارة بالمشاركة في المؤسسات الرياضية، مجلة بحوث التربية الوطنية، كلية التربية الرياضية للبنين، جامعة الزقازيق، المجلد 43، العدد 81، مصر، 2009.

4– عاكف لطفي خصاونة، إدارة الإبداع والابتكار في منظمات الأعمال، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، 2011.

5- عبد الباري درة ، العامل البشري والانتاجية، جامعة اليرموك، الأردن، 1982.

6– عطية توفيق العجلة، الإبداع الإداري وعلاقته بالأداء الوظيفي لمديري القطاع العم، رسالة ماجيستير في ادارة الأعمال، كلية التجارة، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 2009.

7–فادي أحمد سعيد حماد، واقع الغدارة التشاركية وصنع القرار في جامعة القدس المفتوحة، رسالة ماجستير، عمادة الدراسات العليا، فلسطين، 2016.

8– محمد حسين الرفاعي ، الإدارة بالمشاركة وأثرها على العاملين والإدارة، رسالة دكتوراه، النسخة العربية، جامعة سانت كليمانس العالمية، بريطانيا، 2009.

9– مركز الخبرات المهنية ، ترجمة عبد الرحمان توفيق، المناهج التدريبية المتكاملة «منهج الادارة العليا، التفكير الابداعي، قرارات الادارة العليا»، ط2، بميك، 2004.

10– نور الدين حاروش، إدارة الموارد البشرية، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، برج الكيفان، الجزائر، 2016.

التعدد اللغوي في شمال المغرب بين خطر الاندثار وإمكانية التثمين (اللهجة الغمارية نموذجا)

The linguistic diversity in northern Morocco between the risk of extinction And the possibility of valuation (chalha gomara model).

أ. موسى المودن، جامعة عبد الملك السعدي، (تطوان/المغرب)

ملخص باللغة العربية:

يتميز المشـــهد اللغوي في شمال المغرب بتنوع كبير في تركيبته اللغوية، إذ يزاوج بين اللغة العربية الدارجة المنتهلة من العربية والأمازيغية والأندلسـية وكذا الإسـبانية، وبين اللهجات الأمازيغية المنتهلة من الأحواض المعجمية السـابقة، والغالب على منطقة الشـــمال الغربي للمغرب هو اللغة العربية الدارجة، اللهم من بعض القبائل الغمارية، التي مازالت بعض من مداشرها تتحدث اللغة الأمازيغية الغمارية القريبة من الشـلحة السـوسـية. أما فيما يخص + الريف الشـرقي والأوسـط، فإن أغلب قبائل الريف تتحدث الأمازيغية الريفية، أو الشلحة الريفية، لكن بدأ بعض منها يتعرض للتعريب، وخصوصا شلحة صنهاجة السراير، وهي من الفئات اللغوية المهددة بالانقراض، شأنها في ذلك شأن الشلحة الغمارية.

وتعتبر قبيلة غمارة من القبائل الأمازيغية التي لها هوية عريقة وضـــاربة في القدم، إلا أن هذه الهوية صـــارت مهددة بسبب زحف التعريب على أغلب المداشر التي تتحدث بالشلحة الغمارية، فأمازيغية غمارة لهجة مهددة بالانقراض بالرغم من كون الأطفال أيضـــا يتحدثون بها وليس فقط كبار الســـن، لكون 10.000 فرد من أفراد القبيلتين هم فقط من يتحدثون بها.

إن زحف اللهجة الدارجة على أغلب المداشـر التي تتحدث الشـلحة الغمارية، من شـأنه أن يعجل باختفاء إرث لغوي عمر في هذه المنطقة منذ عشرات القرون، وهذا ما يجعل من التبكير بدراسة هذه الأنواع من اللهجات والاهتمام بها وبتدريسـها، أمرا ملحا من طرف الفاعلين السـياسـيين والمدنيين والتربويين، حتى لا يؤول مصـير إرث ثقافي بعمر قرون، إلى الضياع والاندثار.

وانطلاقا مما سبق، فماذا نقصد بقبيلة غمارة، وماهي أبرز خصوصيات المشهد اللغوي بها؟ وكيف حافظت هذه المنطقة على سمة التنوع اللغوي بها؟ وما هي أبرز معالم التعايش التي ميزت المنطقة؟ وكيف حافظت الساكنة على خصوصياتها اللغوية؟

الكلمات المفتاحية: التعدد والتنوع اللغوي، الشمال الغربي، الخصوصيات اللغوية، التعايش والتمازج، الثقافة وخطر الاندثار.

Abstract:

The linguistic landscape in northern Morocco is characterized by a great diversity of linguistic composition. It combines Arabic, Amazigh, Andalusian and Spanish, and the Amazigh dialects of the former lexicon basins, mostly on the northwest of Morocco. Ghamriya, some of which still speak the Amazigh language of Ghamriya, close to the Soussi. As for the eastern and eastern countryside, most of the rural tribes speak rural Amazighs or rural salads, but some of them have become Arabized, especially Shlhana Sanhjeh al-Sarayr, a threatened language group, like the Ghala clan.

The tribe of Gambara is an Amazigh tribe that has a long and ancient identity. However, this identity is threatened because of the Arabization of most of the settlements that speak of Ghamriyya. Amazigh is an endangered vertebra, despite the fact that the children are also talking to them, not just the elderly. Only members of the two tribes are talking to them.

The creeping of the dialectic language on most of the discourse that speaks of the Ghamriyya, would hasten the disappearance of the linguistic heritage of Omar in this region for tens of centuries. This makes it early to

study these types of dialects and to teach them to be urgent by the political, So that the fate of a centuries-old cultural heritage can not be lost or lost.

Based on the above, what do we mean by the tribe of Gemba, and what are the most prominent characteristics of the linguistic scene? How has this region maintained its linguistic diversity? What are the main features of coexistence that characterized the region? How did the population maintain its linguistic peculiarities?

Keywords: Linguistic diversity and diversity, North-West, linguistic peculiarities, co-existence and intermingling, culture and risk of extinction.

تقديم:

يتميز المشـــهد اللغوي في شمال المغرب بتنوع كبير في تركيبته اللغوية، إذ يزاوج بين اللغة العربية الدارجة المنتهلة من العربية والأمازيغية والأندلسـية وكذا الإسـبانية، وبين اللهجات الأمازيغية المنتهلة من الأحواض المعجمية السـابقة. والغالب على منطقة الشـــمال الغربي للمغرب تكلم أبنائه باللغة العربية الدارجة، اللهم من بعض قبائل غمارة، التي مازالت بعض المداشر منها تتحدث اللغة الأمازيغية الغمارية القريبة من الشلحة السوسية. أما فيما يخص الشمال الشرقي والأوسط، فإن أغلب قبائل الريف تتحدث الأمازيغية الريفية، أو الشلحة الريفية، لكن بعض منها بدأ يتعرض للتعريب، وخصوصا شلحة صنهاجة السراير، وهي من الفئات اللغوية المهددة بالانقراض، شأنها في ذلك شأن الشلحة الغمارية.

وتعتبر قبيلة غمارة من القبائل الأمازيغية التي لها هوية عريقة ضـاربة في القدم، وصـمود هويتها يمثل صـمود المغرب بكيانه وثقافته، أمام كل المتغيرات الخارجية والإغراءات الثقافية، إنها تمثل عقلية الإنســـان المغربي الرافض لانتزاع الهوية، والمتشبث بالقيم والتقاليد والأعراف، أينما ذهب وأينما ارتحل.

وبما أن اللغة هي الهوية، والماضي والمستقبل، كان الواجب على كل باحث ومختص أن يحافظ على لهجات المغرب القديمة من الاندثار، وأن يثمن وجودها ضمن تآليف مرتبة تظهر جانب التعدد الثقافي واللغوي في المغرب، وتبرز مدى قوة ولحمة المغاربة بكل أطيافهم؛ وما غمارة إلا أبرز دليل على هذا التلاحم اللغوي الكبير.

وانطلاقا مما سبق، فماذا نقصد بقبيلة غمارة، وماهي أبرز خصوصيات المشهد اللغوي بها؟ وكيف حافظت هذه المنطقة على سمة التنوع اللغوي بها؟ وما هي أبرز معالم التعايش التي ميزت المنطقة؟ وكيف حافظت الساكنة على خصوصياتها اللغوية بالتزامن مع حفاظها على سمعتها العلمية؟

1: نبذة مختصرة عن قبيلة غمارة:

تقع قبيلة غمارة في الشمال المغربي، وبالضبط في الجزء الشمالي لإقليم شفشاون، الذي يتأطر ضمن جهة طنجة تطوان الحسيمة، وتشغل القبيلة جزء مهما من النفوذ الترابي للإقليم، إذ تشكل حوالي الأربعين في المئة من مجموع مساحته الكلية. وغمارة هذه تكتل قبلي قديم، برزت أدواره الطلائعية مع بداية الفتح الإسلامي، وتدرجت هذه الأدوار مع تطور بناء الدولة المغربية عبر الدول التي تعاقبت على حكمه.

-قبيلة غمارة بعد الفتح الإسلامي: تنقسم البنية القبلية في بلاد المغرب إلى فرعين أساسين (البتر، البرانس)، ولهاذين الفرعان بطون تتفرع منها أفخاذ القبائل الأخرى. وقبيلة غمارة تنتسب إلى قبيلة البرانس، وبالضبط من فخد مصمودة[1] ، وهي منأهم القبائل في المغرب، وأكثرها حضورا على المستوى الجغرافي والبشري. وتمتد قبيلة غمارة قديما على مساحة كبيرة جدا، تبدأ من جبال الريف بساحل البحر "من لدن غساسة فبادس فبكليس فتطاوين فسبتة فالقصر إلى طنجة، خمس مراحل أو أكثر أوطنوا جبالا شاهقة اتصل بعضها ببعض سياجا بعد سياج خمس مراحل أخرى من العرض، إلى أن يتخطى بسائط قصر كتامة ووادي ورغة من بسائط المغرب"[2].

وهذا الوصف الدقيق للمنطقة يبرز لنا المساحة التقريبية للقبيلة خلال الفترة المرينية، والتي كانت تتركز في بين سهل النكور بالريف، وبين جبال القصر الكبير بقصر كتامة، وهذا فيما يخص المساحة الطولية. أما من حيث المساحة

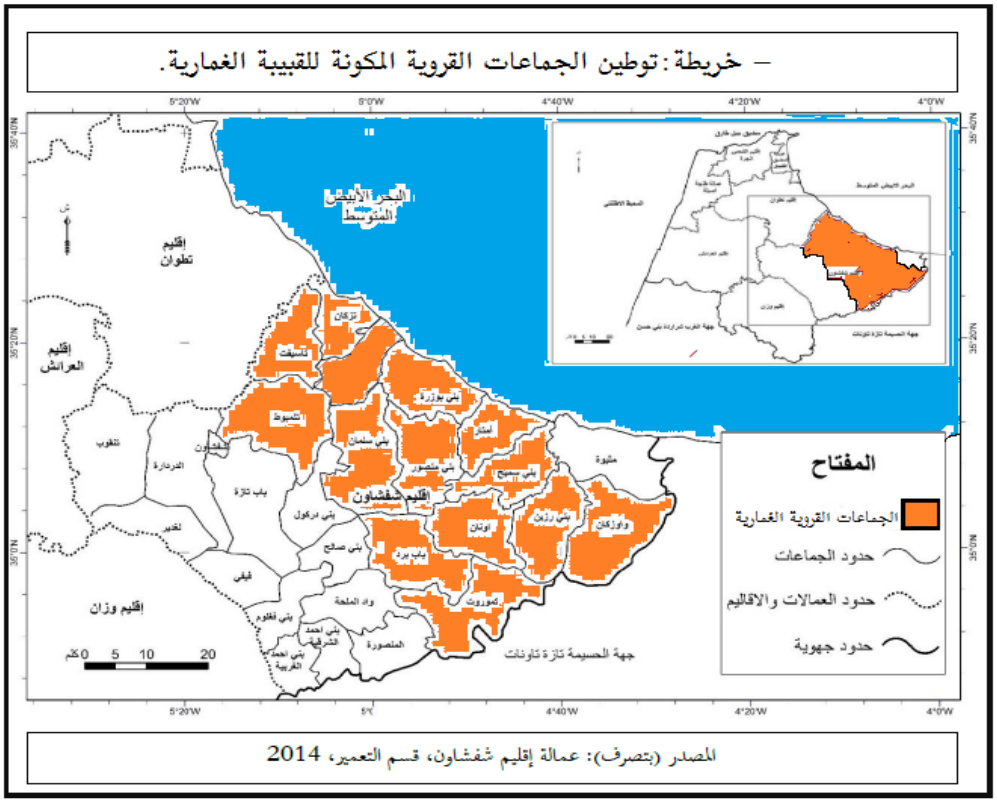
العرضـية، فالقبيلة كانت تبدأ من السـاحل المتوسـطي للشـمال المغربي، وتنتهي عند حدود نهر ورغة، من بسـائط فاس وغيرها[3] ، وهي مساحة شاسعة كبيرة، تضم عدة تكتلات قبلية، تنتمي إلى أصول مختلفة (عربية، أمازيغية، إفريقية).

- **قبائل غمارة بين الفترة الاسـتعمارية والفترة المعاصـرة:** كانت الناحية الغمارية أو مقاطعة غمارة خلال الفترة الاسـتعمارية تشـتمل على 13 قبيلة، منها تسـع قبائل غمارية، وأربع كانت تنسـب إلى غمارة من الناحية الإدارية فقط. وهي على الشكل التالي[4]:

– قبائل غمارة أو القبائل الغمارية: بني زيات – بني بوزرة – بني جرير – بني منصـور – بني سـلمان – بني زجل – بني خالد – بن رزين – بني سميح.

– القبائل التي كانت تنسب من الناحية الإدارية: الأخماس – بني يحمد – غزاوة – متيوة.

– خريطة: توطين الجماعات القروية المكونة للقبيبة الغمارية.



المصدر (بتصرف): عمالة إقليم شفشاون، قسم التعمير، 2014

وحاليا، تقع قبيلة غمارة ضـمن النفوذ الترابي لإقليم شـفشـاون، إذ تضـم حوالي أربع عشـرة جماعة قروية، تتوزع حوالي خمس منها على السـاحل المتوسـطي، –وتعرف لدى العامة ب"السـواحلية"–، أما ما تبقى منها فتحاذي كل من

قبيلة كتامة وبني حسـان والأخماس ومتيوة وغيرها. وتشـغل الجماعات القروية المكونة للقبيلة الغمارية مسـاحة مهمة من مساحة الإقليم، إذ تناهز حوالي 55 في المائة منه.

2: التعدد اللغوي في الشمال المغربي وأهم تجاليته:

أ: الخريطة اللغوية للشمال المغربي: يتميز المشهد اللغوي في شمال المغرب بتنوع كبير في تركيبته اللغوية، إذ يزاوج بين اللغة العربية الدارجة المنتهلة من العربية والأمازيغية والأندلسـية وكذا الإسـبانية، وبين اللهجات الأمازيغية المنتهلة من الأحواض المعجمية السابقة، والغالب على منطقة الشمال الغربي للمغرب تكلم أبنائها باللغة العربية اللهم من بعض قبائل غمارة، التي مازالت بعض مداشرها تتحدث اللغة الأمازيغية الغمارية القريبة من الشلحة السوسية .

أما فيما يخص الشمال الشرقي والأوسط، فإن أغلب قبائل الريف تتحدث الأمازيغية الريفية، أو الشلحة الريفية، وبعض منها قد تعرض للتعريب نهائيا، كقبيلة كتامة وبني جميل. وفي المقابل فإن بعضـا من هذه القبائل أيضـا، بدأ يتعرض للتعريب، خصوصا شلحة صنهاجة السراير، وهي من الفئات اللغوية المهددة بالانقراض، شأنها في ذلك شأن الشلحة الغمارية. وقد تراجعت نسبة المتحدثين باللغة الأمازيغية في الكثير من المناطق بشمال المغرب، وحلت محلها اللهجة الجبلية الدارجة. وهذا جرد لأهم المناطق التي تتحدث اللهجة الجبلية الدارجة واللغة الأمازيغية بشمال المغرب.

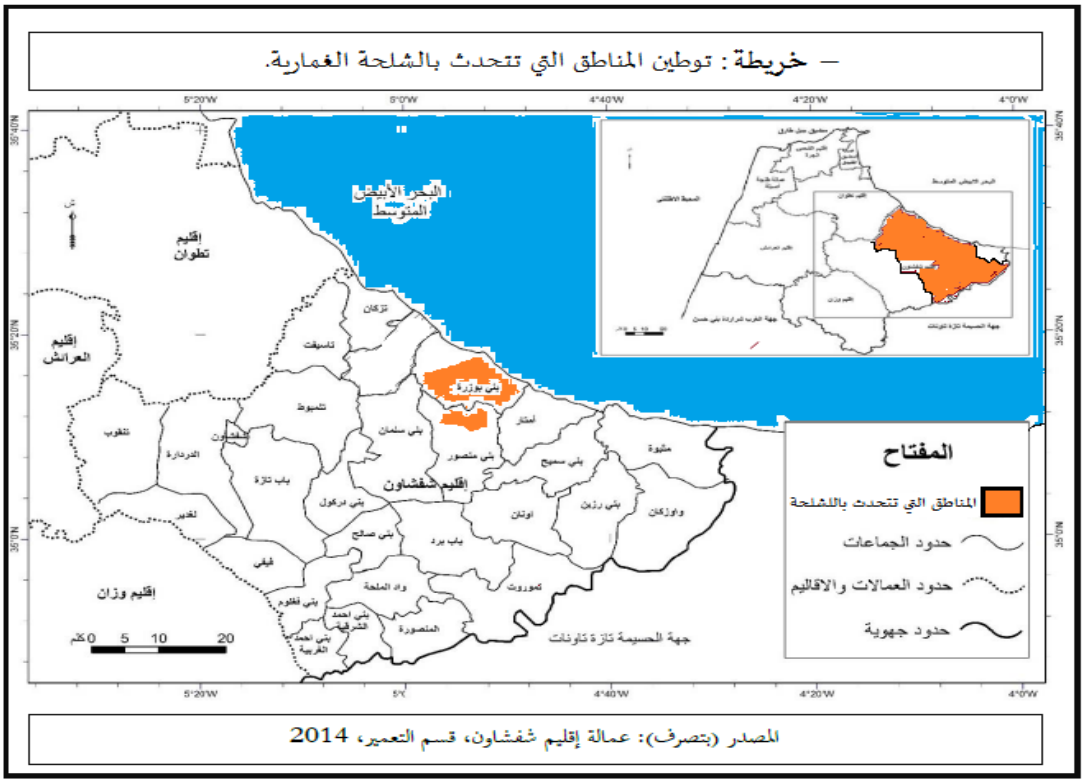
- **جدول توضيحي للتوزيع اللغوي في شمال المغرب [5]:**

القبائل التي تتحدث العربية	القبائل التي تتحدث الأمازيغية (بكل فئاتها)
(من قبائل اجبالة): أنجرة، فحص أنجرة، الغربية، الساحل، الخلوط، واد راس، بني مصـور، الحوز، بني حزمار، بني حسان، بني ليث، بني سعيد، الأخماس، بني أحمد، غزاوة، بني زكار، بني يسف، أهل سريف، القصر الكبير، الخلوط طليق، ابداوة، احمر، مزوار.	**(من قبائل غمارة)**: جزء من قبيلة بني منصور وبني بوزرة. **(من قبائل الريف)**: بني سدت، بني مزدوي، زرفات، بني بشير، بني بونصار، تغزوت، بني بوشيبة، تفرسيت، بني بوغفار، بني عمارت، بقيوة، بني وريا غل، تمسـمان، بني

– **(من قبائل غمارة)**: بني زيات، بني زجل، بني سلمان، بني ارزين، بني خالد، بني جرير، بني سميح، وجزء من بني منصور وبني بوزرة. – **(من قبائل الريف)**: متيوا، مسطاسة، بني جميل، بني بوفراح، بني يطفت، تركيست، كتامة.	توزين، بني سعيد، بني وشك، المطالسة، بني بويحى، أولاد استوت، كبدانة، بني شكير، بني يطفت.

ب: التوزيع الجغرافي للشلحة الغمارية: تسود في قبيلة غمارة اللغة العربية، ما عدا طرفا من قبيلة بني بوزرة، وطرفا من قبيلة بني منصور، فبالإضافة إلى اللهجة الدارجة، نجد هناك لهجة أمازيغية أخرى –الشلحة الغمارية–، هي إلى الشلحة السوسية أقرب منها إلى الشلحة الريفية. ومعروف أن الشلحة التي هي من اللغات البربرية، تختلف تمام المخالفة عن اللغة العربية[6]. وتوجد هذه اللهجة في قبيلتي بني منصور وبني بوزرة، وبالضبط في جنوب قبيلة بني بوزرة، وشمال قبيلة بني منصور.

– **خريطة** : توطين المناطق التي تتحدث بالشلحة الغمارية.



المصدر (بتصرف): عمالة إقليم شفشاون، قسم التعمير، 2014

وكلتا المنطقتين متجاورتين، ويرجع سـبب اسـتقرار هذه اللهجات إلى فترات متأخرة من القرن الحالي إلى ووعورة المسالك، والتي حالت دون أي اتصال بينها وبين المناطق الغمارية الأخرى، وهذا ما ساعد في استمرار هذه اللهجة لفترة طويلة من الزمن، بالإضافة إلى العزلة التي فرضها هؤلاء الغماريون على أنفسهم.

وقد انحصر المجال الذي كانت اللهجة الغمارية تشمله منذ 60 عاما إلى درجة مهولة تنذر بالخطر الشديد جدا، وهذه اللهجة الفريدة والأقرب في كثير من معطياتها إلى لهجة الأطلس السوسية هي الآن في طريقها للزوال.

3:الصـيرورة التاريخية للشـلحة الغمارية : تجمع جل المراجع التاريخية على أن العرب عند وصـولهم إلى شمال المغرب وجدوه آهلا بقبائل غمارة (المصمودية) وصنهاجة. وهذا ما يؤكده المؤرخ الأندلسي البكري في سياق حديثه عن قصة حاميم المتنبي، ونمط دعوته وكذا خصوصيتها، حيث أن حاميم وضع للناس قرآنا باللسان البربري الغماري ليتميز به عن القرآن الكريم، وليكون أكثر قبولا وأكثر تناولا من طرف أبناء جلدته. لقد جاء في بعض ما ترجمه البكري من كتابه: "**يا من ايخلي البصر ينظر فالدنيا خلني من الذنوب، يا من خرج موسى من البحر**"[7]. وقد نقل المؤرخ البكري هذه المقولة المترجمة عن كتاب حاميم الذي وصل صداه إلى بلاد الأندلس.

اسـتمرت الشـلحة الغمارية في جبال غمارة بعد مجيء الدولة الموحدية، حيث مكنت دعوة المتنبي الغماري "أبو الطواجن الكتامي" في جبال غمارة من تأكيد فرضـية التأليف بالشـلحة الغمارية، إذ عمد هذا المتنبي بعد جهره بدعوته وشـعبذاته إلى اعتمد اللسـان الغماري في كتابة كتابه الذي ادعى أنه قرآن منزل، ولم تنتهي دعوته إلا بعد قتله للشـريف مولاي عبد السلام ابن مشيش، حيث اغتاله بعض بربر قبيلة بني سعيد الغمارية[8].

بدأت اللهجة الدارجة تكتسح المناطق الغمارية بعد انهيار الدولة المرينية وقيام الدولة الوطاسية، إذ تزامن ذلك مع سقوط بلاد الأندلس وفرار الكثير من الأندلسيين إلى جبال غمارة، فكان لهذه الهجرات دور هام في نشاط حركة التعريب في المنطقة، وانحسار اللغة الأمازيغية تدريجيا نحو الجبال.

بعد النصف الثاني من القرن التاسع عشر، سيعرف المغرب تحولات اقتصادية واجتماعية عميقة نتيجة الهزائم التي لحقت به، والثورات التي أثقلت مديونته من أروبا، ومع هذه الوضعية، سيزيد تدخل الأوربيين في شؤون البلاد، مما سيؤدي مستقبلا إلى حروب بين فرنسا وإسبانيا ستنتهي باحتلال المغرب وفرض معاهدة الحماية عليه سنة 1912م، وسيصاحب احتلال المغرب من طرف المحتلين الإسبان والفرنسيس تغير عميق في مجال انتشار اللغة الأمازيغية، وخاصة في المنطقة السلطانية، أما في المنطقة الخليفية فكانت حدة التعريب أقل منها، ولم يهتم الإسبان بتعريب المنطقة كثيرا، مما جعل الشلحة الغمارية تصمد إلى فترة ما بعد الاستقلال[9].

سيصاحب "حصول المغرب على الاستقلال سنة 1956م، تغير الواقع اللغوي مقارنة بما كان عليه سنة 1912م، حيث كان المغرب في مطلع القرن العشرين يعرف سيادة الثقافتين الأمازيغية والعربية، مع طغيان الأمازيغية كلغة شفهية والعربية كلغة كتابية. اما بعد الاستقلال فقد انتشرت الفرنسية داخل هياكل الإدارة والمدرسة المغربية، فيما تراجع حجم تداول الإسبانية بشكل كبير بعد استرجاع المناطق الشمالية التي كانت تخضع للحماية الاسبانية"[10].

5: علاقة الشلحة الغمارية باللغة العربية: تتميز الشلحة الغمارية بخصوصية فريدة، إذ أنها تعتمد على اللغة العربية كحوض تنتهل منها الكثير من مفرداتها اللغوية، فنجد الكثير من المفردات العربية تندس في الشلحة الغمارية، فالتعبير عن النفي أو الاستفهام مثلا يتم بواسطة أدوات نحوية مأخوذة عن العربية؛ ونجد كلمات عربية كاملة تندس في المحادثات بالأمازيغية، في نفس الظروف التي تندس فيها كلمات إسبانية في المحادثات بالعربية أو بأمازيغية الريف عند قبائل الريف؛ بل وتكون جزء مهما من قاموسها المعجمي. وتغلغل اللغة العربية في الشلحة الغمارية بشكل قوي مرده إلى النطاق الجغرافي الذي صارت تعيش فيه القبيلة (القبيلة محاطة من كل الجهات بالقبائل العربية) مما يضطرها إلى تمزيغ الكثير من المفردات، وإدخال نمط من التعديلات عليها سواء في البدايات أو النهايات. ومن الصعب أن تكون الأمور مخالفة لذلك فيما يخص لغة اضطُرت منذ زمن بعيد إلى العزلة عن العالم الناطق بالأمازيغية، والتي تجد نفسها مطوقة بلغة العرب التي تحظى بهيبة ثلاثية المدى: اقتصادية، دينية، وسياسية. وهذه قائمة لبعض الأسماء التي تعود في معناها إلى اللغة العربية:

– ألفاظ كاملة اندست إلى الشلحة الغمارية:

مفردات من اللغة العربية	معناها في الشلحة الغمارية
العدس	العدس
الحمص	الحمص
اللحم	اللحم
الشعْرُ	الشعر
السوق	السوق
المقدم	المقدم
الجامعْ	الجامعْ

– ألفاظ ذات أصول عربية تم تمزيغها:

مفردات من اللغة العربية	معناها في الشلحة الغمارية	الحروف المضافة
الحمام	تِحْمَامن	التاء في بداية الكلمة، والنون في أواخر الكلمة.
الديك	أبديكْ	إضافة حرفي الألف والباء في بداية الكلمة.
الإجاص	النكاص	قلبت الجيم إلى كاف، وأضـــيف حرف النون في أوله.
البطاطس	تَبَطَاطْ	أضـــيفت التاء في بداية الكلمة، وحذف حرف السين في نهايتها.

المسجد	تمسجيدت	إضافة حرف التاء في بداية الكلمة وأواخرها.
الكهف	الكاف	حذفت الهاء.
العدوة	عِدْوَا	حذفت التاء.

5: أسباب المحافظة على الموروث اللغوي وأفقه المستقبلي: في إطار الحديث عن أسباب بقاء الشلحة الغمارية إلى فترات متأخرة، سنتطرق إلى أراء ثلاثة من الذين قاموا بدراسات دقيقة لهذه اللهجة الفريدة، ونخص بالذكر هنا ثلاثة باحثين في مجال اللهجات الأمازيغية وخصوصيتها، ويتعلق الأمر بكل من (موليراس سنة 1889م، كولن سنة 1929م، الحنوشي سنة 2008م). حيث سندرس أهم الآراء التي ذكروها فيما يخص أسباب بقاء هذه اللهجة في نطاقها الحالي:

- أ: موليراس أوجيست سنة: 1899م: (العوامل الجغرافية والدفاعية مساهم كبير في استمرار الشلحة الغمارية): أرجع موليراس سبب بقاء الشلحة الغمارية إلى عدة أسباب نذكر من أهمها: العامل الطبيعي، فقبيلة بني بوزراع كما كتبها، محمية شمالا بالبحر الأبيض المتوسط، حيث لا تخشى سوى الغزو المسيحي، وشرقا بواد أمطير[11] الذي يفصلها عن ابن كرير، أما الحدود الجنوبية والغربية المكشوفة، فبالرغم من وجود تلك الجبال العالية المحاذية لبني سلمان، فإن أهلها مستعدون ليصدوا أي عدوان؛ وهو ما ينطبق أيضا على القرى العديدة بالحدود الغربي[12]. إذن، وانطلاقا من ملاحظات موليراس، نستنتج أن موليراس فسر صمود الشلحة الغمارية إلى العامل الطبيعي (أودية، بحر، جبال شاهقة) من جهة، وإلى قدرة القبيلة على الوقوف في وجه القبائل التي تحاول السيطرة على مجالها الجغرافي الذي توجد فيه.

- ب: **جورج سيرافين كولن (1929م)**: أعطى كولن تفسيرا اقتصاديا وطبيعيا لصمود الشلحة الغمارية، "فالمنطقة تتكئ جنوبا على القمم الشمالية المجاورة لجبل تيزران، في الجزء الذي يتعذر عمليا عبوره، حيث يَضْطرُّ الطرق التجارية التي تربط فاس بالبحر الأبيض المتوسط، إلى الابتعاد نحو باديس شرقا ونحو شفشاون وتطوان غربا"[13].

إذن، فبفعل بُعدِ القبيلتين عن طريق المواصلات بين الشمال والجنوب، -بفعل موقعها بعيدا عن الطريق الساحلية الرابطة بين تطوان وباديس- سيكون هنالك نوع من الانطوائية اللغوية، الشيء الذي سهل من جهة تعريب القبائل الجبلية،ومن جهة أخرى بقاء هذه اللهجة بهذه المنطقة إلى فترة متأخرة[14].

- ت: **جمال الحنوشي ومستقبل الشلحة الغمارية دراسة لسنة (2010م)**: يعطي الحنوشي في خاتمة الكتاب تصورا للواقع الذي ستكون عليه اللهجة الغمارية بعد فترة من الزمن، حيث أكد على أن الظروف التي تسير فيها القبيلة (الهجرة، التعليم...)، تسير بالقبيلة نحو التعريب البطيء، وأنه وإن صمدت كثيرا فلن تصمد أكثر من الصمود الذي صمدته سابقا.

فالحنوشي يتوقع أن الوضع سيتغير، وأن بني بوزرا وبني منصور ستصبحان من القبائل المتحدثة بالدارجة العربية في المستقبل[15]. وأرجع هذا التوقع إلى عدة أسباب منها[16]:

- تعزيز خطوط الاتصال بين المنطقة ومراكزها (أمتار، بوحمد، السطيحات، تطوان..) التي أصبح كل أفرادها يتحدثون العربية؛

- إدخال التيار الكهربائي إلى كل القرى والمداشر النائية؛

- تعزيز البنية الطرقية للمداشر؛

- النهوض بالنظام التعليمي من شأنه أن يسرع بتعريب المنطقة؛

- انتشار وسائل الإعلام، ووسائل التواصل الاجتماعي، سيعمل على انفتاح الجيب المذكور على باقي الأماكن الأخرى.

- الانفتاح على المناطق الأخرى عبر علاقات المصاهرة، مما يزيد من تغلغل غير المتحدثين بالعربية في هذه المناطق.

- تغلغل مفردات اللغة العربية من شأنه أن يعمل على التسريع من العملية بالمنطقة.

- الهجرة المكثفة نحو المراكز الحضارية، من شأنه أن يعمل على اندماج هذه الساكنة مع ساكنة المنطقة المستهدفة بالهجرة.

هذه النتائج التي توصل إليها الباحث، تؤكد فرضية أن المنطقة في صراع مع الواقع والمتغيرات الثقافية والحداثية، وأنه إن لم يستدرك المسؤولون الواقع الذي ألت إليه هذه اللغة فإن مصيرها لابد أن يكون الانقراض.

5: أهم التحديات التي يواجهها التعدد اللغوي في القبيلة الغمارية: تعرضـــت بعض من اللهجات في بلاد المغرب إلى الاندثار، ومن بين اللهجات المهددة بالاندثار: الشلحة الغمارية، إلا أن ما يجعلها تقف بثبات أمام عولمة اللغة والثقافة، هو عدم رغبة الأهالي في التفريط في لغتهم رغم كل الحواجز والموانع المحيطة، إلا أن هذه الرغبة صـارت تحاصـرها عدة حواجز اجتماعية وساسية وتعليمية وإعلامية، فأمازيغية غمارة لهجة مهددة بالانقراض بالرغم من كون الأطفال أيضا يتحدثون بها وليس فقط النساء المسنات وكبار السن بشكل عام، لكون (10.000) فرد من يتحدث بها فقط، ويعزى هذا الوضع السلبي لعدة عوامل منها:

أ: **الهجرة القروية نحو المدن الكبرى:** تلعب الهجرة دور محوريا في تغير الخرائط اللغوية للمناطق المغربية، فأمام ازدياد عدد المهاجرين نحو المدن الكبرى (طنجة، تطوان، شـــفشـــاون)، يزداد شـــبح تخلي الناس عن موروثهم الثقافي والاجتماعي واللغوي، وتندس ثقافة دخيلة عن خصوصياتهم.

ذلك أنه نظرا لقلة التجهيزات والمرافق العمومية والأنشطة الاقتصادية، وخاصة أن النشاط الاقتصادي الفلاحي قد تأثر بشكل كبير بسبب توالي سنوات الجفاف فترة الثمانينيات، دفعت بسكان منطقة بني بوزرة وبني منصور إلى الهجرة نحو المدن، خاصة لأنها توفر شيء مما هو مفقودا بالمنطقة التي كانوا يستقرون بها (العمل، المؤسسات التعليمية، الخدمات

والتجهيزات)، ومعلوم أن قيام هذه التوافدات الهجرية كان لها تأثيرات سـلبية على المنطقة المتخلى عنها (بني بوزرة وبني منصور) ومن مظاهرها:

- تخلي العائلات المهاجرة إلى تلك المناطق على تراثها الثقافي والاجتماعي واللغوي.
- تطبع هؤلاء المهاجرين على الثقافة التي احتوتهم.
- فراغ مداشر بأكملها من الساكنة بسبب توالي سنوات الجفاف.
- تغير الخرائط اللغوية للمناطق الغمارية.
- اندثار مجموعة من الخصـوصـيات الثقافية والعادات الاجتماعية مع اندثار الوعاء اللغوي الذي كان يحتوي هذه الجيوب اللغوية.
- فقدان المنطقة لسمة التنوع اللغوي الذي كانت تحظى بها.
- تغلغل اللغة الدارجة على حساب الشلحة الغمارية.
- فقدان الهوية الثقافية للمناطق المعربة.

ب: التعليم: بالرغم من إدراج الأمازيغية كلغة ثانية بعد اللغة العربية في الدسـتور المغربي، إلا أن هذا الإدراج لم يأخذ مجراه في أرض الواقع، اللهم من بعض المحاولات الضعيفة في مضمونها وتأثيرها، كإدراج اللغة الأمازيغية جزئيا ضمن المقررات الدراسـية، ثم إلغاءها في عدد من المناطق، لكن بالرغم من هذا الإدراج، إلا أنه لم يراعي خصـوصـية كل جهة ومنطقة في تنوعها اللغوي والثقافي، وذلك في تغييب واضح لمضمون الجهوية الموسعة التي جاء بها الخطاب المولوي السامي سنة (2011م)، الذي يقضي بإعطاء أهمية كبرى لمؤهلات الجهة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، بل ويجعل منها قاطرة للتنمية والتقدم. وبالتالي فإن غلبة اللغتين " العربية والفرنسـية" على النظام التعليمي في المناطق التي تتحدث بالشـلحة الغمارية من شأنه أن يعجل بتعريب المنطقة، ويفرضهما كلغتين رئيستين في المستقبل.

ت: الإعلام بكل تجلياته: لا أحد يشك أن لوسائل الإعلام دورا مهما في إصهار الثقافات وتغيير القناعات، ولما لا محو الذاكرة الثقافية للشعوب الضعيفة في ثقافتها وتاريخها. وما يحدث اليوم من هجمة شرسة على الأقليات اللغوية وتهميشها لأكبر دليل على رغبة في تغيير الثقافات وفق نظام مبني سلفا، يعلب فيه الإعلام دورا مهما. بداية من وسائل الإعلام التقليدية (التلفاز، المذياع، الجرائد) التي ترسخ ثقافة القطب الواحد، وتعمق هذه الثقافة وفق رؤيا تعتمد الإصهار والانتقائية والإقصاء. وانتهاء بوسائل التواصل الاجتماعي، ووسائل الإعلام الحديثة (الجرائد الإلكترونية؛ الفيس بوك؛ توتير؛ ....) التي صارت تؤطر الثقافات وتوجه القناعات، بل وتغير السياسات.

تعيش اللغات المهددة بالاندثار أو اللغات المحتضرة سواء في بلاد المغرب أو غيره إقصاء إعلاميا كبيرا، فأمام اعتماد الدولة سياسية اعتماد اللهجات الأكثر انتشار ضمن وسائل الإعلام المرئية والمسموعة بالرغم من وجود نسبة مهمة من السكنة التي تتحدث هذه اللهجة، مازالت مقصية من الإعلام. فالإذاعة الجهوية بتطوان مثلا، لا تدرج برامج باللهجة الغمارية ضمن برامجها، وكذلك الإذاعة الوطنية بالرباط، لا تبث بعض برامجها سوى باللهجات الأكثر انتشارا (تشلحيت، تمزيغت، وتريفيت)[17].

6: واجب الدولة والنخب اتجاه الحفاظ على الموروث والتعدد اللغوي في المغرب: إدراج الشلحة الغمارية ضمن اللهجات المحتضرة في المغرب له دلالات خطيرة على مستقبل هذه اللهجة، وذلك لانحصار النطاق الجغرافي الذي تتحدث ضمنه من جهة، وبداية تداول العربية الدارجة بين أفرادها في المناسبات والأسواق من جهة أخرى. وهذا ما قد يجعلها معرضة أكثر للتعريب، ناهيك عن انتشار التعليم العصري، والذي لابد أن يساهم بشكل كبير في خلخلة قوية لطابع التعدد اللغوي بين هذه الجبال. وتبقى الحلول ضعيفة بالمقارنة مع التحديات التي تواجهها هذه اللهجة. ولا يمكن أن ننقذ الشلحة الغمارية بدون تدخل لكل الفاعليين، سواء المجتمع بكل أطيافه، أو الدولة بكل مؤسساتها، أو هيئات المجتمع المدني بكل توجهاتها.

أ: واجب المجتمع الغماري المغربي: يتحمل المجتمع الغماري جزء مهما من المسؤولية في حفظ هذا التراث اللغوي، لأنه يمثله الهوية والتاريخ وكذا المستقبل. واستحضار الشلحة الغمارية في التعاملات اليومية من شأنه أن يعمل على

ترسيخها بين الأطفال، وبالتالي ضمان انتقالها من جيل إلى جيل. كما أن استعمالها في المناسبات والأسواق وكذا المناطق الأخرى يجعل من انفتاحها على المحيط أكبر إمكانية، كما يساعد ذلك على التعريف بها بين المناطق، ويجعل من إمكانية انتقالها من نطاقها الجغرافي الحالي إلى نطاقات جغرافية أخرى أكثر إمكانية، لأن أغلب المجتمع الغماري ماتزال لغته يشوبها الكثير من الخلط بين الدارجة المغربية والشلحة الغمارية، سواء فيما يخص تداول الألفاظ، أو أسماء الأماكن، وحتى في البينة التركيبية والصرفية.

ب: واجب مؤسسات الدولة: تتحمل الدولة جزءا من هذه المسؤولية، وذلك لأنها الوصية الأولى والأخيرة على التراث والهوية، ولأنها من أهم المتدخلين في مجال صيانة التراث اللامادي وحفظه من الضياع. وعلى العكس، لا نجد أي مبادرات لصيانة وحفظ التراث اللامادي للمناطق المغربية المهددة بالاندثار اللغوي. لهذا نطرح الأسئلة حول جدوى وجود هذه المؤسسات التي تعنى بحفظ التراث اللغوي دون أي أثر واقعي مؤثر على الأرض.

ت: واجب مؤسسات المجتمع المدني: للمجتمع المدني في وقتنا الحالي أدوار طلائعية جدا فيما يخص الدفاع عن القضايا المجتمعية لكل مجتمع، ومؤخرا برزت مجموعة من تكتلات المجتمع المدني التي رفضت محاولات العصف بالتاريخ اللامادي لمنطقة الشمال المغربي، ونددت بالتعامل السلبي مع خصوصيات هذه المناطق، وطالبت برفع التهميش والفقر والمعاناة عنها، باعتبارها مناطق توجد ضمن بلاد الكيف، والتي صارت مؤخرا تعرف هجرات قوية نحو المدن الكبرى بسبب تأثيرات التغيرات المناخية، وكذا بسبب غياب الاهتمام الإيجابي بها.

ث: واجب النخبة المثقفة اتجاه استمرارية هذا التنوع: من أهم الأمور التي تثير الاستغراب، هو استنكاف النخبة الأدبية والعلمية الحديث عن ماضيها التاريخي، وحتى وإن تداولوه بالرأي والحديث كان تداولا عابرا مواكبا، وهذا لا يعني أن الجهود منعدمة كليا في هذا الإطار، لكنها قليلة وناذرة بشكل يؤسف كل متأمل، ورجاءنا أن تكون هنالك محاولة تشاركية قوية تقوم على إشراك جميع الفاعلين قصد تقديم نتاج مهم يساهم في النهوض بهذا التراث.

وقد لاحظنا في الآونة الأخيرة إقبالا محتشـــما من طرف بعض المهتمين بتاريخ المنطقة على نبش بعض من خصـــوصـــيات هذا التراث، لكنه وإن تم فإنه لا يعدو أن يكون عبارة عن دراســـات في جانب معين، دون الحديث على التاريخ العام للمنطقة ولهجتها.

وفي المقابل نجد اهتماما غربيا صرفا بالشلحة الغمارية، فأغلب من درس هذا النمط من اللهجات أصولهم غربية، أو يدرســون في الجامعات الغربية. وهنا نطرح ألف علامة اســتفهام حول دور مراكز الدراســات والأبحاث المغربية التي لا تلتفت إلى مثل هذه الخصوصيات المحلية، والتي هي أسبق للدراسة من أمور أخرى قد عفا الزمن عليها وشرب.

وهذا ما يوجب على المؤرخين والأدباء انكبابا أكبر على فهم تاريخ ولغة أهل المنطقة وتاريخ شـخصـياتها المؤثرة في تاريخ المغرب، وخصـــوصـــا التي ما تزال في غيابات المكتبات المغربية والإســـبانية، والتي تقدر بملايين الوثائق التاريخية والمخطوطات النادرة المهمة.

خلاصــة عامة: وبعد أن انتهينا من محاور هذا البحث، يحق لنا أن نتوقف قليلا لنلخص أهم النتائج التي المتوصـل إليها، والتي لكزت فيما يلي:

- أن الشلحة الغمارية تراث غماري أصيل تعود جذوره إلى ما قبل الفتح الإسلامي، وأنه صمد بين ظهراني هذه الجبال رغم كل العوامل التي كانت تحيط به، كما أن التنوع اللغوي في المنطقة ســـاهم في تعزيز الروابط الاجتماعية والاقتصـــادية والدينية و أن التنوع اللغوي لم يمنع من قيام حركة علمية وثقافية بين أفراد المجتمع الغماري، بل كان مســـاهما رئيسيا فيه.

- أن اللهجة الغمارية صارت مهددة أكثر مما سبق بسبب الانفتاح الكبير الذي بدأت تعيشه بعد كسر الحواجز الطبيعية والثقافية والاجتماعية عنها، كما أن إدخال التيار الكهربائي إلى كل القرى والمداشر النائية سيعمل مستقبلا على انفتاح الساكنة أكثر على المكونات الاثنية الأخرى أضف إلى ذلك تعزيز البنية الطرقية للمداشر، والذي سيكون له أثر واضح سيعمل أكثر مما سبق على هذا الانفتاح، كما أن النهوض بالنظام التعليمي من شأنه أن يسرع بتعريب المنطقة،

وخاصة في ظل التوجه القائم على أحادية التوجه اللغوي (عربية/فرنسية/ انجليزية/ مع حيز للأمازيغية)، بالإضافة أن انتشار وسائل الإعلام (الفيس بوك، الوتساب، السنب شات...) سيعمل على انفتاح الجيب المذكور على باقي الأماكن الأخرى، وبالتالي سيادة نوع من ثقافة القطب الواحد (الدارجة المغربية)، كما أن الانفتاح على المناطق الأخرى عبر علاقات المصاهرة، سيزيد من تغلغل المتحدثين بالعربية في هذه المناطق. إن تغلغل مفردات اللغة العربية من شأنه أن يعمل على التسريع من عملية المنطقة، وأن الهجرة المكثفة نحو المراكز الحضارية، من شأنه أن يعمل على اندماج هذه الساكنة مع ساكنة المنطقة المستهدفة بالهجرة. – أنه لا سبيل أوقف تعريب المنطقة إلا بجهود مشتركة بين المجتمع الغماري وباقي الفاعلين في مجال السياسة والاقتصاد والتعليم وكذا نسيج المجتمع المدني.

وبعد ذكر هذه النتائج المذكورة، يمكن لنا أن نقول إن طابع التعدد اللغوي في الجبال الغمارية أصبح مهددا أكثر من ذي قبل، وأن تسارع وتيرة التعريب سيؤدي لا محالة إلى غياب مجموعة من العادة والتقاليد، كما سيفقد المنطقة طابع التعدد اللغوي والاختلاف الثقافي كرافد أساسي من روافد التنوع الذي يزخر به بلدنا المغرب.

الهوامش العامة:

1. عبد الوهاب (ابن منصور)، **قبائل المغرب**، الرباط، منشورات المطبعة الملكية، طبعة سنة: 1968م، (ج/1)، (ص/301).
2. ابن خلدون، **تاريخ ابن خلدون**، بيروت، منشورات المكتبة العلمية، (ج/6)، (ص/280).
3. نفسه.
4. محمد داود، (**المسارة**) **تاريخ تطوان**، مراجعة حسناء داود، (ط/2008م)، (ص/355).
5. أوجيســـــت (موليير س)، **المغرب المجهول**، (**الجزء الثاني: اكتشـــــاف اجبالة**)، ترجمة، عز الدين الخطابي، الدار البيضاء، منشورات تيفراز، مطبعة النجاح الجديدة، (ج/2)، (ص/227).
6. محمد داود، **تاريخ تطوان**، مراجعة وإضافات حسناء محمد داود، تطوان، مطبعة الخليج العربي، الطبعة الأولى سنة: 2009م. (ج/11)، (ص/28).
7. البكري الأندلسي، **المغرب في ذكر بلاد إفريقيا والمغرب** (وهو جزء من كتاب المسالك والممالك)، تحقيق، de slane الجزائر سنة 1857م. (ص/100).
8. حول هذه القصة، انظر كتاب: أبو العباس أحمد الناصري، **الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى** ، تحقيق كل من جعفر الناصري ومحمد الناصري، الدار البيضاء، منشورات دار الكتاب، 263/2.
9. انظر حول الموضوع: شريف أدرداك، **إشكالية الأقليات اللغوية بالمغرب: أمازيغية "صنهاجة سراير" نموذجا**، الحسيمة، منشورات مجلة تدغين للأبحاث الأمازيغية، ط/2018، من 26 إلى 34.
10. نفسه، ص: 34.
11. يقصد واد أمتار.
12. أوجيســـــت (موليير س)، **المغرب المجهول**، (**الجزء الثاني: اكتشـــــاف اجبالة**)، ترجمة، عز الدين الخطابي، الدار البيضاء، منشورات تيفراز، مطبعة النجاح الجديدة، (ج/2)، (ص/227).
13. Colin, Georges S .1929. **Le parler berbère des Ġmāra**. (p/43-58)
14. Colin, Georges S .1929. **Le parler berbère des Ġmāra**. (p/43-58)
15. J. el Hannouche. 2008. **Ghomara Berber**: A brief grammatical survey.(p/24)

16. J. el Hannouche. 2008. **Ghomara Berber**: A brief grammatical survey.(p/24-25)

17. شريف أدرداك، إشكالية الأقليات اللغوية بالمغرب، ص: 96

- **المراجع والمصادر:**

1) البكري الأندلسي، **المغرب في ذكر بلاد إفريقيا والمغرب** (وهو جزء من كتاب المسالك والممالك)، تحقيق، de slane الجزائر سنة 1857م.

2) ابن خلدون، **تاريخ ابن خلدون**، بيروت، منشورات المكتبة العلمية، (ج/6).

3) عبد الوهاب (ابن منصور)، **قبائل المغرب**، الرباط، منشورات المطبعة الملكية، طبعة سنة: 1968م، (ج/1).

4) أبو العباس أحمد الناصري، **الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى**، تحقيق كل من جعفر الناصري ومحمد الناصري، الدار البيضاء، منشورات دار الكتاب، 263/2.

5) أوجيســـــت (موليرس)، **المغرب المجهول**، (**الجزء الثاني: اكتشـــاف اجبالة**)، ترجمة، عز الدين الخطابي، الدار البيضاء، منشورات تيفراز، مطبعة النجاح الجديدة، (ج/2).

6) محمد داود، (**المسارة**) **تاريخ تطوان**، مراجعة حسناء داود، (ط/2008م).

7) محمد داود، **تاريخ تطوان**، مراجعة وإضافات حسناء محمد داود، تطوان، مطبعة الخليج العربي، الطبعة الأولى سنة: 2009م. (ج/11).

8) شريف أدرداك، **إشكالية الأقليات اللغوية بالمغرب: أمازيغية "صنهاجة سراير" نموذجا**، الحسيمة، منشورات مجلة تدغين للأبحاث الأمازيغية، ط/2018، من 26 إلى 34.

9) . محمد حجي، **معلمة المغرب**، الرباط، منشورات مطابع سلا، الطبعة الأولى سنة: (1989م).

10) محمد أبو سليمان، **مجلة السلام**، العدد التاسع، (ط/.1934م).

11) Colin, Georges S .1929. **Le parler berbère des Ġmāra**.

الصورة في الفن الإسلامي

خصائصها وتجلياتها في المجتمع الإسلامي من خلال المنمنمة الاسلامية

(منمنمات الواسطي كمثال)

Image in Islamic Art
Its characteristics and manifestations in the Islamic society through Islamic miniaturization
(Al-Wasti, for example)

عيشة الجريدي: مساعد تعليم العالي بالمعهد العالي للفنون والحرف بقفصة

ملخص:

لقد نهلت المنمنمات العربية من الأدب العربي للعصر العباسي الوسيط والأخير، وهو ما يفتح أمام البصر والبصيرة آفاقاً رحبة للتأمل وإعمال الفكر والغوص في المعاني الدفينة وملاحقة المعاني الخفية الكامنة خلف ألوانها المدهشة وتجريدها للمكان واستدعائها لعواطف متداخلة، تتماهى فيها النزعة الواقعية بالملحمية والغنائية بالمادية، المعبّرة عن ظروف الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية للمجتمع العربي في أواخر العهد العباسي (القرن العاشر) مبرزة نزعة صوفية إسلامية. المنمنمة الإسلامية حافظت على دلالاتها البعيدة التي تتجاوز مهرجانات الألوان والأشكال التي تحتضنها، إلى معان ورموز ودلالات. فما يبدو مجرد أشكال وألوان ساحرة وجميلة وبهية، يطرب لها البصر، تكتنز على معان ودلالات فلسفية عميقة، لا يمكن إدراكها إلاّ بالبصيرة، فقد انضوت أشكال وألوان المنمنمات الإسلامية، ضمن سلسلة من النظريات والتفسيرات التي تحدثت عن قيم رمزية عميقة، شحنت بها أشكالها وأفكارها في وقت واحد.

الكلمات المفاتيح: الصورة، الفن الإسلامي، التحريم، التجريد، المنمنمة، الواسطي.

Abstract :

The Arab miniatures have gained from the Arab literature of the Abbasid Middle Ages and the latter, which opens up to the vision and insight wide horizons for contemplation and the realization of thought and diving in the meanings buried and the pursuit of hidden meanings hidden behind the

amazing colors and abstraction of the place and called for overlapping emotions, which is characterized by the realistic trend of physical and musical lyrical, The social, cultural and political conditions of the Arab society in the late Abbasid period (tenth century) highlighted an Islamic mystical trend. The Islamic Minneme maintained its distant connotations that go beyond festivals of colors and forms that embrace them, to meanings, symbols and signs. What appears to be simple forms and colors charming and beautiful and beautiful, eye-catching, the deep philosophical meanings and indications, can not be understood only by insight, the forms and colors of Islamic miniatures, included in a series of theories and interpretations that spoke of profound symbolic values, one time.
Keywords: Image - Islamic art - prohibition - abstract - miniaturized – Al-Wasti

مقدمة:

التصوير في القرآن الكريم، ليس تصويرا شكليا بل هو تصوير شامل فهو تصوير باللّون، وتصوير بالحركة وتصوير بالتخييل، كما أنّه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل، وكثيرا ما يشترك الوصف والحوار، وجرس الكلمات، ونغم العبارات، وموسيقى السياق في إبراز صورة من الصور. الصورة هي الشكل، قال الله تعالى بعد بسم الله الرحمن الرحيم: " في أي صورة ما شاء ركبك" (صدق الله العظيم) وتعني أيضا النوع والصفة والوجه، يقال بصورة عامة أي بوجه عام، فصورة الشيء هي خياله في الذهن.هل حرّم الإسلام الصورة ؟ هل ينفي النص القرآني وجود الصورة ؟ هل منع القرآن التصوير وما هو موقف الإسلام من التصوير ؟ كثيرون هم من يرجعون أسلوب التجريد في التصوير إلى صرامة الدين الإسلامي وتحريمه للتصوير التشخيصي وبعده عن التجسيم وعدم صدق تمثيل الطبيعة واستخدام قواعد المنظور. لكنّنا نجد هذا الأسلوب في العديد من المخطوطات منها المنسوبة إلى العراق أو غيره، يحاول الفنّان المسلم بشكل عام الابتعاد عن مضاهاة الله في خلقه فصار يميل إلى التجريد في رسوماته.لقد كان للفلسفة والفقه الإسلامي التأثير الكبير في طريقة التصوير ممّا جعل للفن الإسلامي خصوصية متفردة، فكان لهما المساهمة الكبيرة في بلورة جماليّة تختص بها المنمنمات الإسلامية، من بينها منمنمات الواسطي، حيث تكمن خصوصية فن الواسطي في مسايرته لهذه الفلسفة التي تفرض على فنّانيها العديد من القيود، التي وظّفها الفنّان المسلم، كما ذكر ذلك بابادوبولو، دارس الفن الإسلامي ومحلّله، توظيفا إيجابيا. حيث وظّف الواسطي الأحاديث المحرّمة للرسم لصالح فن تشبيهي متفرد وبالغ الخصوصية. إذ يعتبر بابا دوبولو بأنّ للأحاديث المحرّمة للرسم الفضل الكبير في بلورة فن تشبيهي بالغ الخصوصية، قائم بذاته، ولا يتعارض مع أحاديث النهي. فما هي خصائص هذا الفن وكيف وظف الفنان المسلم مسألة التحريم في منمنماته؟

1. تعريف الصورة

لقد تعدّد التشكيل اللغوي للصورة فلقد جاءت المعاني اللغوية متنوعة، فالصورة كما جاء في لسان العرب لابن منظور هي الوجه، الزخرفة، الكتابة الخطية، الوشم، الخيال، الوهم، التماثيل المجسمة، العلامات الرمزية وغير الرمزية. هذا التشكيل اللغوي لا ينفي بقدر ما يؤكد تعدد مستويات الدلالة لدى الصورة نظرا لقدرتها الفائقة على تجسيد المرئي – الواقعي والخيالي وتمثيله. يعتبر" برهان شاوي" أن إشكالية الصورة(1) لها علاقة بالجسد والمقدس، فالجسد له علاقة بالخطيئة ونستشف ذلك من خلال موقف ميثولوجيا الأديان السماوية. فهي تؤكد أن خطيئة أبونا "ادم" وأمنا "حواء" كانت خطيئة مرتبطة بالعين التي كانت باب الغواية التي دعتهما لأكل التفاحة. فالجسد يعتبر الخطيئة الأولى فهو مصدر ومبحث الغواية، فقد لعن هو وغواياته في جميع الأديان السماوية ممّا يحيلنا إلى جذور تحريم "التصوير الشخصي" في الأديان علمًا وأن الدين الإسلامي يعطي صورة متقدمة للجسد من خلال العديد من الطقوس (الطهارة، الوضوء)، كذلك من حيث التقبل الجمالي فقد ورد في الحديث النبوي الشريف "الله جميل يحب الجمال".

لقد تعدّدت الآراء واختلطت المفاهيم وتشوّهت فهناك من نعت الإسلام بالتشدد ولو رجعنا إلى ما قبل الإسلام، عصر الجاهلية لَاكتشفنا أنّ الثقافة العربية في الجاهلية هي شفوّية تعتمد على حاسة السمع هي ثقافة شعرية بلاغية قائمة بالأساس على الشعر وفنونه بالرغم من أنّ العرب آنذاك كانوا يعبدون الأصنام، إلاّ أنّ فن الرسم وفن النحت لم يتطور لديهم، فهو لا يمثل مركز اهتمام الحياة الجاهلية، ليأتي الإسلام ويُحرِّمُها ويمنعها، لكن لم يكن هناك داعٍ لمنعها، فهي ليست شائعة أو منتشرة ولا تكوّن محورا أو مركز اهتمام قوي. هذه النقلة الحضارية من الجاهلية إلى الإسلام غيّرت العديد من الموازين: فالإسلام أعاد الاعتبار لحاسة البصر، أعاد الاعتبار لجهاز العين في مجتمع شفاهي، سماعي، تسيطر فيه الأذن. فهل يمكن القول إنّ الإسلام أعاد الاعتبار للصورة ؟

2. حضور الصورة في القرآن الكريم

لقد أتى القرآن الكريم على ذكر "العين" ثلاثين مرة مقابل ستٍّ عشرة مرة لذكر الأذن، ومثال ذلك: "لَهُمْ قُلُوبٌ لَا يَفْقَهُونَ بِهَا وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لَا يُبْصِرُونَ بِهَا"، (سورة الأعراف، الآية 179)، فمُفردة البصر ومشتقاتها تكرّرت مائة وأربع مرات في القرآن الكريم، ومثال ذلك: "فَارْجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَى مِنْ فُطُورٍ (3) ثُمَّ ارْجِعِ الْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنْقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ" (سورة الملك، الآيات 4/3) .كذلك مفردة "البصير" هي اسم من أسماء الله الحسنى، وقد جاء ذكرها في القرآن الكريم ثماني مرّات "وَمَا يَسْتَوِي الْأَعْمَى وَالْبَصِيرُ"، (سورة فاطر، الآية 19)، وعبارة "المصور" اسم من أسماء الله الحسنى "هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ"، (سورة

الحشر، الآية 24)، "هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ"، (سورة "آل عمران"، الآية 6). كذلك أتى ذكر أفعال تقوم بها العين من ذلك كلمة "النظر"، جاء ذكرها في القرآن الكريم مائة و أربع مرّات، وهي فعل تقوم به "العين" في قوله تعالى: "قُلِ انْظُرُوا مَاذَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا تُغْنِي الْآيَاتُ وَالنُّذُرُ عَنْ قَوْمٍ لَا يُؤْمِنُونَ"، (سورة يونس، الآية 101) بينما جاء ذكر حاسة "السمع" في القرآن مائة وستون مرّة، "إِلَّا مَنِ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ مُبِينٌ"، (سورة الحجر، الآية 18)

وقد ورد لفظ "السميع" كأحد أسماء الله الحسنى ثلاثا وأربعين مرة."هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ"، (سورة الأنبياء، الآية 4). هكذا ساهم الإسلام في إدماج حاسة البصر في الثقافة العربية الإسلامية وبالتّالي تأكيد حضور الصورة فهذه النقلة هي لصالح العين ولصالح "الصورة" ولصالح الثقافة البصرية إلى جانب الثقافة الشفاهية – السمعية التّي كانت سائدة في الجاهلية.

وما نلاحظه هو تلازم السمع والبصر، الكتابة والصورة، الشعر والصورة، النّص والصورة ،سنتطرق إلى هذا الجانب في عنصر علاقة الصورة بالنّص. فكيف برزت الصورة في المجتمع الإسلامي ؟ وكيف انتشرت الصورة في المجتمع الإسلامي ؟ ما هي تجليات الصورة في المجتمع الإسلامي؟

تجسدت الصورة في المجتمع الإسلامي من خلال الكتابة، أي من خلال الخط العربي لا سيما في الكتابة القرآنية أو ما يسمى ب الحروفية، الصوفيون، لا سيما ابن عربي، أعادوا الاعتبار للكتابة والحرف العربي إذ جعلوا الحروف كائنات روحانية، كان "الألف" أو الحروف التي سجدت لأبينا "ادم"، لذا جعله الله الحرف الأوّل بامتياز، رغم أنّ الصوفيين يرون أنّ الأشياء المحسوسة هي شكل، وأنّ الصورة المتخيِّلة هي الصورة الحقيقة أي أنّ الصورة نشاط روحاني غير محسوس، وهذا نجده قبل الصوفيين، خاصة عند أفلاطون وفيثاغورس في نظرية المثل والأرقام.

يستقل الحرف عن سلطة الصوت والمعنى فيقترب من مفهوم الصورة، فهو كائن مستقل فالحروف بمثابة أجساد أحيانا نجدها تتشـــابك، تتعانق، تتلاحق فتفرض على العين علاقة أخرى مع اللّغة، إذ يمكن الحديث هاهنا عن صـــورة مكتوبة تنبع من جسد الحروف مقترحة على العين علاقة أخرى للتعامل مع اللّغة.

الإسلام أو المجتمع الإسلامي ينمي الصورة وفعل التصوير من خلال ممارسته لفن الخط العربي فالتعبير الخطي لا يتناقض مع فن التصوير ممّا ينفي معارضة الإسلام للتصوير أو تحريم الإسلام للصورة أو التصوير. حيث "وجدت الشّواهد التّصويريّة وفرض فنّ التّصوير في التاريخ الإسلامي نتيجة دوافع عديدة، ولا يمكن في هذا السّياق إغفال الأثر القويّ الذي لعبته ثقافات المناطق التي شهدت الفتح الإسلامي، وتخصيصا الثقافة الفارسيّة والهنديّة، فكان مكسب التّصوير التّشبيهي

سليل هذه الثقافات، وتمحور في ما سمّي المنمنمات أو فنّ الترقين أو الصّور المصغّرة، وهو فنّ درج عليه الآسيويون وتفنّنوا فيه، وأخذ العرب المسلمون هذا الفنّ فوسموه برؤيتهم للكون وأقلموه مع تصوّرهم للصّورة، فواصل نماءه في ظلّ مدّ وجزر لآلية تحريم الصّورة"(2).

هذا ما يبرهن على عدم مضاهاة الإسلام للصورة والتصوير وعدم إقصائها كليّا، ففي كتاب "الكلمة والصورة في الإسلام " لشيرفاني"(3) أشار في الصفحة الخامسة إلى أن تركيز الرؤية الدينية في الإسلام على الكلام وعلى التعبير الخطي لا يتناقض مع فن التصوير ممّا يؤكد على عدم تحريم التصوير في الإسلام، بالتّالي ملازمة التصوير للكلام فالتعبير الخطي مترابط مع الكلام والكلمة.

إضافة إلى أنّ أكبر الفرق الإسلامية (السنة والشيعة) توافقوا على كراهية الدين الإسلامي للتصوير والنحت لما فيهما من تقليد للخالق، فكانت الأحاديث الأكبر شيوعا بين المسلمين، الفكرة الأكثر شيوعا هي القائلة والمرتكزة على أنّ الملائكة لا تدخل بيتا فيه كلب أو تصاوير، كذلك القائلة بأنّ أشد الناس عذابا عند الله يوم القيامة المصورون، وأنّ الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة ويقال لهم احيوا ما خلقتم، هذا ممّا أدّى إلى ارتكاز الفن الإسلامي على أشكال مجردة نباتية أو هندسية أطلق عليها اسم "الرقش العربي"، حيث اهتم المسلمون بإبداع رسوم خالية من تصوير الأحياء وتتكوّن من أشكال نباتية وهندسية خطّية متداخلة مكوّنة ما سمّي بالزخرف أو الزخارف في الفن العربي الإسلامي.

3. خصائص التصوير الإسلامي

يحاول الفنّان المسلم بشكل عام الابتعاد عن مضاهاة الله في خلقه، فدأب على عدم تصوير البعد الثالث كذلك ابتعاده عن التجسيم، فصار يميل إلى الرسم والزخرفة، ويبتعد كثيرا عن تجسيد الكتل وتجسيمها حسب الطريقة المعتمدة في النحت. فهو نادرا ما ينحت الكائنات الحيَّة لذاتها بل إنَّه يستعملها كعنصر للزينة في الصناعات التقليدية، والفنون التطبيقية مثل صنع الأواني النحاسية أو الفخارية على أشكال الطيور أو الحيوانات، ومثال ذلك الأسود المستعملة في نافورات ساحة قصر الحمراء بالأندلس، كما يقول "إبراهيم مردوخ"(4). أيضا تطرّق هذا الباحث إلى التجريد والزخرفة وأبرز مدى اهتمام الفنان المسلم بهذا الفن، فلقد اتجه بقوة إلى الزخرفة التي تتميز بالتجريد، فالزخرفة نجدها حاضرة في جل الفنون الإسلامية كالعمارة أو الصناعات التقليدية فأغلب أعمال الفنون الإسلامية مرصّعة بالزخرفة وشتى أنواعها النباتية والهندسية أو الخطوط العربية المختلفة، الفنّان المسلم يحاول إدماجها وتنسيقها حيث تبدو مترابطة ومتشابكة ممّا يخلق التنوع والوحدة، كذلك يُقسّم عمله إلى مساحات ذات أشكال هندسية مختلفة مترابطة من خلال مجموعة من الوحدات

الزخرفية المقتبسة، المستمدة من الأشكال الهندسية أو النباتية أو الخطية معبّرا بذلك عن إحساسه تجاه ما يراه متجاهلا تجسيد الواقع.

من السمات المميّزة للتصوير الإسلامي والتي يمكن استنتاجها بعد ما أوردناه ومن أهمّها تأثر المواضيع التصويرية في الفترة المبكرة للفن الإسلامي بالفنون السابقة على ظهور الإسلام وخاصة البيزنطية والساسانية والصينية. إضافة إلى التركيز على إبراز الملامح المحلية في الموضوعات التصويرية المختلفة ومنها الوجوه المستديرة، والعيون الضيقة في التصاوير العراقية والتركية وهي مستوحاة من الملامح المغولية، والوجوه المسحوبة والعيون اللوزية الواسعة في إنتاج المصورين المسلمين بمصر. كما أنّ للإطارات تصاميم خاصة وأشكالاً متنوعة من ذلك تصميم إطارات مختلفة الأشكال حول التصاوير، أوإطارات على شكل جدائل، أو على شكل مستطيلات كبيرة، أو إطار على هيئة حبات اللؤلؤ، وقد أبدع الفنان المسلم في إنتاج إطارات غاية في الروعة والتعقيد بزخارف جديدة مبتكرة. إضافة إلى الاهتمام بتغطية فراغ الأرضيات بزخارف مختلفة منها الفروع النباتية، كذلك الاهتمام بخلفيات الصور حيث تتغيّر خلفيات الصور من فروع النباتات البسيطة إلى رموز تدل على المكان مثل رسم شكل القمر والشمس..

