مجلة جيل
الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Magazine of Literary Studies

---------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي ----------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com

العدد السادس : أبريل 2015

بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

ISSN 2311-519X

مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - www.jilrc.com

من الجزائر: أ.د.شريف بموسى عبد القادر ، د.إدريس بن خويا، د.صلاح الدين ملاوي، د.جيلالي بوبكر، د.لحسن عزوز، د.الشارف لطروش، د.عامر رضا، أ.مروان معزي؛ من العراق: أ.د.محمد جواد حبيب البدراني، د. وسام البكري، د.حمد الدوخي، د. محمد ضياء الدين خليل إبراهيم، د.خالد كاظم حميدي، د.فاضل عبو التميمي.

من مصر: د.محمد سرحان كمال، د.مصطفى عطية جمعة؛ من المغرب: د.مصطفى الغرافي، د.فريد أمعضشو.

د.عبد الحق بلعابد(السعودية)؛ د.عبود العسكري (سوريا)؛ أ.حسن المغربي (ليبيا)

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

	الصفحة
• الافتتاحية	7
• من مظاهر التّجريب في قصيدة النثر نصّ " مِقَصّ" لـ"أمامة الزّاير" أنموذجًا / السّيد التوي(تونس)	9
• قراءة في حكايات من عينكاوا تحولات المكان وقلق الكائن / د.فاطمة عبد السلام الرواشدة (السعودية).	17
• المصطلح النقدي الإجتراح والممارسة في خطاب محمد صابر عبيد النقدي / أ.د. محمد جواد حبيب البدراني - د. أحمد شهاب (العراق)	31
• النص اللغوي بين سلطة الحجاج ونقد التعليل قراءة في مقدمة "منهج السالك" د.مليكة ناعيم (المغرب)	55
• الأدب الشعبي بمنظار التحليل النفسي- الرموز المخفية: العدد ثلاثة ورمزيته في حكاية "الوزير شمس الدين وأخيه نور الدين" / شريف بموسى عبد القادر (تلمسان)	65
• الإنشاد الشعري ملمحا مونودراميا / الأستاذ الدكتور ضياء غني العبودي (العراق)	81
• الاتجاه الوجودي -النزعة الوجودية- تجليات الوجودية في حياة وأدب ابن حزم الأندلسي / أ.عبد الجليل بضياف (قسنطينة)	103
• تجارب أدب الحرب العربيّة و قضايا الإنسان / أ.الزهرة عياري (الجزائر)	121
• القصة القصيرة العربية وتأثير التغيرات التاريخية / أ.عزالدين بلمختار (تلمسان)	141

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

في العدد السادس تثبت مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية أنها ثابتة على خطها المرسوم وأهدافها الموضوعة منذ نشأتها، لذلك تتخذ التنوع الموضوعاتي والجغرافي ركيزة وأساسا، ففي هذا العدد يستمتع القارئ بسياحة معرفية، إذ يلج إلى عوالم الشعر مع الباحث السيد التوي من خلال البحث في تمظهرات التجريب في قصيدة النثر، ثم إلى عوالم السرد مع الباحثة الأردنية فاطمة رواشدة والباحث الجزائري عز الدين بلمختار ، ثم إلى خليط بينهما في أدب الحرب مع الباحثة الجزائرية الزهرة عياري، هذا مع التعريج على النصوص القديمة من خلال بحوث الجزائريين عبد الجليل بوضياف وشريف بموسى وبحث العراقيين ضياء غني العبودي وميثم هاشم طاهرالموسوي وكذا بحث المغربية مليكة ناعيم، ليكون لإشكالية المصطلح النقدي حضورا في هذا العدد مع الباحثين العراقيين محمد جواد حبيب البدراني وأحمد شهاب أحمد .

هي دعوة للقارئ أن يكون نوعيا في الانتقاء، ودعوة لإشراكه في المساءلة والكشف والنقد،وعلى هذا الأساس نرحب بتعقيباتكم واقتراحاتكم وإضافاتكم،هذا ولا ننسى في الأخير أن نوجه شكرنا الكبير إلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة التحكيم وإلى رئيسة المركز الدكتورة سرور طالبي المل التي ظلت متمسكة بخطها المعهود والمعول على الانتقائية دون إجحاف مع تشجيع الطاقات الشبابية دون إهمال لأصحاب الخبرة ...

رئيسة التحرير / د. غزلان هاشمي

تخلي أسرة تحرير المجلة مسؤوليتها عن أي انتهاك لحقوق الملكية الفكرية
لا تعبر الآراء الواردة في هذا العدد بالضرورة عن رأي إدارة المركز
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

من مظاهر التّجريب في قصيدة النثر

نصّ " مِقَصّ" لـ"أمامة الزّاير" أنموذجًا

بقلم السّيد التوي / تونس

ملخّص الدّراسة:

تتناول هذه الدّراسة خصوصيّة " التّجريب" Expérimentation في " قصيدة النّثر" Poème en prose، وكان ذلك في قسميْن أحدهما نظريّ بيّنّا فيه الفوارق بين "التّجريب" في الرّواية ونظيره في الشّعر ، وقد انتهيْنا إلى أنّ " التّجريب " في الشّعر يمثل تحدّيًا أخطر من التّجريب في الرّواية بحكم ارتباطه بمُنْجَزٍ شعريٍّ مكتملٍ مازال يُنْظَرُ إليه على أنّه ذو صلة متينة بهوية الأمّة، وأنّ السّير في هذا الخطّ هو خطوةٌ حقيقيّة لتحطيم مختلف الأصنام التي ما انفكّ يستدعيها أنصار القديم في احتجاجهم على الحداثة، والقسم الثاني تطبيقيٌّ درسنا فيها قصيدة ل "أمامة الزّاير" من ديوانها "العالم حزمة خيالات لا غير " من خلال تتبُّع مسالك الإيقاع وحضور " اليوميّ "Le quotidien في النّصّ، مستندِين إلى وعي يؤسِّسُ لآلياتٍ نقديّةٍ جديدة في تناول" قصيدة النّثر"، حتّى نمكّن القارئ من آليات تذوُّق هذه القصيدة الثّائرة.

الكلمات المفاتيح: التّجريب ، الرّواية ، الشّعر ، الإيقاع ، اليوميّ.

التّمهيد

تروم هذه الدّراسة تحقيق هدَفيْن : الأوّل يتعلّق بخصوصيّة التّجريب في قصيدة النّثر، والثاني يتّصل ببعض مستويات التّجريب فيها، وقد اعتمدنا في تبيُّن ذلك نصًّا شعريًّا بعنوان " مِقَصّ " من مجموعة أمامة الزاير "العالم حزمة خيالات". وقد استفدنا في تدبُّره من المقاربة السّيميائيّة والأسلوبيّةخصوصًا.

١/التّجريب في الرّواية

لا شكّ أنّ " التّجريب" في الرّواية العربيّة وثيق الارتباط ب"الرّواية الجديدة"Nouveau Roman التي ظهرت في خمسينات القرن الماضي مع نجميْها اللاّمعيْن " ألان روب غرييه" A.Robb- Grillet و"ناتالي سارّوت"N. Sarraute ، وقد طرح روّاد " الرّواية الجديدة" و" التّجريب" في الرّواية العربيّة مشروع تجاوز القوالب والنّماذج السّائدة في الكتابة الرّوائية وخاصّة الأنموذج الواقعيّ، كما جعلوا من ممارستهم النّقدية والإبداعيّة ردّ فِعْلٍ على ثقافةٍ لم تفضِ إلاّ إلى أزماتٍ ومآزقَ خلخلت الثّوابت والسّواكن التي كانت لوقتٍ قصيرٍ مضى مقدّسةً، ولعلّ ذلك ما حتّم مراجعة مرتكزات هذه الثّقافة ومنطلقاتها الفلسفيّة والجماليّة.

لقد جاءت " الرّواية الجديدة " في أوروبّا ثورة على ثقافة بشّرت بمجتمع الحرّيّة والسّلم والرّفاه ثم آل أمرها إلى حربين عالميتيْن مدمّرتيْن، وإلى التّمكين لأنظمةٍ كليانيّة يمارس فيه المجتمع سلطته على أعضائه [1]، وإلى تكريس أنظمةٍ ديمقراطيّةٍ زائفةٍ

[1] أحمد العطار، مفهوم النّقد ومهمّة الفلسفة : هربرت ماركوز مسائلا : كانط ، هيجل، ماركس، مقال ورد بمجلة نزوى العدد ٧٢،مسقط، عمّان ، أكتوبر سنة ٢٠١٢، ص ٦٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

شيّأت الإنسان وأفقدته كلّ قيمة.

ولم تكن الرّواية الجديدة مجرّد ردّة فعلٍ آنيةٍ ظرفيّةٍ تزول بانتفاء أسبابها بل كانت مساءلة حقيقيّة لجوهر الكتابة الروائيّة وتقنياتها ولعلاقة القارئ والمؤلّف والأثر ببعضهم البعض، وكانت في وجه من وجوهها استئنافًا لموجةٍ نقديّةٍ سادت القرن العشرين، ومثّلت مدرسة فرنكفورت علامتها البارزة، وقد تمّ في هذه المدرسة إعادة النّظر في الحداثة وأصنامها وخاصّةً العقل.

وتُفْهَمُ " الرّواية الجديدة " أيضًا في إطار تشكُّل مناهج القراءة وجماليات التّقبُّل التي نبّهت على إحياء دور القارئ وفِعْلِ القراءة الذي يُبْنَى العمل الفنيّ بوَسَاطته [1]، لقد ثارت هذه الرّواية على طائفةٍ من النّصوص والمقولات النّقديّة التي وقع توثينُها ، فراجعت الكثير من السّواكن إذ نظرت إلى الشّخصيّة نظرةً بعيدةً عن التّنميط لأنّ باطن الشخصيّة معقّدٌ إلى درجةٍ لا يمكن معها اختزاله في نمطٍ سلوكيٍّ معيّنٍ [2] ، إضافةً إلى ذلك استقرّ في مسار " الرّواية الجديدة " أنّ الذاكرة غير معنيّة بترتيب الأحداث؛ لأنّها غير مرتّبة في الواقع، ولم يكفّ روّاد هذه النّزعة عن ضرب " أقانيم" Icônes الوحدة والوضوح والمنطق مؤسّسِين بهذا الفعل الثّوريّ لكلّ ما له علاقة بالتّشظّي والتّهشيم والتّجزئة، ومن ثمَّ تكون الرّواية مغامرةً في الكتابة، وليست كتابةً لمغامرةٍ.

لعلّه من المفيد الإشارة في معرض هذا التّحليل إلى أنّ الموقف من الكتابة قد بلغ مداه في القرن العشرين فكان أن أعلن " رولان بارط " R. Barthes موت المؤلّف وتوقّع " بلانشو " M. Blanchot موت الكاتب بل افترض عالما دون كتّاب أصلا. [3] وليس ذلك من الغرابة في شيء فهذه الرّواية هي صدى لكلّ الأصوات المهمَّشَة التي ارتفعت بصفةٍ ملحوظةٍ منذ الخمسينات، كالحركة النّسويّة والأقلّيات والمجموعات الشّاذّة بمختلف تصنيفاتهم.

ولئن حملت الرّواية العربية، التي سلكت مسلك " التّجريب "، المشروع نفسه الذي حملته " الرّواية الجديدة" في أوروبّا فإنّها قد وقعت في مزالقَ عديدةٍ، جعلتها أقرب إلى الافتعال والتّلفيق منها إلى الأصالة. ويعود ذلك إلى أنّها ادّعت الثّورة على واقعٍ روائيٍّ لم يكتمل بعدُ. فالرّواية في الثّقافة العربيّة مازالت فنّا سريع العطب؛ ذلك أنّ استقامتها جنسًا في الأدب العربيّ كان في إطار التّأثير الذي مارسه الغرب، عبر قنواتٍ مختلفةٍ، في المشهد الأدبيّ العربيّ أكثر ممّا كان إفرازًا جماليًّا لواقعٍ جديدٍ فرضته

---

[1] حاتم الصكر، حلم الفراشة: دراسة في قصيدة النّثر، دار أزمنة ، الأردن ،عمّان، الطبعة الأولى ٢٠١٠ ، ص ١٨٠.

في هذا السياق انظر روبرت سي هولب نظرية الاستقبال– مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٣،صفحة ١٧٥.

[2] Astier (Pierre), *la crise du romans français realisme* , Paris , Nouvelles éditions , Depresse, 1968.pp 76-77.

يقول ألان روب قرييه في هذا السياق " لقد كرّرنا في هذه السّنوات الأخيرة أنّ الزّمن أضحى شخصيّة رئيسيّة في الرّواية الجديدة منذ بروست وفولكنر وأنّ العودة إلى الماضي وكسر التسلسل الزّمنيّ يمثل قاعدة تنظيم الحكاية وهندستها "

Robbe –Grillet (Alain), *pour un nouveau roman*,les éditions de Minuit.p 163.

[3] مها حسن يوسف القصراوي، النّصّ الأدبيّ بين مصطلحيْ التّحل والتّراسل "براري الحمّى " لإبراهيم نصر الله نموذجا، مجلّة الجامعة الإسلاميّة (سلسلة الدراسات الإنسانيّة) المجلّد الثامن عشر، العدد الثاني ، فلسطين، غزّة، يونيو ٢٠١٠، ص ١٠١٠.

تجدر الإشارة في معرض هذا التحليل إلى أنّ تناول الأدب من زاوية كونه انعكاسًا للواقع لا يمكن أن يكون مفيدًا لأنّ الأدب كثيرًا ما ينفلت من حدود الزّمان والمكان من أسئلةٍ وجوديةٍ تهمّ الإنسان في كل حينٍ ، إضافة إلى أن الذّائقة الأدبية قد تحتفظ بالقديم والجديد في آنٍ معًا.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تغييراتٌ عميقةٌ وجوهريٌ. أمّا المعطى السياسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ المعنيّ بالنّقد فلم يرتقِ إلى أن يكون محلّ مساءلةٍ جذريّةٍ، ففشل السياسات العربية المتوّج بهزيمة حزيران١٩٦٧ لم يكن مآلاً لاختياراتٍ حضاريّةٍ وثقافيّةٍ وفكريّةٍ تقتضي مراجعةً وإنّما كان مُحَصِّلَةً طبيعيّةً لسوء فهم هذه السّياسات للحداثة بجميع تلويناتها.

لذلك كان التّجريب في الرّواية العربيّة مرتبكًا مُفْتَعَلاً، ولا يُعَدُّ هذا الحكم غريبًا فقد كان تمرّده على جنس لم يكتمل في ذهن القارئ بَعْدُ، ولم يصبح من تقاليده وأدبيّاته الذّوقيّة، إنّه مجرّدُ فعْلٍ نهض به المتأثّرون بالمناهج الغربيّة الحديثة في الكتابة، وممارسةٌ روّج لها دعاة الحداثة بطريقةٍ متهافتةٍ، ومع أنّ مثل هذا المنطق قليل الجدوى في تحليل الظّواهر الأدبيّة إلاّ أنّه يبقى مهمًّا في تحديد ملامح المشهد الأدبيّ في مفاصله الكبرى.

والواقع أنّه لم يكن مُمْكِنًا للرّوائيّ بعد هزيمة حزيران أن يتابع الطريق المعهود في الرّواية، لقد خطّ لنفسه طريقا جديدا أصبح فيه أكثر شعريّة في تناول ذاته ورؤيته الواعية والعميقة لموقعه ولموقع المجتمع والأمّة في إطار تحقيق ذاته بعد أن كان جلّ اهتمامه يَنْصَبُّ على القضايا المركزيّة للأمّة [1]. وغير بعيدٍ عن هذه الرّغبة المُلِحَّة في التّجاوز والتّحرّر من المهيْمِن والطّاغي، بإمكاننا بإمكاننا أن نفهم القفزة النّوعيّة التي حققها تيّار الوعي، فقد تجاوز الواقعيّة في الرّواية مُسْتَثْمِرًا خصائص " الغرائبيّ " و"العجائبيّ " و "الموسيقيّ" في سياق ينزع إلى تحطيم التّرتيب والتّصرّف المعهودين في الزّمن، والخروج عن منطق الشّخصيّة واضحة المعالم والتّنصّل من لغةٍ جامدةٍ مفصولةٍ عن تجربة الكتابة وما فيها من جنونٍ واقتحامٍ ومغامرةٍ، وتمثّل كتابات إبراهيم نصر الله (طيور الحذر) وجمال الغيطاني (مخطوطات الغيطاني) وإلياس خوري(أبواب المدينة) ومصطفى الفارسي(حركات) نماذج للرّواية التجريبية.

إلا أنّ هذا التّجريب كما بيّن رشيد ثابت بقي مرتبطًا نسبًا بنوعيّة القرّاء ومحدوديّة الثقافة السّائدة، وهو إلى جانب ذلك لم يقطع مع النّماذج السّائدة بل وسّع من دائرتها مُتَحَرِّرا من القريب السّائد منها. [2] ولعلّ ذلك ما يدفعنا إلى اعتبار التّجريب في الرّواية العربيّة فعلاً ارتبط بمرحلة تاريخيّة معيّنة امتدّت من الستّينات إلى الثّمانينات من القرن الماضي، أكثر من ارتباطه بمأزق في الرّواية العربيّة. على أنّ " التّجريب " بما هو تجاوز للمألوف السّائد يبقى سلوكا مُقْتَرِنا بالإبداع دائما.

٢/التّجريب في الشّعر

لم يرتبط التّجريب في الشّعر العربيّ بمرحلة تاريخية معيّنة وإنّما كان محاولة مستمرّة للتّحرّر من القيود التي تكبّله وتشدّه إلى الوراء. وإذا كانت الرّواية فنًّا سريع العطبولم تتنزّل في الأدب الغربيّ منزلة الصّنم، فإنّ الشّعر العربيّ أُحِيطَ بهالةٍ من التّقديس حتّى أضحت مقولاته الثّابتة ،كالوزن مثلا، رَدِيفًا للهُويّة والأصالة. وكانت كلّ محاولةٍ لتحطيم هذا الهيكل تُنْعَتُ بكونها ضربًا من مناصرة مشروع التّغريب وسلْب الهُويّة. [3]

---

[1] حسن عليّان، الرواية والتّجريب، مقال ورد بمجلة جامعة دمشق– المجلّد ٢٣– العدد الثاني ٢٠٠٧ ، ص٨٢.

[2] رشيد ثابت، التّجريب وفنّ القصّ في الأدب العربيّ الحديث في السبعينات والثمانينات (أطروحة دكتورا دولة) كليّة الآداب بمنوبة ، جوان ٢٠٠٣، (مخطوط) ،ص٩.

[3] ليس من السّهل دائما عزل حركةٍ أدبيّةٍ ما عن سياقها الحضاريّ والسياسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ الذي ظهرت فيه ، ولقد كانت مجلّة شعر بما طرحته من رؤيةٍ جديدةٍ للشّعر، مثلت قصيدة النثر أقصى مداها، مصدر جدلٍ واسعٍ يتماهى إلى حدٍّ كبيرٍ مع الجدل الذي كان سائدًا في السّاحة الفكريّة حول الموقف من

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ورغم الحذر الذي كان يرافق كلّ جرأةٍ على جسم الشّعر العربيّ المكتمل صرحًا في ذهن الشّاعر والمتلقيّ، فإنّ هذه الجرأة مافتئت تتعاظم على إيقاع جهود النّقّاد المُسْتَنِيرِينَ بالمناهج النّقديّة الحديثة الذين سدّدوا ضرباتٍ قويّةً إلى الجدار المُنْتَصِبِ بين القارئ العربيّ وكلّ تجديدٍ في الشّعر، وقد ابتدأت هذه الضّربات بالشّعر المنثور والتّصرّف في الوزن وجعْل الشّعر متّسِقًا مع روح العصر وإضفاء ديناميكيّة وحيويّة على اللّغة الشعريّة، وبلغت حدًّا مُحْرِجًا مع قصيدة النّثر التي صرّح روّادُها أنّ الشّعر يرتبط بالحريّة وبالذّات، وأنّ ذلك يتعارض مع القيود التي تفرضها السّنّة الشعريّة التّقليديّة، وأبرزها الوزن، وأكّدوا أنّ هذه السّنّة ليست إلاّ قالبًا يرتبط بمرحلةٍ تاريخيّةٍ معيّنةٍ لها خصوصياتها الثّقافيّة والجماليّة، ومن ثمّ فإنّ تغيّر الواقع والنّظرة إلى الإنسان واللّغة يفترض التّحرّر من هذه السّنّة، ورأوْا أنّ قصيدة التّفعيلة لم تتوصّل إلى الانعتاق الحقيقيّ. وقد مثّلت التّرجمة أيضًا إحراجًا كبيرًا مكّن من توسيع دائرة الشعريّة وانفصالها تدريجيًّا عن الوزن.

على أنّ " مجلّة شعر " بقِيت مرتبكةً وخاصّةً في مستوى مقولة الإيقاع، لأنّ الخطاب النّقديّ الذي رافق الدّعاية لقصيدة النّثر، لم يكن على قدر من العمق يخوّل له تجاوز حجاب التلقّي الذي ينتصب بين القارئ والنّصّ على حدّ عبارة حاتم الصكر. ومن المؤكّد أنّ روّاد" مجلّة شعر " قد تأثروا بالبحوث النّقدية الغربيّة، فكانت محاولتهم للانتقال بالشّعر من القصْد المرتبط بالتّطريب إلى الأثر، ومن الإيقاع المختزل في الوزن إلى الإيقاع بوصفه حركة داخل النّصّ تُفْهَمُ من خلال تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدّلالة [1]. وقد حفر هنري ميشونيك H. Michonick في هذه المسألة مبيّنًا أنّ الإيقاع خطابٌ متضمّنٌ للمعنى والذّات، وهو ما يحرّره بصفةٍ نهائيّةٍ من العروض ويجعله تنظيمًا للخطاب. ومثلما لا يُفْصَلُ الخطاب عن معناه، يكون الإيقاع غير قابلٍ للفصل عن معنى هذا الخطاب. وبالتّالي فإنّ الإيقاع هو تنظيمٌ للمعنى في الخطاب، وإذا كان شأن الإيقاع كذلك فلن يكون -قطّ- مستوًى متميّزا أو مُجَاوِرًا، أمّا المعنى فيتمّ داخل كلّ أنساق الخطاب وعبرها [2].

وقد تمكّنت قصيدة النّثر رغم كل القلق الذي يصحب كتابتها أو التّنظير لها من تحقيق استراتيجيّةٍ جديدةٍ في الكتابة من خلال استدعاء السّرد والسّيرة والأقصوصة، وباعتماد لغة تجمع بين البساطة والعمق، وفتحت أماكن ما كان ليطأها القارئ العربيّ لولاها. وليس من المبالغة إن قلنا إنّ الجيل الجديد من شعراء " قصيدة النّثر"، على ما في تجربته من تهافت، قد تمكّن بفضل اطلاعه على المُنجَز النّقديّ والإبداعيّ الغربيّ وإصراره على التّجاوز ، من القفز بالشّعر العربيّ إلى ذرًى بعيدة، متحدّيًا في كلّ ذلك حملاتِ التّشويه والتّمييع التي تشنّها السّلطة الشّعريّة وأعوانها.

ومهما يكن من أمر فإنّ التّجريب في الشّعر، مقارنة بالرّواية، فعْل خطير ، ومصدر خطورته هو سعْيه إلى تجاوز مجموعة من الثّوابت الجماليّة، ارتقت إلى مرتبة القداسة ،واقترن الدّفاع عنها بالهويّة والأصالة. لذلك فإنّ معركة " التّجريب " في الشّعر أشدُّ ضراوة لأنّ غايتها محْوُ أوهامٍ بلغت من الرّسوخ ما لم تبلغْه الحقائق.

الحداثة ، لذلك يمكن أن نفهم اتّهام الكثير من شعراء مجلة شعر وروادها بسوء الفهم (انظر مواقف خليل حاوي الذي خرج عن مجلة شعر وكذلك محمد الماغوط) وفي بعض الأحيان بالعمالة .

[1] حاتم الصكر، حلم الفراشة: دراسة في قصيدة النّثر، دار أزمنة، الأردن ،عمّان ، الطبعة الأولى ٢٠١٠ عمّان، ص ٢٩.

من المفيد الإشارة إلى أن الدكتور حاتم الصكر أقام الدليل في معرض تحليله لانتقال قصيدة النثر بالشعر المرتبط بالقصد(التطريب) إلى الشعر المرتبط بالأثر أنّ الإيقاع يرتبط بمعنى التدفّق وهو ما يجعل منه مسألة أعمق وأبعد غورا من مجرّد كونه موسيقى.

[2] عبد اللطيف الورايري، أفق الشّعرية : مداخل إلى شعريّة هنري ميشونيك، مقال ورد بمجلة نزوى العدد ٧٠ ، أبريل ٢٠١٢، ص ٥٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٣/مستويات التّجريب في نصّ " مقصّ" ل"أمامة الزّاير": اليوميّ، والإيقاع.

مقصّ

قصّت قماشة

وسمّتها البارحة..

قصّت قماشة أخرى

وسمّتها غدا..

الآن لديها قطعتا قماش لمسح الذّاكرة..

قصّت حلم الشّاعر، لسانه، أصابعه..

قصّت حبل السرّة، أزهار الشّرفة، أقمار البيت المجاور..

الآن لديها رجل مقيّد إلى كعب حذائها بحبال الشّهوة..[1]

أ/ اليوميّ في نصّ المقصّ

لا شكّ أنّ "للعتبات" Seuils دورًا كبيرًا في استكناه ما يخبّئه النّص من معانٍ وأسرار [2] ويمثل العنوان أهمّها، لذلك جاء عنوان هذه النّصّ في ارتباطه بالمتن مفعمًا بالدّلالات، وردّ العنوان اسم آلةٍ على وزن مِفْعَلٍ «مِقَصّ» وهو ما يفيد بشيءٍ من التّجوّز الذي سنبرّره أنّ النّصّ مقابلةٌ ضمنيّةٌ بين الله الخالق وبين الشّاعر الصّانع، فحسب الله إذا قال للشّيء كنْ فيكون، وحسب الشّاعر أن يشكّل من اللّغة عالمًا موازيًا للعالم الذي يقيم فيه، بل حسْبُه أن يُنْطِقَ عالم الوجود الأخرس بتحويله إلى مكوّنٍ لغويّ ينبض حياةً. ويزداد العنوان إثارةً كلّما فكّكنا النّصّ وسرنا في مساربه فالمقصّ ارتبط بالذّاكرة (الآن لديها قطعتا قماش لمسح الذّاكرة..) [3] وهو ما يجعل فِعْلَ القصّ فِعْلَ حَكْيٍ، ألا يقتطع القاصّ من الذّاكرة ما يجعل منه خبرًا أو حكايةً ؟ أليس القصّ أيضا مَسْحًا للذّاكرة بمعنى قيسها لا محوها؟ ويمكن أن نذهب أبعد من ذلك بتقليب علاقة القصّ بالحياة، فقصُّ

---

[1] العالم حزمة خيالات، دار مسكيلياني للنشر، تونس، الطبعة الأولى٢٠٠١، ص ٢٧.

