
مجلة النص

دورية أكاديمية محكمة يصدرها مخبر النص المسرحي الجزائري، جمع ودراسة في
الأبعاد الفكرية والجمالية - جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس/ الجزائر

العدد الأول

يناير 2014

ردمد 0219 – ISSN 2353

منشورات

مخبر النص المسرحي الجزائري، جمع ودراسة في الأبعاد الفكرية والجمالية

طباعة

مكتبة الرضا للطباعة والنشر - الجزائر

هـ: 0561570602

هـ: 0773394265

فاكس: 048546607

مجلة النص

دورية أكاديمية محكمة يصدرها مخبر النص المسرحي الجزائري، جمع ودراسة في
الأبعاد الفكرية والجمالية - جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس/ الجزائر

المدير الشرفي

أ د بلوحي محمد

عميد كلية الآداب و اللغات و الفنون

مدير المجلة

إدريس قرقوي

رئيس التحرير

د بخالد فرعون

مسؤول النشر

أ د دين الهناني أحمد

أمانة المجلة

المهندس بلمزوار عبد المجيد

الأنسة : مصابيح خيرة

الهيئة الاستشارية

أ د صبار نور الدين جامعة سيدي بلعباس

د ملوك محمد

د منصورى عبد الوهاب
أد بلقاسم محمد جامعة تلمسان
د مربوح زواوي
د نادر الفتة جامعة الكويت
د منصورى مصطفى
د هشام عبود جامعة العراق
د الأحمر الحاج
د سعيد الناجي جامعة المغرب
د. وراد عباس
د سامية حبيب جامعة مصر
أ خرواع توفيق
أ/ عبد العزيز العسيري جامعة المملكة ع.السعودية
د/ عيسى راس الماء جامعة وهران
د/ كريم ولد النبىة جامعة سيدي بلعباس



مجلة النص

دورية أكاديمية محكمة يصدرها مخر النص المسرحي الجزائري، جمع ودراسة في الأبعاد الفكرية والجمالية - جامعة جيلالي ليايس، سيدي بلعباس/ الجزائر

شروط النشر في هذه المجلة.

يشترط في الأبحاث و المقالات المراد نشرها في مجلة النص ما يلي :

- 1-أن تكون أصلية لم يسبق نشرها .
- 2-أن يكون الموضوع متميزا بالجدية العلمية .
- 3- أن يكون الموضوع مستوفيا الشروط العلمية الأكاديمية ، من حيث سلامة اللغة و الضوابط المنهجية و المادة الخبرية (المصدرية و المرجعية).
- 4-أن يرسل البحث أولا إلى العنوان الآتي:
و بعدها يقدم في نسختين على وجه واحد من الورقة ، وفي قرص مضغوط .
- 5 -لا يعاد البحث إلى صاحبه
- 6-أن تدرج هوامش الموضوع بطريقة آلية ، و بظبط منهجي متعارف عليه.
- 7-أن تكون الرسومات و الصور و البيانات و الجداول و الملاحق منفصلة عن النص المكتوب ، وفي ملف مستقل و محفوظ في قرص مضغوط.

- 8-ألا يكون البحث قد نشر أو أرسل للنشر إلى جهة أخرى ،أو
قدم إلى ندوة علمية أو ملتقى علمي.
- 9-تنشر المجلة الموضوعات باللغة العربية و اللغات الأجنبية .مع
ملخص بالعربية لا يتجاوز 100 كلمة .
- 10-تخضع الأعمال المرسلة إلى المجلة للتحكيم قبل نشرها ،و
تخبر إدارة المجلة أصحاب الأبحاث بنتيجة التقويم .
- 11-يرفق البحث المقدم لإدارة المجلة بسيرة ذاتية علمية ،مع
رقم الهاتف ،البريد الإلكتروني.

المراسلات:

ترسل جميع المقالات إلى العنوان الآتي

مجلة النص

مخبر بحث النص المسرحي الجزائري جمع دراسة في الأبعاد
الفكرية و الجمالية جامعة جيلالي لباس -سيدي بلعباس

إن جميع الآراء الواردة في هذه المجلة تعبر عن وجهة نظر أصحابها
فقط ولا تعكس رأي المجلة.

مجلة النص

دورية أكاديمية محكمة يصدرها مخبر النص المسرحي الجزائري، جمع ودراسة في
الأبعاد الفكرية والجمالية - جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس / الجزائر

العدد الأول

يناير 2014

المحتويات

الدراسات المسرحية والسينمائية

تقديم

- 11 أ. براهيم سماعيل التلقي المسرحي
- 25 فلسفة العبث في مسرح ألبير كامي ، دراسة في الشكل والمضمون مسرحية "كاليغولا" نموذجاً أ. بسدات عبد الصمد
- 47 الصورة المستجدة لشخصية جحا في مسرحية "غربة الفهامة" لكايت ياسين أ. بوعناني سمير
- 67 توظيف الحلقة في مسرح عبد القادر علولة أ. شرقي نورية
- 91 ابسن وقضية المرأة أ صلاي عباس
- 109 الاحتفالية و البحث عن الهوية المفقودة في المسرح الجزائري قراءة أنثروبولوجية في مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكوي
- 135 الظواهر التراثية الفنية في المسرح الحلقوي أ كريمة خيرة
- 153 النص السينمائي.. نص لا يُنشر د. بوخوشة إلياس
- 165 سيميائية العرض المسرحي د. دين الهثاني أحمد.

الدراسات الأدبية

- الطرائف و النوادر في صدر الإسلام بين الذاكرة و التراث
181 أ.براهمي فطيمة
- جمالية انزياح البناء الأسلوبي في النص المعلقاتي
189 د.بغداد بردادي
- انزياح تركيب الحال أنموذجا
205 مسرح الطفل تربية، تعليم، أم علاج فني ؟ /بغالية أحمد
- الكتابة من الحوارية إلى التناص
221 د.عبيد نصرالدين
- التفاعل بين النص و القارئ قراءة في نظرية جمالية التلقي لدى "
255 ياوس" و "أيزر" أ.قندسي خيرة
- ضوابط الفرق بين الضاديات والظائيات في الكتابة والنطق
275 أ. كبير بن عيسى
- السّميويزيس بين الإمكان والتّحقق
305 د.تيرس هشام
- المرأة في حياة المتنبي - دراسة نفسية-الدكتور.
323 د.كبير الشيخ
- بدايات النقد العربي المدوّن:
335 د. منصور عبد الوهاب

الدراسات الاجتماعية والانسانية

- النص والمنهج لتفكيك المواجهة في جدلية التلقي.
363 د. رايس زواوي
- مقاربة سسيونفسية لفهم الواقع..
373 أ. وهبة مهيدة
- القيمة المعرفية والحضارية للمخطوط العربي
383 أ. عمر بن عراج
- التأصيل الإسلامي لمناهج تحقيق النصوص بين الغياب والحضور
405 أ. بن طرات جللول

تقديم

يسر فريق البحث لمخبر النص المسرحي الجزائري ، جمع ودراسة في الأبعاد الفكرية والجمالية ، أن يقدم للباحثين والقراء العدد الأول من مجلة النص، حيث نتمنى أن تكون هته الفسيفساء من المقالات العلمية في مستوى تطلعات الباحث الجزائري والتي تناولت قضايا المسرح والأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية والتراث واللغات الأجنبية لتحقيق النفع العام وتنمية الرصيد الفكري و المعرفي .

وعليه تحاول هته المجلة بلوغ مكانة علمية في قضايا التراث والمعاصرة و تقديم ثلة من النقاد القدامى والجدد وفتح باب النقاش على مصراعيه في العديد من القضايا والمناهج والنظريات الحديثة ووضع عدد من النصوص المسرحية الجزائرية على طاولة التشريح البحثي جمعا و دراسة ، وربط مع مختلف التخصصات والمعارف في العلوم الإنسانية الإجتماعية .

إن هذا العدد الذي نقدمه للقراء لا نحسب أنه يحقق الكمال، ولكنه يضع في تقديرنا لبنة أساسية ضرورية لإعادة تشكيل العقل العربي من خلال تطوير أداء الباحثين في مجالات بحثهم وهو نداء إلى جميع الباحثين الجزائريين والعرب إلى الإنخراط جميعا في بوتقة البحث العلمي لإنتاج المعرفة التي نحن أحوج ما نكون إليها لتحقيق وثبتنا الحضارية المنشودة .

والله الموفق وبه نستعين

الأستاذ الدكتور إدريس قرقوى..... مدير المجلة

الدراسات المسرحية والسينمائية

التلقي المسرحي

للأستاذ براهيم سماعيل

أستاذ مساعد قسم أ

جامعة جيلالي ليابس-سيدي بلعباس

لقد مهدت الدراسات السابقة لمدرسة
"كونستانس الألمانية" الطريق إلى ظهور
نوع من إعادة النظر في المسرح، خصوصا
في علاقته مع الجمهور المتلقي.



إن التلقي المسرحي يختلف عن التلقي
الأدبي، فالنص الأدبي لا يمكن رؤيته إلا في خيال المتلقي، أما بالنسبة
للعرض المسرحي فهو موجود أمامنا بكل أحداثه وحيثياته إنه واقع
يتحرك أمام أعيننا ويؤثر فينا، إذ فعل التلقي الأدبي لا يكون إلا عبر
خيالنا، أما فعل التلقي المسرحي فهو يوجب استجماع تام لطاقتنا
الفكرية والعاطفية والإدراكية، كما أن التلقي في المسرح هو تلقي
جماعي عكس التلقي الأدبي الذي يظل فرديا، فمتلقي العرض
المسرحي يكون مع جماعة من المتلقين تؤثر في بعضها البعض، فقد
يحدث أن يتأثر مشاهد بآخر من خلال تلقي الثاني لمشهد كوميدي
يضحكه في حين لا يجد الأول في ذلك ما يضحك، لكنه يضحك
بضحك الآخر فهمسات استجابات وتعاليق الجمهور تؤثر لا محالة في
تلقي العرض المسرحي.

إن قارئ النصوص يختلف عن المشاهد في بناء العالم والفضاء الدرامي¹، فللقارئ إمكانية العودة إلى بعض المقاطع النصية دون عناء وإجراء مقارنات، وبالتالي فهو يجول في فضاء النص بكل حرية، أما المشاهد فلا يمكنه ذلك لأنه محدد في المكان والزمان، وهذا ما يطلق عليه بآنية التلقي لدى مشاهد العرض المسرحي.

وبهذا نقول أن قارئ النص الدرامي يتخيل الفضاء المكاني بالوصف السردى، أما المشاهد فيتقيد بالإشارات السمعية البصرية والحركية، إذن هناك علاقة تفاعل بين المشاهد وبين عناصر العرض المسرحي، في حين ينعدم هذا التفاعل عند القارئ.

لقد غدا المتلقي الضرورة الختامية التي تصور هدف وأهمية خطاب العرض المسرحي. كما تقول الباحثة [❖] فيوليتا رانيوث² إذ أن العروض المسرحية القديمة اقترحت هدنة مع المتلقي الساذج والذي وصف بكونه مستهلكا سلبيًا في ضوء الطروحات الأرسطية حيث كان يستقبل العرض المسرحي دون أن يسهم في إنتاج معناه.

أما في العصر الحالي فلقد عد المتلقي من عناصر العرض المسرحي المهمة في إنتاج معنى للعرض وهو الذي يحدد مدى نجاح العرض المسرحي أو فشله، وهو يعتبر الممثل الأصلي³ في

الأداء المسرحي عند "برتولد برخت" فلقد اهتم القدامى بالعرض المسرحي محددًا في الفضاء الركحي مفسرين مجموعة العلاقات الموجودة في الفضاء الركحي كتلك الموجودة بين الممثلين وبين السينوغرافيا وبين النص وهذا دون الأخذ بعين الاعتبار الجمهور وعلاقته بالعرض والذي أعيد من أجله العرض أصلاً، إن المسرح هو فن المشاهد⁴ فلا وجود لمسرح بدون فاعله فالمسرح لا يمكن له أن يتقدم أو يتطور دون جود هذا الجمهور المتلقي، إذ من خلال عملية التلقي هذه والتي تعتبر عملية جد معقدة يمكن لنا حصر نقائص وسلبيات العرض المسرحي وسلبياته.

يوجد التلقي المسرحي بطبيعة الحال في العرض المسرحي⁵ أولاً وقبل كل شيء ولكنه يبدأ من قبل ويحدث خلال العرض ويستمر فيما بعد فلا مناص من أن للدعاية المنشورة في الصحف والإعلانات في الراديو والتلفزة دوراً مهماً في التمهيد لتلقي العرض المسرحي، حتى لافتة العرض لها دور في تحديد درجة التلقي لدى الجمهور بناءً على شكلها وجمالية المحتوى وحتى أسماء الممثلين فاللافتة التي تحتوي على اسم ممثل مشهور تجذب أكبر عدد ممكن من الجمهور ونحن لا نذهب بعيداً إذ نقول أن ما يبثه التلفزيون له أثره على نوعية التلقي، فهو عندما يبث مسرحيات هزلية فهي تضع في ذهن المشاهد

صورة عن دور المسرح ونوعه وماهيته وبالتالي فالتلفزيون يوجه تلقيه فيصبح رافضا لمشاهدة غير ذلك في المسرح.

لقد استفاد المسرح بدرجة كبيرة من السميولوجيا والتي تعتبر علم العلامات فالمسرح باعتباره نظاما علاماتيا، فإن السميولوجيا جاءت لترتيب هذه العلامات ووضع علائق سببية فيما بينها وبين والمتلقي وهذا لتحقيق مبدأ المشاركة بين العرض وبين المتلقي، وقبل هذا نعتبر السميولوجيا بمثابة الوسيط بين النص وبين العرض⁶، إذ أن هناك جدل قائم بين النص وبين العرض حيث أن العرض حيث أن العرض هو قراءة ثانية للنص قد تكون نفس القراءة وقد تختلف عنها وهذا تبعا لما يقرره مخرج العرض المسرحي، والسميولوجيا جاءت كي تكشف عن العلامات الموجودة داخل النص كي يستفيد منها المخرج والممثل، كما أن السميولوجيا تكشف لنا عن علامات العرض المسرحي وبالتالي تنظيم علاقة النص بالعرض وهذا بغرض خلق فضاء تجسيد العلاقات الثلاثية لأبعاد ما بين شخصيات النص المسرحي وبين هذه الشخصيات والجمهور المتلقي.

إن العلامة في الأدب هي علامة لغوية وعليه فإن النص الأدبي مكون من علامات لغوية، لكن العلامة في النص

المسرحي الذي يحمل في طياته بذور عرضه هي مجموعة علامات سمعية وبصرية.

لا ينبغي اعتبار علامات الفضاء الركحي نصا لسانيا⁷، إذ أن علامات الفضاء الركحي تنقسم إلى قسمين أساسيين هما:

- علامات مرئية: ويخص كل ما يرى فوق الركح من علامات الجسد والحركة والإضاءة والديكور والملابس.

- علامات صوتية: وهو كل ما يسمع من فوق الركح مثل علامات الموسيقى والمؤثرات الصوتية والكلام الشفوي.

إن هذه العلامات تنسجم مع بعضها البعض كي تكون لنا الفضاء الركحي الذي يحتوي على عالم مبتكر من طرف المخرج الذي لا يحاول تقليد العالم الخارجي.

إن اللذة المسرحية في معناها الصحيح ليست إلا لذة العلامة⁸ فالعلامة تعتبر بمثابة حضور الغائب في شكل آخر، فالمسرح هو علامة لفجوة تملأ، فهو عبارة عن مجموعة علامات تجتمع وتفاعل فيما بينها كي تكون لنا العلامة الكبرى الخطاب المسرحي وهذا بتكوين نظام علاماتي خاص لا يمكن للجمهور المتلقي استيعابها من الوهلة الأولى، ولعل محاولة الاستيعاب

هذه هي أساس اللذة المسرحية كما أن اللذة تكمن في عملية انتقاء لمجموعة العلامات الممثلة في عناصر العرض المرئية والمسموعة.

تري "آن أوبرسفيدل" أن لذة التلقي تكمن في الذاكرة أي تتبع من الفهم كما هو الحال عند "برشت" وتكمن أيضا في التوحد مع البطل، غير أنه يجب علينا الإشارة إلى أن اللذة حدودا تكمن أساسا في الرغبة⁹ فالرغبات لا تلبى كلية فهي تختلف من موضوع إلى آخر ومن متلقي إلى آخر، إن الرغبة شيء ملموس لا يجب أن يحدد موضوعها، فلا يمكن للمتلقي أن يعيش اللذة دون معايشة حدودها أي الرغبة.

إن لدراسات "آن أوبرسفيدل" وغيرها ممن ركزوا اهتمامهم بالسميولوجيا في المسرح تجاوزت كل من النص الدرامي والنص المصاغ عرضا، فالمسرح لم تعد علامات كثيفة كما يقول "بارت" وإنما أصبحت مواجهة بين العلامات سواء النصية أو تلك الموجودة في العرض، فهذه المواجهة بين هذه العلامات خلقت نوعا من التسابق للوصول إلى المتلقي وهذا ما يجعل المتلقي في موضع اختيار وانتقاء العلامات التي يستوعبها والتي قد تروق له أو قد تكون سهلة التفكيك والفهم، وبهذا قد يغفل المتلقي عن بعض عناصر العرض المسرحي التي لها أهمية في تحديد قراءة العرض.

على الرغم من ظهور هذا الكم الهائل من نظريات القراءة والاستجابة والدراسات السميولوجية فإن هذه الدراسات لم تستطع التوفيق بين الإنتاج المسرحي وبين المتلقي، فقد كانت لنظريات القراءة دور في تسهيل الممارسة القرائية أما السميولوجيا فقد سهلت لنا عناصر الممارسة المسرحية وفهمها من خلال أنظمتها الدلالية المعقدة، وعليه فإن العلاقة الموجودة في هذه الأنظمة الدلالية المعقدة، وعليه فإن العلاقة الموجودة بين الإنتاج وبين المتلقي لم تحض بالاهتمام المطلوب وظلت بعيدة عن أنظار الباحثين.

إن المسرح ليس إلا حدث يعتمد على الحضور الفعلي للجمهور¹⁰ إذ أن العرض المسرحي يقدم للجمهور ما يريد أن يراه ويميز بين دور الجمهور وبين دور المؤدين، ويصنع علاقة بينها قد تكون في شكل استجابة عاطفية لدى الجمهور إزاء الأداء، وقد يؤدي هذا التفاعل بين الجمهور وبين العرض إلى ارتقاء العرض، وهذا لا يعني بضرورة السماح للجمهور للإسهام والتدخل في تشكيل العرض، بل يعني الإسهام في إعطاء معنى لهذا العرض.

آن أوبرسفييلد¹¹ والنفي في المسرح "Dénégation":

إن المسرح هو علم التواصل بالنسبة لأن أوبرسفييلد¹² وحيث أن النص والعرض هما الرسالة والمؤلف المخرج، الممثلين هم

المرسلين والمشاهد هو المستقبل وللمشاهد دور إيجابي ومعقد في العملية التواصلية، وقد اعتمدت في ذلك "آن أوبرسفيدل" على ما تسميه بالنفي في المسرح منطلقاً من معطيات فرويدية بالنسبة "لفرويد" يعرف الحاكم بأنه يحلم وبالنسبة لأن أوبرسفيدل يعرف المشاهد بأن ما يراه ليس حقيقياً وإنما الحقيقي هو ما يعيشه في حياته اليومية نافية بذلك حقيقة ما يحدث فوق خشبة وهذا بدون أن ينفي التواجد الواقعي للممثل وللديكورات وباقي مستلزمات العرض، وعليه فإن عملية النفي عندها تعتمد على قاعدة التحليل المنطقي، فالمشاهد يعي نفيه لما يراه على خشبة المسرح والأحداث المتعاقبة فيه، إن المشاهد داخل هذا النفي يعيش عالين مزدوجين هما: عالمه الحقيقي بكل أحداثه وتناقضاته أي يوميات بسليباتها وإيجابياتها، والعالم الآخر هو ما يوجد أمامه وفوق الخشبة والذي هو تعبير صادق لعالمه الحقيقي والذي لا سبيل إلى تغييره كما يفعل في الحقيقة ولكنه في نظره ليس الحقيقة.

وبناء على ما سبق التفريق بين مصطلحي: الإنكار والنفي فالإنكار يحمل الشك فيما نراه وعدم اليقين في الحقيقة، والنفي عكسه تماماً فنحن نرى الشيء ونقول أنه واقعي ولكنه ليس بالحقيقي.

إن النفي عند "آن أوبرسفيدل" يرتبط بعملية المحاكاة، فكلما كان العرض أكثر محاكاة ازداد نفيه، وعليه فهي تناقض

المحاكاة عند أرسطو وتدعو إلى عرض يتعد عن المحاكاة الأرسطية وقد نجد هذا النوع من العروض في الاتجاهات الجديدة كما هو الحال في المسرح "بريخت"، ويجدر بنا الإشارة إلى أن النفي لا يطال كل العلامات فالعلامات المفقودة هنا هي "العلامات الإيقونية"، أي الأكثر محاكاة، أي النفي يطال العلامات ذات الطابع الإيقوني وليس حضورها الواقعي مثل الممثل، فهو موجود بالفعل في الواقع، ولكن النفي يطال ممارساته التخيلية (التمثيل، الخطاب، الحركات، الإيماءات، التعبير الجسدي وغيرها).

ولعل التساؤل المطروح هنا هو كيف للمشاهد التمييز بين العلامات؟ هنا تجيب آن أوبرسفيدل متحدثاً عما تسميه "تأرجح النظر" بين التمسرح والمواضع الخاصة بالنفي، وبناء على ما تقدم فإن المشاهد ينفي العرض كلما كانت العلامات أكثر إيقونية أي محاكائية، ولا ينفيه كلما اتجه نحو التمسرح.

إذ ما يراه المشاهد وما يسمعه هو لغته الخاصة والتي لم تتحقق بالنفي¹³ وكي تتحقق هذه اللغة والحقيقة وجب أن يتعد عن المحاكاة وتتجه نحو التمسرح، فحالة التمسرح المضاعف أي مسرح داخل مسرح هي أحسن الأعمال التي تتعد عن النفي.

ومن ذلك يتضح لنا أن التلقي الذي نادى به آن أوبرسفيلد والمعتمد أساسا على ظاهرة النفي أو عدمه هو المحدد لشكل العرض تمسرحا كان أو محاكاة.

إن النفي عند آن أوبرسفيلد يشكل لنا "حالة دياليكتيكية" تضع متعة العرض المسرحي وهذا بين التقمص والتغريب¹⁴.

فالتقمص هو خاصية من خواص المحاكاة والتغريب هو خاص بالتمسرح والذي يجعل المشاهد دائم الانتباه بأن ما يراه ما هو إلا تمثيل. إلى جانب آن أوبرسفيلد هناك آخرون اهتموا بنظرية التلقي إذ يعتبر "باتريس بافيس" أحد رواد نظرية التلقي المسرحي فلقد اعتمد في دراسته على جماليات المسرح نصا كانت أم فرجة، وميز بين نوعين من التلقي¹⁵:

- تلقي الفرد للفرجة والنص المؤدى، وهي وضعية تواصلية مباشرة بين المشاهد وبين العرض، وتقتضي معرفة جد خاصة ودقيقة للمعطيات النفسية والاجتماعية للعمل المرسل للحصول على فهم دقيق لتلقي الفرد.

- تلقي نفس العمل في تواريخ مختلفة وهذا ما كانت تنادي به مدرسة "كونستانس الألمانية".

إن التلقي عند "بافيس" هو فن المشاهد وهو يستمد مقولته هذه من "برخت"، معتمدا في ذلك على الجماليات في الكشف عن

القدرات الفكرية والسوسيولوجية للجمهور المشاهد وهذا من خلال العرض بهدف الوصول إلى الاشتراك والإسهام في إنتاج معنى العرض من طرف المشاهد.

لقد اعتمد "باتريس بافيس" في توضيح نظرية جمالية التلقي على مجموعة من التحقيقات *Serie des concrétisations* بالنسبة إليه عملية التلقي تعتمد على فهم تحولات النص الدرامي من نص مكتوب إلى مترجم إلى محلل دراماتورجيا ثم ملفوظا من لدن الجمهور، إذا ينبغي بناء رحلته وتحولاته ضمن تحقيقات متتالية¹⁶.

إن هذه التحقيقات هي المراحل التي يقطعها النص المسرحي كي يصل إلى المشاهد وقد سماها نص الترجمة المكتوبة، التحقيق الدراماتورجي، التحقيق الركحي، وأخيرا التحقيق التقبلي وهو الذي يعيننا أكثر في آلية التلقي لدى "باتريس بافيس".

إن نص الترجمة المكتوبة هو النص المسرحي في حد ذاته ويعتبر المادة الخام لأي عمل مسرحي، إن نص الترجمة المكتوبة قد لا تكون عبارة عن حوارات بل مجموعة حوادث معبر عنها فوق الورق كما هو الحال في الكوميديا "دي لارثي" حيث لا يوجد نص مكتوب، هذه المادة الخام تتحول بفضل القراءات المتأنية لفريق الإنتاج المسرحي المكتوب من المخرج والممثلين والسينوغراف وبقية فريق الإنتاج إلى نص دراماتورجي من

خلال إعطاء معنى لهذا النص وتفجييره من خلال القراءات الدرامية وفهم أبعاد شخصياته استيعابها وبداية وتطور عقده وتحدد الوضعية الأساسية فيه، مما يسهل فهم التحقيق ما قبل الأخير وهو التحقيق الركحي الذي يعد عبارة عن إنتاج جديد للنص. قد يكون نفسه وقد يختلف عنه في الرؤية المهم أن هذا النص لم يعد حبرا على ورق وإنما شخصيات لها حياتها الخاصة وأفكارها النابعة من قناعاتها الشخصية، إذ أصبحت على الركح شخصيات مستقلة بذاتها، وتحول خيال النص من الورق إلى واقع الخشبة، ومن هنا يبدأ التحقيق التقبلي الذي يعد لبّ نظرية التلقي عند "باتريس بافيس" وعلى هذا يصبح التحقيق التقبلي هو غاية مجموع التحقيقات السابقة إذ أنه يخص المشاهد فيحد ذاته الذي يعد عاملا أساسيا في تحقيق العرض المسرحي فهو لا يشرك المشاهد باعتباره متغيرا وإنما باعتباره ثابتا، فحضوره ليس اختياريًا، بل التزاميا^أ فبفضل اللقاء المباشر بين الممثل وبين المشاهد يتم الاعتراف الحقيقي بوجود العرض المسرحي، فالمشاهد لم يعد مستهلكا سلبيًا للعرض، أي لم يعد يستقبل علامات العرض المسرحي فحسب، وإنما أصبح يتجاوب ويتفاعل مع العرض وفق ميكانيزمات معينة ومحددة في ذاته.

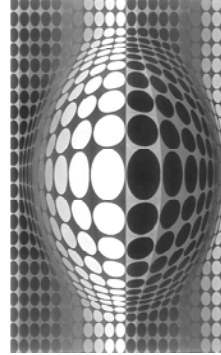
الهوامش

- 1- أكرم يوسف؛ الفضاء المسرحي دراسة سيميائية؛ دار مشرق؛ -مغرب للخدمات الثقافية و الطبعة و النشر؛ الطبعة 1؛ 1994-2000؛ ص 59.
- 2- باسم الأعسم؛ التلقي في الخطاب المسرحي؛ مجلة البحرين الثقافية؛ العدد 25؛ يوليو 2000 ص 135.
- 3- كريستوفر بالما؛ مقدمة في علم المسرح؛ ترجمة علي عبدالغفور فطوم؛ أكاديمية الفنون القاهرة؛ 2003 ص 245.
- 4- د ماري الياس و د حنان قصاب؛ المعجم المسرحي؛ مكتبة لبنان؛ ناشرون بيروت لبنان؛ الطبعة الأولى؛ 1997؛ ص 28.
- 5- باتريس بافيس؛ الفضاء في المسرح؛ ترجمة محمد سيف؛ مجلة الأقلام؛ العدد 2 فبراير 1990 ص 292.
- 6- Anne ubersfeld, lire le theatre, edition social paris, 1981, 4eme p152
- 7- د نوال بن براهيم؛ عالم الفكر؛ عدد يناير فبراير مارس 1987؛ ص 27.
- 8- سوزان بينيت؛ جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج و التلقي المسرحيين؛ ترجمة سامح فكري؛ مطابع المجلس الأعلى للآثار؛ 1990؛ ص 104.
- 9- سوزان بينيت م ن 104.
- 10- سوزان بينيت م ن ص 120.
- 11- ا اوبرسفييلد هي احد اهم من كتب حول المسرح في مجال السيميولوجيا و هي استادة بجامعة باريس الثالثة و قبل ان تنتقل إلى التنظير في المسرح مارسته من خلال إخراجها لعدد معتبر من الأعمال المسرحية و قد اشتغلت في التلقي من خلال الاهتمام بالتنظير له و ذلك من خلال كتابها قراءة المسرح و مدرسة المتفرج.
- 12- ان اوبرسفييلد النص العرض ترجمة احمد الدفراوي ص 06.
- 13- ان اوبرسفييلد م ن ص 47.
- 14- باتريس بافيس الفضاء في المسرح؛ م س ص 86.
- 15- Patrice pavis pour une esthétique de la réception théâtrale in la relation théâtrale p.u de lille 1980 p.p 27,28.
- 16- Patrice pavis vers une spécificité de la traduction théâtrale la traduction inter gestuelle et interculturelle séminaire de maitrise 1985/1986 service des publications de la Sorbonne nouvelle paris 1986/1987 p 04.

فلسفة العبث في مسرح ألبير كامي ، دراسة في الشكل والمضمون، مسرحية "كاليغولا" نموذجاً

أبسدات عبد الصمد
جامعة جيلالي ليابس
سسيدي بلعباس

جاءت الفترة التي أعقبت الحربين
الكونيتين إيذانا بطرح إشكالية جديدة
ومفهوم فلسفي جديد حول وضع
الإنسانية خاصة بعد الحرب العالمية
الثانية ، والتي كان من نتائجها فقدان
الثقة في كل القيم الأخلاقية،
والاجتماعية والسياسية التي عاش من



أجلها إنسان تلك الحقبة، بالتالي أصبح لا يؤمن بقيمة سواء
كانت دينية أو أخلاقية ، والجواب على هذا أن هاتان الحربان
خلفتا ما يناهز عن 100 مليون ضحية بين عسكري ومدني ،
وحجم الدمار الذي أصاب أوربا جعل الإنسان يعيد النظر في
الكثير من قيمه وأطروحاته ، وتوصل في الأخير إلى الاستنتاج
البديهي المتمثل في الرعب الذي يمكن أن يكون الإنسان بعقله
هو السبب فيه، فاقدا بذلك إيمانه بقيمه مواجهها انهيار الإنسانية
، بالتالي أضحت الإنسانية في وضع أقل ما يقال عنه أنه دون

معنى، لا معقول وأصبح المعنى الوحيد المتداول هو فكرة الموت ، وبالتالي الشعور بعبثية الوجود، هذا الشعور الذي يعدّ نتيجة حتمية لما آلت إليه الإنسانية بواسطة العقل الذي أنتج أنظمة شمولية، وبواسطة العلم والتكنولوجيا أسلحة مدمرة كانت ضحيتها الإنسانية .

فسارع مجموعة من الأدباء والفلاسفة ، وسط فلسفة كانت مزدهرة بعد الحرب العالمية الثانية وهي الفلسفة الوجودية المحدثّة إلى إزاحة العقل لتجسيد مشروع اللامعنى اللامعقول، هدفهم وغايتهم في ذلك خلاص الإنسان مما وقع فيه بعقله.

ولعل دلالة العبث تجلّت إرهاباتها الأولى من خلال "أسطورة سيزيف" للفيلسوف الفرنسي الأصل، الجزائري الموطن ألبير كامي، ثم من خلال الفلسفة الوجودية لجون بول سارتر الفرنسي وكتابه "الوجود والعدم".

ستكون هذه الدراسة بحثا في فلسفة العبث عند كامي وكيف جسّد ذلك في مسرحه شكلا ومضمونا وقد اخترنا لهذه الدراسة مسرحية "كاليغولا" كنموذج تطبيقي.

لكن قبل الولوج إلى فكر و فلسفة كامي ، وجب علينا أن نتفحص سيرته الذاتية لكي نفهمه أكثر و نفهم دوافعه التي أوصلته إلى سؤاله الجوهرى "هل للحياة معنى ؟".

ولد ألبر كامبي في مدينة درعان بنواحي قسنطينة بالجزائر سنة 1913م ، هذا المفكر الفرنسي الأصل الجزائري المولد يعدّ مفكرا وكاتبا مسرحيا وممثلا وروائيا مشهورا وصحافيا، وصلت شهرته إلى العالمية، تعلم بجامعة الجزائر ، ثم انخرط في المقاومة الفرنسية وكان عضوا نشيطا في المقاومة السرية ، ومديرا لجريدة (كومبا) ورغم أنه كان روائيا وكاتبا مسرحيا في المقام الأول ، إلا أنه كان مفكرا وبالتالي كانت مسرحياته ورواياته عرضا أميناً لفلسفته في الوجود والحب ، الموت والمقاومة ، الحرية والعدالة بالتالي كانت فلسفته تعيش عصرها وأهلته لنيل جائزة نوبل للآداب سنة 1957 وكذلك بإنتاجاته الأدبية التي سلطت الضوء على مشاكل الضمير الإنساني في عصرنا هذا ، وقد توفي كامبي يوم 04 يناير 1960 في حادث سيارة مع صديقه وناشر أعماله غليمار.

وقد وجدت أنه من المفيد أن أنتهي من سيرته الذاتية مقتبسا هذه الأسطر التي تعني الكثير « أديبُ العبث الذي مات عبثا، وعاش طول حياته يفلسف العبث و يحيا هذه الفلسفة ... ومات ألبر كامبي ولم يجد مثفقوا العالم كل العزاء إلا بكلماته الثلاث و هي العبث ، التمرد ، الثورة"¹.

¹ جون كروكشانك، ألبر كامبي و أدب التمرد ، ترجمة جلال العشري ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1986 ص 351.

لعبت الفلسفة الوجودية دورا محوريا إبان الحرب العالمية الثانية وبعدها ، على يد الفلاسفة الوجوديين المحدثين أمثال جون بول سارتر وألبير كامي في تشكيل معالم و قسّمات مسرح العبث في جانب المضمون. والذي كان أساسه غربة الإنسان عن عالمه التائه بين التناقضات هذا الإنسان المرغم في نفس الوقت على الاستمرار.

وقد بنى كامي نظريته الفلسفية على قطبين هما العبث والتمرد ولم يحللهما في بعدهما الأنطولوجي ، بل كان المعيار عنده هو الإنسان والإنسانية ، و بالتالي تأثر كامي بالأفكار الوجودية التي أسسها كيرغارد، نيتشه ، هيدغر لكنه يقول " إني قليل الودي لتلك الفلسفة و أقوالها ، صراحتا إني أعتقد أن النتائج التي خلصت إليها خاطئة" ² و يقول كذلك " كتبت أسطورة سيزيف ضدهم " ³ و لكي ننتهي من إشكالية الانتماء أو عدم الانتماء إلى الوجودية فهو يؤكد ذلك في إحدى رسائله وهي الرسالة الثانية " أن وجودية سارتر هي وجودية تاريخية وقد خانت أصولها ولا تغدو أن تعبّر على القلق ، أما أنا فعلى العكس فتتعداه إلى التمرد" ⁴ ولإظهار لبس آخر وقع على

² جرمين بري ، ألبير كامي، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مكتبة الإسكندرية، ص 79

³ Marcel j. Mélançon , Albert Camus , analyse de sa pensée, 1976, p 79

⁴ Ibid, p 76

ألبير كامى فى كونه فىلسوفا أم لا ، فىرد على نفسه قائلا "لست فىلسوفا ، لا أوّمن بالعقل لكى أوّمن بنظام، ما يهمنى هو كىف نتصرف" ⁵.

وبعد هذه المسحة المقتضبة لسيرته، و الخطوط العريضة لفكره، يمكننا الآن الغوص فى فكرة العبث عند كامى.

تبدأ الحالة العبثية عند كامى بالشعورأولا، ثم يأتى بعد ذلك الوعي التلقائى بالحالة ، فالشعور بالعبث هو شعور مفاجئ يختلج الإنسان ، قد يباغتنا هذا الشعور عند منعطف طريق ، وقد يستولي علينا ونحن نباشر أكثر أعمالنا اليومية سخفا ، إنها تجربة شخصية لا يتقاسمها معنا الآخر، وبالتالي يشعر الإنسان فى تلك اللحظة أنه فى تناقض تام مع العالم هذا الإحساس بالتناقض يرجع إلى عدة أسباب، وأول ما يؤكد عليه كامى هو طابع الآلية الذى تتسم به حياتنا "يقظة ، ترام ، أربع ساعات فى المكتب.....طعام، نوم، الاثنين الثلاثاء.....دائما و أبدا نفس الإيقاع" ⁶ و تبقى هذه الرتابة والآلية كما هى بالنسبة لكامى حتى تأتى لحظة الوعي بحالة العبث وبالتالي تنتهى الحياة الآلية وتحلّ محلها حالة الوعي والوجدان، و يظهر السؤال الخالد لماذا؟ و فى هذا الصدد يؤكد كامى أن

⁵ Ibidem, p 143

⁶ د. عبد الغفار مكايى ،ألبير كامى محاولة لدراسة فكره الفيلسفى، دار المعارف مصر، ص 27.

لحظة الشعور بالعبث هي لحظة تفلت من العقل مؤقتا ، هذا الشعور الواعي الذي يتتاب إنسان كامي ما هو إلا ذلك الإحساس بالغربة " هذا الطلاق بين الإنسان و عالمه، الممثل وديكوره"⁷ هذا هو الإحساس بالعبث، و الزمن عند كامي له دور محوري في فكرة العبث، فالإنسان الذي يعيش من أجل المستقبل يدرك بعد حين أن الزمن يتحول إلى عدو، ولا هو الزمن الموضوعي الذي تقاس به الساعات والأيام و السنون ، بل هو الزمن الذاتي الذي يتجلى في التجربة الحية للزمان، وبالتالي تنعكس الحالة من زمن يحملنا إلى المستقبل إلى حملنا له، وهنا يقول كامي " وكأنه شر أعدائنا "⁸ وهو يعني هنا المشكل الأبدي المتمثل في الموت ، وأننا لا نملك تجربة الموت بل بالعكس نملك يقين الموت ، وأن موتنا لا مفر منه ولا تفسير عقلائي له، وبهذا يستنتج كامي أن لا شيء له معنى ، وأن حياتنا وكل ما فيها لا جدوى منها وهنا يؤكد في قوله "وأخيرا أصل إلى الحديث عن الموت وشعورنا نحوه ، ما من أخلاق ولا من مسعى يمكن تبريره سلفا أمام الرياضة الدموية التي تتحكم فينا و تقوي سلطانها علينا "⁹ ، وعلى هذا فالموت هي أول

⁷ Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe, Les Éditions Gallimard, Les essais, XII ,1942, p14.

⁸ Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe, Les Éditions Gallimard, Les essais, XII ,1942, p20.

⁹ Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe, Les Éditions Gallimard, Les essais, XII ,1942, p22.

اكتشافات العبث ، وأن الإنسان ما إن يبدأ حياته حتى يحكم عليه بالموت مسبقا .

فالعُـبْـثُ عند كامِي هم ذلك العقل الذي يرسم لنفسه حدوده ، و مفهوم العبث عند كامِي ثلاثي الأبعاد:

*البعد الإنساني ويتجلى في الرؤية الواضحة للأشياء.

*البعد الثاني ويتجلى في عالم مغلق ، مقسّم ، لا عقلائي مليء بالتناقض و القلق.

*البعد الثالث ويتجلى في الصدام بين الإنسان و عالمه.

و بهذا فالعبث ليس في العالم و لا في الإنسان ، بل هو في حالة الصدام بينهما.

و بهذا يجد الإنسان نفسه في حالة لا معقولة عبثية ، حيث يشعر أنه يتمنى السعادة و العقلانية ، وهو نداء أو أمنية غير مسموعة من عالم لاعقلائي ، وبالتالي فالعبث عند كامِي هو أصلا حالة طلاق بين الإنسان وعالمه ، فلا هو موجود في الإنسان ولا في العالم بل في حالة صدامهما، و هنا قد نصل إلى تعريف العبث عند كامِي على أنه مبني على أساس علاقة شيئين متضادين أو غير متكافئين ، و بالتالي فهي حالة متناقضة ، حالة طلاق دائم تعبر عن اللاتكافؤ الميتافيزيقي والغير منطقي

، وفي أسطورة سيزيف يذكر بعض حالات العبث منها إنسان عبثي ، شخصيات عبثية ، منطق عبثي ... إلخ. و من هنا يجد كامي أنه لا مخرج من هذه العبثية إلا في حالتين سأحاول إيجازها فيما يلي :

1- حالة الانتحار: و التي يذكرها في بداية مقالته عن العبث حيث يقول " أن هناك مشكله جدية وحيدة هي مشكلة الانتحار " ¹⁰ و الانتحار عند كامي يظهر في صورتين أولهما :

أ- الانتحار الجسدي : أي أن الإنسان ينتزع حياته بيده ، ومن هنا أظهر موقفه من الفلاسفة الذي يمتدحون الانتحار أو يجدون القتل ، ولكنه يراهم أجبن من أن يحولوا أفكارهم إلى أفعال ، وبالتالي فالسؤال عن معنى الحياة سؤال مأساوي وجاد في نفس الوقت ومن بين الفلاسفة الذين كان يعينهم كامي بهذا الموقف هو الفيلسوف شوبنهاور " لكن شوبنهاور الذي كان يمتدح الانتحار و هو يجلس إلى مائدته الحافلة بأشهى الطعام والشراب " ¹¹ و قد أخذ موقفا آخر من الفلاسفة الذين يرون في الأمل مخرجا أو خلاصا لهم ، و هو يرى غير ذلك لأن

¹⁰ Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe, Les Éditions Gallimard, Les essais, XII ,1942, p15.

¹¹ د. عبد الغفار مكاي ، ألبر كامي محاولة لدراسة فكره الفلسفي، دار المعارف

مصر، ص. 47.

الإنسان العبثي عند كامبي هو إنسان اللحظة لا أمل له في الغد أو في حياة أخرى لكنه ليس يائسا ، وهنا هو يعني حتما كيرغادر و هنا يدخل في الصورة الثانية من الانتحار .

ب- الانتحار الفلسفي: وهنا يعيب عن الفلاسفة الوجوديين أنهم يقفزون القفزة التي تنفي الفكر نفسه ، ويعني هنا القفزة للمسيحية، وكأن العبث معبرا إلى العالم الآخر بحيث يقدم العقل قربانا للدين ، و هذه القفزة التي تعلو على العبث هي التي يسميها بالانتحار الفلسفي.

لكن بالنسبة لكامبي فكلى الانتحارين جسديا كان أم فلسفيا فهما مخرجان فاسدان من الحالة العبثية ، لأن في الحالتين الإنسان المنتحر يقدم على عمله مدفوعا بخيبة أمل و لكن في المقابل نجد إنسان كامبي العبثي إنسان لا يخيب أمله ، لسبب بسيط و وحيد لأنه لا يعرف الأمل أصلا . و بالتالي فالانتحار هو نفي صريح للحالة العبثية، ففي الحالة الأولى أي الانتحار الجسدي فهو تجسيد لاختفاء الوعي باختفاء الوجود نفسه ، أما الانتحار الفلسفي فهو اختفاء موضوع هذه التجربة.

2- حالة التمرد على العبث : إذن فكل مخرج من أزمة الحالة العبثية سواء بالانتحار الفلسفي أو الجسدي أو عن طريق العدمية المطلقة كما سنراها في مسرحية كاليغولا

إنما هو إلغاء للحالة العبيّية، لأن الحياة في الحالة العبيّية هي الحياة في تمرد مستمر في مواجهة الإنسان لظلمته ، و هنا قد وصلنا إلى القطب الثاني من أقطاب فكرة العبد عند كامّي ألا وهو التمرد.

فكما حلّل الشعور بالعبد و الحالة العبيّية، والإنسان العبيّ في أسطورة سيزيف ، فقد خصّ التمرد في مقال أقل ما يقال عنه أنه مقال فلسفي يخص التمرد.

فعندما يعي الإنسان حالته تتضح أمامه عبثية الوجود، وعدم إدراك المصير، وهذا ما يولد لديه التمرد الذي يهدف إلى التغيير، لأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يرفض أن يكون ما هو عليه. فالإنسان المتمرد يعارض حتما كل ما هو غير نافع ومضر به ، ولكن تطور هذا التمرد يضفي عليه خاصية جماعية بحيث يعلو الإنسان على نفسه ويتجاوزها إلى الآخر، وفي التمرد يعي الإنسان وجوده ومعه وجود الآخرين، والتمرد عند كامّي مثله مثل العبد هو في جوهره نوع من المواجهة، أو التقابل الحاد بين الوعي الناصع و العالم اللاعقلاني بل ولأن الشرّ والعذاب والموت يتحكمون فيه، ولهذا فالتمرد عند كامّي نوعان " التمرد الميتافيزيقي والتمرد التاريخي".

أ- التمرد الميتافيزيقي : وهو لا يعني به تمرد العبد على سيده مثلا، بل تمرد غايته الحقيقة المطلقة لا الحقائق النسبية ،

تلك الحقيقة التي هي جوهر وجوده، وبالتالي فإن التمرد الميتافيزيقي إنما هو ذلك التمرد على الموت والفناء و الزوال الذي قُدِّرَ على الإنسان منذ اللحظة التي رأى فيها نور الحياة ، ودخوله دوامة التاريخ ، وهو ما يسميه كامى التمرد على المطلق ، وكان جوابه على هذا التمرد "أن يتعلم الإنسان كيف يحيا وكيف يموت وأن يرفض أن يكون إلهًا لكي يظل إنسانًا"^{1 2}. وبهذه الجملة يتكشف أمامنا جليًا التناقض الذي يريد كامى من إنسانه المتمرد أن يعيش فيه ويقبله ، وهو نفي و تأكيد في نفس الوقت

لا المطلقة ونعم المطلقة رفض للفناء والزوال و تأكيداً للإنسانية الإنسان ، وكأن اللاّ و التّعم هما سرّ نجاح جدلية كامى ، وإذا انتفت أحد عناصرها تحوّل التمرد إلى غير وجهته. يضرب كامى هنا مثلاً على فيلسوف تأثر به وهو نيتشه الذي نادى بإلغاء كل قيم الإنسان وبشّر بموت الإله على لسان زرادشت ، و بالتالي أسّس لعدميته المطلقة عن طريق تمرّد مطلق و بهذا فإن تمرد نيتشه عند كامى قد انحرف عن التمرد الأصيل الذي هو في جدلية دائمة بين اللا والنعم .

وأوجد نيتشه الإنسان السامي الذي لا يعلو عليه أحد بإرادة القوة وأكد منطق العبد والسيد، وبالتالي انتهت فلسفته إلى الكارثة حيث ركبها مذهباً سياسياً لتبرير أهدافه في الثورة ،

¹² د. عبد الغفار مكاوي ، ألبر كامى محاولة لدراسة فكره الفلسفي، دار المعارف مصر، ص. 116.

الغزو، و السيطرة ، وهذا كما يقول كامبي " كاف لإدانتها
واتهام فلسفته" ¹³ وهنا كان يعني كامبي الفكر النازي ، وكم
قُدّر للفلاسفة أن يكونوا ضحية للطغاة والمستبدّين. و من هنا
نخرج على النوع الثاني من التمرد .

ب- التمرد التاريخي : هذا التمرد عند كامبي يسير عكس
التمرد الميتافيزيقي الذي يعتبر تمردًا عموديًا. فالتمرد التاريخي
هو تمرد أفقي يخصّ البشر، لأنه يأخذ شكله السياسي في إطار قيم
ذات طابع إلزامي تحدد وضع الإنسان في زمن محدّد ، وبالتالي فهو
في هذه الحالة خيانة صريحة للتمرد الأصيل، وذو نتائج خطيرة على
الإنسان ، لأن التفكير بمنهج التاريخ و القيم الملزمة الأفقية المطلقة
تشجع الإنسان على التضحية بالحاضر من أجل مستقبل مأمول،
وكل هذا يجري ضد فكر كامبي لأن إنسانه العبيثي هو إنسان بدون
أمل غير يائس يعيش اللحظة .

هذه التضحية التي قد تكون من أجل فكرة ، ومن أجل هدف
وبالتالي تخرج التمرد من أصليته و يتحوّل بذلك إلى ثورة سياسية
باسم الحرية تؤدي حتما إلى القتل الجماعي ، وعمليات التطهير وما
إن تصل الثورة إلى غايتها حتى تبدأ في التعسّف والقتل والسجن لكي

¹³ د. عبد الغفار مكاوي ، ألبر كامبي محاولة لدراسة فكره الفلسفي، دار المعارف
مصر، ص 134.

تحافظ على مكتسباتها ، وهنا يناقض كامى فلسفة هيجل وماركس على حد سواء فبالنسبة لهيجل فالتاريخ يسير في طريقه إلى الروح المطلق أما ماركس فيقرم الإنسان إلى الشيء داخل العجلة الاقتصادية وسط مجتمع عديم الطبقات ، ومن هنا تتولد الأنظمة الشمولية التي تأله الفرد كالنازية (هتلر) والماركسية (ستالين) وبالتالي يصبح القتل قتلا منطقيا مقبولا و الجريمة منطقية مقبولة.

و من هنا نرى أن كامى قام بمقارنة التمرد بمفهوم القتل ، كما قارن سابقا العبث بالانتحار ، فقيمة التمرد تلخص في وضعه حدا للانتحار وبذلك يكون قد صنع خاصية حميدة للبشر، وبالتالي فالتمرد والقتل متناقضين فإذا ارتكب المتمرّد القتل يكون بذلك قد قسم العالم وحطّم تلك الوحدة البشرية وهنا تظهر جليا فكرته القائلة " أنا أتمرد إذن نحن موجودون " .

وهنا نجد أن فكر كامى وفلسفته الخاصة بالعبث والتمرد كانت غايتها إنسانية محضة تتفق أثر القيم العالمية ألا وهي الحرية والعدالة. وبالتالي أستطيع القول أن فلسفة كامى هي فلسفة أخلاقية، دخلت أغوار النفس البشرية وأظهرت تناقضات الإنسان الغربي.

في ثلاثة وضعيات أولها الوضع الميتافيزيقي والصراع فيه عمودي والله هو الذي يميت، وثانيها الوضع التاريخي والصراع فيه أفقي وهو أن الإنسان يقتل الإنسان والوضعية الثالثة هي الحالة العبيثة

ذاتها أي عند نداء الإنسان والعالم صامت لا يسمع ، وبالتالي يصبح كل شيء لا معقول عديم المعنى فاقد للمنطق والعقلانية.

هذا هو بإيجاز فكر كامبي وفلسفة العبث التي يعتبر مضمون مسرحياته التي كتبها ومن أشهرها مسرحية كاليغولا والتي كتبها سنة 1937م ونشرها سنة 1944م، وظهرت على خشبة المسرح في سبتمبر 1954م،¹⁴ والتي تطوّرت أحداثها في شكل تراجيدي عبثي عنيف والتي تدخل في نطاق ثلاثية العبث، سيزيف والغريب وسياقهما النظري لفكره وفلسفته عن الحياة أما كاليغولا فهي الجانب التطبيقي المحسوس على خشبة المسرح لإنسان العبث عند كامبي ، حيث استطاع أن يظهر فيها عبثية الوضع الإنساني ووجوده.

وهنا نجد أن كامبي ابتعد عن توظيف الأسطورة بل ، وظّف التاريخ بوضعه لشخصية حقيقية في تطورها الدرامي المتخيل الحاملة لكل مقومات فكره حيث يدور موضوعها عن القيصر الثالث بعد الإثني عشر قيصرا الذين تكلم عليهم سويتونيوس* ، هذا القيصر الذي حكم زمام الأمور في روما عام 37 بعد الميلاد وهو في الخامسة والعشرين من عمره و قد

¹⁴ أنظر جون كوركشانك ، ألبير كامبي و أدب التمرد ، ترجمة جلال العشري ، الهيئة المصرية للكتاب ، ص 260.

* سويتونيوس، عاش بين القرن الأول والثاني الميلادي ، كاتب ورجل تاريخ روماني.

استمر حكمه حتى اغتياله عام 41 بعد الميلاد . وقد انقلبت حياته من السعادة إلى الشقاء في لحظة ، وبالتالي تحولت حياته إلى عنف ودم و قتل جماعي كأنه شيطان لا يردعه أحد. وسأحاول في هذه المرحلة أن أبرز أهم ما حملت هذه المسرحية من فكر كامبي على العبد.

مرحلة الشعور بالعبد في مسرحية كاليغولا تعتبر لحظة وعي كبير لكنها تفلت عن كل ما هو عقلي أو عقلاني أو منطقي . وفاة (دريسولا) أخته وعشيقته ، هذه اللحظة أيقظت فيه الإحساس بعبثية الحياة ، وبالتالي فالحياة والموت يتبدلان الأدوار، وما الحياة إلا عذاب و كنتيجة لذلك فالموت هو الحل الوحيد لأن المعادلة تكتمل بتحرر الإنسان . أحسّ كاليغولا بغربة العالم لأن موت دريسولا أخذ معه كل معنى لهذه الحياة " هذا العالم بحالته التي هو عليها لا يطاق لهذا احتاج إلى القمر أو الفردوس أو الخلود حتى لو كان جنونيا، فقط أن لا يكون من هذا العالم " ¹⁵ ، وهنا نرى الحالة العبثية التي يمر بها ويبدأ في طلب المحال وهو يخاطب (هيليكون) ، هنا أصبح سجيناً بين البحث عن معنى لما وقع له، بعد موت أخته وبين وضعه ووجوده وهنا ندرك تماماً تأكيد كامبي أن أول اكتشافات العبد

¹⁵ أنظر كاليغولا ، أليير كامبي ترجمة يوسف إبراهيم الجهماني ، مؤسسة حوران للشر ، مصر ، ص 21

هو الموت ، وبسبب هذا اللاّعدل الوجودي ينتقل إلى المرحلة الثانية بعد الشعور بالعبث و الوعي به إلى التمردّ عليه.

مرحلة التمردّ في مسرحية كاليغولا

كانت وسيلته في ذلك نزع حياة الآخرين لكي يثبت أنه معادل للآلهة وليثبت بأنه كامل الحرية باشر ما يسميه كامبي بالجريمة المنطقية أو القتل المنطقي لأنه آمن بفكرة معادلته للآلهة ، حيث يقول كاليغولا "العقل لا يدرك أحكام القدر لذا جعلت من نفسي قدراً" ¹⁶ ، هو إثبات على الصراع العمودي، فبدأ يقتل كل من حوله أكانوا من المساندين أو من المتآمرين "سوف نبأشر بقتل هذه الشخصيات بشكل عشوائي، وإذا اقتضى الأمر سنقدم على تبديل الدور أيضا بشكل عشوائي، الجميع مذنبون" ¹⁷ ولإثبات فكرة التمرد المطلق الذي يجيد عن أصله وتكون نتائجه كراثية على البشرية يجسّد كاليغولا هذه الفكرة بقوله مخاطبا (سيبيون) "أنت من عالم آخر ، إنك تنتمي إلى الخير النقي، أما أنا فأنتمي إلى الشر

¹⁶ أنظر كاليغولا ، ألبير كامبي ترجمة يوسف ابراهيم الجهماني ، مؤسسة حوران للنشر ، مصر ، ص 27.

¹⁷ أنظر كاليغولا ، ألبير كامبي ترجمة يوسف ابراهيم الجهماني ، مؤسسة حوران للنشر ، مصر ، ص 57.

الصافي" ¹⁸. وهنا انحراف صريح عن جدلية ألا والنعم عند
كامي عندما أخذ كاليغولا موقفا كانت الكارثة. ولتأكيد لا
عقلانية ما يحدث يذكر كامي على لسان كاليغولا جملة وكأنها
على وزن كلمة " أنا أفكر أنا موجود "لديكارت ، لكنها
مناقضة لها في المضمون وفي السياق فيقول مخاطبا (سيزونيا)
وهو يقتلها " أنا أعيش ...إذا أنا أقتل "

وفي الأخير يكتشف كاليغولا أن كل ما فعله كان خطأ و
يقول " لم أسلك السبيل الذي كان يتوجب على سلوكه ،لذا لم
أصل إلى أي شيء، حرية وهمية " ¹⁹

ويُقتل كاليغولا في الأخير . وهنا نستنج أن المسرحية ذات
مضمون فلسفي ألا وهو العبث واللامعقول للإنسان ووجوده
، و كأنها تراجيديا المستحيل الذي لا يقبله العقل. وهنا كامي
يريد من وراء هذه المسرحية أن يواجه المتلقي أو قارئ المسرحية
بحقيقته، وانه يسعى لإرساء قيم عالمية ترفع من شأن الجنس
البشري وبالتالي فلسفته وفكره في هذه المسرحية ذات بعد
أخلاقي.

¹⁸ أنظر كاليغولا ، ألبير كامي ترجمة يوسف ابراهيم الجهماني ، مؤسسة حوران
للنشر ، مصر ، ص 100.

¹⁹ أنظر كاليغولا ، ألبير كامي ترجمة يوسف ابراهيم الجهماني ، مؤسسة حوران
للنشر ، مصر ، ص 102.

فبعدما أكدنا على المضمون اللاعقلاني في مسرحية كاليغولا سوف نحلل الشكل العقلاني من المسرحية و هو تراجيدي بكل المقاييس : حتى أن كامى في إحدى حواراته كان يفتخر بأن له قلبا إغريقيا.

الشكل العقلاني لمسرحية كاليغولا:

- هي مسرحية تحتوي على أربعة فصول :
- الفصل الأول: يحتوي بدوره على 11 مشهدا
- الفصل الثاني: يحتوي بدوره على 14 مشهدا
- الفصل الثالث: يحتوي بدوره على 6 مشاهد
- الفصل الرابع: يحتوي بدوره على 14 مشهدا

عدد شخصيات المسرحية 26 شخصية لكن الشخصيات الرئيسية الفاعلة المطورة للعمل الدرامي هي كالتالي:

كاليغولا / سيزونيا / هيلكون / سيون/ شريا/
الشريف المسن.

الشريف الأول : مثيلوس.

الشريف الثاني : لوسيوس .

الشريف الثالث : ليبيدوس .

الشريف الرابع : أوكتافيوس .

مريا - موسيوس و زوجته و ما تبقى هم خدام و شعراء

و تجري الفصول كلها في قصر كاليغولا باستثناء الفصل
الثاني في منزل شيريا

إذا اعتمدنا على المعايير العقلانية للتراجيديا عند أرسطو
فالمسرحية تحتوي على الوحدة العضوية ألا و هي بداية وسط
و نهاية .

1. البداية:

كانت تمهيدا في أولها حسب ترتيب المشاهد ، وكانت
فرصة للكاتب لعرض الشخصيات الفاعلة في التطور الدرامي
بأبعادها الثلاث .

وبالتالي فرصة للملتقى للتعرف على البطل
والشخصيات الأخرى وعرض للموضوع في حد ذاته ، و زمان
و مكان الحدث وخاصة إظهار مجاميع العقدة و التي عرفها
أرسطو على أنها تجمعٌ للأحداث التي تقع منذ بداية المسرحية
حتى ذروتها أو نقطة التحول فيها، ثم يأتي بعد ذلك الحل حتى
نهاية المسرحية ، وهذا دليل آخر على أن الحبكة من النوع
المركّب الذي تكون نتيجته حسب نظرية الاحتمال و الحتمية
، الانتقال أو التعرف . وفي حالة مسرحيتنا ذات الحبكة المركبة
فهناك انتقال من السعادة والعدل ، الحكم و الكرم، الحكمة، إلى
الشقاء والعنف، والقتل الجماعي والاستهزاء بكل القيم

والأخلاق ،حتى أن الصراع في تطوّره أظهر المساندين لكاليغولا و المعادين له . وقد ظهر هذا جليا في المشهد الثالث بعد دخول كاليغولا إلى القصر . و من هنا و بعد وفاة الأخت والعشيقة "دريسولا" يحدث انقلاب في الموقف ، وهنا ذروة الصراع و الذي هو ميتافيزيقي في هذه المرحلة .

2. الوسط:

هي مرحلة عرض وتفصيل ،وكل ما سينجر عن العقدة بمجاميعها، فندخل مرحلة الصراع في جانبه التاريخي فيبدأ كاليغولا بأوامر جائزة كتجريد الرعية من الميراث . ثم محاولة خلق المجاعة وفي الأخير يقوم بعملية مسرحية للمسرح أو مسرحية داخل المسرحية , وفي الفصل الثالث يظهر كاليغولا بصفته هو القدر، المعادل البشري للإله، فيقوم بقتل عشوائى للرعية.

3. النهاية:

تأتي بعد قتله لخليلته (سيزونيا) وفي الأخير يُقتل البطل التراجيدي حيث أن النهاية في التراجيديا الأرسطية لا يمكن أن تنتهي إلا بفاجعة و هي أصلا تخص النبلاء وعلية الناس وكاليغولا ليس أي إنسان عادي، بل قيصر من قيصرة الروم

حمل فكر كامبي في مضمونه عن إنسان العبث لكن شكلا كانت المسرحية أرسطية تحمل كل معاني العقلانية والتسلسل الدرامي حتى أن المسرحية جسدت الهرمية الأرسطية بحذافيرها.

في الأخير أرجو أن هذه الدراسة المتواضعة أظهرت جليا تعامل كامبي مع فكرة العبث في مسرحه وكيف كان هذا الأخير كلاسيكياً متمثلاً في نوع التراجيديا ومضمون عبثي بهدف أخلاقي وكلها ميزات بعيدة كل البعد عن مسرح العبث ، و هذا ما سنتطرق إليه في دراسات مستقبلية.

الصورة المستجدة لشخصية جحا في مسرحية "غبرة الفهامة" لكاتب ياسين

الأستاذ: بوعناني سمير
أستاذ مساعد قسم أ- شعبة الفنون.
كلية الآداب واللغات والفنون
-جامعة جيلالي ليابس- سيدي بلعباس

من الطبيعي أن يصنع فضاء
الكتابة الذي أسس له علالو
رجالات آخرين، انصبوا حول
الكتابة المسرحية بأفق أوسع حددتها
التطورات الفكرية والثقافية التي
مرت بها الجزائر، ولعلنا هنا قد
نستدرج أذهاننا إلى علم طالما أثار



اهتمام وملكت النقد والروائيين والمفكرين المعاصرين في
الوطن العربي. أنه كاتب ياسين، فعلى الرغم من العبقورية التي
جعلت منه منبرا وقطباً في الأدب العالمي إلا أنه لم يكن في
منأى من أن ينطلق في كتاباته من فطرته الشعبية والتراثية وهو
ما نحاول أن نتفحص أثره في مسرحية "مسحوق الذكاء" « la
poudre d'intelligence » التي وظف فيها كاتب ياسين شخصية
جحا.

وجاءت هذه المسرحية باللغة الفرنسية لكنها ظهرت بعنوان آخر مترجم إلى العامية "غبرة الفهامة" لضرورة اقتباسها وعرضها على الجمهور الجزائري والتي عرضت فعلا سنة 1989 بالمسرح الجهوي لسيدي بلعباس.

إن مسرحية "مسحوق الذكاء" تعد إحدى الأعمال الدرامية المكونة لكتاب "دائرة الانتقام"¹ الذي يضم أيضا "الجثة المطوقة" و"الأجداد يزدادون ضراوة" وقصيدة شعرية بعنوان "الشوكة". ويُعد هذا الكتاب رباعية "Une tétralogie" من أربع مسرحيات مثل التي كان يقدمها الشعراء اليونانيين القدامى في احتفالات ديونيزوس.² وقد كتبت هذه المسرحيات باللغة الفرنسية بحكم أن كاتب ياسين مارس الكتابة باللغة الفرنسية.

ولسنا في مقام مناقشة خيارات الكاتب في الكتابة بأية لغة كان يكتب، فهو لم يخرج من حيز الكتاب والروائيين الجزائريين في تلك الحقبة الذين فضلوا الفرانكفونية بحكم التأثير، وبغية منهم لإسماع صوت الجزائر المستعمرة، وحين لجأ ياسين إلى المسرح وإلى اللغة المحلية هاجراً اللغة الفرنسية وإنما ليقترّب أكثر فأكثر من هموم الشعب وقضاياه التحررية.

الخلفية الفكرية والثقافية لتوظيف شخصية جحا عند كاتب ياسين:

لقد استلهمت شخصية جحا "العديد من المسرحيين اللذين وظفوا هذه الشخصية كل حسب أهدافه واختياراته

الفنية والأيدولوجية. وبهذا أعطى كاتب ياسين إلى بطله جحا في مسرحية "غبرة الفهامة" ملامح الشخصية التي ترشد إلى الحقيقة وتبدد الظلال وتفضح الأنظمة.³

كما أن الدارس للسيرة الحياتية لكاتب ياسين ومؤلفاته يقف عند حقيقة مفادها أن فكر الرجل كان نتاج لمجموعة من التأثيرات التي صنعتها بيئته والأحداث التي سايرها، فارتباطه الوثيق بقضيته وتوجهه النضالي، ولد لديه خلفية التأصيل وإثبات الذات، ليجعل منها محددات تبعده وتميزه عن الآخر، ونقصد بالآخر هنا هو الدخيل المستعمر بكل ما حمله من ثقافة وتقليد.

إن التراث عند كاتب ياسين يتعدى مفهومه العام والعادي، فهو محدد صانع لذاك الفارق وذاك الاختلاف، فإذا ما ولجنا إلى كتاباته المسرحية، فإننا ندرك أن ارتباطه التراثي جعله يستلهم ويوظف شخصية جحا في مسرحية "غبرة الفهامة".

لقد عمد كاتب ياسين إلى توظيف شخصية جحا لأنه رأى فيها أحسن وسيلة لممارسة النقد السياسي والاجتماعي، فالنص المسرحي "غبرة الفهامة" ينتمي إلى المسرح الهجائي. إذ

يسخر جحا من الوصوليين والمنافقين والانتهازيين، وينتقد سياسة السلطان ويفضح القاضي والتجار.

وفي " مسرحية غبرة الفهامة صنع الكاتب من شخصية جحا، الفكر الناقد في المجتمع مواجهها السلطة"⁴ كما أن توجه كاتب ياسين إلى تفعيل شخصية جحا نابع مما تحمله تلك الشخصية من دلالات ورموز في المخيال الشعبي العربي. فهي شخصية متحررة في تصرفاتها ومواقفها مع مختلف شرائح المجتمع. ومن بين الأسباب التي جعلت المؤلف يوظف شخصية جحا هي أنه يمكن اعتباره بطلا لا ينهزم في نضاله. فما فعله كاتب ياسين في مسرحية "غبرة الفهامة" هو نوع من التمرد على الرقابة الاستعمارية وعلى كل الظواهر الاجتماعية السلبية، باستعمال النقد الساخر والكلمات الفظة لخدش ضمير المتلقي وهزه بعنف وإخراجه من الركود الفكري والجمود المفروض عليه. فتوظيف الهزل في هذه المسرحية ليس فقط من أجل الضحك أو الترويح عن النفس للهروب من المشاكل والقيود الاجتماعية وإنما للتنديد وإحياء اليقظة والتفكير في التغيير وكيفية الثورة على ما هو ملزم وإجباري وواجب الطاعة.

من خلال نص المسرحية يظهر لنا جليا تأثر كاتب ياسين بالمرورث الثقافي الشعبي العربي، "كما تأثر بالمآثر التي خلفها

العرب من قصص ألف ليلة وليلة، وحكايات "جحا" المستلهمة من وحي الذاكرة الشعبية [...] كما أفاده هذا التأثير في نسج عقد مسرحياته وبنائها على أسس متينة.⁵

والملاحظ هو أن كل مشهد من المسرحية هو نادرة أو نكتة تحمل في طياتها مواضيع وأفكاراً، تنقذ الوضع الاجتماعي ونوادير جحا في هذا الجانب

" أكثر بأضعاف من نوادره في جانب النقد السياسي أو الفضاء المتصل به، لهذا عمد الكاتب إلى جمع حكايات جحا الشعبية ومسرحتها"⁶. فالنادرة التي لها علاقة بشخصية جحا هي النادرة الجحوية ويعرفها كمال يونس بأنها " تعبير درامي عن موقف جحا من الحياة، وفيها الغمز واللمز، وللنادرة الجحوية عدة سمات فهي سهلة الألفاظ اللغوية، قريبة الدلالة، شائعة التداول، ممعنة في القصر، وكلما كانت النادرة أقصر كانت أقرب إلى النكتة، وكلما كانت أقرب إلى النكتة كانت أكثر إثارة للضحك. تصاغ نثراً، تدور حول الحياة اليومية، [...] نمطية الأبطال والشخص، وصورة الشخصية تعتمد أساساً على المفارقة وتعرض للمتناقضات من المواقف مثل الذكاء والغباء، والطيبة والغفلة، والجنون والعقل، تجمع بين القول اللاذع وجوامع الكلام."⁷

إن مسرحية "غبرة الفهامة" لم تخرج عن هذا النطاق وهذا التعريف حيث وجدنا في كل مشهد نادرة جحوية فيها النكتة التي تثير الضحك، تجمع بين القول اللاذع وجوامع الكلام، المواضيع تدور حول الحياة اليومية، وتتسم كذلك بقصر الحوارات واللغز واللمز.

"رئيس الجوقة: أبرد

الجوقة: أملى مات

المفتي: إن لله وإن إليه راجعون

رئيس الجوقة: راه كاين شحال من طريق توصل للجبانة

رئيس الجوقة: الطريق القريبة هي الصعبة

الجوقة: رانا قلنا لكم ماكانش ما أصعب من طريق

العرب، فيها فير الدورات

القاضي: ناخذوا طريق الفرنسييس و فرات

جحا: ماتداوسوش، لو كنت حي كنا ناخذوا الطريق

اللي جات أمشات.

الجوقة تترك جحا وتهرب.⁸

من خلال هذه الحوارات القصيرة، يتضح لنا أن كاتب ياسين طرح العديد من الأفكار والقضايا الهامة والخاصة بمصير الشعب، وقضية الكفاح ضد المستعمر، وكيف يفضل القاضي

طريق المستعمر "الفرانسييس" على طريق "العرب"، ففكرة العمالة واضحة هنا. كذلك عندما همت الجوقة ورئيسها بحمل جحا إلى المقبرة ضانين أنه ميت، وإذا بهم يهربون مذعورين عندما وجدوه بينهم، حي يرزق يتجاذب أطراف الحديث.

نستشف من هذا المقطع كيف رسم كاتب ياسين صورة الشعب وهو خائف أمام الموت، بمعنى أن الشعب لا زال لم يزعم إلى خوض معركة الكفاح ضد المستعمر.

إن اختلاف الجوقة -الشعب- في الطريق الذي يؤدي إلى المقبرة، هو تعبير واضح للكاتب على عدم اتفاق العرب حول قضية استعمار الجزائر وكل الأقطار المستعمر العربية منها وغير العربية.

كذلك نجد النكتة وهي سمة من سمات النادرة الجحوية:

"عتيقة: شوف هاذ التمرة فيها دودة.

جحا: شفتي واش قلتلك، كون سمعتني وطفيتي الضوء
كنتي تاكليها كما خوتها لخرين، تمرّة معسلة بدودة فالظلمة"⁹.

إن استعمال النادرة الجحوية و شخصية جحا العربية في مسرحية "غبرة الفهامة" لدليل واضح على أن مصادر المسرحية هي الحكاية الشعبية الموجودة داخل النادرة والنكتة،

ومصدر شخصية جحا هو المصدر العربي الذي أكد عليه الدكتور رجب النجار في كتاب "جحا العربي" على الوجود الحقيقي لشخصية جحا في البيئة العربية.

"[...] أن جحا العربي شخصية حقيقية ذات واقع تاريخي، وإن نسبه ينتهي به إلى قبيلة فزاة العربية... إذ ولد في العقد السادس من القرن الأول الهجري وقضى الشطر الأكبر من حياته في الكوفة"¹⁰.

ونخلص إلى القول بأن كاتب ياسين بدا متأثراً ومرتبطة بالثقافة الشعبية وبالشخصيات التراثية -شخصية جحا- التي أعطته الإمكانية والوسيلة لطرح رؤاه وأفكاره في قالب هجائي ساخر.

مُسَرِّحَ كاتب ياسين نوادر جحا المعروفة وركّب بها مسرحيته "غبرة الفهامة"، فهذه النوادر موجودة في العديد من الكتب منها كتاب "نوادر جحا الكبرى" للدكتور درويش جويدي¹¹ وكتاب "اضحك مع طرائف جحا" إعداد أوديت النصير¹² وكتاب "جحا الضاحك المضحك" لعباس محمود العقاد¹³ وكتاب "جحا المزاح المسروق" باللغة الفرنسية لأحمد خياط¹⁴ وكتاب "جحا العربي" لأحمد رجب النجار¹⁵.. الخ

التجسيد المستجد للنادرة الجحوية في المسرحية:

انطلاقاً من توجه كاتب ياسين الثقافي وانتماءاته الفكرية والإيديولوجية، فإنه بحث عن أسلوب جديد في الكتابة المسرحية يخول له الجمع والمزج بين القلب التراثي، والنمط الكلاسيكي للكتابة المسرحية بشتى أشكاله، ليتفرد بأنموذج جديد قد نقاربه بتنقية المحاكاة¹⁶ Mimesis وغرضه في ذلك الحفاظ على الشكل التراثي للنادرة من مرجعتها الشعبية، بالرغم من أن الممارسة على الركح قد فرضت عليه في كثير من الوقفات إن يخرج عن هذه المرجعية بين التارة والأخرى، لا من أجل أن يحدث نتوءاً بل من أجل قبولية نص النادرة وفق منظور أسس الفن المسرحي. وقد تجلت مظاهر هذه المحاكاة في جل مشاهد مسرحية "غبرة الفهامة".

توظيف شخصية جحا :

لقد اقتبس كاتب ياسين حكايات جحا "بوعي وببراعة كبيرة و التي أته وبلا شك من التقاليد الشفوية، (الكل يعرف بالمغرب العربي قصص جحا) ومن المدونات التي يمكن أن يكون قد اطلع عليها بالصدفة".¹⁷

كما تأثر كاتب ياسين بالواقع المعيشي للشعب الجزائري إبان الاستعمار وبعد الاستقلال. فيقول : "إن وطني وشعبي بالنسبة لي هما العالم الخاص الذي أنهل منه"¹⁸.

أما فيما يخص مصدر شخصية جحا، يقول كاتب ياسين
في البرنامج الموزع قبل العروض في (le théâtre de l'Épée de bois)
سنة 1967-1968:

"إن سحابة دخان هي شخصية جحا لا غير، جحا
صاحب القصص الشعبية المغاربية. نفس الشخصية نجدها تحت
اسم قوحا في مصر، ونصر الدين خوجا في تركيا وهي معروفة
على مر القرون، ليس فقط من قبل المثقفين، وإنما أيضا وخاصة
من قبل الحشد الهائل من الناس العاديين، معظمهم من
الأميين، هذا لم يمنع أن تتجول قصص جحا من الأفواه إلى
الأذان من المغرب إلى الخليج الفارسي وحتى إلى ما بعد حدود
العالم الثالث. وهو البطل الأسطوري الذي وجد حقيقتا ولا
يزال يجسد غريزة المتمرّد، والنقد اللاذع للمجتمع التجاري
القديم، الحافظ لرأس المال، وهذا عبر ثلاثة مكونات من
السلطين، والمفتين، ومن التجار الأغنياء الذين يحظرون فيما
بعد أرضية الاستعمار ويضعونه في مراكز القيادة.

منذ آخر قرون الهجرية، ولا تزال نفس الشخصية تؤرق
شعوب الشرق، ومئات من الرجال تحكي يوميا مغامرات جحا
وتضيف إليهم روايات جديدة. إن شخصية جحا هي تحفة من
تصميم جماعي خالص في الزمان والمكان.¹⁹

وظف كاتب ياسين شخصية جحا التوظيف الطردي وهذا حسب ما جاء في تقنيات توظيف الشخصية التراثية في كتاب توظيف التراث في المسرح لعلي المخلف. "فالتوظيف الطردي يعني ذلك أن تكون السمات المميزة للشخصية الموظفة تنسجم مع ما كانت عليه من صفات. ويكون هذا النوع من التوظيف حين يعتمد الكاتب إلى صفة من الصفات التي وجدت حقيقة في شخصيته ويستخدمها لبث رؤاه وأفكاره المعاصرة"²⁰ وهذا يستلزم على الكاتب أن لا يغير أي صفة من الصفات التي عرفت بها الشخصية الجديدة أو الموظفة. ففي مسرحية "غبرة الفهامة" نرى سمات شخصية جحا لا تختلف عن سمات وطباع شخصية جحا العربي -المصدر- صاحب النوادر، فهو المواطن الذي يقف إلى جانب المستضعفين ضد الحكم الاستبدادي والظالم، ضد السلطة التعسفية، " يقف إلى جانب الناس ضد السلطان، فيكشف لهم عن مظالمه، وعن حماقة عقله، وسفاهة رأيه، وجور أحكامه في قالب السخر والتندر"²¹، فهو ضمير الأمة العربية وصاحب الحكمة.

" جحا: [...]ومعها وصية تتعين رسميا أكبر مفكر ولا ربما أعظم فيلسوف أظهر فالقرن العشرين"²². إذا هو الشاعر الثائر، الفيلسوف المتأثر بالفكر الماركسي والمثقف.

يدخل جحا في صراع مع الأقطاب الثلاثة، السلطان والمفتي والعلماء - كما هو معروف في نوادره - الذين يعرقلون نضال الشعب

ضد الاحتلال الأجنبي، فيعتمد كاتب ياسين على الصفة الأساسية من صفات جحا وهي النقد اللاذع والساخر اتجاه السلطة والحكام وطغيانهم باستعمال الحيلة والتظاهر بالحمق وبالغباء.

"جحا: غاية... هي بالذات، درك فالحين نتحقق من تجربتي، ها هو السلطان جاي أسواسوا. رايح أنعت للشعب كفاش السلطان أنتاعنا يتصرف في مسايل الاقتصاد السياسي. يا سيد السلطان [...] علا بالي واش خاصك، راك محروم من ثلث حوايج يديروا سعادة الإنسان، أصغير ولا كبير، مهما كان هما، الفهامة، الذهب والحب. في مايخص الفهامة والحب نشوفوا فيما بعد [...] المهم هو كيفاش أنحصلوا على منجم ذهب اللي يسمح لنا نشروا كل شيء. (ويشير جحا إلى الحمار)"²³ على أساس أن الحمار هو الذي سيغدق ذهباً.

إن شخصية جحا التراثية في المسرحية تمثل "[...] الكاتب، والفيلسوف الشاعر وأخيراً المثقف في بلد متخلف والذي وجب عليه أن يتحايل مع السلطة التي يقذفها و لأن الشعب لازال غير قادر أن يسير معه"²⁴.

يظهر تارة فيلسوفا:

" السلطان: عمري ما صيدت كيما اليوم وجهك ما هوش وجه الشر.

جحا: منعرف شكون جاب الشر لخواه لكن الشر في بعض الأحيان يتحول للخير وهذا الخير بالذات اللي يلزم نحرز راسي منو بحيث يقدر يكون مصدر شر لاحقا(الخ) كايين شي بعض من الحكماء بناو مناهج فلسفية على هاذي العقلية. فالمثال يعني على سبيل المثال، كون كاش ولد حرام يزرملني الحصة، نظريتي تكون يا للأسف صادقى أميا فالميا"²⁵.

وتارة أخرى شاعرا:

"جحا: بالمهل يا مرتي لعزيزة بالمهل
يا مرى من تعود الخبز الصفر
وشراب الذكر وركوب الشجر
ما ينوض من المائدة حتى لبكر"²⁶
وأخيرا المثقف:

"جحا: غاية...هيا بالذات، درك فالحين نتحقق من تجريبيتي، هاهو السلطان جاي أسواسوا. رايح أئعت للشعب كفاش السلطان نتاعنا يتصرف في مسايل الإقتصاد السياسي."²⁷.

لقد وظف كاتب ياسين شخصية جحا في المسرحية على أساس أنها شخصية تقدمية رافضة للحكم السائد، ناقمة عن الشعب وسلوكه.