التصاوير الإسلامية تتميز برسوم العمائر الدينية بأعمدتها وأقواسها وقبابها كذلك رسم الهالة بأشكال متعددة فمنها الهالة على شكل دائرة، ومنها ما هو على شكل هلال أو إكليل، وقد استخدمت من قبل الفنان المسلم فوق رؤوس الشخوص ذوي الأهمية في الموضوع لإبراز مكانتهم. الفن الإسلامي من مميزاته أنّه ينحصر في مجالين رئيسيّين وهما مجال تصوير الجداريات ومجال تصوير المخطوطات وهو ما يسمى بفن الكتاب فلقد عُنِيَ المسلمون بالمخطوطات عناية جعلتها تحفا فنية ثمينة بما احتوت عليه من دقة الزخارف وجاذبية الصور ممّا يؤكد على الاهتمام المنصب على التصوير في مجال الكتب، فلقد صارت صناعة الكتب من أبرز الصناعات حتّى وصلت إلى درجة عالية من الرقي والدقة ممّا نتج عنها فن صناعة الورق وفن الخط وفن التجليد وفن التصوير وفن التذهيب، فكل الجهود منصبة على تزويق الكتب وتذهيبها حيث استعمل الذهب بكثرة في تصوير الكتب الإسلامية وتزيينها في مختلف العصور ومن أشهر مدارس التصوير الإسلامي: مدرسة بغداد أو المدرسة العراقية والمدرسة الفارسية والمدرسة الهنديّة والمدرسة التركية العثمانية.

فالفن الإسلامي انتشر في جميع البلدان، فلقد ابتدأ في بلاد الشام أيام الأمويين في العصر الأموي حيث كانت قصور الخلفاء حافلة بالرسوم والصور من ذلك قصر المفجر في أريحا– فلسطين وقصر الحير الغربي ...لقد انتقل أسلوب هذا الفن الجداري والزخرفي إلى عاصمة الإسلام الجديدة بغداد وازدهر الفن في العصر العباسي في بغداد التي كانت آنذاك المقر السياسي لدار الخلافة الإسلامية وكان موقعها بين الشرق والغرب ممّا أتاح لها جذب المثقفين والكُتّاب والفنّانين، وهذا

أدّى إلى تَعدُّد الأساليب الفنّية وتنوُّعِها في العصر العباسي وتكون مدرسة هامة هي مدرسة بغداد. فما هي مميزات التصوير في العصر العباسي ؟ وما هي خصائص أسلوب مدرسة بغداد في التصوير؟

❖ أهم خصائص المدارس الإسلامية للتصوير

لقد كانت بغداد العاصمة محل استقطاب جل الفعاليات الفنية والأنشطة والممارسات الفنية بحيث تبنتها وشجعتها، إذ يرى بشر فارس في "سوانح مسيحية وملامح إسلامية"، دراسة نشرها المجمع العلمي المصري أنّ المصورين الأوائل الذين زيّنوا هذه الترجمات كانوا من سكان البلاد المسيحيين ممّن دخلوا الإسلام، فمارس بعض منهم الترجمة ومارس آخرون تزيين هذه الترجمة وتزويقها. وما يمكن استنتاجه ها هنا هو أنّ نشاط المصور الأساسي هو تزيّن صفحات الكتب بالرسوم والصور فكيف كان التصوير؟ وعلى ما ذا يرتكز في العصر العباسي؟

يرتكز التصوير العباسي على تزيين صفحات الكتب مهما كانت نوعية الكتب: أدبية أوعلمية أو تاريخية. وكانت الكتب الأدبية تحتكر النصيب الأكبر من ذلك كتاب "مقامات الحريري"، فالتصوير كان مقيّدا بالمخطوطات المصورة. كما تبيّنا سابقا أنّ التصوير لم يكن بينه وبين الإسلام أي توافق، فالفن التشخيصي والرسوم التشخيصية لم تكن محبّذة ومستحبة، كان يعتبر تَخطِّيًا لحرمة الله، لذلك ملئ مكان التصوير التشخيصي بالأداء الخطي لكلمات الله المقدسة في القرآن، أي أنّ الرسوم التشخيصية عوّضت بالخطوط المتنوعة. إلاّ أنّه في القرن الثامن وجدت رسومات حائطية في حفائر القصر العباسي في سامراء وهناك أيضا رسومات في جناح الحريم تصور أشكالا آدمية وحيوانية يذكر أنّها كانت متأثرة بالأسلوب الساساني، إضافة إلى رسومات لموضوعات السلطة في القصور، ممّا يكشف أنّ التصوير في أوائل العهد العباسي سار على منهج التصوير الساساني حيث انصهر واندمج مع أساليب أجنبية.

ولقد وصف لنا الدكتور محمد محرز في كتابه "الفن الإسلامي ومدارسه" بعض الصور التي تنتمي للعصر العباسي إذ يقول بأنّ الصور أو الموضوعات قد رسمت على الورق مباشرة دون تلوين الخلفية وهي بدون إطار ونادرا ما نجد ما يدل على الأرضية وإن وجد فإن ثمة خط أو فرع نباتي يقف عليه الأشخاص أو الحيوانات وأحيانا لا يقفون، لذلك نرى في كثير من الأحيان أنّ وحدات الصورة قد رسمت وكأنّها معلقة في الهواء ويضيف جمال محمد محرز بأنّه لم تشذ عن هذه القاعدة إلاّ الصور المرسومة في فاتحة الكتاب. فالصور التي على فاتحة الكتاب كانت ذات أرضية محدّدة وملوّنة وذات إطار مذهب وهذا راجع للعناية الكبيرة بهذه الصفحات.

من مميّزات الصور في العصر العباسي أيضا رسم الأشخاص ذوي السحن السامية واللحى والشوارب، ولقد كانوا يغطّون رؤوسهم بالعمائم ويلبسون ملابس فضفاضة تزينها الرسوم النباتية والهندسية ولقد كانت هذه الرسوم النباتية مبسطة

ومحورة، فلقد سعى الفنان إلى تهذيب الطبيعة أو تجنب تمثيلها بصورة واقعية حيث كانت الأشجار والجبال مختصرة في عناصر زخرفيه إلاّ أنّها كانت تنبض بالحياة والواقعية والحركة.

4. التجريد في الفن الإسلامي من خلال المنمنمة الإسلامية (منمنمات الواسطي)

لقد كان للباحث المعروف في جماليّات الفنون الإسلامية، "بابادوبولو"، الأسبقية في التفطن لخصوصية وتفرد الفن الإسلامي حيث اتخذ منهجا مغايرا قاده إلى اعتبار أنّ "الجمالية المتفردة للرسم الإسلامي لم تكتف "سلبيا" بملائمة الفقه الإسلامي والإعراض عن النقل الواقعي للعالم بل تجاوزته إلى التعبير "إيجابيا" عن الروح الإسلامية عندما ارتبطت وثيق الارتباط بكل إبداعات الذهنّية العربية في العصور الوسيطة إلى درجة أصبح فيها الرسم الإسلامي "صلاة حقيقية ترفع الروح إلى الله"(5).

فالواسطي، الفنّان المسلم، قد وفّق بين التصوير والتحريم الفقهي وذلك باستنباطه لجملة من الأساليب والتقنيات التشكيلية، من بينها التخلي عن المنظور والخدعة البصرية، وتقنية الظل والضوء بغية الانشغال أكثر بالصورة المسطحة والألوان المتخيّلة والشخوص اللاواقعية، مُنْشِئًا بذلك منطقًا داخليًا للصورة بعيدا عن أي محاكاة للواقع. من خلال هذه الأساليب يثبت الفنّان المسلم حُسْنَ نِيّته في عدم التشبه بالله تعالى ومحاكاة مخلوقاته الحيّة. هذا ما يسميه أو يُصَنِّفه الباحث بابادوبولو تحت "مبدأ الاستحالة" المرتكز على عدم محاكاة الله في خلقه.

إذًا نرى الواسطي يلتزم في رسومه بمبدأ التسطيح، والبعد عن الواقعية في تمثيل الأشخاص، تجنبا منه الوقوع في المحظور، مطبقا بذلك مبدأ الاستحالة، أي الابتعاد عن التمثيل الواقعي للأشخاص والحيوانات، وهو أيضا يتجاهل المنظور الخطي الكلاسيكي، ويخالف واقعية الألوان، ولا يحترم التناسب، كإثبات منه على أنّه لا يروم مضاهاة خلق الله. وكأنّنا بالفنّان في بحث مستمرٍ عن الحلول المناسبة التي ترضي مبدأ الاستحالة من جهة، وترضي رغبة الفنّان في رسم ما يشاء التعبير عنه على سطحه التصويري. يميل بعض الباحثين إلى اعتبار أنّ التشخيص في فن المنمنمات جاء في مرحلة التسامح الديني، حين استعاض الرسام عن نقل الطبيعة، فهو لا يرسمها مباشرة بل يسعى لابتكارها من مخيّلته الخاصة، وفي هذا المجال يقول الباحث ألكسندر بابادوبولو: " عند نبذ مبدأ محاكاة الطبيعة الذي اعتنقه الفنّانون منذ الإغريق القديم، أوجد الفنّانون المسلمون ثورة على هذا التقليد من خلال أسلوب مبتكر... يُطبِّقُ "مبدأ الاستحالة" le principe de l'invraisemblable، كي لا يقع الفنّان تحت طائلة المحرمات التي جاءت بها الأحاديث النبوية"(6).

والملاحظ أنّه يكفي أن نلقي نظرة على منمنمات المخطوطات العربية لنَتَحَقَّقَ من تَحَقُّقِ مبدأ الاستحالة وتطبيق جل الفنّانين له، حيث نرى الأرض والسماء والصخور والمروج والمياه والأشجار والزهور، مبتكرة كُلُّهَا وهي بصورة خامة

مستحيلة تماما، لأنّها من نسج خيال الفنّان. "فالأثاث والأشياء فاقدة للمنظور، والألوان أيضا عشوائية، إذ نرى جمالا وخيولاً وردية أو زرقاء أو بنفسجية أو صفراء، وملابس مزركشة بالزخارف النباتية وأشكال هندسية عشوائية أيضا. "لا يأتي ذلك من دواعي الفطرية أو قصور المعرفة، بل لأنّ الرسام لا يبتغي تقليد الواقع بل يصبو إلى عالمه الخيالي والمفهومي المشروع"(7).

لوحة الفرسان وجه الورقة (19)، المقامة السابعة (البرقعيدية)،قياس (243ممx261مم)- وجه الورق (61)، المقامة الثانية والعشرون (الفراتية)

فالفنّان المسلم لا تنقصه دراية أو معرفة بل يروم في رسومه تطبيق فلسفة الفن الإسلامي ومبادئه. فهو حسب نظرة بابادوبولو، يرسم الإنسان والحيوان بطريقة صحيحة في لعبة المنظور من الأمام ومن زاوية الثلاثة أرباع وفي كل التموضعات، ونحن نعرف جيدا مدى صعوبة إيجاد المنظور الحجمي بالنسبة إلى المنظور الخطي، لكنّ الفنّانين كانوا حين يصوّرون الطبيعة غير واقعية ومجردة وفي حال من الجمود، إنّما يبتغون تحقيق إيمانهم بتطبيق "مبدأ الاستحالة"، الذي يكسبهم حق تصوير الشخص بلا تشويه.

لقد وَفّرَت مقامات الحريري الأرضية المناسبة للواسطي لتطبيق مثل هذه الرسوم، حيث يبدو فضاؤه مهيّأً لمثل هذه الرسوم، فضاءً يزخر بالعناصر الطبيعية والبشرية. فمن خلال مقامات الحريري يدخل الواسطي إلى الوسط الاجتماعي ليرصد السلوكيات والحركات التي تميّز الشخصيات، في المظهر الحكائي. فهو يستلهم من الصور الحكائية صوراً فنّية يُعبّرُ من خلالها عن خاصية فنّه والفن الإسلامي بصفة عامة. فهو يرسم جمالية اليومي Esthétique de quotidien، الذي تحمله مقامات الحريري في حكاياتها بأسلوب مجتمعه الإسلامي، أسلوب لا يحيد عن القواعد المفروضة.

أمّا في رسمه للأشكال الزخرفية فينتهج الفنّان نفس المنهج في عدم مضاهاة الله في خلقه فالباحث بابادوبولو من خلال تَعَمُّقِه في دراسة أسس الفن الإسلامي يربط الرسم الزخرفي بالفكر الأشعري الذي يبتعد عن مشابهة خلق الله الذي لا شكل له. لذلك نجد الفنّان المسلم يرسم الصخور كالشعب المرجانية وكالأمواج العاتية. فالرسوم الزخرفية تمثّل مصدر إلهام الفنّان في رسم منمنماته، حيث اعتمد على الأشكال الزخرفية والخطية في تكوين المنمنمات، "فاللّولب الذي اعتبره بابادوبولو أرضية التأليف الفني لكل المنمنمات العربية والإسلامية، استعمل كثيرا وبترداد لافت في الزخرفة العربية، ودخل في الكثير من أنواع الخط العربي، أمّا المربع السحري أو ما سمي بالآفاق السحرية فعدّ أيضا قاعدة تأليف للعديد من الموثقات الزخرفية والكوفية. في حين أنّ الثياب والأشجار وحتى السماء فهي عبارة عن خطوط مشابهة لذؤابات خط النسخ وتعريجاته. ويعد ذلك عاملا مساعدا على اللامحاكاة بوجهيها: الأوّل لا واقعيتها بالقياس إلى الموضوع الطبيعي والثاني اقترابها من الأشكال الهندسية في محاولة إعطائها بعضا من السمات الروحية، وفي ذلك مجاراة للشريعة"(8).

وجه الورقة (140) ملون، منمنمة نحر الجمل، المقامة الرابعة والأربعين – ظهر الورقة (46) المقامة السابعة عشرة (القهقرية)، قياس (228مم x 180 مم)

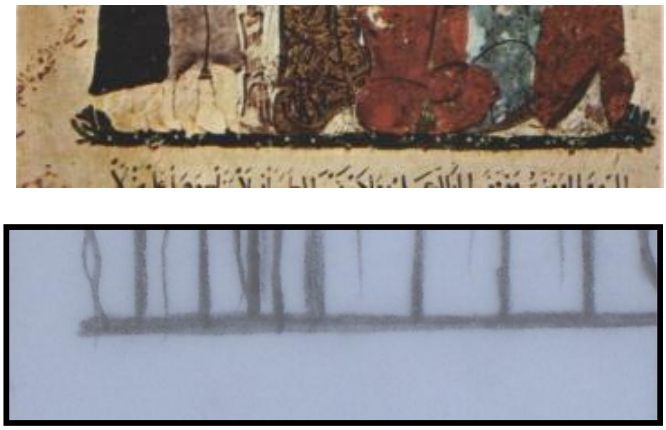
من هنا نستشف خاصيات يكاد يتفرّد بها أسلوب الواسطي، حيث تنبني منمنماته على هذه الأسس والقواعد، حيث نجده يصوّر ثنايا ثياب أشخاصه بطريقة زخرفية، كذلك يرسم أشجاره بطريقة زخرفية، مبرزا أسلوبه الخاص ورؤيته الفنّية التي تكشف عن فلسفة الفكر الإسلامي، الذي يتجه إلى الابتعاد عن التمثيل الواقعي للطبيعة، ومناوأة التجسيد "المنظوري" للإنسان، بنبذ فكرة المنظور الثلاثي الأبعاد.

فالفنّان يختزل عناصر الطبيعة إلى أصولها الأولى، ليصل بها إلى مجرد زخارف أو مفردات تحيل إلى الطبيعة، لكنّها لا تنقلها، كتلك التي تؤثث صدر المنمنمات وهوامشها وحواشيها. والتجريد الذي عالج به الواسطي عناصر الطبيعة كالأشجار والنباتات، يَنِّمُ عن رؤية ذكية ودراسة معمّقة لها، كما استغلّ خطوطها أفضل استغلال لتقود الرائي إلى بؤرة الموضوع، على غرار تسطيحه للأشخاص، لأجل الابتعاد بهم عن الواقع، كي لا يخرج أسلوبه عن فلسفة مدرسة بغداد، وفلسفة الفن الإسلامي عامة، والتي تنأى بالنبات والإنسان- كما قلنا- بعيدا عن الطبيعة، ليصبح مجرد صدى لها، أو إيقاع زخرفة نباتية أو هندسية محلية عليها.

إنّ أسلوب الواسطي في عموميته لا يخرج عن المفهوم العام للفن الإسلامي، الذي يروم تصوير الوجود في شموليته ووحدته، من زاوية منظور الإسلام كعقيدة وكدين، يحث على التأمل الجمالي في الكون وتدبره، لإدراك جماله وعظمة خالقه. فلا يبتعد الواسطي عن هذه الفلسفة الكونية، عندما يتنقل بنا بين أروقة فنّه التصويري الراقي، وروحانية خطه الجميل السلس، فهو يؤلِّفُ بينهما ويمزجهما بأسلوبه الذكي، منتقلا بذلك من المجرد إلى المجسد رغم صعوبة هذا الانتقال.

كذلك من خاصيات منمنمات الواسطي أنّها ترتكز على الموازنات والتوازن الذي يستمد حقيقته من فلسفة الإسلام، التي تدعو الإنسان لأن يعمل لدنياه كأنّه سيبقى أبدا، ويعمل لآخرته كأنّه سيموت غدا. "كما لا يغيب عن بالنا ملاحظة دقة تكوين تلك الرسومات، وانسجام عناصرها، وبديع شكل ألوانها، إذ كانت لهذا الفنّان قدرة عجيبة على التحكم في توزيع أشخاصه وكتل ألوانه على أركان فضاء منمنماته، في توازن تام وانسجام محكم، معتمدا على التباين وتتابع الأشكال والألوان ووضوحها، في نسق خاضع لمبدأ الوحدة والتنوّع الذي يحكم الفن الإسلامي عامة.."(9)

وتتواصل فلسفة الواسطي في رسم شخوصه، وحيواناته، وأشجاره...حيث يُكبِّرُ أحجاما ويُصَغِّرُ أخرى، ويظهر أجزاء ويضمر أخرى، ويرفع من شأن هذا العنصر ويخفض من قيمة ذاك، خاضعا في ذلك لفلسفة الفن الإسلامي التي تقتضي "بتواضع كل الكائنات لهذا الإنسان الملتصق بخط الأرض، والمتواضع بدوره لخالقه. فلا تكاد تخلو منمنماته من خط أرض يشد إليه أشخاص الواسطي شدا، ولا يستغني عنه الفنّان إلاّ عندما يشعر أنّ شكلا ما يقوم بدوره، أو تنوب عنه كثرة الأقدام المتزاحمة والمتراصة في بعض المنمنمات، أو تدعوه إلى تركه ضرورة قصوى للتعبير عن فكرة ما"(10).



رسم تحليلي يبرز الخط الأفقي خط الأرضية الذي ترتكز عليه بقية الأجسام، المقامة العشرون (الفارقية)

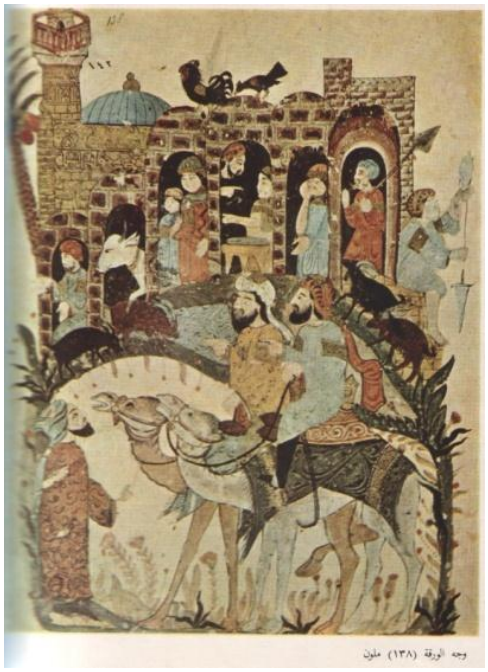
رسم تحليلي يبرز الخط الأفقي خط الأرضية الذي ترتكز عليه بقية الأجسام، المقامة المكية

وواضح أنّ الواسطي يحرص على وضع خط الأرض أسفل أقدام أشخاصه، وفي ذلك تأكيد على فلسفة الفن الإسلامي وقوانينه. فهذا يُعتبر تعبيرًا صريحًا من الفنّان على التزامه بمنهج الفن الإسلامي. حيث يُعبّرُ خط الأرض في رسوم المنمنمات على مدى التصاق الإنسان بالأرض، كأصل وكمال له. كما يبرهن على التواضع والإقرار بالضعف أمام الخالق، فيبدو الإنسان وكأنّه يحلّقُ في فضاء المنمنمة. فالواسطي نراه محافظا على هذا المبدأ متشبثًا، غير متكبرٍ عن منظور منهج الفن الإسلامي.

كما تجلت خصوصية فن الواسطي في أسلوبه، الذي "غالبا ما يكتفي بالتركيز على بعض ملامح مشهده، ويختزل الكثير من العناصر، مثل خلفية المنمنمة التي تؤطر الأشخاص والمباني. كما يتجاهل ما يعرف بخط الأفق، الذي

حتى وإن حضر، فإنّه يتقدم حتى لا يوحي بالبعد الثالث، وينحصر دوره فقط في إعطاء انطباع عن شكل التضاريس، وقد تتأخر عنه شخصيات أو حيوانات، رغم أنّها تأتي أحيانا خلفه، لكنّها تحتفظ بنفس النسبة التي تحكم الأشخاص الآخرين الذين هم في المقدمة"(11).

الأشكال في منمنمات الواسطي تأخذ وضعا أفقيّا وأحيانا مائلا أو منحنيا، وكأنّها في حالة خضوع وتواضع، "وعندما لا يجد الفنّان بدا من إطلاق العنان لشكل ما في اتجاه صعودي، فإنّه يحتويه بكتابة أو بشكل آخر، يطوقه ويحد من تطاوله، أو يضطر لاختزال أبعاده، حتى تصير نسبه أصغر في الواقع، إذا ما قورنت بالأخرى المجاورة، أو يجعلنا ننظر إليه من الأعلى، بحيث تصير قمة ذاك العنصر المعماري مثلا، أسفل من مستوى نظرنا..."(12)



المنمنمة وجه الورقة (138) المقامة الثالثة والأربعون (البدوية)

منمنمات الواسطي تسيطر عليها نظرة عين الطائر، فالعالم كله يرى بعين الخالق الذي كل شيء في قبضته وتحت هيمنته. فالمنظور الأفقي والنظرة من الأعلى تكاد تكون هي السائدة في جل منمنماته. فالواسطي يخضع تركيبة جل منمنماته للمنظور الأفقي حتى في تعبيره عن الطبقية في مجتمعه. يصمِّمُ الفنّان منمنماته بنظام أفقي فيجعل عناصر رسمه على شكل طبقتين أفقيتين، الطبقة الحاكمة أو الميسورة في الأعلى، والطبقة الفقيرة أو الضعيفة أسفلها. فهذا التقسيم كان بالإمكان أن يكون تقسيما عموديا، إلاّ أنّ الواسطي يخضعه لمنطق الأفقية. فهو يطبق مبدأ الأفقية ليس على الأشخاص فقط بل أيضا على العمران، بحيث خصص الطبقة العليا للعمارة، والسفلى لحركات الناس ومجريات حياتهم.

من هنا نستشف تشبث الرسام بقواعد الإسلام، الذي ينص على المساواة، كما يبدو الرجل حذرًا من جعل العمارة مرتفعة أو كبيرة وفي هذا إيحاء بإلغاء مبدأ الهيمنة والسيطرة، وكل هذا حتى "لا تطغى العمارة على أفقية التركيب بل إنه يبدو أحيانا وكأنه يقطعها قطعا ليحد من تطاولها، لهذا كانت البنية الغالبة على منمنمات الواسطي بنية أفقية بالأساس، وتلك خاصية تكاد تكون من السمات المشتركة بين الفنون الإسلامية كلها"(13).

خاتمة:

من نتائج تحريم تصوير الكائنات الحية، أن طغى على الصور الإسلامية سحر خاص وخيال واسع وثروة زخرفية عظيمة، ممّا أدى بحسب رأي الباحث زكي محمد حسين، إلى اختفاء ذاتية الفنّانين، حيث " فلم يصوروا الطبيعة ولم يعكسوا مشاعرهم وبيئتهم، وقلما ابتدعوا شيئا من صميم أنفسهم وروحهم... بل أنّ الفنانين المسلمين لم يفتنوا في معظم الأحيان بمنتجاتهم من ناحية الجدة والإبداع، فلم يعنوا بتسجيل أسمائهم على التحف إلاّ في الأقل النادر"(14) ولعل هذا لا ينطبق على الواسطي نظرًا لشخصيّته الفنّية المتفردة.

الهوامش:

(**1**) "الحوار المتمدن" – العدد 669، المحور الأدب والفن -2003/12/1.

(**2**) نزار شقرون، معاداة الصورة في المنظورين الغربي والشرقي، بيروت، دار محمد علي الحامي، بالاشتراك مع الانتشار العربي، 2009. ص: 61-62

(**3**) أسد الله سوران ميليكان شيرفاني، الكلمة والصورة في الإسلام، ترجمة: عيسى مخلوف، مجلة مواقف ودار بدايات، 2008 سوريا- جبلة، مجمع الروضة التجاري. ص 85

(**4**) إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر"، الصفحة 13،14.

(**5**) بابادوبولو، جمالية الرسم الإسلامي، ترجمة وتقديم علي اللواتي، منشورات مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس،1979، ص 7

(**6**) محمد الزبيري، "إسهامات يحي الواسطي في فن المنمنمات" أسلوب الواسطي- بلاغة النص البصري، بين اختزالية الخطوط والأشكال، ومتانة البناء وصوفية الألوان . ص 113.

(**7**) نفس المرجع، ص 31.

(**8**) بركات محمد مراد، الإسلام والفنون، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة (الإمارات العربية)، 2007 ، ص 191.

(**9**) محمد الزبيري، "إسهامات يحي الواسطي في فن المنمنمات" أسلوب الواسطي- بلاغة النص البصري، بين اختزالية الخطوط والأشكال، ومتانة البناء وصوفية الألوان . ص101.

(**10**) نفس المرجع. ص 105

(**11**) نفس المرجع. ص 112.

(**12**) محمد الزبيري، "إسهامات يحي الواسطي في فن المنمنمات" أسلوب الواسطي- بلاغة النص البصري، بين اختزالية الخطوط والأشكال، ومتانة البناء وصوفية الألوان. ص .110.

(**13**) نفس المرجع، ص 111.

(**14**) د. زكي محمد حسين، فنون الإسلام (الأعمال الكاملة 3)، دار الرائد العربي، بيروت، 1981، ص 170.

قائمة المراجع

- نزار شقرون، معاداة الصورة في المنظورين الغربي والشرقي، بيروت، دار محمد علي الحامي، بالاشتراك مع الانتشار العربي، 2009.
- أسد الله سوران ميليكان شيرفاني، الكلمة والصورة في الإسلام، ترجمة: عيسى مخلوف، مجلة مواقف ودار بدايات، سوريا- جبلة، مجمع الروضة التجاري،2008.
- زكي محمد حسن، فنون الإسلام، بيروت، دارالرائد العربي، 1981
- الفاروقي (إسماعيل)، الإسلام والفن، دار غريبي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
- شوقي (أحمد)، الإسلام والفنون، القاهرة، دار الأمين، 1998 م.
- الصّائغ (سمير)، الفن الإسلامي، قراءة تأمليّة في فلسفته وخصائصه الجماليّة- دار المعرفة- لبنان، الطبعة الأولى 1988.

حسن (إيناس)، أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، الطبعة رقم 1، 2005/03/01.

- بهنسي (عفيف)، الفن الإسلامي،دمشق، دار طلاس، 1986 م.
- الباشا (حسن)، التصوير الإسلامي في القرون الوسطى، ط2، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1987م.

- بابا دوبولو (ألكسندر)، جمالية الرسم الإسلامي، ترجمة علي اللواتي– نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله – تونس، 1979.

- أبو الحمد (محمود)، التصوير الإسلامي: نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 1991.

ثنائية المكان والزمان في الكتابة النسائيّة المعاصرة

رواية صَلصَال لـ "سَمَر يَزبك" أنموذجا

The dual place and time in contemporary women's

A novel "salsal "by "Samar Yazbek" is a model.

أ.عزالـدين بن حليمة جامعة الجــزائر 02

ملخص الدّراسة:

عرف المجتمع العربيّ في أواخر القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين بروز ظواهر ثقافية وأدبيّة متنوّعة، وكان من أبرزها ما يُعرَف بمصطلح الكتابة النّسائيّة والأدب النّسويّ، حيث انطلقت المرأة العربيّة في الكتابة بقوّة وحماسة، كاشفة عن موهبتها ومقدرتها في كتابة نصوص روائية متميّزة، فرضت نفسها من خلالها على كتابات الرّجل، **الذي التمس حينها ملامح تحرّرها فكريا وثقافيا وأدبيا، من خلال خروجها من** بين جدران غرف المنزل والمطبخ، ومن تربية الأطفال ورعاية الزوج وطلبات العائلة في إطارها الضيّق، إلى آفاق الكتابة والإبداع الفكري والثقافي في مفهومه الواسع، وقد تميّز إبداعها الفكري عامة وكتابتها النسوية خاصة بخصائص عديدة شكلا ومضمونا، تستدعي منّا الدّراسة والتّحليل، وكاجتهاد لتحقيق ذلك سلّطنا الضوء في هذه الدّراسة على بنيتي الزمان والمكان وأهم مميزاتهما في الرواية النسويّة العربيّة المعاصرة، من خلال رواية "**صلصال**" للكاتبة والرّوائية السّورية المعاصرة "**سَمَر يَزبك**" أنموذجا.

الكلمات المفتاحية: المكان والزمان في الرواية، الكتابة النسائيّة المعاصرة، صَلصَال، سَمَر يَزبك.

Study summary in English:

In the late 19th and early 20th centuries, Arab society was known for the emergence of various cultural and literary phenomena. The most prominent of these was the term women's writing and feminist literature, Where the Arab women began to write in a strong and enthusiastic, revealing her talent and ability to write the texts of a distinguished novel, which imposed itself through the writings of the man, who then sought the features of intellectual, cultural and literary freedom, through the exit between the walls of the rooms of the house and the kitchen, Husband and family requests within its narrow, to the horizons of writing and intellectual and cultural creativity in its broad concept, In this study we shed light on the structures of time and space and their most important features in the contemporary Arab feminist novel through the novel "Salsal" by the contemporary Syrian writer and novelist "Samar Yazbek" model.

توطئة:

تأثّر المجتمع العربيّ في أواخر القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين بالأفكار الحديثة السّائدة في المجتمع الغربيّ عامّة، والأوروبيّ بالخصوص، وأدى ذلك إلى بروز ظواهر ثقافية وأدبيّة متنوّعة، كان من أبرزها ما يُعرَف بمصطلح الكتابة النّسائيّة؛ الذي دخل حقل التداول الثقافي والنقدي في العقد السابع من القرن التاسع عشر بالضبط في فرنسا، حيث لعبت الصحافة الأدبية دوراً هاماً في نقله وتداوله، وكان الهدف الأول منه آنذاك هو التخلّص من ظلم وقمع المجتمع البطرياركي الأبوي والعودة مرة أخرى للمجتمع الأمومي الأول، وبالموازاة انطلقت المرأة العربيّة في الكتابة بقوّة متعدّية كثيرا من الحدود، كاشفة عن موهبتها ومقدرتها في كتابة نصوص شعريَّة وروائية وقصصيّة ومسرحيّة متميّزة، أَثْرَت بها السّاحة الأدبية، وفرضت نفسها من خلالها على كتابات الرّجل، ثمّ بدأ يتبلوَر بعد ذلك **"وعي المرأة تبعًا لتحسين الشروط الاجتماعية، وتعليمها الّذي أدى إلى ولوجها إلى مناصب مهمة في المجتمع، وجعَلَها تفوز باستِقلالها المادي والمعنوي؛ الذي أكسبها ثقة وقوّة في استقلال شخصيتها"**[1] **والمطالبة بحقوقها وحريّة تعبيرها، وكشف ما تعانيه من تجاوزات في مختلف مجالات الحياة من طرف مختلف أطياف المجتمع بما فيهم الرّجل، وهو وضع جديد جعل هذا الأخير يتذكّر أن العنصر النّسائي يمثّل نصف الطاقة الإنتاجيّة للمُجتمع، ويلتمس ملامح تحرّره اجتماعيًّا وفكريا وثقافيا وأدبيا، من خلال خروجه من** بين جدران غرف المنزل والمطبخ، ومن تربية الأطفال ورعاية الزوج وطلبات العائلة في إطارها الضيِّق، إلى آفاق الكتابة والإبداع الفكري والثقافي في مفهومه الواسع.

وتميّز إبداعها الفكري عامة وكتابتها النسوية خاصة بخصائص عديدة شكلا ومضمونا، تستدعي منا الدراسة والتحليل والنقد، وكاجتهاد لتحقيق بعض ذلك سلّطنا الضوء في هذه الدّراسة إلى على بنيتي الزمان والمكان وأهم مميزاتهما في الرواية النسوية العربية المعاصرة، وسنعتمد في الوصول إلى ذلك على رواية "**صلصال**"[2] للكاتبة والرّوائية الصحفية السّورية المعاصرة "سَمَر يَزبك"[3] أنموذجا، متّبعين في ذلك المنهج البنيوي الوصفي التحليلي من أجل تفكيك بنيتهما وكشف مدى تأثيرهما في أحداث وشخصيات الرواية، وقبل البحث في كلّ هذا، يَقتضي منّا الأمر أولا تحديد ماهية مصطلح الكتابة النّسويّة، والاطلاع على بداياته وتطوره عند المرأة العربية بإيجاز:

1- ماهية مصطلح الكتابة النسوية وتطوره في العالم العربي:

يطرَح الحديث عن الكتابة النسوية – أو ما يُعرف بالأدب النّسوي- في حدّ ذاته إشكالية المفهوم والمصطلح؛ لأنّه حقل أدبي جديد من الأدب العربي الحديث والمعاصر، يتأرجُح بين القَبول والرفض، والحضور والغياب، ويُعد مصطلح الكتابة النسويّة مصطلحا "من التّسميات الكثيرة التي تشيع بلا تدقيق، وتشوش التصنيف وتستبعد التقويم، وتتضمن حكما بالهامشية مقابل مركزيّة مقترضَة"[4] للأدب الذكوري –إن صح التعبير- الذي دفعها على تشكيل هويّة أنثويّة مختلفة عنه انطلاقا من تباين الأدوار والوظائف الاجتماعية بينهما، فالكتابة النسوية –بناء على هذا- هي "كل جهد نظري أو عملي يهدف إلى مراجعة أو مساءلة، أو نقدٍ أو تعديل النظام السّائد في البنيات الاجتماعية الذي يجعل الرّجل في المركز، وهو الإنسان، والمرأة جنسا ثانيا أو كائنا آخر في منزلة أدنى، فتُفرَض عليها حدود وقيود،

وتُمنع عنها إمكانات المشاركة لأنّها امرأة، وتبخس خبراتها لأنها أنثى، لتبدو الحضارة في شتى مناحيها إنجازا ذكوريا خالصاً"[5] يهمش المرأة ويقصيها من حقّها في الاعتراف بمساهمتها في بناء الحضارة الإنسانيّة.

والمتتبع لمسار الكتابة النسويّة العربيّة في نهايات القرن العشرين وبداية هذا القرن في مجال السّرد خاصة، يجده أنّه قد اقترن بحوافز جديدة وبشروط ذاتية وموضوعية مغايرة لتلك التي سادت من قبل، حيث لم تعد الكتابة همًّا ذكوريا فحسب، بل أصبحت انشغالا أنثويا، تدافع بها عن عمومياتها وخصوصيتها، وعن حقوقها الإنسانية المسلوبة، وتصل بها إلى عوالم التجريب، وتكتشف من خلالها ما بها من فضاءات ومواهب تختلف عمّا أنتجته ذاكرة الفحولة الذكورية وإبداعاتها، التي تتستّر على الأنساق الثقافيّة الفاسدة السّائدة في المجتمع، ولا تفسح لها المجال كثيرا للتعبير عن الذّات ومكنوناتها، واستدعاء المتخيَّل السّردي لكسر نطاق تلك الأنساق وحدودها.

كما تأثّرت الكتابة الأدبيَّة النّسوية الحديثة في العالم العربي بحركة الأدب النّسوي الغربيَّةٍ في كثير من الأمور، رغم اختِلافِ البيئة والثقافة والمعتَقدات بينهما، ولو بحثنا لوجدنا عددًا كبيرًا من النّساء العربيَّات قد انسَقْنَ في تيَّار هذه الحركة، وحاولن نشر الوعي وروح النِّضال في الأوساط النّسائية بغية تحسين أوضاعهن الثقافية والاجتماعية وَوُلوج أحسن المراتب في السلحة الأدبية، إلاّ أن البعض منهن ترى أنَّ مُصطَلح الأدب النّسوي نفسه جاء يزيد من تَهمِيش المرأة وإقصائها بطريقة غير مباشرة، وإضافة حواجز أخرى بينها وبين الرّجل، "فمنهنَّ مَن لم تكتف باتّهام الأقطار العربيَّة فقط – الّتي لا تجد حلا للحروب والنّزاعات الدّائمة والتخلُّف الاجتماعي والعلمي والثقافي الكبير الحاصل فيها؛ الّذي يتولّد عنه العنف الأسريّ، والعقائد الدينيَّة المنحرفة والمتعصّبة، والإرهاب الفكري والسّياسي، والدّيني– بل اتَّهمن النِّساء أنفسهن بصفة عامَّة، لأنّهن أسهمن في تَرسِيخ العقليَّة الرّجوليَّة وطَمْسِ المعالم النّسويَّة وسِمات الأُنُوثة، خاصَّة مع ظهور ما يُسمّى بالمدّ الدّيني المتخلِّف"6 الّذي لا يسمح لهن بالاندِماج في عالم الأدب الإنساني الواسع، الّذي يمكنه أن يحوي الرّجل والمرأة معا.

فالكتابة لم تَعُد استخداما خاصا يحقق المتعة لصاحبه، ويجذب اهتمام القارئ إليه فقط، "وليست وسيلة اتصال ولا طريقا تعبرها مقصديّة اللّغة... بل هي لغة صلدة تعيش على ذاتها، وليست مكلّفة أبدا بأن تضفي على ديمومتها منظومة من التوابع"7 لإثبات الحضور النسائي، الذي لا يمكن أن يقصى من الأدب؛ الذي تعرَّض **"على يد الحركات النسائية في الغرب إلى الكثير من الانتقاد، ومِحوَر الهجمة الانتقادية يقوم على فكرة أساسية مفادها أن الأدب مفهوم ذكوري، ورث حمولةً عبر التاريخ ترجح قضايا الذكور وسلطة الرجل في المجتمعات، وتقلِّل من شأن المرأة في الحياة الاجتماعية الفعليّة، وتكرِّس الوضعية البائسة للمرأة معتقدات بذلك أن مفهوم الكتابة النسائية سيكون ضدًّا لمفهوم الأدب، ويُمكن تحميله الكثير من المعاني والحمولات التي تشدّ من عزم المرأة"**8 وتفسح لها المجال واسعا للتحرّر من السّلطة الذكورية التي تقمعها حتى في مجال الفكر والإبداع، بل وفي جميع مجالات حياتها.

ورغم تعارُض آراء النقاد وتعدُّدها حول قضية الكتابة النسوية/الأدب النسوي وماهيتهما، إلّا أنّ هناك حقيقة لا يُمكن أن ينكرها إلا جاحد؛ وهي الحضور القوي لهذا الإبداع الفكري المتميّز الّذي فرض نفسه في ساحة الأدب العربي المعاصر، بفعل قوة إرادة المرأة واجتهادها الكبير في مجال الكتابة والتأليف، حيث تجاوزت إشكالية مشروعية التّسمية

والأطروحات النقدية المتعلقة بها – التي بلغت أحيانًا درجة التناقض ورفض التسمية أساسا، وهو الأمر الذي قلّل من قيمة المصطلح وحال دون تطوره في كثير من المواقف والفترات–رغم أن الكتابة النّسوية في عمومها وببساطة، تسلط الضوء على **ما تكتبه المرأة، بغضّ النّظر عن نوعيّة موضوعاتها وحساسيتها وجنس الكاتب فيها، ولعل** هذه الإشكالية –باعتبارها معرقلا– وغيرها؛ كانت وراء تقدّم الكتابة النسائية، لأنها تحوّلت إلى دافع ومحفِّز في الوقت نفسه.

والحقيقة أن أيَّ إبداع متى كان وكيفما كان، يواجه في بداية ظهورِه فريقا من المؤيّدين وآخر من المعارِضين؛ وهو أمر مقبول ومتوقَع بالنظر إلى الطبيعة البشريَّة، ولعل هذا ما حدث لمصطلح الكتابة النّسوية/ الأدب النسوي منذ بداية تداوله، حيث تعرّض للعديد من النقد والآراء المتباينة؛ فهناك **مَن يرفض استعماله بحجة رفض كل مُصطلح يَستنِد إلى تصنيف جنسيٍّ تمييزيّ؛ لأن ذلك يبطن إيديولوجيا ذكورية تمييزية لا يصحُّ العمل بها عندما يتعلق الأمر بالأدب، وهناك من يقبله باعتبار أن الكتابة النّسائيَّة هي كلّ كتابة صادِرة عن المرأة، أو أيّ كتابة تتناوَل قضية المرأة؛ وهذا موقف غير دقيق في بعض الأحيان، لأن الرجل أيضـا يكتب عن المرأة وقضـاياها، ومهما كتب وكيفما أبدع في الكتابة عنها فإنّه لا يمكنه أن تكون كتابته مثل كتابتها هي عن نفسـها، فهل نصـنف كتابته حينها ضـمن الأدب النّسـوي أم نصنفها تصنيفا آخر؟** ولكن تعدُّد المواقف، وتأرجحها بين مؤيّد ومعارض دليل على مدى اهتمام النقَّاد بالإبداع النسائي من جهة، ووجود هذا الإبداع أساسا في أرض الواقع من جهة ثانية.

2– المكان وأثره في الشخصيات السردية:

يعتبر المكان أحد أهم العناصر الحكائية الّتي يقوم عليها النّص الرّوائي، وقد حظي باهتمام كبير في النقد المعاصر؛ "ذلك أنه لا أحداث ولا شـخصـيات يمكن أن تلعب دورها في الفراغ دون مكان، ومن هنا تأتي أهميته؛ ليس كخلفية للأحداث فحسـب، بل كعنصـر حكائي قائم بذاته، إلى جانب العناصـر الفنية الأخرى المكوّنة للسّـرد الروائي"9 ولعلّ سـبب عدم اهتمام النقاد التقليديين عن بدراسـته هو تركيزهم على المضـامين الفكرية والدلاليّة والجوانب اللّغوية والفنيّة للرواية، كما تكمن أهميته في الكتابة الرّوائية –إضافة إلى مساهمته في ضمان التماسك البنيوي لها– كونه يشكل باباً للولوج إلى مضمون النّص وأعماق الذات الكاتبة له وما يحيط بها، لأنه هو الحيز الذي يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والآخر.

ويكتسـب المكان فى الرواية أهمية كبيرة، لا لأنه الحيّز الذى تجرى فيه أحداثها، وتتحرك من خلاله الشـخصـيات فحسـب، بل لأنه يتحول فى بعض الأعمال المتميزة إلى فضـاء يحتوى كل العناصـر الروائية، وما يحدث بينها من علاقات، بل يمنحها المناخ الذى تتفاعل فيه، وتعبر فيه عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية، والحامل لرؤية البطل، والممثل لمنظور المؤلف عامة، ولعل من أبرز الثنائيات المتصـارعة التي ظهرت وهيمنت على دينامية أحداث الرواية العربيّة المعاصـرة هي ثنائية المكان المفتوح والمغلق، لأن الذات البشـرية لا تكتمل في تفاعلها مع ذاتها فقط بل تؤثر فيما حولها وتسـقط قيما حضـارية معينة على الاماكن التي تلجأ إليها، وغالبا ما تجدها تفضـل أماكن عن أخرى،

فالشـــخصـــيات تتناوب في الانتقال بين أمكنة تكاد تشـــكل علبا مغلقة لأصـــحابها، وبين أمكنة أخرى أكثر ســـعة وانفتاحاً وتفاعلا مستمرا مع الحياة، وقد توفّرت رواية "صلصال" التي بين أيدينا على هذه الثنائية بوضوح:

2-1- أماكن مفتوحة (لا متناهية):

وتتميز عموما بأنها أماكن قد تكون خالية من النّاس، أو أنها لا تخضـع لسـلطة أحد ولا لملكيته، وعادة ما تكون مفتوحة على الطبيعة وفضـاء للأسـطورة نظرا لوحشـتها "وافتقارها لمرافق الحياة والحضـارة وإلى ممثلي السـلطة فيها"10 ومن أمثلتها: الصـحاري الشـاسـعة وأدغال الغابات والبحار والمحيطات... ومن أهم الأماكن المفتوحة التي وظفتها سمر يزبك في روايتها نذكر مايلي:

أ- المدينة:

تعتبر الكتابة عن المدن وعوالمها من الأمور الشـائعة في الكتابة الروائية عامة، والنسـائية المعاصـرة منها خاصـة، فهناك مدن حقيقية دخلت بشـوارعها وضـجيجها وسـياراتها وبناياتها وطرقاتها ومظاهر الحياة الخاصـة بها إلى عالم الكتابة من بابه الواســـع، بل اشـــتهرت من خلاله في جميع أنحاء العالم، ونذكر على ســـبيل المثال لا الحصـــر مدنا مثل: باريس، ولندن، ونيويورك، والقاهرة، ودمشق... وفي هذه الرواية، وقع اختيار سمر يزبك على مدينة جبلة السورية رغم أنّها ليست من المدن المشـــهورة، إلاّ أنّها حاولت كشـــف مدى تأثر المرأة البدوية وانبهارها بالمظاهر البرّاقة للمدينة وخوفها منها، تقول عن الابنة "**دلا**" في روايتها: "عندما خرجت مع زوجها بعد سـنتين من زواجهما إلى المدينة، وخطت برجلها إسـفلت الشـارع كانت ترتجف وتسعل، كان اللقاء الأول مع عالم خارج حدود ضيعتها، وفرصة لمشاعرها لتكتشف معاني الانبهار."11

وعلى عكس هذا بيّنت الروائية أن هذا الخوف والانبهار لا يوجد عند نسـاء المدينة وفتياتها، وإنما قد يقعن فيما هو أسوأ من ذلك، فمثلا: دمشق بالنسبة لسَحَر النصور مكان غير آمن تكاد تنعدم فيه الطمأنينة، لأنه لوّث شرفها:" لكن ما سمعته كان كفيلا بإقناعها أن هذا العالم أكثر صفاء من العالم الذي لوثها في دمشق"12لأنها أهملت دراستها، وكانت تقضـي أوقاتها مع صـديقاتها من حانة إلى أخرى، ولا تعود إلى البيت حتى سـاعة متأخرة منه، ثم صـارت تصـطاد الرّجال الفاسدين كنوع من التسلية لتتناسى حبيبها "حسن الفادي"، أي أن المدينة أصبحت تمثل لها المتنفس الوحيد الذي ينسيها همومها، وينقص من معاناتها، فهي بمثابة كائن حيّ يحس بها ويقدّر مشاعرها ويتفاعل معها.

وبهذا فالمكان عنصر يتفاعل مع الشخصيات الروائية ويحاورها، لأنّه يأخذ منها ويعطيها بشكل أو آخر، كما يحدّد طبيعة الشخصيّة ضمنيا، فالمرأة التي تعيش في القرية والضاحية يطبعها طابع القرية والجبل، وتظهر عليها طباع سكان البدو وسلوكهم، أما المرأة المتمدنة التي تعيش في المدن فتطبعها المدن بطابعها ونمط معيشة سكانها وسلوكاتهم، ويتجلّى أثر ذلك في سـلوكها أيضـاً، وكما يؤثر (المكان) في السـكان، فإن (السـكان) أيضـاً يؤثّرون في المكان، وهذا ما نلمحه في رواية صلصال بوضوح تام.

ب- الشارع:

اعتمدت سمر يزبك "الشـارعَ" مكانا مفتوحا ثانيا تلجأ إليه المرأة العربية كي يحتويها ويخفّف من ضـغوطاتها وآلامها ومكبوتاتها، "فهو المكان الذي يلتقي فيه الناس جميعا في أيّ سـاعة ليلا أو نهارا، مهما كانت منازلهم الاجتماعية، ومهما كانت أعمارهم وانتماءاتهم وشـتى عوامل اختلافهم، فهو بالتالي أهم معرض لشـبكة العلاقات والوظائف التي تنبني عليها ثنائية الأنا والآخر"13، كما جسـد لنا الشـارع في هذه الرواية مختلف الأحداث السـياسـية وطبيعة العلاقة بين السـلطة والمجتمع؛ التي تميزت بخوف أهالي القرى المجاورة لمدينة جبلة من القتل والضـرب، ومنهم الابنة "**دلا**" التي "كانت تحفظ الأغاني القديمة عن ارتحالات ودماء أجدادها"[14]، لقد "كانت خائفة وهي تخطو برجلها المرتجفة فوق إسـفلت الشـوارع المرصـوفة بعناية في مدينة جبلة في خريف 1940م"[15] وهذا يعني أن الشـارع –رغم أنه مكان مفتوح- تحول إلى مكان ضيق معزول، لا يمكن للمرأة أن تمارس فيه حرّيتها كما تشاء في جميع الأوقات والأحوال، بسبب القتل والدّمار الحاصلَين، والمتسبّب فيهما بالدرجة الأولى هو العنصر الذكوري، الّذي لا يقنع بما يحققه من نجاحات في شتى المجالات بالموازاة مع ما تحققه المرأة، وبهذا يصبح الشّارع – وهو وضع مكاني- مُحدِّداً أساسياً للمادة الحكائية في الرواية، بل يتحوّل في النّهاية إلى مكوّن روائي جوهري فيها، رغم أن الوظيفة الأساسية له هي وظيفة ثانوية في نظر القارئ، ولكنه في الحقيقة يحدث قطيعة مع مفهومه كديكور، وعنصر مكمل للرواية.

2-2- أماكن مغلقة:

وهي الأماكن التي تعزل صـاحبها عما يجري حوله في الحياة اليومية، لأنّها محدودة تضـبطها الحدود والحواجز والإشـارات، ويمكن إخضـاعها للقياس وإدراكها بالحواس، وهي كثيرا ما تكون رمزا للحميمية والألفة والأمن والانغلاق والعزلة والاكتئاب... ويمثل غالبا "الحيز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضـيق بكثير من المكان المفتوح، وقد تكون مرفوضـة لأنها صـعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة."16

وكان "**البيت**" من أهم الأماكن المغلقة التي اعتمدتها سمر يزبك في روايتها، حيث وصـفت البيت الذي جرت فيه الأحداث وصفا جميلا موضحة ما يوجد به من غرف وجدران وشبابيك، تقول: "كان يحوي في قسمه السفلي ما يحتاجه السـادة في حياتهم آنذاك، غرف الخدم أولا: وكانت تسـكن الغرفة عائلة واحدة مات أولادها الواحد بعد الآخر، ولم يبق للزوجين سوى ابنة سمراء قصيرة القامة، ستكون فيما بعد "**دلا**"، والغرف الأخرى خُصصت لإعداد الطعام وأكياس المؤونة، والخيول في القسـم العلوي، كان المكان مختلفا عما يحيط به، في الداخل كانت الجدران والشـبابيك والأبواب من خشـب السنديان، وكانت تزين الأسقف ثريات على شكل شموع، وتتوزع الستائر المصنوعة الدانتيل والبروكار الدمشقي على النوافذ العريضـة..."17 كما كانت هناك غرفة تدعى **بالغرفة الزرقاء**، وهي غرفة حيدر التي تمثل له الإنتماء والأمان، تقول: "كانت جدرانها الداخلية مطلية بالأزرق، والمرايا الطولانية تشـغل نصـف مسـاحة الغرفة، ولم يبق منها سـوى مرآة واحدة

حافظ حيدر على تجديدها بين حين وآخر"18 كما جرت كثير من أحداث هذه الرواية في هذه الغرفة رغم صغر حجمها وضيقها، وعندما مات حيدر لم يبق فيها سوى بعض أغراضه وسريره ومرآته، وأصبح يسودها ظلام كاسح يدل على وحشتها وخرابها بعدما كانت مكانا يسوده اللون الأزرق وكأنه سماء أو بحر أزرق يرتاح له الإنسان ويطمئن له، تقول: "كل شيء اختفى من الغرفة، ولم يبق هناك سوى المرآة والسرير النحاسي، والستائر الزرقاء، وعمامة حمراء جاثمة على السرير."19

3- الزمن ومفارقاته في الرّواية:

يعد الزمن إشكالية شغلت الفلاسفة والعلماء والأدباء في شتى المجالات منذ القدم، فمنهم من أنكره ومنهم من وصفه بأنه محيّر، "فهو مظهر وهمي يُزمْنِن الأحياء والأشياء، فتتأثر بمُضِيه الوهمي، غير المرئي غير المحسوس"[20] وهو عنصر بارز في تشكيل البنية الروائية لأن "السرد زمن والوصف في بعض حالاته زمن، والحوار زمن، وتشكل الشخصية يتم عبر الزمن"[21] والفعل يقع في زمن، والحرف يكتب ويُقرأ في زمن، و لا نص دون زمن[22]، وهذا يعني أن الرواية من الأجناس الأدبية الأكثر التصاقا بالزمن ومفارقاته، وأقدرها على احتوائه، لأنه يضفي حركية على بقية عناصر خطابها، "ولأنه هو المجداف الذي تتحرك وفقه معطيات الحياة الإنسانية التي يصورها هذا الفن والتي تكشف عن طبيعة ذواتنا وما يجري فيها، كونه يمثل معيارا شديد الاتصال بتجاربنا"23 وحياتنا اليومية.

ومن أهم مميزات الزمن الروائي ما يعرف **بالمفارقات الزمنية** التي "ندرس فيها الترتيب الزمني لحكاية ما، بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"24؛ فبداية السرد مثلا في وسط الأحداث ثم العودة من جديد إلى أحداث سابقة يمثل مفارقة زمنية تُحدث تباينا بين النظام المفترض للأحداث، ونظام سردها في خطاب الرواية، أي أنها "هي اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني (الكرونولوجي) لسلسلة من الأحداث لإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها، ويمكن للمفارقة الزمنية أن تكون: **استرجاعا أو استباقا**"25 وقد تجلت هذه الثنائية بوضوح في كثير من المواضع في رواية "صلصال" التي بين أيدينا:

3-1- الاسترجاع:

ويعرّفه جرار جنيت على أنه "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، أي التي بلغها السرد"26 أي أنّه هو "العودة إلى ما قبل نقطة الحكي، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكى الآن"27 وقد توفرت هذه الرواية على مقاطع سردية استرجاعية متعدّدة أحالتنا إلى أحداث سابقة احتفت من خلالها بالماضي، كما تم استدعاءه لتوظيفه بنائياً من خلال استعمال الروائية جملة من الاستذكارات بهدف ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه؛ "إما بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة، أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث، سواء أرغمتها الأحداث على الظهور من جديد أو اكتفت بعدم حضورها."28 وقد ظهر في هذه الرواية نوعان من الاسترجاع هما:

الاسترجاع الخارجي: -1-3-1

وهو ذلك الاسترجاع "الذي تظل سعته كلّها خارج سعة الحكاية الأولى"29 ويتم فيه استحضار أحداث وقعت في الماضي قبل المحكي الأول، "ويعمل على إكمال المحكي الأول عن طريق تنوير المتلقي بخصوص هذه السابقة أو تلك"30 وقد حفلت رواية "صلصال" بالاسترجاع الخارجي في العديد من أحداث الرواية، ولعل أبرز حدث خارجي مسترجع يتمثل في علاقة البطل حيدر بابنته رهام حين تتذكر المرة الأولى، التي واجهته فيها كما يطلعنا السرد: "**تتذكر المرّة الأولى التي واجهته فيها، قبل عشر سنوات، عندما خالفت أوامر أمها وقررت أن ترى الرجل المفترض أنه والدها، تذكر تماما كيف رفض مقابلتها.**"31 لكن رهام لم تفقد الأمل وظلت مصرّة على أن تتعرف على الرجل المفترض والدها، بعدما فقدت عالمها، ولكنها لم تنتظر من فراغ، فحصل وأن صادفت أباها يوما، فهنا فيه استرجاع قريب: "**بعد أن انتظرت نصف نهار خلف أشجار الليمون التي تزنر البيت، كانت تنتظر في سيارتها مصمّمة على رؤيته**"32 ونجد أيضاً الاسترجاع البعيد الذي يصل إلى مدى يبلغ سنوات عديدة، تقول الروائية: "**وبقيت إلى جانبها ثلاثين سنة، تتناول منها شاي الصباح، ناسية كل شيء**"33 وأيضا في قولها: "**بقي ثلاثين سنة يخرج يومياً للصيد**"34 وهذا يدل على مدى الوحدة والعزلة التي كان يفضلها حيدر؛ فالصيد يذهب إليه كثير ممن يريد البقاء وحده منعزلا، وحيدر يمارس هذه الهواية منذ سنين، فقامت الساردة باسترجاع هذا الحدث الذي وقع منذ سنين كي توضح لنا أن هذا البطل يتصف بحبه للعزلة، ثم يعود الاسترجاع القريب مرة أخرى في قول الساردة: "**عدد الأيام التي سيقضيها في القرية، وعدد الأيام التي سيتغيب فيها هناك بعيداً جداً ، قرب البحر كما قالوا، حيث يعود بكتب وصور وأقلام، وحكايات كثيرة يرويها لها بين ممرا ت الساقية الصغيرة، كان بعد أن يقضي يوماً أو اثنين مع والده...**"35 وهنا نجد أن "**دلا**" تحسب الأيام لملاقاة وعودة "حيدر" كي يروي لها ما حدث معه في المدينة، فكانا قريبين من بعضهما البعض.

وبهذا يتضح لنا أن اعتماد الاسترجاع الخارجي قد "سدّ الفراغات الحكائية الخاصة بالإجابات المحذوفة في حاضر السرد الروائي، مؤدياً بذلك وظيفة بنيوية تحفظ للسرد انسجامه وتماسكه"36 وترابطه الوثيق، وإيقاعه السردي الفعّال.

3-1-2- الاسترجاع الداخلي:

ويتميز هذا النوع من الاسترجاع بأنّه هو"**الذي يكون حقله الزمني متضمناً في الحقل الزمني للحكاية**"37 ويعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية، إذ لا بد وأن لكل روائي إشكالية في سرده للأحداث الحكائية المتماشية والزمن، حيث تحتم خطية الكتابة على أسطر الرواية، تعليق حدثٍ لتتناول حدثاً آخر معاصراً له، وبعد بحثنا في رواية "صلصال" نجد أن الروائية قد أكثرت من توظيف هذه التقنية؛ حيث تظهر بشكل بارز من خلال أول مثال مع شخصية حيدر العلي، تقول: "**رجل مثل حيدر العلي كانت تحتمل بقاء القرية، لأيام طويلة، في غلبة وجلبة، ليس بسبب غموض الميت**"[38] فهنا قدمت لنا الساردة إشارة على موته، ولم تسرد ما حدث لأهله وأهل قريته لمفارقته لهم، ولكن بعد

صفحات رجعت لحدث موته، وصورت لنا ما حدث لأهاليه ووصفت ما جرى لأصحابه من بعد سماعهم خبر وفاته، وماذا فعل الشيخ وأهل القرية لسماعهم الخبر، وذلك ابتداءً من الصفحة: 58 و59 إلى غاية الصفحة: 62؛ إذ عملت الساردة فيها على سرد كل التفاصيل والجزئيات أثناء سماعهم نبأ موت حيدر، وما جرى لأستاذه من صمت دام لعدة أيام، وفي سياق آخر تحدّثت أيضا عن اختفاء شابٍ لطيف ذو غمازتين وهو "**عبد الله**" وهو صديق حيدر، سردت لنا أحداثا عن اختفائه، تقول: "اختفى عبد الله فجأة، ولم يُسمع عنه خبرٌ وصارت أمّه تجوب القرى مُوَلوِلَة بين النّاس تبحث عن أملها المفقود بعد أن فقدت زوجها"[39]

كما أوردت الروائية استرجاعا لسيرة وأحداث شخصية أخرى هي "علي الحسن" الذي وصفته لنا وتحدثت عن ولادته وعلاقته بأفراد أسرته وكثير من الأحداث المتعلقة به، وذلك ابتداء من الصفحة: 80 إلى الصفحة: 90 ، تقول: "**كان علي الولد السادس لفلاح أجير عند إبراهيم بك، من بين سبعة صبيان وخمس بنات، كان ولداً مشاكساً وذكياً، يميل إلى العزلة، ويكره فقر عائلته، ولم يكن يرى في والده أكثر من رجل سكير، لكنه كان يحب أمه ويساعدها... كان المفصل عندها...**"[40] كما تحدثت عن علاقته بحيدر وعلى الصداقة التي جمعتهم منذ الصغر، تقول: "**كان علي حسن قد دخل الكلية العسكرية قرابة منتصف القرن الماضي، وصار وحيدر رفيقين دائمين**"[41] ،كما ذكرت كثيرا من الأمور المتعلقة بعمله وإنجازاته، وخاصة بيته الجميل، تقول: "**عندما أنهى المهندس البيت ظهر شبيها بحلوى الأطفال المزينة بالشوكولا والكريما، وكان كل شيء فيه مرسوم بعناية**"[42] ويكون كل هذا استرجاعا داخليا هاما من بين الاسترجاعات التي كان لها دور مهم في تقديم معلومات عن ماضي بعض الشخصيات الروائية، وقد اعتمدت سمر يزبك على هذه التقنية لتحقيق التوازي والمسايرة بين الماضي والحاضر مستندة في ذلك إلى خزان الذاكرة ومحتوياته.

3-2- الاستباق:

ونشير فيه إلى أحداث قبل حدوثها أو نتوقع حدوثها، فهو"**مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع الحدوث أو محتمل الحدث في العالم المحكي**"[43] يروي السّارد فيه مقطعا حكائيا، يتضمن أحداثا لها مؤشرات مستقبلية[44] ويظهر الاستباق في رواية "صلصال" بشكل واضح في كثير من المواضع، وكمثال عند ذلك نذكر الاستباق الوارد في الصفحة 37: "**ومرة صاح فيه أحد الرجال، الذي سيتحول في السنوات القادمة إلى شيخ الضيعة، بأن يكف عن الحلفان بزوجته**"[45] فهنا الساردة تستبق الأحداث، وتشير إلى أنَّ هذا الرجل العادي سيصبح شيخاً للضيعة في المستقبل، وهذا ما سيجعل المتلقي يتشوق إلى معرفة ما سيؤول إليه هذا الرّجل، ويكون للاستباق هنا وظيفة تشويقية واضحة، إضافة إلى هذا نجد استباقاً آخر فيه استشراق لأيام قادمة كلها حزن ومأساة ودموع وفقدان لحيدر، تقول الساردة: "**ولكنه اليوم مختلف، وكل ما سيفعله أيٌّ منهم، سيتحول إلى كابوس لأيامهم القادمة**"[46]

وفعلاً بعد هذا التوقع لما سيجري في أحداث أخرى، تحقق هذا الاستباق ووقعت أحزان كثيرة لأهل القرية، وللعجوز صديق حيدر، ولمحسن العاقل، وهي اختفاء عبد الله ووفاة حيدر، فكان يتذكر ضحكة عبد الله، وخجل حيدر.

ومن الاستباقات الأكثر وضوحا أيضا نجد استباقا آخر قدّمت من خلاله السّاردة صفة لشخصية من شخصيات الرّواية، ثمّ صرّحت بعد ذلك من تكون، تقول: "وكانت تسكن الغرفة عائلة واحدة مات أولادها الواحد بعد الآخر، ولم يبق للزوجين سوى ابنة سمراء قصيرة القامة، ستكون فيما بعد دلا"[47] وفي استباق حكائي آخر، تعلن الساردة عن حيدر وما يدور في ذهنه حول الفروسية، تقول: "سيكتشف أنَّ ما يدور في ذهنه مغايرا للواقع الذي يعيشه، وسيعرف بمرور الزمن القادم أن الفروسية شيء مختلف عن الحياة القادمة المنتظرة"[48] ويتميز هذا الاستباق باحتوائه عنصر المفاجأة والتغيّر المتباين لأنَّ حيدر كان في ذهنه شيء وفكرة معينة، ولكنه في الأخير سينصدم بالواقع المعاش، كما تحدثت الساردة عن رهام وخيبة أملها في الرجل الذي كانت تعتبره والدها، وحامٍ وراعٍ لها ولعائلتها، تقول: "وهو نفسه الرجل الذي سيتحوّل مع مرور الأيام، إلى عدوها الوحيد، وسيكون سبباً رئيساً في تعاستها غير المنتهية"[49]

من خلال هذه الاستباقات –وغيرها كثير– حاولت السّاردة استباق الأحداث والوقائع، وجعل المتلقي يشارك في بناء تفاصيل السّرد الحكائي وأحداثه من خلال تحريضه على تَمَثُّل توقعاته وتخميناته حول ما سيحدث في المستقبل لمختلف شخصيات الرواية من جهة، وتشويقه وتحفيزه على مواصلة القراءة وإمتاعه من جهة أخرى.

خلاصة:

من خلال كل ما سبق يتضح لنا أنّ الرّوائية "سمر يزبك" قد حاولت في روايتها "صلصال" أن تستغل توظيف ثنائية الزمان والمكان بمختلف أنواعهما وأشكالهما (أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة، استباقات واسترجاعات...) في إشراك القارئ في عملية البناء السردي لأحداث للرواية من جهة، والمساهمة في توسيع أفق توقعاته لسيرورة الوقائع ومصير الشخصيات، وتشويقه وإمتاعه من جهة أخرى، أما فيما يخص مصطلح الكتابة النسوية المتعلق بإبداعات المرأة وكتاباتها، فهو –في العديد من الأوجه– لصالح الرجل والمرأة والأدب والمتلقّي بشكل عام كيفما كان اتجاهه أو ثقافته، وهو مصطلح **جديد في الأدب العربي الحديث والمعاصر، يتأرجُح بين مواقف القَبول والرّفض، والحضور والغياب**، ويُعدُّ مصطلحا من التّسميات الكثيرة التي تشيع بلا تدقيق، وتتضمن حكما بالهامشية مقابل مركزيّة مقترضَة للأدب الذكوري الذي دفع بالمرأة إلى تشكيل هويّة أنثويّة مختلفة عنه من خلال كتاباتها.

الهوامش:

1- يُنظر.. زهور كرام: **السّـرد النسـائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضـاء، المغرب، 2004، ص 23.

2- **رواية صـلصـال**: هي رواية تعبّر عن قصّـة حبّ متميّزة، تكشـف حقيقة عسـكريي الريف الذين قدموا إلى المدينة، وطردوا وسـجنوا وقتلوا كل من وقف بوجه انقلابهم العسـكري، وهي رواية تبحث في الذات الفردية عندما تفقد كينونتها وخلاصها ضمن رؤية مختلفة عن الذات الجماعية، من خلال لعبة التقمُّص، وعلاقات الحب التي تجمع شخصيّات الرواية، وهي علاقات محرّمة وخائنة ومستحيلة ومقهورة .

3- **سَـمَر يَزبك**: هي كاتبة صـحافية سـورية، ولدت سـنة 1970، لها عدّة روايات وقصـص، وحلقات تلفزيونيّة وأفلام وثائقيّة، وُلدت في مدينة جبلة بسوريا سنة 1970، هي روائية متحرّرة تجاوزت في كتاباتها مواضيع العائلة والطائفة القبلية إلى اسـتجواب المحرّمات الاجتماعية والأخلاقية التقليدية، من آخر مؤلفاتها رواية تقاطع نيران، كتاب باقة خريف، كتاب مفردات امرأة، رواية رائحة القرفة، رواية طفلة السماء، ورواية صلصال التي سنعتمدها مدونة لهذه الدراسة.