[2] لعلّه من الصّالح في هذا الإطار الإشارة إلى أنّ الشعريّة الحديثة قد أولت لمختلف المصاحبات النّصّية أو العتبات المحيطة بالنصّ (النصّ الموازي) عناية كبيرة، ويعتبر العنوان أحد أهم العتبات وأكثرها اتّصالا بالنّص ، ويؤكد العلاق ذلك بتنصيصه على أنّ العنوان ليس كلمةً عابرةً توضع اعتباطًا بل يتم اللّجوء إليها بدوافع مختلفة وضغوط متفاوتة.

(علي جعفر العلاق، **الدلالة المرئية**، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع ،الأردن،، الطبعة الأولى 2002 ، ص5)

لقد سبق لجينات أن نبّه إلى أهميّة العتبات بصفة عامة فقال " احذروا العتبات" وذلك من خلال اعتبارها خطابا على الهامش يوجّه فعل القراءة

Genette(Gerard), *Seuils*,OP.CIT.P.387

[3] أمامة الزّاير، العالم حزمة خيالات، ص ٢٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

حبل السرّة هو إيذان بالشروع في الحياة، والقصّ بمعنى الحكي هو حياة. ألم تؤجل شهرزاد موتها بالحكي؟ ومن الحكي وما فيه من حياكة تحيل إلى الغواية والإغراء أمسك شهريار عن قراره ، كما أنّ قصَّ حلم الشّاعر ولسانه وأصابعه يُفْهَمُ أكثر باستحضار قصّة يوسف عليه السلام فقد قصّت النّسوة أصابعهنّ افْتِتَانًا إلاّ أنّ هذا الفعل نراه في هذا السّياق يتعدّى الذّات المفتونة إلى الذات الفاتنة .

هكذا يكون العنوان وانتشاره في المتن إشارة إلى القصّ حكاية وحياكة وغواية.

أمّا النّهاية فجاءت إثباتا لمآل القصّ وهو الرّغبة والشّهوة، وقد استقام ذلك في طقس " مازوشيّ "Masochiste يذكّرنا باللّيالي الحمراء في ألف ليلة وليلة، وليس من العسير التّفطّن إلى الصّلة بين الحكي والنّسج بوصفهما فعلَيْن يرتبطان باللذّة؛ لذّة الحكاية ولذّة الحياكة وبين النّهاية (الآن لديها رجل مقيّد إلى كعب حذائها بحبال الشّهوة..)[1]

ويكشف ما تقدم من تحليل أنّ النّصّ يُفْهَمُ بعمق من الدّاخل من منظور تشير فيه اللّغة إلى اللّغة ومن ثمَّ لا تستمدّ الدّوالّ دلالتها من خارج أسوار النصّ بل من صميمه، أمّا التّأويل فإمكانٌ يخوّله النّصّ ويتنوّع حسب القارئ ورهاناته واستراتيجياته في مُبَاشَرة النّصّ.

لقد انطلقت الشّاعرة من حدثٍ يوميّ بسيطٍ " قصّ القماش"، وهو فعل يُنْجَزُ في البيت كما في المصنع لتجعل منه مَعِينَ دَلالاتٍ.

ويمثلّ التّركيز على اليّومي أحد أهمّ ملامح التّجريب في قصيدة النّثر لكنّ هذه الخصيصة لا تعني تكديس التّفاصيل الحياتيّة وإنّما التقاط المُرْبِكِ والمُحْرِجِ منها، وهي مهارةٌ لايظفر بها الشّاعر ما لم يمتلك عدسةً تمكّنه من رؤية ما لايُرَى ورصد المُتغَافَلِ عنه المدهش في بساطته وعمقه. وتكتسب هذه العدسة نجاعتها من ثقافة الشّاعر وتنوّع مرجعيّاته وقدرته على الملاءمة بين لحظة التّحفُّز الشّعريّ ولحظة الالتقاط. فالشّاعر هو الذي يجعل النّصّ ممكن التّأويل، وهو في ذلك مثيل " الخيميائيّ " الذي يصنع تركيبةً كيمائيّةً عَطِرَةً، كلّما حككتها زاد طيبها. من هذا المنطلق تزداد متعة النصّ بقدر ما نتوغّل فيه.

ب/ الإيقاع في نصّ المقصّ .

استقام الإيقاع في نصّ " مِقَصّ" لأمامة الزّاير مستوًى تجريبيّا عاليًا ينمّ عن وعيٍ عميقٍ للشّاعرة بخصوصيّة قصيدة النثر، وقد قام الإيقاع على منطق التّناوب الذي أفضى بدوره إلى مجموعة من الثّنائيات أهمّها الحاضر والماضي.

ورد التّناوب في نصّ " مِقصّ " بين الماضي والحاضر (قصّت وسمّتها ... قصّت وسمّتها ... الآن لديها/ قصّت... قصّت ... الآن لديها) [2] ويمكن أن نمثل ذلك بالرّموز التّالية (م١، م١/ م٢ ح)، وينطوي هذا التّناوب على تناوبٍ آخر بين الجملة الفعليّة والجملة الإسميّة اتخذ شكل المتتالية (ج ف، ج ف ، ج إ/ ج ف، ج ف، ج إ)

بناءً على ما تقدّم يكون النّص تقابُلاً صريحًا بين الماضي والحاضر والفعل والوصف، في علاقةٍ سببيّةٍ يكون فيها العنصر الأوّل سببًا والثاني نتيجةً. فقصّ القماش إلى قطعتين وتسميتهما نتج عنه الحصول على قطعةٍ كبيرةٍ مسحت الذّاكرة، كما أنّ قصّ حلم الشّاعر وقصّ السّرّة جعل من الرّجل مشدودًا بحبال الشّهوة إلى كعب حذائها، ويشدّ فعل الحياكة هذه العلاقة

---

[1] المصدر نفسه

[2] المصدر نفسه.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

السّببيّة، فالمرأة المُحَدَّثُ عنها، والتي قد تكون قناعا للشّاعر، حاكت القطعتيْن مثلما حاكت الحبْلين.

وإذا كانت الحياكة باتّصالها بفعل " قصّ " حاملة لرمزيّة الحكاية فقد مكّنت من السّيطرة على الذاّكرة، وهي أيضا مورَّطة في رمزيّة الغواية، ذلك أن الإيقاع بالرّجل الذي يمكن أن يكون قناعًا للشّاعر كان بحياكة حبال الرّغبة. ثمّة تقابل إذن، بين متعة توقيع الحكاية المستمرّة في الماضي والمستقبل(البارحة، غدا) وبين متعة الإيقاع بالشاعر، ولعلّ ذلك ما يجعل من الحكاية والغواية لذّتيْن .

وينتظم هذه الثنائيات طقس " مازوشيّ " فاختراق المقصّ للقماش شبيه باختراق الرّجل للمرأة، وقصّ حلم الشاعر وسرّته واعتمادها مادّةً في حياكة حبل الرغبة، يجعل من فعل الرّغبة قائمًا على العنف.

ولعلّه من الممكن أيضا بل هو من قبيل المرونة في تقليب مستويات الإيقاع أن ندرس تواتر الحروف رسمًا وجرسًا وعلاقته بالدّلالات المختلفة في النّص، فحرفا الشّين والسّين قد تكرّرا بصفة ملحوظة في النّصّ، وليس من العسير الانتباه إلى ما في رسم هذين الحرفين من أبعاد إيحائيّة جنسيّة، وقد تمكّن كلود بنيو Claude Peignot في كتابه (*Le nombre langage de dieu*)، من عقد علاقة طريفة بين العدد **ثلاثة** وحرف الشّين في اللّغة العبريّة، وبين علامة الحبارى "ففي التّقليد البدائيّ يرمز (العدد١) إلى المبدإ الذّكوريّ، ويرمز (العدد٢) إلى المبدأ الأنثويّ. واقترانهما ببعضهما البعض يعطي العلامة الّتي ليست إلاّ الحرف العبريّ شين "shin" الّذي يتعلّق معنى الحياة به" [1] . ويرى كلود بنيو Claude Peignot أنّ هذه العلامة هي أثر رجْل الحبارى l'outarde [2](طائر الحبارى) ، وأكّد في هذا السّياق أنّ "علماء التّاريخ يرَوْن في هذه العلامة رمزاً للخصوبة [3].

ورد حرف السّين خمس مرّاتٍ، أمّا حرف الشّين فستّ مرّات. وإذا كان الحرف الأوّل يتجاور صوتيًّا مع حرف الصّاد الذي تكرر خمس مرّات، فإن الحرف الثّاني يتجاور مع حرف الجيم الذي تكرّر مرّتين. وقد يفضي هذا التّواتر والتّقارب، إن نحن ربطناه بزوجين آخرين من الحروف وهما الحاء التي تكرّرت خمس مرّات والهاء التي تكرّرت تسع مرّات، إلى استنتاج دقيق وهي أن جرس هذه الحروف بما هو صفيرٌ ونشيجٌ وآهاتٌ و " وَحْوَحَاتٌ" يحيل إلى فعل العشق المحرِّك للنّص بوصفه حكايةً وحياكةً وغوايةً، الذي نعتناه بأنّه يدور في أفقٍ جنسيٍّ " مازوشيّ" .

ربّما يكون هذا الاختيار للحروف وترتيبها بهذا الشّكل غير مقصودٍ من الشّاعرة، لكنّ ذلك لا يعني أنّ ما ذهبنا إليه هو مَحْضُ تعسّفٍ على النّصّ ممّا يجعله يعبّر عن الهواجس التي أثارها فينا النّصّ أكثر ممّا يشير إلى ما يقوله ، فالشّاعر في قصيد النّثر ينشئ الإيقاع بطريقةٍ حدسيّةٍ تتعمّق بقدر اتّساع أفقه وقدرته على الملاءمة بين لحظة الالتقاط ولحظة الكتابة. أمّا مسألة رسم الحروف، كما هو الأمر بالنّسبة إلى الشّين والسّين، فإنّ الأمر يتعلّق باشتغال اللاّوعي الفردي والجماعيّ وأشكال تجلّيه في الكتابة .

هكذا يبدو أنّ النصّ قد استمدّ هويّته الإيقاعيّة من عناصر بعيدة عن الوزن، رغم تواتر بعض مظاهر الإيقاع الداخليّ،

---

[1] Claude Peignot, *le nombre langage de dieu, Essai sur la symbolique des nombres* , p.41

[2] Ibid,p.41.

[3] Ibid,p.42

للتوسّع في هذه العلاقة بين الحروف والأعداد ودلالاتها يمكن الاطّلاع على بحث مرقون بعنوان "الأعداد في النصوص المقدّة الرموز والدلالات " للسيد التوي (رسالة ماجستير في الحضارة المقارنة كلّية القيروان (٢٠١٢)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

(أغلب الأسطر انتهت بحرف التاء) وتوزيع النّصّ توزيعا مماثلا لقصيدة التّفعيلة، إلاّ أن ذلك لم يَحُل دون استقامة الإيقاع خطابا مرتبطا بالدّلالة ومنصهرا في الخطاب الشّعريّ [1].

الخاتمة

إذا فُهِمَ التّجريب على أنّه مجرّد خروجٍ عن السّائد بالتّعديل والتّحوير والتّوسيع والاختبار، لا يمكن أن نقصره على قصيدة النّثر فهو مبثوثٌ في الشعر الحديث برمّته ، أمّا إذا نظرنا إليه من منطلق كونه خلخلةً وتحطيمًا لصنم مازال له مكان في ثقافتنا رغم غربته عن واقعنا، عدَدْنا قصيدة النّثر القصيدة التّجريبية حقّا، ولعلّ أهمّ عملٍ يؤسّس لطمس هذا الصّنم بوجوهه الشّكليّة والمضمونيّة هو إجراء الإيقاع إجراءً يقطع مع بلاغة الإنشاد، كأنْ يكون الاعتناء بهندسة القصيدة ومعمارها ظاهرًا وباطنًا ، صورةً وصوتًا، و الاهتمام بحضور التّنقيط وعلامات التّرقيم في القصيدة، والاشتغال برصد العلاقة بين العتبة والمتن والحاشية ، أو كأن يجعل الشاعر القصيدة تنزع [2] نحو السّرد واليوميّ والهامشيّ والرّمزيّ والأسطوريّ. ولمّا كانت الرّواية فنًّا محُدَثًا عند العرب لم يرتق إلى درجة الوثن، كان التجرّؤ عليه مقبولا في حين أن التّطاول على هيكل الشّعر ّ وسَدَنَتُه جريمة و خيانة في بعض الأحيان، لذلك فإن تحطيم هذا الهيكل هو السّبيل إلى القضاء على الوثنيّة عموما.

---

[1] إنّ تناولنا لمسألة الإيقاع بالدّرس في نصّ المقصّ لأمامة الزاير ولو بإيجاز يندرج في إطار مجهود نقدي الغاية منه التأكيد أنّ الإيقاع ليس الوزن ، ومن ثمّة أحد أكبر الأوثان الذي تحول بين القارئ العربي وقصيدة النثر ، والواقع أنّه لا يكفي أن نحدد المبرّرات النظرية لذلك بل على النقاد أن يقدموا للقارئ مفاتيح تخوّل له فكّ مغالق واستكناه العمق الجمالي والدّلالي الذي تنطوي عليه.

[2] نقصد بالنّزوع في هذا الصّدد، أن يكون السرد مثلاً حاضرًا في القصيدة حضورًا عضويًّا.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

قراءة في حكايات من عينكاوا تحولات المكان وقلق الكائن

د.فاطمة عبد السلام الرواشدة / جامعة جدة .كليات فرع الجامعة بمحافظة الكامل .

المدخل:

في زمن الغربة تجتاحنا إحساس يوقظ فينا حنين يلسعنا فلا نستطيع التغلب عليه إلا من خلال مد الجسور إلى زمن مضى، ذقنا فيه طعم الطفولة وشممنا فيه رائحة الأمومة، مكان درجنا فيه، وكبرنا على أرضه صبغنا بصبغته، واكتملت فيه ملامحنا، وغدا فينا طفلاً يسكننا يرحل معنا، نخشى عليه عوادي الزمن، نلوذ به إلى مكامن الذكريات ، فنرسمه لوحات، ونكتبه كلمات، ونعزفه ألحانا تشفي علة النفوس من غربتها.

وتحت تأثير هذا الإحساس ولسعة الحنين يهرب سعدي المالح إلى زمن طفولته، وأحضان قريته معملا ذاكرته في المكان بكل تفاصيله خشية أن يهرب منه مرة ثانية :الأزقة والطرقات، الروائح والألوان،أُناسه صغارا وكبارا، مخلدا كل ذلك في جماليات سردية، باثا الحياة في الذكريات ليحيها متونا يعنونها بـ(حكايات من عينكاو).

فهي البوتقة التي أصهرت بها تلك الأحداث وصنعت تاريخ أهلها بحلوه ومره، هي ذاتها ملهمة سعدي المالح ومنهل ذكرياته في زمن هو أحوج ما يكون إليها حتى يستمد من رائحتها، وألوانها ، وأصواتها، وعزم أبنائها قوت روحه وعزاء نفسه في أيام غربته ومنافيه.

وحتى لا تضيع الصورة وتغيب الملامح، يجسد من كل ذلك تجربة سيرية، تؤرخ لمدينة عينكاوا مكاناً وزماناً وشخصيات وأحداثاً، برؤية شاملة تربط الذات المؤلفة بعصب المدينة فتجعل من نفسها حكواتياً يعمل جاهداً على إعادة الحياة ثانية إلى الماضي البعيد بكل سعادته وتعاسته.

العنوان :فاعلية التجنيس القرائي

تُشكِلُ عتبة العنوان الشعلة الأولى التي تمسك بها آليات القراءة حال دخولها عالم الإجراء القرائي، لتضيء عتمات النص الإبداعي، "لما تحتويه من شحنة بنائية تركيبية وسيميائية وإيقاعية كثيفة ومركزة تغذي طبقات النص الأخرى، وتتحكم على نحو ما في حركيتها ووظائفها وإسهامها المشترك في إنتاج الأنموذج النصي وخطابه [1]".وعلى هذا الأساس الاعتباري للعنوان يصبح علامة لسانية تنهض بـ "وظائف شكلية وجمالية ودلالية تعد مدخلا لنص كبير كثيرا ما يشبهونه بالجسد رأسه هو العنوان[2]"ويُعرَّف العنوان عند لوه _ هوك بأنه " مجموعة من العلامات التي يمكن أن تندرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود[3]"هذا التعريف يكشف عن مجموعة من الوظائف التي نزع بعض الباحثين إلى تحديدها من خلال الاعتماد على وظائف اللغة التي اضطلع بها رومان ياكوبسن، فللعنوان وظيفة انفعالية، ومرجعية، وانتباهية،

---

[1]. العلامة الشعرية قراءات في تقنيات القصيدة الجديدة، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد _ الأردن،.43 :2010

[2]. شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، محمد الهادي المطري، مجلة عالم الفكر، المجلد28 ،العدد1 ،1999، 455 :

[3]. العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، سلسلة دراسات أدبية ،الهية المصرية العامة للكتاب،القاهرة، .39 :1998

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وجمالية، وميتالغوية،[1] وأضاف إليها _ هنري ميتران _ فيما بعد الوظيفتين التحريضية والأيديولوجية [2] وأما جرار جنيت فقد أولى العنوان عناية خاصة في دراسته للعتبات، وعده جزءاً فاعلا ومهماً من أجزاء" النص المرافق " في كتابه) طروس (والذي ينظر إليه- أي النص المرافق -على أنه " أحد الأمكنة المفضلة للبعد الفعلي للعمل الأدبي، أي لتأثيره في القارئ[3] "وعده في كتابه)عتبات" (فضاءً للتفاعل والامتداد الأكثر اجتماعية للممارسة الأدبية التي تنظم علاقتها بالجمهور .[4]"وبعد أن فصل في وظائف العنوان تاريخياً، واشتغالاً، وإجراءً فإنه يقترح لها نموذجاً يضم وظائف أربعاً أساسية هي :

_1الوظيفة التعيينية : تحديد هوية النص.

_1الوظيفة الوصفية :وهي وصف النص بإحدى خصائصه الموضوعية أو الشكلية،

_2الوظيفة الإيحائية :وهي الوظيفة الدلالية الضمنية أو المصاحبة.

_4الوظيفة الإغرائية [5].

ونظراً لأهمية العنوان بوصفه نصا موازيا ومرتكزاً قرائياً مهما في قراءة النص الإبداعي عموما، والنص الذي بين أيدينا خصوصاً، فقد ارتأينا أن نبدأ به أولا، ومن ثم ننطلق إلى المتن، بعد أن نحدد من خلاله الإطار العام الذي أراده سعدي المالح من هذا العنوان تحديداً ((حكايات من عينكاوا)) الذي يفصح منذ البداية عن جنس هذا الكتاب وهويته.

حكايات جمع حكاية، والحكاية في بعدها الدلالي العام إشارة لبدائية الحياة الإنسانية وبساطتها، فقد ولدت مع ولادة المجتمعات، حملت أفكارهم وسلوكهم، وغدت سفراً لمعتقداتهم، حاوية على كل ما يمت لهذه المجتمعات من قيم ومبادئ، دونت تاريخهم ووجودهم، هي الهوية التي يشهرها كل مجتمع من المجتمعات أمام عبور الزمان وتحولاته التي تبسط سطوتها على المكان وساكنيه حفظا لهم ولتاريخهم.

اختيار سعدي المالح لهذه الكلمة تحديداً كان مدفوعا بأسباب عِدة يتعلق الأول منها بمضمون هذه الحكايات، فقد أراد أن يؤرخ لقريته دون أن يلجأ إلى السرد التسجيلي الذي يتتبع في طريقته تاريخ الشخصيات، وما مر على المدن من أحداث، إذ جاءت الحكايات لتضيء تاريخ قريته عينكاوا، وتحمل في طياتها هوية الأرض التي خشي على نقاء روحها من التحول والضياع، مسترجعاً إياها قبل أن تتفلت ملامحها من الذاكرة أولا ومن زحف التقدم العمراني، والتغير القيمي الذي يفرضه جريان الزمن على الأمم والحضارات .

وأما السبب الثاني وراء اختيار هذه الحكايات فنابعٌ من دلالتها على البدائية والبكارة والنقاء، فهي عناصر تعبر عن براءة عينكاوا وبساطة أهلها الذين يواجهون كل الظروف القاسية ويصمدون أمامها متحدين بغناء_ شعو_، أو يقبلون الموت

---

[1]. ينظر قضايا الشعرية، رومان ياكوبسن، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 33 :1988

[2]. السيميوطيقاوالعنونة، جميل حمداوي،مجلة عالم الفكر، المجلد25،العدد3 ، 97. :1997

[3]. جيرار جنيت نحو شعرية منفتحة، كريستين مونتالبيتي، ترجمت د.غسان السيد ود .وائل بركات، دار الرحاب دمشق، ط1 ، 111. :2001

[4].م.ن.١١١

[5]. ينظر :عتبات) جيرار جنيت من النص إلى المناص(، عبد الحق بلعابد، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون _منشورات الختلاف، الطبعة الأولى، 2008: 86_89.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

على سطح البيت لا في ظلامه وعزلته_ الخالة فاتة_، وأما الحب فقد طوق هذه القرية كما طوق قلب فتاها المحب، فتوجها بشعور التحدي ينمو في قلوب الصغار قبل الكبار_ ماكنة حلاقة _ حرس قومي .

وبالنظر إلى آليات الحكي التي عرض بها سعدي المالح مبنى حكاياته، ينكشف لنا السبب الثالث والأهم وراء اختيار كلمة حكاية، فالحكاية في مفهوم علم السرد هي :الأحداث " كما يفترض أنها حدثت في الواقع بمرآة منطقي التتابع والترتيب[1]" وعلى هذا المفهوم فإن الحكاية" تتكون من مجموعة من الأحداث التي تقع، أو يقوم بها أشخاص تربط في ما بينهم علاقات، وتحفزهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون[2]" وأما المبنى فـ" هو الأسلوب المخصص للاضطلاع بنقل الأحداث إلى عالم النص الأدبي بعد أن كانت منتسبة إلى عالم آخر) واقعي أو خيالي (لا صلة له بالعناصر اللغوية المستخدمة في الكتابة[3]"وتجدر الإشارة إلى أن التفريق بين الحكاية والمبنى على هذا النحو مسألة افتراضية نظرية لأن كل حكاية لا تظهر ألا من خلال البناء؛ ولكن الفصل بينهما جاء هنا ليمكن من دراسة آلية بناء الحدث والنسيج السردي في مبنى هذه الحكايات التي قُدِمت على لسان راوي كلي العلم، وحتى نتمكن من ذلك قمنا بتقسيم المبنى إلى مجموعة من المشاهد تضم وحدات سردية صغيرة في واحدة من الحكايات التي عدها بعض النقاد من أكثرهن نضوجاً أدبياً وفنياً، هي حكاية الخالة فاتة وذلك على النحو الآتي:

_1مشهد أرق الخالة فاتة وعدم نومها :قلق، تململ، حضور الهواجس، خوف.

_2مشهد دخول وقت صلاة الفجر المعلن عنه بصوت الأذان :وضوء، صلاة، أدعية، وذكر.

_3مشهد إشعاله المنقلة :وضعت عليها أبريق الشاي.

_4مشهد العودة إلى غفوتها الصباحية :كانت طويلة على غير العادة ، حلمت في أثنائها حلم مزعج.

_5مشهد خروجها من المنزل إلى مكان العمل في القلعة :والهواجس والأفكار تسكنها.

_6مشهد وصولها إلى السوق في القلعة وشجارها مع زميلتها.

_7مشهد الليلة الخيرة من حياتها :فقد كانت على سطح البيت الذي رشته بالماء ثم نظفته.

فالكاتب ينسج حكايته هذه باستنطاق مسارات الحكي الماضوي مستعيداً إياه من رحم الذاكرة كما حدث على أرض الواقع، مراعياً منطقي التتابع والترتيب للأحداث في الزمان دون اللعب على وتر الانحراف في سرده للوقائع حيث أننا لا نجد صعوبة في التطابق بين الحكاية والمبنى في كثير من الحكايات، ولاسيما التي بين أيدينا الآن فإذا أردنا أن نعيد ترقيم هذه المشاهد التي تحوي الأحداث الكبرى في المبنى فإننا نجد أنفسنا أمام الأرقام نفسها في المبنى دون تقديم أو تأخير لأي وحدة من الوحدات السردية، فهو لم يقدم لنا النص من خلال الإمساك بحدث مهم وجعله مرتكزا ينطلق منه في مبناه كحدث موتها مثلا، ثم يعود منه إلى الخلف في سرد وبناء معكوس أو يراوح بين الماضي والحاضر بآلية الفلاش باك، بل نراه يعتمد الطريقة التقليدية في

---

[1]. الملحق التوضيحي بذيل نظرية المنهج الشكلي :نصوص الشكلانيين الروس، توماشفسكي، قدم لها تزفتيان تودروف، وترجمها إبراهيم الخطيب، الشركة العربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية الرباط وبيروت،ط1 ،.228 :1993

[2]. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي بيروت _ لبنان، ط2 ، .30 :1999

[3]. النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ بين تشابك القضايا واختيار الأدوات، الصادق قسومة، دار الجنوب للنشر، تونس، .51 :1992

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

عرض الأحداث الذي كان سائداً في الماضي ولا سيما في السرديات الشعبية التي تتكئ على مبدأ تتابع الوقائع والربط بينها عن طريق آلية السبب والنتيجة.