لهذا السبب ظهرت في البداية خطت جحا غير منسجمة، فهو تارة ينقد المحكوم وتارة أخرى ينقد الحكام - السلطان، القاضي، العلماء، التاجر - وفي نهاية المطاف يظهر مغمورا بالشرف من قبل السلطان، سجيناً لتبرعاته، فلم يبق له سوى هدم الحكم من داخله.

"لقد حفظ له كاتب ياسين سمات النكات المجاني: عندما يجامل زوجته، وعندما يحلم وهو ينشر الفرع الذي كان معلق عليه تاركا نفسه للجوقة تأخذه إلى المقبرة [...] أين يكون القمع قوي جدا فالتخيل والحلم هما شكل من أشكال الحرية، وانه علاوة على ذلك، ربما لا توجد أساليب أخرى إلا التعرج والظهور بالحمق."²⁸ فعندما يريد جحا أن يحرص ويستفز الجوقة - الشعب - حتى تبلغ درجة من الوعي يستعمل ذكاءه ويتظاهر بالحمق :

"جحا: والو... والو. راني حاب نعيش في عالم يكون فيه الناس ولحمير عايشين كل واحد في جهة وتكون للكل جرتومة حكومة وفي كل حومة حمام مجاني"²⁹، فهذا ليس بازدراء لأن جحا يدرك فعلا بأن الشعب مختل ومجنون.

يظهر جحا في موقف آخر محصور بين الشعب الذي لم يفهمه والسلطة التي تعتبره محرض. تارة يبدو سلبيا في نظر الشعب عندما تنسب إليه بعض السلوكات السلبية وتارة أخرى

إيجابيا عندما ينتقد عيوب غيره. "جحا كان تعبيرا عن عدم الرضا، تعبيرا رغم التوائه صريحا، ورغم ظاهرة الفكاهة واخزا، لقد برعت شعوبنا كسواها في هذا الضرب من الاحتجاج، الذي يمكن بسطه على النحو التالي: التعبير الشعبي هو الفكاهة، هو وعي اجتماعي ناضج، باعتباره كشافا للوضع الاجتماعي، وتعبيرا فنيا عنه، أي تعبيرا آمنا يتجاوز الانفجارات المباشرة أو ردود الأفعال السريعة لكنه من جهة أخرى سلمي لأنه ينمي حالة رواقية تبخر فائض السخط، وتساعد على إيجاد تلاؤم مفقود وصعب. [...] كيف استطاع أن يصنع بدءا من (جحا) حركة تاريخية متنامية، لا ينقص فيها الوعي ليحقق تلاؤما مع الحاضر، [...] الشخصية هنا تصنع التاريخ، كما أنها تصحح الواقع"³⁰، فظهرت شخصية جحا في صورة مستجدة في مسرحية "غبرة الفهامة"، إنه الفيلسوف والشاعر و المتمرّد والمثقف، هو ضمير الشعب وله ميزات الميال إلى الفوضى:

"جحا: حتى أنا تاني سراق أقديم جابد روعي"³¹

و"الجنرال: ألقيتو يشوش فالناس وداير أملكما فالساحة العامة"³².

إن شخصية جحا متأرجحة بين المتخلف عقليا والمهرج الضار والمنتقم للضعفاء والمظلومين، والذي ينتقد المجتمع، ويندد بالسلطة الاستبدادية، وتواطؤ الدين و سلطان المال. فيتحوّل إلى

"فيلسوف تقدمي"³³ يتكلم بلغة ماركسية، فهو يعلم "قانون المضاد الداخلي لرأس المال"³⁴، بمعنى قانون التناقض الداخلي لرأس المال وهذا مبدأ من مبادئ الفلسفة الماركسية. " مبادئ ستالين الذي أعرب ياسين عن امتنانه الكبير له ووصفه بالرجل الفولاذي"³⁵، وهذه إشارة إلى تأثير كاتب ياسين بالفلسفة الماركسية.

ظهرت عبقرية كاتب ياسين في تركيب وتوظيف النوادر التي كتبت كل منها على حدى وفي فترات زمنية مختلفة ذات المواضيع المستقلة، لكن المؤلف استطاع ببراعة أن ينسج منها مسرحية ذات الموضوع الجاد في قالب ساخر هجائي بطلها جحا الذي يصور بطش الحكام وظلمهم، لصبح الناطق بلسان المؤلف والذي وجد فيها أنجح السبل للإدلاء بنظرته للعالم وموقفه وأفكاره مستعملا لغة شعبية يفهمها أغلبية الشعب.

أدرك كاتب ياسين منذ البداية أن عامل اللغة ومتناقضاتها قد يشكل عنصرا فارقا ومحددا لماهية مسرحه، فاللغة التي ترجمت إليها مسرحية "مسحوق الذكاء" هي اللغة العامية، كما صرح كاتب ياسين "المسرح هو الحياة، فيلزمه لغة حية"³⁶ وهي التي أتاحت للكاتب متنفسا آخر للتعبير بكل حرية عما يريد قوله من خلال طرح أفكاره ورؤاه. وكما تحدث عمر شعلال

عن اختيار كاتب ياسين أن تكون اللغة العامية هي لغة إبداعاته المسرحية. " [...] إما التخلي عن الكتابة باللغة الفرنسية، وبذلك التضحية بموهبة الكاتب التي كانت له، وإما الاقتراب من ذويه وبني جنسه. وبدون أي تردد اختار أن يكون قريبا من شعبه"³⁷.

كذلك تضيفي اللغة العامية على المسرحية الطابع الشعبي الذي يصب فيه العمل ككل. فهي لغة تعبيرية تحتوي في طياتها على مقومات الهزل.

إن اللغة الشعبية العامية تلعب بمختلف سجلات الكلام، وتبتكر تعابير وكلمات، وتخلق أمثالا ونكتا وقصصا في متناول جماع الشعب تقريبا، هذه اللغة الشعبية - التي تُنعت تحقيرا بالمبتذلة - كيف يمكن أن تُكُتَبَ رواية أو مسرحية تزهو بوصف المجال الحضري لأي بلد بلغة لا يتكلمها أحد؟ لذا ❁ يجب الاقتراب قدر الإمكان من اللغة العامية التي تتطلبها حياة بعض الشخصيات العادية... إنها تجربة النزول باللغة العربية الفصحى، كما يقول إلى أدنى لتلاصق العامية دون أن تكون هي العامية، والارتفاع مستوى العامية دون أن تكون هي الفصحى، إنها اللغة الثالثة التي يمكن أن يتلاقى عندها الشعب كله"³⁸.

يتيسر علينا أن ندرك أن شخصية كاتب ياسين الرافضة للسياسات اللبرالية الشرسة، والناقمة على مظاهر اللامساواة، ورغم تشعبه الفكري وموسوعيته الثقافية إلا أنه لم يستطع أن يتخلص من فكره الإيديولوجي في كل أعماله الأدبية والفنية، وهو ما يجعلنا أكثر اقتناعاً بأن شخصية جحا التي دغدغت مخيلة كاتب ياسين، هي تلك الشخصية المشككة من الأمزجة الناقمة على السلطان والنظام، والتي تعبر عن سلوكها هذا بالسخرية والمزاح، والتي ارتآها ياسين أنسب طريقة للخطاب والمجابهة.

فقد اعتمد ياسين طريقة الوسيط والمحاكاة في التبليغ وتجنب التوظيف المباشر للشخصية، حتى لا يتداخل المخزون التراثي لدى المتلقي بالإسقاطات التي يقدمها هو فوق الركن.

الهوامش:

1. Kateb Yacine. *Le Cercle des Représailles*. Paris, Le Seuil, 1959.
2. معجم عبد النور المفصل. فرنسي-عربي. دار العلم للملايين. 1998. ص 1031
3. voir : Ahmed Cheniki. *Le Théâtre En Algérie, Histoires et Enjeux*. Edisud. Aix-en-provence. 2002. p 22
4. إدريس قرقوة، تجربة كاتب ياسين المسرحية، مجلة ثقافية شهرية، ع 105 عمان 2002، ص 61.
5. حقيقي فضيلة، الالتزام في مسرح كاتب ياسين، مسرحية "فلسطين المغدورة" دراسة تطبيقية. بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في مشروع: المسرح الجزائري تحت إشراف: أ.د. بشير بويجرة محمد و د. فرقاني جازية. 2004/2005، ص 23.
6. ينظر: إدريس قرقوة، تجربة كاتب ياسين المسرحية. ص 61.
7. كمال يونس، جريدة العرب العالمية، 13 ماي 2007.

8. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 196/195.
9. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 191.
10. محمد رجب النجار. "جحا العربي". عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر 1978. ص 15.
11. درويش جويدي، نادر جحا الكبرى، الدار النموذجية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، لبنان 2007.
12. أوديت النصير، اضحك مع طرائف جحا، دار الكوثر، دمشق، سوريا 2005.
13. عباس محمود العقاد، جحا الضاحك المضحك، سلسلة دار الهلال، العدد 65، 2001.
14. أحمد خياط، جحا المزاح المسروق، (د ط) (د ت).
15. محمد رجب النجار، جحا العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر 1978.
16. المحاكاة هي مفهوم عام أطلقه المفكرون اليونان وناقشوه وحاكموه على أساس أنه يشكل جوهر العمل الفني والأدبي بالواقع. كذلك هي بمعنى قلد أو اتبع نموذجاً. [...] تعني مضاهاة الشيء ومماثلته، أي الاشتراك معه في الجوهر. [...] عمل إنتاجي وإبداعي له قيمة تخيلية. (ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض) عربي-إنجليزي-فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 1997. ص 412.
17. Jacqueline Arnaud. *La littérature magrébine de langue française. Tome 2: le cas de Kateb Yacine. Publisud. 1986. p. 181*
18. Juquet Jeaque (*la révolte*) *Alger et le parti communiste/ Edit le contenais/t3/1977/p : 206.*
19. Jacqueline Arnaud. *La littérature magrébine de Langue française. p 180*
20. حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، ط 1، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، 2000، ص 95.
21. محمد رجب النجار، جحا العربي. ص 93.
22. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 194.
23. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 197.
24. Jacqueline Arnaud. *La littérature magrébine de Langue française. p 358*

25. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 192.
26. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 201.
27. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 197.
28. *Jacqueline Arnaud, La littérature magrébine de Langue française. p 361*
29. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 197.
30. سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، الطبعة الأولى، سوريا 1966، ص 168.
31. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 194.
32. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 200.
33. مسرحية "غبرة الفهامة"، ص 210.
34. سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة. ص 08.
35. *Ben Amar Mediene (pour Kateb Yacine) entreprise nationale du livre Algérien 1990/p:59*
36. *Entretien avec Kateb Yacine, écrivain algérien, sur son expérience théâtrale, Révolution Africaine, mai 1985*
37. عمر شعلال، كاتب ياسين. الرجل الحر، دار القصبة للنشر، الجزائر 2007، ص 101.
38. توفيق الحكيم، مسرحية الصفقة، مكتبة الآداب، مصر، 1958، ص 158.

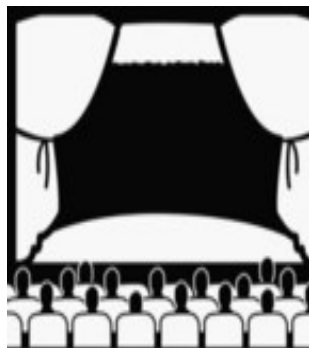
توظيف الحلقة في مسرح عبد القادر علولة

أ.شرقي نورية

جامعة جيلالي ليابس

سيدي بلعباس

خضع مسرح علولة لمجموعة من المؤثرات الغربية، الاجتماعية، السياسية والتراثية التي شكلته وجعلت له طبيعته المتميزة، حيث كان علولة يسعى إلى إبداع فن مسرحي يتماشى وخصائص



مجتمعه والبيئة الشعبية الجزائرية، وذلك بتصوير الواقع ونقده من خلال بعض الأفكار المستمدة من الحياة المعيشية ومن العلاقات الاجتماعية بين الأفراد. استطاع علولة أن يحقق قفزات نوعية في جل أعماله المسرحية لأنه استفاد من تجاربه المسرحية السابقة التي نهل منها، مما ساعده على إبراز معالم مسرحه الجديد الذي طمح إليه، مسرحا يستمد ويستقي قوته من ينابيع التراث والفنون الشعبية التي عرفتها الجزائر، والوطن العربي، لكنه عالج قضايا العصر بنظرة نقدية للمجتمع، محاولا في ذلك إرساء تقاليد مسرحية تنبع من التراث وتسعى إلى مخاطبة المجتمع الجزائري.

لكنه في تلك المسيرة واجه عدة صعوبات في تحقيق مشروعه المسرحي دون اللجوء إلى المنهج الملحمي الذي وجد فيه ضالته بمحاورة الفنون الشعبية من خلال القضايا الاجتماعية عبر شخصيات تمثل نماذج من بسطاء الناس في قالب تراثي "كالقوال" و"المداح" و"الراوي" داخل فضاء إيطالي، حاول تكسيهه بخلق فضاء تراثي قديم وجدده المتمثل في "الحلقة".

استعان علولة في كتاباته بأشكال تراثية منها: الحلقة، المداح، القوال... إلخ ولقد هدف من خلال ذلك إلى مخاطبة الجمهور مستعينا بتراثه وبذاكرته الجماعية التي يعتز بها" فالبحث في تراثنا عن ظواهر وفعاليات ذات طبيعة مسرحية له ما يبرره ويعد بثمرات ناضجة".¹ فعندما استقى علولة مواضيعه من التراث أغناها برؤية وتصور جديدين، وكذلك التراث من جهته، يغني هذه الكتابات المسرحية ويضفي عليها مسحة تاريخية خاصة ومميزة.

ان الاستعانة بالتراث الشعبي كمادة لأشكال المسرحيات أو موضوعاتها ليست بظاهرة جديدة في المسرح "ففي مصر القديمة ارتبط المسرح في نشأته بأسطورة إيزيس وأوزوريس وحورس. وهي أقدم الأساطير التي عرفت بها مصر القديمة".²

حيث اكتشف "كورت" عام 1928 نقشا فرعونيا يمثل مشاهد متفرقة من مسرحية شعرية دينية فرعونية يدور موضوعها حول أوزوريس، كما عُثر على حوار مسرحية مصرية موضوعها لدغ عقرب لحوريس، وضراعة إيزيس لآلهة كوت لينقذوا ولدها من الموت³، كما استمدت الدراما الإغريقية موضوعاتها من الأساطير والملاحم الدينية لاسيما ملحمة هوميروس وأسطورة أوديب*.

كان المسرح في العصر الروماني، يستمد أصوله من التراث اليوناني والحكايات الشعبية المنبثقة من الأساطير، واستمر الاعتماد على التراث الشعبي في العصور الوسطى إلى أن جاءت المسيحية واحتل التراث الديني المسيحي محل التراث اليوناني والروماني، حيث دعت الكنيسة إلى ضرورة الابتعاد عن الوثنية وتقديم أعمال مسرحية تعتمد الدين مصدرا لها.⁴ أما في المسرح الحديث، وبظهور الاتجاه الواقعي الذي يسعى دائما إلى الثورة على الماضي بكل أساطيره وخرافاته، نحا المسرح منحى آخر بالاقتراب من الحياة اليومية بقضاياها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ومعالجتها دون الاستغناء عن التراث المسرحي كمادة يُعتمد عليها، على الرغم من أن الكتاب أدخلوا على هذه الأساطير الكثير من التعديل وجعلوها تتناسب مع روح العصر، وعلى هذا المنحى سار عبد القادر

علولة مستلهما التراث استلهاما واعيا يختار منه ما يتناسب مع طبيعة أعماله، ويخدم مجتمعه حاملا على عاتقه مهمة التأصيل للمسرح الجزائري، جاعلا تلك الأشكال التراثية أوعية يصب فيها كل ما يحلم به من تغيير وتجديد سياسي واقتصادي وثقافي لمجتمعه "ولعل أكبرهم يشغل بال الكاتب المسرحي عبد القادر علولة هو هم التأصيل لهذا الفن، لأن ظاهرة المسرح في الثقافة العربية انفردت بحياة خاصة تميزها عن المكونات الأخرى لهذه الثقافة"⁵.

كان علولة واعيا بظروف مجتمعه وبيئته لذلك كان يؤدي دوره الفعال في تمثيل واقعه عن طريق اهتمامه الجاد بالتراث الشعبي وإسقاطه على الواقع المعيش، مضيفا إليه من الإحياءات والرموز والحقائق ما يجعله أكثر واقعية "ومن الملاحظ أن التراث هو القيمة الثابتة عند كل الأمم التي تبني منه حاضرها ومستقبلها، لذلك ينهل منه المبدعون تجاربه الفياضة بالقيم المبتوتة في نفوس الناس، ليعبروا من خلالها عن وجودهم ووجود حاضرهم ليقيموا الصلة بين الماضي والحاضر"⁶

إن لجوء علولة إلى استلهام التراث هو محاولة لمواجهة الغزو الثقافي وتحدي للمسرح الغربي بصيغته الأرسطية، وذلك في محاولة لإثبات نفسه من خلال إحياء هذا التراث وبعث

الحياة فيه من جديد حتى يستطيع فرض وجوده على الساحة الثقافية⁷ فتجربته في التأليف المسرحي من خلال العودة إلى التراث سمحت له بأن يوفق بين الماضي وبين الحاضر باستلهم العناصر التراثية وتوظيفها بشكل جديد لكي يستطيع أن يوفق بين المصدرين، المصدر التراثي والمصدر الواقعي "ولكي تتحقق سمة الأصالة لمسرحنا فلا بد له من تلك العودة العقلانية إلى التراث والتي لا تعني أبدا الصلاة في محراب الماضي ورفض ما سواه، وإنما ترتبط بالواقع المعاصر للمسرح وتستفيد منه، فالعنصر الأصيل يحتاج إلى من يعتني به، ويطوره ليجعله صالحا ونافعا في كل عصر."⁸

إن الالتفات إلى التراث هي السمة التي تميز الأعمال المسرحية للكتاب الذين يحاولون التأصيل للمسرح الجزائري. ومن بينهم عبد القادر علولة، فالتراث جزء أساسي من كيان الأمة لذلك ارتبط البحث عن هوية المسرح الجزائري بقضية التراث، واكتسب هذا الأخير أهميته من خلال ارتباطه بالواقع السياسي والاقتصادي والحضاري للمجتمع الجزائري، "فالعودة إلى التراث لا توفر للكاتب المسرحي موضوعات لا حصر لها فحسب، بل إنها أيضا تكسبه لغة أصيلة، لغة ثرية بثراء الفكر الذي تعبر عنه، ما استوعب هذا الكاتب معطيات اللغة وفجر طاقاتها عند ذلك تفجرت لديه مكنونات الأفكار

وأساليب التعبير مما يحقق له إنجازا كبيرا هو عنصر أساسي من عناصر الإبداع".⁹

لقد تولدت لدى علولة رؤية مفادها أن أفكاره التراثية لا بد لها من إطار يكون بمستوى المادة المأخوذة، أي أن المضمون القريب من أذهان المتفرجين لا بد له من شكل هو الآخر مألوف لديهم، فاستخدم من أجل ذلك ظاهرة "الحلقة"، ذلك الشكل الذي حاول استلهامه في تصور مشروع مسرحي جديد ومحبوب لدى الجمهور وله في الذاكرة بعدا شاعريا مرتبطا بماضيه.

- مفهوم الحلقة:

تعد الحلقة من أقدم الفنون الأدائية في المغرب العربي حيث يصعب تحديد تاريخ معين لظهورها. وهي بمثابة تمسرح في شكل بدائي، أي أنها تتجلى فيها كل أنواع الفرجة - من تمثيل ورقص وغناء - يشارك فيها الجمهور عن طريق شتى الصور والأقوال والحكايات التي تصدر عن القوال أو المدح. تأخذ الحلقة اسمها من شكلها الدائري وفضائها الهندسي المميز الذي يتجمع حوله المتفرجون بحيث يتوسط صاحب الحلقة مركزها وهو يواجه من موقعه ذاك جمهوره، مما يجعله يتحكم في المشهد بكامله "وقد تضيق تلك الدائرة إلى حدها الأقصى، في

حالة حلقة السير الشعبية مثلاً وحلقة العرافة، وذلك الحاجة المستمعين إلى التقاط جزئيات الخطب المرسل أو طالباً لما يكفي من حميمية أثناء الاستماع".¹⁰ ضمن هذا الفضاء يقوم صاحب الحلقة بعدة حركات وتعايير جسدية وينتقل بسرعة وحرية وينجز حركات وألعاب بهلوانية يستدعيها العرض (الحكاية أو الأسطورة) المقدمة للجمهور.

إذا عدنا إلى أصل الحلقة في التراث، نجد أنها تجمع دائري في ساحة عمومية يقف وسطها شخص يتولى مهمة الحكمي بطريقة تجمع بين التمثيل والتشخيص والإيماء، وكانت الحلقة تؤلف جزءاً من الواقع الثقافي الذي يعيشه المجتمع.¹¹ ، وتعتبر الحلقة شكل من أشكال التعبير الشعبية، وقد ارتبط نشوءها بالأعياد الدينية والاحتفالات التي كانت تقام جماعياً، أما بالنسبة لمضامين حكاياتها، فهي تعتمد على حكايات بسيطة ساذجة، تتسم بالغرابة في بعض الأحيان وشخصياتها من صنع الخيال، وكانت تعتبر "الوسيلة التي من خلالها تنشر الحكايات الشعبية والملاحم بطريقة شفوية، وهي تعتبر الفن الأكثر استمرارية".¹² فالحلقة تركز على الذاكرة الشعبية وخيال الإبداع، فتكون الفرجة والمتعة وتختلط الحقيقة بالخيال، وكانت تتناسب مع المستوى الثقافي لجمهورها الذي كان من عامة الناس ويتمتع بكثير من الثقافة الشعبية.

إن نشوء الحلقة في المجتمع الجزائري قد ارتبط بالأعياد الدينية مثل عيد الفطر وعيد الأضحى والمولد النبوي الشريف "فقد أنجب الدين التمثيل، أي المسرح بالذات، تماما كما أنجبت المواكب والطقوس الدينية في كل العصور وعند كل الشعوب الأشكال الأولى للفن"¹³ تماما كما ارتبطت الدراما الإغريقية بأعياد الإله ديونيزوس.

الحلقة نوع من الأداء المسرحي ذي طابع ديني "كما أن أي ظاهرة لا بد أن يكون لها أساس تاريخي حقيقي فإن تواضع المتفرج العربي يعود إلى الطقوس التقليدية القديمة عند الشعوب العربية التي يسميها البعض "الذكر" والبعض الآخر "الحلقة"، ويكون لها أحيانا صفة دينية خالصة، وأحيانا أخرى صفة دينوية، لكن في كل الأحوال، كان المتفرجون يحتشدون حول مكان الحدث... وكل منهم مشترك ضروري في كل ما يحدث أمامه، وهو مستعد للضحك والبكاء... ليصل الأمر أحيانا حد التدخل في الحدث ووضع ما يجري موضع الجدل والمناقشة"¹⁴.

لم يحدد المؤرخون تاريخ نشأة الحلقة إذ تمتد جذورها عبر الزمن ضمن الذاكرة الجماعية للمجتمع، ولم يكن أحد يعتقد أن هذه الظاهرة يمكنها أن تشكل يوما ما ظاهرة مسرحية قائمة بذاتها يستلهم منها كتاب المسرح مثل "ولد عبد الرحمن كاكي" و"عبد القادر علولة" شكلا مسرحيا لأعمالهم، فالحلقة هي

جزء من الواقع المعرفي الذي يعيشه المجتمع، وتعتبر شكلا من أشكال التعبير عن المشاعر والأحاسيس الإنسانية لها مميزاتها وأصولها الثابتة، ولها أساليبها للتأثير في المتلقي، اذ تمثل الحلقة عدة أنماط شعبية مختلفة الوظيفة والطابع، ظهرت عند كل المجتمعات البشرية دون استثناء، وهي "عبارة عن تجمع شعبي بسيط يجتمع الناس فيه، بشكل دائري".¹⁵ بحيث يتعلق الناس حول شخص أو أكثر، وتمثل الحلقة "النواة الأولى التي راحت تجمع الأفراد حولها بشكل عفوي [...] بحيث عرفت المجتمعات البشرية وحتى البدائية هذا الشكل البسيط"¹⁶ وما يبرر ذلك هو طبيعة الإنسان في حبه للجماعة وابتعاده عن العزلة.

الحلقة بكل مظهراتها الفنية والعقائدية فن ارتبط بالذاكرة الجماعية لدى كل أفراد الجماعات البشرية، ذلك أنها في شكلها ومضمونها تقوم على أساس التطابق الفعلي بينها وبين واقع المجتمع الذي يضمها بكل مميزاته، بيد أنها لا تقبل أي تبديل يمس أحد أركانها، إذ أنها تمثل الثبات، الذي ينضبط بركائز المجتمع الذي تحيا فيه¹⁷ وتعتبر حلقات الشيعة في العراق خير شاهد على ثبات العلاقة بين الحلقة والمجتمع، فهي كما يبدو ما والت تقام منذ مئات السنين بنفس النمط الذي ارتكزت عليه ذلك لأنها جزء لا يمكن فصله عن عقيدتهم.

أنماط الحلقة:

تعددت وتنوعت المجالات التعبيرية، التي ابتدعها الإنسان لنفسه ولمجتمعه، بين ما هو شفهي، وكتابي وإيمائي، وحركي، كما تعددت معتقداته الدينية، وهذا أسهم بشكل كبير في تعدد أنماط الحلقة، فمنها ما ارتبط بالعقيدة، ومنها ما ارتبط بالفن ولكل نمط من الحلقة أسلوب تجلت عليه، وسوف نقوم بعرض بعض أنماط الحلقة التي ظهرت في الوطن العربي، وما زالت باقية في بعض بقاعه وليس كلها، ومنها ما تميزت بها منطقة دون أخرى، ارتكازا على خصوصيتها التراثية التي تتمتع بها.

(1) حلقات الصوفية: من أنماط الحلقة التي ارتبطت بعقيدة الإنسان العربي، تلك الحلقات التي سميت بـ "حلقات الصوفية" في التاريخ العربي حيث يؤكد "علي عقلة عرسان" أنها ظهرت إلى الوجود في القرن الثالث هجري، وما زالت باقية إلى يومنا هذا فحلقة الصوفية كانت وما زالت تضم مختلف فئات المجتمع، بما فيها النساء، باعتبارهم مشاهدين أو حتى مشاركين¹⁸

إن حلقات الصوفية تعتمد على أسلوب السماع في عرض مضامينها، من خلال الأناشيد التهليلية التي يرددونها أفراد

الحلقة ممزوجة بإيقاعات الدفوف، فينمو الإيقاع الحركي، بشكل تصاعدي، ومصحوبا بالموسيقى، كما ينشر انفعالات بين المرددین، ويحرك وجدانهم¹⁹.

إن هذا النوع من الحلقات العقائدية، يستثير شعور المتحلقين حوله، فيرغمهم على الاشتراك في تفعيل العرض من خلال الكلمات التي يتداولها رجال الصوفية المتوسطين بدورهم حركة الذكر، كما يحلو لهم تسميتها.

(2) حلقات الذكر في المساجد: لقد ظهرت هذه الحلقات

مع ظهور الإسلام في الجزيرة العربية على يد النبي محمد صلى الله عليه وسلم، حيث كان الصحابة يتحلقون من حوله، فيسرد عليهم ما نزل عليه من القرآن الكريم ويلقنهم تعاليم الدين الإسلامي أو يتشاورون حول قضايا تهم الدين والدنيا، ولقد رغب الرسول الكريم - عليه الصلاة والسلام - بهذه الحلقة قائلا: "عليكم بحلق الذكر" وفي رواية "بحلق العلم"²⁰ ثم اتبعه بعد ذلك الصحابة - رضي الله عنهم. فجعلوا المساجد مكانا مفضلا لإقامة هذه الشعيرة، لتصبح في الأخير منبرا لتلقي الفقه الإسلامي وأصوله ولقد كانت حلقة الإمام مالك بن أنس من أشهر الحلقات في المدينة المنورة، حيث كان يحضرها العديد من عامة الناس وطلبة العلم. وفي التاريخ الإسلامي

نجد حلقة "ابن الجوزي"، الذي كان يحضرها حسب روايته
بضعة آلاف من الناس²¹

إن أسلوب حلق الذكر التي تقام في المساجد والمصليات،
أسلوب يعتمد السمع بالدرجة الأولى، وما تجيد به الأفواه من
رونق الكلام وزخرفة، وهي غير حلق الصوفية، إذ يكون
المتكلم واحد يتوسط حلقة، فيسرد قصص الأنبياء، ويذكر
الناس بتعاليم الدين الإسلامي.

(3) حلقات الشيعة: يجتمع الشيعة في يوم العشر محرم،
حلقة مشهورة تسمى حلقة الشيعة، ويمثل هذا اليوم تاريخ
مقتل السيد "الحسين بن علي" رضي الله عنه. في منطقة
"كربلاء" على يد جيوش "يزيد بن معاوية" بعدما حاصرتة هو
وأهله، في هذه النقطة على ضفاف نهر الفرات، ثم قتل ولم يبق
إلا القليل من آل بيته.²² والشيعة يقدسون يوم عاشوراء،
انطلاقاً من هذه الحادثة التاريخية إنهم يجتمعون في ساحة كبيرة،
وتقوم مجموعة بتمثيل مشهد الحصار والقتل، الذي تعرض له
الحسن وعشيرته في جو حماسي، ممزوج بأصوات ضربات أيدي
المتحلقين على صدورهم.²³ فحلقة الشيعة حلقة ضخمة، تضم
كل فئات المجتمع، ولا تستثني أحداً، كما أنها أحد التجمعات
الحلقية ذات البعد العقائدي، وتمثل قبلة الدراسيين، بحيث

يعتبرها بعضهم أمثال على عقلة عرسان نواة مسرح عربي لم يستطع النضوج.

4) حلقة المداح (الحكواتي): إن حلقة المداح نمط تعبري شعبي الطابع يعتمد القص والتمثيل، وسيلة لإبلاغ الجمهور، إذ يقوم القاص برواية حكاية ما، ويتبع الأسواق والساحات العمومية، كما أن تسميته تختلف من بقعة إلى أخرى، ففي مصر يسمى بـ "شاعر الربابة" أو "السامر الشعبي" وفي العراق يلقب بـ "القصخون"، وفي الشام يطلق عليه اسم "الحكواتي"²⁴ لكن وبالرغم من تعدد التسميات، وتنوعها لدى هذا النمط الحلقي إلا أنه كان يُليي رغبة واحدة لدى جمهوره، وهي إمتاعهم بأساليبهم الأدائية، كما أن عروضه لم تختلف في شكلها العام من منطقة إلى أخرى، بل إن بعض القصص كانت تتشابه في أحداثها، على الرغم من شاسعة الرقعة الجغرافية العربية.

إن المداح رجل "يقص السير والملاحم الشعبية ويحيد التمثيل وله دور تنويري، يتجسد في تعليقاته على الحادث، شارحا ظروفه وملابساته، فيقوم بدور تعليمي لإلى جانب الدور الترفيهي"²⁵ فهو يعتبر حامل للتراث الشفهي بكامله لأنه يؤلف و يغني ويروي الحكايات و الأساطير المتداولة .

(3) أوجه التشابه بين الحلقة والتراجيديا اليونانية:

هناك تشابهات عدة بين الحلقة والتراجيديا اليونانية ويمكن تلخيصها في النقاط التالية:

أولاً: بُني المسرح اليوناني على شكل حلقة.

ثانياً: نص التراجيديا اليونانية عبارة عن نص شعري، وكذلك بالنسبة لنص المداح.

ثالثاً: التراجيديا اليونانية تمسرح الكلمة أكثر مما تعتمد على الفعل المسرحي، فمثلاً في "مسرحية أوديب"* فإن الأحداث العظيمة والكوارث تروى بدلاً من تجسيدها على الخشبة، وكذلك القوال في الحلقة يعتمد على السرد ومسرحة الكلمة.

رابعاً: يرافق المداح في الحلقة عازف الناي، وكذلك في المسرح الإغريقي فإن الراوي ترافقه الجوقة أو الكورس.

* مسرحية يونانية كتبها "سوفوكليس Sophocles" شاعر يوناني، عاش ما بين (496 - 405 ق.م) من مؤلفاته: "أوديب ملكاً"، "أوديب في كولون"، "أجاس" (أونتجون)... واتفق النقاد من عهد أرسطو طاليس أن طريقة كتابة المسرحية عند سوفوكليس هي الطريقة النموذجية للمسرحية الكلاسيكية، يردد الكورس الكهنة هذا المقطع في مسرحية أوديب ملكاً:

Let us not be said, Under your role We just raised up to fall.

خامسا: علاقة الجمهور بالعرض المسرحي أيضا متشابهة، فالمشاهد اليوناني كان يعلم مسبقا بتفاصيل القصة التي ستعرض أمامه، ومع هذا يعيد التعاطف مع أبطالها، والحال نفسه بالنسبة لمسرح الحلقة فإن المشاهد قد يكون حافظا للحكاية عن ظهر قلب لكنه على الرغم من ذلك ينفعل ويتعاطف مع ما يشاهده

توظيف الحلقة عند عبد القادر علولة:

استلهم علولة الحلقة من التراث الشعبي، وجعلها شكلا يستوعب القضايا السياسية المعاصرة بتوجيهها نحو الواقع، ونقدها للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، لقد أراد علولة أن تكون تقنية مسرحية تصل إلى المستوى الذي يسمح لها أن تكون بديلا عن المنهج الأرسطي*، ويسعى بالمتفرج للوصول إلى إيقاظ جميع قدراته الإبداعية والتخيلية أثناء العرض "ففي الحلقة الممثل ليس هو من يتصنع وضعيته، بل هو المنشط، هو حبل الاتصال بين الحكاية وخيال المستمع [...]. يمكن للمتفرج أن يستوعب ويستفهم من الحاكي في أي وقت خلال العرض" 26 ، إذ أدخل تجربة مسرح الحلقة بهدف التوصل إلى فن أصيل قوامه الظواهر التراثية لإثراء الفن

* نسبة إلى أرسطو Aristote (322 – 384 ق.م) مؤلف كتاب "فن الشعر".

المسرحي في الجزائري ولإبداع شكل مسرحي يتلاءم مع المجتمع الجزائري وهويته ومغايرا نوعا ما للأشكال المسرحية الغربية أو الأرسطية "وخلافا للنوع الأكاديمي الذي يعتمد على الإيهام وعلى تصوير الفعل المسرحي، 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 فيه أن يكون ذا مستوى معرفي جيد. ووعي وتجربة اجتماعية، وحيث يترك له حرية رفض العرض أو تجاوزه" 27

لقد حاول علولة من خلال مسرح الحلقة أن يبدع تفاعلا بين الدلالة التراثية والدلالة المعاصرة، باعتبار أن الحلقة تشكل رصيد ثقافي يمكن توظيفه لإثراء الفن المسرحي الجزائري. وفي تعريف له للحلقة كشكل مسرحي يقول "إنها تجري في الهواء الطلق عموما أيام الأسواق الأسبوعية، يجلس المتفرجون على الأرض وأكتافهم جنبا إلى جنب، يشكلون دائرة يبلغ قطرها من عشرة إلى إثنا عشر مترا، وسط هذه الدائرة يتحرك المداح وحده مستعينا ببعض الأدوات" 28، تعتبر التجربة التي خاض غمارها علولة هي بمثابة الجهود المتواصل لخلق مسرح جزائري مادته التراث والفكlor، وموضوعه التعبير عن واقع الإنسان

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 فضاء مفتوحا للجمهور، لقد استحضر علولة هذا الشكل من الحياة اليومية للناس البسطاء ليخاطبهم بها، لكن بشكل ومضمون جديدين لقد حاول علولة توظيف هذا الشكل الشعبي في مسرحه، خاصة في ثلاثيته "الأقوال" 1980 و"الأجود" 1985 و"الثام" 1989، التي ركز فيها على البحث المتواصل، لإيجاد صيغة جديدة لتكسير التقليد وجعل ممثليه أحرارا لتوصيل فكرة المسرحية، لقد وظف علولة الحلقة بمفهومها الشعبي، وأفرغها من محتواها الذي عرفته في الأسواق، فأخذ منها الشكل الفرجوي لأنه حلم يجعل جل مسرحياته فضاء مفتوحا على الجمهور المشارك بمعنى أن الحلقة فتحت شهيته بوجود عناصر ومواد درامية لا يستهان بها، بما تجعل منه مسرحا دائريا من طراز خاص وذلك بحضور أشكال التعبير الجسدي 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 تفتنوا لأهمية الحلقة باعتبارها موروثا ثقافيا هاما، كما يمكن توظيفها في المسرح، وقد أبعداها - أي الحلقة - عندما وظفها في مسرحه عن "المفهوم الساذج وجعلها أكثر واقعية وأكثر مرونة" 29 بعدما كانت تحمل مضامين تعتمد على حكايات شعبية بسيطة، فحملها بذلك "علولة" وظيفة إقناع المتلقي بواقعية الأحداث، التي تتشكل أمامه على خشبة المسرح، رغم بعدها عن حقيقة واقعه الذي يعيش فيه.

إن تجربة علولة مع الحلقة بوصفها أداة تراثية، وبوصف "المداح" أو "القول" 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 تجليها للخطاب الدرامي ولعنصر العرض عامة، وذلك بتقصي الحلقة في مكوناتها "من جانب حضور مظاهر المحاكاة، حيث بتفرد الحلقة بخاصية قلما نجدها أو نصادفها في المسرح الكلاسيكي، لكنها ظهرت بقوة مع نظريات التغريب" 30 التي اشتهرت مع "بروتولد بريخت وهي ظاهرة تنبني على اشتراك الجمهور في إنجاز العرض، واعتباره طرفا فعالا وليس مجرد

مشاهد سيلي، حيث إن "مسرحيات بريخت تؤدي إلى تبريد بعض المشاعر، إنها تؤدي إلى إلهاب البعض الآخر"³¹، 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 تجديد 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"³².

إن الحلقة تشكل بالنسبة لـ "علولة" نمطا تمثيليا ينشئ صورة جمالية يوظفه في مسرحه، كي يربط المشاهد بترائه، وفي الوقت نفسه يعتبر ذلك توظيف للذاكرة الجماعية لديه، حيث "تتفاعل فيها العناصر التراثية مع المعطيات المعاصرة"³³. إن هذا الإطار الجمالي الذي يُرسمُ 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"³⁴، إنما هو "اتساق نع النسق الفكري للمجتمع"³⁵ 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 إلا أنه لم يخرم من التراث الشعبي الجزائري، إلا الأشكال الفنية التمثيلية، وبالأخص "القبائل"، ليؤطر بها أعماله الدرامية، وأهمل بالمقابل المضامين التراثية الأخرى من حكاية شعبية والأساطير بالأخص، ولم يركز عليه اهتمامه إلا ما ورد في أعماله، بصورة لا واعية، أو ما اقتضته الضرورة الفنية، لصنع المشهد المسرحي، وهو بذلك عكس "ولد عبد الرحمن كاكى، الذي اهتم بالقبائل التراثي ومضمونه في مسرحه. لقد وظف علولة الحلقة في مسرحه

ليخدم اتجاهه الإيديولوجي، فقد كان ينتمي إلى المدرسة الواقعية الاشتراكية³⁶، وجعل من الحلقة وسيلة لكي يبلور أفكاره التي تسير 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 شواهدا من الواقع، الذي يعيش فيه المتلقي.

لا بد من الإشارة في الأخير أن الحلقة لم تكن محل تجريب علولة كمؤلف ومخرج مسرحي لوحده، بل خاض هذا المجال كتاب ومخرجون آخرون من بينهم الطيب صديقي في مسرحيته "ديوان عبد الرحمن المجذوب" والطيب لعلج في مسرحياته "القاضي في الحلقة" وولد عبد الرحمن كاكي في مسرحيته "القرباب والصالحين" إن هناك اتفاق واختلاف بين الباحثين حول عملية توظيفها، ومهما يكن فلقد شكلت "الحلقة" حديثا صاخبا بين من يعارض توظيفها في المسرح على أنها نفتقر 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.

الهوامش

- * حورس: Horus : أحد الآلهة في الحضارة المصرية، وهو ابن إيزيس وأوزوريس.
- 1- محمد حسن عبد الله "المسرح المحكي"، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000 ص 88.
- 2- هيام أبو الحسن "المسرح المصري القديم ومصادره" مجلة فصول، ع: 03، 1982 ص 16.
- 3- ينظر: هند قواص "مدخل إلى المسرح العربي" دار الكتاب اللبناني بيروت 1981 ص 39.
- 4- ينظر: أحمد صقر "توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي" مركز الإسكندرية للكتاب - 1998 ص 100.
- 5- مفيد الحوامدة "المسرح العربي ومشكلة التبعية"، عالم الفكر الكويتية، ع: 40، 1987 ص 61.
- 6- سيد علي إسماعيل "أثر التراث العربي في المسرح المعاصر" دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2000 ص 07.
- 7- ينظر: بوشيبه عبد القادر "مسرح علولة مصادره وجمالياته" رسالة ماجستير، جامعة وهران 1993، ص 19.
- 8- حسين علي المخلف "توظيف التراث في المسرح" الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، سوريا ط 01، 2000 ص 22.

- 9- عبد الستار جواد، "مهمات المسرح العربي"، مجلة أقلام، ع8، ماي 1979 ص66.
- 10- حسن البحراوي "بحث في الأصول السوسيو ثقافية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994 ص23.
- 11- ينظر: بوشية عبد القادر، م س، ص17.
- 12- Ghaouti. Azri (Alloula, le goual, diseur, contemporain) TRO 2002 - P :02.
- 13- م ن، ص35.
- 14- عبد القادر بوشية "الظواهر اللاأرسطية في المسرح العربي المعاصر" رسالة دكتوراه - جامعة وهران - إشراف بشير بويجرة - 2002 / 2005، ص 303.
- 15- بوشية عبد القادر م س، ص 308.
- 16- ينظر: م ن، ص 308.
- 17- ينظر: علي عقلة عرسان - الظواهر المسرحية عند العرب - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1981 / ص 188.
- 18- ينظر: م ن، ص 187.
- 19- ينظر: علي عقلة عرسان، م س، ص 188.
- 20- أبو زكرياء يحي النوي - رياض الصالحين - المكتبة العصرية، بيروت 2004، (دط)، ص 477.
- 21- ينظر "ابن الجوزي- أبو الفرح عبد الرحمن "صيد الخاطر"، دار الفكر للطباعة والنشر- ط1 بيروت، 2003، ص 151.
- 22- ينظر : محمد رضا "الحسن والحسين" المكتبة العصرية ، بيروت - د.ط 2005 - ص 160، 161.
- 23- ينظر: فاروق خورشيد "الموروث الشعبي" ، (دط) (د س) ص 114 / 115.
- 24- ينظر: أحمد صقر "توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي"، (دط) (دس) ص 26 / 27.
- 25- حسن علي مخلف ، م س، ص48.

26- Abdelkader Alloula, La présentation du type non aristotélicien dans l'activité théâtrale en Algérie (intervention conçue pour le colloque du 10^{ème} congrès de l'Aict) Berlin 15-21 Novembre 1987 P : 03.

27- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926/1989 منشورات التبين
الجزائر 1998 ص 169.

Abdelkader Alloula, Op cit : P2 - 28

29- عبد القادر بوشيبة، م س، ص 336

30- حسن البحراوي، م س، ص 28

31- إيريك بنتلي "الحياة في الدراما" تر: جبرا إبراهيم جبرا - المكتبة العصرية
صيدا، بيروت - لبنان، 1968 ص 147.

32- حسن البحراوي، م س، ص 28

33- عبد القادر بوشيبة، م س، ص 331.

34- م ن، ص 331.

35- عبد القادر بوشيبة، م س، ص 332..

36- أحمد حمومي " التراث الشعبي والمسرح ، تجريبتان من الجزائر "مجلة إنسانيات،
مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران -الجزائر /ع12،
سبتمبر -ديسمبر 2000، ص 26

ابسن وقضية المرأة

أصلاي عباس

جامعة جيلالي ليايس - سيدي بلعباس

يعتبر ميدان مآسي المرأة ومعاناتها من أبرز ميادين نشاط وجهد المسرحيين منذ بدايات المسرح اليوناني. فكيف نرصد قضية المرأة كقضية اجتماعية في اطار الكتابة المسرحية وإلى أي مدى حدث



الاختلاف في تناول والمعالجة؟ في محاولة جادة له، كبدايات تصوير قضية المرأة في المجتمع، عالج اسخيلوس موضوع زواج المرأة بالإكراه في مسرحية "المستجيرات"، ومن بعده يوريبيديس في مسرحيته "الباخوسيات" و"ميديا"، ثم جاء سوفوكليس بمسرحية "أوديب" حيث جعل من المرأة الأم والزوجة كائنا غريبا يقبل حياة غير معقولة ومتردية. في حين نجد أنه قد سلم في مسرحية "أنتيقون" للمرأة دور البطولة والتضحية من أجل الدفاع عن حق مشروع.

قام أرسطوفانيس في الكوميديا اليونانية من خلال مسرحيته "برلمان النساء" بجعل المرأة ايجابية حيث أنها تستطيع أن تتحمل مسؤولية تولي السلطة في المجتمع الأثيني.

فماذا عن قضية المرأة في دراما عصر النهضة والمسرح الاليزابيتي؟ فمسرحية "هاملت" تصور لنا أن الأم تقبل بمقتل زوجها والزواج من قاتله، أما أوفيليا فإنها تتعثر في حبها لهاملت، وفي مسرحية "روميو وجولييت" نجد أن جولييت تستسلم لقدرها وتنتحر، ولا نجد هاهنا للمرأة دورا ينم عن صراع المرأة وكفاحها وإصرارها على تبيان وفرض حقوقها.

ارتكزت الدراما العاطفية في القرن الثامن عشر على التركيز على حياة الملوك والنبلاء ومقاومة الشر أي ابداع مسرحيات تسعى إلى استدرار دمة المشاهد أو ابتسامته، في ظل غياب الدراما التي تُبرز قضية المرأة ودورها الايجابي في إصلاح أحوال المجتمع.

تألفت الدراما الرومانسية في القرن التاسع عشر، فالرومانسية - كتيار أدبي وجمالي - تدعو الانسان أن يطلق العنان لعواطفه وخياله وأحلامه، وقد ترتب على هذا أن بدأ الشك ينتشر بالنسبة لسلامة النظام الاجتماعي والسياسي القادم، مما ساعد على تألق الواقعية باتجاهها الدرامي الذي من خلاله نستطيع أن نستكشف قضية المرأة بشكل واضح، ذلك أن النصف الثاني من القرن التاسع عشر شهد الثورة الابسية، ثورة فنية وثورة فكرية.

فمن هو ابسن؟ وبم تميزت كتاباته الدرامية؟ وكيف تناول وعالج قضية المرأة؟

ولد هنريك ابسن في النرويج سنة 1834، ترك المدرسة في الخامسة عشر من عمره، وفي فترة لاحقة صار هنريك الشاب المستشار الفني والشاعر الرسمي للمسرح الجديد بمدينة "برغن"، ليعيش بعد ذلك خارج النرويج من عام 1864 إلى عام 1891، فكانت هجرته هجرة أدبية، وفي هذا الصدد يقول العيش هناك في النرويج كان يتسم بإملال يعجز الوصف، كان الملل يذيب الفكر ويفتت الإرادة ويتلف الموهبة... وفي هذين البلدين (ألمانيا-إيطاليا) لا يخيفني شيء، في بلدي كان يتملكني الذعر إذ أشعر بنفسي محاطا بذلك الجمهور المتشبه، كنت أخالهم يهزؤون بي في خبث حين أغيب" (1).

بمعدل إنتاج مسرحية واحدة كل عامين، خلّد ابسن خمسة وعشرين مسرحية، حيث استهل كتاباته بتناول المسرحية الشعرية الرومانسية، ثم كتب المسرحية النثرية الواقعية، وبعد ذلك ابتعد تدريجياً عن الواقع والقضايا الاجتماعية لينحو نحو المسرح السيכולوجي والرمزي.

ومن النقد من قسّم مسرحيات ابسن إلى تاريخية ورومانسية شعرية ثم اجتماعية" وتستطيع مع شيء من التجاوز

أن تقسّم مسرحياته إلى ثلاث مراحل أولاها المرحلة التاريخية وثانيها المرحلة الرومانسية الشعرية وثالثها المرحلة الاجتماعية." (2).

احتل ابسن مكانة كبيرة في تاريخ المسرح الحديث، واعتبره النقاد معلما من معالم التطور المسرحي، كان المسرح قبله بعيدا عن مشاكل المجتمع يعتمد على قواعد أرسطو حتى جاء ابسن المؤلف ليكتب مسرحياته بفكر مغاير وبرؤية جديدة، فليس من السهل حسب أريك بتلي فهم فكر وفلسفة ابسن كما أنه يتعسر على النقاد دراسة أعماله وتحليلها. "يرى أريك بتلي أن قلة قليلة من النقاد يستطيعون أن يسردوا بدقة قصص المسرحيات التي شاهدوها، فلا عجب إذن أن عجزوا من التوصل إلى وجهات نظر معينة بخصوص الاتجاه الفلسفي لابسن بما يحويه من صعوبة." (3).

عالج ابسن قضايا عدة من خلال مسرحياته المتنوعة، نذكر نماذج منها:

✓ مسرحية "كاتالينا" سنة 1850 وهي مسرحية شعرية رومانسية مستوحاة من تاريخ النرويج كتبها متأثرا بشعر الحب والفروسية والمناخ الثوري.

✓ مسرحية "قبر المحارم" ومسرحية "ليلة القديس يوحنا" سنة 1853.

٧ مسرحية "الليدي انغرمين واسترات " سنة 1855 وبعدها مسرحية "وليمة سولهاوغ" سنة 1856. إضافة إلى مسرحية "عودة الأشباح من الماضي" ومسرحية "بيراند".

في مسرحية "عدو الشعب" رسم ابسن شخصية الدكتور "ستوكمان" الرجل المثالي الذي يقف صامدا ضد الأغلبية الفاسدة من مجتمع بلده الصغيرة. وبعد هذه المسرحية "هدأت نفسه وكتب مسرحية "البطة البرية" التي تزخر بالمشاعر الانسانية وتفيض بالعطف والحنان، فنحن البشر ضعفاء لا يتسنى لنا مواجهة حقيقة أنفسنا ولهذا نلجأ إلى الأوهام والأحلام حتى لا تضيق الدنيا في وجوهنا" (4)

فالصراع في مسرحية "البطة البرية" هو صراع بين الحقيقة والوهم أي قرار الانسان بين مواجهته للحقيقة أو هروبه إلى حيث الأحلام.

كتب ابسن أيضا مسرحية "آل روزمر" التي أشار إليها النقاد على أساس أنها نموذج واضح لواقعية ابسن، يدور موضوع هذه المسرحية حول الالتزام والتدين والخطيئة وعتاب الضمير وتعذيبه وصراعات نفسية معقدة التي تؤدي بصاحبها إلى الانتحار.

تناول ابسن من خلال مسرحياته موضوعات متنوعة تتلخص في :موضوع الخطيئة، الكفارة والتوبة وقضايا انهيار القيم القديمة والصراع بين الفضيلة والرذيلة.

أما مضوع المرأة الأزلي فإن ابسن لم يتغافل عنه، ففي مسرحية "دعائم المجتمع" نجد أن للنسوة "لونايسل" و"بيتي" و"الآنسة برنيك" و"جوهان تونسن" لعبن دورا إيجابيا حيث ساعدن "برنيك" (الشخصية البطلة) على التوبة "رجل ضد نسوة أربعة ونجحت إذن لونايسل في تحقيق تلك المعجزة، ساعدت برنيك على مواجهة الحقيقة وعلى العودة فاضلا صادقا، وصار يعرف الآن أن الأعيان ليسوا هم الذين يدعمون المجتمع" (5).

أما في مسرحية "آل روزمر" فإنه ليراءى للقارئ وزر وتأثير المرأة على المسار الدرامي للمسرحية ككل "ل ريبكا" تأثير هام على أحداث المسرحية حيث خططت بسحرها وشعوذتها للتخلص من "بيتا" زوجة روزمر لترتبط به هي. إلا أنه حدث تحولا هاما في شخصية ريبكا حين رفضت عرض روزمر للزواج منها معترفة بذنبها وتسببها في انتحار بيتا. تحولت ريبكا إذن إلى إنسانة نبيلة يثقل كاهلها الشعور بالذنب" (6).

إن اهتمام ابسن بالمرأة يتجلى بكل وضوح في مسرحيته "هيدا جبلر" و"بيت الدمية".

أما مسرحية "هيدا جبلر" فإنها تُصور المرأة الهائجة بفكرها. فقبل ختام المسرحية تقول هيدا

لصديقها العجوز القاضي "براك" "ما أكاد أمسك شيئاً حتى تلحقه الزراية وتركبه الخسة كأنهما لعنة"(7). تقول هذا مع ندم وتأسف. ترغب هيدا في السيطرة، فقد هيمنت على أصدقائها من الرجال بما فيهم زوجها لتنتهي قصتها على عكس ما سطرت له ،اضطرت إلى أن تتزوج برجل فاشل بائس ،كانت تحتقره وترى أنه غير كفء لها.

يرى "برنادشو" (مؤلف ارلندي وناقد موسيقي وأديب مسرحي 1856-1950) في تحليله لشخصية البطلة "هيدا" "إنها الجري وراء المظهر الاجتماعي والزوج الغني"(8).

لقد سعت بكل ما أوتيت من جهد أن تدفع زوجها "جورج تيسمان" إلى الانشغال بالسياسة أو التجارة ليصبح رجلاً مهماً لكن دون جدوى، وحين يذكرها صديقها الشيخ أنها يمكن أن تلد وتنجب أطفالاً فتزعج وتُسكتها فوراً وحجتها أنها غير مؤهلة لذلك "هيدا إذن امرأة ناقصة الأنوثة وشاذة عاطفياً وجنسياً إنها تكره الحب وتمقت الجنس ولا تريد أن يكون لأحد عليها حق ولو كان زوجها أو صديقها أو حتى ابنها ،من أجل ذلك كاد يفوتها قطار الزواج وفي هذا يعلق الناقد "كينيث ثابيتان" (بأنها امرأة عقيم ،مفترسة في عمقها فكأنها جرادة في أحد المروج تأكل كل ما تقع عليه من زرع نصير)وهي عند الكاتبة "جيني لي" ليست امرأة بل سلاحاً

فتاكا إنها هي نفسها ذلك المسدس الذي يحكم أحداث المسرحية ،والمسدس عندها هو بطل المسرحية بدلا من هيدا، إنه يرمز إلى العاطفة الجنسية المكبوتة عند هيدا"(9).

يتضح للقارئ أن هيدا تمسكت بالمسدس والتصقت به طيلة أحداث المسرحية ثم هدته لصديقها لوجبورج لينتحر به،وبعد ذلك التجأت إليه كوسيلة خلاص من حياة مرة .يمكن اعتبار المسدس رمز القوة التي اعتمدت عليه هيدا،فهو رمز السلطة والسند والظل الذي غاب عليها مذ مات أبوها وتركها في وسط قد وصفته بالقذارة.

من المؤكد أن لهيدا أسباب نفسية جعلتها ترفض فكرة الانجاب والأمومة ،لقد أعجبت ب"لوجبورج" لكنها لم تجد الشجاعة لتجبه فيتتحر بسببها ويموت بمسدسها.

يمكن أن نستخلص أن هيدا شخصية متشائمة،تكره الحياة وتحشاها ،هي تحقد على كل ما هو جميل ،تفرق بين لوجبورج وزوجه،ولا تتحمل أن ترى علاقة الحب التي تجمعهم،نوع من التمرد أو ربما تؤكد رغبتها في أن تظل وحيدة ويظل غيرها أفراد وحيدين ،غير مندمجين ولا متزوجين."وواضح أن ابسن لا يعول هنا كثيرا على الأحداث المادية وإنما تهمه حركات الروح وتطورات العاطفة،إنه يقدم لنا دراسة درامية وإنسانية في

صميم روح إنسانة معذبة قد وضعتها الظروف في وضع خاص، ركز عليه ابسن وسلط عليه روحه الخفية، لم يرد ابسن أن يكتب مأساة حين كتب "هيدا جبلر" وإنما أراد أن يدرس نفسية بشرية في ظروف بذاتها وهو نفسه يقول: قصدت بها أن أصور الشخوص الانسانية وأحوالها النفسية في ضوء مواقف محددة انتحلتها هذه الشخوص تحت ظروف خاصة تمر بها. "(10) تلك هي المرأة في الدراما الابسنية، فهيدا ليست بالعاقلة و لا بالمجنونة، نجد أن تصرفاتها منطقية ومفهومة وفي الوقت ذاته هي تصرفات تنم على المرض النفسي الذي سيطر على هيدا والذي دفعها إلى تدمير غيرها ووضع حدًا لحياتها حين تنتهي المسرحية بانتحارها.

وقد اعتبر الدكتور رشاد رشدي أنه بعد هيدا جبلر بدأت الشخصية المسرحية الجديدة تغزو المسرح الأوربي، شخصية الانسان الذي لا تقوم حياته على التعقل بل الذي يبدو كفريسة للكبت وللعقد النفسية والوهم والانحرافات المختلفة. "في الكثير من مسرحياته رسم ابسن الشخصية النسائية بإحكام وعطف مقارنة مع الشخصية الذكرية، وبعد أن قدم لنا مجموعة نساء اجابيات الغرض ك"لونا هسيل" التي تكافح في سبيل الحقيقة والعدالة و"نورا" التي تنقذ زوجها، والسيدة "الفينج" التي تحاول صون سعادة ابنها، أخذ يهتم بنسوة يثبتن شخصيتهن

ويفرضن ذاتهن بأي ثمن وباستعمال العنف إذا لزم الأمر لإزالة العوائق المعارضة سبيلهن مثل "ريبكا" و"هيدا جبلر" وبعد أن رسم صورة نساء شجاعات منطقيات وسويات عكف على حال بطلات عرضة لكآبات غريبة بل حتى مهددات بعصاب*نفسى حقيقى"(11).

أما مسرحية "بيت الدمية" فإنها تثري وتعالج موضوع وقضية المرأة بشكل واضح، أخرجت لأول مرة في كوبنهاجن سنة 1879 حين باغتت المتلقي بتناول غير مألوف "وختم مسرحيته رأى فيها المحافظون حينذاك خروجاً على التقاليد والأخلاق"(12).

لا تتركز المسرحية على موضوعها فحسب بل من مستواها الفني وكيف لا وهي نقطة تحول كبيرة في كتابة المسرحية الحديثة. "فإن المسرح الأوربي كان قد ساد حين ذاك طراز من المسرحيات المحكمة والمحبوكة" (13) وهذا لا يعني أن ابسن قد أدبر عن القواعد الشكلية الصارمة للكتابة المسرحية وتخلّى عنها وإنما مزج هذه القواعد بالمضمون لينتج بناءً فنياً تاماً.

يبدأ الحوار بين الزوجين للكشف عن بعض الحقائق حين ترجو نورا زوجها أن ييسط يديه وينفق بمناسبة عيد الميلاد

ولكن الزوج يرد رد الشحيح البخيل وهنا تبدأ ملامح أزمة المسرحية من خلال هذه الألفاظ: "أنت كأيك تماما دائما ما تترصد كل المال الذي يمكنك الحصول عليه، لكن في لحظة حصولك عليه يبدو أنه ينزلق من بين أصابعك ولا تعرفين ما يحصل له. حسنا، لا بد أن آخذك على علائك، هذا يسري في دمائك. أوه. نعم يا نورا هذه أمور وراثية." (14).

ثم يمضي الحوار بين الزوجين في جو من المحبة والمرح والهدوء الذي ينذر بحلول عاصفة قريية ومدمرة. إنها المأساة المرتقبة ولكن هذه المأساة تتصل بالماضي، وبالتالي فإن المؤلف ينتقل ويعود بالمتلقي إلى هذا الماضي بالتدرج وبطريقة فنية كانت سببا في تحول جذري للكتابة المسرحية الحديثة "بمعنى أن المسرحية تتعرض لتحليل حادث معين تم حدوثه بالفعل قبل أن يبدأ تسلسل الحوادث على خشبة المسرح، ومن سياق المسرحية واطراد أحداثها يأخذ ذلك الحادث السابق في الظهور شيئا فشيئا ويتكشف للمشاهد بالتدرج، الأمر الذي يضاعف قوة المسرحية ويزيد تأثيرها في نفوس الجمهور. وقد أطردها الأسلوب في البناء الدرامي بعد ابسن" (15)

حلت مدام ليندا ضيفة على صديقتها القديمة نورا، وهما تتحاوران يكتشف القارئ أن زوج نورا قد أصيب بمرض لا يشفيه منه إلا قضاء بعض الوقت في الجو الدافئ بإيطاليا، وأنهما فعلا قد

قضايا عاما كاملا هنالك كلفهما مبلغا كبيرا من المال ،تقول نورا أنها أخذته من أبيها الذي كان مريضا حينذاك وتوفي بعد ذلك بقليل .

يصور المؤلف من خلال رجوعه للماضي شيئا من الحقيقة لأنها ليست الحقيقة كاملة، ونسجل هاهنا أسلوب التشويق الذي يستخدمه الكاتب عن طريق المفارقة المستمرة بين المواقف وما توحى إليه من دلالات ومعان، حيث أن نورا لم تكن أخذت ذلك المال من أبيها وإنما اقترضته سرا أي دون علم زوجها، وهكذا تكون قد خالفت مبدأ الزوج الصارم في تجنب الديون.

اقتضت نورا مبلغا جما من كروجشتاد - زميل زوج نورا في المصرف - ولا زالت مدانة له، أما المال الذي تأخذه من زوجها والذي يظن بسببه أنها مبذرة وطائشة إنما كانت ترد ما استطاعت من الدين، وهي تعتز وتفتخر بما فعلت على أساس أنها أنقذت حياة زوجها.

تحل الأزمة في الفصل الأول وهذا سبب من أسباب تحول الكتابة المسرحية الحديثة "إن ابسن خرج كذلك على قاعدة أخرى مأثورة في كتابة المسرحية، وهنا ندع الكاتب العبقرى جورج برناردشو يتكلم ليقول :من قبل كانت المسرحية المحكمة تتكون من العرض في الفصل الأول والعقدة في الفصل الثاني والحل في الفصل الثالث أما الآن أي بعد ابسن فإن المسرحية

تتكون من العرض والعقدة والمناقشة .والمناقشة هي محك الكاتب المسرحي." (16)

عزم هلمر- زوج نورا - على فصل كروجشتاد ،فيأتي هذا الأخير مهددا نورا إما أن تتوسط له عند زوجها أو يكشف سرها.

يتعسر على البطلة فك العقدة وهي تصارع صراعا مريرا ،تصارع الرجل الذي يهدد حياتها ومستقبلها وتصارع نفسها من أجل اتخاذ قرار مصيري.

وصل الخطاب الفاضح والكاشف للسر وهو الآن بين يدي زوجها فتقرر نورا حينئذ الرحيل والتضحية ،و حين تريد أن تخرج من البيت يهجم عليها زوجها طاعنا إياها بأبشع الألفاظ وأقبح الكلمات راميا بعرض الحائط كل ذلك الحب وتلك العشرة،وهكذا نسجل تحولا خطيرا لدى الشخصيتين "فما معنى اذن تطور الشخصية في الدراما؟ إنه في الواقع لا يعدو أن يكون مجرد إدراك الشخصية لأمر كانت تجهلها" (17)...فسبب تحول هلمر هو أنه علم

-7-

ما لم يكن يعلمه،أما التطور بالنسبة لنورا فقد أدى بها إلى أن تنحو منحى آخر يتعلق بالصراع، فبعدها كانت تصارع

كروجشتاد وتصارع أيضا القرار الذي تتخذه، هي الآن تصارع القيم والأخلاق، هي تجابه الفكر والعرف وهذا هو الصراع الدرامي الذي ينتج عن قمة التناقض والتضارب في الأفكار.

وحين حين تُحضر الخادمة خطابا من كروجشتاد الذي يعتذر فيه ويعيد صك الدين مما يحتم على شخصية هلمر أن يتحول من قمة الغضب إلى قمة السعادة ... وهو يصرخ:

"هلمر: لقد نجوتُ، لقد نجوتُ..."

نورا: وأنا؟..." (18)

استعمل هلمر ضمير المفرد المتكلم، لقد نسي زوجته، المهم هو ومصيره وسمعته، اتضحت شخصيته وسقط قناعه، وتحول من جديد إلى ميزاجه العادي... إلى طبيعته السطحية الزائفة... ليخبرها أنه ساعدها، وكأنه لم يحدث شيئا على الإطلاق... يطلب أن يراقصها ولكنها تبقى ساكنة هادئة... لقد طُعن طعنة عميقة، واجهت محنة قد صدمتها صدمة حولتها إلى امرأة ناضجة... هي المهيمنة الآن، نعم مجروحة ولكنها في موقف قوة، هي التي تطلب من زوجها أن يجلس ليتحاورا ويتناقشا، هذه المناقشة التي اعتبرها برناد شو اللبنة الأساسية للبناء الدرامي الذي أبدعه أبسن.

ولا بأس أن نسجل مقتطفاً من هذا الحوار:

"نورا:...إنني مخلوق آدمي عاقل مثلك تماماً، أو على الأقل هذا ما يجب أن أسعى إليه. صحيح يا تورفالد أن معظم الناس قد يتفوقون معك، فهذه الآراء تحتشد بها صفحات الكتب، لكنني لم أعد أقتنع بما يراه الناس، ولا بما يرد في الكتب، أريد أن أزن الأشياء بوحى من فكري أنا، لا من فكر الغير، وأنا أرقى بنفسى إلى مرتبة الفهم والإدراك.

تورفالد: وماذا فعلت حتى أفقد حبك لي؟

نورا: الليلة عندما لم تحدث المعجزة أدركت أنك على خلاف ما كنت أظن... طوال الأعوام الثمانية التي قضيناها معا وأنا أنتظر في صبر لتأكدي أن المعجزات ليست من الأمور العادية التي تحدث كل يوم، ثم نزلت بي تلك

-8-

الكارثة، فأيقنت أن أوان المعجزة قد حل، ولم يخطر لي ببال عندما وصل خطاب كروجشتاد أنك سترضخ

لشروطه، بل كنت متأكدة أنك ستقول: أذيع القصة على الملأ... ثم تتقدم لتحمل عني وزر المسؤولية قائلاً: أنا المذنب.."(19)

ثم تنهض مخبرة إياه أنها كانت تعيش مع رجل غريب قد أنجبت منه ثلاثة أطفال، ترتدي معطفها وقبعاتها وتتجه نحو الباب الخارجي ويحتج هلمر ويتوسل إليها أن تعود... تصمم على الخروج... وتخرج تاركة زوجها حائرا تأثها... بخروجها أعلنت تحديها للأعراف، أعلنت ثورة من أجل التغيير والتجديد.

إن المتأمل في هذه المسرحية يختار إلى أي نمط تنتمي، وفي أي خانة من جدول الريبرتوار تصنف، فنادرة فيها الأحداث المضحكة، وهل يمكن اعتبارها والجزم بأنها مأساة؟ سيبقى السؤال مطروحا، كما تظل الخاتمة غامضة ومفتوحة لتفسح المجال للمتلقي لتوقعات شتى.

اتفق جل النقاد على أن هذه المسرحية اجتماعية، وكيف لا، وهي تتناول موضوع المرأة، المرأة الأم، المرأة الزوجة، وخاصة المرأة الانسان "لقد ترك ابسن تأثيرا هاما جدا بفتحه باب وضع المرأة، وأعتقد في الواقع أنه أسهم إسهاما قاطعا في التغيير الذي بدأ بمعاناة المرأة وما يزال ساريا اليوم تحت شعار حركة تحرير المرأة" (20)

فتح ابسن باب التساؤلات والحيرة والمناقشة ،فهل حقق
ابسن للمرأة حريتها وهل تمكن من وضعها على الدرب
والسبيل الصحيح؟

سار العديد من الكتاب المسرحيين على نهج ابسن ،وممن
تأثر بفنه جورج برنادشو الذي تناول قضية المرأة من خلال
مسرحياته نذكر منها "كانديدا" التي يصور فيها الزوجة الثائرة
ولكنها لا تخرج من البيت - مثل ما فعلت نورا- بل تبقى
لتفرض نفسها وتلقن زوجها درسا لا ينساه، إضافة إلى أوغست
سترنديبارخ مع مسرحيته "الآنسة جوليا" وغيرهم ممن تطرقوا
إلى المرأة كقضية وكنسان خاصة .

هوامش:

- (1) ابسن،موريس غرافيه،ترجمة صلاح الدين برمول،منشورات وزارة
الثقافة،1985 ص:7
- (2) هنريك ابسن،بيت الدمية،تر:كامل يوسف،دار الصدى للثقافة
والنشر،2007،ص:13
- (3) اريك بنتلي،نظرية المسرح الحديث،تر:يوسف عبد المسيح ثروت،دار الشؤون
الثقافية العامة،العراق،دت،ص:211
- (4) هنريك ابسن،البطة البرية،تر:عبد الله عبد الحافظ،تصدر عن وزارة
الثقافة،الكويت،دت،ص:5
- (5) ابسن،موريس غرافيه،م.س،ص:76
- (6) هنريك ابسن،بيت آل روزمر،تر:أحمد النادي،تصدر عن وزارة
الاعلام،الكويت،1990،ص:7
- (7)هنريك ابسن ،هيدا جيلر،تر:علي الراعي،تصدر عن وزارة
الثقافة،الكويت،دت،ص:5

- (8) هنريك ابسن، هيدا جيلر، م س، ص: 5
- (9) هنريك ابسن، هيدا جيلر، م س، ص: 7-8
- (10) هنريك ابسن، هيدا جيلر، م س، ص: 9
- (11) ابسن، موريس غرافيه، م س، ص: 84
- & العصاب: névrose: مرض يتميز باضطرابات عصبية تظهر دون وجود أي خلل أو أي آفة عضوية وباضطرابات نفسية يكون المصاب واعيا لها (وهذا ما يميزه عن الهذيان psychose وهو مرض عقلي ظهرت فيه فقدان الصلة مع الواقع).
- (12) عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1987، ص: 184
- (13) عبد القادر القط، م ن، ص: 187
- (14) هنريك ابسن، بيت الدمية، تر: سمير عزت نصار، دار النشر للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 1984، ص: 11
- (15) هنريك ابسن، بيت الدمية، تر: كامل يوسف، م س، ص: 8
- (16) هنريك ابسن، بيت الدمية، م ن، ص ن
- (17) رشاد رشدي، فن الكتابة المسرحية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: 33
- (18) هنريك ابسن، بيت الدمية، تر: كامل يوسف، م س، ص: 93
- (19) عبد القادر القط، م س، ص: 229
- (20) مارتن أسلن، تشريح الدراما، تر: أسامة مترجي، دار الشروق للنشر والتوزيع عمان، ط 1، 1987، ص: 11

الاحتفالية و البحث عن الهوية المفقودة في المسرح الجزائري

قراءة أنثروبولوجية في مسرحية القراب والصالحين*

لولد عبد الرحمان كاكي

أ.قوبة أحمد

الاحتفالي، الفرجة الشعبية، الحلقة
الشعبية، الفضاء الاحتفالي، الأشكال
المقابل مسرحية، الأنثروبولوجيا،
الثقافة الشعبية.



تمهيد:

ظل مصطلح الهوية يشكل عقدة وهاجسا فكريا للأدباء والكتاب والمفكرين ورجال المسرح في كل زمان ومكان، فكان الحل الوحيد هو العودة إلى التراث وتأصيل الظاهرة المسرحية، فتعددت الآراء و تباينت، إلا أنها كانت جميعا تصب في مصب واحد، ألا وهو إيجاد مسرح أصيل يعكس الثقافة الشعبية العربية الإسلامية، و من بين هؤلاء المبدعين الكاتب والمخرج المسرحي الجزائري ولد عبد الرحمان كاكي الذي أرسى قواعد المسرح الاحتفالي في الجزائر منذ ستينيات القرن الماضي على غرار الطيب الصديقي في المغرب، وسعد الله ونوس في سوريا،

وعز الدين المدني في تونس، و قاسم محمد في العراق، وغيرهم من المبدعين، لكن ما هي الهوية؟ وكيف يمكن إبرازها من خلال الأشكال المسرحية التراثية؟ وما علاقة التأصيل بالظواهر الاحتفالية المسرحية؟ وما المقصود بالفرجة الشعبية؟ وما هي آليات تحقيقها في العمل المسرحي؟ وإلى أي مدى تحقق كل ذلك في التجربة الإبداعية لولد عبد الرحمان كاكبي؟

مفهوم الهوية:

يكاد يجمع أغلب الباحثين والدارسين على أن ماهية الهوية هي إدراك الفرد لذاته، لذا فالهوية ترتبط بتوحد الذات مع التراث الثقافي من ناحية، وارتباط الهوية بعملية التنشئة الاجتماعية من ناحية أخرى، ويقول شارلوت سيمور سميث في موسوعة علم الإنسان: " إن مفهوم الهوية اتسع داخل العلوم الاجتماعية لكي يشمل الهوية الاجتماعية، والهوية الثقافية، والهوية العرقية (السلالية) وهي مصطلحات تشير إلى توحد الذات مع وضع اجتماعي معين، أو مع تراث ثقافي معين، أو مع جماعة سلالية"¹

إن البحث عن الهوية المفقودة هو الهاجس الأكبر الذي شغل المفكرين والمبدعين الجزائريين في سنوات الستينيات ، وربما كان ذلك كنتيجة حتمية لسياسة المستعمر الفرنسي الذي

عمل على طمس مقومات المجتمع الجزائري طيلة قرن ونصف من الزمان، فكانت الحلول في الاستنجاد بالثقافة العربية الإسلامية بكل زخها و ثراءها وعراقتها، "على أن ما يميز هذه الثقافة بشكل عام، و بغض النظر عن قلتها من حيث المؤلفات المبتكرة أنها كانت ثقافة وطنية، أصيلة تستمد قوتها من التراث القومي و تستخدم اللغة القومية للتعبير عن ذاتها" 2

ولقد تجلت هذه العودة إلى الأصول في شتى مجالات الحياة، وفي جميع الميادين، وخاصة في أوج فترة المد الاشتراكي، خاصة وأن أغلب أقطار الوطن العربي كانت قد خرجت لتوها من نير الاستعمار، لذلك كان المثقفون يحاولون أن يعبروا عن هويتهم وأصالتهم متكرين لثقافة المستعمر ولغته وكل ما له صلة بالماضي الاستعماري البغيض، إنه نوع من الانتقام ورد الاعتبار للكرامة التي اغتصبها المستعمر.

استنبات آليات الفرجة التمثيلية الشعبية بساحة السويقة:

إن الإنسان بطبعه وغريزته يميل للمحاكاة والتشخيص والمتعة والانبهار بعروض الفرجة، إنها جدلية الروح الدرامية والمأساوية في الإنسان التي تشمل المؤدي والمتفرجين، فالإبداع الشعبي الشفوي الفلكلوري يكون دائما السباق لكل ما سيليه

من إبداعات فنية مكتوبة في النثر والشعر، وفي نهاية المطاف يأتي الفن الدرامي والعرض المسرحي.

لذلك فإن مفهوم المسرح الفرجوي كما تحدده الباحثة بياتريس سيكون فالان:

" هو ما يثير الحواس وما يثير اهتمام المشاهد/ السامع بسبب خاصية غير عادية، أو مظهر خارق غير منتظر، ويتجاوز معيار المعقول، ومن ثم يمكن القول : إن الفرجوي/ الاحتفالي هو كل لحظة تنتج إثر صدمة بصرية مسموعة أو عاطفية تأخذ المتفرج وتبتلعه، ليس بواسطة ما يقوله النص فقط، وإنما بواسطة الطريقة التي يقال أو يعرض أو يتم بها إخراجه"³

إن ظاهرة فرجة الأسواق الشعبية هي تقاليد عريقة في التراث الشعبي المحلي، بل وفي التاريخ العربي ككل، ولقد تعددت أنواع الفرجة الفنية الثقافية في تلك الأسواق، وأهمها: سوق عكاظ للشعر، وكان للمنافسة الأدبية الشعرية للنساء والرجال وله وقع لدى الجماهير، والسوق عبارة عن ملتقى فني ثقافي للإبداع الشعري العربي، له متفرجين وحكام يقيمون المواضيع والكلمات والنبرة الشعرية، وموازن الشعر والإلقاء، حيث يحدثنا الجاحظ عن ذلك في كتابه البيان والتبيين فيقول " في سوق عكاظ رجال كثيرون وبعض النساء يتبارون ويحتكمون

إلى شيخ كبير يعلوه الوقار، وتجلله المهابة في قبة حمراء ضربت له وهو الشاعر النابغة الذبياني...".⁴

استغل ولد عبد الرحمن كاكي آليات الفرجة التمثيلية كأهم مكون من مكونات الكتابة والإخراج المسرحيين في أعمال كان لها النصيب الأكبر والأوفر في تشكيل خصوصية المسرح الجزائري بصفة خاصة والمسرح المغاربي عامة، وهذا ما يتجلى في مسرحية القراب والصالحين، فالاحتفال يتأسس على الفرجة كشكل والتراث كمضمون والآليات هي التي تفسح المجال للفرجة بالنشوء ثم بالتطور، ونجدها ماثلة في "الحفل" الذي تفجره ضغوطات اللقاء الإنساني والمشاركة الجماعية، فاللقاء الجماعي حتمية لا بد من وجودها في القاعدة ليتحقق الاحتفال أو الفرجة، وعلى هذا الأساس، فإن جلسة إحدى المحاكم، ولجنة إحدى المسابقات، وتدشين آبدية ما وصلاة دينية في المسجد أو في الكنيسة، والعيد، وحتى عيد الميلاد الشخصي الذي يحتفل به داخل الأسرة كل هذه احتفالات رسمية يقوم فيها الأفراد بدورهم تبعا لسيناريو لا يملكون له تغييرا، إذ ما من إنسان يستطيع التجرد من الأدوار الاجتماعية التي ينبغي عليه أن يقوم بها"

توظيف شكل الحلقة أو الفضاء الاحتفالي:

الحلقة الشعبية ظاهرة احتفالية متجذرة في أعماق الثقافة الشعبية الجزائرية، فلقد كانت الساحات العامة والأسواق

الأسبوعية فضاء مثاليا لها، فاكسبت مكانتها لما تحقّقه من فرجة و متعة وفائدة، وتقوم أساسا على ممثل واحد يسمى الحلايقي ، القوال، الراوي، الحكواتي، المداح، وهي كلها أسماء لمسمى واحد وهو الرجل الذي يتوسط الحلقة فيلتف حوله جماعة من المتفرجين، وهذا الفن الشعبي في حد ذاته ظاهرة مسرحية ، لأن الحلقة تحتزن طاقات ومواهب تمثيلية هائلة، كما أنها ذات بذور درامية قريبة جدا من المسرحية، " وهي- أي الحلقة- شكل فرجوي شعبي يشرف على تقديم فرجاتها بعض الأفراد المختصين في فن الحكاية والإيماء والألعاب البهلونية، والممثل فيه قد يكون مداحا، حكواتيا، أو بهلوانا"6

والحلقة شكل مسرحي عربي قائم بذاته له أصوله وقواعده، وهو تراث فني شعبي عريق ، عرفه العرب منذ القدم ، والحلقة ليس ظاهرة فرجوية فحسب ، بل لها أهداف أخرى، سواء كانت اجتماعية، دينية، سياسية، ثقافية...الخ ، وفي هذا الصدد يقول الدكتور عادل أبو شنب : " إن البلاد العربية لا تخلو من ظواهر مسرحية تشبه المسرح وتؤدي بعض وظائفه ومن هذه الظواهر حلقات الذكر والمدائح النبوية التي تقام وتنشد في احتفالات الأعراس والختان والمآتم ويقف الرجال في الصفوف الأولى ليذكروا الله وبعض الكلمات الدينية الأخرى

على إيقاع الطبول والدف والمزمار وفي ترداد منغم محفوظ مسبقاً⁷

إن ما تقدمه هذه الأشكال الشعبية الاحتفالية " كالمداح " و" الحلقة "، ينطوي على مضامين حية تصور بصدق كبير الواقع الاجتماعي السائد، كما أنها وسيلة نقدية للحياة من كل نواحيها، الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، الأخلاقية... الخ، ولذلك تفتن المستعمر للدور الذي يمكن أن يلعبه الراوي في التأثير على جمهوره و بالتالي بعث الوعي الاجتماعي والسياسي لدى أوساط الشعب الفقير و المقهور، ولهذا لجأت السلطة الاستعمارية إلى محاربة المداحين و الرواة الشعبيين وفض مجالسهم⁸

تمظهر الاحتفالية في حلقة الغناء الشعبي:

يرتكز المسرح الاحتفالي على عنصر الغناء، لأن " الغناء يعتبر من الوسائل التعبيرية التي تنطوي تحت المفهوم العام للفنون الشعبية، والتي مهما كان نوعها أو شكلها تبقى مرتبطة ارتباطا وثيقا بالبيئة التي ولدت بين أحضانها وترعرعت فيها ولذلك كانت الموسيقى التي يبدعها الشعب تراثا يعبر عن البيئة في أصالتها أكثر مما كانت تعبيراً عن الإبداع الفردي الذي هو من أهم خصائص الأعمال الموسيقية الكبرى"⁹

يحتل البرولوغ الغنائي مكانة هامة في المسرح الشعبي الاحتفالي، فلا يمكن بأي حال من الأحوال التخلي عنه، بل وفوق ذلك كله يجب أن يحظى البرولوغ بعناية أكثر من العناية التي يحظى بها النص الدرامي ذاته، لأن البرولوغ هو مقياس نجاح العرض في المسرح الاحتفالي، فهو الذي يجلب المتفرج إلى المسرحية أو بالأحرى هو الذي يدخل المحتفلين من ممثلين ومتفرجين في أجواء الاحتفال، لذلك فهو بمثابة الإعلان عن بداية الحفل، كما في الطقوس الاحتفالية الشعبية التي غالبا ما تمهد لاحتفالها بنداءات و أغان وأهازيج شعبية وقرع للطبول والدفوف، وكان ولد عبد الرحمن كاكي يولي عناية خاصة بالمشهد الاستهلالي، مرتكزا على غناء الجماعة ممثلة في الجوقة، كما في هذه المسرحية:

الجماعة: ها الماء ... ماء سيدي ربي...