4- يُنظَر.. مفقودة صـالح، عالية علي، زغينة علي: السّرد **النسـائي في الأدب الجزائري المعاصـر**، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، جامعة بسكرة، الجزائر، ع1، 2004، ص09.

5- ينظر.. عبد الله إبراهيم: **موسوعة السرد العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، مج2، ص242.

6- ينظر.. فينوس فائق: "**الأدب النسوي مصطلح لتهميش إبداع المرأة**"، موقع دروب، 5 جانفي 2006م.

7- يُنظَر.. رولان بارث: **الكتابة في درجة الصفر**، ترجمة محمد نديم خفشة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002، ص27.

8- ينظر.. محمد معتصم: **المرأة والسرد**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت، ص07.

9- ينظر.. محمد عزام: **شعرية الخطاب السردي**، مشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص66.

10- ينظر.. لوري لوتمان: **جماليات المكان**، ترجمة سـيزا قاسـم، دار قرطبة، الدار البيضـاء، المغرب، ط2، 1988، ص62.

11- سمر يزبك: **صلصال**، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2008، ص16.

12- نفسه، ص129.

13- ينظر.. عبد الصـمد زايد: **المكان في الرواية العربية الصـورة والدلالة**، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003، س91.

14 - سمر يزبك: **صلصال**، ص15.

15- نفسه، ص15

16- ينظر.. أوريدة عبود: **المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية**، دار الأمل للطباعة، الجزائر، ص59.

17- سمر يزبك: **صلصال**، ص77.

18- نفسه: ص77.

19- نفسه: ص 143.

20- عبد المالك مرتاض: **في نظرية الرواية**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1988، ص11.

21- ينظر.. محمد براءة: **الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين**، مجلة فصول، مج11، ع4، 1993، ص22.

22- ينظر.. صبحي الطعان: **بنية النص الكبرى**، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع2، 1994، ص45.

23- سيزا أحمد القاسم: **بناء الرواية؛ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1984، ص53.

24- جيرار جنيت: **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، تر محمد معتصم والجليل الأزدي وعمر الحيلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص47.

25- ينظر.. جيرالد برنس، **قاموس السرديات**، تر السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص15.

26- ينظر.. جيرار جنيت: **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ص51.

27- ينظر :جان ريكاردو، **قضايا الرواية الحديثة**، تر: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،سوريا، 1997، ص250.

28- ينظر.. حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2009، ص121-122.

29- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص60

30- عبد الله إبراهيم: **السردية في اللّغة؛ بحث في البينة السردية للموروث الحكائي** ، ص131.

31- سمر يزبك، **صلصال**، ص27.

32- المرجع نفسه: ص27.

33- المرجع نفسه: ص43.

34- المرجع نفسه: ص56.

35- المرجع نفسه: ص41.

36- ينظر.. آمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1 ، 1997، ص71.

37- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص61.

38- سمر يزبك، **صلصال**، ص52 .

39- المرجع نفسه: ص 70.

40- المرجع نفسه: ص 80.

41- المرجع نفسه: ص 82.

42- المرجع نفسه: ص 88.

43- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص133

44- ميساء سليمان الإبراهيمي، **السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص 203.

45- سمر يزبك، صلصال، ص35.

46- المرجع نفسه، ص68.

47- المرجع نفسه، ص77.

48- المرجع نفسه، ص96.

49- المرجع نفسه، ص108.

جهود النحاة العرب في تيسير النحو

"ابن مضاء القرطبي وإبراهيم مصطفى وتمّام حسّان" نموذجاً

The arab grammarians efforts in facilitating the grammar, "Ibn Madha-al-Qurtubi, Ibrahim Mustafa and Tammam Hassan" model.

أ. نادية زيد الخير، جامعة باتنة1– الحاج لخضر / الجزائر

ملخّص:

لقد تفطّن النحاة لظاهرة اللّحن التي مسّـــت النحو العربي، فهبوا لتدوينه حفاظا على القرآن من التحريف والتصـــحيف، وقد قَصَـــروا هذه الظاهرة على تغيُّر أواخر الكلمات، ومن ثمّ جعلوا العلامة الإعرابية أثراً يجلبه العامل إن لم يكن ظاهرا ملفوظا فهو مقدر ملحوظ، وجعلوا العامل نظرية كاملة أقاموا عليها النحو العربي.

ومن هنا جاءت فلســفتهم للنحو نتيجة تأثرهم بالفلســفة الكلامية و المنطق اليوناني ومصــطلحات كل منهما (كالعامل والمعمول، والعلة والمعلول...الخ). فاتجه بذلك الدرس النحوي العربي إلى التعقيد والصعوبة، وأصبح درسا لا ينضوي على خصائص النحو العربي. وقد استشعر واحداً من النحاة ما حلّ بالنحو –وهو ابن مضاء القرطبي– الذي شذَّ عن سابقيه بإبطاله مقولة العامل النحوي، وكذا دعوته إلى تجاوز كل ما من شــأنه تعقيد النحو ككثرة التقديرات والتعليلات والأقيسـة النحوية مسترشدا بالأدلّة العلمية.

ثمّ توالت في العصر الحديث دعوات منها ما هو رامٍ إلى تيسيره بإسقاط وحذف بعض القضايا، ومنها ما كان دعوة لتجديده باسـتبدال المعقّد بالسّـهل؛ وأظْهَر هذه المحاولات ما قدّمه إبراهيم مصـطفى من نظرية في الإعراب أرسـاها بديلا عن نظرية العامل، انطلاقا من الربط بين الحركات الإعرابية والمعاني المنوطة بها.

كما قامت نظريات نحويّة عربيّة حديثة على أيدي رواد لغويين محدثين، قدّموا من خلالها محاولات إصـــلاحية تجديدية ناقدة لهذا النحو، ومن أبرزها ما نهض به تمّام حسّان في محاولته التوفيقية بين الفكر اللّغوي العربيّ الأصيل والنظريّة الغربية الحديثة، راميا من وراء ذلك للوصول إلى نظريّة نحويّة عربيّة حديثة عُرِفت «بنظرية تضافر القرائن اللّفظية والمعنوية».

الكلمات المفاتيح: جهود، تيسير، النحو، العامل، ابن مضاء القرطبي، تمّام حسّان، إبراهيم مصطفى.

Abstract:

The grammarians have noticed the phenomenon of melody that touched the Arabic grammar, so they wrote this way in order to preserve the Quran from distortion and desertification. this phenomenon has defaulted on a late change of words, and then they made the combining diacritical mark that brings impact wasn't visible a vocal is noticeable, fore ordained made theoretical factor. Complete and settled on her Arabic grammar. Hence their philosophy because as a result affected by verbal Greek logic and philosophy and terminology of each (as factor and wrought, and cause of action. Etc). The Arab grammar lesson has become complex and difficult, became a lesson not covered on the characteristics of Arabic grammar. Grammarians have defended one of the as -Ibn Madha-al-Qurtubi- who erred from its predecessors by setting aside working phrase grammar, as well as inviting him to transcend everything that would complicate as abundance estimates and explanations and grammar scales guided by scientific evidence.

Then rolled in modern invitations including thrower to facilitated by dropping and deleting some issues, including what was invited to replace the renovated complex easy; these attempts showed his Ibrahim Mustafa established in theory replace the working theory from linking movements combining diacritical And their meanings.

As the modern Arabic grammatical theories by inviting language, pioneers of innovative reform attempts during this critical, notably his Tammam Hassan tried to compromise between linguistic thought Arabian and modern Western theory, a rower from behind it to reach the grammatical theory Modern Arab known «theory of concerted verbal and moral evidence».

Key words: efforts, facilitation, grammar, factor, Ibn Madha-al-Qurtubi, Ibrahim Mustafa, Tammam Hassan.

مقدّمة

مما لا مريّة فيه أنّ موضـــوع تجديد النحو قد أُثير حوله جدل منذ زمن طويل، حيث ارتبط هذا الطّرح بالدّعوة التي وجّهها ابن مضاء القرطبي (ت592هـــ) لإبطال نظرية العامل التي شغلت مساحة واسعة من النحو العربي. فعدم احتراز النحاة في توظيفهم مصـطلحات خارجة عن اللّغة قادهم إلى نتيجة مؤدّاها دخول فلسـفة الكلام والمنطق اليوناني وتَسـرُّب مصـطلحاتهما إلى الدّرس النّحوي العربيّ كالعلّة، والعامل، والقياس، والتأويل. فكانت بذلك نقطة البداية في انحراف النحو عن مســاره؛ حيث تحوَّل إلى نحو جاف معقَّد القواعد وجدليا يقوم فيه النحاة باســتعراض وتقديم ما لديهم من قدرة على التحليل الذهني والمنطقي. وهذا المزج بين النحو والمنطق ســـاقه إلى التعقيد والصـــعوبة، ما جعل النحاة ينادون بتيســـيره والابتعاد به عما حلَّ به من معضـلات، فدعوا إلى إلغاء نظرية العامل والقياس والتعليلات المنطقية، والتأويلات الفلسـفية، حاملين راية وشعارًا لتجديد وتيسير هذا النحو وإصلاح ما فسد منه، حتى يجنّب نفور المتعلّم منه ويرغِّب في الإقبال على تعلُّمه وبالتالي يتسنّى فهمه واستيعابه.

فقد بذل نحاة الأندلس جهودًا مُضْنية للنهوض بنحو يسير سـهل المُتناول على الدارسين وتخليصـه ممّا علق به من شـوائب فلســفات غريبة عنه؛ حيث دفع ببعض النحاة إلى شــنّ ثورة وضــجّة عنيفة كان الهدف منها تســهيل وتذليل قواعد هذا النحو الصعبة التي شهدت مُغالاة نتيجة التوغُّل المفرط في شرحه ومحاولة فهمه.

ومن أبرز هاته المحاولات تلك التي قام بها **ابن مضــاء**، حيث ثار على نظرية العامل وتحطيم العلل النحوية الثواني والثوالث، ورفض القياس، والعزوف عن التمارين غير العملية.

وبناء على ما سبق نسعى من خلال هذه الورقة البحثية للإجابة عن إشكالية محورية وهي:

-ما هي البدائل المقترحة التي قدّمها النحاة العرب من أجل تلافي تعقيد النحو العربي؟

-ما هي النتائج التي توصّل إليها النحاة التراثيين والمحدثين من خلال ما أسهموا به من جهود في هذا المجال؟

-وهل أثبتت تجاربهم نجاعتها فعليا في تجديد النحو وتيسيره وتعليمه؟

أولا: محاولة ابن مضاء القرطبي في كتابه "الرد على النحاة"

إن هذه المحاولة من أولى المحاولات الإصلاحية البارة في النحو العربي لتيسيره، حيث قام فيها ابن مضاء بإعلان ثورته الرافضـــة لفكرة العامل النحوي التي غدت هي عماد و صـــرح النّحو العربيّ، والتي يرجّح حســـب بعض الباحثين ومنهم (صـادق فوزي دباس) أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي هو من مهّد لها السـبيل لتصـبح نظرية؛ وذلك أثناء كلامه عن العلّة والمعلول[1]. وهو ما أقرّه تمّام حسّان لما حمَّل التعليل مسؤولية خلق نظرية العامل[2].

1. إلغاء نظرية العامل

قوام هذه النظرية هو التغيُّر الطارئ على أواخر الكلمات، فكلّ علامة إعرابية هي مظهر لعامل من العوامل لذا عدّ "النحاة العامل شـخصـية لها اعتباراتها الملزمة، ووضـعوا هذه الاعتبارات في قوانين هي «فلسـفة العامل والعمل» ومن ذلك اعتبارهم بعض العوامل أقوى من غيره"[3].

ومفاد هذه النظرية أنّ النحاة لما لاحظوا علامات في أواخر الكلمات (نصـــبا، ورفعا، وجرا وجزما) قالوا بأنّ الإعراب أثر ظاهر أو مقدّر يجلبه العامل، ثمّ جعلوه على نوعين: عامل لفظي عند النصـــب والجر والجزم والرفع، وآخر معنوي كالابتداء الذي يرفع المبتدأ والإضـــافة وغيرهما. وفي هذا الصـــدد يقول ابن جنّي:« وإنّما قال النحويون: عامل لفظي وعامل معنوي، ليُرُوكَ أنّ بعض العمل يأتي مسبّبا عن لفظ يصحبه، كمررتُ بزيدٍ، وليت عمرًا قائمٌ، وبعضه يأتي عاريا من مصاحبة لفظ يتعلق به، كرفع المبتدأ بالابتداء، ورفع الفعل لوقوعه موقع الاسم (...) فأمّا في الحقيقة ومحصول الحديث، فالعمل من الرفع والنصب والجر والجزم إنما هو للمتكلّم نفسه لا لشيء غيره»[4].

وفكرته هذه تنم عن امتداده لمذهب المتكلّمين من المعتزلة؛ وقد تبعه في ذلك العالم الأندلســـي ابن مضـــاء القرطبي الذي اعتبر نظرية العامل من الأسباب المساهمة إسهاما بالغا في تعقيد وصعوبة الدّرس النّحوي، إذْ ذهب إلى أنّ العامل هو الله، حيث أنّه "لا فاعل إلا الله.. أمّا العوامل النحوية، فلم يقل بعملها عاقل، لا ألفاظها ولا معانيها"[5].

وحسبه أنّ التيسير الحقيقي للنحو لا يحصل إلاّ بطرح هذه العوامل بنوعيها، وتخليص النحو العربي منها.

وواضـــح أنّ دعوة ابن مضـــاء هذه تنبعث من علم الكلام وبالتحديد من مذهبه الظاهري الذي يرفض التعليلات الفلسـفية والتأويلات، كما يفنّد أيضـا القياس فيأخذ الأمور على ظاهرها كما هي؛ وهو في هذه النقطة يتفّق مع ما ذهب إليه إمام المذهب الظاهري ابن حزم الأندلســـي في كتابه (الإحكام في أصـــول الأحكام) حينما ردَّ كل ما يعرف بالقياس والتعليل والتأويل الفقهي.

فإلغاء هذه النظرية من النحو العربي لا يعمل على هدمه وإنما يبعث على تسـهيله وإزالة الصـعوبات والعقبات التي تتخلّل هذا النحو، لأنّ وجودها فيه يخلق "أساليب وصيغ لا تقبلها العربية، ويرفض أساليب أخرى موجودة فيها"[6].

والبيِّن أنّ هذه الفكرة –فكرة العامل– قد بالغ النحاة في استعمالها إلى غاية وصول حدّ التعقيد عند ظهور باب التنازع في العمل والاشتغال، كما نتج عن هذه النظرية كثرة التقديرات لأنّهم جعلوا سبب كلّ علامة إعرابية عامل (مؤثر) سواء أكان لفظيا أم معنويا لا يلازمه الظهور اللّفظي. و قد تعذّر على النحويين الوصول إلى عامل لفظي سابق لكلّ حركة إعرابية، وهذا ما حذا بهم إلى التقدير في العوامل. و لكن ابن مضاء "يرفض كل تلك التقديرات والمحذوفات"[7] تماشيا وتطبيقا للمذهب الظاهري الذي لا يقبل الزيادة من غير دليل.

2. إبطال العلل النحوية الثواني والثوالث

من الأبواب النحوية التي نادى ابن مضاء بوجوب إسقاطها من النحو العربي حتى يتيسر فهمه وتعليمه وتعلُّمه هذا الأساس (العلل الثواني والثوالث) أو"علّة العلّة، وعلّة علّة العلّة (تتميم العلّة)"[8]. وهي ما يقابل العلل القياسية والجدلية النظرية التي بحثها النحاة القدامى وبالغوا فيها أيما مبالغة ما أدّى بالنحو إلى التعقيد والمغالاة، ثمّ إنّا نراه يمثِّل للعلل الأُوَل كسؤال السائل عن علّة رفع (زيدٌ) في قولنا: قام زيدٌ، فيردّ عليه: لأنّه فاعل، وهذا النوع من العلل محمود في النحو العربي، لأنه يُتَوَصَّل بها إلى تعلُّم كلام العرب. فإذا سأل سائل عن علّة رفع الفاعل، فيجيب: لأنّ العرب نطقت به مرفوعا، وهذا الضرب من اعتلالات النحويين الذي يسميه ابن السراج (علّة العلّة) "لا يكسبنا أن نتكلّم كما تكلّمت العرب، وإنّما نستخرج منه حكمتها في الأصول التي وضعتها"[9]. فإنْ سأل السائل لِمَ لَمْ يُنصب الفاعل ويُرفع المفعول؟ فيجيبه المجيب: لأنّ الفاعل قليل، ذلك أنّ الفعل لا يستلزم أكثر من فاعل واحد وقد يكون له مفعولات متعددة، فأُعطي الأثقل (الرفع) للفاعل لندرته، وأُعطي الأخَفُّ (النصب) للمفعول لكثرته حتى يقلّ في كلامهم ما يستثقلون ويكثر في كلامهم ما يستخفون[10].

وهذه العلل في رأيه مستغنًى عنها في كلام العرب و"في النحو من أمثال هذين النوعين الثاني والثالث، كثيرًا ينبغي أن يتجرد منه، حتى لا تخْفَ مُؤْنَته ويسهل أخذه"[11]؛ وبالتالي فهو يدعو فقط إلى الأخذ بالعلل الأُوَّل (العلة التعليمية) ذات الفائدة، أما الشطر الثاني منها (العلل الثواني والثوالث) فلا يفيد بشيء.

3. دعوته لطرح القياس

لقد عرفت ظاهرة القياس النحوي تطوراً ملحوظاً منذ القرن الثالث الهجري، لتصبح منهجا يقوم على قواعد وأركان وأنواع، ولا ينفك القياس النحوي عن مبدإ التعليل بشكل أساس.

1.3. القياس في الوضع اللغوي:

يذكر ابن فارس(ت 395هـ) في مقاييسه أنّ "القاف والواو والسين أصلٌ واحدٌ يدلُّ على تقدير شيءٍ بشيء، ثم يُصَرَّف فتقلبُ واوُه ياءً، والمعنى في جميعِهِ واحد. (...) وتقلب الواوُ لبعض العِلَل ياءً فيقال: بيني وبينه قِيسُ رُمْح أي قَدْرُه. ومنه القِياسُ، وهو تَقديرُ الشَّيء بالشيء، والمقدار مِقْياسٌ"[12].

وغير بعيد عن هذا المعنى نجد ابن منظور يقول: "قِسْتُ الشيء بغيره وعلى غيره أَقِيسُ قَيْساً وقِيَاساً فانقاسَ إذا قدَّرته على مثاله؛ (...) والمِقْدار مِقْياس"[13].

ومنه فالقياس يكون بمعنى التقدير انطلاقا من وجود شيئين يسحب أحدهما على الآخر لوجود عامل مشترك بينهما.

2.3. القياس في الوضع الاصطلاحي:

أما إذا عدنا إلى مفهوم المصطلح فنجد أبا هلال العسكري يحدّد القياس باعتباره "حمل الشيء على الشيء في بعض أحكامه لوجه من الشبه، وقيل حمل الشيء على الشيء وإجراء حكمه عليه لشبه بينهما عند الحامل، وقال أبو هاشم رحمه الله: حمل شيء على شيء، وإجراء حكمه عليه"[14].

وقد ردّ ابن مضاء القرطبي ظاهرة القياس في النحو العربي واستدل على فساده، فكان من أمثلة ذلك "أن تركِّب قياساً في الدلالة على رفع ما لم يُسَمَّ فاعلُه، فتقول: اسمٌ أُسْنِدَ الفعلُ مُقدَّماً عليه، فَوَجَبَ أن يكون مرفوعاً، قياساً على الأصل"[15]. وبهذا يكون للقياس أربعة أركان.

لأنّ "الأصل في الرفع أن يكون للأصل الذي هو الفاعل؛ وإنّما أُجْرِي على الفرع الذي هو ما لم يُسَمَّ فاعلُه بالعلّة الجامعة التي هي الإسناد"[16] والحكم هنا هو الرفع.

إنّ الدارس لكتاب "الردّ على النحاة" المتمعّن فيه، سيلفي أنّ ظاهرة القياس ألصق بفكرة التعليل؛ ويذكر في هذا الصدد ابن مضاء القرطبي **الفعل المضارع** الذي جعله النحاة معرباً لعلّة مشابهة الاسم، في حالة عدم اتّصاله بضمير جماعة النسوة ولا بإحدى النونين (الخفيفة أو الشديدة).

يقول: "فإن قيل: «يضربُ»، لِمَ أُعْرِب؟ قيل: لأنّه فعل أوّله إحدى الزوائد الأربع، ولم يتّصل به ضمير المؤنّث، ولا نون خفيفة ولا شديدة، وكل ما هو بهذه الصفة فهو معرب"[17]؛ وهي علّة أولى.

"فإن قيل: لم أعربت العرب ما هو بهذه الصفة؟ فقيل: لأنّه أشبه بالاسم، في أنّه يصلح –إذا أطلق– للحال والاستقبال، فهو عام، كما أن رجلا وغيره من النكرات عام. ثم إذا أراد المتكلّم إيقاعَه على معيّن، أدخل عليه الألف واللام فأزالا عمومه. وكذلك الذي في أوله الزوائد من الأفعال إذا أراد المتكلّم تخصيصه بأحد الزمانين أدخل السين أو سوف، فهذا عام يخصص بحرف من أوله، وهذا عام يخصّص بحرف من أوله، فأُعْرب الفعل لهذا الشبه"[18]. وهو سؤال عن علّة العلّة (علّة ثانية).

ويمكن إجمال الكلام في الشكل الآتي:

الأصل	الفرع	العلّـــة				الحكم
الاسم	الفعل المضارع	العموم (الإطلاق)	التخصيص		دخـول لام الابتداء	الرفع
رجل		نكرة (عدم التعيين)	إضافة الألف واللام	الرجلُ	إنّ زيداً لرجلٌ	رجلُ
	يضرب	لـلـحـال أو الاستقبال	إضافة السين أو سوف	سيضربُ/ سـوف يضربُ	إنّ زيـداً ليضربُ	يضربُ

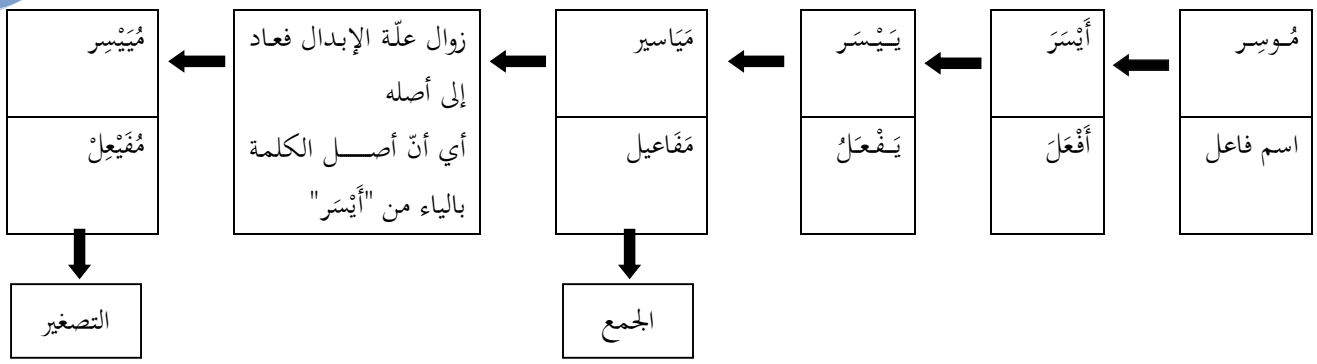
4. إلغاء التمارين غير العملية

يعدّ هذا المبحث من المباحث الصـرفية التي لم تسـلم من التقدير والتأويل والتعليل، ممّا يزيد من تعقيد المادة على متعلِّم النحو العربي؛ ولهذا فنّدها ابن مضاء القرطبي وطالب بضرورة إسقاطها من النحو، مثاله "قول العرب: مُوقِن ومُوسِر، أصل موقن: ميقن، لأنه اسم فاعل، وفعله: أيقن، ففاء الفعل منه ياء. وكذلك ينبغي أن يكون اسم الفاعل منه فاؤه ياء.. وتقول في جمع«موسر»: مياسير وفي تصغيره: مُيَيْسِر؛ لما زالت علّة الياء واوًا ـــ وهي سكونها وانضمام ما قبلها –رجع إلى أصله"[19].

مُـوقِـن	أَيْقَنَ	يَـيْـقَنُ	مُـيْـقِن	ثقـل في النطق، وقـد وردت في اسـم الفاعل **الياء** ساكنة مضموم ما قبلها فوجب قلبها **واواً**	مُوقِـن
اسم فاعل	أَفْعَلَ	يَـفْـعَلُ	اسم فاعل		اسم فاعل

ويذهب ابن جنّي (ت392هـ) في شـرحه تصـريف المازني إلى "أنّ الياء إذا كانت فاءً فمجْراها مَجْرَى سـائر الحرُوف إلاّ في أشـياءَ (...)؛ تقول في «مُفْعِلٍ» من «يَئِسَ» «مُؤْئِسٌ» فتُبْدَلُ الياءُ واوًا لانضـمام ما قبلها. ومثل ذلك «مُؤْقِنٌ» و«مُؤْسِرٌ» لأنهما من «أَيْسَرَ. وأَيْقَنَ»"[20].

ويفسـر قلب الياء السـاكنة واوا عند انضـمام ما قبلها هو علّة سُـكُونها (أي سـكون الياء في «مُيْقِنْ») فضَـعُفت بذلك وقويت الضمّة السابقة لها على قبلها؛ كون السكون يضعف الحرف بينما الحركة تقويه[21].



ومن خلال كلّ هذا الجهد المبذول من لدن ابن مضاء في محاولته التيسيرية الإصلاحية المستلهمة من المذهب الظاهري والتي رفض فيها القياس والعامل والعلل الثواني والثوالث كما دحض أيضـــا التمارين غير العملية، يروم إلى تخليص النحو من الشوائب الوافدة إليه من الفلسفة وعلم الكلام، داعيا إلى إسقاط كل ما هو زائد وحشو لا فائدة مرجوة منه.

هذا ويؤاخذ على ابن مضاء أنّ محاولته هذه "كان مصيرها شبيها بمصير المذهب الظاهري نفسه، ولعل ذلك يعود إلى أنّ هذه العيوب التي ثار ضدّها ليست في الحقيقة بالحجم الذي يتصوّره دعاتها"[22]. كما يُعاب عليه كذلك دعوته إلى إلغاء العامل النحوي وعجزه أمام تقديم البديل المناسب له[23]، خلافا لما قام به تمّام حسّان وسيأتي الحديث عنه في موضعه المناسب من البحث.

ثانيا: محاولة إبراهيم مصطفى في كتابه "إحياء النحو"

إنّ العصـــر الحديث بما يحتويه من محاولات جادّة على كثرتها لإصـــلاح ما فســـد من النحو وإحيائه، كلّها كانت منصبّة على هذا الهدف بصرف النظر عن الناحية المعالجة. وأوّل محاولة عربية حديثة في هذا المضـمار هي محاولة الأستاذ إبراهيم مصطفى في كتابه (إحياء النحو1937م)، حيث سعى من خلالها إلى تيسير النحو الذي جُعل بوابة اللغة العربية رغم صعوبة مباحثه، رغبة منه في تغيير منهج البحث النحوي العربي وكذا إبدال المتعلمين منه أصولا سهلة يسيرة[24].

وهناك محاولات لتيسيره تحلّت في كتب مدرسية، من غير أن تقدِّم الجديد. ويصـرح مهدي المخزومي أنّها "لم تأت بجديد إلاّ إصـلاحا في المظهر، وأناقة في الإخراج أمّا القواعد فهي هي"[25]، باقية على حالها. وللنهوض بدرس نحوي يسـير يتوجّب أن "يسبقه إصلاح شامل لمنهج هذا الدرس وموضوعاته أصولا ومسائل"[26]، ولتحقيق ذلك حسب زعمه ينبغي تخليص الدرس النحوي من الشـــوائب العالقة به والوافدة إليه من الفلســـفة والمنطق الذي نقل إليه فكرة التأثير والتأثر (العامل).

إنّ ما توصّـــل إليه زعيم جماعة التيســـيريين في العصـــر الحديث "إبراهيم مصـــطفى" من خلال بحثه عن دلالات العلامات الإعرابية وأثرها في تصوير المعنى، وهي كما لخّصها على النحو الآتي[27]:

1. إنّ الرفع علم الإسناد.
2. إنّ الجر علم الإضافة.
3. إنّ الفتحة ليست بعلم على الإعراب وإنما هي الحركة الخفيفة المستحبة.

إنّ أوّل ما نادى به إبراهيم مصطفى لإصلاح النحو وتيسيره هو إلغاء نظرية العامل، شريطة أن يتسنّى له الاهتداء إلى مدلولات العلامات الإعرابية ليجعلها فيْصلا حاسما في الخصومة القائمة بين النحاة حول هذه النظرية(نظرية العامل). فصَرحُ النحو قد شُيِّد على هذه النظرية وعليها أُقيمت فصوله؛ ويرى صاحب (إحياء النحو) أنّ النحاة في هذه المسألة قد تأثّروا بفلسفة الكلام، حينما جُوبهوا بتغير الحركات الإعرابية في آخر الألفاظ، فوجدوها تتغيّر تبعا للتركيب فأقرّوا بضرورة وجود مُحدِث لهذا الحدث.

كما أنَّ حِرصهم الشديد على نظرية العامل أضلّهم عن المعنى؛ وقد انتقدهم في جعل الإعراب حكما لفظيا، أي أنّهم جعلوا الإعراب شكليا خالصا تبعا للّفظ المؤثر (العامل) وأثره. ويؤيِّده في هذه النظرة مبروك سعيد عبد الوارث الذي اعتبر أنّ النحاة بالغوا بشدّة عند منح العوامل بمفردها قوّة اقتضاء الإعراب[28]. لذلك رفض هذه النظرية واتجه إلى البحث عن المعاني التي تدلّ عليها الحركات الإعرابية وأثرها في المعنى الذي قصده المتكلِّم[29].

ويقرّر إبراهيم مصطفى أنّ علامات الإعراب تشير إلى معانٍ مقصودة، ممّا يجعل تلك الحركات دالّة على هاته المعاني. ومن ثَمَّ يجعل للإعراب علامتين فقط هما الضمة والكسرة يستعملهما المتكلِّم للتدليل على معنى معيَّن في تركيب الجملة؛ فقد عمد إلى الضمة باعتبارها عَلَم الإسناد تدلّ على أنّ الكلمة مسند إليه وبالتالي جعلها بابا واحدا يضم الكلمات المرفوعة كالمبتدأ، والفاعل، ونائبه التي قسّمها النحاة إلى أبواب، وفي هذا يرى إبراهيم مصطفى أنّه ما من مسوِّغ يدعو إلى تشقيقها، فقرّر جمعها تحت باب واحد وذلك لاتِّفاق أحكامها (الرفع). مثاله في ذلك : كُسِرَ الإناءُ، وانْكَسَرَ الإناءُ[30].

فنائب الفاعل في الجملة الأولى والفاعل في الجملة الثانية تماثلا في الحكم (الرفع)، كما أنهما وقعا مسندا إليه في كلتا الجملتين وإن اختلف المسند وهو دليل كاف لجعلهما في باب واحد. كما أن النحويين تكلفوا حين جعلوا للفاعل بابا بمفرده وأعطوه حكما، وللمبتدأ بابا آخر وحكما آخر وقسموه إلى قسمين: مبتدأ له خبر، ومبتدأ له فاعل أغنى عن الخبر وهذا القسم وضعوا له حكم الفعل مع فاعله، وحسبه أنّ هذا التكثير في التقسيمات وتخصيصها بأحكام متباينة حذا بالنحو إلى التعقيد والصعوبة والابتعاد عن إدراك العربية[31]. يقول في ذلك أنّ"هذه الأبواب الثلاثة: المبتدأ، والفاعل، ونائب الفاعل اطَّرد فيها الأصل.. وأغنانا عن تكثير الأقسام، وتعديد الأبواب"[32]. إلاّ أنّه هناك من أرجع هذه الفكرة إلى "تأثّره بمنهج علماء البلاغة في جمع تلك الأبواب الثلاثة تحت اسم المسند والمسند إليه"[33]؛ فمن المبتدأ والخبر لدينا جملة إسنادية، ومن الفعل والفاعل أيضا، والأمر نفسه بالنسبة للفعل ونائب الفاعل، فجميعها تحتوي على ركني الإسناد.

ويؤيد مهدي المخزومي فكرة إبراهيم مصطفى القائلة بأنّ كلّ مرفوع فهو مسند إليه متحدث عنه، إلاّ أنّ هذه الموضوعات تناولها النحاة كلٌّ على حدة وهي في حقيقة الأمر موضوعا واحدا "جيء بها ليتحدث عنها بحديث أو ليسند

إليها، فهي جميعا مسـندا إليه"[34]. ومنه يتضـح أنّه بهذه الطريقة يكون النحو أيسـر وأسـهل وأقرب إلى فهم هذا الحكم النحوي (الرفع).

ثم ينتقل إلى علامة الخفض (الكسرة) باعتبارها عَلَمُ الإضافة، أي تدلّ على أنّ الاسم قد وقع مضافا إمّا عن طريق أداة أو دونها؛ وفي هذا الباب اقتدى إبراهيم مصـطفى بالنحاة المتقدمين، واعتبره الباب الشـائع واليسـير على الألسـن واستفاض في ذكر ما يضيف العرب لبيانه "كبيان الفاعل مثل (خلقُ اللهِ)، والمفعول مثل (خلقُ السـمواتِ)، والمكان مثل (ضباءُ وجرة)، والزمان مثل (مكرُ الليلِ)، والموصوف مثل (حسنُ الوجهِ)، والصفة مثل (كلمةُ الحق) وغيرها[35].

ويذكر أنها أداة جليلة واسعة الاستعمال تُوظَّف للإبانة عن المعاني والدلالات المختلفة وتأدية لأغراض عديدة.

ومن الأصـول التي تناولها إبراهيم مصـطفى الفتحة حيث أخرجها من دائرة العلامات الإعرابية واعتبرها حركة خفيفة، والناظر في العربية يجد أنّها أكثر الحركات استعمالا وورودا فيها لخفّتها "فهي بمثابة السكون في لغة العامة"[36].

إنّ التنوين في الاسم سمة دالّة على تمكُّنه (مصروفا). وقد وضع العرب للتعريف مبنى صرفي في بداية الاسم وهي ما تعرف بأداة التعريف (ال)، أمّا التنوين فجعله ميزة تلحق الاسـم تحيل على تنكيره. وممّا لم يغفل إبراهيم مصـطفى عن معالجته أيضـا الإعراب بالعلامات الفرعية، وذكر من ذلك الأسماء الخمسـة وجمع المذكر السـالم فهما من الأبواب النحوية المعربة بالحروف نيابة عن الحركات؛ وحسـب تصـوُّره هذه الحروف إنّما هي امتداد للحركات فنشـأ عنها لينها، فهي حروف مدّ إذا كانت حركة ما قبلها مناسبة لها كملاءمة الكسرة للياء والضمة للواو نحو: فيل، وروم، وتعتبر حروف لين إذا كانت حركة ما قبلها الفتح في الحالتين نحو: مَيْسَـرة، ومَوْعد. إذ يعتبرها "مدّ وإشـباع للحركات السـابقة لها والتي هي علامة للإعراب وليست حروف إعراب"[37].

رغم كلّ ما قدّمه إبراهيم مصطفى من جهود إصلاحية تيسيرية للنحو العربي فتح الباب من خلالها لعلماء التيسير الذين جاؤوا بعده؛ فقد لاقت محاولته هذه من الآراء الناقدة له، فهناك من اتّجه إلى القول بأنّه " لم يأت بجديد في تفسـير العلامة النحوية، إذ أنّ من المعروف أنّ العرب يكثر في كلامها الخفيف ويقلّ الثقيل، لذلك كانت الفتحة كثيرة في كلامهم"[38].

كما أوخذ عليه حديثه عن فكرة الإسناد التي وردت في (إحياء النحو) والتيسير ليست بجديدة في الموروث النحوي التقليدي. ومن الدارسـين أيضـا من اعترف له بالجهد المبذول "في هذه الدراسـة إلاّ أنّه لم يوفق في النتيجة التي وصـل إليها"[39]، وكان تمّام قد وصف محاولته بالقصور والإبهام إذا قُورنت في إطار ما قدّمه هو من نظريّة تضافر القرائن (اللفظية والمعنوية)[40]. هذا ونجد مهدي المخزومي في مؤلَّفه (مدرسـة الكوفة) قد قارن بين محاولته ومحاولة ابن مضـاء وانتهى إلى

نتيجة مفادها أنّ "الفرق بين عمل ابن مضاء وعمل الأستاذ إبراهيم مصطفى كالفرق بين هادم ولم يسع إلى بناء وهادم حريص على إعادة البناء"[41].

ثالثًا: محاولة تمّام حسّان في كتابه "اللغة العربية معناها ومبناها"

لم تقف الجهود التيسيرية عند هذا الحدّ بل تجاوزته إلى أبعد من ذلك مع مجدّدين في العصر الحديث قاموا بإعطاء هذا النحو حياة جديدة تخلو من الصعوبة والتعقيد، وتنزع بهذا النحو إلى البيان والوضوح وإعطائه صبغة جديدة تيسّرُ للباحث فهم الدراسة النحوية من جديد في ضوء ما استحدث من مناهج لسانية غربية. و لعل أدقّ هذه المحاولات وأيسرها ما قام به تمّام حسّان في كتاب (اللغة العربية معناها ومبناها)، حيث أحيى التراث اللغوي بطريقة مختلفة نلمس فيها تلك الحيوية التي تجعل الدرس النحوي مرنا ويسيرا للدراسة. وأبرز ما قدّمه فيها إلغاء نظرية العامل التي شغلت النحو العربي ردحا من الزمن وهو بذلك يتبع ابن مضاء القرطبي في تجسيد هذه الدعوة الإصلاحية. فقد لاحظ تمّام حسّان أنّ النحاة وقعوا ضحايا الاهتمام الشديد بالعلامة الإعرابية وأكثروا الحديث عن العامل وجعلوه تفسيرا لاختلاف العلامات الإعرابية، وقسّموه إلى عامل لفظي وآخر معنوي وبذلك نالت قرينة العلامة الإعرابية قسطا أوفر من اعتناء النحاة فانصرفوا إلى إقامة الإعراب عليها.

ولا يخفى على دارس أن صاحب أول دعوة إصلاحية للنحو العربي ابن مضاء القرطبي قد عالج هذه المسألة بالنقد والدحض وأبان عن عدم صلاحيتها لكنه "لم يأت بتفسير مقبول لاختلاف العلامات الإعرابية باختلاف المعاني النحوية، ولم يُقِم مقام العامل فهما آخر"[42] فبدعوته الصريحة "إلى إسقاط العامل لم يقدّم بديلا له"[43]، ولم يترك أثرا تيسيريا يحل محل ما كان سائدا من التعقيد والصعوبة يشفي به غليل الدارسين لهذا النحو سوى طرحه لبعض المشكلات التي اشتمل عليها النحو.

وهو الأمر الذي تميّز به تمّام حسّان حينما نادى بضرورة إلغاء العامل وقدّم «نظريّة تضافر القرائن اللّفظية والمعنوية» كبديل له، والتي تزاوج بين ما هو مبنوي وما هو معنوي. وهو في هذا يشير إلى أنّ قرينة العلامة الإعرابية بمفردها –وهي قرينة لفظية– غير كافية لضبط المعنى، ولا يوليها أهمية إلاّ إذا تضافرت مع غيرها من القرائن (اللفظية والمعنوية)، وهو حكم ينطبق على أيّة قرينة لفظية كانت أو معنوية.

فهو لا ينكر العلامة الإعرابية وإنما ينفي اعتمادها كقرينة واحدة في تحديد المعنى الوظيفي. والرأي نفسه ذهب إليه عبد الوارث مبروك سعيد في اعتبار العوامل التي عني بها النحاة ليست إلاّ واحدة من عناصر متعددة تتضافر جميعا على تأدية وظيفة الإعراب[44].

وهكذا ينتهي تمّام إلى تقرير"أنّ «العامل النحوي» وكلّ ما أُثير حوله من ضـــجّة لم يكن أكثر من مبالغة أدّى إليها النظر السـطحي والخضـوع لتقليد السـلف"[45]. لذا نجده يُسـهب في حديثه عن القرائن اللفظية والمعنوية باعتبارهما مناط التعليق الذي هو الإطار اللازم والأساس للإعراب.

وفكرة التعليق هذه التي اسـتقاها من نظرية النَّظم لعبد القاهر الجرجاني هي الهدف المقصـود من الإعراب، إذ تُعتبر أعســر القرائن عند محاولة الكشــف عنها كونها قرينة معنوية تفتقر إلى إمعان نظر ثاقب وتدبر فيها؛ وهذا الإمعان والتدبّر فيها يؤدّي في كثير من الأحوال إلى العدول عن التفكير النحوي وبالتالي يؤكِّد على "أنّ فهم التعليق على وجهه كافٍ وحده للقضاء على خرافة العامل النحوي والعوامل النحوية"[46].

ســبق أنْ عرفنا أنّ نظريّة القرائن التي عُرفت عبر مؤلفات تمّام حسّــان تنبني على نوعين من القرائن تعمل متكاتفة متضافرة للدلالة على الباب النحوي.

فالقرائن المعنوية (العلاقات السياقية) تنقسم إلى خمسة قرائن رئيسة تتفرع بدورها إلى علاقات أخرى كما يلي:

القرائن المعنوية الأصول	الإسناد	التخصيص	النسبة	التبعية	المخالفة
العلاقات المعنوية الفروع	المسند	التعدية	معاني حروف الجر	النعت	
	المسند إليه	الغائية	الإضافة	العطف	
		المعية		التوكيد	
		الظرفية		الإبدال	
		التأكيد			
		الملابسة			
		الإخراج			
		التفسير			

فعلاقة الإسناد تقوم بين المبتدأ والخبر، وبين الفعل والفاعل أو نائب الفاعل. أمّا قرينة التخصيص فهي علاقة سياقية كبرى وقد جعلها –كما رأينا– تتفرّع إلى تقسيمات أخرى دالّة على معانٍ معيَّنة؛ كقرينة التعدية ومعناها المفعول به، وقرينة الغائية تدلّ على المفعول لأجله وقرينة المعية تفيد معنى المفعول معه، كما أنّ قرينة الظرفية تدلّ على المفعول فيه أمّا قرينة

التوكيد فالمعنى الذي تفيده هو المفعول المطلق، وعن قرينة الملابسة فتدلّ على الحال، وبالنسبة لقرينة التفسير فهي تفيد الدلالة على التمييز، كما أنّ قرينة الإخراج تدلّ على الاستثناء، وأخيرا قرينة المخالفة فالمعنى المستفاد منها هو الاختصاص.

أمّا فيما يخص القرائن اللفظية فعدّها ثمانية وهي:

العلامة الإعرابية، والرتبة، والصيغة، والمطابقة، والربط، والتضام، والأداة، والنغمة.

فعن طريق اجتماع القرائن المعنوية واللّفظية يؤكّد ويُراهن تمّام حسّان على الوصول إلى الإعراب الصحيح الذي بات يؤرق الناس لإحساسهم بصعوبته، وقد قدّم لنا نموذجا توضيحيا عن كيفية تضافر القرائن في إعراب جملة (ضرب زيدٌ عمراً)؛ حيث شرع في إعراب كلمة«ضَرَبَ» الواردة على صيغة [فَعَلَ] التي تندرج تحت قسم من أقسام الكَلِم وهو الفعل وتوصَّل إلى أنّها (فعل ماض)، ثُمَّ أتى إلى كلمة «زيدٌ» فوجد أنّه[47]:

- ينتمي إلى مبنى الاسم (قرينة الصيغة).
- مرفوع (قرينة العلامة الإعرابية).
- العلاقة بينه وبين الفعل الماضي علاقة الإسناد (قرينة التعليق).
- ينتمي إلى رتبة التأخر (قرينة الرتبة).
- تأخره عن الفعل رتبة محفوظة (قرينة الرتبة).
- الفعل معه مبني للمعلوم (قرينة الصيغة).
- الفعل معه مسند إلى المفرد الغائب (وهذا إسناده مع الاسم الظاهر دائما)، (قرينة المطابقة). ومن خلال هذه القرائن نتوصَّل إلى أنّ « زيدٌ » فاعلا.

وبعدها نلاحظ لفظ «عمرًا» فنجد أنّه:

- ينتمي إلى مبنى الاسم (قرينة الصيغة).
- منصوب (قرينة العلامة الإعرابية).
- العلاقة بينه وبين الفعل هي علاقة التعدية (قرينة التعليق).
- رتبته من الفعل ومن الفاعل هي التأخر (قرينة الرتبة).
- هذه الرتبة محفوظة (قرينة الرتبة).

وباشتراك هذه القرائن وتضافرها مع بعضها نتَّجِه إلى القول أنّ«عمرًا» مفعول به.

وحسبك أن تعلم أنّ صاحب الدراسة النقدية عبد الوارث مبروك سعيد قد نوّه بفكرة تضافر القرائن المجسّدة في كتاب (اللغة العربية معناها ومبناها) شرحا وتفصيلا موضّحا إياها بنماذج تعزّز هذا البديل لنظرية العامل؛ إذ اعترف بأنّها

"أهم ما يمكن استمداده من هذه المحاولة لإصلاح النحو وتخليصه من كثير من عيوبه وصعوباته. إنّها أفضل محاولة للقضاء على مشكلة العامل"[48].

ففي اعتقاد تمّام حسّان أنّ أفكاره المقدمة صالحة لبناء متون في النحو، ويعتبر نظريته من أصلح النظريات النحوية العربية التراثية، أو الأفكار الغربية المستوردة، كونها بُنيت على استقراء اللغة العربية، وأزالت من النحو ما شابه من شوائب غريبة وهي بذلك إصلاح للنحو العربي[49].

رابعًا: بعض المقترحات لتيسير النحو

إنّ كتاب سيبويه قد أتى على النحو كله فلم يَفُتْه فيه من علم النحو شيء جوهري، إلاّ أنّ النحاة ممن جاؤوا بعده قاموا بشرح الكتاب ومحاولة الكشف عن الغامض والمشكل فيه من المسائل النحوية والصرفية. إلا أنهم وقعوا في هفوة تعقيد النحو العربي من خلال تعمّقهم وإيغالهم فيه، فأضحى بذلك النحو صعبا عسيرا على الدارسين، لذلك تحتَّم الإقبال على تيسيره وتقريبه من فهم الدارسين له. وفي خضم هذا الطرح قدمت مجموعة من الاقتراحات لتيسيره أهمها[50]:

- تخليص النحو مما أقحم فيه ما ليس منه.
- إعادة ترتيب الأبواب النحوية، نظرا لاضطراب توالي الأبواب والجزئيات داخل الباب الواحد.
- الميل إلى اختصار وإيجاز المصنفات النحوية المفرطة الطول بسبب ما حوته من تكرار وحشو لا طائل من ورائه في مناقشة مسائل دخيلة لا تمت بصلة للنحو.
- الوقوف على شرح هذه المؤلفات المصوغة بلغة جافة يتعذر على الدارس فهمها، وهو ما دفع بالتيسيريين إلى التأليف النحوي الموجز رغبة منهم في تبسيطه وتوضيحه.
- ضرورة العدول عن التحليل الإعرابي المعمّق والسير نحو خلق وتنمية المهارات اللغوية للمتعلِّم.
- الاهتمام بالممارسة والاستعمال اللغوي للقواعد النحوية بدل التركيز على حفظها واسترجاعها.
- تكييف المادة النحوية وتحديثها حسب ما تقتضيه حاجات المتعلِّم التربوية.
- وجوب الفصل بين النحو العلمي والتعليمي، والتدرّج في تقديم المادة النحوية للمتعلِّم.
- إعداد وتكوين معلِّمين بناء على معرفة واعية بالنحو العربي وما يمت له بصِلة من باقي علوم العربية، التي تتعاضد كلّها لإيصال المعنى المراد.
- حصر الأبواب النحوية ذات الحكم الإعرابي الواحد وتجميعها تحت طائفة واحدة حتى يتسنى للمتعلِّم فقهها وأخذها بكل يسر وسلاسة.

ويقترح بعض الباحثين حلاً لهذا الإشكال والعدول بالنحو عن التعقيد، وعلى رأسهم عبد الستار الجواري، وملخّص رؤيته أنّ أقرب نهج صحيح قويم لتيسير هذا النحو وتبسيط قواعده هو "أن يدرس في صورته الأولى دراسة واعية عميقة لا تغفل عن الغاية ولا تتجاهل أسباب الانحراف عنها"[51].

وتيسير النحو حسبه "إنما يكون بالتخفيف من قواعد الإعراب ودمجها بقواعد نظم الكلام وتركيبه"[52]. وللنهوض بهذا العمل يرى فتحي عبد الفتاح الدّجني أنّ السبيل إلى ذلك هو العودة "إلى فهم الأصول حتى تستقيم لنا الفروع"[53]؛ أي استيعاب كلام الله تعالى وكلام نبيه صلى الله عليه وسلم، والكلام العربي (نظما ونثرا).

وعليه يمكن القول أنّ أهل العربية لما أدركوا صعوبة هذا النحو، قد سعوا إلى معاودة النظر فيه وتصفيته من جديد وإعادة ترتيبه على أيسر الطرق. فظهرت بذلك هذه المحاولات وأخرى غيرها لم نذكرها ناشدة إلى إصلاحه. والملاحَظ أنّ معظم جهود النحويين ابتداء من ابن مضاء القرطبي إلى نحاة جدد في العصر الحديث أمثال إبراهيم مصطفى، وتمّام حسّان، و شوقي ضيف وغيرهم باختلاف مناهلهم ومذاهبهم ومرجعيات ثقافاتهم قد انصبّت على محور أساس هو تفنيد ورفض نظرية العامل التي أثقلت كاهل النحو العربي ودليل ذلك ما قال به الناقد عبد الوارث مبروك سعيد "بأنّ إلغاء نظرية العامل خطوة حقيقية لإصلاح النحو وتيسيره"[54]. حيث بذلوا ما في وسعهم للخروج من محنة التعقيد هذه بعرض وتقديم ما توصلوا إليه من أفكار وبدائل حديثة تجعله في أمر من يسره.

خـــاتمـــة:

بعد هذه الرحلة البحثية التي آثرت أن يكون موضوعها العقبات والصعوبات التي شابت النحو العربي، فأكسبته التعقيد الذي كان سبب نفور الطلبة منه. ما حذا بالنحاة ابتداء من الثورة التي أقامها الأندلسي ابن مضاء القرطبي إلى الوقت الحالي مع المحدثين إلى القيام بمحاولات كلها كانت هادفة لنزع التمحُّلات وتذليل الصعاب من هذا النحو.

وقد توصلنا إلى نتائج نجملها في النقاط الآتية:

*أن صعوبة النحو حقيقة تكمن فيما امتزج به من فلسفات، فكانت الدعوة التي رفعها ابن مضاء ومن أتى بعده صائبة لإنهاء هذا التعقيد في النحو.

*تعدّ محاولة ابن مضاء القرطبي عملاً هادفاً للإصلاح ما علق بالنحو العربي من أفكار المنطق لا سيما مقولة العامل وما ارتبط بها من العلل الكثيرة، وطرحه للتمارين غير العملية والأقيسة الكثيرة ذات الصلة بالصيغ الصرفية.

*جاءت دعوة ابن مضاء القرطبي القائلة بتقويض مقولة العامل في وقتها المناسب بالنظر إلى المسار الذي اتّخذه الدرس النحوي، إذ أصبح درسا في الجدل يتبارى فيه النحاة في إثبات قدراتهم على التحليل العقلي المنطقي؛ أضف إلى ذلك تأثير مقولة العامل على التفكير النحوي لدى النحاة، ذلك أنّ جل اهتمامهم انصبّ على التأويل والبحث عن الأثر المُحدَث في الكلام (التركيب العربي) وعِلَل كل ذلك، بدل انشغالهم بالبحث في مدلولات الصيغ داخل التركيب والمعاني النحوية.

*وهو ما حذا بإبراهيم مصـــطفى إلى البحث عن البديل لهذه المقولة التي نتج عنها تعقيد النحو على الناشـــئة؛ حيث قدّم معاني الحركات الإعرابية التي تنبئ عن الأبواب النحوية.

*لقد كان غرض إبراهيم مصطفى في مؤلَّفه "إحياء النحو" تغيير منهج البحث النحوي للغة العربية، وسعيه إلى إرساء درس نحويٍّ قوامه أصـولا سـهلة يسـيرة من جهة، وتوجيهه نحو غايته السـالفة التي وُضـع من أجلها وهي تمييز صـحيح الكلام من فاسده وتقويم الألسنة من ناحية أخرى.

*نجاح دعوة تمّام حسّـــان في إلغاء نظرية العامل ووضـــع نظرية أخرى جديدة ويســـيرة كبديل لســـابقتها هي (نظرية تضـــافر القرائن).

*استطاع تمّام حسّان أن يذهب بعيدا في مجال ترسيخ وتطبيق تجربته الرائدة التي تجمع بين الأصالة والحداثة.

ويمكنني القول أن تجربته هذه أثبتت نجاعتها في مجال تجديد النحو وتيسـيره لاسـيما ما جاء به من الأسـاسـين اللذين نادى بوجوب أخذهما و هما المبنى والمعنى.

الهوامش والإحالات:

(1)- ينظر: صـــادق فوزي دباس، **جهود علماء العربية في تيســـير النحو وتجديده**، مجلة القادســـية في الآداب والعلوم التربوية، العددان(1-2)، مج7، 2008م، ص88.

(2)- ينظر: تمّام حسّان، **اللغة العربية بين المعيارية والوصفية**، ط4، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2001م، ص55.

(3)- محمد عيد، **أصول النحو العربي في نظر النحاة ورأي ابن مضاء وضوء علم اللغة الحديث**، ط4، عالم الكتب، القاهرة مصر، 1989م، ص199.

(4)- أبو الفتح عثمان بن جنّي، **الخصـــائص**، تح: محمد علي النجار، ج1، ط2، دار الكتب المصـــرية، 1952م ص ص109- 110.

(5)- ابن مضـــاء القرطبي، **الرد على النحاة**، تح: محمد إبراهيم البنا، ط1، دار الاعتصـــام، بنغازي، ليبيا، 1979م، ص70.

(6)- فادي صقر أحمد عصيدة، **جهود نحاة الأندلس في تيسير النحو العربي**، مذكرة ماجستير، غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2006م، ص117.

(7)- المرجع نفسه، ص118.

(8)- ابن جني، **الخصائص**، ج1، ص173.

(9)- أبو بكر بن السراج، **الأصول في النحو**، تح: عبد الحسين الفتلي، ج1، ط3، مؤسسة الرسالة، د ت، المقدمة.

(10)- ينظر: ابن مضاء القرطبي، **الرد على النحاة**، ص127. وابن جني، **الخصائص**، ج1، ص49.

(11)- ابن مضاء القرطبي، **الرد على النحاة**، ص39.

(12)- أحمد بن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، تح: عبد الســـلام محمد هارون، ج5، دار الفكر للطباعة والنشـــر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1979م، ص40، مادة[ق و س].

(13)- جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، مج6، دار صادر، بيروت، لبنان، دت، ص186، مادة [ق و س].

(14)– أبو هلال العسكري، **الفروق اللغوية**، تح: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998م، ص78.

(15)– جلال الدين السيوطي، **الاقتراح في علم أصول النحو**، قراءة وتعليق: محمود سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية، قنال السويس، مصر، 2006م، ص208.

(16)– المرجع نفسه، ص208.

(17)– ابن مضاء القرطبي، **الرد على النحاة**، تح: شوقي ضيف، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1982م، ص133.

(18)– المرجع نفسه، ص133.

(19)– ابن مضاء القرطبي، **الرد على النحاة**، تح: محمد إبراهيم البنا، ص135.

(20)– أبو الفتح عثمان بن جنّي، **المنصف**، شرح لكتاب التصريف للمازني، تح: إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، ج1، ط1، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، 1954م، ص220.

(21)– ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص221.

(22)– محمد المختار ولد اباه، **تاريخ النحو العربي في المشـــرق والمغرب**، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2008م، ص263.

(23)– ابن مضاء القرطبي، **الرد على النحاة**، ص45.

(24)– ينظر: إبراهيم مصـــطفى، **إحياء النحو**، ط2، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشـــر، القاهرة، مصـــر، 1992م، المقدمة.

(25)– مهدي المخزومي، **في النحو العربي نقد وتوجيه**، ط2، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1986م، ص15.

(26)– المرجع نفسه، ص15.

(27)– إبراهيم مصطفى، **إحياء النحو**، المقدمة.

(28)– ينظر: عبد الوارث مبروك سعيد، **في إصلاح النحو العربي**، ط1، دار القلم، الكويت، 1985م، ص102.

(29)– ينظر: إبراهيم مصطفى، **إحياء النحو**، ص ص41-42.

(30)– ينظر: المرجع نفسه، ص54.

(31)– ينظر: المرجع نفسه، ص58.

(32)– المرجع نفسه، ص60.

(33)– عبد الوارث مبروك سعيد، **في إصلاح النحو العربي**، ص103.

(34)– مهدي المخزومي، **في النحو العربي نقد وتوجيه**، ص71.

(35)– إبراهيم مصطفى، **إحياء النحو**، ص75.

(36)– المرجع نفسه، ص50.

(37)– محمد المختار ولد اباه، **تاريخ النحو العربي في المشرق والمغرب**، ص565.

(38)– صادق فوزي دباس، **جهود علماء العربية في تيسير النحو وتجديده**، مجلة القادسية، ص94.

(39)– فتحي عبد الفتاح الدجني، **الجملة النحوية نشـــأة وتطورا وإعرابا**، ط2، مكتبة الفلاح، الكويت، 1987م، ص56.

(40)– ينظر: تمّام حسّـــان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، ط3، عالم الكتب الحديث، القاهرة، مصـــر، 1998م، ص ص185-186.

(41)– مهدي المخزومي، **مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو**، ط2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1958م، ص403.

(42)– تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، ص185.

(43)– ابن مضاء القرطبي، **الرد على النحاة**، ص45.

(44)– ينظر: عبد الوارث مبروك سعيد، **في إصلاح النحو العربي**، ص102.

(45)– تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، ص207.

(46)– المرجع نفسه ، ص189.

(47)– المرجع نفسه، ص ص181-182.

(48)– عبد الوارث مبروك سعيد، **في إصلاح النحو العربي**، ص182.

(49)– ينظر: بلقاسم منصوري، **الآراء النحوية في كتاب(اللغة العربية معناها ومبناها)، دراسة وصفية تحليلية**، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2013م، ص103.

(50)– ينظر: فادي صقر أحمد عصيدة، **جهود نحاة الأندلس في تيسير النحو العربي**، ص ص20-22.

(51)– عبد الستار الجواري، **نحو التيسير، دراسة ونقد منهجي**، المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، 1984م، ص11.

(52)– المرجع نفسه، ص138.

(53)– فتحي عبد الفتاح الدجني، **الجملة النحوية نشأة وتطورا وإعرابا**، ص54.

(54)– عبد الوارث مبروك سعيد، **في إصلاح النحو العربي**، ص102.

قائمة المصادر والمراجع

*إبراهيم مصطفى، **إحياء النحو**، ط2، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 1992م.

*أحمد بن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، تح: عبد السلام محمد هارون، ج5، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1979م.

* أبو بكر بن السراج، **الأصول في النحو**، تح: عبد الحسين الفتلي، ج1، ط3، مؤسسة الرسالة، د ت.

* بلقاسم منصوري، **الآراء النحوية في كتاب(اللغة العربية معناها ومبناها)، دراسة وصفية تحليلية**، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2013م.

* تمّام حسّان، **اللغة العربية بين المعيارية والوصفية**، ط4، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2001م.

* تمّام حسّان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، ط3، عالم الكتب الحديث، القاهرة، مصر، 1998م.

*جلال الدين السيوطي، **الاقتراح في علم أصول النحو**، قراءة وتعليق: محمود سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية، قنال السويس، مصر، 2006م.

*جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، مج6، دار صادر، بيروت، لبنان، دت.

* عبد الستار الجواري، **نحو التيسير، دراسة ونقد منهجي**، المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، 1984م.

* صادق فوزي دباس، **جهود علماء العربية في تيسير النحو وتجديده**، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العددان(1-2)، مج7، 2008م.

* فادي صـقر أحمد عصـيدة، **جهود نحاة الأندلس في تيسـير النحو العربي**، مذكرة ماجسـتير، غير منشـورة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2006م.

* أبو الفتح عثمان بن جنّي، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، ج1، ط2، دار الكتب المصرية، 1952م.

*أبو الفتح عثمان بن جنّي، **المنصف**، شرح لكتاب التصريف للمازني، تح: إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، ج1، ط1، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، 1954م.

* فتحي عبد الفتاح الدجني، **الجملة النحوية نشأة وتطورا وإعرابا**، ط2، مكتبة الفلاح، الكويت، 1987م.

* مبروك سعيد عبد الوارث ، **في إصلاح النحو العربي**، ط1، دار القلم، الكويت، 1985م.

* محمد عيد، **أصـول النحو العربي في نظر النحاة ورأي ابن مضـاء وضـوء علم اللغة الحديث**، ط4، عالم الكتب، القاهرة مصر، 1989م.

*ابن مضاء القرطبي، **الرد على النحاة**، تح: شوقي ضيف، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1982م.

* ابن مضاء القرطبي، **الرد على النحاة**، تح: محمد إبراهيم البنا، ط1، دار الاعتصام، بنغازي، ليبيا، 1979م.

* محمد المختار ولد اباه، **تاريخ النحو العربي في المشـرق والمغرب**، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2008م.

* مهدي المخزومي، **في النحو العربي نقد وتوجيه**، ط2، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1986م.

* مهدي المخزومي، **مدرسـة الكوفة ومنهجها في دراسـة اللغة والنحو**، ط2، مطبعة مصـطفى البابي الحلبي، مصـر، 1958م.

*أبو هلال العسـكري، **الفروق اللغوية**، تح: محمد إبراهيم سـليم، دار العلم والثقافة للنشـر والتوزيع، القاهرة، مصـر، 1998م.

لغة الجسد العاري بين أحكام الجمالية ومدلول الإسفاف: دراسة نقدية في تمثلات الجسد عبر الفنّ التشكيلي.

The language of the naked body between the aesthetic judgments and the meaning of bathos: Critical study of the representations of the body through fine art.

أ. بن عزة أحمد، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان/ الجزائر

د. بدير محمد، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس/ الجزائر

ملخص:

ليس من الضروري الإطلاع على موضوع الجسد كي نتوصل سريعا إلى علاج نهائي لمرض الإيدز أو التبجح في إسقاط أنظمة شمولية، كما أنه لن يفيدنا أبدا في الحدّ من ديمومة التضخم المالي وتدني أسعار الصرف، ولكن الخطوة الأولى في عالم الجسد، يكسبنا عقل نقدي ينخرط في المغامرة المعرفية، ونبذ كل مثبطات الخطاب المتزمت الذي لن تنقصه البواعث أبدا لكي يدوم ويتأبد، أما الخطوة الثانية، فتكسير الطابوهات والخوض في الرؤى والقوى التي تعمل على تشكيله الطبّي منها، والأنثروبولوجي والاجتماعي والسوسيولوجي، والأدبي والتشكيلي، ليمنحنا فهم العالم من زاوية نتجنّبها غالبا ونسّتلّ ضدّها كل ما أوتينا من قوة بارود النقد الذاتي المشبّع بتصورات ضيّقة ومكتسبات ثقافية قبلية، ما تزال دواعيها حاضرة في علائق أذهان الناس، ونستّمْتِع من مناط التكليف أنّ العلم ليس فقط علوم دقيقة، وإنما تعلم الأسماء كان هو الأساس الذي قام عليه العلم البشرى أولا، وأنّ ظاهرة التفاضل العلمي بين العلوم في مجتمعاتنا العربية، هي من أسوا ما ورِثْناه ووَرّثناه للأجيال، فارتد هذا الكائن البشري إلى قلعة البحث والدراسات وانحنى له كيانه عقلا وجسدا باللسان والوجدان إلى التمركز والاتّساع.

الكلمات المفتاحية: الجسد العاري، النقد الفني، الجمال، الإسفاف، المعتقد، الفن التشكيلي.

Abstract:

It is not necessary to look at the subject of the body in order to quickly reach a definitive cure for AIDS or to boast of totalitarian regimes. It will never help us to reduce the persistence of inflation and low exchange rates, but the first step in the world of the body brings us a critical mind involved in adventure and discard all the inhibitors of a ruthless discourse that will never lack the motivation to endure. The second step is to break down the

taboos and delve into visions and forces that work on their medical, anthropological, social, sociological, literary and plastic composition to give us an understanding of the world from a perspective that we often avoid and draw against it with all the power of self-criticism that is full of narrow perceptions and tribal cultural gains. The reason for this is that science is not only an exact science, but the learning of names was the foundation upon which human science was based first, and that the phenomenon of scientific differentiation between science in our Arab societies is one of the worst Oh and his legacy to generations, this human being came back to the fortress of research and studies and his mind and body bent to him in his tongue and conscience to concentration and expansion.

Keywords: Naked Body, Technical Criticism, Beauty, Bathos, Belief, Fine Art.

مقدمة :

أصـــبح الجســـد لما يحويه من أطُرٍ ثقافية، يخضـــع في حياتنا إلى قولبة ذهنية ونفســـية، فيحاكي قيمه وعاداته ويلبس تمظهراته المختلفة من أجل تهيئته للدور الذي يوظف فيه، ووُجِد من أجله باختلاف المدارس والاتجاهات التي تفسـر كينونة وصـــورة الجســـد وِفق تأملاتها وتحليلاتها الخاصـــة "فجلب أنظار المثقفين بصـــفة عامة بفهمهم له بمعنيين: الأول أن يكون للجسد علاقة بالذاتية وبهذا المعنى يبقى للميتافيزيقا مكان في حياته وإن انتقدت كيفية تفسيرها وفهمها للأشياء، الثاني أن يكون للجسـد جسـما ماديًا فيه تسـكن الحيوية الإنسـانية، مما يؤدي إلى نظرية مادية بحتة" [(1)]، فالجسـد هو الذي يسـمح للإنســـان أن يشـــعر بالعالم الخارجي وينتج الأفكار، وهذه الأفكار تتأثر بالجســـد يقدر ما يؤثر فيها، على حدّ تعبير هيرقليطس 'الكلّ واحد'، ومثلما ترى المؤلفة الموسـيقية 'ماري جائيل Marie Jaëll'، التي اهتمت بحركات الجسـد وسـرّ النغم الموسيقي عن "ماهية العلاقة الموجودة بين مهارة اليد وحبّ الفنّ، فأجابت أن امتداد الأعضاء، خاصة اليد لا يتوقف عن الغلاف المادي أي الجسـدي، وإنما أجزاء الجسـم العازفة تربطها بكل مكونات الجسـد"[(2)]، وأن الكلّ في التحام دائم بين الوظائف الجســدية والعقلية، والجوارح والعقل والفكر، وتجربة الأفكار لا تصــبح حقيقة إلاّ في حضــرة الجســد، الذي يســـمح لنا بتجاوز العقبات والعتبات، وتحول من موضـــوع منفعل'Objet'، إلى فاعل 'Sujet'، ومؤســـس بذاته على الفهم والوضوح، كما قال جان ميشيل بيرتيلو Jean-Michel Berthelot: "إن أيّ سوسيولوجيا ترغب في دراسة الجسد، سرعان ما ينتهي بها الأمر إلى موضع آخر، تظن أنك على اتصال بالجسد، ثم يتضح لك أن ما تصفه هو: أنساق رمزية، وأبنية طبقية بتأثيراتها المختلفة من عرق، أو جنوســة، وممارســات رياضــية، أو مبادئ تنظيمية للاجتماعيات، ولقد وَجّهَ بعض النقاد، اللّوم لمن يضـعون منّا نظريات عن التجسـد، باعتبارها، مجرد دراسـة ثقافية أو سـيمياء، وهو في الحقيقة،

نقد قاسٍّ ومُبالغ في التعميم، كونهم لم يَصُبّوا اللّحم والدّم في الجسد"[3]، فهو مجال تتراكم فيه الدلالات تحت عناية القيم الاجتماعية والاقتصـــادية التي تُحاكِمُه، وتَحْكُمه وتتحكّم فيه، وتقاطع تلك الدلالات مع مفاهيم أخرى، كالروح والنفس داخل تصور ميتافيزيقي، وتتضافر في دراسته منهجيات عديدة: نفسية وفلسفية واجتماعية وأنثروبولوجية، وخضوع أجزائه للمفاضلة بين ما يتمثل أمامنا بصرياً والمعبّر عنه لا مرئيا لوجود الإنسان.