هذه الطريقة في السرد جاءت بقصدية واضحة من قبل سعدي المالح الذي حاول أن يوائم بين العنوان (حكايات) وبين طبيعة سردها المائل إلى الوضوح والبساطة، وذلك من أجل " التقاط الحياة اليومية برؤية بسيطة، أمينة على تدوين الواقعة وبدون تدخل واضح من القاص، مثلما حصل بحكاية " الخالة فاتة"، مع أنه يضفي مكملات على الواقعة ويطوعها للسرد، حتى يجعل منها حكاية، لذا لم يقل المالح بأنها قصص، وهو يدرك بأنها حكايات بالمفهوم القديم للحكاية[1]" ، التي ترد على لسان راوٍ كلي العلم يعرف الأحلام، ويقرأ الهواجس، ولا نسمع صوت الشخصيات إلا من خلال صوته ورؤيته ، فهو المهيمن على عوالم السرد وصاحب اليد الطولى فيه، وهذه تماماً هي صورة السرد الحكائي القديم التي تنهض على كاهل سارد عليم، من أجل إضفاء سمة الواقعية على أحداث هذه الحكايات وإكسابها الوجود الفعلي في الزمان والحيز، وهي السمة التي لعب على وترها الكاتب، وحتى يضفي على العنوان البعد الإغرائي قام بتحديد المكان " عينكاوا "التي غدت فضاء حاوياً للحكايات، "تحدد أبعادها وتكسبها من المعقولية ما يجعلها أحداثاً قابلة للوقوع على هذه الصفة أو تلك،... كما أن المكان يضفي على الأحداث قيمة اجتماعية، ويضغط النص بشحنات عاطفية [2]". فعينكاوا غدت الفضاء الذي رسم بداخله سعدي المالح ملامح شخصياته، وحدد أبعادها ونفض عن ذاكرة هذه القرية غبار الاندثار والضياع والتحول، ورسم لها لوحات تعج بالحياة البسيطة في ظاهرها وكنهها، وهو بذلك عمل على بقاء عنكاوا حية في الذاكرة الشعبية على مدى الزمان مع ما اقترن بها من حكايات وعجائب تحكي ما مر على هذه القرية من أحداث تاريخية كبرى أعاد المؤلف بناءها بحكايات فنية بعيدة عن المنطق التحريري أو لنقل التسجيلي المتواتر للوقائع والأحداث، فصورت بصبغة الواقع اليومي المعاش دون تزويقه أو تحريفه أو تحميله ما لا يحتمل .

المكان :خصوبة المشهد وعمق الانتماء الذاكراتي

لقد خضع المكان لتغييرات حادة وانعطافات حاسمة في المصطلح والمفهوم والتصور عبر التاريخ الإنساني، فلم يعد كما كان عليه في السابق، إذ حمل من أصداء مسيرة التاريخ والتطور المعرفي والتكنولوجي الشيء الكثير[3]ومع ارتقاء الفكر البشري وتحولاته الفلسفية والإيديولوجية والفيزيائية لم يعد هناك مكاناً ثابت التركيب والملامح، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار التحديث المستمر الذي يجري فيه، مما يدعو إلى التغيير المتواصل في كينونته شكلا ومضموناً، ومن الوهلة الأولى أدرك سعدي المالح أن المكان الأثير لم يعد ساكناً كما هو في الذاكرة، بل أخذ في التحول والانعطاف ليأخذ شكلاً ومنحى_جديدين، مكان جديد لم يعرفه سابقا ولم يألفه بعد[4].

---

[1]. شخوص شعبية ووقائع بسيطة، ناجح المعموري،من الملحق :عن حكايات من عينكاوا،حكايات من عمكاوا،سعدي المالح، دار الحوار، اللاذقية _ سورية ، 1011: 95.

[2]. فلسفة المكان في الشعر العربي، حبيب مؤنس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،.2001: 132

[3].م.ن.٧

[4]. ينظر إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1 ،.1986: 51

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فهو بكل عنفوان الحب والتأسي على زمان مضى ومكانٍ كانَ، يعيد بناء هذه القرية وفق رؤيته الذاتية للمكان والمنطبعة في الذاكرة عبر نصوص حكاياته التي كانت عينكاوا طفولته وصباه " (الهدف_الأساس_ من وجود العمل كله [1]"

يفتتح سعدي حكاياته بحكاية (الخالة فاتة)، وهي حكاية تعرض بأسلوب ثنائية الأضداد، التغير والتحول الذي طرأ على هذه القرية وذلك من خلال سرده يوما كاملا من حياتها يبدؤه من ليلتها القلقة فقد " ظلت طوال الليل تتقلب على يمينها ويسارها، ولم تغف، أفكارا وخيالات عديدة كانت تعذبها. أحيانا تتجسد أمامها أشباح مفزعة تخيفها وتجعلها تجلس في فراشها تعيد قراءة آية الكرسي، وتستلقي في الفراش محاولة النوم، تتقلب على جنبيها، على ظهرها، بطنها، يصر التخت من تحتها، يرتفع صوته ليلتقي مع أصوات الأشباح. تجلس في فراشها من جديد، وتتطاير حمامات النوم من عينيها بعيدا [2]".هنا يشتغل المكان بمعية النفسية المتأزمة لساكنته على تقديم صورة قلقة ومضطربة تعكس جواً من الترقب عما سيسفر عنه المشهد البنورامي الذي يعمل بثنائية الانغلاق والانفتاح للمكان، إذ هو مكان مفتوح من حيث كونه سطحا مفتوحاً على السماء، لكنه في الآن نفسه منغلق من جراء الصبغة النفسية القلقة التي تضفيها حالة الخالة فاتة على المكان .

وتستمر صورة المكان المنغلق في اللقطة المشهدية الآتية التي تعكس حركة الشخصية في المكان (عينكاوا) نهاراً، وهي تتجه إلى عملها " :ودرجت في زقاق ضيق جداً، مظلم، نتن، تفوح منه رائحة المجاري المكشوفة لا مخرج لها كالعديد من أزقة القلعة التي قلما رأت نور الشمس في هذا الزقاق، في الجانب الشرقي من القلعة، يقع البيت الذي تعيش فيه الخالة فاتة .... في السوق المواجه للقلعة، كانت عشرات الأصوات تختلط مع بعضها، تصعد عبر الدرج الحجري القديم الذي كانت الخالة فاتة تنزل منه، والشمس، تفرش الجانب الشرقي، نصف الدائري، من القلعة، بأشعتها المتوهجة، فتلوح البيوت الحجرية المتآكلة الأطراف، رمادية، تسطع كعدسة محدبة عاكسة شعاع الشمس على وجه المدينة [3]".السارد في هذا المقطع يحمل كامِيرَتَهُ ويتبع هذه المرأة عارضا لنا مشهدا تتابعياً تفصيليا لطبغرافية المكان منذ أن خرجت من بيتها حتى وصولها سوق القرية القديم التي تمارس فيه بيع الحجب والتي عرفت به منذ سنين، ويتضح من خلال المقطع السابق المصور لعينكاوا، أنها لم تنل حظها الكافي من التحضر والتطور وذلك لأن سكانها من البسطاء، حظهم من الرزق قليل يعتمدون على كد أيديهم ومهن تقليدية لم تعد مطلوبة، كبائع الأدوية والأعشاب مصطفى الأعرج، وعلى الرغم من ذلك فهم راضون قانعون به، ولكن هذا الرضا وهذه القناعة لم تبقَ لهم فقد نسفت وسلبت منهم بقرار من السلطة يقضي بترحيل العوائل من أجل تحويل القلعة ومحيطها إلى مكان سياحي.

من هذه البؤرة تحديداً بدأ الكاتب عرض تحولات المكان ، فالتحول لم يقتصر على أطرافها بل أخذ يطال أنحائها كافة ، حتى قلعتها المرتكز الرئيس وسوقها القديم " كانت الخالة فاتة تتأمل بلحظات سريعة، وهي تنزل الدرج، سبعين عاماً كاملة عاشتها هنا، في هذا الطود الشامخ بوجه الزمن منذ آلاف السنين، تذكرت تلك الأيام، حين لم يكن في المدينة غير القلعة وبعض البيوت المتناثرة حولها، حينذاك كان للقلعة باب ضخم يقفل ليلاً، يحرسه رجال شجعان .كانت الشمس العاكسة من

---

[1]. الرواية والمكان دراسة المكان الروائي، يسين النصير، دار نينوى، سورية دمشق، ط 2: 315.

[2]. بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية(، حسن بحراوي، المركز المركز الثقافي العربي، ط1 ، بيروت، الدار البيضاء،33 :1990

[3]. حكايات من عينكاوا ,سعدي المالح، دار الحوار _ اللاذقية_ سورية،12_11 :2011

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

جدران القلعة شديدة السطوع، لم تتحملّ الخالة فاتة قوتها، فقطعت أفكارها، لكنها ظلت تنزل الدرج، أسرعت واندلقت في الأسفل فتوارت في الظلمة باتجاه السوق، المزدحم بالأصوات والبشر، كما يزدحم رأسها بالأشباح[1] ".

إن شريط الذكريات الذي مر سريعاً يخلِ الخالة فاتة ويكثف لنا طبغرافية عينكاوا منذ سبعين عاما عاشتها في هذا الطرد الشامخ بوجه الزمن، فلم يكن في المدينة غير القلعة وبعض البيوت المتناثرة حولها، وأما الأمان والاستقرار فكان لهما دورهما الأعظم والأهم الذي عبر عنه الكاتب بباب القلعة الضخم الذي يقفل في الليل ويحرسه رجال يتصفون بالشجاعة . فضلا عن بعدها (أي القلعة) التاريخي المحمل بالعراقة، فهي رمز الثبوت أمام الزمن وكل تحولاته، وهي مصدر حماية وأمان لأهل عينكاوا ولكل من حولها .

إلا أن القلعة لم تكتفِ بهذا الدور الحميمي حسب، فبعد أن كانت حافزا لما تمر به هذه المرأة العجوز من أحداث وظروف على صعيدها الشخصي في يومها هذا، وعلى الصعيد الجمعي هي وكل العوائل التي تعيش في رحم القلعة الآمنة المطمئنة، تحولت إلى مصدر خوف وقلق، فالقلعة التي ضمته في يوم من الأيام وكانت لهم رحماً حنوناً، هي نفسها لفظتهم اليوم وبدأت تشكل لهم مصدر قلق وخوف، خوف من التهجير والرحيل والتحول، وقد جاء حلمها الكابوسي في صباح يومها غير العادي صورة من اللاوعي تعبر عن صراع العائلات مع السلطة.

كما يفضي حلمها إلى قضية التحول الحتمية لهذا المكان، فالمغول الذين غزووا القلعة ما هم إلا رمزاً للسلطة وإجراءاتها التي اتخذتها من أجل تحويل القلعة إلى مكان سياحي، وأما عجز القلعة وساكنيها أمام هذا الغزو ما هو إلا عجز أهلها أمام قرار السلطة، وقد جاء صوت زوجها رسول العطار حاملا نبوءةً مستمدة من اسمه، تؤكد على حتمية هذا التحول وهو يقول لها مستشرفا أو كاشفا المستقبل المحتوم لهذا المكان " ما قلت لك، من الأفضل أن ننزل من القلعة ونسكن المدينة، هو ذا قد جاء اليوم الذي يرحلوننا عنها ."وصرخت.انتفضت الخالة فاتة في فراشها مذعورة[2] ".

بعد هذا الكابوس الاستشرافي ينتقل المؤلف إلى رصد بعض مظاهر تحولات المكان في عرض تدرجي يضع فيه صورة مقابل صورة أو حالة مقابل حالة أخرى، فعلى سبيل المثال يعرض لنا حالة الخالة فاتة وما هي عليه الآن " تردّت حالتها أكثر، وبالذات في السنوات الأخيرة، حيث أصبحت سوقها تتعرّض للكساد يوماً بعد يوم وهي لم تبع حجاباً واحداً منذ أكثر من شهر. سابقاً كانت تهرع النساء إلى بيتها لاختيار الحجب الجميلة وشرائها، أمّا اليوم فتذهب هي إلى بيوتهن واحدة واحدة، تعرض عليهن حجبها المطرّزة ولا واحدة تشتري[3]".

هذا التردي والتحول في حالة الشخصية المركزية ما هو إلا حال المكان فلم يعد قادرا على أن يكون مكاناً يرتزق منه الناس أو يجدون فيه قوت يومهم أمام سوق المدينة الذي أخذ في احتلال دوره، وتأتي صورة سوق القلعة التي عرضها السارد لنا شاهداً حياً وحقيقياً على تحولات المكان شكلا ومضموناً، فموت بعض الشخصيات التي كانت تشكل معالم بارزة في هذا السوق منذ سنين عديدة وتركها فراغا في المكان وفي المهام لا يستطيع أحد أن يسده إلا تلك الأسواق الجديدة " كانت (الدلال خانة) هادئة ككل صباح، العم عثمان يلفُ سيكارته بأصابع مرتجفة، ويضع كيس التتن أمامه إلى جانب كومة" طين خاوة " المعروضة للبيع، وعائشة، ترش الماء، بين حين وآخر على باقات الخبّاز والحندقوق المشدودة، ورشيد صانع الكبابخانة، يمر

---

[1]. م . ن.12:
[2].م.ن.١٣
[3].م.ن.١٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

بمرح كعادته متحرشاً بهذا أو ذاك من الجالسين، إنها وجوه يعرفها جيداً، هو وكل مرتادي السوق، منذ سنوات طويلة لا تفارق مكانها، كمعروضات متحف تاريخي، حتى ولو مات أحدهم لا يفارق شبحه المنطقة، هو ذا المكان الذي كان يجلس فيه حالياً يجعلك تذكره، سواء أكان بائعاً أم متسولاً.

-مصطفى الأعرج؟

-نعم.

-وماذا كان يبيع؟

-أدوية.

ضحك الصبي، صانع الكبابخانة، في وجه الرجل القروي، ثم عبس فجأة، وقال بنبرة حزينة مفتعلة:

-مات..

-متى؟

منذ أشهر، لا أدري، لا أحد يبيع الأدوية بعد.

قالت خديجة من مكانها:

-الله يرحمه، كان حكيماً يعرف بكل الأمراض.

عاد الرجل القروي أدراجه، وسار باتجاه الصيدلية القريبة من السوق،[1]"

لقد جاء هذا التحول على لسان السارد بوصفه للمكان على أنه بقايا مدخل لسوق قديمة، كان يباع فيها بالمزاد كل شيء وتأتي كلمة ((واليوم)) في مقابل ((كان)) في ثنائية ضدية تظهر البون الواسع بين ما كان عليه السوق القديم في الماضي من نشاط وحيوية، وما هو عليه الآن من تحول في دوره، فاليوم_ دلالة الحاضر_توسعت المدينة توسع السوق، وظهرت أسواق جديدة وصفت بالعصرية امام السوق الموصوف بالقديم، الذي ظل يعيش في رحم الحاضر ((كالمرض)) الذي يوجب العلاج أو الاستئصال الفوري، أو لنقل الجذري.

فكما كان الموت وسيلة قدرية حتمية غيرت من ساكني المكان وخلق نوعاً من القلق، كان قرار السلطة المتمثل بالإخلاء وتحويل المكان لمكان سياحي يقوم بمهام عصرية تنسجم مع وضعه الجديد، هو وسيلة ثانية وسائل من القلق التي أقلقت سكان القلعة، وأخافت سعدي المالح من أثر هذا التحول على وطنه الطفولي الصغير، وأخافت هذه العجوز التي رقضت الموت في الحوش رمز العزلة الذي ظلت طيلة حياتها تنام فيه، وإنما صعدت لتنام على سطح غرفتها كما كانت تفعل في طفولتها " في المساء، عندما كنست سطح حجرتها الترابي ورشته بالماء فاحت منه رائحة الأرض البكر وهي تحرث لأول مرة، تذكرت طفولتها، عندما كانت ترش السطح بالماء وتكنسه يومياً، وتصعد بأفرشة العائلة جميعها إلى السطح وترتبّها، تلفتت هنا وهناك إلى سطوح الجيران، تخفي نفسها خجلاً كلّما لمحت رجلاً"[2].

---

[1] .م.ن.١٤
[2] .م.ن.ص١٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فخوفها من التغيير ترجمته سلوكا يظهرها امرأة قوية تحمل روح التحدي، لمواجهة المصير، وتعلن قبولها مبدأ التغيير، فقد رفضت أن تنام وتموت في الظلام والعزلة الذين مثلهما الحوش الذي كانت تنام فيه طيلة سنوات عمرها .ولكن قرارها بقبول التغيير قرار مشروط بان لا تنسلخ عن الماضي وإنما يأتي الجديد من عمق الماضي لذلك وبدون شعور منها مدت جسراً من الذكريات إلى أيام صباها التي كانت تقوم فيها بالفعل نفسه الذي قامت به اليوم، ولكن فارق الماضي عن الحاضر أن هذا الفعل أو السلوك كان يشكل طقسا يومياً في حياتها وجزءاً من تاريخ العائلات العراقية، وأما اليوم ما هو إلا ردة فعل على إحساس يجتاحها ويدفعها للتمرد والتغيير ، فالسطح يوفر لها الأمان من جانب ويمنحها فرصة الخروج من عزلتها من جانب أخر فهو رمز الانفتاح والتواصل مع العالم الخارجي " :وإلى أن صعدت بفراشها هذا المساء ورتبته كان الظلام يتوزع في أرجاء القلعة، في هذه الأثناء لسعها الحنين وأعادها إلى أيام الصبا، لكنها عندما نظرت إلى سماء القلعة، رأت في أسفلها، فوق السطوح موصلات التلفزيون تلمع على ضوء مصابيح الكهرباء، وهناك في البعد، تمتد المدينة حتى تكاد المنارة الأثرية البعيدة من القلعة تختفي بين البيوت المحيطة بها .دارت المدينة، بضجيجها العالي برأسها .المدينة تدور، دورة، ثلاث ...عشر، والضجيج يتعالى .. ويتعالى ..لم تتمالك الخالة فاتة نفسها، جلست على طرف الفراش، تمدّدت بعد ذلك دون إرادة منها[1]".

برؤية عين الطائر يقدم لنا السارد صورة مشهدية متكاملة لمدينة عنكاوا بشقيها، وذلك باختياره لموقع تصويري علٍ ومسلط على المدينة ((السطح)) الذي يسمح بموجبه للرائي الواصف _ السارد _أن يحيط بكل تفاصيل المشهد الموصوف والمقدم وذلك لوجود آفاق واسعة جداً تمكنه من عرض المدينة دفعة واحدة أمام القارئ، دون التركيز على التفاصيل أو مكان بعينه، وإنما يثبت الملامح الخارجية والعامة للمدينة فقط .فمن هذا المكان المتعالي نظرت الخالة فاتة إلى قلعتها، فوجدت أن ملامحها قد اختفت في عتمة الليل ولفها السكون وأحاطتها العزلة ، وإنها لم تعد قادرة على رؤيتها إلا من خلال ذاكرة عادت بها إلى الوراء زمناً بعيدا حين كانت القلعة تغص بالحياة والناس، وأما اليوم فهي غارقة في ظلمة العزلة والسكون، فالثنائية الضدية في هذا المشهد زمانية ومكانية، فهناك امتداد لا محدود لأواصر مدينة جديدة تعج بالحياة والأضواء وموصلات التلفزيون التي تشير إلى مدينة عصرية تتصلُ مع العالم الخارجي ولا تنفصل عنه.

إن هذه الأضداد أو بعبارة أخرى التحولات أدركتها الخالة فاتة ولكن الزمن قد فات ولقبها بفاتة، ولم يمنحها الموت سوى مهلة لم تطل إلا بمقدار الذكريات التي عادت بها إلى أيام مضت كانت القلعة فيها تعج بالحياة والناس، ومصدر أمن واستقرار.

ولقد جاء موتها في مساء ذلك اليوم الذي رمز به إلى مرحلة من حياتها وحياة قريتها بمثابة إسدال الستار على هذه المرحلة ، فبموتها " اندثر السوق القديم _ ولم نعد نعرف عنه شيء _، انتهى نمط من حياة، وتهدم في داخل الذات الساردة شيء ما قام بإعادة ترميمه بكثير من الخشية[2]" عبر هذه الحكاية الجميلة التي ختمها بمشهد يترجم إحساسه بالاغتراب دون شعور منه، وذلك من خلال تقديمه للمشهد عن طريق سارد موضوعي يقف في مكان عالٍ وبعيد، لم ينبس ببنت شفة عنه على غير عادة ذلك السارد في النص، وترك لكمرته تعميق الدهشة والاغتراب .

الكائن والمكان بين التحدي والانكسار ولعبة البحث عن الذات:

---

[1] .م.ن.١٦.

[2] . م.ن.16_17:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يرتبط حضور المكان في النص الحكائي عند سعدي المالح بمستويين " :الأول مستوى الثيمات النصية، والثاني مستوى العناصر السردية" الشخصية، الراوي، الحدث...ألخ[1]"ففي المستوى الأول يطفو المكان على سطح المشهد الحكائي من خلال ثيمات التضاد (ثبات _ تحول، تحدي _ انكسار، حزن _ سخرية) فهي اللحمة التي نسج بها سعدي نصه الحكائي وعرضه غير المباشر لسطوة الزمن وقسوته على أهل عنكاوا دون لجوئه إلى وصف تفصيلي لحيثيات هذه القرية فحكاية الخالة هي الحكاية الوحيدة التي تقع أحداثها في قلعة أربيل، وأظن أن الكاتب أورد هذه الحكاية ووضعها في المقدمة بقصد منه وذلك من أجل إظهار مقدار التحول الذي أصاب هذه القرية، فلم يبق منها سوى قلعتها التاريخية القديمة الشاهدة على فترة زمنية من حياتها، وحتى هي بقيت ولكن تحول دورها فلم يبقَ من عنكاوا غير مكان منحول أفزعه ودفعه إلى تذكر أيام مضت.

الخالة فاتة عمرها سبعون عاما تواجه تقدمها بالسن برفضها الكنية التي تعبر عن الشيخوخة والعجز " لا ترضى أن يناديها أحد بالجدة، تشتمه، تصرخ في وجهه :ماذا تحسبني أيها الملعون، هل هززت كاروك والدك، يا ابن الكلب؟ [2]"

عجوز في جسدها تحدٍ تظهر فيه حيوية الشباب من خلال صعودها ونزولها القلعة مرتين في اليوم، تمارس أعمالها اليومية دون كلل، تخرج إلى السوق باحثة عن الرزق والأنس ترفض الوحدة والعزلة، ترفض سيرة المرض أو أي شيء يوقف مسيرة حياتها رغم كل الظروف التي تحاصرها(وحدة، لا تملك شيئاً، فقر، تعيش في بيت متهلهل، مع أمر بالإخلاء له) وعلى الرغم من كل ذلك فالتحدي يسكنها ويمنحها عزما على المضي في العمل، ورفض كل ما من شأنه أن يوقف مسيرة حياتها فتنهض إلى سطح بيتها ترشه بالماء وتكنس، وحين حاصرها شعور الموت تعلن ثورتها عليه بسلوك عفوي بسيط يحملها إلى أيام صباها المفعمة بالأمن والدفء .ولكن قسوة الحياة وقدرية الموت سلبتها كل شيء وأعادتها إلى تراب عنكاوا الذي استنشقته قبل موتها بلحظات.

وبين التحدي والانكسار يعيش شعو صراع الوجود في البحث عن الرضى وإحداث التوازن في حياته المهمشة، فقد جعلته السياسة حبيس البيت لا يمتلك إلا تمرداً وثورة تسكنه ولا يستطيع أن يترجمها واقعاً إلا من خلال بعض السلوكات التي تبدو للناس أنها بسيطة وظريفة تضفي على شخصه شيء من الطرافة والغرابة بعض الشيء.

يقطر العرق على الرغم من صرامة الجمارك " يمارسها بمتعة كبيرة، ولذة حقيقية، وفن مبدع .مراعياً دقة كاملة من أجل أن يصنع عرقاً جيداً يمتدحه شاربوه، لهذا اكتسب عرقه شهرة تعدّت القرية، يتباهى بها دائماً، ويقول" عرقي يشربه العرب والعجم. يكفي المرء أن يشم رائحته حتى يعبه عباً" ..ينزل في الزردوم مثل السمن [3]""

ولا يقف تمرده عند هذا الحد بل يمنع عرقه من شاربيه، " يواجههم بعدم اكتراث في الباب، لم يجهز بعد ..تعالوا بعد يومين .وإذا ما ألحّ أحدهم وتجرأ على القول " :يا عم ..لكنك انتهيت من التقطير "يرد عليه بغضب" :اذهب أيها السكير ...أنا لا أبيع بطيخاً [4]"

---

[1]. حكايات من عنكاوا أيقونات طفولة ذاهبة، فخري أمين، من الملحق :عن حكايات من عنكاوا،حكايات من عمكاوا،سعدي المالح، دار الحوار، اللاذقية _ سورية، 111: 1011

[2]. المكان في الرواية الجديدة الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجا، خالد حسين حسين،رسالة ماجستير، جامعة دمشق،.275 :1999 _1998

[3]. حكايات من عنكاوا.14 :

[4]. م.ن.30 :

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

رجل يتفلت من كل القيود ويمشي حافيا عشرين كيلو متر ليصل إلى الزاب الصغير لا يضبطه ضابط يفعل الشيء الذي يشعره بحريته ، فهو حافٍ، حر طليق لا يلتفت لكل ما يقال عنه، يذهب إلى الزاب الصغير يبث له أشجانه، فهو مستودع أسراره لذا فهو معه يعيد توازنه، ويتحرر من سجنه، ويخفف عليه من خوفه ويطلق معه إرادته، ويحمل تأملاته إلى الخارج[1]بصوت جهوري لم تعطله السنون ولا المشقات ولا هموم الدنيا صدح بلحن عذب" حيراناَ "حزيناً يروي قصة ملحمية، فعرف زبائنه أن العرق الآن جاهز. وبالتأكيد هو عرق ممتاز ينزل في الزردوم مثل السمن .يصفي القلب، ويخدر العقل، وينظف الحنجرة، يجعلها تصدح مثل حنجرته، هاهم يتوافدون على بيته حاملين قنانيهم الفارغة، متوجين بالأمل[2].

هو يعرف تمام المعرفة أن عرقه ما هو ألا دواء خادع، والناس لا حيلة لها غير أن تلوذ به "!أمام همومهم انكساراتهم كما يفعل هو أمام انكساره لا يمتلك إلا بعضاً من الأفعال التي تحقق له وجوداً وصف من جرائها بالطرافة ,رجل يقطر العرق، رغماً عن الجمارك، منع بيعه ألا إذا أصابته النشوة أطلق لنفسه العنان في الغناء فهو وسيلته الوحيدة لتأجيج ذروة التمرد في ذاته المنسحقة يكشف عن ما يعانيه من قساوة الزمن، وذلك لكونه مفعم بمشاعر الألم، ويعمق الحزن الذي تفرضه الحياة عليه وعلى أهل عنكاوا، فغناء شعو ثورة تتأجج بداخله يعلن فيها تمرده، ويعرف الجميع أن وجبة العرق قد نضجت وحان وقت بيعها لهم، فشعو المتمرد لا يملك إلا تقطير العرق والتلذذ بشربه، والمشي حافيا، والذهاب إلى الزاب الصغير ليصيد بضع سمكات صغار أو الغناء، فالسياسة لم تترك له إلا هذه الحياة الرتيبة المملة، ونفس متأزمة منكسرة لا تجد من يسمعها فتخنق بالصمت تأوهاتها .ولكنه رغم كل هذا وجدناه قلعة تتحصن بداخلها عنكاوا الرافضة للذل، فهو من صميمها وهو حكاية من حكاياته التي بقيت تروى على مر العصور وكأنهما شيئان لا يفترقان .