الجماعة: جايو ... من عين سيدي العقبي...

سليمان: صحيح...

الجماعة أ: ها الماء ... ها الماء ... ماء سيدي ربي...

جايو ... جايو ... من عين سيدي العقبي...

سليمان: إيه أيوى صحيح...

الجماعة أ: ها الماء ... ها الماء ... ماء سيدي ربي

جايو ... جايو ... من عين سيدي العقبي

الجماعة: ها الماء ... ها الماء...

ماء سيدي ربي

جايو ... جايو... من عين سيدي العقبي ... 10

ومن الظواهر الشعبية الاحتفالية الأخرى حلقات الدراويش التي تبتتها بعض الفرق الإسلامية ذات النزعة الصوفية والتي يلبس الرجال فيها لباسا أبيض عريضا في الأسفل ، وقبعة مستطيلة يصل ارتفاعها إلى أربعين سنتمترا ، ويدورون حول أنفسهم على إيقاع الدف والمزمار ويرددون بعض العبارات المحفوظة وكثيرا ما يبقى هؤلاء على هذه الحال في دوران مدة ربع الساعة ثم يتوقفون بتوقف الإيقاع والتردد دون أن يشعروا بدوار أو دوخة، كما قد يتوقع المرء الذي يرى هذا العرض لأول مرة، كما أن الحلقة تعتمد على ريرتوار تقليدي يتألف من الحكايات والأساطير والخرافات العجيبة التي تجلب المارة فيكونون حلقة حول الممثلين والبهلوانيين، وكثيرا ما يشارك الجمهور في العرض، إذ يستدعي صاحب الحلقة أحد الحاضرين ليمسك له إكسسوارا يصلح للعرض، أو ليكون وسيطا أو أداة في المشهد المعروض، وهذا يعني أن هؤلاء الممثلين يقدمون فرجة كاملة يلتقي فيها الضحك والهزل والدراما والشعر والغناء والرقص والحكاية.

توظيف الأشكال الاحتفالية الما قبل مسرحية:

وجد ولد عبد الرحمن كاكي روح الاحتفالية في تلك الأشكال الما قبل مسرحية و لم يجدها في المسرح الأرسطي

الكلاسيكي، ومفهوم الأشكال الما قبل مسرحية هو ما جاء في معجم المسرح لباتريس بافيس: " يقصد بما قبل المسرح مجموعة من الطقوس الاحتفالية كالرقص، والغناء، والمرح، والتعبد، والعردة، والصرع، وهي تنطوي على عناصر ما قبل مسرحية من خلال ما توظفه من ملابس وشخصيات إنسانية وحيوانات وأدوات، وكذا من خلال ما تقوم عليه من ترميز لفضاء مقدس أو زمن كوني أسطوري" ¹¹

وفي كتاب «المسرح والفودو» للناقد المسرحي الفرنسي فرانك فوشيه يتبين أن الطقوس الاحتفالية التي اتخذت شكل فرجة في الحضارات القديمة كالحضارة المصرية، مثلاً، وبالتالي تندرج ضمن ما يمكن تسميته بما قبل المسرح، وهو «المسرح الذي يتجلى كفرجة شاملة يشارك فيها الفرد عن طوعية بجسمه وروحه دون أن ينسى أنه يشاهد واقعا ممثلاً ينعكس عبر الصور والرموز» ¹²

أما أنطونان أرتو ¹³ في كتابه «المسرح وقرينه» فيقول أنه بإمكان شكل ما قبل المسرح أن يكون: " تظاهرة شعبية تؤسس فضاء فيزيقيا يفرض علينا أن نملاء ونؤثته بكلمات وحركات بحيث نجعله يعيش من ذاته وبطريقة سحرية " ¹⁴

ولقد نجح ولد عبد الرحمن كاكي كثيرا بعودته إلى فرجة الساحات والأسواق الشعبية، وخاصة ساحة السوق بالحي

العتيق" تيجديت" بقلب مدينة مستغانم، فاقترب بذلك من تجربتي رائدي المسرح الاحتفالي المغربي أحمد الطيب العلج والطيب الصديقي فهما أيضا " قد نهلا من معين الفرجة الشعبية التي كانت في ساحة الفنا لأنها مجال خصب للعروض الفرجية وهذا ما أعطى أعمالهم الكثير من البهاء والرونق والتألق الذي يحن إليه اليوم الكثير من الناس"15

إن اختيار ولد عبد الرحمن كاكي للحلقة كفضاء احتفالي في مسرحية القراب والصالحين ما هو إلا تلخيص للماهية أو الهوية الجزائرية أو المغاربية ، وهذا ما يعكس جانبا مهما في فكر المبدع ووجدانه، إنه فضاء الساحة الذي سكن موضوع المسرحية ومكان عرضها فكان فضاء عاما للعملية الإبداعية ، وكان معمار الكتابة لهذه المسرحية ترجمة لمعمار الحلقات في ساحة السوق بقلب تيجديت16 في مدينة مستغانم، وساحة السوق هي " فضاء دائري يرسمه الحلايقي قبل ولوج بوبات الحكاية، دائرة رمزية ترسم حدود الإنجاز والتلقي وترسخ العقدة التي بموجبها كل ما هو داخل الدائرة مطبوع بسلطة الممكن وبالتالي المتوجب تصديقه خلال صيرورة الحكاية هذه الدائرة تحيل على المورفولوجية العامة للمدينة العربية"17

هذا الشكل الدائري للحلقة يبتعد عن تصوير الخشبة الإيطالية التي يتوزع المشاهدون أمامها حسب انتماءهم الاجتماعي أو الطبقي،

والفرق الشاسع بين اثمان التذاكر، أي تذاكر الدخول للقاعة، فالحلقة تفرض نفس المسافة بين المؤدي وكل المتلقين، الكل يأخذ مكانه حسبما اتفق بغض النظر عن الفوارق الطبقية، نفس الرسالة الفنية تصل إلى الجميع بدون تمييز.

توظيف احتفالات وطقوس الوعدة في المسرحية:

يرى علماء الأنثروبولوجيا أن الوعدة هي طقس من الطقوس الاحتفالية " لأن الطقس في المفهوم اللغوي الشائع هو ما يعني النظام والترتيب وإقامة الشعائر، أما الباحث المتعمق في هذه الدراسات الأنثروبولوجية " فراس السواح " فيعرف الطقس بقوله " إنه مجموعة من الإجراءات والحركات التي تأتي استجابة للتجربة الدينية الداخلية، وتهدف إلى عقد صلة مع العوالم القدسية "18

والطقس هو تلك الشعائر والممارسات التي يؤديها الإنسان مع أبناء مجتمعه في مناسبات معينة ومتعارف عليها، وهي احتفالات تحيط بها هالة من التقديس والوقار، فتبدوا على شكل العبادة الدينية ، متخذة مظهرها يضفي على الحياة الاجتماعية طابعا من التقيد التنظيمي والتعبير الاحتفالي، وهذا ما حاولت الرؤية الاجتماعية التوصل إليه.

والوعدة شكل من أشكال الطقس، لأنها سلوك إنساني في الأصل ، وممارستها تتكرر في ثبات من الزمان والمكان، وتخضع لنظام وقواعد عرفية ليست مكتوبة، بل راسخة في الذاكرة الشعبية للقبيلة أو القرية أو الجماعة وهذا ما يصطلح عليه في الأنثروبولوجيا باسم الثقافة الشعبية.

يرى الباحث الأنثروبولوجي نور الدين الزاهي أن الظاهرة الاحتفالية عموماً، ومنها ما يعرف اليوم بالوعدة خصوصاً - عند مجتمعات المغرب - تكون جنيناً أول إنشائه كتعبير بشري رافق السيرورة الإنسانية الاكتشافية والتكيفية أو الترويضية، التقريبية والتعبدية للطبيعة، ومن ثمة الطوطم الذي رافق التشكل البشري الأول في معالمة وخص جانبه الروحي¹⁹.

استمرارية الظاهرة اليوم يطرح كضرورة لفرض هذا العرش لرقابته على مجاله الترابي ومميزاته الثقافية الخاصة به وبالمختصر المفيد فإن الظاهرة اليوم هي دافع طقوسي لفعل التواصل والاستمرار لهذا العرش ككيان وكفاعل اجتماعي موجود لم ينتهي، يعبر عن نفسه من خلال هذه المظاهر الاحتفالية الشعبية التي تذكره بخوفه عن ضياع قيمه بين

المتناقضات المادية والاقتصادية الضاغطة اليوم كما يقول بذلك
الدكتور رجب النجار²⁰

غالبا ما ترمز الوعدة إلى وفرة الأكل وتنوعه، كما تدل
على روح التضامن بين أهل القرية أو البلدة، إنها احتفالات
شعبية راسخة في تقاليدنا، لا يمكن التخلي عنها، ولقد وظفها
كاكي في أغلب مسرحياته، وفي مسرحية القراب والصالحين
على وجه الخصوص ، كما يتجلى ذلك في المشهد الموالي:

" الجماعة: اليوم العشية، آ سيدي اليوم العشية..."

سليمان: إيه

الجماعة ب: كايئة وعدة في سيدي دحان

الجماعة أ: دارتها ولية أسيدي دارتها ولية " 21

ومن المتعارف عليه أن الوعدة هي دعوة عامة، وبدون
استثناء، إنها احتفالات شعبية تقام على شرف الأولياء
الصالحين، وغالبا ما يكون مركزها حول ضريح الولي الصالح
الذي أقيمت الوعدة تبركا به، وهي دعوة صريحة لجميع الناس
ليأكلوا ويشربوا ويتمتعوا، وقد تستمر أياما وليال طوال، وهذا
ما نستشفه في هذا المشهد:

" الجماعة أ: الخير جا بالشوية آسيدي الخير جا بالشوية ...

الجماعة ب: ها راه بان الطعام ...

سليمان: الطعام باللحم والسكر والعسل من الشهدة يتقاطر، الطعام في الدهونات معكر، وتسقيه على حساب الخاطر، كل الناس تلحق عليه ثقل ولي شاطر، كل الناس تشبع ما كانش اللي ينحقر²²...

لقد توارث المجتمع الجزائري هذه العادات، فكانت القبائل الجزائرية تقيم هذه الولائم وتستدعي إليها القبائل المجاورة والقريبة منها، وتحيي هذا الموعد في يوم أو أيام خاصة بعد موسم الحرث أو الحصاد أو بناء مسجد أو لجمع صدقات للفقراء والمحتاجين، وغالبا ما يكون المكان قرب ضريح ولي من الأولياء الصالحين بالمنطقة ليلتمسوا البركة منه ويتمسحوا بضريحه لجلب الخير، أو قرب مقبرة مدفون بها أحد الأولياء، ولهذا أغلب الوعدات تنسب إلى ولي وتسمى باسمه.

الجماعة: اليوم العشية، آسيدي اليوم العشية...

الجماعة ب: كاينة وعدة في سيدي دحان...

سليمان : ارواحوا في لاما... ارواحوا في لاما²³

كما تعني الوعدة أيضا قيام الزائر بزيارة لبعض المواضع للتبرك تتعلق بأحد الأولياء في حياته أو بعد مماته، كزيارة الأضرحة كممارسة طقوسية يمارسها الزائر بمناسبة الوعدة، قصد التماس البركة والبحث عن الطمأنينة والهدوء، أو الاعتقاد في الشفاء من الأمراض النفسية والعضوية، أو تحقيق الأمنيات والرغبات، ولا يتأتى إلا بضرورة الحاجة إلى وسيط للشفاة والتوسل، ومد يد التحالف بين الولي والزائر والاستفادة من دعوته والتعهد بزيارته حيا أو ميتا، والوعدة بهذا المفهوم هي تجديد للعهد وتقديم الولاء والاستسلام لأفكاره.

" المداح: القبب اتبناو، في قرية سيدي دحان ، كانت كل يوم وعدة...

الخديم القاضي والمفتي استغناو وترفحو البناية...

من ذاك التهار ناس القرية ما سمعوا بالزمان...

كل يوم شعبية في خاطر سيدي بومدين...

سيدي عبد القادر الجيلالي ، وسيدي عبد الرحمان...

من ذاك النهار ناس القرية، ما سمعو بخدمة ما عباو" 24

وإذا كانت للوعدة وظائف ودلالات متعددة منها ما هو ديني واجتماعي وثقافي، فهي سلوك مرتبط بالتراث الشعبي

وعادة عرفها المجتمع الجزائري ومارسها، ونجدها منتشرة في الأرياف والقرى والمدن، والناس يحيون مواسمها ويحتفلون بإقامة طقوسها، واستمرارها وثيق الصلة بالمعتقد الديني والواقع الاجتماعي والثقافي للمجتمع الجزائري.

خاتمة:

تميز مسرح ولد عبد الرحمن كاكي بالنزعة الاحتفالية، سواء على مستوى النص أو على مستوى العرض ، فلقد تبنى المسرح الشعبي الاحتفالي شكلا ومضمونا، وكان مهووسا بالتراث إلى حد النخاع، فتجلى ذلك في كل إبداعاته المسرحية، فوظف كل الأشكال التعبيرية الشعبية التي عرفها الإنسان العربي في طقوسه واحتفالاته، سعيًا منه للتأسيس لمسرح شعبي أصيل يعكس هويتنا وتاريخنا وتراثنا، ولكن النقاد يرون أنه حتى وإن مارس التأصيل الفعلي للمسرح الجزائري، إلا أنه اهتم بالإبداع كتابة وإخراجا وأهمل الجانب النقدي، فلم يتفرغ للنقد والتنظير، بل ولم يترك دراسات أو مقالات يتبنى فيها منهجا أو نوعا مسرحيا معينا، إلا أنه آمن بأن المسرح ظاهرة احتفالية حيث يجتمع حشد من الناس هم مجموعتين الأولى هي جماعة الممثلين أو المؤدين والثانية هي جماعة المشاهدين، وباجتماعهم يتم الجانب الاحتفالي للمسرح.

مراجع البحث:

المصادر:

- ولد عبد الرحمان كاكبي، مسرحية القراب والصالحين، منشورات المسرح الجهوي، وهران، ب.ت.

المراجع:

1: أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ، مصر، 1947.

2: بولرباح عثمانى ، دراسات في الأدب الشعبي ، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين ، الطبعة الأولى 2009

3: حسن المنيعي، «تقديم» كتاب حسن مجراوي، المسرح المغربي. دراسة في الأصول السوسيوثقافية،

4: طالب الإبراهيمي، أحمد، من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية، ترجمة حنفي بن عيسى ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1983.

5: الزاهي، نور الدين، المقدس الإسلامي، الدار البيضاء- المغرب، دار توبقال للنشر، 2005، ط1، ص.51.

6: فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، منشورات دار علاء الدين، دمشق، سوريا، د.ت.

7: محمد أديب السلاوي، الاحتفالية البديل الممكن دراسة في المسرح الاحتفالي منشورات دار الشؤون الثقافية والنشر بغداد العراق 1983.

8: النجار، محمد رجب، " القيم والعادات والتقاليد العربية "، من كتاب دراسات في المجتمع العربي، إتحاد الجامعة العربية، ط1، عمان، الأردن، 1985.

9: جامع الفنا ، فرجة الأجيال ، تأليف جماعي، أعمال الندوة الفكرية لمهرجان مراكش الدولي للمسرح، الدورة السابعة 17- 12 ماي 2011.

10: دوفينيو جان، سوسيولوجيا المسرح، دراسة على الظلال الجمعية، ت. حافظ الجمالي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ج 1. ب ت.

11: شارلوت سيمور - سميث / موسوعة علم الإنسان : المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية / ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمد الجوهري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر 1998.

الإحالات

* القراب والصالحين، مسرحية احتفالية كتبها وأخرجها ولد عبد الرحمان كاكبي، ونال بفضلها الجائزة الكبرى في مهرجان صفاقس سنة 1966.

1 شارلوت سيمور - سميث / موسوعة علم الإنسان : المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية / ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمد الجوهري. - القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص731.

² طالب الإبراهيمي، أحمد، من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية، ترجمة حنفي بن عيسى ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ص 14.

³ جامع الفنا ، فرجة الأجيال ، تأليف جماعي، أعمال الندوة الفكرية لمهرجان مراكش الدولي للمسرح، الدورة السابعة 17- 12 ماي 2011، ص52.

⁴ أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ، مصر، 1947، ص 297.

⁵ دوفينو جان، سوسيولوجيا المسرح، دراسة على الظلال الجمعية، ت. حافظ الجمالي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ج 1، ص 13 و 14.

⁶ جامع الفنا فرجة الأجيال، م س، ص 18.

⁷ محمد أديب السلاوي، الاحتفالية البديل الممكن دراسة في المسرح الاحتفالي منشورات دار الشؤون الثقافية والنشر بغداد العراق 1983، ص 38.

⁸ العيد ميراث، « الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري دراسة في الأشكال التراثية / إنسانيات، 12 | 2000، 9-19.

⁹ بولرباح عثمان، دراسات في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، الطبعة الأولى 2009، ص 48.

¹⁰ ولد عبد الرحمان كاك، مسرحية القرب والصالحين، منشورات المسرح الجهوي، وهران، ص 2.

¹¹ حسن المنيعي، «تقديم» كتاب حسن مجراوي، المسرح المغربي، دراسة في الأصول السوسيوقافية، م. س.، ص 7.

¹² م ن، ص 7.

¹³ أنتونان آرتو صاحب نظرية المسرح الاحتفالي الذي يقوم على الأشكال البدائية الطقسية، وعرف لدى النقاد بكونه مؤسس مسرح القسوة، والأب الروحي للمسرح الطقوسي، ولد بفرنسا سنة 1896م، وقد جمع في مسيرته الحياتية بين الشعر والتمثيل والتنظير والإخراج، أشهر مؤلفاته كتاب " المسرح وقرينه"، أصيب بانتهيار عصبي في أواخر حياته، فأدخل المصحة النفسية، إلى أن توفي سنة 1948م عن عمر يناهز 52 سنة.

¹⁴ حسن المنيعي، « تقديم» كتاب حسن مجراوي، المسرح المغربي، دراسة في الأصول السوسيوقافية، م س، ص 8.

¹⁵ جامع الفنا فرجة الأجيال، م س، ص 22.

¹⁶ تيجديت، وباللغة الفرنسية Tigiditt، وهو حي شعبي قديم يعود تاريخه إلى الفترة العثمانية، و يسمى أيضا الحي العتيق، وهو معلم من معالم مدينة مستغانم، أطلق عليه بعض المؤرخين اسم مستغانم القديمة، أو المدينة القديمة.

- ¹⁷ جامع الفنا فرجة الأجيال ، تأليف جماعي، أعمال الندوة الفكرية لمهرجان
مراكش الدولي للمسرح ، الدورة السابعة، 17 إلى 12 ماي 2011، ص53.
- ¹⁸ فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات
المشرقية، منشورات دار علاء الدين، دمشق، سوريا، دت، ص129.
- ¹⁹ الزاهي، نور الدين، المقدس الإسلامي، الدار البيضاء- المغرب، دار
توبقال للنشر، 2005، ط1، ص51.
- ²⁰ النجار، محمد رجب، " القيم والعادات والتقاليد العربية "، من كتاب
دراسات في المجتمع العربي، عمان، إتحاد الجامعة العربية، 1985، ط1، ص316.
- ²¹ ولد عبد الرحمان كاكي، مسرحية القراب والصالحين، م س، ص 67
- ²²⁻ م ن، ص 67.
- ²³ م ن، ص 67.
- ²⁴ م ن، ص 68.

الظواهر التراثية الفنية في المسرح الحلقوي

أكرم خير

قسم الفنون - كلية الآداب واللغات والفنون
جامعة جيلالي لباس - سيدي بلعباس

إن طقوس الاحتفال التي دفعت
الدراميين العرب الى نبذ المسرح
على الطريقة الايطالية للدخول في
مغامرة التجريب والتجديد والبحث
عن صيغة مسرحية تؤدي بهم إلى إيجاد



خطاب مسرحي يؤثر في وعي الجمهور، لذلك قامت كل
المحاولات التأصيلية على التوغل إلى مسارب التراث الشعبي
للقوف على أشكال فرجوية و الإحاطة بعناصرها التي تتعلق
باللغة المسرحية. وفي غمرة هذا البحث ألح الكثير من
المتحمسين لهذا التراث على ما ينطوي عليه من تراكمات فنية
وما يمكن لهذه الأخيرة أن تفرزه من جماليات مسرحية ، ومن
هنا تأتي أهمية إثارة النقاش حول هذا التراث الشعبي المتوارث
والمهدد في وجوده والبحث عن السبل الكفيلة لإعادة الاعتبار
إليه وبعث الروح فيه. إن العناصر التراثية التي يعيد خلقها
وتأليفها وفقا لواقعه الجديد، أي أن المسرحية تتضمن روح
التراث ومكوناته ،وتعبر به عن الواقع المعاصر، فالكاتب يأخذ

من التراث وفي الوقت نفسه يرفده بدماء جديدة، تستعيد العناصر التراثية حيويتها، مؤكدة قدرة البقاء.

يملك الجمهور العربي إرثاً ضخماً من أشكال الفرجة الشعبية كحلقات المداحين والرواة، وهذا الإرث التراثي جعل المتفرج العربي ذا خصوصية متميزة، وقد أدرك رواد المسرح في الجزائر منذ البداية هذه الحاجة وقد كان "ولد عبد الرحمان كاي" من أولئك الذين ولعوا بالتراث والأشكال الشعبية ووظفها بشكل ناضج، فأغلب مسرحياته توظف أشكالاً شعبية متنوعة، تستفيد من التراث الشعبي كما هو الحال في مسرحياته، "القرباب والصالحين، كل واحد وحكمه، ديوان القراقوز، ويني كلبون"، وغيرها، فلم تكن عودته إلى التراث سطحية ومجرد زينة شكلية، بل كانت وسيلة من وسائل الاتصال مع المتفرج، واشتراكه في العمل المسرحي، لأنه هدف إلى بناء الوعي ولا يريد تقديم وعي جاهز، وكان هاجس العرض المسرحي لا يفارقه منذ اللحظة الأولى لفهمه للمسرح، وطريقته في التعامل مع الجمهور، وسعيه لتأليف مسرح عربي جديد هو ما دعاه إلى التعامل مع هذه الأشكال التراثية، التي أدت وظيفة جمالية، إلى جانب وظيفتها العملية في النص .

وقد مزج " ولد عبد الرحمان كاكي " بين التراث العربي والتراث الأجنبي ،لينتج مسرحا شعبيا ثوريا متعدد الأدوات، وعميق الأطروحات، شديد الربط بين الممارسة والتنظير، وقد وظف التراث من خلال خمسة أشكال تراثية هي :

المдах-القوال-الحلقة-الفرجة- الراوي.

-1 المдах:

يعود الأصل إلى هذه الشخصية الشعبية إلى حلقات الذكر و الوعظ والمجالس والتجمعات الاحتفالية التي يمارس فيها ذكر الله وتمجيده وذكر الرسول- صلى الله عليه وسلم- وذكر الأولياء الصالحين حيث يقوم بإنشاء المواويل الدينية وترتيل الآيات القرآنية الكريمة، وسرعان ما خرج عن هذا الاتجاه الديني وبالرغم من أنه حافظ على الصفة الوظيفية التي كان يمارسها ،إلا أن شخصية المдах قد انصرفت إلى الشؤون الاجتماعية متخذة في ذلك القصص الشعبي منهجا لها، وتنتقل من مكان لآخر،حاملة آلاتها التقليدية إلى مختلف أنحاء المجتمع الشعبي.

خصائص المдах: يتميز المдах ببساطة الملبس وحمله لآلات موسيقية مثل : "البندير والناي" و"القصبة" وهذا بغرض لفت انتباه الناس وتكوين حلقة دائرية حوله.

وظيفة المداح: يقوم المداح بغرض القصص الشعبية والملاحم ويعتمد على التقليد والمحاكاة والتشخيص ويعيد عرض الأفعال بأقوال مسجوعة أو قطع شعرية شعبية، معطيا لكل شخصية صوتا وهيئة وحركة ونبرة الخطاب وانفعالا ملائما لحالتها.

المداح في الجزائر:

عرفت الجزائر هذا الشكل من المسرح في المرحلة الأولى، التي سبقت نشأة المسرح الجزائري الحديث، كان المداح يمارس نشاطه الفني ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق الشعبية والساحات العامة، يعرض من خلالها العديد من الشخصيات ويستعمل الحكيم، كما يوظف التراث الشعبي، وقد كافحت السلطات الاستعمارية هذا النوع، لعلمها بمدى خطورته في تمرير الأفكار المناهضة لوجودها في الأوساط الشعبية.

وقد لعب المداح دورا بارزا في المحافظة على التراث الشفهي للأمة، فنقله بطريقته من جيل إلى جيل، وقد وظف الكاتب المسرحي " ولد عبد الرحمان كاكاي " المداح أول مرة في مسرحية القرباب والصالحين عام 1966، حيث يبدأ المسرحية باستهلال بين سليمان

القرباب والجماعة بذكر مزايا الماء وأهميته ومنافعه، وأنه ينقل الماء من مكان مقدس يقطع مسافة طويلة حتى يبيعه لأهل المدينة وينفعهم ببركة ولي الله "سيدي العقبي" 1.

وقد ينوب عن المداح في العمل المسرحي شخصيات أخرى، تقوم بالعمل نفسه كالتقديم للشخصيات ورواية وسرد الأحداث، ولكن بتسمية مغايرة، كالبخار كما في المسرحية "كل واحد وحكمه" أو "الدرويش" كما في مسرحيتي "بني كلبون" و " 132 سنة"، حيث تبدأ المسرحية باستهلال الدرويش لشرح أوضاع الجزائر بعدما جثم الاستعمار على صدرها 132 سنة. أما مسرحية "كل واحد وحكمه" فكما عودنا الكاتب "كاكي" يستهلها بحوار بين الجماعة والبخار الذي تقمص دور المداح أو الراوي، ويبدأ المسرحية بالحوار الذي دار بين الجماعة والبخار حيث تطلب منه الكف عن المناداة على البخور وتبدأ بسرد حكاية ما.

2- القوال:

لغة: يعني اللفظ أو الاعتقاد بالشيء وكذا التجادل، ويتميز القوال بالقول الحسن، وهو من

يقول الرجل ارتجالاً.

"والقوال شخصية شعبية يطلق عليها اسم الشاعر الجوال، وهو ذلك الرجل الذي يحمل الرباب ويتيه في الأرض بحثاً عن الناس في الأسواق والقرى والمدن". 2

ناقلا الأخبار والوقائع اليومية ، كما أنه يروي القصص البطولية والدينية كقصص الأنبياء والرسل والسيرة الشعبية كسيرة أبي زيد الهلالي، وسيرة سيف بن ذي يزن، وهو في وسط حلقة دائرية من الجمهور، حيث يستهل الحديث بالصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم، والتسبيح، والاستطراد ببعض النكت أو الألغاز، لتكون بعد ذلك الحكاية.

والقوال كأحد المظاهر الثقافية الشعبية ، يعتبر ظاهرة ثقافية معقدة، أنتجتها ظروف تاريخية واجتماعية واقتصادية خاصة ، فهي نابعة من تراثنا الشعبي ، وقد ارتبط منذ نشأته بالقبيلة التي ساعدت على انتشاره ، ولعل السبب في فقدانه هو ضعف القبيلة والإحساس بالانتماء إليها، وتفكك الروابط الاجتماعية والدينية وحتى المجالس الثقافية ، وبذلك نصل بالقول إلى أن القوال هو نتاج إبداعي من خلق المجتمع ، يجسد إحدى القيم الاجتماعية الناتجة عن الواقع باعتباره رمزا للأصالة والثبات، يجمع في طياته إطارا فكريا واجتماعيا ومعرفيا عن العالم والمجتمع والعلاقات الأسرية والبشرية. ويغلب على القوال طابع الحكمة والبصيرة ويمتاز بالصدق ويدافع عن مصالح 3 الجماعة، كما أنه يكتسي طابعا ذا دلالات اجتماعية وفنية، فهو رمز للذاكرة الشعبية، يعبر عن الواقع بطابع فكاهي

من خلال "شخصية المداح والقوال وغوصه فيها وحبه الأفلاطوني في توظيف الثقافة المسرحية الشعبية".

وقد تتطور هذه الفكاهة لتصل به الجرأة إلى حد جعل الزعماء والسلاطين مسخرة في الأوساط الشعبية، فتصبح مصدرا للضحك والاستهزاء ، عن طريق النقد اللاذع لسلوكياتها، ففي مسرحية "إفريقيا قبل واحد" يتهكم القوال من حب الناس للسلطة فيقول: "أنا مير وأنت

مير، واشكون يسوق الحمير" 4 حيث تعتبر هذه السخرية وسيلة نقدية قصد إبداء الرأي علانية، إلى جانب نقل الأخبار من القرى إلى المدن وترسيخ تقاليد الإصغاء والتشويق في المجتمع. وللقوال قدرة التأثير على الجمهور من خلال ربط الحكايات والأساطير والتاريخ متطلبات النضال الجماهيري، وبث روح الوعي السياسي والاجتماعي في وسط حلقاته، وقد اقترن نشاطه الفني بالأسواق الشعبية، معتمدا في ذلك على خلق فرجة فنية بأدوات موسيقية تقليدية كالبندير أو الغيطة والرباب، ويستعمل القوال هذه الآلات على

شكل نداء ليلتف حوله من في الأسواق، أو إذا كان في حالة تعب، وكذا الفصل في أجزاء الحكاية. ويستعمل القوال الشعر والنثر في تداخل مستمر، وربما يرجع هذا إلى طبيعة 5

الأدب الشعبي فرغم أنه "كان يتخذ من النثر أدواته الرئيسية في التعبير، إلا أنه كثيرا ما يتوسل بالشعر أيضا في التعبير، ومن هنا أصبح الشعر والنثر يتوازنان في كثير من . نصوصه، وأثاره كالسير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة" كما قد يلجأ القوال في كثير من الأحيان إلى تعمد الخطأ وهذا حتى "يتم له خلق روح المشاركة والتواصل بينه وبين الجمهور، ونبذه للتلقي السلبي والخمول الذي يجعل من الجمهور مجرد مستهلك" 6 حيث أن تدخل الجمهور لتصحيح تلك الغلطات أو الرد على تلك الاستفزازات المثيرة تجعل منه عنصرا فاعلا في هذه الفرجة، وربما كانت طريقة جعل الجمهور يتفاعل ويندمج مع القصة بابا لطلب المال من طرف القوال الذي يؤثر فيمن حوله بطريقته الخاصة، فيكون الدفع من طرف المتفرجين دون أي تردد. مما يبين أن هذه الصيغة التعبيرية الفنية الشعبية، تأخذ كذلك مفاهيم الصيغة والحرفة الاجتماعية والمهنة، التي يختص بها أفراد قلائل في المجتمع الشعبي الجزائري. "والمداخ والقوال لا يختلفان في الجوهر بمعنى إيصال قصة أو خبر للجماهير وفي مناطق عديدة تختلف التسميات فقط، ففي تركيا يسمى "المكلا" وفي الجزائر "القوال" وفي سوريا ومصر "الحكواتي" وفي العراق "المحدث" وفي إيران "التقليدجي" وعند سكان إفريقيا الغربية

"هريوت " وفي عهد الخلافة العباسية "اسم السماجة" نسبة
إلى اسم الممثل الذي أبدع هذا الفن الشعبي " 7.

ورغم اختلاف الأسماء، إلا أن حرفتهم جميعا كانت
واحدة هي مهنة التمثيل وتوفير لقمة العيش مما يجمعونه من
المستمعين والمحلقيين حولهم للفرجة. وأخيرا يمكن القول بأن
القول قد ارتبط بالنضال التاريخي للشعب وطموحاته في
استعادة حريته والتخلص من قيود العبودية والاستغلال
ويشتمل عمل القول على الشعر والنثر في أداء الفرجة، التي
تعمل على طابع جمالي وأخلاقي، ونظرا لمكانته في الوسط
الجزائري فقد صاغه "ولد عبد الرحمن كاكى" في أعماله الفنية،
وأعجب بثناء فكره وجسده على خشبة المسرح مبينا ملامحه
الشعبية وأبعاده الخرافية . والقول في مسرح الذي يفصل الممثل
عن الجمهور ، والكاتب عن "كاكى" يهدف إلى هدم الجدار
الرابع المتلقي .

" ومع نهاية السبعينيات، وبعدها كانت مهنة القول
والمدايح متداولة بين الجماهير من جيل إلى جيل، أصابها الشلل
في الجزائر، لظروف سياسية كان هدفا القضاء على الشعوذة في
الأسواق، أضفى إلى ذلك انتشار المسارح ودور السينما
والتلفزيون بقوة وسط الجماهير " 8

3- الحلقة:

تعتبر الحلقة شكلا من الأشكال التعبيرية الشعبية، تشمل على الرقص والغناء والحركة والحكايات والمؤثرات صوتية، لتحقيق المتعة والانفعال عن طريق التأثير وتعتمد على الأساطير لجلب المشاهدين بأسلوب ارتجالي في التمثيل والحوار مع الشعب. وترتبط الحلقة بالذاكرة الشعبية التي تجسدت في الاحتفالات والأسواق والساحات الشعبية، وهي كشكل احتفالي يعتمد على الحكايات البسيطة الممزوجة بالأساطير، وعليه فالحلقة فرجة شعبية تتميز بهندستها الدائرية تتوفر على عناصر الغناء، الحكى، التنكيت والحوار، ويتوسطها القوال، الذي يتميز بقدرة فائقة في الإبداع، ويعتبر اتساع الحلقة وضيقها من فعل الجمهور. "وقد عرف المسرح الجزائري هذا الشكل من المسرح في مرحلته الأولى، التي سبقت نشوءه في الأماكن الشعبية والأسواق والساحات العامة، حيث يكون الممثل أو الممثلين ضمن حلقة من المتفرجين، يتقمص من خلالها العديد من الشخصيات ويستعمل الحكى، كما يوظف التراث الشعبي، وقد كافحته السلطات الاستعمارية، لعلها بمدى خطورته في تمرير الأفكار المناهضة لوجودها في الأوساط الشعبية العريضة".⁹ وبعد الاستقلال عادت هذه التجربة لتبرز من جديد على يد "ولد عبد الرحمان كاكى" ثم "عبد القادر علولة"، الذي واصل البحث فيه محاولا تطويره ليصبح شكلا واقعا، ويكسب جمهوره الذي يتذوقه، حيث يقول "عبد

القادر علولة" في هذا الشأن": عندما نتكلم عن الحلقة والقوال فإننا نتكلم عن البنية المسرحية ومكوناتها التقليدية، فلم يكن لقائنا مع الجدار الرابع : جدار وهمي يفصل الممثل عن المخرج ، قصد التغريب حتى لا تتم عملية الاندماج التي تكون نتيجة الانفعالات ومنه فإن بريخت يدعو إلى الاندماج المنفصل لا إلى الاندماج المتصل .

وفيما يخص استعاب الجمهور للمسرحية، يضيف علولة قائلا: ﴿ولكي نتعرف أكثر على مدى تقربنا من الجمهور، أخذنا نناقش العرض بعد كل أمسية تجنباً للأخطاء وتقرباً منه جالياً وفكرياً... وهذا ما حققناه من خلال عرضنا لمسرحية "المائدة"، إذ بعد انتهاء العرض الأربعين، وبعد المناقشات المستمرة مع المتفرجين من الفلاحين بغية الوصول إلى حل يرضيهم، وجدنا أن العرض الأخير يختلف عن العرض الأول بدرجة كبيرة كما لاحظنا أن هناك قدرة كبيرة وطاقات سمعية هائلة لدى الجمهور بالإضافة إلى الذكريات الكثيرة والعظيمة التي يمتلكها، فقد كان أثناء المناقشة يستعيد الكثير من حواراتنا" ولما حللنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن مسرحية تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور". 10 ولدى تقييمه للتجربة الجديدة خلال أكثر من عقد من الزمن، قال علولة: "أود أن أوضح في سياق تجربتنا

المسرحية الجديدة منذ عام 1982 والتي أفرزت مسرحيات "القبول" و"الأجواد" وأخيرا "الثام" أن عملنا يعتمد على النقد فقط لاحظنا في السبعينيات ونحن نزور القرى الفلاحية النموذجية بأن سكان الريف لم يتقبلوا العروض المسرحية بالطريقة، التي كنا نقدمها بها داخل القاعة، لقد كان عملا مغلقا، ويعني هذا أن سعيانا لم يكن يتماشى مع المعطيات والرموز التي تزخر بها الثقافة الشعبية، ومن أجل تجنب المأزق، عمقنا البحث واهتدينا إلى "مسرح الحلقة" حيث يبدو المداح شخصية تمسك بخيوط المسرحية في تشويق وأصالة وإبداع" 11

كما أن الحلقة في مفهوم "ولد عبد الرحمان كافي" هي ما يتسم بجاذبية تخيلية، تسمح للممثل أن يتحرك بحرية خلال العالم المادي، لاشارك الجمهور بشكل جماعي، لتحقيق حالة شعورية لتجربة حياتية متناقضة، بمؤثرات ضوئية، وصوتية خاصة، وأقنعة تجسد البشر، على هيئة الحيوان، لتقديم أفعال درامية مختلفة في مساحات منفصلة على الخشبة، وخلق إيقاعات منفصلة ذات تصعيد يتناغم مع الحركات المألوفة للجميع، لخلق لغة مسرحية ذات قيمة رئيسية لكل أعماله. وقد استلهم "كافي" من التراث الشعبي وجعله مصدرا هاما لموضوعاته الفنية، وطوع الحلقة وجعلها شكلا استوعب أكثر القضايا الاجتماعية المعاصرة، وأبعدها عن أصلها الخرافي، وأعطاهم بعدا واقعيا، مهمته نقد

الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في البلاد. كان توظيف "ولد عبد الرحمان كاكي" للحلقة بكل معطياته الفنية والجمالية والإيحائية مقصودا، من أجل خدمة الحاضر والمستقبل، فهو لا يعتمد عليها كمصدر تراثي فحسب بل يعتبرها كعامل لإبراز معاناة المجتمع ونظراته للحياة، وتكتسي الحلقة عنده دلالات إيجابية، تتماشى وروح العصر، لمعالجة القضايا الراهنة، ويعتمد على الحلقة كمرجعية أساسية في عمله الإبداعي، مع الحفاظ على مقومات التراث، ويؤكد على ضرورة النظر الثاقبة كمؤلف وباحث ومجدد للتراث لمواكبة المسرح العالمي، معتمدا على التقاليد النثرية والشعرية المؤثرة، وقد تمكن من خلق تجربة مسرحية ذات شكل جديد، معتمدا على الذاكرة الجماعية وعلى الأشكال شبه المسرحية، كونه وجد في الحلقة كل الخصائص والمميزات، التي من شأنها أن تخلق شكلا مسرحيا، يعتمد على مسرحية الحياة ورفض الغزو الثقافي، والدعوة إلى التراث المحلي، لخلق مسرح يتلاءم والمجتمع الجزائري، مسرح مغاير للمسرح العربي خاصة الأرسطي، واعتبره "ولد عبد الرحمان كاكي" عاملا للبحث عن عادات وتقاليد هذا الشعب، من خلال رؤية ونظرة جديدتين، "وهو ما دعا إليه" جان فيلار "حيث تمكن من تصنيفه تحت اسم الاحتفال الشعبي الجماهيري، أي ما يقرب من مفهوم المسرح الشعبي ذي

الصيغة الاحتفالية". 12 وتمكن "ولد عبد الرحمان كاكي" من إدخال عناصر المسرح المعاصر خاصة الملحمي، ويتسم مسرحه بالبحث عن العناصر المختلفة في الثقافة الشفوية، كالقوال والمداح والعيساوي ، والحلقة والقراقوز والحكايات القديمة التي ترويتها الجدة. اعتمد "عبد الرحمان كاكي" في هذا الشكل المسرحي على نشر الوعي في قالب ملحمي، في مجتمع تزول فيه الفوارق الاجتماعية، وتسوده العدالة وتكتسي فيه الشخصية الوطنية بعدا دينيا للتحرر من العبودية والاستغلال، يعتمد على تلاحم الممثلين بالجمهور أثناء العرض ، في مسرحية " 132 سنة"، وقد جسد "ولد عبد الرحمان كاكي" بتوظيفه الحلقة والمداح والقوال، عالما يجمع بين الحقيقة والوهم وبين الواقع والخيال، كما في المسرحيات "القرباب والصالحين" و"بني كلبون" "كل واحد وحكمه" ويمثل القوال والمداح شخصيتان فلكلوريتان ، ويعتبرهما وسيلتان فنيّتان، قصد البحث عن مسرح قوامه التراث والعودة إلى منابع الفن المسرحي البدائي في الجزائر.

لقد كانت نظرة "ولد عبد الرحمان كاكي" للإنسان لا كما هو في الحاضر والمستقبل بل كان نظرة على أساس كيف يمكن أن يصبح ويصير، من خلال مواجهته لنفسه، معتمدا في ذلك على التجريب، وهو غير مختلف عن مسرح الحلقة، ويقول

"رشيد بوشعير:"كما حطم "ولدعبد الرحمان كاكي" جماليات المسرح الأرسطي وتبنى جماليات الملاحم الشفوية الشعبية، وتحطم الجدار الرابع لتوظيف أدوات التفرغيب، ورفض العلاقات العاطفية، وتفرض الحلقة على الجمهور أن يكون على مستوى معرفي ووعي بالتجربة الاجتماعية وله قدرة على إبداء الرأي"

4- الفرجة:

الفرجة مصطلح فني يستمد من الانفراج، وهي عكس التأزم، وهي الخلاص من الشدة، اسم لما يتفرج عليه من الغرائب أي المشاهدة، والفرجة شأنها شأن الأزمة والذروة، من العناصر الحية في البناء الدرامي التقليدي تهدف إلى الكشف للوصول بالأزمة إلى الذروة، وما يترتب عنها من توتر وتشويق، وتستلزم الفرجة توفر عنصرين هما:

الجماعة أو الحضور الجمعي، وقيام هذه الجماعة كلها بعمل ما. وقد وظف "ولدعبد الرحمان كاكي" في مسرحياته الأخيصة المثيرة للفرجة، وعمل على ربطها بالفكر والقيم الإنسانية والاجتماعية والكونية، ذلك أن الفكر مرتبط بالمضمون والفرجة مرتبطة بالمتعة الفكرية، ويؤكد ألفريد فرج "أن استخدام التراث كإطار مسرحي أو انتهاج الأسلوب

الشعبي القديم ينطوي على قصد واضح، لإعادة صياغة الحاضر بإعادة التراث، والمشهد المسرحي الشعبي الذي يعرض في الساحة أو في الحقل يكون من منظور خلقي لتحقيق الفرجة وهو ما أكد عليه "ولد عبد الرحمان كاكي" من خلال الحفاظ على هذا الشكل واستمراره عبر الأجيال، رغم تعدد مسميات الفرجة مثل الاحتفالية السردية، العربية الشعبية، السامرية، مسرح القهوة والساحة، السمرة، والحفلة.

عمل "كاكي" على تطوير الحكاية الشعبية التي جسدها في الحلقة على شكل فرجة إلى دراما شعبية، مع العلم أنه يوجد فرق واضح بين الفرجة الفنية والفرجة الشعبية، كون الفرجة الفنية مصدرها من ثقافة الفنان وخياله وخبراته واختياراته المحكومة بالذات وبالموضوع غالبا، في حين نجد أن الفرجة الشعبية مصدرها الموروث والمأثور وتركات النظر الجمعي في حوادث التاريخ والبشر وكلها مجهولة المؤلف.

كانت للفرجة في مسرح "ولد عبد الرحمان كاكي" تلقائية وارتجالية، كونها تحتوي على جماليات موضوع يطرح في طياته تيارا فكريا وشعوريا، تجمع فيها كل من الممثل كمبدع والمتفرج كمتلق مشارك فيها. كما عمل "كاكي" على تطبيق عناصر الفرجة بتجسيده لأنماط بشرية وأساليب فنية مجازية وإيهامية

ايجابية للتعبير والتأثير والتشويق والتأكيد، وتنطوي هذه العناصر على مستويين للفرجة هما: المستوى الفني والمستوى الشعبي، وتشمل على:

1- العناصر البشرية للفرجة: حيث تتوفر هذه الشخصيات النمطية التي يزخر بها مسرح

"عبد الرحمان كاكى" على كل من: الراوي، المداح، البخار، القوال...

2- العناصر الفنية للفرجة: وتشمل على ثلاثة أقسام:

أ- عناصر الفرجة الأسلوبية: وتشمل على الصورة المرئية أو السمعية مثل الاستهلال الذي تبدأ به المسرحية، والأکید نصا وعرضا لتحقيق التكرار والعمل التنويع لمنع الملل، وتجسد الفعل حركيا، والدافع قولاً، وكذا التشخيص والإبهام من خلال المزج بين الحقيقة والوهم بمؤثرات فنية قصد التشويق والتكثيف شعرا ونثرا.

ب- عناصر الفرجة الحركية: وتظهر في العرض أكثر باعتبارها عناصر مزينة كالتوقيع والتورية والقلب في الأحداث، كأن تحيا الجوهر، بموت جبور في مسرحية "كل واحد وحكمه" ويتم ذلك بأسلوب آلي يجسدها بعناصر خرافية عن

طريق المداح،الذي يتميز بالتلقائية والارتجالية والإنسانية في الأداء الحركي والصوتي، والمزج بين الماضي والحاضر، من خلال ثنائية الأصالة والمعاصرة وكذا الجمال والبؤس لتحقيق التقاطع ، كنوع من الرفض،لتحقيق التداخل لإبراز دلالات فنية،تفرض المشاركة الوجدانية والعقلية

للمتفرج،ويتجسد ذلك من خلال العرض باستخدام الكناية والتوازي والزجل والتقابل والترادف والتضاد.

5- الراوي:

عرف العرب الرواة منذ العصر الجاهلي،فكانوا يروون الأشعار والخطب في الأسواق،ولا يزال الراوي حاضرا في أذهان الكثير من الناس ، بل ومؤثرا في مشاعرهم وعواطفهم ، من خلال طريقته في رواية الحوادث وسردها على الجمهور،وقد أدخل الراوي المسرح بوصفه تقنية تساعد على سرد الحوادث ، إضافة إلى كونها ملحما تراثيا يجذب المتفرج،ويشد انتباهه ، فالراوي في المسرح "شخصية تقوم بتعليق السردى المباشر في العرض المسرحي،وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا إلى الجمهور، "ويلعب الراوي. دورا تمثيلا إلى جانب التعليق،وقد لا يلعب " 13 إن دواعي توظيف الراوي في المسرح الحلقوي نفسها التي وظف من أجلها القوال

والمداح، أي السعي الدائم لجذب انتباه لمتفرج العربي، وإشراكه في المسرحية، بالتقرب من التراث والاستفادة من تقنياته في المسرح، والتي تعد أساسا مسرحيا سليما، وإن كان استخدام الراوي برز أولا في المسرح البريختي، فهذا لا يعني أنه صار تقنية أجنبية، "فالراوي ليس بدعة وليس مستوردا، بل هو شكل من أشكال الأداء الشعبي في التراث" وتتلخص وظائف الراوي في:

- 1- تحقيق التغريب وكسر الإبهام.
- 2- سرد حوادث طويلة لا يمكن تجسيدها على المسرح.
- 3- تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.
- 4- تقديم وصفين داخلي وخارجي للشخصيات.
- 5- نقل أفكار المؤلف ورؤاه.
- 6- والجديد في وظيفة الراوي وهو إبداء الرأي، ونقد ما يجري، بل الاعتراض عليه، وتقديم حلول بديلة "14". ويمكن للمؤلف أن يأخذ دور الراوي، فيقدم شخوص المسرحية ويعطي فكرة عن صفاتها الخارجية، وانفعالاتها الداخلية، كما قد تقوم شخصية مسرحية بدور الراوي، ولا يتطلب معرفة مثل هذه الشخصيات جهدا يذكر، فقد تقوم برواية الحوادث، وتربط بين حوادث الماضي والحاضر.

ولم يخرج استخدام المسرح الحلقوي للراوي كثيرا عن دوره التقليدي فهو سارد للأحداث، يعرض حوادث الماضي بسرد مباشر، وهو تقنية تحقق كسر الإبهام، وتعطي فرصة لمناقشة الأمور، وهي قريبة من الوجدان وشعور المتفرج العربي، وقد كان يهدف "كاكي" باعتباره رائدا من رواد المسرح الحلقوي في الجزائر إلى كسر الجدار الرابع، إضافة إلى المتعة الفنية التي ألفها المتفرج العربي، فشخصية الراوي ليست بمجديدة عليه، بل يعرفها ويعرف عنها الكثير ولا يتفاجئ بأفعالها، التي تبقى في حالة يقظة تامة، إنها شخصية متأصلة في وجدان المتفرج العربي، خبرها واعتاد أسلوبها، الذي يقطع الحدث ويعلق عليه، ويناقشه، بل يتناقش مع الجمهور ويحاوره في الأحداث التي تجري أمامه، وكان هذا استخداما مقصودا حتى لا ينسجم الجمهور مع العرض المسرحي، بل عليه أن يشعر بأنه مجرد تمثيل وأن القضية المطروحة على خشبة المسرح ما هي إلا فكرة أراد كاتبها أن يجسدها على الركب، ويفتح باب المناقشة مع الجمهور وهذا ما سعى إليه "كاكي" عندما كسر الجدار الرابع، فقبل أن تبدأ المسرحية لابد منى استهلال بين مجموعة من الممثلين حتى يشرحوا للمتفرج مضمون المسرحية وفكرتها وأنها مجرد تمثيلية على الخشبة، ففي مسرحية "كل واحد وحكمه" نجد البخار يقوم بدور الراوي، بعد حوار بينه وبين المجموعة وجبور بطل المسرحية، تطلب منه الجماعة أن يحكي لهم الحكاية. وينطلق

عندئذ الراوي يسرد بدايات القصة ليكمل تمثيلها الممثلون على خشبة، وبهذا نجد "كاكي" قد حطم الجدار الرابع، فيشعر الجمهور أن هذه الحكاية مجرد تمثيلية يؤديها الممثلون على الركب.

-البخار: هذه وحدهم ليات سنة ولا أكثر، الحاجة أصارت هنا، كان رجل شايب وقريب

ينحني، غير الأولاد عنده طزينة { 12 } وهو التاجر الكبير في المدينة، زعفران التالي يحيوا بسفينة، ماله كثير، وجاهل الغبينة، اللي ماله كثير واش يدير؟ -15 مصدر المسرحية "كل واحد وحكمه" الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من وقد ساعد الراوي هنا والمتقمص لشخصية البخار على فصل الجمهور عن الحوادث فلم يندمج معها عاطفياً، بل يشاهد هذه الحوادث ويحكم عليها، وهذه ميزة من مميزات المسرح الملحمي، الذي تأثر به "ولد عبد الرحمان كاكي" فالحديث المباشر الذي يوجهه البخار للجمهور وللممثلين على خشبة المسرح، يحقق كسر الإيهام ويساعد المتفرج على الاقتناع بأنه في المسرح وعليه التفكير فيما يحدث بشيء من التعقل وعدم الاندماج مع ما يحدث على خشبة المسرح، ولا تقتصر مهمة الراوي على سرد الأحداث، وشرح الماضي منها والتلميح إلى المستقبل، بل يتخذ في بعض الأحيان موقف الناقد، يحاور شخصيات مسرحية وينقد تصرفاتها، فهو يدخل صلب الحوادث ويحاور الشخصوس، ثم ينفصل عنها ليقدم لحوادث قادمة أو يعلق على

الحوادث المنتهية. وأخيرا يمكن القول بأن تجربة "كاكي" تتميزها وأصالتها فريدة ومتميزة فقد استطاع أن يتجاوز الجمود والعصرنة الزائفة التي طبعت الفرجة سابقا، وقد وجد في الحلقة نماذج أصلية استمد منها مسرحه الشعبي، لبحث عن مسرح يؤسس الفعل وثنائية الأصالة والمعاصرة وعلى الحلقة كفعل جمعي، يحتوي على الذاكرة الجماعية .

الهوامش

- 1- ولد عبد الرحمان كاكي مسرحية القراب و الصالحين
- 2- صحيفة الشعب ،العدد 795 بتاريخ 24 ماي 1989 ص 13
- 3- جريدة الخبر اليومي مقال مدني بغيل ،بعنوان من بتذكر عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي
- 4- ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية "إفريقيا قبل واحد" الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني للمسرح الهواة
- 5- فائق مصطفى أحمد: أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي الشري في مصر ص 450
- 06 _بوشية عبد القادر :مسرح علولة مصادره و جمالياته ص188
- 07-عمرون نور الدين ،المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ،شركة باتنيت ،ط 1 ،سنة 2006 ، ص 53
- 08- المرجع السابق ص53-8
- 09- أحمد بيوض، المسرح الجزائري ،نشأته وتطوره 1926
- 10- أحمد بيوض ص169
- 11- المرجع نفسه ص 169
- 12- علي عقلة عرسان :الظواهر المسرحية عند العرب مجلة الأقلام ع 6 سنة 1980 ص 32.
- 13- حمادة إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية المسرحية ،المؤسسة المصرية العامة والترجمة ،القاهرة.، 1963 - ص 137
- 14- حسن علي المخلوق: توظيف التراث في المسرح،دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس،مكتبة
- ا. لأسد،دمشق، 2000 ص 67
- 15-مسرحية كل واحد و حكمه.

النص السينمائي.. نص لا يُنشر

د. بوخموشة إلياس

أستاذ بجامعة سيدي بلعباس الجزائر
تخصص فنون سينمائية.

يعتبر النص السينمائي نصا لا يشبه المعتاد من النصوص، فهو شكل خاص بحكم أنه ليس أدبيا خالصا، كما أنه غير قابل للتداول بين القراء لأنه لا يعدو كونه مخطط عمل، مُصمما من أجل تنفيذ الفيلم



الذي يعتبر النص الفعلي المعروض للقراءة، لكن كيفية قراءة الفيلم تختلف أيضا عن قراءة النص الأدبي الكلاسيكي طبعا. فما هو النص السينمائي الأدبي "السيناريو" غير قابل للقراءة التقليدية إلا بعد تحوله إلى صورة متحركة وصوت قابل للمشاهدة؟

1- ماهية السيناريو:

جاءت كلمة سيناريو من اللسان الإيطالي تعبيرا عن الخطاطة التي تروي الفكرة بخطوطها العريضة، بغض النظر عن كونها خاصة بالسينما على وجه الخصوص، فيوجد سيناريو الجريمة وسيناريو الدهاء السياسي وسيناريو الحيل النفسية وسيناريو المسرحية الدرامية وغيرها.

سُئِلَ بيلي وايلدر أحد أبرز المخرجين الأمريكيين عن أهم ثلاثة عناصر في العمل السينمائي فأجاب: السيناريو ثم السيناريو ثم السيناريو... (1)

فما هو السيناريو إذا؟ و ما هي مصادره؟ و كيف تكون صيغته؟

السيناريو: هو تتابع قصصي درامي أو تحليلي (2)، له قالب محدد سواء كان هزليا أو تراجيديا أو ميلودراميا مثلا، وهذا القالب يسمى بالموضوع، أما الغرض من هذا العمل الثقافي الفني والتقني، هو -بالدرجة الأولى- إثارة فكرة سواء كانت فلسفية، أو إيديولوجية، أو سياسية، أو اجتماعية.. الخ.

يبحث الجمهور عادة عن المواضيع الجديدة، والتي تعكس اهتماماته وتطلعات عصره، كما يدفع المهتمين بالصناعة السينمائية إلى البحث عن كُتَّابٍ يتطرقون لمواضيع فذة، ومن هؤلاء المنتجين المشهورين في تاريخ السينما أمثال: أرفنك تارلبراك وداريل آف زانوك الأمريكيان، إضافة إلى ستانلي كرامر، كانوا يميلون إلى الاعتقاد بأن السينما في جوهرها وسيلة لتعبير الكاتب، إلا أن أغلب الأدباء قد فشلوا إجرائيا -في نظر الدراسة- في تلك الفترة، فقد أنتج أغلبهم أفلاما هزيلة حسب بعض النقاد أمثال المخرج المصري الراحل، صاحب الموجة

الواقعية في السينما المصرية خصوصا والعربية على وجه العموم صلاح أبو سيف، وكان سبب هذا الفشل والإحباط، بكل بساطة أنهم أساءوا فهم الوسيط السينمائي.

يمكن للروائي أن ينتج سيناريو ذا قيمة فنية إذا ما صقل مواهبه الإبداعية بتقنيات كتابة السيناريو، وعلى سبيل المثال ما حدث مع الروائي العربي صاحب جائزة نوبل للأدب نجيب محفوظ الذي لم يقتحم عالم كتابة سيناريو الفيلم الروائي إلا بعد دراية شاملة بهذا الوسط الفني وآلياته التعبيرية، ودليلنا في ذلك ما صرح به المخرج صلاح أبو سيف إذ قال بهذا الصدد: "عندما قرأت روايات نجيب محفوظ عام 1945، قبل أن أتعرف عليه اكتشفت أن له مخيلة خصبة لصناعة الصور السينمائية، فاقترحت عليه أن يعمل في كتابة السيناريو ولم تكن لديه أية فكرة، فرحت أشرح كيف يكتب السيناريو، وأتيت له بكتب حول هذا الأمر باللغة الإنجليزية وكانت النتيجة أننا كسبنا مؤلفا كان أحسن كتاب السيناريو العرب." (3)

يمكن ملاحظة الطابع الغالب عموما عند صناع الأفلام بالعالم الثالث وخصوصا بالجزائر، هو كتابة السيناريو من طرف مخرجه، بمعنى طغيان (مهنة المخرج المؤلف)، وهناك الكثير من النقاد الذين يؤيدون هذه الفكرة، ودليلهم على ذلك أن المخرج حين يؤلف قصة النصّ السينمائي يكون حاملا لدراية تامة وشاملة بعالم التصوير، مما يقوي الرؤية السينمائية للسيناريو الذي يخطّه، وعلى سبيل المثال لا

الحصر نجد روادا عالميين في هذا الصدد أمثال: جان كوكتو الفرنسي، وإزنشتاين الروسي -الاتحاد السوفيتي سابقا-، ورونوار الفرنسي، كانوا يكتبون نصوصهم -الناجحة- بأنفسهم، وفي هذا القليل نجد أيضا: كريفت، شابلن، بيلي وايلدر، من الولايات المتحدة الأمريكية، ورضا الباهي التونسي وداود ولاد السيد المغربي ومرزاق علوش الجزائري الفرنسي.

كما نجد شكلا آخر من طرق الكتابة وهو التأليف الجماعي، الذي يفتح مجال المنافسة بين الكتّاب إضافة إلى اعتماد فكرة التخصص، إذ أن كل واحد منهم سوف يؤدي أفضل ما لديه في حدود اختصاصه، سواء في المسار الدرامي للقصة أو في كتابة الحوار (4) وغيرهما، وأحيانا تجري مناقشة جماعية بين الكتّاب ثم يتولى أحدهم الصياغة، وفي أحيان أخرى يقدم كل واحد منهم معالجة لعدد من المشاهد، ويقوم المخرج بالتجميع والتنسيق، يقول المخرج السينمائي صلاح أبو سيف في هذا الصدد: "إذ نجد في السينما الإيطالية يتم إعادة اشتراك أكثر من واحد في كتابة السيناريو، ولهذا من أفضل الحال إذا اشترك عدد من الكتّاب أن يختص واحد بكتابة البناء الدرامي، و يختص الآخرون بالصياغة وتوزع بينهم الاختصاصات بالنسبة للصورة والحوار." (5)

I- مصادر كتابة السيناريو:

ما هي مصادر السيناريو؟ وكيف تكون صياغته؟

كثير من صناع الأفلام يفضلون استغلال الروايات الناجحة التي نالت شهرة في أوساط القراء بصفة عامة، وهذا لثقتهم في فكرة وموضوع الرواية المنشورة بنجاح. كما توصلت الدراسة إلى مصادر أخرى للسيناريو كالقصة القصيرة، والمسرحية، والخبر الصحفي(6)، وقضايا المحاكم، وكل الأفكار والابتكارات والموضات والظواهر والطرائف الجديدة، إضافة إلى المشاكل المستحدثة، والاقتراس عن أفلام سينمائية سابقة محلية أم أجنبية، وأخيرا الوقائع التاريخية والشخصيات الواقعية أو الأساطير، والخيالات النابعة عن العلم الافتراضي، لكن يشترك الكتاب برغم تعدد مصادر سيناريوهاتهم الروائية والوثائقية في أنهم يُشكلون فكرة خاصة بهم عن الموضوع، وبذلك يضطرون للتفكير المعمق في الشخصيات والأحداث والبناء الدرامي الخادم لهذه الفكرة، وبعد إنهاء الحبكة الدرامية وصياغة الشخصيات يقومون ببعض التعديلات المحصورة بين الإضافة أو الحذف، إلى أن يصلوا إلى أفضل صيغة سينمائية مناسبة للإخراج بعد قبول المشروع من طرف المنتج الممول، كما يوجد طريقة ثانية تأتي منها رغبة كتابة السيناريو، ما هي يا ترى؟ للرد على هذا السؤال يجب أن نصوغ له ترتيبا أكاديميا أكثر منه مهنيا.

أ- السيناريو الفني:

يُقدِّمُ المؤلّف موضوعاً، ثم يُراجِعُ السيناريو من طرف المنتج، فيُعَدُّ هذا الأخير وثيقة تبيّن مصاريف الفيلم وإمكانية اختزال التكاليف الزائدة، إذا كان الموضوع ذا أهمية فنية وتجارية طبعاً. ثمّ يقوم المنتج المنفذ بمتابعة الإخراج -في شقه المالي-، وبعد إنهاء إنتاج الفيلم تأتي المرحلة التجارية والتسويقية والإشهار، بموازة التوزيع والاستغلال في القاعات السينمائية وغيرها من وسائل البثّ.

ب- السيناريو التجاري:

إذا ما امتلكت مؤسسة إنتاج الإمكانيات التقنية والقانونية والمالية لإنجاز فيلم، تبدأ أولاً بتكهنات أو بحث استطلاعي عن الممثلين (الأبطال والنجوم)، وعلى غرار النجم -ومقاسه- يكتب أو بالأحرى يُفصّل السيناريو، ويخضع المخرج لذلك السيناريو التجاري تنفيذاً وإنجازاً وفق عقد محدد الشروط، فيصبح السيناريو إذا مكتوباً حسب الطلب(7)

II - صيغ السيناريو(8):

وضع صناع السينما المحترفون -عبر تاريخ السينما- صيغتين لنسج السيناريو، يمكن للكاتب أن يعبر عن أفكاره على منوالهما:

أ- الصيغة الأولى: "السيناريو المتوازي"، وهي صيغة قديمة لكتابة السيناريو حيث كان السيناريست -إذا صحّ الاصطلاح- مرغما على توضيح تقطيع المناظر والموسيقى المستخدمة وغير ذلك من مؤثرات صوتية، وكانت لهذه الصيغة شكلا متعارفا ولا يزال.

الصوت	الصورة
وصف المسموع خلال الفيلم بمكوناته الثلاث: الحوار، أو التعليق، أو الرواية، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية المصاحبة أو المضافة.	نقوم بتوضيح المشهد، وترقيمه، ووصف ما يشاهده المتفرج عند عرض الفيلم وصفا دقيقا باستعمال الفعل المضارع، كما يضع بعض الكتاب التقطيع التقنيّ الكامل لللّقطات وحركات الكاميرا.

ب- الصيغة الثانية: "السيناريو المتقاطع"، ويكون كتابة لا تبعد شكلا عن نص المسرحية لكن يجب أن يضمّ الآتي:

- 1- إعطاء تسمية للفصل، وتقديم وصف له مع ترقيمه.
- 2- ترقيم المشهد.

- 3- وصف الحالة (الزمكانية) للمشهد (معناه تبيان الوضع الزمني -نهارى أو ليلي- و المكانى -خارجى أو داخلى-).
- 4- تبيان المكان الذى يصوّر فيه المشهد.
- 5- وصف المشهد.
- 6- ذكر أسماء الممثلين.
- 7- ثم يأتى حوارهم الملقى.
- 8- تبيان حالاتهم الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية إذا تطلب الأمر ذلك.

VI - التقطيع التقني:

تتوقف وظيفة كاتب السيناريو المعاصر عند توضيح فكرة، وصياغتها في موضوع يثير جمهور زمانه، ثم يصنع قصة متينة الحبكة ولشخصياتها أبعاداً نفسية وفزيونومية واجتماعية، يمكنها خلق صراع شديد بين فكرتين والبقاء للإصلاح كالمعتاد، أو وصف وتحليل، ومتابعة تتكئ في بعض الحالات على أدوات الصحافة للتوثيق، والأمانة بالنسبة لكاتب سيناريو الفيلم الوثائقي -الذي يتطلب كتابة قبلية دقيقة-، ثم تأتي وظيفة المخرج، حيث أن هذا الأخير مطالب بتبني إيديولوجية كاتب السيناريو، لكي يحافظ على فكرته الأساسية التي تصبح أمانة في عنق صانع الفيلم.

ولكي تتشكل للمنتج فكرة دقيقة عن الرؤية الفنية للمُخرج، ويسهل على هذا الأخير البقاء في الطريق التي يسير عليها بخطى ثابتة إبان إخراجه للفيلم، أو المادة السمعية البصرية، دون الزيف عن طلب المنتج وتطلعات الكاتب، يجب عليه إعداد التقطيع التقني -السيناريو التنفيذي-.

فما هو التقطيع التقني؟

كان كاتب السيناريو -في فترة سابقة- مُلزماً بالتقطيع التقني الذي يتطلب منه استحضار معارفه التقنية في التصوير، وكانت تتلخص وظيفة المخرج في إدارة الممثلين -ما يلخص في الميزنسين-. لكن هذه الطريقة ملزمة للمخرج بخيارات فنية يقوم بتنفيذها، دون أن يكون له الحق في الإبداع عن طريق استعمال ما يراه مناسباً من لغة سينماتوغرافية (9) أثناء تنفيذ الإخراج.

فالتقطيع التقني أو السيناريو التنفيذي هو الإبداع المكتوب للمخرج(10)، الذي يتم إتباعه طيلة مدة التصوير، وبهذه الصلاحية يستطيع المخرج إعطاء جو حيوي للفيلم، وريتم -إيقاع- لتدفق المشاهد، فيتم تقطيعها إلى مناظر -لقطات- أساسية وأخرى للربط وفق تصوّر أولي لكيفية المونتاج والمصاحبة الصوتية، كما يلجأ بعض المخرجين إلى الرسم

المشهدى، الذى ىمئل إعداء رسوم ءوضىحىة للقطاء، كى ىكون المخرج واضء الرؤىة أمام المئءج وفرىق العمل ءصوصا الئقنىن منهم، ولذلك اءءهءء الءراسة فى ءصر نطاء ىبب على المخرج مراعاؤها أثناء إءرائاءه بإعداء مشروع الفىلم، لضمن اءوءة أءائه الئفئذى:

1- الوصف الءقق للءىكور المصطنع (ءاءلىا) كان أو واءعىا (ءارءى)، وىءصل المخرج على إحاطة معرفىة فى هءا المئءان، عبر ءراساء فى الفنون الئشكلىة لاسئىعاب الألوان والأشكال، وكذا الءراىة بالمءارس الفنىة لصناعة الءىكور السىنمائى.

2- الإضاءة وهى النور المءىط بالءءء، والشءصىاء المسلَّط عليها، وهو ىءءلف عن الإضاءة الركىة من ءىء أنه مرهون بئقنىاء الكامىرا، لا بئقنىة العرض على الءشبة.

3- إحاطة بفن الئمئىل، أى ءكون له ءراىة بمءارس الئمئىل المسرحى، والفرق الكامن بىن بئقنىاء الئمئىل فى المسرح والسىنما.

4- ءءئء إطار الكامىرا، ففى المسرح ىكون ءقل الرؤىة للمُشاهء مءابها للءشبة فىءضء له كل شىء، إلا أن ملامء أوجه المئىلن لا ءظهر ءلىة مقارئة بالسىنما، فىمكن معانىة

موقع التصوير بأكمله من خلال إطار الكاميرا، فهناك مناظر -
لقطات- توضح وجوه الممثلين، لذا يجب عليهم الصدق في
المشاعر أثناء الأداء لكي يظهر صدقهم في عين الكاميرا
الموضوعية، وهذه نقطة ضعف الكثير من الممثلين الجزائريين -
حسب الدراسة-.

ونختتم بالإشارة إلى أن النص هو النسيج الذي يجعل القارئ
يستمتع بالتيه داخله، وتكمن سحرية في قدرته على تحريك
المخيل في اتجاه صناعة الصورة الذهنية، التي تفتح للقارئ عالمه
الداخلي عبر الانطلاق من النص الخارجي، وهذا هو بالفعل
المشترك بين الآداب وبين الصورة السينمائية، ولكن خطورة
هذه الأخيرة تكمن في كونها تبشر المشاهد دون استئذان
لتحرك خياله نحو الاتجاه الذي يريده صانع الفيلم، بخلاف
الأدب الذي يجب التقرب إليه للقيام بطقس القراءة، وبعد
الفهم تأتي الصورة الذهنية التي تؤثر في تصورات القارئ غير
المطعم بلقاح النقد، لذلك كانت السينما نصا لا يُنشر أدبا، لكنه
يفوق الأدب التقليدي في الانتشار عبر خيال الناس مُطالعين
كانوا أم جاهلين بلعبة فك الحروف الأبجديّ.

المراجع:

1 - صلاح أبو سيف- السينما فن- الناشر دار المعارف- القاهرة ج م ع - ص 21.

-2(voir) COLMAN Hila, Les métiers du cinéma, Traduction : Danièle SARDA, édition : Nouveaux Horizons, 1974, Text copyright c 1969 by Hila Colman, p 35.

3- مجلة العربي، العدد 499 يونيو 1995، وجهها لوجه صلاح أبو سيف و محمد خان- حوار
للمجلة العربي عنوانه الطبعة- السينما شابة عمرها 100 عام ص 150.

-4(voir) Dictionnaire théorique et critique du cinéma, Jacques AUMONT Michel MARIE, éditions NATHAN/VUEF, Mars 2002, France, p57.

5- صلاح أبو سيف- السينما فن ص 24.

6- (أنظر) م س - ص 22.

7 - Institue Française le cinéma art de notre temps- p 2.(voir)

8 -TRUDY John, Anatomie du scénario Cinéma, Littérature, Séries Télé, Traduit de l'américain : Muriel Levet, Edition 2010, Nouveau Monde éditions, Paris France, p367 p416.

9 -(voir) MARTIN Marcel, le langage cinématographique, les éditions du CERF, 2001, Paris France, p32.

10 - (voir) KATZ Steven D., éaliser ses films plan par plan Concevoir et visualiser sa mise en images, Traduction et adaptation : Bertrand Perrotin, Deuxième tirage 2007, Edition EYROLLES, Paris France, p26 p102.

سيمائية العرض المسرحي

د. دين الهنّاني أحمد.

كلية الآداب و اللغات و الفنون

جامعة الجيلالي اليابس - سيدي بلعباس.

ظهرت مقولة: المسرح نظام من
العلامات، في بداية القرن العشرين في
العمل الرائد لمدرسة براغ، فقد قاموا
بتطبيق المنهج السيميولوجي على
النصّ و العرض، فكلّ ما يُقدّم إلى



المتفرّج في العرض هو علامة تحتاج إلى قراءة لمعرفة دلالتها،
فالمسرح مثله مثل الحياة، فالإنسان يحتاج لفهم العالم إلى قراءة
العلامات المحيطة به بشكل غريزيّ مثل الملابس التي تدلّ على
مكانة الرّجل الاجتماعيّة.

إنّ العرض المسرحيّ يشير كلّ ما عليه، و من عليه إلى
دلالة مقصودة موجّهة خاضعة للتحكّم، حتّى لو أُستعملت
بعض العلامات بطريقة عفويّة فإنّها تُقرأ بوصفها تحمل دلالة
معينة، ففي عرضٍ قدّم أمام الطّلبة بإنجلترا سنة 1988، وضع
الممثل الذي يلعب دور البطولة ضمادةً على ذراعه الأيمن، ممّا
دفع الطّلبة إلى البحث عن مدلول هذه الضمادة ضمن الإطار

العامّ للمسرحيّة، و اتّضح في الأخير أنّ الممثل كان مصاباً قبل العرض، ولم تكن للضمادة أيّ معنى في سياق العرض المسرحي.¹

يتحكّم المخرج في تنظيم العلامات في العرض المسرحي، فهو قائم على تجسيد العلامات ونقلها من مستوى إلى مستوى آخر» فالحقل الأصيل للسيميوطيقا هو انتقال العلامات من مستوى معيّن من الحديث إلى مستوى أيّ تصعيدها من دلالة مركّبة في مستوى أوّلي من قراءة النصّ إلى وحدة نصيّة تنتمي إلى منظومة أكثر تطوراً². ففي العرض نجد العديد من الدلالات التي تُحدثها العلامات سواء كان في الحركة، أو المناظر، أو في الألوان، و في الملابس، أو في المؤثرات. كما أنّ هذه العلامات انتقلت من مستوى التلقّي الفرديّ، إلى مستوى التلقّي الجماعيّ.

إنّ الممثل في العرض المسرحي يُعدّ موضوعاً هاماً من موضوعات النقد السيميائيّ، فصورته تتألف من «مجموعة كاملة من العلامات، إنّها تحمل ما يمكن أن يكون جسد الممثل و صوته، وحركاته، و أيضاً عدّة أشياء من قطع الملابس حتّى المنظر المسرحي»³. فهو همزة وصل بين الكاتب أو المخرج، و الجمهور، «فالمتفرّج لا يأتي إلى المسرح إلّا ليرى الممثل و هو

يتحرّك، ويتكلّم أمامه، و يُجسّد شخصيّة معينة لها أبعادها الواضحة التي استقاها من النصّ، أو من توجيهات المخرج أو من خياله، و تصوّره الخاصّ» . قد يصنع الممثل لنفسه اسماً مشهوراً في عالم المسرح، و يصبح بذلك علامة مميّزة، خاصّة إذا ارتبط اسمه بنوع معيّن من الأدوار، أو ارتبط أدائه بأسلوب في التمثيل، فيكون بذلك علامة لمدرسة بعينها في التمثيل، مثل الممثل الفرنسيّ (كونستان كوكلان) الذي اشتهر بنظرية التمثيل غير الانفعاليّة، و الممثل الأمريكيّ (مارلون برونودو) الذي عُرف بالتمثيل (المنهج) Méthode .

على نقيض الممثل النجم، هناك طرق أخرى للأداء المسرحيّ الذي يعتمد على المجموعة، وبالتالي تكون العلامة المسرحيّة في العرض شاملة، و نجد هذه الخاصيّة في المسرح البريختيّ الذي سبغ على الممثل، وظيفة مسبّقة، فهو يؤدّي دوراً اجتماعياً بعيداً كلّ البعد عن التّقمّص، فهذا الأداء الجماعيّ يقاوم أعراض الشهرة، و التّطابق بين الشّخصيّة والممثل «مذكراً الجمهور بأنّ ما يعرضه ليس إلّا حكاية لأحداث» ، و بهذا النوع من الأداء المسرحيّ يصبح الممثل مثل الوعاء الذي يضع فيه المخرج ما يشاء من السّوائل، فالوظيفة البارزة للممثل حسب بريخت هي «التلفّظ بالنّصّ الدّراميّ، و يعمل كجسر بين الدّراميّ والمسرحيّ» ، و بالتّالي يصبح الممثل وسيلة تنقل

العلامات التي وضعها مسبقاً الكاتب، والمخرج، أو نقطة التقاء تنظّم العلامات المختلفة و المتعدّدة. إنّ التحليل السيميولوجي لأداء الممثل يركّز على طريقة التلفّظ بالنصّ، كتلوين الصّوت و علوّه وانخفاضه، كلّ ذلك يساهم في إبراز المعنى، و قراءة العرض بطريقة صحيحة، لأنّ علوّ الصّوت يدلّ على الطّبيعة القويّة للشّخصيّة التي يؤدّي دورها الممثل، بخلاف ذلك الصّوت المنخفض المتردّد الذي يدلّ على ضعف الشّخصيّة، و عدم ثباتها.

كما تلعب الحركات، و المظهر الخارجي للممثل دوراً كبيراً في القراءة العصبية التّقديّة للعرض لأنّ المسرح «هو فن المشاهدة و الرّؤية» ، فظهر بذلك ما يسمّى بالتمثيل الاستغلاليّ الذي يعتمد على استغلال صوت الممثل، و لياقته الجسديّة و جماله، أو كلّ ما هو جدّاب فيه، والهدف من ذلك لفت الانتباه لصفات معيّنة في شكل الممثل يستغلّها المخرج في إيصال الخطاب إلى المتفرّج.

فالسّمات الجسديّة للمؤدّي يمكن أن تكون طبيعيّة، أن اصطناعيّة لكنّها تكتسب دلالة على خشبة المسرح، و يُمكن أن تُغيّر عمليّات التلقّي و تُغيّر مستويات الدّلالة من عرض إلى آخر، قد يكون الممثل في حالة صحّيّة جيّدة في العرض الأوّل،

فيؤدي دوره بطريقة مقبولة و لكن في عرض آخر قد يتعرض لوعكة صحية تؤثر على أدائه، و بالتالي يحدث خلل في عملية نقل العلامات، ويؤثر بذلك على المتلقي.

لقد اهتم نقاد السيمولوجيا بلغة الجسد، حيث اعتبروا الجسد وسيلة من وسائل الاتصال في العرض المسرحي، فقد قاموا بتحليل و تشفير الإيماء و الحركات فوق الخشبة، و هي مهمة في غاية الصعوبة «فلا شيء أصعب من الإمساك بأقل إيماءة من إيماءات الممثل» ، لأن المتفرج والناقد يجد صعوبة في قراءة تعابير الوجه، و الجسد في حالة استمرارية و تدفق أثناء العرض، إلّا إذا استعان بآلة كاميرا لتسجيل الأحداث، و إعادة قراءتها بتمعن،

إنّ الممثل يستعمل الحوار اللغوي كما يستخدم الإشارة بالجسد، لينظم علاقته بالعالم الدرامي فوق الخشبة، و يساعد بذلك على تأكيد المعنى «فمن خلال استخدام الإيماء يمكن تمييز التوايا والميول في العرض الدرامي»¹، لقد حاول السيميائي البولندي (تاديور كاوزان) (Kowzan) وضع تصنيف لنظام العلامات في العرض المسرحي مؤكداً أنّ «كل شيء في التمثيل المسرحي علامة»¹¹.