وتأسيسا لما ورد ذكره، تتحدد معالم الإشكالية الرئيسية وفقا للطرح التالي :كيف أمكن للجسد العاري في الفن الذي يعد من أكثر الأسـئلة إرباكًا في سـياقات إنتاج المعنى، على فضـائنا جغرافيا وعلى عصـرنا زمنيّا، أن يكون مُنَفِّرًا إلى أبعد الحدود وأن يكون في نفس الوقت أكثر المواضيع تقدّيرًا، في السياق العام للمشهد التشكيلي؟.

أهمية البحث :

ترجع أهمية هذا البحث إلى ما يلي :

_ أنّ قضية الفنون مسالة متصلة بالوجدان في كثير من جوانبها، وما كان متصلا بالوجدان، فإنه عُرْضة لأن يقع الناس فيه على أطراف متناقضـــة، ومن خلال هذا البحث فإننا نحاول تقريب الرؤى التي تتراوح بين الجمالية والإســفاف، تلك الازدواجية المدعومة بنبرة نخبوية وشعبوية في آن واحد، تبدو في كثير من الأحيان لغة تشكيلية تستّعصِ على إدراك المتلقي، لاسيما في ظل انتشار الخرافة والوَهّم.

يسهم البحث في الكشف عن معالم الجسد العاري في الفن التشكيلي لوجهة نقدية متداخلة في أزمنة متغيرة، التي لا تخلوا من انتقادات، لفرقة تنبذ فكرة الجسـد العاري في اللوحات الفنية التشـكيلية شـكلا وتفصـيلا، إذ تعتبره فن من فنون التعري (Nude ART) وبالتالي، ما هو إلاّ بوابة للإباحية والغواية، نظرا لبشـــاعة محتواها الفاحش، أما الفريق الثاني، فيراها لوحات تعبر عن جمال الجســد، وأن الفكرة ما هي إلا تصــورات في ذهنية المتلقي مبالغ فيها، طالما أن الاســتجابة لعملية التلقي ونجاحها يخضع للثقافة الفنية للمتلقي وتأويله وفق مكتسباته القبلية لتتركه منفتحا أمام الحرية المطلقة للفنان، فينشـأ بينهما الشـك والارتباك وتضـيع المقاييس الجمالية للجسـد، فنتدخّل بينهما لنسـتلّ خيط رفيع ونكشـف من عمق ثقافة هذه الملابســات، وإيجاد المخرج والمنفذ للقارئ لمعرفة سـبل التفرقة بينهما وتقريب وجهاتهما برؤية واضـحة أمام تنوع الشـــواهد، وتلك هي حكمة البحث الذي يأبى أن يقف عند أيّ حدّ، حاملين على عاتقنا مكاره البحث وصـــعوباته ومشقته، المثقل بالألباب.

منهج البحث:

يعتمد البحث الحالي على منهجين أساسيين، وهما :

_ المنهج التاريخي : لدراسة موضوع الجسد وتحليله وفق مجموعة من الأسس المنهجية، وذلك من أجل فهم الواقع بناءا على ضوء الماضي، من خلال رصد أهم التفاعلات الفنية للجسد وتوظيفه ومدى تأثيره على الأحداث التاريخية ومجرى التاريخ .

_ المنهج التحليلي النقدي : وهذا للولوج إلى منبع هذه الدراسة عبر التحليل ونقد التصورات التي لا تطال دائما في المجتمع عبر اللوحات الفنية التي تكشف عن الجسد العاري، ومن ثمّ السعي إلى عملية الكشف عن الحقيقة بخطوات سلسة وثابتة.

المطلب الأول : في ثقافة الجسد الإنساني بين سلوك المظهر والممارسة الاجتماعية.

أولا_ في تحديد المفهوم الإجرائي للجسد:

يثير الجسد بوصفه كيانا أوليا، دلالات متعدّدة الوظائف تتقاطع مع مجموعة من المباحث والعلوم مما يعني أنه فرض مصطلحاه، وحضر في عدة أفكار فلسفية وفكرية وفنية، لذلك يستوجب ضبط بعض المفاهيم:

الجسد عند الزمخشري: "هو دم جاسد وجسيد:جامد يابس"[4]، وهو كل "عرض مادي يُـكَوِنُهُ إدراكنا أي مجموعة الكيفيات، التي نمثلها مستقرة ومستقلة عنا، وواقعة في مكان من خواصه الأساسية المدى الثلاثي: الكتلة العمق العرض...، ومع التفكير العفوي، يجب تمييز الظواهر المدركة للأجسام بالمعنى الحقيقي، من زاوية يجري فيها تصور الجسم، كأنه مجموعة طبيعية من الظواهر المرتبطة والمتكاملة ومُجْمَعّ الأشياء التي يوفرها الإدراك"[5]، وعرّفه الجرجاني في قوله: "أنه كل جوهر مادي يشغل حيزاً، بالثقل والامتداد، وجوهر قابل للأبعاد الثلاثة، مركب من مادة وصورة، ويطلق الجسم على الجسد ليقابل الروح والجسمانية"[6]. ولتحقيق ذلك، لا بد من توفر قالب يفرغ فيه وهو الجسد "فالجسم الإنساني كمادة خام يشبه إلى حد ما أيُّ جسمٍ حيواني، إلا أنه يحتاج إلى شكل ملابس أو لغة ناطقة أو إشارات أو حركات أو وضعيات أو أفعال وسلوكيات، وهذه كلها لا تولد مع الجسم بل يوفرها الجسد"[7]، أما البدن فهو يخص جزء محدّد من الجسم وعن صفته لهذا قيل لمن غَلُظ في السُّمنة تبدّن، ويقال عن الإبل المسمّنة البدن، فهو يخضع لقوانين وسنن التواصل الاجتماعي "والبدن كجزء من الجسم أو كصفة يتحول إلى ذلك الجزء الذي يمكن ملاحظته وإدراكه والتعامل معه مخبريا، فحتى فِعّل التبدّن يمكن أن يَحدُث اصطناعيا، كما يمكن لنا التحكم فيه وتوجيهه في الاتجاه الذي يخدم صحّة الإنسان، وبهذا تصبح الكلمة غير قادرة على الانطباق على الإنسان بكامل إبعاده وامتداداته"[8]، فيُصبح الجسد دالاً على الإنسان بما يحويه من روح ونفس وعظام وسائر مكوناته، هَوِيّته الطبيعية التي تشكّلت بها كينونته وهُوّيته التي يتشكّل بها الفكر باستمرار الزّمن، وأي تفاعل كان سواء اضطراب نفسي أو عضوي أو تعبير، لا يمكنه تجسيده إلا بالجسد، فهو مسلك للدلالة والمعنى عبر وسائط مختلفة.

كما أنّ موضوع الجسد في الخطاب الديني الإسلامي لا يخرج عن مصادر التشريع ممثلة في القرآن والسنة، فيتقارب البدن والجسد بفروق طفيفة في سياق الحديث عن فرعون"فَالْيَوْمَ نُنَجِّيكَ بِبَدَنِكَ"[9]، فالبدن هنا هو الجسد دلالة على الجثة العظيمة، أما الجسم فهو الجسد الذي فيه حياة، وقد ورد لفظ الجسم مرتين، قال تعالى في أحد المواضع، عن

طالوت:" إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاهُ عَلَيْكُمْ وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ، وَاللَّهُ يُؤْتِي مُلْكَهُ مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ"[10]، أما كلمة 'جسد' في القرآن فقد وردت أربع مرات، قال الله تعالى في إحداها" واتخذ قَوْمُ مُوسَى مِنْ بَعْدِهِ مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجْلا جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ"[11]، فكلمة جسد في السياق القرآني-والله أعلم-وردت صفةً للجماد وللميت ونُفِيّت عن الحيّ المتحرك" فالجسم يُطلق على العبارة الحاملة لمعنى الجسم الذي لا حياة فيه مرادفًا للجثة، مثلما يذهب إلى ذلك الزجّاجي وغيره من أئمة اللغة"[12]، أما الفرق بين الذّكر والأنثى فلا يخلُصُ إلا بالتقوى، " يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا، إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ "[13]، وهكذا "يتبدّى طابع العموم واضح المعالم، بين جسد الرجل والمرأة، من حيث أنه يحيل إلى التوزيع البشري الأصلي الذي يبنى عليه الفكر الاجتماعي، كعلاقات تبدأ بالعلاقة الأصلية بين الذكر والأنثى، لتتفرع عنها التنظيمات الاجتماعية الأخرى"[14]، مثلما ناقشت الشريعة الإسلامية بالدليل الشرعي عن عدم تحلل أجساد الأنبياء، تكشّفت لنا حقائق نعجز عن إدراكها، وهو الثابت عند أهل العلم، أن الأرض لا تأكل أجساد الأنبياء قطّ، وهذا هو ما ورد في الحديث أن النبي قال: "إن الله عزّ وجلّ حرّم على الأرض أجساد الأنبياء"[15]، كما كشفت بعض الحفريات والنصوص عن تكريم الله عز وجلّ لأجساد بعض الشهداء بأن يبقي جسده كما كان في قيد الحياة، وقد يتحلّل كما تجري العادة لأي شهيد أو صالح، يرحلون جسداً ويَحْيَوْن فكرًا، ويصبح الجسد موضوع عبادة عند الكثير من المجتمعات، فإن مختلف تعبيراته ودلالتها "هي منظومة اتصالية تختزل المخزون الثقافي في مجتمع ما، وتعبر عن الكامن الرمزي في الحركة في مستويات الفرد والمجموعة: فكل استعمال للجسد هو تعبير ينمُ عن إدراك عام عما يفرزه المحيط الخارجي من معاني نتباين ونستلها من مختلف التعابير الجسدية (الحزن_الألم_لذة_مرض_زينة)"[16]، ومن مختلف الحركات التي تقتضيها مختلف الطقوس الثقافية التي تربط بين سلوك الفرد بالمجتمع في الحياة اليومية.

إن كل الإسهامات في تعريف الجسم والجسد أو توضيح الفرق، نسعى إلى الحديث عنها من منطلق أنه لولاهما، ما أمكّننا الإدراك الحسّي ولا الفعل المادي، والاندماج في الوجود والتواصل مع الآخر كممارسة وكفعل، وأن الجسد أداة لإدراك العالم، مشتبكًا مع نفسه بالعالم المادي في المجال الفني والأدبي" إني أرى أنّ الجسد هو موجود ذو مظهرين، فهو من جهة شيء من الأشياء، ومن جهة أخرى هو الذي يُرى ويَلمس، وكلاهما يتجسّد في جسد واحد"[17]، فهو وعي ومعرفة، كائن بشري تُبْنى عليه العلاقات مع الأشياء والآخرين، متكامل الوظائف يرتبط بحركية وجوده في العالم، وكعمل فني قابل للتحليل والتفكيك والمعرفة للمعنى واللامعنى للغة والرمز، للكلام والصمت "فالجسد بناء رمزي وليس حقيقة في ذاتها، من حيث البناء الاجتماعي والثقافي، ومن هنا منشأ عدد لا يحصى من التصورات، التي تسعى لإعطائه معنى، بسبب طابعها الغريب والشاذّ والمتناقض، من مجتمع لآخر"[18]، وقد مثل لنا الشاعر إدواردو جوليانو، تعدُدِية أبعاد الجسد حين يعتبر أن الكنيسة تقول: الجسد خطيئة، ويقول العِلم: الجسد آلة، وتقول الإعلانات: الجسد مشروع تجاري، ويقول الجسد : أنا مهرجان.

ثانيا_ عقائد وخلفيات تاريخية لجسد الإنسان :

إن كان الكائن البشري شخص متجسّد، فَـــدُون جسم لن يكون له وجود أبدا، فهو عبر الجسم مشدود إلى مادية العالم، وتجربة الجســم تظلّ تجربة متضــاعفة " فنحن نُقيم مع جِسّــمنا علاقة هي في الوقت ذاته تكوينية وأدواتية، فبشــرتنا تُعْرف وتُمنح مُتعة المداعبة كما أنها تعاني أيضــا ألم الحرق بالنّار والبرّد، إن جســمنا يُبجّـــل الحياة واحتمالاتها، لكنه يُعلِن مَوْتَنا القادم ونهائيتنا، وكل جزء من جســمنا هو في الوقت ذاته، جزء منّا وموضــوع خارجي نســتطيع تأمله"[19]، وحينما ننتقل بين الأماكن وعبر الأزمنة، نجد ما لا يُحصّى من آثار ومنحوّتات وأسّــاطير وقصّــص ومسـرحيّات ولوحّات فنيّة ومن أفلام ودراســات، اســتُخدِمت كلّها لإطلاق مقاربة المضــمون أو إلى مقاربة التشــكيل الفني لجسـد الإنســان فهو" مكون راسخ من مكونات البحث الاجتماعي والثقافي، وهو جزء دائم الحضور، بدرجة تزيد أو تَـــقِلّ في كل تفاعل، وهو أيضا بُؤرة لكثير من المحرّمات والمتحيّزات والأحكام، وتتقرّر مكانتنا في المجتمع بالكيفية التي نحرك بها أجســـادنا، ونكســـوها، ونصـــونها ونهذبها، ونتفاعل بها"[20]، نســتطيع أن نتأمله في المرآة، ننظر إلى أطرافنا تتحرك حينما نتحرك ويســتجيب لنا، وحينما نفرح أو نتألم يتداعى له الكلّ، بالســرور أو بالســهر والحُمّى، إنّه المكان الذي نولد فيه وتظهر رغباتنا وانفعالاتنا، وهو الوسيلة التي نستطيع عبرها إظهار أي نوع من الكائنات الأخلاقية نحن، نستطيع أن نُقِيم مع جسمنا علاقة خضوع، أو استحواذ جسم الآخر وتحويل شخصه إلى أداة، ليس كونه مجرد جسم قابل للاستخدام، بل أيضا لأنّه شخصًا يَمْثُـــلُ أمامنا بجسمه، فهو نوع من منشأة رمزية تقدم لنا تجربة جديدة الأشدّ عمقاً، والأكثر جذّرية مهما استطاع الآخر رؤية أو لمس أجسـامنا، نبقى الوحيدون القادرون على امتلاك ذلك الشـعور المباشـر والحميمي، كجزء من الاسـتقلالية الفطرية بين ذاتنا وبين بقية العالم الآخر" إنّ الجسم هو المكان الأول الذي تسم فيه يد الطفل البالغ، وهو الفضاء الأول الذي تفرض فيه الحدود الاجتماعية النفســـية المعينة لســـلوكه، وهو الرمز الذي تنقش عليه الثقافة علاماتها كما الكثير من شـــعارات النسَب"[21].

بقدر ما بدأ الآن يتضــحّ لنا مفهوم الجســد وتجاوزه مفهوم البدن، اللحم والدم، وصــولا إلى الهُوية العِرقيّة، والتكوين الاجتماعي والتصـنيف الجندري، بقدر ما ظل مفهوماً إشـكالياً، لا يتوقف النزاع حوله في الزمن الحديث والمعاصـر، نتيجة البنية الفردية للميدان الاجتماعي والديني وانقطاع التضــامن بين الشــخص والجماعة، ففي الثقافة العربية والإســلامية تبقى غالبية الوضعيات والحركات والهيئات التي تتخذها أجسام الرجال والنساء، تشكل رؤى مثمّنة ثقافيا ومتأثرة بالجسد الأنثوي منه والذكوري، وتشـــمل كل متعلقاته الأنثربولوجية منها والمتخيلة، بســـبب "المخيال التراثي العربي، الناتج عن حصـــيلة التراكمات وموروثات تَرِكّة الماضي، التي تَضْرِب بجذورها في أعماق أبنية أسطورية لاهوتية، ودينية منذ عصور ما قبل العِلْم والعقل، وانتقالها بالتوارث من جيل لجيل لتعيش معنا وتتحكم في مخيلتنا، وتتوالد تحت تأثير وســلطة العادة، مدّعمةً لخدمة أغراض اجتماعية طبقية"[22]، كما بقي موضوع الجسد أفقاً معرفياً خصبا وفسيح، يعانق أيضا لغة الجمال وقضية متعلقة

بالذات، بكل حمولاتها النفسانية والفلسفية والاجتماعية، فما يلاحظ في البلدان العربية من كبت وتحديد للخطاب حول الجسد أو الجنس أو المرأة، يختلف عما كان سائدا في المجتمع الجاهلي، فلم يكن يتطلب الحديث عنه كل هذه الكُلفة اليوم، وبهذا الصدد يصّرح صلاح الدين المنجد في قوله: "العجيب أن أجدادنا العرب لم يكونوا مثلنا، فما كانوا يتحرّجون من الحديث عن المرأة والجنس، ومن التأليف فيهما، وأعتقد أن حريتهم، الواسعة تلك هي التي سببت التزمت الذي نجده اليوم"[23]، كما أنّ بعض النصوص الفقهية قدّمته من خلال ثنائيتي الحلال والحرام، فتخلّفت عن موجة التجديد، وانحصرت مثلا دراسة جسد المرأة في الخطاب التقليدي، لديها باعتباره كائناً شيطانيّاً متبرّجاً باعثاً على القلق والخوف والغواية، ولا يعدو كونه مصدر الشرّ والفوضى الاجتماعية، والقدرة على الإغواء، تماما مثلما سحقته ما بعد الحداثة، وطحنته في رحاها من أجل الهيمنة والتحرر المطلق.

لذلك يجب قراءة وطرح تساؤلات عن تلك الأحاديث والنصوص بذهن متيقظ حتى لا نشكّك فيها، والتي قد تكون عبّرت عن مرحلة تاريخية، وضرورة شعرت بها الجماعة لتبني مثل هذا الاتجاه الذي لاقى انتشارا حتى في ثقافتنا، ولا ننسى كذلك التطورات اللاحقة للمتخيل الأسري عند العرب والمسلمين، في منح قيمة للمولود الذكر على الأنثى، وتارة في منحنى سياسي واجتماعي وفي ثقافتنا الشعبية، مثلما تجسّده الأدبيات المسيحية المتعلق بشيطنة جسد المرأة المقترنة بطرد آدم من الجنّة، التي لا تزال معشّشة في العقول، فتَمّ تجاوز الحدود بين المقدس والدنيوي، وبقي الصّراع القائم بين أهمّ القوى الاجتماعيّة للكتابة على الجسد، كما أن مفهومي الأصل والفرع تتداخل فيها الأزواج المفاهيمية نحو غياب الاختلاف أو الإقرار بمبدأ التكافؤ بين طرفي الإنسانية للرجل والمرأة، نحو" قضايا الذكورة والأنوثة التي تبدأ بالجسد، واللاوعي والوجود الشخصي والهُوية، وتنتهي بالممارسة الاجتماعية، والسياسية، ولا يمكن لهذا المظهر، في نهاية المطاف إلاّ أن يفضي لذلك"[24].

المطلب الثاني : دور النقد الفني في تأسيس مفاهيم جديدة لتشكلات الجسد العاري في اللوحة التشكيلية.

أولا_ بين الإسفاف والضرورة الجمالية في الفن التشكيلي:

إن العلاقة بين الجسد والجمال لا تنّضب ألوانها وأشكالها ولن يكتمل الانسجام في اللوحات مهما كثرت وتعدّدت، ذلك أن الجسد في المجال الفني يدرس من كل الأبعاد، فبعد الانتهاء من العمل سرعان ما نجد أنفسنا أمام عدة تأويلات وقراءات كما لا يفوتنا المضمار، في هذا الطرح أن نعترف بصعوبة قراءة المتلقي العربي لحضور الجسد في الفن، دون معرفة الحقبة ودلالاتها أو المسائل الواقعية والتقويمية أو التوافق بين الشكل بكل عناصره، والمضمون، التي تفضي إلى اختلال القيمة بالنسبة لمن يتلقوّنها، أو رؤية الفنان القادرة على توجيه أذواق المتلقي وملامحها الراهنة أو المستقبلية، وإلاّ فما هو الدافع الذي يمكن أن يحرك المتلقي، لكي يضيع وقته أمام لوحة أو عمل فني لا يعنيه، فأي اختلال في هذا التوافق، من شأنه أن يترك أثراً فنيًا، سلبيًا ينتهي تأثيره بانتهاء ظروف ما يعبر عنه، وتحت وطأة الدوافع الجمالية البحتة وأخرى من

جانب أســـطوري وديني وعقائدي بعبارة أخرى " أن القيمة الفريدة للعمل الفني الحقيقي تعود في أصـــلها إلى العقيدة والشعائر الدينية، وهذا الأساس العقائدي مهما أوُغِل في القِدم لا يزال قائمًا كعقيدة انتُزِع منها جوهرها القدسي، حتى في أشدّ أشكال عبادة الجمال دنسًا"[25]، لذلك ساهمت المناهج العلمية كالسيميائية والنقدية في تفكيك تلك الرسومات، كي يمكن الإلمام بها إلمامًا أفضل، والوقوف على حقيقة تناقضاتنا، بعيدا عن التعقيدات الشكلية والمصطنعة والمسطّحة وبتأصيل الرؤى دون الإغراق في صدى التهويل، وهذا الجانب قد يدفعنا إلى سطوح عميقة تسجل مقاييسها الحقيقية في الجانب، فهناك لوحات فنية اتسمت بالغرابة والدهشة في حالة غير مألوفة، لكن المعرفة بهذه الأحداث هي معرفة ضرورية لفهم معنى الجســـد وحركاته في العمل الفني بشـــكل عام، فمثلا لوحة 'القبض على المســـيح' The Taking of Christ للفنان مايكل أنجلو Michel Angelo، التي جسّـدها في عمل فني، يظهر أحد " أعوان المسيح 'يهوذا' الذي خان المسيح، وقد اتفق مع الجنود اللذين أتوا معه، بأنّ الشخص الذي سوف يقبله، هو المسيح حتى يتعرفوا عليه الجنود ويمسكون به"[26]، عندئذ نفهم سبب تلك القبلة وسيميائيتها في مشهد تمنّع المسيح من القبلة ورغّبة يهوذا، وبالتالي أصبحت تلك القبلة لرجل مع رجل في جزئيتها تعني الخيانة، ثم أعيد تجسيدها في أكثر من عمل فني، أهمها منحوتة الفنان إيمي جول دالو Aimé-Jules Dalou، بعنوان'fraternité des peuples'، ثم في الكثير من الأعمال الفنية والأدبية والأفلام، أشهرها كانت في مشهد فيلم 'العراب The godfather 2'، فما يتركه الأثر الفني لدى الملتقي في الوهلة الأولى على أقل تقدير، أنّه ضرب من ضروب الفن الشاذّ أو الدوني، وهو في تقارب الأفكار ردّ عليها 'كروتشه' بالقول " أنه إذا نظرنا إلى الفن على أنه فعل أخلاقي أو غير أخلاقي، إنما نطالب الفن بوظيفة ليست له، ولا يستطيع أن يقوم الفن بها، أكثر مما تقوم به الهندســـة، إذا جاز لنا أن نحكم على المربع بأنه أخلاقي وأن المثلث غير أخلاقي"[27]، إضـــافة إلى اللوحات الغير مألوفة في الوســـط العربي على وجه الخصـــوص، لوحة 'La Charité romaine' أو 'Cimon et Péro'، إذ يبـدو المشـــهـد مع أول نظرة مثلا في لوحـة الفنـان 'بول روبنس Petrus Paulus Rubens'، أنها صورة لشابة في مقتبل العمر تمنح ثديها لعجوز، تحمل التهكّم ويراه البعض عملا فنيا يبعث الاشمئزاز والسخرية، دون أن نمنح لأصاحبها فرصة قراءة الأسطورة، بمحصلة مفادها أن آلهة العدل عند اليونان حكمت على الأب 'سيمون' بالموت جوعًا وعطشا ومكبلاً في زنزانة، إلى أن تفارقه روحه، فكان يسمح لأبنته 'بيرو'، بزيارته يوميا، فقامت بإطعامه من حليب ثديها، أملا أن ينجوا يوما مـــــا مما هو فيه، فتبجيلاً لحب الفتاة لأبيها الذي تخّطى أقدس الحدود، تم إطلاق سراحه من غرابة ما أقدمت عليه، فالإطّلاع على القصة، تتحول الحادثة من النفور والغرابة إلى التفسير المفعم بأرقى المعاني الإنسانية، لذلك تنافس الرسامون في رسم قصة أبطالها أجساد، وكلٌ من منظوره الخاص، حاملين في لوحاتهم لافتة الجمال و لافتة الرســـالة الأخلاقية، التي عبرت عن شـــدة الجوع وقســـوة القانون، فتنحني أنامل البنت على كتف والدها بلمسة تنم عن حضن الاحتواء، كما تتداعى الكلمات على حافات أدبيات الأسطورة، ولا يتأتّى للمتلقي قراءة اللوحة، إلاّ إذا أحّاد نظره من مركز ثقل اللوحة، الذي اســـتولى عليه ثدي المرأة وشـــفتي الرجل، وإلى التمعّن في

السلاسل المتدليّة بين أرجل وذراع الجسد المتهرئ، ليشتم رائحة الجوع التي تفوح من بطنه، ويفهم المتلقي لمِـــا انحنى الوالد للثدي انحنى معه الزمن على تجاعيده وعلى شّيب رأسه، فتصّبح لوحة رّاضعة أبيها، لا لأنّها إلى الإباحية انتهت، بل لأنها من الجوع أتت، هي عيّنة من الأعمال لتقييم العينة وليس لتعميم الأمثلة، فاحترامنا لأذواق الغير، وعدم ذمّ اللوحات لهو الذوق الرفيع وأسمى أنواع الذوق، ومودة الآخرين لا تُمَكِّنُ لأحد من إصدار نظرة دونية لمجرد اختلاف الأذواق، فقد توضع الأذواق على قدم المســـاواة أو الاختلاف مهما كان أحدهما موغلا في الأقدمية، والآخر يقوم على تخوم التجريبية، ففي الأخير لا يقوى على تحمل الأذواق الراقية والحقيقية، إلاّ أهل الفكر والنظر وأهل الفنّ، المشبعين بعمق ثقافي معتبر.

بين هذا وذاك، نعتقد أنه يوجد خيط رفيع يقف فيه طرف يتجاوز حدود التعميم ويبقى في الزاوية الجمالية "أي أنّنا نبني لكل فئة أو جنس أو دين وجهته الخاصـــة، تضـــمن جملة من المعلومات والصـــفات، ونقرّ أن كلا الفريقين يحمل خصـائص مشـتركة، وهذا يخدم عملية التنميط، للجنس والعرق أو القومية، فالأفكار والصور التي تصوغ تفكيرنا وتشكل وعينا بالناس، ما هي إلا تصـورات مجردة بالغة التبسـيط، والتعميم، يحملها الناس عن الجماعات الأخرى"[28]، فالوسـط الفكري على المسـتوى المحلي، يؤثر في الاتجاهات المحلية ويتأثر بالاتجاهات العالمية، والعالم الإسـلامي له هُوية عامة موحّدة تهيمن عليه أيضا الحضارة الغربية وتغييراتها، ومن ثم يواجه الفنانين والمثقفون حملاً ثقيلا لعدد من القضايا، تحتم علينا الموازنة بين طلب الحداثة وبين احتياجات التراث الفني يحمل بين دفّتيه مواضـــيع من هذا القبيل وهو حتمية لا مفرّ منها، تتطلب قراءة التراث بعين معاصرة ونبذ القيم المزيّفة المشكّوك فيها، وتمكين شريحة المتلقي الهائلة من التوحد في ثقافة كلية، والتوازن بين الخيارات والضرورات، وعدم التطرق لمثل هذه المواضيع بصفة مختصرة أو اختزالية، تُرهق المثقفين والفنانين وتثقل كاهل الإبداع الفني والأدبي، فالحكم على الأعمال الفنية بنظرة شـــاملة وعالمية مرهون بســـببين" أن مثقفي منطقتنا يســـعون إلى تحديد هويتهم بمعان غير غربية، ومن هنا يمكن استبعاد أحكامهم لوصفها بالتحيّز!، بأن مثقفينا تنقصهم المعرفة، و ينبغي أنّ يتجاهل المثقف الأجنبي التدقيق فيها، والأمر الثاني هو أن التقييم الســـليم للعمل الفني، يجب أن يكون متعدد الأبعاد، الذي قد يتغير نتيجة للمناقشة والقضايا التي تثيرها، وفي حالة إقصائنا لكلا الأسباب، سوف لن يؤدّي إلاّ لإضعاف تلك المناقشات، مما يعني أن نقد العمل الفني سوف يكون ناقصاً"[29]، كما يقول الشاعر إيليا أبو ماضي في قصيدته الطلاسم:

رُبّ قُبّحٍ عِنْد زَيدٍ هو حُسن عند بَكْر ... فهما ضِدّان فيه، وهُوَ وَهْمٌ عند عَمْرو

فَمَنِ الصّادق فيما يدّعيه؟ ليت شعري ... ولماذا ليس للحُسّن قيّاس؟ لست أدري..

يعود تنوع الخطاب الفني المثقل بالأبعاد الرمزية والوظيفية والجمالية، في أكثر جوانبه إلى جملة من عوامل زمنكانية، وإلى القيم المتوارثة في التراث الإنســاني والمحيط الاجتماعي والثقافي، ومدى اتّســاع أفق الحريّات الفردية للفنان وكذا إشــباع حاجات المتلقي، وهذا نتيجة "تداخل حرية الفنان الرؤيوي مع الحرية التي اكتســبتها نخب المجتمع، وهيمنة رجال اللاهوت

على الفكر، فتحرّرت موضـــوعات الرســـومات والمنحوتات، وعبّرت عن هوية المقتني، وكذا مُتعة الوجود خارج متطلبات التصور اللاهوتي للوجود، مثلما عبّرت عن جمالية بدن الإنسان بصيغته الذّكرية والأنثوية" [30]، فالفنان ينطلق أيضا مما له من هُوية وذاتية، فهو يوجّه عمله نحو هدف مقصود وغاية منشودة، بين رأسماله الخاص ألا وهو ذوق المتلقي، فهو مسلوب الإرادة، يخضع نتاجه وإبداعه لمتطلبات سوق العمل، ومع مدى ما يحمله من قيم ومعايير جمالية وإنسانية، وأخرى ذات موازين دينية وتنشـــئة اجتماعية وثقافية وأخلاقية إذ أن " العلاقة بين الفن والأخلاق علاقة قديمة قدم الإبداع ذاته، إذ هما صنوان يتصارعان في محراب واحد، فكما زخر العالم بالمصّلِحين والكّهنة ورجال الدين، فقد زّخر كذلك بأصحاب المجّون والزنّدقة والتحلّل والفجور، والخروج عمّا ألّفته الفطرة والطبائع الإنســـانية الراقية "[31]، ومنه بقي توظيف الجســـد بنماذج جســـدية عارية يفتح تجارب عديدة لدى الفنان الغربي أمراً شـــائعاً، تعظّم قدرة الجســـد العاري على الاختراق والحضـــور الغرائبي، ولدى فناني العرب أمرا منبوذا أو خجولاً ومحتشـــماً، بتجارب تجريدية أو غير مرئية، وما على المتلقي إلاّ إدراك ما في العمل من محمولات ليصل إلى إدراك التأويلات المختلفة، إذ اختلف مثلا الفنانون في التعبير عن الجسد العاري من كذا موقع، فمثلا ارتبط جمال المرأة وقيمة جســـدها، مع فكرة الإغراء، أو اعتبارها رمزًا لقضـــية أو رســـالة مهمة في المجتمع، مثل لوحة الحُريّة تقود الشعب لأوجين ديلاكروا، ذات الدلالة السياسية والعقلية والوجدانية، ففي اللوحة يقف الجسد متمثلاً في شكل المرأة 'ماريان'، في وصف استعاري لآلهةِ الحريّة، عاريّة الصدر، تملأها الحيويّة متمردة ومفتخرة، ترفع راية الحرية وتقود الناس للإطاحة بالملك والى النصـر المبجّل، كما أن جزء من جسـدها بقي منقوشٌ على العملات المعدنيّة والطوابع البريديّة الفرنسية، وتستخدم حتى على الوثائق الحكوميّة إلى يومنا هذا.

ثانيا_ الجسد العاري معيار للنقد الفني عند الفنان التشكيلي:

تعتبر الأيقونات واللوحات الفنية من بين مصادر الجمال في الديانات في تزيّين أماكن العبادة كالمساجد، وفي الكنائس الأرثوذكسية والكاثوليكية البروتستانتية على وجه الخصوص مثلت صور أجساد السيد المسيح والسيدة العذراء والقديسين، على الجدران والأســـقف وإطاراتها الخشـــبية، لتبعث فيهم البهجة الملكوتية بدون توقف ولو للحظة واحدة "فهي وســـيلة تمجيد بالألوان وتســـبيح بالأشـــكال وتعليم بالصـــور، لذلك تعتبر الأيقونة لاهوتيا جماليا لا يفتش رأس مالها عن الجمال الفني، بل يستخدم الجمال ويلعب على وتر عبقريته لكي يثير الانفعالات الروحية ويحرك العواطف الكامنة، مُـوَلِـداً الإيمان في قلب المشـــاهد والمصـــلي معاً"[32]، فهي تشـــرح محتوى الفكر الســـائد ومضـــامين الكتاب المقدس فيما يتعلق بالفداء والخلاص والرجاء، وقد نفذت داخل الكنيسة صور أجساد عارية، لشرح محتوى القصص المتوارثة في الكتب السماوية التي تمثل آدم وحواء عراة، مثل لوحات المتاحف أو في لوحة Ghent غنت1432'، للرســـام 'جان فان آيك 1390-Jan van Eyck 1441'، فهنا ظهر الجسد كفن من أجل العون الروحي، وليس من أجل الفن للفن، فتلك الأعمال والأيقونات تصبح " نوافذ يُرى من خلالها عالما آخر غير الذي أَلِفَـــتّه حواس الجسد، التي تأبى أن تتغذى إلا بما هو مرئي ومحسوس، واستنارة العين ليس فقط لصمتها أمام مشاهد الخطيئة كفعل سلبي، ولكنها تمتدّ إلى التأمل في الأعمال الفنية

كحركة إيجابية مقدسة، وقد لاحظ ذلك هيغل، بأن الفكر الفلسفي المثالي واللاهوتي وقف منذ زمن بعيد ضدّ الفن، إلا أنه رغم سيطرة الاتجاه الأصولي المتزمت فإنها في مرحلة تاريخية كانت ينبوعا للأعمال الإبداعية، كما ظهر جليا من على أسقف الكاتدراليات في إيطاليا وأوربا، باتت كشواهد عقلانية معرفية تكيّفت مع طبيعة التدين كوسيلة سرد وكثيمة في الخطاب القدسي للدين، والخطاب الإنساني لفهم الدين كذالك.

أ _ الممارسة النقدية لتوظيف الجسّد العاري في عصر الحداثة :

من ضمن العوامل التي أسهمت في جعل الجسد كيانا مرئيا في العالم، هو فكر الحداثة التي عرفت تضخمًا متزايدا للأبحاث والرسومات العارضة للطرائق، التي أصبح يؤثر فيها الجسد العاري محور ضروري حتى في الثقافة الاستهلاكية " ففي حقبة الحداثة العالية، عبّرت عن حضور الجسد المكثف في ثقافة المستهلك، بوصفه حاملاً لقيمة رمزية، يعود لمناطق الجسد البرّانية أو سطوحه، التي ترمز إلى الذات، فحظي ذك الجسد الفتيّ، النحيل، والمثير جنسيًا، بقيمة غير مسبوقة، ونزوع عند الناس، التي مّنحت له قدرا كبيرا من الأهمية، جسدًا يشكل الذات"[33]، ليس فقط رمزا للجمال الجسمي، لكن أيضا خلاصة النجاح الاجتماعي والسعادة والكمال، لدرجة أنه خلّف حرية تطويع الجسد الحقيقي، تخفي ديكتاتورية التفاضل والرغبات والانفعالات، "كالكلام المنمق عن الاختيار وعن تحقيق الذات، في المقارنات ما بين جراحات التجميل وتوابع الموضة، هو كلّه خداع في خداع بالفعل، لأنه يلغي أيّ فوارق امتيازيه للجسد، ويزيل يأس أولئك اللذين يتشبثون بالأزياء، ويخضعون لهذه الممارسات"[34]، فهذه البؤر المتناقضة وموطن الالتباس عادة ما يحملها الجسد وكل مقاربة له ينتج عنها دراسة متعددة المجال في الاجتماعي والإنساني والفينومينولوجي والفلسفي، ومن المدهش أن افتقارنا لمدركاته هو الذي يطلقنا للبحث عن المجهول والمسكوت عنه، ومن المهم معالجته بدراسة تشمل ما هو تجريبي وإمبريقي، من عرق ونوع وهُوية وما إلى ذلك، "فاتساع نطاق الدراسات التي شملت الأجساد تكشف عن الصعوبات التي عانى منها علماء الاجتماع في تحديد المقصود بالجسد، تحديدا دقيقا، وأن تلك التصنيفات تُستخدم لخدمة أجندات أكاديمية، ولا تقترب بنا على الإطلاق في فهم ماديات الجسد [35].

لعب الجسد العاري عند الفنان إسهام دورا طليعيًّا في هذا الصعيد، وأُدْرِجت آثارهم الفنية للتعبير عن الجسد، صراحة بالمفاهيم المجددة الحقيقية أو المنحرفة والمزيفة، كما أن النحت واللوحة الفنية التشكيلية، امْتلاكًا مَرْبَط السّجال والحسّم، فكانت الألوان والريشة ترسم مختلف الأشكال والوضعيات والتوزيع المكاني، التي جسّدت جسد المرأة والرجل، حتى أضحى سردًا تصويريًا، فمع الحداثة وما بعد الكولونيالية وما بعد الحداثة ، أحدثت تحولات عميقة على المشهد الثقافي فانفجرت الكتابة عن الجسد، وهي تحاول أن تجاري التحول في القراءات العميقة لفن الجسد، التي تحفل ما بين الحسيّة الخبرية للتعبير الميلودرامي، وبين التطرف الفجّ وإذا ما نظرنا إلى هذا الحضور فإن "التشكيل الجيّد في الفن هو ككيان معبّر في ذاته، يحمل رموزًا، ذات معّان وليست مجرد أشياء وأحداث وانفعالات نفسية لدى الفنان، بل هو

بالضـرورة لغة رمزية مركبة، يتشـابك في تركيبها الانفعال والتصـور والإدراك، وبراعة التنفيذ التقني في آن واحد"[36]، على عكس ما يحدث في العصر الحديث حينما بدأ الخلط في الحدود الفاصلة بين الجسد العاري الحقيقي والعري في الفن، على سـبيل المثال لوحة الفنّان الاسـباني فرانشـيسـكو دي غويا Francisco José de Goya ، بعنوان' The Nude Maja '، والتي طُبعت على طابع بريدي سـنة 1927، ولوحة كلود مونيه Claude Monet في لوحة Le Déjeuner sur l'herbe وغيرها، أثارت حولها جدالا واسعا في أوروبا وصـدمت العالم الفني، ورُفضـت جميعها من طرف الأكاديمية، فمن بين المدارس الفنية التي كانت تميل كثيرا إلى رسم الأجسام البشرية هي المدرسة الواقعية، لأن النموذج العاري هو النموذج المثالي الذي اتّبعه الفنانون، ومن خلال الجسـم البشـري يُعبرون عن كل الموضـوعات، ويصـرح غوسـتاف كوربيه(1819-1877)، نفسـه بأن الفن يشـكل لغة تتألف كلماتها من الأشـياء المرئية، فليس ميدان الرسم، الأشياء غير المرئية، ففي لوحته 'أصل العالم L'Origine du Monde'، جعلتنا نعود إلى معرفة أصل العمل الفني ودواعيه، وحيثيات البحث عن صـاحبة اللوحة، أحالتنا إلى فرضـيتين إحداها" هي'Constance Quéniaux' عشـيقة 'خليل باي'، الذي كان مّولعًا بتجميع لوحات غوسـتاف كوربيه، فطلب منه رسمها وكان هو أحد مالكيها"[37]، والفرضية الثانية تشير" إلى عشيقة غوستاف كوربيه 'Joanna Hiffernan'، وأن الصورة كانت نتاج جنسي واضح، مما سـببت فضـيحة كبرى وتم رفض العمل في صـالون المرفوضـين"[38]، لكن ما يهم من كلا الفرضـيات، أنها توضـح أن الجسد العاري وراء مثل هذا العمل الفني عند كلاهما، كان بدّافع الإثارة الجنسية سواء عند الفنان كمصدر لإثارة مخيلته، أو من طبقة الجمهور حبّا في الإنكباب على هذا النوع من النماذج، بما يصـفها فرويد " الرغبة الجنسـية، هي طاقة حيوية لها مصـادرها، ففي كثير من الأحيان يؤدي قمعها إلى الاضـطرابات النفسـية والعصـبية، ويسـتحيل التوفيق بين متطلبات هذا الدافع الجنسـي، والتسـامي عنها في الإنتاجيات الثقافية، خاصـة في الأعمال الفنية "[39]، فإذا ما اسـتطعنا التحدث جوازاً عن معايير مختلفة في علم الجمال أو علاقة ذلك بالفن، لم نسـمع أبدا أن اسـتنبط أحد فلاسـفة علم الجمال، ولا من التجربة الجمالية للنقاد، أن معايير الجمال تنطلق من الأعضاء التناسلية، إلا إذا كان لهذا الفن جمهور!؟، بل على العكس" لم يكن العضـو التناسـلي أبدا صـفة، حتى للبطل هرقل، بالرغم من مآثره الجنسـية المعروفة، بل هو في المجال الفني تقدير للإنسـان ذي الوضـع المتدنّي، فالعضـو الجنسـي الكبير كان موضـوعا للفكاهة والسـخرية، والنزعة الجنسـية المفرطة، وحتى الفنانين الإغريق كانوا يرسمون خطًا فاصـلا بين العالم الحيواني والعالم الإنسـاني"[40]، وكلّنا يعلم أن المرأة تبذل قصـارى جهدها لتقديم جسـدها على أجمل صـورة، أما هذا الجمال فليس الجمال الطبيعي الفطري، بل هو الجمال الثقافي، الذي اصـطنعته ظروف وثقافة تلك البيئة، وجرى تثبيتها في المصـطلح الاجتماعي بالفن، والدلالة النهائية لهذه اللوحة، المفتوحة على خصي المرأة هو فتنة للفضوليين وإباحية دون شك، فلو حكمنا على العمل الفني بالنجاح لمجرد أنه يثير انفعالنا، فكم يتواجد من الأعمال الرديئة والمبتذلة في السـاحة الفنية التي لا تصـلح أن تكون منبع كل التجارب الجمالية، ونكون عندئذ قد تجاهلنا قِيمًا فنية أخرى ربما لا تثيرنا بالقدر الكافي، مثلما يراه المؤرخ 'يوهان'، أن " العصـور الوسـطى معروفة من جميع

الضـــروب الفنية، الرفيع منها والخســيس والجادّ منها والهزلي، التقى منها الديني والدنيوي المدنس، وكانت مهمة الفن تزيين وزخرفة الحياة آنذاك بالفتنة واللون، واشــتركت مع الأدب الروائي، بتجميع التصــاوير الماجنة، كلوحة 'روجير فان درفايدن' للمرأة في حمام، وقد وقف رجلان يسترقان النظر"[41].

وهنا لابدّ من أن نوضّح أمرا في غاية الأهميّة، ألا وهو من واجب الإنصاف أن لا نحمّل الفنان باب كلّ إسفاف، فتبعات بعض اللوحات في صورتها الليبيدية 'libidienne '، كانت نتيجة الفاقّة البالغة عند الفنان، فلا يجد ما يقتات عليه من طعام عند رسم بعض مناظر الطبيعة سوى الخبز، على عكس ما كانت تدرّه لوحات الجسد العاري للمرأة، والأمر الآخر، هو استجابة الفنان للمتخيل الاجتماعي عند عامة الجمهور، والذي بدأ معه رسم الجسد العاري الذي يتوّق دائما إلى رؤية جمال المرأة وهذا أمر مسلّم به في جميع الحياة الدنيوية والأخروية، سواء الجمال الذي فرضته الطبيعة في جسدها، أو الذي احتوته جنات الفردوس لحور العين، كما أن كثرة اللوحات التي تدقق في تفاصــيل المرأة وتنوعها، نمت أيضــا من الغيرة لدى بعض سيدات البلاط والعائلات الأرستقراطية والعشيقات، وهي فطرة في النفس البشرية رجالاً ونساءً، فقدّمن أولئك النّسوة للفنانين فرصة ذهبية ومجال خصب لمخيلتهم، حيث يكون التنافس على أشدّه، والإبداع على مصراعيه، فيتجلىّ الجســد العاري أنموذجاً، في أبهى حلّته أو ينجلي على عواهنه، وهذا ما زاد الإنتاج الفني وفرة واقتباســا، دون أن ننسى احتكار أكاديميات الفنون على السوق والساحة الفنية، التي تم تأسيسها على أساس ترقية الفن، إلا أنها عسّرت الطبيعة الإبداعيّة للفنانين " فرجال الفن اللذين لم يكونوا أعضــاء بهذه الأكاديمية أو المنتســبين إليها، لم يكن ليؤذن لهم بعرض رسومهم للجمهور، إلاّ بإذن وليّ واحد في ميدان 'دوفين' في معرض الشباب، ولا تزيد عن ساعتين، وحتى أعضاؤها، لم يكن ليسمح لهم بأن يعرضوا رسوماتهم في مكان آخر غير الأكاديمية"[42]، فهذه الأكاديميات كالفرنسية، أخّرت الفنون بدلا من تزكيتها، ولم تختفي بوادرها إلا بحلول الثورة الفرنسية التي ألغت هيمنتها، لذلك كانت حرية الفنانين في رسم الجسد العاري على ما فيه من إباحية في الأسواق الموازية، أهون من المبالغة في التقيّد بدعوى الالتزام، وحرمانهم من حرية التعبير والإبداع.

ب_ الممارسة الفنّية لتوظيف الجسد العاري في الفن الاستشراقي :

يقترن الإستشراق بدلالات لا يمكن حصرها في مفهومه الأكاديمي فقط فلا دراسة الآخر تكفي، ولا التوصيف القائل بأنه تفوّق حضاري للغرب يفي بالغرض، ولأن المعرفة عن المجتمعات العربية قد تم فبركتها والتلاعب بها تم تصوير مجتمع الفكر العربي فكر جّامد، لا يتوّق للذوّق الفني، العامل على تحريك الأحاسيس والمشاعر ناحية الجمال، ظلّت هذه الفكرة معشّشة في أذهان المستشرقين حتى القرن السابع عشر وما بعده، لكنّ لا يمكن التنكر للفنّ الإستشراق كتيّار فني قائم، له أثره التقني على طريقة الرســم والتعبير والتعامل الحرفي مع اللوحة باســتنطاقها وتفجير طاقاتها الحالمة والرومانســية للتعبير عن المكان والإنســان بكل التفاصــيل الدقيقة، وهو ما اتبعه جيل الرواد في بعض التجارب التشــكيلية العربية، لكن

مثلما استفادت تلك المجتمعات بتسجيل وتوثيق تاريخها الثقافي والفني عبر أعمالهم، كذلك عمد الفنانين إلى تغيير وتنميط الذوق العربي للوصـــول به إلى تحضـــر غربي، بطمس هوياتهم وإباحة ما يرفضـــه دينهم، وتوظيف تلك اللوحات لصـــالح الاستيطان والاستعمار، فلم تكن كل أعمالهم الفنية بريئة، لكن وقوعهم في هوى الشرق جعلتهم يتـــفنّنون أيضا في رسم مظاهر الحياة وروعة التضـــاريس عن مجتمع تقليدي أمثال الفنانين: أوجين دولاكروا1798-1863، وجيلبار جوليان 1783-1860، وإيزاباي أنوجان 1803-1886...، الذين واجهتهم معضـــلة في رســـم لوحات المرأة الشـــرقية التي نشئت في تلك البيئة، فلم لم يكن يسمح للمرأة أن تبقى أمام الغريب ولو للحظة، فكيف بها أن تقف أمام الفنان ليرسم جسدها العاري لساعات؟، لذلك مثلما استعان فناني العصور الوسطى على الأسطورة في رسم الجسد العاري، اعتمد فناني الشرق على الشعر العربي وقصص ألف ليلة وليلة، وعلى آثار وأحداث الحضارة الإسلامية والعثمانية، ومن روايات الأدب الشعبي دون أن ننسى اعتمادهم على بعض النساء المهاجرات لرسمهنّ في زيّ تقليدي شرقي، فنال بذلك الجسد في الأعمال الفنية حظا أوفر، كقصـــة "مغربي البندقية أو الضـــابط المغربي لمؤلفها 'جيرالدي شـــينيشـــوي' عام 1566، والتي أعادها رجل المسرح الكبير شكسبير في مسرحية أوتيلو أو عطيل مع ديدمونة Othello et Désdemona"[43]، وقد ذَكَرَ شكسبير عطيل في روايته المسرحية"من خلال المبالغة الكاريكاتورية والمعارضة الأدبية، حيث قدم شكسبير البطل في المسرحية التراجيدية 'عطيل'، منقطعاً عن جذوره الإفريقية ومنخرطا في النسق الأوربي المسيحي التوسعي"[44]، وجسّد القصة فنانين كبار في أعمالهم، مثل لوحة الفنان ثيودور شاسيريو عام 1850،Théodore Chassériau، فبعض لوحاتهم عن الجسد، كانت تنّـــضَح تارةً بإبداع فني منقطع النظير وإرثا فنيا لا زالت أعمالهم مصدر فخر واعتزاز كلوحات الفنان إيتيان ديني، وتارة بتزوير وبتهكم ســـخري، وتارة أخرى بالتميز العرقي اتجاه الجنس الإفريقي والعربي، فاقترن وعي الفنان الغربي آنذاك بالوجود الأنثوي المكرّس، للمتعة في ليالي ألف ليلة وليلة، ومن قصص الحسان والجواري ومحافل الطرب والخلوات ومُتع السلطان في عالم الحرملك، كما كان حضور المرأة ورمزيته المبالغ جسدا وفتنة، حسًا وشهوة، نتيجة لواقع المجّون والتديّ الأخلاقي الذي آلت إليه أوضاع بعض الخلافات والعصور الإسلامية، لكن المفارقة تصبح في الأعمال الفنية حينما تؤخذ أو تعكس اللوحة أنموذج للصناعة الفنية متحيّز وبشكل متزايد، وكأنه الشكل الأوحد عند مجتمع دون الآخر، تخضع عندئذ الصورة إلى التحيّز ويصبح الشكل بعيد عن الشرعية والحقيقة، سواء من حيث النوايا أو النتائج.

أمام إلحاح الفنانين المستشرقين بتعرية جسد المرأة الشرقية، كان المنفذ الوحيد هو المبالغة أحيانا في رسم تفاصيله اعتمادا على موديلات غربية، فحملت صور الايروتيكية، كنوع من الشغف والشهوة ولفت النظر لِسِحْرٍ، حَمَـــلَ العبق الغرائبي بكل تلاوينه وتأويلاته، وبالتالي شـدّ العالم لِـــعالم مُبْهر بكل أحداثه، وإغوائه بجسـد مغلف بالشـهوة في حرير الأقمشـــة بعلاماتها وزينتها في الســـرير، وعلى الســـجاد وفي الحمام كلوحة 'حمام الترك' Bain Turc للفنان 'أوغسـت دومينيك آنغر-Auguste Dominique Ingres'، فاللوحة من نسيج خياله معتمداً على " مذكرات الدبلوماســـية البريطانية ماري مونطاقو Lady Mary Montagu حينما كان زوجها مقيما بالدولة العثمانية بين

عامي 1763 و1857، والتي وصـــفت فيها الحمام التركي في مذكراتها"[45]، والغريب في الأمر أن اللوحة تعود أيضـــا 'لخليل باي'، مالك لوحة أصـل العالم لغوسـتاف كوربيه، التي تحدثنا عنها سـابقا، والذي كان يحبذ تجميع نفس مواضـيع الجسد العاري في اللوحات التشكيلية، وهذا تنبيه منا إلى الحلقة التي يلتقي فيها الفن مع علم النفس.

من الناحية الفنية والجمالية يرى البعض أن الفنان برع في ربط مسـألة العلاقة بالجسـم العاري مع الصـحة والنظافة والحمام كرمز للطهارة، بخطوط منحنية ومتموجة تدلّت في حركة انسيابية مع شكل الأجساد، وأعجب بها بيكاسو وكلود مونيه الذين كانت لهم نفس الأذواق، بل حتى الكاتب بودلير يرى أنه "من بين الأشـياء، في موهبة 'السـيد آنغر' هو حبّه للمرأة، وإن حريته جادّة ومليئة بالإدّانات، فهو لن يكون سـعيدا وقويا إلا عندما تكافح عبقريته تعبير جمال الجسـد"[46]، لذلك حاول الفنان بجمع هذا الشـغف بجسـد المرأة في المكان الذي تجتمع فيه كل موديلات الجسـد، لكن من نظرة نقدية مغايرة ومن نفس طينة نقاد الثقافة الفرنســية، ترى أن " اللوحة كانت نزعة من أوغســت الأوديبية ' L'Oedipe d'Ingres' المسكونة بالعُنّف المطلّق والرغبات المحرّمة، بقدر هوميروس من الأوديسة"[47]، كما أن اللوحة رسمها دومينيك في أواخر عمره، حينما تزوج وهو السبعينيات من العمر"فمن خلال اللوحة ندرك أن فترة مراهقته طـــالت به على نطاق واســـع، طوال حياته، كما أنّها العمل الذي ســـوف يطارده طوال حياته، بدليل أنها رفّضـــت من طرف متحف اللوفر، مرتين"[48]، وقد وُفّق الفنان في إبراز جمال الجسـد العاري في مظهره الفيزيقي، يجعل منه جسـدًا من أجل المتلقي، فالخلفية مملوءة بأنواع جسدية، معزّزة بوجود امرأتين من العرق الأسود تقدم إحداهنّ خدمة الشاي، وأخرى لجسد امرأة ممدّدة إلى المسبح، وأخرى ترقص في تموّج منّجذبة لعالم الموسيقى، أما مركز اللّوحة فأرتكز على شخصيات بارزة، امرأة ذات الظهر الملتوي التي تعزف على العود، والشخصية الثانية في المقدمة على اليمين، رسمها الفنان مسّترسلة في قمّة المتّعة الإرّوتيسية، بنظرة الاستمّناء في عالم الشّهوة وأحلاّم اليقظة، فالرغّبة الكّامنة لهنّ لا تلقي اهتماما للغسل أو الاستحمام، وحتى يُطيل الفنان المتعة الجّسـدية ويقوّيها، اسـتجمع تجربته وخبرته عن الجمال الأنثوي، بجعل اللواتي بجانبها يتبادلان نشّـوة التماهي بأجســـادهن، فإحداهنّ تمســـك بثدي رفيقتها والأخرى تبادلها التلمّس والإثّارة من تحتِ إبطها بطريقة مثيرة، واللوّحة في أصلها كانت في شكلها المربع، ثم أعيد رسمها واستحداثها بطلب من نابليون، فتحوّلت إلى شكل دائري، لتضفي الإثارة وكأن المتلقي يسترق النظر، حدث هذا في ظلّ الإمبراطورية العثمانية، بمعنى محاولة استفزازية ضدّ التوسع العثماني في أروبا، " إنّها ســـلطة خطابية تحول النماذج الواقعية، إلى كائنات جديدة يلعب فيها الخيال دورا كبيرا، فتنفصـــل عن مرجعيتها الخارجية، ويتم مع الوجه الحسن والعجيزة الكثيبة، وتحويله لأساطير لها موقعها في التاريخ الذهني للمجتمع"[49]، فربط المتعة والشهوة بالنموذج الجمالي الذي يؤسس للحظة الجنسية المرتقبة ولو بعد حين، أو تدريجيا على المستوى التخيلي، فتتلاشى غائية عنوان اللوحة مع مقصديّة النموذج الجمالي الخطابي، وتظهر بذلك بوادر خروج النص التشكيلي حول فن الجسد من الجمال الإبداعي إلى الصناعة الثقافية، وإغراق السوق الفنية الأوربية بأنماط مشابهة، معلنة بداية الثقافة الاستهلاكية.

ج_ الممارسة النقدية لتوظيف الجسد العاري في فنون ما بعد الحداثة:

أخذ فن الجسد مساحة كبيرة في الفن وفي النص الأدبي شعراً أو جنساً أدبيا آخر، ففي السينما مثلا يراها 'دولوك Delluc'، أنه يناسب الخصوصية السينمائية، وأصبح بمستطاع العدسات المقربة والكاميرات أن تفرض جمالا معينا، وتعدّدت وسائل جاذبية الجسد في السينما إلى الجاذبية الجنسية من خلال الصوت كذلك، مثلما يؤكد ذلك جورج فيغالو، وبمؤشرات شديدة التنوع مع بروز مفهوم الجسد وخطاباته في السينما بسحر يفترض انتباها إلى أجزاء معينة في الجسد "كالصدر والساقين وطريقة المشي والتماوج الملتبس لجسم يُفعي، وإلى طريقة النظرة التي تغوص فيها عينان داخل عيني الشريك، أو داخل عيون المشاهدين، فإذا ما أخذنا هذا الأمر بالحسبان، قرّرنا التورط صراحة في جمالية الشبقية والشهوانية"[50]، وهناك ارتباط دءوب بالمجال المسرحي، إذ لا يمكن للممثل في فنّه أن يترجم عرضه إلا بصوته وإيمائه وجسده، ذلك الجسد الذي سوف يعرضه طيلة ساعات أمام المشاهدين، يقدم أسرار البلاغة الجسدية، وسوف نرى أنه يضحك وسنرى أنه يخاف وسنرى أنه سينظر، كما سنرى أنه سيُصْبِح في لحظة معينة، عجوز طاعن في السن، أو وجه شريف من عليّة القوم، أو وجه صعلوك حقير، فعلاقة جسد الممثل وبين حضور السلوك في الثقافات الاجتماعية المختلفة، يتميز بقدرته على تقديم كل معقد من المعاني والرموز، ويقدم دلالاته من خلال مظهره الخارجي على خشبة المسرح، خلافا للمعاملة اليومية العادية، معبّرا عن رد فعل روحي معين، لإنتاج الدلالة عن المكان والزمان، جاذبًا المتلقي نحو توتره المتغير ونحو التفاعل الذي يدعوه العرض المسرحي، وفي غياب إتقان الممثل لاستخدامات جسده، فإن التعبير يتردى إلى مستوى أدنى، إلى نوع من المسرح الأدبي، لكنه بعيد عن الأداء الكامل المتكامل، وقد جاء في الملّحمة الشعرية الإغريقية 'الإلياذة' في الفصل الرابع:" كانت الشخصيات في الإلياذة وفي الأوديسة، غير قابلة أبدا للانفصال عن أجسامها، فإذا ما كان الجسم في الواقع علامة وقتية للوجود البشري، فإنه أيضا الوسيلة التي يستطيع بها الأبطال الارتفاع إلى مرتبة الآلهة، إذ يستطيع الإنسان الهوميري جعل جسمه يتألق، ويتزود بالقيم، وتوافق بين الباطن والظاهر، فتتطابق المشاعر مع الصور الطبيعية، وتظهر المدركات الأخلاقية بتجارب الحواس، بينما تترجم الانفعالات بالإيماءات التشكيلية "[51].

يعدّ الجسد العاري أحد مشروعات الفكر واهتمام من اهتمامات الفلسفة والعلوم الأخرى، وموضوعا لا يُتَخَلّى عنه حين يُتَمَكّنُ منه، بعيدا عن الضّحالة والتسّطيح، لاستّيضاح العديد من الأفكار والأطروحات، لاسيما وأن رواد الفن الحديث لم يسبق لهم أن نشروا من البيانات والشروح لأهدافهم، مما يصعب على الإنسان العادي أن يميز فيما إذا كانت نوايا الفنان خالصة أم تعابير عفوية، أو غير مقلّدة وغير موجهة، لكن وجهة النظرة السيكولوجية تشرح لنا هذا العنفوان النفسي الجماعي عند الفنانين" فقد ظهر هذا الشرخ بداية في عصر النهضة حين أصبح واضحا بوصفه صراعا بين المعرفة والإيمان، ففي تلك اللحظة كانت تحاول الحضارة إبعاد الإنسان عن قاعدته الغريزية، إلى درجة إحداث هوة كبيرة بين الطبيعة والعقل، بين الشعور واللاشعور، التي ميّزت الوضع النفسي، لتعبير الفنان عن ذاته في العصر الحديث" [52]، كما

كان أثَرُ البيئة النفسية والاجتماعية واضحا في توجيه أسلوب الفنان، نحو رسم الجسد العاري للمرأة على وجه التحديد، لأن الطبيعة فرضت عليها، أن تتـــفوق على الرجل، في استنطاق الجسم لتوجيه الرسائل والرموز المختلفة للمتلقي، وامتزج جسمها في الفنّ مع تعاقب الحضارات، التي لم يُعايشوا فَتَراتِـها الفنانين، فتحولت فيها من جسد مقدس إلى موضوع يحيل إلى إشارات حسّية، ويصبح الحضور الزمنكاني، رحمًا للخيال وعابرًا للأجناس "فالصور هنا بصفتها بوتقة ممتازة لتواصلات شتى، يتقاطع فيها الرمزي والأسطوري والحسّي والشبقي والمخيالي والماضي والآني، فضلا عن إتاحتها للأنا فرصة سائحة للانفتاح على الآخر والغيرية بمعناها الواسـع والفسـيح"[53]، أما الثورة على كل القيم الاجتماعية والأخلاقية السـائدة في أوروبا، كانت من منطلق أن العودة إلى التراث تكون بعقل نقدي متجذر، وتجاوز كل التقاليد المكبلّة واسـتلهام من العبثية والفوضوية، وحتى الجنون كان سّمة غالبة على فنون ما بعد الحداثة، وممارسة الفن من غير ذوي الاختصاص ومحاولة الحصول على التقدير والاحتفاء بأقرانهم من الفنانين، لاسيما مع ظهور نظرية الفن للفن فقد "جاءت فنون ما بعد الحداثة متضمّنة فن الجسد لتقلب مقولات فنون الحداثة وطروحاتها التي سعت إلى تقويض السلا م الهرمية والاحتفاء بالعرضية، وبالتلاعب وبلغة السوق والتجارة والسخرية، مما يجعل من فن الجسـد يأخذ مسـلكًا آخر بإدخال مواد غير مألوفة أو مقبولة في مجال الفن على وجه الخصـــوص"[54]، فلا غرابة أن يتحول أيضـــا الجســـد العاري " مع مجموعة من الفنانين أمثال Wim Delvoye, Eduardo Kac، Stelarc، في تجربة مع الموت والحياة والجنس، والتهجين بين الجســد والتكنولوجيا، لتغذية الخيال الفني ومعرفة حدود التفاعل بين الفن والتكنولوجيا الحيوية والبحث عن رؤية جديدة للجســـد في الفن، عبر إدخال أجسام وأعضاء في أجسادهم وربطها بآلات وأطراف اصطناعية، مثل العمل الفني لStelarc في الرجل الإلكتروني 'cyborg'، و 'الأذن الثالثة'" [55] وازدادت الأمور أكثر تعقيدا وخطورة، مع ظهور فروع الجســـد العاري في لوحات واسـتعراضـات فنية من نوع البورنوجرافيك و الإيروتيك والإباحية المطلقة، و تحويل الجسـد العاري إلى وسـيلة احتجاج في المظاهرات ضدّ السلطة أو رفض الخضـوع للرجل أو نبذ العرف والتقاليد، أو في تكوينات فنية مباشـرة على الجسد وجعله مكونا تكميليا كإنتاج فني وجمالي معلنا خروجه من إطارا للوحة، ويصـبح الجسـد عبارة عن خامة، فاعلا ومتفاعلا في نفس الوقت، كونها أدقّ التعلّيلات على واقع الوسط الفني وعلاقته بما يهواه الجمهور في عالم الفنّ، وهنا نعرّج في جزئية للحديث عن هذا الواقع الفني، فبالرغم من توفر الحريات إلا أن بعض الفنانين ولافتقادهم للفضـــول الفكري والمهارات "توقفوا عن البحث عن الجمال أو الكمال واسـتبدلوا الوقّاحة بالموهبة، فهم يبحثون عن طُرُق صـــادمة، وهذا ليس شـــاقًّا، فيمكنك تحقيقه ببسـاطة عن طريق خلع سـروالك، أو الكشـف عن صـدرك على الملأ، أو قصـيدة عن الاسـتمناء، ومسـرحيات للقاءات جنسـية، وأخرى تدور بالكامل حول رجُلين يَلويان خِصّيتهما بأشـكال مختلفة"[56]، وهذه الشـهادة تسـجل من الهرم القيادي تشـارلز باسـترناك، الذي تحدث عن الحضـارة الإنسـانية، يمنحنا بعض من التفسـيرات وتفكيك سمات فنية إن صحّ إدراجها في قاموس الأعمال الفنية التي تقدّم للمتلقي، وعما آل إليه الفنّ سواء في عصر الحداثة أو ما بعد الحداثة.

د_الممارسة النقدية لتوظيف الجسد العاري في التجربة العربية :

بقي الجسد العاري في الثقافة العربية مغيبا على مستوى الحضور حبيس النصّ الفقهي من جهة ومن جهة أخرى، حاضرا فاقدا لتوازنه بسبب فكر الآخر، المستلب الذي لا يناسب ثقافته من جهة أخرى، فلم يعد مرتعًا لحرية التفكير والتصور، إلا في النص التخيلي العاطفي شعرا أو ارتباطاته الجنسية روائيا والمسرحية عملا، وحصره في بعده الميتافيزيقية أو الوظيفية سلوكيا، لذلك انتشلت التجربة العربية من الجسد العاري في الفن الإستشراقي جوانب الترنّح بين المقبول والممنوع، بين الذات والانسلاخ، ونظرا لتجربة الفنان العربي والجزائري على وجه الخصوص التي لا تتجاوز مائة سنة، إذا ما استثينا طبعا الزخرفة والخط العربي، حوّل من خلالها جسد المرأة إلى تماه كامل وإصباغه بالفلكلور والتراث الشعبي والعادات والتقاليد، أو في طابعه التجريدي أو الكاريكاتوري وسذاجة التقليد، لأنه وجد نفسه إما منساقاً وراء الإيديولوجيات، بإلغاء القيم متأثرا بالفن الإستشراقي والعالمي، أو وراء الفكر الديني الذي له الأرضية الموجهة للفن، ومتقمصًّا في فن الجسد نظرة جديدة محافظا على الانتماء والهوية، بالغة الوصف والحنين، في تفاصيل الذات والمكان أحيان أخرى، وبقي يرتبط الحديث عن رسم الجسد العاري بنوع من التوجسّ والخشية والتردد، لهذا بقيت خطابات الجسد في اللوحات التشكيلية في طي العزوف، أو في اختزاله ضمن أسلوب تجريدي، والبعض الآخر اتسم بالجرأة في الطرح والتناول، وهذه التجربة طبعا لم تكن عامة على كل الوطن العربي، كما لم تكن خاصة بشكل بارز، وإنما على حسب حدّة ونبرة ردة فعل، الروح العقائدي والديني وتقبل كل دولة للثقافات المختلفة، من مجتمع لآخر ومن منطقة لأخرى، لكنهم على الأقل حملوا شعار التحدث عن الجسد بإلحاح والتغنى بجماله وذكائه، وإعادة إليه الاعتبار سواء في ثقافة الإنسان أوفي وجه ثقافة العصور الحديثة الاستهلاكية.