هذا المكان الرحمي ليس مكان فقط، وإنما هو تاريخ طويل ومرويات رافقتهم ردحا من الزمن فباتت كل شخصية فيه لها عنوان يضيء جانباً من جوانبها.ويحي زمناً من ماضيها بكل ما فيه من سعادة أو تعاسة.

وبروح متأججة بالتحدي يجلس الفتى على كرسي الحلاق الجديد هاربا من سطوة أمه وسلاحها الإنجليزي الذي سبب له أزمة نفسية، فهو لم يعد صغير ولم يعد قادراً على تحمل هذا السلاح البغيض .لقد كبر وكبر التحدي بداخله وقرر أن يواجه أمه وسلاحها وأن يتخذ لنفسه مكان آخر يشعره بالزهو والوقار "للمرة الأولى في حياتي أجلس على كرسي كبير، عال، دوار، أمام مرآة كبيرة، مدورة، صافية، لامعة .أرى فيها وجهي جيداً، بل أجمل ممّا هو على حقيقته .... !وكلما حرك الحلاق الكرسي أو أداره شعرت بالاعتزاز والزهو ..ماذا لو يدير الحلاق الكرسي، وأدور معه، ويستمر هكذا دقيقة، ثلاث دقائق، عشر، أضحك بفرح، أقهقه حد الشبع إلى أن تدمع عيناي، كما لو أنني في أرجوحة عيد؟ ..!لو يحدث هذا مرة ..مرة وكفى[3]"!

ومع جلوسه على الكرسي نجد أن التحدي كبر في داخله وأطلق لنفسه العنان في حوار داخلي فجر فيه معاني وتساؤلات قال البعض إنها لا يمكن أن تصدر من فتى في مثل عمره وثقافته، ولكن واقع حياته وحياة الناس في عنكاوا تجعله أنضج من عمره فهو يمر بظروف قاهرة مادياً ومعنوياً فالاحتلال رحل ولكن ابقى سلاحاً له معه تجربة قاسية ساعدت عليها

---

[1]. م.ن.31_ 30:

[2]. ينظر :دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، محمد شوابكة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، م9 ، ع2، 1991، 15. :

[3]. ينظر م.ن.21:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الظروف التي تمر بها العائلة والتي كانت سلاحاً آخر يشهر في وجهه، حدت من جموحه، وفي اللحظة التي قرر فيه التمرد والتحدي وإعلان العصيان ما كان من الم إلا الخضوع له حتى أنها اقترضت الدرهم من الجيران.

وفي مقابل ماكنة الحلاقة التي تشعره بالذل والانحناء، نجده يشعر مع الكرسي بشيء اشبه من الانعتاق والحرية والهيام مع الذات في خيالات كشفت عن قوة وقدرة على تحدي كل الذي يحيط به، حوار عاتب فيه أمه، ولعن ماكنة الإنجليز ، "تذكرت أمي، وعاتبتها في سرّي على حرماني من هذه المتعة سنوات طويلة .آه ..لولا ماكنة الإنكليز لما تورّطت والدتي بهذا العمل[1]"!

وفي إبحاره مع الذات تتكشف المرارة المختلطة بالتحدي، وكأنه يود أن يبرر لنفسه هذه الخطوة فهو لم يعد صغيراً ولم يعد في مدرسته الماضية، بل بدأ مرحلة جديدة من حياته حتمت عليه هذه الخطوة " أجل أيها الحلاق العظيمّ عمري ثلاثة عشر عاماً .انتميت مؤخراً لجيش التلاميذ الدارسين في أربل، لأنه ليس في قصبتنا الكبيرة مدرسة ثانوية للآن، كل يوم أغادر عينكاوا في الصباح وأعود في المساء حاملاً همومي، حدّق فيّ جيداً .ألست كبيراً؟ ألم تقل بنفسك إنني صرت شاباً .أجل أصادق الشباب، أجلب انتباه الطالبات في الحافلة فيمزحن معي .أحب ، أتجول في شوارع مدينة كبيرة، أجلس في صف مكتظ بأكثر من خمسين طالباً، كل يمشط شعره ويرتبه إلاّ أنا .أليس صعباً، بل وعيباً أن أحمل على رأسي حقل أمي المحصود بمنجل أعمى، أليس من حقي أن أتحرر من سلطة ماكنة الإنكليز !هل تدري أنني في كل مرة، بعدما تنتهي والدتي من حصد رأسي، آخذُ مرآتنا الصغيرة، المشوهة المحكوكة، وأواجه رأسي بابتسامة حزينة .وألعن .ألف مرة، أبا الانكليزي الذي أهدى هذه الماكنة لوالدي[2]."!

لقد اختار الكاتب في هذه الحكاية فتى يروي عن نفسه بضمير الأنا، وهو الضمير الأقرب إلى الذات الساردة، واختار أيضا آلية الحوار الداخلي وهي الآلية التي منحت الفتى فسحة التعبير عن الذات دون قيود أو شروط يصول ويجول مع ذاته دون خشية ولا خجل يواجه النفس بكذبه وبضعفه ، يرتحل مع أمانيه يعيش مع نفسه لحظات يحقق فيها أحلامه، صغيرة كانت أم كبيرة، ينعم بلذة التخيل، يغوص في أعماقه باحثاً عن ذاته المنسحقة تحت آلة حلاقة لعينة وسطوة أم منكسرة هي أيضا.

إن بذرة التحدي كانت تسكن هذا الفتى وبدأت تظهر على السطح على صورة سلوك مارسه دون تردد أو عودة إلى الخلف فقد قرر وأعلن العصيان "دفعني إليها اعتدادي بنفسي، أو ذلك الشعور الذي طفق يراودني بأنني صرت كبيراً، وأخفيت عنه ، بالطبع ، تمردي اليوم :عندما خرجت والدتي لتصيدني من الزقاق، انتفضت في داخلي فتوّتي، ولم أذعن لأمرها، أمرتني بالدخول إلى البيت بصوت عال .ثم هددتني بوالدي، وبأخي الأكبر .لكني أصررت على موقفي ولم أرضخ لها .فضربت الأرض بقدمي، وقلت:

-لن أسمح لك بحلق رأسي .لقد صرت كبيراً!

وبعد أخذ وردّ، وتحمل بعض التقريع والشتائم، نجح عصياني .فاستدانت والدتي درهماً من الجيران ورمته إليّ بعصبية، بصقت بوجهي وهي تقول:

---

[1]. م.ن.23:

[2]. م.ن.24:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

-خذ يا ابن الكلب !هل سيقص الحلاق شعرك أحسن مني؟

التقطت الدرهم من الأرض ووضعته في جيبي ومسكت الجيب بيدي قوياً، وهرولت على الفور إلى الدكان قبل أن تغيّر والدتي رأيها وتحلق رأسي بالقوة مستعينة بأحد ما[1]".

وما أن وصل الدكان وجلس على الكرسي اخذ التحدي يكبر ويتضخم في داخله. مزينا بأحلام وتجليات عززها جلوسه على هذا الكرسي الذي بدأ يحلم به من أين جاء هذا الرجل الغريب وفتح دكانه في مدينتهم الصغيرة وكتب على لوحته بخط رديء صالون حلاقة؟ فالكرسي كان حلماً، وها هو أخيرا حقق هذا الحلم ولكن وجد نفسه وهو عليه أنه ليس حلما فقط، بل مصدراً من مصادر تعزيز القوة والتمرد، وهو حصن تتحصن به رموز القوة في العالم، فهو من خلال تجليات يود أن يقول : هذا مجرد كرسي حلاق أحدث فيُّ كل هذه القوة، وعزز في نفسي تمردها الباحث عن وجودها بين جيش التلاميذ وفتاتي التي أحب، فكيف هي كراسي الأباطرة والملوك والساسة ما الذي تمنحه لهم؟ وقبل أن ينزل عن هذا الكرسي تأتي الإجابة على سؤاله من خلال ثلاثة رجال يمثلون قناع من أقنعة السلطة الباركة على كرسي من نوع آخر نوع يهدم أحلام الآخرين ويقتل طموحاتهم ويكسر تمردهم دون رحمة ولا شفقة.

وبين تحديه وانكساره يعود الفتى إلى بيته دون أن يحقق حلمه الصغير ويجلس منحني الرأس أمام سلاح أمه الإنجليزي الفتاك.

ويبقى السؤال ما هو الغرض من وضع هذه الحكاية بين حكايتين تتعرضان لشخصيتين مسنتين امرأة ورجل؟ أظن أن الكاتب قصد من وراء ذلك أن التحدي لا يمكن أن يأتي طفرة وإنما هو أصيل ومتجذر في أهل هذه القرية فهم منذ الصغر تسكن في داخلهم قوة التحدي وهي القوة الكامنة وراء التغيير والتحويل والتبدل، فهذا الفتى الصغير رغم انكساره في لحظة ما، إلا أن قوة التحدي ستظل بداخله وتدفعه إلى تحقيق أحلامه في يوم من الأيام، فعمره الصغير يفسح المجال لتحقيق ما يود تحقيقه خلافا لفاتة وشعو فهما متمردان كهلان لا يملكان سوى تحديهما الذي ظل حبيس العمر والظروف .

وبين أجواء مشحونة بالرعب ومحوطة بالبكاء، وعرض كوميدي ساخر يتموضع التحدي في نفوس نساء عنكاوا اللواتي يرفضن الخضوع والإذعان لغطرسة وجه آخر من وجوه السلطة.

حرس قومي حكاية جسدت في متناقضاتها المتداخلة وعرضها الساخر الأجواء العامة التي كانت عينكاوا تحياها في فترة من فتراتها التاريخية، فالناس توحدهم مشاعر الحب ويلمهم الدفء والنساء يتجمعن على صناعة الحياة الجميلة البسيطة الهادئة المفعمة برائحة الخبز مصدر العيش والاستمرار، فرائحته المنتشرة في الحارة والزقاق هي رائحة الأمن والاستقرار والحياة البسيطة الهادئة التي ما تلبث أن تتحول وتتبدل وينقلب كل ما فيها رأساً على عقب بمجرد وصول الحرس القومي إلى القرية، فيستحيل الأمن خوفاً وفزعاً، "وتتبخر... رائحة الخبز الطيبة مخلفة رائحة أخرى كريهة أشبه برائحة الدم.

ووسط أجواء مشوبة بالخوف والخزن والدهشة تأتي أسئلة الجدة الحائرة عن الحرس القومي لتخفف من وطأت تلك الأجواء، ومع استمرارها في الأسئلة ينساق الحديث بعفوية الفتى الذي أجابها خوفا من سورة غضبها بأنه نوع جديد من القماش،

---

[1]. م.ن26_25 :

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ويأخذها الفضول لتستمر في أسئلتها عنه: أي نوع من القماش هذا؟ وفي آخر المطاف تكتشف الجدة " ياله من قماش رديء ...أي نوع من القماش هذا؟ تغيرت أسارير وجه عمتي، وغطتها مسحة هي بين البكاء والضحك .مسحة غامضة .كنت أنظر فيها ولا افهم منها شيئاً، بينما لبثت هي تحدِّق في وجهي، كأنها تريد أن تقول لي:

-هل ترى ...كل يبكي ليلاه!

نفد صبر عمتي، وانفجرت في ضحك – بكاء، وأومأت لأمها:

-لا يهم ! إلبسيه...

وقالت كلمة (البسيه) بتشدّد ونبرة آمرة، لا يشمُ منها إلاّ تحدٍ للذين منعوا الأهل من نصب العزاء.

واصلت جدتي تحسّسها للقماش غير مقتنعة تماماً من نوعيته، مبرطمة بشفتها السفلى، تحسبها تتشكّى قائلة " :كيف ألبس هذا النوع الرديء من القماش؟ "لكن، قبل أن تتفوه بكلمة، هتفت ابنتها باللهجة الآمرة المتحدية ذاتها:

-البسيه ..إنه من نوع " الحرس القومي "الذي رغبت شراءه.

وسكتت جدتي على غيظ دفين.

منذ ذلك الحين أصبح الجميع يسمي القماش الأسود" حرس قومي"[1]

وبمفارقة ساخرة يحمل القماش الأسود اسم من هم سبب وراء اتشاح النساء به (حرس قومي) أي وجه من وجوه السياسة هو؟ أو لنقل أي وجه من وجوه السلطة تواجهه عينكاوا ونساؤها اليوم بهذا القماش الأسود الذي لم يعد رمزاً للحداد والحزن حسب، بل أخذ منحى آخر في النفوس، إنه رمز التحدي

فالنساء يلبسنه رغماً عن الحرس القومي ويجدن فيه وسيلتهن لتعبير عن ما في نفوسهن من تحدي وثورة متشحة بالسواد من الخارج ومدججة بقوة التمرد من الداخل، فالجدة ترفض ارتداءه فهو قماش يميت شباب القلب وتقول :لأن عمر الإنسان في قلبه والقلب شباب لا يشيخ مع الزمن، فهذه العجوز ترفضه لأنه بالنسبة لها رمز لموت القلوب ولكن العمة أي ابنة العجوز تلبسه وترغم أمها على ارتدائه فهو بالنسبة لها يحيي القلوب ويؤجج نار التحدي فيها .

وبين أقنعة الزمان عاشت شخصيات الكاتب حياتها في صراع وتوتر وانكسار عبرت عنه بردود أفعال واقعية بسيطة، فالكاتب لم يلجأ إلى التغريب أو إضفاء مسحة خيالية أو فنتازية على الشخصيات، بل ركن إلى واقعها وموضعها فيه وقدمها من خلاله بكل ما تحتويه من بساطة دون أن يحملها ما لم تحتمل من سلوك وأفعال.ومع ذلك فالمتفحص لها يدرك ما وراء كل شخصية من ابعاد فكرية وفلسفية تنهض بها هذه الشخصيات الريفية البسيطة، أبعادا أعمق بكثير من حدودها الظاهرية والمخلصة إلى الواقعية اليومية البحتة .

---

[1]. م.ن..50:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المصطلح النقدي الإجتراح والممارسة في خطاب محمد صابر عبيد النقدي

أ.د. محمد جواد حبيب البدراني - د. أحمد شهاب أحمد كلية التربية للعلوم الانسانية جامعة الموصل(العراق)

رؤية موطئة:

ينطوي مضمون "صَلُح" في المعاجم العربية على معنى الصلاح والخير والصواب والاتفاق فصلح الشيء "صلوحا" من باب فقد وصلاحا أيضاً، وصلُح بالضم لغة وهو خلاف فسد و"صلح" يصلح فهو صالح، أصلحته "فصلح" و"أصلح" أي "بالصلاح" وهو الخير والصواب، وفي الأمر "مصلحة"؛ أي خير والجمع "المصالح" و"صالحه" إصلاحا... وصالحت بين القوم وفقت بينهم، وتصالح القوم واصطلحوا..[1] والصلاح ضد الفساد، وقد "صلح كصنع" وهي أفصح لأنها على القياس وقد أهملها الجوهري، "كرم" حكاها الفراء عن أصحابه كما في الصحاح وفي اللسان: قال ابن دريد وليس صلح بثبت واغفل المؤلف اللغة المشهورة وهي صلح كنصر يصلح ويصلح صلاحا وصلوحا.. وقال وقع بينهما صلح والصلح بالضم تصالح القوم بينهم وهو السلم بكسر السين وفتحها، والصلح اسم جماعة متصالحين، يقال هم لنا صلح أي متصالحون واستصلح نقيض استفسد، والاصطلاح اتفاق طائفة مخصوصة على أمر مخصوص[2].

والمصطلح والاصطلاح بمعنى واحد لأنهما مفردتان مترادفتان في اللغة العربية وهما مشتقتان من اصطلح وجذره صلح بمعنى اتفق لأن المصطلح أو الإصطلاح يدل على اتفاق أصحاب تخصص ما على استخدامه للتعبير عن مفهوم علمي محدد، ولكن بعضهم يحسب أن لفظ "مصطلح" خطأ شائع وأن اللفظ الصحيح هو اصطلاح[3].

المصطلح النقدي الذي شغل الدارسين قدماء ومحدثين لما يحمله من مواصفات وخصائص وإشكالية يقف على الأعراف، وقضية لم تحسم في خضم الآراء ووجهات النظر المختلفة إلى اليوم. وانطلاقا من قناعة أصبحت أكيدة بأهميته في مجتمع تتسع ثقافته وإسهاماته في مجال المعرفة الإنسانية، فضلاً عن ذلك اتساع البنية الثقافية لكل مجتمع، ويمكن الحديث عن الدور الخطير الذي يلعبه المصطلح في توجيه الحياة المعرفية، كما يمكننا أن نسجل أن المصطلح إذا غاب عن حياة المجتمع فذلك يعني أن هذا المجتمع ستغيب عن حياته المعرفة، ويرى الدكتور قسطندي شوملي "أن المصطلح العلمي من ضرورات الحياة المعاصرة، ويأتي بالمرتبة الخامسة بعد الهواء والماء والغذاء والمأوى، فهو محور من محاور تشكيل الهوية وتأصيل الوجدان، وهو وسيلة من وسائل التعبير الخاص في لغة ما"[4]. وإذا كان المصطلح أداة ووسيلة لغوية تخترق كل مضامير الحياة ووسائط التعبير عنها ما اعتدنا أن نسميها معارف، فإنه بالدرس والبحث العلمي الصق وأشيع؛ ذلك لما يؤديه من إيصال، ووصول قبل ذلك إلى النتائج[5]. ويذهب علي القاسمي إلى "أن المصطلح ضرورة لازمة للمنهج العلمي، إذ لا يستقيم منهج إلا إذا

---

(1) ينظر المصباح المنير في غريب الشرح الكبير: أحمد بن علي الفيومي، دار الكتب العلمية،ط١، بيروت، لبنان، ج١، ١٩٩٤. مادة: صلح.

(2) ينظر: تاج العروس: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، ت: حسين نصار، دار الجيل، ج٦، مادة: صلح.

(3) ينظر المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته: ٢٦١، ٢٦٢.

(4) في دلالات المصطلح: عبد الفتاح القلقيلي، مجلة أفكار، عمان، ع٢٥٠، ٢٠٠٠: ١٨.

(5) ايقونات الوهم الناقد العربي واشكاليات النقد الحديث: نجم عبدالله كاظم، الشروق،ط١، عمان، ٢٠١١: ١١٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

بني على مصطلحات دقيقة"[1]. فلم يعد من شك كما قلنا في أن المصطلح يؤدي وظيفة مهمة في حياتنا في مختلف مناحيها، خصوصا من خلال دوره المعرفي من جهة والتعليمي والايصالي من جهة ثانية، ولذا كان لدقة استخدامه لما هو موضوع له دور في تحقيق الوظيفة معرفيا وتعليميا وايصاليا[2].

نلحظ أن أهم صفة يجب أن تتوافر في المصطلح هي الدقة مما يشي ذلك بعلاقة تمد جسورها إلى المتلقي؛ ذلك أن للمصطلح معنى معجميا "الذي هو عرف عام، دور قد يكبر وقد يصغر في ترسيخ تعبير المصطلح الذي هو عرف خاص عما يراد منه التعبير عنه"[3]، وفي الجهة المقابلة يقف المتلقي الذي سيقع على سمعه وقْعُ هذه اللفظة أو المصطلح، فيفترض أن يكون قادرا على التوصيل وإشاعة معنى واحد ودقيق بشكل يتطابق مع الحاجة التي يراد منه أن يؤديها[4]، وإذا أردنا أن نقف عند عبارة "الحاجة التي يراد منه أن يؤديها" فليس البعد الدلالي للغة دائما ثابت، فإذا أخذنا – مثلاً – مصطلح الفحل "فإننا نلمس تباينا واضحاً من دلالة اللفظتين حين تنسبان إلى كل من المرأة والرجل، فلفظة الفحل تعني القوي من كل حيوان وجمعها فحول، وفحول الشعر الفائقون فيه، أما إذا ارتبط هذا المعنى بالمرأة فينزاح إلى دلالة أخرى تنزلق عن الدلالة الأصلية لها، إلى دلالة أخرى وهي الفحلة من النساء وتعني المرأة السليطة، فلفظة الفحل إذا اقترنت بالرجل دلت على معاني القوة والتفوق والانجاب والكرم، وإذا ارتبطت بالمرأة فتدل على الانحطاط وفساد الأخلاق"[5]؛ وبذلك لا يمكن هنا تجاوز المتلقي الذي سيجد نفسه أمام لفظتين يدل كل منهما على معنى فضلاً عن ذلك "إن التقدم في المعرفة البشرية والتكنولوجيا والاقتصاد يعتمد إلى حد كبير على توثيق المعلومات وتبادلها. وتستخدم المفاهيم التي يعبر عنها بالمصطلحات والرموز أساسا لتنظيم الأفكار العلمية وجمع المعلومات الأخرى غير أن هذا التطور في المعارف الإنسانية أدى إلى صعوبة إيجاد مصطلحات كافية شافية"[6]، ليقف المصطلح بذلك أمام معيقين: اللغة التي يجب أن تراعي المتلقي في الزمان والمكان، والتطور المعرفي الهائل في مجالات الحياة كافة وثمة معيق آخر يواجهه المصطلح النقدي: هو التعويل على الاجتهاد الشخصي وحده في فهم المصطلح واستخدامه، فقد يكون هذا الاجتهاد غير مستند إلى رؤية واضحة مما يقود إلى ضروب من الخلط في الرؤية تحول دون تحقيق الوضوح المطلوب[7]. ولعل من المصطلحات التي عبرت إلينا وشاعت عبر قناة الاجتهاد مصطلح "قصيدة النثر" فسوزان برنار التي هي من أهم النقاد الذين نظروا لهذه القصيدة ترى بأنها مستعارة من النثر العادي الذي يخلو من البهرج، أو الزخرفة، ولكن كلماته مشحونة بقوة حقيقية يسري عبرها التيار الشعري كما يسري التيار الكهربائي عبر سلك غليظ ليغرقنا بالنور فجأة؛ والأصل الفرنسي poeme on prose وترجمته الدقيقة القصيدة النثرية، ولكن الذي شاع على الألسن مصطلح "قصيدة النثر"[8].

---

(1) علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العملية: علي القاسمي، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ٢٠٠٨: ٢٦٥.

(2) ايقونات الوهم: ١١٧.

(3) م.ن: ١١٤.

(4) م.ن: ١١٤.

(5) مصطلح "النسوي" في الدراسات الأدبية والنقدية: باديس فوغالي، ضمن تحولات الخطاب النقدي العربي: ١٠٢٨.

(6) علم المصطلح: ٢٦١.

(7) ينظر لعبة النص مقاربات نقدية في الشعر والسرد: صالح هويدي، دارة الثقافة والاعلام ، ط١، الشارقة، ٢٠٠٧: ١٥٥.

(8) ينظر جمالية قصيدة النثر: سوزان برنار، ت: زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، ط١، بغداد، ١٩٨١: ٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ولاشك في أن قصيدة النثر تنطوي على رغبة لا متناهية في ابتكار روح شعرية جديدة تنهل عناصرها من البراءة والحرية والحلم، وإذا كانت قصيدة النثر قد اشتقت في مرحلة أولى – من رحم التمرد فلابد أنها تحمل أفكار هدامة وانقلابية فهي متمردة على العروض وعلى القوانين المعتادة للغة، وعلى أية حال فإن قصيدة النثر تنهل من نقيضين في الوجود الأدبي يتأسس أحدها على شعرية الفكر "النثر" بينما يعتمد الآخر على شعرية القلب الشعر[1].

وبناء على ذلك يمكننا أن نستنتج أن مصطلح قصيدة النثر مهجن يشترك في تركيبه الشعر والنثر معاً فلا يستطيع المتلقي سوى أن يقف في المنطقة المحايدة بين الشعر والنثر ونقصد بالتهجين هنا التداخل الاجناسي بين الشعر والنثر وهما جنسان مختلفان اشتركا في ولادة جنس جديد أو مصطلح جديد هو "قصيدة النثر".

يقول الدكتور صالح هويدي: ولعل من أكثر المصطلحات شيوعا في النقد العراقي عامة والنقد القصصي خاصة مصطلح "الجيل" إذ شاع في دراستنا النقدية التي حاولت ملاحقة مسيرة تطور الأدب العراقي تقسيم الأدب على أجيال حتى صار هذا المصطلح ملمحا من ملامح النشاط النقدي عندنا وسمة من سمات معجمه الدائم"[2]. وظل هذا المصطلح يستخدم من دون عناية مركزة ومن دون إضاءة لبواعث هذا الاستخدام[3]. وهل يجوز أن يطلق على كل حركة أدبية تظهر "جيلا" فعندما يطلقون على الشعراء الذين ظهروا بعد الرواد بجيل الستينات وبعده جيل السبعينات في الحقيقة لا يستطيع المتلقي أن يميز بين سمات شعر خالد على مصطفى "الستيني" وبين سمات شعر خزعل الماجدي، وزاهر الجيزاني اللذين ينتميان إلى جيل السبعينات.

وإذا كان المصطلح يتحكم بزوايا القراءة راسما فضاء وجهتها، فإن مصطلح جيل الستينات مقترن بزمن لا يتجاوز العشرة أعوام وقد أطلق بطريقة عائمة على من ظهروا شعراء، بعد جيل الرواد، يصف سامي مهدي هذا الجيل بقوله "وكان يكفي هذا الجيل من الناحية الذاتية، شعوره بأنه جيل آخر ووعيه بأسباب هذا الشعور يعبر عن هذا الوعي لكي يكون جيلا جديدا مختلفا فعلا"[4] أطلق هذا المصطلح على جيل الستينات تمييزا لهم عن الرواد وتمييزا لهم أيضا عن الجيل الذي يليهم من سبعينيين وثمانينيين؟

هل صرنا يائسين من التطلع إلى انفراج أزمة المصطلح خصوصاً وأن المصطلح الغربي نقل إلينا بكل عوالقه الفلسفية مما زاد في اضطرابنا وادراكنا للفجوة، وادخالنا في مراحل تأزم جديد، "وعموما صرنا جميعا نشترك برمي المصطلح الجديد بسهام الاشكال والاغراب والانغلاق، ووجه الاشكالية في ذلك أن المصطلح الأجنبي قد ينقل بمصطلح عربي مبهم الحد والمفهوم أو أن المفهوم الغربي الواحد ينقل بعشرات المصطلحات العربية المترادفة"[5].