و جاءت التصنيفات على الشكل الآتي¹²:

الزّمان	علامات سمعيّة	- الكلمة	النّصّ المنطوق	346
		- النّغمة		
المكان والزّمان	علامات بصريّة	- المحاكاة	تعبير الجسد	346
		- الإيماء		
		- الحركة		
المكان	علامات بصريّة	- الماكياج	مظهر الممثل الخارجيّ	346
		- تصفيف الشّعر		
		- الملابس		
المكان والزّمان	علامات بصريّة	- الإكسسوار	شكل خشبة المسرح	346
		- المناظر		
		- الإضاءة		
الزّمان	علامات سمعيّة	- الموسيقى	الأصوات غير اللفظيّة	346
		- المؤثّرات الصّوتيّة		

من جانب آخر يهتم النقاد السيميولوجيون في مجال العرض المسرحي بفهم تنظيم المكان والطرق التي توظف فيها الشفقات المكانية لتوليد المعنى، وإضفاء دلالات على هذه الفضاءات، حيث يستطيع المتفرج، و الناقد معرفة طبيعة العرض، و الشكل الذي يريد المخرج أن يقدمه للمتلقين، لأن العروض الكلاسيكية المحافظة على التقاليد المسرحية تقدم في فضاء ثابت يتم فيه الفصل بين الخشبة و المتفرجين مع تجزئة فضاء المتفرج وفق اعتبارات اجتماعية، حيث كانت تُخصّص الصفوف الأولى لأصحاب المكانة العالية، ثم أُستبدلت هذه الصفوف بالشفقات، وبالتالي «فإنّ الأسلوب الذي يتم به التصميم و البناء هو في حدّ ذاته علامة ثقافية للمسرح، و المجتمع الذي يقوم بخلقها في الوقت نفسه»¹³، و لكنّ القرن العشرين شهد ثورة على كلّ التقاليد المسرحية حيث تمّ الابتعاد عن الفضاء المسرحي في بعض العروض، و انتشر بذلك مفهوم إلغاء الحواجز بين الممثل و المتفرج لأنّ تفكيك الحواجز الفاصلة بين مساحة المشاهدة، و مساحة الأداء يعكس محاولة أن يكون المسرح متلاحماً، و هو ما يعني احتضان الجمهور للحدث المسرحي، فالعرض يكون مفتوحاً أمام الجمهور ليشارك، و يتفاعل مع اللعبة المسرحية، و يكسر الحاجز النفسيّ بينه و بين

الممثلين، وبذلك «يكون هذا النوع من العروض ذا دلالية اجتماعية و ثقافية يجمع الصالة والخشبة في علاقة جدلية وثيقة، و يؤدي إلى خلخلة فكر المشاهد، و جعله يعيش القلق من أجل دحر وضعيته السلبية الموروثة، و تحويلها إلى مشاركة عقلية دينامية»¹. إنَّ استغلال المكان، لا يكون محصوراً فقط في نوعية البناء، و فضاءات الأداء و المشاهدة، و إنما يكون كذلك في الطريقة التي يشغل فيها الممثلون المساحة المخصصة للعرض، و في طريقة تقديم أنفسهم للجمهور، وعليه «فإنَّ العلاقات المكانية بين المتفرج و الممثل، يمكن أن يغيّر بحدة من إدراك المتفرج، وتلقّيه لعرض ما»¹، وفي الاتجاه نفسه تُستعمل الإضاءة لخلق فضاءٍ ذي دلالات، فالأضواء عنصر هامّ من العناصر المكوّنة للمنصة لأنها تهدف أساساً إلى خلق الجو العام للعرض المسرحي وإضافة دلالات و معاني «فهي تقول ما لا يستطيع النصّ و الإخراج وكذلك التمثيل قوله»¹.

إنَّ قابلية التحوّل التي تمتلكها العلامة المسرحية في الإضاءة تجعلها تتلاءم مع الجو العام للعرض، وللحالة النفسية، وهذا اعتماداً على زوايا سقوط الضوء، ونوعيته، وكثافته، فالإضاءة تؤدي دوراً دلالياً مهماً، فإنَّ كل شخصية مُضاءة بطرائق مختلفة، و من زوايا متعددة، يمكن أن تُعبّر عن عواطف، وانفعالات مختلفة، فجوُّ احتفاليّ مفرح يحتاج إلى إضاءة عنيفة،

أمّا الجوّ المأساويّ الكئيبُ تُصاحبه ألوان باهتة و إضاءة خفيفة، كما للإضاءة القدرة على تضخيم، أو تعديل الحركة والديكور، وهذا معناه إضافة قيمة سيميولوجيّة جديدة، إذ أنّ وجه الممثل أو جسمه أو ديكوراً يأخذ شكلاً من خلال الإضاءة، وكذلك الحال بالنسبة للّون، بالإضافة إلى هذا، يعدّل حالة التشتّت التي تصيب العرض في حالة وجود الكثير من العلامات، ويحدث هذا بالتركيز على العلامة الأساسيّة و إضعاف الإضاءة على بقيّة العلامات، وربّما عجز المتفرّج عن التّعرف على الشّخصيّة الرئيسيّة لكثرة الشّخصيّات على الخشبة، ففي هذه الحالة يلجأ المخرج إلى تسليط إضاءة خاصّة على الشّخصيّة الرئيسيّة «فأكثر لغة ناطقة هي لغة الأزياء والألوان، والأضواء، وهي كفيلة بتحديد هاته الشّخصيّات، ومساعدة المتفرّج في التّعرف عليها في لحظات خاطفة»¹.

فكّ رموز العرض، كما لها ارتباط وثيق بالألوان، لأنّ كلّ لون على الخشبة يوضّح لنا فكرةً معيّنة، فاللّون الأسود يدلّ على الكآبة والحزن، والأبيض يوحي بالسّلام، والتّفأؤل، وما على المخرج، ومصمّم الإضاءة إلّا اختيار ما يتناسب من إضاءة، وألوان للطابع الدّراميّ الذي يميّز الموضوع ممّا يخلق الانسجام الكلّي، «فقوّة الضّوء الموحّدة هي التي تخلق الانسجام

المرغوب فيه الذي يجعل أرضية المسرح بما فيها من مشاهد، والممثل وحدة واحدة»¹.

من جانب آخر يعتمد العرض المسرحي على الديكور الذي يمثل الصورة المشهدية فهو يساعد على تصوّر البيئة المادية التي ينبع منها الحدث الدرامي، ذلك من خلال إظهار كل الموجودات على المنصة، وأحياناً يمتدّ إلى قاعة المتفرّجين، فالديكور علامة فوق فضاء، كان فارغاً في بداية الأمر، و عليه يمكن تصوّر الفضاء المسرحي عبر أنساق بأشكال متنوّعة، لذلك يجب أن يتلاءم مع حركة الممثل، والجوّ العامّ للعرض المسرحي، ولذلك بات الديكور عنصراً فعّالاً في العرض، «فكلّ ما يوضع على الخشبة يُعتبر علامة تحتاج إلى قراءة، فلا مجال للاعتباطيّة»¹. من الناحية الرّمزيّة فإنّ الديكور، أو الصّورة المسرحيّة تعكس تكثيفاً استعارياً للأفكار، و القنوات الإيديولوجيّة، وهي خاصيّة وظّفها كتّاب المسرح العبثي، ففي مسرحيّة (سيزيف) للسّيّد حافظ، استعمل الكاتب «ديكوراً رمزيّاً يعتمد على أشياء بسيطة لكنّها معبّرة، مثل الكرة التي يُعلّقها الإنسان على صدره، والمكتب الضّخم الذي يختفي وراءه الموظّف»²، والطريقة الرّمزيّة نفسها استخدمها من قبل (يونسكو) في مسرحيّاته، كمسرحيّة الدّرس (la leçon) حيث جاء وصف الديكور في الإرشادات المسرحيّة «...وُستعمل الطاولة كذلك مكتباً للأستاذ، وهي قائمة في منتصف الغرفة،

هناك ثلاثة كراسٍ حول الطاولة²¹، إنّ الطاولة التي يستخدمها الأستاذ للكتابة والأكل، تدلّ على أنّ العلم أصبح وسيلة للعيش، وليس أداةً فكريّة، فهو يستعمل الطاولة نفسها للغرضين، الأكل و التدريس، وكأنّه لا فرق بين هذه وتلك.

إنّ التحليل السيميائيّ يؤكّد أنّ العرض يحتوي على العديد من العلامات، فهو نظامٌ يرسل الإشارات، لهذا وجهوا اهتماماتهم إلى المتلقّي، فهو يستحقّ الدّراسة، والتحليل ضمن الإطار العامّ للعرض المسرحيّ، و هذا ما دعا إليه باتريس بافيس، حيث أشار إلى ضرورة البحث عن دور المتفرّج في إنتاج المعنى²². فقد أخرجت بعض الدّراسات المسرحيّة المتفرّج عن العمليّة المسرحيّة، فهو في نظرهم مجرد متفرّج مستهلك، لا يساهم في التفكير، و لا يُشارك في العمليّة التّواصلية، لأنّ بعض العروض كانت تُقدّم مادّة تجاريّة الهدف منها التّسلية مثل المسرح الأمريكيّ في (برودواي).

بسبب هذا الاستبعاد حاولت الدّراسات الحديثة في مجال سيميولوجيا المسرح، الاهتمام بهذا العنصر لكونه يساهم هو أيضاً في إنتاج المعنى، لكنّ العمليّة عرفت بعض الصّعوبات نظراً لتفاوت المستويات الثقافيّة، ممّا يؤثّر على عمليّة الاستجابة، كما توجد عناصر أخرى تساهم في التأثير على

المتفرّج قبل العرض، مثل الدّعاية، و الآراء التّقديّة، و المحيط الاجتماعيّ، ممّا يُفرز لنا متفرّجاً غير بريء.

رغم هذه الصّعوبات ألحّ بافيس، و إيلام كير و إيرسفيلد، و غيرهم من علماء السّيميولوجيا على أهميّة المتفرّج، ففي مقال الإرسال و التّلقيّ في المسرح لبافيس، أكّد على العلاقة المتينة بين الإرسال و المتلقّي «فلا إرسال يكون فعلاً دون الأخذ في الاعتبار دور المتلقّي، كما أنّ فعل التّلقي لا يمكن لأيّ استيعابه دون الرّجوع إلى عمليّة الإرسال، فلا يمكننا - مثلاً - أن نتخيّل مبدعاً في مجال المسرح يكتب نصّاً أو يعدّ عرضاً دون النّظر بعين الاعتبار إلى خصوصيّة التّلقي الجماهيري»²³، والفكرة نفسها دافع عنها إيلام كير، الذي سجّل أفكاراً حول الفعل التّأثيريّ للمسرح، حيث كانت انطلاقته من نظريّة التّطهير أو إثارة الشّفقة الّتي أسّسها أرسطو، فدعا إلى جعلها دافعاً لمشاركة المتلقّي الإيجابيّة في الإبداع الفنّي.² ووجوب دراسته كعنصر من عناصر العمل الدّرامي، وعليه جعل المتفرّج من ضمن العلامات الّتي أدخلها في التّصنيفات الّتي وضعها، فجاءت الأسئلة حول المتلقّي على الشّكل الآتي²:

- أين يحدث العرض؟

- ما هي توقّعاتك بشأن العرض؟

- كيف كانت استجابة الجمهور؟

- ما دور المتفرّج في إنتاج المعنى؟

هذه الأسئلة تساعد الناقد لإقحام الجمهور في الدّراسة السّيميولوجيّة، و لمعرفة مدى استجابته وحدود تدخّله في إنتاج المعنى و ذلك عن طريق دعوة المتفرّج للتّعاون في مجال الإبداع مع الكاتب و المخرج و الممثل، و لقد أدّى سقوط الجدار الرّابع إلى تجميع الحدود بين الدّور، و الواقع، ممّا أدّى بالممثل و المتفرّج إلى التّوحد مع الشّخصيّة الدّراميّة، ففي بعض المسارح «يُطلب من الجمهور أن يكتب كلّ فرد فيه سؤالاً في ورقة، و يعدّ الممثلون أنّ كلّ هذه الأسئلة ستُقدّم على الخشبة كجزء من المسرحيّة، و هكذا يجلس المتفرّجون- الّذين تحوّلوا إلى كُتّاب مسرح- في حالة تيقّظٍ منتظرين ظهور ما أسهموا به»². ولمعرفة ردود أفعال الجمهور، و قياس مدى استجابته، ظهرت دراسات يقوم فيها علماء اللّغة وعلماء النّفس و الاجتماع بعملٍ يُصنّفون فيه الجمهور حسب السّن، و الجنس و الخلفيّة الثقافيّة و الاجتماعيّة، والحالة الماليّة، و عادات الضّحك، كما تمّ إخضاع تصنيف الجمهور للقياس هذا فضلاً عن استخدام العديد من طرق البحث مثل التّصوير بواسطة الأشعة تحت الحمراء، و أجهزة القياس عن بعد الّتي تسجّل التّغيّرات في

الوظائف البيولوجية لأفراد المتفرجين مثل درجة الحرارة والضغط، و التنفس.

إنّ التّنظير السيميولوجي لفاعلية حلّ الشفرة التي يقوم بها المتفرّج هو إجراءٌ أساسيٌّ، رغم صعوبته نظراً لعدم اعتراف بعض النُّقاد بدور المتفرّج في صناعة المعنى، و عملية التواصل المسرحي.

المصادر و المراجع:

- 1- جورج سافونا و ألين أستون، المسرح و العلامات، تر: سباعي السيّد، دار الوفاء، مصر، ط 1 1996. ص 141.
- 2- سيزا قاسم، أحمد الإدريسي ، أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، د. ت، ص 55.
- 3- جورج سافونا و ألين أستون، المسرح و العلامات، ص 144.
- 4- سيزا قاسم، أحمد الإدريسي ، أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، ص 18.
- 5- المنهج: أسلوب في الأداء التمثيلي، و هو اتجاه مُضاد للتقنيات الخارجية المصطنعة التي كانت سائدة في المسارح القديمة
- 6- عبد القادر القط، فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر 1998، د. ط، ص 419.
- 7- المسرح و العلامات، ص 147.
- 8- جوليان هيلتون، اتجاهات في المسرح، تر: أمين الرباط و سامح فكري، أكاديمية الفنون، مصر، ط 2 1995، ص 31.
- 9- Pavis. *Problème de Sémiologie théâtrale*. Université de Quebec 1976. p 65.

- 10- إيلام كير، سيمياء المسرح و الدّراما، تر: رثيف كرم، المركز الثقافيّ، لبنان، ط 1 1992، ص 73.
- 11- المصدر نفسه، ص 33.
- 12- T, Kawzan. *Littérature et Spectacle*. Ed : Mouton. Paris 1975. p73.
- 13- المسرح و العلامات، ص 159.
- 14- خالد أمين، ما بعد بريخت، تر: عبد المنعم الشّتوف، مطبعة سندي مكناس 1996، ص 36.
- 15- المسرح و العلامات، ص 163.
- 16- نبيل راغب، فنّ العرض المسرحيّ، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، القاهرة، ط 1 1996، ص 207.
- 17- المصدر نفسه، ص 204.
- 18- إيريك بتلي، نظريّة المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشّؤون الشّاميّة العامّة، بغداد ط 2 1986، ص 25.
- 19- سهيلة عزوز، السّينوغرافيا تكامل العرض المسرحيّ، مطبعة الشّريعة، ط 1 2005، ص 103.
- 20- السيّد حافظ، مسرحيّات تجريبيّة عربيّة، دار الوفاء لدنيا الطّباعة و النّشر، الإسكندرية، ط 3 2004، ص 136.
- 21- Eugene, Ionesco. *La leçon*. Ed : Gallimard. Paris 1954. p 21.
- 22- P, Pavis. *Problème de Sémiologie théâtrale*. p 38.
- 23- باتريس بافيس، الاتّجاهات الجديدة في المسرح، مقال الإرسال و التّلقيّ في المسرح، تر: سامح فكري، أكاديميّة الفنون، مصر ط 2 1995، ص 48.
- 24- إيلام كير، سيمياء المسرح و الدّراما، ص 49.
- 25- المصدر نفسه، ص 52.
- 26- هاينز فيشر، مقال الجمهور، تر: سامح فكري، اتّجاهات جديدة في المسرح، ص 109.

الدراسات الأدبية

الطرائف و النوادر في صدر الإسلام

بين الذاكرة و التراث

أبراهمي فطيمة

جامعة جيلالي ليابس -سيدي بلعباس-

تمهيد:

تغيرت حياة العرب تغيرا شاملا
بظهور الإسلام، لم يكن ثورة دينية
انتقلت بالمجتمع العربي آنذاك من
الكفر والوثنية إلى الإيمان والتوحيد
فحسب، بل إنه كان ثورة اجتماعية
و فكرية سياسية واقتصادية ...



فبعد أن كان صوت الشعر هو الأقوى في الجاهلية جاء الإسلام
و طوى تلك الصفحة التي تحمل بين ثناياها الضغائن و التناحر، و فتح
صفحة جديدة تحث على الألفة و المحبة والإخاء بين الناس، وخاصة
وأنّ الإسلام دين عفة وصدق حديث، فانقلبت الراية إلى النثر الذي
حمل أعباء الدعوة المحمدية وبه دعا الرسول صلى الله عليه وسلم الناس
إلى الله فأنذرهم وبشرهم .

إن تاريخ الأدب العربي القديم غني بالتراث ليس له أول
من آخر، و النثر متعدد الضروب والفنون ومن ضروبه الطرائف
و النوادر، وهذه الأخيرة لم تلق الاهتمام إلا في صدر الإسلام .

والسؤال المطروح هنا هو أين تكمن أهمية الطرائف والنوادر باعتبارها ذاكرة وتراث غني ؟

قبل الولوج إلى موضوع الطرائف والنوادر لا بأس من الإشارة إلى كلمة تراث ، و هذا الأخير هو حصيلة ما حققه الإنسان من نجاح وإخفاق على مر العصور ، فاجتمع فيه جانبان هما الإشراف والعممة يرى حمدي الشيخ أن التراث هو : «الرصيد الثقافي والزاد الفكري لمن أراد أن يبني الحياة الثقافية والفكرية» (1).

ومنه فالتراث هو نقطة البداية التي ينطلق منها المثقف والإنسان العادي من اجل بناء المجد و بلوغ السمو.

أما إذا عرفنا الذاكرة يمكن القول أنها موروثة: «عجائبي والحقائق القاسية المختزنة » (2) ، و : «إن الذاكرة لتعود بي متذكرا» (3) هذين تعريفيين بسيطين حول التراث والذاكرة.

هناك علاقة وطيدة بين الذاكرة والتراث ، فالذاكرة تحفظ التراث ، و هذا الأخير نستحضره بواسطة الذاكرة لقد ترك الأدباء القدامى إرث ثقافي كبير، وإذا أراد المطلع على الأدب العربي يجده بستانا متعدد الألوان بأغراضه ، متنوع الثمار بموضوعاته، ممثلا للنشاط الإنساني يجمع أشكاله . فيه الجذ في

موضع الجد، كما فيه الهزل في موضع الهزل فلكل مقام مقال ولكل زمان لبوسا و أحوالا .

إذ الباحثون المحدثون قد أتحفوا القراء في حقول الأدب المختلفة ،فإن الاهتمام باللون الباسم منه كان محدودا. مع أن العديد من أكابر السلف قد رصّعوا كثيرا من مؤلفاتهم بالأخبار الضاحكة و الطرائف الممتعة ،و الملح العذبة و النوادر الشيقة.

اختلفت الدراسات حول هذا الضرب ،هناك من أطلق عليه مصطلح حكايات المرح .

1-حكايات المرح:

تعتبر الحكايات المرحية نوعا من أنواع الحكايات الشعبية القصيرة جدا ،حيث تدور حول الحياة اليومية وتغلب عليها المفارقات الناجمة من الغباء والخدعة و البلادة وهذا ما يعرف في الأدب العربي باسم النوادر مثل نوادر الطرفاء ونوادر السكارى والبخلاء والمغفلين ،و تعرف أيضا في الحياة الشعبية باسم النكتة. إلا أنّ وصفها بالنادرة أو النكتة سوف يدفعنا إلى أن نميز بينها وبين سائر أنواع الفكاهات المختلفة:«فالألفاظ العربية التي تدل على الفكاهة و المرح كثيرة...فمنها المزاح ،واللمز، والسخرية ، والحكاية الهزلية ... »(4) .فالمزاح :«ينبع

من لحظة مرح يعيشها الإنسان بقصد التخفيف عن متاعبه النفسية، و قد يصل المزاح إلى حد النكتة . إذا نجح المازح في اختيار الألفاظ ذات المغزى المزدوج و في إصابة المعنى بالتلميح السريع «(5).

أما النادرة و الطرفة تعني : « الترويح عن النفس من أعباء الحياة و همومها لا يتناقض مع الحرص على المروءة » (6) .

بعد هذا العرض المبسط لمختلف المفاهيم الخاصة بالطرفة والنادرة و المزاح . لابد من التمييز بين نوعين من هذا الفن الأدبي ، نوعا يستهدف واصفه طلب اللذة والاستمتاع لا غير ونوع آخر تكون فيه المتعة مجدية والفكاهة و المزحة نافعة . وإذا كان النشاط الإنساني يتجدد بالفكاهة و الضحك و الإنسان بطبعه يميل إليهما، لأنه لا يستطيع أن يتحمل الجد المتواصل ، فلا يعني ذلك أن تتحول حياته مزاحا خالصا و هزلا دائما .

2- مجال حكايات العرب :

تدور حكايات العرب حول المفارقات، الأخطاء، الحماقات والأكاذيب والمبالغات والحيل وأسباب الخداع والعيب والتصرفات الذكية والأقوال الدالة على سرعة الخاطرة والأجوبة المسكتة أو اللاذعة .

تمتلاً كتب الأدب العربي بكثير من نوادر القدماء ونوادر
الظرفاء والتي فيها دونت حكايات مرحة ممتعة لا تحصى عن
البخلاء والحمقى والأذكياء والمغفلين والطفيليين. وهي :»
تبدو متنوعة بقدر ثراء التراث ضاربة بجذورها الممتدة في أعماق
التاريخ وصادرة عنه اتسعت مساحاتها الزمانية والمكانية « (7).
وهذا ما سنلمسه مع بعض النماذج المختارة .

3- نماذج من الطرائف و النوادر :

❖ الصبي الذي أسكت عمر!

اجتاز عمر بن الخطاب رضي الله عنه بصبيان يلعبون
فهربوا إلا عبد الله بن الزبير فقال له عمر : لم لم تفر مع
أصحابك ؟ قال : لم يكن لي جرم فافر منك و لا كان الطريق
ضييقا فأوسع لك (8) .

تتميز هذه الطريقة بالجد والرد الجريء .

❖ أنا و القدر:

طبخ بعض البخلاء قدرا من الطعام و جلس يأكل مع زوجته فقال : ما أطيب هذا الطعام لولا كثرة الزحام ! فقالت امرأته : و أي زحام وما ثمّ إلا أنا و أنت قال : كنت أحب أن أكون أنا و القدر (9).

هذه الطرفة فيها مزاح تلميح عن صفة البخل .

كما كان للعقلاء لطائف وطرائف ، فان للحمقى والمجانين
مثل ذلك من الملح والنوادر منها :

❖ « والشعراء يتبعهم الغاؤون » سورة الشعراء الآية 244.

نظر طفيلي إلى قوم ذاهبين إلى دعوة فقام و تبعهم فإذا هم
بشعراء قصدوا السلطان لمدايح لهم . فلما انشد كل واحد بشعره
و اخذ جائزته لم يبق إلا الطفيلي و هو جالس ساكت فقال له:
انشد شعرك. فقال: لست بشاعر ، فقال : فمن أنت ؟ قال : من
الغاوين الذي قال الله في حقهم : « والشعراء يتبعهم الغاؤون »
(10).

هذا النموذج فيه ذكاء وفطنة كبيرة.

❖ ترك الإمام وانصرف :

صلى أعرابي خلف إمام فقرا : « فلن أبرح الأرض حتى يأذن
لي أبي » سورة يوسف الآية 80 ، ووقف يردد لها فقال الأعرابي
: يا فقيه إذا لم يأذن أبوك في هذا الليل نظل نحن وقوفا إلى
الصباح ثم تركه و انصرف (11) .

هذا المثال يعبر عن سذاجة و بلاهة الأعرابي.

❖ الصبي يكتب في رأس معلمه !

قال الجاحظ :دخلت على مؤدب ،ورأسه في حجر صبي ،و في أذنه خرقة معلقة وكان المؤدب أصلع والصبي يكتب في رأسه ويمحوه بالخرقة ،ثم يكتب مرة أخرى فقلت له ما هذا الذي يصنع الصبي في رأسك ؟ قال لي : يا فلان ،هذا الصبي يتيم ،و ليس له لوح ولا مال يشتري به ،فانا أعطيه راسي يكتب فيه ابتغاء ثواب الله ! (12) .

هذه النادرة فريدة من نوعها تحمل المنفعة لجميع البشر .

شكلت الطرائف والنوادر قصصا لتسلية والترفيه استخدمها الإنسان للترويح عن نفسه و يتمتع بسماعها ويسعد بأحداثها لأنها تساعد على قضاء وقته في شيء نافع ومفيد .

ومنه فهذه الطرائف والنوادر تمثل ذاكرة وتراث لا يمكن الاستغناء عنها بأي حال من الأحوال ،لأنها ارث حضاري كبير.

الهوامش :

- 1- حمدي الشيخ : جدلية التراث في شعر شوقي الغنائي ، المكتب الجامعي الحديث ، ط 1، مصر، 2006 م، ص 37.
- 2- إدريس المسماري :ذاكرة الكتابة في القصة و الرواية الليبية ، مجلس الثقافة العام ، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى 2006م ص 71.
- 3- عبد العزيز النعماني: فن الشعر بين التراث والحداثة الدار المصرية اللبنانية ، ط1، القاهرة ، 1991، ص 223 .
- 4-نبيلة إبراهيم نقلا عن : مرسى الصباغ ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، 1999 ص 138 .
- 5-مرسى الصباغ نقلا عن :نبيلة إبراهيم :أشكال التعبير في الأدب العربي ، دار المعارف ، القاهرة ، 1981 ، ص 125 .
- 6-نايف معروف : طرائف و نوادر من عيون التراث العربي 1-2 ، دار النفائس للطباعة و النشر والتوزيع ، ط 7 ، بيروت ، لبنان ، 1424 هـ -2003 م، ص 01.
- 7- عبد الله التطاوي : التراث و المعارضة عند شوقي ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ،القاهرة ، 1996، ص 52.
- 8- نايف معروف : طرائف و نوادر من عيون التراث العربي 1-2 ص 15.
- 9-المرجع السابق ص 67.
- 10-المرجع نفسه ص 240.
- 11-م،س ص 249.
- 12- م،س ص 275.

جمالية انزياح البناء الأسلوبي في النص المعلقاتي انزياح تركيب الحال أنموذجا

د. بغداد بردادي

جامعة جيلالي ليابس: س.ب.ع

تمهيد: (في المادة و المنهج)

تباين بنى الجمل الشعرية في نصوص
المعلقات تباينا يبعث على تدبر تشكيلها
الهندسي، فهي تأتي تارة في نسق
اسمي، وترد تارة أخرى في نسق فعلي،
ولا شك أن هذا المسلك البنيوي
الخاص بهندسة البناء الأسلوبي للجملة
الشعرية يرتبط أشد الارتباط بشقها



الدلالي ومقصدها الجمالي، إلا أن البديع في تشكيل الجملة الشعرية
من حيث مبناها النحوي هو اعتماد الناص خاصة تنويعها الأسلوبي
ضمن الخطاب الشعري المعلقاتي. فقد شهد التشكيل الأسلوبي لبنية
الجملة تنوعا في المستوى التركيبي للدوال و مدلولاتها، فانظر-مثلا-
كيف اعتمد ليبد بن ربيعة في مقطع الأبيات (86-88) من معلقته
بناء قام على الجملة الاسمية أكثر من الفعلية، وكذلك فعل عنتر بن
شداد في مقطع الأبيات (71-72) ومثل ذلك فعل عمرو بن كلثوم
في مقطع الأبيات (95-98)؛ وعلى النقيض من ذلك وجدنا الشاعر

المعلقاتي يعتمد إلى بناء بعض مقاطعه الشعرية ضمن بنية النص على نسق موحد تمثله الجملة الفعلية خاصة في مطالع الأبيات.

-جمالية الانزياح في تركيب الحال:

لا شك أنّ لهذه الأساليب مقاصد دلالية على مستوى المعنى والمبنى، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك، أما ظاهرة التنويع الأسلوبية للتركيب النحوي للجملة بنوعيهما (الاسمية والفعلية) ، فتلك ظاهرة أسلوبية تحتاج إلى الدراسة وتحليل للنظر في مسار تحول المعلقاتي من شكل جملة إلى أخرى، ثم لنقف بعد ذلك على الأسس الجمالية التي دعت لاعتماد الجملة بهذه الصورة القائمة على مبدأ التنويع، ولمقاربة هذه الخاصية الأسلوبية لكونها طريقة كلامية تمثل بنية نصية في المعلقات إلتمس البحث الجملة الحالية بقسميهما (الاسمية والفعلية) نموذجاً للتحليل؛ وذلك من خلال مقطوعتين شعريتين تنتسبان لمعلقتين بوصفهما نموذجاً نمطياً في صياغة الجملة. أمّا النموذج الأول، فهو مقطع شعري من معلقة عنتره، حيث يقول¹:

59- يَا شَاةَ قَصَصْ لِمَنْ حَلَّتْ لَهُ حُرْمَتُ عَلِيٍّ وَلَيْتَهَا لَمْ تَحْرُمْ 2

60- فَبَعَثَ جَارِيَتِي فَقُلْتُ لَهَا اذْهَبِي فَتَحَسِّيْ أَخْبَارَهَا لِي وَعَلِّمِي

61- قَالَتْ: رَأَيْتُمْ نَالًا عَادِيغِرَةً وَالشَّاةُ مُمَكِّنَةٌ لِمَنْ هُوَ مُرْغَمٌ

62- وَكَأَنَّهَا التَّمَّتْ بِجِدِّ جَدَايَةٍ رَشِيًّا مِنَ الْغَزْلَانِ حُرًّا أَرْتَمِ

- 63- بُنْتُ عَمْرًا غَيْرَ شَاكِرٍ نِعْمَتِي وَالكَفْرُ حُبَّةٌ لِنَفْسِ الْمُنْعَمِ
- 64- وَلَقَدْ حَفِظْتُ وَصَاةَ عَمِّي بِالضُّحَى إِذْ تَقْلِصُ الشَّقَاتَانِ عَنْ وَضَحِ الْفَمِ
- 65- فِي حَـوْمَةِ الْمَوْتِ الَّتِي لَا يَتَّقِي غَمَرَاتِهَا الْأَبْطَالُ غَيْرَ نَعْمَغُمِ 3
- 66- إِذْ يَتَّقُونَ بِي الْأَسْـَـيَّةَ لَمْ أَحِمِ عَنْهَا وَلَكِنِّي تَضَائِقُ مُقَدِّمِي
- 67- لَمَّا رَأَيْتُ الْقَـوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ يَتَلَامَرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مُتَمِّمِ
- 68- يَدْعُغُونَ عَثَرَ وَالرَّمَا حُ كَأَنَّهَا أَشْطَانُ يَرِي لَبَانَ الْأَذْهِمِ
- 69- مَـا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِعُرَّةٍ وَجْهِهِ وَلَبَانِهِ حَـتَّى تُسْرِبَلَ بِالْذِّمِ
- 70- وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سَقَمَهَا قِيلُ الْفَوَارِسِ وَيَكُ عَثَرُ أَقْدِمِ
- 71- وَازْدَرَمَ نَـنْ وَقَعَ الْقَنَا بِلَبَانِهِ وَشَكَـا إِلَيَّ يَعْزِرُهُ وَتَحْمَحُمِ
- 72- لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا الْمُحَاوَرَةُ اشْتَكَى أَوْ كَانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامَ مَكْلَمِي
- 73- وَالْخَيْلُ تَقْتَحِمُ الْخَبَارَ عَوَاسًا مِنْ بَيْنِ شَيْظَمَةٍ وَأَجْرَدَ شَيْظَمِ

عند تأمل هذا المقطع الشعري، فإنّ توظيف الشاعر للتركيب يستوقفنا، بحيث نلاحظ خاصية التنويع الأسلوبي على مستوى اختيار عنتره بن شداد لتركيب الحال بنوعيه (جملة فعلية-جملة إسمية)، وإذا كان البحث قد اهتمدى لدراسة الحال جملة، فإن المعلقاتي قد اعتمد الحال بصورة المتداولة في نظم العربية، سواء كان جملة أو مفردة أو شبه جملة؛ فالحال بأنواعه يؤدي وظيفة تبين هيئة صاحبه، إلا أنّ صورة الحال أو شكل تركيبه يضفي على المعنى إضافة يحققها النمط التركيبي للجملة إسمية كانت

أو فعلية، وقد يقتضي منّا التحليل المنهجي ضبط هذه الجمل ابتداءً، والجدول التالي يحقق هذه الغاية.

الحال/ جملة إسمية	الحال/ جملة فعلية	الحال/ شبه جملة	الحال/ مفرد
والشاة ممكنة (ب61)	أقبل جمعهم (ب67)	//	غير مذمم (ب67)
والرماح... (ب68)	يتذاكرون (ب67)	//	عوابسا (ب73)

فالملاحظ في هذا الخطاب الشعري تنوع الشاعر بين صور الحال، فقد جاء به تارة جملة إسمية، كما في قول عنتره العبسي: ﴿والشاة ممكنة (ب61)﴾ للدلالة على أنّ صفة الخلوة بالصاحبة والظفر بها ممكنة، مادام قومها في غفلتهم الدائمة وغرتهم الثابتة، فالدلالة الأسلوبية هنا زمنية قائمة على وضع قبيلة صاحبة عنتره وقد تركت سبل الحيلة وأخذتها سكرة السكون. وأما قوله: ﴿والرماح كأنها أشطان...﴾ تجسيد لهيئة النداء وقد حفّت قبيلة الشاعر (عبس) بالمكاره والمخاطر، فالدلالة الأسلوبية لتركيب الحال هنا مدارها تزكية الذات والإشادة بها ما دام القوم في مثل هذا الحال الثابت والمتجدد في كل واقعة مع الخصوم من القبائل المناوئة لعبس. إن توظيف الناص للجملة الاسمية الحالية في خطابه يجلي تشكيلاً أسلوبياً نمطياً باعتبار استغلالاً خاصاً لممكنات النحو⁴، والشأن-

كذلك - بالنسبة لتوظيف الشاعر للجملة الفعلية الحالية، فهي -
أيضا- نمط أسلوبى أعتمد لمقصد محوره الدلالة الزمنية من حيث
ماضوية الحدث أو آنيته الحالية أو استشرافه مستقبلا، وفي هذا
من جمالية المعنى ما يسمو بالبيت محل الشاهد (ب67) إلى منزلة
أشجعبيت قالتها العرب:

67- لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ يَتَذَامِرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مُدْمِمٍ

فانظر كيف عظم الشاعر خصمه، فأقبال خصوم الشاعر
من الفرسان جماعة يحرض بعضهم بعضا على مبارزة عنزة، ولم
يكتف بعضهم بذلك، بل كان منهم من يزجرهم زجرا في
حثهم على القتال، وفي خضم هذه الأحوال من حض الأعداء
بعضهم بعضا للقتال، عطف الشاعر*عليهم لقتالهم غير مذمم،
أي محمود القتال غير مذمومه*5، وهنا نكتشف أسلوبية
تركيب الحال بين نمطيته المعيارية (الجملة الفعلية: أقبل جمعهم -
يتذامرون) في هذا البيت، وانزياحه إلى (الحال المفرد: غير
مذمم) ؛ لا شك أنّ الشاعر يستثمر طاقاته اللغوية والفنية في
استظهار المدلولات الكامنة في ذاته، ولا شك أنّ ما يسعفه في
مثل هذا الموقف البطولي ليس إلا دوالا تنتقى وفق صيغة نحوية
يجسم فيها الخصوم ويعظمون بواسطة الجملة الفعلية الدالة

على استمرارية الحدث (أقبل جمعهم - يتذاكرون) ، وفي هذا الأسلوب التعظيم الحق، لأنّ الشاعر سيظهر عليهم نهاية الأمر:

70- وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سُقْمَهَا قِيلُ الْفَوَارِسِ وَيَكْ عَثَرَ أَقْدِمِ

فالمعلقاتي كثيرا ما يعمد إلى بلورة فكرته بسلوك طريق في سبيل صياغة عمله الإبداعي، إذ إنه يبدأ باختيار دال من بين مجموعة دوال مفردة متعددة، ثم يشرع بعد ذلك في اختيار صيغة نحوية معينة، يضع فيها تلك الدوال⁶ أما انزياح التركيب الحالي إلى صيغة الأفراد (غير مذمّم) ، فلعله من قبيل تصغير الشاعر ذاته بادئ الواقعة، ليتسنى له الظهور على خصومه انتهاء، فوصفه لهيئة خصومه بالجملة الفعلية تعظيم لهم، وتلك من عنرة شيمة من شيم الفرسان؛ وهي في حقّ ذاته تعظيم مضاعف، فمن آداب الفروسية احترام الفارس لخصومه ابتداء وانتهاء.

لقد تجسدت هذه المعاني الجليلة ضمن سياق شعري استثمرت فيه طاقة تركيب جملة الحال بتشكيلها المعياري (الجملة) وأخرى بتشكيلها الانزياحي (الحال المفرد: غير مذمّم، عوابسا) ، وهذا المنوال في استغلال نظام لغوي بتشكيلته

المعيارية والالانزياحية (أي الخارجة عن معيارية النظام اللغوي المعتمد) ينعت عند الأسلوبيين بمصطلح التشكيل الأسلوبي⁷.

ومثل هذا الاستخدام لصيغ الكلام الإبداعى الذى توظف فيه أنواع الجمل لتحقيق ضرب من ضروب المقصدية الجمالية أو غيرها من المقاصد كالدلالية كثير فى الشعر الجاهلى عموما وفى المعلقات تحديداً، ومن ذلك ما ورد فى معلقة عبيد بن الأبرص فى وصف العقاب (اللقوة):

- 40-بَائْتُ عَلَى إِرَمٍ رَائِيَةً كَأَنَّهَا شَيْخَةٌ رَقُوبُ⁸
41-فَأَصْبَحْتُ فِي غَدَاةٍ قَرَّةٍ يَسْقُطُ عَنْ رِيشِهَا الضَّرِيبُ
42-فَأَبْصَرْتُ ثَعْلَبًا مِنْ سَاعَةٍ وَذُوْنَهُ سَبَسَبٌ جَدِيبُ
43-فَنَفَضْتُ رِيشَهَا وَانْتَفَضْتُ وَهِيَ مِنْ نَهْضَةٍ قَرِيبُ
44-فَاشْتَالَ وَارْتَاعَ مِنْ حَسِينِهَا وَفَعَلَهُ يَفْعَلُ الْمَذْءُوبُ
45-فَنَهَضْتُ نَحْوَهُ حَاشِيَةً وَحَرَدْتُ حَرْدَةً تُسِيبُ
46-فَدَبُّ مِنْ رَأْيِهَا دَيْبًا وَالْعَيْنُ حِمْلَاقُهَا مَقْلُوبُ
47-فَأَذْرَكَتْهُ طَرَحَتَهُ وَالصَّيْدُ مِنْ تَحْتِهَا مَكْرُوبُ
48-فَرْنَحَتْهُ وَوَضَعَتْهُ فَكَدَحَتْ وَجْهَهُ الْجَبُوبُ
49-فَعَاوَدَتْهُ فَرَفَعَتْهُ فَأَرْسَلَتْهُ وَهُوَ مَكْرُوبُ
50-يَضْفُو وَخَلَبَهَا فِي دَفِّهِ لَا بَدْءَ حَيْزُومُهُ مِنْقُوبُ

إنّ الدارس لهذا المقطع يدرك-لا محالة- استخدام عبيد لتركيب الحال بأنواعه وتشكيلاته المتنوعة، وقد يكون هذا الإجراء النحوي عائدا لمرجعية نفسية ودوافع ذهنية، إذ أنّ الاختيارات التركيبية والصيغ النحوية لا تعتمد ارتجالا ولا تقحم في العملية الإبداعية إقحاما جزافيا دون منهج إبداعي يقتضي تحقيق غاية مدركة سلفا أو اختيارات مستوعبة بوعي راجح ومقصد واضح المعالم والآفاق مقدما.

وعليه، فالبناء اللغوي والفني للنص الإبداعي يكون بأسلوب واع وطريقة شعورية، وانطلاقا من هذه القاعدة النقدية نقارب نص المعلقة من خلال نموذج الشعري السابق الذي ضمت فيه الجملة طائفة من المقاصد، وقد يجدر بنا قبل مباشرة المقاربة الأسلوبية للمقطع جدولة صيغ الحال الوارد في المقطوعة ليكون مادة المقاربة باعتبارها أنموذج الجملة:

الحال/ جملة اسمية	الحال/ جملة فعلية	الحال/ ش به جملة	الحال/ مفرد
وهي من نهضة قريب (ب43)	وانتفضت (ب43)	//	حديثة (ب45)
والعين حلاقها مقلوب (ب46)	وارتاع (ب44)	//	//
وهو مكروب (ب50)	ووضعت (ب48)	//	//

-جمالية التركيب النحوي بين معيارية التشكيل الأسلوبي و بين خاصية الانزياح:

لا شك أنّ معيارية الجملة الحالية بقسميها قد اتضحت علامة أسلوبية و ارتسمت خاصية أسلوبية. فقد لوحظ اعتمادها لدى عنبرة وعبيد بوصفهما نموذجين لنظم الخطاب الشعري المعلقاتي؛ ويبدو أنّ هذا المزج (التنويج) بين الجملتين الحال (الاسمية والفعلية) تشكيل أسلوبي في المعلقات يخرق نسقه الحال المفرد كما تبين لنا في النموذجين الشعريين من معلقتي عنبرة وعبيد. ﴿الكلام السابق يبين لنا أنّ النص في حقيقة الأمر تشكيل أسلوبي، والواقع اللغوي لا يتكون من نص واحد، وإنما يتكون من نصوص متعددة، والخصائص التي تشكل تلك النصوص، تمثل كيان ما يعرف باسم "اللغة المشتركة"، وتشكل في الوقت نفسه كيان ما يعرف باسم (النظام الأسلوبي)

وما تجدر الإشارة إليه أن عناصر النظام الأسلوبي تعد في الوقت نفسه عناصر تشكيل أسلوبي⁹. ومن هذا المنطلق نسجل أن المعلقات تملك نظاماً لغوياً أسلوبياً واحداً، وكذلك الشأن لنظام الجمل كالحالية مثلاً، فنظامها قام على مبدأ التنويج بين معيارية الأصل لمقاصد جمالية دلالية وبين انزياحيتها إلى الحال المفرد لغايات جمالية دلالية أيضاً، قد تأتي إيقاعية كما

في: [عوايسا (ب73)] من قول عنتره: (والخيلُ تُقْتَحِمُ الخَبَارَ عَوَايسًا...؛) بدل الجملة الفعلية (تعبس) أو الاسمية (وهي عابسة) ، وذلك لعدم وقوع تناسب بين وزن القصيدة والبنية الصوتية للجملتين إيقاعياً.

"ومن هنا لا يمكن... الفصل المطلق بين ظواهر الانزياح ومبدأ التناسب؛ لأن كل انزياح عن نمط النص أو نمط القاعدة اللغوية، هو في جانب آخر منه تحقيق لنوع من التناسب؛ تناسب بين التركيب ومقصد الخطاب، أو بين التركيب وسياقه" 10 الشعري الذي يقوم أساساً على جمالية الإيقاع باعتبار أن أسّ الابداع الشعري يقوم على الإيقاع. وقد لا يختلف انزياح التركيب النحوي من اعتماد عبيد بن الأبرص الجملة الحالية إلى توظيف بدلا عنها الحال المفردة في مثل الشاهد السابق حيثية (ب45) من قوله:

45-فَنَهَضَتْ نَحْوَهُ حَيْثُئَةً وَحَرَدَتْ حَرْدَةً تُسَيِّبُ

وكما أن تركيب الحال ينزاح من بنية الجملة إلى بنية المفردة، فإنه ينزاح إلى الصورة العكسية، أي أننا نجد في نصوص المعلقات بعض الانزياحات التركيبية من الحال المفردة إلى الحال الجملة؛ وإذا كان التركيب الانزياحي الأول (التحول التركيبي

من الحال جملة إلى الحال مفردة) قد استجاب لمقتضى جمالية الدلالة أو جمالية الإيقاع. فإنّ الصورة الثانية لانزياح تركيب الحال يفترض في توظيفها ضمن الخطاب الشعري المعلقاتي ضرباً آخر من الجمالية، وذلك باعتبار تباين صورة انزياحه (تحول التركيب من الحال المفردة إلى الحال جملة) عن صورة الانزياح الأول (من الحال جملة إلى الحال مفردة) ، قد يكون هذا المقصد، وقد لا يكون، إذ أنه ليس إلا فرضية يقتضيها المنهج العلمي لبعض لغة الجملة الشعرية لنصوص المعلقات، وحتى يستقر بنا التحليل الأسلوبي على توصيف مقصدية انزياح الصورة الثانية لتركيب الحال (التحول التركيبي من الحال مفردة إلى الحال جملة) يجعلنا نطمئن من خلاله للفرضية المبسطة للبحث؛ قد يكونن الأجدى في الطريقة العلمية بسط مثال يتخذ مادة لتناول الفرضية بالتحليل والدرس.

و ليكن المثال الأول بعض مطلع معلقة امرئ القيس¹¹:

- 1- قِفَا بُنْكَ مِنْ ذِكْرِي حَيِّبٍ وَمَنْزِلٍ يَسْقُطُ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلٍ
- 2- فَتَوَضَّحْ، فَالْمِقْرَاءُ، لَمْ يَعْفُ رَسْمَهَا لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جُنُوبٍ وَشَمَالٍ
- 3- تَرَى بَعَرَ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيَعَانَهَا كَأَنَّهُ حَاسِبٌ فَلْقَلٍ
- 4- كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحْمَلُوا لَدَى سَمَرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلٍ
- 5- وَوُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيئُهُمْ يَقُولُونَ: لَا تَهْلِكْ أَسَى، وَتَجْمَلٍ

فلنظرة (وقوفاً) "منصوب على الحال، والعامل فيه (قفا) ... والتقدير: قفا وقوفاً مثل وقوف صبحي"12، وهذا الحال أي (وقوفاً) جاء مصدراً نائباً عن الاسم المشتق (واقفين) وقوف أصحابي، وكأني بامرئ القيس يدعو قارئه إلى مشاركته وصحبه وقفة الطلل دعوة للتجمل والمصابرة. وهذا النوع من الأسلوب يثبت وظيفة تأثيرية عاطفية تقوم أساساً على دعوة المتلقي دعوة ضمنية في مشاركة الباحث مشاركة وجدانية يضمها الحال في صورته المصدرية، ويجليها تقدير الكلام لتكشف لنا مقاصد الباحث للمتلقي تركيبة بنية حالية متنوعة ضمن السياق الشعري للبيت الخامس من معلقة امرئ القيس:

5-وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُونَ: لَا تَهْلِكْ أَسَى، وَتَجْمَلْ

و مثل هذا التركيب ورد عند طرفة بن العبد في معلقته:

6-وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُونَ: لَا تَهْلِكْ أَسَى، وَتَجْلُدْ13

لقد أدرك النقاد "القيمة التأثيرية للأسلوب الشعري وما يحدثه في المتلقي من إثارة... وإحداث اهزة في النفس"14، وإذا كان هذا الأثر النفسي الوجداني مدلولاً لدالّ أحالت مرجعيته على الفطرة البشرية التي يشارك الإنسان الإنسان فيها أحزانه وآلامه، فإنّ مردّها في النص إلى كفاءة الأداء اللغوي كما يقول

المحدثون من علماء اللغة والنقاد، أو كما قال القدامى أمثال عبد القادر الجرجاني بالصناعة النحوية اللغوية المنظمة.

أما جملة (يقولون)، فهي جملة فعلية حال، تقديرها: قائلين، وأسَى حال، "قال البصريون: نصب (أسَى) لأنه مصدر، وضع في موضع الحال، والتقدير عندهم: لا تهلك أسياً، أي حزينا"15.

وبناء على هذا الوضع الإعرابي، نلاحظ أسلوبية الخطاب النحوي الخاص ببنية الحال، فقد تحول من حال مفرد (وقوفا) إلى جملة (يقولون)، ثم يعود بناؤه مجدداً إلى الحالة البنائية الأولى الحال المفرد (أسَى)، وذلك من أجل إشراك المتلقي للاستجابة الشعورية، بل للمشاركة الوجدانية؛ فالوظيفة الانفعالية تؤديها البنية التركيبية باعتبار "أنّ الأدبي أو (الشعري) بكلمة أدق، يقوم عند جاكبسون-قبل كل شيء-على دخول اللغة في نوع معين من العلاقة الواعية بذاتها، فأداء اللغة لوظيفتها الأدبية تعزز (لموسية) الدوال"16، الماثلة في تركيبة الحال بصورتيه (الجملة والمفردة)، والخاضعة في تواترها "إلى محورين أساسيين للممارسة اللسانية، وهما محور الاختيار ومحور التأليف"17، للذان فُعلاً في النموذجين الأخيرين من أجل الإثارة العاطفية

من خلال تركيب نحوي؛ ولقد تمثل لنا هذا في بنية الحال وأسلوبية انزياحياتها من الحال المفرد إلى الحال جملة.

وهذا ما يشكل الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية كما تصورها جاكبسون، فهي تستهدف في تركيزها على "المرسل إلى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يحدث عنه؛ وهي تنزع إلى تقديم انطباع معين"18 يستقبله المتلقي رسالة يتفاعل مع صاحبها ما يوجب أو يقتضي استحضار الانفعال ذاته، تلك غاية الناص من توظيف بنية الحال في صيغة الافراد المنزاح إلى الحال جملة، وكأني بالشاعرين (امرؤ القيس وطرفة) لا يكتفيان بالدعوة إلى الوقوف مثلما وقف أصحابهم، بل إلى الوقوف الذي يقتضي من المتلقي محادثة الشاعر بعبارات التسلية والمصابرة. فالشاعران لا يكتفيان بوصف حدث مشبعا بمآسي الاغتراب عن الوطن والأهل وحسب، بل مقصد الشاعرين إشراك المتلقي في مأساة الإنسان الجاهلي. إن مقصدية الشاعرين (امرؤ القيس وطرفة بن العبد) لم تكن بناء الكلام على أسلوبية الفاعلية بقدر ما كانت مبنية على أسلوبية الانفعالية، أي أن الشاعرين لم يعتمدا بنية الحال لفاعلية الكلام من حيث مقصدية الافصاح عن الهم والحزن، بقدر ما كانت المقصدية دعوة إلى المشاركة الانفعالية في الوقفة الموسمية والداعية للصبر الجميل.

-خلاصة البحث:

ويمكن أن ننتهي في الأخير أنّ الانزياح في التركيب النحوي لا يتقصد التحول من تركيب لآخر وفق مقياس صحة التركيب النحوي ومطابقة الكلام لأصوله وقواعده وحسب؛ بل إنّ لانزياح في التركيب النحوي ضمن السياق الشعري يروم مقصدية دلالة الفاعلية و الانفعالية لأسلوبية الخطاب الشعري؛ إذ أن العملية الابداعية بقدر ما تولي أهمية لأصول النحو وقواعده، تولي الجانب الجمالي للتركيب المختار أهمية حتى يقع التناسب بين مستويات الإبداع اللغوي في جانبيه الشعوري الوجداني من خلال التشكيل اللغوي الأسلوبي، و تلك بعض الأسس الجمالية للتركيب النحوي في نصوص المعلقات.

الإحالات

- الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم (ت328هـ) ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تح: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، دت، ص354-362.
2- الشاة: كناية عن المرأة، القنص: الصيد، غرة: غفلة، مرتم: المصطاد، الجيد: العنق، جدابة: وهي من الظباء بمنزلة الجدي من الغنم، رشأ: الذي قومين أولاد الظباء، الحر: الجيد والخالص، أرثم: الذي في شفته العليا وأنفه يياض.
3- حومة كل شيء: معظمه، الغمرات: الشدائد، التغمغم: صوت تسمعه ولا تفهمه، لم أحم: لم أضعف، تضايق مقدمي: ضاق المكان، يتدامرون: معناه يحرض بعضهم بعضا، أشطان: ج شطن، الحبل يستقي به. اللبان: الصدر.

- الازورار: الميل، العوايس: الكوالح. شيطم: الطويل من الخيل.
- ⁴ القول لـ (D. C. Freeman) من كتابه (Linguistics and Literary Style) نقلا عن: عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، ص482.
- ⁵ الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار اليقظة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1969، ص299.
- ⁶ رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، منشأة الاسكتلرية، دط، ص93.
- ⁷ ينظر: حازم علي كمال الدين، علم الأسلوب المقارن، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009، ص24.
- ⁸ - الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص399، 400، 401.
- ⁹ - حازم علي كمال الدين، علم الأسلوب المقارن، ص24.
- ¹⁰ - مسعود بودوخة، دراسات أسلوبية في تفسير الزخشي، عالم الكتب الحديث، إريد، الأردن، ط1، 2011، ص15.
- ¹¹ - الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص54-57.
- ¹² الخطيب التبريزي، شرح المعلقات العشر، تح: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 2006، ص28-29.
- ¹³ الخطيب التبريزي، شرح المعلقات العشر، ص83.
- ¹⁴ سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، عالم الكتب الحديث، إريد، الأردن، ط1، 2007، ص255.
- ¹⁵ الخطيب التبريزي، شرح المعلقات العشر، ص29.
- ¹⁶ إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، بحوث وقراءات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص76.
- ¹⁷ - حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، ص70.
- ¹⁸ - رومان جاكسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص28.

مسرح الطفل تربية، تعليم، أم علاج فني ؟

أ/بغالية أحمد

قسم الفنون الدرامية

كلية الآداب واللغات والفنون جامعة وهران

إن تربية الأطفال تعد أخطر مشكلة تواجه البشرية ، ومن هذا المنطلق أولت الدول والشعوب أهمية استثنائية لعملية تربية وبناء الطفل بناءا انفعاليا واجتماعيا وعلميا متوازنا، وحقت بذلك



إنجازات كبرى في هذا الميدان منذ بداية القرن العشرين، وتجلت هذه الانجازات في ميدان التربية ، وفي جوانبها المختلفة (معلم، طالب، منهج، مستلزمات)، ذلك لأن التربية أهم ركن تتبلور فيه شخصية الإنسان من النواحي الوجدانية والفعالية¹.

يعتبر الفن مصدر من مصادر المعرفة والتربية للطفل، بوصفه أداة متميزة تملك مالا تملكه الأدوات الأخرى من المعرفة التقليدية، ولكن يشق هذا الفن طريقه نحو مستقبل أفضل لمفهوم الأسرة والمدرسة والمجتمع، ينبغي أن يغرس الايجابيات في تلك الفئة التي تعد من أخطر شرائح المجتمع².

إن مفهوم دراما الطفل يتحدد بصورة واضحة في عالم الطفل قبل المدرسة، فيما يسمى مسرح ما قبل المدرسة، ومن خصائصه أنه يقوم على لعب الأطفال التلقائي، ولذلك لا بد من تتبع لعب الصغير، وأنواعه وهي: الألعاب الوظيفية، والإيهامية، وألعاب التظاهر، وألعاب الدراما الاجتماعية³

تعكس ممارسة الأطفال لألعاب الدراما الاجتماعية إحساسا داخليا بالرغبة في ممارسة الأدوار الاجتماعية التي خلقوها لها، فبعض الدراسات النفسية التي أجريت على الأطفال دور الحضانة كشفت عن الأدوار التي يفضلها الأطفال، والتي انحصرت في أدوار الأب وأدوار الأم، فالبنات يلعبن أدوار الزوجات والأمهات، مضافا إليها أدوار البنات أنفسهن، أما البنون فهم يولعون في هذا السن بلعب أدوار الآباء، أو الأزواج، إضافة إلى أدوار رجال المطافئ والضباط والجنود⁴

يتم استخدام الدراما كقوة مؤثرة في التعليم، إذا ما استطاع المدرس استخدام الدراما كأداة تعليمية، وعملية التكامل بين القدرات والتعليم هي عملية التكامل بين أجزاء شيء واحد، بالنسبة للتكامل في نمو الطفل فهي تشمل على النمو الكامل لشخصية الطفل، تفاعل الطفل مع الآخرين، أما التفاعل مع الآخرين فهي عملية تشير إلى سلوك وردود فعل الطفل، نتيجة

لتأثير المؤثرات الداخلية والخارجية وارتباطها بالمؤثرات الداخلية⁵.

مسرح للطفل والشباب: تسمية أطلقت من طرف (ليون شانسيرال-1.chancerel) (1886-1965)، وهو مسرح للطفل، وهو مغاير ومتميز عن المسرح المدرسي، هذا الأخير يلعب من طرف الأطفال، مسرح من أجل الطفل، يخرج الكبار وبتوجيه جمهور شاب⁶.

من الخطأ النظر إلى لعب الأطفال على أنه هو وعبث ومضيعة للوقت، فالنظر التربوية ترى في اللعب نوعا من الفنون، لأن الطفل يعيش جوا من الأحلام، يمزج فيه الحقيقة بالخيال، كما أن اللعب عند بعض المربين يعتبر نوعا من النشاط الحسي الحركي، أي نوعا من التنفيس عن طاقة الطفل الزائدة⁷.

ليس مسرح الطفل مسرحا سهلا كما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى، بل إنه مسرح يتطلب من الكاتب الدرامي معرفة واسعة بعالم الطفل النفسي، هته المعرفة يوظفها حين كتابة النص الدرامي.

وانطلاقا من هذه الحقيقة، فإن المؤلف يهدف في كتابته إلى ضرورة إطلاق الحرية في التعبير لدى الطفل، بشكل إيجابي وليس بشكل سلبي، فعندما نفرض على الطفل نصا أو شكلا

مسرحيا معينا، فنحن نجعله يعبر عما نريد نحن، أما عندما نمي فيه القدرة على التعبير بحرية تلقائية، سواء بالحركة أو بالكلمة، فإننا نجعله يعبر عما في داخله، فيساعده ذلك في النمو، وفي التكوين السوي لشخصيته⁸.

يجب أن تتوافر في كاتب المسرحية الموجهة للطفل شروط معينة، منها أن يكون صاحب موهبة إبداعية في الكتابة للمسرح، وأن يكون ذا خيال رحب واسع، وذا قدرة متميزة على التعبير السهل الواضح، وأن يكون فاهما متفهما للأطفال، يحبهم ويحترمهم، ويدرك وجهات نظرهم، ولا يستخفف بذكائهم، لا يتعالى عليهم، ولا هو يهبط بهم إلى مستوى يهزؤون منه و يستخفون بهن وعليه أن يكون عارفا بجرفته، قارئا لكل المسرحيات الممتازة، مواكبا للتطور الدائم، والتطور في شكل دراما الطفل وأسلوبها، وأن يكون قد قرأ تراث أدب الأطفال، وأن يجعل للمسرحية قضية واضحة، شيقة الحوادث والحركة والحوار، وأن يضع في اعتباره أن الطفل هو أشد المخلوقات قابلة للتأثر والانفعال بكل ما يسمع ويرى، وأن له عالمه الخاص المفعم بالنشاط والحركة، وانه ذكي يرفض سذاجة عرض الموضوع، وسذاجة عرض الحوار، وأن الأشكال التي يغرم بها الطفل تختلف عن الأشكال التي يقبلها الكبير، وأن يدرك بان المسرحية من الألوان التي يتعاطف الطفل مع

شخصياتها، ومن هنا يجب أن نستفيد من هذا التعاطف بأن نقدم السلوكيات والأخلاقيات، كما يجب على المؤلف لمسرحية الطفل أن يكون قادرا على أن يرتد إلى طفولته، فيعرف حاجات الطفل الوجدانية الداخلية، ليحقق الإنسجام الداخلي للطفل المشاهد مع المعرفة بالعالم الداخلي⁹.

إن البنية الدرامية هنا تكون محبوكة بطريقة خاصة، تكون مليئة بعنصر التشويق والمفاجئات، وذلك من أجل الوصول إلى نفسية الطفل، يرى (عمر فطموش) في هذا الصدد وهو منشط تعاونية السنجاب أن المحترفون أخذوا على عاتقهم العمل في مسرح الطفل وكانوا واعين للجانب النفسي للطفل وكذا الجانب البيداغوجي، خاصة وأنهم جلبوا معهم أدواتهم الإنتاجية، وأخرجوا أعمالهم المسرحية الاحترافية، يقول (عمر فطموش): "لا يجب أبدا الاستهانة بالطفل على أنه جمهورا سهلا"¹⁰.

لقد انتبه إلى أهمية مسرح الطفل بعض الدارسين العرب، وفي هذا الصدد يقول (عبد الرحمان ياغي): "إن مسرح الأطفال من أعظم ابتكارات القرن العشرين [...] ولسوف تتضح قيمته وأهميته التربوية، لأن دروسه لا تلقن عن طريق الكتب والمدرسة بصورة مملة مرهقة، بل بالحركة التي

تشاهد[...]فتبعث الحماسة وتخلقها، وتصل إلى الأفئدة التي تعد أفضل وعاءها¹¹.

ليس من السهل أيضا الفصل بين أنواع مسرح الأطفال، فهناك المسرح الموجه للأطفال، سواء مسرح الطفل child theatre، أو المسرح المدرسي skool theatre، أو المسرح في التربية والتعليم theatre in education، وينقسم بداية من حيث التمثيل إلى نوعين هما، المسرح البشري ومسرح العرائس، كما ينقسم من حيث الإعداد والتقديم إلى ثلاثة أنواع هي: المسرح الذي يعده الكبار ويقدمه الكبار، والمسرح الذي يعده الكبار ويقدمه الصغار، والمسرح التلقائي تحت الإشراف، الذي يعده الصغار ويقدمه الصغار¹².

لابد من التركيز على أن مسرح الطفل سواء في داخل المدرسة أو خارجها (المسرح الحكومي) هو في حقيقته منهج للعب التخيلي، الذي يشبع حاجات الأطفال الابتكارية الخلاقة، لأن النص المسرحي المعروض لا يعتمد على الإرسال فقط، بل يمكن أن يتفاعل من خلال الاستقبال الوارد من الأطفال المشاهدين¹³.

يعد المسرح فعلا اتصاليا، يحتاج إلى نسبة من الارتقاء بمهارات الاتصال والتواصل، وعليه فان ممارسيه ومشاهديه

يكتسبون إمكانيات المشاركة، إلا أنه لا يقتضي مشاركة وجدانية فقط، بل مشاركة فعلية كلامية باعتبار اللغة إحدى المكونات الأساسية للعملية الاتصالية، وهي أهم عناصر الخطاب التواصلي في مسرح الطفل، والتي يتوجب عليها مسايرة حاجات الطفل، لإتاحة فرصة الكسب المعرفي، لأن اللغة تعبير عن الأفكار، والأفكار تعبير عن المعارف، التي هي معيار التطور الاجتماعي، ولغة الطفل في النهاية هي رصيد من المعرفة الخاصة والعلوم القائمة في المجتمع، والطفل تدفعه طبيعته الفطرية إلى الملاحظة والاندماج، وتقليد ما يسمعه من أقوال وما يراه من أفعال، ومن هنا بدأ التفكير في استخدام منهج التعليم¹⁴.

اهتمت الحكومات والمؤسسات الرسمية بمسرح الأطفال، ففي ألمانيا مثلاً حيث لمسرح الأطفال تقاليد عريقة، حيث يعتبر مسرح *cripp's théâtre* في برلين الغربية سابقاً من الفرق المتميزة التي تقدم عروضاً تتصف بالفردة، في فرنسا حيث بدأ الاهتمام بمسرح الأطفال منذ الخمسينيات، يبرز اسم الكاتب والمخرج (ليون شانسوريل - L.chanceret) (1886-1965)، إلى جانب (كاترين داستيه - C.dasté)، التي أسست فرقة "التفاحة الخضراء" المعروفة للأطفال.

في العالم العربي كانت عروض الدمى هي الصيغة الأولى لمسرح الأطفال، بعد ذلك وفي الستينيات أشرفت الحكومات في البلاد العربية على مسرح الأطفال، ضمن السياسة الثقافية والتربوية الشاملة[...]. ومن العروض المميزة التي قدمت للأطفال في العالم العربي عرض "يعيش المهرج"، الذي قدمه الإيمائي اللبناني (فائق الحميصي) عام واحد وثمانون تسعمائة وألف بالاشتراك مع (أسامة شعبان) و(محمد القيسي)¹⁵.

يعد الاهتمام بمسرح الطفل على مستوى الوطن العربي ضعيفا، فالعرب عرفوا مسرح الكبار اعتبارا من ثمانية وأربعون ثمانمائة وألف على يد (النقاش ، القباني، صنوع)، بينما مسرح الطفل لم يعرف إلا من خلال الخمسين سنة الأخيرة تقريبا[...]. خصوصا في سوريا ومصر والعراق والجزائر، بحيث عندما نعود إلى واقع المسرح الذي يبدو دوره غائبا أو متعثرا¹⁶، هذا وعلى الرغم من أن مسرح الطفل "منبع للربح المالي" كما يقول (محمد كالي)، وهي الرؤية نفسها عند الممثل (عبد القادر بلكروي) أحد أعمدة أول فرقة لمسرح الطفل المنفصل عن المسرح الحكومي للمسرح الجهوي لوهرا¹⁷.

بغض النظر عن الجانب المادي، فإن مسرح الطفل يلعب دورا هاما في تكوين شخصية الطفل الوطنية والوجدانية والذهنية وإشباع

حاجاته المختلفة، كما تبرز أهميته في تشكيل إنسان سوي قادر على الإنتاج الثقافي والوطني.

إن التجارب التطبيقية أكدت بشكل واضح أن مسرح الطفل بمكوناته الفكرية والجمالية بمقدوره إشباع حاجات الطفل الأساسية، وأضافت أنه يلي الاحتياجات التربوية والتعليمية والنفسية والاجتماعية لدى المتلقي على اختلاف عمره، موضحة أن مردوده في بناء الشخصية الوطنية للطفل يفوق مردود الوسائل الأخرى، باعتباره لا يتوجه إلى السمع والبصر فقط، وإنما يشرك الجانب الحركي أيضاً، مما يضفي جاذبية وتحفيزاً للانتباه¹⁸.

تحكم مسرح الطفل المعايير والمقاييس نفسها التي تحكم مسرح الكبار، فهي الإنتاج المتكامل فنياً، والاتصال البصري من خلال عناصر الإخراج والتمثيل والتصميم ومراقبة الصوت والنص وسواها، ولا بد أن يحدد المسرحيون الفئة العمرية التي يتوجهون إليها بأعمالهم، حيث أن تفاوت السن بين المتفرجين يسبب أعظم المشاكل فيما يتعلق باختيار المسرحيات، فما يقبل به الطفل في سن الخامسة يبدو تافهاً لطفل في سن الحادية عشرة، وما يهز مشاعر هؤلاء قد يسبب الفزع للفئة الأولى¹⁹.

يعد كاتب مسرح الطفل من أهم الأدوار، وهناك نوعان من الكتابة والكتاب: أولهما الشاعر والقصاص أو المبدع والآخر هو الباحث، الذي قد يكتب نموذجاً واحداً يعبر عن وجهة نظر، إلا

أنه وجد في المبدع أفضلية توفير عنصر التشويق والإثارة مع إبراز الصراع بسلاسة وبلا افتعال .

لم تعد الأفكار الكبيرة وحدها هي المطلوبة في المسرح (الطفل)، هناك أهداف أخرى يتلقاها الطفل بلا افتعال، أهداف لغوية، رفع الذوق العام، التنمية النفسية والوجدانية، تنمية بعض المهارات، تزويده ببعض المعلومات، مع تهذيب تفكيره عموماً، هناك بعض الشروط العامة يلزم مراعاتها حين مخاطبة الطفل سواء بالمسرح أو غيره:

-الاختيار المناسب للحكاية التي تهيئ للفعل الدرامي.
-مراعاة المرحلة العمرية، سواء للطفل المشاهد أو في العمل الفني نفسه.

-مراعاة القواعد النفسية والقيم العليا والاجتماعية.
-العمل على زيادة خيال ومدركات الطفل.

-المباشرة التي تحترم عقل الطفل، وتنشط ذهنه أيضاً.

-متابعة المراحل العمرية للطفلة وخصائصها.

وإذا كان الكاتب بالضرورة يستطيع أن يعبر و يظهر الفوارق الايجابية أو السلبية في أي مرحلة وأثارها الاجتماعية والتربوية وغيرها، فلا بد أن يتمكن من معرفة هذه الدلالات الرمزية عند الأطفال بمختلف مراحلها، حتى يستطيع أن يستخدم لغتهم

الإرشادية، وبذلك ينجح في مزج العالم الفكري والفني الذي يأنسونه بحكم انتمائهم إليه.

ليست الكتابة للأطفال أمرا هينا، فهي أصعب وأكثر تعقيدا من الكتابة للكبار، وذلك لأن العالم مجهول بالنسبة للطفل، وهذا الطفل له خصائصه العقلية والجسدية والنفسية، التي يجب أن يراعيها من يريد الإقدام على تجربة الكتابة²⁰، "ففي المرحلة الأولى من الطفولة التي تسمى بالطفولة المبكرة يحتاج مسرح الأطفال إلى نص يركز على الخيال، والمرحلة الوسطى من الطفولة تحتاج إلى نص يهتم بالخيال الحر، وفي المرحلة المتأخرة من الطفولة يحتاج إلى نص يهتم بالخيال المرتبط بالواقع ارتباطا شاملا"²¹، وكأنه-المسرح- نوع من المتابعة العلاجية.

أكد علماء النفس على أن النشاط المسرحي من أهم الوسائل المستخدمة لتحقيق الشفاء، فقيام الطفل بتمثيل دور ما في إحدى التمثيليات أو قيامه بمشاهدة تلك التمثيلية يؤديان عادة إلى نقص التوتر النفسي وتحقيق حدة الانفعال المكبوتة، وذلك عندما يندمج في جو التمثيلية، فيمكن من التخلص من الانطواء وعيوب النطق، وذلك بتخلّصه من الصعوبات، فله دور فعال في معالجة أمراض الكلام، إذ هو أداة لمداولة الأطفال من التأثّة والفأفة و التلعثم، الأمر الذي أرشد علماء النفس

وأطباء النطق إلى دور المسرح في علاج بعض حالات المرضى عقليا [...] فالطفل المعاق ذهنيا هو طفل عادي إذا عومل كذلك، أما إذا كان التعامل معه انعزاليا يفقد السيطرة وينفلت، وهنا يأتي دور المسرح

وخصوصيته²². تنبع خصوصية مسرح الأطفال من خصوصية المتلقي فيه، فمع أن الأطفال قادرون أكثر من الكبار على الدخول في لعبة الخيال وعلى تقبل الأسلبة في تحقيق عناصر العرض، إلا أنهم أكثر انتباها إلى التفاصيل، مما يجعل من تحضير مسرحية للطفل عملية صعبة، تتطلب خبرة ودراية بكافة المراحل، بدءا من تحديد الهدف المرسوم لهذا المسرح، واختيار الريبورتوار والنص، وانتهاء بأدق تفاصيل العملية الإخراجية وشكل الأداء.

كانت في الماضي تقدم للأطفال عروض مستمدة من كلاسيكيات الأدب ومن التراث التاريخي والديني، كما هو الحال في المسرح المدرسي، فيما بعد ونظرا لندرة النصوص المكتوبة أساسا لمسرح الأطفال، اتكأ هذا المسرح على عالم الحيوان وعلى الحكايا التي ترسم عالما عجائبيا يستثير خيال الطفل، مع تحويلها إلى عروض مسرحية من خلال الإعداد في تطور لاحق، وانطلاقا من الرغبة في تنظير مسرح الطفل،

وبتأثير من التجريب مع الطفل ومن خلاله، واستثمار الطاقات المبدعة لديه، صار هناك توجه للتعامل مع مسرح الأطفال بشكل مختلف تماما من خلال الاستغناء عن النص، ودفع الطفل بتوجيه من منشط مسرحي في المدرسة أو المسرح للمشاركة في كتابة النص وتحضير الديكور، وربط التمثيل باللعب، تتم هذه التجارب إما في مدارس تجريبية أو في إطار تجمعات ثقافية، وعمليا لا يكون الهدف الأساسي منها الوصول إلى عرض جاهز بقدر ما ينصب الاهتمام فيها على مسار العملية الإبداعية، وقد ترافق هذا النوع من التوجه المسرحي مع النظرة الجديدة للإبداع الفني، مثل الرسم الحر والتعبير الجسدي، والتعبير الشفوي والكتابي، من جهة أخرى أستخدم هذا التوجه في مسرح الأطفال لغاية علاجية على الصعيد الفني.²³

تعالج المسرحيات في مسرح الطفل الظواهر السيئة، مثل الكذب والخداع، وتحث على التآخي والسلام والمحبة بين الجميع والرفقة بين الحيوانات ورحمتهم، والهدف من كل هذا هو ترغيب الطفل على الدراسة والاجتهاد، وتعلم الصفات الحميدة والأخلاق العالية من أجل رعاية مواهب الأطفال، وتوفير المناخ الأفضل لهم للظهور والنمو، بعيدا عن الضغوط والأخطار التي يمكن أن تهددهم في هذا العصر، الذي طغت فيه العولمة الثقافية عبر وسائل الاتصال الحديثة، التي

تفرض على الأطفال نماذج فنية تركز على العنف واللامبالاة، وتزرع فيهم قيما غريبة عن ثقافتهم، وهناك مسرحيات أخرى تتحدث عن الطبيعة الجميلة بأزهارها وأشجارها وعصافيرها²⁴.

إن التجربة المسرحية للصغار في حقيقتها هي أسلوب قادر على أن يخلق من المتفرجين نواة المستقبل، فهناك العديد من المواقع الاستكشافية، تعتبر مؤشرا لتجسيدها دراميا، فعلى سبيل المثال "البرامج التلفزيونية" واهتماماتها بنشاطات الطفل الصغير والكبير، مثل التحليق في الفضاء، واكتشاف الذات بواسطة المسابقات المتنوعة، كذلك مركز الاستكشاف الذي يعتبر تجسيدا لصورة الغد المجهول، الذي يتشوق إليه الطفل في عالمه السحري، وتزويده بطاقة مستمدة من الوعي والثقة بالنفس دون غرور، فالمطلوب من أي مسرح مدرسي أو حكومي أن يترجم هذه الابتكارات ويشبع حب الاستطلاع والاستكشاف، وغير ذلك من الخصائص التي تميز الأطفال جميعا، والتي يجب أن تنمو دون أن يفرضها الكبار عليهم، سواء في اللعب أو القراءة أو التعليم أو الثقيف، إذ يجب أن يكون توصية الكبار (أولياء الأمور) والمعلمين بأسلوب دقيق وغير مباشر ولكنه فعال، خاصة عندما يكون زائرا بالحب والحنان، بالإقناع لا بالعنف²⁵.

إن مسرح الطفل يستطيع أن يؤدي كثيرا من الأهداف التربوية والتعليمية، وهو مظهر حضاري يدل على تقدم الأمم ورفقيها، ومن ثم فهو جدير بأن يحظى لدينا بكل اهتمام.

المصادر والمراجع:

- 1- ينظر، زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودrama الطفل، عالم الكتب، الطبعة الأولى، 2007، ص 11.
- 2- المرجع نفسه، ص 101.
- 3- فوزي عيسى، مسرح الطفل، دار المعرفة الجامعية، 2008، صص 6-7.
- 4- المرجع نفسه، ص 7.
- 5- جبر الدين براين سكس، الدراما والطفل، ترجمة: إمللي صادق ميخائيل، عالم الكتب، الطبعة الأولى، 2003، ص 199.
- 6- Agnès pierron , dictionnaire de la langue du théâtre, la tipografica vares, 2010, p553.
- 7- فوزي عيسى، مسرح الطفل، ص 7.
- 8- المرجع نفسه، ص 7.
- 9- نفسه، ص 7.
- 10- bouziane ben achour, le théâtre en mouvement, octobre 88 à ce jour, editions dar el gharb, 2002, p231.
- 11- أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، البوكليبي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1999، 134.
- 12- زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودrama الطفل، ص 145.
- 13- المرجع نفسه، ص 121.
- 14- نقاش غالم، خصائص اللغة ومستوياتها في مسرح الطفل، مجلة فضاءات المسرح، إصدار مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران، العدد الأول، جوان 2012، ص 110-111.

- 15-ماري إلياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص42.
- 16-ينظر، زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، ص29.
- 17-Mohammed kali, théâtre algérien, la fin d'un malentendu, editions ministre de la culture, première édition, 2005, p100.
- 18-زينب محمد عبد المنعم، المرجع السابق، ص20.
- 19-المرجع نفسه، ص121.
- 20-المرجع نفسه، صص122-123.
- 21-نفسه، ص169.
- 22-ينظر، بوحجر أحلام أميرة، وظيفة المسرح في تعليم اللغة للأطفال، مجلة فضاءات المسرح، صص138-139.
- 23-ماري إلياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص43.
- 24-زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، ص223.
- 25-المرجع نفسه، صص24-25.

الكتابة من الحوارية إلى التناس

د/عبيد نصرالدين

جامعة مولاي الطاهر- سعيدة

1- جماعة تيل كيل Tel quel ونظرية النص

ظهرت جماعة تيل كيل Tel quel تحت تأثير التركيز على شكلية الأدب في الستينيات من القرن العشرين، ووجهت عنايتها إلى تجديد النقد الأدبي، وفعل التعامل مع الأدب. وبسبب ميولاتها اليسارية الماركسية²⁰،



تبنت معطيات التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس التحليلي، إلى جانب اللسانيات، فنظرت إلى الكتابة بوصفها حدثا ثوريا، لا على المستوى الجمالي فحسب، بل وعلى المستوى الاجتماعي. وقد استقطبت بعض الكتاب²¹، وطرحت من جملة ما طرحت مفهوم العلاقة بين الكتابة والقراءة، كما وجهت اهتمامها إلى نظرية النص.

²⁰ - Voir : Déclaration sur l'hégémonie idéologique bourgeoise, Tel quel, n° 47. Automne 1971, p. 133.

²¹ - P. Sollers – Roland Barthes – Julia Kristeva – Michel Foucault – Jacques Derrida

ففي مجال الكتابة والقراءة يكون الكاتب قارئاً، إذ (يقرأ العالم المحيط به، ثم يحلله كقارئ، ويحوّله إلى مادة للكتابة يتلقاها قارئ آخر)^{2 2}، وجعلوا بين الكاتب والقارئ علاقة حميمة، ولقاء سرّياً، أما النص، فإنه (فعل تكوين لا يتحقق إلا عندما ينظر إليه بوصفه فعلاً تمّ واكتمل، وتبلور في مادة نصية معروفة)^{2 3}، بعد أن يكون قد مرّ بمراحل عديدة في الزمان والمكان، وعلى مستوى الأنا والآخر؛ بمعنى أن النص في الواقع لا يكتمل حيث يتعرض باستمرار إلى عملية التحويل والزعزعة، ومن ثم فإنه يتصف بالدينامية.

ولما كان النص (نسيجاً يتكوّن من خيوط كثيرة ومتقاطعة)^{2 4}، يجب دراستها في علاقتها أو في تناصها، فإن النص لا يشكّل فضاء مغلقاً ومعزولاً، وإنما هو جزء من فضاء متشعب.