خاتمة:

إنّ غياب المرأة كحيز من ذاكرة التشكيليين الرواد في العصور الوسطى، أحد الأسباب التي غاب فيها لوحات الجسد الذكوري مقارنة بجسد المرأة، ومن باب إنصاف المرأة "لا يوجد دليل إطلاقًا على أن القدرة الإبداعية للنساء أقل بأي شكل من الرجال، إنما كانت القيود التي فرضتها المجتمعات على مدى العصور، هي التي منعّت تلك السيدات من تحقيق أقصى جهدن، وهذا التمييز ضدّ المرأة كان تمامًا مثل تكوين الطبقات الاجتماعية التسلسلية المسيئة إلى الطبقات السفلى، عنصراً مؤسفاً لمعظم الحضارات"[57]، وبالطبع لا يمكننا أن نحسم كل الأبعاد والمفارقات التي حملها الجسد العاري في اللوحات التشكيلية، لكن ما نود أن نشير إليه أنه عن طريق التلاعب بالأضداد، رسم فنانون آخرون لوحات على شاكلتها الأصلية، إما تأثرا أو أكثر جرأة وإباحية أو استهزاءا وسخرية، وبكثرة ما سببته اللوحات من جدل واسع، بقدر ما سارع الأدباء والكتاب والروائيون ومخرجي الأفلام إلى اقتباس أعمالهم من هذه اللوحات، ولم تعد هناك حدود فاصلة،

بالنظر إلى سياق المتكئ والظروف التي رسم فيها الجسد العاري بين ما هو جمالي ونقدي فعال وبين ما هو إسفافي متدني للمجتمع الإنساني.

بخطاب مشحون بنبرة أكاديمية فلسفية، نادت بذاتيته في الفن، وأخرى ثقافية شبه أكاديمية، تميل إلى النقد والأذواق، تفسر لنا أن رسم الجسد العاري، هو مجال صراعي تتبادل فيه النظرات، التي لا يمكن فصلها عن بعضها البعض، ففي دراسة للمؤرخ والكاتب 'كينيث كلارك Kenneth Clark '، " يرى أن العري في العمل الفني الذي تنعدم فيه الدلالات بمعناها الشهواني، مختلف عن التعري من الملابس الذي ينطوي تحت الشعور بالإحراج والخجل، وإذا ما أثار أنموذجا عارٍ، الشهوة الجنسية بداخلنا، يصبح عندئذ عملا فنيا كاذبًا ومزيفا[58]، لكن هناك القوى الدافعة المعاصرة للتحول التدريجي للثقافات، ليس بالضرورة أن تثير الشهوة، ولكنها تحمل ملامح تحبذ تحرير القيود الاجتماعية والأخلاقية، فالمهام المعهودة لهذا النوع من الفن، سقطت الواحدة تلو الأخرى وبدأ تحقيقه بوسائل أخرى وبأدوات مختلفة في سبيل تحرير السوق وتسويق الإيديولوجيات" فقد تحررت الثقافة الجديدة من الالتزامات التي يفرضها المبدعون، وصارت تركز على نجاحات وحلّ مشكلات وفك صراعات فردية، لأننا نعيش في عصر ما بعد الأنموذج، والحداثة السائلة هي حرب على كل النماذج"[59]، فـ'باومان' يرى أن وظيفة الثقافة الحديثة ليس لها شعب تنيره وترتقي به، ولكن لها زبائن تغريهم، واهتمامها الرئيسي هو منع الإحساس بالرضا لدى الزبائن، وفتح مجال من النزوات الجديدة التي لم تتحقق بعد، ويضيف قائلا " أن حالة الفنون والمبدعين في زمن السيولة منوط بالمسيرين الطامحين إلى إدارة الفن، فهناك نخبة ثقافية، وهم ليسوا من جهابذة الذوق الرفيع، إنّما هم في الحقيقة آكلو كل شيء، وهناك الصفوة المختارة ليس بسبب رؤيتها الثقافية لكل ما هو جميل، بل لأنّ هذا الجميل تمثّل في جملة تقريرية قالتها بأفواهها وأكّدتها بأفعالها "[60] ، لأن الجسد العاري لم يعد شبيها لتصوير عري الآلهة والحوريات والملائكة المجنحة في بداية ظهوره، بل أصبح الفنان يجمع صورا للأعضاء التناسلية، كعنصر فاعل ومتفاعل في عملية التجربة الفنية المطلقة، وهي في مجملها فن إباحي، بل تحت الرداءة تنضوي وبرداءة الخلاعة تختفي، حينما يعجز العمل الفني عن دغدغة الأذواق، وينخدع الفنان برياء لطيف حول الحرية، يستسلم فن الجسد العاري للإباحية وتنتشر لنفسها بالعدوى في الوسط الفنّي، كما لو أن التعبير الفني يكمُن فقط في عورة الأجساد، فأي مكان بعد ذاك نضع فيه الأخلاق؟ وعندها فقط يعضّ المتلقي على الطُعْم، وتبدأ الرذالة حيث تنتهي الموهبة، وهو على نفس الوتيرة حينما يصبح العمل الفني ضربا من ضروب المتاجرة بالقيم واستغلال الفضيلة، سعيا وراء ألقاب وأوسمة، وقد أدرك أصحابها مثلما قال بول سيناك أنا انتظر اليوم الذي أكون فيه قاضي ذاتي لأعرف إن كانت الفضيلة على شفاهي وفي قلبي، فما أكثر من أعمال فنّية عن الفضيلة تدرّ أرباحاً مؤكّدة على أصحابها ولا يقتنعون بها، أكثر ممّا يجلبه فن الإباحية كرذيلة، ولكن من خلال فن ناضج مكتمل الأطراف واع بذاته يمكن أن تتحقق ندّية الحوار مع كل المجالات الفنّية، دون أن ينزلق الفنّ نحو إحدى المحضورات كعبودية الخضوع، لإملاءات دينية أو إيديولوجية تكبل انطلاقه وتحدّ من حريته، أو يلجأ الفنان فقط إلى التطفل على المجالات التي حققت نضجا أكبر.

كلما بحثنا عن كثب وكلما تقدّمنا خطوة ضـــمن هذا العمل المشـــترك والجهد الجماعي في هذا الجزء الأكثر جدالا وغموضـــاً عن الجســـد العاري في الفن ودلالته، اكتشـــفنا ازدواجية الرجّاحة والفوضـــى في الأعمال الفنية وفي العلاقات والذهنيات الاجتماعية في كيفية توظيفه وفهمه، لذلك حاولنا سعيا بشدّة إرساء الوئام بين وجهات النظر المختلفة، مما قد يشكل في محتواه بعض الصعوبات التقنية، لكن الأمر كان يستحق الشوق والعناء في إنجاز هذا البحث وتكملته.

قائمة الهوامش:

1. ويزة غلاز، مفهوم الجسد عند هايدغر بين الثنائية وفلسفة الكينونة، مجلة الاستغراب، ع5،بيروت،2016، ص 126.
2. كاتي لو بلان ، النظر إلى الجسد الشاعري، موسوعة الجسد، باريس، المطبعة الجامعية، ران ، 2011، ص 84.
3. هيلين توماس، الأجساد الثقافية، الاثنوغرافيا والنظرية، ترجمة: أسامة الغزولي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص311.
4. أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمدالزمخشري ، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ط1،ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ص 138.
5. عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، ط1، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1984، ص439.
6. إبراهيم مذكور، المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، هيئة عامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983، القاهرة، ص61.
7. طيبي غماري، الجسد من الابيولجيا إلى العلوم الاجتماعية، مقاربة سوسيوأنثروبولجية للجسد والجلد، ط1، دار كوكب العلوم، الجزائر، 2008، ص8.
8. أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة،تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، ط1، الآفاق الجيدة،بيروت،1991، ص78.
9. سورة يونس، الآية 92، رواية حفص عن عاصم.
10. سورة البقرة، آية 247، رواية حفص عن عاصم.
11. سورة الأعراف، آية 148، رواية حفص عن عاصم.
12. الطاهر ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج 17، الدار التونسية للنشر، 1984، تونس ، ص 01.
13. سورة الحجرات آية 13، رواية حفص عن عاصم.
14. فريد الزاهي، الصورة والآخر، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2015، ص09.
15. أبي الطيب محمد شمس الحق العظيم آبادي، عون المعبود شرح سنن أبي داود، 1-8/ ج2، ومعه شرح الإمام الحافظ شمس الدين إبن قيم الجوزيه، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971، ص248.
16. صوفية السحيري بن حتيرة، الجسد والمجتمع، دراسة أنثروبولوجية لبعض الإعتقادات والتصورات حول الجسد، ط1، دار الإنتشار العربي، بيروت، 2008، ص353.
17. موريس مير لوبونتي، المرئي واللامرئي ، ترجمة: عبد العزيز العيادي ، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية ، لبنان، 2008، ص 180.
18. دافيد لو بروتون، أنتروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1997، ص11.

19. ميشيلا ما رزانو، فلسفة الجسد، ترجمة: نبيل أبو صعب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، 2011، ص 11.
20. هيلين توماس، الأجساد الثقافية : الإثنوغرافيا والنظرية، ترجمة: أسامة الغزولي، المرجع السابق، ص 23.
21. G.vigarelle et autres ,Histoire du corps, tome 3, éd. Paris le suit .,2005/2006,p9
22. خديجة صبار، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، د.ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999، ص 39.
23. صلاح الدين المنجد، الحياة الجنسية عند العرب، ط1، بدون دار للنشر، بيروت، 1961، ص06.
24. فريد الزاهي، الصورة والآخر، المرجع السابق، ص32.
25. بيتر بروكر الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ط1 ، منشـــورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995، ص 83-84.
26. القصـــة في أربع نســـخ من الإنجيل: إنجيل ماتيو ص4: 26-47-56 Florent Varak/Un poisson dans le net .
27. أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1989، ص129.
28. سناء عيسى الداغستاني وأحمد لطيف جاسم، البنى الذهنية القيمية السائدة عن المرأة في المجتمع، بحوث علمية محكمة حول مؤتمر فيلاديفيا الدولي 19: المرأة التجليات وآفاق المستقبل، أكتوبر، 2004، منشـورات جامعة فلاديلفيا، الأردن، 2014، ص 93.
29. إسماعيل سراج الدين، العمارة والمجتمع، د.ط، مكتبة الإسكندرية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2004، ص91.
30. رفعة الجاردجي، في سببية وجدلية العمارة، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2006، ص 129.
31. عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف: دراسة في السرد النسائي، ط1، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2003، ص 24.
32. إلهام عزيز محفوض، الأيقونة السورية، ط1، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2017، ص 43.
33. كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، ترجمة:منى البحر و نجيب الحصادي، ط2، دار العين للنشر، القاهرة، 2009، ص 21-22.
34. Susan Bordo, Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, And The Body,Tenth Anniversary Edition,2004,p46.
35. هيلين توماس، الأجساد الثقافية : الإثنوغرافيا والنظرية، ترجمة: أسامة الغزولي، المرجع السابق، ص24.
36. هيلين توماس، المصدر نفسه، ص 11
37. reportage la chaîne °5 française ,' C l'hebdo :29/09/2018, https://www.youtube.com/watch?v=EYmlYEdy77Y.

38. Ronald Anderson, et Anne Koval, La toile refusée au Salon des Refusés, (1995), James Mc Neill Whistler: Beyond the Myth. , New York, NY.: Carroll & Graf. 1995.
39. Jean Clair, Sigmund Freud Du regard a l'écoute, ministère de la Culture et de la Communication, Exposition 10 octobre 2018 – 10 février 2019, P12.
40. فياتشيسلاف شستاكوف، ترجمة نزار عيون السود، الأيروس والثقافة : فلسفة الحب والفن الأوربي، ط1، دار المدى للثقافة والتوزيع، دمشق، 2010، ص 75.
41. يوهان هويزنجا، عبد العزيز توفيق جاويد، اضمحلال العصور الوسطى : دراسة لنماذج الحياة والفكر والفن بفرنسا والأراضي المنخفضة، ط1 ، العدد 2606، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ، 2015، ص 237 و 270.
42. سلامة موسى، تاريخ الفنون وأشهر الصور،ط 4، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر،2015،ص131 و 132
43. وليام شكسبير، عطيل، ترجمة: غازي جمال، د.ط، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ت، ص 05.
44. عبد الوهاب المسيري وآخرون ، إشكالية التحيز: رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد، ط3، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، أمريكا، 1998، ص 215.
45. Exposition «Chefs-d'œuvre», centre Pompidou-Metz,p14, Références complémentaires: http://www.orientalisme.wikibis.com/le_bain_turc.php, et voir: Baudelaire, « L'invitation au voyage », Les Fleurs du mal et Le Spleen de Paris.
46. Jocelyne ANTOINE, Jean-Dominique Ingres, Sa vie artistique au regard de son thème astrologique, paris, Mémoire de recherche, p16(sans date).
47. Brice Poreau, héritage Culturel Grec Dans Les Œuvres D'Ingres: Une Application De La biométrique De Similarité , Université Claude Bernard-Lyon 1 Dép. De Biologie Humaine,2009/2010 P 13
48. Jocelyne ANTOINE, Jean-Dominique Ingres, Sa vie artistique au regard de son thème astrologique, Mémoire de recherche, paris, p59(sans date de publication).
49. فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، لبنان، أفريقيا الشرق، مكتبة التنوير، بيروت، ص 90

50. جورج فيغالو، تاريخ الجمال: الجسد وفن التزيين من عصر النهضة الأوروبية إلى يومنا هذا، ترجمة: جمال شحيد، ط1، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت، 2010، ص 49-50.
51. ميشيلا ما رزانو، فلسفة الجسد، ترجمة: نبيل أبو صعب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2011، ص 14.
52. يونغ كارل غوستاف،الإنسانورموزه:سيكولوجية العقل الباطن،ترجمة عبد الكريم نصيف، ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق 2012، ص 351.
53. عبد الله زارو، الجاذبية الأزلية في تشكلات الصورة، ط1، دار الكتاب العلمية، بيروت، 2010، ص13.
54. سهيل نجم عبد، الأبعاد الفكرية والجمالية لفنون ما بعد الحداثة :فن الجسد أنموذجا، مجلة بابل العلوم الإنسانية ، مجلد 20، العدد 2، العراق، 2012، ص 599.
55. Camille Prunet, le vivant dans l'art :un questionnement renouvelé par l'essor des nouvelle technologie ,thèse de doctorat esthétique et science de l'art, université de Sorbonne nouvelle-Paris3, 2014,p 360
56. تشارلز باسترناك جوهر الإنسانية، ترجمة: زينب عاطف، مؤسسة الهنداويCIC، مملكة متحدة، 2017، ص220.
57. تشارلز باسترناك، مصدر سابق، ص 228.
58. Kenneth Clark, Le Nu, 2e vol, Le Livre de Poche, Paris, 1969, p
59. زيجمونت باومان، ترجمة حجاج أو حبر، مراجعة كتاب الثقافة السائلة، ط1، نماء وانتماء: مركز نماء للبحوث والدراسات، 2018، ص12.
60. المصدر نفسه، ص 14.

القيمة الإبستمولوجية للأكسيوماتيك في الرياضيات

The Epistemologyical Value of Axiomatics in Mathematics

زراولية رزيقة (طالبة دكتوراه) جامعة ابو القاسم سعد الله (الجزائر)

ملخص:

إن الأكسيوماتيك في الرياضيات بتأثيره الإبستمولوجي ساهم في تغيير مركز الاهتمام في مختلف العلوم، و ذلك بنقله من المحتوى إلى البنية، و من الصدق الخارجي في القضايا المنعزلة إلى الاتساق الداخلي للنسق كله. بترميز النظريات و صورنتها.

الكلمات المفتاحية: أكسيوماتيك، فرضيات، استنباط، إتساق، علاقة، الصورنة، البنية.

Abstract:

The epistemologyical influence of axiomatics in mathematics has participated in the change of interest in other sciences, in transfer it from the content to the structure, and from the external truth to the total interior conformity, and the codification of the théories.

Key Words: Axiomatic, Hypothesis, deduction, conformity, Relation, Structure.

مقدمة:

لقد كان الرياضيون يخطون خطوات واسعة إلى الأمام بعلمهم البرهاني العتيد، و لكن دون أن يلتفتوا إلى المبادئ التي يرتكزون عليها لبحث صدقها، و نوعية هذا الصدق.

تغير هذا الحال ابتداء من النصف الثاني من القرن التاسع عشر، خاصة عندما بدأت تظهر في الرياضيات مفاهيم و كائنات لا تتفق مع الواقع التجريبي كالأعداد التخيلية، و الأعداد المركبة، و الدوال المنفصلة. ضف إلى ذلك مسلمة "أوقليدس" Euclide، تلك المسلمة التي كانت مبعثا للقلق و الشك منذ قرون طويلة... كل ذلك حمل الرياضيين على الالتفات بجد إلى المبادئ و الأسس التي يبنون عليها استدلالاتهم.

من هنا قامت في أوساط الرياضيين حركة واسعة تركزت حول: مراجعة مبادئ البرهان الرياضي و نقدها، و فحص مدى صدقها، و نوعية هذا الصدق، إنها حركة نقد داخلي. أدت إلى إعادة صياغة المنهاج الرياضي صياغة منطقية واعية

فظهر ما يعرف بالأكسيوماتيك أو المنهاج الأكسيومي. فما هو تعريف هذا المنهج الأكسيومي؟. ما هي الأسس التي يرتكز عليها؟. و فيما تكمن قيمته الابستمولوجية في مختلف العلوم الأخرى؟.

1- الخلفيات التاريخية لظهور الأكسيوماتيك و مصادره:

لقد ظلت الرياضيات خلال قرون طويلة نموذج اليقين، و لقد كانت في الشكل الذي أعطاه أياها أوقليدس نموذجا لكل نظرية استنباطية، كان لنسق[1] "أوقليدس" [2] Euclide في الهندسة المستوية تأثير كبير على تطور الهندسة طوال أكثر من عشرين قرن، بحيث اعتبر النموذج الوحيد للنظرية الاستنباطية في الميدان الرياضي. و أقدم الأنساق و أدقها إلى غاية القرن التاسع عشر.

و في هذا الموضوع يقول الفيلسوف الألماني "هانز ريشنباخ" Hans Reichenbach (1891-1953م) في كتابه "نشأة الفلسفة العلمية": «لقد بدت بديهيات نسق أوقليدس طبيعية وواضحة إلى حد بدت معه حقيقتها أمرا لا يتطرق إليه الشك».[3] أهم ما يتميز به نسق أوقليدس هو قيامه على ثلاثة أنواع من القضايا الأولية الغير مبرهنة و هي: البديهيات، المسلمات، و التعريفات. فكانت أول مراجعة لمبادئ البرهان الرياضي، و أول حركة نقد لأوقليدس حول مبادئه و التي اعتبرها عناصر أولية في كتابه «الأصول» و الممثلة في:

1) البديهيات: « هي قضايا واضحة بذاتها إلى درجة أنه لا يمكن أن نتأدى منها إلى ما هو أبسط منها».[4] و أطلق عليها أوقليدس اسم « المفاهيم العامة».[5]
2) المسلمات: « هي قضايا غير واضحة بذاتها، و لكن الرياضي يطلب منا التسليم بها دون برهان ... فهي إذن مجرد مطلب، و ليس هناك ما يبررها سوى كون التسليم بها يساعد على تشييد صرح رياضي معين».[6]
3) التعريفات: و هي جملة من الحدود التي لابد من الأخذ بها غير معرفة حتى

نستطيع تعريف الباقي بواسطتها. و حسب "روبير بلانشي" Robert Blanche (1898-1975م) فإن التعريفات الأولى التي قدمها أوقليدس: « لم يكن لها من التعريفات إلا المظهر. فهي تؤول إلى مجرد أوصاف تجريبية مماثلة للتي يقدمها معجم. القصد منها قيادة الذهن نحو المفهوم المعني».[7] أي أن الأمر يتعلق هنا بمعرفة عن ماذا نتكلم دون أن تكون هناك خاصية إجرائية، فهذه «التعاريف لا تتدخل في البرهان الاستنتاجي و هي عبارة عن تعاريف وصفية».[8]

و كانت المسلمة التي أثارت كثيرا من التردد و الشك تلك المعروفة بمسلمة التوازي، و تصاغ كما يلي: من نقطة خارج مستقيم يمكن رسم موازي واحد فقط للأول، فأوقليدس « طلب من الناس أن يسلموا بها، دون أن يتمكن من تسويغها إلا بضرب من اللجوء إلى الوضوح الحدسي».[9] حاول الرياضيون في مختلف العصور البرهنة على هذه المسلمة لكنهم لم يفلحوا، و المحاولة الجريئة حقا هي تلك التي قام بها الروسي "نيقولاي لوباتشفسكي" N.Lupachevsky (1792-

1856م). حاول أن يثبت صدق مسلمة أوقليدس بواسطة البرهان بالخلف الذي يقوم على افتراض عكس القضية حتى إذا أدى بنا هذا الافتراض خلال الاستنتاج إلى تناقض، كان ذلك إثباتا للقضية الأصلية.

إن ما يثبت صحة مسلمة أوقليدس هو وقوعه في تناقض منطقي. و هذا لم يحدث، فلوباتشفسكي إذن لم يتوصل إلى إلى إثبات صحة مسلمة أوقليدس، و لا إلى بطلان فرضه، لقد توصل فعلا إلى نتائج مخالفة لتلك التي توصل إليها أوقليدس، و منه فالمسلمة الأوقليدية مسلمة مستقلة تماما عن مسلمات أخرى، و يعني هذا أن هناك مقدمات مختلفة أدت إلى نتائج مختلفة. و هكذا نقف أمام هندسات متعددة لا أمام هندسة واحدة.

و ما برر هذا التعدد هي محاولة أخرى أسفرت عن هندسة جديدة هي هندسة "ريمان" Riemann (1826-1866م)و منه هي ثلاث نظريات هندسية لا ينفي بعضها بعضا إلا داخل منظومة هندسية معينة. و هكذا يبدو التساؤل عما إذا كانت هذه الهندسة أو تلك هي الصحيحة هو تساؤل لا معنى له كما يقول "بوانكاريه" Poincare (1854-1912م): « فهندسة ما لا تكون أصح من هندسة أخرى، بل كل ما في الأمر أنها أكثر ملاءمة من سواها».[10]

فالهندسة الأوقليدية، و هندسة لوباتشفسكي، و هندسة ريمان و غيرها يشكل كل منها نسقا خاصا، يختلف عن غيره باختلاف أولياته و منطلقاته لبناء نسقه الخاص بناءا استنتاجيا ينطلق فيه من فروض هي القضايا الأولية للنسق، فنقول المنهج الفرضي الاستنتاجي أو الاكسيوماتيك.

2- تعريف الأكسيوماتيك في الرياضيات:

الأكسيوماتيك في اللغة الأجنبية هو نسبة لكلمة أكسيوم (Axiome) و التي تعني البديهية، مصطلح الأكسيوماتيك يعربه بعض العرب المعاصرين ب:

- المنهاج الاستدلالي.
- نسق البديهيات.
- منظومة الأوليات.

و يعني الاكسيوماتيك الانطلاق من بديهيات و اكسيومات للوصول الى نتائج صحيحة، بطريقة استنتاجية لكن لا يجب هنا أن نفهم البديهية بالمفهوم الشائع الذي يعني الوضوح الذاتي، إن القضايا التي يبنى عليها نسق البديهيات[11]، ليست لها خاصية البديهيات بالمفهوم الأوقليدي الذي يعني الوضوح الذاتي. فالقضايا الأولية في نسق البديهيات أي الاكسيوماتيك هي قضايا يختارها واضع النسق على أساس القبول فقط. و من هنا فهي تحمل خاصية المسلمة بالمفهوم الأوقليدي.[12] بمعنى القضايا الغير مبرهنة التي يقوم عليها النسق.

حاول الرياضيون التمييز بين البديهية و المسلمة، لأن بديهية البعض مسلمة عند الآخرين « و اقليدس نفسه واضع النسق الاستنباطي لم يفصل جذريا بين المسلمة و البديهية، لدرجة أن بعض البديهيات قد نقلت و أدرجت تحت المسلمات، و بعض المسلمات أدرجت تحت البديهيات في الطبقات المختلفة في كتاب الأصول»[13]، التمييز على اعتبار أن المسلمة قضية تركيبية في حين ان البديهية قضية تحليلية تفرض نفسها على العقل، فبديهية أوقليدس التي تنص على أن الكل أكبر من أي جزء منه، و التي لم يشك في صحتها أحد و لمدة قرون، بحيث اعتبرت من الأوليات العقلية، لم تعد صادقة في عصرنا، إلا بالنسبة للمجموعات المتناهية، و بالتالي لم تعد بديهية، بل هي تعبير عن العلاقة بين الكل و الجزء في المجال المتناهي، و ليست حقيقة مطلقة تفرض نفسها على العقل، كما كان يعتقد في الماضي.[14] و يرجع ذلك كما لاحظ روبير بلانشي إلى النظرة الرياضية المثالية التي تذهب إلى الاعتقاد بأن كل ما هو غير مبرهن لابد أن يبرر بطريقة ما.[15]

أما في الأكسيوماتيك المعاصر ليس هناك اعتبار خاص للبديهية على المسلمة، حيث أصبحت المنطلقات مجرد فروض يتم قبولها على أساس اختيار واع، ليس على أساس طبيعتها الخاصة و إنما على أساس الدور الذي تلعبه هذه القضية في هذا البناء الأكسيومي. مع العلم أن هذا الاختيار الواعي للأوليات يخضع لشروط و متطلبات دقيقة.

و بذلك يكون الأكسيوماتيك منظومة من الأوليات يقوم عليها بناء رياضي معين. بناء يختلف من بناء رياضي مماثل اختلاف الأوليات التي يقوم عليها كل منها.

3- ماهية القضايا الأولية في الأكسيوماتيك:

هذه الأوليات في البرهنة الرياضية حسب التأويل التقليدي هي البديهيات أما في الوقت المعاصر فهي فروض كما ذكرنا، و مجرد مواضعات حسب نظر بوانكاريه، أي قضايا نتفق عليها تستلزم ضرورة تجنب الوقوع في التناقض، مواضعات تكون خارج منطقة الصدق و الكذب. حيث يقول بوانكاريه: « إن بديهيات الهندسة ليست إلا تعريفات مقنعة».[16] أي أنها تعاريف مقنعة غير صحيحة إلا نسبيا أو تقريبيا. و منه تكون الأوليات مجرد فروض أو نقول مجرد منطلقات افتراضية دون سابق تأكيد لصدقها أو اهتمام بالبرهنة عليها.

إن عملية اختيار القضايا الأولية و هذه الفروض للعملية الاستنتاجية في النسق الاكسيومي ليست لها أسس موضوعية، فهي مرتبطة بوجهة نظر صاحب النسق، و يصفها روبير بلانشي في كتابه العلم الحالي و الاتجاه العقلاني بأنها مسألة قرار.[17]

في القديم كان البرهان الرياضي يكون بالانطلاق من مبادئ صحيحة صحة مطلقة للوصول إلى نتائج صحيحة صحة مطلقة. أما في إطار الأكسيوماتيك المعاصر أصبح البرهان الرياضي أكثر تواضعا (الأوليات مواضعات)، بشكل فرضي

استنتاجي. فالمنهج الفرضي الاستنباطي المطبق في الرياضيات المعاصرة مبني على فكرة المحافظة على الاتساق الداخلي بين البديهيات (و نقصد الفرضيات)و النظريات المستنبطة منها، و ليس على فكرة الصدق المطلق، حيث يقول روبير بلانشي: « و لم يعد هناك بالنسبة إلى المبرهنات صدق منفصل ... صدق ذري: بل صدقها هو تكاملها مع النسق، و لهذا أمكن أن تكون مبرهنات متنافرة صادقة معا، شريطة أن نردها إلى أنساق مختلفة. و أما الأنساق نفسها فلم تعد مسألتها مسألة صدق أو كذب، اللهم إلا بالمعنى المنطقي المتعلق بالتوافق أو التناقض الداخلي».[18]

أي أن الضرورة في البرهان الرياضي لم تعد تخص القضايا المبدئية نفسها. بل فقط الرابطة المنطقية التي تجمع بينها في النسق الاستدلالي. فالمهم في الأوليات ليست طبيعتها الخاصة و صدقها، و إنما المهم هو الدور الذي تلعبه أي العلاقة المنطقية التي تقوم بين الأوليات. و منه الأكسيوماتيك « ليس برهانا و لكن نمط لعرض العلوم الدقيقة، مبني على قضايا دون برهان و مصاغة صوريا».[19]

إن الانصراف التام للعلاقات يوجب التحرر من المعنى المشخص الواقعي الذي تحمله الأوليات، إن الهدف المقصود من وراء وضع نظرية استنباطية على صورة نسق البديهيات هو تجريدها من كل محتوى أو معنى حسي أو حدسي بحيث يبقى الاهتمام منصبا على الاتساق الداخلي وحده لا غير، و بذلك اللجوء إلى استعمال الرموز بالاستغناء عن اللغة العادية تماما. ففي الأكسيوماتيك يتحول الكلام العادي رمز أي صورنة النسق الاكسيومي ، هذا ما يشرح لنا قول "راسل" Russell (1812-1970م): « إن الرياضيات علم لا نعرف فيه أبدا عماذا نتحدث، و لا إن كان ما نقوله فيه صحيحا»[20].

إن فعل الأكسمة يعني وضع مجموعة من مبادئ تكون قاعدة متناسقة و كافية للاستنتاج بالنسبة لكل قضايا النظرية، إنها تشترط مستوى معينا من اللغة، و هذا يعني أنه لا يمكن أكسمة المعرفة ذات عبارات واسعة و غير محددة.[21]

فهذه الأوليات التي تقوم عليها نظرية فرضية استنتاجية ما ليست قابلة لأن توصف بالصدق أو الكذب. لأنها تشتمل على متغيرات غير محددة نسبيا. هي بالضبط اللامعرفات هي القضايا الغير مبرهن عليها. و عندما نعطي لهذه المتغيرات قيمة ما، أي عندما نحولها إلى ثوابت عندئذ تصبح مسلمات صادقة أو كاذبة. و في هذه الحالة نخرج من دائرة الأكسيوماتيك لندخل في ميدان تطبيقاته.

و عندما تسود فكرة النسق فالضرورة العملية تفرض اختصار عدد البديهيات التي تشكل أساس النسق إلى أقل عدد ممكن « فالتصور الافتراضي الاستنتاجي متمحور حول فكرة الاتساق المنطقي، أكثر مما هو متمحور حول فكرة الصدق المطلق. و هكذا عندما نضع في المقام الأول فكرة النسق، فإننا نلزم أنفسنا بأن نختصر في أصغر عدد، القضايا

المستقلة»[22]، و بذلك لم تعد تعني الضرورة العقلية و الوضوح الذاتي، بل تعني القضية المناسبة لبناء نسق خال من التناقض بغض النظر عن مضمونها الحدسي.[23]

ليس الأكسيوماتيك طريقة مبتدعة في التفكير، بل هو أسلوب في الاستنتاج قديم قدم التفكير المنطقي نفسه، و إنما الجديد هو صياغة هذه الطريقة كمنهاج مقنن له اصوله و قواعده. ضف إلى اعتماد الترميز فيه للنظريات و صورنتها.

4- مسار تطور الأكسيوماتيك في الرياضيات:

إن تطور الهندسة بين للرياضيين أن المبادئ التي يقوم عليها العلم الاستنباطي ليست لها سوى قيمة فرضية نسبية، و ليست حقائق أولية ذات طبيعة مطلقة، كما كان ينظر إليها في العصور السابقة، و قد كشف ذلك التطور عن مدى البداهة في الهندسة الأوقليدية، حيث تبين أن بداهة القضايا الأولية في تلك الهندسة ليست معبرة عن بداهة العقل بقدر ما هي معبرة عن الحدس المكاني بالنسبة إلى السطح المستوي. و بما أنه من الممكن تصور السطح في أشكال أخرى فهذا التصور يستلزم مبادئ أخرى مناسبة له. غير أنه سواء أكان تصور السطح على شكل مستوي أو كروي أو مقعر فتلك التصورات و ما يرتبط بها من تصورات أخرى بالنسبة إلى المبادئ لا تنفصل عن الحدس المكاني.[24]

إن تاريخ نسق البديهيات (الاكسيوماتيك) مر بمرحلتين في تطوره و هما:

- المرحلة الأولى: و التي تسمى بمرحلة أنساق البديهيات الأولى التي تمتد من محاولة "باش" Pash سنة 1882م، إلى العشرينات من هذا القرن. إن باش أول من حاول عرض الهندسة في نسق أكسيومي حيث طرح المشكلة بوضوح: « لكي تصبح الهندسة، علما استنتاجيا حقا، يجب أن تكون الكيفية التي نستخلص بها النتائج مستقلة في كل مكان عن (معنى) التصورات الهندسية مثلما يجب أن تكون مستقلة عن الأشكال، فلا نأخذ بعين الاعتبار إلا (العلاقات) التي تضعها القضايا بين التصورات الهندسية».[25]
- المرحلة الثانية: و التي تعرف بمرحلة أنساق البديهيات المصورنة، إن هذه المرحلة الثانية تتوفر فيها الصياغة الصورية، تكون أقرب للتخلص من المحتوى الحسي و الحدسي للبديهيات التي يقوم عليها النسق، إن النظرية المصورنة على طريقة نسق البديهيات تعرض قضايا أولية في صورة رمزية تربط بينها علاقات منطقية، و بما أنها موضوعة على هذا الأساس فإنها تقبل بدون برهنة، و لكن بعد أن تقبل تلك القضايا الأولية، لا تقبل بعدها أية قضية أخرى داخل النسق ما لم تكن مبرهنة بواسطة القضايا الأولية و القواعد المحددة، و تعني البرهنة في هذه الحالة، إثبات الاتساق بين القضايا الأولية و المبرهنات.

5- القيمة الابستمولوجية للأكسيوماتيك في مختلف العلوم:

- **الرياضيات:**

و تتحدد القيمة الابستمولوجية للأكسيوماتيك في الرياضيات في قلبه لها رأسا على عقب، حيث استبدل بفضل الأكسيوماتيك التصنيف الكلاسيكي للرياضيات حسب موضوعها إلى جبر و هندسة، و أكسبها اليوم تصنيفا جديدا

أكثر دقة، و هو تصنيف يقوم على أساس البنيات التي تتشكل من العلاقات في البناء الأكسيومي. (البنيات الجبرية- البنيات الترتيبية- البنيات التوبولوجية)، « فالترتيب التقليدي الذي كان يوزع المواد الرياضية حسب الموضوعات المدروسة (حساب، جبر، تحليل تفاضلي، هندسة) يبدو اليوم سطحيا مثل ترتيب التصنيفات الحيوانية القديمة التي كانت تجمع الحيوانات حسب مشابهاتها الخارجية (مائية و برية و جوية) بدلا من الاعتماد على تشابه البنيات».[26]

من خلال الاكسيوماتيك أصبحت الرياضيات ترتكز على البنية ما سمح لنا أن ننسق نظريات تعالج موضوعات مختلفة جدا، لكنها ذات خصائص صورية متشابهة و تبين على سبيل المثال أن نظرية الأعداد الأولية تجاور نظرية المنحنيات الجبرية، و الهندسة الأوقليدية تجاور المعادلات التكاملية المتناظرة. فالأكسيوماتيك « يستخلص بنيات النظريات الخاصة التي سبق لها أن تكونت، و يكشف بذلك عن التماثل الصوري بين نظريات متباعدة كثيرا في الغالب من حيث محتواها، و لهذا السبب بقيت حتى الآن مستقلة».[27]

كما أن نظريات رياضية وقعت كذلك مطابقتها مع نظريات خارجة عن الرياضيات، و لا سيما النظريات المنطقية: « حساب الاحتمالات مع بعض المناطق المتعددة القيم، و التوبولوجيا مع بعض حسابات المنطق الموجه».[28]

بما أن تطور الهندسة أظهر إمكانية وجود أنساق كثيرة للبديهيات مختلفة فيما بينها، كما هو الحال بالنسبة إلى هندسة أوقليدس و هندسة لوباتشفسكي و ريمان... الخ، دون التساؤل عن أيه هندسة أصح من الأخرى، بل اعتبرت كلها صحيحة على مستوى نسق البديهيات المجرد. إذن من الممكن القيام بالعمل نفسه بالنسبة إلى الأنساق المنطقية المصورنة على طريقة نسق البديهيات، و بذلك يمكن أن نقبل تعدد الأنساق و تعدد القواعد المنطقية، ووجود طرق متعددة لتطوير نسق البديهيات. « و مثلما أن الهندسة لم تعد وحيدة بظهور هندسات لاإقليديسية ثم لم تعد حدسية بوضعها في صورة أكسيومية، فإن المنطق كذلك تعدد و لبس لباس الأكسيوماتيك، و كان لا مناص للمنطق الذي أصبح استنتاجيا من أن يتحول هو الآخر في اتجاه أكسيوماتيك مجرد».[29]

و من جهة أخرى فإن الأكسيوماتيك قد أثر تأثيرا كبيرا في المذاهب التي كانت في بداية الأمر معارضة له، و اليوم تقريبا قد زالت الفروق بين المنطقانية و الأكسيومية إلى درجة أن الاتجاهين يتكاملان عند بعض المفكرين كواين على سبيل المثال.

- **الفيزياء:**

و في ميدان العلوم الطبيعية، لعل أبرز مثال يبين دور الأكسيوماتيك في استقلال الأنساق الفيزيائية بعضها عن البعض الآخر هو استقلال ميكانيكا نيوتن، إذ إن القوانين الثلاثة الأولى منها تعد قضايا أولية لا تقبل التحقيق التجريبي المباشر، و هذه سمة النسق الفرضي الاستنباطي، كما تحتوي على حدود غير معرفة مثل القوة و الكتلة و المكان و الزمان، و لكن

يفهم معناها من سياق تلك القضايا الأولية، و من هذه القضايا يمكن استنباط قوانين الحركة النيوتونية، و من ناحية أخرى فإن هذه القوانين الثلاثة لم يتوصل إليها نيوتن بملاحظة أو تجربة، إنما بدأ بها على أنها مصادرات أو مبادئ مسلم بها، و منها تستنبط كل قوانين الميكانيكا.(30)

ضف إلى ذلك أن قيمتة الابستمولوجية ساعدت في الفصل بين الفيزياء النظرية و الفيزياء التطبيقية كون نظريات الميكانيكا أو نظريات الضوء، على سبيل المثال عندما تصاغ في الفيزياء النظرية، على صورة نسق البديهيات فتصير من بين النظريات التي تنفصل في هذه المرحلة عن الواقع المحسوس و لا يعرف القارئ عما يتحدث و هل ما يتحدث عنه صادق من الناحية الموضوعية.(31)

فإذا كانت الفيزياء هي علم الأشياء العينية بمعنى أنها تنصب على الواقع، فإن الحدود التي تقيم بينها تلك العلاقات التي تذكرها القوانين هي على كل حال شيء آخر غير الموضوعات العينية. فالكتلة، و القوة، و الكمون و المقاومة، كيانات مجردة، و بالتأكيد أنها توحي عما هو عيني، لكن معناها العلمي الخالص تدل عليه فقط العلاقات القائمة التي تقيمها فيما بينها، و مع غيرها من نفس الطبيعة.(32)

إن تاريخ العلوم مع بلانشي يكشف لنا عن قيمة الاكسيوماتيك من خلال المراحل التي قطعتها الفيزياء في تطورها:

1) المرحلة الوصفية: حيث كانت تعنى بالكيفيات عند اليونان و في القرون الوسطى.
2) المرحلة الاستقرائية: اتسمت بأبحاثها الكمية ابتداءا من القرن السابع عشر.
3) المرحلة الاستنتاجية: و التي تبلورت في القرن التاسع عشر.
4) المرحلة الاكسيومية: في القرن العشرين حيث بلغت مرحلة عالية من التطور،

أصبحت الفيزياء غير قابلة للقياس التزامني، أي تحديد الموقع و السرعة في آن واحد، حيث أصبحت فيزياء اليوم فيزياء علاقات. أي فزياء بنيوية تتوقف فيها الحدود على العلاقات. و كما يشرح ذلك "ج. ل. ديتوش" J. L. Destouches : « إن الفيزياء التي لا يمكن فيها إجراء جميع القياسات في آن واحد، لا يمكن أن تكون فيزياء للخصائص الباطنية، يجب أن تقتصر على أن تكون فيزياء للعلاقات». و مثل هذه الفيزياء هي بالضرورة فيزياء بنيوية.(33)

6- الأثر الفلسفي للأكسيوماتيك:

إن الأكسيوماتيك و إن تولد من النظر في منهج علماء الهندسة، فقد ألقى في الحين ضوءا ساطعا على مفارقة هذا العلم الذي جعلته وضعيته في مفصل المعقول و المحسوس. من هنا جاء التمييز التقليدي بين فئتين من العلوم العقلية و التجريبية، و عندئذ في أي الجهتين نضع الهندسة؟. إن التدخل المبين للحدس المكاني قد حال دون رد مضمونها إلى نسق من القضايا التحليلية، و من جهة أخرى فإن حقائقها لم يكن ممكن ردها إلى مجرد عوارض التجربة، و فكرة كانط حول التركيب القبلي التي هي نواه كل الفلسفة النقدية قد أوحت بها بشكل مباشر هذه الصعوبة كما نعلم. لكن الأكسيوماتيك

قد دعا إلى حلها بشكل آخر تماما لأنه مزيج يجمع في علم واحد حسب الظاهر علمين متمايزين أصبحا الآن منفصلين تماما. بين الهندسة الخالصة المتمثلة في النظرية الأكسيومية التي استبعد فيها بالقصد المعنى الحدسي للحدود و القضايا التي يقاس صدقها بالتماسك المنطقي دون اللجوء إلى التجربة. و بين الهندسة التطبيقية الحدسية التي تكون فيها الصورة البرهانية مجرد أمر إضافي، و مبرهناتها قوانين فيزيائية في الحقيقة. و يقول روبير بلانشي في هذا: « إن من أولى فوائد المنهج الأكسيومي إزالة أنواع الخلط هذه. و ذلك بالتفريق بين الرياضة الخالصة التي هي علم صوري، و الرياضية التطبيقية التي هي علم الواقع، أو بعبارة أدق، بالإلزام باتخاذ قرار، و بالاختيار بين قراءتين لنفس النظرية الرياضية حسبما يكون الاهتمام بالترابط المنطقي أو بالصدق التجريبي».[34]

7- حدود المنهج الأكسيومي:

و تتمثل حدود المنهج الأكسيومي في قيمة المبرهنات التجريبية و الصدق المادي،. فإن الباحث الصوراني (الاكسيومي) يمكنه أن يتناسى الدلالات الحدسية الأولى و مع ذلك فهي التي استدعت رسم بنائه، و هي الآن وحدها تبين خطوطه الكبرى و حدوده و تضمن وحدته. فحسب روبير بلانشي: « قد يكون من اللائق و من المفيد أثناء الاستنتاج أن نلتفت إلى دلالة التصورات الهندسية المستعملة، لكن هذا ليس ضروريا البتة، بحيث إن ذلك بالضبط يكون ضروريا عندما تظهر فجوة في الاستنتاج (عندما يتعذر إزالة هذه الفجوة بتغيير الاستدلال) و قصور القضايا المقدمة كوسائل للبرهنة».[35]

خاتمة:

و ختاما و من تحليلنا هذا نستنتج أن:

- أن الأكسمة الأوقليدية مؤسسة على الخاصية التجريبية للموضوعات، لهذا اعتبرت هندسة أوقليدس وصفا للواقع.
- تعدد الأنساق الهندسية راجع للتخلي عن فكرة تطابق المكان الهندسي و المكان الفيزيائي.
- الهندسات اللاأوقليدية أثبتت أن منطلقات الرياضيات ذات طابع فرضي، حيث لم تعد هناك أي ضرورة للتمييز بينها على أساس أن بعضها أصدق من البعض الآخر، و إنما أصبحت مجرد فروض بالمعنى الرياضي للكلمة، أي أنها خارج إطار التحقق.
- البديهيات لم تعد حقائق مطلقة و ضرورية في المنهج المعاصر للرياضيات، بل أصبحت اصطلاحية و اتفاقية بحتة،و هذه الاصطلاحية و تلك الاتفاقية تتيح لأي إنسان أن يصادر بما يشاء مختلفا في ذلك عما يصادر به غيره.

- كان المنهج الاستنباطي القديم صادقا صدقا مطلقا، أما الحديث فأصبح يعبر عن نفسه من خلال أنساق لا حصر لها في مجال علم واحد، كما أصبحت مسألة الصدق ترتبط بوضع القضايا في النسق و لا ترتبط بنوع من الصدق المطلق، فما هو صادق في نسق ما قد يكون غير ذلك في نسق آخر.
- لم يعد الكائن الرياضي ذا طبيعة واحدة، و إنما أصبح يستمد طبيعته من الدور الذي يلعبه داخل النسق، و العلاقات التي يرتبط عن طريقها مع الكائنات الرياضية الأخرى.
- انتقال النسق الهندسي من نسق يقيني استنباطي، إلى نسق فرضي استنباطي (اكسيومي)، مكن الهندسة التجريبية أن تكون هندسة صورية.
- المنهاج الأكسيومي يفتح أمام الفكر باب التجريد، إن الانتقال من نظرية مرتبطة بالمشخص إلى نفس النظرية و قد صيغت صياغة أكسيومية، صياغة رمزية محضة هي خطوة هامة جدا في إغناء الفكر البشري و إكسابه قدرة على معالجة أكثر القضايا تجريدا و تعميما.
- إن الارتقاء في التجريد يساير دائما الارتقاء في التعميم.
- إن هذا الانتقال من مستوى أدنى إلى مستوى أعلى على صعيد التجريد يفتح أمام الفكر آفاقا جديدة خصبة، و يساعد على تنظيم المعلومات تنظيما محكما، و ارجاعها في النهاية إلى مجموعة قليلة من المبادئ المضبوطة بدقة.
- إن المنهج الأكسيومي منهج يساعدنا على اكتشاف التناظر بين النظريات المتفرقة التي يضمها علم واحد باستخلاص البنية المشتركة و المتغيرة بينها.
- تتلخص قيمة الاكسيوماتيك في جعله الرياضيات بنيوية و كذا الفيزياء ذات طبيعة بنيوية، حيث غير المفهوم الكلاسيكي المطلق لصدق النظريات في جميع العلوم إلى المفهوم الخاص للصدق داخل النسق الواحد ما فتح المجال لتطور العلوم المختلفة سواء كانت دقيقة أو طبيعية.

قائمة الهوامش:

1- النســـق: هو مجموعة من العناصـــر أو الأفكار أو الأشـــياء التي تقوم بينها علاقة معينة.(انظر: روزنتال و آخرون، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، 1974م، ص 480.)

2- يعتبر أبو الرياضيات الحديثة، يوناني الأصل، عاش في فترة القرن 3 ق م. انظر: (Andrè Warusfel, Les Mathèmatiques Moderns, Ed Seuil, Paris, 1969, P 7.)

3- هانز ريشنباخ، نشأة الفلسفة العلمية، تر: فؤاد زكرياء، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، 1968م، ص 117.

4- محمد عابد الجابري، مدخل الى فلســفة العلوم (العقلانية المعاصــرة و تطور الفكر العلمي)، ط6، مركز دراســات الوحدة العربية، لبنان، 2006م ، ص 74.

5- روبير بلانشــي، المصــادريات (الأكسـيوماتيك)، تر: محمود اليعقوبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2004م ، ص 15.

6- محمد عابد الجابري، المرجع السابق، ص 74.

7- روبير بلانشي، المرجع السابق، ص 19.

8- Rudolph Bkouche, Euclide. Klein. Hilbert et les autres, dans la rigueur et le calcule, Cedic, Paris, 1982, P 15.

9- روبير بلانشي، المرجع السابق، ص 10.

10- هنري بوانكاريه، العلم و الفرضــية، تر: حمادي بن جاء الله، ط1، المنظمة العربية للترجمة و مركز دراســات الوحدة العربية بيروت، لبنان، 2002م ، ص 130.

11- نسـق البديهيات المقابل لمصـطلح الأكسـيوماتيك في اللغة الأجنبية ذلك أن التمييز بين البديهية و المسـلمة لم يكن دقيقا و بالأخص في الفترة المعاصرة. فكثيرا ما يستعمل أحدهما مكان الآخر.

12- أحمد موسـاوي، مكانة المنطق في الفلسـفة التحليلية المعاصـرة، سـلسـلة دراسـات منطقية معاصـرة 1، معهد المناهج، الجزائر 2007م، ص 155.

13- فاروق عبد المعطي، فيثاغورس فيلسوف علم الرياضة، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1994م، ص 90.

14- Henri Poincaré, La Science et L'hypothèse, éditions Flammarion, Paris, N.D, P 12.

15- Robert Blanché, L'axiomatique, presses universitaires de France, Paris, 1967, P 11.

16- هنري بوانكاريه، المرجع السابق، ص 129.

17- Robert Blanché, La Science Actuelle et Le Rationalisme, P.U.F, Paris, 1967, P 101.

18- روبير بلانشي، المرجع السابق، ص 12.

19- Jacques Morizot, L'histoire aux Fondements, dans la rigueur et le calcul, Cedic, Paris, 1982, P 67.

20- روبير بلانشي، المرجع السابق، ص 38.

21- Gills Gaston Granger, Pensèe Formelle et Sciences de L'homme, Aubier Montaigne, 1ere èdition, Paris, 1967, P 160.

22- روبير بلانشي، المرجع السابق، ص 17.

23- أحمد موساوي، المرجع السابق، ص 157.

24- Michel Serrés, Le Système de Leibniz et ses Modèles Mathématiques, 2e édition, P.U.F, Paris, 1982, P 75.

25- روبير بلانشي، المرجع السابق، ص 28.

26- المرجع نفسه، ص 80.

27- المرجع نفسه ، ص 79.

28- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

29- المرجع نفسه ، ص 68.

30- عادل عوض، منطق النظرية العلمية المعاصرة و علاقتها بالواقع التجريبي، منشأة المعارف، الاسكندرية، 2000م، ص 184.

31- Hahn Hans, Logique, Mathématique et Connaissance de la Realité, Trad Française, Paris, 1955, P 70.

32- C. F. J. Ullmo, Physique et Axiomatique, Rev de Métaph, 1949, P 126-138.

33- روبير بلانشي، المرجع السابق، ص 82.

34- المرجع نفسه، ص 25.

35- المرجع نفسه، ص 28.

قائمة المراجع:

المراجع باللغة العربية:

- أحمد موساوي، مكانة المنطق في الفلسفة التحليلية المعاصرة، سلسلة دراسات منطقية معاصرة 1، معهد المناهج، الجزائر، 2007م.
- روبير بلانشي، المصادريات (الأكسيوماتيك)، تر: محمود اليعقوبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2004م.
- عادل عوض، منطق النظرية العلمية المعاصرة و علاقتها بالواقع التجريبي، منشأة المعارف، الاسكندرية، 2000م.
- فاروق عبد المعطي، فيثاغورس فيلسوف علم الرياضة، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1994م.
- محمد عابد الجابري، مدخل الى فلسفة العلوم (العقلانية المعاصرة و تطور الفكر العلمي)، ط6، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 2006م.
- هانز ريشنباخ، نشأة الفلسفة العلمية، تر: فؤاد زكرياء، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، 1968م.

- هنري بوانكاريه، العلم و الفرضية، تر: حمادي بن جاء الله، ط1، المنظمة العربية للترجمة و مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2002م.

المراجع باللغة الأجنبية:

- Andrè Warusfel, Les Mathèmatiques Moderns, Ed Seuil, Paris, 1969.
- C. F. J. Ullmo, Physique et Axiomatique, Rev de Métaph, 1949.
- Gills Gaston Granger, Pensèe Formelle et Sciences de L'homme, Aubier Montaigne, 1ere èdition, Paris, 1967.
- Hahn Hans, Logique, Mathématique et Connaissance de la Realité, Trad Française, Paris, 1955.
- Henri Poincaré, La Science et L'hypothèse, éditions Flammarion, Paris, N.D.
- Jacques Morizot, L'histoire aux Fondements, dans la rigueur et le calcul, Cedic, Paris, 1982.
- Michel Serrés, Le Système de Leibniz et ses Modèles Mathématiques, 2e édition, P.U.F, Paris, 1982.
- Robert Blanché, La Science Actuelle et Le Rationalisme, P.U.F, Paris, 1967.
- Robert Blanché, L'axiomatique, presses universitaires de France, Paris, 1967.
- Rudolph Bkouche, Euclide. Klein. Hilbert et les autres, dans la rigueur et le calcule, Cedic, Paris, 1982.

المعاجم و الموسوعات:

- روزنتال و آخرون، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، 1974م.

النموذج الفاوستي في الرواية الجزائرية، رواية دمية النار لبشير مفتي أنموذجا

The faustian type in algrian novel-the puppet of the fire model.

الدكتور: عثمان رواق (جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة الجزائر)

ملخص:

– النموذج الفاوستي؛ هو ذلك النمط من الشخصيات الروائية، التي تصور طمع الإنسان وأنانيته ورغبته الجامحة في الوصول إلى تحقيق رغباته، وطموحاته من سلطة وجاه و نفوذ، و إن اقتضى الأمر التضحية بكل القيم التي تربط الإنسان بإنسانيته، و كما باع فاوست في التراث الألماني و في مسرحية جوته روحه للشيطان، نلمح البطل الروائي الفاوستي في رواية دمية النار، يسير إلى هذا المصير من خلال ركوبه موجة القوة،و رغبته الجامحة في تخطي طبقته من خلال بيع روحه لمن يوصله إلى السلطة و القوة و المال والجاه، لقد أسس بشير مفتي شخصية روايته على النمط الفاوستي ليجعل منها نقدا للواقع السياسي و الاجتماعي و الثقافي للمجتمع الجزائري، الذي تخلى عن قيمه و غلبت عليه الروح المادية المتوحشة العمياء، فشوهت ماضيه و باتت تهدد مستقبله بما لا تحمد عقباه، و تحاول هذه الدراسة الكشف عن مواطن التقاطع بين شخصية فاوست القديم و بين شخصية رضا شاوش فاوست الجديد في رواية دمية النار مركزة على الدلالة التي تحملها هذه الشخصية، سياسيا واجتماعيا، وأساليب وجماليات رسم هذا النمط من الشخصيات، و مدى تمثيلها للواقع الجزائري المتحول والمتغير باستمرار.

الكلمات المفتاحية: النموذج الفاوستي؛ رواية دمية النار؛ السلطة، بشير مفتي؛ الواقع الجزائري

Abstract:

The Faustian model is that type of novel characters which illustrates the selfishnes sunbridled of human beiengs to acheve, his desiers and ambitions for power and glory, and if necessary sacrificing all values that bind man to his humanity.

In the play Goethe Spirit of the Devil, faust sold his soul to the devil; we can see the faustian hero in the novel of the puppet of fire, goes to this fate by riding the wave of force, and his strong desire to overcome his class

by selling his soul to those who bring him to power, command and money and nobility .

Bachir Moufti wrote his novel using the Faustian type to make of it a critique of the political, Social and cultural values of the Algerian society, which gave up its values and was over whelmed by the blind and brutal physical spirit which distorted its past and threatened its future with undesirable consequences.

This study attempts to reveal the intersection between old Faust's personality and the new personality of Reda Chaouch the new Faust In the novel The Fire Doll focusing on the significance that these characters carry, politically and socially, and the styles and aesthetics of this type of character, and the extent of its representation of the constantly shifting and changing Algerian realit, and depict

key words: The Faustian model, puppet of fire, power, Bachir Moufti, Algerian realit.

مقدمة:

حاولت الرواية العربية الجزائرية منذ نشأتها الأولى أن تتبع حركية المجتمع، وأن ترصد تحولاته وتفاعلاته مع مختلف أحداث عصره و أفكاره ومتغيراته، وكانت بذلك منفتحة دائما على أشكال تعبيرية متعددة ومتجددة باستمرار، وحملت أفكارا متنوعة و متمازجة و متفاعلة مع كل ما هو جديد وكل ما هو مستحدث في حياة المجتمع، إنها – من خلال بعدها الفكري– عكست ما عرفه عالم المبدع من اهتزازات وتقلبات، منذ بداية التجربة الروائية الجزائرية العربية، و ترجمت العديد من القضايا و المواقف التي أرقت المبدع والمثقف الجزائري ورسمت ذلك المنحنى البياني الذي سارت وفقه الأمة الجزائرية، ثورة و استقلالا ومشروعا وطنيا ومأساة وطنية " فالرواية الجزائرية يصعب عزلها عن رحمها العربي إلا لمتطلبات البحث العلمي فقد تميزت التجربة الجزائرية مثل مثيلتها في الوطن العربي، بسبب طبيعة التطورات السياسية والاجتماعية الخاصة في المجتمع الجزائري (الثورة– العشرية السوداء –التعددية) هذه الظروف أفرزت طيلة عقود تقسيما معينا في أنماط السرد يحيل إلى السرد التاريخي و الإيديولوجي وسرد المحنة، أو سرد أحداث المرحلة وما تحمله من تراكمات معرفية يتجاذبها المجتمع و السياسة" (1) لكنها في كل مرحلة من مراحل تطورها، تحاول أن تؤسس لنفسها أساليب جديدة للبوح، وطرق تعبيرية جديدة، تمارس من خلالها فعل الكشف والتعرية للواقع الجزائري الجديد الذي أنتجته مرحلة ما بعد المأساة الوطنية، فالأكيد أنه لم يعد هو نفسه ذلك المجتمع السبعيني و الثمانيني، الذي كان يستأنس ببعض القيم، ويؤمن ببعض الأفكار ويخلص في الدفاع عنها ولو بصفة جزئية، لكن مجتمع ما بعد المحنة الوطنية، يختلف اختلافا جذريا وتسوده الكثير من القيم

المختلفة والغريبة في بعض الأحيان لذلك " برزت بعض التجارب الروائية التي حاولت رسم أبعاد الإنسان الجزائري المعاصر في الواقع وفي ظل الصراع والفقر و القهر مصورة باقتدار المعاناة والعذاب و ما يحمله من تيمات المقاومة و الخوف والترقب و الكولسة و المكيدة وما إلى ذلك من أنواع التناقض الذي ميز الوطن"(2)

وكأنها بذلك تريد التأكيد على تغير قيم المجتمع وقناعاته، وظهور مظاهر جديدة مضـــطربة ومختلفة فيه إنها تلح على" تعامل التفاعلات الرمزية مع الترابط الاجتماعي الذي يؤســس من خلاله الأفراد ما يعتبر أنه الحقيقة الاجتماعية " (3) أو ما يمكن أن يكون " التفاعلات الرمزية المتبادلة بين الفرد والمجتمع" (4) .

وبصـــورة أدق تجاوزت الرواية الجزائرية المعاصـــرة تلك الرؤى الإيديولوجية الحالمة للرواية الواقعية الســـبعينية، ذات النزعة التبريرية في الغالب لسياسة السلطة وخياراتها، والتي تلح على طبيعة الانسـجام بين أفراد المجتمع وطبقاته فيما يخص القيم المشـــتركة، وركزت على المختلف و المتغير والمأســاوي و المرعب والمخيف، كما ركزت على الإنســان وتفاعله مع واقعه إما سـلبا أو إيجابا محاولة التأكيد على حقيقة كبرى؛ هي أن الإنسـان يتغير ويتحول بتغير العوامل المحيطة به والمؤثرة عليه، دون أن يخرج ذلك عن إطار الإرادة الحرة للإنســان في أن يكون شـيطانا أو ملاكا حسـب الطموح الذي يحدوه والسـبل التي يتبعها لتحقيق رغباته وأحلامه، فهناك دائما طريقان لتحقيق الأهداف و الأحلام؛ طريق شـرعي ونزيه يكافح فيه الإنسـان من أجل ما يريد و يلاقي الشـدائد و الصـعاب لكنه يصـل سـالما محافظا على إنسـانيته و قيمه، و هناك الطريق السـريع السـهل الملتوي الذي يقذف بصـاحبه مباشـرة إلى القمة، لكن بعد أن يسـلبه روحه و إنسـانيته و يحوله إلى شـبه إنسـان أو شـيطان في ثوب إنسـان، ووفق هذه الرؤية عملت الرواية بصـفة عامة ورواية دمية النار بخاصـة على صـنع أنموذجها "سـواء أكانت الشخصية تمثل النموذج الإيجابي – المناضل الخير/ المضحي/الرافض لكل أشكال الظلم/الذي يريد أن يحقق النجاح والنصـر للقضـية التي يدافع عنها أو الفئة التي ينتمي إليها، أم كانت تمثل النموذج السـلبي الظا لم / الشـرير/الذي يقوم بدور المناهض لمبادئ الحرية و الحق والعدل إن كلا من هذين النموذجين المتقابلين يشـــكلان عنصـــرا ســـرديا مهما، في تحريك أحداث الرواية"(5)

1- رواية دمية النار والنموذج الفاوستي:

في هذا السياق جاءت رواية دمية النار لصاحبها *بشير مفتي*(6)لتحاول رسم معا لم شخصية جديدة بدأت تجد لها مكانا في المجتمع الجزائري، هي شخصية الرجل الانتهازي الوصولي الفاسد، الذي يدوس على كل القيم ويتخذ من جماجم الآخرين سـلما لرقيه الاجتماعي، وينتهك الحرمات ويتخطى كل الشـرائع والأعراف ويرتكب كل الموبقات و يتحالف مع كل قوى الشـر، ويتنصـل من كل القيم الأخلاقية، إنها رواية تلقي الضـوء على نموذج اجتماعي، أنتجته منظومة سـياسـية حكمت البلاد والعباد بقوة الحديد والنار والقمع لمدة طويلة فقتلت فيهم روح المسـؤولية وحب الخير والصـلاح، فجاء هذا النموذج الفاوستي الشيطاني تعبيرا عن طبقة جديدة من الفاسدين الذين يتحكمون في مصير الوطن، لقد باع بطل الرواية

– رضا شاوش– نفسه وروحه للشيطان مقابل السلطة والنفوذ والمال والجاه واختار الطريق السهل القصير لبلوغ مآربه لكنه لم يحتمل ضنك العيش في عوالمه الشيطانية الجديدة لذلك عاش ممزقا بين واقعه الجديد وبين ماضيه الذي لا يخلو من بقع نورانية طاهرة ونقية، لأجل ذلك كتب مذكراته هذه، وأهداها للروائي لينشرها لتكون عبرة ودرسا، وكأنه بذلك يكفر عن خطيئته الكبرى بمنطق الاعتراف والكشف والفضح، تجدر الإشارة إلى أن هذا الموضوع قد شغل بال النقاد في مجال الرواية وقد ظهرت الكثير من الأعمال النقدية متتبعة هذا النمط من الشخصيات ودلالاتها مثل كتاب الباحث السوري محمد عزام الموسوم بالبطل الإشكالي في الرواية العربية، وكتابه الموسوم بالفهلوي بطل العصر في الرواية العربية، كما خصص الكاتب غالي شكري جزء من كتابه المنتمي في أدب نجيب محفوظ للحديث عن الشخصية الوصولية والانتهازية ذات الطابع الفاوستي، وما تدل عليه من تحول في القيم الاجتماعية والسياسية للمجتمعات العربية، في خضم التحولات الكبرى التي عرفتها في انتقالها من النمط الاشتراكي، إلى النمط الرأسمالي اللبرالي، مؤكدين على أن الرواية العربية قد نبهت المجتمع من هذا النموذج الذي يشبه الوباء في ضرره على المجتمع.

صدرت رواية دمية النار للكاتب بشير مفتي سنة 2010 في طبعة مشتركة بين منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، كما صدرت لها طبعة أولى عن منشورات الاختلاف سنة 2013 وبدعم من وزارة الثقافة في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون، وهي من الروايات العربية المرشحة لنيل الجائزة العلمية للرواية العربية" (7)،تدور أحداث الرواية في الفترة الزمنية المحصورة بين مرحلة السبعينات وبداية التسعينات فحسب المؤشرات الزمنية المشار إليها في الرواية، التي تبدأ مع خطابات الزعيم هواري بومدين وتنتهي مع رصاصات الجيش و هو يقضي على جماعة إرهابية كانت مختبئة في جبل من جبال الجزائر، فإن زمن القصة هو ذلك الذي يمتد من بداية السبعينات أيام الراحل بومدين ومشروعه الاشتراكي، إلى زمن التعددية والانفتاح وبروز الأزمة الوطنية التي أحرقت الأخضر واليابس، وتأتي قصة رضا شاوش لتميط اللثام عن أهم الأحداث والتحولات التي عرفها المجتمع الجزائري والتي دفعت بالبلاد إلى مستنقع الإرهاب و الحرب الأهلية، لقد ورد ذكر الراحل بومدين في الكثير من المواقع وحتى حادثة وفاته كانت فاعلة في سير الأحداث في الرواية، وذلك لترابط مصير بعض الشخصيات بمصير هذا الرئيس، و خاصة شخصية الأب، "كان أبي يحب خطب الزعيم ذلك العسكري الذي أراد تغيير وجه الجزائر و حلم ببلاد أكبر من حجمها الحقيقي، و يستمع إليه في الصباح و المساء وأيام الجمعة ينتظر خطبته التي يعاد بثها في الراديو بلهفة وشوق، كثيرا ما كنت أستمع إليه أنا أيضا يخطب بصوته الرعدي الجهوري و أبي يصفق كأبله وراءه ..كان أبي رجلا يؤمن بذلك الزعيم... وقد ترقى في عهده إلى مدير سجن، كان ذلك كافيا ليجعله يشعر أنه صار رقما مهما في نظام الرئيس" (8)، ولشخصية الأب هذه بدلالاتها المادية والرمزية الأثر البالغ في تشكل شخصية بطل الرواية و انتقاله من طور إلى طور آخر، فقد كان بطل الرواية رضا شاوش يعاني من تشوش كبير في علاقته بهذا الأب المتماهي مع السلطة، هذا التشوش هو الذي جعله يرفض أن يتخذ من الأب أنموذجا له يقتدي به، وكان دائما يلح على أن قسوة الأب وتسلطه ولا مبالاته هي التي قادته لأن يتحول إلى شخصية لا تتورع عن فعل أي شيء لتكون صاحبة

سلطة ونفوذ، ومن هنا تبدأ مأساة بطل الرواية بداية من سرد أحداث الطفولة، وعلاقة رضا الطفل بأبيه التي كانت تحمل الكثير من عقدة أوديب، فهو من جهة يخافه ويرهبه ومن جهة أخرى يحمل له مشاعر البغض والكراهية لأنه يسيء معاملة الأم، ووصولا إلى معاناة رضا الشاب من التردد وعدم القدرة على اتخاذ القرار المناسب، حتى قاده ذلك إلى أن يخسر حبه الوحيد ممثلا في شخصية رانية مسعودي، لقد كان لقسوة الأب المتسلط والممثل لسلطة أعلى هي السلطة السياسية التي يتماها معها حد التقليد و الانبهار دورا رئيسيا في تيهان الابن رضا، بين الرغبة في النضال من أجل المبادئ السامية مثل الحرية و الكرامة، وبين البحث عن الخلاص الفردي باغتنام الفرصة مهما كانت ملامحها خاصة وأن مشاعر الخوف كثيرا ما أرقته، فصارت شخصيته شخصية ممزقة بين الواقع والمثال، بين ما يجب أن يكون كمثقف متنور وبين ما هو كائن في ظل هيمنة سلطة قمعية وأب قاس لا يرحم، و هنا يقع التحول في مسيرة هذه الشخصية التي تبيع مبادئها وتؤثر أن تكون في القمة دون روح تمارس القمع و الفساد و الإفساد، بعد أن كانت تناهضه وتناضل من أجل العدالة والحرية و الكرامة، رغم ما رافق ذلك من خيبات و خسارات، وعذاب نفسي وتمزق بين الماضي و الحاضر، و قد تحول إلى دمية من نار تحرق كل ما يحيط بها بإيعاز من جماعة الظل المتحكمة في مصير البلاد والعباد، وتبلغ شخصية رضا شاوش قمة فاوستيتها حين تمد يدها لقتل كل من يعارض جماعة الظل، و ابتزاز كل من لا يدفع لجماعة الظل، لكن أعظم خساراته على الإطلاق موت ابنه عدنان أمام عينيه، بعد أن حولته قسوة أبيه وتنكره له و تهميش السلطة وقمعها إلى إرهابي يحمل السلاح ضد وطنه، وفيها إشارة واضحة إلى المأساة الوطنية زمن التسعينات،" تقدم عدنان مني وهو يضع فوهة البندقية على جبهتي و بدل أن تنطلق رصاصة البندقية لتدفعني إلى العالم الآخر؛ و أرحل نهائيا عن هذه الحياة انطلقت رصاصات الرشاشات من كل جهة وسقطوا جميعهم –عدنان وجماعته– مقتولين على الأرض ودماؤهم تسيل وعيونهم تبرق"(9).وبين البداية والنهاية ينمو الوحش الفاوستي ويتطور وتستطيل مخالبه وتمتد شروره إلى كل من حوله قمعا و اغتصابا و ابتزازا وتعذيبا وتنكيلا وإفسادا وقتلا، إن رواية دمية النار لا تخرج عن دائرة روايات المحنة والأزمة الوطنية، تلك التي طرحت الأسئلة المصيرية للوصول إلى توصيف للعوامل التي جعلت وطننا ينحدر؛ من كونه منتج أكبر ثورة في العصر الحديث، ورائد الأوطان الراغبة في التحرر و الانعتاق وتحقيق العدالة والكرامة، إلى وطن منتكس يقتل أبناءه بعضهم بعضا، ويستغل بعضهم بعضا وينكل بعضهم ببعض، لكن هذه الأعمال الروائية تنطلق من رؤى ذاتية مختلفة متنوعة الاتجاهات متعددة الأصوات " حيث تعكس الرواية الجديدة بانوراما شاملة لموقف إنساني مركب ومتنوع الاتجاهات، لأن تعدد الأصوات في الرواية يفترض كثرة في الأصوات الكاملة القيمة في عمل أدبي واحد"(10).وكأن الرواية الجزائرية الجديدة لم تعد تكتفي بتصوير الواقع وتتبع أحداثه بحيادية، لكنها تحاول المشاركة والتنبيه و التوجيه وإنارة الوعي "الذي يمكن تصويره على أنه حقيقة موجهة من أجل حصول الجماعة على نوع من التوازن في الواقع الذي تعيش فيه"(11).معنى ذلك أن الرواية الجزائرية المعاصرة؛ تحاول جاهدة أن تقبض على مصدر الخلل ومكمن الداء، وأن تعيد رسم وعي جمعي محصن ضد كل مصادر الانقسام و التشرذم و الأحقاد و العداوة و المؤامرات و الحروب، وتلك هي رؤية دمية النار التي صورت نمطا من الشخصيات هي انعكاس

لنوع من الناس، لا يتورعون عن استغلال كل ما يحيط بهم لهيمنة على الوطن وأهله مستغلين السلطة والتاريخ والمال، وفقر الناس وحاجتهم، لدفعهم إلى هاوية الشر والحرب و الأحقاد، وقد انطلق بشير مفتي من رؤية ذاتية خاصة، مشفوعة بقراءة خاصة للواقع وللتاريخ وللذات الجزائرية المعاصرة وطريقة تفكيرها وتركيبتها المختلفة والمتنوعة، كنوع من الالتزام الجديد في فضاء من التسلط والقمع والتهميش، تحاول الذات المبدعة التفاعل معه سلبا وإيجابا "فقد أوجبت الظروف على الرواية الجزائرية أن يكون موضوعها الغالب عليها والمتحكم فيها و في محاور مضمونها هو القضايا السياسية" (12)، فليست شخصية رضا شاوش إلا أنموذجا مصغرا، عن فئة من الوصوليين و الانتهازيين الذين يتملقون السلطة ويعينونها في بغيها وظلمها، حيث تتماها صورة السلطة مع صورة الشيطان ممثلة في جماعة الظل المتحكمة في مصير البلاد والعباد بفسادهم وقسوتهم، في حين تتماها الشخصية الرئيسية في الرواية مع شخصية فاوست في انزلاقها نحو الهاوية وفقدانها لذاتها وروحها حيث باعتها للشيطان/السلطة، عزز هذه الرؤية صراعها الداخلي وشعورها بالتقزم والتفاهة أمام الكبار من جماعة الظل.