إن جميع التعاريف والحدود التي وضعت للمصطلح تكون غالبا متأثرة بالمرجعية الثقافية التي ينطلق منها صاحب التعريف، فهل المصطلح لفظ موضوعي أم لفظ علمي أم هو كلمة أم اسم، أم هو الوحدة اللغوية، أم هو العبارة، والتعبير

---

(1) ينظر قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف الانتشار العربي، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧: ٣٢، ٣٣.

(2) لعبة النص: ١٤٢.

(3) م.ن: ١٤٤.

(4) الموجه الصاخبة: سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية،ط١، بغداد، العراق، ١٩٩٤: ٢٥.

(5) اشكالية المصطلح: يوسف وغليسي، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر ،٢٠٠٩: ٥٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الخاص[1]. وهذا يقود إلى واقع مضطرب، إذ "لا يخفى ما يثيره هذا الواقع من إشكالات تتعلق بحقيقة المصطلح الدلالية وبدرجات الأداء العلمي، والتعدد اللغوي وأثر المرجعيات المختلفة في تفهم ووضع الحدود"[2]، وهذا الاضطراب في المصطلح نتيجة طبيعية؛ ذلك أن لكل أمة مفاهيم تعكس الوجود في الذهن البشري، فعلى الرغم من أن الوجود واحد فإن تمثيل مكوناته في الذهن محسوسة كانت أم مجردة تختلف من مجموعة بشرية إلى أخرى، بتأثير من معتقداتها وبنيات لغتها، وتقاليدها وعاداتها وظروفها الزمانية والمكانية، فلكلّ أمة مفاهيمها الخاصة بها، وتفرز لغتها المصطلحات التي تعبر عن تلك المفاهيم[3]، وإن كان هذا الأمر يفتح من جهة واسعة لصراع المفاهيم إلا أنه يمكن أن تكون لأمتنا مفاهيمها الخاصة ومصطلحاتها التي تعبر عن هذه المفاهيم، لكن إشكالية المصطلح في الدراسات النقدية المعاصرة قادمة منا نحن تارة، إذ ننجذب مرة نحو القديم وأخرى نحو الحداثة المعاصرة وفي الانجداب الثاني تزدحم مصطلحات نقدية وافدة بعضها مترجم، وبعضها معرّب، وتختلف هذه المصطلحات في مفهومها ودلالتها من باحث إلى آخر[4].

ويمكن من خلال عرض هذه الاشكاليات التي تعترض المصطلح النقدي أن ننتبه إلى مسائل عدة يتم من خلالها تخفيف الأزمة والابتعاد قليلا عن عنق الزجاجة وذلك بالنقاط الآتية:-

١. لتفادي شيوع الإبهام في المصطلح المعرّب أو المترجم أو المنقول عن لغة أخرى ألاّ يقدم المترجم على الترجمة إلاّ وقد تسلح بإتقان اللغة التي يترجم عنها أضف إلى ذلك إتقانه للغته الأم؛ أي أن يعتمد المترجم الترجمة الحرفية للمصطلح وابتعاده عن نقل المفهوم.

٢. وجود المصطلحات الغربية ينبغي أن لا يكون مسوغا لإغفال المصطلحات العربية التراثية.

٣. ينبغي أن لا نأخذ المصطلح الغربي بكل متعلقاته الفلسفية، أي الحذر من الذوبان في المصطلح ونسيان شخصيتنا التي تمّد جذورها العميقة بأرض تراثنا القديم.

٤. يمكن أن نفيد من معطيات المصطلح القديم ودمجها بمعطيات المصطلح الحديث، ومثال ذلك مصطلح الشعرية يقابله عندنا نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني وهذا لا يعني ضياع الرؤية المصطلحية العربية.

٥. العناية بمضمون المصطلح المترجم ومدى الإفادة منه على مستوى الإجراء.

٦. الإفادة من معطيات النقد المصطلحي الذي ينمو الآن في المغرب العربي.

٧. إن وجود مشتقات للمصطلح في اللغة التي نُقل عنها يجب أن لا يوقعنا في الإرباك، مثلا ما ينشأ حول تعددية في الاستعمال والمفهوم في مصطلح الشعرية "Poetigue"، هذا المصطلح يعاني من الاشتقاقات في لغته الأم فكيف إذا هاجر إلى اللغة العربية[5]؟ مع ذلك "فإن للغة العربية تراث فكري عريق يتربع على مساحات جغرافية شاسعة على سطح

---

(١) ينظر قضايا المصطلح في النقد الإسلامي الحديث: محمد مهاوش، عالم الكتب الحديث، ط١، الأردن، ٢٠٠١: ٦١.

(٢) قضايا المصطلح في النقد الإسلامي الحديث: ٦١.

(٣) ينظر مفهوم الجمال في الثقافة العربية: علي القاسمي، مجلة عمان، عمان، ع٧، ٢٠٠١: ٥٢.

(٤) ينظر المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة: خليل عودة، مجلة جامعة الخليل للبحوث، فلسطين ،مج١، ع٢، ٢٠٠٣: ٤٨.

(٥) ينظر اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي: ٢٧٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الأرض ويمتد عبر حقبة طويلة في تاريخ الحضارة الإنسانية، ويزخر هذا البحر المتلاطم من التراث العربي بالمنظومات المفهومية ومختلف ميادين النشاط البشري ويموج بالمصطلحات الحضارية والعلمية التي تعبر عن تلك المفاهيم بدقة وحيوية"[1]، على النحو الذي يقتضي النظر إلى مصطلحنا النقدي العربي بأهمية واحترام وإمكانية استخدام وتطوير وإعادة إنتاج.

إجتراح المصطلح:

اجترح الشيء اكتسبه[2] ويقال فلان يجترح لعياله، وجاء في التنزيل العزيز: "أم حسب الذين اجترحوا السيئات..."[3]. والذي يجترح السيئة يعملها وحسب ابن كثير: عملوها واكتسبوها[4].

والفعل اجترح لم يرد في القرآن الكريم إلاّ مرة واحدة "أم حسب الذين اجترحوا السيئات..." تسمى هذه الآية "مبكاة العابدين" لأن كثيرا من العبّاد كانوا يبكون عند تلاوتها، ويذهب أغلب المفسرين أن إجترح إكتسب الشر من دون الخير وجرح واجترح من افعال الجوارح لا من أفعال القلوب وهذا هو الفرق بينهما وبين كسب؛ إذ إن الكسب قد يكون بالهبة أو الميراث أو الهدية.. أمّا الجرح فلا يكون إلاّ باستخدام جارحة أي بفعل الشيء بجارحة من جوارحه[5] واجترح عمل بيده، واكتسب ومنه قيل لكواسب الطير والسباع "جوارح" جمع "جارحة" لأنها تكسب بيدها، وتطلق "الجارحة" على الذكر والأنثى وجاء في مختار الصحاح "جرحه من باب "قطع" والاسم "الجرح" بالضم والجمع جروح ولم يقولوا جراح إلا في الشعر و"الجراح" بالكسر جمع جراحه ورجل جريح وامرأة جريح ورجال ونسوة جرحى.. وجرح اكتسب[6]، والجوارح من السباع والطير ذوات الصيد[7].

واجترح مصطلحا أي قام بعمله وصناعته من حيثيات متوافرة ولا نعني بذلك الابتكار، ولا ينسحب معنى الاجتراح في الآية الكريمة على ذلك لأن الاجتراح هنا يصب في خانة الخير، فأمام انذهال الكائن في مشهد تزدحم فيه الصراعات الفكرية والغزو المؤجل وغير المؤجل، يواجه الإنسان العربي اليوم سيلا عارما من المصطلحات تجتاح فضاءه الذهني، حتى ليخيل للمرء أن الفكر العربي يعيش حالة من التبعية للغرب، وغير الغرب، مفاهيم تأتينا بشتى الصور التي تعربد في فضائنا، وتدكّ أمكنتنا بجيش جارف من كائناتها، سيل من الصور والمفاهيم لا يتوقف بل يتغلغل في كل مكان[8]. من هنا يستمد الناقد العربي المفاهيم كلها، مفاهيم نمت في لغة أخرى وأرض أخرى وقطعت مراحل ما زال يجهل تفاصيلها، وكان عليه أن يطوّع نتاجه الشعري والسردي لهذه المفاهيم التي ما زال أصحابها مختلفون فيها، وبذلك صار الناقد العربي يقف على الأعراف بين ماضي ما زال بحاجة إلى التجديد، ومفاتن اللسانيات الحديثة التي لم تستقر في أذهاننا جيداً.

---

(1) علم المصطلح: ٢٠٥.

(2) كتاب العين: مادة جرح.

(3) سورة الجاثية: الآية: ٢١.

(4) تفسير ابن كثير، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠: ٢٤٦.

(5) ينظر الفرق بين جرح واجترح في لغة التنزيل، انس العمايرة متاح على شبكة المعلومات العالمية quran.m.com

(6) ينظر المصباح المنير: مادة جرح.

(7) ينظر مختار الصحاح: محمد بن أبي بكر الرازي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩، مادة جرح.

(8) ينظر شؤون العلامات: خالد حسين، التكوين،ط١، دمشق، ٢٠٠٨: ١٤١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

نقف اليوم أمام سيل من المفاهيم التي تقف وراءها الايدلوجيا، فما أن ترحل مفاهيم حتى تحل مفاهيم جديدة، فمن البنيوية التي نادت بموت المؤلف ونصبت النص ملكا على القارئ إلى نظريات ما بعد الحداثة "لا شيء بمنأى عن التفكيك والتأويل في عالم ما بعد الحداثة"[1]، إنه زمن الأيدلوجيا الذي يقف وراء كل هذا وعلى وفق ذلك نستطيع القول إنّ المصطلح العربي الحديث بحاجة إلى تأصيل بما يتناسب والمفاهيم التي نشأت عندنا حتى يستطيع هذا المصطلح "أن يقترح له موقعا متميزاً تحت سمائنا وعلى أرضنا"[2]، وبما أنه لا مشاحة في المصطلح فمن الممكن ان يكون لكل ناقد مصطلحاته، وأعني بذلك أن يجترح له مصطلحات ليواجه بها هذا السيل العارم من المصطلحات المستوردة التي تعاني من التعمية والغموض.

إن الرد الوحيد على الثقافة البائسة التي تطوق المصطلح المستورد هو "الاجتراح" الذي ينبثق من واقعنا؛ لأن المصطلحات المستوردة لم تترك الفرصة لنا لكي نختار فهي تغرق المتلقي، وتضرب أسوارها حوله، وتبعده في أحيان كثيرة عن أعماق النص، إذن لابد لكل ناقد من اجتراح مصطلحات نقدية في الشعر وفي السرد خاصة به سعيا وراء اثراء المصطلح العربي وتجديده لإيجاد تجربة نقدية خاصة بنا[3]، فكلما اجترحت مصطلحات جديدة اجترحت مفاهيم جديدة مما يؤكد ذلك الأصالة والثراء والخصب والحيوية.

وبالرغم من أن علم المصطلح قد ظهر في سبعينات القرن العشرين إلاّ أن المصطلح ظهر في كل الحضارات الانسانية وفي كل زمان ومكان، وهذا ما يؤكده تاريخ الحضارات المكتوب وغير المكتوب، فلا يوجد شعب بلغ درجة معينة من الانسنة إلاّ وكان له قدر معين من المصطلحات، ولعل ظهور المصطلح في حياة الشعوب هو ظاهرة انثروبولوجية "علم الانسان" إذ إن ظهور المصطلح هو ظاهرة إنسانية في كلّ ما يخص الإنسان بالمعنى الشمولي، أي أن المصطلح أحد الظواهر التي تميز الإنسان؛ لانّ المصطلح نظّم المفاهيم التي لا يستطيع الإنسان أن يكون أنسانا إلا عبرها. مثلما لا يستطيع الإنسان أن يكون كذلك إلا من خلال رموزه، وبذلك نستطيع أن نقول إن الإنسان ظاهرة مصطلحية؛ أي أننا هنا نربط بين الإنسان والمفاهيم التي تسيّر حياته، ومادام المصطلح ظاهرة صاحبت الإنسان منذ ظهور أول مفهوم، فليست هذه الظاهرة واحدة في كل العصور؛ أي أن لكل عصر مفاهيمه ومصطلحاته، من هنا يمكننا أن نقول إننا بحاجة دائما إلى الاجتراح في المصطلح؛ لأن المصطلحات التي ولدت ووضعت قبلنا ليس صالحة لكل زمان ومكان ولا تستطيع أن تلبّي جميع حاجاتنا الإنسانية. وعلى هذا الصعيد يمكن أن نفهم أن "للواضع أن يضع، وللمولّد أن يولّد، وللمطوّر أن يطوّر كل ذلك ميسّر لكل ذي علم وإرادة وهدف"[4].

ويمكن أن نقف عند عبارة الدكتور محمد مهاوش "كل ذي علم وإرادة وهدف" إذ لابد أن يتمتع واضع المصطلح بمعرفة واسعة على مستوى الممارسة والاجتراح، وثقة بالنفس وبقدرات العقل النقدي القادرة دائما على التخيل. وبعد توافر صفة المعرفة لابد من توافر الهدف من وضع المصطلح على مستوى الممارسة وحاجتها لذلك، ولابد من وضع المتلقي دائما في نظر الاعتبار فقبول المصطلح أو رفضه وتداوله مرهون بذلك القبول.

فماذا يعني هذا الكلام؟ إنه يعني أن المصطلح مرتبط بالمتلقي، وبذلك يأخذ المصطلح صفة اجتماعية، لكي يزداد اتساعا وكمالا بقدر اتساع علاقاته الاجتماعية وهكذا يصبح المصطلح امتدادا للإنسان، بأخذ قوته ونضجه وتداوليته من

---

(1) ينظر م.ن: ١٤٢.

(2) تجلي الخطاب النقدي، من النظرية إلى الممارسة: محمد صابر عبيد، منشورات الاختلاف،ط١، الجزائر، ٢٠١٣: ١١٥.

(3) ينظر: تعدد المعنى في اقاصي النص: ناجح المعموري ضمن كتاب طائر الفينيق، ط١، ٢٠١٢: ٢٦٥.

(4) قضايا المصطلح في النقد الإسلامي الحديث: ٩٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المجتمع، وبالتداول يخرج المصطلح من حياته الفردية إلى حياته الجماعية، وعلى وفق هذا التوجه تصبح العلاقة بين الفرد والمصطلح متناسبة مع قدرة المصطلح على الأخذ والعطاء والدخول في حوار مع حياة الآخرين، بل يتناسب مع قدرة هذا المصطلح على الانتشار والاتساع ليكون قناة اتصال بين الجماعات الاجتماعية، إذ إننا من هذا المنطلق ندعو بأن تلد وتنمو وتحبو مصطلحاتنا على أرضنا وعلى وفق حاجاتنا الفكرية والاجتماعية، وبذلك يرتقي المصطلح ليأخذ بعداً معرفياً وفنياً وجماليا في الواقع.

على أن هذا لا يعني أننا سنغلق الأبواب في وجه المصطلح الغربي لأنه ببساطة ما عاد غربيا بل أصبح إنسانيا وبامكاننا أن نفيد من معطياته بما يتناسب وحاجتنا النقدية. لكن بما أن العقل الإنساني متطور ومتغير ومتحفز فلا يمكن أن يظل مسجونا في دائرة مصطلحات ظهرت قبل عشرين عاما، لأن حاجتنا تتطلب أن تكون لنا مصطلحات شخصية تنفتح على الآخر لكي "تفيد من أي معطى متاح يمكن أن يرفد آليته النقدية بما يجعلها أكثر صلاحية للعمل والإنتاج"[1]. وهكذا يُعرف الناقد العربي اليوم بقدرته على الاجتراح، فما عاد بإمكانه أن يبقى منقادا لما يسمى بظاهرة المصطلح المستورد، ممهدا لولادة المصطلح العربي النقدي المعاصر، إذ إن هذه الولادة لا تأتي إلا من الإجراء، والممارسة، ولا يأتي هذا المصطلح خصيصا لمعارضة المصطلح الغربي وغيره، وإنما لكي لا يتحول المصطلح عندنا إلى تابع يخدم الايدولوجيا التي توظف لخدمة أهداف أخر لا علاقة لها بالدرس النقدي.

المبحث الأول: المصطلح الهجين

الهجنة في الناس والخيل إنما تكون من قبل الأم، فإذا كان الأب عتيقا؛ أي كريما، والأم ليست كذلك كان الولد هجينا، وتهجين الأمر تقبيحه[2]، والهجين ابن العربي من الأمة الراعية التي لم تُحصّن، فإذا حُصِّنت فليس ولدها بهجين، والجمع الهجناء، والاسم من الهجين: هجانة وهجنة، وقد هجن هجانة، وهجنة، والهجنة في الكلام ما يلزمك منه عيب، تقول لا تفعله فتكون عليك هجنة[3]، والمصطلح المهجن هو الذي "يفيد من اشتغال جنسين، أو أكثر في نص ما كأن يتم توظيف السيرة والرواية في نص روائي، فيتشكل حينئذ ما يسمى الرواية السيريّة أو السيرة الروائية"[4]، فمنذ قديم الأزل يعيش الإنسان هاجس الخلط بين أنواع الحيوانات المختلفة فوجدنا في الحضارة الاغريقية الحصان المجنح "بيجاسوس" ووجدنا عند الفراعنة أبو الهول ذلك الأسد صاحب رأس الإنسان، و"الجريفن" في الحضارة البابلية والفارسية وهو نصف نسر ونصف أسد[5] وكان كلكامش "ثلثاه إله وثلثه الباقي من مادة البشر"[6]، ويؤكد طه باقر أن كلكامش كان على أتم ما يكون من الخلق وكمال الصورة فقد حباه "شمش" السماوي بالحسن وخصه الإله "أدد" بالبطولة، طوله أحد عشر ذراعا وتسعة أشبار[7].

---

(١) حوار مع الناقد محمد صابر عبيد: حاوره ناظم سعدون، ضمن كتاب انفاس الغابة: طلال زينل سعيد، دار نينوى، ط١،سوريا، ٢٠١٢: ٦٥.

(٢) ينظر: مختار الصحاح، مادة: هجن.

(٣) ينظر: كتاب العين، مادة: هجن.

(٤) عتبات الكتابة ، بحث في مدونة محمد صابر عبيد: ٩٨.

(٥) تهجين الحيوانات إلى أين متاح على شبكة الاتصالات العالمية www.iba3world.com

(٦) مقدمة في أدب العراق القديم: طه باقر، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، ط١، القاهرة، ط١،(د.ت): ١٩٦.

(٧) م.ن: ٩٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وقد ظهر التهجين في حياة البشر منذ وقت مبكر فراح خياله يرسم انسانا ويضع له رأس أسد فيرمز بذلك إلى القوة التي لا يستطاع لها ردٌّ، وقد تحول التهجين من حلم في الفن إلى حقيقة فراح الإنسان في عصر الزراعة يهجّن الفواكه والثمار والحيوان، وجمع في العصر الحديث بين ذكر الجمل وأنثى "اللاما" عن طريق التلقيح الاصطناعي وقد ولدت أول "cama" كاما في الرابع عشر من ينايل١٩٩ داخل مركز توليد الجمال في دبي، وكان الهدف من هذا التهجين هو الحصول على كائن في حجم وقوة وتحكم الجمل والطبيعة التعاونية وكثرة انتاج الصوف كاللاما [1]. من هنا يشتغل هذا التهجين على ايجاد كائن ينطوي على مرتكزات الرقي والخصب والعطاء يتجاوز فيه الكائن الأول "الأصل" الذي جاء منه، ويقودنا هذا الاستنتاج إلى استنتاج آخر مهم جدا هو أن محاولة التهجين تأتي دائما لإيجاد كائن يبتعد قليلا عن الحقيقة المادية التي تقع تحت الحواس، كائن ذي كينونة قادرة على أن تواجه الزمن والمحنة والموت الذي كتب على الإنسانية والمصطلح المهجن أيضا يقع ضمن طموحات هذا الكائن، وفي الواقع إننا أمام ناقد معاصر يطمح إلى اثراء مصطلحه النقدي عن طريق "التهجين".

إن محاولة صياغة مصطلح نقدي من جنسين مختلفين كالسيرة والرواية أو الشعر والسيرة تحتاج إلى بعض العنف، لأن المصطلح المهجن سوف يمتلك صفتين في آن، وهذا المصطلح يحمل قوته في ذاته وبذلك نستطيع أن نقول عن مصطلحنا المهجن إنه قادر على التعبير عن قضايانا النقدية بشكل أكبر واقعية، لأن عملية التهجين هذه ستتيح الفرصة لجنسين أو أكثر في تشكيل المصطلح، وبذلك يستطيع المصطلح أن يغطي معطيات أكثر من جنس في أثناء العملية الإجرائية، ففي أحيان كثيرة نجد الروائي يعمد إلى ادخال جوانب من سيرته الذاتية في عمله الروائي فيشترك الجنسان السيرة والرواية في بناء العمل الروائي وإذا ما تم ذلك (ستتحول الرواية إلى المصطلح الهجين "الرواية السير ذاتية")[2]، وبذلك يقوم هذا المصطلح بمعالجة الجنسين في في عمل واحد ويكون أكثر قدرة على التعبير على مستوى الاجراء من أيّ مصطلح آخر، لكننا نجد ناقدا مثل حاتم الصكر يقاوم مثل هذا المصطلح بقوله، "لكن ذلك ليس المأزق الكبير الوحيد في تداخل الاجناس اذ ترتب عليه قيام بعض النقاد بتعقب الاعمال الروائية للكتاب والكاتبات، والبحث عن كسر أو اجزاء ذاتية، تقدمها القراءات النقدية على أنها سير مهربة، أو غير مصرح بها.. وهو ما يعرف برواية السيرة الذاتية"[3].

وقد يرى المتلقي أن هذا المصطلح ليس له ماضٍ ولا مضان نشأ فيها، أو حقول نما فيها ثم هُجّر منها كما في المصطلحات البلاغية، فنحن لا نتكلم عن المصطلح على وفق الرؤية الحضارية التي تُعنى بالمنشأ وإنما نتكلم عنه كما نراه أي من منطلق انساني انثروبولوجي علمي، أي أننا نتكلم عن المصطلح بقدر أهميته في الاجراء ووظيفته، أي بقدر استطاعته ازاحة مصطلحات قديمة بالية لكي يحل محلها المصطلح الهجين الجديد، وهو يقود العملية النقدية ويبلورها ويدفعها باتجاه تأسيس رؤية متكاملة تُظهر أبرز خصائصها.

---

(١) تهجين الحيوانات إلى أين متاح على شبكة الاتصالات العالمية www.iba3world.com.

(٢) الرواية الرائية: ٥١.

(٣) السيرة الذاتية، البوح والترميز القهري، حاتم الصكر، مجلة فصول، القاهرة، ع٦٣، ٢٠٠٤: ٢١٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المصطلحات المدروسة:

١- الرواية السيرذاتية:

تتضمن الرواية في أصلها اللغوي معنى روي يروي رياً، والراوي الذي يقوم على الدواب، وهم الرواة فأما الرجل الراوية فالذي قد تمت روايته، واستحق هذا النعت استحقاق الاسم، وفي هذا المعنى يدخلون الهاء في نعت المذكر، فإذا أردت وجه الفعل من غير مبالغة قلت هو راوي هذا الشيء.. وارتوت مفاصل الدابة؛ أي اعتدلت، وغلظت، وفرس ريان الظهر إذا سمن متناه، وارتوت النخلة إذا غرست في قفر ثم سقيت في أصلها[1]؛ وبذلك يكون الراوية جاء أولا من رواية الماء فهو يروي الناس والزرع وانسحب هذا المعنى على الذي يحفظ كثيرا من الأشعار والأخبار فهو يروي، أي يخبرهم في الحقيقة، وفي المجاز يرويهم بمتع الأخبار والأشعار وأيام العرب كما تروي النخلة بالماء. والرواية في المعنى الاصطلاحي "سرد نثري طويل يصف شخصيات خيالية واحداث على شكل قصة متسلسلة كما أنها من أكبر الأجناس القصصية من حيث الحجم وتعدد الشخصيات وتنوع الأحداث"[2].

أما السيرة الذاتية فهي "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة"[3]، ولابد من الوقوف عند أهم الحدود بين الرواية والسيرة الذاتية، وذلك يتلخص في أن الزمن في الرواية مفتوح ليس له حدود في حين نجد له حدوداً في السيرة، وهو زمن تقريبي في الرواية، ومعلوم في السيرة، وقد يوثق بتواريخ معينة في بعض الأحيان مما يجعل المعلومة في السيرة يعتمد عليها، ولا يعتمد عليها في الرواية، والحدث والشخوص في الرواية دليل على الزمان والمكان وليس شاهدين عليه[4]، أما المكان في الرواية فهو خيالي وفي السيرة محدد ومعروف. وعلى الرغم من هذه الحدود التي تفصل بين الجنسين (الرواية والسيرة الذاتية)، فليس ثمة حدود حاسمة لأنّ التعريفات هي ليست حدوداً نهائية للجنس الأدبي الابداعي، ذلك أن ثمة تماساً ضاغطاً وواضحاً بين الجنسين مما يشكل اشكالية معرفية؛ لأنهما فنان متشابهان في المظهر مختلفان في الجوهر فكل منهما ينضوي تحت المسمى المشتق في الفعل العربي، وسبب التداخل هو القص العربي المنقول من الماضي بالرواية المنحدر من الفعل العربي روى[5]، فضلاً عن ذلك فإنّ المصطلح العربي للسيرة لم يستقر تماما في توضيح حدود السيرة الذاتية. فسعيد علوش يضع ثلاثة تعاريف للسيرة الذاتية نقرأ: "هي ترجمة ذاتية تلاحق حياة شخصية" و"فن ترجمة الحياة الشخصية" و"جنس أدبي يتقمص حياة الكاتب من الطفولة إلى اكتمال نضجه"[6]، أما مجدي وهبة فيرى أنها "تاريخ مدون لحياة شخص" و"فن ترجمة الحياة لشخص ما" و"الجنس الأدبي لقص ترجمات الأشخاص"[7] وهكذا نجد أن التعريفات تراوحت بين ترجمة وجنس وتاريخ ومدونة.

---

(١) ينظر كتاب العين: روى.

(٢) الرواية: متاح على شبكة المعلومات العالمية، ويكيبيديا الموسوعة الحرة: http://www.ar.wikipedia.org

(٣) Ph. Lejeune: Lepucxe autobiographiguq, p. 13.