أسهمت "نظرية المجموعات" *Théorie d'ensemble*، إسهاماً كبيراً في إخراج مفهوم التناص من دائرة تيل كيل إلى مجالات نقدية أوسع. وتحت التأثير المهيمن لرولان بارت، صار

- جمال شحيد، تيل كيل والبحث عن بعد نقدي جديد، مجلة، الفكر العربي، السنة الرابعة، ع.

25²² . جانفي/ فيفري . 1982 . ص. 222.

23 - المرجع السابق، ص. 222.

24 - جمال شحيد، تيل كيل والبحث عن بعد نقدي جديد، مجلة، الفكر العربي، ص. 222.

مفهوما نقديا في طليعة الساحة النقدية، وبدءا من السبعينيات دخل في مجال الكتابة بوصفه شبكة من الإلصاقات المتعددة، والتي بها يبدل النص سننه مع القواعد السابقة التحديد للغة. ثم ما فتئ أن تجدر بعد أن تبناه رولان بارت على أنه (قدر كل نص مهما كان جنسه) ²⁵، مادام النص ليس خالصا بقدر ما هو نسيج متعدد الروافد، تسكنه الذاكرة بكل تراكماتها.

ما يمكن ملاحظته عند جماعة تيل كيل هو أن كلمة تناص لا تظهر عندهم إلا في أسيقة نظرية عامة، وبالعلاقة مع كتابة نصية. وبعبارة أخرى، فالتناص يبرز عندهم ضمن مقاطع شبه مجازية، حيث يقيم النص والمجتمع والتاريخ علاقات غير محدّدة.

وإذا كان التناص قد فهم في مرحلة من مراحل تطوره على أنه مجرد تقاطع للنصوص والأساليب داخل نص واحد، فإنه قد تميّز منذ انطلاقة بالحرية، والتعالي، عن التحديدات الضيقة، حيث اشتغل به الباحث في الشعرية، السيميائيات، والأسلوبيات، والتداوليات، التفكيكية، وغيرها من الاختصاصات، وقلما اجتمعت حوله الآراء، ذلك أن له من الشمول والعموم ما يجعله يوجد في أي نص كيفما كان التعريف لهذا النص. فخارج التناص -كما يرى لوران جيني-

²⁵ - Roland Barthes, Théorie du texte ; in encyclopédie universalis, C-D ROM. 1999.

يغدو العمل الأدبي ببساطة غير قابل للإدراك، ومن ثم، فالتناص (عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدّة نصوص وتمثلها، ويحتفظ بزيادة المعنى)²⁶، بمعنى أنه يستحيل الكلام عن النص الأدبي وتحليله بعيدا عن التناص، لكون النص غير مكتمل، وأنه يسعى باستمرار إلى بعض اكتماله.

وبعبارة أخرى فإن النص يسعى دوما إلى نفي الأعمال الأدبية الأخرى التي يشترك فيها، ليحقق صورته ومقروئيته، دون أن يتخلص من الصدى L'écho، لأن التناص يمثل تحقيقا أو تحويلا، أو خرقا، قد يفيد في التوصل إلى معنى العمل الأدبي وبنيته.

كان يعني التناص - وبحسب المعنى الذي استخدم به في بدايات ظهوره - الروابط الموجودة بين نص ونص آخر، أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص، إما بطريقة مباشرة، وإما بطريقة ضمنية. فالنصوص على اختلافها لا مناص لها من الدخول في علاقات ما، وعلى مستويات مختلفة مع النصوص السابقة أو المعاصرة، إذ أن (جزءا أساسيا من نصية النص تتجلى من خلال التناص كممارسة تبرز عبرها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتّاب، وعلى إنتاجه لنص

- محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2004،

ص.69.²⁶

جديد²⁷، وهذا يعني أن الكاتب لابد أن يكون ممتلئاً بمرجعية ثقافية تساعد على تمثل تراكمات التجارب النصية التي سبقته، كما تعكس قدرته على تحويل هذه التراكمات إلى تجربة جديدة خاصة، تسهم في تعميق التراكم النصي.

انحصر هذا الاستخدام للتناص في البداية، في رصد مختلف العلاقات بين النصوص، ثم تمت عملية ضبط المفهوم، فتعددت تسمياته حسب طبيعة العلاقة التي يعقدها نص ما مع نص آخر. فيشير جاك دريدا، ومن خلال مفهوم الأثر La trace إلى امحاء الشيء وبقائه قائماً في الباقي من علاماته، حيث يتأسس كل عنصر (انطلاقاً من الأثر الذي تحلّفه فيه العناصر الأخرى في السلسلة أو النسق، عبر لعبة الآثار، والاختلافات، والإحالات المتبادلة)²⁸، فتشكل لعبة الآثار فيه ما يشبه القناة التي ترتبط بالنصوص، وتنشأ تبعاً لذلك مسافة من الانزياحات والفواصل، وهذا النسيج هو ما يدعوه دريدا بالكتابة. وقد ذهب إلى أن القراءة ينبغي أن تكون مزدوجة، فيقرأ النص أولاً قراءة تقليدية لإثبات معانيه الصريحة، ثم يقرأ قراءة معاكسة للأولى لاستكشاف ما ينطوي عليه من معان

27 - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1992، ص. 10.

- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر، كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،

1988، ص. 82.

تتناقض مع ما صرّح به. وبهذا تكون التفكيكية قد أنهت سلطة النص، الذي أصبح ينتج بالقراءة المستمرة، فالنص يلد النص، والمؤلف متعدّد، ويمثّل أحد المنتجين، وعليه تعتمد القراءة على إقامة العلاقات بين النصوص، فتصبح القراءة من هذا المنظور، قابلة لقراءات جديدة لا نهائية، فليس هناك معنى ثابت، ولا مؤلف وحيد، وإنما هناك كتابة.

أما فيليب سولرز Philippe Sollers فيذهب إلى أنّ النصّ مكوّن من ثلاث طبقات تؤلّف أركيولوجيته، وهي الطبقة السطحية، وتمثّل الكتابة غير الموضوعية بين قوسين، والطبقة العميقة، والطبقة الوسطى، وهي الجسد المادي، أي التناص أو (الإشارة التي من خلالها يقرأ نص ما التاريخ)²⁹، فيكون التناص بهذا الطرح تجسيدا لنوع من الرفض لكل تصوّر فرداني للنص بوصفه تعبيراً لأننا واحد ووحيد، أي رفض للموهبة أو العبقريّة، ذلك أنّ النص من خلال هذا المنظور يؤلّف مجالا لالتقاء خطابين على الأقل، أو ملتقى مجموعة من النصوص يكون هو الجامع بينها، والمؤلف لها، والمحمول لها على السواء.

²⁹ - Philippe Sollers, Niveau sémantique d'un texte moderne, In théorie d'ensemble, textes collectifs, Ed, Tel quel, p. 279.

على أنّ ميشال أريفي M. Arrivé ينطلق من تصوّر خاص للنص بوصفه نسقا من العلاقات القائمة بين مستويات التأثير، والإيجاء، وعليه فالنص (يمكن أن يحتوي نصا آخر)³⁰، ثم يقدّم تعريفا للتناص بوصفه (مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى)³¹، وقد يكون مضمون النص الحاضر هو النص الغائب المستدعى، وهو ما يسميه أريفي بالسيمياثيات الواصفة Meta-sémiotique، أو يمكن للنص الحاضر أن يستعير على مستوى التعبير بعض عناصر النص الغائب، كما أن التناص (يمكن أن يحدث بين نصوص تعود إلى انساق دلالية مختلفة)³²، فالنص الحاضر أو المعطى يتضمن جملة من العلاقات مع النصوص الغائبة المختزنة في الذاكرة، والتي تستدعيها في لحظة الكتابة بلا وعي، فتقوم بتشكيل النص الحاضر من أصداء هذه النصوص الغائبة. وعليه فالتناص يمثل جدلية الحضور والغياب، والقديم والجديد، ويلغي الملكية الخاصة بموت المؤلف، ونقاء الأجناس الأدبية بتداخل النصوص المختلفة الأجناس.

³⁰ - Michel Arrivé, Le langage de Jarry, Paris, Klincksieck, 1972, p. 27.

³¹ - Kerbrat Orecchioni, La connotation, Ed, Presses universitaires, Lyon, 1977, p.130.

³² - أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، دار إفريقية الشرق، الدار البيضاء، 1987، ص. 46.

2- إنتاجية النص

استعانت كريستفا في أبحاثها حول التناص بالنقد السوسيونصي الذي أسسه باختين، ينضاف إلى ذلك استفادتها من النظرية التحويلية لشومسكي Shomesky في اللسانيات، والماركسية وعلم النفس³³، فرأت ضرورة إضافة فرضية التناص للوصول إلى الاجتماعي والتاريخي اللذين لا يمكن الوصول إليهما من خلال الجهاز المفهومي المنتج من ثنائية الدال والمدلول؛ فالتناص وحده الكفيل بوضع البنية الأدبية في المجموع الاجتماعي، وقد مثلت لذلك بقصة "الصغير جيهان دو سان تري" Le petit Jehan de saintré لأنطوان دو لاسال Antoine de la sale حيث تتفاعل أربعة مكونات تناصية هي: النص المدرسي scolastique، والنص الشعري العاطفي الرقيق Poésie courtoise، والأدب الشفهي La littérature orale، وأخيرا الخطاب الكرنفالي Le discours du carnaval³⁴، لتخلص إلى أن هذا الإلصاق التناصي يغير دلالة كل ملفوظ من هذه الملفوظات، بتجميعها داخل بنية النص، ومن ثم نظرت إلى النص الأدبي على أنه (أداة تحويل للنصوص السابقة أو المعاصرة، فدخل هذه النصوص إلى نص

³³ - Voir : Les grands savants, [http/ www.sdr.fr](http://www.sdr.fr)

³⁴ - Voir : Julia Kristéva, Semeiotiké, pp. 58-59-60.

جديد ينتج عنه بالضرورة تحويل في دوالها ومدلولاتها)³⁵، فحسب هذا الطرح يعيد النص قراءة النصوص السابقة أو المعاصرة، ويقوم بتحويلها لتصبح جزءا منه، وعلى هذا الأساس، يمكن النظر إلى التناص على أنه أحد مميزات النص لدى كريستفا؛ وقد ربطت قضية التناص بالقطيعة الابدستيمولوجية التي حدثت في أواخر القرن التاسع عشر، فميزت بين الحوارية وتعدد الأصوات كما قدمها باختين، وبين الرواية متعددة الأصوات كما كتبت في القرن العشرين، حيث الحوار فيها غير قابل للقراءة " جويس Joyce " ويتم داخل اللغة "كافكا Kafka" - بروسـت Proust " وتعزو ميلاد نظرية الحوارية الباختينية، والتصحيقات الجناسية السوسورية إلى هذه القطيعة³⁶.

ومادام النص عندها ممارسة سيميائية تضم في فضائها أو تحيل على ملفوظات نصوص أخرى، إحالة تسميها " إيديولوجيما Idéologème " ³⁷ وهو (الوظيفة التناصية التي تتمظهر على مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد خلال

- حميد حمداني، التناص وإنتاجية المعاني، مجلة علامات في النقد، ع. جوان 2001، ص. 69³⁵.

³⁶ - Voir : Julia Kristéva ; Semeiotiké, p. 91.

- يعرفه فكتور إرليخ بأنه يتمظهر على شكل كلمات، وطرق اللباس، والعلاقات إيديولوجيم هو جزء من الواقع المادي الاجتماعي. نقلا التنظيمية بين البشر، وأن كل ³⁷عن أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، ص.48.

صيرورتها مانحة إياه كل مطابقتها التاريخية والاجتماعية)³⁸، بمعنى أن النص نسيج من نصوص أخرى داخله في مكوّناته، ومن ثم فإنها تطرح مفهوم النص التوالدي بوصفه هيكلية بنوية، وليس فقط بنية قائمة بذاتها، لأن التوالدية تتخطى البنية، لتضعها في إطار أعمق منها. فالنظر إلى (نص ما بأنه إيديولوجيما، أمر يحدد العمل نفسه الذي يمكن أن تقوم به السيميولوجيا عندما تدرس النص على أنه تناصا، وتفكر فيه تبعا لذلك في حالة وجوده وسط النصوص المتعددة للمجتمع والتاريخ)³⁹، أي أنه الطريقة التي يقرأ بها نص ما التاريخ، ويندمج فيه، لأن النص لا يحيل فقط على مجموع الكتابات، ولكن على شمولية الخطابات التي تحيطه، ويتموقع (في الواقع الذي ينتجه، عبر لعبة مزدوجة تتم في مادة اللسان وفي التاريخ الاجتماعي)⁴⁰، وبهذا تتجاوز كريستفا مفهوم النص المغلق، لأن (كل خطاب يكون في علاقة تماثل وتطابق وانعكاس مع خطاب آخر محتمل)⁴¹، فيبدو التناص انطلاقا من هذا التصور، عملية لا متناهية، ودينامية نصية تجعل من الإنتاجية

³⁸ - Julia Kristéva ; Semeiotiké, p. 53.

³⁹ Julia Kristéva, Le texte du roman, p. 201.

- جوليا كريستفا، علم النص، تر، فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط3، المغرب، 1997، ص. 9.

- جوليا كريستفا، علم النص، تر، فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط3، المغرب، 1997، ص. 9⁴¹

اشتغالا للنص بتحويله إلى مسرح للإنتاج يلتقي فيه منتج النص بقارئه، فلا يتوقف عن العمل في جميع لحظاته.

3- النص الشعري ومفهوم السلبية Négation

استفادت كريستفا من مفهوم الجنس التصحيفي Anagramme الذي جاء به سوسير Saussure، وأقامت مفهوما جديدا أطلقت عليه مصطلح "البراغراماتية Paragrammatisme"، وجعلته من مميزات اللغة الشعرية، بحيث (يساعد على معرفة مجموعة من النصوص في اللغة الشعرية، تظهر وكأنها مسكونة بمعنى) ^{2 4}، ومن خلال كتابات "لوتريامون Lautréamont" ^{3 4} بينت كيف يصبح هذا الفضاء التناسي مكانا لنشوء الشعرية، كما ميزت ثلاثة أنواع من السلبية في الشعر:

⁴² - Julia Kristéva, Semeiotiké, p. 114.

- ولد ازيدور ديكاس لوتريامون يوم 4 أفريل 1846 من أبوين فرنسيين. بمونتفيدو بالأرجواي، حيث كان والده قنصلا. عاد إلى فرنسا لمتابعة دراسته بمدرسة طابر ثم انتقل إلى باريس ليلتحق بالمدرسة المتعددة التقنيات. نشر أولى أغني مالدور في شكل قصائد نثرية وعمره اثنين وعشرين سنة، غير أن هذا العمل مر دون أن ينتبه إليه. ثم بعدها نشر العمل كاملا تحت عنوان، أشعار، في أوت 1868، توفي وهو في الرابعة والعشرين من عمره سنة 1870⁴³

1- السلبية الكلية Négation totale ، وفيها تكون
السلسلة الغريبة مجهولة تماما، ويكون النص المرجعي مقلوبا،
مثال ((باسكالPascal / لوتريامون))

يقول باسكال:

« En écrivant ma pensée elle m'échappe
quelquefois ; mai cela me fait souvenir de ma
faiblesse, que j'oublie à tout heure ; ce qui
m'instruit autant

que ma faiblesse oubliée, car je ne tends
qu'à connaître mon néant »

" وأنا أكتب فكرتي يحدث أن تهرب مني أحيانا، غير أن
هذا يجعلني أتذكر ضعفي الذي أنساه في كل وقت، والذي
يكونني بقدر ضعفي المنسي، ذلك أنني لا أتمدّد سوى معرفة
عدمي".

فتصير عند لوتريامون:

« Lorsque j'écris ma pensée, elle ne
m'échappe pas. Cette action me fait souvenir
de ma force que j'oublie à tout heure. Je

m'instruis a proportion de ma pensée
enchaînée. Je ne tends qu'à connaître la
contradiction de mon esprit avec le néant »

"عندما اكتب فكري لا تهرب مني عادة، وهذا الفعل
يجعلني أذكر قوتي التي أنساها في كل الأحيان. إني أكون
بالتناسب مع فكري المتسلسلة. لا أتمدّد إلا لأعرف التناقض
بين ذهني والعدم"

2- السلبية التناظرية Négation symétrique

، وفيها يتمثل المعنى العام للمقطعين، دون أن يمنع هذا التناظر
التصحيقي من أن يعطي النص معنى جديدا لا إنساني، وغير
عاطفي، وغير رومانسي. مثال ذلك ((روشفوكولد Roche
Foucauld)).

يقول روشفوكولد:

« C'est une preuve de peu d'amitié de ne
s'apercevoir pas du refroidissement de celle de
nos amis »

"إنه دليل على قلة الصداقة عدم إدراك برودة أصدقائنا"

في حين يقول لوتريامون:

« C'est une preuve d'amitié de ne pas
s'apercevoir de l'augmentation de celle de nos
amis »

" إنه لدليل على الصداقة ألا ندرك ازدياد أصدقائنا "

3- السلبية الجزئية Négation partielle ، ويكون فيها
النفي لجزء واحد من النص المرجعي. مثال ذلك ((باسكال/
لوتريامون)).

يقول باسكال:

« Nous perdons la vie avec joie, pourvu
qu'on parle »

" إننا نفقد الحياة بسرور لأجل الحديث عنها "

ويقول لوتريامون:

« Nous perdons la vie avec joie pourvu qu'on
n'en parle point »⁴⁴

"إننا نفقد الحياة بسرور، لأجل ألا نتحدث عنها أبدا "

⁴⁴ - Julia Kristéva, Semeiotiké, p. 195-196.

ففي الحالة الأولى تستوجب القراءة التصحيفية، قراءة الجملتين في الوقت نفسه، وفي الحالة الثانية، تستوجب جمعا غير تركيبى Synthétique للمعنيين. أما في الحالة الثالثة يفرض المعنى التصحيفي قراءة متزامنة للجملتين. وبناء على هذا التصور، يمكن اعتبار اللغة الشعرية غير نهائية، لأن السنن الأدبية (ليست سننا ثانوية، وإنما هي سننا لا نهائية بخلاف الكتاب الذي هو نهائي ومغلق رغم تموضعه داخل لا نهائية اللغة الشعرية وانفتاحها)^{4 5}، وأنّ النص الأدبي مزدوج من خلال كونه مكتوبا ومقروءا، يتحوّل بالقراءة إلى إنتاج، ومن ثمّ يسهم هذا التحوّل النصي بين المكتوب والمقروء في إنتاج النصوص.

يحكم النصوص الشعرية الحديثة قانون أساسي، يتمثل في كونها (لا تبنى إلاّ بالامتصاص، وفي الوقت نفسه بتدمير نصوص الفضاء التناسي الأخرى)^{4 6}، حيث يصير النص الأدبي شبكة من الترابطات يشتغل على اللغة، ويجعل منتجها يستكشف ما سبقه، فبامتداده في اللغة (يصبح بالضرورة كل ما تملكه هذه الأخيرة من غرابة، ما يسائلها، ما يغيّرُها، ما ينتزعها

- عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1994، ص. 65⁴⁵.

⁴⁶ - Julia Kristéva, Semeiotiké, p. 196.

من لاوعيتها، ومن آلية امتدادها المعتاد⁴⁷، ليس من أصلها، وإنما مساحة تتلاقى فيها نماذج التمدل signifiante الخاصة بالنص المولد، والتي تجعل النص يستغل إمكانات الدال كلها باتجاه لا تنهي المعنى، ومن ثم يشتغل رافضا منطق التواصل الذي يؤدي على إنتاج دلالة واحدة، لأن النص الأدبي (يحفر على سطح الكلام خطأ عموديا تبحث فيه عن بعضها بعض نماذج هذا التمدل التي لا تستظهرها اللغة التمثيلية والتواصلية رغم أنها تسمها)⁴⁸، يتم إدراك هذا الخطّ العمودي من قبل النص، من خلال كثرة معالجته للدال، في حين يصير النص الجنيني Geno-texte بمثابة الصيرورة المولدة للدلالة وهي تشتغل داخل اللغة، في حين سيكون النص التام Phéno-texte ، هو النتائج المبنين لهذه العملية؛ ومن ثم فإنّ النص (ليس ظاهرة لسانية، وبعبارة أخرى، ليس هو الدلالة المبنية التي تتمظهر في متن لساني منظورا إليها بوصفها بنية مسطّحة)⁴⁹، بمعنى أنه النوعية النصية في دينامية تولّدها.

4- التناص و الكتابة

4-1- مفهوم الكتابة

⁴⁷ - Julia Kristéva, Semeiotiké, p. 10.

⁴⁸ -Ibid, pp.10-11.

⁴⁹ - Ibid, p.219.

ينطلق جاك دريدا Jacques Derrida في إنجاز مفهومه للكتابة من الأسئلة حول الطريقة التي يمكن من خلالها قراءة النص قراءة حرّة تدفع به إلى تجاوز وحدته وتطابقه مع هوية ثابتة، وإيجاد مدخل يتحدى اتساقه وإطلاقيته، فيعرض لمفارقاته وتناقضاته.

هذه الأسئلة جعلت دريدا يرصد علاقات الغياب التي لا تحضر بوضوح في النص، ويتصدى من خلال عملية التفكيك لبنية النظام الناجز للنص قصد مواجهته واقتفاء آثاره، ليس في نتاجه النصي فحسب، بل فيما يصنع ويبرر هذا النتاج.

ينظر الينيويون إلي الكتابة بوصفها مؤسسة اجتماعية تدرج تحتها مختلف أنواع الكتابة، لكل منها أعرافها وسننها، ومن هذا المنظور اندرج النص الأدبي تحت هذه المظلة الاجتماعية، ومن ضمن الذين نادوا بهذا المفهوم ودافعوا عنه، رولان بارت، حيث أصبح (النص الأدبي عند دعاة الكتابة بهذا المفهوم "جنسا" من أجناس المؤسسة الاجتماعية، أي الكتابة الأدبية، يشاركها في سماتها العامة، ويتميز عنها بخصائص مقننة هي الأعراف والسنن الأدبية والتقاليد المتعارف عليها)⁵⁰، والتي تجعله فرعاً من فروعها، وهذا التفريق بين

– ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000،

ص. 172.⁵⁰

الكتابة والنص، هو نفسه التفريق اللساني البنيوي بين اللغة بوصفها نظاما، وبين القول الفردي، أي بين القدرة والكفاءة لدى شومسكي، فتكون الكتابة الأدبية هي اللغة كنظام، والنص الفردي هو القول الفعلي.

يتطلب مفهوم الكتابة معالجة أمور عدة تضيئه، منها قضية المؤلف والتأويل وفاعلية القراءة، وعلاقة النص بالكتابة التي (تفضي بدورها إلى مفهوم النصوصية وتداخل النصوص) ^{1 5}، وعلى ضوء هذا يتم تحديد هذه العلاقة التي تنظر إلى الكتابة بوصفها مؤسسة اجتماعية، لها قوانينها وأعرافها، ويصبح النص فرعا منها، بقدر خضوعه، وتبنيه لهذه القوانين والأعراف والتقاليد.

أما تصور دريدا لمفهوم الكتابة فيمثل رجًا لميتافيزيقا الحضور، حيث يشدد على لامفهومية الكتابة، فليست حضورا جديدا، فالكتابة أو (مجموعة الملامح المميزة لها، أو الكتابة النموذج، لا تنفذ في البيان الكتابي، وتشير إلى مكان إنتاج أولي يتمخض عنه الكلام، كما يتمخض عنه النص المكتوب) ^{2 5}، بالإضافة إلى أن الغراماطولوجيا Grammatologie أو علم

⁵¹ - المرجع السابق، ص. 173.

- خوسيه ماريا يوثيلو ايفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر، حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، بدون تاريخ، ص. 154.

الكتابة، لن تكون علما أبدا، فهذه (الدرجة القصوى للكتابة، لا يمكنها أبدا أن تعرف كموضوع لعلم)⁵³، لأن الكتابة تدمير لنسق تصوري للدال والمدلول قد تزاوجا داخل العلامة السيميائية لدى سوسير، ومن ثم فقيام الكتابة، هو قيام اللعب الذي يحو الحد الذي كان يعتقد بإمكان (تنظيم حركة العلامات انطلاقا منه، وجارا معه جميع المدلولات المطمئنة، مطوحا بجميع الأماكن الحصينة، وجميع ملاجئ "خارج اللعب" التي كانت تشرق على حقل اللغة أو تحرسه، وهذا مما يعني، بكامل الدقة، تدمير العلامة ومنطقها كله)⁵⁴، وبذلك تستوعب الكتابة الكلام والكتابة، وتتجاوز مفهوم اللغة وتنطوي عليه، ويفسر دريدا هذا بكون تسمية " لغة " كانت تطلق على (كل من الفعل والحركة والفكر والتفكير والوعي واللاوعي والتجربة والعاطفة، الخ... وها نحن اليوم نواجه نزوعا لإطلاق تسمية " كتابة" على هذه الأشياء جميعا وسواها، لا لتسمية الحركات الجسمية التي تستدعيها الكتابة الحروفية أو التصويرية أو الإيديوغرافية فحسب، وإنما كذلك على ما يجعلها ممكنة)⁵⁵، ومن ثم، في ما وراء الجانب الدال على الجانب المدلول عليه نفسه، وعبر هذا كله. وعليه فالكتابة ليست

⁵³ - المرجع السابق، ص. 154.

⁵⁴ - جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص. 104.

⁵⁵ - جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص. 107.

حضورا مسبقا للمعنى، ذلك أن الكتابة هي (معرفة أن ما لم ينتج بعد في الحرف ليس له مأوى آخر، وأنه لا ينتظرنا لنقش سابق الوجود في فهم إلهي ما) ^{5 6}، بمعنى أنه على المعنى أن ينتظر أن يكتب أو يقال ، حتى يسكن نفسه، ويصبح ما يكون باختلافه نفسه.

2-4- الكتابة وسؤال التفكيك والاختلاف Différance ^{5 7}

يعدّ التفكيك بوصفه فعالية تحاول تأسيس قوة التشظي في النص من خلال قراءة معمقة، تستهدف معرفية الكيفية التي تشكّل بها، ثورة على الوصفية البنيوية، والمناهج التقليدية التي تسعى إلى تقديم البراهين المتناسكة لدراسة النص، أو تحديد معناه. فيتم التجاوز من التمرکز حول الصوت إلى التمرکز حول الكتابة التي (تمنح نصها استعلاء وحرية عن المؤلف الأصلي، ومن ثم تمنحه مزيدا من إمكانات التفسير، وإعادة التفسير، بحكم قدرتها على الانتقال من مرجع حاصر إلى آخر

⁵⁶ - المرجع السابق ، ص. 142.

- يضع دريدا لمفهوم " الاختلاف " تسمية، غير قائمة في اللغة الفرنسية من قبل ، فبدلا من " la différence " يطرح "La différence" بإبدال حرف "a" بدلا من "e" وهو اختلاف لا يظهر في نطق الكلمة، وإن كان يظهر في الكتابة. ينظر: دريدا الكتابة والاختلاف، مقدمة المترجم، ص.31.

غائب)⁵⁸، بمعنى بقاء المعنى مؤجلاً إلى ما بعد باستمرار،
ويجب الوصول إليه، لكن الوصول إليه لا يحدث أبداً.

يبدو أنّ هذه السمات لا يمكن للكلام أن يمتلكها، وبهذا
تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة بحيث تكون هذه الأخيرة
توالداً ينتج عن النص. وهكذا تبدو الكتابة عند دريدا جوهر
التعبير، كونها لا تشير إلى مجرد نقش المعنى بواسطة الحروف،
بل تستكشف عن الاختلاف بين الألفاظ أو الكلمات، وهو ما
قاده إلى إعادة النظر في دورها، لا بوصفها غطاءً للكلام
المنطوق، وإنما بوصفها تجاوزاً لحدود النص، لأن العلامة
المكتوبة تتميز بأنها أولاً (يمكن أن تتكرر رغم غياب النسق،
وأنها ثانياً، قادرة على تخطيط سياقها الحقيقي)⁵⁹، وهو ما
يعني قابليتها للانتقال إلى سلسلة جديدة من العلاقات، وقدرتها
على التحوّل من مرجع حاصر إلى آخر غائب.

انطلاقاً من كون التفكيك طاقة تحليلية فإنه يدفع بالنص
إلى أن يفيض عن حدوده، ويتسع إلى إدراك اختلافه، لأن
الدوال بوصفها علامات، تختلف عن بعضها، ولا يتضح معناها
إلاّ من خلال هذا الاختلاف الذي يتمظهر في النص، وعادة ما

⁵⁸ - Jacques Derrida, De la grammatologie, Ed, Minuit, Paris, 1967, p.107.

⁵⁹ - جاك دريدا؛ الكتابة والاختلاف، ص. 77.

يتخذ شكل تقابل أو تضاد. ومن ثم فكل النصوص حتى الفلسفية منها (ليست أحادية المعنى، مما يعني عدم التعامل معها بوصفها أنساقا مغلقة، بل مفتوحة تتضمن قوى متناقضة ومرجعيات متعددة)⁶⁰، ذلك أن النص - حسب دريدا- ليس واحدا، إذ ثمة نص آخر مختلف يكمن فيه، ويشكل اللامفكر فيه L'impensé، فدلالتها تتميز (بوضعية خاصة هي التشتت Dissémination، ولذلك فعملية تجميع المعنى، التي هي من مهمة القارئ تخضع لطابع الاختلاف الذي يميز القراء عن بعضهم البعض، كما يميزهم جميعا عن الكاتب)⁶¹، الأمر الذي جعل إستراتيجية التفكيك عند دريدا تقوم على الاختلاف، وتسعى إلى تحطيم الافتراض بأنّ النص يمتلك معنى، من خلال النظر إليه على أنه وحدة مركبة، تتألف من نصوص أخرى مختلفة، قد تكون مغايرة تماما لأصله.

يدل مصطلح التشتت عند دريدا على عملية تبديد ذرات المعنى، فلا تستقر عند وحدة، أو نواة تجمعها أو تتمركز حولها. وهذا التشتت الذي ينادي به لا يتسم بأي تثبيت مفهومي، ويستبعد التمييز التقليدي بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي،

⁶⁰ - المرجع السابق، ص. 20.

- حميد حمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003، ص.

⁶¹ 30.

حيث تتحول الحقيقة بذاتها إلى جملة من الاستعارات، لأن (بعثرة البياضات تنتج بنية استعارية تدور على ذاتها بلا انقطاع، بواسطة التكملة التي " تتوقف " المتمثلة بدورة فائقة)⁶²، الأمر الذي يجعل الاستعارة والمجاز المرسل ينتفيان بما أن كل شيء بات استعاريا، فلم يعد هناك من معنى حقيقي، ومن ثم من استعارة.

تأتي رواية "أعداد لفيليب سولرز" (لتصل بالكتابة إلى غايتها القصوى، وهي غاية لا تتجاوز الوهم والخيال، و لا تخرج عن حيز الورقة المكتوبة التي تردنا سطورها وما ترسمه من أشكال وظلال إلى عالم المسرحية الأدبية وما ترسمه من أشكال)⁶³، مدعمة لمفهوم الانتشار أو التشتت كما يطرحه دريدا، مما جعله يتخذ من هذه الرواية مسرحا لبيان حالة التشتت.

وفي مقابل نظرية النص البنيوية المأخوذة بروح الحضور، المغرقة في صياغاتها الباحثة عن المبدأ الكامن وراء البنية، عن النص في صيغة متعالية، نص ترسم فيه قسمات النصوص المفردة، الشاردة، ليجمع شتاتها ناقد بنيوي، يأتي النص من

- بيير زبما، التفكيكية، تر، أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1996، ص. 93⁶².

⁶³ - جاك دريدا؛ الكتابة والاختلاف، ص. 66.

المنظور التفكيكي بوصفه ابن اللغة العاق، ومن ثم فهو (بدون ذيل ولا رأس معتوه، بدون مركز مرجعي، ولأنه لعبة فهو ليس عبثا، ولا متنافرا ولا أحقا، إنه متروك لصدفة أولى، بذرة متعددة، منقسمة دائما، تشتتها الكتابة في كل اتجاه)⁶⁴، لأنه مختلف عن اللغة يسائلها، ويغيرها حتى لا تسكن إلى ممارسة آلية متكررة، ومن ثم فقراءة النص-حسب دريدا- تحتاج إلى أذن ثالثة، لا تروم الامتلاك الميتافيزيقي، لأن الأمر بالنسبة له يمثل إفسادا لهذا المسعى الفلسفي، فالتفكيك يتضمن حركة مزدوجة، كتابة مزدوجة، منشطرة، ولا متماثلة حركة أولى تقلب الترتيبات الميتافيزيقية "تجعل العلو أسفل" عن طريق تعميم أحد الضدين، (وحركة أخرى، إما أنها تعيد تسجيل الاسم القديم في لعبة أخرى، وإما أنها تبرز تصورا لا يترك نفسه يستسلم أبدا، ولا يترك نفسه خاضعا لتجاوز مؤمثل وإعلاني)⁶⁵، بمعنى أن قراءة النص تتماثل مع خطاب خاص فيه، وهذا التماثل يضمن قدرة التعامل مع السنن اللغوية التي يعالج بها النص، ومادامت السنن ترتبط بقيم ثقافية، وإيديولوجيات معاصرة وقديمة خارجة عن النص، ولأن اللغة والثقافة والإيديولوجيا أكبر من النص، فمن غير المؤلف أن

- سارة كوفمان و روجي لا بورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تر، إدريس كثير و عزالدين الخطابي، إفريقيا الشرق، ط2، 1994، ص. 76.

⁶⁵ - سارة كوفمان و روجي لا بورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، ص. 74.

(يكون خطاب النص متكاملا، وغير ملتبس، وهكذا يمكن القول بأنّ النصوص تحتوي على عناصر تمزيق، أو نقاط قطع أو فجوات)⁶⁶، ويؤكد دريدا هذا المعنى بقوله (لا أتعامل والنص، أيّ نص، كمجموع متجانس، ليس هناك من نص متجانس. هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص)⁶⁷، بمعنى أن هناك دائما إمكانية لأن نجد في النص المدرّس نفسه، ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه.

يقوِّض هذا المنظور الجديد للنص، تصور النقد الجديد القائم على فكرة كولردج عن الشكل العضوي، القائلة بأنّ للقصيدة وحدة شكلية تماثل وحدة الشكل الطبيعي، ومن هنا يكون النص في التفكيك صامدا أمام كل محاولة لاحتوائه في نسق مسبق. وما دام النص مزيجا من النصوص، والسنن، فإنه يرتبط بمفهوم الأثر، أي بمفهوم التناص.

يسمى التناص عند التفكيكيين، اعتماد النص على مفاهيم وصور وسنن وممارسات لاواعية وتقاليد ونصوص

- ديفيد بشبند، نظرية الأدب وقراءة الشعر، تر، عبد المقصود عبدا لكريم، الهيئة العامة للكتاب،
مصر، ص. 82.⁶⁶

- يول دي مان، العمى والبصيرة، تر، سعيد الغانمي، الجمع الثقافي أبو ظبي، ط1، 1995،
ص. 49.⁶⁷

سابقة وتغلغلها فيه، والتناص (كأداة نقدية حاسمة يبرز أسس النصوص الأ شبه بالمتاهات، ويسهل انتشار المعنى، ويفرض عدم الاستقرار السياقي)⁶⁸، أي أن التناص يفترض في آن دائرة تاريخية غير ممركة، أو هي أشبه بالهوة، منحى عن المركز للنصوص فإنه يمثل ما يشبه الحتمية التحررية.

في ضوء التركيز على التناص بوصفه فاعلية تفرض على النص انتشار المعنى، وعدم التوقف عند دلالة نهائية، ينبغي فهم مقولة دريدا " لاشيء خارج النص " لا بمعنى نفي أهمية التاريخ والمرجع والواقع، بل لأن كل هذا مضطلع به في داخلية العمل، وفيما يدعو دريدا "بلا تاريخية الداخلي" أي أن هذه العناصر لا تحدث ولا تنضاف إلا (باتخاذ معنى، انطلاقاً من أثر أو نداء للزيادة، كل شيء هو مغايرة، وإرجاء، وسلسلة من الإحالات الاختلافية)⁶⁹، أي أن كل شيء هنا كتابة بالمعنى القوي للكلمة، إذ أنها هي وحدها التي يجب الارتكاز عليها في عملية القراءة والتقويض.

4-3- من الكتابة البيضاء إلى لذة النص

- كاظم جهاد، مدخل إلى قراءة دريدا في الفلسفة الغربية بما هي صيدلية أفلاطونية، مجلة، فصول
ع. 44، شتاء 1993 ص. 211- 212.

- كاظم جهاد، مدخل إلى قراءة دريدا في الفلسفة الغربية بما هي صيدلية أفلاطونية،
ص. 212.

تتموقع الكتابة لدى رولان بارت Roland Barthes في (قلب الإشكالية الأدبية التي لا تنشأ إلا معها، وهي أخلاقية الشكل، إنها اختيار النطاق الاجتماعي الذي يتخذ فيه الكاتب قرار موضوعة لغته)⁷⁰، وهذا الطرح يبين مفهوم التزام الكاتب، وهو الشيء الذي جعل بارت يلجأ إلى أنموذجين الكتابة الممكنة:

أ- الكتابة البيضاء: وتمثل درجة الصفر التي ترمي إلى الشفافية الكاملة مثل تلك الموجودة في رواية " الغريب L'étranger " لألبير كامو Albert Camus، والتي تجسد قمة التحرر من الالتزام، وهي كتابة يمكن أن تتجدد (مثل اللغة الشفافة التي تفقد بصفة إرادية كل استناد إلى التأنيق أو الزخرفة، لأن هذين البعدين سيدخلان في اللغة من جديد الزمان، أي قوة محرفة حاملة للتاريخ)⁷¹، بمعنى أن النص من خلال مفهوم الكتابة لم يعد سطرا من الكلمات ينتج عن معنى أحادي، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتداخل فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصليا.

⁷⁰ - Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Ed, Seuil, point, 1972, p. 15.

⁷¹ - Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 57

ب - الكتابة المنطوقة: والتي ترمي إلى إبراز كل التنوع الذي يتضمنه النظام الشفوي للعلامات، وتحقيق إلى حد بعيد " الطابع الاجتماعي للغة "، ويمثلها ريمون كونو R⁷². Queneau. لم يكن بارت في هذه المرحلة - فيما يبدو - يمتلك معرفة جيدة باللسانيات⁷³، وإنما يصدر في كتابته بوصفه مؤرخا ماركسيا⁷⁴، تغذية أعمال سارتر Sartre، حول مفهوم " الالتزام "، ومع ذلك انشغل باللغة حيث عاجلها على أنها ضربا من علامة ينكشف من خلالها اختيار إيديولوجي قد يكون واعيا أو غير واع. فرأى أنه وتحت ضغط التاريخ والتقاليد تتأسس (الكتابات الممكنة لكاتب ما، فهناك تاريخ الكتابة، لكن هذا التاريخ مضاعف Double: ففي الوقت الذي يقترح التاريخ العام أو يفرض إشكالية جديدة للغة الأدبية، تبقى الكتابة ممتلئة باستعمالاتها السابقة)⁷⁵، لاسيما الحديثة منها، إذ أنها نامية تفرض على الفعل الأدبي بعض الإشارات الغامضة التي تكون ممتلئة عادة بالتاريخ، وبالمعاني الثانوية، مما يعني أن اللغة (ليست بريئة، فللكلمات ذاكرة ثانية تتمدد بشكل غامض في وسط الدلالات الجديدة)⁷⁶، وتجعل الكتابة تشكل التعارض ما بين الحرية

⁷² - voir ; Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 15.

⁷³ - voir : Roland Barthes, Réponses, In Tel quel, n° 47, automne 1971, p.98.

⁷⁴ - Ibid, p. 98.

⁷⁵ - Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 16.

⁷⁶ - Ibid, p.16.

والذكرى، بحيث يقف الكاتب في لحظة الإبداع موزعا بين صراعهما.

يتجاوز بارت هذا الموقف بأبعاده الإيديولوجية، ويفتح على رؤية جديدة للكتابة، تشكّل مرحلة ما بعد البنيوية في رحلته العلمية. يتجلى ذلك مع كتاب "سارزين Sarrasine لبلازاك ، حيث قدّم دراسة تفكيكية لهذه القصة بناء على الجمل lixies ، والجملة هنا (مصطلح خاص أخذ به بارت وهو يعني به العبارة، أو التعبير اللغوي ذي الوظيفة المتميزة)⁷⁷ ، فقد قسّم القصة إلى سنن على النحو الآتي⁷⁸:

- السنن التأويلية Code herménéutique: ويتمثل في تعيين العبارات الصورية التي يتركز بداخلها لغز، ويتموضع، ويتأخر في الكشف، وهذه العبارات تغيب أحيانا، وعادة ما تتكرر، مع عدم التماثل في انتظام قار .

- سنن الحدث. Code proairitique، وفيه تنتظم المتواليات المختلفة حيث يجب على الجرد تحديدها فقط.

- السنن الثقافية. Code culturel، وتتمثل في الإستشهادات بعلم أو حكمة، أو غيرها.

⁷⁷ - عبدالله الغدامي، الخطيئة والتكفير، نشر النادي الأدبي، جدة، ط1، 1985، ص. 65.

⁷⁸ - Roland Barthes, S/Z, Ed, Seuil- Paris, 1970, p.26.

-السنن الرمزية. Code symbolique

-السنن المعنمي. Code sémique

وقد خصص السنن الثقافية للإستشهادات المستقاة من العلوم أو الحكم مثل علم الأساطير أو الرسم، أو التحليل النفسي الباريسي، بحيث يصبح النص مسرحا لشبكة متعددة المنافذ، منظورا إليها بوصفها (بقايا أصوات آتية من نصوص أخرى، ومن سنن آخر) ^{7 9}، تجعل النص نسقا بدون نهاية ولا مركز، ويتكوّن تبعاً لذلك من تجميع assemblage شظايا المعاني بوصفها شبكة من الوحدات النصية، لأن رهان النص الأدبي يكمن في (جعل القارئ منتجاً للنص، لا مستهلكاً له) ^{8 0}، مع توكيد أن القراءة تؤدي إلى ترصيع النص بحيث يتم تقطيع الدال الأساسي إلى متتالية ذات مقاطع قصيرة متجاورة أو متلاصقة تسمى في هذه الحالة، جمل lexis (مادامت وحدات للقراءة... ويكفي أن تكون في أنسب مكان ممكن لتتم ملاحظة المعاني) ^{8 1}، بحيث لا يمكن أبداً إيجاد معنى النص، وكل ما يمكن فعله هو مواصلة المعالجة التأويلية إلى ما لا نهاية، وهذا ما يجعل عملاً أدبياً ما يخلد، ويكمن خلوده في كونه (لا يفرض

⁷⁹ - Ibid, p. 19.

⁸⁰ -- Roland Barthes, S/Z, p. 10.

⁸¹ - Ibid, p. 20.

معنى وحيدا على قرّاء مختلفين، وإنما يوحى بمعان مختلفة للإنسان الفرد الذي يتكلم اللغة الرمزية نفسها عبر أزمنة متعدّدة)⁸²، ومن ثم يستبدل بارت المقروء Le lisible بالنقد المكتوب Scriptible بوصفه شكلا ثوريا للأدب، بحيث يكون القارئ مجبرا على إعادة كتابة النص واللعب بمعطياته قصد إنتاج لانهاية نسبية للمعاني، لأن مجموع السنن (منذ أن تكون منهمكة في الاشتغال، وسير القراءة، يكون جديلة، فكلمات مثل نص، نسيج، جديلة، تعني الشيء نفسه)⁸³، ولأن كل سنن تؤلف نسقا دالا، فلا يمكن للنص سوى أن يكون نسيجا من نصوص أخرى، هي اقتباسات مجهولة، ومن ثم فإن النص الأدبي لا يتحدّد إلّا من خلال هذا التشابك المعقّد للدوال.

-المراجع-

- جمال شحيد، تيل كيل والبحث عن بعد نقدي جديد، مجلة، الفكر العربي، السنة الرابعة، ع. 25. جانفي / فيفري . 1982
- محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2004
- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى، المركز الثقافى العربى، المغرب، 1992

⁸² - Roland Barthes, Critique et vérité, Ed, Tel quel, 1966, pp. 51-52.

⁸³ - Roland Barthes, S/Z, p. 166.

- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر، كاظم جهاد، دار توبقال للنشر،
الدار البيضاء، 1988
- أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،
1987
- حميد لحمداني، التناس وإنتاجية المعاني، مجلة علامات في النقد، ع. جوان
2001
- جوليا كريستفا، علم النص، تر، فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط3،
المغرب، 1997
- عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، دار إفريقيا الشرق، المغرب،
ط2، 1994
- ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،
ط2، 2000
- خوسيه ماريا يوثيلو ايفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر، حامد أبو أحمد،
مكتبة غريب، بدون تاريخ
- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار
البيضاء، 2003
- بيير زيماء، التفكيكية، تر، أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات
والنشر، 1996
- سارة كوفمان و روجي لا بورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، ،
تر، إدريس كثير و عز الدين الخطابي، إفريقيا الشرق، ط2، 1994
- ديفيد بشبند، نظرية الأدب وقراءة الشعر، تر، عبد المقصود عبدا لكريم،
الهيئة العامة للكتاب، مصر
- يول دي مان، العمى والبصيرة، تر، سعيد الغانمي، المجمع الثقافي أبو
ظبي، ط1، 1995
- كاظم جهاد، مدخل إلى قراءة دريدا في الفلسفة الغربية بما هي صيدلية
أفلاطونية، مجلة، فصول ع. 44، شتاء 1993
- عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، نشر النادي الأدبي، جدة، ط1،
1985

- 1- Jacques Derrida, De la grammatologie, Ed, Minuit,
Paris, 1967.
- 2- Julia Kristéva, Semeiotiké. , Recherches pour une
sémanalyse, Ed, Seuil, Paris, 1969.
ed, Paris, 1979.° – Le texte du roman, Ed, mouton, 3
- 3- Kerbrat Orecchioni, La connotation, Ed, Presses
universitaires, Lyon, 1977.
- 4- Michel Arrivé, Le langage de Jarry, Paris, Klincksieck,
1972
- 5- Roland Barthes, Critique et vérité, Ed, Tel quel,
1966.
– S/Z, Ed, Seuil- Paris, 1970..
– Réponses, In Tel quel, n° 47, automne 1971.
– Le degré zéro de l'écriture, Ed, Seuil, point, 1972.
– Théorie du texte ; in encyclopédie universalis, C-D
ROM. 1999.
- 6- Déclaration sur l'hégémonie idéologique bourgeoise,
47. Automne 1971.°Tel quel, n
– P. Sollers – Roland Barthes – Julia Kristéva – Michel
Foucault – Jacques Derrida
7- Philippe Sollers, Niveau sémantique d'un texte
moderne, In théorie d'ensemble, textes collectifs, Ed, Tel quel.
8 – Les grands savants, [http/ www.sdr.fr](http://www.sdr.fr)

التفاعل بين النص و القارئ

قراءة في نظرية جمالية التلقي لدى "ياوس" و "أيزر"

أ.قندسي خيرة

كلية الآداب واللغات والفنون

جامعة سيدي بلعباس

شكلت الأوضاع السياسية والاقتصادية والعقلية في أواخر الستينيات، دافعا أساسيا حول إعادة النظر في المنهجيات القديمة التي عنيت بدراسة اللغة من الخارج مثل: المنهج النفسي والتاريخي والاجتماعي، وتبعت



العمل الإبداعي من خلال النظر إلى ظروف الحيطه به وبجياة المؤلف ، ما أفقد النص الكثير من الجمال.

وكانت اللسانيات الحديثة التي أسس لها "فردينارددي سوسير (F.de saussure)" أولى الدراسات التي وجهت العمل الإبداعي وجهة جديدة ، حيث ألغت السياق واهتمت بالنسق ، وهذا الأمر ساعد في ظهور مدارس أخرى انتهجت نفس المسار مثل: السيميائية ، الأسلوبية ، التفكيكية ... لكنها وصلت - هي الأخرى - إلى منعرجات جعلت الكثير من النقاد ينادون بتأسيس نظرية جديدة أسسها الفهم وبناء المعنى ، وتحقيق المتعة الجمالية، فكانت بذلك نظرية

المتلقي التي أعادت الاعتبار للقارئ ، وبحث في مدى تأثيره بالعمل الأدبي¹.

أ.نظرية جمالية المتلقي: ظهرت هذه النظرية في أعقاب البنيوية مع مدرسة كونستانس الألمانية، تأسست مع النقادين الألمانين " هانزر و بيرياوس " و " فولفغانغ ايزر "، تسعى أساسا إلى تجديد التواصل الأدبي بين النص والقارئ من خلال الاهتمام بالنص و المتلقي معا ، حيث وقفت هذه النظرية عند مفاهيم عديدة مثل: الإنتاج والاستهلاك ، دراسة كيفيات المتلقي ، التأثير من النص إلى خيال القارئ.

فالقراءة هي التي تستحضر في ذاكرة القارئ ما كان يغطيه النسيان من معارف وتجارب ، كما أنها " تجعل المتلقي يعيش النص كواقع حياتي آخر ، متأثرا بمختلف الانفعالات التي تثيرها عواطفه."2

ومن هنا كانت الدعوة إلى تكريس سلطة القارئ بمثابة رد فعل على المناهج النقدية التي لم تهتم في دراستها بمنظور المتلقي خاصة النقد البنيوي، وما طرحه من مشكلات حول الفهم و علاقة بناء المعنى بالإدراك ، حيث كانت هذه النقطة بالذات خطوة أساسية في ظهور هذه النظرية الجديدة.

وإذا كانت البنيوية تُعنى بوضعية القارئ في مدى قدرته على فك شفرات النص ووضع معايير للكشف عن النظام اللساني ، فإن جمالية التلقي هي عملية جعل الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي ، أين يكون هذا الفهم بناء للمعنى و ليس كشفا عنه.3

1/ التفاعل بين النص و القارئ لدى ياكوس:

يعد " هانز رويرياوس " " Hars Rolert yooos " أحد أبرز مؤسسي نظرية التلقي من خلال وضعه مجموعة من الأسس والإجراءات التي كانت تصب في مجملها ضمن محور العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ ، حيث اهتم بدراسة تاريخ الأدب، كما طرح عددا من المقترحات التي أصبحت أسسا لنظرية جديدة، انتقل فيها الاهتمام من المنشئ للعمل و عملية إنشائه إلى التركيز على المستهلك من خلال الجدال بين الإنتاج والاستهلاك ، وقد أطلق على نظريته اسم " جمالية الاستقبال " ، حيث ذكر ياكوس أن المتلقي يتعامل مع النص بمعياريين هما:

- الإدراك الجمالي لدى المتلقي.

- الخبرات الماضية التي تستدعي لحظة التلقي.

ويؤكد ياكوس رؤيته بقوله: " هو المنهج الذي يجعل الخبرة المحفوظة في فنون الماضي سهلة المنال ثانية...أو يطرح الأسئلة الموقوفة من جديد قبل كل جيل. "4

بمعنى أن الأسئلة المطروحة فيما مضى تمهد الطريق لأسئلة جديدة أثناء عملية القراءة ، " فجمالية التلقي لا تسمح فقط بادراك معنى أو شكل العمل الأدبي في الجريان التاريخي لفهمه ، ولكنها تفرض أيضا إدخال العمل الفردي في العملية الأدبية للتعرف على وضعيته التاريخية و دلالاته في سياق تجربته الأدب. "5

على هذا الأساس أقام ياكوس نظريته على المفاهيم الإجرائية الآتية:

/ أفق التوقع:

يستند ياكوس في منهجية الجديد على مفهوم أفق التوقع * لفهم التاريخ الأدبي أو تاريخ المتلقي ، و أفق التوقع هو عبارة عن " نظام من العلامات أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص "6 بمعنى أنه مجموعة من العلاقات التي تتكون لدى القارئ أثناء القيام بقراءة نص معين ، أو هو كما يعرفه ياكوس: "منظومة من المرجعيات التي تصاغ موضوعيا ، و تنتج عن ثلاثة عوامل رئيسية بالنسبة إلى كل عمل في اللحظات التاريخية التي يظهر فيها ، وهذه العوامل هي: التجربة المسبقة التي يمتلكها الجمهور من الجنس الذي ينتمي إليه العمل، شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها والتي يفترض معرفتها والتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية ، بين العالم الخيالي والواقع اليومي.7

ومن هنا يصبح كل نص جديد ما هو إلا نتاج نصوص سبقته ، فعملية التواصل - إذن - تحدث بين النص والقارئ الذي يسعى للملاءمة الفجوات بما لديه من خبرات سابقة وثقافة ، يواجه بها النص الجديد، لأن النص نسيج من الفضاءات البيضاء والفجوات التي يجب ملؤها ، وهذا ما يؤكد حدوث عملية التفاعل بين القطبين (بنية النص والمتلقي).

وعليه يكون الأفق وحده من يسمح للمتلقي بالقراءة الفاعلة ، دون توجس أو خوف من الغموض والإبهام الذي قد يفترضه ، ثم إن أفق التوقع يختلف من قارئ إلى آخر حسب تكوينه وميولاته ورغباته، " وحسب خبرة المتلقي الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي يحملها ، وكل هذا يشكل مخزوننا لدى القارئ يتم تلقي النص على أساسه ، وتشكل لديه أفق التوقع حيث يعمل النص على إخراجه".8

وإذا اختلف التوقع تعدد التأويل الذي لا يعطي معنى نهائي للعمل ، بل يصبح النص حاملا لمعان غير متناهية ، ونحن لا نستطيع فهم النص إلا بانصهار الآفاق بعضها مع بعض من الماضي إلى الحاضر.

2.1 / المسافة الجمالية:

تمثل الفرق بين كتابة المؤلف و أفق توقع القارئ ، بمعنى أنها المسافة الفاصلة بين التوقع الموجود لدى القارئ والعمل الجديد ، وقد عبر عنها ياكوس (بتغيير الأفق) أو (بناء الأفق الجديد).9

يمكن الحصول على المسافة الجمالية من استقراء ردود أفعال القراءة على الأثر ، أي من الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه ، فالآثار الأدبية الجديدة هي تلك التي تعني انتظار الجمهور بالخيبة ، حيث إن الآثار الأخرى التي ترضي أفاق انتظارها وتلي رغبات قرائها هي آثار عادية جدا لأنها نماذج تعود عليها المتلقي .

وعليه يمكن تمييز ثلاثة أفعال لدى القارئ:

- الاستجابة: و يترتب عنها الرضى والارتياح لأن العمل الأدبي يستجيب لأفق توقع القارئ وينسجم مع معايير الجمالية.

- التغييب: و يترتب عنه الاصطدام لأن العمل الأدبي خيب

أفق توقع القارئ ، فيخرج المؤلف إلى الجديد.10

- التغيير: إذا كان ياوس قد حاول إبراز القيمة الجمالية المتولدة عن التعارض بين العمل والأفق ، فإن تصوره هذا لم يسلم من انتقادات ، إذ من المفارقة اتخاذ مفهوم المسافة الجمالية لإجراء فاعل في حالة تعرض أفق الانتظار إلى الخيبة نتيجة تصادمه مع عمل ما وبذلك يتعذر إيجاد قياس لهذه الخيبة.

3.1 التجربة الجمالية و شرط المتعة:

حتى تتكامل نظرية جمالية التلقي ، عمد رواد النظرية في تركيزهم على النص الأدبي إلى ربطه بالمتعة أو اللذة الجمالية التي هي لذة القارئ و لذة القراءة ، إلا أن هذه اللذة لا تتحقق و لا تتكامل إلا من خلال التذوق الجمالي، ولكي ينبغي الإشارة إلى أن مسألة الذوق قد أثارت مناقشات عديدة و واسعة - قديما و حديثا- و لم تحض

بالاتفاق نظرا لأن فعل الذوق مشروط بعناصر متغيرة ، أي أنه فعل لا تحكمه ثوابت سواء على مستوى الموضوع أو لدى المتلقي ، مما يفيد بأن المتغيرات هي التي تقدم هذا الذوق و تمنحه قوة أو ضعفا ليكون أذواقا لها حيثيات تقنية وتربوية وثقافية وموضوعية ، تتمثل في صورة قيم أو تحيل عليها.

وعندما وقف ياوس عند متعة القارئ ربطها بمتعة الغير حيث قال: "فمتعة الشخص نفسه تكمن في متعة الآخرين". 11 لأن دليل نجاح العمل قائم على المتعة التي يشعر بها القارئ، حين تتحرك الذات القارئة التي يحركها الفراغ في العمل ، فتستجد بخبرات و ثقافات سابقة في تفاعل بينها وبين العمل الذي يولد متعة تقضي على ملل ورتابة العمل الإبداعي ، كما يصبح هذا الأخير ملكا للمتلقي المنشئ الفعلي للنص حسب ياوس الذي يؤكد أن " سلطة المنتج على نصه وامتلاكه له تزول بمجرد ما يلقي به إلى القارئ". 12

ومن هنا تنتهي سلطة المؤلف في ملكيته للعمل ، حيث يبدأ الحوار بينهما سعيا لتحقيق جمالية العمل التي تبرز في إعادة إنتاج المعنى في تفاعل بين ذاتين مندجتين هدفهما تحقيق القيمة الجمالية لبنية النص الذي يتوفر أصلا على جمالية، ذلك لأن كل خطاب أدبي رفيع لا يمكن إلا أن يتوفر على درجة من الشاعرية التي تضفي عليه جمالا ورونقا، وهذا وحده كاف لاستمرارية عملية القراءة النوعية للأعمال.

2 / التفاعل بين النص و القارئ لدى (أيزر):

يعد أيزر أبرز* ثاني اثنين كان لهما أكبر الأثر للفت الأنظار إلى نظريات القراءة عامة ، وجماليات الاستقبال خاصة ، فهو يعتبر " القراءة عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين من القارئ إلى النص، ومن النص إلى القارئ" 13. وقد وقف أيزر عند مجموعة من المفاهيم الإجرائية أبرزها ما يلي:

1.2 – القارئ الضمني (المضمّر):

يرى أيزر أن أية نظرية تختص بالعمل الإبداعي لا يمكنها التخلي عن القارئ، فهو نظام مرجعي للنص، وهذا القارئ الضمني كما- سماه أيزر- ليس له وجود حقيقي، ولكنه يجسد التوجيهات الداخلية للنص، بمعنى أنه غير معروف في اختبارنا ، بل هو مسجل في النص ذاته. 14

ولا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرأ في شروط وقام القارئ باستخدام ما في النص من معان وصور ذهنية ، فكأنه يعيد بناء المعنى من جديد ، ومن هنا يمكننا أن نميز بين القارئ الفعلي الذي يمسك النص بين يديه و يقرأه قراءة فعلية ، والقارئ الضمني الذي ينشئه النص.

ولذلك فإن دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيات مستندة على الاستجابة النصية ، من خلال الاستجابات الفنية حتى يتحقق فعل التلقي 15 ، وللكشف على مواقع وجود القارئ الضمني في النص انصرف أيزر لدراسته الاستجابة من خلال تفسير

وتحليل عمل الفجوات في تنشيط التفاعل بين بنيات النص والبنية الإدراكية للقارئ.

و لما كان القارئ يحضى بهذا الاهتمام الواسع من طرف نظرية التلقي ، فقد تعددت نماذجه بتعدد النص الإبداعي الناتج عن القراءة بحسب الاختلاف في الدرجات بين القراء المفترضين داخل بنية العمل الأدبي وأهم هذه النماذج:

- القارئ المثالي: و هو بنية تخيلية أو بناء خالص لا يشابه أحد " إنه استجابة بنائية فيما يتعلق بالتواصل الأدبي "16، إذ لا يمكن إيجاد نموذج حقيقي لهذا القارئ ، ثم إنه يفترض فيه أن يكون له مقاصد متطابقة وفق مقاصد المؤلف ليتمكن من فك كافة رموز النص ، دون أن يواجه أي نوع من الإبهام أو أي تأثير تاريخي من شأنه أن يغير وجهة النص.

-القارئ المعاصر: يتحدد مفهومه بكيفيات تلقي جمهور معين للنص الأدبي ، ومجموع وجهات النظر المتعلقة بهم في كل فترة زمنية، فلهذا القارئ علاقة بتاريخ التلقي ، ومدى انعكاسات ردود أفعال الجمهور على الأدب ، على اعتبار أنهم يطلقون أحكام معينة ذات أثر بالغ في تشكل العمل الأدبي وفقا لأذواقهم ، وشروطهم الاجتماعية التي يتماشى معها.17

-القارئ المقصود (المستهدف):يعد بنية متخيلة يتضمنها النص يشترك فيها المؤلف والقارئ معا، لأن الظروف التاريخية التي أثرت في المؤلف هي التي تتحكم في تكوين القارئ المقصود من طرف المؤلف،

ولهذا يمكن - من خلال هذا القارئ- إعادة بناء مقاصد المؤلف، وكشف الاستعدادات التاريخية للجمهور الذي كان يقصده، وعليه فإن النص يستمد شكل تقديمه انطلاقاً من نوعية هذا القارئ الذي يتوجه إليه.18

-القارئ الجامع (النموذجي): ويقصد به التقاء ردود أفعال مجموعة من القراءة حول واقع أسلوبي معين ، فالقارئ الجامع هو الوحيد الذي يمتلك كفاءات يستطيع بها أن يقيس شعرية النص من عدمها، لأنه يعي مختلف الانزياحات الخارجة عن ضوابط اللغة ، لهذا فإن الواقع الأسلوبي يحتاج إلى قارئ متبصر كهذا.19

تبعا لهذه التصنيفات تسعى نظرية جمالية التلقي إلى إدماج فعل الإدراك في بنية العمل الأدبي و بالتالي البرهنة على أن التفاعل بين النص والقارئ هو علاقة تأثير واستجابة ، حيث تساهم هذه الاستجابة ليس فقط في عملية تواصل وإنتاج الموضوع الجمالي بل حتى في تطوير النوع الأدبي الذي تحول مع هذه النظرية إلى المتلقي في حين كانت البنيوية تنسب ذلك إلى شروط الملفوظ اللغوي و مرجعيات النص الداخلية.

2.2/ الفجوات (الفراغات):

أثار أيزر مفهوم الفراغ من خلال مقالته (بنية الجاذبة) ، فبموجب هذه البنية يتحقق الاتصال في عملية القراءة ، حيث يعمل القارئ على تنظيم أجزاء النص المختلفة لينتج الموضوع الإجمالي، ومن ثم فإن إستراتيجية النص هي التي تخلق مواقع للاتحاد.

ومناطق الفراغ تنقسم إلى قسمين: النوع الأول يحدث في المناطق المفصلية التي يتوقف فيها السرد أو القص ، أما النوع الثاني فهو ما سماه أيزر بمناطق النفي ، وهي المناطق التي يتدخل فيها القارئ بناء على أفق توقعاته وحقائق وعادات الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها لتعديل بعض القيم التي يتوقعها ولكنها لا تحدث"20

وهذا يعني أن الفراغ ينقسم إلى قسمين الأول يكون عن طريق سرد أو حكاية وهو ما يسمى بالمناطق المفصلية ، والثاني يكون بناء على الأفق و العادات عن طريق تعديل القيم ، بحيث نرى هنا أن عملية ملء الفجوات تساهم في تكوين المعنى ، وهي التي تحدد الاتصال في عملية القراءة ، وهذا بالفعل ما نجده عند أيزر حيث يرى أن البياض والفراغات الموجودة في النص هي المتسبب في الغموض الذي يثير القارئ ويخلق لديه فاعلية تمكنه من بناء النص وإنتاجه من جديد إلى جانب فاعلية النص ذاته.

ثم إن هذا الفراغ أو كما يسميه البعض (البياض) سمة تزيد في قيمة العمل الإبداعي ، وتكتب له العمر الطويل والاستمرارية في الوجود وكأنما الجمال في النص كله هو ذلك المجهول الذي يتعقبه القارئ الذي يؤثر في العمل عن طريق رصيده القبلي ويتأثر به ، فأفق التوقع وأفق التجربة يواجهات باستمرار أحدهما الآخر ليظهران فيتحقق المعنى.21

3.2 / وجهة النظر الجواله:

يمثل هذا المفهوم في نظرية التلقي سنداً مهماً لتحقيق الأثر الجمالي، لأن إنتاج المعنى لا يتحقق إلا بنقل النص من حالة الإمكان إلى حالة الانجاز إذ لا وجود له خارج دائرة القراءة أي " أن القارئ هو قطب مهم في التقسيم الجمالي أو تأويل الظاهرة الأدبية ، ذلك لأن المتعة الجمالية ليست على مستوى النص فحسب ، وإنما تكون على مستوى القارئ في تفاعله مع النص " . 22

ولهذا يعتبر القارئ نقطة من المنظور إذ يتحرك خلال الموضوعات التي يجب عليه تأويلها ، إلا أن هذا الأمر لا يمكن أن يحدث دفعة واحدة، بل يتم عبر مراحل من القراءة لأن النص لا يمثل سوى مجرد افتتاحية للمعنى ، ولسنا في موقف يسمح لنا أن نتمثله في مرة واحدة ، على عكس ما يحدث عند تلقي الأشياء إذ بينما تقوم الأشياء حيالنا باعتبارها كلا مرة واحدة ، فإن النص لا يمكن انفتاحه كموضوع إلا عبر المرحلة النهائية للقراءة عندما نجد أنفسنا غارقين فيه ، فبدلاً من علاقة ذات الموضوع الخاصة بالإدراك ، فإن القارئ -باعتباره نقطة من المنظور- يتحرك خلال الموضوعات إنه يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه تأويله ، وهذا ما يحدد فهم الموضوعات الجمالية في النصوص الأدبية. 23

فرؤية النص ليست رؤية مباشرة وسريعة كرؤية الأشياء، إنما هي توغل القارئ في بنيته الداخلية ، فيصبح جزء من موضوع الرؤية

وصانعا لمعانها في الوقت ذاته، وبالتالي يكون النص مجرد نافذة يطل منها القارئ على معنى النص ومدركا إياه غير أن هذا الإدراك سيشهد تعثرات في بنيته ويؤدي ذلك إلى إحداث انقطاعات على مستوى حريات التفكير، مما يدفع القارئ إلى تعديل الأمر وإعادة إيجاد التواصل عن طريق التعديل المستمر لوجهة نظره بإعادة صياغة توقعاته صياغة ثانية تحقق انسجام العلاقات فيما بينها.

ولفهم طبيعة هذا النشاط وقف أبرز عند المنظورات الجمالية لقدرتها على تحديد العالم الدلالي للنص ، فهي التي تكون قصدية بفعل الارتباط الدلالي بين وحداتها ، فكل " جملة لا تبلغ نهايتها إلا إذا كانت تهدف إلى شيء يتجاوزها. " 24

وفي هذه اللحظة تفتح فاعلية التأويل ، وتعمل ذهنية القارئ على إيجاد معنى يتسق ومتتاليات الجمل السابقة واللاحقة ، حيث يسير هذا الوضع وفق جدلية ثنائية تتمثل عند أبرز في (التذكر والتركب) بحيث يتم بناء توقعات على أساس من خلفية الماضي، ويتقرب القارئ ملائمتها وانسجامها مع السياق ، فإن حدث ذلك تعدل المعنى ، وإن حدث شيء غير متوقع تتم إعادة صياغة التوقع بتحطيم ذلك الوهم الأول ، وإعادة بناء وهم ثاني ، لأن التوقعات قد تكون صائبة وقد تكون خاطئة ، وهكذا يتكيف الفعل القرائي مع النص رغبة في تعديل المعنى بمقاومة الفجوات التي تتخلل بنية النص

الداخلية، والعمل على ربط الانقطاعات الفكرية بتحقيق التواصل بين الآفاق السابقة و اللاحقة من جهة ، و التواصل بين القارئ والنص من جهة ثانية ، فتتقدم القراءة نحو الأمام و تتحول معها وجهات النظر باستمرار ، فيتزايد المعنى اتساعا وعمقا ، وتنتهي رحلة القارئ و النص بتحقيق الموضوع الجمالي.

4.2/ الرصيد والاستراتيجيات النصية:

إن الحكم على القيمة الجمالية للأعمال الأدبية "يتطلب خبرة أو تمكن تقنيا"25 لأن الفهم لا يتحقق إلا بوجود ذات القارئ متمكنة تملك خبرة وتقنية تكون قادرة على تخطي أسوار النص مهما كانت عالية ، و كسر حاجز الصمت داخل العمل الأدبي.

فالخبرة و الرصيد المعرفي كلها شروط أساسية لحدوث التفاعل بين المتلقي و النص ، إذ يكون النص في البداية تجربة خاصة بالمؤلف و لكن عندما يفرغ منه تصبح عوالمه في حالة انتظار لمن ينشئه من جديد و يضيء العتمة فيه طبقا لمقصد هو القارئ الذي يسد ثغراته و فراغاته بما يحمله من مخزون نفيس وثقافي واجتماعي ، يسقطه على العمل الإبداعي عن طريق التأويل والقراءة التي تصنع من طرف المتلقي المنشئ الثاني للنص، فالقراءة تتمظهر في جملة الآليات الإدراكية والنفسية والثقافية التي تحصل عند مواجهة نص ما. "26 ومن هنا تكون عملية القراءة مكونة من شطرين اثنين: الأول يتعلق بالإدراك الذي يكون اكتشافا للإنتاج

الأدبي، حيث يصير عند القارئ -في الأخير- أمرا احتميا ، أما الشطر الثاني فهو خلق القارئ لما يقرؤه أي بإبرازه إلى عالم الوجود عن طريق تعديله و تقويمه ، و من ثمة إخراجة في صورة ما بناء على ما أدركه منه حال فهمه لمواطن إبداعه²⁷ ، فقضية نظرية التلقي هي البحث عن استجابات القارئ وردود أفعاله أمام النصوص .

جاءت نظرية جمالية التلقي لتستكمل النقائص التي وقعت فيها البنيوية ، حينما دعت إلى المحايثة النصية وتجاهلت السياقات النصية باختلافها ، فانتقلت بالنقد إلى مفهوم القراءة و القارئ بنقل مركز الاهتمام من النص إلى المتلقي ، حيث وضعت الظاهرة في إطار التواصل الأدبي ، ومن هنا يمكن القول أن ظاهرة التجاوز مستمرة في تاريخ المسيرة النقدية ، فكل فكرة قائمة على أساس نفي السابق لإثبات الجديد ، أو بالأحرى أن النقد حينما يقرأ ذاته يتدارك نقائصه فيعمل على تغيير منطلقاته المنهجية.

ولما كانت قاعدة البنيوية هي النص ، كان لا بد للفكر الجديد أن يدخل من مدخل آخر هو القارئ في علاقته بهذا النص ، ومن هنا كان التداخل جليا بين المنهجين في استقرار العلاقة بين طرفي العملية التواصلية [النص والقارئ] و ما يحدث من تفاعل بينهما أثناء القراءة ، وما ينتج عن ذلك من التعدد والاختلافات في قراءات النص الواحد ، نضرا لإمكانات الفهم وأساليب التأويل المتنوعة التي يحملها النص كنظام من العلامات و الرموز ، كما أن نظرية جمالية التلقي

حررت النص - عموماً - من سلطة المؤلف وأتاحت الفرصة للقارئ لإنتاج المعنى ، وفتح آفاق أوسع أمام النص ، كما حررت القراءة من هيمنة المعنى النهائي القصدي وجعلتها تعانق آفاقاً مفتوحة تسمح بالانتقال من الوحدة إلى التعدد و من الفعل إلى التفاعل ، ولا يتحقق ذلك إلا من خلال النص ذاته الذي لا يوجد إلا بوجود القراءة التي تمكن القارئ من انتشال الأثر الفني من الجمود إلى الحركة ، حيث يملأ البياضات و الفراغات لتنشيط النص الذي يراه " امبارتو ايكو " " آلة كسولة " تتطلب من القارئ القيام بعمل مشترك دؤوب يفتح آفاقاً جديدة أثناء عملية القراءة.

الهوامش:

ينظر: روبرت هولب ، نظرية التلقي ، تر: عز الدين إسماعيل ، النادي الثقافي ، جدة ، ط 2 ، 1994 م ، ص 10.

² كارولوني و فيللو ، تطور النقد الأدبي في العصر الحديث ، تر: جورج سعيد يونس ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان ، ص 61.

³ أنظر: ناظم عودة ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 1997 م ، ص ص 121 ، 122.

⁴ نقلا عن محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص و جمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي ، دار الفكر العربي ، مصر ط 1 ، 1996 م ، ص 30.

⁵ الطاهر رواينية ، النص القارئ و مرايا النص ، مجلة اللغة و الأدب ، الجزائر ، ع 14 ، 1990 م ، ص 131.

* مفهوم أفق التوقع كان معروفا قبل (ياوس) عند (هوسرل) و (هايدجر) و (كارل بسر كارل ما نهيام).

⁶ روبرت هولب ، نظرية التلقي ، مرجع السابق ، ص 16.

⁷ جان ستاروبنسكي ، ايفشعزل ، هنري باجو ، في نظرية التلقي (مجموعة مقالات) ترجمة: غسان السيد ، ط 1 ، 2000 م ، دار الغد ، دمشق ، سوريا ، ص 58.

⁸ سالم خدادة ، النص و تحليلات التلقي ، مجلة حوليات الآداب و العلوم الاجتماعية ، الكويت ، 2000 م ، ص 44.

⁹ ينظر: بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول و تطبيقات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2001 م ، ص 47.

¹⁰ ينظر: أحمد بوحسن ، من قضايا التلقي و التأويل ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة محمد الخامس ، الرباط ، 1995 م ، ص 104.

¹¹ Michel Picard , La Lecture comme jeu , essai sur La Lettre nature , Les minuit , 1986 , P 212 , 113.

¹² محمد الماكري ، الشكل و الخطاب ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1991 م ، ص 252.

* هو أحد أقطاب جامعة كونستونس الألمانية، وقد اهتم بتطوير نظريته التلقي خصوصا في محاضراته الموسومة بـ(بنية الجاذبية في النص)، ثم أتبعها بمجموعته من الكتب عالج فيما إشكالية النص و القارئ و طبيعة العلاقة بينهما، منها كتاب (التجربة الجمالية) ، (فعل القراءة) ، (القارئ الضمني).

¹³ سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، مكتبة الملك فهد، ط 1، 2003م، ص 194.

¹⁴ ينظر: رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصر، ترا سعيد الغانمي، دار الشروق، عمان، ط 1، 1997، ص 163.

¹⁵ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ، مجلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، م، عدد 240، ص 164.

¹⁶ فولفغانغ أيزر، فعل القراءة (النظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر حميد لحمداني و الجلالي الكدبة، منشورات مكتبة المناهل، فاس، ص 22.

¹⁷ بنظر: ناضم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط 1، 1997م، دار الشروق، عمان، الأردن، ص 160.

¹⁸ ينظر: فولفغانغ أيزر، فعل القراءة (النظرية جمالية التجاوب في الأدب) مرجع سابق، ص ص 27 ، 28.

¹⁹ ينظر: فولفغانغ أيزر، المرجع نفسه، ص 24.

- ²⁰ عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، مجلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 232، ص 131.
- ²¹ ينظر: بول ريكور، الوجود و الزمان و السرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1999م، ص 47.
- ²² عبد الناصر مباركية، جمالية القراءة في الموارنة النقدية للأمدى، مجلة تجليات الحائثة، معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران، عدد 4، 1996م، ص 203.
- ²³ صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2002م، ص 124.
- ²⁴ فولفغانغ، إبرز، فعل القراءة، مرجع سابق، ص 59.
- ²⁵ شاكر عبد الحميد، التفضيل الإجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، عالم المعرفة، الكويت، عدد 267، 2001م، ص 62.
- ²⁶ محمد الدغمومي، نقد النقد و تنظير النقد العربي المعاصر، منشورات الأدب و العلوم الإنسانية، الرباط، رقم 44، ط 1، 1999م، ص 278.
- ²⁷ ينظر: جان بول سارتر، ما الأدب؟ ترجمة: محمد غنيمي هلال، مكتبة الأسرة، مصر، 2000م، ص 181.

ضوابط الفرق بين الضاديات والظائيات في الكتابة والنطق

أ. كبير بن عيسى

كلية الآداب واللغات والفنون

جامعة جيلالي ليابس / سيدي بلعباس

ملخص الدراسة :

لا شك أن ظاهرة اشتباه بعض الأصوات ببعض في النطق هي إحدى أبرز الظواهر اللغوية التي نجد لها ظلالة في اللغات الحية المتداولة، وفي اللسان العربي تصادفنا هذه الظاهرة في أصوات



منها : التاء والثاء ، والذال والظاء ؛ ولا يرتاب دارسٌ في أن هذين الصوتين الأخيرين يكثر اشتباههما على المتكلمين والكتّبة ؛ يقول ابن سنان الحفاجي (ت 466 هـ-1073 م) : «إنَّ هذين الحرفين مُتقاربان، لأجل ذلك احتاج الناس إلى تصنيف الكُتُب في الفرق بينهما، ولم يتكَلَّفوا ذلك في غيرهما من الحروف»⁽¹⁾ إلا نادراً⁽²⁾ .

والمستقرئ لتلك المصنفات يرى أنها قد تباينت وجهاتها ؛ ففي حين اكتفى بعضها بذكر مخرج كُلٍّ من الضاد والظاء وصفاتهما، والتنبيه على بعض أوفوناتهما ، ثلّفي بعضها

الآخر يُعنى بذكر جملةٍ من الضوابط الدلالية والصوتية، يتسنى من خلالها التفريق بين هذين الصوتين. فيما ركزت طائفة ثالثة من التصانيف على الجانب الكتابي والحصر الكلامي . وهذا البحث يرمي إلى الإفادة من مُعْتَصَرِ ذاك التراكم المعرفي الناجم عن تلك المصنفات، إيماناً من صاحبه بأن استخلاص معايير تشكل معالم خريطة طريق لمن رام التفريق بين هذين الصوتين - الضاد والظاء - يمثل زبدة الجهود المبذولة في هذا المقام .

وقد قدّم الباحث لهذه الدراسة بمحاولة الإجابة عن سؤال كثير التردد: لماذا يقع الخلط النطقي والكتابي بين الضاد والظاء من قِبَل جماهير اللّاسنين بالعربية ؟ ، لينتقل إلى سبر الحلول التي طرحها الدارسون للإشكالية سالفه الذكر مُمَثَّلَةً في التواليف ذات الطابع الصوتي، وتلك التي أخذت الطابع المعجمي، على اختلاف المدونات التي اعتمدتها بالدرس؛ للخروج بضوابط تعليمية يسهل تدريسها واستعمالها من خلال الجمع بين المسلكين السابقين؛ بعد حصر ما أمكن حصره من المفردات العربية -المستعمل منها والمهجور- التي دخل في تشكيلها هذان الحرفان، الضاد والظاء.

والضوابط المُشارُ إليها ثلاثة أنواع ؛ ضوابط كميّة تُبيّنُ نسبة شيوع كلا الصوتين في اللسان العربي، وضوابط دلالية

تستجلي الحقول الدلالية والقيَم التعبيرية لكل من الصوتين، إضافةً إلى ضوابط صرفصوتية، تتخذ لها قاعدةً تجريدَ الكلمة المراد فحص هَوَيْتِها - ضادية أو ظائية - برَدّها إلى أصلها، والنظر في مَوْضِع كُلِّ من الضاد والظاء في ذلك الأصل . وباعتماد إستقراءات المتقدمين ، واستقراء الباحث الشخصي تحصّلت ضوابط لما يتعيّن فيه الضاد من المفردات ، وما يحتملُ الضَّاد والظَّاء منها .