2-مفهوم النموذج الفاوستي:

نقصد بالنموذج الفاوستي استدعاء الكاتب والروائي لشخصية (فاوست) التي اشتهرت في التراث الألماني بصفة عامة والأدب الألماني بصفة عامة،"حيث حول الكاتب الألماني غوته أسطورة الدكتور فاوست إلى مسرحية زادت من شهرة الشخصية وأعطتها بعدا عالميا فصارت تضاهي شخصيات الأساطير الإغريقية والمصرية والرومانية، جاءت المسرحية في جزأين، نشر الجزء الأول للمرة الأولى عام 1808 أما الجزء الثاني فنشر سنة 1832" (13)،و قد استلهمها الكثير من الكتاب وأبدعوا على منوالها أعمالا إبداعية بين مسرحيات وقصص وروايات وموسيقى أمثال: كريستوفر مارلو، و كلاوس مان و كلايف باركر و تشارلز غوتود و هكتور بلريوز وأريغو بوينو و أسكار وايلد ..وميخائيل بولغاكوف ومن العرب توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير في عمله فاوست الجديد، وكريم صياد في منهج تربوي مقترح لفاوست، وتدور قصة فاوست في شكلها الأساسي الأول حول سعي الإنسان –فاوست- إلى اكتشاف الجوهر الحقيقي للحياة، مما يقوده إلى استدعاء الشيطان في صورة "ممفيستو فيليس"(14). ليبرم معه "عقدا"(15). ويتضمن العقد تحقيق ملذات و رغبات فاوست حتى يصل إلى قمة السعادة، لكن في المقابل يستحوذ الشيطان على روحه ويسلبها منه في الأخير،ورغم تنازل فاوست عن روحه للشيطان فإن ذلك لم يحقق له السعادة المرجوة،وإن حقق له المتع المادية و الملذات المختلفة، لذلك يعيش تعيسا منبوذا معذبا قلقا متوترا،محروما من الحب و السكينة الروحية،وكانت نهايته مؤلمة مخزية بعد أن سلبه الشيطان روحه وتركه ملقى في كومة من القذارة،فكانت نهايته أفظع من حياة قضاها في خدمة الشيطان،وتعد شخصية فاوست من النماذج الأدبية ذات الأصول الأسطورية القديمة والبالية،التي لحقها التغيير والتحويل والتشويه أو فقدت معناها الحقيقي واكتسبت معان مختلفة عبر العصور وبتعدد الأعمال الأدبية التي تناولتها "ذلك أنه توجد الكثير من الشهادات على وجود شخصية فاوست الساحر،حتى قبل أن يتحدث عنه كتاب الأدب الشعبي الألماني " (16)،وقد استوحاها جوته مشكلا

منها عملا فنيا رائعا بات موضـــوعه تيمة أدبية يتناقلها الأدباء جيلا بعد جيل،للتعبير عن قضـــايا متعددة ومختلفة،بداية بالذات الإنسانية ورغبتها في امتلاك العالم ووصلا إلى معالجة أمراض المجتمع بالتحدث عن النخب الفاوستية التي تحالفت مع الشيطان ضد شعوبها،" حيث بدأ اسم فاوست يحظى بوجود خارج الأسطورة منذ القرن السابع عشر وقبل ذلك ذكره شكسبير في مسرحيته زوجات وندر سون البهيجات و حاليا تحول الاسم إلى رمز للشيطان في العالم الحديث،يظهر بأشـــكال مختلفة ســـواء في الرواية أو الأشـــكال التعبيرية الأخرى" (17)،ولعل رواية دمية النار من الروايات الناذرة التي استدعت هذا النموذج لتجعل منه قناعا لنقد الحياة السياسية بصفة عامة،ونقد علاقة المثقف بالسلطة بصفة بخاصة ونعني ذلك المثقف الذي يرتمي في أحضان السلطة لتحوله إلى خادم مطيع يسهم في تغولها و يمدد في عمر غطرستها و هيمنتها على شعوبها،غنها تشير إلى تغير طبيعة المثقف المعاصر الذي تخلى عن دوره الريادي في توعية الجماهير،والنضال من أجل الخير والقيم السامية الفاضلة،وتحول إلى خادم لكل من يدفع له ويقبل بيع روحه للشيطان ممثلا في السلطة الفاسدة من أجل متاع قليل ونفوذ مشـــروط وثراء زائف وكأني برواية دمية النار " تســـبح ضـــد التيار وتســـعى لتغيير الواقع من خلال نصوص سردية هي بطبيعتها حمالة أوجه تناقش قضايا المجتمع الساخنة وقضاياه الحادة" (18)، فالمثقف الثوري الذي تغنت به الرواية الواقعية السبعينية مات مع تحولات المجتمع سياسيا واقتصاديا واجتماعيا،تاركا مكانه لمثقف جديد يبيع عاجلا بآجل،وينصهر في كل بوتقة تضمن له الربح المادي السريع فإذا به أكثر فسادا من السلطة التي انتقدها وناضل ضدها في زمن ماض.

3-البنية السردية وتشكل النموذج الفاوستي:

عملت رواية دمية النار على تقديم شخصيتها رضا شاوش وبطلها الرئيسي،عبر مراحل مختلفة ومن خلال تتبع أحداث الحكاية التي يرويها البطل عن حياته،لذلك فإن القبض على تجليات النموذج الفاوســـتي في الرواية لابد وأن يمر على تتبع مراحل تطور الشخصية والظروف المؤثرة في تكوينها والهزات التي تعرضت لها في مسارها الطويل والحافل،فالشخصية الروائية في رواية دمية النار " فهي واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى حيث إنها تصطنع اللغة وهي التي تبث أو تستقبل الحوار وهي التي تصطنع المناجاة،وهي التي تصف معظم المناظر ..وهي التي تنجز الحدث وهي التي تنهض بتضريم الصراع وتنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها" (19)،تجدر الإشارة إلى أن الرواية قد ركبت موجة التجريب واعتمدت تقنية الخطاب المذكراتي،فمزجت بين فنين هما فن الرواية وفن المذكرات،فبعد أن يفتح الراوي المفترض أو صوت الكاتب في النص، باب السرد ممثلا في ب.مفتي كما تشير الرواية،ولعله اختصار لاسم الكاتب الفعلي للرواية بشير مفتي مقدما بطل القصة في لمحة موجزة برؤية خارجية للشخصية توحي بالغموض والغرابة،مقتصرة على البنية الخارجية للشخصية،مظهرها الخارجي،سنها، طريقة تعاملها مع غيرها،مشيتها، نظراتها،طريقة كلامها..مع التأكيد الدائم على أن ما يتلقاه قارئ النص لا يعدو أن يكون مذكرات شخصية لرضا شاوش."عزيزي الروائي بشير.م يصلك هذا المخطوط وأنا ربما في عالم آخر

ليس بالضرورة الموت، وإن كنت لا أستبعد هذا وفيه ما وعدتك به..تاريخا لحياتي هي قصة جرح و وهم..هو قصتي أنا بكل حروفها ..إنها ذاكرتي التي صنعتني وصنعتها في نفس الوقت" (20)،ومن هنا يستلق الراوي الأنا وبطل الرواية زمام السرد ،مقدما قصة حياته بكل تفاصيلها بأحلامها و خيباتها بانتصاراتها و هزائمها،بملائكيتها وشيطانيتها،بنضالها و انتكاستها فنحن أمام راويين و أمام نوعين من الخطابات السردية فالراوي الأول هو صوت الكاتب في النص الروائي وهو راوي يقر جنس ما يكتب؛ على أنه فن الرواية" التقيت ببطل هذه الرواية و أنا في الرابعة و العشرين من عمري" (21)هذا من جهة من جهة ثانية يؤكد المؤشر التجنيسي المثبت على ظهر الكتاب جنس الرواية،فهو كعتبة نصية تضع القارئ في سياق جمالي محدد،وتؤسس لديه لإستراتيجية ممكنة للقراءة في حدود قواعد الجنس الأدبي المشار إليه،"ذلك أننا لا نستطيع معرفة نص ما أو تسميته وتحديد نوعه إلا بمناصه،فقلما يظهر نص عاريا من عتبات لفظية أو بصرية تقدمه للجمهور،أو بأكثر دقة تجعله حاضرا في الوجود قصد استقباله من المتلقي واستهلاكه" (22)،أو بتعبير جيرارد جنيت"هو كل ما يجعل النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره" (23)،أما الراوي الثاني فهو صوت بطل الرواية وصاحب المذكرات التي تكفل ب.مفتي بإخراجها للعلن لتصبح نصا روائيا بعد أن كانت مجرد مخطوط،وذلك ما يدلنا عليه التقديم الذي بدأت به الرواية،إن رواية دمية النار تضع القارئ في معضلة التجنيس فلا يدري القارئ أيقرأ رواية نسجها خيال الكاتب هي أبعد ما تكون عن الحقيقة ، أم أنه يقرأ حقيقة موثقة في مذكرات رجل غامض هو رضا شاوش تقاطعت حياته مع مرحلة حاسمة من تاريخ الجزائر السياسي،فكانت مذكراته شهادة على ما كان يدور في أماكن الظل المغلقة،وبأيدي رجال الظل الذين يصنعون أحداث البلاد ويتحكمون في مصير أهلها؟.

لقد شغلت هذه القضية الكثير من الدارسين فمنهم من ذهب إلى أن المزج بين جنسي الرواية والسيرة في الرواية لا يخرج عن سياق المحاولات التجريبية التي دأبت عليها الرواية الجزائرية المعاصرة،و محاولة الخروج من ربقة القواعد الأجناسية الصارمة "و ذلك لا يكون و لا يتحقق إلا عبر التحرر من سكونية النص التقليدي، ..توقا إلى تحقيق المغايرة من خلال أسئلة تستهدف المتن،و الأبنية والأنساق" (24)،و منهم من يرى أن الرواية لا يمكنها الفكاك من ترسبات السيرة،سواء كانت ذاتية أو غيرية،فالكاتب مرتبط فيما يكتب بما عاشه وعاينه و جربه في الحياة الحقيقية وهو حين يصوغ شخصياته لابد و أن يكون لها نصيب من كل ذلك " إذ ليس بوسع – الكاتب- وهو يصوغ عالما روائيا مفتوحا من الأزمنة والأمكنة والأحداث و الأشخاص و المواقف و المشاهد أن يتجاوز تجربته السير ذاتية " (25)،لكن ما لم ينتبه إليه الدارسون هو لعبة المراوغة التي يمارسها الكاتب من خلال المزج بين جنسين أدبين (جنس الرواية و جنس السيرة الذاتية)حيث يدرك الكاتب خطورة ما يخوض فيه وما يكتب عنه وما يقوم بفضحه،خاصة وأن الأمر يتعلق بنظام سياسي متجدر مازال إلى يومنا هذا يمارس حضوره المخيف و أن العهدة التي يتحدث عنها بشير مفتي، لم تنقرض بعد،ولم تتغير معالمها و لا ملامحها ولا شخصياتها،و انطلاقا من ذلك فقد آثر أن ينقل الخطاب على لسان بطل الرواية لكن في صورة مذكرات لهذا البطل،إبعادا لشبهة التواطؤ،وفق القاعدة القائلة ناقل الكفر ليس بكافر،و الأمر كذلك يحتمل عكس ذلك فلا يرغب

الكاتب أن توسم روايته بالخيال الجامح فنسبها لشخصية معينة على أنها مذكراتها و هي بالتالي فيها الكثير من الصدق و الحقيقة،وتبقى فرضية تنصل الكاتب من كل علاقة قد يتوهمها القارئ بين شخصية بطل الرواية وشخصية الكاتب أمرا ممكنا،خاصة وأن شخصية رضا شاوش لا تشرف أي إنسان-يعتز بإنسانيته-أن يتصف بصفاتها و أن يسير سيرها،لأنها بلغت شأوا كبيرا من الدناءة والوصولية والانتهازية و بيعها لروحها مقابل منافع مادية،و مكاسب سلطوية لكن قصته مشوقة و تستحق الحكي" لقد خلق رضا شاوش في تلك الرغبة الجامحة في التعرف عليه و البحث عمن ماضيه وحكايته مع الحياة" (26)،وذلك هو الفرق"إنها رواية تكون شخصية لكنها في الوقت ذاته شهادة و اعتراف على مرحلة تاريخية وكشف لأسرار تدبير شؤون الحياة للوطن والمواطنين،من قبل جماعة متحكمة في الخفاء" (27)،و لابد أن تكون لهذه الجماعة امتداداتها وعيونها التي تراقب وتتجسس على كل ما يمسها بسوء لذلك فإن خطاب المذكرات الغيري هو الخطاب القادر على صنع ذلك الفاصل بين الواقعي والخيالي ويشوش على عملية التلقي ويطبعها بطابعه المشوش،لقد تضافرت البنيات النصية في تشكيل الشخصية الفاوستية بكل ما تحمله من قسوة ونذالة وتزلف وبكل ما تمتاز به من طموحات،و أساليب غير مشروعة للوصول إلى أهدافها.

4-بنية الشخصية وتبلور النموذج الفاوستي:

ينفتح السرد منذ الوهلة الأولى التي يستلم فيها الراوي البطل صحب السيرة الذاتية،لابسا قناع الأنا المعبر عن الذات المتواطئة مع الأحداث تأثرا وتأثيرا،على مرحلة الطفولة مصورة مأساة الطفل رضا شاوش،فهو ابن حي بلوزداد الشعبي وسليل أسرة شديدة الارتباط بالسلطة وتدين لها بالولاء المطلق، الأب يعمل سجانا في سجون السلطة،وقد أثر عمله في علاقته بمن حوله،فكان شخصا غامضا فضا غليظ القلب،لا يذكر الرضا الطفل عن والدة أنه ضحك له أو لاعبه أو لاطفه،بل إن أشد ما يذكره عنه أنه شديد القسوة على الأم المسكينة فيضربها بقسوة وبأي شيء ولأتفه الأسباب،" لا أتذكر من طفولتي جيدا إلا بعض الومضات الخاطفة فقط بعض الومضات التي تعود عودة أليمة بصورة متقطعة ومكسرة ومشوشة مثلما رأيت أبي يضرب أمي ضربا عنيفا وهو يصرخ في وجهها بهذيان لو فعلتها مرة ثانية لقتلتك" (28)،كان للأب هيبة في الحي الذي يسكنه فالكل يخافه لكن الكل يكرهه و يمقته لغطرسته وقسوته في معاملة السجناء خاصة وأنه كان ينفذ الأوامر دون نقاش وقد يبالغ في الأمر،لقد اغتصب إحدى السجينات أمام زوجها،فانتهى الأمر بالزوج إلى الانتحار رغم أنه من أبناء الحي الذي يسكنه السجان،كما كان هذا الأب كثيرا ما يبدي امتعاضه من كل من ينتقد الزعيم أو ينتقد طريقة حكمه،فكان يد السلطة الضاربة " والدي ذهب ضحية إيمانه بالزعيم أو إيمانه بأنه الشخص المخلص الذي يشعر الجزائريين بأنهم سيذهبون معه وفي حكمه إلى أبعد من باقي الشعوب" (29)،لقد كان يمارس ما يمارسه الزعيم لكن في فضاءه الضيق،فضاء الحي وفضاء البيت وفضاء السجن،فكان غامضا فظا، متغطرسا،يحييه من يقابله مكرها ويلعنه في سره إذا غاب،لقد كان"كتوما جدا لا يتحدث مع أحد ومهنته جعله بعيدا عن الناس لا يخالطهم

ولا يخالطونه يتهيبه الجميع وكان يحلو له أن يرى هيبته تلك في الوجوه التي تبتسم له بزيف..وتحييه بخضوع عندما يقف أمامها..مرة سمعتهم يتحدثون عنه في المقهى يقول أحدهم – يعيش من تعذيب إخوانه"(30)،وقد ساءت علاقة الولد بأبيه يوم رفض أن يشي بالقائل وصر ينظر إلى ولده نظرة مدمرة في اتهام بالخيانة،لقد رفض رضا أن يشي بالرجل متأثرا بوعي خاص استقاه من كثرة مطالعاته وقراءته المختلفة والمتنوعة،وبفضل نصائح عمي العربي المعارض الكبير،وبفضل رعاية المعلمة المتفتحة التي علمته قراءة الكتب،في ظل هذا التوتر نشأ الطفل رضا،مشتتا بين المثال الحي مجسدا في عمي العربي ومعلمة اللغة العربية متمنيا لو أن كن ابنا لهما بدلا من هذا الرجل المتغطرس والأم الضعيفة المستكينة،لقد تولدت لديه مشاعر متناقضة هي مزيج بين الكره الأوديبي للأب وبين الخوف من الضرب أو حتى القتل إذا اطلع والده على مكنونات نفسه،فاهتزت شخصيته وتحول إلى شخص متردد في كل شيء،ومتخوف من كل شيء حتى أنه وعلى مدار الرواية لم يتمم أبدا عملا هم به،قبل أن يلتحق بجماعة الظل ويلبس ثوب فاوست،و إذا كان قد رفض أن يشي بالرجل المنتقد لأبيه ولم يسمح بذلك لأبيه"بالثأر لنفسه" (31)،إلا أنه يجد سعادة خفية في غطرسة أبيه رغم رفضه لها،إن طفولة تنشأ بين هذا الكم الهائل من التعسف و الغطرسة والحقد والمقت والتهميش والخوف ليجعل من صاحبه شخصية سلبية سهلة الانقياد،قابلة للمساومة قابلة للتأقلم مع أي طاغية و قبلة لأن تلبس أي ثوب يحميها ويحقق أحلامها لأنها سلبت الإرادة الحرة لتحقيق الأحلام.

5–رمزية سلطة الأب :

إن القارئ المتمعن في النص ليلحظ دون عناء ذلك التماهي الكبير بين سلطة الأب في البيت والحي والمنزل و السلطة وعلى الابن و العائلة وأبناء الحي والسجناء و بين السلطة الحاكمة في مظاهر الغطرسة،والتحكم في مصائر الآخرين وفرض الرأي،والتمتع بالوقار الزائف،وهذا يدل على أن الكاتب أراد أن يضع سيرة رضا شاوش،بطل الرواية بالموازاة مع سيرة الشعب الجزائري، فلا غرابة أن تبدأ حياة بطل الرواية؛بقلب حي بلوزداد الشعبي،مباشرة بعد ميلاد الجزائر المستقلة وقد كان شاهدا على البعد المأساوي الذي آل إليه استقلال الجزائر حيث اقتسم كبار القوم وضباط الجيش الأحياء الأوروبية الراقية،ةحشروا بقية الناس داخل البيوت القديمة المتراصة والبالية في أحياء شعبية فقيرة متسخة وغير صالحة للعيش،ليصنع الاستقلال طبقة جديدة من المعمرين الجدد الذين حلوا مع الفرنسيين؛ليعيدوا توزيع المأساة على الفقراء والكادحين باسم الثورة والوطنية والاشتراكية،فانقسم المجتمع من البداية إلى طبقة الأسياد وطبقة العبيد لكن المحزن أن ذلك تم دون جهد من أحد ولكن بالحيلة واستغلال التاريخ الثوري،والسلطة والنفوذ،كل ذلك تؤطره سلطة شعبوية متغطرسة كلامها أكبر من فعلها،شديدة الحساسية من كل معارض لها،شديدة البطش بكل من يهدد أمنها و هيمنتها لذلك كانت السجون مكتظة وتمارس فيها كل أشكال القمع والتنكيل،وما الأب في الرواية سوى امتداد لهذه السلطة وصورة مصغرة عنها،وما سلوكاته في بيته وفي الشارع وفي السجن إلا صورة وعينة لأفعال السلطة في البلاد قاطبة،لاشك أن سلطة تحمل هذه الصفات لا بد

وأن تنتج مجتمعا خائفا مضطربا تائها ووصوليا لايقدر العمل لأنه يدرك أن الوصول إلى الأحلام يتطلب أمورا أخرى غير العمل الجاد،لقد شكل رضا شاوش عينة عن جيل من الجزائريين تربوا في حضن القمع والمحسوبية والانتفاع من السلطة والنفوذ،فصارت عقدة تتحكم في صنع مصيره،فسادت الانتهازية وتعطل الإبداع و عم التسلق ونبذت الأخلاق،فبدأت بذور الفاوستية في الظهور،عند أصحاب الطموح والراغبين في التسلق وتغيير واقعهم،"فحتى في الحالة التي نشير فيها بشكل مباشر إلى الشيء الماثل أمامنا ،فإن ما يتسرب إلى الدهن هو صورة عن هذا الشيء؛أي الخطاطة المختصرة التي تحدد هوية قسم من الأشياء،لا إحالة على نسخة وحيدة لا يمكن أن تكون لها معادل مجرد في الدهن فما تتم الإحالة عليه؛يشكل في ارتباطه بالعلامات عالما ثقافيا لا يمكن اعتباره واقعيا ولا ممكنا ..بل هو كيان مجرد يعيش في الدهن" (32)،والأمر هنا يصدق على شخصية الأب في رواية دمية النار الذي يحيل على غطرسة وقمع السلطة الحاكمة و تحكمها في مصائر الناس،ومنه فدلالة النص أعمق من تتبع حياة رضا شاوش،بل هي تتبع حياة شعب،قتلت فيه السلطة روح العمل والمبادرة وروح الخير،وشكلت منهم نماذج فاوستية تمشي على قدمين،إن هذا الازدواج في الدلالة ليدل على رغبة الكاتب في إدانة السلطة في زمن بومدين التي مكنت لجماعة الظل ومكنت لثقافة الانتهازية والوصولية و بيع الروح والشرف من أجل المكاسب والنفوذ والسلطة،لتشمل هذه الصفات حتى الرجل المثقف.

6-تمظهرات الشخصية الفاوستية:

بعد التنشئة الفاسدة التي شبت عليها الشخصية الرئيسة في رواية دمية النار،بدأت الأسئلة المحيرة تنتابها من حين لآخر،خاصة وأنه يرى المجتمع مقسم إلى سادة وعبيد،دون معايير واضحة إلا معيار التزلف والتقرب من أصحاب القرار"أشعر بضيق لأنه يوجد أناس من بني جلدتنا يعيشون في رفاه كبير وفي هذا الحي ونحن الأغلبية نختنق في بيوت تشبه العلب المخصصة للكلاب الجربة..كان الأمر يبدو لي غير طبيعي" (33)،لعل هذا ما يدل على بداية وعي طبقي لدى الشخصية الروائية،وكان ذلك سيكون صحيا لو أن البطل واصل نضاله ضمن جماعة المعارضة مع عمي العربي،لنكه ارتد على عقبيه بسبب خوفه و تيهانه وبحثه عن الطريق السريع الذي يوصله إلى أحلامه دون عناء"غير أني بقدر ما كنت أتقبل فكرة المعارضة التي بقيت جد مثالية في رأسي،بقدر ما كنت عاجزا عن تحقيقها في يوميات واقعي ولهذا بقيت أبحث عن أي فرصة للتخلي عنهم" (34)،ومن هنا تتحول شخصية رضا شاوش إلى شخصية هروبية، لا تثبت في موقف ولا تدافع عن قضية، وكان شعارها أنا لا أصلح للنضال،ويصبح البحث عن خلاصه الفردي مهما كان الثمن هدفه الوحيد،فتخلى عن الجماعة اليسارية المناضلة،ثم تخلى عن حبه وخسره نهائيا بسبب جبنه ودناءته،وعدم القدرة على إقناع رانية مسعودي بحبه لها،تلك المرأة التي ظلت على مدار الرواية حلمه الذي لم يتحقق ولن يتحقق"لا أدري ما الحب بقيت دائما عاجزا عن تحديده" (35)،كان ذلك كل ما توصل إليه وهو يرى حبيبته تذهب لغيره بل والأدهى من ذلك تتحرك فيه نوازع الشر ويقدم على معاقبتها بطريقته الخاصة،حيث وشى بها إلى أخيها ليراها تضرب بقسوة وكان ذلك في مشهد يجسد قمة

السـادية التي باتت أحد أهم مظاهر الشـخصـية الفاوسـتية في الرواية،والعجيب في الأمر أنه يدرك ذلك كل الإدراك" أحسست ببشاعة أنني في جزء مني أشبه أبي حينها لم يكن يدور في ذهني أنني أخون كل ما قرأت من كتب،كنت أخون روحي" (36)ومع النزعة السادية عند بطل الرواية بدأت معالم المازوخية تظهر عليه فنراه يرهب مواجهة أعدائه وخصومه، وغالبا ما تعود ذكريات طفولته وخوفه من ضرب أبيه له لتقف حاجزا بينه وبين مواجهة خصومه،فقد فر من غريمه سعيد بن عزوز بن حيه وضابط الشرطة المتربص به،ووكل الأمر لأخيه ليدافع عنه في غيابه،وهو السجان الجديد الذي حل محل أبيهما "رغبت في عدم العودة استلطفت مدينة عنابة،ووددت لو أمكث فيها ..هاربا من قتلة الأحلام و سجانيها.. غير أنني عدت في الغد متلهفا لمعرفة ما دار بين أخي وبين سعيد من كلام حول القضية" (37)،وهنا تبرز صفة جديدة من صفات و تمظهرات الشخصية الفاوستية،حيث الانفصام يبدو جليا للعيان ففي الوقت الذي يرفض السجن والسجانين ويرفض السلطة القمعية لا يجد حرجا في الاحتماء بهم عند الضرورة،ماداموا سيحققون له الحماية،إن شخصية رضا شاوش بطل الرواية من خلال ما سبق ذكره يمثل التربة الصالحة لنمو الشخصية الفاوستية التي تبيع روحها للشيطان من أجل مصالحها وملذاتها،ومن أجل الخروج من دائرة الفقر ودخول دائرة الأسياد،من خلال تقربه من جماعة الظل وتزلفه إليهم وموافقته على أن يكون دمية في أيديهم،تنفذ أوامرهم وتنشر نارهم وحقدهم بين الناس كالنار بين الهشيم،إنه يتحول شيئا فشيئا إلى دمية من نار،أي دمية شيطانية،تجلى فيها الشخصية الفاوستية في أجلى مظاهرها.

7-الصفقة الشيطانية:

لقد تخلى بطل الرواية في نهاية المطاف عن كل ما يربطه بالماضي،تخلى عن حبه وتخلى عن نضاله وذهب يبحث عن خلاصه الفردي، أو بالأحرى عن الطريق السريع الذي يوصله إلى القمة في أسرع وقت ودون عناء،فمثله مثل فاوست الذي رغي في المزيد من متع الدنيا و ملذاتها مهما كان الثمن الذي سيدفعه" حيث باع روحه للشيطان لمدة محدودة؛عاش فيها المغامرات العجيبة أو تسبب فيها أو عاناها هو نفسه إلى اليوم الذي تلقى فيه جزاءه الذي يستحقه" (38)،لذلك لم يتردد في توقيع الصفقة،متخليا عن كل شيء خير فيه،ومتخليا عن روحه وماضيه،وكانت الصفقة تقتضي" أنا أنصحك باغتنام الفرصة،يجب أن تنسى كل ما تعلمته و قرأته و آمنت به الرجال الذين قابلتهم هم مفتاح خلاصك وخلاصي،من سلسلة الحديد التي تربطنا بالبؤساء والتعساء في بلادنا،..كان قلبي يتجه بهذا الاتجاه والتساؤل عن العمل الذي يجب أن أقوم به؛ لكي أصبح سيدا مثلهم وليس عبدا مثلما هي حال الأغلبية" (39)،وتقتضي الصفقة الفاوستية إذا أن يتنازل عن إنسانيته وأن يتعلم كيف ينتفع من بؤس الآخرين،وكيف يمكن لشر في البلاد،ويرتقي على جماجم الموتى والمقهورين،كانت البداية مع قتل البراءة والطهر والحب وطرد كل ذلك من روحه،وكأنه بذلك يغتسل من الخير المجود فيه ومن بقايا الروح الساكنة فيه،كانت حادثة اغتصاب رانية حبه القديم ورمز النقاء في حياته البائسة إيذانا بميلاد رضا شاوش جديد يلبس ثوب الشيطان وينفذ إرادته" وأنا أخرج من بيتها شعرت بأنني خلاص تغيرت صرت شخصا آخر جديدا بالفعل وأنه

يمكنني أن أفعل أي شـيء أريده فلم يعد هناك ما يخيفني في الوجود وأنني من تلك اللحظة قد ذهبت إلى الضـفة الأخرى من العالم" (40)،ولم تكن الضفة الأخرى من العالم سوى ظلام الشر الذي اختار الانغماس فيه بمجاراته لجماعة الظل و طلباتهم التي لا تنتهي،فمن الاغتصـاب إلى الابتزاز إلى السـرقة إلى القتل إلى إفسـاد حياة الناس و دفعهم إلى مصـير بائس ومجهول،كانت حياة رضا شاوش تنتقل من شر إلى شر وشخصية فاوست تتلبسه بكل قوة. لقد تحول بطل الرواية إلى آلة مبرمجة للفساد،لقد صار دمية نار حقيقة يغتصب وينهب ويبتز،إنه امتداد لفساد السلطة التي تعرف كيف تتناسل وتتجدد وتضـخ في عروقها دماء جديدة أكثر شـراسـة وقسـوة" انزع من قلب الإنسـان الحب يقدر على ارتكاب كل شـيء..لقد اخترت وانتسـبت للشـر دون نقاش أو جدل، لم يدفعني القدر ولا الظروف،لكن بالتأكيد لعب كل ذلك دورا،إن الإنسـان هو محصلة بيئته و تاريخه الشخصي" (41)،إن الشخصية الفاوستية هي نتيجة واقع يدفع الإنسان لليأس من الخير والارتماء في أحضـان الشـر،إنها نتيجة نظام سياسـي ظالم وقاسـي يخيرك بين أن تعيش بائسـا لكن محتفظا بروحك وكيانك كإنسـان وبين أن ترتقي إلى مصـــاف الأســـياد مقابل حرمانك من روحك وإنســـانيتك فقراءة النص بشـــكل أعمق تدل على ذلك"فقراءة النصـوص لا ترتبط باختيار هذا المنهج أو ذاك،بل هي قضـية ترتبط بالأسـئلة الخاصـة التي يطرها الباحث على النص من أجل بناء المعنى من خلال الكشـف عن سـيرورة تشـكله وأشـكال تجليه" (42)،وإن المعنى في رواية دمية النار لينفتح على الكثير من المجالات،وإن أبرزها المجال السياسي والتاريخي،إنها إدانة لمنظومة سياسية صنعت وحوشا وشياطين بدل أن تصنع سياسيين ومفكرين وحكماء،إنهم لا يسمعون إلا عبارة "حاضر أنا في خدمتهم" (43)،أما دون ذلك فلا مكان لصاحب الرأي الآخر ولا أمل له وقد يكون ضحية من ضحايا الشيطان/جماعة الظل.

8-مآلات الشخصية الفاوستية:

إن الشـخصـية الفاوسـتية وإن اسـتطاعت أن تحقق ما تصـبو إليه من سـلطة ونفوذ،واسـتطاعت أن تصـل إلى مسـتوى الأسـياد، وتتجاوز طبقة العبيد البائسـين في نظرها، لكنها في المقابل كانت خسـاراتها فادحة،بدأت من المسـتوى النفسـي للشـخصـية التي ضـلت خائفة متوجسـة من الأسـياد الجدد،رغم كل ما يقدمه لهم من خدمة جليلة إلا أنهم لم يغفروا له صعوده السريع من الطبقات الدنيا إلى طبقتهم"فلقد كان بإمكانهم طعني من الأمام فقوتهم بلا حدود" (44)،كما كانت هذه الشخصية كثيرا ما تعاني من الوحدة والفراغ القاتل فقد تخلت عن ماضيها وما يربطها بالناس،وكانت تجد صعوبة جمة في العودة إليهم بعد أن لبس ثوب فاوست الشرير القاسي،"روحي فقدتها وصرت عاجزا عن التفكير.. صرت كائنا ممسوخا لا دهشة في قلبه لا سؤال في عقله مشوه تصنعه ظروف الفقدان" (45) ،وتبقى أهم خسارات الشخصية الفاوستية هو خسارته للمستقبل خاصة وأنه كان سببا في إفساده بخططه الجهنمية الشيطاني و بلا مبالاته وبفساده،ولعل في قصة ابنه غير الرعي الذي ركب موجة الإرهاب وتحوله غلى آلة للقتل والدمار لخير دليل على خسارات هذه الشخصية،رغم أنه هو المسؤول عما آل إليه حال هذا الولد الضـال،فقد وجد نفسـه يعاني اليتم واليأس والفقر و القمع والتهميش،وهيمنة شـيوخ

هم من صنع جماعة الظل بمساعدة الشخصية الفاوستية،وليس هناك خسارة أفظع من أن يرى الإنسان موت أبناءه أمام عينيه كما عاين رضا شاوش ذلك"تقدم عدنان مني ووضع فوهة البندقية على جبهتي،ثم نظر إلى الرجل الذي كان يختبئ في المغارة ينتظر أمرا بتنفيذ الإعدام في حقي،وبينما كانت الفوهة تداعب جبهتي ؛كانت حياتي كلها تمر كشريط سينمائي أمام عيني،كنت أنظر لنفسي طفلا ثم مراهقا ثم شابا ثم رجلا ثم وحشا،أكل الظلام كل ما كان في روحه من بقايا أنوار قديمة حتى سمعت صوته يقول : مت يا كلب؛وبدل أن تنطلق رصاصة البندقية لتدفعني إلى العالم الآخر وأرحل نهائيا عن هذه الحياة،انطلقت رصاصات الرشاشات من كل جهة و سقطوا جميعهم مقتولين على الأرض،دماؤهم تسيل وعيونهم تبرق"(46) ،فأي مستقبل لأمة تقتل مستقبلها بعد أن أمعنت فيه فسادا،وأي حياة تهنأ لأب يردي ابنه قتيلا حفاظا على حيته الفاسدة المظلمة،إنها نهاية حزينة و بائسة ومآل مخز لشخصية لبست ثوب الشيطان وعاثت في الأرض فسادا،وخلاصة القول :إن دمية النار رواية تعد من الروايات الرائدة في التجريب في الساحة الأدبية الجزائرية بما برز فيها من تداخل للأجناس،وهي من الروايات الجريئة في تناول الواقع السياسي للمجتمع الجزائري بهذا الأسلوب الحاد،والنقد اللاذع،وهي من الروايات الجزائرية الناذرة التي وظفت النموذج الفاوستي بصورة جديدة وإن لم تشر إلى ذلك صراحة.

خاتمة :

إن دمية النار رواية تعد من الروايات الرائدة في التجريب في الساحة الأدبية الجزائرية، بما برز فيها من تداخل للأجناس، حيث انفتحت الرواية على الكتابة السير ذاتية و كتابة المذكرات وهذا من قبيل انفتاح النص الروائي على بقية الأجناس السردية المختلفة.

وهي من الروايات الجريئة في تناولت الواقع السياسي للمجتمع الجزائري بهذا الأسلوب الحاد،والنقد اللاذع،وقد أكدت على الفساد الذي تعرفه الطبقة الحاكمة والتي صارت مصدرا لإنتاج الفساد والتشجيع عليه.

وهي من الروايات الجزائرية الناذرة التي وظفت النموذج الفاوستي بصورة جديدة و إن لم تشر إلى ذلك صراحة،وقد كان هذا التوظيف توظيفا فنيا وموضوعيا،حيث نلمح ذلك التلاؤم بين بنية الشخصية في الرواية وبين شخصية فاوست خاصة في تجلي التيمات المشتركة بين الشخصيتين، مثل الصفقة الشيطانية و الأفعال الشيطانية و المآل البائس.

إن رواية دمية النار رواية تقول واقعها ومستقبلها بنبرة فجائعية تنذر بغد أسود لا يبشر بخير مادام النموذج الفاوستي مازال يجد له متمثلا ومقلدا وتابعا.

قائمة الهوامش:

1- هامل الشيخ، أصوات الوطن في رواية لخضر،للكاتبة ياسمينة صالح،أعمال المؤتمر الدولي للرواية العربية في الألفية الثالثة و مشكل القراءة في الوطن العربي،الجزائر،22/21أغسطس 2016،ص107

2- م.ن.ص107

3- عبد الرحمن عزي، الفكر الاجتماعي المعاصر،دار الأمة ،الجزائر،د ط،سنة 1995،ص 108

4- م.ن.ص 108

5- طه وادي، الرواية السياسية،الشركة المصرية العالمية للنشر،مصر،ط1،سنة 2003،ص 125

6- بشير مفتي كاتب وروائي وصحفي جزائري،من كتاب الرواية المعاصرين،من مواليد سنة 1969،له الكثير من الأعمال الروائية،مثل المراسيم والجنائز سنة 1998،أرخبيل الذباب سنة 2000،شاهد العتمة2002 ،دمية النار سنة 2010،أشباح المدينة المقتولة 2012..

7- بشير مفتي دمية النار – رواية-منشورات الاختلاف،ط1،سنة 2013،عتبات النص،

و ينظر: الموقع الرسمي للجائزة العالمية للرواية العربية

8-بشير مفتي ،دمية النار،ص32/31

9-م.ن.ص 167

10-طه وادي، الرواية السياسية،ص 178

11-حميد لحميداني،الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي،دار الثقافة، المغرب،ط1،سنة 1985،ص 12

12- طه وادي،الرواية السياسية،ص 214

13- باربارا باومان، عصور الأدب الألماني – تحولات الواقع ومسارات التجديد- منشورات عالم المعرفة،فبراير،سنة2002،العدد 278،ص 182

14- هامل الشيخ،أصوات الوطن في رواية لخضر لياسمينة صالح، ص107.

15- ينظر: بول فاليري،فاوست كما أراه ت: عبد العاطي جلال ،الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة،سنة 1966،ص 23

16-جوته،فاوست ، ت: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة و النشر سوريا،ط2 سنة 2007، ص 19/18/17.

17-بورتون جيفري رسل، ممفستوفيليس، الشيطان في العالم الحديث،دار إيتكا نيويورك،كورنيل،سنة 1986،ص 105

18-طه وادي الرواية السياسية، ص 269

19-عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد،سلسلة عالم المعرفة،العدد 240،ديسمبر 1998،ص 104

20-بشير مفتي،دمية النار ،ص 20

21-م.ن.ص.5

22-عبد الحق بالعابد،المناص التخييلي في الرواية العربية،نحو خطاب سردي متجدد،في الألفية الثالثة،أعمال المؤتمر الدولي الرواية العربية في الألفية الثالثة،ص33

23- g.genette.palimpsestes.ed.seuil.paris.1982.p 8

24-عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية،في النص الروائي المغربي الجديد،منشورات دار الأمان الرباط،ط1،سنة 2013،ص37

25-محمد صابر عبيد،التشكيل السردي المصطلح والإجراء،دار نينوى للدراسات والنشر و التوزيع .العراق .د/ط،سنة 2011،ص 109

26-بشير مفتي ،دمية النار،ص 11

27-محمد معتصم،المتخيل المختلف،دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة،منشورات،دار الأمان الرباط،ط1،سنة 2014،ص 192

28-بشير مفتي،دمية النار.ص 25

29-م.ن.ص.49

30-م.ن.ص.32

31-م.ن.ص.33

32-سعيد بنكراد،السرد الروائي وتجربة المعنى،المركز الثقافي العربي ،المغرب،ط1،سنة 2008،ص13/12

33-بشير مفتي،دمية النار،98

34-م.ن.ص.40

35-م.ن.ص.44

36-م.ن.ص.45

37-م.ن.ص.70

38-جوته،فاوست،ترجمة: عبد الرحمن بدوي.ص 22

39-بشير مفتي، دمية النار،ص 102

40-م.ن.ص.112

41-م.ن.ص157/156

42-سعيد بنكراد،السرد الروائي وتجربة المعنى،ص.18

43-بشير مفتي. دمية النار. ص 112

44-م.ن.ص.116

45-م.ن.ص.119

46-م.ن.ص.167/166

- قائمة المصادر والمراجع:

1- بشير مفتي،دمية النار-رواية-منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،سنة 2013

2- بول فاليري،فاوست كما أراه،ترجمة:عبد العاطي جلال،الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة،د/ط،سنة 1966

3- باربارا باومان،عصـــور الأدب الألماني -تحولات الواقع ومســـارات التجديد-منشـــورات عالم المعرفة،دولة الكويت،فبراير 2002،العدد 278

4- بورتون جيفري رسل،ممفيستوفيليس الشيطان في العالم الحديث،دار إيتيكا نيويورك كورنيل، د/ط سنة1986

5- جوته،فاوست،ترجمة:عبد الرحمان بدوي،دار الثقافة والنشر سوريا،ط2 ،سنة 2007

ت،فبراير 2002،العدد 278

6- حميد لحميداني،الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي،دار الثقافة،المغرب،ط1،سنة 1985

7- سعيد بنكراد،السرد الروائي وتجربة المعنى،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1،سنة 2008

8- طه وادي، الرواية السياسية،الشركة المصرية العالمية للنشر،ط1 سنة 2003

9- عبد الرحمان عزي ،الفكر الاجتماعي المعاصر،دار الأمة، الجزائر،دط ،سنة 1985

10- عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد،سلسلة عالم المعرفة،دولة الكويت،العدد 240،ديسمبر 1998

11- عبد الحق بلعابد،المناص التخييلي،في الرواية العربية نحو خطاب سردي متجدد في الألفية الثالثة،أعمال المؤتمر الدولي للرواية العربية في الألفية الثالثة،الجزائر،22/21أغسطس ،سنة 2016

12- عبد القادر بن سالم،بنية الحكاية في النص الروائي المغربي الجديد،منشورات دار الأمان الرباط المغرب،ط1،سنة 2013

13- محمد صابر عبيد،التشكيل السردي المصطلح و الإجراء،دار نينوي للدراسات والنشرو التوزيع، العراق،دط،سنة 2011

14- محمد معتصم،المتخيل المختلف دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة،منشورات دار الأمان الرباط المغرب،ط1،سنة 2014

15- هامل الشيخ،أصوات الوطن في رواية لخضر للكاتبة ياسمينة صالح،أعمال المؤتمر الدولي للرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي،الجزائر،22/21 أغسطس 2016.

16- g.genette.palimpsestes.ed.seuil.paris.1982.p 8

جمالية التكرار في شعر عبد الله حمادي

The aesthetic of repetition in the poetry of Abdullah Hammadi

د. حنينة طبيش، أستاذ محاضر جامعة: عباس لغرور خنشلة

ملخص

التكرار ظاهرة أسلوبية قديمة، ولكن بروزه –بشكل مثير للانتباه– في النصوص الشعرية المعاصرة، جعله نمطا أسلوبيا هاما ومؤثرا على مختلف المستويات الصوتية والدلالية وحتى النفسية، مما استدعى الباحثين إلى محاولة الوقوف على مدى هذا التأثير وفاعليته. وقد لقيت هذه الظاهرة رواجا في الشعر الجزائري المعاصر، وهذا ما يحاول البحث الإحاطة به من خلال تتبع مختلف الأنماط التي وظفها عبد الله حمادي في مجموعته الشعرية " أنطق عن الهوى" من مثل التكرار الاستهلالي، التكرار اللزومي، التكرار العشوائي والتكرار النصي، بالإضافة إلى محاولة الكشف عن مختلف العناصر الجمالية التي يحققها هذا الأسلوب على مستوى الشكل/الإيقاع والمضمون/الدلالة.

الكلمات المفتاحية: أسلوب التكرار؛ الشعر الجزائري، عبد الله حمادي، الإيقاع

Abstract

The research aims to study the method of repetition by revealing the different types of work that Abdullah Hammadi employed in his poetry collection, " antik ani alhawa", in addition to trying to uncover the various aesthetic elements achieved by this method at the level of form / rhythm and content / significance.

Keywords: Method of repetition; Algerian poetry, Abdullah Hammadi, rhythm

***–مقدمة:**

يعد التكرار واحدا من الأساليب التعبيرية التي اعتنى بها الشعراء المعاصرون، حيث تفننوا في توظيفه، وهم في مذهبهم هذا يختلفون عن النقاد المتقدمين الذين نظروا إليه نظرة كراهة لما يولده –في رأيهم– من ثقل نتيجة التماثل القائم بين الجمل والمفردات. والأكيد أن هذا الاهتمام –من طرف الشعراء المعاصرين– لم يأت من عدم وإنما هو نابع من القدرة التوصيلية والقيمة الدلالية إلى جانب القيمة الإيقاعية التي يوفرها هذا التوازي المتواتر. والشعراء الجزائريون المعاصرون وعوا أهمية هذا الأسلوب فوظفوه في قصائدهم لما له من تأثيرات جمالية على مستوى الصورة، الإيقاع والدلالة، وهذا ما سنجلي مكامنه من خلال المجموعة الشعرية "أنطق عن الهوى" للشاعر الجزائري عبد الله حمادي.

وتتمحور القضية الرئيسة لهذه الدراسة التطبيقية في التعرف على جمالية توظيف هذا الأسلوب المتمثل في التكرار، وقدرة الشاعر على تفجير دلالة النص الكامنة دون الوقوع في مزالق الثقل، لأن التكرار ليس جميلا في ذاته وإنما يحتاج إلى براعة ولمسة سحرية من الشاعر تبعث في الكلمات المكررة ماء الحياة ورونق الجمال، وعليه يمكن طرح الأسئلة التالية:

- ما هي أنماط التكرار التي عني بها عبد الله حمادي؟ وما هي الوظائف التي أداها هذا الأسلوب؟ وما هي جمالياته؟
- أين تتجلى قيمة هذا الأسلوب وأثره على مستوى الصور، الدلالة والإيقاع؟

أما أهمية هذه الدراسة وأهدافها فتتمثل في البحث عن آليات توظيف أسلوب التكرار في الشعر الجزائري المعاصر، ومدى نجاعة استخدامه في بناء الصورة وتفجير الدلالة وإثرائها إلى جانب تفريعها، بالإضافة إلى تقصّي القيمة النفسية التي يوفرها من حيث كونه إلحاحا من طرف المبدع على نقطة معينة دون غيرها، وعليه فإن الهدف الرئيس الذي تعنى به هذه الدراسة محاولة الكشف عن جماليات هده الظاهرة الأسلوبية في شعر عبد الله حمادي من خلال ديوانه "أنطق عن الهوى".

وقد قسمت هذه الدراسة إلى عدة أقسام، الأول منها حمل عنوان "في تأصيل المصطلح" الذي ضم المفهومين اللغوي والاصطلاحي، مع ذكر أهم الوظائف الموكلة لهذا الأسلوب، أما القسم الثاني فحمل عنوان التكرار الاستهلالي في قصيدة "النوارس تسكن القبور"، أما الثالث فكان عنوانه التكرار اللزومي ونموذجنا في التحليل كان قصيدة "شعرها الليلكي"، في حين حمل القسم الرابع عنوان التكرار العشوائي في قصيدة "المحبة الحمقاء"، أما القسم الخامس فقد جاء حاملا لعنوان التكرار النصي أو التناصي، وقد اخترنا في هذا القسم مجموعة من قصائد الشاعر من مثل "أنطق عن الهوى"، "كاف الكون"، "سيدة الريح"، وغيرها من القصائد التي ساعدتنا في تبين ملامح هذا التكرار في شعر عبد الله حمادي، وقد تم اعتماد المنهج التحليلي الأسلوبي في المقاربة لأنه الأنسب في مثل هذه الدراسة.

1- في تأصيل المصطلح:

ورد في معجم لسان العرب في مادة كرر «الكر مصدر كر عليه يكُر كرا وكرورا وتكرارا: عطف، وكرّ عنه: رجع... وكرّر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى. كررت عليه الحديث كركرته إذا رددته عليه»[1]. فالرجوع إلى شيء ما وإعادته وعطفه هو تكرار، وهو ما يتفق مع التعريف الاصطلاحي الذي جاء في معجم المصطلحات العربية «الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني»[2] أو هو «ظاهرة لغوية تطفو على المستوى السطحي للبنية اللغوية ثم تؤول إلى أعماق هذه البنية من خلال شبكة العلاقات السياقية التي تولد المعاني على مستويات مختلفة»[3].

ولا شك أن يكتسب هذا التكرار وظائف معينة يؤديها لأنه ليس أسلوبا اعتباطيا وإنما وجد ليؤدي دلالات ووظائف منها التوكيد، زيادة التنبيه، التهويل، التعظيم، والتلذذ بذكر المكرر[4]. إضافة إلى كونه يحقق تكثيفا على المستوى الإيقاعي،

إذ أن هناك إجماع «على أنه يحقق توازنا موسيقيا، فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه»[5]. ولكن هذا لا يعني المبالغة وجعله وسيلة لسد الثغرات، لأن وضعه في غير محلّه يؤدي إلى الرتابة ويحدث الملل والنفور في نفس المتلقي، ولعل هذا ما قصدته نازك الملائكة حين نبّهت الشعراء إلى مزالق التكرار قائلة: «فقد آن الأوان لأن ينتبه بعض شعرائنا إلى أن التكرار، في ذاته ليس جمالا يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله، وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات»[6]

2- أنماط التكرار في المجموعة الشعرية أنطق عن الهوى:

2-1- التكرار الاستهلالي:

ويقصد بهذا النوع تكرار كلمة أو جملة ترد في مطلع القصيدة ومستهلها، ثم تنتشر في البنية النصية الداخلية وتتمدد لتشكل بذلك مفتاحا نصيا مهما في فهم الدلالة العامة، ونموذجنا في ذلك قصيدة "النوارس تسكن المقابر!":

أيتها الحبيبه

أيتها العجيبة...

كيف للنوارس أن تسكن

المقابر؟

.....

فكيف يا حبيبة يبيت

في التراب...

قدك النحيل

تطاله معزوفة من تربة وطين...؟

...أيتها الحبيبه

لم جنحت صوب مدائن الصفيح

والخواء؟

.....

الموت يا حبيبة قرصان

هذا العصر[7]

إن بناء هذه القصيدة يحيلنا على مفردتين أساسيتين تواتر ذكرهما في النص الشعري متلازمتين، ليشكلا بؤرته ومفتاح دلالته وهما الحبيبة والقبر، اللذين شكلا عمق مأساة الشاعر، وصورا لنا هواجسه وتراكماته النفسية، فالحبيبة التي تحيل – من المفروض– على الأنس والحياة تقترن اليوم بالقبر الذي يحيل على الوحدة والفناء (الخواء والصقيع)، وهنا تتجلى المفارقة الصادمة من خلال العنوان "النوارس تسكن المقابر!"، كما تتجلى أيضا في جملة "أيتها العجيبة"، هذا العجب متولد من تلك المتناقضات التي اجتمعت في حبيبته التي يسائلها سؤال المتعجب غير المصدق لما يحدث، وهذا ما تبين لنا من خلال تكثيف الأسئلة وكثرتها، التي تحيل بدورها على كثافة الحالة النفسية للشاعر وتناميها لتصل إلى حد الذروة، لذا راح يسأل ويلحّ في السؤال، لتحيلنا هذه البنية الاستفهامية على تضافر بين الأسطر الشعرية عبر تواتر الأسئلة وتعاقبها، فيبدو لنا كل سطر داعما للآخر وعاضدا له، يقول الشاعر:

أيتها الحبيبة:

كيف للنوارس أن تسكن المقابر؟

كيف يبيت في التراب قدك النحيل؟

لم جنحت صوب مدائن الصفيح والخواء؟

كيف أتناسى خيالك السعيد؟

إن اسم الاستفهام في اللغة العربية «اسم مبهم يستعلم به عن شيء»[8]، ومن المفروض أن يكون في الإجابة فك لشفرات هذا المبهم، ولكن هيهات للشاعر أن يجد إجابة لأن لحظة المكاشفة —على حد تعبيره– بعيدة المدى، ومنه فإن هذه الاستفهامات المتكررة لم تؤد الوظيفة المنوطة بها، «ومما هو مسلم به، أن كل بنية لسانية إنما تناط بها وظيفة محددة، وما لم تقم هذه البنية بتلك الوظيفة، فإننا نكون بإزاء انزياح deviation معين»[9]، إن هذا الانكسار اللساني على مستوى بنية الأسئلة التي من المفترض أن تقدم أجوبة (مستحيلة) يحيلنا على انكسار على المستوى العاطفي للشاعر، ويتمثل هذا الانكسار في انهيار الذات وعجزها أمام الموت المعبر عنه هنا بالقرصان. ومنه تتحول هذه الأسئلة إلى متتاليات لسانية عادية يمكن أن نحذف منها علامة الاستفهام ونستبدلها بنقطة فتصبح على الشكل التالي:

أيتها الحبيبة كيف للنوارس أن تسكن المقابر.

إن المقاطع الأولى من القصيدة هي مقاطع المعارضة والمعاداة لهذا الفضاء المغلق الخاوي والمحدود الذي يتنافى مع طبيعة النوارس الحرة والمنطلقة. ولنا من خلال هذا الجدول تلخيص الصـــورة الأولى من خلال بنية العنوان "**النوارس تســـكن المقابر**" الذي تتكرر في مستهل القصيدة:

النوارس +	تسكن	المقابر –
الســـماء، التحليق، الحياة، خيالك السعيد	فعل يتحرك نحو السكون حركة ≠ سكون	الأرض، الجمود، الموت، مـدائن الخواء، النسيان

لكن يبدو فيما بعد أن الصـــورة تختلف والرؤية تتغير؛ لأن الحبيبة حوّرت اهتمامات الشـــاعر فلم يعد مهتما بالحياة وشـؤونها، بل بالقبور وسـكانها، ويتبين لنا ذلك من خلال تواتر كلمة أحببت مقترنة بالقبر، وهنا نلاحظ القيمة النفسـية لهذا التكرار الذي تحول إلى لمحة دالة تدلنا على لاشـعور الشـاعر من خلال إلحاحه الشـديد، لأن من وظائف التكرار أن «يسـلط الضـوء على نقطة حسـاسـة في العبارة ويكشـف عن اهتمام الكاتب بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسـية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفســـية كاتبه»[10]. ولنا أن نتبين هذه القيمة "تحول الدلالة" من خلال قول الشاعر:

أحببت من هجرانك مقابر

الأموات،

أحببت كل لحد يطوق

الأجساد،

.....

فقبرك حبيبتي رياضه

الهجير،

.....

فقبرك المعفر

بنكهة السماء

يحفني بشاطئ

مساره الضياء[11].

إن علاقة الشـاعر مع القبر –كما يظهر من خلال هذه المقطوعات– تحولت من علاقة عدائية مبنية على الاسـتنكار وعدم التقبل الذي مثلته لنا البنية الاستفهامية المتكررة إلى علاقة توافقية تآلفية نستشفها من خلال تواتر جملة أحببت، التي حولت هذا القبر إلى مكان صـديق لا يحيل على الظلام والقفار والتراب كما هو شـأن كل القبور؛ لأنه قبر الحبيبة، ويبدو من خلال القصيدة أن لحظة التحول التي تغيرت فيها الصورة السـابقة (الحبيبة ≠ القبر) هي لحظة فراق (الهجران) الشـاعر وسكنى القبر الذي حمل بوفودها عليه الدلالات الآتية:

قبرك (–)

رياضه الهجير (+)

معفّر بنكهة السماء (+)

يحفّني بشاطئ مساره الضياء (+)

لحظة من ألق تفجّر الأثير (+)

إن هذا التكرار ولد تراكما في الصور الإيجابية التي تتنافى مع الطبيعة السلبية للقبر التي ضمنها الشاعر المقطع الأول من القصيدة، إذ لم يصبح قبرا مترابا ومظلما وخاويا كسائر القبور، وإنما أصبح روضة متصلة بالسماء التي تمثل السمو، الرفعة والخلود، فـــ«العلاقة المكانية (عالي/ سـفلي) تعكس فكرة أسـطورية –دينية ثاوية في البنية الذهنية– وهي علاقة الإله بالإنسـان استنادا إلى علاقة تراتبية: الإله في الأعلى والإنسـان في الأسـفل (الأرض)»[12]. فالمكان العالي هو مقام الخالق والمكان السـفلي هو مكان المخلوقات، ولهذا «اقترن المكان العالي بالخلود باعتباره صـفة إلهية»[13] وهذا التحول في الصـور من السلب إلى الإيجاب يدلنا على تحول على المستوى العاطفي للشاعر، والذي نجح نسق التكرار كثيرا في تجليته وإظهاره.

ومما يجدر الإشـــارة له أن الاهتمام في مثل هذه التكرارات يقع على الكلمات التي تأتي بعد الكلمة المكررة –هذه الأخيرة– التي تصبح نمطية فتأتي الجمل اللاحقة لتجددها وتبث فيها المعاني الرائقة التي تنقذ القصيدة من الوقوع في الرتابة، الرداءة والابتذال، وهي المزالق التي حذرت منها –كما أشرنا آنفا– نازك الملائكة.

2-2- التكرار اللزومي:

يعني هذا النوع من التكرار التزام الشـاعر بتكرار مجموعة من الكلمات بصـورة منظمة، «واللازمة على نوعين: اللازمة الثابتة، وهي التي يتكرر فيها بيت شـــعري بشـــكل حرفي، واللازمة المائعة، وهي التي يطرأ فيها تغيير خفيف على البيت المكرر»[14]. ولا شك أن تكرار هذه اللازمة نابع من أهمية هذا السطر الشعري ومركزيته وقدرته على التأثير ومنح القصيدة الوحدة والتماسـك كما أنه «يؤدي وظيفة افتتاح المقطوعة ويدق الجرس مؤذنا بتفريع جديد للمعنى الأسـاسـي الذي تقوم عليه القصيدة»[15].

ونمثل لها النوع من التكرار بقصيدة شعرها الليلكي[16] لعبد الله حمادي التي كرر فيها الشاعر لازمة "شعرها" لتفجير الدلالة العامة للنص وتجديدها من خلال التركيز على علاقة الكلمة المكررة ببنيات النص الأخرى، وهذا لأنه لا يمكننا – بأي حال من الأحوال– البحث عن مدلولات التكرار بمعزل عن جسد النص بصفة عامة، لأنه «بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار والتأليف، ومن حيث توزيع الكلمات وترتيبها، بحيث تقيم تلك الأنســـاق المتكررة علاقات مع عناصر النص الأخرى»[17]. يقول عبد اله حمادي في قصيدته "شعرها الليلكي":

شعرها الليلكي يتكسر بين أصابعي يمنحني المدى، يمنحني الصبر على ويلات الذنوب...

شعرها الزئبقي: يتهدج بين راحتيّ، يعلمني النقر، على وسادات الصدور...

شعرها النيزكي: أحلى تفاحة، داهمها القيظ، فأوقدت الشهوة، بين أسراب الطيور...

شعرها المخملي: حفنة أمواج، تطال عنان البوح، وقت الركوع...

شعرها السنبلي: مملكة أجراس، من ثغاء تدلى وعناقيد من تراتيل المغيب...

شعرها القسطلي: بركة أزهار وجواهر عطر ووقع نبر الشجون...

شعرها الشاعري: سجاد صلاة، يفترشها مدلّه، بين الصفا والمشعر السرمدي...

إن تكرار كلمة شعرها في أول كل مقطوعة سمح بتقسيم نص القصيدة إلى وحدات صغيرة شكلت كل وحدة منها رافدا من روافد المعنى العام، ونحن نلاحظ التدرج من الذنب إلى الشهوة وصولا إلى سجاد الصلاة التي تعني التوبة، والأكيد أن الشعر هنا ليس مقصودا لذاته فإنما هو يأخذ من صاحبته لأنه بعضها لذا جاء مضافا إليها ودالا على صفاتها. ومنه فإن هذه المرأة الفريدة انطلاقا من دلالات شعرها تمثل: الشيطان/ الملاك، الغواية/ التوبة، التفاحة/ سجاد الصلاة، ومنه فإنها نار الشاعر كما أنها جنته.

وما لاحظناه أن هذا التكرار استطاع أن يرسم لنا صورا مختلفة ومتنوعة، كما أنه شكل محورا أساسيا على مستوى الإيقاع –إلى جانب الدلالة– مما ساهم في إثراء القصيدة، وربطها في لحمة واحدة مما أهّلها لأن تكون بناءً فنيا متكاملا. إذ سمحت اللازمة (شعرها) بالإضافة إلى الصفات المتتالية (الليلكي، الزئبقي، النيزكي، المخملي، السنبلي، القسطلي، الشاعري) أن توحد الإيقاع العام للقصيدة. من خلال تواتر التفعيلة فاعلن (0//0/)، والتي أضفت على القصيدة ليونة وانسيابية ووحدة إيقاعية لأن «فضاء الكلمة يظهر عبر تلك التراكمات الصوتية التي تعمل على التحام أجزاء القصيدة»[18]، وبالتالي فإن مثل هذا التكرار اللفظي ضمن تنسيقا إيقاعيا مهما.

2–3– التكرار العشوائي:

يقصد بهذا النوع أن يقوم الشاعر بتكرار كلمة أو عبارة أو جملة شعرية «تارة في بداية المقطع، وتارة في وسطه، وتارة في نهايته، دون ضابط ينظم حركة التكرار ودلالته»[19]، وطبعا فإن لهذا النوع من التكرار أهميته وفاعليته فهو من خلال التنويع يضمن للقصيدة حيوية، عن طريق إثارة المتلقي وإخراجه من دائرة الرتابة. يضاف إلى ذلك «اتخاذه أداة لتصوير حالة نفسية دقيقة، أو مجرى اللاشعور من إنسان مأزوم؛ ففي أغلب الأحيان يتعلق وعي الإنسان في لحظات المحن والأزمات النفسية والعاطفية بكلمة معينة استدعاها وعيه من الماضي، أو طرقت ذهنه في التو واللحظة. وكأنما تهبط بعد ذلك إلى اللاشعور، وتبقى حبيسة فترة من الزمن لتطفو إلى الوعي بين الحين والحين، ويتردد صداها مسموعا في الأعماق بمناسبة وبغير مناسبة»[20].

ويمكننا أن نستجلى هذا النوع من خلال قصيدة المحبة الحمقاء حيث يقول الشاعر:

الحب ... يا لها من كلمة

بسيطة كرقة الشفق المنحدر نحو الذبول

.....

إنه البحر طولا وعرضا

.....

إنه النار التي تكوي ولا تترك أثرا للحريق،

إنه الشفاء الذي لا يدع طعما للألم

إنه الريح العاتية التي تأكل حطام السنوات

.....

إنه رؤية القدر الذي يتسرب تحت سترة الظلام

كي يلقي بحطامه في البحر...[21]

تبدو المفارقة جلية منذ البداية من خلال العنوان "المحبة الحمقاء" حيث اكتسبت المحبة معنى سلبيا من خلال الصفة التي لحقتها الحمق الذي يعني في اللغة قلة العقل[22]، وقد تأكد هذا الحمق من خلال تواتر حرف التوكيد "إن"، وطبعا فإن هذا التواتر المتقطع الذي يحيلنا على أزمة مرّ بها الشاعر، التي جعلته يقرن المحبة بقلة العقل ويلحّ في تأكيده على هذا الزعم باستعمال نسق التكرار المؤكد المتقطع، الذي لا يتبع فيه الشاعر نظاما أو نسقا معينا، وإنما هو تنويع وتغيير مستمرين على المستوى الإيقاعي والدلالي تبعا للتغيير الحاصل على المستوى الروحي/النفسي، مما يطرد الرتابة والملل الذي قد تولده أنواع التكرار المنتظم.

ولنا أن نتتبع آثار هذا التكرار على المستوى الدلالي من خلال هذه الأسطر الشعرية التي حملت صورا مختلفة عن ماهية الحب فهو (مرة بحر، ومرة شفاء، وثالثة نار وأخرى ريح). إن توالي الأنساق المكررة المؤكدة ما هو في الأصل إلا تفصيل لمجمل وتوضيح له ألا وهو عنوان القصيدة "المحبة الحمقاء"، فالشاعر يريد أن يبرر لنا الصفة السلبية التي لحقت لفظة تعارف الناس على إيجابيتها "المحبة"، ومن هنا يمكننا القول أن البنية الاستطرادية كانت في صالح القصيدة ولم تخلّ بجماليتها، وهنا تتحقق رؤية رشيد شعلال حول التكرار حين نجده يقول أنه «تجلية للمعنى وتزكية له، أو رغبة من الشاعر في التوكيد والتفصيل ومن ثم تنمية المعنى وبلورته»[23].

ومنه فإن التكرار –من هذه الناحية– محاولة لتنمية المعنى وتفريعه، بحيث يكتسب كل جزء معنى جديدا مختلفا عن الآخر وهذا الاختلاف قد يصل حد التقابل (البحر طولا وعرضا≠النار التي تكوي)، فالقراءة المتأنية تسلمنا إلى موافقة الشاعر فيما ذهب إليه فالمتناقضان هنا (البحر والنار) بإمكانهما الالتقاء في هذه الحالة التي يسميها الشاعر "محبة حمقاء".