نقلا عن البوح والكتابة: عمر حلي، دار وليلي، الدار البيضاء، ١٩٩٨: ١٥.

(٤) ينظر التماس الفني بين السيرة والرواية: سلطان سعد القحطاني، مجلة علامات، مج١٧، ج٦٥، ٢٠٠٨: ٢٢١.

(٥) م.ن: ٢١٧.

(٦) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٤٥، ٤٦.

(٧) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٢٠٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أما تعريف الناقد الفرنسي فيليب لوجون فإن الدكتور "عمر حلي" يراه تعريفا قسرياً، ويفرض اكراهات على المؤلفين والقراء وهذه الاكراهات هي التي دفعت باحثا منظرا مثل جورج غوسدورف G. Gusdorf إلى الحديث في أثناء مناقشته لحدود السيرة الذاتية وبطريقة لا تخلو من سخرية عن وجود "شرطة أدبية"، بل وقد وصل في كتابته إلى لهجة نقدية لاذعة حيث رأى عمل فيليب لوجون عبارة عن "منافي للجهل"[1]، وفيليب لوجون نفسه يشعر بصعوبة تطبيق هذا التعريف لأن هذا التعريف لا يسعف بعد ذلك "في اتباع التحولات التاريخية التي من المفروض أن تطرأ على النوع"[2]، من هنا يمكن أن يدخل الدكتور "عبيد" إلى صياغة مصطلحه "الرواية السيرذاتية" لمعالجة أعمال روائية تدخل السيرة الذاتية للمؤلف في بنائها فـ"كل كاتب يوجد داخل أعماله بهذا القدر أو ذاك فحين لا يوجد كسيرة فإنه موجود في العمل باعتباره صاحبه وباعتبار العمل تجربته الابداعية، أي أن الكتابة سيرة أيضا، سيرة روحية للكاتب تجعلنا نعرف ذلك الذي يدور في داخله من تأملات"[3]، فثمة روابط وعلاقات تصل فناً بآخر إذ إن بين الرواية والسيرة الذاتية أكثر من رابط وأكثر من صلة قرابة، فانفتحت الرواية العربية الحديثة على فن السيرة الذاتية وغيره من الفنون لإنضاج تجربتها والافادة داخل الدائرة الكاملة من تقنيات التعبير المختلفة عن الحضور/الغياب، بما هو جدلية الأنا والعالم ويوتوبيا الطموح في سياق النشيد المأساوي الذي تعرفه الوقائع المفتوحة[4]، وإذا كانت السيرة الذاتية نوعا من الأدب يجمع بين التحري التاريخي والامتاع القصصي ويراد به درس حياة فرد من الأفراد ورسم صورة دقيقة لشخصيته[5]، يأتي المصطلح "الرواية السيرذاتية" ليغطي مساحة روائية تجمع بين السيرة الذاتية والرواية فقد نحت الناقد عبيد مصطلحه من جنسين أدبيين هما الرواية والسيرة الذاتية، ومن الواضح أن الناقد يفيد من آلية النحت لتشكيل هذا المصطلح، نقرأ للناقد وهو يعرّف بالمصطلح الجديد: "الرواية السيرذاتية عمل سردي يستند في مدونته الروائية إلى السيرة الذاتية للروائي حيث تعتمد الحادثة الروائية في سياقها الحكائي اعتمادا شبه كلي على واقعه سيرذاتية، واقعية تكسب صفتها الروائية اجناسيا بدخولها في فضاء المتخيل السردي.."[6].

إن ما يمكننا استنتاجه مما سبق أن تعريف الناقد لمصطلحه يطرح الأمور الآتية:-

١. إن الرواية السيرذاتية[7] عمل روائي وهو بذلك يشير إلى جنس العمل.

٢. إن الرواية السيرذاتية لابد أن تستند في بنائها على واقعة سيرذاتية ذات مرجعية حقيقية لينتمي جزء منها إلى سمات السيرة.

٣. يجب أن يضع الكاتب على كتابه كلمة رواية تأكيداً للجنس الأدبي.

---

(١) البوح والكتابة: ١٥.

(٢) م.ن: ١٥.

(٣) حوار مع الشاعر والروائي الفلسطيني ابراهيم نصرالله حاورته سميرة عوض، مجلة أفكار، عمان، ع٢٥٢، ٢٠٠٩: ١٣٩.

(٤) توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقانات الفنون الأخرى: ٣، ٤.

(٥) الفنون الأدبية وإعلامها في النهضة الأدبية الحديثة: أنيس المقدسي، دار النبع ، بيروت، ط٢، ١٩٧٨: ٥٤٧.

(٦) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي: ٢١٨.

(٧) يشتغل هذا المصطلح على مساحة واسعة في "بلاغة العلامة وتأويل الرؤيا، من السيرة إلى التجربة الأدبية حيث يتناول الناقد "عبيد" تجربة محمد القيسي في كتابه الصادر عن عالم الكتب الحديث، ط١ ، اربد، ط١، ٢٠١٣: ١٨٩. ولم نتوقف عند هذه الدراسة لأنها خارج خطة البحث.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٤. لابدّ من إشارات والماحات واعترافات يدلي بها الكاتب تشير إلى المرجعية السيرذاتية، أي لابد من وقائع حقيقية تلمّح إليها الرواية فيما يصطلح عليه بـ"الميثاق السيرذاتي".

٥. يؤكد الناقد أن ثمة تداخلاً كبيراً بين السيرة الذاتية والرواية.

٦. الروايات التي يتفوق فيها الجانب السيرذاتي يمكن أن يشتغل عليها مصطلح "الرواية السيرذاتية" على مستوى الإجراء.

٧. يريد الناقد أن يؤكد في تعريفه أن الرواية السيرذاتية جنس ثالث مهجّن فثمة رواية وسيرة ذاتية وجنس ثالث هو الرواية السيرذاتية التي تجمع الجنسين.

نموذج تحليلي:

رواية حارس المدينة الضائعة للروائي الفلسطيني إبراهيم نصرالله

تعدّ هذه الرواية رواية شخصية إذ لا يظهر في الروية إلا البطل "سعيد" وصديقه "أمريكي" والأب والأم، إذ يصحو بطل الرواية "سعيد" صباحا للذهاب إلى عمله فإذا بسكان "عمان" البالغ عددهم مليون نصف يختفون جميعا ويبقى "سعيد" وحده في المدينة لا يدري ماذا يفعل تحاصره الوحدة والوحشة والذهول، ويبدأ "سعيد" بالبحث عنهم نقرأ على لسان سعيد "أين يختفي مليون ونصف مليون مواطن ووافد؟" وطبيعة عمل سعيد كونه يعمل مدققا في جريدة فهو الذي يطّلع على الأخبار قبل الآخرين؛ ذلك كان يشعره دائما أنه قبل الحدث وله صديق أسمه "أمريكي" الذي يتواتر كثيرا في الرواية بمناسبة وبغير مناسبة، لكن (أمريكي) يموت في حادث سير مما جعل سعيد ينتبه إلى فكرة الموت، والذي يهمنا من كل ذلك في النهاية علاقة رواية "حارس المدينة الضائعة" بمصطلح "الرواية السيرذاتية" إذ تقف أولا عند شخصية بطل الرواية "سعيد" الذي يلمّح كثيرا إلى شخصية إبراهيم نصرالله، فالشخصية الرئيسة في الرواية حقيقية فضلاً عن ذلك ثمة أماكن كثيرة ترد في الرواية أيضا هي حقيقية مثل: دوّار الداخلية، مجمع بنك الإسكان، شارع الاستقلال، دوار مكسيم غوركي سابقا جبل النزهة، جبل الحسين، جبل التاج، جبل الجوقة، مخيم الوحدات الإشرافية، العبدلي، الشميساني، المدينة الرياضية فهذه أماكن معروفة في عمان وليست متخيّلة، ويذكر الراوي أسماء ممثلين وأبطال سينما ذاع صيتهم في الستينات والسبعينات "دومنيك ساندرا، غوار، أبو عنتر، حسني البورزان، نادية لطفي، فريد الأطرش" مما يلمّح إلى أن الزمن حقيقي وغير مفترض أو خيالي، على النحو الذي يجعل الرواية تتداخل كثيراً مع السيرذاتي مما يفتح مساحة واسعة في الرواية لعمل مصطلح "الرواية السيرذاتية"، نقرأ للناقد عبيد وهو يؤكد أن الرواية استندت إلى وقائع حقيقية: "نهضت الرواية في مفصل أساس من مفاصلها البنيوية على ما سمّيناه بـ "سردنة الواقع أي ضخ الواقع بقوة السرد لافراغه من حسّه التقليدي المباشر، وإعادة انتاجه سردياً داخل فضاء المروي"[1]. ويعتمد الراوي في سرد الوقائع على معرفة يومية دقيقة وتفصيلية تحيل على حساسية المؤلف تفاعله الإنساني السيرذاتي المستمر مع مفردات المدينة – أمكنةً وبشراً – ، على النحو الذي يقرّب الرواية من الحياة السيرية للمؤلف.

([1]) المغامرة الجمالية للنص الروائي: ١١٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٢- المكان السيرذاتي:

لقد وجدنا أن أغلب معاجم اللغة تذهب إلى أن المكان يعني موضع الكينونة، ووزنه مفعل وعندما كثر أجروه مجرى الفعال، فقال مكّنا له، وقد تمكّن والدليل أن المكان على وزن مفعل أن العرب لا تقول هو مكان كذا وكذا إلا بالنصب[1]. والمكان موضع لكينونة الشيء فيه والمكان الموضع، والجمع أمكنة[2] وممّا لاشك فيه أن كل كائن هو امتداد للمكان الذي نشأ فيه إذ إن "المكان له أهميته في صياغة الكائن، سواء على مستوى الأفكار، التصورات، السلوك، العادات التقاليد، وحتى على مستوى اللون، وبعض الملامح التي تلاحظ على الجسد فيميزه عن غيره فيجعل من أبناء البيئة الواحدة صفاتاً مشتركة"[3]. وبذلك تتكون ذاكرة الإنسان في "المكان الأول" الذي ولد فيه ونشأ. ويتفاعل المكان مع الذاكرة، حيث يتعلم الكائن في "المكان الأول" اللغة ويعرف مسميات الأشياء ويكتشف أصدقاءه وتصنع هناك المشاهد والأحداث وتتكون أولى طبقات الحنين، إذ إن المكان يترك تضاريسه، وحفرياته، وأشجاره وأنهاره، وشوارعه محفورة في ذاكرة الجسد والمكان السيرذاتي هو ذلك الحيّز الذي تربطه علاقة وثيقة بسيرة الجسد؛ وهو أيضا ينضوي تحت قائمة المصطلح الهجين، فهو الحيز المضاف إلى السيرة وعلاقة التضايف هذه تميزه عن غيره من الأماكن كونه مساحة واسعة لتحرك الذاتي والخاص لجسد ما، يأخذ أهميته مما يترك من آثار وأعمال فذة وانجازات. يشتغل هذا المصطلح إجرائيا في أثناء دراسة الناقد "عبيد" لسيرة الناقد المصري رجاء النقاش نقرأ للناقد: "المكان السيرذاتي هنا يتمظهر من خلال حركتين مكانيتين متلازمتين الأولى "القرية" بما انطوت عليه من اهتمام بالكتب والمجلات والصحف والثانية "بيتنا الصغير الضيّق كان مليئا بالكتب في كل مكان" وهو الحلقة الأصغر في تشكيل بنية المكان السيرذاتي النوعي"[4] نستنتج من ذلك أن المكان يترك تأثيره الايجابي في صاحب السيرة خصوصاً إذا كان حميما وآمنا فهو يؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه حسب يوري لتمان[5]، والمكان إذ يلحق بالسيرذاتي عبر التضايف، فلأنه يترك تأثيره الكبير بصاحب السيرة ليقوم المكان بلعب دور مهم في السيرة الذاتية كما كان الحال مع رجاء النقاش.

٣- الحوارات الشخصية:

المحاورة مراجعة الكلام. حاورت فلاناً في المنطق، وأحرت إليه جوابا، وما أحار بكلمة، والاسم: الحوير، تقول سمعت حويرهما، وحوارهما[6]، ولا يبتعد المعنى اللغوي للحوار عن الاصطلاحي حيث يرى سعيد علوش أن الحوار: تبادل الكلام بين أثنين أو أكثر. والحوار نمط تواصل: حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الارسال والتلقي، ... كما يستعمل الحوار الجمل الاستجوابية: (سؤال/جواب) والناقصة: (حين نقاطع المتكلم) للمقاطع المأخوذة من المخاطب[7]، والحوار ذريعة للوصول إلى معرفة الأماكن المجهولة في الشخصية المحاورة بما تنطوي عليه هذه الشخصية، من تقلّب وتأرجح وثبات إذ "تجرفها الأحوال

---

(١) ينظر كتاب العين: مادة: مكن.

(٢) ينظر لسان العرب: مادة: مكن.

(٣) شعرية المكان: الأخضر بن السائح، دار التنوير،ط١، الجزائر، ٢٠١٣: ١١.

(٤) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي: ١١٥.

(٥) مشكلة المكان الفني: يوري لتمان، سيزا قاسم ضمن كتاب جماليات المكان مجموعة من المؤلفين، المغرب، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨: ٦٣.

(٦) ينظر: كتاب العين، مادة: حور.

(٧) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٦٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والمصادفات وتتقاذفها رياح الحياة"[1]، ولابد أن تكون هذه الشخصية ذات أثر واضح في الحياة، هو محاولة لإضاءة حياة المبدع "ببيئته وطفولته ومحيطه، وحياته الخاصة، حتى الجانب السري منها"[2] والحوار على وفق هذا المعنى، يضيء مساحات واسعة من السيرة الذاتية للمبدع/المحاور؛ ليتجلى الحوار مصطلحا سيرذاتيا ذا قدرة إجرائية هائلة، إذ إن الحوار إذا ما اكتمل من جوانبه جميعها ، يشكل سيرة ذاتية تغطي سنين طويلة من حياة المبدع وقد تكون بعد ذلك المفاتيح للدخول إلى نصوصه.

ومما لا يمكن إنكاره أن أجوبة المحاور ستوغل في الماضي بكل تفاصيله بما في ذلك الطفولة لأنها "تنغرس في وجود الأديب حتى لو أراد الابتعاد عنها"[3]، من هذا المنطلق يصوغ الناقد مصطلحه الجديد معتمدا على التضايف "الحوارات الشخصية"؛ ليشترك الحوار والسيرة الذاتية في إنتاجه، وهو "سرد شخصي ذاتي شفوي، أو مدون يعتمد فيه السارد الحواري على الذاكرة، والتصور والرؤية والحلم، مستخدما الأزمنة، الماضي والمضارع والمستقبل كافة حسب متطلبات السؤال الذي يوجهه المحاور وظروفه واشكالاته، يستعين بالذاكرة، ويحلل ويوازن من أجل أن يوفر أفضل إجابة ممكنة لكل سؤال، ويوظفها على نحو أكثر هدوء ورصانة في الحالة الكتابية، ويتوافر هذا النوع السردي السيري على معلومات ومستندات مهمة تكشف عن نظرية السارد، ورؤيته وتجاربه ومراحل حياته... ويمكن أن تجمع سلسلة الحوارات للكاتب الواحد، أو لعدة كتاب وتنشر بوصفها وثيقة ذاتية مهمة تقترب على نحو أو آخر من أشكال السيرة الذاتية"[4] ويمكن تلخيص أهم المفاهيم التي جاء بها التعريف بنقطتين:

١ - إنّ الحوار سرد شخصي ذاتي.

٢ - يتوافر هذا النوع السردي السيري على معلومات ومستندات مهمة تكشف عن نظرية السارد ورؤيته وتجارب حياته، وهذا كله يعتمد على الذاكرة والتذكر والتصور والرؤية والحلم. فإلى أي حد تتساوق هاتان النقطتان مع ميثاق السيرة الذاتية؟ لندرك حدود مهمتنا هذه ولاسيما أن عملنا ينصب في خانة معرفة المعرفة/نقد النقد؛ لنقف على أهم حدود الانسجام بين "الحوار الشخصي" والسيرة الذاتية بغية الخروج بوصفة تؤهل "الحوار الشخصي" ليكون مصطلحا سيرذاتيا.

يرى عبدالله توفيقي أن مشهد الكتابة عن الذات في الأدب العربي يحفل بترسانة من المصطلحات المتعددة، والمتنوعة الصياغة التي تحمل مدلولا واحدا من قبيل: الترجمة الذاتية، الترجمة الشخصية، السيرة الذاتية، السيرة الذهنية، فيتُوصل إلى أن البنية الظاهرية لهذه المصطلحات تبدو مركبة من لفظتين أثنتين: ذاتية وسيرة (أو ترجمة) وقد تمت المطابقة بين اللفظين الأخيرتين دلاليا، حتى أضحى الواحد منهما يحيل على دلالة الثاني مباشرة من دون أن يقتضي ذلك محاولة في التخلص من تداول الواحد منهما لحساب

الآخر[5]. إنها سيرة ذات أو سيرة شخص أو ترجمة ذات أو فرد أو نفس، وعندما نعود إلى النقطتين اللتين أثارهما تعريف الناقد "عبيد" في أثناء تعريفه للحوارات الشخصية نجد الميثاق المرجعي والميثاق السيرذاتي[1] يتوافران في الحوارات

---

(١) حوار مع والدي ادونيس: نينار إسبر، دار الساقي، ط١، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠: ١٢.

(٢) حياة في حوار انطوانيت زحلاوي الاتحاد العالمي للمؤلفين باللغة العربية ط١ : ٢٠٠٥ : ١٠.

(٣) حياة في حوار: ١١.

(٤) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي: ٢٣٦.

(٥) السيرة الذاتية في النقد العربي المعاصر: ١٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الشخصية. وإن كانت هذه الحوارات متناثرة إلا أنها تصب في النهاية في الترجمة لشخص ما، إذ تتمظهر فيها حياة حقيقية تفصح عن اسم حقيقي ومشاهد وأحداث حقيقية.

نموذج تحليلي:

"حياة في حوار"

حوار شامل أقامته الدكتورة انطوانيت زحلاوي مع الشاعر والأديب السوري الدكتور خالد البرادعي وقد تم اللقاء بين بيروت وحمص وبيرود مسقط رأس خالد البرادعي، والحوار صدر في كتاب يحمل عنوان "حياة في حوار" عن الاتحاد العالمي للمؤلفين باللغة العربية بطبعته الأولى عام ٢٠٠٩. يغطي هذا الحوار نصف قرن من حياة مبدع كبير، والحوار اكتمل عام ٢٠٠٣ نقرأ للدكتورة انطوانيت "تعددت اللقاءات تارة في بيروت، وأخرى في دمشق وثالثة في حمص ورابعة في اشتورة ومرة في يبرود وكان هذا الحوار. وعلى الرغم من كونه حوارا يعتمد على اجابات الدكتور البرادعي على أسئلتي إلا أنه سيرة حياة بعد أن اكتملت وتعانقت فصوله، ويمكن لأي طالب أو طالبة، أو باحث أن يدون سيرة البرادعي من خلاله، إذا صح ما أقول أكون قد أسهمت ولو بجزء يسير بتعريف عشاق شعر البرادعي بجانب من حياته الشخصية"[2].

يستشهد الناقد عبيد بما قالته الدكتورة انطوانيت، إذ لا يريد اعطاء أحكام مسبقة وجاهزة، ولا يريد أيضا لَي أعناق النصوص لكي يستقيم لعمل مصطلحه من حيث الإجراء، نقرأ "لعبيد": "ولعل وصفها لهذا الحوار بأنه يغطي نصف قرن من حياة مبدع كبير مما يدخل في صميم التشكيل النصي للسيرة الذاتية"[3]. إذ يرى الناقد أن اشكال السيرة الذاتية لا تقف عند حدود أنواع معينة تتمتع بقدر عالٍ من الصفاء النوعي والأجناسي بل تتعدد بقدر تعدد الكتاب والأدباء في التعبير عن ذواتهم[4]، وإذاً يجترح الناقد بوساطة التضايف مصطلح "الحوارات الشخصية" ويعدّه من ثمّ شكلا من أشكال السيرة الذاتية، فهو بذلك يسمح بإدخاله في فضاء النص السيرذاتي وحساسيته المغامرة، إذ إن الحوار بهذه الطريقة قد هُجّن وهُجّر من الحقل الذي ولد فيه إلى موطنه الجديد الحقل السيرذاتي.

٤- ثقافة الخبرة:

الخبرة هي الصوغ النهائي لتجارب الحياة ومآل المصير وفيها يعطي الانسان ما يعطي للناس ويأخذ منهم ما يأخذ. من هنا يتضح لنا أن الخبرة عنصر تكويني لثقافة قادمة من التجربة، وإن البحث في مكونات هذه التجربة يؤدي إلى نتائج مدهشة، و"تستمد الكتابة مشروعيتها"[5] من مكونات هذه التجربة، وبهذا المعنى تكون الخبرة هي سيرة حياة مكتوبة بعصارة الآخرين، يطلع عليها الكاتب ليحولها إلى فن سردي أو شعري من عصارة التجربة الانسانية المعاشة، وثقافة الخبرة مصطلح يضعه الناقد

---

(١) الميثاق المرجعي: فنون القول التي يتوخى الكاتب فيها الدقة العلمية والحقيقة التاريخية التي يمكن التحقق من صحتها بالرجوع إلى المصادر الأخرى إذ يع مل هذا الميثاق على تحديد حقل الواقع المراد تصويره. أما الميثاق السيرذاتي فهو العقدة التي يبرمها المؤلف مع القارئ للتأكيد على التطابق بين المؤلف والبطل . ينظر أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي السيرة الذاتية في المغرب نموذجا: ٤١.

(٢) حياة في حوار: ١٠.

(٣) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي: ١٣٠.

(٤) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي: ١٢٩.

(٥) البوح والكتابة: ١٤٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

"عبيد" بعد دراسته لتجربة الروائي العراقي العربي فؤاد التكرلي نقرأ للناقد: "فإذا ما علمنا أن التكرلي قضى سنوات طويلة في أروقة المحاكم العراقية قاضيا، لعرفنا سرّ عمق التفاصيلية المدهشة التي حفلت بها أعماله على نحو غاية في العمق – والغائر في الباطنية النفسية لشخصية الانسان العراقي الذي يتمظهر ويتكون في سردياته ومروياته، وحكايته الممسرحة على نحو غاية في الطرافة، والمتعة والادهاش"[1].

يذهب الناقد إلى أن عامل الخبرة يبلور العمل الأدبي مما يجعل "كاميرا" الراوي الكلي العلم تصوّر أدق خلجات الشخصية بما تنطوي عليه من عوامل نفسية واجتماعية وتاريخية. وضمن هذا الإطار يقف الناقد عند مصطلحه معرفا به موضحاً حدود اشتغاله نقرأ "مصطلح ثقافة الخبرة مصطلح ميداني تقترحه قراءتنا في حدود هذه المعاينة لتجربة سردية مخصوصة، لها من فضاء المصطلح ما يؤهلها لدعم الحضور المفهومي والاصطلاحي له، على النحو الذي يجعله قابلا للتداول في كل مناسبة قرائية تقارب موضوعا من هذا النوع وعلى وفق هذا الإطار"[2].

نقف عند أهم مكونات التعريف، لأن الوقوف عندها سيكون على قدر كبير من الأهمية ولاسيما أننا نبحث حضوره المفهومي على المستوى الإجرائي:-

١- **المكوّن الأول: مصطلح ميداني تقترحه القراءة:** ربما تذهب مفردة ميداني إلى أن هذا المصطلح يشتغل في ميدان البحث فهو منسوب إلى ميدان وهو بذلك يتأسس على رؤية في الميدان في حقل الإجراء؛ لأن الخبرة تأتي من فعل التطبيق المتكرر والمنتج على شكل طبقات في كل تجربة ميدانية تضاف طبقة جديدة[3].

٢- **المكوّن الثاني: التجربة السردية المخصوصة:** ويعني بها تجربة فؤاد التكرلي وهي مصدر ثقافي من مصادر تمويل عمله الإبداعي فيحولها من تجربة شخصية متراكمة إلى تجربة ابداعية عامة.

٣- **قابلية المصطلح للتداول:** يمر المصطلح بهذه المرحلة بعد التنظير والاجراء. لكن هذا المصطلح لا يتداول إلا إذا اقترن بمناسبة قرائية تشابه موضوعا يعتمد ثقافة الخبرة.

يشتغل هذا المصطلح على مساحة واسعة من رواية فؤاد التكرلي "الرجع البعيد" نقرأ للناقد: "مما لاشك فيه أن ما يمكن أن نصطلح عليه هنا بـ "ثقافة الخبرة" في السرد التكرلي، وما ينفتح عليه هذا المصطلح من مرجعية خصبة، يلعب دوراً مركزيا وجوهريا مميزا في نجاح العمل السردي المطل على فضاء الواقع في أعماقه وجوهره"[4]. وهنا يمكن أن نلحظ عبارة "مرجعية خصبة" ويعني بها الثقافة التي اكتسبها التكرلي جراء عمله قاضيا واطلاعه على آلاف القضايا الاجتماعية وتحويلها فيما بعد إلى أعمال روائية، نقرأ للناقد في وصف هذه الثقافة "هي ثقافة كثيفة وحارة تكتظ بكل ألوان العاطفة والوجدان، والبساطة والحيوية، والنشاط والرؤية، بحيث إذا استغلت استغلالا أمثل فإنها تهب العمل السردي أهم ما يفتحه على مناخ القراءة"[5]، وهو ما يدعم مرجعية المصطلح وعلميته وخصوصيته في تشييد فضائه الإصطلاحي.

---

(١) المغامرة الجمالية للنص الروائي: ٥٦.

(٢) م.ن: ٥٣.

(٣) حوار أجراه الباحث مع الناقد محمد صابر عبيد بتاريخ ٢٠١٣/٧/١١.

(٤) المغامرة الجمالية للنص الروائي: ٥٧.

(٥) م.ن: ٥٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المبحث الثاني: المصطلح المشتق

الاشتقاق – تأطير نظري –

الاشتقاق لغة: من شق وهو أخذ الشيء من الشيء، أو أخذ شقه، واشتقاق الكلام الاخذ به يمينا وشمالا[1] وهو اخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية.. ليدل على معنى الأصل بزيادة مفيدة؛ لأجلها اختلفا حروف أو هيئة كضارب من ضرب[2] أما اصطلاحا فهو اقطاع فرع من أصل يدور في تصاريف حروف ذلك الاصل أو اخذ كلمة من أخرى مع التناسب في المعنى[3] أما فوائد الاشتقاق فهي كثيرة منها:-

١. وسع كلام العرب فمكن الشعراء من التسلط على قوافيهم والخطباء من التوسع في خطبهم.
٢. مكن النحويين والصرفيين من معرفة الزائد من الاصل ومعرفة المجرد من الزائد.
٣. ساعد في تحديد أصالة الكلم، فكان سبيلا إلى معرفة الدخيل من الأصيل[4].