إشكالية اشتباه الضاد بالظاء :

لماذا يقع الخلط التُّطقي والكتابي بين الضاد والظاء من قِبَل جماهير اللّاسيّنين بالعربية ؟ في مُحاولةٍ منهم العثورَ على تعليلٍ مقبول أوردَ الباحثون المحدثون عدة احتمالات أهمُّها - في نظري - ثلاثةٌ :
1- انصراف كُلِّ واحدٍ من المقعّدين إلى وصف صورة معينة : من المقرّر - والواقع يُؤيِّدُه - أنَّ كل صوت من أصوات اللغة قابلٌ لأن يُنطق بصوَرٍ مختلفة، وعلى المقعّدين حينئذ الانصراف إلى تلك الصورة الأكثر شيوعاً، والأقرب إلى العمومية والأوفق إلى نظام الأصوات لهذه اللغة، ولهم بعد ذلك أن يُشيروا إلى الصُّوَر الأخرى إشارات خاصة منفردة، بوصفها رطانات أو لهجات أو شذوذات ⁽³⁾ ، أو ألوفونات . إلّا أنَّ هذه القاعدة تخلّفت فيما يتعلّق بصوت الضاد؛ فوصُوف المتقدمين له متعددة ومختلفة، لأنها تمثل في حقيقتها صُوراً نُطقيّةً متعددة (ألوفونات)

تختلف باختلاف الناطقين من حيث البيئة الجغرافية والأوضاع الاجتماعية والثقافية، ومن حيث المواطنة أو الغربة، ثم جاء الخالفون وجمعوا هذه الوُصُوف بعضها إلى بعض، وخرجوا من ذلك بوصف عام مُضْطَرَبٍ نتيجة لانتظامه وُصُوفًا (أو عناصر منها)، سِيَقَتْ في الأصل لوصف صُورٍ مُخْتَلِفَةٍ من النطق⁽⁴⁾. هذا ما جنح إليه بعض الدارسين المعاصرين، لكنَّ المتأمل في هذا الطَّرح يجده غارقًا في التَّنْظِير؛ فمن حيث المبدأ ليس عندنا إلَّا وصفٌ سيبويه لهذا الصَّوت، وكُلُّ من جاء بعده إنما عني بشرحه، فأين تلك الوُصُوفات المتعدِّدة والمتضاربة؟!

2- غياب النطق الفعلي : وهو في نظر (كمال بشر) أهمُّ تلك الأسباب؛ فنحن «لم نسمع هذا الصوت منطوقًا من كل أولئك الذين وصفوه بطريقتهم، بدءًا من سيبويه وتابعيه. ومن المقرَّر أنَّ أصوات اللغة بالذات لا يمكن تعرُّفها تعرُّفًا دقيقًا أو الوقوف على خواصِّها إلَّا بالسَّماع لمنطوقٍ واقع بالفعل. وأئى لنا ذلك؟! فمِيعَارُ الحُكم الصَّحيح غَائِبٌ، وفي غيابه مَظَنَّةُ الخطأ أو الخلط في التطبيق»⁽⁵⁾. وهذا الاحتمال على الرغم من وَجَاهَتِهِ النظرية، إلَّا أنَّه من المعلوم أنَّ بقيَّة الأصوات تخضع للأمر ذاته (غياب النطق الفعلي)، ومع ذلك فأكثرُها بقي محافظًا على هُويَّته الصَّوتية .

بل ، ومع (حضور النطق الفعلي) فقد كان التفریق بین هذین الصوتین عسیراً حتی علی نوابغ جامعی اللغة؛ وحسبنا ما نُقِلَ عن عبد الملك بن قُرَيب الأصمعي (ت216هـ-832م): «أنَّه تَتَبَعَ لغات العرب كُلَّها ، فلم يجد فيها أَشْكَلَ من الفرق بین الضاد والظاء»⁽⁶⁾ ، فدفعه ذلك إلى أن جمع فيه مؤلفاً مُفَرِّداً .

3- صعوبة النطق بصوت الضاد : يظهر أن الضاد القديمة كانت عصية التُّنْقِط على أهالي الأقطار التي فتحها العرب أو حتى على بعض القبائل العربية في شبه الجزيرة⁽⁷⁾ ، و(الضاد الضعيفة) التي أشار إليها سيبويه في القرن الثاني الهجري وتفصيله في وصفها⁽⁸⁾ تُعَدُّ دليلاً قاطعاً على استعصاب بعض الألسن العربية نُطقَ الضاد الأصليَّة.

ومع مرور الزمن استفحل الأمر حتى بلغ ألسنة الأعراب ؛ فها هو ذا ابن سِنان الخفاجي يتحدَّثُ عن واقعهم في القرن الخامس الهجري قائلاً : «فأَمَّا الأعراب؛ فقلُّ مَنْ رَأَيْت مِنْ فُصَحَائِهِم اليَوْمَ مَنْ يُفَرِّقُ بينهما⁽⁹⁾ في كلامه، وهذا يدلُّك على شدة التَّشَابُه وقوَّة التَّماتُل، ولست أقولُ هذا على وجه الاحتجاج بكلامهم، فإنَّهم الآنَ مُحتاجون إلى اقتباس

اللغة من الحَضَر، وإصلاح المنطق بأهل المدَر، إلا أنهم قَلَّمَا يَتَّفِقُ منهم العُدُولُ عن التَّنَطُّقِ بِحَرْفٍ من الكلام إلى حرفٍ آخر إلا والشَّبَهُ فيهما قَوِيٌّ، على ما قَدِّمْتُ ذِكْرَهُ»⁽¹⁰⁾ . ولم يَسَلِّمْ من ذلك حتى المعتنُونَ بالقرآن، والمتصدِّرون لإقراءه في مشرق العالم الإسلامي ومغربه؛ يقول مكِّي بن أبي طالب : «ولابد للقارئ من التحفظ بلفظ الضاد حيث وقعت ، فهو أمرٌ يُقَصِّرُ فيه أكثر من رأيت من القراء والأئمة»⁽¹¹⁾ ، فضلاً عن غيرهم من العامة .

وبتقادم العهد انتهى الأمر إلى ما حكاه عمر بن خَلَف بن مكِّي الصَّقِيلِي (ت 501هـ-1107م): «لا نكاد نرى أحداً ينطق بضاد، ولا يُمَيِّزُها من ظاء ، وإنما يُوقِع كل واحدة منهما مَوَاقِعَها، ويخرجها من مخرجها الحاذق الثاقب، إذا كتب أو قرأ القرآن لا غير، فأما العامة وأكثر الخاصة، فلا يُفَرِّقُونَ بينهما في كتابٍ ولا قرآن»⁽¹²⁾ . ولم تزد الأزمة إلا تفاقمًا في السنوات الألف التي تَلَتْ، ولو ذهبتُ أستقصي الثُّقُولَ في كُلِّ قرنٍ لضاق المقام .

مَكَمَن الصُّعُوبَةِ في نطق صوت الضَّاد :

إذا تَبَيَّنَ أَنَّ الخلط التُّنْقِي والكتابي بين الظاء والضاد، مردُّهُ إلى صُعُوبَةِ نطق صوت الضَّاد، فقد فُتِحَ أمامنا بابٌ

للتساؤل جديد، يتعلّق بِمَكْمَن تلك الصُّعوبة . يكاد الدارسون يُجمِعون على أن صُعوبة التلْفُظ بالضاد كامنَةٌ في مخرجه وصفاته معًا ؛ فهذا أبو عمرو عثمان بن سعيد الداني (444هـ-1052) يُقرّر أنه : «من أكّد ما على القراء أن يُخلّصوه من حرف الظاء بإخراجه من موضعه، وإيفائه حقه من الاستطالة»⁽¹³⁾ . هذه الاستطالة التي ينفرد بها الضاد «وليس في الحروف ما يعسرُ على اللسان مثله؛ فإنّ ألسنة الناس فيه مختلفة، وقُلٌّ من يُحسِّنه ؛ فمنهم من يُخرجه ظاءً، ومنهم من يمزجه بالذال، ومنهم من يجعله لامًا مُفحّمةً، ومنهم من يُشِمُّه بالزّاي»⁽¹⁴⁾ . فكلُّ يَنحُو بالضاد إلى جهة يسهل عليه من خلالها النُّطق به .

وعُسر النُّطق بالضاد مرّدُه إلى كونها تجمع بين ظاهرة خروج هوائها من جانبي الفم، وظاهرة الاحتكاك ، «وبتطبيق هاتين الظاهرتين مضمومتين إلى نقطة النُّطق، نُحسُّ بصُعوبة بالغة في نطق الضّاد، وقلّما استطاع واحدٌ مِنّا أن يأتي بنطق مثالي يُوائِم ما قدّمه لها العرب من خواصِّ وسماتٍ»⁽¹⁵⁾ . فكأنّ إتقان النُّطق بصوت الضاد قد غدا صنعةً مُستَقِلَّة لها خُبرائُها، مع أنّ المفترَض في الصّوت أن يكون وسيلةً طيِّعة في لسان مُستخدم اللغة يُعبّرُ بها عن حاجاته المختلفة .

بَقِيَ إشْكَالٌ تَجَدُّرُ الإِجَابَةِ عَنْهُ ؛ وَهُوَ : أَنَّهُ إِذَا كَانَتِ الظَّاءُ
بَعِيدَةً عَنِ الضَّادِ فِي الْمَخْرَجِ ، وَلَوْ بِاعْتِبَارِ ، فَمَا السَّرُّ فِي تَقَارُؤِهِمَا
لَفْظًا وَتَشَابُهِمَا سَمْعًا ؟ فَإِنَّ لِلْبُعْدِ فِي الْمَخْرَجِ مَدْخَلَ فِي الْبُعْدِ
فِي اللَّفْظِ ؟!

بعد إيرادِهِ هَذَا الْإِشْكَالَ يُجِيبُ عَلِيِّ بْنِ مُحَمَّدٍ الْمُقَدَّسِيِّ
قَائِلًا : «إِنَّ تَشَابُهَ الْمَخْرَجِينَ ، وَإِنْ كَانَا بَعِيدَيْنِ سَبَبٌ لِتَشَابِهِ
لَفْظِي الْحَرْفَيْنِ ؛ فَإِنَّ مَخْرَجَ الظَّاءِ مِنْ طَرَفِ اللِّسَانِ وَأَطْرَافِ
الْأَسْنَانِ ، وَمَخْرَجَ الضَّادِ مِنْ حَافَةِ اللِّسَانِ وَمَا يَلِيهِ مِنَ الْأَضْرَاسِ
الَّتِي هِيَ مِنْ جِنْسِ الْأَسْنَانِ . وَلَا يَخْفَى أَنَّ بَيْنَ طَرَفِ اللِّسَانِ
وَحَافَتِهِ مُشَابَهَةً ، مِنْ حَيْثُ أَنَّ كُلًّا مِنْهُمَا نِهَايَةٌ مَسَاحَةٌ جَرَمِ
اللِّسَانِ ؛ فَالطَّرْفُ نِهَايَتُهُ مِنْ جِهَةٍ مُقَدَّمِ الْفَمِ وَالْحَافَةُ نِهَايَتُهَا مِنْ
جِهَةٍ يَسَارِ الْفَمِ أَوْ يَمِينِهِ . فَمَخْرَجُ كُلِّ مِنَ الضَّادِ وَالظَّاءِ نِهَايَةٌ
اللِّسَانِ وَبَعْضُ اللِّسَانِ ، فَلَا جَرَمَ تَشَابَهَ مِنْهُمَا اللَّفْظَانِ ، وَلَعَلَّ
هَذَا ، وَاللَّهُ سَبْحَانَهُ وَتَعَالَى أَعْلَمُ ، هُوَ السَّبَبُ فِي اشْتِرَاكِهِمَا فِي
تِلْكَ الصِّفَاتِ الْمَذْكُورَةِ» ⁽¹⁶⁾ . وَهَذَا تَعْلِيلٌ فِي غَايَةِ الدَّقَّةِ .

حُلُولُ لِإِشْكَالِيَةِ اشْتِبَاهِ الضَّادِ بِالظَّاءِ :

لَأَنَّ الْكِتَابَةَ فَرْعُ النُّطْقِ ، فَقَدْ انْتَقَلَ إِلَيْهَا وَبَاءَ عَدَمُ التَّفْرِيقِ
بَيْنَ هَذَيْنِ الصَّوْتَيْنِ حَتَّى احْتَاجَ النَّاسُ إِلَى وَضْعِ مَوْلفَاتٍ مَفْرَدَةٍ
فِي عَصُورِ الْاِحْتِجَاجِ ، صِيَانَةً لِلْقُرْآنِ مِنَ التَّحْرِيفِ ، وَحِفَافًا

على اللسان العربي من الاستعجام. وتنوّعت تلك المؤلّفات؛ فمنها ما اتخذ طابعاً صوتياً، ومنها ذو الطّابع المعجمي، ومنها التي اعتمدت اللغة العربية بأكملها، وتلك المقتصرّة على النّصّ القرآني .

وقد تصطبّع بعض التّصانيف بأكثر من صِبْغة؛ كما وقع عند أحمد بن حمّاد الحرّاني (ت 618هـ-1221م) في كتابه (المصباح) الذي قدّم له عشرة أبيات بين فيها مخرج كلّ من الضّاد والظّاء، ثم نظم أصول الظّاءات القرآنية في رباعيّة شعريّة ، مُبيّناً مواضعها من المصحف، ثم أعاد نظم مجموع ما ذكره في أربعة وخمسين بيتاً، ليختّم كتابه بيتين ذكر فيهما النظائر؛ ثمانية أصول ظائية، ومثلها من الضّادية ⁽¹⁷⁾ .

وثمّة من وَضَعَ لنفسه خُطّة تختلف عن خطة صاحب (المصباح)، غير أنّ مُجمل التّصانيف يُمكن إدراجها تحت واحدٍ من هذين المسلكين: المعجمي أو الصوتي.

ويُعَدُّ المسلك المعجمي أقدمَ الاتجاهين زمنّاً؛ فقد بدأ مُبكّراً في القرن الثاني الهجري، ثم هو القاعدة التي بنى عليها أصحاب المسلك الصوتي تصانيفهم، وجاءت ملاحظاتهم والضوابط التي توصّلوا إليها بناءً على الكمّ الكَلِمِي الذي وفّره الدّراسات ذات الطّابع المُعْجَمِي .

أولا / المسلك المعجمي :

من نظرة تعتمد الحصر الكميّ الكَلميّ للظائيات والضاديات ، انطلق أصحاب هذا المسلك ؛ ليكفّلوا لقارئهم بذاك الحصر سهولة حفظ هاتيك الكلمات واستيعابها ، ويجنبوا حافِظيها اللبس والخلط بين الحرفين.

ولأنّ بعض الكلمات تُنطق بالصّوتين معاً، وهي المعروفة اصطلاحاً بـ(النظائر) فقد وُجدَ نوعان من المؤلفات في هذا المسلك :

1- المؤلفات في النظائر : حُصرت فيها الكلمات التي تُكتب بالضاد والظاء⁽¹⁸⁾، وبيّنت الفروق المعنوية بينها . وعدد هذه الكتب كبير، ومن أشهرها: (الفرق بين الضاد والظاء) لسعد بن علي الزنجاني (471هـ-1078م) ، جُمع فيه تسعاً وعشرين كلمة⁽¹⁹⁾، و(الاعتماد في نظائر الظاء والضاد) لـ محمد بن عبد الله بن مالك (672 هـ - 1274 م)⁽²⁰⁾ جمع فيه ثلاثاً وثلاثين لفظة، واستدرك عليه محققه (حاتم الضامن) أربعاً وخمسين كلمة⁽²¹⁾، فبلغت بذلك النظائر سبعاً وثمانين لفظة .

2- المؤلفات في غير النظائر : أخذ أصحابها ثلاثة اتجاهات ؛ فمنهم مَنْ حصر الظائيات، ومنهم مَنْ اتَّجه إلى حصر الضاديات، وجمع آخرون النوعين معاً.

أ/ الكتب الحاصرة للظائيات والضاديات : أقدمها رسالة (الضاد والظاء) للأصمعي⁽²²⁾ ، تَلَتْهَا رسائلُ كثيرة تحمل العُنوانَ ذاته، من أهمها : رسالة محمد بن عبيد الله بن سُهَيْل (420هـ-1029م) ، والتي قدَّم لها بمُقَدِّمة بيَّن فيها مخرج الضاد وعدد الحروف التي يُذكر فيها الضاد والظاء، والمُشترك بينهما، والمختص بكليهما، والخالي منهما جميعاً⁽²³⁾ . ورُتِّب الألفاظ ترتيباً معجمياً، من غير النَّظَر إلى جذر الكلمة، ومُراعاة الثواني والثالث .

ب/ الكتب الحاصرة للظائيات : لِقِلَّتْهَا، مُقَارَنَةً بالضاديات، عُنِيَتْ أَكْثَرُ المصنِّفات باستقصائها، نَاطِمَةً إِيَّاهَا في أبيات لَيْسَ هُئِلَ على النَّاسِ حِفْظُهَا وتذكُّرُهَا، أو مَنثورَةً مشروحةً مُرتَّبةً وفق حروف المعجم.

ومن بواكير هاتيك المنظومات رباعيةُ أحمد بن عمار المهدي (ت 440هـ-1049م)، التي يقول فيها [بحر الكامل] :

ظَنَّتْ عَظِيمَةُ ظُلْمَنَا مِنْ حَظِّهَا فَظَلَّلَتْ أَوْقَظَهَا لِكَاظِمِ غَيْظِهَا
وِظَعَنْتْ أَنْظَرَ فِي الظَّلَامِ وَظِلُّهُ ظَمَانٌ أَنْظَرَ الظُّهُورَ لَوَعِظِهَا

ظَهري وظَفري ثُمَّ عَظمي في لَظَى لأَظَاهِرِنَّ لَحَظَرِها وَلَحِظَها
لَفَظي شَواظِ أو كَشَمَسِ ظَهِيرة ظُنر لَدَى غِلَظِ القُلُوبِ وَفَظَها⁽²⁴⁾

ولعلي بن محمد المهدي (ت 485هـ - 1091م)، رسالة
(حصر حرف الظاء) ذَكَرَ فيها ثلاثاً وتسعين كلمةً مُوزَّعةً وفق
حروف الهجاء على الترتيب المغربي⁽²⁵⁾.

ونظم القاسم بن علي الحريري، القاسم بن علي
الحريري (ت 516هـ - 1112م) قصيدةً في تسعة عشر بيتاً ؛
ضَمَّنَها المقامة السادسة والأربعين الموسومة بـ(الحلبية)، وهي
مِن أوعَب ما جُمِع في الكلمات الظائيات العربية ، يقول في في
مقدمتها [بجر الخفيف] :

أَيُّها السَّائِلِي عَنِ الضَّادِ وَالظَّاءِ لِكَيْلًا تُضِلَّهُ الْأَلْفَاظُ
إِنْ حَفِظَ الظَّاءَاتُ يُغْنِيكَ فَاسْمِعْ هَا اسْتِمَاعَ امْرِئٍ لَهُ اسْتِيقَاطُ⁽²⁶⁾

ولعلَّ أوسعَ تلك التَّصانيف، وأدقُّها : (كتاب الظاء)
ليوسف بن إسماعيل المقدسي (ت 637 هـ - 1240م)؛ والذي
يقول في مقدمته: «هذا كتابٌ جمعت فيه حروف الظاء المستعملة
في كلام العرب، بحسب الشهرة والإمكان، ومنحصرٌ قِسْمُهُ
الكتاب في ثلاثة أبواب؛ بحسب وقوعه فاءً ، وعيناً ، ولاماً...،
وأومات خلال الألفاظ الظائية إلى أشباهها من الضاد»⁽²⁷⁾ .
وقد عُنِيَ المؤلف بذكر شواهد الجذور، وبعض مشتقاتها.

ب/ الكتب الحاصرة للضاديات : من أشهرها ضادية يحيى بن سلامة الحِصْكَفِي (ت551هـ-1157م)؛ الذي يقول في مُقَدِّمَتِها : «جمعت فيها أكثر ما نطق الناس من حروف الضاد الجارية في اللغة العربية، وأخللت بحروف قلما تُستعملُ. وقصدي أن يعرف المتكلم أن ما كان مذكوراً فهو بالضاد ، وما ليس مذكوراً فيها فهو بالظاء»⁽²⁸⁾. وهذه المنظومة في سبعة وستين بيتاً ؛ أولها :

خُذْ مِنَ الضَّادِ مَا تَدَاوَلَهُ النَّاسُ وَمَا لَا يَكُونُ عَنْهُ اعْتِيَاظٌ⁽²⁹⁾

ثانياً/ المسلك الصوتي :

وَأَمِيزْ هُنَا نَوْعَيْنِ مِنَ التَّصَانِيفِ؛ مُصَنَّفَاتٌ تَكْتَفِي بِذِكْرِ مَخْرَجِ كُلِّ مِنَ الضَّادِ وَالظَّاءِ وَصِفَاتِهِمَا، وَتُنَبِّهُ عَلَى أَلُفُونَاتِهِمَا . وأخرى تُعْنِي بِذِكْرِ جَمَلَةٍ مِنَ الصُّوَابِطِ الدَّلَالِيَةِ وَالصَّوْتِيَةِ، يَتَسَنَّى مِنْ خِلَالِهَا التَّفْرِيقُ بَيْنَ هَذَيْنِ الصَّوْتَيْنِ.

1- المؤلفات الواصفة : عُيِّنَتْ هذه الدراسات ببيان كل ما يتعلّق بصوت الضاد مخرجاً وصفاتٍ، وبيان ما اختلط معه نُطْقاً مِنَ الْأَصْوَاتِ؛ مِنْ مُنْطَلَقٍ: أَنَّ الْجَهْلَ بِصِفَاتِ الضَّادِ وَمَخْرَجِهِ وَكَيْفِيَةِ إِخْرَاجِهِ هُوَ سَبَبُ اشْتِبَاهِهِ بِغَيْرِهِ مِنَ الْأَصْوَاتِ سَيِّمًا الظَّاءَ .

وهذه البحوث منها ما هو مُضْمَنٌ في كثير من كتب اللغة والقراءات، ومنها ما هو مُفْرَدٌ؛ ككتاب (المراد في كيفية النطق بالضاد) لعيسى بن عبد العزيز اللخمي (ت 629هـ-1232م)، و(غاية المراد في معرفة إخراج الضاد) لشمس الدين محمد بن أحمد بن النجار (ت 870هـ-1466م) ⁽³⁰⁾، ورسالة (بغية المرتاد لتصحيح الضاد) لعلي بن محمد المقدسي (ت 1004هـ-1596م) ⁽³¹⁾. ورسالة (كيفية أداء الضاد) لمحمد بن أبي بكر المرعشي (ت 1150هـ-1738م) ⁽³²⁾.

2- المؤلفات الضابطة : عني مؤلّفوها باستقراء قوانين الجوار الصوتي لكلّ من الضاد والطاء ، بناء على مخرج كلّ منهما وصفاته. فتقرّرت بذلك جملة قواعد من قبيل: ﴿أَنَّ كُلَّ مَا فِيهِ ثَاءٌ، فَالْحَرْفُ الْمَشْتَبَهُ ضَادٌ، لِأَنَّ الطَّاءَ لَا تَجْتَمِعُ مَعَ الثَّاءِ﴾

ومن أقدم المصنّفات في هذا الباب كتاب أبي الفهد البصري (ت 320هـ) المَعْنُون بـ: (الطاء والضاد والذال والسين والصاد) ⁽³³⁾، وهو في حُكم المفقود، لكنّ فكرته استلهمها البَطْلَيْوسِي (ت 521هـ) في كتابه (الفرق بين الحروف الخمسة) مُقتصرًا على المستعمل المشهور، مُضربًا عن كثيرٍ من الحوشي عند الجمهور، ويقول في مُقدمته : «وجدت لبعضه قياسًا يُعين

على ضبطه، فنَبَّهت عليه، وأما أكثره فلا قياس له، وإنما يُضَبَطُ
بالحفظ»⁽³⁴⁾.

وئلت كتاب البطليوسي مؤلفات؛ أهمها : قصيدة
(الاعتضاد في الفرق بين الظاء والضاد) لابن مالك، وأبياتها
تزيد عن الستين بيتاً؛ مطلقها :

بَسْبَقِ شَيْنٍ أَوْ الْجِيمِ اسْتِبَانَةٌ ظَا أَوْ كَافٍ أَوْ لَامٍ أَيْضاً كَظٌّ مُتَلَمِّظًا

وفي مقدمتها؛ يقول ابن مالك: «هذه قصيدة تجمع ضوابط
مُمَيِّزَةً للظاء من الضاد، يحصر رُزِقَت الإعانة عليه، وخُصِصَتْ
بِالسَّبْقِ إِلَيْهِ»⁽³⁵⁾. وللمؤلف شرحٌ على منظومته هذه، الظاهر
أنه لا يزال مخطوطاً، وقد نقله أو أكثره السيوطي في (المزهر في
علوم اللغة)⁽³⁶⁾.

مُجْمَل ضَوَابِطِ التَّفْرِيقِ :

للخروج بضوابط تعليمية يسهل تدريسها واستعمالها ، لا
مَنَاصٍ من الجمع بين المسلكين السابقين؛ المعجمي والصوتي .

وبعد أن قُمتُ بِحَصْر ما أمكنني من المفردات العربية التي دخل في تشكيلها هذان الحرفان، الضاد والظاء، المستعمل منها والمهجور، خلُصتُ إلى ثلاثة أنواع من الضوابط : ضوابط كميّة ، وضوابط دلاليّة، وأخرى صرفصوتيّة .

أولاً/ الضوابط الكمية :

صوت الظاء أقلُّ الأصوات شيوعاً في اللسان العربي ؛ يقول أحمد بن علي القلقشندي (821 هـ - 1418 م) : «واعلم أنَّ كلام العرب أكثر ما يقع فيه على ما دلَّ عليه استقراء القرآن الكريم: الألف، ثم اللام، ثم الميم...ثم الظاء المعجمة»⁽³⁷⁾ ؛ فوقعت في مؤخرة القائمة، في المنزلة الرابعة والعشرين، بعد الضاد التي أنزلت المرتبة التاسعة عشر .

وحينما استقرأ محمد بن الحسن بن دُرَيْد (321هـ-933م) مواقع الأصوات في كلام العرب باعتبار الأسباب اللسانية في دورانها، رأى : «أنَّ أكثر الحروف استعمالاً عند العرب : الواو، والياء، والهمزة. وأقل ما يستعملون لِثِقَلِها على ألسنتهم الظاء»⁽³⁸⁾ ؛ وحكى عمرو بن بحر الجاحظ (255هـ-868م) عن يزيد مولى عَوْنٍ قال : «كان رجلٌ بالبصرة له جاريةٌ تُسمَّى ﴿ظمياء﴾، فكان إذا دعاها قال: يا ضمياء ! بالضاد فقال له ابن المقفع : قُل : يا ظمياء ! فنادها : يا ضمياء ! فلما غيّر عليه ابن

المقنَّع مرَّتين أو ثلاثاً، قال: هي جاريتي أو جاريتك؟!»⁽³⁹⁾ .
ثم نقل الجاحظ عن نصر بن سيار قوله : « لا تُسمِّ غُلامَكَ إلا
باسمٍ يخْفُ على لسانك»⁽⁴⁰⁾ ، في إشارةٍ إلى أنَّ صوت الظاء
مما يثقل على اللسان، وهذا ما يُفسَّرُ إعراضَ جملة الألسن
البشرية عن استعماله، وقِلَّةُ دَوْرانه على اللسان العربي .

فالظاءُ «لِعِرابتها صارت أقلَّ حروف المعجم وجوداً في
الكلام، وتصرُّفاً في اللفظ، واستعمالاً في ضُروب المنطق . فهي
لا توجد إلاَّ في نحو مئة كلمةٍ ، من جملة كلام العرب ؛
منظومه ومنشوره ، وغيريه ومشهوره»⁽⁴¹⁾ . فعلى ذلك تُمثَّلُ
الظائيات ثُلث الضاديات، وهي أقلُّ تداوُّلاً، وحوالي (70%)
منها نظائرٌ . فإلحاق الكلمة بالضاديات حال الالتباس عند
الكلام أو الكتابة أقربُ إلى الصَّواب من إدراجها ضمن
الظائيات، إلا أن تكون اللفظة غريبةً نادرة، فالغالب كونها
ظائية .

ثانياً/ الضوابط الدلالية :

بالنظر إلى الحقول الدلالية والقيَم التعبيرية لكل من
الصوتين ؛ يُمكن القول أنَّ :

1- صوت الضاد : يوحى بالصلابة والشدة والدفع ،
إضافة إلى الفخامة والامتلاء ، أما بالنسبة للأحاسيس السَّمْعِيَّة

؛ فيوحي بالضَّجيج . وهو فيما يتعلَّق بالمشاعر الإنسانية يُوحي
بالشَّهامة والرُّجولة ⁽⁴²⁾ والنَّخوة .

2- صوت الظاء : لِغَرَابَتِهَا ، فالغالبُ دُخُولُهَا فِي غَرَائِبِ
المفردات العربية، كما في : الكعِيزُ والجنعاظ، والشنظير،
والشيظم . وجُلُّ معاني (الطاء) تتعلّق بالأحاسيس البصرية،
مُوحِيَةً بِالظُّهُورِ والضَّخامة، مع شيءٍ من القساوة والشَّدة،
والامتلاء ، وكل ذلك يُعَدُّ تجسيدًا لصفات الظاء ⁽⁴³⁾ .

وَيُمْكِنُ أَنْ نُلَاحِظَ اشْتِرَاكًا وَاضِحًا بَيْنَ الصَّوْتَيْنِ فِي
دِلَالَتِهِمَا عَلَى الضَّخامة والشَّدة والامتلاء ؛ كما يَتَجَلَّى فِي هَذِهِ
الضَّادِيَّاتِ : ضِرْزَم (شديد العَضِّ)، ضِمْر (غليظ) ، ضَبَطْر
(الضخْمُ المَكْتَنَزُ)، وَهَاتِيكَ الظَّائِيَّاتِ : الظَّرُّ (قِطْعَةُ حَجَرٍ لَهَا حَدٌّ
كَحَدِّ الْفَأْسِ)، الظَّرْفُ (وعاء كل شيء)، الْفَظْظُ (خُسُونَةٌ فِي
الْكَلَامِ) ، لَكِنْ فِي الْجُمْلَةِ : الظاء أَكْثَرُ دِلَالَةٍ عَلَى تِلْكَ الْمَعَانِي
مِنَ الضَّادِ.

ثالثا/ الضوابط الصرفصوتية :

لا يُمكن تحديد هُوية الصوت -أضادٌ هو أم ظاءٌ- في كلمة ما ، إلا من خلال أمرين :

الأول : ردُّ الكلمة إلى أصلها ، بتجريدها من الزوائد (44)

الثاني : النَّظر في تَمَوُّضِ كُلِّ من الضاد والطاء في ذلك الأصل .

لأنَّ (الطاء) صَوْتُ خَشِنٌ، فقد قام اللِّسانُ العربي بتطويعه وإخضاعه لقانون الخِفَّةِ واليُسْرِ، فلا وُجودٌ لما زاد عن الأربعة أصولٍ في الجذور الظائية، لئلا يُضاف إلى ثِقَلِ صوتِ الطاءِ ثِقَلُ الجذر .

والأصول الظائية ثلاثةٌ أرباعها تقريباً (75%) ثلاثيٌّ، والبقيةُ إمَّا ثنائيَّةٌ، وإمَّا رباعيَّةٌ ؛ ولا يخلو الثلاثي والرباعي الظائيَّين من صوتٍ أو أكثر، ذَلَقِي (الراء، اللام، النون) ، أو حلقي (الهمزة، الهاء، العين، الغين، الحاء، الخاء)، أو من أصوات اللين (الألف ، والواو والياء المديتان)؛ مُراعاةً لقوانين التَّجاوُرِ الصَّوتي (45) .

وقد دلَّ الاستقراء هنا على أنَّ نسبة المصدَّر بالضاد من الأصول الثنائية والثلاثية حوالي (50%)، ومثله المصدَّر منها بالظاء . أما الأصول الرباعية فيزيد المصدَّر منها بالضاد عن (90%) ، بينما لم يُصدَّر أيُّ من الرباعي بالظاء .

ولابن سُهَيْلِ النَّحْوِي استقراء انتهى فيه إلى أنَّ : «عِدَّة الحروف التي يُذكر فيها الضاد من حروف المعجم سبعة عشر حرفاً، ومثلها التي يُذكر فيها الظاء وأنهما اشتركتا في اثني عشر حرفاً هي: (أ، ب، ت، ج، ح، ع، غ، ف، ق، م، ن، و) بينما اخْتُصَّت الضاد بخمسة أحرف هي : (خ، د، ر، ض، هـ)، واختُصَّت الظاء بـ : (ش، ظ، ك، ل، ي) ، وختَلَّتَا من (الشاء، والذال، والزاي، والصاد، والسين، والطاء)»⁽⁴⁶⁾ . أضاف إليها يوسف بن إسماعيل المقدسي فيما يتعلَّق بالظاء : «التاء المعجمة مثناة...، وحرفاً واحداً قد تألَّف في كلمة واحدة ليس إلّا، وهو الضاد في لغة من قال حُضْظ، للدَّواء عند الجمهور»⁽⁴⁷⁾ ، وكثيراً ما تُهمَل هذه الكلمة لندرتها .

وباعتماد هذين الإستقراءين، واستقراء شخصي استندت فيه إلى جملةٍ من المعاجم ؛ توصَّلت إلى الضوابط الآتية :

* تتعيَّن الضاد في :

- 1- كُلُّ أَصْلٍ أَوَّلُهُ وَاحِدٌ مِنْ حُرُوفِ (خِدرُهُ). كما في : (خضض)، و(دحض) و(رضع)، و(هضم)⁽⁴⁸⁾ .

2- كُلُّ أَصْلٍ تَقَدَّمَتْ فِيهِ الضَّادُ وَاحِدًا مِنْ أَحْرَفِ هَذِهِ
الْكَلِمَاتِ الثَّلَاثِ: (جحد/ كخ/ غق) . كما في (ضجر)،
(ضرح)، (ضمد)، (ضحك)، (ضخخ)، (ضغغ)، و(ضيق).

3- كُلُّ أَصْلٍ تَقَدَّمَتْ فِيهِ الهمزة عليها . كما في: (أرض)⁽⁴⁹⁾ .

4- فِي صَدَارَةِ كُلِّ رُبَاعِيٍّ؛ إِذْ لَا وَجُودَ لِكَلِمَةٍ رُبَاعِيَّةٍ
مُصَدَّرَةٍ بِظَاءٍ.

5- كُلُّ رُبَاعِيٍّ مُصَدَّرٍ بِوَاحِدٍ مِنْ أَحْرَفِ كَلِمَةِ (نُفَقَ) .
كما في: (نهض) و(فضض)، و(قرض) .

6- كُلُّ ثَلَاثِيٍّ تَقَدَّمَتْ فِيهِ وَاحِدًا مِنْ هَذِهِ الْأَحْرَفِ
الثَّلَاثَةِ: (ز، د، ط) . كما في (ضزن)، و(نضد) و(ضطز).

7- كُلُّ ثَلَاثِيٍّ مُصَدَّرٍ بِوَاحِدٍ مِنْ أَحْرَفِ كَلِمَةِ (رَجَّجَ) . كما
في: (رضف)، و(ترض)، و(جحض).

8- كُلُّ ثَنَائِيٍّ تَقَدَّمَتْ فِيهِ الضَّادُ وَاحِدًا مِنْ أَحْرَفِ كَلِمَةِ
(مُوفَدَ) . كما في: (ضمد) و(ضوع)، و(ضعع)، و(ضدد)

9- كُلُّ ثَنَائِيٍّ صُدِّرَ بِوَاحِدٍ مِنْ حُرُوفِ كَلِمَةِ (غَنَّ) . كما في
: (غضَّ) و(نضَّ) .

* يَحْتَمِلُ الضَّادُ وَالظَّاءُ :

1- كُلُّ أَصْلٍ أَوَّلُهُ وَاحِدٌ مِنْ حُرُوفِ هَاتَيْنِ الْكَلِمَتَيْنِ (يُشَكِّلُ/بُؤْمٌ) .

2- كُلُّ ثَنَائِي مُصَدَّرٌ بِوَاحِدٍ مِنْ أَحْرَفِ هَاتَيْنِ الْكَلِمَتَيْنِ (تَلْجُ/نَفَقٌ) .

3- كُلُّ ثَنَائِي تَقَدَّمَتْ فِيهِ الضَّادُ وَالظَّاءُ وَاحِدًا مِنْ أَحْرَفِ هَاتَيْنِ الْكَلِمَتَيْنِ (أَرْنَبٌ/لِ) .

4- كُلُّ ثَلَاثِي مُصَدَّرٌ بِوَاحِدٍ مِنْ أَحْرَفِ هَذِهِ الْكَلِمَاتِ (نَجَحَ/غَفَقَ/ع) .

5- كُلُّ ثَلَاثِي تَقَدَّمَتْ فِيهِ الضَّادُ وَالظَّاءُ وَاحِدًا مِنْ أَحْرَفِ هَذِهِ الْكَلِمَاتِ (فَأَلْ/بَرٌ/نُومِي) .

6- كُلُّ رِبَاعِي مُصَدَّرٌ بِوَاحِدٍ مِنْ أَحْرَفِ هَذِهِ الثَّلَاثِ كَلِمَاتِ (غَنَتَ/حَجَّ/ع) .

7- سَبْعٌ وَخَمْسُونَ مَادَّةً مِنَ (النِّظَائِرِ) ، تَكْتُبُ بِالضَّادِ وَالظَّاءِ ؛ سِتَّةٌ مِنْهَا تَتَّفَقَانِ لَفْظًا وَمَعْنَى ، وَالْبَقِيَّةُ تَتَّفَقُ لَفْظًا وَتُخْتَلِفُ مَعْنَى .

• أما الستة المتفقة لفظاً ومعنى ؛ فهي : ضبضب⁽⁵⁰⁾ ، هضل⁽⁵¹⁾ ، حضل⁽⁵²⁾ ، عضض⁽⁵³⁾ ، أرض⁽⁵⁴⁾ ، ضفف⁽⁵⁵⁾ .

• وأما البقية؛ فهي إحدى وخمسون مادةً ؛ تتفق لفظاً وتختلف معنى⁽⁵⁶⁾ ؛ واحدةً رباعية (خضرف)، واثنتان من مُضعَّف الثنائي (كضكض، لضلض) ، وباقي المواد ثلاثية ؛ وهي: أضل، أمض، بضض، بيض، جضض، جيض، حضر، حضض، حفض، خضل، ريض، ضأر، ضبب، ضرر، ضري، ضعن، ضفر، ضلع، ضلل، ضنن، ضهر، ضيف، عضب، عضل، عضم، غيض، فضض، فضع، فضو، فيض، قرض، قعض، قيض، لضض، مرض، مضض، مضر، مقض، نضر، نضض، نصف، نضم، نعض، نكض، وضر، وطف، وعض.

* فهذه الأصول الضادية لكلٌ منها نظيرٌ ظائي؛ يُماثله في المبني، ويُخالفه في المعنى . ولا إشكالَ فيها في غير الثلاثي

لنُدرته، وإنما المشكل الثلاثي الغالب، فثلثاه تقريباً يَتميز ضاديه من ظائيه بالضوابط الكمية والضوابط الدلالية السابقة وأما الثلث الباقي ، وهو خمس عشرة مادة هي : حضر، حضض، حفض، ضأر، ضرب، ضفر، ضلع، ضلل، ضنن، عضب، عضل، عضم، فضض، قرض، نضر . فهذه المواد أوجد البطليوسي لها ضوابط⁽⁵⁷⁾ ، وقد لخصتها في الجدول الآتي :

الضاديات		الظائيات	
المعنى المستعملة فيه	الكلمة	المعنى المستعملة فيه	الكلمة
القطع أو الكسر أو الشق	عضب	الصبر على الشيء وكثرة المحاولة له	عظب
ما جرى مجرى الآلة التي تُستعمل	عضم	الشدة أو الجلالة والزيادة في جسم أو حال	عظم
ضد الغيبة والاختفاء أو الجري	حضر	المنع والتحجير	حظر
الحيرة أو الخطأ أو الهلك أو التلف	ضلل	الإقامة أو الستر والتغطية	ظلل
القطع	قرض	الدباغ	قرظ
الاعوجاج والميل عن الحق	ضلع	العرج في الرجل	ظلع
الضيق والشدة	عضل	الملاصقة	عظل

		وركوب الشيء بعضه بعضا	
نظر	النظر بعين أو عقل أو التأخير	نضر	النعمة
فظظ	الخشونة والصعوبة والغلظ	فضض	الكسر والتفريق
ظار	العطف والإكراه	ضأر	ما كان بخلاف المنفعة
ظنن	التهمة أو الشك أو العلم	ضنن	البخل والشح
حظظ	الحظوة والفوز بنصيب من الخير	حضض	الإغراء بالشيء والحث عليه
حفظ	الذكر أو الرعاية وترك التضييع، أو الغضب والانتفاخ	حفص	الطي والانحاء
ظرب	الفوز والغلبة	ضرب	القتل والعقد

وظفر	أو الغلظ والشدة	وضفر	
------	--------------------	------	--

وفي ختام دراستي هذه ؛ أشير إلى إنَّ التَّسليم بصُعوبة صوت الضاد، لا مناص منه، ولولا ذاك ما أبدله بعض العرب القدامى بصوت الظاء؛ فالطَّمع في جمع العرب المحدثين على نُطقٍ مُطابقٍ للضاد الأصلي ضربٌ من المحال . لكن لا أقلَّ من ترويض ألسنة النَّاشئة باستخدام تكنولوجيا تعليم الأصوات، وأن تُعنى بوضع الضوابط الكتابية للتَّفريق بين الضاد والظاء وتدريسها، حتى لا تفقد الألسُن العربية ضادها . ولعل أقلاما لباحثين آخرين ترصد ضوابط لبقية الأصوات متقاربة النطق .

الإحالات :

1. كما هو الحال كتاب (الفرق بين الحروف الخمسة : الظاء والضاد والذال والصاد والسين)، لابن السيد البطليوسي .
2. انظر : ابن سنان الخفاجي، محمد عبد الله (ت 466 هـ - 1073 م)، سر الفصاحة، ج، تح: دار الكتب العلمية، د.ط، لبنان، 1982. ج 1، ص 56.
3. انظر: كمال محمد بشر : علم الأصوات، 1 ج، دار غريب، د.ط، مصر، 2000. ص 262.
4. انظر: كمال بشر، علم الأصوات. ص 262.
5. المرجع نفسه. ص 260.

6. إبراهيم أنيس (ت 1397 هـ، 1977م)، الأصوات اللغوية، 1 ج، دار النهضة العربية، ط3، مصر، 1961م. ص 54.
7. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية. ص 46.
8. سيبويه، عمرو بن عثمان (180هـ-796م)، الكتاب، 4 ج، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخفاجي، ط3، مصر، 1996م. ج 4 ص 32.
9. يعني: بين الضاد والظاء.
10. ابن سنان الخفاجي، محمد عبد الله، سر الفصاحة. ج 1 ص 57.
11. مكّي بن أبي طالب (437هـ-1046م)، الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، 1 ج، تح: أحمد حسن فرحات، دار عمار، ط3، الأردن، 1996م. ص 158.
12. ابن مكّي، عمر بن خلف (501هـ-1107م)، تحفيق اللسان وتلقيح الجنان، 1 ج، تح: عبد العزيز مطر، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ط1، مصر، 1995م. ص 91.
13. الداني أبو عمرو، عثمان بن سعيد (444هـ-1052)، الفرق بين الضاد والظاء في كتاب الله عز وجل وفي المشهور من الكلام، 1 ج، تح: حاتم صالح الضامن، دار البشائر، ط1، سورية، 2006. ص 164.
14. ابن الجزري، محمد بن محمد (833هـ-1429م)، النشر في القراءات العشر، 2 ج، تح: علي محمد الضباع، دار الكتب العلمية، د. ط، لبنان، د. ت ج 1 ص 219.
15. كمال بشر، علم الأصوات. ص 257.
16. المقدسي، علي بن غانم (1004هـ-1596م)، بغية المرتاد لتصحيح الضاد، تح: محمد عبد الجبار المعيد، مجلة المورد، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1989م. مج 18، ع 2 ص 129.
17. انظر: الحراني، أحمد بن حماد (ت 618هـ-1221م)، المصباح في الفرق بين الضاد والظاء في القرآن العزيز نظماً ونثراً، 1 ج، تح: حاتم صالح الضامن، دار البشائر، ط1، سورية، 2003م. ص 6.
18. ك (العض والعظ) و (الغيض والغيظ).
19. انظر: الزنجاني، سعد بن علي (471هـ-1078م)، الفرق بين الضاد والظاء، 1 ج، تح: حاتم صالح الضامن، دار البشائر، ط1، سورية، 2004م. ص 8.
20. انظر: ابن مالك: محمد بن عبد الله (672 هـ - 1274 م)، الاعتضاد في الفرق بين الظاء والضاد، 1 ج، تح: حسين تورال وطه حسين، مطبعة النعمان، ط1، العراق، 1972م.

21. انظر: الضامن، حاتم صالح ، فائت نظائر الظاء والضاد، 1ج، دار البشائر، ط1، سورية، 2003م. ص 49.
22. ابن علان، محمد علي بن إبراهيم (1057هـ-1647م) ، دليل الفالحين لطرق رياض الصالحين، 1ج، دار الحديث، ط1، مصر، 1998م. ج 7 ص 355.
23. انظر : ابن سهيل، محمد بن عبيد الله (420هـ-1029م) ، الضاد والظاء، تح: حاتم صالح الضامن، 1ج، دار البشائر، ط1، سورية، 2004م. ص 6.
24. انظر : التجيبي، إسماعيل بن أحمد، كتاب ظاءات القرآن، تح: محمد سعيد المولوي، 1ج، دار الفكر المعاصر، ط1، لبنان، 1991م.
25. انظر : المهدي ، علي بن محمد (ت 485هـ-1091م)، حصر حرف الظاء، تح: حاتم صالح الضامن، 1ج، دار البشائر، ط1، سورية، 2003م. ص 8.
26. الحريري، القاسم بن علي، المقامات، 2ج، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، د.ط، الجزائر، 1989. ج 2، ص 312.
27. انظر : المقدسي، يوسف بن إسماعيل (ت 637 هـ-1240م)، الظاء، 1ج، تح: حاتم صالح الضامن، دار البشائر، ط1، سورية. 2004م. ص 16.
28. انظر: رمضان عبد التواب (ت 1422 هـ-2001م) ، مشكلة الضاد العربية وتراث الضاد والظاء، مجلة المجمع العلمي العراقي، العراق، 1971م. مج 21 ج 2 ص 235.
29. رمضان عبد التواب (ت 1422 هـ-2001م) ، مشكلة الضاد العربية وتراث الضاد والظاء. مج 21 ج 2 ص 235.
30. انظر: ابن النجار، محمد بن أحمد، غاية المراد في معرفة إخراج الضاد، تح: طه محسن، مجلة المجمع العلمي العراقي، العراق، 1988. مج 39، ج 2.
31. المقدسي، علي بن محمد، بغيّة المرتاد لتصحيح الضاد، مجلة المورد، العراق. مج 18، ع 2 ص 118.
32. المرعشي، محمد بن أبي بكر، كيفية أداء الضاد، 1ج، تح: حاتم صالح الضامن، دار البشائر، ط1، سورية، 2003.
33. انظر: ابن خبير الإشبيلي ، محمد بن عمر (575 هـ-1179 م) ، فهرسة ما رواه عن شيوخه، 1ج ، تح: محمد فؤاد منصور، دار الكتب العلمية، ط.1، لبنان، 1998م. ص 323.
34. انظر: ابن السيد البطليوسي، عبد الله بن محمد (521هـ-1127 م)، (الفرق بين الحروف الخمسة : الظاء والضاد والذال والضاد والسين)، 1ج، تح: علي زوين، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ط1، العراق، 1985م. ص 104.

35. انظر: ابن مالك: محمد بن عبد الله (672 هـ - 1274 م)، الاعتضاد في الفرق بين الظاء والضاد، ج1، تح: حسين تورال وطه حسين، مطبعة النعمان، ط1، العراق، 1972م.
36. انظر: السيوطي: عبد الرحمن بن أبي بكر (911 هـ - 1505 م)، الزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج2، تح: فؤاد علي منصور. دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 1998 م. ج2، ص244.
37. القلقشندي، أحمد بن علي (821 هـ - 1418 م)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج14، تح: يوسف علي طويل، دار الفكر، سورية، ط1، 1987م. ج9 ص237.
38. ابن دريد، محمد بن الحسن (321 هـ - 933 م)، جمهرة اللغة، ج3، تح: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، ط1، لبنان، 1987م. ج1 ص50.
39. الجاحظ، عمرو بن بحر (255 هـ - 868 م)، البيان والتبيين، ج4، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخافجي، ط7، مصر، 1998م. مج2 ص211.
40. الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، مج2 ص211.
41. الدائي أبو عمرو، عثمان بن سعيد (444 هـ - 1052)، الفرق بين الضاد والظاء في كتاب الله عز وجل وفي المشهور من الكلام، ج1، تح: حاتم صالح الضامن، دار البشائر، ط1، سورية، 2006م. ص34.
42. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ج1، اتحاد الكتاب العرب، ط1، سورية، 1998م. ص156.
43. انظر: أحمد سعدون، توظيف حرف الظاء في القرآن الكريم، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، 2005-2006م. ص44.
44. وقد دلَّ الاستقراء على أنَّ ثلاثة أرباع (75%) الظائيات والضاديات ثلاثية، والبقية أكثرها ثنائي، والرباعي منها قليل.
45. انظر: أحمد سعدون، توظيف حرف الظاء في القرآن الكريم. ص44.
46. انظر: ابن سهيل، محمد بن عبيد الله (420 هـ - 1029 م)، الضاد والظاء، ج1، تح: حاتم صالح الضامن، دار البشائر، ط1، سورية، 2004م. ص14.
47. انظر: المقدسي، يوسف بن إسماعيل، الظاء. ص20.
48. ويُستثنى من ذلك ثماني مواد؛ خمسٌ للدال هي: (دأظ) و(دظظ) و(دلظ)، و(دعظ)، و(دلظم). وثلاثٌ للخاء: (خظظ)، و(خظو) و(خظرف).
49. ويُستثنى من ذلك مادة (أظن).
50. يُقال: سمعت ظباطب الإبل وضباطبها؛ يعني: أصواتها، وجلبتها.

51. انظر: ^أبن السيد البطليوسي، عبد الله بن محمد ، الفرق بين الحروف الخمسة. ص186 .
52. يقال للجماعة من الناس إذا خرجت في الغزو هيظلة وهيضلة ، والمشهور فيها الضاد .
53. انظر: ^أبن السيد البطليوسي، عبد الله بن محمد ، الفرق بين الحروف الخمسة. ص188 .
54. يُقال : حظلت النخلة وحضيت : إذا فسدت أصول سَعَفِهَا .
55. انظر: ^أبن السيد البطليوسي، عبد الله بن محمد ، الفرق بين الحروف الخمسة. ص186 .
56. العظ والعض : شدة الحرب وشدة الزمان ، ولا تستعمل الظاء في غيرهما .
57. انظر: ^أبن السيد البطليوسي، عبد الله بن محمد ، الفرق بين الحروف الخمسة. ص186 .
58. الأرض والأرض : قوائم الدابة ، والأشهر فيها الضاد . ص186
59. انظر: ^أبن السيد البطليوسي، عبد الله بن محمد ، الفرق بين الحروف الخمسة. ص186 .
60. يقال : ماء مظفوف ومضفوف، إذا كثر عليه الناس .
61. انظر: ^أبن السيد البطليوسي، عبد الله بن محمد ، الفرق بين الحروف الخمسة. ص189 .
62. ف(العضب) بالضاد: السيف الصارم، و(العظب) بالظاء: تحريك الطائر زَمْكَهُ - أي : منبتَ ذَبَّه - .
63. انظر: ^أبن مالك، محمد بن عبد الله، الاعتماد في نظائر الظاء والضاد. ص36.
64. انظر: ^أبن السيد البطليوسي، عبد الله بن محمد ، الفرق بين الحروف الخمسة. ص108-165 .

السّمِيوزيس بين الإمكان والتّحقق

د. تيرس هشام

أستاذ محاضر (أ)

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة الجبالي ليايس/سيدي بلعباس

نسعى إلى فحص خصوصية
السّمِيوزيس باعتبارها حركية
دائبة للتدليل تحكم المعنى وآليات
اشتغاله وتداوله من حيث هي
فضاء لا محدود تتحرّر فيه العلامة
من كل قيد ما يجعلها طاقة في



حالة الكمون أو الإمكان من جهة، وتفعيل هذه الحركية أثناء
فعل التلقي من حيث هو تحقّق أو استيعاب/ تطبيق بالطرح
الهرمينوطيقي في حلقة الشهيرة: الفهم (الأولي)، التفسير،
التطبيق/ الاستيعاب (أو الفهم النهائي بما هو تحقّق ما) من جهة
أخرى.

لقد تأسّست السّمِيوطيقا في بداياتها - المريّة على
الأقلّ - فرعا من المعرفة يحاول اكتناه كلّ واقعة تؤدي إلى إنتاج
معنى، بدءا من ظواهر الكون وانتهاء بالمنتوج الإنساني الذي

من بين تجلياته الكتابية أو النص بما هو مادة تثبت. وجوهر السيميوطيقا المعاصرة التي قطعت مراحل كبرى في التأسيس المنهجي لمعارفها لا يفتأ يدور حول هذا التصور، بل هناك من يرى بأن "السيرورة الدلالية التي تقود إلى الكشف عن المعاني وأنماط وجودها من خلال موادّ تعبيرية متنوعة هي ما يشكل الموضوع الفعلي والحقيقي للسيميائيات" 1 .

ولا شكّ أنّ تصوّرا كهذا يربط السيميوطيقا بمسارات تُقطع من أشكال تحقّق (الموادّ التعبيرية على اختلافها) إلى جواهر معنويّة، يقترب كثيرا من الهيرمنوطيقا في جوهرها التأويلي: الانتقال من ظاهر مجازي إلى باطن حقيقي، ولهذا نجد السيميوطيقيين يحلّون الهيرمنوطيقا " مادة مجاورة نسبيا للسيميوطيقا" 2.

إنّ الملاءمة التي تطبع العلاقة بين المبحثين تتعدّى حدود المقاربات التاريخية أو الجوهر العامّ إلى الضّرورات الإبستمولوجية وما تفرضه من تكامل دون بلوغ حدّ الانصهار التامّ، ولعلّ أهمّ ما تقدّمه السيميوطيقا للدّرس الهيرمنوطيقي مبدأ المحايثة الذي برز مع لسانيّات دوسوسير شرطا أساسيا لأيّ تناول علميّ يفحص الظاهرة دون إخضاعها للاشترطات الخارجة عنها، ولا نخوض هنا في الملكيةّ التاريخية لهذا المفهوم وأيّ الفرعين أولى به، إذ يذهب فرانسوا راستيي مذهباً مخالفاً

للاعتقاد السائد ببروزه مع التيارات النبوية ويرجعه " في هذا المجال إلى تقليد قديم سابق على أيّ مشروع للوصف العلميّ للمعنى، ويتعلّق الأمر بالهرمنوطيقا الدينية القائمة على الوحي، إنّ المعنى محايث للنّص لأنّ هناك من أودعه فيه الله أو الإنسان ذلك ليس مهماً"3، إلّا أنّ هذا الرّأي لا يستقرّ كثيراً بالنظر إلى المسار الذي اتخذته الهرمنوطيقا بإيلائها الأهميّة القصوى للقارئ وتاريخيّته، وبتفصيلها الدقيق لحيثيّات القراءة والتلقيّ.

كما نجد أنّ السّيميوطيقا قدّمت كذلك مجموعة من المبادئ الأساسيّة التي استثمرتها القراءة الهرمنوطيقية، ومن ذلك مفاهيم بورس عن السّيميوزيس بعناصره الثلاثة: الممثل والموضوع والمؤوّل بل إنّها (السّيميوطيقا) تعدّت ذلك إلى مباحث متعلّقة بالقراء وبأنشطتهم التّأويلية (بالمعنى الواسع للتأويل) إذا إنبثقت "من مقترحات "بورس" مثلاً مجموعة من التّصوّرات التي جعلت من السيميائيات في المقام الأول نظرية في التّأويل"4، ويمكننا أن نشير في هذا المجال إلى كتابات أومبرتو إيكو فيما يُعرف بسيميوطيقا التّلقي وما تثيره من إشكاليّات تتعلّق بثلاثيّة: المؤلّف والنّصّ والقارئ.

إنّ هندسة القراءة كما تقترحها الهرمنوطيقا تجد ضالّتها الملحة في المرحلة الثّانية (مرحلة التّفسير أو مرحلة اختبار الفهم الأوّلي بإجراءات موضوعيّة ملموسة) فيما تقدّمه السّيميوطيقا من تنوّع إجرائي وغنى مفهوميّ لا شكّ فيهما.

غير أننا إذا عكسنا المعادلة وجدنا أنّ للهيرمنيوطيقا ما تقدّمه كذلك للسّميوطيقا إذا قدّرنا حجم المأزق الذي كان يتهدّد هذه الأخيرة جرّاء إغراقها في البنية بالرّغم من أنّها وهي من تيّار ما بعد البنيويّة، جاءت أساسا لتلجم طغيان الشّكل الذي انتصرت له البنيوية الصّورية على حساب كلّ ما هو مضمون أو فوق لغويّ، وعلى هذا سعى بعض الباحثين في السّميوطيقا للالتفات إلى الماحول ومن هؤلاء راسيتي الذي ألحّ على أنّه "يجب على السيميائيّات أنّ تطمح إلى أكثر من هذا، وعوض لفظ السّياق السّوسيو تاريخيّ يجب التّفكير في علاقته مع النّصّ باعتبارها علاقة بيسميائية" 5

إنّ تطلّع السّميوطيقا منذ نشأتها، لا سيما مع المؤسّس الأمريكي شارل سوندرس بورس، كان التّفكير في جوهر العلامات وكيفيّات التّدليل ممّا يفسح المجال واسعا للحديث عن العلاقة بين العلامة والعالم، وقبل كل ذلك ردّ الاعتبار إلى الذات المؤولة التي يتوقّف عليها وحدها إطلاق سيرورة التّدليل ممّا يفتح العلامة على معان غير مسبوقة، فكانت الهيرمنيوطيقا خير ما يشبع حاجة السّميوطيقا "التي" أخرجتها عوائق المعنى والتّعدّد الدّلاليّ والمجاز والقيمة الجماليّة وتمزّق العلاقة بين الباثّ والمتلقّي ومسألة العلاقة بالواقع من مجال المحايثة النّصيّة إلى مجال النّظرية التّواصلية" 6.

لقد طرح كثير من أقطاب الهيرمنوطيقا تصوّراتهم الخاصة بالسّيميوطيقا ومجالها وأهدافها، حتّى لِيُتصوّر بأنّهم سعوا إلى تأسيس سيميوطيقا خاصّة تكون حكرًا على - أو الأصحّ : في خدمة - القراءة الهيرمنوطيقية، كما هو شأن بول ريكور الذي رأى بأنّ التعريف الأكثر عينيّة للسّيمياء هي أنّها النظريّة التي تربط التكوين الدّاخلي أو الحايث للمغزى بالقصد المتعالي للإحالة⁷. وتزداد هذه الفكرة أهمية إذا قدرنا التّزوع الكبير الذي تمارسه الهيرمنوطيقا إلى المنظومة الفلسفية متقصّة بذلك من ترسانتها الإجرائيّة التي تجد جزء هامًا منها في الدّرس السّيميوطريقي، ومع ذلك يتمايز الحقلان بشكل جليّ، وقد قدّم ريكور في هذا المجال تمييزًا دقيقًا بين السّيميوطيقا والتأويليّة (الهيرمنوطيقا) فرأى أنّه في الوقت الذي تبقى فيه الأولى منغلقة ضمن عالم العلامات وما يحدث بينها من تبادل بين الدّلائل فإنّ الهيرمنوطيقا تتميّز بنسق خاصّ يفتح عالم العلامات⁸.

أخيرًا، يبدو أنّ العلاقة بين المبحثين تتجاوز الاستعانة المباشرة أو التّقارب المفهوميّ والتاريخي إلى صلب الممارسة الفعلية لكلّ منهما، إذ لا يمكن أن نعثر على ممارسة سيميوطيقية مجرّدة تمامًا عن آثار المتلقّي بما يمثّله من سياق مفارق لبنية النّص وبما يفعله من علامات يقوم عليها شكل تحقّق المعنى، وفي المقابل يجد التّصوّر الهيرمنوطيقي لفعل القراءة نفسه مجبرًا على ضمان حدّ من المصادقة

للسّيرة التي يقيمها من أجل بلوغ الفهم، وذلك بواسطة المعاينة المباشرة للبنى السيميوطيقية وما تحيل عليه من عوالم واسعة للمعنى، وعلى ذلك "يعنى التفسير بـ (المعنى) أو النموذج الحايث للخطاب والتأويل ينمي المرجع (الذي يُقال شيء ما عنه) بحيث أنّ النصّ يطبّق نفسه على واقع خارج اللّغة يدور حوله ما يقوله [النصّ] 9"

السّيميويزيس بين السّيميوطيقا والهيرمنيوطيقا:

إنّ مقارنة مفهوم السّيميويزيس في البناء السّيميوطريقيّ المعاصر (ونركّز هنا على مصطلح السّيميوطيقا لإحاطته على التّوجه الأمريكيّ ممثلاً في ش. س. بورس الذي خرج بهذا التّصوّر) تقود مباشرة إلى فحص شامل لذلك البناء في أسّته المعرفيّة، ولعلّ إيّكو أشار إلى ذلك حين نظر إلى السّيميوطيقا على أنّها " خطاب نظريّ حول الظواهر السّيميويزيّة " 10.

والواقع أنّ المكانة الهامّة للسّيميويزيس لا تقتصر على المدرسة الأنجلوساكسونيّة للسّيميوطيقا ، بل تتعدّاها إلى كامل البناء المعرفيّ المعاصر الذي يجعل من العلامة موضوعاً له، فالسّيميويزيس "في التّصوّر الدّلاليّ الغربيّ هي الفعل المؤديّ إلى إنتاج الدّلالات وتداولها، أي سيّرة يشتغل من خلالها شيء ما باعتباره علامة. وهذا التّصوّر الذي يحيل على السّيميويز

(أو الوظيفة السيميائية في اصطلاح لويس هالمسليف)
باعتبارها بداية وغاية لكلّ فعل سيميائيّ يجد أصوله الأولى في
تعاليم المؤسّسين الأوّلين سوسير وبورس، فكلاهما نظر إلى
الدّالة باعتبارها سيرورة في الوجود والاشتغال والتّداول "11

لقد شاءت الأقدار أن تكون السّيميوطيقا التي ديدنها
الانفتاح على جميع المعارف وإلغاء الفروقات التّخصّصية ذات
الطّابع البورجوازيّ والاشتغال على كلّ مظاهر الكون الدّالة
وفيّة في ميلادها لتطلّعاتها وطموحاتها المعرفيّة، إذ وقّع نشأتها
المعاصرة كلّ من سوسير وبورس في نفس الفترة تقريبا دون أن
يقع اتّصال بينهما مع انتمائهما لثقافتين مختلفتين وجغرافيتين
منفصلتين وتمتّعهما بمعارف موسوعيّة ضخمة.

لن نقف كثيرا عند تصوّر سوسير للدّليل (le signe)
الذي يقيمه على أساس ثنائيّ : الدّال (le signifiant) وهو
الصّورة السّمعية، والمدلول (le signifié) وهو الصّورة الذهنيّة،
ويلاحظ فيه جليّا غياب المرجع (le réfèrent) وهنا اختلافه
عن بورس الذي أقام تصوّره للدّليل على أساس ثلاثيّ أعاد
فيه الاعتبار لدور المرجع (لا يكون بالضرّورة ماديا) في
تكوين الدّليل، لكن في إطار ثلاثيّة شاملة يقوم عليها مفهوم
السّيميويزيس، "فما نطلق عليه "الواقع" و"المرجع"

"الموضوع" و"الشّيء في العالم الخارجي" "كيانات" لا يمكنها أن تلج عالم التدليل، أي عالم التّصوص، إلّا من خلال بوّابة الإحالات الرّمزية التي تقود إلى خلق تصوّرات متنوّعة تتكفّل السّيميويزيس (السّيرورة المؤدّية إلى إنتاج دلالة ما) بصياغة حدودها القصوى والدّنيا، الحقيقة منها والوهميّة .¹²

وإذا عدنا إلى تعريف بسيط للسّيميويزيس عند بورس وجدناه تعاضدا بين ثلاثة عناصر: الممثل (أو الماثول) والموضوع والمؤوّل، وعليه "نكون أمام سيرورة سيميويزيّة عندما: (1) موضوع معطى أو حالة عالم (بمصطلحات بورس، الموضوع الدّيناميّ) (2) يمثّل بواسطة ممثّل و(3) مدلول هذا الممثل (بمصطلحات بورس، الموضوع المباشر) يمكن أن يُترجم إلى مؤوّل، أو بمعنى آخر، إلى ممثّل آخر.¹³

إنّ هذا المقطع الأخير (تحوّل المؤوّل إلى ممثّل آخر) هو أساس تصوّر بورس لإنتاج الدّلائل، وهو أيضا الجانب الذي سنركز عليه في استثمار آليّة السّيميويزيس في قراءتنا، دون أن نتوغّل في التّفصيل التجريدية التي برع بورس في تتبّعها تتبعا دقيقا، على أنّنا سنستفيد كثيرا من مفهوم المؤوّل الدّيناميّ الذي ينهل معلوماته "من نفس سياق الموضوع مهما كان بعده"،¹⁴ فالمؤوّل هنا ينقّب في تاريخ الممثل (الكلمة مثلا) وفي

استعمالاته وفيما وُظِفَ ولا يكتفي بالإشارة المباشرة، وفي ذلك التّقيب ينتقل من مؤوّل إلى آخر (ومن معنى إلى آخر) عن طريق الآلية التي ذكرنا، أي حين يصبح كلّ مؤوّل ممثلاً آخر من جديد "فالتّصوّر العامّ الذي يقدّمه بورس للسيميويزيس يستند إلى مبدأ سيميائيّ يقول بإمكانية وجود إحالة من المحتمل ألاّ تتوقّف عند حدّ بعينه، فعندما يتمّ التّمثيل وتنفلت الدّلالة من عقالها، فإنّ أمر إيقافها عند حدّ بعينه يصبح مستحيلاً." 15

إنّ هذه الإحالة التي من الممكن ألاّ تتوقّف عند حدّ بعينه، والتي تكفلها آليّة السّيميويزيس بامتياز جعلت من هذه الأخيرة محطّ أطماع مباحث معرفيّة مجاورة وجدت فيها ضالّتها المفقودة، ولعلّ من أهمّ تلك المباحث مبحث التّأويل في أدبيّاته المعاصرة التي أضفت عليه رونقاً جديداً وأضفت عليه شرعيّة كان يفتقدها لاسيما والعصر عصر التّلقّي وديمقراطيّة القراءة بعيداً عن الأحكام والوثوقيّات الصّارمة.

لقد كان أومبرتو إيكو من أبرز من سعوا إلى توظيف السّيميويزيس من زاوية نظر التّأويل في سيميوطيقا التّلقّي التي عُرِفَ بها، وقد كشف عن قدر من التّمائل بين آليّة السّيميويزيس في الإحالة والتّأويل الهرمسيّ (نسبة إلى هرمس)، لأنّ "الخاصّة الرئيسيّة للمتاهة الهرمسيّة هي قدرتها على

الانتقال من مدلول إلى آخر، ومن تشابه إلى آخر ومن رابط إلى آخر دون ضابط أو رقيب."16

غير أنّ إيكو لم يطابق بين الآليتين (السيميوزيس والمتاهة الهرمسية)، كما أنّه لم يصادر توجّه التأويل الهرمسيّ في إطلاق العنان للذات المؤوّلة، لأنّه (إيكو) كان حريصاً في أبحاثه على العناية بإبعاد ما لا يصمد من التأويلات التي قد يحظى بها نصّ من النصوص؛ كان الأمر الملح لإيكو هو ذاك القدر من الحرية التي تكفلها المتاهة عبر تعدّد الإحالات، "فإذا كانت هذه التّنبّه تشبه، بشكل عامّ، جزءاً من الجسم الإنسانيّ، فدلالتهآ آتية من كونها تحيل على الجسد، وهذا الجزء من الجسم له دلالة لأنّه يحيل بدوره على نجم، وهذا التّجم له دلالة لأنّه يحيل على تراتبيّة ملائكيّة، وهكذا إلى ما لا نهاية."17

لم تقتصر هجرة السيميوزيس إلى الأقاليم المعرفيّة المجاورة على حقل التأويل بمعناه التّقني أو السيميوطيقي عند إيكو، بل تعدّته لتلج حقل الهيرمنيوطيقا المعاصرة ذاتها، بل وعند أشهر منظّريها بول ريكور، فجميع "الأفكار التي تحدّث عنها بول ريكور كانت تقوده حتماً للحديث عن الفيلسوف الأمريكيّ شارل ساندرس بورس (1839-1914)، وقد ركّز بالخصوص على مفهوم المؤوّل (l'interpretant)."18

إنّ هيرمنيوطيقا ريكور تحديداً، وهو الذي جعل منها لفترة ما كشفاً عن المعاني الخفية المستترة وراء العلامات، والهيرمنيوطيقا المعاصرة عموماً التي تهتمّ بالكشف عن حالة وجود خلف تضاعيف الكتابة وتضاريس التجربة؛ إنّ هيرمنيوطيقا كهذه مؤهلة أكثر من سواها للدخول في فعل تعاضديّ مع سيميوطيقا بورس الذي قسم هو الآخر ظواهر الوجود إلى ثلاثة أقسام عن طريق تصنيف الدلائل، وهنا نجد كيف أنّ سيميوطيقاه "يمكن أن تأتلف مع الهيرمنيوطيقا بحيث أنّ نظرية العلامات يمكن أن تكون فاعلة فيما يتعلّق بالعالم وموضوعاته، ويمكن أن تجد لها ركيزة من خلال موقعة نفسها ضمن الدائرة الهيرمنيوطيقية".¹⁹

إنّ حركية السيميوزيس تجعلها سنداً هاماً ترتكز عليه الرؤية الهيرمنيوطيقية للنصّ الأدبيّ، وهي الرؤية التي لا تحفل كثيراً بقصدية المبدع أو الكاتب من جهة، ولا تفتح الباب على مصراعيه لأيّ تأويل أو قراءة من جهة أخرى.

السيميوزيس استيعاباً هيرمنيوطيقياً:

تكمن الضرورة الملحة لمرحلة الاستيعاب²⁰ في أنّ ملاقة تجربة مفارقة أو تلقّي نصّ غريب لا بدّ أن ينتهي بتحقيق الفهم (بمعناه النهائي) وبالتالي إنتاج دلالات، وهي ليست

بالضرورة ما أراد المؤلف قوله، أو ما أومأت إليه شبكة العلاقات اللغوية في النصّ، وإنّما هي دلالات متمخّضة عن حيثيات متشابكة تدخل تحت ما يُسمّى بانصهار الآفاق، أي إنّ لموقع القارئ دوراً هاماً في الرّسوّ عليها والاطمئنان إليها.

على أنّ الوقوف على دلالات بعينها لا يعني إطلاقاً منحها سلطة الحقيقة المطلقة أو خلع رداء الوثوقيّة المتشدّدة عليها، لأنّها نتيجة فعل محايث لقارئ معيّن بموسوعة معيّنة في زمن معيّن وبغايات معيّنة، وإجمالاً فإنّها نتيجة قراءة واحدة لا تتكرّر "وبما أنّ « الوعي الخالق للعمل الفنّي » وعي جزئيّ بالضرورة، فإنّ النشاط التأويليّ لا يمكنه أن يكون إلّا من نفس الطّبيعة، لذا فإنّه يصل في مرحلة ما إلى استنفاد كلّ طاقاته الإبداعية ليتوقف عن إنتاج دلالات جديدة، ليفسح المجال لوعي جديد ضمن شروط تاريخيّة جديدة وليتجّ دلالات تنسجم وحجم الموسوعة الجديدة." 21

تبدو مرحلة الاستيعاب وكأنّها تجسيد لفرضيات دلالية، فهي في غالب الأحيان تأكيد لتحيزات القارئ وتصوّراته المسبقة المهيمنة، أو تعضيد لتلك الدلالات الباهتة لحظة الفهم، وذلك مروراً بمرحلة التّفسير وبمراعاة تاريخيّة القارئ في معناها الأشمل "فكلّ قراءة يحكمها تصوّر مسبق - على شكل إرهاصات أوليّة و مبهمة- يحدّد التّحيينات المقبلة، وتحكمها من

جهة ثانية غاية تأويلية تهدف إلى الوصول إلى نقطة دلالية بعينها ضمن سيرة تأويلية محدّدة بسياق خاص.²²

وإذا كانت السيميويزيس مناسبة للفعل التأويلي من حيث إنها ضرب في مجاهل النص بحثا عن دلالات لا متناهية، فإنها مناسبة أيضا لمرحلة الاستيعاب أو الرّسو على دلالات محدّدة، "فالسيميويزيس لا متناهية في المطلق إلاّ أنّ غاياتنا المعرفية تقوم بتأطير وتنظيم وتكثيف هذه السلسلة غير المحدّدة من الإمكانيات"²³.

ومن ذلك مثلا التنقيب في تاريخ الكلمة وفي استعمالاتها السياقية الأكثر ذيوعا على الأقل، لأنّ "المدلول الكامل لعلامة ما، لا يمكن أن يكون إلاّ تسجيلا تاريخيا للنشاط التداولي الذي رافق كلّ تمظهر من تمظهراتها السياقية"²⁴، كما أنّ كلّ صورة محاولة لتقمّص تجربة من تجارب الناصّ التي جسّدتّها فعليّا تجربة لحظة الكتابة، وتسعى قراءتنا من خلال هذا إلى ربط خطابها بخطابات تلك التجربة.

وإذا أردنا توضيح هذا التّصوّر -أي التنقيب في تاريخ كلّ كلمة وتعيينها باختيار تمظهر من تمظهراتها وفق الموسوعة والغايات الدلالية للمتلقّي- نلجأ إلى مثال بسيط يجسّده التّعامل مع التاريخ وأيّامه البائدة كحمولات معنوية تمثّل قيما معيّنة،

فاليوم المحدّد (العاشر من آذار مثلاً) يتكرّر كلّ عام تماماً كالكلّمة في المعجم تُستعمل ملايين المرّات.

بيد أنّ يوماً ما - وهو فترة زمنية مجرّدة - هو أيضاً مجموع كلّ ما شغل فراغه (أي فراغ الزّمن المجرّد) من أحداث وأفعال عبر ملايين الأعوام وفي كلّ الفضاءات، إلّا أنّ محدوديّة موسوعة كلّ متلقٍّ (الموسوعة الفرديّة والجماعيّة) تجعله يركن إلى قيمة أو مجموعة قيم محدّدة يمثّلها ذلك اليوم لديه.

ولنمثّل على ذلك باليوم العاشر من محرّم من كلّ عام، فدلالاته تُحيّئ حسب القيم الروحية للملتقي، فيُركن إلى دلالة الفرح بنجاة موسى عليه السّلام من بطش فرعون، أو يُركن إلى دلالة الحزن باستشهاد الحسين بن عليّ بن أبي طالب رضي الله عنهما في موقعة كربلاء، وقد يلعب الانتماء القوميّ دوره أيضاً في تحيين الدّلالات، ومثال ذلك اليوم الثامن من أيار، يرتبط في وعي بمأساة الظّلم والقتل والتّنكيل والإبادة وفي آخر ببهجة الظّفر وسعادة الانتصار.

كما تلعب الموسوعة التي يقيمها الوعي الفرديّ دوراً في الارتكان إلى دلالات معيّنة، فالخامس من حزيران يحمل في الوعي الجماعيّ العربيّ قيم النّكسة والانكسار لكنه قد يمثّل بالنّسبة إلى ذات تجسّديّة ما ذكريات سعيدة، خاصّة إذا تزامن

الحادثان فعلا (الهزيمة/النجاح في الامتحان مثلا) ولم يجمعهما مجرد تاريخ متشابه، وكذلك الأمر بالنسبة للتاسع من نيسان مثلا ولغيره من الأيام.

وبعد، فإن التأويل -الذي تجسّده مرحلة الاستيعاب بما هي حضور طاغ للقارئ- رحلة بعضها مشقة وبعضها لذة، وهي رحلة لا يُبتغي من ورائها القبض على ما أراد القائل قوله أو حتى سكت عنه أو تعمّد السكوت عليه، فما بين الشطط في التأويل والسلبية في الاستهلاك، نحاول الكشف من وراء النص عن عالم جديد، وعن تجربة جديدة، وعن حالة يمكن أن تُعاش، كما أنّ إسناد الصورة بمعطيات نصية أو سياقية يكون من باب دفع الخطأ، لا من باب تثبيت الصواب لأنّ "بيان قوة ترجيح تأويل ما في ضوء ما نعرفه هو شيء آخر غير بيان صحة شيء ما"25.

الإحالات:

- ¹ - سعيد بنكراد، السِّمِّيَّات وموضوعها، في: علامات، مجلّة ثقافية، ع 16، 2001، ص 82.
- ² -A.J. GREIMAS et j.courtes، sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage ، classiques hachette، - 2^{eme} ed ، 1980 ، (Hermeneutique) ، p171
- ³ -فرانسوا راستي، المعنى بين الموضوعيّة والدّاتيّة ، م م س، ص ص 59، 60.
- ⁴ - سعيد بنكراد، السِّمِّيَّات وموضوعها، م م س ، ص 84.
- ⁵ -فرانسوا راستي، مواضيع وأساليب التّأويل، تر: عبد العلي اليزمي، في: علامات، مجلّة ثقافية، ع 11، 1999، ص 28.
- ⁶ -محمّد الولي، السِّمِّيَّات والتّواصل، م م س، ص 93.
- ⁷ -بول ريكور، نظريّة التّأويل ، م م س، ص 52.
- ⁸ -بول ريكور، إشكاليّة ثنائيّة المعنى، تر: فريال جبوري غزّول، مجلّة ألف (عدد خاصّ عن الهرمنيوطيقا والتّأويل، ع 8، 1988، ص 140، نقلًا عن: حميد الحمداني، القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء / بيروت ، ط 1، 2003، ص 167.
- ⁹ - هيو سلفرمان، نصيّات بين الهرمنيوطيقا والتّفكيكيّة، م م س، ص 54.
- 10-Umberto eco. Les limites de l'interpretation , trad :myriem bouzaher , ed grasset, paris, 1992 ,p 238.
- ¹¹ - سعيد بنكراد، السِّمِّيَّات وموضوعها، م م س، ص 79.
- ¹² - سعيد بنكراد، السِّمِّيَّات والقراءة والتّأويل، م م س ، ص 43.
- ¹³ -Umberto eco, les limites de l'interpretation, loc . cit-

- ¹⁴ - حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1 ، 1987 ، ص 50 .
- ¹⁵ - سعيد بنكراد، السيميوزيس والقراءة والتأويل، م م س ، ص 45 .
- ¹⁶ - أومبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، تر: سعيد بنكراد، م م س ، ص 118 .
- ¹⁷ - أومبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، تر: سعيد بنكراد، م م س ، ص 33 .
- ¹⁸ - حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط 1، 2003 ، ص 169 .
- ¹⁹ - ج.هيو.سلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا و التفكيكية، م م س ، ص 57 .
- ²⁰ - تبدئ مرحلة الاستيعاب على قدر كبير من التماثل مع آلية التأويل في جانبها الذاتي الذي يمنح القارئ حرية أكبر في إنتاج معنى النص.
- ²¹ - سعيد بنكراد، السيميوزيس والقراءة والتأويل ، م م س ، ص 49 .
- ²² - المرجع السابق، ص 43 .
- ²³ - أومبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، م م س ، ص 121 .
- ²⁴ - Umberto eco ، les limites de l'interprétation ، op. cit. p 300 -
- ²⁵ - بول ريكور، نظرية التأويل، م م س ، ص 127 .

المرأة في حياة المتنبي - دراسة نفسية-

الدكتور. كبير الشيخ

كلية الآداب و العلوم الانسانية.