2–4– التكرار النصي:

لا عجب أن يكون لكل شاعر تجربته الشعرية الخاصة التي تميز نتاجه الشعري، وتطبعه بسمات معينة تحدد خصائصه الأسلوبية والفنية. والتكرار النصي/التناصي قد يكون ذاتيا ويقصد به مجموع «العلاقات التي تعقدها نصوص الشاعر بعضها مع البعض الآخر، والتي تكشف –بدورها– عن الخلفية النصية التي يتعامل معها الشاعر أو الكاتب»[24]. كما قد يكون خارجيا «وهو التكرار الذي يتقاطع النص فيه مع مرجعيات شعرية وأدبية مختلفة، سواء أكان هذا التكرار بالشكل أم بالمضمون؛ وهو وسيلة من وسائل الخلق والتعبير الفني»[25]. إن أي مبدع/ شاعر –انطلاقا من النصين السابقين– يتكئ على مرجعيات محددة تسيطر على تفكيره وتشكل بؤرة عمله، لذا فهي تتمظهر في نصوصه الإبداعية، لذا فإن

بعض الدارســـين يرى أن هذا النوع من التكرار يكون كاشـــفا للنص ومبدعه، «وتحديدا لرؤيته وأيديولوجيته المتخفية في نصوصه الشعرية سواء المكررة لذاتها (داخل نصية) أم المكررة لخارجها (موروث شعري- أدبي- تراث شعبي)، لهذا يعتبر هذا التكرار من القراءات الأسـلوبية الكاشـفة لعلاقات النص الداخلية من جهة، ولعلاقاته بمن حوله من مؤثرات خارجية من جهة ثانية»[26].

وبالعودة إلى مجموعة عبد الله حمادي الشـعرية "أنطق عن الهوى"نجد سـيطرة تامة لثيمة الرمز الصـوفي، وتتجلى هذه الهيمنة من خلال تكرارها في أكثر من موضع، ومن ذلك استعماله رمز المرأة التي هي في عرف الصوفيين «مصدر العطاء، ومنبع الوجود، فهي ليست مشتهاة أو موضع حب، وإنما هي الصورة المثلى من بين الصور المتعددة التي يحب فيها الله، لأنها ليست سوى مجلى من المجالي الإلهية، ولأن أساس العبادة وجوهرها هو الحب، والله هو المحبوب والمعبود على الإطلاق، والشاعر إن نظم بيتا في امرأة، كصورة شخصت إليها عينه، فقلبه متعلق بصاحب الصورة الذي هو خالقها»[27]، وندلل على هذا الحضور الصوفي المتواتر بهذه الأبيات/الأسطر الشعرية التي وردت في قصائد مختلفة من المجموعة، من ذلك قصيدة "أنطق عن الهوى"، التي يقول في مطلعها:[28]

أنطق عن الهوى

وهوى محبوبي

يمشي في الطرقات

أعطي قبلتي من تشتهيها

ويقول في قصيدة سيدة الريح[29]:

يتشّهى البحر الخصيم تبدد جسمي

خلف أستار مقلتيك الحبيبة

لحظة يحتفل فيها العشق

بموسم الوصل

والليالي المعتقات الوئيدة...

تظهر المرأة في المقاطع السابقة في صورتها المادية/ الشهوانية، وهي صورة درج الشاعر على استعمالها في أكثر من قصيدة داخل مجموعته الشعرية "أنطق عن الهوى" وحتى في دواوينه السابقة مثل ديوان "البرزخ والسكين"، ليصبح هذا الحضور «دلالة قوية على فقدان الشاعر الارتواء من المرأة بالمفهوم الصوفي ...، أي المرأة المجردة من الإطار الاجتماعي، المرأة التي تحقق تجلي الجمال في طابع جلالي، وظهور الجلال في طابع جمالي»[30]. وانطلاقا من هذا النص يمكننا استجلاء جمالية التوظيف الشعري عند عبد الله حمادي، فيصبح توظيف رمز المرأة غير مقتصر –في قصائده–على المعنى الماجن، وإنما هو توظيف يروم معان سامية، فتصبح الشهوة طريقا إلى عالم التجلي؛ لأن النفس «تُختبر بالغواية والشهوة، وتُبتلى في مدارج المعرفة بما ينبغي عليها أن تتجاوزه صوب جمال أكثر سموا»[31]. يضاف إلى ذلك أن الرمز –من خلال طبيعته الانزياحية– يخرق بنية اللغة السطحية، لأن اللفظ يصبح قاصرا عن أداء المعنى، فيجيء الرمز ليستفز القدرة العقلية للمتلقي بحثا عن معنى المعنى.

ومن الرموز الصوفية التي تكررت في نصوص حمادي قصة الإسراء والمعراج، فهم يعتقدون بـ «أن العروج إلى السماء ومشاهدة الحق الذي خص به النبي، يمكن أن ينسحب على بعض الأولياء حيث تختصر آداب السلوك الصوفي»[32]، لذا نجد الكثير منهم يستلهم هذه القصة مثل محي الدين بن عربي في الإسرا إلى المقام الأسرى، وقد تكررت هذه الموضوعة في أكثر من قصيدة منها قصيدة "كاف الكون" فقد جاء في أحد مقاطعها:[33]

أحببت يا حبيبة مدارج القربان

ونكهة العروج لعالم الكتمان

لأهب الجنون وخضرة العصيان،

أو أستعيد رسائل الغفران

ومحنة التكوين والهوان...

وقد تكررت تيمة المعراج مرة أخرى في قصيدة أنطق عن الهوى، في قول الشاعر:[34]

أنت سيدتي... فيك الشعر

ومنك الشعر،

وفيك الأجل الموعود

وساعات البوح القادم

إذا وضعنا في الحسبان أن من وظائف التكرار العناية بأمر معين والإلحاح عليه إلى حد الإقناع، ثبت في اعتقادنا أهمية هذا العروج في العرف الصوفي، فالمريد يمر بأحوال ومقامات كثيرة توصله إلى مشاهدة الحقيقة التي تعني معرفة الحق جلّ وعلا، كذلك هو الشاعر في كل مقطع من المقاطع السابقة يرتجي معراجا يحمل الجديد/الحقيقة (نكهة العروج لعالم الكتمان، ساعات البوح القادم من معراج نافلة القبلات). ويستكشف الأسرار «لأن السر هو ما ينفرد به الأولياء والعارفون بالله مما أوضعه الله في قلوبهم من الأسرار الإلهية، والحقائق الربانية، التي لا يعرفها غير أحباء الله، ولذلك كانت هذه الأسرار مما يجب سترها عن العامة وعدم كشفها إلا لأهل الطريق من الأولياء خوفا على العامة من الافتنان أو فهمها بغير المقصود منها»[35]، ومنه فإن الشاعر يبحث عن المعرفة المطلقة لذا فقد ربط معراجه في المقطعين السابقين بالمرأة، وهذا أمر منطقي إذا ما انطلقنا من كون المرأة معادلا موضوعيا للحقيقة، والقبلة هي الوصال الأول/المسلك نحو العبور إلى الحقيقة المطلقة. ومما يحيلنا على هذا الاعتقاد تكرر الصورة ذاتها في قصيدة "لا... يا سيدة الإفك" في ديوان البرزخ والسكين، (سافرت على مقربة من فمها، ما أطغى القبلة تنهال على مهل، هي القبلات حكايا، هي القبلات حفار يقتلع الصخر ينوء بأسرار الكهف).

إن هذا التكرار التناصي يحيلنا إلى قيمته في تكثيف الدلالة، فلا يكتفي بالمعاني الظاهرية/البنية السطحية، وإنما يؤول إلى البنية العميقة لجسد القصيدة، كما يحيلنا في الوقت ذاته إلى تشعب العلاقات النصية وتعددها، فيصبح النص عبارة عن فسيفساء تلتقي فيها مختلف الخبرات والأيديولوجيات مما يجعله نصا متفردا أو كما يقول محمد بنيس: «بنية لغوية متميزة»[36].

***– خاتمة:**

- إن التكرار نسق أسلوبي مهم ذو أثر واضح في بناء الدلالة العامة للقصيدة إضافة إلى قيمته الإيقاعية، التي تغني الشعراء عن الاهتمام بالموسيقى الخارجية.
- شكّل التكرار صورة ملفتة للانتباه في مجموعة عبد الله حمادي الشعرية، إذ حضر بقوة وساهم في الكشف عن مختلف التراكمات النفسية والمرجعيات الأيديولوجية التي نهل منها الشاعر خاصة المرجعية الصوفية التي حضرت بقوة في الجل قصائد المجموعة.
- إن البنية الاستطرادية التي تمخض عنها أسلوب التكرار ساهمت في تفريع المعنى وتجديده، ولم تفض به إلى الركون إلى الاجترار الممل، حيث نجح الشاعر من خلال التركيز على ما بعد الكلمات المكررة في تجلية المعنى وتفصيله وتنميته.

***- الإحالات والهوامش:**

1- ابن منظور، لسان العرب، مج 13، ط4، دار صادر، لبنان، 2005، ص46

2- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصـــطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ناشـــرون، بيروت، 1984، ص117-118

3- فايز العارف القرعان، في بلاغة الضـــمير والتكرار، ط1، دراســـات في النص العذري، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص120

4 -عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ط1، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2010، ص13

5- عدنان حسين، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، د ط، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ص218

6- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط3، منشورات النهضة، 1967، ص256-257

7- عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ط1، دار الألمعية، قسنطينة، 2011، ص99- 101

8- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2005، ص104

9- حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2002، ص148

10- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص242

11- عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص102-103

12- خالد حسين، دلالات المكان العالي، مجلة كتابات معاصرة، ع33، مج 9، مارس- أفريل، 1998، ص95

13- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ط1، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 2009، ص189

14- موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، مؤتمر النقد الأدبي، 1988، ص4

15- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص250

16- عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص92-97

17- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي، د ط، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، دت، ص219

18- جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوارج دراسة أسلوبية، ط1، دار دجلة، الأردن، 2010، ص188

19- عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص179

20- شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب، ط2، دار الفكر، 1996، ص246

21- عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص87-88

22- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، ص216

23- رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، رسالة ماجستير، جامعة عنابة، 1993، ص252

24- حسن حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص45

25- عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص414

26- المرجع نفسه، ص434- 435

27- آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص76

28- عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص133

29- المصدر نفسه، ص68

30- مجموعة من الأساتذة، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ط1، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002، ص105. 106

31- المرجع نفسه، ص103

32- آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوقي، ص300

33- عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص25

34- المصدر نفسه، ص138

35- حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية، ط1،مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1987 ص173

36- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، 1979، ص251

***- قائمة المصادر والمراجع:**

1. آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، دت.

2. جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوارج دراسة أسلوبية، ط1، دار دجلة، الأردن، 2010.

3. حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية، ط1، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1987.

4. حسن حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997.

5. حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2002.

6. خالد حسين، دلالات المكان العالي، ع33، مجلة كتابات معاصرة، ، مج 9، مارس- أفريل، 1998.

7. رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، رسالة ماجستير، جامعة عنابة، 1993.

8. شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب، ط2، دار الفكر، 1996.

9. عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ط1، دار الألمعية، قسنطينة، 2011.

10. عدنان حسين، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، د ط، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر.

11. عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ط1، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2010.

12. فايز العارف القرعان، في بلاغة الضـــمير والتكرار، دراســـات في النص العذري، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

13. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج3، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1979.

14. كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، المغاربية للطباعة والنشر، ط1، تونس، 2009.

15. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصـطلحات العربية في اللغة والأدب، دط، مكتبة لبنان ناشـرون، بيروت، 1984.

16. مجموعة من الأساتذة، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ط1، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002.

17. محمد بن مكرم بن علي أبو الفضـل جمال الدين ابن منظور، لسـان العرب، مج 13، ط4، دار صـادر، لبنان، 2005.

18. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، 1979.

19. مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2005.

20. موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، مؤتمر النقد الأدبي، 1988.

مظاهر التماسك النصي في قصيدة (فلسطين)

لعلي محمود طه ـ التماسك المعجمي أنموذجًا

Aspects of textual cohesion in poem (Filastin) by Ali Mahmoud Taha Lexical Cohesion as an Example.

د. مصطفى أحمد قنبر، أستاذ مساعد، وزارة التعليم والتعليم العالي ـ دولة قطر

ملخص:

في هذا البحث، حاولنا الوقوف على مظاهر التماسك النصي (التماسك المعجمي أنموذجًا) في قصيدة (فلسطين) لعلي محمود طه، في مظهرين هما: التكرار والمصاحبة، وكيف ارتبط ذلك بالدلالات التي حملها النص.

الكلمات المفتاحية: قصيدة فلسطين؛ التماسك النصي؛ التماسك المعجمي؛ التكرار؛ المصاحبة، الدلالة.

Abstract:

In this research we tried stand on Aspects of textual cohesion (Lexical Cohesion as an Example) in poem (Filastin) by Ali Mahmoud Taha in two Aspects: the repetition and Collocation. And how is it with the Semantices Which the text carried.

Key words: Poem Filastin **;**Text Cohesion; Lexical Cohesion; Repetition ; Collocation**;** Semantices

توطـئة:

عرف الدرس اللغوي الحديث في مقارباته التحليلية ما يسمى بالتحليل النصي، وليست أدوات هذا التحليل بجديدة على تراثنا اللغوي؛ فتراثنا اللغوي والبلاغي ــ خاصة عند السادة المفسرين ـ حافل بكثير من المقاربات التي تنتمي ـ الآن ـ إلى حقل الدراسات النصية.(1)

وتنزع مهام التحليل النصي إلى تحديد أشكال الترابط والتماسك في النص أو وصف عناصر النص المضمونية والشكلية، أو الكشف عن الروابط الداخلية الواقعة داخل النص، والروابط الخارجية الواقعة خارج النص وغيرها من الأمور التي تتجاوز مهمة تحليل الجملة.(2)

ولا تخلو المباحث التي عُنيت بالنص وعلمه مفهومًا وتحليلا من الوقوف عند مفهوم التماسك النصي؛ ذلك أن هذا المفهوم يميز النص من غير النص. وقد أفاد الدارسون العرب في بحوثهم في هذا المجال من معطيات الدرس اللغوي الغربي، وقد ترجمت بعض هذه البحوث التي تُعد العمدة في هذا المجال ـ إلى اللغة العربية.(3)

ومما يؤسف له أن الباحثين العرب لم يتفقوا على ترجمة موحدة لمفهوم التماسك، كما هو شأن الاضطراب الذي حدث في الترجمة لكثير من المصطلحات المنقولة عن الغرب، فقد عدد باحثون تسميات أخرى للتماسك منها: **الاتساق، الانسجام، الحبك، السبك، الالتحام، التضام.** (4)

ويسجل أحد الباحثين مدى الاضطراب في النقل وفوضي الترجمة التي أصابت هذا المصطلح فيقول: التماسك مصطلح مترجم عن الكلمة الإنجليزية(**Cohesion**)، وقد وقع في ترجمته بعض من الاختلاف كالعادة في عملية انتقال المصطلحات العلمية مُترجمَةً إلى العربية؛ فيترجمه محمد الخطابي إلى **الاتساق**، في حين يترجمه تمام حسان إلى **السبك**. وتترجمه إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد إلى **التضام**. أما عمر عطاري، فيترجمه إلى **الترابط**. ويترجمه عبد القادر قنيني إلى **الالتئام**. وبسبب من ذلك ينقله أحمد عفيفي مترجمًا إلى ثلاثة مصطلحات معطوفة بـــــ (أو) التنويع هي: **السبك، أو الربط، أو التضام**. وإلى هنا قد يكون الأمر مقبولاً في هذه الفوضى المصطلحية، ولكن أحمد عفيفي ينقل مصطلحاً آخر هو (**Coherence**) إلى **الحبك أو التماسك، أو الانسجام، أو الاتساق**. وهنا تتداخل ترجمة المصطلحين، بل إن المصطلح الأول الذي أُشتهر بالتماسك أو الاتساق قد انتقلت ترجمته إلى المصطلح الثاني الذي لم يخلُ هو أيضًا من الاضطراب في ترجمته؛

إذ إن عبد القادر قنيني يترجمه إلى **الاتساق**، وتمام حسان يترجمه إلى **الالتحام**، وإلهام أبو غزالة

ورفيقها يترجمانه إلى **التقارن**، ومحمد خطابي إلى **الانسجام**.

وهنا تتزايد الفوضى المصطلحية. ويظهر أن الاضطراب في ترجمة المصطلحات آخذ في الاتساع، إذ يترجم بعضهم المصطلح الأول إلى **الترابط**، والمصطلح الثاني إلى **التناغم**. وفي غياب حل حاسم يأخذ على عاتقه مسألة الضبط المصطلحي، وإقصاء العبارة المشهورة (لا مشاحة في الاصطلاح) ــ في الترجمة خصوصًا ــ يبدو من استعمال المصطلحين في الدراسات النصية غلبة استعمال **التماسك** في(**Cohesion**) ، وغلبة استعمال **الانسجام** في (**Coherence**) ومع ذلك، فإنه من الأفضل متابعة صبحي الفقي في ترجمة المصطلح الأول إلى **التماسك الشكلي**، وترجمة المصطلح الثاني إلى **التماسك الدلالي أو المعنوي**، وقد سبقه إلى ذلك كل من محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي في ترجمتهما كتاب تحليل الخطاب. أو متابعة سعد مصلوح في ترجمته البليغة حيث ترجم المصطلح الأول إلى **السبك**، والمصطلح الثاني إلى **الحبك**.(5)

أما عن أدوات التماسك النصي فهي كثيرة ومتنوعة بين الخارجية والداخلية، وبين الدلالية والشكلية والمشتركة بينهما، وكلها ضرورية في أي نص؛ حتى يتحقق وجوده كنص، وإلا أصبح جُملا متراصة لا روح فيها. وهذه الأدوات أساسية لكل من منتج النص ومتلقيه على حد سواء؛ إذا نقصت عند منتج النص أضحى عاجزًا عن إنتاج نص سليم في صورة متماسكة. وإن جهلها المتلقي أو لم يلتفت إليها فإنه لن يتمكن من فهم معاني النص ومن ثم يعجز عن قراءته وتحليله.(6)

والتماسك نوعان: شكلي ودلالي ويتحقق عبر " العلاقات أو الأدوات الشكلية والدلالية، التي تسهم في الربط بين عناصر النص الداخلية، وبين النص والبيئة المحيطة من ناحية أخرى"(7)

والترابط الشكلي يهتم بالروابط التي تجري في سطح النص أكثر من اهتمامه بالمشكل الدلالي أو المعنوي للنص، وإذا كان هناك اهتمام بالدلالة وروابطها فيأتي عارضًا، وانطلاقًا من الشكل إلى الدلالة؛ إذ إن كل الروابط التي تربط ظاهر النص تحتوي ضرورةً على قدر من الدلالة تَمَّ الربط وفقاً لها.(8)

وأما مفهوم التماسك الدلالي أو المعنوي فيهتم بالمضمون الدلالي في النص، وطرق الترابط الدلالية بين أفكار النص من جهة، وبينها وبين معرفة العالم من جهة أخرى، ولهذه الجهة الأخيرة أهمية قصوى إلى الدرجة التي تجعل بعض اللغويين يحدّدون التماسك الدلالي بأنه شيء موجود في الناس لا في اللغة، فالناس هم الذين يحددون معنى ما يقرأون وما يسمعون، ولكن الأمر الأهم في التماسك الدلالي هو الوحدة الموضوعية، أو ما يطلق عليه فان دايك (Van Dijk) البنية النصية الدلالية الكبرى وما يتعلق بها من بنى دلالية صغرى في النص، وكذلك البنية العليا التي لها ارتباط قوي بالبنية النصية الكبرى.(9)

وتكمن أهمية التماسك النصي في أنه يركز على كيفية تركيب النص كصرح دلالي، وعدِّه روابط النصية المصدر الوحيد للنصية، وبه يمكن التمييز بين ما هو نص، وما هو غير نص، وبواسطة هذا التماسك يمكن الربط بين الجمل المتباعدة زمنيًا.(10)

ولا يمكن النظر إلى العلاقات التماسكية الدلالية والشكلية بعيدًا عن السياق، فأي نقطة أو جملة بعد البداية ـــ أي بداية النص ـــــ ترتبط بما سبقها، والبيئة المحيطة، وترتبط بما سوف يأتي بعد، فالنص يحتوي على علاقات داخلية وأخرى خارجية مرتبطة بالسياق، وهذه وتلك تحققان التماسك النصي. (11)

وعلى هذا فإننا قبل أن نشرع في بيان مظاهر التماسك النصي الداخلية في قصيدة الشاعر علينا أن نقف على السياق الذي أحاط بولادة هذه القصيدة. والتي ينطق عنوانها بمضمونها وسياقها.

النص:

أَخِي، جَاوَزَ الظَّالِمُونَ المدَى ... فَحَقَّ الجِهَادُ، وَحَقَّ الفِدَا
أَنَتْرُكُهُمْ يَعْصِبُونَ العُرُوبَـ ... ـةَ مَجْدَ الأُبُوَّةِ وَالسُّؤْدَدَا؟
وَلَيْسُوا بِغَيْرِ صَلِيلِ السُّيُوفِ ... يُجِيبُونَ صَوْتاً لَنَا أَوْ صَدَى
فَجَرِّدْ حُسَامَكَ مِنْ غِمْدِهِ ... فَلَيْسَ لَهُ، بَعْدُ، أَنْ يُغْمَدَا
أَخِي، أَيُّهَا العَرَبِيُّ الأَبِيُّ ... أَرَى اليَوْمَ مَوْعِدَنَا لاَ الغَدَا
أَخِي، أَقْبَلَ الشَّرْقُ فِي أُمَّةٍ ... تَرُدُّ الضَّلاَلَ وَتُحْيِي الهُدَى
أَخِي، إِنَّ فِي القُدْسِ أُخْتاً لَنَا ... أَعَدَّ لَهَا الذَّابِحُونَ المُدَى
صَبَرْنَا عَلَى غَدْرِهِمْ قَادِرِينَ ... وَكُنَّا لَهُمْ قَدَراً مُرْصَدَا
طَلَعْنَا عَلَيْهِمْ طُلُوعَ المَنُونِ ... فَطَارُوا هَبَاءً، وَصَارُوا سُدَى
أَخِي، قُمْ إِلَى قِبْلَةِ المشْرِقَيْنِ ... لِنَحْمِي الكَنِيسَةَ وَالمسْجِدَا

يـسوع الشهـيد على أرضـها ... يعانـق، في جيشه، أحمدا
أَخِي، قُمْ إِلَيْـهَا نَشُـقُّ الغِـمَارَ ... دَمَاً قَانِـيَاً وَلَـظَىً مُرْعِـدَا
أَخِي، ظَمِـئَتْ لِلْقِـتَالِ السّـيُّوفُ ... فَأَوْرِدْ شَبَاهَا الدَّمَ المصْعَدَا
أَخِي، إِنْ جَـرَى فِي ثَـرَاهَا دَمِي ... وأَطبَقتُ فوق حَصَاها اليَدَا
ونادى الحِمام وجُنَّ الحُـسام ... وَشَـبَّ الضَّرَامُ بِهَا مُوقدَا
فَفَـتِّشْ عَـلَى مُهْـجَةٍ حُـرَّةٍ ... أَبَتْ أَنْ يَمُرَّ عَلَيـْهَا الـعِدَا
وَخُـذْ رَايَةَ الحَقِّ مِـنْ قَبْـضَةٍ ... جَلاَهَا الوَغَى، وَنَمَاهَا النَّدَى
وَقَبِّلْ شَـهِيدَاً عَلَى أَرْضِـهَا ... دَعَا بِاسْمِهَا اللهَ وَاسْتَشْهَدَا
فِلَسْطِينُ يَفْدِي حِمَاكِ الشَّبَابُ ... وَجَلَّ الفِدَائِـــيُّ وَالمفْتَـدَى
فِلَسْطِينُ تَحْمِيكِ مِـنَّا الصُّدُورُ ... فَإِمَّاالحَـيَاةُ وَإِمَّـا الـرَّدَى(12)

السياق المحيط بولادة النص:

عنوان النص بصفة عامة أول ما يواجهه متلقي النص أو محلله، وهو يحتل مكانة عالية في التحليل النصي، فالنص قد يكون مكملا للعنوان، أو موضحا له، ولا شك في أنه يكون مفصلا للإجمال الكائن فيه.(13) فالعنوان أحد التعبيرات الممكنة عن موضوع الخطاب، ووظيفته أنه وسيلة قوية خاصة لتغريض الخطاب، إذ هو يثير لدى القارئ توقعات قوية حول ما يمكن أن يكون موضـــوع الخطاب، بل كثيرًا ما يتحكم العنوان في تأويل المتلقي، وكثيرًا ما يؤدي تغييره إلى تأويل وفق العنوان الجديد، إذ القارئ هنا يكيف تأويله مع العنوان الجديد.(14)

ورغم هذه الأهمية للعنوان كونه ذا قيمة إشـــارية حيث يتأثر باعتبارات سيميولوجية ودلالية وبرجماتية تفيد في وصـــف النص ذاته، إلا أن طبيعة العلاقات بين النص وعنوانه من المباحث الحيوية الطريفة التي ما زالت في حاجة إلى دراســـات علمية تحليلية عميقة.(15)

ويقف علماء التحليل النصي عند عنوان النص ومدي مناسبته لموضوع النص ومضامينه، وذاك وجه من أوجه التماسك في النصوص، وهو ما يسمى بالمناسبة. (16)

وكما يكشف عنوان القصيدة (فلسطين) عن مضمونها وموضوعها، فإنه كذلك يكشف عن سياقها، فقبل النكبة عام 1948م، أو بالأحرى قبل المراحل المتدرجة للاغتصاب اليهودي لفلسطين على أيادي العصابات الصهيونية لم تكن فلســطين تمثل مشــكلة في الوجدان العربي والمســلم. وما إن عاثت أيادي الغدر والخيانة من المســتعمر الإنجليزي في هذه الأراضي وتواطأت مع العصابات الصهيونية وتواصُل مسلسل التشريد والتدمير على هذه الأراضي المقدسة، والذي توج بإعلان قيام هذا الكيان عام 1948م ـــ حتى أضحت القضية همَّ العرب والمسلمين، ولازالت تمثل جرحًا نازفًا لم يندمل بعد.

وقد كان حدس الشعراء والأدباء مواكبًا ولم يتخلف عن هذه الأحداث التي آلمت ـــــ ولا تزال ـــــ الوجدان العربي والإنساني الذين هم يشكلون مساحة كبيرة منه، وكان لهؤلاء الشعراء بحكم تكوينهم المتفرد نظراتهم في مسيرة الأحداث ومستقبلها وما يجب حيالها، وهذا ما عبرَّ عنه على محمود طه في قصيدته (فلسطين).

التماسك المعجمي في القصيدة:

يُعد مستوى التماسك المعجمي المتمثل في المفردات المستقلة بمعناها معجميًا عن السياق ـــــ مادةً أوليةً لا تمثل بعدًا نصيًا على مستوى الجملة البسيطة أو المركبة، حيث يعتمد هذا المستوى من التماسك على ما يقوم بين الوحدات المعجمية من علاقات كالترادف والتضاد وغيرهما. ويتحقق عبر ظاهرتين لغويتين هما: التكرار والمصاحبة.(17)

أولا: التكرار:

التكرار في حد ذاته وسيلة مهمة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة إيجابية في العمل الفني المميز.(18) وهو وسيلة بلاغية مهمة يقصد إليها المتكلم لتقوية قوة المنطوق الإنجازية، يقولون إن الشيء إذا تكرر تقرر، والتكرار تعرفه الشفرتان المنطوقة والمكتوبة كلتاهما، وإن كان تأثيره في بنية الشفرة المنطوقة التلقائية أقوى.(19) وللتكرار وظائف خطابية عدة عُبر عنها بالإفهام والإفصاح والكشف وتوليد الكلام والتشييد من أمره، وتقرير المعنى وإثباته.(20)

فالتكرار إذن ليس مجرد ألفاظ موضوعة في الخطاب أكثر من مرة، فليس هو ذلك التكرار المولد للرتابة والملل، أو التكرار المولد للخلل والهلهلة في البناء، ولكنه التكرار الذي يسمح لنا بتوليد بنيات لغوية جديدة باعتباره أحد ميكانيزمات عملية إنتاج الكلام، وهو أيضا التكرار الذي يضمن انسجام النص وتوالده وتناميه.(21)

واللفظ المكرر ـ بوجه عام ـــ مصدره الثورة، وهدفه الإثارة حبًا أو بغضًا في أي غرض من أغراض الكلام. كما أن التكرار مرتبط بقانون التردد من قوانين تداعي المعاني؛ ولذا يعد وسيلة تربوية من وسائل التقرير، ويرجع أثر التكرار إلى أنه يزيد المعنى المكرر تميزا من غيره.(22)

ويعد التكرار في القصيدة الشعرية من مكوناتها الجمالية، فالشاعر يبرز شعرية التكرار، ابتداءً من تكرار الحرف؛ وانتهاء بالتكرار اللزومي في التركيب، ولعل ما يثير الحراك الجمالي في الشعر تناغم التكرار مع الحدث والموقف الشعري؛ ولهذا يأتي التكرار بوصفه المتغير الجمالي للرؤية والمشهد، فليس التكرار وسيلة سلبية في القصيدة، وإنما يقوم بدور الرابط للجمل الشعرية والأنساق التشكيلية المحكمة، فكم من الأنساق الشعرية لا يحركها إلا التكرار، ولا يثير فنيتها إلا المتكرر الذي يشكل رؤية وينتج صورة أو رؤية جديدة مع كل حالة يتكرر فيها الحرف، أو الكلمة، أو الجملة أو المقطع، فغنى التكرار ليس فقط بالمتغير التكراري الذي يظهره في النسق، وإنما بمقدار تفاعل المتكرر مع نسق القصيدة في دلالاتها، ورؤيتها، وبَوْحِها الذاتي وقلقها الوجودي(23)

وفي عشرات الخطابات يعمد المتكلمون إلى تكرار ألفاظ وعبارات يهدفون من خلالها إلى إيصال مفاهيمها الدلالية إلى المتلقين، كإبراز أهميتها، أو التمسك بها، أو التباهي بها، أو التحذير منها ... أو غير ذلك من الدلالات التي تستشف من النص، والتي تعكس الاتجاه الفكري للمتكلم، سواء كان فرديًا أو مؤسسيًا. أو تعبيرًا عن السياسة العامة لتلك المرحلة.

ولولا أن اللفظ المتكرر وما يكتنفه من دلالات لا يثير اهتمامًا عند المتكلم ما لجأ إلى تكراره، وما أصـــرَّ على أن ينقله إلى نفوس ووجدان مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين، ممن يصل إليهم القول على بعد الزمان والديار.(24)

وقد أشـار دي بوجراند (R. Debeaugrande) إلى أن التكرار أو إعادة اللفظ تتطلب وحدة الإحالة بحسـب مبدأي الثبات والاقتصـاد، ولكنها قد تؤدي إلى تضـارب في النص، حين يتكرر المشـترك اللفظي مع اختلاف المدلولات. ويمكن للمخالفة المتعمدة لمبدأي الثبات والاقتصاد أن تزيد في الإعلامية والاهتمام.(25)

كما يهدف التكرار إلى تدعيم التماسك النصي، ويوظف من أجل تحقيق العلاقة المتبادلة بين العناصر المكونة للنص، ويشترط الدكتور صلاح فضل شرطًا أساسيًا حتى يقوم التكرار بهذه الوظيفة، وهو أن يكون لهذا الملمح المكرر نسبة ورود عالية في النص تميزه من نظائره، وأن يساعدنا رصده على فك شفرة النص وإدراك كيفية أدائه لدلالته. فللتكرار زيادة على كونه يؤدي وظائف دلالية معينة، فإنه يؤدي إلى تحقيق التماسك النصي، وذلك عن طريق امتداد عنصر ما من بداية النص حتى آخره، وهذا الامتداد يربط بين عناصر هذا النص مع مساعدة عوامل التماسك الأخرى.(26)

وليس التكرار في مرتبة واحدة، بل هو سلم مكون من أربع درجات، يأتي أعلاها إعادة العنصر المعجمي نفسه، يليه الترادف أو شبه الترادف، ثم الاسم الشامل، وفي أدنى درجات هذا السلم تأتي الكلمات العامة. (27)

وقد صـنف الدكتور محمد العبد التكرير إلى صـنفين رئيسـيين: تكرير الشـكل وتكرير المضـمون. وقد اشـتمل التكرير الشكلي على ثلاثة أنواع:

1ــ تكرير المكرر بذاته، سواء أكان لفظًا مفردًا أم غير ذلك، في منطوق واحد أو غير ذلك.

2ـ التكرير في هيئة عنصرين اثنين من مادة واحدة.

3ـ التكرير بإعادة الصياغة.

أما تكرير المضـــمون فيبني على مكونات لغوية مترادفة أو مشـــتركة في جزء من المعنى، وقد أمكن تصـــنيفه في الأنواع الآتية:

1ـ تكرير مفردتين متواليتين أو أكثر في جملة واحدة أو منطوق واحد.

2ــ تكرير مفردتين في جملتين أو منطوقين متواليين.

3ــ تكرير مفردتين في ثنائية.

4ـ تكرير المضمون بين جملتين متواليتين.(28)

وقد شكلت ظاهرة التكرار سمة لغوية وأسلوبية في قصيدة فلسطين، وقد لجأ الشاعر على محمود طه إلى هذه البنية لإبراز أهمية هذا الألفاظ المكررة وإلحاحًا منه على إيصـــال ذلك إلى متلقيه " ومحاولة منه لإبقائها في بؤرة التعبير ظاهرةً للقارئ".(29)

وأول ما يلاحظ في القصـيدة تكرار المنادى محذوف الأداة المضـاف إلى ياء المتكلم **أخي** وقد افتتحت به القصـيدة، والذي عاد بعد ثلاثة أبيات ليتكرر مرتين في البيتين التاليين، ثم يعود الأسـلوب نفسـه بعد بيتين، وفي النصـف الثاني من القصيدة يعود النداء متكررًا في ثلاثة أبيات متوالـية. ولم يقتصر تكرار هذا المنادي **أخي** في بنية النداء، على الاسم الظاهر

فقط، وإنما تكرر أيضا في الشكل المضمر فجاء عنصرا محيلا على هذا الاسم مع أفعال الأمر: **جردْ، وقمْ، وأوردْ، وفتشْ، وخذْ، وَقبِّلْ**. كما تكرر ضمن الشكل المضمر لجمع الغائبين الذي ضم مع المخاطبين كلا من الشاعر والمتلقي وذلك في قوله: **أَنَتْرُكُهُمْ، لِنَحْمِي، نشق**.

ولا شك أن لهذا التكرار أثره في تحقيق التماسك النصي على المستوى المعجمي، فقد كان الشاعر حريصا على تخير هذا العنصر دون غيره لما فيه من إشارة إلى الرابطة القوية التي تجمع بينه وبين غيره من بني العروبة؛ استثارة للحمية العربية الأبية التي تجعلهم يهبُّون عن بكرة أبيهم فور سماعهم لإجابة النداء، نداء إغاثة أخاه المظلوم، الذي نال منه الظالمون ما يوجب الانتفاضة وإعلان الجهاد والفداء. وكان افتتاحية القصيدة بهذه الجملة الإنشائية، وجوابها وما ترتب عليه من وجوب الجهاد والفدا ـــــــ كافيًا لأن يثير شهية المتلقي لأن يتابع جرائم هؤلاء الظالمين واعتداءاتهم الأثمة على المقدسات والمحرمات.

وفي كل تكرار لهذا الأسلوب الإنشائي تأكيدٌ على قيمة فرعية من قيمة كبرى مفادها الوحدة للدفاع عن المقدسات ومقاومة المغتصب، وهذا ما عُنِيَت بحمله الجمل الأربع في صدر القصيدة. ولولا ما لهذه القيم الفرعية من مكانة ما صدَّرها الشاعر في بقية أبيات القصيدة بالنداء **أخي**، وبذا تحقق في القصيدة فضلا عن التماسك المعجمي تماسكًا دلاليًا لا تخطئوه أفهام المتلقين.

وقد سجل البيت الأول في شطره الثاني أول ظاهرة من ظواهر هذا التكرير للتأكيد على وجوب الجهاد والفدا، فجاء الفعل الماضي المشدد **حقَّ** مرتين، مسبوقًا بحرف الفاء التي ـــــــ فضلا عن إفادتها للسببية ـــــــ يُفهم منها الآنية والحاضر وليس المستقبل.

وثاني هذه الألفاظ كانت **فلسطين**، وقد تأخرت حتى نهاية القصيدة إذ صدر بها آخر بيتين.

ويبدو أن هذا التأخير كانت متعمدًا من الشاعر، إذ لم يكن المتلقي في حاجة إلى أن يكشف له الشاعر عن الوطن الذي يعنيه فعنوان القصيدة، وما جاء في أبياتها من معالمها والتصريح بعاصمتها كاف للتعريف بهوية هذا الوطن المغتصب، أَمَا وقد صرح باسمها في ختام القصيدة فهذا تأكيد على التمسك بها علمًا على هذه البقعة المباركة رغم إعلان المغتصب قيام كيانه عليها والاستيلاء عليها وطمس معالمها.

أما لفظ **الدَّم** فقد جاء نكرة، ومعرفًا بأل، ومعرفًا بالإضافة، لكن المعنى كان مغايرًا، بين الدم الشريف الذي يسيل من الفدائي، ودم الأعداء الذي تتوقه السيوف حتى تروي ظمأها منه.

ومن الألفاظ التي تكررت لفظتا **السيوف، والحسام** أحد أدوات الحرب القديمة التي لها مدلول في الوعي الجمعي العربي، ومع أن السيوف ليست بأسلحة الحرب الحديثة إلا أن الشاعر وظفها هنا وكررها كاسم جامع لكل سلاح يستخدم في ميادين الوغى، واستحضاره هنا من عبق التاريخ العربي المجيد حيث العزة والإباء؛ ما يقذف في وجدان المتلقي من الاعتزاز بتاريخه، والهبَّة الشجاعة دون توان أو ركون في وجه المغتصبين الظَّلَمة.

ومن الألفاظ التي تكررت فعل الأمر **قُمْ**، وقد وقع متصـــدرا جملة جواب النداء **أَخِي**، بعد مجموعة من الجمل التي تبرهن على فداحة ما وصل إليه أمر فلسطين من اغتصاب وقتل وانتهاك للحرمات والمقدسات؛ مما يوجب أن يُستحَثَّ المتلقي حتى يَهب في وجه الغاصبين المعتدين.

وقد يأتي تكرار (الكلمة ـــــــ الفعل) في القصيدة أقوى من دلالة (الكلمة–الاسم)، إذ " يتجاوز استخدام الشاعر للفعل مهمة نقل الحدث المرتبط بزمن معين، حين يتحول الفعل إلى لبنة أساسية في بنية النص الشعري، بحيث يولد الفعل طاقات تعبيرية هائلة وانبثاقات دلالية مدهشة؛ وعلى هذا الأساس، يؤدي الفعل دوراً مهماً في عملية الإبداع الشعري، حين يتحول إلى قوة مولدة للطاقة التي تمد عناصر النص الشعري بدفعات متوالية تشحنها بالقوة الحركية اللازمة."(30)

ومن أنواع التكرار المعجمي ما جاء في هيئة عنصرين اثنين من مادة واحدة: أحدهما اسم والآخر فعل:

فَجَرِّدْ حُسَامَكَ مِنْ **غِـمْدِهِ** فَلَيْسَ لَهُ، بَعْدُ ، أَنْ **يُغْمَدَا**

طَلَعْنَا عَلَيْهِمْ **طُلُوعَ** المَنُونِ فَطَارُوا هَبَاءً، وَصَارُوا سُدَى

وَقَبِّلْ **شَهِيداً** عَلَى أَرْضِهَا دَعَا بِاسْمِهَا اللهَ **واسْتَشْهَدَا**

فِلَسْطِينُ **يَفْدِي** حِمَاكِ الشَّبَابُ وَجَلَّ **الفِدَائِيُّ وَالمُفْتَدَى**

ولاشـــك أن أبرز ما تفيده البنية التكريرية هنا التأكيد على إبقاء المعاني التي تحملها الألفاظ المكررة في بؤرة اهتمام المتلقي، فالحسام يجب أن يكون جاهزا لصد الظالمين فهو الوسيلة الوحيدة لرد المغتصبين كما جاء في البيت الأول **غِـــمْدِهِ** ... أَنْ **يُغْمَدَ**، واستحضار لأحداث التاريخ حيث البسالة والإطباق على جحافل البغاة كما في البيت الثاني **طَلَعْنَا** ... **طُلُـوعَ**، ورفعة مكانة من جاهد فصار شهيدا **شَهِيداً**...وَ**اسْتَشْهَدَا**، ووصف مخاطبه العربي بـــ **الأبِيَ**، ومهجته التي **أَبَتْ** أن يدوسها العدا، وسمو الفداء والفدائي والمفتدى **يَفْدِي** ...**الفِدَائِيُّ**... **وَالمُفْتَدَى**. ولعل البيت الأخير الذي وردت فيه هذه العناصـر كان من أكثر الأبيات تكرارًا؛ إذ حظي بثلاثة عناصـر من مادة واحدة، بما يعكس مكانة الوطن المفتدى.

أما عن **تكرير المضـمون** فإنه ينبني على مكونات لغوية **مترادفة أو مشـتركة** في جزء من المعنى، وتلك آلية لشـغل فضاء ذلك المعنى كاملا، حيث تقصر المفردة الواحدة في السياق عن أداء هذه الوظيفة، إذ الترادف لا يبلغ مهما بدا قريبًا أن يكون ترادفًا كاملا.(31)

وقد حفلت قصـيدة فلسـطين بعدد من أنواع هذا التكرير، منه تكرير مفردتين في جملتين أو منطوقين متواليين كما جاء في الشـطر الثاني من البيت الأول في قوله: فحق **الجهاد**، وحق **الفدا**. وفي بيت آخر جاءت لفظتي: هباء، سـدى: طارُوا **هَبَاءً**، وصـاروا **سُـدَى**، فقد جمعت لفظتي **الجهاد والفدا** كل المعاني التي يجب القيام بها لمجابهة تجاوز الظالمين، كما عبَّر الجمع بين لفظتي **هباء وسدى** عن كل معاني الضياع والهزيمة الذي حلَّ بالجبناء الغادرين.

ومن **الألفاظ المترادفة** تلك التي تكررت في جملة متباعدة في أبيات القصيدة، فألفاظ: **الظالمون، الذابحون، العدا،** نعوت للغاصبين المعتدين وقد رسمت صورة وحشية وهمجية لهؤلاء الذين يحق جهادهم، ومن الألفاظ المترادفة: (**المجد والسؤدد**)، و(**السيف والحسام**)، (**الضرام، الوغي**) و(**المنون، والرَّدي، والحِمام**)، ومن الألفاظ التي بينها **شبه ترادف**: (**الجهاد، والفدا**)، و(**الثرى، حصى**)، (**يَفْدِي ــ تحمي**)

ومن درجات التكرار ما يسمى **بالكلمة الشاملة**، وهي عبارة عن كلمة يندرج تحتها عدد من الكلمات المتكافئة، فكلمة(الفن) على سبيل المثال يقع تحتها كلمات متكافئة كالموسيقى والشعر والنحت والغناء، وكذلك كلمة (الإنسان) فإنه يندرج تحتها كل من الرجل، والمرأة، والولد، والبنت .... وهكذا.(32) ويُسمى هذا اللفظ أيضا باللفظ الأعم (Hyperonymy)، والكلمة الرئيسية (Head-word)، والكلمة الغطاء (Cover word)،... (33)

ومن الكلمات الشاملة التي وظفها الشاعر في هذه القصيدة: **الظالمون، الجهاد، الضلال، الهدى، صوت، الأرض، حِمَا**. فالجهاد ــ مثلا ــ لا يقتصر على حمل السلاح دون سواه، وإنما يندرج تحته الجهاد بالمال لتجهيز الجيوش، والجهاد بالكلمة لبث روح الشجاعة والاستبسال في نفوس المقاتلين. كذلك **الأَرْض** والتي جاءت مع كلمات متكافئة تندرج تحتها، وقد اتصلت بضمير يعود عليها هي: **ثَرَاهَا، حَصَاها**.

أما **الكلمات العامة** أو ألفاظ العموم المجردة، فهي تلك الكلمات التي اتَّسم فضاؤها الدلالي بالعموم والشمول؛ ما يجعل المعنى فيه شيء من السعة والانديا‌ح، ولعل هذا النوع يتداخل مع النوع السابق فألفاظ: **الضلال، الهدي، الحق، الحياة، حرة** ... تندرج تحت هذا النوع، لكن يمكن القول: ليس كل كلمة شاملة كلمة عامة أو مجردة، لكن ــ بشيء من التَّسمُّح ــ يمكن عدُّ بعض الكلمات العامة أو المجردة كلمات شاملة، إذ إن منها ما يتسم بالشمولية وتندرج تحتها بعض الكلمات المتكافئة.

ومن أشكال التكرار التي وردت في القصيدة ما يطلق عليه (**التكرار الهندسي**) وهو تكرار قائم على الشكل الخارجي للنص الشعري، إذ يقوم الشاعر بتكرار كلمة، أو عبارة تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة، ويهدف من ورائها أن يوجه القصيدة في اتجاه معين، أو لتأكيد موقف ما"(34) ويؤدي هذا النوع من التكرار إلى: " رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده، ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطعة من كلام سمعه الشاعر، ووجد فيه تعليقًا مريرًا على حالة حاضرة تؤلمه، أو إشارة إلى حادث مثير يصحِّي حزنًا قديمًا، أو سخرية موجعة، ويصحب هذا التكرار أحيانًا البتر للألفاظ المكررة؛ تعبيرًا عن كثافة الدفقة الوجدانية وثقل وقعها على اللفظ."(35)

فعندما يأتي الشاعر ليعبر عما يجب إثْرَ بغي الظالمين وتجاوزاتهم من استنهاض للهمم وشد للعزائم؛ جاءت العبارتان (**فَحَقَّ الجِهَاد، وَحَقَّ الفِدَا**) في شطر واحد، وبفعل واحد وفاعل شبه مترادف. وعندما يستحضر الماضي بتاريخه المشرف، تأتي الدفقة الوجدانية المعبرة عن الزهو بالانتصارات وانحسار العدا وفرارهم وتلاشيهم إذ أصبحوا ــ سريعًا ــ أثرًا

بعد عين: (**فَطَارُوا هَبَاءً، وَصَـارُوا سُـدَى**). وفي تعبير عن احتدام المواجهة وحَمِي الوَطيس جاء العبارات (**نَادى الحِمام، وجُنَّ الحُسـام، وَشَـبَّ الضَّـرَامُ**)، وكلها مشـاهد آثر الشـاعر أن يجمع بينها في هذا الشـكل الهندسـي الرائع في سـياق حجاجي تأكيدًا على نتيجته التي أوردها في البيت الأول (**فَحَقَّ الجِهَادُ، وَحَقَّ الفِدَا**).

ويُلاحظ في مثل هذه البنى أنه قد تحقق فيها نوع من التوازن الجزئي حيث تطابقت عناصـر البناء النحوي فيها عدا عنصر واحد، وذلك بالحذف أو الزيادة أو الاستبدال"(36) وقد اقتصر هذا التوازي في القصيدة على البنية الفعلية، التي اعتراها تغير في عنصر واحد فقط أخرجها من دائرة التوازي الكلي، وقد اقتصر هذا التغير على الاستبدال اللفظي، الذي لم يكن له مكان واحد في عناصـر الجملة، فعلى حين وقع الاسـتبدال على العنصـر الثاني: (**الجهاد، الفدا**) (**هباءً، سدىً**)، وقع في بنية أخرى على العنصر الأول: (**نادى، جنَّ**).

وفي سياق آخر وظفت بنية هذا التكرار لرسم صورة أخرى طريفة لراية الحق راية الجهاد والسؤدد، وقد ظلت في قبضة هذا الباسل المجاهد حتى آخر رمق.

وَخُذْ رَايَةَ الحَقِّ مِنْ قَبْضَةٍ جَلاَهَا الوَغَى، وَنَمَاهَا النَّدَى

فهي راية قد (**جَلاَهَا الوَغَى، وَنَمَاهَا النَّدَى**) وهي من البنى المتوازية توازيًا كليًا، التي يكون فيها "التطابق التام في كل عناصر البناء النحوي للجمل المتوازية توازيًا أفقيًا." (37) وقد جمعت هاتان الجملتان بين ثنائية الحرب والسلام، فراية المجد والسؤدد زادتها الحروب نقاءً وجلاءً، وقد زادتها شِيَمُ الكرم والضيافة رفعةً وسموًا.

ثانيًا: المصاحبة:

تعرَّف المصـاحبة (Collocation) بأنها مجيء كلمة بصـحبة أخرى، فيقال: قطيع من الغنم، ولا يقال قطيع من الطير، وإنما يقالك: سرب من الطير. (38)

والمصـاحبة ظاهرة دلالية تعرفها كل لغة، ويعود ذلك إلى اتفاق أو اصـطلاح المتكلمين باللغة، والذين يمكنهم التنبؤ بهذا الاقتران من خلال الكلمات الاقترانية، مثل: قطيع، سـرب، باقة، نباح، مواء، عرين، عش. التي تتطلب الاقتران بكلمات: الغنم، الطيور، الورد، الكلب، القط، الأسـد، الطائر على التوالي. (39) والمصـاحبة عند فيرث(Firth) كانت جزءًا من معنى الكلمة؛ لأننا نعرف الكلمة بالمجموعة التي تلازمها. (40)

والعلاقة بين هذه الألفاظ علاقة مقيدة، وليست حرة، فلو ذُكِر أحدهما استدعى ـ على الفورـ صاحبه الذي يرتبط به في الكلام العادي دلاليا وتركيبيًا. ويعد تغيير أحد الطرفين بلفظ آخر انحرافًا عن المعيار وخروجًا على القاعدة لغايات أسلوبية مختلفة، قد تكون الرغبة في إثارة الانتباه بكسر المألوف، وقد تكون الرغبة في خلق علاقات دلالية جديدة بين أحد اللفظين القديمين واللفظ الوافد، وقد لا يكون الانحراف ـــــ خاصة في الشعر ـــــ مقصودًا، وإنما تدعو إليه ضرورات النظم.(41)

ولذا يرى الدكتور زكي حسام الدين أن الاقتران هنا نوعان:

أـ الاقتران العادي (Usual Collocation) أو المتوقع، وهو الذي يعتمد على اتفاق واصطلاح المتكلمين باللغة.

ب ـــ الاقتران غير العادي (Unusual Collocation) أو غير المتوقع، وهو الذي يرتبط بخصوصية النص، ومبدعه سواء كان كاتبًا أو شاعرًا. (42)

وقد وظف الشاعر بنية المصاحبة في قوله: **صَلِيلِ السُّيُـوفِ، فَجَرِّدْ حُسَامَكَ مِنْ غِمْـــدِهِ، أَعَدَّ لَهَا الذَّابِحُونَ المُـــــدَى**، ويغلب على هذه المصاحبات أنها تنزع إلى التراثية، وليست من النوع المستحدث، ولذا فهي من نوع الاقتران العادي أو المتوقع، وليس هذا بغريب على شـاعر يسـتدعي في إبداعه تاريخ الأمة وماضـيها التليد الحافل بالانتصـارات استنهاضًا للهمم ودفعًا للإحجام.

غير أن مصاحبة أخرى ختم بها الشاعر قصيدته، تنتمي إلى الاقتران غير العادي أو غير المتوقع، نزع فيها الشاعر أيضا إلى التراثية، وذلك في قوله: **فَإِمَّا الحَيَاةُ وَإِمَّـــا الرَّدَى**. ولا جدال في أن الذي ألجأ الشاعر إلى هذا اللفظ القديم أو المهجور (بشيء من التَّسمح) ضرورة النظم التي تأبى أن توجد كلمة مضادة لكلمة الحياة غير **الرَّدى** أو **الفناء** بعد حذف همزتها.

خاتمة:

وهكذا كان للتماسك المعجمي الذي تمثل في مظهرين هما التكرار والمصاحبة ـــــ أثره في التماسك النصي في قصيدة فلسطين، ولم تكن ملامح هذان المظهران بمعزل عن البعد الدلالي الذي قصد إليه الشاعر، وبذا استطاع أن يصل برسالته في هذه القضية القديمة الجديدة إلى متلقيه خاصة من أبناء العروبة. ولازالت القصيدة تزخر بالكثير الذي يقدم مادة علمية لمقاربات نصية أخري لسبر أغاورها واسكناه أسرارها الإبداعية.

الهوامش:

1. انظر في ذلك: د. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ـ دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة (2000) 125/1 وما بعدها.
2. د. سعيد حسن بحيري: اتجاهات لغوية معاصرة في تحليل النص، مجلة علامات، ج 38، م 10، (رمضان 1421هـ ـ ديسمبر 2000م) ص 140-141. وانظر: محمد خطابي: لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1(1991م) ص12،13
3. من أوائل الكتب المترجمة في هذا المجال كتاب الراحل د. تمام حسان: النص والخطاب والإجراء، عالم الكتب، القاهرة (1418هـ ـ 1998م) وسلسلة الكتب المترجمة عند الألمانية لأستاذنا الدكتور سعيد بحيري، ومنها: مدخل إلى علم لغة النص، لـ فولفجانج هاينه مان ديتر فيهفجر، مكتبة زهراء الشرق القاهرة(2004م). ومدخل إلى علم النص ـ مشكلات بناء النص، لـ رتسيسلاف واورزنيال، مكتبة المختار، القاهرة (2003م)، وعلم النص ـ مدخل متداخل الاختصاصات، لـ فان دايك، دار القاهرة للكتاب(2001م).
4. انظر: د. أياد عبد الله وزميلاه: فوضى المصطلحات في نظرية علم النص من الحد إلى المخرجات، في: مجلة اللغة العربية للأبحاث التخصصية، جامعة العلوم الإسلامية / ماليزيا، المجلد(1)، العدد (3)، (يوليو 2015م) ص 136، 137.
5. د. جمعان عبد الكريم: مفهوم التماسك وأهميته في الدراسات النصية، في: مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج61، مج16، جمادى الأولى 1428 ـ مايو 2007من ص209، 210.
6. د. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، 119/1ـ 120.
7. المرجع السابق: 96/1.
8. د جمعان عبد الكريم: مفهوم التماسك، ص 210.
9. المرجع السابق، ص 210.
10. د. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق 100/1.
11. المرجع السابق، ص107.
12. علي محمود طه: قصيدة فلسطين، في: الموسوعة العالمية للشعر العربي: http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=5761
13. (صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق 100/1.
14. محمد خطابي: لسانيات النص ـ مدخل إلى انسجام النص، المركز الثقافي العربي، بيروت (1991م) ص 60.
15. ينظر في ذلك: د. محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1(1989م)، ص48 وما بعدها.

16. عن المناسبة ومفهومها، ينظر: د. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق 96/1 وما بعدها. ود. نوح الأول جنيد: ظاهرة المناسبة واتساق النص القرآني، في: مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، ع(11)، 2011م الجزائر، ص135.

17. دريم نور الدين وصفية بن زينة: التماسك النصي في قصيدة قفا نبك لامرئ القيس ــ مقاربة لسانية، في مجلة : دراسات لسانية، مج2 عدد 9(جوان 2018م) ص48.

18. عبد الفتاح يوسف: مجلة فصول، فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض، في: مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 62(2003 م) ص31.

19. د. محمد العبد: النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة (2014) ص248.

20. المرجع السابق، ص178-179.

21. د. أبوبكر العزاوي: الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1(2010) ص 49 وانظر: دليلة قسيمة: استراتيجيات الخطاب في الحديث النبوي، مذكرة مقدمة لنيل الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر (2011.2012م) ص167-168.

22. د. عز الدين على السيد: التكرير بين المثير والتأثر، عالم الكتب، بيروت، ط2 (1407هـ ـــــ 1986م) ص136.

23. عصام شرتح: دراسة نصية جمالية في قصيدة (مديح من أهوى) لمحمد عمران، في مؤسسة النور للثقافة والإعلام: http://www.alnoor.se/article.asp?id=319267

24. المرجع السابق، نفس الصفحة.

25. روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة: د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1(1418هـ - 1998م) ص 303، 304.

26. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق 22/2 ، وانظر: د. صلاح فضل: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، في مجلة: فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب مجلد 1، عدد 4، القاهرة (1984م) ص210.

27. انظر: حدة روابحية: آليات التماسك النصي في قصيدة المآب لإبراهيم ناجي، في: مجلة حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، جامعة قالمة، الجزائر ع 12(ديسمبر 2015م) ص156.

28. د. محمد العبد : النص والخطاب والاتصال، ص183، 187.

29. حدة روابحية: آليات التماسك النصي في قصيدة المآب لإبراهيم ناجي، ص157.

30. عصام شرتح: دراسة نصية جمالية في قصيدة (في مديح من أهوى) في: http://www.alnoor.se/article.asp?id=319267

31. د. محمد العبد : النص والخطاب والاتصال، ص187.

32. انظر: رمزي منير بعلبكي: معجم المصطلحات اللغوية، دار العلم للملايين، بيروت، ط1(1990م) ص484.

33. د. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5(1998م) ص 99.
34. انظر: حدة روابحية: آليات التماسك النصي في قصيدة المآب لإبراهيم ناجي، ص160.
35. د. عز الدين على السيد: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2 (1407هـ ـــ 1986م) ص282.
36. حدة روابحية: آليات التماسك النصي في قصيدة المآب لإبراهيم ناجي، ص 165.
37. المرجع السابق، نفس الصفحة.
38. د. محمد حسن عبد العزيز: المصاحبة في التعبير اللغوي، دار الفكر العربي، القاهرة (1990م) ص11.
39. د. كريم زكي حسام الدين: التعبير الاصطلاحي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة (1405م ـــــــ1985م) ص257، وما بعدها. والتحليل الدلالي ـ أدواته ومناهجه. دار غريب للطباعة، القاهرة (2000م)1/36.
40. بالمر: علم الدلالة، ترجمة: د. صبري إبراهيم السيد، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة (1407م ـ1986م)، ص 145.
41. د. محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، ط1(1988م)، ص 103.
42. د. كريم زكي حسام الدين: التحليل الدلالي ـ أدواته ومناهجه. 1/ 36 ـ37.

المصادر والمراجع

أولا: الكـــتب:

1 ـ د. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5(1998م).
2 ـ د. أبوبكر العزاوي: الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1(2010) ص 49
3 ـــــــ بالمر: علم الدلالة، ترجمة: د. صبري إبراهيم السيد، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة (1407م ـ1986م).
4 ـــــــ دليلة قسيمة: استراتيجيات الخطاب في الحديث النبوي، مذكرة مقدمة لنيل الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، الجزائر (2011ـ2012م).
5 ـ رمزي منير بعلبكي: معجم المصطلحات اللغوية، دار العلم للملايين، بيروت، ط1(1990م).
6 ـــــــ روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة: د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1(1418هـ ـ 1998م).
7 ـــ د. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ـ دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة (2000).
8 ـــ د. عز الدين على السيد: التكرير بين المثير والتأثر، عالم الكتب، بيروت، ط2 (1407هـ ـ1986م).
9 ـــ د. كريم زكي حسام الدين: التعبير الاصطلاحي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة (1405هـ ـ 1985م).

10 ــ .....: التحليل الدلالي ــ أدواته ومناهجه. دار غريب للطباعة، القاهرة (2000م).
11 ــ د. محمد حسن عبد العزيز: المصاحبة في التعبير اللغوي، دار الفكر العربي، القاهرة (1990م).
12 ــ محمد خطابي: لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1(1991م).
13 ــ د. محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، ط1(1988م).
14 ـ .....: النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة (2014).
15 ـ .....: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 (1989م).

ثانيًا: الدوريات:

16 ـــ د. أياد عبد الله وزميلاه: فوضى المصطلحات في نظرية علم النص من الحد إلى المخرجات، في: مجلة اللغة العربية للأبحاث التخصصية، جامعة العلوم الإسلامية / ماليزيا، المجلد (1)، العدد (3)، (يوليو 2015م).
17 ـــ د. جمعان عبد الكريم: مفهوم التماسك وأهميته في الدراسات النصية، في: مجلة علامـــات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج61، مج16، جمادى الأولى 1428 ـ مايو 2007.
18 ـــــ حدة روابحية: آليات التماسك النصي في قصيدة المآب لإبراهيم ناجي، في: مجلة حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، جامعة قالمة، الجزائر ع 12(ديسمبر 2015م).
19 ـــ دريم نور الدين، وصفية بن زينة: التماسك النصي في قصيدة قفا نبك لامرئ القيس ـــ مقاربة لسانية، في مجلة: دراسات لسانية، مج2، عدد 9(جوان 2018م).
20 ـــــ د. سعيد حسن بحيري: اتجاهات لغوية معاصرة في تحليل النص، في: مجلة علامات، ج 38، م 10 (رمضان 1421هـ ـ ديسمبر 2000م)
21 ـــــ د. صلاح فضل: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، في مجلة: فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب مجلد 1، عدد 4، القاهرة (1984م).
22 ـــ عبد الفتاح يوسف: فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض، في: مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 62(2003 م).
23 ـــــ د. نوح الأول جنيد: ظاهرة المناسبة واتساق النص القرآني، في: مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، ع11 (2011م).

ثالثًا: مواقع الكترونية:

24 ـــــ عصام شرتح: دراسة نصية جمالية في قصيدة (مديح من أهوى) لمحمد عمران، في مؤسسة النور للثقافة والإعلام:
http://www.alnoor.se/article.asp?id=319267
25 ـــــــــــــــــــــ على محمود طه: قصيدة فلسطين، في: الموسوعة العالمية للشعر العربي:
http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=5761

التمثيل والتمثيل المضاد؛ صورة الثورة الجزائرية في رواية "الحركي" لمحمد بن جبار.

The repesentation and the counter-representation. The image of the Algerian revolution in the novel ''el harki'' of Mohammed Ben Jabar.

محمد جليد (جامعة محمد لمين دباغين، سطيف02، الجزائر)

ملخص البحث:

يشكّل التمثيل السردي بما هو تقنية كتابية تروم البحث/ التفتيش عن تشابه استعاري بين الكتابة/ الوجود في الخطاب السردي كرؤية للعالم تتحدّد عن طريقها/ بموجبها رحلة الإنسان داخل التاريخ، ولئن كان التمثيل الحداثي يقتضي التشابه الكلي/ المطابقة، فإن ما بعد الحداثة قوضت المفهوم وحاولت أن تنأى به نحو المغايرة/ الطباقية/ الاختلاف، وهو ما يتشكل من خلال سياسات التمثيل ضمن رواية"الحركي" التي تنتهج نهجا ما بعد حداثي تقوّض من خلاله كل الاتفاقيات السردية التي يصنعها التاريخ الجمعي للأفراد، مستبدلة هذا كله بالتمثيل المضاد والطباقي؛ محاولة تقديم نقد للتمثيل الكلاسيكي للثوار على اعتبار أنّ الثورة كانت تمنح الشرعية المطلقة لهم مدنسة كل فعل هووي يخرج عن تصنيف"الثوار" وتصنيف الآخر مطلقا كـ "حركي"، وبالتالي كان المنطلق الأول لتمثيل الثورة في الرواية تمثيلا حاملا لطاقة استيعابية تخترق حدود التوافقات السردية وتكفل النظرة الطباقية داخل التاريخ بتعبير إدوارد سعيد، فكانت محاولة تمثيل مضاد يحمل استقلالية من خلال محاولة التحرر من سجن الذاكرة.

الكلمات المفتاحية: التمثيل، التمثيل المضاد، التابع، الطباقية، المتخيل المختلف، النقد الثقافي.

Abstract:

a narrative representation as a technique of writing, intending to search the metaphorical similarity between writing and presence in the Narrative discourse as a World Vision which that determines the humain being moving through the history even if the recent representation requires the total similarity/conformity The post-modernity demolished the concept and tried to move it away toward the divergence/the variety. what is formed through the ways of representation in the novel of "harki" Which takes a post-modern approach that undermines all the narrative conventions created by the

common history of individuals, replacing all of this by the counter and contrapuntal representation. Trying to criticize the classical representation of the warriors. Considering that the war gave them the absolute legitimacy .Staining all actions of identity out of the classification of "warriors" and classifying others as "harkis", So the first way to represent the revolution in the novel was including an adaptive energy that can across the narrative compatibilties and ensure the contrapuntal view within the history in the eye of EDWARD Said. It was an independent counter- representation through the liberation from the prison of memory .

The key words: Representation, counter-representation, depended, contrapuntal ,different fiction, cultural criticism.

مقدمة:

ـــ"لدينا الآن تواريخ بالجمع للخاسرين وللرّابحين ولما هو إقليمي استعماري وما هو مركزيّ وللكثرة الحزينة وللقلّة السّعيدة، ويمكنني أن أضيف لتواريخ النّساء كما للرّجال"(1).

."إلى الذين يرون بعين واحدة، ويتكلمون بلسان واحد"(2).

. يقول هايدن وايت:"التاريخ صورة من صور القصص، بقدر ما الرواية صورة من صور التمثيل التاريخي"(3)

لعل تمثيل الذاكرة الثقافية للتاريخ لا يستجيب كلية لما يمليه عليه **السجل** حين يحاول الروائي إحداث صدع قوي في برمجيات الذاكرة الثقافية عن طريق استعارة كبرى . إصابة البطل "بن شارف" بالزهايمر . في الرواية . وهو ما من شأنه إحداث تسريب نسقي في تضاريس الذاكرة الجمعية، ما يفتح المجال لإعادة البحث والتنقيب داخل موضوعات لطالما صنّفت كمقدس sacré، وبه فإن رواية"الحركي" تحاول إحداث عطب في التمثلات الجمعية التي ظلت تحتكر المشهد الجمعي وتتحدث باسمه في السجلات الرسمية، مزيحة كل الخطابات التي تتنافى مع توجهاتها، عن طريق تمثيل مضاد يسعفها في خلق سياسات تمثيل بديلة تتجاوز المقدس/ السلطة. وسياسات التمثيل في رواية"الحركي" تنتهج نهجا ما بعد حداثي تخرّب من خلاله كل الاتفاقيات السردية التي يصنعها التاريخ الجمعي للأفراد مستبدلة هذا كله بالتمثيل المضاد والطباقي؛ محاولة تقديم نقد للتمثيل الكلاسيكي للثوار على اعتبار أنّ الثورة كانت تمنح الشرعية المطلقة لهم مدنسة كل فعل هووي يخرج عن تصنيف"الثوار" وتصنيف الآخر مطلقا كـ "حركي"، وبالتالي كان التمثيل هاهنا تمثيلا للسلطة لا تمثيل الذات لذاتها، لهذا كان المنطلق الأول لإعادة تمثيل الثورة في الرواية حاملا لطاقة استيعابية تخترق حدود التوافقات السردية ويكفل النظرة الطباقية داخل التاريخ بتعبير "إدوارد سعيد"، إنه تمثيل مضاد يحمل استقلالية من خلال محاولة التحرر من سجن الذاكرة.