أما أصل الاشتقاق فقد اختلف الكوفيون والبصريون في ذلك فمن قائل إنه مشتق من الفعل وقائل إنه مشتق من الاسم "المصدر" ولاشك في أن الاشتقاق سمة للغة الحية، فالتوليد يخرج اللغة من طلسميتها ويجعلها أكثر معاصرة وكفاءة وانسانية، وإذا أردنا أن نتكلم عن لغتنا اليوم كونها لغة ذات وظيفة في حياتنا، من دون أن تكون هذه اللغة منفتحة على الاشتقاق والتوليد فذاك يعني ادخال هذه اللغة مرة أخرى في الغيبية والطلسمية وجعلها مقطوعة الجسور مع الآخرين ينتابها الخمول بعيدة عن تفاصيل حياتنا عن البيت والشارع والمقهى، ثم كيف ننتقل من مرحلة حضارية إلى أخرى ولغتنا قاصرة عن القيام بوظيفتها. فهل اللغة تشيخ، وتتوقف عن توليد أبعاد جديدة؟ وهل اللغة الأم تصل إلى حالة تجف مفاصلها فتصبح غير قادرة أن تورق وتثمر وتتجدد. ربما طرح هذه الأسئلة بهذه الطريقة يمهد للحديث عن أهمية الاشتقاق، وبما أن الأمر هكذا، فإن انتقال الإنسان من حالة حضارية إلى أخرى يتطلب أن ينشط التوليد في لغته.

أما اللغة العربية، فمن أهم خصوصياتها أنها لغة اشتقاقية، وحاضنة شرعية للتوليد وهي لغة قادرة أن تعيد الثقة المفقودة إلينا، وإيماننا بحيويتها وقدرتها على التنامي والتوالد والانتشار وهكذا تظل اللغة العاجزة عن الاشتقاق مجهولة النسب تئد الأطفال في رحم كلماتها إلى أن تصل إلى وأد نفسها، وبذلك يصبح الاشتقاق الماء الذي يجري في نسغ شجرة اللغة مانحا إياها الشمس والهواء والحرية.

وهكذا يمكننا الآن أن نسترسل في الحديث عن المصطلح المشتق. فبما أن اللغة العربية تندرج ضمن اللغات السامية، فهي لها قدرة واسعة على الاشتقاق، والتوالد والتوليد، والنمو، والاخصاب، ذلك أن الاشتقاق سمة تدفع اللغة لكي تستجيب لكل معطيات العصر، وتغيراته وتحولاته الاجتماعية والاقتصادية وما يظهر من مخترعات جديدة، مما يستوجب استنفار آلية التوليد في اللغة، لتبدأ اللغة مرحلة جديدة باتجاه كمالها وتجسيم أفكارها ومسمياتها، ومعطيات حياتها عبر مستقبل يضج

---

(١) ينظر: لسان العرب، مادة: شقق.

(٢) ينظر: المزهر في علوم اللغة وأنواعها السيوطي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٨٦: ١/ ٣٦٤.

(٣) الاشتقاق متاح على شبكة المعلومات العالمية: salimprof.hooxs.com .

(٤) م.ن.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

بالرموز التي تملأ الزمان والمكان. فاذا كانت اللغة تنمو بمشتقاتها التي يحتاجها الإنسان في حياته الحضارية، فإن قدرات الانسان الابداعية تنمو هي الأخرى لكي تحقق للإنسان نموه الحضاري وتخدم الانسانية على أتم وجه، وتجري معظم اشتقاقات الناقد "عبيد" ضمن الفعل الثلاثي المزيد "أسطر" والثلاثي المضعف المزيد "زمّن" والثلاثي المضعف "شعّر".

١ - فلمنة المكان:

يشتق الناقد من المصطلح المعرّب "فيلم" Film مصطلحه الجديد "فلمنة المكان" ومقارب لذلك استخدام صلاح فضل لعبارتي، "تشعير النثر" و"تقصيد السرد" حيث يشتق من الشعر الفعل "شعر" ومن القصيد الفعل "قصّد" وفي استخدامه للمصدر القياسي "تشعير" هروب واضح من المصدر غير القياسي "شعرنة"[1] الذي يشيع عند "عبيد" كثيراً كاستعماله "سيرنة" و"قصنة" و"سردنة"؛ وذلك ينسجم مع حساسية المغامرة الجمالية، والمصطلح "فلمنة" الذي نقف عنده على وزن "فعلن" ولعل الناقد يعني بـ "فلمنة" المكان؛ أي "منتجة المكان" والمونتاج كما هو معروف "مشهد تعبيري سريع لعدة لقطات منفصلة تتصل ببعضها بطريقة المزج أو المسح، أو طبع اللقطات فوق بعضها؛ ذلك للتعبير عن مرور فترات من الزمن أو تغيير المكان"[2]. و"فلمنة المكان" التي يتحدث عنها الناقد يعني بها "المكان" في قصيدة" جزر الأُقيانوس" للشاعر منصف الوهايبي التي يقول إنها: "تشتغل تحت مظلة الاستعارة الجمالية من تقانات السينما إلى تقانة المونتاج الشعري باسلوبية تصويرية تفلمن المكان وتسعى إلى تحريكه وقطعه واظهار تنوع صوره"، ومن الجدير بالذكر أن الناقد عبيد إذ يشتق من المصطلح المعرب مصطلحاً جديدا فليس هذا بالأمر الغريب فلقد حاول من قبله نقاد عرب ذلك فعبد الملك مرتاض "يشتق مصطلح (التقاين) الذي تدل صيغته الصرفية على دلالة المفاعلة والمشاركة من الاسم المجرد (الايقونة)، وذلك محاولة منه لاعطاء دلالة جديدة لهذا المصطلح السيميائي"[3] وتأتي محاولة الدكتور "عبيد" أيضا لإعطاء المصطلح المعرّب مدلولاً جديداً إذ إن "فلمنة" تعني اخضاع مساحة المكان لرؤيا "الفيلم" واضفاء البعد التصويري عليها عبر لقطات يعتمدها المونتاج من قطع ووصل. إذ يرى الناقد أن المكان عندما "يتفلمن" فإنه يؤدي وظائف شعرية تطور مدياته الجمالية من جهة وترفع من جهة أخرى مقولته الشعرية، إلى درجة دلالية أعمق[4]، وبذلك نستطيع أن نقول إنّ الناقد يعرّف المكان المفلمن بطريقة مبسطة هو مكان مستحدث يقترب كثيرا من حرارة السينما[5]. وإذا كان المكان هو الذي يؤطر الذات فإن "الذات هنا هي التي تؤطر المكان وتصنعه، كما نشعر بتمدد المكان لما لا نهاية، وهذا يعني أننا نعيش في داخله الأمان والمغامرة بالتناوب، أنه زنزانة وعالم في نفس الوقت، هنا تم تجاوز أبعاده الهندسية وأصبح يملك دينامية خاصة من صنع المؤلف"[6].

---

(١) اشكالية المصطلح: ٤٣٣.

(٢) فن المونتاج السينمائي: كاريل رايس، ت: أحمد الحضري، المؤسسة المصرية للتأليف، ط١٢،مصر، ١٩٦٤: ١٥٩.

(٣) فقه المصطلح النقدي الجديد يوسف وغليسي مجلة علامات السعودية مج ١٤ ، ج٥٥ ، ٢٠٠٥

: ٣١٧ .

(٤) المغامرة الجمالية للنص الشعري ٢٢٥ .

(٥) م.ن: ٢٢٥.

(٦) جماليات المكان: جاستون باشلار، ت: غالب هلسا، دار الجاحظ وزارة الثقافة والاعلام، بغداد: ٨٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يمارس الناقد مصطلحه الجديد في دراسته لقصيدة "من جزر الأُقيانوس" للشاعر منصف الوهايبي التي تعتمد تقانة المونتاج السينمائي، ومن الجدير بالالتفات أن ثمة من يسمّي هذا الاسلوب المنهج المونتاجي إذ إن القصيدة تستثمر المونتاج السينمائي في تصويرها للمكان الذي يسعى إلى تحريكه نقرأ للمنصف الوهايبي.

من جزر الاقيانوس

يتحدّر في عز الليل..

سفين... حتى بيتي

أركب واحدة

ينطفئ النور

واسمع صوتي في حمى الأصوات

يتهاوى في القاع

ويهتف بي

من يخرجك الليلة يا منصف

من هذه الظلمات [1]

الصورة المكانية الأولى التي نلحظها هنا هي "من جزر الاقيانوس" إذ تطلعنا اللقطات عبر هذه الصورة على هذا المكان المتخيل البعيد.

والصورة الثانية "السفن" مكان للعبور وهي التي تنحدر باتجاه بيت الشاعر، وكأن المشهد يلمح باختطاف مجموعة من الناس في "السفن" و"منصف" هو الآخر يضاف إلى المختطفين. وأمّا الصورة الثالثة فهي الظلمات التي يحاول المنصف الخروج منها، هل ثمة تناص بين ظلمات المنصف وظلمات نبي الله يونس؟

وباجتماع الصور الثلاثة ومنتجتها يتفلمن المكان الشعري نقرأ للناقد وهو يؤكد أن هذا المشهد منتجه شعريّة "لاشك في أن مشاهد النص الشعري بلقطاته وفضاءاته يخضع لمنتجة شعرية خلّصت اللغة من أية زوائد واكسبتها جمالية قائمة على الاقتصاد الشديد في الكلام والتصوير واخضعت المكان بمستوياته المتعددة الواقعية والتخييلية، واللامكانية، لفلمنة شديدة التماسك والتوجيه تناسب الهيكلية السينمائية"[2]، وقد كان يمكن أن يشتغل المصطلح على قصائد عربية أخر حاولت استثمار المونتاج السينمائي ولاسيما أن قصيدة المنصف لا تقاوم الوضوح والمباشرة وقد وقعت في كسور عروضية نقرأ:

من يخرجك الليلة يا منصف

---

(1) ميتافيزيقيا وردة الرمل: المنصف الوهايبي ، القيروان ، تونس ، ٢٠٠٠: ١٦٦.

(2) المغامرة الجمالية للنص الشعري: ٢٢٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

من هذه الظلمات

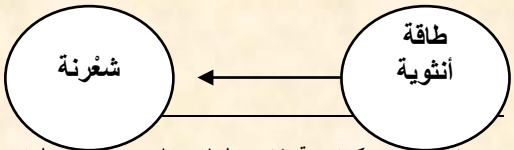
فقد ورد في الشطر الشعري الأول أربع متحركات "سببان ثقيلان" مما لا يستساغ عروضيا، لاسيما أن القصيدة من تفعيلة المتدارك فضلاً عن أن القصيدة تصرّح باسم الشاعر وكان يمكن أن يلجأ الشاعر إلى "التقميط" الذي تستسيغه الحداثة الشعرية.

٢- شعرنة الجسد:

لابدّ أن ننوّه ونحن نقارب مصطلح "الشعرنة" إلى أن هذا المصطلح ليس له علاقة بمصطلح الشعرية المعروف الذي يعني مجموعة الخصائص التي تجعل من الكلام أدبا، أما مصطلح الشعرنة فهو مصدر مشتق من الثلاثي المضعّف "شعر" شعرنة وفي ذلك معنى المبالغة والتكثير والتفعيل والمراد من ذلك أن تذوب صفات الشيء في الشعر، أو تداخل الشعر مع الأشياء الأخرى سواء كانت مكانا، أو جسدا، أو زمناً أو أي شيء آخر موجود في النص واكسابها صفة شعرية أو أن "الشعرنة" تعني ضخ أكبر طاقة من الشعر في الأشياء. وبذلك تصبح جميع أبعاد الأشياء ملتبسة ومتداخلة ومختلطة بالشعر. ومن اللافت للانتباه أن هذا المصطلح بذكرنا بما كان على وزنه مثل "فرنسة" إذ إن فرنسة البلد تعني أن تجعله بذوب في فرنسا تاركاً كل خصوصية أو هوية أو تذويت، فإذا تفرنس الشيء صار فرنسياً، وإذا تشعرن صارت مساحاته وأبعاده مشغولة ومتداخلة بالشعر. كما يتم التعامل مع المكان والزمان والشخوص والأشياء على أنها مصنوعة من الشعر. وبذلك تصبح الأماكن والأشياء والمسميات لا دور لها سوى وظيفة الانفتاح على مساحات مشعرنة مكتظة بالحياة والاقبال على تلبية الرغبات التي تقترحها الإرادة الشعرية.

نموذج تحليلي: قصيدة "مخاطبات حواء" لبشرى البستاني

هل ثمة أدب رجالي يختص بجملة من السمات تجعله مرتبطا بهذه التسمية فنيا وفكريا، يقابله أدب آخر، يسمى الأدب النسائي[1]، وإذا كان الأدب الرجالي معروفا بصفاته ومنطلقاته يحيل على مميزات الرجولة والقوة والتفرد والزهو والتسلط في بعض الأحيان، فهل ثمة أدب نسوي تسمق فيه خصائص الأنثى، على مستوى البنية والتشكل والأداء الفني؟ "وهل سلم النقد المعاصر عموما بما طرحه النقد النسوي في الغرب، من وجود خطاب أدبي/إبداعي، أنثوي تنتجه المرأة حاملا سمات خاصة بالأنوثة؟"[2] ولماذا يسمى هذا الأدب نسويا؟ ألانه يتضمن وعي المرأة لاضطهادها كجنس ثانٍ متدن تجاه الجنس الأول الذكر[3]. والذي يهمنا في الأدب النسوي، أن يكون له علاقة بالانثوية ويبث الآيروسية في مساحة واسعة من هذا الأدب إذ إن البوح الآيروسي يغطي المساحات المسكوت عنها ويرفع الاقفال عن جسد المرأة وعقلها. والشعرنة في شعر بشرى البستاني لها علاقة بالانثوية؛ أي إن الأداة التي تستخدمها بشرى في عملية الشعرنة هي أداة أنثوية إذ كلما ضاعفت من الطاقة الانثوية في القصيدة انعكس هذا ايجابيا على شعريّتها.



(١) مصطلح النسوي في الدراسات الأدبية والنقدية: بادس فوغالي، ضمن كتاب تحوّلات الخطاب النقدي العربي المعاصر مؤتمر: ١٠٢٦.

(٢) الإبداع: المرأة بين الخصوصية والسؤال: ٥.

(٣) النقد النسوي: انتصار محمد الطياري، ضمن كتاب تحوّلات الخطاب النقدي العربي المعاصر: ١٠٤٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

هذه الطاقة الأنثوية التي تولد الشعرنة في المتن الشعري لا تعني أن "يكن النساء دميات جميلات همهن اثارة الاعجاب فالمرأة الحرة لا تمر بمراكز التجميل"[1] لكن الجسد الذي ظل منذ اكتشاف الزراعة مهمشا، وعرضة للاضطهاد "والسطو، والنفي والتهجير لابد له وهو في طريقه إلى الانعتاق أن يضيء أبعاده، ويخوض في الحديث عمّا كان مسكوتا عنه لخلق مرحلة جديدة، تدعى مرحلة التمركز حول الأنثى وجعلها قطب الفكر، بعد أن كان الرجل هو المسيطر على التاريخ واللغة.

يقف الناقد "عبيد" عند قصيدة "مخاطبات حواء" لبشرى البستاني، لتمرير مفهومه حول الشعرنة، والشعرنة في قصيدة بشرى تتمظهر في اللغة الأنثوية الضاغطة والمبثوثة والمختلطة بالشفافية، والعذوبة والتدفق نقرأ:

وقلت..

دعي غزلانك تسرح في جسدي

كي لا تندثر المياه

في الواحات[2]

يجد الناقد في هذا المشهد تكثيفا لمفهوم الشعرنة بقوله "إنّ الصورة الشعرية بموحياتها المكثفة هنا لا تكتفي بالارتكاز على قيم الميراث في صوغ مقولتها شكلا، ودلالة، بل تغتنم هذه الفرصة باندفاع شديد لتنفيذ مشروعها "الرغبوي" في البوح في الطبقة المقصودة من الصورة "دعي غزلانك تسرح في جسدي" بمعزل عن الجزء الثاني المعلل بـ "كي" وهو يصرف انتباه القراءة إلى الانشغال بالمرجعيات"[3].

و"عبارة دعي غزلانك تسرح في جسدي" فيها حضور يتأكد ويتبلور للجسد الظامئ إلى الجسد الأنثوي المتمثل بـ"غزلان"، إذ إن عملية اجتياح هذه الغزلان للجسد تجعل المياه تستمر بالتدفق وهي مياه مكنى بها مغطاة عبر الاستعارة "غزلان تسرح في جسدي" وكلما سرحت هذه الغزلان استمر تدفق المياه في الواحات، وكأن غزلان هذه المرأة هي الحياة والديمومة والاستقرار والتألق.

٣- تزمين السّرد:

يتألف هذا المصطلح من مكوّنين: الأول تزمين والثاني السّرد أما التزمين فمصدر مشتق من الفعل الثلاثي المضعف زمّن ومدلوله كما ورد في معاجم اللغة: زمن: الزمن من الزمان، والزمن نحو الزمانة، والفعل زمن يزمن زمنا وزمانة والجمع الزمنى في الذكر والأنثى وأزمن الشيء طال عليه الزّمان[4].

لقد حاول الإنسان منذ فجر البشرية أن يحل معضلة الزمن، والذي دفع الإنسان إلى الانتباه إلى الزمن هو قضية الموت والزّوال، وفراق حياة اعتاد عليها منذ طفولته فصار يلتفت إلى ما حوله ويرى تأثير الزمن فيه، والزمن نوعان:-

---

(١) النقد النسوي: محمد الطياري: ١٠٤٧.

(٢) الأعمال الشعرية: بشرى البستاني: المؤسسة العربية للدراسات،ط١، بيروت ، لبنان، ٢٠١٢: ٢٩.

(٣) المغامرة الجمالية للنص الشعري: ١٨٥.

(٤) ينظر كتاب العين، مادة: زمن.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١. زمن طبيعي، ويقاس بالساعة.

٢. زمن نفسي، ويجري ضمن نطاق الخبرة.

وفي الواقع لا يوجد تعريف وافٍ للزمن؛ إذ تبدو كل التعاريف محاولات قاصرة لوصف الزمن على الرغم من أننا نعيش فيه ولا ندري من سماه "الزمن" time هذا الذي يحاصر الكائن ويجعل من حياته محدودة ومحفوفة بنهاية يجهل إلى أين تكون. والزمن ذاته لفت انتباه "كلكامش" فترك مملكته باحثاً عن عُشبة الخلود أما السرد فهو خطاب متعلق يخضع لمنطق الحكي[1]، وبذلك يكون "تزمين السرد" ضخ أكبر طاقة زمن في الحكي، أو كما يعرف الناقد مصطلحه: "هو ضخ أكبر طاقة زمنية ممكنة في السياق السردي مما يحتاجه المقام السردي في الرواية ليصبح هنا عنصر الزمن هو العنصر المهيمن على عناصر السرد، وهو حشد أكبر طاقة زمن ممكنة في القصة وتحويل نظامها السردي إلى نظام زمن بالدرجة الأولى، وربط الشخصية والمكان والحدث بقوة الزمن بحيث يكون الزمن ظاهر السرد وفي باطنه أيضاً وسيكون المحرك الفعلي والأساس لمنظومات السرد القصصية، وهو المحور وهو البؤرة وهو مركز البث"[2]. وبذلك يقوم الزمن بلعب دور البطولة في الرواية، ومع تتبعنا لدراسة الناقد لرواية "زمن الخيول البيضاء" لإبراهيم نصرالله نجد أن الناقد يلمّح إلى مفهوم جديد وهو "الرواية الزمن" نقرأ للناقد: "الدال" "زمن" الذي يفتتح فضاء التسمية الخبري يحيل أول ما يحيل على التاريخ، بوصف أن الزمن هو أداة التاريخ ومادته ودلالته ومسوغ وجوده، فضلاً عن تدخله الاستعاري في الحراك الجمالي للمتخيل، لأنه لا إمكانية لوجود سرد وحكاية من دون الاعتماد على زمن يحرك فضائية هذه العناصر السردية"[3]. ويرى حسين نشوان أن الكتابة بالنسبة لنصرالله ليست مجرد تدوين سيرة، وإنما هي وظيفة لتجديد الحياة وإعادة صوغ الواقع وتوسيع مديات الحرية وتحصين الذاكرة ضد النسيان، فهي سردية لمقاومته الموت، والقهر، والاغتصاب لذلك نجد أن أحد أبطاله في "زيتون الشوارع" يصرّح بأنه لا يخاف الزمن ولكنه يرتعد أمام النسيان[4]، ضمن هذا الإطار نجد أن الزمن يهدده النسيان لذلك صار الزمن هو البؤرة في رواية "زمن الخيول البيضاء" الذي يشتغل عليها المصطلح "تزمين السرد".

ويمكن أن تكون قصة "وصول الحمامة" ضمن رواية "زمن الخيول البيضاء" نموذجا لتزمين السرد حيث تشغل القصة مساحة صفحتين من الرواية وتنتشر مفردات الزمن في عبارات منها، نقرأ:

"ومع مرور اللحظات كان الغبار يتلاشى ويحتل مكانه بياض لم يروه من قبل، ظل توهجه يزداد شيئا فشيئا حتى بان كله" [5].

"فاندفع الرجل مبعثرا محاولا بلوغ حافة الأفق قبل غروب الشمس منذ متى سرقتها؟ منذ يومين" [6].

"ألم تعرف أن سرقة الفرس مثل سرقة الروح أنج بدمك قبل غروب هذه الشمس".

---

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ١١٠.

(٢) حوار مع الناقد محمد صابر عبيد أجراه الباحث في ٢٠١٣/٧/١٥.

(٣) المغامرة الجمالية للنص الروائي: ٨.

(٤) عين ثالثة: ١٣٥.

(٥) زمن الخيول البيضاء : ٩ .

(٦) م .ن : ١٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

"العتمة تغمر قامة السارق شيئا فشيئاً اختفى لكن الشيء الذي لم يختف قامة الفرس"[1].

"تفرقوا في آخر سهرتهم" [2].

"ظلّ ساهراً يحدق فيها" [3].

يشير عنوان القصة "وصول الحمامة" إلى نهاية زمن الضياع وبداية زمن جديد يتم فيه إنقاذ "الحمامة" أو الفرس البيضاء؛ ووصولها إلى بيت الحاج محمود يعني ذلك الحفاظ على أداة المقاومة/الفرس لحظات مشحونة باللون الأبيض بالروح بالشمس بخالد وهو يظل ساهراً محدقاً بفرسه الأبيض، إنه الزمن الإيجابي المتحرك الذي يعلن عن زمن الخيول البيضاء/زمن التحرير.

٤- أسطرة الشخصية:

يتألف هذا المصطلح من مكوّنين تربط بينهما علاقة التضايف، المكون الأول: أسطرة على وزن "أفعله" وهو من الثلاثي المزيد وقد أغفل الناقد مصدره الأصلي "إفعالا" واشتق من غير القياسي مصدرا جديداً "أفعله"، وأسطر جعل الشيء أسطورة إلا أنه يقطع الصلة مع الأسطورة القديمة، ويعتمد على صيرورة داخلية لا ترتبط بمرجعية ما؛ بل بوجود المجتمع، خالق الأسطورة[4]، والمكون الثاني الشخصية فهي مصطلح يستعمل في الأدب الروائي والآن اختفى وحل محله "الفاعل" أو "الممثل" لدقتها السيميائية[5]، أما الأسطورة فهي حكاية مقدسة ذات مضمون عميق يشف عن معانٍ ذات صلة بالكون والحياة[6]، وهذه الحكاية كان منشؤها الأول عصر طفولة الشعوب؛ أي إن الأساطير نمت في مرحلة كانت الشعوب لم تزل في فطرتها الأولى فظلت الأسطورة منذ ولادتها في صراع مستمر مع التاريخ وظلت الشعوب تعود إلى حكاياتها المقدسة في بداية الخلق لعلها تعود إلى صيرورتها الأولى، فتكون أكثر قدرة على مقاومة الزمن وحركة الطبيعة الشرسة من فيضانات وبراكين وزلازل وحروب ما زالت إلى اليوم تقلق الوجود الإنساني وتدفعه لطرح الأسئلة المصيرية، لذلك ظل الإنسان يحنّ إلى أساطيره الأولى لمواجهة حركة التاريخ بالعود الأبدي الذي هو طقس ديني في الأساس ينفذه الشخص، أو الجماعة المتدينة لكي يقطع مسرى التاريخ المتواتر ويعود التاريخ إلى الأسطورة، أو إلى الأبد الأزلي الغائر في الزمان الأبعد حين كانت بداية الخليقة أو بداية الأحداث المقدسة[7]، ذلك أن الإنسان في صيرورته يَعدّ الأسطورة شيئا مقدسا استطاع في يوم ما أن يواجه حركة التاريخ المتمثلة بالزمن السائر دائما إلى الإمام، فللتخلص من الزمن لابدّ من العودة إلى زمان الأسطورة وهو زمان الأصول التي تكون فيها العالم الأول، وبذلك يتكون لدينا زمانان، الأول زمان الأسطورة المقدس والثاني زمان التاريخ المدنس وبذلك يكونان زمانين متضادين وفي مثيولوجيا الشعوب، يسكن الصابئة قرب الأنهار، وعند مصباتها فهم بذلك يحاولون العودة إلى الزمن الأول حيث كانت روح الله ترف فوق

---

(١) م .ن : ١٠.

(٢) م .ن : ١١.

(٣) م .ن : ١١.

(٤) ينظر: أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة: فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠١٠: ٣٦، وهذا الكتاب اطروحة دكتوراه اشرف عليها الدكتور محمد صابر عبيد.

(٥) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ١٢٥.

(٦) ينظر: الأسطورة والمعنى: ١٤. نقلا عن أنماط الشخصية المؤسطرة: ٣١.