المركز الجامعي بعين تموشنت

أن يكون للمرأة حضور في شعر المتنبي الرجل، فذاك أمر طبيعي، وأن يأسره حب أو يستهويه غرام ، فليس في هذا عيب وليس هو أكثر من استجابة لداعي الفطرة . لكن المتنبي بما أوجده لنفسه من تميز، ومن أحدثه حوله من تناقضات، أوقع الدارسين



في حيص بيص . فطائفة منهم : انساقوا خلف مقولة " وراء كل رجل عظيم امرأة" ، وكأنهم بذلك يستجيبون لنظرية في الغرائز وجعله الغريزة الجنسية الدافع الرئيسي الوحيد لكل سلوك الإنسان وتصرفاته في هذه الحياة¹ . هؤلاء النقاد رأوا في المتنبي رجلا من الرجال ، لا يمكنه أن يخرج على القاعدة ، فحاولوا تلمس أثر المرأة في حياة المتنبي ، والتعرف على تلك المرأة ، التي خلقت من هذا الرجل هذه الشخصية الجبارة ، أو دفعته إلى مشارف المجد بطريق شعوري أو لا شعوري²

وإذا كانت خولة هي التي ملأت على المتنبي قبله في بلاط سيف الدولة كما يرى شاكر ، فإن عائشة بنت رشدين في رأي علي الجارم كانت العازف الذي داعب أوتار قلب المتنبي بمصر فغنت

بأرق الألحان . وكما كانت خولة سبب صبر المتنبي على تحمل المهانة في بلاط سيف الدولة، كانت عائشة سبب بقاء المتنبي بمصر بعد أن تقطعت الأسباب بينه وبين كافور³

ولم يعجزهم أن يجدوا في شعر الرجل أبياتا لا تسعفهم على تلمس هذا الاتجاه إلا بمزيد من التأويل والتخريج البعيد، فتعللوا بها وحملوها ما لا طاقة لها به حتى يسلم لهم رأيهم وتصدق ظنونهم . فكأن هؤلاء يريدون أن يجدوا في قلب المتنبي متنفسا طبيعيا لهذا الغزل الذي فاض به ديوانه في مطلع قصائده أو في ثناياها، فاتخذوا من قصائد الرثاء ، وفي شكواه من الزمن وهي أعراض كفيلة بإثارة اللوعة و الحسرة في النفوس ؛ اتخذوا من ذلك كله شواهد رمزية على تبايرح الهوى وأسر الغرام .

ومحمود شاكر أحد هؤلاء ؛ فقد لحظ الفرق الكبير الكائن بين شعره الأول وشعره الذي قاله في حضرة سيف الدولة ؛ وحاول أن يجد تفسيراً لذلك من خلال القراءة بين سطور شعر المتنبي والاستنباط من روائع حكمه

وبلاغته . فاهتدى إلى كون خولة أخت سيف الدولة هي (السبب الأكبر في هذا التجويد الفذ الذي غلب به الرجل على شعراء العربية)⁴، و(جعلته حكيم الشعراء وشاعر الحكماء)⁵ ؛ وقد وجد ضالته في مرثيته في خولة والتي يقول فيها⁶ :

أرى العراق طويل الليل مذ نعت فكيف ليل فتى الفتیان في حلب
يظن أن فؤادي غير ملتَهَب وأن دمع جنوني غير منسكب
وهل سمعت سلاما لي ألم بها فقد أطلت وما سلمت عن كُتب

فمحمود شاكر يرى في شعره : (نفحة من نفحات المرأة التي تكون من وراء القلب، وتصنع للشاعر المبدع بيانه وتتخذ من فنها النسوي مادة تهيؤها لفن صاحبه وعبقريته ونبوغه) . وراح يتمثل خولة (وهي دائبة تصنع له بيانه وتهيء له فنه) ، ويستظهر (من أمر أبي الطيب أنه حين بلغه وهو بالكوفة في سنة 352 موت خولة أخت سيف الدولة تمزقت أحلامه، ولم يبق له قلب يمدّه بالقوة والتدافع والثورة، كالذي كان له من قبل واستيأس من أمره إلا قليلا)⁷.

غير أن الحب المكين يُفترَض فيه أن يدفع صاحبه إلى التلطف والركة والدعة في المعاملة والسلوك، وإلى شيء من التزلف والخضوع للمرأة، ولكننا افتقدنا هذه الرقة النفسية في طبع الرجل وافتقدنا أثرها في إنتاجه الشعري ، فلم نجد إلا شعرا مدبجا بجمرة الدم، ملتها بلظى الغضب، وإلا حكما رشيدة وأمثالا سديدة ما ينبئ عن توثب فكر لا عن تباريح قلب . لذا لا يُمكننا اعتبار الحب محركا للمتنبي ، اللهم إلا أن يكون حبا عقليا يخضع لإرادة الفكر وتحكم العقل، لا حبا

وجدانيا وميلا عاطفيا يغلب الإنسان على أمره ويتسرب برغمه في إنتاجه، ويتجلى في جميع مواقفه⁸. أو حب تعويض لفقده حنان الأم الرؤوم، فخولة هي المرأة الوحيدة في حياة المتنبي التي تطابقت مع النموذج والمثال الأنثوي الذي في نفس أبي الطيب أي جدته ؛ لأن خولة كانت أنثى تسعى لأن تكون رجلا كما كانت جدة المتنبي، فهي امرأة ورجل معا، أم وأب في نفس الوقت، وهذا ما كان يحتاجه أبو الطيب الذي فقد أبويه صغيرا، وفقد جدته التي احتلت من نفسه محلا كبيرا ، والتي لم يجد من يحل محلها سوى خولة فأرسل عواطفه نحوها⁹

أما عن المروية التي قالها فيها ؛ فقد تكون موجهة لأخيها سيف الدولة ، وهذا على طريقة أبي الطيب في الخروج عن المألوف ، فيكون فيها توافق فكري ووجداني بين المتنبي وسيف الدولة ، وحنين متصل بين الصديقين . وقد يكون فيها رد لجميل الفقيده وبرها وإحسانها (إليه عن بعد كما كانت تحسن إلى غيره من الشعراء وأهل الأدب ، فقد يكون هذا حقا ، وقد يكون كلام شاعر)¹⁰ ؛ ويؤيد هذا قوله¹¹

ولا ذكرت جميلا من صنائعها إلا بكيت ولا ود بلا سبب

وأما الصفاء والرقّة والمهارة التي نلمحها في شعر المتنبي وهو في بلاط سيف الدولة ، والتي لا عهد لنا بها من قبل؛ فليست هي أثرا لذلك الحب الموهوم، بل مردّها إلى كون الشاعر في هذا البلاط قد استوفى جميع مقومات التفوق والنبوغ من صقل الطبع وشحذ القريحة واستواء النفس. ولأن الأمير وحاشيته قد أوتوا نصيبا وافرا من الذوق والأدب والعلم، ولأن الحياة من حوله تغيرت ، فاقتضت تغير شعره معها . والمتنبي نفسه يصرح أن الشعر تَبَعٌ للبقاع !

وأما ما نجده في كثير من قصائد المتنبي من تشبيب بالنساء، وإبداء لواعجه وأشواقه إليهن، وإغراقه أحيانا في تصوير مشاعر الحب عنده ؛ كما في قوله 12 :

جرى حبها مجرى دمي في مفاصلي فأصبح لي عن كل شغل بها شغل
سبتي بدل ذات حسن يزينها تكحل عينيها وليس لها كحل
وقوله 13 :

وعذلت أهل العشق حتى ذقته فعجبت كيف يموت من لا يعشق.

وقوله 14:

تذل لها واخضع على القلوب ولنوى فما عاشق من لا يذل ويخضع

فهذا المنحى يمكن تفسيره : بأنها لحظات معينة في حياته،
ترد إليه فيها هذه الخواطر ، أو كأنه يحس أن هذا الغرض
الشعري يقتضي منه أن يبدع فيه ، ولو تكلفا، أو كأنه يلجأ إليه
جريا على عادة الشعراء القدامى الذين يجعلون النسيب غرضا
رئيسيا في القصيدة ، ومسايرة لهم في عمودهم الشعري، وترسما
لخطاهم في منهجهم الفني ؛

(لأن اقتفائه أثر أبي تمام ومقامه في البادية وتعصبه
للعرب، حبب إليه اتباع سنن الشعراء الأقدمين . ولقد كان
معظم حساده من العلماء والشعراء يودون أن يحيد المتنبي قيد
شعرة عن عمود الشعر المأثور، فيهمجوا عليه بالنقد والتجريح
، ويأخذوه بالزراية والتقييح. ومن أحق من المتنبي بإحياء سنة
العرب في شعورهم وهو العربي لحما ودماء، والبدوي ثقافة
ورواية، والمتنبي في ظل دولة بني حمدان العريية) . لهذا كله كان
يصطنع الغزل اتباعا لسنن المتقدمين، لا استجابة للعاطفة، ولا
تلبية لدواعي النفس)15 .

ولهيامه بعروبتة في تغزله نجد النسيب عند المتنبي يتوهج
إذا ما اتصل بفتاة من البادية ، أو أعرابية تعيش فيها 16؛ فقد
كان مغرما بهذا النوع من النساء ، وكان يفضلهن على

الحضريات، وذلك لأن في النوع الأخير تكلفا وتصنعا لا يطيقه
؛ يدلنا على ذلك قوله 17 :

ما أوجه الحضرة المستحسنات به كأوجه البدويات الرعايب
حسن الحضارة مجلوب بتطرية وفي البداوة حسن غير مجلوب

فالمتنبى إنسان حكيم ذو فلسفة تكره التزين والتكلف
الذي يخفي ما وراءه من طبيعة قد تكون غير جميلة ، والمرأة لا
تستطيع العيش دون الرياء و الزينة ؛ إذ هي من لوازم حياتها .
يقول العقاد : (ومما يعاب على المرأة الرياء ولست أبرئها منه
ولكني أظن رياءها أنفع من صراحتها و أصدق من نظر الحياة
من صدقها ، فالمرأة مجبولة على الزينة و التمتع ، والزينة ضرب
من الرياء و لكنه منتسب إلى حب الجمال)18.

وفي كل الأحوال ؛ فالمرأة عند المتنبى هي مجموعة من
المتناقضات ، وهي عائق عن بلوغ الآمال إذا جعل المرء همه
مصاحبتهم، وأولى بالرجل ذي الهممة أن ينصرف إلى سعيه
الحثيث دون أن يعطي المرأة همه ووقته ، والأغلب الأعم أن
الحب لم يدخل قلبه . والمتنبى نفسه كان يتغنى بترفعه عن المرأة ،
ويُفصح عن أنفته من الهوى ؛ فيقول :

فلا تحسبن المجد زقا وقينة فما المجد إلا السيف والفتكة البكر
وتضريب أعناق الملوك وأن ترى لك الهبوات السود والعسكر المجر19

ويُعرفنا على نظرتة إلى النساء والعشق ؛ فيُنشِد :

وللخود مني ساعة ثم بيننا فلاة إلى غير اللقاء تجاب
وما العشق إلا غرة وطماعة يعرض قلب نفسه فيصاب
وغير فؤادي للغواني رمية وغير بناني للزجاج ركاب
تركنا لأطراف القنا كل شهوة فليس لنا إلا بهن لعاب²⁰

ويرى عبد الرحمن شعيب أن المتنبي لم يصطنع هذا الأسلوب عامداً، ولكن تهيأت أسبابه في تاريخه ونبئت دعائمه في نفسه، فاندفع إليه دون وعي أو إدراك . في فجاء غزله حيننا (لا إلى امرأة تطارحه الهوى وتبادلته الغرام، كما قرر ذلك بعض النقاد من قبل، ولكن إلى حياة يعمرها الولاء ويغمرها السلام، ومن ثم خاطب الملوك والأمراء على أنهم أنداد له وأكفاء له . كما يتساوى أعضاء الأسرة الواحدة وتزول بينهم الفوارق وتضييق المسافات ، وغدت تلك الظاهرة إحدى خصائص المتنبي الأدبية) ، وليست هي -في نظر شعيب- (إلا رمزا عن الحياة التي كان يرومها بعد أن حُرِم منها صغيرا ويافعا وشابا وشيخا، ولئن ظهرت المرأة في بعض الأحيان محورا لهذا الحنين، فما ذلك إلا لأنها المركز الذي تلتف من حوله الحياة الأسرية الآمنة التي يرومها ويهوها)²¹ .

كما أن للنشأة التي نشأها أثرها في خلق هذه النفسية تجاه الجنس الآخر ؛ ف(كما أبعدته تلك النشأة الطامعة في الملك

بالحرب والقتال عن هو الخمر بالمعاقرة والمنادمة أبعدته كذلك
عن الهوى بالنساء، وأبعدت النساء عن أن يرين فيه خليلا يحب
أو صديقا يهوى، فتركه وتركهن، وأحس ذلك في نفسه
إحساسا عميقا، فاض على لسانه في كثير من أشعاره(22).
لذلك (لا نجد بشعر المتنبي شواهد قوية على الحب و الغرام ،
لا لأن المتنبي نفى عن نفسه ذلك في أكثر من موقف من مواقفه
الشعرية ، بل لأن منهجه في الحياة و ما عرف به من خشونة
الطبع و صعوبة اللمس و توقر النفس يجعله بمنأى عن الغرام
بعيد عن مظنة الهوى)(23) .

يذهب (علي كامل) إلى أن المتنبي لم يذكر زوجته في شعره
، كما أنه ظل يؤكد في شعره على رجولية ممدوحيه ، وهذا يعني
أن المتنبي كان يعاني من شذوذ جنسي . لكن المتأمل في هاتين
العلتين ، يرى أنهما لا تنهضان حجة لو صم المتنبي بالشذوذ ،
فإغفال ذكر الزوجة يندرج ضمن نسق ثقافي كان سائدا ، هذا
النسق الذي يبرز الثقافة الذكورية ويربط الرجولة بالعلو ،
والأنوثة بالدنو ، إلى حد أن النساء أنفسهن كن مسكونات به .

والمتنبي هو الأكثر كفاءة على التعبير عن النظرة أو
الصورة التي كانت للمرأة في عين الفحل أو في عين الثقافة
الفحولية ، وإن كان عصر الشاعر يعكس وجود ازدواجية في

صورة المرأة في التراث العربي، حيث هناك فرق شاسع بين صورة المرأة الداخلة ضمن سلطة الرجل وعرضه وحرمة ، وبين المرأة التي تقع خارج هذه الدائرة ؛ فالمرأة التي هي داخل الدائرة توصف بالتعفف و التحجب والشرف، بينما توصف التي في الخارج الدائرة بالفتنة الجسدية التي تقوي الرجال .

ويشرح هذا المعنى اقتصار المتنبي في ديوانه على مراثيات خمس نساء هن : جدته، وخولة أخت سيف الدولة الصغرى ، وأم سيف الدولة ، وعممة عضد الدولة . وعند قراءتنا لهذه المراثيات يتضح جليا أن المتنبي مر مرور الكرام بعممة عضد الدولة، وأخت سيف الدولة الصغرى، وهذا تأكيدا للثقافة الذكورية التي لا تعير المرأة اهتماما ؛ ذاك أن المرأة ليس لديها من الصفات التي تستحق الوقوف عندها كالرجل. أما ارتفاع نسبة الاهتمام بجدته، وأم سيف الدولة، فذاك لأن هذه الثقافة تمنح الأم مركزا عاليا، وهو أعلى مقامات المرأة²⁴ . وأما خولة فلأنها أخت خليفه سيف الدولة والمرأة التي غمرته بإحسانها وفضلها ، فكان من مقتضى المروءة أن يُخلدها في شعره .

لقد كان المتنبي في هذه القضية كما في غيرها فريدا في أقواله وأفعاله ، كان يجري وراء أحلامه في المجد والعظمة ، وهي أحلام كانت تبعده عن الانفعال بالحياة انفعالا طبيعيا ، مما

جعله يهجر ملذاته ويكره الدنيا ويحمل تبعات سوء تكييفه .
 فحب المتنبي هو حب عابر (لا يعدو الإعجاب بالحسن والطرب إليه، والذي يمر بالإنسان مرا خفيفا ، فلا ينال منه إلا
 كما ينال النسيم العليل من الأشجار الضخمة الواشجة الجذور .
 . يمس أعطافها فتحبيه بهزة لينة تشبه هزة الثمل النشوان. لا
 نستطيع أن نبرئ ساحة المتنبي منه، بل نقسو عليه إذا حرمانه
 هذا النصيب الضئيل، فليس يخلو قلب من صبوة كما يقولون.
 والمتنبي وإن تغنى بالصورام والقنا وخضب يده بالدماء يحمل
 بين جوانحه قلب شاعر ؛ يتفطن لمعاني الجمال ويدرك أسرارها)
 لقد أمكنه تقديره خطورة الرسالة التي يقوم بها، و هي بعث
 المجد العربي، فناى بنفسه عما تهالك عليه الشعراء من هو
 وعبث ومجون و فسق ، وترفع بعزة عما يحط من قدره ، أو
 يخذش شرفه .

المصادر والمراجع:

- (1) انظر: المتنبي بين ناقيديه-عبد الرحمن شعيب-ص323.
- (2) انظر: الدوافع النفسية- مصطفى فهمي-ص71.
- (3) انظر: الشاعر الطموح-علي الجازم- ص55.
- (4) انظر: المقتطف-عدد خاص بالمتنبي-محمود شاكر-ص129.
- (5) انظر: المقتطف-عدد خاص بالمتنبي-محمود شاكر-ص129.
- (6) ديوان المتنبي-عبد الرحمان المصطاوي-ص331.
- (7) انظر: المقتطف-عدد خاص بالمتنبي-محمود شاكر-ص129.
- (8) انظر: المتنبي بين ناقيديه-عبد الرحمان شعيب-ص324-325.

- (9) صورة الآخر في شعر المتنبي - محمد الخباز - ص 221-222.
- (10) انظر: مع المتنبي - طه حسين - ص 212.
- (11) ديوان المتنبي - عبد الرحمان المصطاوي - ص 332.
- (12) ديوان المتنبي - عبد الرحمان المصطاوي - ص 39.
- (13) ديوان المتنبي - عبد الرحمان المصطاوي - ص 25.
- (14) ديوان المتنبي - عبد الرحمان المصطاوي - ص 27.
- (15) انظر: صحيفة دار العلوم - عدد خاص بالمتنبي ج 1 - ص 192 - مقال الأستاذ حسن علوان.
- (6) فصول في الشعر و نقده - شوقي ضيف - ص 116.
- (7) ديوان المتنبي - عبد الرحمان المصطاوي - ص 343.
- (1 8) مطالعات العقاد - ص 89.
- (9 4 8) ديوان المتنبي - عبد الرحمان المصطاوي - ص 154.
- (20) ديوان المتنبي - عبد الرحمان المصطاوي - ص 364-365.
- (21) المتنبي بين ناقديه - عبد الرحمان شعيب - ص 329.
- (22) انظر: صحيفة دار العلوم - عدد خاص بالمتنبي ج 2 - ص 134 - مقال الأستاذ السباعي بيومي.
- (23) المتنبي بين ناقديه - عبد الرحمان شعيب - ص 327.
- (24) عبد الله الغدامي - ثقافة الوهم - ص 59.

بدايات النقد العربي المدوّن:

الدكتور: منصورى عبد الوهاب

جامعة سيدى بلعباس

يعد كتاب فحول الشعراء من
الآثار المدونة الأولى الذي ينسب خطأ
للأصمعي وهو عبارة عن نص قديم
في تاريخ الأدب العربي. ((فقد وضع
فيه أبو حاتم السجستاني مقاييس



للفحولة ينبغي أن تتحقق قبل أن يصدر حكم الناقد على
الشاعر بأنه فحل أو ليس بفحل وأهم هذه المقاييس مسألة الكم
والجودة...))¹ على الرغم ما في الكتاب من تناقضات واضحة
سببها أنها كانت آراء شفوية وأحكام آنية وسريعة تظل ((قيمة
هذه الأحكام أنها صادرة من عالين كبيرين من علماء اللغة
والشعر والأدب والأخبار في القرنين الثاني والثالث
الهجريين))². الأصمعي رجل متخصص خص جل دراسته
للشعر والشعراء بالنظر والتمحيص والبحث وأحكامه في
الكتاب تمتاز بالجرأة والشجاعة. ((وقد أقام الأصمعي معظم
أحكامه النقدية على أساس مبدأ نقدي ثابت ومحدد وهو مبدأ
الفحولة إذ اتخذ منه معيارا نقديا للموازنة بين الشعراء
وتفضيلهم وتقديم بعضهم على بعض من خلال النظر في

أشعارهم ومدى استيفائها لمجمل خصائصه وأركانه)3 على الرغم من الأحكام الكثيرة التي وردت في كتابه الفحولة التي تدور في مجملها حول الشعر والشعراء، إلا أنها تبقى أحكاماً جزئية لا تفي بحاجيات الحياة الأدبية المتطورة.

صحيفة بشر بن المعتمر:

تعد صحيفة بشر بن المعتمر من الآثار الأولى الخاصة بتوجيه الناشئة وتعليمهم أساليب الكتابة، وقد شُهر أمر هذه الصحيفة وتناقلت كتب الأدب والنقد والبلاغة بعض مضامينها، وأصبحت من الأصول التي يرجعون إليها، وهي تشتمل على بعض موضوعات النقد و الأدب و ((لعل بشر بن المعتمر هو أول ناقد قديم ينبه إلى إعداد النص الأدبي النثري والشعري إعداداً يحقق أقصى درجات الجودة الفنية))4 كما تحدث عن اللفظ والمعنى وحذر من التوعر الذي يؤدي إلى التعقيد وعالج أيضاً قضية الأجناس الأدبية والفوارق التي تفصل بين جنس ثم آخر وأشار أيضاً كما فعل معاصروه إلى قضية الصدق والكذب في مقارنته بين الشعر والنثر. ((على أن معظم هذه الآراء النقدية المركزة التي حاول بشر إرسائها في صحيفته إنما ترتبط بطبيعة نظرة أهل الاعتزال إلى دور الأدب في نشر أفكارهم عن طريق الجدل والمناظرة والخطابة وغيرها من فنون المعرفة على أيامهم ومن هنا كان اهتمامهم بتوجيه

الأدباء من أنصارهم وإثارة هذه القضايا في أذهانهم)) 5 لجعل الشعر الناطق بتصوره للحياة متمثلاً بتلك المقاييس.

بقي أن نشير إلى أنّ لهذه الصحيفة أهمية خاصة في تاريخ الحركة النقدية فقد عدّت النواة التي بني عليها الكثير من مباحث النقد، بعد بشر فهو السباق إلى الحديث عن لحظة الإبداع لتنبية الأدباء إلى أهمية استغلالها.

يُدخل البعض صحيفة بشر بن المعتمر ((في باب التعليم والتوجيه، أكثر مما يعد من باب النقد، وأنه أكثر اتصالاً بالبلاغة التي تضع قواعد الأدب لمن يصنع الأدب منه بالنقد الذي ينظر في الأدب كما كان، ويبرز المحاسن أو العيوب الكائنة في نص موضوع أمامه)). 6. لذلك لاحظنا أنه على الرغم من الإيجاز الشديد الذي ميّز الصحيفة إلا أنها كانت النواة التي انطلقت منها البحوث في مختلف الموضوعات عند النقاد والبلاغيين على السواء ومهما يكن فإنه لا يمكن بحال من الأحوال إنكار هذه الجهود الأولية في النقد ومحاولتها الجادة في وضع قواعد النقد العربي المنظم والمدوّن الذي سيستفيد منه اللاحقون.

فحولة الشعراء / لابن سلام الجمحي/:

تفق معظم مؤرخي النقد العربي على أن العصر الجاهلي والإسلامي وعصر بني أمية لم تشهد ظهور ناقد يقيم عمله على

أسس علمية ممنهجة حتى مجيء كتاب محمد بن سلام الجمحي - طبقات فحول الشعراء - فأصبح النقد على يديه فنا خاصا، له مقاييسه وقواعده المعروفة وصار لونا من ألوان التخصص. ((فضله الأول على النقد الأدبي، إنما هو في جمعه لنظرات النقاد السابقين واستخلاصه منها منهجا مقرا حاول أن يلتزم به في كلامه على الشعر والشعراء))⁷. فكان بذلك واضح اللبنة الأولى في بناء النقد العربي وتوسيع آفاقه.

إن القارئ لكتاب الطبقات يلاحظ أن ابن سلام كانت تشغله عدة قضايا مهمة أبرزها فكرة تقسيم الشعراء إلى طبقات ((ولا شك أن محاولة تقسيم الشعراء إلى مجموعات وطوائف بحسب تفاوتهم في كثرة التاج أو في جودته أو في قدرتهم على التصرف في فنون الشعر، تعد من فنون الدراسات النقدية ومن أهم الأغراض التي يطلب إلى النقاد أن يقدموا آرائهم فيها إلى جمهور المشتغلين بالمسائل الأدبية))⁸، ولا شك أن ابن سلام يستند إلى مرجعية يعود إليها في أحكامه النقدية أشار إلى بعضها فجعلها مرة محالة إلى عامة الناس والجمهور ورواة الشعر ومرة إلى أهل العلم والعشائر العربية وآراء السلف في الشعراء، ووضح أن أهل زمانه لا يعتدون إلا بالمرجع الأخير يحكم ارتباطهم الوثيق بالماضي وتصور صفائه.

تعرض ابن سلام أيضا إلى مسألة وضع الشعر وانتحاله
فعدّ من الأوائل الذين قدّموا في ذلك: ((نظرية علمية دقيقة
أوردها في مقدمة طبقات الشعراء، ثم عاد فأكد بعناصر
موضوعية دالة أثناء ترجمته لبعض الشعراء الجاهليين أو
الاسلاميين في الطبقات التي جعلهم فيها))⁹ ولا جدال أن
مثل هذا الشعر المصنوع سيؤثر في الأحكام النقدية على
الشعراء و أشعارهم، وإزاء هذا الإشكال يبين ابن سلام أن ثمة
حكمين تقبل حكومتهم في صحة الشعر ووضعه و هما: أهل
البادية، وعنهم ينبغي أن يؤخذ الشعر و العلماء الذين تعرض
عليهم الأشعار فيميزون صحيحها من زائفها .

حاول ابن سلام أيضا في طبقاته جاهدا أن يسدّ الباب
على غير المتخصصين الخوض في الشعر بغير علم، حيث عدّ
النقد علما قائما بذاته ((وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل
العلم كسائر أصناف العلم والصناعات))¹⁰ فيؤكد أن الذين
تحتّم آراؤهم و يسمع إليهم في هذا الباب لهم ثقافة خاصة
تمكّنهم من إبداء الرأي في الشعر و الشعراء، وأن أمر الأحكام
الجمالية لا ينبغي إسناده إلى غير أهله حتى تكون الأحكام
صحيحة، و يدلّل ابن سلام على صحة ذلك بعزل الرواية ((
وقال قائل لخلف: إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه فما أبالي
ما قلت أنت فيه و أصحابك قال: إذا أخذت درهما فاستحسنته

فقال لك الصرّاف إنه رديء. فهل ينفعك استحسانك إيّاه
..))11 وواضح أن ابن سلام في هذا النص يعدّ النقد مهارة
علمية، لا تمنح لغير المتخصصين، و علم الشعر لا يدركه إلّا
من أوتي دربة و ذكاء، تمكّنه من معرفة الجيد من القول من
رديئه. إنّها إذن بدايات نقدية سجلها ابن سلام في كتابه -
الطبقات - وهي منطلق لنظرات نقدية أعمق و أشمل، ستظهر
في المؤلفات النقدية التي ستأتي بعده.

الجاحظ:

لم يترك الجاحظ كتابا متخصصا في النقد الأدبي وإنّما
يستطيع القارئ لمؤلفاته أن يجمع أفكاره النقدية المتناثرة في كتبه
وبخاصة في البيان والتبيين - و- الحيوان - ((ويبدو من
الغريب أن لا يسعى الجاحظ بما أوتي من نظرات نقدية نافذة و
ذوق أدبي رفيع و ثقافة علمية و فلسفية و لغوية واسعة، أن لا
يسعى إلى إقامة النقد على أصول منهجية لها قاعدتها الفلسفية
الراسخة وتطبيقاتها العلمية المنفردة لهذا جاءت آراؤه في مجال
الدراسة النقدية الأدبية نظرات سريعة أقرب إلى الخواطر
والملاحظات منها إلى النظريات ذات الأسس و الأصول))12.
فالنقد الأدبي لم يكن شغله الأول.

على الرغم من ذلك يبقى كتابه البيان و التبيين مصدرا من مصادر الدرس النقدي المهمة، حيث توزعت فيه الآراء و النظرات النقدية. لكن ذلك لم يثنه عن معالجة الكثير من القضايا النقدية التي كانت موضع اهتمام النقاد. و يعدّ كتابا (البيان والتبيين، والحيوان) من أهم كتب الجاحظ التي عالجت مسائل النقد والشعر و قضايا البيان و البلاغة، وقد تعرض فيهما على الخصوص إلى جملة من القضايا النقدية التي لا زالت تشغل بال النقاد في كتاباتهم إلى اليوم،

يمكن التمثيل لبعض آرائه النقدية المبثوثة في كتبه بوقفاته عند اللفظ والمعنى، وقد حدد الجاحظ موقفه من هذه القضية حينما قال: ((إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ و سهولته و سهولة المخرج و في صحة الطبع و جودة ا.لسبك.))¹³. وإن كان هذا الرأي مرتبطا بسياق ثقافي خاص.

لم يكن الجاحظ منحازا انحيازا كاملا دون تحديد أو تقييد للفظ على الرغم مما تشير إليه مقولته الشهيرة. لقد سبق الجاحظ عصره و هو يتحدث عن المقاييس النقدية التي يُقوّم الشعر بها، فهو عندما أعاب على أبي عمرو الشيباني تقديره للشعر بسبب ما يحمله من معنى، رأى أن هذا المقياس لا يصلح لتقويم الشعر و(إنما الشعر

صياغة و ضرب من التصوير). القضية إذن فيمن يستطيع أن يصوغ هذا المعنى / الذي يصل إليه أيّ أحد و يركبه و يصوره في قطعة شعرية تدهش متلقيها وتفاجئه.

لا زالت آراء الجاحظ النقدية الماثلة في كتبه تحتاج إلى تجميع و تصنيف، ثم إخضاعها إلى الدراسة والتحليل ومقارنتها بالآراء النقدية التي سبقت ظهور الجاحظ ثم بالتي جاءت بعده، لتكشف عبقرية هذه الشخصية. وتعرف أصول قضية النظم عند عبد القاهر الجرجاني. ومن المسائل الأخرى التي خاض فيها الجاحظ وهي ماثلة في كتبه: - النظر الموضوعي - موقفه من الشعر - لكل أديب مفردات تميزه - الشعر والطبع - بناء لغة الشعر - الشعر والترجمة.

على الرغم مما قيل عن الجاحظ ومؤلفاته، يبقى الرجل قمة عالية في تاريخ البلاغة والنقد، فقد أثر بما أثاره من آراء متنوعة في الجيل الذي جاء بعده تأثيرا كبيرا إلى حد أن أبا هلال العسكري يقرر في كتابه - الصناعتين - أنه ليس إلا شارحا للجاحظ. والذين عابوا على الرجل استطراده واستغربوا عدم التخصص في كتبه، يجهلون أو يتجاهلون أن الجاحظ: ((كان يعيش في عصر ينظر فيه إلى المعرفة على أنها وحدة متكاملة وأن العلوم لم تكن بعدُ قد انفصل بعضها عن بعض، فأصبح

كل منها علما مستقلا بذاته له حدوده ورسومه ومعاله فكان طبيعيا لمن يكتب أو يؤلف في هذا العصر أن يتنقل في حرية بين فروع المعرفة))14 ولا يُنظر إليها إلا بوصفها كُلاً متكاملاً.

ينبغي الإشارة في الأخير إلى أن كتب الجاحظ تعد مصدرا للدارسين ومعينا لا ينضب للباحثين يقودهم العلم الواحد إلى فكّ منغلقات علم آخر.

من الكتب المهمة التي تنتمي إلى الحقبة (طلائع النقد العربي المدوّن) كتاب - الشعر والشعراء - لابن قتيبة وتكمن قيمة هذا الكتاب فيما تناثر في داخله من آراء وفي مقدمته القيمة في تاريخ النقد العربي. ((ويمكننا أن نعتبر ابن قتيبة أول رائد من رواد الثورة الفكرية في النقد الأدبي. فلقد شجب التبعية الفكرية في الأحكام النقدية التي كانت سائدة في عصره ورفض الخضوع لسلطان التقاليد الأدبية التي كانت مهيمنة على الفكر الأدبي في زمنه، وقد لخص ثورته هذه في مبادئ وأصول ثبتها بثقة في كتابه الشعر والشعراء))15 وبخاصة في تلك المقدمة التي لا يستطيع دارس النقد القديم إغفالها، لأنها تمثل خطوة مهمة في تطور مسيرة النقد نحو الموضوعية والمنهجية، فقد وضع فيها مقاييس هامة للحكم على العمل الأدبي وتعرض فيها للإشكالات الكبرى التي كانت مادة لمن أتى بعده من النقاد.

((وبسط طائفة من الأفكار جديرة بالاعتبار لأنه في كثير منها يبدو في صورة الرجل الذي يعمل على التحرر من التقاليد والتخلص من القيود التي رأى العلماء والنقاد يعملون للإبقاء عليها وتقييد الأدباء بها.))16 على الرغم من احتكامه الدائم للأنموذج.

أثار ابن قتيبة في مقدمة كتابه أيضا قضيتي اللفظ والمعنى والخصومة بين القدماء والمحدثين، وإبداء موقفه منهما. من خلال الحكم على الشعر بمقياس الشعرية المتحققة في النص، لا بمقياس العصر الذي ينتمي إليه لذا اشترط في ((الناقد من خلال اشتراطه على نفسه ضرورة توخي الموضوعية والجدّة تجاه الشعر فلا يقدر إلا على أساس ما يتضمن من قيم فنية وجمالية، دونما نظر إلى اعتبارات القدم أو الحداثة.))17 لذلك فهو يسخر من العلماء الذين يستجدون الشعر السخيف لتقدم قائله ويرفضون الشعر الرصين لأنه قيل في زمانهم، كما تناول في مقدمته أيضا المؤثرات في عملية الإبداع الشعري، ثم فصل حديثه عن السر وراء بناء القصيدة العربية، إلى غير ذلك من الموضوعات التي عالجها معالجة لافتة.

لقد أثر ابن قتيبة بمنهجه المتبع في المؤلفات النقدية التي جاءت بعده. ((فنرى مثلا تقسيمه الشعر إلى أقسام أربعة، من

حيث اللفظ والمعنى شائعة من بعده عند ابن طباطبا في كتابه - عيار الشعر- وعند العسكري في كتابه الصناعتين - كما أن تلك الأقسام كانت قاعدة لكثير من الدراسات البلاغية التي تفرعت عند المتأخرين.))18 حاول ابن قتيبة معالجة القضايا النقدية القديمة وكان رأيه فيها واضحا وهو وإن لم يكن في غالبيتها - صاحب الكلمة الأولى - إلا أنه ينسب إليه الفضل في تأطيرها وصياغتها صياغة جديدة وبخاصة قضية اللفظ والمعنى، التكلف والطبع، الدعوة إلى التخصص في الموضوعات الشعرية وعليه، فالتفكير النقدي عند ابن قتيبة ((في جملة كان تصويبا لكثير من صور النقد الخاطئ الذي شاع في عصره والعصر الذي سبقه، ومن هذه الوجهة جاء تركيزه على موضوعية النقد والأحكام النقدية، وتحديد مجموعة من الأسس الجمالية الموضوعية التي ينبغي أن تحكم الأشعار على أساسها))19 لذلك لا بد أن تحسب لهذا الناقد جرأته في تناول القضايا التي أثارها وناقشها مما دفع بالنقد خطوات إلى الأمام.

شارك هؤلاء النقاد جميعا في مؤلفاتهم ((على وضع الأسس الأولى لمبادئ النقد المنهجي عند العرب))20 حيث إن هذه القضايا التي أثارها هذا الجيل الأول من النقاد هي القضايا التي سيشغل عليها نقاد القرن الرابع والخامس.

كان النقد عند العرب منذ أن كان للعرب شعر، وكما أشير سابقاً أن هذا النقد كان فطرياً بسيطاً في أول أمره، ثم بدأ يسير نحو التّضج وبخاصة مع تطور المعرفة حتى أصبحت له مقاييس وقواعد مضبوطة. وذلك منذ ظهور الجيل الأول من النقاد في القرن الثالث، وإن اختلفوا بعض الاختلاف في تقديمهم. وهذا أمر طبيعي فإنهم كانوا جميعاً يعتمدون على أصول البلاغة وقواعد البيان لتعريف - أشعر الناس - وتمييز - الشاعر المتكلف من الشاعر المطبوع - ((كان القرن الرابع متنوع النظرة متأثراً بالصور الجديدة، وقد نما ذوقه وارتفع خياله لجذوره الأصيلة في سلامة الذوق وحفظه اللغة دون تزمت وتعصب، إذ بلغ الشعر قمة الإبداع فيه وازدهر النقد بازدهار الشعر، وذهب أثر أهل اللغة والنحو ولم يتدخلوا في الآراء المختلفة للنقاد، وظهر أثر النقاد المبدعين في تحليل الشعر ونقده بنظرة عميقة وتعليل للتيارات الأصيلة وأعانهم على ذلك أصالة المعرفة العربية الواسعة وذوقهم المرفه.))²¹ وبخاصة أن الدراسات البلاغية بدأت تشقّ طريقها نحو امتلاك أدوات تتحرى الدقة في إصدار الأحكام.

مع نقاد القرن الرابع نشأ النقد المنهجي عند العرب كما ظهر عند قدامة بن جعفر في - نقد الشعر - وأبي هلال العسكري في كتابه - الصناعتين - وعبد القاهر الجرجاني في

- الدلائل والأسرار - وإلى جانب هذا النقد النظري الذي سيتعش ثم يزدهر بسبب التلاحق بينه وبين الثقافات الوافدة وبخاصة اليونانية والفارسية، ثم في استجابة هذا النقد لكل ما هو جديد، قلت إلى جانب هذا النقد سيظهر نقد آخر مقابل له وأعني به النقد التطبيقي ((الذي يعالج النصوص الشعرية معالجة مباشرة تنصرف إلى شاعر أو أكثر، وتركز على معالجات نصية أكثر مما تهدف إلى صياغة مفاهيم كلية، وذلك من خلال مشكلات وقضايا متعددة مثل الموازنة أو الوساطة أو السرقات... كما يمكن أن نميز النقد النظري الذي يشغل بقضية التأصيل، ويسعى إلى تكوين تصورات مترابطة ترابط العلة بالمعلول...))²² ساعيا إلى تغليب الموضوعية والحدّ من جموح الذاتية.

عاصر نقاد القرن الرابع ثقافات متعددة وافدة على العقل العربي، فحصل تمازج وتلاحق بين ما كان يعرفه الناقد وبين تلك الثقافات، مما هيأ لكثير منهم غزارة في التفكير ورحابة في تصور النص الأدبي، وزادهم عمقا في فهم العلل فأصبح النقد دراسة تتجدد بتجدد النصوص الشعرية، ويطمح أن يكون علما لا مجال فيه للركون إلى التقليد ومضغ كلام الآخرين، وإنما هو يبنى على الاجتهاد والكفاح والصبر والمكابدة. فشعر أبي تمام مثلا كان يحتاج إلى مثل هذا الصبر الذي لا بد للناقد أن يتسلح

به حتى ((يستخرج منه ما يتصل بأصول نقد الشعر وأول ما نجده هنا هو بكارة المعاني أو أبقارها والمراد المعاني الجديدة والصور الغضة النضرة التي لا يزال يجري فيها ماء الميلاد والتي أخرجها الشاعر أول مرة ولم يدر بها لسان قبل لسانه (...)) ولو تصورت شعرا يقوم كثير منه على هذا الوصف وإنما الشاعر يقدم لنا في شعره ميلاد خواطر وصور ومعاني وأفكار لكان لنا من ذلك خير كثير ولكان لنا منه تجديد للشعر وللنفس والروح ((23 ولعل ذلك ما جعل مقولة الشعر أسبق من النقد ذات مصداقية.

لقد صُدِّمَ النقد بأعمال إبداعية لم يألّفوها فكان عليهم تغيير أدواتهم الإجرائية التي كانوا ينظرون من خلالها للنص الأدبي، والبحث عن أدوات وإجراءات جديدة تمكنهم من التحكم في هذا الإبداع المخالف لما كانوا يعرفون. وهو الذي حرك النشاط النقدي، فظهرت المذاهب الأدبية وتعددت الصراعات حولها. و ((لولا ثلاثة أشخاص كانوا قوى دافعة في توجيه النظرية الشعرية في نقد القرن الرابع لقدّرنا أن يكون حظ ذلك النقد في الاتساع أقلّ مما أتيح له ولكن أولئك الأشخاص الثلاثة جعلوا للنقد محورا ومجالا سواء أكان ذلك في الحدود النظرية والتطبيقية واضطروا النقد إلى أن يتعمقوا سبر غور العلاقة بين النظر والتطبيق فيحققوا للنقد شخصية متميزة ، أما تلك القوى التي تشير إليها فهي أبو تمام وأرسطو والمتنبي.)) 24 وإن كان إسهام الجميع مشهورا.

استدعى النقد وهو يواجه هذا الاختلاف البين كل المعارف التي تمكنه من الإحاطة بالنص الأدبي سواء ما ورثه من النقد من العصور التي سبقته وبخاصة لما دوّن هذا النقد ونظم، أو ما اكتسبه من معارف ثقافة عصره، وكان نتيجة ذلك ظهور مدونات نقدية هامة.

كان للصراع الفني الدائر بين كبار الشعراء (أبو تمام - البحتري - المتنبّي) حصاد نقدي تمثل في عدة مؤلفات نقدية قيّمة تمثلت على سبيل المثال في الموازنة للآمدي والوساطة بين المتنبّي وخصومه للجرجاني، وتعدّ هذه الدراسات من النفائس التي جادت بها قرائح النقاد في القرن الرابع وتدخل في مجال النقد التطبيقي .

أصبح الشاعر ذا معرفة واسعة ((بسبب اتساع الحضارة الإسلامية واتصال العرب بثقافات أخرى وتعرفهم على حضارات أمم قديمة من أهمها اليونانية والفارسية))²⁵ وهي المعرفة التي توحى له دائما بالجديد، وتبعده عن كل ما هو مألوف من اجترار ما قاله السابقون. وهذا المجال، يفرض على الناقد أن يتسلح بثقافة واسعة ومعرفة متنوعة تمكنه من مجارة كل جديد في الأعمال الأدبية فتصبح ((مهمة الناقد في القرن الرابع إذن أكثر تعقيدا. حقا كان العصر عصر ازدهار فكري وحضاري وقد تجلّى ذلك في طبيعة الشعر ذاته من حيث رقيّ وسائله التعبيرية ولغته التصويرية وتعقيده الفني

((²⁶ وسعيه الدائم إلى التجاوز.

كان الناقد مضطرا لمسيرة هذا الإبداع وأن يحاول فهمه أولا، قبل أن يصدر أحكامه ليحاور النص بعيدا عن الزمان والمكان. إذ ((أنه كلما كان فعل النص مضاعفا وغنيا تعددت ردود الأفعال بإزائه، وتنوعت الأجهزة الكاشفة عن كونه وطاقته الجمالية التي لا تنفذ، ولذلك فإن التفاعل معه يظل قائما ومتعددا يعكس في كل مرحلة تاريخية من مراحل تداول الأثر الفني أدوات متطورة لفهمه وتأويله وتقويمه.))²⁷ وليس إقصائه وتهميشه لأنه يختلف عن النص الذي كان متداولاً. كان على الناقد إذا ابتداء من القرن الرابع وما يليه أن يُطوّر أدواته لفهم الإبداع الجديد وتقويمه ثم الحكم عليه . وهو الأمر الذي ظهر مع النصوص الإبداعية التي جادت بها قريحة كل من أبي تمام والمتنبي على سبيل المثال ،فقد صدمت هذه النصوص القارئ، الأمر الذي أدى إلى حدوث معارك أدبية بين مؤيد ومعارض لها . حيث لم يصبح الذوق وحده كافيا للحكم على النصوص الإبداعية ولم تصبح النصوص الإبداعية في حد ذاتها تسمح للذوق وحده أن يفسر ويحلل محتوياتها لذلك أصبح مفروضا على الناقد في هذه الحقبة أن يضيف إلى ذوقه شيئا آخر يسمح له بمحاورة هذه النصوص، وأعني بذلك جميع صنوف المعرفة .

أدى الاختلاط الشديد والامتزاج العميق بالفرس وغيرهم إلى حدوث تحول جديد وخطير في المجتمع الإسلامي

أثر على العقول والأفكار. وكانت النتيجة أن ((تخلق الإحساس بعدم الرضا عما هو كائن أو ثابت على مستويات متعددة، فمثل هذا الإحساس يفجر الوعي بضرورة التغيير ويقود إلى الحداثة. ولقد كان هذا الإحساس حافزا للشعراء الأربعة بطرائق متعددة على تجاوز الحدود المتعارف عليها ولولا هذا الإحساس وما يخلق عنه من وعي متغير لما تميز هؤلاء الشعراء عن غيرهم))²⁸ ولما تميز النقد عما كان عليه في السابق أيضا.

إن ازدهار الحركة النقدية مرتبط بعوامل متعددة في هذه الحقبة أهمها: ((ما طرأ على الشعر العربي نفسه من تغير لافت تبلور فيما أنجزه الشعراء المحدثون (...)). ولقد تجلّى هذا التغير في مجموعة من الخصائص، ميزت هؤلاء الشعراء عن أسلافهم ومعاصريهم وباعدت ما بين شعرهم والنماذج القديمة التي كانت مثالا يحتذى))²⁹ وكان من الطبيعي أن يواكب النقد والعلماء بالشعر هذا التحول الذي تمثل في الإنتاج الأدبي. فكان أن اتجه النقد إلى بحث ظواهر عديدة في هذا الإنتاج الذي يختلف كثيرا عما كان مألوفا عندهم، هذا النتاج الشعري الجديد على كل المستويات هو الذي حرك النقد ودفع بهم إلى البحث عما يساعدهم على مواكبة الإبداع، ((وهكذا نجد النقد العربي حتى القرن الخامس قد اتخذ مسارات متعددة

مستفيدا من الحقائق العلمية التي توصل إليها العلماء في اللغة والنحو أو الفلسفة والمنطق أو البلاغة والبيان، أسسا يقيس بها الأدب، فاتسعت دائرة الموضوعية في النقد، وتضاءل النقد الذاتي بعض الشيء بعد أن كانت له السيادة والسيطرة ((30 في زمن تعددت فيه فرص الاستماع إلى الآخر.

إن دور الذوق يتراجع عادة كلما ارتقى النقد ودنا من مشارف الموضوعية والعلم لأن الأحكام الأدبية عندئذ تقوم على أصول وقواعد وتعتمد مناهج ونظريات وتتكى على أسس موضوعية لا تفسح للذوق إلا حيزا يسيرا، ((ومع ذلك لم يغفل أبدا طبيعة الفن الأدبي، وأهمية الجانب الوجداني فيه فاتخذ أيضا من الذوق المدعم بوسائل المعرفة مقياسا من أهم مقاييسه.)) 31 ومرتكزا على ضوئه تحدد المنطلقات.

كان من الطبيعي أن يزدهر النقد خلال القرن الرابع والخامس بخاصة وتصدر هذه المؤلفات النقدية حيث ((لا يمكن لأي مشغل بأي حقل معرفي أو غيره أن يفكر أو ينتج خارج السياق الثقافي الذي يوجد فيه، أو بمنأى عما تمور به الساحة الثقافية التي يعيش في زخمها)) 32 ، فمجال الفرادة هنا يكاد يكون معدوما.

إن تطور الحياة الذي صاحب حلول العصر العباسي والتمازج الذي حصل بين العرب وغيرهم من الأمم غير العربية، والتفاعل

الحاصل بين الثقافة العربية و بين الثقافات الوافدة كل هذا وغيره، مما كانت تزخر به هذه البيئة دفع النقد إلى الرقي و اكتساب وسائل جديدة لقراءة الأدب.

والملاحظ أن النقد في هذا العصر قد شهد تطوراً واضحاً في مبادئه و إجراءاته معتمداً في ذلك على الذوق الفني السليم و المعايير النقدية الأصيلة و اتضحت فيه إلى حد بعيد ملامح الموضوعية المنهجية، بعد أن تخلص من كثير من الملاحظات البيانية التي استقلت بها دراسات البلاغة و الإعجاز، فضلاً عن تحلله من قبضة الأحكام الجزافية العامة، و ميله إلى التحليل الفني المعلن و خاصة بعد أن أخذ الأدباء زمام المبادرة النقدية من أيدي الرواة و علماء اللغة الذين سيطروا على النقد العربي حتى منتصف القرن الثالث الهجري تقريباً، على نحو ظهر معه عمق الخطاب النقدي في هذا العصر و استقرار أصوله النظرية التي قامت على استقراء الموروث العربي، و ان لم تنعزل عن التأثير الثقافي الأجنبي و الأرسطي بنوع خاص بالإضافة إلى تعدد اتجاهات أعلامه و مناصيهم النقدية روعة كثير من أحكامهم و انضباطها³³.

كان للحركة التجديدية دور كبير في زعزعة أركان النقد الذي ظل محافظاً على نهجه القديم في التعبير و ظل أصحابه و نقاده متمسكين بما عرف بـ - عمود الشعر- و بعبارة أخرى لم يكن في

الشعر جديد يبهز و يشد الانتباه ، و لكن مع ظهور شعراء الإبداع، ستكون ظاهرة فنية تصدم كثيرا من الأذواق ذات المعايير الجمالية الثابتة، كما أنها في الوقت نفسه سترضى أذواقا جمالية تستشعر التطور و تستجيب له ، و لعل: ((مآخذ النقاد المحافظين على شعر المحدثين ترجع إلى أن كثيرا منهم لم يفهموا طبيعة التحول الحضاري الهائل الذي طرأ على المجتمع العربي منذ بدايات القرن الثاني الهجري،الذي خلق بونا هائلا يفصل بين الشاعر القديم بعفويته وبساطته وانسياقه وراء العاطفة من ناحية، والشاعر المحدث

بصراعاته وتعقد حياته وثقافته وخضوعه لسلطان العقل من ناحية أخرى))34 ومن هنا ((تفهم الضجة التي قامت حول أبي تمام، ضجة النقد الذي رآه خارجا عما هو مألوف متنكرا لعمود الشعر، يتكلم غير كلام العرب ذلك أن أبا تمام كان يؤسس لذوق استعاري جديد(...) فالبحتري كان مقبولا من النقد القائم في حين كان أبو تمام مفاجئا لأنه استطاع اختراق النظام البلاغي المحكم))35 وهتك النموذج الذي يحتكم إليه.

استطاع النقد وهو يتابع هذه الحركات التجديدية، أن يخلق لنفسه قواعد ومقاييس يُنظر من خلالها للنص الإبداعي الجديد

بعدها تأثر بمعارف متعددة ومتنوعة سمحت له أن يواكب هذا الإبداع، بعدما كان رافضاً له مما أدى إلى تأخيره في فهم الظاهرة الأدبية. ولذلك لم يكن النقد الذوقي في مراحل الأولى ((كافياً لتكوين قواعد وأصول تفيد ناقد الأدب أو منشئه، وذلك لعدم وجود منهج يسير عليه النقد واختفاء التعليل المفصل. ولكن النقد والبلاغة خطوا خطوات كبيرة في صدر الدولة العباسية وكان هذا أمراً طبيعياً بعد أن استقر العرب في البلاد التي رف عليها لواء الإسلام وبعد أن اتصلوا بغيرهم من الأقوام وبثقافتهم وترجمت العلوم المختلفة عن اليونانية والسريانية والفارسية وغيرها)) 36 فتعددت المرجعيات وتنوعت.

انتقلت الأحكام النقدية التي شاعت في القرون الأولى المعتمدة على الذوق وحده دون تحليل أو تفصيل أو تعليل على شاكلة: ﴿أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب وزهير إذا رغب، والنابعة إذا رهب، والأعشى إذا طرب﴾ أو أشعر بيت في الغزل قول جرير :

إن العيون التي في طرفها حور * * قتلتنا ثم لم يحين قتلانا

أو أهجى بيت قول الشاعر :

فغض الطرف إنك من نمير * * فلا كعبا بلغت ولا كلابا 37

لم تعد مثل هذه الأحكام مقبولة عند نقاد القرن الرابع والخامس، بل انتقلت إلى تقرير قواعد النقد وضبط مسأله وأصوله، يظهر ذلك في المؤلفات النقدية المتخصصة التي حاولت جادة أن تُنظَر لمسائل القضايا الإبداعية وتُقَعَّد لها فقد كانت بسيطة فصارت تنحو منحى التعقيد، وذلك بسبب انفتاح العقل العربي وتأثره بتطور الحياة وما كانت تزخر به من معارف مختلفة ومتعددة. أوجد هذا المناخ عددا من المؤلفات النقدية سواء أكان اهتمامها نظريا (نقد الشعر/ الصناعتين) أم ترجمت تلك النظريات إلى مجال تطبيقي (الموازنة، الوساطة) أم جمعت بين العمليين (الأسرار، الدلائل).

أصبح النقد عند هؤلاء الجهازة من النقاد، علما له أصوله ومقاييسه التي استنبطت انطلاقا من التوسع المعرفي، وحسن استيعاب الرؤى والنظريات التي كان يقترحها العصر.

إن قيمة الكتب النقدية التي جاد بها هذا العصر، وبخاصة نقد الشعر لقدامة وعيار الشعر لابن طباطبا وإعجاز القرآن للباقلائي والعمدة لابن رشيق والدلائل والأسرار لعبد القاهر الجرجاني، والمنهاج للقرطاجني، وما حوته من آراء صائبة حول مفهوم الشعر، أدت بباحث حديث تناولها بالدراسة والبحث وجعلها

أُتمودجا للشعرية ((العربية تطرح قضايا شعرية لا تقل - حادثة - في رؤيتها عما تطرحه - الشعریات - المعاصرة)) 38.

لم يغب عن أذهان النقاد العرب وهم يبحثون في قضايا - الشعر - أن يبحثوا عن مفهوم - الشعرية - لاستكشاف ((الخصائص النوعية القارة في بنية الأدب التي تجعله يرقى فوق مستوى الكلام العادي)) 39 لذلك أولى كبار النقاد العرب وبخاصة عبد القاهر الجرجاني، ومن بعده حازم القرطاجني هذه القضية اهتماما بالغا ووصلا إلى نتائج متقدمة في البحث بل إن حازما ينفذ إلى ((جوهر الشعر ويضع يده على مفاتيح ذلك الكنز الدفين الذي ما فتى النقاد يبحثون عنه منذ أرسطو، وأقام تصورات تضارع في نضجها و اكتمالها ما يلوكة نقدة الغرب في العصر الحديث من خلال مفهوم التخيل والتخييل، موزعا الأدوار والوظائف على أطراف الرسالة الأدبية)) 40 وإن كان حازم نفسه يترجم بوجه من الوجوه تلاقح الثقافة العربية بثقافة اليونان الوافدة.

بلغ النقد في هذه الحقبة تطورا ملحوظا، تعاقبت عليه أجيال متعددة، كل جيل يضيف أمورا جديدة، لم يهتد إليها الجيل السابق، وذلك بسبب تطور وتنوع الدراسات وبسبب ذلك الفيض المزدهر من الرقي العقلي والثقافي الذي كانت تزخر بهما بيئة هؤلاء النقاد. مما جعل عقولهم ترتقي آفاقا بعيدة

من التفكير العميق فظهرت عندهم القدرة العقلية في اعتماد
العلل و الأقيسة، ثم بسبب الامتزاج الثقافي ومن ثم لوحظ
التغير الواضح الذي ظهر في وسائل التفكير والتعبير، حيث إن
التأثير الناجم عن اختلاط العرب بالفرس وبالثقافة اليونانية
والفكر اليوناني بعد نقل الفلسفة والمنطق، وكان نتيجة ذلك كله
أن أكتسب النقد زادا معرفيا بلغ القمة ومكّن من ظهور نقاد
وفلاسفة اقتربوا أكثر من خلال معارفهم الجديدة من النص
الإبداعي، محاولين اكتشاف أسرارهِ واستنطاقه ومحاورةهِ.

كل هذا ظهر ظهورا لافتا ((في بعض الأعمال التي مثلت
علامات بارزة في النقد العربي، ولاسيما تلك التي جسّمت
التواصل مع الفلسفة اليونانية التي استمدت منها العمق
وأكسبتها الثراء والاستمرار، فكانت بمثابة الجهود الموازية لها في
موروثنا النقدي، وهكذا فمطارحة الفكر اليوناني لم يبق في حيز
الفلسفة والعلوم بل تجاوزها إلى النقد والفن مما يدل على
حركية هذه الحضارة العربية التي لم تقتصر على الأخذ بل تعدته
إلى العطاء)) 41 فكلفت الحضارة العربية بمد جسور جديدة مع
ثقافة الآخرين واختزلت للعالم جهود حضارات كانت آيلة
للضياع.

إن ارتياد النقد العربي القديم لآفاق استكشاف النص
بعيدا عن الانطباعات الدّاتية وفي منأى عن هوى اللحظة
الآنية، كان بفعل التلاقح الثقافي، وفي انفتاحه على منجزات

معاصريه. غير أن ذلك لا يعني أن ذلك النقد ظل حبيس ما يُقترح عليه، فقد عدّل وحوّر واستبدل في سبيل البحث عن هوية عربية لما استدعاه. وبذلك امتزجت السليقة العربية بالطوابع العقلية لتصورات الشعوب المنضوية تحت لواء الإسلام والخارجة عنه أيضا.

الهوامش

أبو حاتم السجستاني، فحولة الشعراء، تح محمد عبد القادر أحمد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1991، ص. 77² المرجع نفسه، ص. 77.

³ محمد خير شيخ موسى، فصول في النقد العربي وقضاياها، ص. 16.

⁴ حسن البنداري، الصنعة الفنية في التراث النقدي، مركز الحضارة العربية، مصر، 2000، ص.

19

⁵ محمد خير شيخ موسى، فصول في النقد العربي وقضاياها، ص. 22-23.

⁶ بلوي طبانة، دراسات في نقد الأدب العربي في الجاهلية إلى القرن 3 هـ دار الثقافة، لبنان، د.ت،

ص. 148.

⁷ حكمة علي الأوسى، مفاهيم في الأدب والنقد، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، مصر، 1984،

ص. 73.

⁸ بلوي طبانة، دراسات في نقد الأدب العربي في الجاهلية إلى القرن 3 هـ، ص. 166.

⁹ قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان، ص. 299-300.

¹⁰ محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ص. 9.

¹¹ المرجع نفسه، ص. 9.

¹² حكمة علي الأوسى، مفاهيم في الأدب والنقد، ص. 109.

¹³ الجاحظ، الحيوان، تح فوزي عطوي، مكتبة محمد حسين النوري، دمشق، 1968، 3 / 444.

¹⁴ عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي، دار النهضة العربية، لبنان، 1974، ص. 369.

¹⁵ حكمة علي الأوسى، مفاهيم في الأدب والنقد، ص. 85.

- ¹⁶ بلوي طباطة، دراسات في نقد الأدب العربي، ص. 214.
- ¹⁷ قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان، ص. 329.
- ¹⁸ عمر شرف الدين، 5 أصوات في التراث الأدبي والنقدي، دار الهلال، مصر، 1993، ص. 31.
- ¹⁹ عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر المعاصر، لبنان، 1997، ص. 177.
- ²⁰ حكمة علي الأوسى، مفاهيم في الأدب والنقد، ص. 105.
- ²¹ يوسف عز الدين، قديم لا يموت وجديد لا يعيش، أراء نقدية صريحة في الحداثة والشعر والمجتمع، دار الإبداع الحديث للنشر، 1996، ص. 68.
- ²² جابر عصفور، النقد الأدبي، مفهوم الشعر، دراسات في التراث النقدي، دار الكتاب المصري، مصر، 2003، ص. 7.
- ²³ محمد محمد أبو موسى، مدخل إلى كتابي، عبد القاهر الجرجاني، مكتبة وهبة، مصر، 1998، ص. 265.
- ²⁴ إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة لبنان، 1986، ص. 127.
- ²⁵ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، لبنان، 1987، ص. 153.
- ²⁶ سعد أبو الرضا، معالجة النص في كتب الموازنات التراثية، منهج وتطبيق، منشأة المعارف، مصر، 1989، ص. 174.
- ²⁷ إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلفيها عند العرب من خلال المفضليات وحامسة أبي تمام - كلية الآداب بالرباط، المغرب، 1995، ص. 12.
- ²⁸ جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992، ص. 142.
- ²⁹ جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص. 135.
- ³⁰ العربي حسن درويش، النقد العربي القديم، مقياسه واتجاهاته وقضاياه وأعلامه ومصادره، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1988، ص. 63.
- ³¹ المرجع نفسه، ص. 63.
- ³² سعيد يقطين، السرديات كما أنصورها، علامات، ع25، 2006، ص. 73.
- ³³ ينظر أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، وكالة المطبوعات، الكويت، 1973، ص. 5-33.
- ³⁴ محمد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة، قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، دار الوفاء، 2002، ص. 14.
- ³⁵ جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار الآداب، لبنان، 1984، ص. 39.

- ³⁶ أحمد مطلوب، البلاغة عند السكاكي، مكتبة النهضة، بغداد، 1964، ص. 79
- ³⁷ ينظر أحمد مطلوب، البلاغة عند السكاكي، ص. 78
- ³⁸ طراد الكيسي، في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص. 7
- ³⁹ إبراهيم عبد المنعم وثناء كيلاني، على مرافق التراث، نصوص ودراسات في العصر العباسي، ص. 15
- ⁴⁰ إبراهيم عبد المنعم وثناء كيلاني، على مرافق التراث، نصوص ودراسات في العصر العباسي، ص. 15
- ⁴¹ محمد المصفار، الشعرية العربية وحركة التراث النقدي، مقارنة مقارنة بين قدامة وحازم، مطبعة سوجيك، ماي، 1999، ص. 07

الدراسات الاجتماعية والانسانية

النص والمنهج لتفكيك المواجهة في جدلية التلقي.

الدكتور رايس زواوي

قسم العلوم الإجتماعية- جامعة سيدي بلعباس.

الملخص.

لقد إكتسب مصطلح الهيرمونوطيقا عبر تاريخ توظيفه بالأخص مع شلايرماخـر (Danial Schleiermacher) 1768 - 1834 منحى معقد نوعاً ما، لإرتباطه باللغة بشكل نوعي، إضافةً إلى آخرين مثل دلتاي،



ريكور، غادامير، هيدجر لتصبح الهيرمونوطيقا فن الفهم والتأويل، وإذا كانت اللغة* بمثابة حلقة خلقت منها (الهيرمونوطيقا) غموضاً، إلا أنها أتاحت لها أن تفهم النص إنطلاقاً من الذات والكيونة .

يبدو أنّ مصطلح الهيرمونوطيقا الهيدجري قد إقتبسه من أستاذه هوسرل (Husserl) في هيرمونوطيقا الحدس: "الفكرة الأعمق لدى هيدجر هو أنّ هذه الدلالية الأولى ترتبط داخلياً بتجربتنا الخاصة

* - إعتادنا دائماً، إلى النظر إلى اللغة من داخل المنظومة السوسيوبورية (De Saussurienne) أي كمنظومة مجردة ونسقية، ويمثل شلايرماخـر حلقة تطور اللغة أثناء ربطها بالتأويل من خلال النص أي كل سوء فهم النص يتطلب فهمه والحاجة إلى إدراكه، وتزداد الحاجة إلى فهمه ، كلما كانت الرغبة في حلّ شفرته متاحاً..

وبطريقة تواجدنا - في- العالم " 85 حيث العالم في وجوده المعطى ، فإنه ذو دلالة، لكن حتى الإنتظام في هذه الأجسام المتحركة تحتاج إلى أن تنتظر إلى التنظيم:" والتي بدورها تحتاج إلى تأويل " 86 كما رأى ذلك نيتشه (Nietzsche) ، فيربط هيدجر الحدس بالفهم كشكل من أشكال التعرف على هذه الأجسام المتحركة التي إنتظمت تحت قوة تأويلية. وإزدادات القصدية تأثيراً في تفكير هوسرل، عندما إعتبر بالأخص أن كل شعور ، هو شعور بشيء ما ، ليذهب هيدجر بهذا الحدس الفهمي للهيرمينوطيقا إلى ربط الحدس بالفهم لا لكونه:" يرجع إلى وجود بنية عقلية مسبقة" 87 ، بل لأنّ هذا الحدس ينطلق مني وبشكل ثابت ، حيث تميّز هيدجر أنّه قضى على الهيرمينوطيقا التقليدية لأنّه صارت تُعنى بالوجود ذاته.

يتحدث هيدجر بأنّ - الكائن هنا - يُمرّر لنا رسالة مفادها أنّ الدازاين (Da- sein) لا يُمكن تلمّسه بوصفه موضوعاً ، وهذا الموضوع يقف في مواجهتي ، فهو إذن في ندية مع ذاتي ، فترى الواحد منا مثلاً إذا أتاح لنفسه أن يتعرف على صورته ثانية أو على صورته في المرأة ، فإنه تراه يُصابُ بإندهاش من صوته أو صورته ، فيجيب

85 - غراندان (جان)، المنعرج الهيرمينوطيقي للفينومينولوجيا، تر: عمر مهيل، الدار العربية للعلوم- ناشرون- منشورات الاختلاف- بيروت، ط1، 2005، ص 105.

86 - المصدر نفسه ، ص 106.

87 - المصدر نفسه ، ص 107.

هيدجر: " بأنّ الدازاين في حدّ ذاته ليس موضوعاً للتأمل ، بل إنّه يوجد دائماً لتلبية أي نداء بالإكمال " 88 .

فعبارة " أنا هنا " ، يعني أنّه لا يمكنني التخلي عن هذا الوجود الخاص بي ، وهو تحقيق أن أنجز هذا الحدث وأومارسيه.. فا- الأنا - يقابله في الإنجاز بالحدث "ibid" ، هذا الأخير يعيش دوماً داخل الإنهمام بالذات: " إنّ مهمّة الهومينوطيقا هي أن تجعل كل الدازاين يُحسن إرهاف السمع لوجوده ، أن ينظر في خصوصياته ، أن يتواصل معه، وأن يعمل على محاربة إغتراب الذات المسلّط على الدازاين " 89 .

وأن يكون الفهم هو عنوان الهيرمينوطيقا ، فهذه مغامرة ، تستحق التنويه أكثر على الرجوع إلى ذواتنا ، فهي أكثر من كونها راديكالية ، وهذا الفهم لابدّ أن يتحدّد إنطلاقاً من الفضيلة (Vertu) وبالتالي تُسقط عنها كونها: " منهجٌ " ، أو ميدانٌ للموضوعات المختلفة " 90 . لهذا النص الفينومينولوجي هو بمثابة نصّ مشفّر يحتاج إلى إستطاق ، وهذا ما يجعل من إصدارنا للأحكام فينومينولوجياً على فهم النص أنّه بمثابة جمالة.

إذن ، نتحدث عن علاقة الجزء بالكل ، فبالنسبة لغادامير إندماج التأويل في الظاهرة ، هو تحليل لعلاقة الإستمولوجيا بالمنهج ، أما ريكور حدّدها على أساس الإدراك الحسي ، ولكن ما يجمع الإثنين هو القراءة.

88 - المصدر السابق ، ص 108 .

89 - المصدر نفسه ، ص 110 .

90 - المصدر نفسه ، ص 155 .

يركّز غادامير في عملية الفهم الفينومينولوجي على دور التاريخ واللغة في ترسيخ عملية فهم النص ، حيث تحديد الفهم هو من خلال فكرة الحوار مع الآخر (النص وغيره..) فجاء تحرير النص من الأصول الميتافيزيقية.

إتبع ريكور (Ricoeur) كما يبدو لتحليل فلسفته ما سماه ببناء أنطولوجيا للفهم من خلال إبستمولوجيا للتأويل أي ممارسة النقد على مختلف التأويلات وبيان حدودها وإستيعاب ما هو مكتشف من تكوينية الكائن.

تعد الأنوار حالة نفسية وموقفاً عقلياً إتجاه الحياة يتميز بالإستقلال والإنفتاح والنقد. فتحليلاته هي معالجة تمزقات الوعي المعاصر، أي التمزقات التي أنتجها عصر التقنية والإفرازات السلبية للحدث، حيث يصف: «وضعية الفلسفة المعاصرة بكونها مأزومة»⁹¹. فالقضايا الأساسية والجزرية: «للفلسفة التأملية هي تلك المتعلقة بمعرفة الذات كحامل المعرفة والإرادة والتقدير ، وبتعبير آخر ، فإنّ التأمل هو هذه العملية التي نعود فيها على ذواتنا في وضوح ذهني ومسؤولية أخلاقية

- حسن بن حسن ، النظرية التأويلية عند بول ريكور ، منشورات الاختلاف -⁹¹ بيروت ، ط 2 ، 2003 ، ص 07.

Cf. Ricoeur (Paul), Meurt le personnalisme, revient la personne, in Esprit, janvier 1983, p.113...119.

لنمسك بموجبها بمبدأ موحد لمختلف العمليات التي تتوزع عليها
الذات والتي تنسى فيها نفسها بفعل هذا التشتت نفسه»⁹².

إذا أُعتبر الأنا أفكر هو وحدة الإدراك المتعالي يجب أن
يرافق كل تمثالتنا كما يقول كانط ، لكن كيف يتعرف الأنا أفكر
على نفسه؟ كون إذا كنت:» لا أستطيع الإمساك بذاتي في
مباشرة شفافة ، وبما أن التأمل ليس حدسياً باطنياً للذات ،
فإنه يتعين عليّ باستمرار فك رموز مختلف تعبيرات جهدي من
أجل الوجود لمعرفة مَنْ أنا»⁹³ ، كون التأويل هو التغلب
على مسافة زمنية أو لغوية ما من المعنى ، حيث مع تغيرات
الدلالة مع / ديلتاي / ليصبح المصطلح يشير إلى وضع قواعد
كلية لفهم النصوص ، وهذا برفع من شأن التفسير (Exégèse)
إلى مستوى العلم وهذا مع ريكور.

لقد عرف التأويل مع مارتن هايدجر (Martin Heidegger)
تحوُّلاً نتيجة ما قام به لتحويل فهم النصوص من الإستمولوجيا
إلى الأنطولوجيا بتجاوز المنظور المنهجي (الميتودولوجي) كان
هذا بعد ديلتاي، وخصوصاً مع ريكور. فمن الانتقال لمعنى

- المرجع نفسه ، ص 13.⁹²

CF. Ricœur (Paul), Du texte à l'action, Edition du Seuil, 1986 ;
p.25.

- المرجع السابق ، ص 13.⁹³

CF. Ricœur (Paul), Le conflit des interprétations, p.777.

Interprétation إلى Herméneutique يتحدد التأويل من خلال

منحيين هما:

- الغاية والمسك، فهي غايةً أنطولوجية ومسلك
إبستمولوجي، بإعتبار أن الأولى هي الجهد العقلي الذي يقوم
به لإرجاع معنى ظاهر ومجازي إلى معنى باطن وحقيقي.
- أما الثانية هي الوقوف على الكثافة الفلسفية من أجل
الإمساك بالكائن لتأويل تعبيرات جهده من أجل الوجود.

دائماً يستعيد ريكور التأويل لأجل التفكير التاريخي،
فلسفته التاريخية قد خضعت لبراديجم الوعي الذاتي. فيطرح
مشكلة التواصل على النمط التاريخي من خلال الأحداث، ليتيح
للتأويل فسحة يقترضها هذا الأخير من التاريخ لتحليل المفارقة بين
التأويل والترجمة (التفسير) بحضور التاريخ الذي يساعد دائماً على
أشكلة الموضوع، وهذا بداية تفكير الظاهرة الأدبية والإنسانية من
خلال محاولة تفكير الوضع الأنطولوجي - الإبستمولوجي أثناء العثور
عليه، وهذا بإستملاكه أي منحه حاضراً لأنه في موضع تفكير الآن.

جدل الكتابة/ القراءة.

يطرح النص باستمرار علاقة بين ذاتية الوعي وعالم اللغة
التي تتم في النص من خلال رمزيته، وهذا يفرض أثناء القراءة
مجاملة النص لفهمه والدخول معه في علاقة قصدية تتم بمعاطفته

لتنطيقه ، بعد أن إمتنع على أن يكون موضوعاً يتحدّد بالذات الواعية ، وهذا الفهم يكون من الداخل لتفكيك رمزية النص التي تُعد جوهر إستيطيقا النص في عبارته ، وهذا الفهم الداخلي المُستتر (Latente) للنص وما يطرحه من معاني ، لابد أن يتحدّد في الشكل الخارجي أي عملية الشرح الصوري ، وهذه العملية (الداخل والخارج) / (Latente Manifeste) هي بمثابة الثنية (Le Pli) .

إنّ معاطفة النصّ أو حتى مجاملته هي تقنية لقراءة النصّ وفهمه بعمق ، بعد إعادة طرح قراءة القراءة الأصلية المُشفّرة ، وهذه التقنية (المجاملة) تخلق من النصّ إستجواب موقف ضمّني وإخراجه إلى العلن ، فإذا لم يمتلك المتلقي أدوات القراءة ، فإنّه سيُصاب بالتيه داخل النصّ ، بدون أن يدخل في علاقة متبادلة مع جوهر النصّ وأطاريحه . لهذا ، تقنية المجاملة ، جاءت كعملية فهم لما يريده النصّ من المتلقي ، وهذا دائماً يبقى ذاتياً ، لكنه يطرح أهم شيء وهي المغامرة ، التي تُؤسّسها إعادة القراءة وهذا لتشريح النصّ ، ما يفرض على المتلقي إمتلاك أدوات تعيّن الحقيقة وإخراجها من حيز الغموض إلى حيز الفهم والشرح وعليه: " فإنّ الإمكانية المتوفرة لإنشاء علاقة بين ذاتية الوعي وعالم اللغة تتم في النصّ " ⁹⁴ من خلال الرمزية التي يطرحها النصّ لقول ريكور: " الرمزي هو الوساطة الشاملة

-ناصر (عمارة) ، اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي ⁹⁴

، منشورات الاختلاف - دار الفارابي - بيروت ، ط1 ، 2007 ، ص 24 .

للفكر بيننا وبين الواقع، إنه يُعبّر قبل كل شيء عن لا مباشرة فهمنا للواقع " 95 وهذا النصّ هو الفضاء الذي يتواصل إليه المؤلف ، حيث الكثافة في النصّ هي تعبيرٌ عن مدى فهم جدل القراءة / الكتابة من خلال التعابير ، وفي الرمزية التي يُحاكيها المتلقي بأدواته لفعل القراءة والكتابة في جدل مستمرّ أثناء معاشة حيّز النصّ تشعر الذات بالإنفتاح كلما شُفرت رموزه ، حيث: " مهمة النصّ هي تقريب الذات من العالم عن طريق القراءة المفصلة للذات وللكتابة.. " 96 حيث النصّ لا يُنتج المعنى ، وإنّما القراءة المستعادة في شكل اللغة ، تكشف عن المعنى فيه لكون: " وحدة النصّ ليست في منبعه وأصله ، وإنّما في مقصده وإتجاهه " 97 وكما يذكر الأستاذ / عمارة ناصر / فإنّ النصّ تأليفٌ وتجميعٌ لنواة الحقيقة ، وتأويله تأليفٌ ، وهو ما يطرحه النصّ الدّيني لقوله تعالى: " إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْآنَهُ " 98 حيث النصّ تأليفٌ والتأويل تأليفٌ ليُشكّلًا وحدةً لفهم النصّ ..

95- Ricœur (P), De L'interprétation, essai sur Freud, Edit ; Seuil, Paris, 1965, p.20.

96 - المرجع نفسه ، ص ص 25 - 26 .

97 - بارت (رولان) ، درس السيميولوجيا ، تر: عبد السلام بنعيد العالي ، دار طوبقال للنشر - المغرب ، ط 2 ، 1986 ، ص 87 .

98 - سورة القيامة ، الآية 16 .

المصادر والمراجع.

- 1- بارت (رولان) ، درس السيميولوجيا ، تر: عبد السلام بنعبد العالي ، دار طوبقال للنشر - المغرب ، ط2 ، 1986 .
- 2- حسن بن حسن ، النظرية التأويلية عند بول ريكور ، منشورات الاختلاف - بيروت ، ط2 ، 2003.
- 3- المرجع نفسه.
- 4- المرجع نفسه .
- 5- غراندان (جان) ، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا ، تر: عمر مهيل ، الدار العربية للعلوم - ناشرون - منشورات الاختلاف - بيروت ، ط1 ، 2005.
- 6- المصدر السابق.
- 7- المصدر نفسه .
- 8- المصدر نفسه .
- 9- المصدر نفسه .
- 10- المصدر نفسه.
- 11- ناصر (عمارة) ، اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي ، منشورات الاختلاف - دار الفارابي - بيروت ، ط1 ، 2007 .
- 12- المرجع نفسه .
- 13- سورة القيامة ، الآية 16 .

14- Ricœur (P), De L'interprétation, essai sur Freud, Edit ; Seuil, Paris, 1965

15- CF. Ricœur (Paul), Le conflit des interprétations.

16- Cf. Ricœur (Paul), Meurt le personnalisme, revient la personne, in Esprit, janvier 1983

17- CF. Ricœur (Paul), Du texte à l'action, Edition du Seuil,
1986.

مقاربة سسيونفسية لفهم الواقع..

أ. وهيبة مهيدة

دكتوراه في الانثربولوجيا

أستاذة مساعدة

جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس

التخصص أنثربولوجيا الاتصال.

لا يختلف اثنان اليوم على أهمية التواصل الإنساني الذي يعتبر حجر الزاوية في حياة الفرد بحكم انتمائه للجماعة، و أي خلل عضوي أو نفسي يعرقل عملية التواصل الإنساني تكون نتائجه جد وخيمة



على الإنسان إذ لن يمكنه بعدها التكيف واكتساب أبعادات الحياة الاجتماعية ومهاراتها التي تتمركز وتدور حول فهم الرموز، إرسالها واستقبالها⁹⁹ فلولا التواصل لما تناقلنا أفتقيا و عموديا التراث الإنساني ولولاه أيضا لما استطاع الإنسان المضي قدما في هذه الحياة، و تحقيق كل المكتسبات التي هي اليوم بين يديه، والتي تؤهله ، للرقى والسمو في سلم الكائنات البيولوجية التي و إن كانت كاملة التعلم

⁹⁹ - تشارلز ر . رايت، المنظور الاجتماعي للاتصال الجماهيري، ترجمة محمد فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983، ص11.

مقارنة بالإنسان، فإن كل ملكاتها فطرية غريزية ومحدودة غير أن الإنسان الذي وهبه الخالق عقلا يميزه عن غيره من الكائنات ، جعله في أولى درجات التعلم و ميزه بغريزة الفضول¹⁰⁰ التي استطاع بها، منذ القدم رفع التحديات التي جعلته أكثر وعيا بمحدوده، و استطاع بعد ذلك تجاوز هذه الحدود بدرجة من التفوق، تجعل الناظر لتاريخ البشرية نظرة عمودية لا يصدق ما يحدث في مجال تطور تكنولوجيا الاتصال في السنوات الأخيرة..فمن الزمجرة و المهمة و الصراخ مرورا بقرع الطبول و إشعال النيران كوسائل للاتصال قبل اكتشاف اللغة و الكتابة ثم الطباعة، قبل ظهور البوادر الأولى للثورة الصناعية في أوروبا، التي كانت فاتحة عصر الاكتشافات الذي لم يعرف نهايته بعد ، فبعد ظهور الراديو ثم التلفزيون، والذي عرف هو الآخر تطورات متلاحقة في شكله كما في محتواه وتقنيات بثه فتعددت الفضائيات بفعل الهوائيات المقعرة، وفي لمح البصر و بسرعة جنونية قربت هذه الوسائل الجديدة بين القارات، و صار العالم على حد تعبير مارشال ماكلوهان قرية صغيرة تربطها الأسلاك ، و تواترت بعد ذلك الاكتشافات من ألعاب الفيديو و غيرها و أكثر من هذا فقد ظهرت أكثر هذه الوسائل ثورية ألا و هي الانترنت أو شبكة الشبكات، ثم الجيل الثالث من الهواتف النقالة ، و التي استطاعت في وسيلة واحدة

¹⁰⁰ -زهير احداث المدخل العلوم الإعلام والاتصال ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الطبعة الثانية،1993.الجزائر ص9.