و من هنا حق لنا التساؤل:

. هل يعتبر تمثيل الثورة في رواية "الحركي" تثويرا حقيقيا للعقل السردي، في حركة تنويرية بين الحدث والواقعة؟

هل يضطلع سرد المتشابه من زاوية "الطباقية" عن طريق التمثيل المضاد لصنع المفارق، بوظيفة الاستجواب/ المساءلة الغائبة عن التاريخ؟

. هل يتحول التاريخ عن طريق التمثيل المضاد إلى فراغ أم إلى أصل ممتلئ؟

ـ هل التمثيل المضاد للثورة في رواية "الحركي" هو تهوية للذاكرة بالإضاءة وفتح السجل بتعبير بول ريكور؟ أم هو سجن ثانٍ للذاكرة باسم العقاب عند نيتشه؟

. هل يعد التمثيل إخلاصا للعالم الأصلي الممثل؟

01. التمثيل المضاد.. في تأسيس النظرة داخل المحكي التخييلي:

يقول بول ريكور:" إنّ عالم النص؛ لأنّه عالم، فإنّه يدخل بالضرورة في تصادم قوي بالعالم الحقيقي؛ لكي يعيد "صنعه" إمّا بأن يؤكده وإما أن ينكره، لكن حتى العلاقة الأكثر سخرية التي يقيمها الفن بالواقع، ستكون غير مفهومة إذا لم يقلق الفن علاقتنا بالواقع، وإذا لم يُعِد ترتيبها"(4)، فالخطاب السردي من هذا المنطلق لا يدخل التاريخ ليدونه أو يعرف به أكثر وإنما يلجه لعقد جدال في حقائقه من خلال انتقادها من وجهة نظر خاصة تختلف عما شاع بين قرّاء

التاريخ العاديين، فالباحث داخل التاريخ من خلال الكتابة السردية الأدبية يحمل رؤية "بارودية" تتشكل من خلال مواقف الشخصيات ومن خلال ساردين جدد وآراء جديدة داخل الحكي، بهدف بحث التاريخ من زاوية جديدة والوصول إلى ضرورة واقعية تاريخية، وهي إعادة قراءة التاريخ وتصحيح رواياته المؤسساتية "**أريد إسماع صوتي للآخر قبل أن ينخرس إلى الأبد، ليس تبرئة لأفعالي وتاريخي وسوء سمعتي أو تبييضا لذنوبي، فقط أنا أجاهد وأكافح ضد الموت، ضد القمع، ضد المزايدة، فأنا يتيم الحرب والتاريخ والوطن**"(6)؛ رؤية جديدة لا تسقط في مذهب الحاضر أو تغرق في الحنين إلى الماضي، في علاقتها بالتاريخ الذي تمثله، فما تفعله هو تجريد تلك العلاقة الزمنية من طبيعتها... فهناك وعي ذاتي قوي (نظري ونصي) يتعلق بالسرد القصصي لأحداث الماضي في الزمن الحاضر، وبرابطة الفعل الحاضر والشيء الماضي الغائب (7)، ولقد أظهرت دراسات "ميشيل فوكو" الطابع المستعصي والمركب للتمثيل بوصفه آلية من آليات الهيمنة والإخضاع والضبط وإعادة إنتاج السلطة لنفسها، وكما تلجأ السلطة إلى التمثيل من أجل الإخضاع والضبط والتعبير عن الغلبة، تلجأ الثقافة كذلك إلى تمثيل الآخرين من أجل ضمان سطوتها وسيطرتها عليهم، بهذا المعنى يرتبط انتشار التمثيل ورواجه بقوة مع قوة الحضارة وازدهارها؛

"كل عبارة هي بحث عن المتشابهات"(8) أي أنّ كل ما يحاول "الحركي" تقديمه هو الكلام داخل المتشابه/ المؤسساتي من خلال **إعادة التمثيل/ التمثيل المضاد** لصنع المفارق، ذلك أنّ كلام "المخازنية" كما يسميهم و"الحركى" و"الجواسيس" هي لغة الكتابة عنده بدلا من "القادة والمجاهدين والشهداء" وهو شبه دائم "يحوّل البرهان المنشود إلى سخرية"(9)، وبه تتحول كلمات التاريخ إلى فراغ وتتمسخ الكتابة عنده، لأنّ "الكتابة كفّت أن تكون نثر العالم... والتماثلات تحبط الآمال وتنتهي إلى الرؤى وإلى الهذيان"(10)، إنها المغامرة التي ما عادت تفيد في شيء سوى في محاولة محاربة طواحين دون كيشوت، ممثلة للتاريخ المستقيم القامة في مواجهة أعاصير وعواصف ومحاولات التغيير فيه، فما كان من "الحركي" إلا أن حاول تحريكها وبقي هو تائها في المغامرة التي خلقها "**هذا النص التاريخي الذي كتبته هو محاولة للتغلب على المرض الذي بدأ يدمر ذاكرتي... صرخة مدوية وشجاعة نادرة**"(11)، وفي الأخير انتهى داخلها بين حروف الكتب، إنّها محاولة لبث عالم ممثّلٌ وفقا لرؤية احتجاجية رفضية "الأشياء تبقى بثبات في تطابقها الساحر إذ إنها لم تعد أبداً إلّا ما هي عليه والكلمات تتيه في المغامرة دون مضمون، دون شبه يقوم بملئها ولم تعد تطيع الأشياء بسمتها وإنما تنام بين أوراق الكتب وسط الغبار" (12).

02 . الحركي ومواجهة بانوبتيكية (*) الصورة المكتملة:

لقد كانت الرواية فعلا استعماريا بحق على مقول إدوارد سعيد، فهي لم تتشكل نضوجا إلا من خلال خروج المستعمر الأوروبي/ الأبيض نحو عالم الآخر/ غير الأروبي/ غير الأبيض باحثا مستكشفا رحّالة مبشرا مستشرقا وأخيرا مستعمرا، فكان فعل التوسّع الجغرافي دافعا أيضا لتوسع مجال الرواية ومحضنا لتطورها وإمكانية حقيقية لنموها ونضوجها، فكلما كان

التوسع والسيطرة على حسب إدوارد سعيد إلا وكان هناك رد فعل مضاد/ طباقي ينكتب فيه ما حاول الآخر مصادرته وتنميطه من خلال فرض نموذجه والرواية لا تسلم هنا من هذه الطباقية. بعدّ الرواية فعلا ونتاجا إنسانيا بحتا. فكما كانت كتابة الثورة محاولة دحض وتغييب كلّ ما يعارضها كانت هناك محاولات للخروج على النسق الرتيب "**كلمات أوجهها لأصحاب الشرف الذين يدعون حب الوطن والذود عنه، لكنهم يتمنون الموت في حضن المستعمر القديم وفي فراشه وعلى أرضه**"(13) وإنْ كانت هذه العملية المضادة متأخرة فلأن المناخ لم يكن مهيئا، والصدور بها غير ممكن، بحكم الاستحكام الكلي على كل مجالات جغرافيا التفكير والكتابة "إنّ السبب الوحيد لوجود الرواية هو أن تقول شيئا لا يمكن أن تقوله إلا الرواية"(14)، اختراق بالجملة لجغرافيا الهيمنة/ التوسع القائمة على الأفقية، فكانت ردة الفعل عمودية في لب هذه الجغرافيا باحثة عن الظهور والتميز في مواجهة الهيمنة والمؤسسة الرافضة لكل أشكال النقد والمثاقفة والمعارضة أيًّا كانت أشكالها ولو تخييلية متقومة في الفعل السردي الروائي؛ لأنّ هذا الفعل يروم تفكيك/ تفتيت المركزية القائمة على أحادية التفكير ونمطية النظرة. سرد مغاير/ مختلف لا يبحث لنفسه تنصيبا كمقاوم شرعي لفعل الكتابة بعده هو كتابة مضادة ولكن بعدّه زاوية معتّمة يجب إعادة النظر فيها بحكم انوجاده بالفعل في التاريخ وحضوره الحقيقي، سرد آخر/ سرد مختلف نابع من الذات نفسها "يكتب علم التاريخ تاريخ المجتمعات لا تاريخ الإنسان"(15)، وبه يتناسى ويهمش علم التاريخ أحداثا تستثمر الرواية فيها لبث النور داخلها وجعلها مواضيع للكلام، إنّه سرد ينطبق عليه تمثيل بول ريكور في مقوله "الذات عينها كآخر"، سرد مفتت لعلاقات الذات بمؤسستها، باحث في علاقة التاريخ بكاتبيه "**أتعرف أنّ مهمتنا بسيكولوجية وخدماتية أكثر منها عسكرية في هذا البلد؟**"(16)، سرد باحث لنفسه عن جدوى الوجود من خلال فكفكة علاقة المركز/ الهامش، لبحث إعادة فهم الأدوار، سرد مضاد في حركة طباقية مع سرد الآخر متمثلا في السرد الرسمي من خلال الكتابات الموجهة أيديولوجيا أو سرودات التاريخ القائمة على الوثوقية والوقائعية ـــــ على مقول ليندا هيتشيون ــ سرد لا يني بنفسه دفع السرد الآخر ولكن دونما محاولة منه لتغييبه بالجملة لأن وجوده محكوم بوجود الآخر "لا تفحص الرواية الواقع، بل الوجود والوجود ليس ما جرى، بل هو حقل الإمكانيات الإنسانية، كلّ ما يمكن للإنسان أن يصيره"(17)، بما أنّه مضاد له/ ردة فعل لا فعلا مستقلا، إضافة منطقة دوران جديدة لمغامرة الوعي الإنساني، وعن تعزيز النزوع النقدي لذلك الوعي، بما أنّ الرواية هي فتح للجرح المطمور ضمن ظلمة النسيان أو اللاوعي، فهي تهوية لمسامات الذاكرة حتى لا تموت "**انتقمت من عمي أشد الانتقام ضربته ضربا موجعا إلى حدّ أفضى به إلى الموت، تركته مرميا في الوادي وهو عائد من السوق، هنا انتهت علاقتي بالوطن وانتهت علاقتي بالأهل**"(18)، وهذا بالفعل ما استثمرت فيه الرواية من خلال بثها لخطابين اثنين أولهما خطاب الحركي القائم على حركة تفسيرية للتاريخ وأحداثه ولأفعاله وما يصاحبها من أفعال الشخصيات المؤثثة للعمل "**استندت في كتابة هذه الشهادة على كل ما وقع بين يدي من وثائق وتقارير ومراسلات وجذاذات الأوراق التي كتبها يوما ما ــ يقصد النقيب مونتروي ــ وما رأيته وما عاينته وما عرفته حينذاك**"(19) وخطاب الآخر/ الثنائي متمثلا في المستعمر وسلطاته الممثلة في شخصياته القائمة بأعماله وخطاب خفي متمثل في مضمر عن الثورة أو كما تسميها الرواية "جبهة التحرير"، ذلك لأنّ "السرد يؤدي وظيفة تمثيلية شديدة

الأهمية في الرواية، فهو يقوم بتركيب المادة التخيلية، وينظم العلاقة بينها وبين المرجعيات الثقافية والوقائعية، بما يجعلها تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها، فهي متصـــلة بتلك المرجعيات لأنها اســـتثمرت كثيرا من مكوناتها وبخاصـــة الأحداث والشخصيات والخلفيات الزمنية والفضاءات ولكنها في الوقت نفسه منفصلة عنها لأنّ المادة الحكائية ذات طبيعة خطابية فرضـتها أنظمة التخييل السـردي"(20)، وحتى وإن لم تتمكن "الحركي" من تهديم النسـق الثقافي المسـيطر على المخيال الجزائري، فهي قد زعزعته من جانب موضـوعة الحركي وأحقيته في البوح والصـدور نحو العالم، وهذا اسـتعادة منها لأحقية الذات في أن تصـــدح بوجه نظرها في العالم الذي تؤثث وجوده، إلا أنّها لم تتمكن أيضـــا من زحزحة الفكر عن الرواية **الكولونيالية**، ذلك أنها لم تصـور هذا الآخر إلا في صـورة المسـتوطن/ الباحث عن التقدّم/ الموفر للغذاء والفكر، مقابلا لأصلاني متخلّف/ إرهابي/ خارج عن القانون، حتى وإن كان هذا **الأصلاني** تابعا لهذا الآخر إلا أنه لم يتمدن ولم يتحدّث بل بقي على شكله وروحه "إنسان بُعث من طيات النسيان والوحشية واندرج في سياق الكينونة البشرية الحقيقية"(21) بفضـل الآخر وفقط، وفي الوقت الذي يتمكن الآخر من العودة إلى مسـقط رأسـه، يكون قد نجح في أن يخلّف من بعده تربة مأهولة وإنسانا يحمل اسما ويمتلك تاريخا شخصيا، فكان أن تشكل من خطاب "الحركي"خطابا **للامنتمي** كما يسميه "كولن ويلسـون"، هذا "اللامنتمي" الذي لم ترسـم له الرواية مكانا ينتمي إليه فبقي معلقا/ مشـتتا بلا سـكون "**لم أتردد لحظة في توديع هذا البلد**"(22)، ولكنه لم يتمكن من البقاء في ذلك اللامكان/ **المكان صـفر**، الذي لم يكن له يوما سوى مكان نبت ونمو لا مكان انتماء، يرتبط به وجوديا.

03 . التمثيل والتمثيل المضاد.. في عكس الرؤية:

رواية "الحركي" هي سـؤال/ شـك كبير، ذلك أنّ الرواية ظاهرة ثقافية متصـلة بالعالم، وبه فإنّ الفكر المتفتح والسـؤال المكفول في الرواية . على الأقل . هو ما دفع لخروج هذه الصرخة، من فئة بشرية الكلام عنها من طابوهات/محرمات الثقافة . الحركي ـــ ، فما بالنا بالدفاع عنها أو إعطائها مساحة من الضوء "**اخترت فرنسا، أحببتها، تشربت روحها، اعتنقت أفكارها، تكلمت لغتها وتجنسـت، اسـتفدت من الرعاية والامتيازات الاجتماعية والمهنية والصـحية**"(23)، وبه ف "الحركي" هي عالم احتجاجي مسـكون بالرفض، تسـعى إلى نقض مفهوم الرفض الدائر حول هذه الفئة ونبذها بحكم عدم انتمائها إلى ضـد المفهوم المقدس "الثورة" وتركيز المفاهيم الدونية حولها "الخيانة، الكفر، التبعية للآخر الفرنسـي، اللاانتماء، التهميش..." وهي تمثيلات **انتقاصـــية نفيوية دونية** اختزنها المخيال الجزائري، من خلال تمثيل مضـــاد قائم على نقض وتحطيم صـورة الثورة والثوار، وهي صـورة مقدّسـة لا مسـاس لها، فهي تمثيل مضـاد ارتكز على عكس الرؤية، وكيل كل الصفات الدونية والتحقيرية لهؤلاء الثوار الذين لم تتلخص فيهم صور البطولة والشهامة والنباهة، بل كانوا أصحاب مصالح شخصية تنقصـهم صفات الفروسية التي هالتها عليهم الروايات المكتوبة عنهم "**يحملون أقنعة ملائكية على وجوه ملقنة ومحشوة بالعقائد، أصبحوا الآن أساس الثورة، مساكين، الناجون من الموت وسنوات القهر، الآن يتصرفون كأنهم فوق السجادات الخضراء للمؤتمرات، بينما خرجوا لتوّهم من الكهوف والملاجئ التي كانوا يتحصّنون بها لسنين**

طويلة... هؤلاء اللصوص لا يمكن فهمهم إطلاقا... يستفزوننا ويدعون أنهم يحموننا، تبا الفزع لا يقف هنا، هؤلاء القادمون من السراب، المقاومون في ربع الساعة الأخير"(24)، وهو تحول عن المبادئ والوقوف مع الأقوى والمنتصر، الأمر الذي لم يحصل مع البطل "بن شارف" الذي على الأقل في نظره بقي محافظا على مبادئه وإن كانت ستقتله أو تؤدي به إلى الهلاك "**اتخذت موقفا يوما ما، ودخلت في صف الفرنسيين، ووجدت نفسي في خضم أحداث الجزائر، انتقمت بطريقتي**"(25)، إنه المضمر المخبوء الذي يحاول المؤلف استمالته للظهور إلى العلن، محاولا إخراجه من منطقة الظل إلى النور، إنه كما قال إدوارد سعيد:"لست أنوي بعد إقرار الحقيقة إلى الإنحاء باللوم على كامو لأنه أخفى أمورا عن الجزائر في كتاباته الاختلاقية، ما أريد فعله هو أن أعاين قصص كامو كعنصر في الجغرافيا السياسية للجزائر، تلك الجغرافيا التي تم بناؤها منهجيا من أجل أن نراها رؤية أجلى بوصفها تقدم مسردا آسرا للنزاع السياسي والتأويلي الهادف إلى تمثيل الأرض نفسها، إنها طريقة مشلولة تقوم بأداء حركة إمبريالية ضمن شكل هو الرواية الواقعية"(26)، إنّه وجود الآخر داخل الثقافة الواحدة، وهو أمر لا مناص منه ولا سبيل إلى طمسه أو تجاوزه، وهو ما تحاول رواية "الحركي" العمل داخله من خلال بحث نسق الغيريّة داخل التفكير الواحد متمثلا في التفكير الجزائري في موضوعة الثورة التحريرية الكبرى، وبث الروح في مغيّب بالجملة عن هذه الموضوعة وهي فئة الخارجين عن الثورة/ المضادين لها/ الحركى، حيث يرجع هذا التميز إلى وجود أنساق ثقافية خفيّة لا تزال هي المؤثرة في بناء الشخصية الثقافية الجزائرية، كتابة التواريخ المضادة للسرديات التي تبلورت في إطار مرضيات القوة والسيطرة. إنها تمثل فعل السرد المقاوم لاحتكام الذات إلى الماضي بما هو خنوع/ خضوع لما كان/ القوة التي تحكم، امتثال لما سبق، وإن كان أي امتثال للأحكام السابقة عنها هو خنوع بالجملة، بما أنّ التاريخ/ الماضي منجز تام ولا إمكانية للذات في مناقشة أحاكمه والتي هي أحكام صادرة بلا تخصص بما أنّ التاريخ يصدر الحكم ولا يقبل النقض فيه، فهو إنجازي وتام، إنّها الرواية تعيد إنتاج العالم وتصويره وترتيبه، إنّها تقول ما لا يمكن لغيرها قوله وتنتج ما لا يمكن إنتاجه في غيرها "الرواية هي جنة الأفراد الخيالية، إنها الأرض التي لا أحد فيها يملك الحقيقة"(27)، فرواية "الحركي" محكومة بعلاقة تضادية غريبة تؤسس للتمثيل المضاد؛ فمن ناحية هي تجربة حوار مع الآخر/ المستعمر مؤمنة بالتحاور والتفاعل معه لا تحكم عليه ولا تحمّله مسؤولية أي ضرر لحق بها عبر الأحداث، وفي لحظة طباقية واضحة تنسج علاقتها بآخرها الثاني وهو الثورة/ جبهة التحرير، محملة إياه كثيرا من المآسي والنكبات، تحاكمه من خلال محاكمة فعل التاريخ داخله، بما أنه في لحظة ما، كان هو المنتصر، وفي رأيها كان هو كاتب التاريخ لا غيره، حيث تأخذنا "الحركي" نحو تمثيل شخصيات بارازيتية طفيلية لم تتوانَ في إظهار بيع ولاءاتها وهي الشخصيات المسماة داخلها بـ "ثوار الربع الساعة الأخير" حيث أن كثيرا من الشخصيات وعلى رأسها "الشامبيط حبيب" كانت ولاءاتها لفرنسا، لكن مع بداية سقوط الاستعمار وظهور قوة "جبهة التحرير" كانت سريعة التحول وتغيير الولاء لحفظ حياتها، مدفوعة بسلطة القوة وتبدّل الموازين وليس بسلطة النضال والمعتقد الراسخ، وهي شخصيات صورتها الرواية **دونية وتابعة** تعيش علاقات مشبوهة ومضطربة مع الاستعمار الفرنسي لأنه لا يرى فيها غير كلاب تجسس، والدليل على هذا الأوصاف التي كان يقدمها الراوي "بن شارف الحركي" لهذه الفئة "العملاء، الخونة، العاهرات، القحاب، الشواذ..." وهي أوصاف جسدية مقيتة/ مسوخية، وفي تصرفاتها

غلظة وجلافة ووحشية، حيث أنه صوّر هذه الفئة كمعاقري خمر وزناة ولواطيين، لا همّ لهم إلا مرتباتهم وبطونهم "**مصلحتنا أن نبقى أحياء ونتقاضى أجر الخيانة**"(28)، وعلى سبيل المثال، ما جاء على لسان أحد المخازنية، يقول:"**كلنا حثالات، أفهم سبب قلقك، تريد أن تبقي مؤخرتك نظيفة، أنا أفهم هذا**"(29). وحتى هوية التسمية الخاصة بهذه الفئة "الحركى" لا تحوز عليها، بل تعرف بخلفياتها أو بصفاتها، إنها مجرد تكنية حيوانية لا أكثر، تسمية للشخصيات المؤثثة للعمل منقوصة دوما فحتى البطل "أحمد بن شارف" لا يسمى بهذا الاسم طول العمل لأن اسمه "بن شريف" في كثير من الأحيان وإذا نطق باسمه صحيحا فهو محرّف بـــ "بن شارف" ودون لقبه "أحمد" والشخصيات الأخرى ليست أكثر حظا من البطل، فتسميتها دوما بألقابها فقط أو كنياتها دونما احترام "**ولد عايشة، الماحي النمس، قويدر الهجال**..." (30) وهي ظاهرة واضحة تؤكد على النقص في مواجهة الآخر المكتمل، نقيصة في اكتمال الهوية والكينونة لأن هذه الشخصيات إمّا أنّها "حركى/ مخازنية" أو "إرهابيون/ ثوار/ خارجون عن القانون/ همج" في مواجهة "الآخر/ الفرنسي/ المكتمل/ المتحضّر/ المتمدن"، وهي الصورة الوحيدة التي جمع فيها الروائي بين الأضداد "الحركى ورجال الثورة" من خلال نقيصتهم في مواجهة الفرنسي، لأن قدرة الرواية "التمثيليّة تمكّنها من القيام برسم صورة مجازية عن السياق الثقافي الذي تظهر فيه ولها إمكانية إعادة تركيب الأرصدة الثقافية والمؤثرات المعاصرة، بما يجعلها تنخرط في إثراء العالم الذي نعيش فيه"(31).

كما أنتج التمثيل السردي في رواية الحركي ذاتا غربية "نقيّة وحيوية وخيّرة ومستقيمة وفاعلة، وبذلك يضخ مجموعة من المعاني الأخلاقية على كل الأفعال الخاصة بها"(32)، ذلك أنّ الثقافة السائدة،كانت حائلا بين الذات وبين توقها للكمال والبحث لها عن مكان تحتله لائق بها، فالذات محوجة بهذا إلى آليات تفكيرية تمكنها من نول مرادها في سبيل تحقيق كمالها من خلال مكانتها، فهي مهدّدة من ثقافة تسوّر فعل الاعتقاد نحوها، ما يجعل الثقافة مؤسسة تهديد لا تبحث إلا عن تحطيمها لأنها خارجة عن عرفها، وهو ما يدفع الذات إلى الجنوح نحو التمثيل المضاد في السرد، بحثا لنفسها عن آلية دفاعية تمكنها من خلخلة أسس الثقافة المستحكمة على المخيال الجمعي، حتى تتمكن من نول مرادها "إنّ التمثيل على المستوى التاريخي لا يكتفي بإضفاء ثوب كلامي على خطاب قد أصبح تماسكه تاما قبل دخوله الأدب، بل إنّه يشكل عملية تامة تملك امتياز توضيح الاستهداف المرجعي للخطاب التاريخي"(33).

04 . التمثيل المضاد.. صورة الأزمة والمأزق:

يذهب إدوارد سعيد إلى أنّ "المؤلفين كائنون إلى حدّ بعيد في تاريخ مجتمعاتهم"(34)، فرواية "الحركي" هي وإن مثلت تاريخه كتابع إلا أنها حاولت إلغاء الثورة الجزائرية وإبعادها عن ساحة الأحداث، لأنها كانت المؤثر الأخير في "الحركي" ولم تشكل حدثا محوريا في حياته واختياراته، فأكثر من كان حاضرا من شخصيات الثورة في حياة الرواية هو "بن عمران" الشخصية المتسمة بالحمق/ البله/ البلادة، ومن ثمة تحتضنه "جبهة التحرير الوطني"، وليس "الثورة" وتحوّله إلى قائد "**بوعمران الذي تحول في وقت وجيز إلى أسطورة**"(35)، مما يدّل على أن قياداتها هم أقل من المستوى، ولم يكن

التحاق هذه الشخصية بالثورة بغرض النضال في سبيل الوطن، بل كان نتيجة قتله لشخصية وظيفية داخل العمل "**الضحية هو وهاب أصيب بضربة معول على مستوى جمجمته... تربص بوعمران المعروف بولد عايشة لعدة أيام بوهاب حسب الشهود، الضحية كان يتفادى المنطقة الجبلية لعدة أسابيع**"(36) بعدما سلبه أرضه، واعتدى على جغرافيته، المعزولة عن جغرافيا الأرض/ الجزائر، لأنه لا يعرف عن ثورتها شيئا، فهو كائن يبحث لنفسه عن البقاء لا أكثر، وبه كان السبب ماديا بحتا لا علاقة له بالسياسة أو الاستقلال، مما يظهر هذه الشخصية مُستغلَّة أكثر منها مقتنعة، وإن كانت الرواية تلمّح إلى أن "وهاب" مشبع بالفكر الكولونيالي ومساند بالجملة للاستعمار الفرنسي، إلا أن سلطات المستعمر لم توفر له الحماية من "بن عمران"، لأن الإشكال كان حول الأرض المجتزأة، ولا علاقة له بصراع مُستعمَر ضد مُستعمِر، فهذه الصراعات هي بين مواطني الدرجة الثانية/الدونية، ولا يجوز للمُستعمِر/المركز، وهو المهتم بالشؤون الكبرى والجانب السياسي الأهم، أن يشارك في وضع هذه التوافه.

يؤدي المكان"عين الحلوف" دور الفاعل داخل الخطاب، فهي شبه مدينة/ تجمّعٌ لا يحوي ولا يجمع إلا الخوف والدسائس والانتقام والقتل والبحث عن الفرصة السانحة للانقضاض على الآخر مهما كان هذا الآخر "**الإنسان كائن قادر في أي ظرف على إرسال قريبه إلى الموت**"(37)، هذه البقعة من الأرض أو من الجحيم منغلقة على أهلها، تطبق عليهم فلا تدع لهم غير الموت الذي يكون في كثير من الأحايين انتحارا، وهو ما يفضي إلى تطابق واضح بين الراوي وانغلاقه على نفسه في كافة أطوار الرواية، وانغلاقه/ انكماشا في نهايتها وفقدانه لكافة تضاريس نفسيته وذاكرته بالخصوص، بسبب مرض الزهايمر وفقدان "عين الحلوف" لكل تضاريس المكان المعهودة في الأعمال الروائية، فـ "عين الحلوف" شحنة تمثيل مضاد أخرى يعانيها "الحركي" بما أنّها مهمشة وخارج التاريخ مثله، مطبقة على نفسية ساكنيها كما العالم، سجن للـ "الحركي" الذي لا انتماء له لا إلى الجزائر التي غادرها يوم أن اختار الانتساب إلى العدو/ الآخر ولا إلى فرنسا التي لم تمنحه يوما انتماءً تاما، فهو مواطن من الدرجة الثالثة مشكوك في أمره وفي وفائه دوما. وعالم "الحركي" محطّم مشتّت، باحث لنفسه عن أيّة وسيلة لإضفاء النظام عليه، محكوم بالتفكك وبالخوف من المجهول، مرعب من كل ما هو مستقبل، فحتى الذاكرة التي شكلّتها الحروب والانكسارات والمخاوف والهواجس التي لا تنتهي، تموت في الأخير، تاركة إياه في عالم مضطرب من اللاجدوى واللانتماء، فيعاني "الحركي" حالة اغتراب قصوى "**ليتني بقيت في رعي الماعز، ليتني كنت راعيا، أحسست بالأسى وحزن عميق وأنا أمضغ تلك الكلمات**"(38)، يحاول محوها والتخلص منها بالفرار إلى الآخر/ فرنسا، غير أنه يجد نفسه في غربة أقسى هناك "التهميش هو الحالة التي تبنيها العلاقة المفترضة بمركز متميز"(39)، فلقد أبقت رواية "الحركي" على خطاب **المركز** وشكّلت حوله خطابات **للمهمشين** ولكنها لم ترق لأن تكون خطابات مركزية، بل بقيت هامشية/ مهمشة لا تأثير لها، فكان موت كل المهمشين يشكل لا حدثا في الرواية، بينما كان خطاب التعدي على المركز متمثلا في حالات كثيرة، منها الاعتداء على"كاترين ابنة المحاسب مونفور جون" التي صورتها الرواية، حيث جاء فيها "**ارتدت بيكيني السباحة يظهر كل مفاتنها دفعة واحدة، كانت غاية في الجمال والفتنة والإثارة...**

أحد المخازنية العرب لم يتمالك نفسه ودخل معها في نفس الحوض، صرخت الفتاة من الرعب والمخازني يقترب منها... لكنّ أحد ضباط الصف الفرنسيين وهو يرى الفتاة تصرخ معتقدا أنه يريد اغتصابها أو هكذا توّهم بسبب كراهيته للعرب تسرّع في إطلاق النار"(40)، كان هذا التعدي سافرا ويجب البت فيه في ساعته ولحظته ولم يتأخر السرد في تفصيل العقاب ونتائجه، بينما أهمل بالجملة موت كثير من المهمشين في الرواية، وهو تكريس واضح للمركز للآخر المتسيّد.

وعبر كامل أطوار الرواية يظهر "الحركي/ بن شارف" باعتباره "أنا" والنقيب الفرنسي "مونتروي" بصفته "الآخر" الأول تابع والثاني متبوع، الأول "سيّدٌ" والثاني "عبْدٌ" كما يقول"هيغل"، غير أنّ شخصية الآخر مكتملة/ ناجزة ليست بحاجة إلى الغير على عكس شخصية "الحركي"، فإن النقاص يؤسسها ولا يمكنها تحقيق ذاتها إلا من خلال هذا "الآخر" والدليل ضياعها بسبب غياب آخرها المؤقت عن الأحداث "**القبطان مونتروي عاد من عطلته المرضية، كنت بين اليقظة والغيبوبة، لم أستوعب الأمر جيدا، لكن شعرت بارتياح شديد يسري في نفسي، قلت لها: انتهت فترة المتاعب**"(41)، ضياع من نوع خاص لشخصية مهمشة تابعة لا قرار لها، ولا حتى إمكانية للظهور في مسرح الأحداث دونما "سيد" تتبعه ويحركها "إن الابتعاد عن الوطن ليس فقط هو المنفى، ففضاء الغربة الداخلية هو منفى أيضا، لأن من يسكنه يعيش في "فضاء ثالث، فضاء الطباقية"(42). وتطرح رواية"الحركي" تمثيل "الأنا والآخر" في نمط معهود، حيث ترسم صورة **Super** للآخر المكتمل، وترسم صورة مختزلة/ دونية **Inferieur** للحركي، تجعل العمل وإن كان معنونا بـ"الحركي" ويبحث في طابو لا بتّ فيه، إلا أنه لا يحاول أن يرى لهذه "الأنا" الضعيفة والمستلبة إلا صورة التابع، لأنه لم يدخل مجال "الحركي" إلا لأن عمه سلبه أرضه وشرّد أمه وأخته "**عدت إلى مسقط رأسي، وجدت أمي تبكي، أدركت أنّ القطعة الأرضية التي كانت للمرحوم أبي استولى عليها عمي، ضمها لأملاكه، لم يبق لنا عين تعيل أسرتنا الصغيرة، أمي وأختي التي تصغرني بأربع سنين وأنا**"(43) ولم يكن له الخروج من أرض الجزائر إلا تابعا لـ "جوزيفين بروتون" الفتاة اليهودية "**وجودي مع الآنسة أعطاني صورة متحضرة ولائقة رغم عدم التناسب في الهوية والمظهر، طوّقتني بذراعيها كعاشقة مما جعل المراقبين يغضون النظر عني**"(44)، فكان أن طرق الموضوع صورة جديدة معمّاة عنها الرؤية النمطية لـ "الحركي" بحكم خيانتهم للوطن بحيث بحثت الرواية في سبب أو لنقل أسباب جديدة للخروج ضد تيار الثورة التحريرية، فكانت أن حاولت أن ترسم صورة الحركي ولكن مع بقائه تابعا، حيث نجحت إلى حدّ بعيد في رسم صورة جديدة للثورة الجزائرية من منظور تمثيل مختلف وإن كان جزائريا، فرسمت صورة لمجرمين وقطاع طرق وإرهابيين لا يسوسون الأمور إلا بقوة السلاح ولا يقنعون الناس إلا بالتخويف والترهيب، ومحاولة لإبعاد الصورة النمطية المعروفة عن التفاف الشعب الجزائري حول الثورة، وهي صورة غير معهودة/ غير نمطية وشجاعة من كاتب جزائري وليس أجنبيا.

خاتمة:

إنها "الحركي" الرواية التي تبحث في بث التداخل والتواصـــل والتفاعل بدل التناظر والتضـــايف، في ســـياق **ما بعد كولونيالي**، بشـــكل يتجاوز الأوعية المرتهنة للحدود، إلى ما يؤســـس الحوار بين الأنا والعالم، هذا الحوار المرتهن في بث حواراتنا بيننا وبين ذواتنا، بيننا وبين آخريتنا المســـكوت عنها والموضـــوعة في خانة الطابو والمحرّم، وهو ما تصـــبو إليه رواية "الحركي"، من خلال بث السؤال في منطقة الغائب عن فعل الثورة وهو فعلها المضاد من خلال تجربة المضاد لها من إنيتها، دفع للسؤال نحو الأعلى ونحو التأزم الذي لا يمكن للذات من بعده رفضـه أو تأجيل الإجابة أو تعطيلها أكثر، لأنها تصل إلى مرتبة الأزمة والمأزق، من خلال النسق الثقافي المحلي المكتنز بالسلطة والهيمنة. فالذات لها الحق في أن يكون لها شرعيتها لرفض الهيمنة عليها، من خلال بحث أشكال التفكير حول ما يحدث وينجم عن الفعل الاستعماري في آنه وفي لحظته قبل الحديث عن لحظة زمانية لاحقة له وهي لحظة ما بعد الاستعمار، فكيف للذات أن تؤجل صراعا سابقا لا تستطيع حسمه وتحاول اســـتحداث/خلق صـــراع لاحق محكوم بســـابقه الذي لم تبت فيه ولم تحاول حتى فتحه للنقاش. إنها محاولة لعكس المركزية من خلال ما اصـطلحنا عليه **التمثيل المضـاد**، لأن هذه الرواية "الحركي" تبحث تمثيلا لآخرها الذي هو في محكوم المخيال الجمعي أنا وليس آخرا، آخر تعتبره هذه الرواية مركزيا ومتســـيدا ســـلطويا ومهيمنا، كما لو أنه اســـتعمار داخلي، فكانت نظرتها معاكسة للمخيال، لأنه صادر من ذات هي الأخرى محسوبة عليه وليست ضدا له بل كانت منه ثم صارت خارجه، فما كان ســـبب هذا الخروج والتحول يا ترى؟ ذلك ما تحاول بحثه الرواية والدخول في صـــراع زمني وثقافي وتاريخي لبحثه بحكم خطورته فهو خط للتماس مع حقل ألغام لا خريطة مضـــبوطة له، دخوله ممكن ولكن الســـير داخله أو محاولة الخروج منه هو انتحار.

الهوامش والإحالات:

01ـــ ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، مراجعة: ميشال زكريا، الطبعة الأولى، المنظمة العربية للترجمة، بيروت . لبنان، سنة 2009، ص165.

02. الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دون طبعة، دار العودة، بيروت . لبنان، سنة 1972، ص160.

03ـــ ينظر: بول ريكور، الزمان و السرد، الزمن المروي، الجزء الثالث، ترجمة: سعيد الغانمي، مراجعة: جورج زيناتي، الطبعة الأولى، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت . لبنان، سنة 2006، ص455.

04ـــ بول ريكور، من النص إلى الفعل أبحاث التأويل، ترجمة: محمد برادة، حسان بورقية، الطبعة الأولى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة . مصر، سنة 2001، ص13.

05. محمد بن جبار، الحركي، دون طبعة، منشورات القرن 21، الجزائر . الجزائر، سنة 2016، ص14.

06. ينظر: ليندا هيتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص172.

07ـــ ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي، سالم يفوت، بدر الدين عرودكي، جورج أبي صالح، كمال أسطفان، مراجعة: مطاع صفدي، دون طبعة، مركز الإنماء القومي، بيروت . لبنان، سنة 1990، ص62.

08. المرجع السابق، ص63.

09. المرجع نفسه، ص62.

10. محمد بن جبار، الحركي، ص231.

11. ميشيل فوكو، الكلمات و الأشياء، ص62.

12. محمد بن جبار، الحركي، ص12.

*ـ البانوبتية أو البانوبتيكية Panoptisme: من بانوبتيك: مُشْتَمَل: بناء مصنوع من بشكل يمكن اشتمال داخله بنظرة واحدة و ربما يقابله في العربية الصرح الممرد من قوارير: و البانوبتية هي الإشراف، وهو نظام لا تبقى فيه الحرية للأفراد بل يقعون تحت طائلة التصرف التام للمشرفين وتلغى كل حرياتهم، في إغلاق فضائي صارم الخروج عن حدوده المرسومة عقوبته الإعدام. ينظر: ميشيل فوكو، المراقبة والمعاقبة، ولادة السجن، ترجمة: علي مقلد، مراجعة: مطاع صفدي، دون طبعة، مركز الإنماء القومي، بيروت . لبنان، سنة 1990، ص206.

13ـــ ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، الطبعة الأولى، الأهالي للطباعة والنشر و التوزيع، دمشق . سوريا، سنة 1999، ص41.

14. المرجع السابق، ص42.

15. محمد بن جبار، الحركي، ص29.

16. ميلان كونديرا، فن الرواية، ص48.

17. محمد بن جبار، الحركي، ص09.

18. المصدر السابق، ص11.

19ـ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، الجزء الثاني، طبعة جديدة موسعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت . لبنان، سنة 2008، ص137.

20ـــ عبد الله إبراهيم، السردية العربية، الجزء الأول، طبعة جديدة موسعة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت . لبنان، سنة 2008، ص402.

21ـــ المرجع السابق، ص401. مصطلح "الآخر" من توظيف الباحث ولا وجود له في النص الأصلي، بل ذكر عبد الله إبراهيم مصطلح "الأبيض".

22. محمد بن جبار، الحركي، ص07.

23. المصدر السابق، ص07.

24. المصدر نفسه، ص225.

25. المصدر نفسه، ص08.

26ـــ ينظر: إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، الطبعة الثالثة، دار الآداب، بيروت ـــ لبنان، سنة 2004، ص236.

27. ميلان كونديرا، فن الرواية، ص161.

28. محمد بن جبار، الحركي، ص116.

29. المصدر السابق، ص119.

30. ينظر: المصدر السابق.

31. عبد الله إبراهيم، السردية العربية، الجزء الأول، ص397.

32. المرجع السابق، ص403.

33ـــــ بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النســيان، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت ـ لبنان، سنة 2009، ص356.

34. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص66.

35. محمد بن جبار، الحركي، ص142.

36. ينظر: المصدر السابق، ص53، ص54.

37. ميلان كونديرا، فن الرواية، ص42.

38. محمد بن جبار، الحركي، ص108.

39ـــــ بيل أشكروفت، غايث غريفيث، هيلين تفن، الرد بالكتابة، النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة: شهرت العالم، الطبعة الأولى، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ـ لبنان، سنة 2006، ص176.

40. محمد بن جبار، الحركي، ص88.

41. المصدر السابق، ص129.

42ـ إدوارد سعيد، تأملات حول المنفى، و مقالات أخرى، ترجمة: ثائر ديب، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت ـ لبنان، سنة 2004، ص14.

43. محمد بن جبار، الحركي، ص09.

44. المصدر السابق، ص230.

المصادر والمراجع:

01. المصادر:

1. محمد بن جبار، الحركي، دون طبعة ، منشورات القرن 21، الجزائر . الجزائر، سنة 2016.

2. الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دون طبعة، دار العودة، بيروت . لبنان، سنة 1972.

02. المراجع:

[1] . إدوارود سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، الطبعة الثالثة، دار الآداب، بيروت . لبنان، سنة 2004.

ـــــــ تأملات حول المنفى، و مقالات أخرى، ترجمة: ثائر ديب، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت ـ لبنان، سنة 2004.

[2] ـــــ بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النســـيان، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت ـ لبنان، سنة 2009.

..... الزمان و السرد، الزمن المروي، الجزء الثالث، ترجمة: سعيد الغانمي، مراجعة: جورج زيناتي، الطبعة الأولى، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت . لبنان، سنة 2006.

ـــــــ من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، ترجمة: محمد برادة، حسان بورقية، الطبعة الأولى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة . مصر، سنة 2001.

[3] ـــــ بيل أشـكروفت، غايث غريفيث، هيلين تفن، الرد بالكتابة، النظرية والتطبيق في آداب المسـتعمرات القديمة، ترجمة: شهرت العالم، الطبعة الأولى، المنظمة العربية للترجمة، بيروت . لبنان، سنة 2006.

[4] ـ عبد الله إبراهيم، السردية العربية، الجزء الأول، طبعة جديدة موسعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ لبنان، سنة 2008.

ـــــــ موسوعة السرد العربي، الجزء الثاني، طبعة جديدة موسعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ لبنان، سنة 2008.

[5] ـــــ ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، مراجعة: ميشـال زكريا، الطبعة الأولى، المنظمة العربية للترجمة، بيروت . لبنان، ، سنة 2009.

[6] ـــــ ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي، سالم يفوت، بدر الدين عرودكي، جورج أبي صالح، كمال أسطفان، مراجعة: مطاع صفدي، دون طبعة، مركز الإنماء القومي، بيروت . لبنان، سنة 1990.

..... المراقبة والمعاقبة، ولادة السجن، ترجمة: علي مقلد، مراجعة: مطاع صفدي، دون طبعة، مركز الإنماء القومي، بيروت . لبنان، سنة 1990.

أساليب التنشئة في الوسط الأسري وأليات تعزيز العنف عند الطفل

Methods of upbringing in the family environment and mechanisms to promote violence in children

أ. بن زينة كريمة –جامعة البليدة 2

أ.د سواكري الطاهر –جامعة البليدة 2

ملخص:

عملية التنشـئة الاجتماعية تتم من خلال وسـائل متعددة، وتعد الأسـرة أهم هذه الوسـائل فالأبناء يتلقون منها مختلف المهارات والمعارف الأولية، كما أنها تعد بمثابة الرقيب على وسـائط التنشـئة الأخرى، ويبرز دورها في توجيه وإرشـاد الأبناء من خلال عدة أسـاليب تتبعها في تنشـئة الأبناء وهذه الأسـاليب قد تكون سـوية أو غير سـوية كل منهما ينعكس على شـخصـية الأبناء وسـلوكهم سـواء بإيجاب أو السـلب، وإذا كانت الأسـرة من خلال دورها كأهم وسـيط من وسـائط التنشـئة تسـهم في تشـكيل سـلوك الأبناء فانه لا يمكن إنكار دور الأسـرة. حيث على الأسـرة مسـؤولية كبرى ودور هام في تقرير النماذج السلوكية التي يبدو عليها الطفل في كبره، فشخصية الإنسان وفكرته عن هذا العالم من تقاليد وعادات وقيم ومعايير للسلوك هي نتاج لما يتلقاه الطفل في أسرته منذ ولادته.

الكلمات المفتاحية: أساليب التنشئة، الوسط الأسري، آليات تعزيز العنف، الطفل، العنف.

Abstract:

The process of socialization is carried out through multiple means. The family is the most important of these methods. The children receive various skills and initial knowledge. They also serve as censors on the other modes of formation. Their role is to guide and instruct children through various methods of raising children. Whether together or not, each is reflected on the personality of children and their behavior, whether positive or robbery, and if the family through its role as the most important medium of formation contribute to shaping the behavior of children, the role of the family can not

be denied. Where the family has a major responsibility and an important role in determining the behavioral models that appear to the child in Kabra, human personality and his thought about this world of traditions, customs, values and standards of conduct are the result of what the child receives in his family since his birth.

Keywords: methods of parenting, family environment, mechanisms to promote violence, child, violence.

مقدمة:

ان للتنشئة الاسرية دور كبير في تربية الطفل و تنشئته منذ الصغر بحيث يتأثر الطفل بكونه عنصر فعال داخل الأسرة و يتفاعل مع مختلف العلاقات الاسرية بينه و بين الاباء و بينه و بين الاخوة، حيث على الأسرة مسؤولية كبرى ودور هام في تقرير النماذج السلوكية التي يبدو عليها الطفل في كبرة، فشخصية الطفل من افكار و سلوكات هي نتاج لما يتلقاه الطفل في أسرته منذ ولادته.

فنتيجة تغير الحياة و تعقدها و نتيجة تغير وظائف الاسرة أثر هذا التغير بشكل كبير على العلاقات بين الافراد داخل الاسرة خاصة العلاقة بين الاباء و الأبناء، بحيث اصبحت العلاقات مبنية على أساليب وهذه الأساليب قد تكون سوية أو غير سوية كل منهما ينعكس على شخصية الأبناء وسلوكهم سواء بإيجاب أو السلب، واذا كانت الأسرة من خلال دورها كأهم وسيط من وسائط التنشئة تسهم في تشكيل سلوك الأبناء فانه لا يمكن إنكار دور الأسرة.

و هذا ما سنحاول التطرق اليه من خلال توضيح مختلف الاساليب التربوية المتبعة من طرف الاباء داخل الاسرة كآلية من أليات ترسيخ و تعليم و اكتسابا الطفل للسلوك العنيف و اعادة انتاج هذا الاسلوب غير السوي مستقبلا.

1- مفاهيم الدراسة:

مفهوم الطفل:

تعنى فترة الحياة التي تبدأ من الميلاد و حتى بداية البلوغ أو الرشد و تختلف من ثقافة إلى أخرى .[1]

يطلق على الطفل في علم النفس على الذكر و الأنثى من نهاية سنتي الرضاعة إلى البلوغ أو المراهقة، فهذه المرحلة هي أول مرحلة يمر بها الإنسان منذ ولادته وهى ذات أهمية كبرى في تكوين شخصيته.

مفهوم العنف:

ان العنف كمصطلح ليس من السهل تعريفه حيث يميز الباحثون بين أفعال القوة أو العنف المشروع و أفعال و العنف غير المشروعة، ومن هذا المنطلق يمكن تعريف العنف بأنه أي سلوك يصدرمن فرد او جماعة تجاه فرد اخر او

أحرين ماديا كان ام لفظيا ايجابيا او سلبيا، مباشرا أو غير مباشر نتيجة للشعور بالغضب أو الاحباط أو للدفاع عن النفس أو الممتلكات أو الرغبة في الانتقام من الأخرين، أو الحصول على مكتسبات معينة و يرتب عليه الحاق أذى بدني أو مادي أو نفسي بصورة متعدة بالطرف الأخر .[2]

التنشئة الأسرية:

يرى "بارسوتر" انها عملية تعلم على التلقين والمحاكاة و التوحد مع الانماط العقلية و العاطفية و الاخلاقية عند الطفل و الراشد وهي عملية تهدف الى ادماج عناصر الثقافة في نسق الشخصية وهي عملية مستمرة تبدا من الميلاد داخل الاسرة وتستمر في المعركة وتتاثر بجماعة الاقران ونسق المهنة ون ثم تستمر باتساع دائرة اساق التفاعل كلما كبر المرء وبالتالي فهي بمثابة العملية الاجتماعية الاساسية التى يصبح الفرد عن طريقها مندمجا في جماعة اجتماعية من خلال تعلم ثقافتها ومعرفته فيها من خلال مؤسسات وهيئات التنشئة الاجتماعية المتعددة[3].

أساليب المعاملة:

فالإتجاهات الوالدية تتحدد بأساليب الآباء والأمهات نحو تنشئة الطفل في المواقف اليومية وهذه الأساليب هي ما يمارسه أحد الوالدين بهدف إحداث تغير أو تعديل في سلوك الطفل.

و تشير إلى مجموعة من التعاريف كما وردت في بعض الدراسات وهي:

ترى **هدى قناوي:** " أن الإتجاهات أو الأساليب هي الإجراءات التي يتبعها الوالدين في تطبيع وتنشئة أبنائهم إجتماعيا"

ويشير **أديب الخالدي**" أنها تنظيمات نفسية تتشكل من خلال الخبرات التي يمر بها الوالدين وهي توجه سلوكهما في تربية أبنائهم في مواقف الحياة المختلفة[4].

2- أهمية التنشئة الأسرية في حياة الطفل :

الاسرة من أهم المؤسسات التي تقوم بعملية التنشئة الاجتماعية و هي أول جماعة يعيش فيها الطفل و يشعر بالانتماء اليها و هي الوعاء التربوي الذي تتشكل داخله شخصية الطفل يشطيلا فرديا اجتماعيا و هي بذلك تمارس عمليات تربوية هادفة للتحقيق نمو الفرد و المجتمع و الأسرة قاعدة المؤسسات الاجتماعية الاخرى التي تعنى بالتنشئة الاجتماعية و العلاقة وثيقة متبادلة من ناحيتين فالاسرة حساسة لما يصيب المجتمع في نظمه و قيمه من تغير و تحويل و المجتمع بدوره يتاثر بما يقع في الانماط الاسرية من تغيير[5] .

ولا شـك لجوء الأسـرة للنوع المعاملة وللخبرات المتوفرة والإنفعالات والعواطف المتبادلة أثر واضـح في شـخصـية الإنســان، ومرحلة الطفولة مرحلة النمو مســتمر من جميع نواحيه كما أنها مرحلة مرونة وقابلة للتوجيه والتربية وهي الوقت الذي يكتسب فيه الطفل العادات والمهارات والإتجاهات العقلية والإجتماعية والجسمية [6]

يعتبر بيرغير و لوكمان أنه بفضل التنشئة الاولية يصير الفرد عضوا في المجتمع وتعتبر القاعدة الاساسية التي يجب على التنشئة الثانوية ان تتبعها لتكون فعالة وتكون التنشئة الثانوية تشمل كل السيرورات اللاحقة التي يفضلها يتعرف الفرد على مجالات جديدة من العالم الموضوعي بعد ان صار اجتماعيا بفضل التنشئة الاولية[7].

فمن شـأن معايشـة الطفل في محيط اسـرته لأسـلوب المسـامحة المرشـدة ان كان لديه امكانية اللجوء الى السـلوك العنيف حيث لا تبدو هناك حاجه اله وهذا الاسلوب من اساليب التنشئه يتمثله الاباء القادرون علي فرض ضوابط معقوله على اطفالهم و في ايطارالتوجيه المناسـب لهم و من شـأن معايشـه هذا الاسـلوب تقليل كثير من الظواهرالنفسـيه السـوية لدى للأطفال مثل التوتر والقلق والاحباط بمعانيها المتطرفه وبالتالي تقليص احتمالات السلوك العدواني عن الابناء[8] .

فالتنشئة الاجتماعية التي يتلقاها الطفل في صغره تؤثر على نموه و سلوكاته مستقبلا ما يساهم اكثر في تعزيز هذا السـلوك لديه فالطفل المعنف من طرف والديه يقلد هذا السـلوك ويصـبح بدوره عنيف مع زملائه او حتى ابنائه مسـتقبلا وتفشى المعايير السلبية ضف إلى ذلك ضعف مختلف الأساليب التربوية الخاطئة والجو المتدبدب داخل الأسرة كل هذه أو غيره ينعكس سلبيا على الأطفال و شخصيتهم و على سلوكاته.

3- أساليب معاملة الاباء لابناء داخل الاسرة:

ان الوالدين يمارسـان اسـاليب مختلفة و متعددة في التنشـئة الاجتماعية لاطفالهم تتراوح بين أسـلوبين متقابلين أحدهما المبالغة في أساليب التنشئة و الاخر التراخي الشديد فيه و تتدرج في أساليب معاملة الوالدين من شأنه أن يخلق مضاعفات كبيرة فيما بعد على العلاقات بين الوالدين والطفل فيما بعد.

و الجدير بالذكر أن اساليب التنشئة الاجتماعية للطفولة تتاثر بعوامل كثيرة كالوضع الاجتماعي و الاقتصادي والثقافي لاسرة و حجمها و ترتيب الطفل فيها و المستوى التعليمي للوالدين و نوع العلاقة بينهما وجنس الابناء و مكان الاقامة، كما تتاثر بمتغيرات اخرى ذات علاقة بالمجتمع او الاسرة او الطفل نفسه [9].

لقد افترض العديد من الباحثين أن التنشئة الاجتماعية في الاسرة عامة و أساليب المعاملة الوالدية خاصة تقوم بدور فعال في التأثير على السـلوك العنيف لأبناء في مراحل عمرهم اللاحقة عندما يدخلون في مرحلة المراهقة وما بعدها، بل انه يمكن التنبؤ بالسلوك العنيف لأبناء من خلال معرفة أساليب التنشئة الاجتماعية أو المعاملة الوالدية التي يتبعها الآباء معهم [10]

ينتهج الاباء داخل الاسرة اساليب متعددة اتجاه ابنائهم وسوف نتطرق الى بعض الاساليب الغير السوية و التي تساهم اكثر في بروز مظاهر العنف لدى الطفل من جهة و تغرير العنف لدى الطفل من جهة اخرى ومن أهم هذه الاساليب نذكر مايلي:

- ✓ **اسلوب القسوة و التسلط:**

من الطرق التي الى السلوك الاجتماعي غير المرغوب فيه، هي اساءة معاملة الطفل ذلك أن بعض الاباء يمارسون الغلضة او العنف مع الأطفال، و قد اشارت الدراسات الى ان قيام الوالدين بممارسة العقاب النفسي و الجسدي الشديد على الأبناء، و استعمال القسوة معهم قبل النضوج سيؤدي بهم الى الميل الى أن يصيروا في كبرهم عدوانين[11].

أيضا نجد أسلوب القسوة والعقاب وهو من الأساليب الخاطئة التي تجعل الطفل في هروب دائم من المنزل أو الجو الأسري باحثا عن مأوى أخر يحتضنه ومن أهم هذه الأماكن الشارع الذي يعد المأوى الوحيد لمثل هذه الحالات لأنه يجد أمنه وراحته أكثر في الشارع وهو ما يقود إلى الجنوح والانحراف.

"و يرى بعض الآباء في نمط التشدد والقسوة المبني على عمليات الضبط والتحكم وانحراف والتسلط بأنواعه المادية والمعنوية الأسلوب الأمثل لتكوين شخصيته تتسم بالإيجابية غير أن القسوة و الصرامة مع الأبناء عموما والمراهق خصوصا مما يؤدي به لا محال إلى خلق شخصية مهزومة خاضعة تصل إلى الإستكانة و الذل "[12]

- ✓ **أسلوب التهديد:**

هو من وسائل العائلات الجزائرية التربوية وهو وسيلة ترهيبة كثيرا ما تستعمل في اوساطنا العائلية الا انه احيانا يؤدي الى نتائج وخيمة ويكون مفعولها سلبيا خاصة بالنسبة للمراهقين ذوي المزاج الصعب

و الطفل الجزائري يميل منذ صغر سنة الى التعصب وان التربية التي يتلقاها لا تدفعهم للتحكم و السيطرة على انفعلاتهم هذه العادات و الممارسات التي يتلقاها الطفل في طفولتة تظهر لدى الراشدين اذ يتظاهر الرجل في تصرفاته وفي كلامه بالغضب و التحدي (يصرح ليثبت رجولته) و الطفل الصغير لديه هنا نموذجا للعنف التعبيري وقد يتعدى هذا التهديد الى الضرب و الشتم ووسائل اخرى للترهيب و التعذي.[13]

- ✓ **أسلوب التدليل:**

و يقصد به الإفراط في تحقيق معظم رغابات الأبناء و الاذعان لمطالبهم مهما كان نوعها و التجاوز عن توجيهم إلى تحمل المسؤولية أو أداء أدوارهم ونتيجة لهذا لا يستطيع الأبناء تحمل مشاكل الحياة والظروف المتغيرة بسبب حرص

الشـــديد الذي يتلقونه من والديهم أو أخواتهم دون مراعاة لظروف الحياة أو عدم توفر الإمكانيات، وينعكس ذلك على قدرة الأبناء على تحمل لمواقف الفشل والإحباط التي تعترضهم، وكذلك تنمو لديهم نزاعات الأنانية وحب التملك.[14]

ويؤدي الإفراط في التدليل إلى عدم استطاعة الأبناء الإعتماد على أنفسهم أو الشعور بالمسؤولية، أو أداء أدوارهم المتوقعة مع الأخرين، لأنهم لا يتعودوا على مواجهة مشكلات الحياة، وبالتالي يصبح هؤلاء الأبناء، قلقون متردون يتخبطون في سلوكهم ولا يستطيعون تحمل المسؤولية تعهد إليهم و يعتمد على الأخرين لتحقيق أهدافهم التي يردونها.

- ✓ **أسلوب اثارة الالم النفسي:**

يتمثل هذا الاتجاه في جميع اســـاليب التي تعتمد على اثارة الا لم النفســـي و قد يكون ذلك عن طريق اشـــعار الطفل بالذنب كلما اتى سلوكا غير مرغوب فيه او تحقيره او التقليل من شأنه مهما كان سلوكه او اداؤه او البحث في اخطائه و ابداء ملاحظات نقدية جارحة اليه مما يفقد الطفل ثقته بذاته و يجعله مترددا في أي عمل يقوم عليه خوفا من حرمانه من رضا الطبار و حبهم .[15]

يعتبر من أهم الاســـاليب و أخطرها باعتبارها تحط من قيمة الطفل و تجعله بدون قيمة في نظر أســـرته فبعض الاسـر تقوم بنعت الطفل بمختلف الصـفات و لا تجعل الطفل يتكلم و يعبر كأن تقول له انت غلطة في حياتنا أو اشـك بأنك ابننا لماذا لاتشبه أخاك؟ لماذا لا تشبه صديقك؟

- ✓ **أسلوب التشدد:**

من معا لم الأساسية لهذا الأسلوب الضبط المفرط لسلوك الأبناء و الصرامة في معاملتهم و التزامهم الطاعة العمياء والخضوع لما يملي عليهم من تعليمات من قبل الأباء بحيث لا يمنحون الفرص اللازمة للتعبير عن استقلاليتهم وإرادتهم، كما ينطوي هذا الأسلوب في التنشئة على رفض أراء الطفل ولومه ونقده وعقابه وحرمانه، وإرغامه قسواً والتخويف المستمر من العقاب وربّما أذلاله.

أن سلوكيات الأبناء الذين ينشؤون في أسر يتميز بسلوكيات ديمقراطية من الآباء تختلف عن سلوكات الأبناء الذين ينشؤون في جو أسري يتصف بسلوكيات تسلطية ديكتاتورية أو سلوكيات فوضوية متسيبة.

و يســتخدم الآباء هذا النمط من التنشــئة الذي تعتمد على معايير جامدة، فهم لا يؤمنون بالأخذ و العطاء مع الأبناء بل يحرصـــون على فرض الطاعة دون مراعاة لفرديتهم، و ينصـــب جل اهتمامهم على التحكم بالأبناء فهم لا يشعرون باستقلاليتهم بحيث يتصف الأباء بعدم السعادة والإنجاب، وعدم المبادرة والشعور بالضيق .[16]

من خلال هذه النماذج نرى أن للوالدين دوراً وظيفيا بالغا على ســـلوك الطفل واتجاهاته، و في أســـاليبهم في حمايته، وتربيته و طريقة تلبية حاجاته الجسدية والمعرفية والنفسية و طبيعة التفاعل، كلها عوامل تساعد على نمو الجسدي، والعقلي والإجتماعي والأسلوب السلبي يؤثر سلبا على حياة الطفل وسلوكاته.

4-أثر أساليب المعاملة العنيفة على سلوك الاطفال (المعتدى عليهم)

يقول **ديغرز** أن الاباء الذين يعاقبون أبنائهم بعنف هم في الواقع الامر يعملون اطفالهم كيف وماهي الظروف التي يمكن فيها للشـــخص ان يتعتدي، مثل هؤلاء الاباء قدوة لابنائهم إذا قد يتعلم الاطفال منهم التســـلطية عن طريق التقليد ويفضلون اللجوء الى القوة كي يشبعون حاجاتهم ودوافعهم.[17]

غالبا ما يكرر المرء الاليات السلوكية التي تنشأ عليها لكن كيف له ان يدرك ان يكرر رغما عنه ما عانى منه، عندما ينجب اطفالا وانه لا يكون بامكانه ان يعطيهم ما حرم هو منه و يربيهم على ما لم يتعرف عليه فيدخل من جديد في دوامة العنف و العنف المضاد.[18]

محمد فهمي يوضح ذلك فيقول " أي سلوك سلبي من الأباء يترتب عليه حرمان أي طفل من حقوقه وحريته المتساوية يؤدي إلى الحد من نمائه السوي، وأكثر المستويات خطورة في إيذاء الطفل، مستوى الإيذاء داخل الأسرة كان ذلك من خلال الإهمال من الذين يقومون على رعايته أو من خلال رد فعل أو موقف يحد من نمائه نماءاً طبيعياً .[19]

و يوضح **مصباح عامر** « إن سلوك الطفل يتأثر ونمو شخصيته إلى حد كبير بسلوك الآباء في الأسرة ، والأساليب التي يتبنوها في تربيتهم لأبنائهم ، ويكاد هذا التأثير يصل إلى حد أن يصبغ سلوك الأطفال بمظاهر سلوك الآباء أي أن ســلوك الأطفال هو نتيجة لما يقوم به الآباء من أدوار اجتماعية داخل الأســرة (و يضــيف قائلا)أن الإتجاهات الوالدية هي المحدد الرئيسي لسلوك الطفل في أي مكان سواء في المدرسة أو البيت، لأن الأسرة هي التي تمارس الرقابة الإجتماعية على ســلوك الأطفال وحمايتهم من الإنحراف الســلوكي و الأخلاقي و تنمي في نفوســهم الدافعية لإنتاج و العمل كما تساهم في تسربهم و فشلهم الدراسي» .

فالآباء بأساليبهم المختلفة يستطيعون جعل الطفل صادقاً أو كاذباً أو مطيعاً أو جاهلاً أو عاصيا وهو المحدد الأول في تغيير سلوكه.

ان الاكراه أو القمع لا بد أن يولد بالمقابل حالة عدوانية قد تتحول عنفا عند من يتحسسها كنف ممارس ضده فالى جانب اليات التصعيد المختلفة لها المرأ لتصريف العدوانية، يمكن لهذه أن ترتد فالعنف لا بد و أن يستدعي:

-عملية رد فعل لاعادة شيء من التوازن بحكم مبدأ الثبات

-ان الية رد الفعل لا تكون بالضرورة انية وميكانيكية حيث قد تخضع لقانون التراكم

-يمكن لرد الفعل أن يتخذ أشكالا مستترة و منحرفة يبدوا احيانا دون علاقة مباشرة وواضحة بالمنشأ.[20]

كما أن رب الاسرة يريد تنشئة ابنائه كما نشا هو تماما او يجعل مهم صورة طبق الاصل يفرض عاداته وافكار عليهم ولايدري انه في هذه الحالة يعمل على تنشئة متمردين على المجتمع إذا ما فشل في ذلك وان نجح في مهمة فانه يكون قد اوجد افراد غير مكيفين للوسط المحيط بهم لهذا يقال ان التربية ماهي الا استعاب منظم للمعلومات و التجارب التي تتطلبها حياة الانسان البالغ ولهذا كثيرا ما اختلفت طريقة تنشئة اطفالنا عن طريق تنشئتها منه.[21]

وقد أظهرت دراسه ألين و مايكل 1984 ان الاطفال العدوانيين والمضطربين انفعاليا والمتاخرين دراسيا قد تعرضو للقسوة و النبذ من الوالدين و أن 80-90 من الاطفال الجانحين كانوا في طفولتهم ضحايا السوء معامله الوالدين و النبذ و التسلط الذي عاشوه في طفولتهم و يرى راجيل ان الاساليب التنشئه اجتماعيه غير سويه تحدد عدد الجانحين والمرضى العقليين في المجتمع من المجتمعات.[22]

كما تعدد التنشئه الاجتماعيه من أبرز المتغيرات الاجتماعيه التي ترتبط بالسلوك العدواني علاقة وثيقة بين اسلوب التنشئه الذي يعاني الطفل في محيط اسرته واحتمالات انتقامه على السلوك العنيف وقد اوضح محي الدين حسين من استخلاص النتائج الدراسات السابقه الى ان السلوك العدواني يرتبط ارتباطا ايجابيا وسلبيا حسب التشدد وعدم الاتساق.[23]

خاتمة:

إن عملية التنشئة الاسرية من أهم العمليات تأثيرا على الأبناء في مختلف مراحلهم العمرية لما لها من دور أساسي في تشكيل شخصياتهم وتكاملها وهي تعد احدى عمليات التعليم التي عن طريقها يكتسب الأبناء العادات و التقاليد و الاتجاهات والقيم السائدة في بيئتهم الاجتماعية التي يعيشون فيها , فالاساليب الأسرية السوية المتبعة من طرف الأباء هي

من أهم الطرق أو الاتجاهات في تعليم الطفل مختلف القيم و المعايير و السلوكات المتعارف عليها و التي تساهم في بناء شخصية الطفل من جهة، أما السلوكات غير السوية التي يكتسبها الطفل عن طريق التنشئة تساهم في انتاج و تكوين شخصية سلبية اتجاه المجتمع، فالاضطراب في التنشئة يهدم العلاقة المبنية بين الاباء و الأبناء، فالاطفال العنيفين أو الذين يمارسون العنف بانسبة لهم العنف هو الأسلوب الوحيد و المتعارف عليه باعتباره اسلوب نشؤ عليه منذ الصغر و هو السلوك الملائم للتعامل به مع باقي افراد المجتمع.

قائمة الهوامش:

[1] – محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1997، ص55.

[2]– أميمة منير عبد الحميد جادو, العنف المدرسي بين الأسرة و المدرسة و الاعلام, دار السحاب للنشر و التوزيع , القاهرة ,2004, ص04.

[3]–عمران علياء , واقع التنشئة الاسرية في مخيمات الاجئين الفلسطنين كما يدركها الاباء ,غزه قسم علم الاجتماع مجلة جامعة الانجاح للابحاث علوم انسانية مجلد 28(5) 2014,ص1111.

[4] – فاطمة المنتصر الكتاني، الإتجاهات الوالدية و التنشئة الإجتماعية ،دار الشروق للنشر والتوزيع الاردن ,2000,ص71-72.

[5] – رانيا عدنان , التنشئة الاجتماعية ,ط1, دار البداية , عمان , 2006, ص 236.

[6]– أميرة منصور يوسف علي , قضايا السكان و الطفولة , المكتب الجامعي الحديث , الاسكندرية , 1999,ص19.

[7]– صادق عباس الموسوي , التنشئة الاجتماعية و الالتزام الديني , ط2, مركز الحضارة لتنمية الفكر الاسلامي بيروت , 2017, ص73

[8]–معتز سيد عبد الله , العنف في الحياة الجامعية , دار غريب, القاهرة, 2009, ص106.

[9]– عمر أحمد همشري, التنشئة الاجتماعية للطفل ,ط1, دار صفاء للنشر و التوزيع , عمان ,2003,ص31.

[10] – ليلى جوفلكيت , التنشئة الاجتماعية و أليات تشكيل العنف ضد الطفل, مجلة أفاق علم الاجتماع , قسم علم الاجتماع البليدة2, 2015 ,ص11.

[11] – العربي بختي , جنوح الاحداث في ضوء الشريعة و علم النفس , ديوان المطبوعات الجامعية , الجزائر , 2014, ص65.

[12]- سهير كامل أحمد ،شحاتة سليمان, تنشئة الطفل و حاجاته النظرية و التطبيق , مركز الاسكندرية للكتابة و الطباعة , الاسكندرية , 2002,ص13.

[13]– جوفلكيت ليلى , مرجع سبق ذكره , ص ص11-12.

[14]– ربيع بن طاحوس القحطاني ، أنماط التنشئة الأسرية لأحداث المتعاطين للمخدرات ،أكاديمية نايف للعلوم الامنية، الرياض ،2001,ص330.

[15] – عمر أحمد الهمشري , مرجع سبق ذكره, ص 334.

[16]- معن خليل عمر ، التنشئة الإجتماعية ، ط1, دار النشر و التوزيع , عمان ،2004،ص: 151.

[17]– عبد الرحمان مبارك, أثر العنف المتلفز على السلوك العدواني لدي عينة من طلبة المدارس, كلية العلوم و الاداب، جامعة نزوى, رسالة منشورة , عمان و 2013, ص24.

[18]– سوسن شاكل مجيد , العنف و الطفولة , دار صفاء للنشر و التوزيع , عمان , 2008, ص48.

[19]– بلالي عبد المالك، التربية الابوية وعلاقتها بإنحراف المراهقين، دراسة ميدانية بمركز إعادة التربية، رسالة لنيل الماجيستر في علم الإجتماع الثقافي ، جامعة البليدة ،2007,ص49.

[20]–سوسن شاكل مجيد , مرجع سبق ذكره, ص 37.

[21]– محمد السويدي , مقدمة في دراسة المجتمع الجزائري , ديوان المطبوعات الجامعية , الجزائر , 1990,ص20.

[22]–رانيا عدنان , مرجع سبق ذكره,ص235.

[23]– معتز سيد عبد , مرجع سبق ذكره, ص ص84-85.