أن تختزل كل الوسائل التي سبقتها و تحل محلها في أكثر من استعمال أو وظيفة،و حتى يدرك القارئ حجم تسارع التحولات فيكفي أن نعرف أنه يقدر علميا أن مجموع المعارف ابتداء من السنة الميلادية الصفر قد تضاعف لأول مرة سنة 1750 ثم سنة 1900 ثم سنة 1950 ثم سنة 1960 ليأخذ هذا التزايد منحاً أسياً غير مسبوق في تاريخ البشرية ، ومعنى هذا أن العالم قد أنتج من المعلومات في العقود الثلاث الماضية ما لم ينتجه طيلة 5000 سنة الماضية.

هذا التطور الذي طال الكم و الكيف، و توج في القرن العشرين باختراع الالكترون و القنبلة النووية و اكتشاف الأحماض النووية و وضع أسس شبكة الشبكات.¹⁰¹

إعادة تموقع الإنسان وسط محيط المعلومات

إن المتتبع للأحداث الماضية، و التطورات المتلاحقة ، حتما يتتبع لحجم التفاصيل التي تغيرت في مشهد الحياة اليومية، فتغيرات كالتى شهدها العالم أثرت قواميسنا بكلمات جديدة للتعبير عن وقائع جديدة فظهرت مصطلحات كالعولمة الثقافية و الاجتماعية و الفكرية ، عولمة البيتزا و الشوارما و الأزمات الاقتصادية و السياسية ،عولمة جعلتنا لا نكاد نطفو في محيط من المعلومات التى تجرفنا أحيانا كسيول عارمة

¹⁰¹ -نجاح كاظم ،العرب و عصر العولمة المعلومات البعد الخامس، المركز الثقافى العربى الطبعة الثانية 2002 ص302.

لا يمكن تجاهلها بحكم انتماءنا لهذه القرية التي تربطها الأسلاك ،
تقولب آراءنا توجه سلوكياتنا، وتتحكم فينا، تلهو بعواطفنا ، تميل بنا
إلى حيث يريد القائمون على هذه السلطة الجديدة ،التي تنفرد بالحكم
المطلق أحيانا في المتلقي..هذا المتلقي ليس دائما من يرفض و يقول لا،
و إن ملك زمام السيطرة على آلة التحكم عن بعد بالنسبة للتلفزيون،
أو حرية الإقبال أو الإدبار عن باقي الوسائل الأخرى، فانه لن
يستطيع غير الامثال للأوامر التي تمليها عليه هذه الوسائل الحديثة
بطبعها السلوك اليومي له، فمن منا لا يشاهد التلفزيون ممثلا لغريزة
الفضول التي تميزنا عن باقي الكائنات الأخرى، و من منا لا يخلو
بنفسه مدد من الوقت في اليوم، يترقب ما تحمله له علبة البريدية
الالكترونية من أخبار تخرجه من واقعه المعهود، و من منا لا تستفزه
آخر ماركات الهواتف النقالة و كل الخدمات التي تتيحها فتجعله
عاكفا عليها جاد الملامح، حازما في ضرورة فكه لشفرات هذه
الوسيلة الحديثة، و فهم كل ألياتها واكتشاف أسرارها، غير هذا من
منا لا يدخل بيتا و يجد حتى المسنات المحفوظات بمحافظتهن على
حاسة البصر، قابعات أمام الفضائيات ،حريصات على تتبع آخر
الحلقات من المسلسلات التركية، دون اكتراث لما يجري حولهن
،فالمهم لديهن هو عدم تفويت مشاهدة الحلقة للمرة الثانية أو الثالثة،
لست أدري إلى متى ستظل المشاهدات تستمتعن بالنظر لنفس
اللقطات تعاد و تعاد ..دون اكتراث للانحسار الذي يشهده تواصلهن

الحقيقي مع المحيط... واقع جعل بعض المتخصصين يصف ما يحدث بـ "الاستعمار¹⁰² الجديد و الممتع".

إن وسائل الاتصال الحديثة قربت كل المسافات الحقيقية و المجازية فاختصرت على من هم في آخر الركب الوقت، وجعلت الجميع من متمين لعوالم أولى و ثانية و ثالثة، مصطفين أمام نفس خط الانطلاق غير أن المتغير الوحيد هو انفراد كل واحد من هذه العوالم بخصوصيات أنثربولوجية، وموروثات ثقافية، و منظومات قيم تميزه عن غيره، وإن كانت نفخة التكنولوجيا هي نفسها على الجميع، فإن استعداداتهم النفسية و الثقافية قد تصنع الفرق في آثار هذه التكنولوجيا، و ما تؤدي إليه من ممارسات ثقافية حديثة، قد تجعل البعض أكثر هشاشة من البعض الآخر أمام قوتها.. وعلى المستوى الأكاديمي تنبه البعض إلى خطر تشويه البيئات الثقافية السائدة في المجتمعات التقليدية¹⁰³.. وفي غمرة كل هذه التحولات أين نحن؟ أين هو تواصلنا الحقيقي المباشر وما الذي حدث ليجعلنا في حالات الانطواء أو التوحد على حد التعبير النفسي، لا نرى غير ذواتنا - ميولاتنا - ولا نسمع غير أصواتنا، منغمسين لا نرى غير نفس الصور تتكرر دون كل أو مل، حتى الأخبار سقطت في فخ لعبة المراة تعيد لنا ما يحدث.. ونجت ما تعيده لنا.. تحول الإنسان إلى حيوان تروضه وسائل الاتصال، يتبلد و تنتفي إرادته، ويستكين و يستسلم

¹⁰² - محسن محمد، صاحب الجلالة التلفزيون، دار غريب للطباعة، القاهرة ص9.

¹⁰³ - أنظر شلر منظر نظرية التبعية الاعلامية، عثمان بن محمد الأخضر، النظريات الاعلامية المعيارية، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت 1997 ص25.

لما يشاهد، قفز الجميع إلى بعد آخر محاطين فيه بالمرايا من كل جانب، نبعث بإشارات تعود إلينا، فنكرر إصدارها معقدين في أصالتها... تحولنا إلى عبيد الصورة و التقنية الحديثة، لا نرى إمكانية للتصرف دونها وماذا حدث للإنسان فينا؟ من منا لم يأخذه الفضول لمشاهدة حفل زفاف ملكي لأمر لا يعيننا.. غير أن تجند كل الوسائل الإعلامية لنقل مراسيم هذا الاحتفال يجعلنا أمام واقع مفروض أمام هذه التراتبية للأحداث.. تراتبية تعبئ عقولنا ولا نعرف في الكثير من الأحوال من يقف وراءها ولا نكلف أنفسنا طرح السؤال، فالمهم عندنا من يشاهد، أما من لا يشاهد فقد تفوته فرص المشاركة في أحداث الغد.. وبالتالي انحسار في التواصل الاجتماعي الحقيقي المباشر.. والسلطة كل السلطة لهذه الوسائل الحديثة التي يمكن أن تصنع أبطال من لاشيء و تهتمش من هم أحق بالإتباع.. لا تمكنهم من لعب دورهم في هذه الحياة.. السلطة للصورة والصوت والذبوع و الانتشار و من يملك هذه الإمكانية يستطيع التأثير، ومن يستطيع التأثير يملك السلطة، فمن يملك زمام الاتصال ووسائله وفرص نشر المعلومة يملك السلطة، ولا يهم بعد ذلك فحوى و مضامين ما ينشر لأن الرسالة هي الوسيلة¹⁰⁴ كما قال ماكلوهان في الستينات من القرن المنصرم عندما تنبأ بما سيحدث أمام ما فرضه التلفزيون الذي كان في أوج تطوره من فرص التأثير التي لم تكن في الحسبان،.. ماكلوهان لم يكن شاهدا على هذا العصر الجديد عصر الشبكات الاجتماعية الافتراضية كالفيسبوك وتويتر وغيرها التي

¹⁰⁴ Marshall Mc Luhan , "Pour comprendre les médias" (Points Essais, Paris, 1997), pages 25 à 27.

يبدو أنها زادتنا قدرة على قدرة في التواصل، غير أن عبارته الشهيرة بأن الرسالة هي الوسيلة لا تزال صالحة لهذا الزمان و هذا الفضاء لقد أخذ الفايبروبوك في صياغة أنماط جديدة للتواصل و لكن على حساب ماذا؟ ثم ما هي ملامح هذا التواصل الجديد الغريب المغربي والمثير السحري، الذي جعلنا نحدد روابط قد أفقدها الزمان والمكان إمكانية الاستمرار، و انتهت إلى مجرد ذكريات في دواخلنا بحكم الواقع المتجدد...، هذا بالنسبة للبعض، و البعض الآخر يجد فرصا غير متوقعة ولا مؤتملة في التودد و التقرب لمن هم أبعد منه، بحكم الانتماءات و الهويات و التراتبية الاجتماعية و تفاصيل أخرى.. و كل هذا مقابل عزلة و انطواء أمام من هم في قلب حياتنا اليومية، ألسنا أمام توحّد و انطواء غير معهود و لا مشهود قبل غزو الوسائل الحديثة لشتى ضروب حياتنا اليومية؟¹⁰⁵ لماذا ندير ظهورنا للأقرب منا، و نطوي على هواتفنا النقال أو لوحة المفاتيح لحواسيبنا الفردية نستكشف مواطن لذات جديدة بالتعرف إلى آخرين لا نعرف عنهم شيء

إجابة ممكنة أو مقارنة سسيونفسية لفهم الواقع

¹⁰⁵ Voir le tres interessant livre intitulé *Alone Together (Seul tous ensemble)* est le troisième tome d'une trilogie vouée à l'exploration des relations entre les êtres humaines et la technologie. Professeur au prestigieux Massachusetts Institute of Technology, *Sherry Turkle* y critique la promesse de rencontre et de lien social des nouvelles technologies et défend l'idée qu'en réalité, les nouveaux médias nous isolent encore plus dans la mesure où ils empêchent une vraie intimité. Attention à ne pas devenir les esclaves de la technologie et de la communication virtuelle qu'elle offre : nous devons au contraire en rester maître et continuer à dompter ses évolutions, prévient l'auteur.

إن المجتمع مصدر أمل و ألم أيضا.. مصدر أمل لأن في المجتمع وبه نحقق ذواتنا وأمام أفرادنا نتزع العرفان و إثبات الذات فلا يمكن للفرد منعزلا في جزيرة بعيدة أن يعيش هذه النجاحات و يتتشي بتقدمه إلا اجتماعيا، و منتزعا اعتراف الآخرين،والإنسان منذ طفولته لا يتعبه شيء أكثر من عدم اكتراث الناس له، فيجهد نفسه للفت النظر إليه بحثا عن الحنان والعطف و الاعتراف و يظل هذا الشعور يرافقه حتى لسنوات النمو اللاحقة، فيتحول في الكبر إلى حاجات¹⁰⁶ لا بد من إشباعها كحاجة تعظيم الذات وتأكيدها كما عبر عن ذلك أبراهام ماسلو¹⁰⁷ ، وجعل هاتين الحاجتين في قمة هرم الحاجات الإنسانية التي تحدث عنها، ولا يتسنى ذلك للإنسان دون الاتصال بالآخر، فالجماعة هي التي تحدد ملامح الإنسان فينا ، و لا تهمنا هنا الطبيعة الإنسانية إن كانت شريرة أو طيبة فلا بد من الاثنين لصنع الحياة داخل المجتمع، و من هذا المنطلق يسعى الإنسان للتواصل مع الغير إما بحثا عن الحنان والعرفان أو مبديا استبداده و سيطرته.

غير أن نفس هذا المجتمع هو مصدر ألم أيضا ، لطالما ردد سارتر بأن الجحيم هو الآخر. لأن الآخر قد يسجننا في زناينة من

¹⁰⁶ حامد زهران الصحة النفسية و العلاج النفسي، الطبعة 4 دار عالم الكتب، القاهرة 1997 ص 47-48.

¹⁰⁷ Maslow, Abraham (1954). *Motivation and Personality*. New York: Harper. pp. 236.

الأحكام المسبقة ويصنفنا في خانة المغضوب عليهم، والمنبوذين اجتماعيا بخطابات اقصائية طالما عهدناها وسئمنها، وبنظرات تحمل الوصم المقيت..أما نحن وقبل هذه التكنولوجيا، وفرص التواصل الافتراضي، فكنا نراوح أمكتنا بين هذه المخاوف سعيا لتحقيق الذات، باغتنام شتى الفرص، إلى أن قدمت لنا التكنولوجيا وعلى أطباق من ذهب فرص وكان لا بد من اغتنامها فالتواصل الافتراضي يمنحنا حرية لم تكن يوما متوقعة في رسم ملامح صورنا، وفي تقديم ذواتنا للآخرين كما نريد نحن، وفي إعطاء الانطباع الذي نريد عن أنفسنا ولا يهم إن كان ذلك هو الحقيقة أم لا ونستطيع التعبير عن آراءنا ومكبوتاتنا، وميولاتنا وعواطفنا وحرية لم نكن نحلم بها، يوما فلا أحد يطالبنا بتبرير أفعالنا ، نحن -أخيرا- من يحكم كل التفاصيل في هذه العلاقات الجديدة، ولا يقيدنا أي عقد معنوي كما هو الشأن في العلاقات التي تكون حاسة البصر وسيل الحرارة الإنسانية المتدفقة من عيوننا هي الحارس الساهر على احترام تلك العقود الضمنية..لقد أهدانا التواصل الافتراضي فرصا في التجدد والتحرر من الأحكام المسبقة التي تقيدنا في تواصلنا المباشر . وأصبح أنت كواد مقدس وقبلة للاغتسال من الأحكام المسبقة التي طالما حدثت من حرية تحركاتنا داخل الجماعة التي نعيش فيها.. دين جديد يستقطب المعتقدين فيه والأتباع بالملايين..فوق كل هذا لقد زعزع وبعمق مكانة القيم وتراثيتها، التي كانت تحدد سلوكياتنا داخل

المجتمع، وخلقت حالة من اللامعيارية أو الأنوميا على حد تعبير دركايم¹⁰⁸ لن تكون بدون نتائج وفي المستقبل القريب و البعيد، فالمتعارف عليه أننا ننتمي إلى مجتمع يمقت ثقافة الفرجة والاستعراض غير أن المتتبع لبروفيلات الشخصية المعروضة في صفحات أصحابها يخلص إلى العكس، وبالرغم من تلك الإمكانيات التي تتيحها هذه الوسيلة في بعث رسائل خاصة إلا أننا نجد الكثير من المشتركين في الخدمة، يميلون إلى استعمال الجدار لاستعراض تفاصيل حياتهم بطريقة مقصودة، وفيها من الاخراج المسرحي ما يجعلها أقرب إلى برامج تلفزيون الواقع كما لاحظ البعض، وعموما فمن التحرر من الأحكام المسبقة، الى النرجسية التي ترمي بضلالها على العلاقات الافتراضية، وصولا إلى فرص التجدد والتحرر وحتى الثورة على الأنظمة السائدة... الحبال التي تربطنا بهذه الوسائل الجديدة غاية في الدقة والتماهي والتداخل، والوسيلة الجديدة لا يمكن أن تكون بدون نتيجة وآثار في خلق ممارسات اجتماعية جديدة تستحق كل النظر والتأمل والدراسات ..

¹⁰⁸-أنظر اللامعيارية في كتاب علم الاجتماع لصاحبه أنتوني غدنز ترجمة و تقديم فايز الصباغ ط 4 ص283.

القيمة المعرفية والحضارية للمخطوط العربي

أ: عمر بن عراج

مقدمة

إن الداعي إلى خوض الحديث في هذه الفكرة هو قلة الاهتمام عندنا بالمخطوط على الرغم مما يمثل من عصارة الفكر وأمارات العصر وقيمة الجهد الإنساني في الحياة، كونه أعظم جهداً، إضافة إلى أن الناظر إلى الجانب الآخر(خارج



الحضارة الإسلامية العربية) تظهر له قيمة الاهتمام العظيم بكل تراث صغير أو كبير، قديم أو حديث، مادي أو أدبي، مما يبين بسهولة بالغة، الفرق الكبير والبون الشاسع بيننا وبين غيرنا.

ولعل الناظر في التراث المكتوب (المخطوط خصوصاً) يجد عمق التاريخ وأصالة العادات وفن العمل وعظمة الفكر مما يحتم ضرورة الاهتمام به والاطلاع عليه والمحافظة عليه أيضاً وشرحه وتفسيره والاستفادة من مواده وخلاصاته والاهتمام على منواله وتبليغه إلى الأجيال الآتية، لأن في ذلك البناء الحقيقي للإنسان

صاحب الحضارة الباسقة والأصلية واليانعة، كما فيه تكريس لخلق وسلوك إنساني يعد الجوهر فيه ألا وهو سيرة البحث والاستكشاف في هذه الحياة، هذا عدا ما ينقله من أخلاق الرجال وحس الانتماء وعظمة الأمة وقوة سلاحها الذي سادت به. وعليه فإن التفريط في هذا التراث المخطوط هو تفريط في الماضي والحاضر والمستقبل، وبالتالي التفريط في الحياة كلها.

وقد تكون حالتنا في الجزائر من أوجع مواجيع هذا الموضوع، نظرا إلى حالات التفريط الشديد التي يعاني منها المخطوط خصوصا في أماكن الزوايا والمعاهد القديمة وحتى بعض المكتبات العامة، وقد يعود ضياع وتلف بعض المخطوط إلى الطبيعة أو عوامل أخرى إلا أن الإنسان في النهاية هو المتهم بلا شك بفقدان الإحساس الرابط بهذا التراث، لأنه في الأصل هو المتحكم في ظروفه الخارجية بنسبة كبيرة.

1- مفهوم المخطوط:

لغة: في التاج، كتاب مخطوط: مكتوب فيه⁽¹⁾. وفي المعجم الوسيط: المخطوط هو المكتوب بالخط لا بالمطبعة، والمخطوطة النسخة المكتوبة باليد⁽²⁾. وواضح من هذا المفهوم اللغوي أهم ركني هذه الوثيقة الأساسية ألا وهما: الكتابة واليد، أو بعبارة اصطلاحية الوسيلة والإنجاز، ويعدان -إذن- من أخص خصائصها، ولعل الوسيلة هنا أن تكون أبرز علامة في الوثيقة،

ألا وهي "اليد" بخلاف الآلة، وهذا يدل ببساطة على أن الوثيقة لا تنال اسم المخطوط إلا إذا كانت أساسا مكتوبة باليد لا كتابة بالآلة الراقنة أو الطابعة أو غيرها، وربما يحيلنا هذا مباشرة إلى أصل الخط بداية والذي لا يمكن أن يكون قد تم إلا باليد، وفي هذا إشارة مقصودة إلى عنصر الأصالة في المخطوط بعد ذلك، إضافة إلى ما تعنيه اليد من بعد إنساني يخالف عن بعد الآلة.

أما في الاصطلاح فإن المخطوط هو ذلك الكتاب (المدون، الوثيقة) المكتوب بخط اليد من بدايته إلى نهايته والمتضمن في رقعة واحدة أو صحف عديدة بين دفتين، والمعبر عن موضوع من الموضوعات سواء كان مكتوبا بيد المؤلف ذاته أم كان نقلا عنه بالإملاء، أو السماع وإن كان المؤلف المكتوب بيد صاحبه أجدر وأوثق، ويكون ذلك من غير زيادة أو نقصان.

مع الإشارة إلى أن المخطوط قد يكون من قبيل الشروح والتفاسير والتعليق والزيادات في الحواشي أو غيرها مما يجوز أن يتعرض له المتن الأصلي والزيادة الجديدة حفاظا على المصدر.

إذا فإن المخطوط في المفهوم الاصطلاحي أساسا أن تتميز آتته اليدوية عن آتته الاصطناعية حفاظا على قيمته المعنوية في الجانين المادي والأدبي. وإلى هذا بعرف عبد الرحمن عبد الحميد المخطوط بقوله: "هو كل كتاب قد تركه مؤلفه بخط يده أو بخط غيره"⁽³⁾.

ويظهر من خلاله أربعة عناصر أساسية تتعلق بالمخطوط

ألا وهو:

1- كونه كتابا يعني مجموعة من الصفحات الورقية بين دفتين.

2- القدم، وهذا عنصر زمني لعل المقصود به هو الفصل بين عصر الطباعة وما قبله.

3- الكتابة الذاتية، يعني بخط مؤلف الكتاب نفسه.

4- الكتابة الغيرية ويعني بخط الآخر.

وهذه الكتابة عموما يمكن حصرها في عصر الوسيلة اليدوية -كما سلف- وإذن فهي العناصر المكونة المخطوط في وظائفية مترابطة.

وهذا المفهوم يعني الصورة النهائية التي يخرج فيها المخطوط، دون الإشارة إلى البنى المادية الأخرى، كالحبر والورق خصوصا فإنهما أيضا ضروريان ويساعدون في تدعيم هيئة المخطوط، ولا شك إذن في أن النوعية الجيدة في الحبر والورق تعطيان صورة ناصعة للكتاب سواء من حيث توضيح القصد من الكتابة أو إطالة عمر المكتوب، وهذا في حقيقة الأمر يحيل مباشرة إلى مسألة عقبات المخطوط أو مشاكله التي يمكن أن تعترضه، وخصوصا تمحيص المادة المكتوبة وحفظها. وهذا ما يجعل في صناعة المخطوط ذاته شروطا أساسية يجب أن تراعى ولعل المؤلف الأصل أن يشعر بها ويلتزمها باعتبار أن

المشغل بالمسألة العلمية أسير الحقيقة، ولذلك فهو يبذل كل الجهود لإخراج عمله في صورة لائقة شكلا ومضمونا.

أما إذا كان الخطاط أو الناسخ الذي ينسخ كب غيره، فإن المهمة ستضاعف والمشقة تزداد حفاظا على المادة وعلى الغير وعلى الذات.

وعلى هذا الأساس فإن مفهوم المخطوط يكون قد اتسعت عناصره لشمول المؤلف أو الناقل والأوراق والحرير والقلم ونوع الخط والمحافظة على المكتوب، وإذن فإن المخطوط في النهاية حلقة من العناصر المترابطة، وبقدر ما تبدو هذه الحلقة مكتملة ومترابطة وشاقة بقدر ما تدل على العمق والأصالة والاجتهاد.

2- القيمة المعرفية للمخطوط:

إن المقصود بالقيمة المعرفية للمخطوط هنا هو مدى ما يحمله من معان في مكتوبه وكذا في منهجه، ذلك أنه كتاب مخصوص في جانب معرفي معين إضافة إلى طريقة عرضه لتلك المادة العلمية.

وإذا علمنا أن القرآن الكريم في الحضارة الإسلامية العربية هو منطلق لجل الكتابات العلمية الآلية أدركنا لماذا

وكيف تشعبت الدراسات في مخلف الميادين (دينية وديوية) ولعل أشهر ما يعرض لنا في هذا المقام هو نسخ القرآن الكريم نفسه، فإن التأمل في تلك العملية ليدرك قيمة الجهد العلم المبذول، فمع أن الآيات كانت تكتب عند نزولها في مختلف المواضع (جريد النخل، الجلود، صفائح الخشب، الحجارة) ناهك عن حفظها في صدر النبي (ص) وصدور الحفاظ إلا أن أبا بكر الصديق جمع القرآن في كتاب واحد، وكان ذلك في منتهى الدقة والأمانة سواء في جانب الحفظ أو جانب الكتابة، فقد اعتمدت إذن على إمكانات بشرية متقاة، وجمع المادة القرآنية في نسخة واحدة حتى يسهل الرجوع إليها ويلم بها. وفي عهد عثمان ذي النورين أيضا تمت عملية أيضا تمت عملية الجمع الثانية، وكان المقصد منها توحيد القراءة والمقروء معا، فانتسخت النسخة الأولى (نسخة حفصة) ووزعت لتعمم، وكانت الآلية هي نفسها المستعملة ومن النبي صلى الله عليه وسلم أي كتبة الوحي عند رسول الله صلى الله عليه وسلم وهنا ظهر لنا قيمتان أساسيتان هما:

- 1- الاعتماد على المصدر الأصلي أي النقل من المواضع المتفرقات إلى النسخة الموحدة زمن أبي بكر، مع مراعاة ما سمح به النبي (ص) من تنوع في قراءة الحرف القرآني (القراءات السبع أو العشر).

2- الاعتماد على جهاز نخبوي في تنفيذ عملية الانتساخ والكتابة وفي هذا المقام يتصدى كتبة الوحي عند الرسول (ص) لاعتبارهم من أمهر الكتبة ليس في الوحي وحده ولكن في الكتابة عموما كعلي بن أبي طالب وأبي بن كعب وعثمان بن عفان وخالد بن سعيد ومعاوية بن أبي سفيان⁽⁴⁾، وزيد بن ثابت الذي كان أعلم الكتبة باللغات الأخرى كالعبرانية والسريانية والفارسية والرومية والقبطية والحبشية⁽⁵⁾.

ومن هذا المنطلق باشر العرب الأوائل بعد العهد النبوي والراشدي عملية التعلم والتعليم والتأليف وإبداع العلوم (خصوصا الدينية والأدبية) بمنهج يخضع للرحلة والنقل والسماع والتثبت، وفي ظل هذا السبيل الفائض من الدراسات كان حتما أن تظهر حرفة الوراقين والناسخين، المهتمين بصناعة الكتاب تقنيا بداية من عملية النسخ والكتابة إلى غاية إخراج الكتاب ترتيبا وتصفيفا وتجليدا. وفي هذا المجال كان لنقل عادات الأمم السابقة كالهند والفرس والروم دورا بارزا، كما أضفت نفس الإبداع أسلوبا خاصا في الشكل والمضمون معا.

كما تمثل الأدوات المستعملة أساسا. بينا في هذه الصناعة وخصوصا ما تعلق بالورق المستعمل في الكتابة والذي كان يأتي في البداية من خارج البيئة العربية من الشرق الأقصى

(الصين)⁽⁶⁾ وبيزنطة (أو تركيا). وذلك كله من أجل تسهيل عملية النسخ وتسريعها. ويلاحظ أن ميزة المخطوط الورقي أكثر انتشارا من غيره نظرا لسهولة العامل مع هذا النوع من الوسيلة، لأن ورق (البردي والكاغط)، أخف وزنا وأرق صفحة ومن ثم يسهل حمله وقسيمه وتحجيمه ونقله. وفي خطوة أخرى تم تجليد الكتاب الورقي لحفظ المادة الورقية، لأن الجلد ذو خصائص مقاومة وحافطة من آثار الرطوبة والكدمات وعليه روعيت عملية استغلال الخصائص المشتركة لكلا المادتين، وهذه إحدى العبقريات الفنية في الصناعة الكتابية العربية.

وبالعودة إلى صناعة المخطوط من حيث النسخ والكتابة تبدى القيمة العلمية من خلال الشروط التي تم على أساسها هذا العمل وخصوصا ما تعلق منها بجانب الخطاط أو الناسخ ذلك أن أصل الصنعة يتوقف على مهارة الصانع وإخلاصه وعليه كان المشترط في الوراق الذي يمثل آلة النسخ والطباعة شروطا أهمها⁽⁷⁾:

1- أن يكون الوراق على قدر كبير من الثقافة والمعرفة بالعلوم، وخصوصا على اللغة كي لا يقع في الأخطاء النحوية والإملائية، والعلم بمواضع الفواصل كي لا يوصل الكلام على طريقة واحدة.

2- العلم بالعلوم الفقهية كي يلتزم بالأمانة إلي منع التزوير والكذب، وكذا الإشارة إلى مواضع الخطأ في الكتاب الأصلي في حاشية الكتاب الجديد.

3- العلم بعموميات المعرفة وهذا حتى لا يقع في الخطأ الكتابي ويميز بين المصطلحات المستعملة في العلوم المختلفة. والحق في أن هذا الشرط قيمة عظيمة لأنها تسد الثغرة على الاختلاط الذي يمكن أن يحصل بين دلالات الكلمات الموظفة، خصوصاً إذا علمنا أن المنطق بوسعه أن يوظف كلمات معينة في حقول مختلفة لكنها بدلالات متباينة تخص السياق المعرفي لذات الحقل، كما قد يحصل في مجالات: الرياضيات، والفقه والنقد وغيرها.

4- أخذ موافقة المؤلف الأصلي أو ناظره، أما إذا كان الكتاب وقفاً غير معين فلا بأس بالنسخ منه مع الاحتياط بإصلاحه لمن هو أهل لذلك، وفي هذا حفظ للحقوق المادية والمعنوية.

5- يمكن للوراق أن يرفض نسخ الكتاب المضلل، ككتب أهل البدع والأهواء، وكل كتاب لا يناسب مع عقيدة وفكر الوراق.

6- وفي منهجية الكتابة يتدئ الوراق بكتابة البسملة ويتبع ذلك بحمد الله والصلاة على الرسول (ص) وعند إنهاء

الجزء الأول منه أو جميعه بختمه بحمد الله على إتمامه والصلاة على الرسول الكريم (ص)، كما يمكن أن يذكر في الخاتمة مكان الكتابة وزمنها.

7- ومن الشروط الدقيقة الصارمة أن الوراق إذا نسخ كتاب من كتب العلوم الشرعية فينبغي أن يكون على طهارة مستقبل القبلة بثياب طاهرة وحرير طاهر.

8- ومن الأمانة العلمية التي هي من قبل الخلق الملزم والعقيدة الراسخة أن الناسخ لا يجوز له أن يحذف شيئا من الكتاب الأصلي بل أن سنقله كما هو خصوصا إذا حصل على أجرته مسبقا.

9- ومن الشروط الشكلية التي تراعى في المخطوط أن يتم الاتفاق مع الخطاط أو الناسخ على نوع الورق وحجمه ولونه، لأن ذلك يسهل عملية الإخراج المساعدة على قراءة الكتاب وفي الغالب كان مكروها الكتابة باللون الأحمر.

10- أن يكون الخطاط أو الكاتب ذا خط جيد يرسم الحروف بشكل واضح لا يضر بالبصر، وذا معرفة بأنواع الخطوط، وأن يحمل القلم من المرونة ما يساعد على جودة الخط، إضافة إلى الحبر الجيد، وقد سئل أحد الوراقين عما يشتهي فقال: "قلما مشاقا وحبرا براقا وجلودا رقاقا". ولهذا العوامل أثر مباشر في سعر النسخة من الكتاب.

11- ومن تمام الاحتراز أن المؤلف يراقب كتابه قبل إخراجها، وإن كان الكتاب منسوخا فإن الناسخ عليه أن يقابل النسخة الجديدة بالأصلية حتى يقف على مواضع الخطأ والسهو كما يمكنه أن يخرج أشياء في الحاشية بعد أن يرك لها فاصلا عن المتن الأصلي. ومن الزيادة في الدقة أن يخصص نثر معين بعملية المراقبة والمراجعة للمؤلفات المنتسخة مثلما فعل الحكم محمد بن أبي الحسن بمقابلة كاب العين بالتعاون مع أبي علي البغدادي وابن سيده.

وإضافة إلى هذه الشروط الواجب توفرها في شخص الناسخ أو الكاتب أو الوراق فإن طريقة التواتر في رواية وانتقال الكتب تمثل قيمة علمية بارزة في المخطوط وذلك عن طريق السلسلة السندية إلى غاية المصدر الأساسي، ومثال ذلك رواية نسخة أشعار الهذليين من أبي الحسن علي بن عيسى بن علي بن عبد الله الرماني عن أبي بكر أحمد بن محمد بن عاصم الحلواني عن أبي السعيد الحسن بن الحسين السكري (ت 275 هـ)⁽⁸⁾.

وإذا أضفنا مع هذا تلك الشروط الي وضعتها المدرسان البصرية والكوفية⁽⁹⁾. في حق قبول الرواية من الرواة، كالعادلة والأمانة والحضور والمشاهدة والسماع والرحلة والإملاء والتدوين وغيرها. تبين لنا مدى الاهتمام العلمي الذي انتقل

من المروي الشفاهي إلى المكتوب المخطوط في الصحف، ولعل عملا مثل الذي قام به الخليل بن أحمد ليدل على القيمة التي انتقلت إلى المخطوط بعد الجهد الذي تم أثناء الجمع والفحص، والذي تدل عليه مؤلفاته.

وعلى هذا المنوال سارت الكتب المخطوطة المؤلفة من حيث المنهجية أو الخط أو المحتوى الذي تنوع بحسب ازدهار الدولة الإسلامية وإمارتها في الشرق والغرب، ولعل الصورة التي يقدمها ابن خلدون⁽¹⁰⁾ أن تكون ناصعة فيما يخص مصالح الدولة الإسلامية التي خذ لها دواوين في شتى القطاعات (العسكرية والسياسية والاقتصادية) وهذا ما يدل على أمرين:

أولهما: أن المخطوط قد اتسعت مضامينه حتى اشتمل على مختلف المعارف والعلوم.

وثانيهما: هو قيمة تاريخية تمثل في المخطوط الذي وثق هذه المعارف وأرخ لها وحفظ مضامينها ومتونها.

غير أن الملاحظة الأساسية في جل هذا المخطوط تكشف عن تأثيره في أسلوبه كثيرا بالمنهج الديني، ونقصد من ذلك الاحترام المستمد من الدراسات العلمية للمؤلف والكتاب والكتابة عموما. ولعل هذا يرجع إلى أن الدين هو السبب في انتشار الكتابة انتشارا واسعا وفتح مجالات المعرفة مجددا.

وتبقى القيمة العلمية للمخطوط من حيث الخط أنها تتحلى أساسا في هدف التوضيح وتسهيل التبليغ، وخصوصا بعد أن صارت المعرفة الدينية -بمجيء الإسلام- لاضرورة حتمية، فقد كان عرب الشمال الذين ورثوا الحضارة العربية قليل الإجادة للخط بخلاف أسلافهم التابعة اليمينية⁽¹¹⁾. وهذا ما ظهر أثره في تدوين المصحف من خلال الصحابة بخط لم يرق إلى الجودة. إلى أن ظهر الإسلام بأرض "الكوفة" فبدأ الاهتمام بالخط وإجادته ثم كانت الحاجة إلى تحسينه أكثر فولد الخط النسخي اللين والمناسب في الوضوح. وهذا ما جعله ينتشر في نطاق واسع حتى رأى أحد الدارسين أنه لهذا السبب "يمكننا إدماج الكتابات العربية ضمن باب اللغات التي اعتمدت الكتابات المستمرة اليدوية للطباعة، باعتبارها أنها اعتمدت الخط النسخي اليدوي خطأ مطبعيا أيضا لمرونته ووضوحه..."⁽¹²⁾

كما تتجسد القيمة العلمية للمخطوط من حيث الخط في النظرة الإبداعية التي صاحبت مسيرته انطلاقا من الكوفة، البلد الأول، ثم تعميم الاهتمام به في المشرق عموما وهذا ما يظهر في اتخاذ المعلمين وسيلة لتعليم الخط ونقل فنونه كما كان يحدث في مصر والشام والعراق⁽¹³⁾.

بينما تقلب الأمر في بلاد المغرب والأندلس بحسب الظروف السياسية والاجتماعية فكان خطأ أندلسيا متميزا بالجودة في فترة الازدهار الحضاري، ولكنه انقلب إلى الرداءة بعد أن انفرط عقد الدول والممالك في هذه الجهة⁽¹⁴⁾، هذا بعض ما يمكن أن تحمله القيمة العلمية للمخطوط.

3- القيمة الحضارية للمخطوط:

تقصد بالقيمة الحضارية للمخطوط تلك الأبعاد التي يحملها معه والمتعلقة بكيونة هذه الأمة ووجودها، فهو أثر مادي مشع بالمعاني الحيلة على الوقائع الماضية من عمق التاريخ والجغرافيا والسيرورة الحضارية المليئة بالمتغيرات والمتفاعلات والنتائج والأسباب.

والمخطوط في خضم كل هذا يرصد المعالم ويخزن المدلولات ويتنصب شاهدا على العصور.

ولذلك فإن قيمته في هذا الشأن تكمن فيما يقدمه من معلومات عن العصر الذي دون فيه من حيث ظروفه السياسية والاجتماعية وحدوده الجغرافية وأحداثه التاريخية وأشخاصه الفاعلين في الفنون والعلوم والنشاطات العامة.

وعلى هذا نكتشف مسألة بساطة المخطوط أو حجمه وعدده مدى عراقية الفعل الحضاري، أو بساطته، ففي العصر النبوي والراشدي لم تكن المخطوطات إلا مختصرة قليلة العدد ما يدل على بداية تشكل الدولة الإسلامية الجديدة، ولكن بعد توسع هذه الدولة وحلولها في القارات الثلاث وكثرة المؤلفات والكتب المستنسخة وانتشرت دور الوراق، وصار عدد الدواوين مالا قبل لأحد إحصائه، فإذا علمنا فقط بعدد هذه الكتب وأماكنها أوحى لنا ذلك بسعة الرقعة الجغرافية للدولة وعظم انتشار العلوم والمعارف تعلمًا وكتابة ومدارس، وهي في النهاية تحيل مباشرة إلى ارتقاء المدنية المتحضرة مثلما يشير ابن خلدون في أكثر من موضع⁽¹⁵⁾.

في شأن هذه القيمة التاريخية الكبيرة للمخطوط يقول إبراهيم جمعة "...وقد أظهرتها دراسته (الأستاذ جروهمان) لأوراق البردي العربية على كثير من غوامض الحياة في مصر الإسلامية منذ عام 22هـ حتى العصر الفاطمي، وقد كان اكتشاف هذه الوثائق البريدية هدايا عظيم الأثر في جلاء بعض نواحي التاريخ المصري الإسلامي حيث أطلعت المؤرخين على صحائف بالغة الأهمية عرف عن طريقها الكثير من دقائق الحالة الاقتصادية المعيشية والمهنية والإدارية في العصور الإسلامية الأولى⁽¹⁶⁾ فالمخطوط بحق هو صورة العصر الحية

المحفوظة في تلك السطور والحروف، والكلمات واللغة والأرقام، وذلك راجع إلى تنوع الدواوين المستعملة في الخارج والعسكر والصدقات ودور المكتبات السلطانية والأميرية والمكتبات العامة والوراقين، وهو في النهاية يعكس الازدهار الذي م الحضارة الإسلامية ورقياً أثناء تعاملها بمرونة مع سائر الحضارات السابقة مما سمح لها بالاستفادة من عدد كبير من تقنيات التنظيم العام، ومنها التصنيف في الدواوين الرسمية ومنهجها في ذلك.

ومن القيم الحضارية التي تدخل في هذا الجانب احتكاك اللغة العربية باللغتين الفارسية والرومية (اليونانية) في العراق وفي الشام ومصر، وذلك أثناء إنشاء الدواوين ونقلها إلى اللغة العربية⁽¹⁷⁾ فقد كانت تلك الدواوين قبل نزول الإسلام في العراق تدون بالفارسية كما كانت في مصر والشام باليونانية، ولا شك أن هذا الاحتكاك سمح بمرور عدد من المفردات إلى اللغة العربية والعكس صحيح، إضافة إلى الاستفادة من طرق الكتابة ومنها التبويب، ولعل هذا أن يكون من أهم مصادر الاغتناء اللغوي.

أما في تنوع الموضوعات المعرفية للمخطوط من فلسفية ودينية (دراسات قرآنية وعلم الحديث، الفقه وأصوله.....)

وأدبية وتاريخية ولغوية وعلمية منقولة (مترجمة،...) فدلالة
كبرى على التطور الهائل الواقع في ثنايا الأمة وسريان العلم
والتعلم والصنائع المختلفة.

كما يعد الشاهد المادي المتعلق بنوع الورق والورق
والبردي والقماش على تطور الأمة وازدهارها. والتقدم نحو
ابتكار أيسر السبل لتطويع الكتابة وتسهيلها وتسريع العامل
بشان الوثائق وتوسيع المدي أمام الكتابة التي صارت أحد أشد
اللوازم الحياتية في مفاصل الأمة والدولة، في هذا يعد الورق
آخر الابتكارات الممكنة لتحقيق الهدف المنشود.

إضافة إلى القلم الذي نحت من أجود المواد حتى صار لنا
مطواعا، ولعل هذا إن يدل من جهة أخرى على مدى استغلال
الأمة للعوامل الحضارية المسؤولة عن التنمية وهما الوقت
والمادة.

هذا عدا ما يقوم به المخطوط من دور فعال في نقل تراث
الأسلاف إلى الأخلاف، فيما يخص العلم والدين والعادات
والسلوكات والقيم ومسار الأمة وتوجهها عموما.

فهو إذن الحافظ لروحها والقناة الواصلة بين الماضي
وحاضر الأمة، وإذا تذكرنا أن أمة بلا ماضى أمة بلا حاضر ولا
مستقبل أدركنا قيمة ما يقدمه المخطوط للأجيال الحاضرة عن

روح أمتهم، والحقيقة أن المستفاد من روح هذا التراث المنقول هو عوامل القوة التي أتاحَت لهذه الأمة أن تظهر على غيرها وتتفوق ومن ثم وجب تقليدها من طرف الجيل الحاضر، ومن هنا تولد قيمة حضارية أخرى للمخطوط ألا وهي المهمة الرسالية التي يتبوؤها تجاه أبناء الأمة الجدد إذ يكاد يقوم مقام الدعاة والموجهين.

4- الاهتمام بالمخطوط:

إن الكلام السابق يقودنا بوضوح إلى الحديث عن وجوب الاهتمام بالمخطوط من باب الفريضة لأنه محافظة على العهد واستكمال لمسار النمو والارتقاء ورد الجميل لتلك الأجيال التي أفنت حياتها لمصالح خدمة الأمة في جوانبها المختلفة، وإننا إذ نذكر هذا فلا بد أن نعبر عن شدة الأسف التي تكاد نخنقنا بسبب ما نعيشه في ومننا من قلة الاهتمام بالتراث عموماً وبالمخطوط خصوصاً وتركنا الاستفادة من كل الجهود المبذولة في تلك المعارف المودعة في بطون كتب السلف وعدم تطويرها..، هذا التخلي الذي يصل أحياناً إلى حد الإهمال التام بل والاستهتار، ولعل هذا يتجلى في عملية الاندثار التي تقع أحياناً أمام أعيننا دون أن نحرك لها ساكناً فمن آثار بنائية عتيقة تهدم وتطمس وتخرّب إلى تحف وقطع نقدية تنهب⁽¹⁸⁾ إلى

مخطوطات تتحلل وتبلى وتسرق وهو الفعل الحاصل في عموم البلاد العربية، وقد يكون من بالغ الأسف أن يقع أحيانا ذلك بأيدينا وخصوصا في بلدنا الجزائر-حيث تقرأ في أخبار الصحف بشكل متكرر صورا مختلفة عن الانتهاكات الحاصلة في حق الآثار والتراث عموما، وقد يكون أخطره ذلك الذي يتم عن طريق السياح في صمت رهيب وفي غفلة تامة وقد يكون المستهدف الأول من عمله هو المخطوط وخصوصا ذلك المتواجد بالزوايا وقصور في جنوب البلاد من بقية آثار القرون الماضية ' عن الانتهاكات الحاصلة في حق الآثار والتراث عموما، وقد يكون أخطره ذلك الذي يتم عن طريق السياح في صمت رهيب وفي غفلة تامة وقد يكون المستهدف الأول من عمله هو المخطوط وخصوصا ذلك المتواجد بالزوايا وقصور في جنوب البلاد من بقية آثار القرون الماضية. ومضافا إليه سبب طبيعي آخر وهو الفيضانات التي تأتي من حين لآخر لتجرف أرشيف عشرات من السنين قد يبلغ القرن أو يزيد، كما حصل في غرداية عندما أتلقت سجلات قرن كامل.

إن النزيف الحاصل في هذا المجال خطير جدا وهو كفيل بأن يضعف الأمة إلى حد العجز إن لم يقض عليها وهذا ما يستدعي تدخل المؤسسات مجتمعة بداية من الوزارات المسؤولة الأربع (الثقافة والتربية والتعليم العالي والشؤون الدينية) إلى

معاهد الآثار والمكتبات إلى الشخصيات العامة. والإسراع في إنقاذ ما بقي من أثر للمخطوط بحفظه في صور عديدة بطرق يسيرة أسهلها الطريقة الإلكترونية، ثم مدارسته والاستفادة مما فيه بإحياء العلوم النافعة ولغرض ربط الأمة بأصلها. وهو الجهد الذي يستدعي التعاون لأن "دراسة المخطوط مهمة صعبة وهي خاصة بالمحققين لأنها عمل قائم بنفسه، وليس من اليسير أن تقوم بدور المحقق والمؤلف في آن واحد⁽¹⁹⁾ .

وإذا تذكرنا ما حل بهذه الأمة من أيام نشأتها إلى زمننا هذا في مسيرة أربعة عشر قرناً، من نكبات ومصائب حلت بتراتها الروحي منذ اجتياح المغول والتتار وثورات الشعوبيين، إلى حملات الصليبيين في الأندلس، شمال إفريقيا وبلاد الشام، إلى زمن الاستعمار في القرن التاسع عشر والذي أصاب الأمة في عمومها. وما صاحب ذلك من دمار لا نظير له في تراث الأمة الروحي من حرق للكتب والمكتبات وقتل للعلماء وتخريب للمعالم ودور العبادات. وطمس تام لمعال شخصية الأمة إلى يومنا كما هو الحال في العراق الضحية وفلسطين الأسيرة وغيرهما، ليدعونا بقوة كبيرة إلى شد الإزار والوقوف على أطراف الأقدام في هذا المجال.

الهوامش:

- 1- تاج العروس.
- 2- المعجم الوسيط، ص: 244 (خط)، مكتبة الشروق، القاهرة، ط: 4، 1426 هـ 2005 م.
- 3- معالم البحث الأدبي، ص: 144، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 1428 هـ 2008 م.
- 4- عمر فروخ، العرب في حضارتهم وثقافتهم إلى آخر العصر الأموي، ص: 145، دار العلم للملايين، بيروت، ط: 2، 1388 هـ 1968 م.
- 5- ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وأدلتها التاريخية، ص: 55، دار المعارف، القاهرة، ط: 3، 1966 م.
- 6- نفسه، ص: 88.
- 7- أنظر مجمل هذه الشروط في مقال (الوراقون الأندلسيون)، لفريدة الأنصاري، ص 206، 207، مجلة التراث العربي، فصلية محكمة، تصدر عن إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد: 113، ربيع الأول 1430 هـ مارس 2009 م، السنة التاسعة والعشرون.
- 8- ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وأدلتها التاريخية، ص 264.
- 9- نفسه ص 429 وما بعدها
- 10- المقدمة، ص 256: 246، دار الفكر بيروت، ط: 1، 1424 هـ، 2001 م.
- 11- نفسه ص: 436
- 12- خالد قطيش: الخط العربي و آفاق تطوره، ص 51 / ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986 م.
- 13- المقدمة، ص: 438، 439.
- 14- نفسه ص: 442.
- 15- دراسة في تطوير الكتابات الكوفية، ص: 57، 58، دار الفكر العربي، القاهرة، 1969 م.
- 16- نفسه، ص: 58.
- 17- أنظر على سبيل المثال جريدة "اخر" الجزائرية ليوم 03/04/2012.
- 18- علي جواد الطاهر، منهج البحث العلمي، ص: 85، المكتبة العلمية، بغداد، ط: 7، 1986 م.
- 19- علي جواد الطاهر، منهج البحث العلمي، ص: 85، المكتبة العالمية، بغداد، ط: 7، 1986 م.

التأصيل الإسلامي لمناهج تحقيق النصوص بين الغياب والحضور

الأستاذ: بن طرات جلول
أستاذ جامعي - تخصص الفلسفة

إن الدارس لحركة التاريخ
الإسلامي يقف عند حدود تلك
الاهتمامات التي وجهها علماء
الحديث إلى إقامة مناهج علمية
تنهض على ضوئها أدوات
التدوين والتحقيق في القرن الثالث



الهجري أين تم الفصل بين أحاديث الرسول -صلى الله عليه وسلم- عن أقوال الصحابة وفتاوى التابعين قصد ضبط الحديث رواية ودراية، وهو ما تحمله تلك القواعد والمسائل التي يعرف بها حال الراوي والمروي من حيث القبول والرفض، فطبيعة هذه الآليات تمثل في حقيقتها تأصيلاً إسلامياً يعبر عن دلالاته ومعانيه التي صاحبت مناهج البحث عند مفكري الإسلام الذين اختزلوا حضورهم العلمي في الملاحظة والتجريب لتجاوز أحادية المنهج في تناول وتفسير كل القضايا المرتبطة بالتراث الروحي والتاريخي للأمة، ومن ثم تعززت ملامح الشك والنقد كحجر أساس تنقيد به منهجية تحقيق

النصوص وهو ما حمل الإمام البخاري ومسلم على مراعاة العدالة والأمانة والثقة كشروط يجب توفرها في الراوي درءا للكذب واللبس، ففلسفة التشريع قد راعت كل الأصول الفقهية في التعامل مع قداسة النص حيث تكون مشروعية الرأي أو العقل أو النظر تابعة لمقتضيات كل المناهج التي تضبط عملية التكامل بين النص والرأي، أو بين الوحي والعقل، فكل ما تنطوي تحته هذه العملية سينصرف إلى تشييد نظام يؤسس لفكرة التأصيل الإسلامي لطبيعة هذه المناهج، "التي تتعامل مع النص القطعي على الظني تعود في أصولها إلى كل ما هو عقلي ونقل يجمع كل صريح معقول مطابقا للصحيح المنقول..."² فحقيقة هذا النظام تحمل في جوانبها الغائية تعريفا شاملا لفهم النص، وهو النهج الذي سلكه المؤرخون عندما ربطوا النص بنظم الحياة الدينية والفكرية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وهو ما رسمه الطبري عندما حدد الإطار العام للمنهج الذي يمنح للنص دلالاته القطعية، إذ جاء على لسانه: "... ولنعلم الناظر في كتابنا هذا أنّ اعتمادنا في كل ما أحضرت ذكره فيه مما اشترطت أنّي راسمه فيه، إنّما هو على ما رويت من الأخبار التي أنا ذاكرها فيه، والآثار التي أنا مسندها إلى رواتها فيه، دون ما أدرك بحجج العقول، وأستنبط بفكر النفوس، إلا اليسير القليل منه"³. هذه النظرة تجعل من ضبط الخبر المنقول قائما على منهج الإسناد،

أي إرجاع الخبر إلى أصله شهادة أو سماعاً أو رواية دون تغيير أو تحريف أو تزيف،

وبهذا المعنى يكون التحقق من النص على أساس أخلاقي ديني، أين يراعى معيار الثقة بالشاهد من زاوية صدق روايته وصحة إدراكه واستقامة أخلاقه وبذلك يرفع الخبر التاريخي إلى مستوى وثوق الخبر الشرعي، ومن هذا المنظور فإن الأرضية التي أرست قيم تحقيق النص قد استأنست بمنهج الإسناد الذي يعتمد على النقد والتمحيص والتعليل من حيث النقل في ذكر الأخبار وسردها والوقوف على مصدر الأخطاء والمغالطات التاريخية. "وهو ما استوعبه ابن خلدون عندما اعتمد على مبدأ المطابقة بين الخبر المنقول وقوانين الاجتماع البشري، بحيث يكون وقوع الخبر التاريخي أساس تعديله أو تصحيحه..."⁴. هذه الرؤية الخلدونية قد عززت تجليات الحضور العلمي في إضفاء الطابع الإسلامي على منهجية تحقيق النص في أصوله التاريخية حيث يكون لأصول العادة وقواعد السياسة وطبيعة العمران وقياس الغائب بالشاهد دخلاً في إرساء المنهج الاستقرائي القائم على النقد والتفسير وهذا ما يشكل جوهر التحقيق العلمي من النصوص وهو ما اختزله ابن خلدون في قوله: "... إن الأخبار إن اعتمد فيها على مجرد النقل، ولم تحكم أصول العادة وقواعد السياسة، وطبيعة العمران والأحوال في الاجتماع الإنساني ولا قيس الغائب منها بالشاهد، والحاضر بالذاهب، فربما لم يؤمن فيها من العثور

ومزلة القدم والحيد عن جادة الصدق، وكثيرا ما وقع للمؤرخين والمفسرين وأئمة النقل من المغالط في الحكايات والوقائع لاعتمادهم فيها على مجرد النقل... ولم يعرضوها على أصولها ولا قاسوها بأشبابها ولا سبروها بمعيار الحكمة والوقوف على طبائع الكائنات، وتحكيم النظر والبصيرة في الأخبار، فظلوا عن الحق، وتاهوا في بيداء الوهم والغلط...⁵

لقد حاول ابن خلدون من خلال فلسفته العلمية أن يعقلن ويعلمن مناهج تحقيق النص في طبيعته التاريخية قصد بعث الماضي في الحاضر لبناء كل ما صنعتته يد الإنسان وفكره في الزمان والمكان، وهو ما انتهت إليه هذه المناهج بكل مواصفاتها العلمية التي طبقت الاستدلال العقلي ضمن ضوابط إسلامية جمعت بين العقل والنقل، وبين النظري والعملي، أين استوعبت الدراسات الإسلامية الحقل العلمي لهذه المناهج التي انفردت بخصوصياتها على غرار تجربة المستشرقين في التعامل مع طبيعة هذه النصوص حيث صار التشويه واللبس والزيف ملازما لها، وهو ما استنسخ غياب دور المسلمين في إعادة نمذجة هذه النصوص وتحقيقها باعتباره الميزان العلمي الذي على ضوئه تستقيم الدراسة التراثية التي تؤسس لتقويم هذه المناهج قصد تعزيز الدراسات الفقهية التي عنت بطريقة الاجتهاد وأدوات الاستنباط عند قراءة تلك النصوص وتأويلها، وبذلك

فإن قواعد التحقيق لا تخرج عن نطاق ما جرى عليه العلم الشرعي، وإنما التقيد بأهداف النص وغاياته، ولهذا الغرض فإن التوافق العقلي والنقلي الذي تحدده عملية مطابقة هذه الأهداف والغايات لمناهج تحقيق النصوص يستبعد كل تناقض أو لبس من شأنه أن يشكك في النص، فالبحث والتحقيق وتحري الصدق الذي ميز التجربة الفقهية عند كل من الإمام أبي حنيفة ومالك والشافعي وابن حنبل يعد مرجعا في تعزيز مقاصد التأصيل الإسلامي في تثبيت الاستقراء وتواتر النصوص، وهذا ما سلكه الفقهاء وعلماء الأصول ورواة الحديث والمؤرخين للإرتقاء بالبحث العلمي، "أين يكون التحقيق من النص ضرورة في ممارسة فعل التشريع، لاسيما التمسك بظاهر هذه النص دون إعمال العقل عند البعض في ممارسة الإجتهد بالرأي، وهناك من استعمل نظره العقلي لباطن النص لفهم الوقائع واستنباط الأحكام الشرعية"⁶. وفي ظل هذه الرؤية الشرعية فإن البحث الإسلامي قد حدد آليات تحقيق النصوص للنهوض بكل المناهج التي تميزت في تعددها وتباين طبيعتها باليقين الذي انصهر في بوتقة التفاعل بين الحضارات والأديان فكان الوارث لهذه المناهج ينصرف إلى إعادة تشكيل الدراسات الاستشراقية حتى تنسجم مع مبادئ ومناهج المسلمين الذين طرّقوا أبواب هذه النصوص من زاوية الإجتهد والإفتاء، فاكتملت قواعد بناء اللغة

عندهم ليشمل مجال تقرير الأحكام والفروع وتشريع قوانين مبنية على أصول وقواعد علمية محكمة في ميدان الاجتهاد بالرأي.

إن الدعوة الصريحة التي صاغت ملامح الحضور لكل الدلالات التي يحملها النص في هويته حيث تكون عناصر التراث متأصلة فيه، ومن ثم فإن تجلي هذه العناصر تعزز الوعي التساؤلي النقدي والبنائي حيث يستأنس القارئ والناقد باستشراف المستقبل وهو ما يحول كل إنتاج فكري وعلمي إلى أداة نقد وبناء تجعل من طبيعة هذا التأصيل في تحقيق النصوص وثبة خلاقة تنصرف إلى تقريب أهمية هذا العمل مع تجربة المستشرقين مع نمذجة كل المفاهيم والقيم التي تخلقت في رحم هذه المناهج مع ربطها بكل التجارب التي تؤسس للتواصل مع الآخر وإعادة تكييف هذه الآليات التي تنسجم مع اللغة الإتصالية بالنصوص وتجاوز أزمة الغياب التي أجهضت الدراسة التراثية لطبيعة مناهج التحقيق قصد إضفاء الطابع الإسلامي لهذه الحركة المشكلة للرؤية النظرية لخصوصيات النهج التجريبي في فهم كل النصوص وتأويلها والتحقق من صدق ما تحمله من أحداث وأخبار، وهذا ما يشكل حجر الأساس لكل المقومات التي من شأنها أن تتجاوز كل اغتراب للحقيقة، فمن مظاهر التجربة الإسلامية في هذا الإطار تتحدد بداية ولادة المرجعيات التي تحمل أصالة هذه المناهج لإحداث

القطيعة مع كل الثقافات الدخيلة على المنظومة القيمية والفكرية وكل القضايا التي تجتمع عندها الثوابت بخلاف المتغيرات التي فككت مشروعية هذه المناهج الإسلامية لنصطدم بأعمال المستشرقين التي قد تلحق التشويه بهذه النصوص التي تحمل كل معلم تراثي في جسده وروحه.

إن المتأمل للإرهاصات التاريخية الأولى التي استوعبت الدراسات الإسلامية والاستشراقية لمناهج تحقيق النصوص ينطلق من حقيقة مفادها أن تحقيق النصوص يقتضي استنهاض العقل البشري وتوجيهه بالقياس الصحيح والرجوع إلى ما حواه النص من نظام وترتيب وتعاقد الأسباب والمسببات... والمحافظة على تأويل اللغة حتى تتفق طريقة التحقيق مع ضوابط العقل والنقل معا...⁷، فكل النظريات الناضجة تعزز ذلك التفاعل المستمر بين ما يدعو إليه الفكر العلمي الغربي والدين الإسلامي في الربط بين النظرية والتطبيق لتحقيق تلك النصوص والمخطوطات وتهذيب علومنا وتنقيحها وهذا ما يمثل صناعة وإنتاجا لآليات تصحيح مسار هذه النصوص، أين يتعايش المنهج العلمي مع مقتضيات التأصيل الإسلامي التي تختلف عن منجزات الحضارة الغربية، ومن هذا المنظور فحضور طبيعة هذا التأصيل قد منح للعقل سلطته الشرعية في تحقيق النصوص لإقامة نظام ينتصر للعلوم العقلية

والنقلية التي كفت هذه المناهج مع تراث المسلمين، وهذبت نظرة المستشرقين لهذا التراث الذي لم يتنكر لجهود الغرب الذين ارتقوا بالبرهان والاستدلال التجريبي في مناهج بحثهم، وهذا ما يعبر عن طبيعة الغياب عن المسلمين التي اختزلت هذا العجز العلمي في استيعاب الدراسات الغربية التي مجدت العقل، ومن ثم إحداث ثورة منهجية في المجال العلمي والعملية لاستيعاب جدلية التقليد والتجديد التي حملت في طبيعتها كيفية قراءة هذه النصوص لإضفاء اليقين العلمي والعقائدي الذي لا يخالف العلم في الكليات، ولهذا الغرض فإن النهوض بهذه المناهج ينطلق من تجميع وتوحيد الأفكار والأصول لتشييد منظومة من القيم تعيد تفكيك أنساق الوعي الديني الذي انتهت عنده مشروعية تعزيز كل المناهج التي ساهمت في تأويل كل النصوص وإعادة فهم العلاقة بين الوسائل والغايات التي تحدد خصوصيات الشريعة الإسلامية.

إن النهوض بالدراسة التاريخية لقضايا التراث يشكل جوهر العملية التواصلية مع النصوص التي تستقيم على ضوئها تلك الدراسة وكل ما ينطوي تحتها من قيم الحوار بين ثقافة الحاضر وتراث الماضي لاسيما التواصل مع الآخر ضمن تلك الدراسات التي صنفت الاتجاهات والمناهج أين شكلت وعيا علميا يعبر عن إنفتاح النص على المنهج، وكل القيم

والتطورات التي صاحبت الدراسات الغربية الحديثة التي لا ترفض تلك الدراسات الأصولية، فكل محاولة لتفسير التفاوت في صدى الانفتاح على الغرب تتجلى تلك الثقافة العربية التي تبنت الكثير من معتقداته وأزيائه ومقتبساته ومفاهيمه...⁸. فطبيعة هذا الحوار التاريخي يؤسس لترسيخ الإنسجام والتعايش مع طبيعة هذه الدراسة التي حملت في ظاهرها وباطنها كل القيم التي تخاطب العقل في يقينه ودقة نتائجه، فهذه النصوص والمخطوطات تحتاج إلى التحليل والتركيب وهو ما تستأنس به الدراسات العلمية التي حملها المسلمون في اجتهاداتهم وبحوثهم في مجال الفقه وأصوله وهو ما اكتملت عنده بنيات الفهم الشرعي للنصوص في جوانبها السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية والدينية. و"من ثم فالتفكير العلمي السليم يتطلب من الباحثين أن يسعوا وراء استكشاف العوامل التي تؤدي إلى إزالة التناقضات التي تكشفها النصوص بالدليل والبرهان...⁹، فالمقصد الأسمى من تطبيق المنهج العلمي هو الكشف عن حقيقة هذه النصوص وإعادة كتابتها وتحقيقها، "... فالفكر العربي نزاع إلى العلم أكثر مما هو نزاع إلى التأمل الفلسفي، ولذلك أصبح التاريخ موضوع نزعة العلمية في تحقيق النصوص المتصلة بالسياسة والدين والتاريخ والاقتصاد...¹⁰ فحضور هذه النزعة قد حمل ابن خلدون

والمسعودي والماوردي والشاطبي على اعتبار العلم هو المطلوب وصحة الرواية هي المنشودة وسلامة القصد هي كل ما يراد من كتابة النص وتحقيقه توخيا للصدق، "فالسّر في نجاح العرب عند هذه النقطة دون غيرهم، هو ذلك المنطق الوجداني، الأخلاقي الذي انطلقوا منه في بناء حياتهم الثقافية كلها، أي أن الأسس النظرية التي وضعوها للعلوم كانت صحيحة، وحين أخفقوا جاء إخفاقهم نتيجة تخليهم عن تلك الأسس وإهمالهم إياها، أو إضطرارهم في تطبيقها أو تحاذيهم في البناء عليها، إذ لا يخفى أن البناء يحتاج أكثر ما يحتاج إلى التفاهم أولاً والتعاون على العمل من بعد..."¹¹ فالبحث العلمي الذي انطوت تحته قيم التأصيل الإسلامي لطبيعة هذه المناهج قد أرسى الموضوعية في تناول قضايا التراث التي استوعبت كل الحوادث والأشياء والأفكار والظواهر، وهو ما انتهجه علماء التشريع الإسلامي إلى التسليم بضرورة حضور الأسس العلمية التي يقوم عليها فن التمحيص والتحقيق والبلوغ بالبحث إلى نتائجه الصحيحة وهو ما يمنح لتلك المناهج التي اعتبرت التدقيق في قراءة تلك النصوص هو تحري اليقين، وهذا ما سلكه المسلمون في تعزيز الدراسات التاريخية على أساس نفي الظن والتثبت من صحة الأخبار وهنا اكتملت الفلسفة العملية التي وضعها الإسلام لتصحيح العقائد الإيمانية على نحو عقلي ونقلي يربط الأحوال بأسبابها وعللها

والأقيسة العقلية، وهذا ما اهتمت إليه تجربة المسلمين في العصور الوسطى بوضع العقل وتحديد بنياته المعرفية المسؤولة عن الإحاطة بتلك النصوص وتدقيق النظر فيها وهو ما شكل رسماً جديداً يسمح بالعودة إلى صفات الروح العلمية التي تقيد مناهج تحقيق النصوص، وتعيد تشكيل عناصرها طبقاً للصنائع العلمية. "... فالعلم اليقيني لا يحصل إلا في إحساسات يؤلف بينها العقل على نمط منطقي..."¹²، فطبيعة الصناعة العلمية لليقين تحمل الباحث العلمي على تمحيص الأخبار قصد التمييز بين الخطأ والصواب في كل رأي أو فكرة، ومن ثم فإن انفتاح هذه المنهجية على التاريخ والفن والأدب والاقتصاد والشرائع والعلوم الإنسانية برمتها قد يعزز قواعد البناء الحقيقي لأدوات البحث والنظر في النصوص، أين أثبتت التجربة التاريخية تطور كافة العلوم التي جددت من مناهج بحثها وتهيئة المحيط الملائم لتعزيز الموضوعية في قراءة النصوص والبحث في المخطوط والانصراف إلى ترشيد البحث العلمي في التراث، "وهذا ما أسس لسلم القيم الاجتماعية التي تتقاطع مع التأصيل الإسلامي للدراسات النقدية التي تحمل كل التصورات والمفاهيم التي تتطلب المناهج والوسائل لتجاوز أزمة الإغتراب التي تعيشها الدراسات الإسلامية مقارنة مع الدراسات الاستشراقية التي عززت الشروط الضرورية لتطور مناهج

البحث والتحقيق في النصوص...¹³، فالتجسيد العلمي لآفات البحث ينطلق من تحديد أدوات إنتاج صدق العلاقة العلمية مع هذه النصوص، "قصد التأسيس لمنهج إعادة بناء الفهم التاريخي والبحث العلمي الذي يتعامل مع الاتجاهات المنهجية في دراسة علم التراث ضمن مقومات البناء الحضاري لكل العلوم والمعارف التي تحدد الوجود التاريخي للمجتمع إنطلاقاً من تلك الإنجازات الأدبية والفنية والعلمية...¹⁴"، فقراءتنا العلمية لطبيعة النصوص التراثية تضبط فلسفة التشريع والبحث في الإسلام، حيث يكون التكامل بين النص والرأي أساس مشروعية استعمال العقل والنقل في تهذيب التأملات الصحيحة لعلماء الحديث والأصول والمؤرخين في تحكيم لغة العدل والضبط والثقة التي تطابق النص في سياق مقاصد الشريعة، ولهذا الغرض فقد جاء على لسان الشاطبي: "... إن الأخذ بما يليق من محاسن العادات وتجنب الأحوال المندسات والتي تأنفها العقول الراجحة...¹⁵"

يعتبر التحقيق العلمي للنصوص غاية في ذاتها لأنها تمكن الباحث أو القارئ للتراث والتاريخ من تجسيد روح العلم في إضفاء طابع الموضوعية الذي يتماشى مع تطورات المنهج التجريبي في حقول الفكر والمعرفة، وهو ما انتهت إليه فلسفة العلوم الاجتماعية التي عززت قيم وأدوات هذا المنهج في فهم

كل الأحكام الكلية المشتقة من القرآن والسنة ومقاصد الشرع والتعميق في المعنى والإيجاز في اللفظ، وهو ما يمثل تلك الثروة الفقهية التي يحفظها الفقيه للاستشهاد أين تكون أحكام الشرع معللة شاملة لمصالح الناس كونها مبنية على أصول وقواعد محكمة، ولهذا فتحقيق تلك النصوص يقتضي التحرر من التعصب المذهبي والجمود الفكري، فتحري الصدق والموضوعية واليقين يمثل أبرز مميزات التأصيل العلمي لهذه المناهج التي رافقت تجربة الفقهاء وعلماء الأصول، وهو ما اختزله الفقه الحنفي على لسان إمامه: "... إنني آخذ بكتاب الله إذا وجدت، فإن لم أجد أخذت بسنة رسول الله -صلى الله عليه وسلم- والآثار الصحاح التي فشت بين يدي التقات، فإن لم أجد في كتاب الله ولا سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم أخذت بقول أصحابه، فأخذ بقول من شئت، وأدع قول من شئت، ثم لا أخرج عن قولهم إلى غيرهم، فإذا انتهى الأمر إلى إبراهيم النخعي والشعبي والحسن وعطاء وسعيد علي أن أجتهد كما اجتهدوا¹⁶. فطبيعة هذه المناهج في الاجتهاد وصياغة الأحكام الشرعية تتحرك في حدود البحث والإستدلال والتحقيق، وقد ظهر أثر ذلك في توجيهه العقلي ومنحاه الإجتهادي في تبديد تلك الأوهام والتناقضات التي عطلت الأخذ بتلك النظريات والمبادئ والطرائق الحقوقية في استمداد الأحكام وتقريرها، ومن هذا المنظور فإن أساليب البحث العلمي تمثل شهادة

صريحة عن ولادة نظام تستمد منه كل الدراسات التراثية نطاقها العلمي الذي يحقق مستقبل صدق هذه المناهج التي جدد من خلالها المسلمون عقلانيتهم في البحث والتحقيق في كتب التفسير وشروح الحديث وكتب اللغة والبلاغة والنصوص فضلا عن كتب العقائد والفكر، وهو ماساهم في رسم معالم التأويل والاستشهاد بالنصوص التي تمثل حجر الأساس لمشروعية النظر الفقهي في القضايا الجوهرية، وقد كان لطبيعة هذه المناهج دخلا في تحليل هذه الأحكام باعتبارها حركة واعية يتعايش من خلالها المنهج والبحث جنبا إلى جنب، وهذا التعايش يراجع عالم الأفكار والأشياء، لاسيما تلك المناهج التي اختزلت كل الأدلة والحجج البرهانية التي تعبر عن عودة الحكم الشرعي إلى أصله، ولهذا الغرض فإن عوامل النهضة الإسلامية قد ساهمت مناهج البحث التي ارتقت بمستوى البحث والكشف عن قوانين وطرق تحقيق الموضوعية في إطار وضعي وتهديبي يسمح بإقامة نظام لدراسة التراث الإسلامي وكل ما ينطوي تحته من قضايا، وهو ما جاء على لسان الشيخ محمد عبده بقوله: "... عند النظر في أي دين للحكم له أو عليه في قضية من القضايا يجب أن يؤخذ ممحضا مما عرض عليه من بعض أهله أو محدثاتهم التي تكون ربما جاءتهم من دين آخر فإذا أريد أن أحتج بقول أو عمل لإتباع ذلك الدين في بيان بعض أصوله فليؤخذ في ذلك بقول أو عمل أقرب الناس إلى منشأ الدين ومن تلقوه على بساطته

التي ورد بها من صاحب الدين نفسه...¹⁷ هذه النظرة الشرعية تنصرف إلى تحصيل العلم ودعوة العقل إلى الكشف عن ظاهر وباطن تلك النصوص التي تجمع بين النظري والعملي في تقريب تلك الأفكار إلى الأصول وهو الإطار الذي تنطوي تحته عقلانية المسلمين في البحث، وهو ما جاء على لسان المفكر الجزائري مالك بن نبي: "... فنهضة العالم الإسلامي إذن ليست في الفصل بين القيم، وإنما هي في أن يجمع بين العلم والضمير، بين الخلق والفن، بين الطبيعة وما وراء الطبيعة حتى يتسنى له أن يشيّد عالمه طبقاً لقانون أسبابه ووسائله، وطبقاً لمقتضيات غاياته..."¹⁸ وعلى ضوء هذه الرؤية يمكن النهوض بأدوات تجديد المناهج التي استخدمها المسلمون في بداية القرن الحادي عشر عناية بالبحث والتحقيق في هذه النصوص التي حملت بعض مغالطات التأويل وضعف قراءة بعض الباحثين على تشويه تلك الحقائق التي خالفت أمور التوحيد والآخرة وحقيقة النبوة وكل ماله علاقة بالأحكام الشرعية التي اختزلت بعض المواطن المناقضة للعقل والنقل، فالمسؤولية التي حملها هؤلاء الباحثين على عاتقهم هو التأمل في نصوص الشرع بالإستقراء والملاحظة والتحرر من إصدار الأحكام مع مراعاة كل الضوابط في الإعتبار الشرعي "ومن ثم فقد قسم علماء الفقه الإسلامي الأعمال والتصرفات التي تعد من المصالح بالنظر الشرعي وبحسب دلائل النصوص الشرعية وأحكامها إلى ثلاثة أقسام: الضروريات، الحاجبات، التكميليات أو التحسينات...¹⁹ فطبيعة هذا التقسيم توحى بأهمية التأصيل

الإسلامي للبحث الذي كان حاضرا في صياغة واستنباط الحكم الشرعي لكل حادثة لم يرد فيها نص، وهذا ما يعبر عن مشروعية الاجتهاد التي اختزلت طبيعة الاختلاف عند أئمة المذاهب الفقهية، ومن هذه الزاوية فإن مصادر التشريع الإسلامي قد راعت نضج هذه المناهج في عملية تحقيق النصوص لاسيما عملية تقرير أو تقنين هذه الأحكام المرتبطة بعادات المجتمع وتقاليده وأعرافه، مما كان له الأثر الجلي في تصحيح مسار البحث في مجال التاريخ الإسلامي أو الفقه وأصوله، ولذلك فإن تجليات هذا التصحيح تظهر من خلال تعطيل كل الأحكام المخالفة للنصوص، ومن هذا المنظور ففلسفة التشريع تراعي كل القواعد التي لا يصطدم من خلالها نصا صريحا بقاعدة أصولية محكمة، فقد جرى في عرف فقهاء الإسلام أن كل النصوص تحكمها ضوابط شرعية تلتقي عندها تلك المناهج التي تتعامل مع النص الثابت والقطعي في حدود دلالاته الشرعية الصحيحة، وبهذا الشكل فإن كل العلوم النقلية والعقلية قد انتهجت نسقا علميا قد استثمر من خلاله الفقهاء وعلماء الحديث تجاربهم للوصول إلى اليقين والدقة في قراءة النص الشرعي وتأويله بعيدا عن هوى النفس، ولهذا الغرض فإن حدود الموضوعية في تحقيق النصوص قد يسمح باستعمال الرأي ورعا واحتياطا من الوقوع في الخطأ، وهذا ما استوطنته تلك البحوث الإسلامية التي اعتبرت اختلاف المجتهدين في المسائل مبني على أسس موضوعية وعلمية، فقراءة نصوص القرآن والسنة بشكل علمي

قد يحدث القطيعة مع أوهام المتوهمين التي تعتبر الاختلاف الفقهي هو إبطال لصحة النص حيث استنباط الأحكام الشرعية التي تناقض مقاصد الشريعة الإسلامية التي تعتبر تحقيق النص هو حجر الأساس للتواصل مع الحقيقة التي تهدف إليها عملية التأصيل الإسلامي لطبيعة هذه المناهج التي ساهمت في إكساب العلم قوة الحجاج وتوسيع دائرة العمل والاجتهاد بالرأي والعمل على وضع الأصول والقواعد والضوابط العلمية التي تؤسس لطبيعة فهم النص أين استأنست علوم القرآن ومصطلح الحديث بتلك القراءات التي تتقاطع مع كل فكر اعتقادي أو منهج كلامي أو دراسة فقهية تتقيد بالنص الذي يجب أن يكون المجتهد أو الفقيه أو الراوي للحديث ملازما له، ومن ثم فكل حلقة من حلقات هذا البحث العلمي يمثل تفويضا لكل منهج لا يستند إلى مرجعية علمية تؤسس لتلك الأصول والقواعد التي جسدت تلك العقلية الإسلامية المتفتحة التي تدافع عن كل ما هو علمي خاصة عند التحقيق في معاني القرآن والسنة، أو منهج قبول الأخبار وحجة الإجماع، وبيان الناسخ والمنسوخ من القرآن والسنة، فإن تحقيق هذه النصوص هو منع إنحراف العقائد عن منهجها الشرعي الصحيح، ولهذا الشأن فإن تجربة المحدثين والفقهاء والمجتهدين قد شكلت جوهر الدراسة النقدية والعلمية للنصوص التي ساعدت على فهم أصول الفقه الإسلامي رواية وتحقيقا

واجتهادا حيث تعد كل مخالفة عن مقاصد الشرع هو بمثابة التشكيك في أي حكم شرعي يمكن استنباطه، أو إبطال النص يمكن التعليل به أثناء الاجتهاد، ومن هذا المنظور فإن مراعاة تحقيق النص على وجه الإسناد دون تغيير أو تحريف أو تزيف قد يرفع الخبر إلى مستوى الوثوق واليقين أين يمثل الكتاب له أصالة والسنة تعريفا وبيان، ومن ثم فإن معالم الروح العلمية تقتضي التقيد بموضوع البحث ضمن أصول منهجية يتحقق من خلالها معيار الصدق واليقين التي على ضوئها نهضت أصالة هذه المناهج في الحقل العلمي على غرار المستشرقين الذين تناولوا هذه الدراسات الإسلامية بالبحث والتمحيص.

إن الحديث عن واقع غياب أصالة هذه المناهج يختزل طبيعة الاستيلاء الثقافي الذي أجهض عملية البحث والتحقيق عند المسلمين الذين لم يتحرروا من ميولهم وأهوائهم في صناعة نظام علمي يحكم البحث في هذه النصوص وهو ما يعبر عن العقم الذي لازم منهجية البحث العلمي أين ظهر تشويه تلك الحقائق عند قراءة النص وتأويل مضامينه سواء تعلق بالعبادات أو المعاملات، وبذلك فإن تجاوز حالة هذا الاغتراب قد يضيف على هذه المناهج أصالة البحث الإسلامي التي انفردت بخصوصياتها في رواية الحديث أو الاجتهاد بالرأي أو استنباط الحكم الشرعي الذي يؤسس للعودة إلى المناهج التي اصطدم بها

هؤلاء المحدثين والفقهاء وعلماء الأصول والمتكلمين للتعلم في العلوم الشرعية من فقه وحديث وأصول، فوحدة الفكر والمنهج لا تتجسد إلا في الخضوع للحقيقة العلمية الثابتة وعدم التعصب للمذهب والتنكر للرأي المخالف، فجميع المدارس الفقهية على اختلافها وتعددتها وتنوعها قد كشفت عن النضج العلمي لهذه المناهج عند المسلمين أين يكون الاجتهاد قائما في ظل البحث العلمي والتحرر الفكري والنقد الموضوعي ووفقا للضوابط الشرعية التي ترمي إلى تحقيق مقاصد الشريعة الإسلامية حيث تكون كل الطرق المؤدية إلى هذه المقاصد معبدة بفهم هذه النصوص وتحقيقها على نحو علمي وهذا ما اختزلته الدراسات التراثية والتاريخية التي حملت في طبيعتها أصالة مناهج البحث العلمي عند مفكري الإسلام.

الهوامش:

² - صبحي محمصاني، فلسفة التشريع في الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1980، ص. 108.

³ - الطبري، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، دار المعارف، مصر، ط2، د.س، ص. 75.

⁴ - عبد العزيز الدوري، بحث في نشأة علم التاريخ عند العرب، دار المشرق، بيروت، لبنان، د.ط، 1983، ص. 45.

⁵ - ابن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، ط2، 1979، ص. 120.

⁶ - عبد الرحمن صالح بابكر، أصول الفقه الإسلامي، المعهد التربوي الوطني، الجزائر، ط1، 1991، ص. 79.

- ⁷ - طهاري محمد، مفهوم الإصلاح بين جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984، ص. 23.
- ⁸ - حليم بركات، المجتمع العربي المعاصر - بحث استطلاعي اجتماعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط3، 1986، ص. 353.
- ⁹ - محمد الزحيلي، تعريف عام بالعلوم الشرعية، دار الكوثر للنشر، الجزائر، ص. 95.
- ¹⁰ - عبد اللطيف شرارة، الفكر التاريخي في الإسلام، دار الأندلس، ط1، 1980، ص. 19.
- ¹¹ - المرجع نفسه، ص. 22.
- ¹² - أحمد بن محمد الدردير، أقرب المسالك إلى الإمام مالك، مكتبة رحاب، الجزائر، د.ط، د.س، ص. 175.
- ¹³ - سفير ناجي، محاولات في التحليل الاجتماعي، ج1 - التنمية والثقافة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984، ص. 134.
- ¹⁴ - عليم حسن يوسف، حوارات في الفكر والأدب - أضواء على الثقافة المعاصرة في البحرين، دار لسان العرب، بيروت، ط1، 1983، ص. 104.
- ¹⁵ - الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، شرح: عبد الله دراز، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1996، ص. 108.
- ¹⁶ - عبد الوهاب خلاف، علم أصول الفقه، الزهراء للنشر، الجزائر، ط2، 1993، ص. 15.
- ¹⁷ - طهاري محمد، مرجع سابق، ص. 137.
- ¹⁸ - محمد عجاج الخطيب، أصول الحديث، علومه ومصطلحه، دار الفكر، الجزائر، ط2، 1971، ص. 42.
- ¹⁹ - عبد الرحمن صالح بابكر، مرجع سابق، ص. 27.