(٧) ينظر: العود الأدبي: خزعل الماجدي، الدار العربية للموسوعات، ط٢، بيروت، ٢٠١١ : ١١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المياه "في البدء خلق الله السموات والأرض وكانت الأرض خاوية خالية وعلى وجه الغمر ظلام، وروح الله يرفّ على وجه المياه"[1]، ففي البدء كانت أنماط بدئية تحولت إلى رموز ونقصد بالانماط البدئية عناصر الطبيعة التي صارت عنصرا مهماً في صياغة الأساطير البشرية في مرحلة أكثر تقدماً ومعها صارت هذه الرموز مكوّنا مهما في الصياغة الدينية[2]، وعودة إلى المصطلح "أسطرة الشخصية"، فالمصطلح كما جاء في التعريف هو مصطلح غير مأخوذ الأسطورة القديمة فهو يحاول أن يصنع أساطيره الخاصة المأخوذة من المجتمع عبر أسطرة الشخصية وأسطرة الواقع، والأسطرة هنا ليست إلا "انفجار اجرائي يختص بالبناء وآليات التشكل الداخلي للنص فتنهض بمهمة خلق وابتكار أسطورة جديدة تشتمل على الوظيفة الرمزية التي تتميز بها الأسطورة القديمة"[3].

نموذج تحليلي: رواية الحمراوي

يمكن وصف رواية الحمراوي لرمضان الرواشدة بأنها تؤسطر الشخصية بطريقة لافتة للانتباه؛ مما يجعل المصطلح "أسطرة الشخصية" قابلاً للانفتاح عليها، إذن العلاقة بين المصطلح وهذه الرواية ترتسم بوضوح في سياق أسطوري مفعم بالشعبي والموروث مستخدماً تقانة الحكي لأسطرة الشخصية والمكان والحدث، نقرأ للناقد "تطرح رواية "الحمراوي" شبكة شبه متجانسة من الشخصيات تتسم عموما بالطابع الشعبي الباذخ وتساعدها قوة طابعها الشعبي في التوغل الحرّ في المناطق الخرافية والأسطورية"[4]، إذ تشكل شخصية الحمراوي نموذجا ضارباً في العمق الأسطوري، إذ تظهر هذه الشخصية متعاونة تنطبق عليها صفات الشجاعة والشهامة والصدق والنخوة، والكبرياء، كل ذلك موصول بصلة الرحم التي كان يقوم بها الحمراوي باتجاه أقاربه، نقرأ للروائي وهو يقوم بأسطرة هذه الشخصية "الحمراوي رجل شجاع كان يسكن قريتنا الجنوبية البعيدة كان أبا لعشرة أطفال شهما عنيدا يساعد في العونة، ويشارك الناس حزنهم ولهوهم، قلبه عطوف على الأقارب وذوي الرحم – كما يقول – الحمراوي – هذا اسمه ولقبه – اسم على مسمى كان أحمر اللون من غير سواد، لفحته نيران الصحراء الجنوبية واللهث وراء لقمة العيش على الطريق الصحراوي الطويل"[5]، ولكي توغل الرواية داخل الأسطورة، يحدث أن يختفي الحمراوي في معركة طارئة، ليتسنى للراوي العمل على صياغة شخصيته الأسطورية التي تتناص في هذا الاختفاء مع القديس يوسف حيث يجد بعض اليهود "الحمراوي" في بئر فينقذونه ظانين أنه يوسف، لكنه يثبت لهم أنه ليس يوسف فيطلقون سراحه ويعود الحمراوي إلى مسرح الأحداث.

نلحظ أن هذه الشخصية تؤسطر في داخل المتن الروائي وقد اعتمد الروائي في إبراز السمة الأسطورية على مقدرته العالية في تمثيل الشخصية الأسطورية الحديثة التي تلتقط من الواقع وتُبنى على هذا الأساس.

---

(1) الكتاب المقدس العهد القديم، سفر التكوين، دار المشرق ط٦، بيروت ،٢٠٠٠: ٦٨.

(2) ينظر: الرموز الأسطورية في مسرح وليد أخلاصي: علياء الداية، دار الحوار، ط١، اللاذقية، سورية، ط١، ٢٠١٠: ٥.

(3) أنماط الشخصية المؤسطرة: ٤٣.

(4) المغامرة الجمالية للنص الروائي: ٩٧.

(5) الحمراوي: رمضان الرواشدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٢، بيروت ١٩٩٥ : ١٠ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

النص اللغوي بين سلطة الحجاج ونقد التعليل

قراءة في مقدمة "منهج السالك"

د.مليكة ناعيم (المغرب)

"إن لابتداء الكتاب فتنة وعُجْبا": الجاحظ

ملخص:

تتميز مقدمة كتاب منهج السالك في الكلام على ألفية ابن مالك لأبي حيان الغرناطي بمزايا متعددة بناء وأسلوبا. فمن حيث البناء حضرت فيها العناصر الأساس للمقدمة في التراث العربي. ومن حيث الأسلوب تميزت بطابع حجاجي ، لأن المؤلف سعى من خلالها إلى توضيح أسباب نقده لألفية ابن مالك وبيان القيمة المضافة لكتابه. لذلك اعتمد فيها على بنية حجاجية متنوعة يدافع بها عن مشروعه ويظهر بها مشروعية نقده. وتسعى هذه الدراسة إلى بيان أنواع الحجاج المعتمدة وعلاقتها بالبنية التداولية للكتاب.

Reading in the Introduction of "Manhaj aSSalik fi Al Kalam ala Alfiyyat Ibn Malik "by Abu Hayyan we conclue that is characterized by different characteristics and features in building and style. First of all because structurally it contained the basic elements of the Introduction to the Arab heritage. In terms of style it is characterized by characters related to argumentation, because the author has sought through it to clarify the reasons for his criticism of Alfiyat Ibn Malek and to explain the added value of his book. So he relied onargumentation various structure which he used to defend his project and shows the legality of his critic. This study seeks to show the approved types of argumentation and their relationship to the deliberative structure of the book.

تقديـم:

اهتم المعجميون بـ"المقدمة"[1]، وميزوا بين «مقدمة الكتاب ما يذكر فيه قبل الشروع في المقصود لارتباطها، ومقدمة العلم ما يتوقف عليه الشروع، فمقدمة الكتاب أعم من مقدمة العلم»[2]، كما التفت المؤلفون في التراث العربي الإسلامي إلى

---

١ –ينظر تعريفها في ابن منظور: لسان العرب، مادة (قدم).

٢ – الجرجاني: التعريفات، ص.٢٨٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أهميتها، ووظائفها، وسلطتها الخطابية الإقناعية[1]، فاتفقوا على وضع مقدمات لكتبهم ملتزمين فيها بالقواعد التي بدت لهم أساس في بنائها وجماليتها، كما تنبه النقاد المحدثون إلى خصوصياتها، فسعوا إلى رسم حدودها وتقنين بنائها وحصر وظائفها. وإذا تباينت آراؤهم في الحد بين من يحصرها في فاتحة الكتاب[2] – وهو الغالب- وبين من يوسع المفهوم ليرادف ما وسم بالعتبات معنونا إياها بالخطاب المقدماتي[3]، فإن المقصود بها في هذا الموضع هو مقدمة الكتاب في التراث العربي، بمعنى: طائفة من الكلام قدمت أمام المقصود لارتباط له بها وانتفاع بها فيه[4] وعتبة نصية ذات دور فعال في القراءة لتفاعلها مع أسئلة النص[5] ومقاصد صاحبه، وأهداف المتلقي وأنواعه.

التفت الدارسون المحدثون إلى المقدمة، باعتبارها إنتاجا لغويا تاما ومستقلا، كما اهتموا بطرق اشتغالها وبطبيعة لغتها التي تختلف باختلاف غاياتها وموضوعاتها، وبأساليبها الحجاجية. إن الاهتمام بالحجاج، بمعنى "درس تقنيات الخطاب" التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان الى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات[6]، قديم؛ إذ اعتمد لدى الحضارات البشرية المختلفة وفي الخطابات المختللفة، وقد حضر بقوة في الثقافة العربية؛ فكثر اللجوء إليه في مناسبات منها المناظرة النحوية ومجالس العلماء، وغيرها من أشكال الخطاب التي تقتضي الإقناع، وقد تأثر الحجاج في التراث العربي بالفلسفة اليونانية بعد ترجمة كتب اليونان فأصبح له مقدمات كبرى وصغرى ونتائج كما هو عند الفارابي، كما أن نظرية الحجاج قد أضحت من أكثر النظريات تداولا وانتعاشا ضمن ميادين الفلسفة والاجتماع والبلاغة والادب اليوم... إلا أن الدراسات المهتمة بمجال علوم اللغة ظلت بمنأى عن هذه الصحوة الفكرية.

إن غاية هذه الدراسة، إذن، هو تبيان آليات اشتغال الحجاج في مقدمات كتب اللغة، من خلال مقدمة منهج السالك في الكلام على الفية ابن مالك لأبي حيان الغرناطي[7]... وبخاصة أنها تتضمن مفارقة تتمثل في أن أبا حيان ألف الكتاب لغاية نقد التعليل وإلغائه من النحو بعبارة صريحة منه، وبين ما تتضمنه أسلوبه ولا سيما المقدمة من الحجاج المختلفة، فما هي الخصوصيات التي يتميز بها هذا الخطاب الحجاجي المقدماتي عن غيره من الخطابات الأخرى؟

١- البنية التداولية لمنهج السالك:

إن فهم هذه المقدمة وشرح بنيتها الحجاجية تقتضي أولا الوقوف على مكوناتها التداولية وعلاقتها بمقام القول أو ما يعرف بالسياق، ذلك لأن قيمة الحجج تتمثل في مدى انسجامها مع المقام؛ إذ الحجاج " دراسة لطبيعة العقول ثم اختيار أحسن السبل لمحاورتها، والإصغاء إليها، ثم محاولة حيازة انسجامها الايجابي والتحامها مع الطرح المقدم. فإذا لم توضع هذه

---

١ – بلال (عبد الرزاق): مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم،ص. ص.٣٩ –٤١.

٢ –من مثل: من الثقافة الغربية:

Gerard Genette : Seuils, p. p .150-151.

ومن الثقافة العربية: عبد الرزاق بلال : مدخل إلى عتبات النص، ص.١٦ وعبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، ص.٨.

٣ – من مثل: السعدية الشادلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي، ص. ص.٤٨-٤٩.

٤ – التفتازاني (سعد الدين): مختصر العلامة سعد الدين التفتازاني ، ١/٥٨-٥٩.

٥ – الحجمري:عتبات النص، ص.٤٢.

٦– عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته، ص. ٢٩٩

٧. تتمثل المقدمة في الصفحتين ١و٢ من الكتاب لذلك استغنيت عن توثيق النقول..

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الأمور النفسية والاجتماعية في الحسبان؛ فإن الحجاج يكون بلا غاية وبلا تأثير"[1]، وهذا يستدعي منا ربط المقدمة بالمتن باعتباره المجسد لما سطرته؛ إذ تحدد المقدمة بطريقة ضمنية أو تصريحية في علاقتها بالكتاب استراتجية التخاطب ومقاصد التأليف، لذلك تمثل مدخلا لفهم بنية المتن الحجاجية وتحديد استراتجياتها، على وفق الدرس التداولي الذي "يدرس النص اللغوي في إطار التواصل وليس بمعزل عنه"[2].

١.١.مقاصد أبي حيان في التأليف:

وهي ذاتها من أنواع الحجاج التي تصنف في الدرس الفلسفي ضمن المقدمات، يقول أبو حيان الغرناطي: «فالغرض في هذا الكتاب الكلام على الألفية التي نظمها بلدينا أبو عبد الله محمد بن مالك الجياني المولد الدمشقي الوفاة رحمه الله في مقاصد ثلاثة: المقصد الأول: تبيين مقيد أطلقه وواضح أغلقه ومخصص عممه ومعين أبهمه ومفصل أجمله وموجز طوله المقصد الثاني: التنبيه على الخلاف الواقع في الأحكام ونسبته إن أمكن إلى من ذهب إليه من الأئمة الأعلام فإنه يذكر حكما وقع الاتفاق عليه والإجماع ويردفه بآخر وجد فيه الاختلاف والنزاع فيرسل ذلك هملا ويبدله بحليه عطلا فيكتسي محيا جماله غمما ويثير الناظم فيه غمما المقصد الثالث: حل ما نفس النشأة من مشكلاتها وفتح ما يلبس من مقفلاتها ولم أقصد التكثير من الكلام ولا التمثيل لما وضح للأفهام وربما انجر مع هذه المقاصد فوائد تشنف بحسنها الأسماع وفرائد تشرف المهارق والرقاع (...) وما حداني يعلم الله على الكلام في هذه الأرجوزة إلا النصيحة في الدين وإيصال الخير لقلوب المهتدين...»[3].

إن موضوع منهج السالك نابع من بواعث تعكس «موقفا حضاريا ومعرفيا يتمثل في كون التأليف استجابة لدواعي علمية ومعرفية يعبر عنها المؤلف»[4]، ويدافع عنها بأساليب حجاجية مختلفة على وفق المقام، بعد استدلاله بالتعريف بنفسه وبالمتن ومؤلفه. إن مما يميز كتب أبي حيان هو ارتباطها بدواع موضوعية منها ما صرح به في مقدمة الكتاب ومنها ما فهم ضمنيا من إشاراته، تتمثل في ما يلحظ على كتب النحو من اضطراب وبعد عن أداء وظيفته الأساس التي هي تيسير تعلم اللغة العربية، هذا إلى جانب الهدف الأسمى وهو النصيحة في الدين بتوجيه القراء، وبخاصة المبتدئين إلى ما في ألفية ابن مالك من أخطاء وأوهام، احترازا من اتخاذها مصدرا لفهم كتاب الله وسنة نبيه الكريم، وهذا الموقف الجريء يحتاج بالضرورة إلى أنواع خاصة من الحجج.

وإلى جانب المقاصد المصرح بها، والمرتبطة بشرح ألفية ابن مالك توضيحا واستدراكا وتصحيحا، نبه المؤلف القارئ إلى مقاصد أخر مضمرة ذات فوائد كثيرة بالقول: "وربما انجر مع هذه المقاصد فوائد تشنف بحسنها الأسماع وفرائد تشرف المهارق والرقاع»[5]، وهذا التعبير البلاغي المزين بطروب من الجناس والسجع يبين أنه قد تكون هذه المقاصد أهم من الكلام على الألفية، فقد يندرج ضمنها صياغة منهج السالك لمسلكه، كما يوحي بذلك العنوان، وربما نظرية نحوية عامة تسعى إلى صنع إطار نظري. لقد منح المؤلف بهذا التحديد القارئ صورة عامة عن المتن ومحتوياته وسهل له قراءته واستيعابه ثم نقده بالنظر إلى مدى تحققها في الدراسة أو عدمه، كما يبين هذا النص.

---

١. بن عيسى : البيان الحجاجي في القرآن الكريم ص. ٤.

٢. الشهري: استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص.٢٣.

٣. ابو حيان: منهج السالك ، ص،١.

٤. بلال (عبد الرزاق): مدخل إلى عتبات النص،ص.١.

٥. أبو حيان: منهج السالك، ص.١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

على الرغم من الأهمية الكبرى لهذين الباعثين، فقد اكتفى أبو حيان بالتلميح إليهما في حديثه عن المقاصد، لكنه صرح بتحققهما في تقييمه للعمل جاعلا إياهما من منابع عنوان كتابه، قائلا: ولما فتحت بهذا الكتاب من مقفل هذه الألفية مرتجا وأوضحت به لسالكي هذا الفن منهجا سميته...»[1]. وفي العطف بالواو (وأوضحت) دليل على اختلاف المقصدين من حيث المحتوى، وتماثلهما في الأهمية، فصرح بالغرض بعد إبهامه، ورقى بالظن المضمن في النص الأول إلى درجة اليقين، ويمكن افتراض تعليل لهذا الخفاء مفاده: إحساس أبي حيان بغرابة الهدفين على القراء لجدتهما كما يوحي بذلك استعماله لكلمة الفن المفيد لغياب منهج منظم من قبل، لذلك يسعى إلى وضعه للرقي بهذا الفن إلى مستوى العلم، متوقعا ردود أفعال القراء وانتقاداتهم، ويتأكد لنا هذا التأويل مما صرح به في بعض مواضع الكتاب من جدة الموضوع وتعرضه للنقد، يقول: " ولم أر أحدا من المتقدمين نبه على اطراح هذه التعاليل إلا قاضي الجماعة الإمام أبا جعفر أحمد ابن مضاء صاحب الكتاب المشرق في النحو فإنه طعن على المعللين بالعلل السخيفة وزرى عليهم ما شحنوا به كتبهم من ذلك وقد امتغص من طعنه على النحاة وازرائه عليهم الامام ابو الحسن بن خروف..."[2]، إن تأطير الموضوع داخل سياقه المعرفي واستحضار الدراسات السابقة وما جوبهت به من النقد لهما أهمية في إعداد العدة الحجاجية المناسبة، لذلك استند إلى بنية حجاجية على وفق استراتجيات متنوعة في مقدمتها الإقناع. فما عناصر هذا النص كبنية خطابية؟

١. ٢. عناصر الخطاب:

١/ المؤلف/المرسل: يختلف الضمير المعتمد في المقدمات باختلاف تصورات الدارسين، بين من يميل إلى اعتماد ضمير المتكلم "أنا" باعتباره "من مميزات خطاب المقدمة"3، وبين من ينزع إلى ضمير المتكلم الجمع "نحن" رغبة في تبيان مكانة المشروع وصاحبه4، أو لإشراك غيره في الإنجاز، وبين من يرجح ضمير الغائب «تأكيدا منه على الحقيقة والمنهج لا على شخصية الباحث»5؛ ولم يلتزم أبو حيان الأندلسي بنوع واحد' وإنما نوع الضمائر لتشمل الأنواع الثلاثة على وفق مقامات القول.

وظف ضمير المتكلم بنوعيه؛ إذ عبر بضمير المفرد المتكلم في مواضع تمدح الكتاب وتصف منهجه وغاياته، ولا سيما في تحديد منهج الاشتغال القائم على الإيجاز والاختصار، يقول: «ولم أقصد التكثير من الكلام»6، وفيه تنبيه إلى الأهمية العلمية للكتاب وبواعث تأليفه، يقول: "وما حداني يعلم الله على الكلام في هذه الارجوزة إلا النصيحة في الدين"، وهو دال على إحساس المؤلف بأن ما كتبه قد يفسره غيره بالقصد إلى الانتقاص من قيمة ابن مالك، لذلك عبر بضمير المفرد لتنزيه ذاته عن الافتراضات الممكن تداولها، من دون أن يشرك معه غيره لأنه مسألة ذاتية، يقول: «وما حداني يعلم الله على الكلام...»7، وسبب التسمية في نهاية المقدمة التي يمكن اعتبارها وصفا للكتاب وللمشروع البديل الذي يقترحه: «ولما فتحت بهذا الكتاب (...)

---

١. نفسه، ص.٢.

٢. نفسه، ص: ٢٣١.

٣ – بلال (عبد الرزاق): مدخل إلى عتبات النص، ص.١.

٤ – ارحيلة (عباس): مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع، ص. ص.٦٤-٦٥.

٥ – حمدان (محمد زياد): البحث العلمي كنظام: ، ص.٢٩٦.

٦ – أبو حيان: منهج السالك، ص.١.

٧ – نفسه، ص.١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

سميته»1، فكان اختياره مناسبا لوصف اختياراته الشخصية وتزكية موضوعه. واعتمد ضمير المتكلم الجمع "نحن" في تقييم العمل: «وإذا بلغنا من الكلام (...) ووصلنا إلى ما له قصدنا (...) فلنبرر ما وعدنا به دررا تتحلى بها الأجياد»2 ويحتمل دلالتين3:

الأولى: أن يكون القصد منه تعظيم النفس والاعتزاز بالمنجز والمبالغة في الإعجاب به، لما يخفيه من «الشعور بالتميز بالموهبة وما يستتبع ذلك من علم وقدرة على البحث»4، وهو الراجح لأنه اعتمد في مقام الفخر بالمنجز قصد الإثارة والإغراء.

والثانية: أن يكون الغرض منه إشراك القارئ في تقدير المنجز تأكيدا لاستحضاره في الإنجاز، وهو احتمال مرجوح ولا سيما أن هذا التقييم خطاب إغرائي موجه إلى أنواع مقصودة من القراء مصرح بها في النص مباشرة بعده، « دررا يزهى بمحاسنها الفطن وإن كان حاسدا، ويعترف بفضلها من كان لفضل مستخرجها جاحدا»5، ليسترشدوا به في أعمالهم ومناهجهم، وللحساد والمنكرين لإقناعهم بقيمته الأمر الذي ينفي احتمال الإشراك.

٢. المخاطب/ المتلقي: المتلقي في النص قد يكون قارئا مباشرا ، كما قد يكون افتراضيا. من خلال مقدمة الكتاب يتضح أن أبا حيان يستهدف بعمله ثلاثة أنواع من القراء تتباين مستوياتهم، وهم:

أ- المتخصص في المجال المؤلف الذي يصنع له منهجا؛ وهو الذي يفهم من عنوان الكتاب "منهج السالك في الكلام على ألفية ابن مالك، ويبدو أنه والمؤلف في رتبة واحدة ولذلك يخاطبه بالضمير أنت في الكتاب ككل، وقد نسميه بالقارئ المقصود لكونه الهدف المركزي، ويستدل لذلك ببنية استعارية في المقدمة شبه عمله فيها بالدرر والمتلقي بالتهائم والنجاد، أي العالم في المجال.

ب- القارئ المبتدئ الذي يهدف المؤلف إلى تنمية فكره وتقوية مقاييسه في انتقاء المصادر ونقدها، ويستفاد من قوله: لا سيما مبتدئ ألقى في روعه تعظيم هذه الألفية وأنها بمقاصد النحو وفية.

ج- القارئ الناقد الذي وصفه المؤلف بالجاحد والحاسد والمنكر؛ والذي يسعى المؤلف إلى إقناعه بمشروعه، وهنا تتضح أهمية البنية الحجاجية واستراتجية الإقناع، يقول: « دررا يزهى بمحاسنها الفطن ..»، ولن يتحقق هذا الهدف إلا إذا كان مبنيا على حجج مناسبة للمقام.

وبالرجوع إلى الكتاب نجد أن أبا حيان ركز بالأساس على النوع الأول من المتلقين، ويتجلى من خلال ضميرين، فإلى جانب مشاركته للمتكلم في الضمير نحن، أشير إليه بضمير المخاطب أنت المفيد للاتحاد في المكانة أولا، وللعموم ثانيا، ذلك لأن "الأصل في ضمير المخاطب المفرد "أنت" أن يكون لحين، تقول إن زرتني أكرمتك، تريد مخاطبا معينا، إلا أنه قد يراد به العموم فيكون موجها إلى كل من يتأتى منه الخطاب، وهذا يفيد الأسلوب قوة ومزية من حيث يشعر هذا العموم بأن الأمر جدير بأن

---

١ – نفسه، ص.٢.

٢ – نفسه، ص.٢.

٣ – يقول أبو حيان : »نا ضمير المتكلم ومعه غيره أو معظم نفسه«. تفسير البحر المحيط، ٢٥/١.

٤ – ارحيلة (عباس): مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي، ص.٦٤.

٥ –أبو حيان: منهج السالك، ص.١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يكون ذائعا، وأنه لا يختص بمخاطب دون الخطاب"[1]، فالأمر موجه إلى كل مشتغل على الدرس اللغوي من نحو وصرف ومعجم، لما بين هذه العلوم من الاشتراك في موضوع النص.

٣/ الرسالة/ موضوع الخطاب: للكتاب في الواقع موضوعان، موضوع بارز يمثله المرجع، وهو شرح ألفية ابن مالك ونقدها، وموضوع ثاو، وهو نقد منهج النحو العربي ووضع البديل، والضمير المعتمد في الإشارة إليهما هو ضمير الغائب، منه: "الغرض في هذا الكتاب الكلام على الألفية التي نظمها بلدينا أبو عبد الله محمد بن مالك الجياني"2. وأحال أبو حيان أيضا بضمير المفرد الغائب "هو" على ناظم الألفية أثناء عرضه لمقاصد الموضوع: «تبيين مقيد أطلقه(...) وواضح أغلقه...»3 وعلى القراء: «قد ينقل الإنسان منها (...) لا سيما مبتدئ ألقى في روعه(...)»4 وهو ما ينفي إشراكه في كتابة المقدمة ويعزز تأويل ضمير الجمع "نا" بالتعظيم لا بالإشراك، ويناسب هذا الضمير دلالة المقدمة باعتبارها خلاصة للعمل ولتجربة مؤلفه فيه ولزمن كتابتها بعد الانتهاء من المتن ولوظائفها خاصة الإغراء والإثارة، مما يستلزم الانفراد عكس الإنجاز الذي يستدعي المشاركة والدعم حيث "نحن" تفيد المؤلف والقارئ معا..

إن الوضعية التواصلية في خطاب مقدمات الكتب اللغوية ذات خصوصية مقارنة بغيرها من الخطابات، فالمقدم هو الشارح، والمقدم له متعدد: هو الكتاب المشروح (مباشر) وهو صاحب الرأي المعارض (قد يأتي مباشرا أو ضمنيا) وهو المتلقي: (ضمني). واستحضار هذه العناصر الثلاثة في الخطاب يؤثر، ولا شك، في الأسلوب المعتمد بما يقتضيه من التفات من عنصر إلى اخر يتولد عنه وبالضرورة الالتفات في الأزمنة وفي الضمائر بقصد الإقناع بالمشروع الجديد؛ فما هي اليته الحجاجية؟

٢- الحجاج في الأساليب اللغوية.

بينا سلفا أن الكتاب ذو صبغة نقدية، معتمدا تقنيات حجاجية تنتظم من حيث الهدف داخل استراتجيات الإقناع، ملتزما إلى حد ما بالتنظيم الفعال لتلك الحجاج كما قدمتها الأبحاث الحجاجية الحديثة، وبترتيب محكم ، مهتما إلى حد كبير بالروابط الأساس بين المقدمة والنتائج ، ومما يثير الاهتمام ما نلحظه في الكتاب من التباين في الصيغ الحجاجية بين المتن والمقدمة؛ فإذا ركز المتن باعتباره مشروعا نقديا على الأمر والاستفهام والتكرار والشاهد الشعري، فإننا نلحظ على مستوى المقدمة، باعتبارها إطارا نظريا مؤسسا للمشروع، أساليب حجاجية مغايرة، وهي:

٢.١.أسلوب التوكيد: يلحظ أنها آلية يعبر بها أبو حيان عن آرائه وملحوظاته من خلال معالجة ذهنية تفترض فيها الحقيقة ، فهدفه هو نقد ألفية ابن مالك، وهو أمر قد لا يلقى استحسان القراء لما لقيت من الشهرة في عصره، ولكون المقدمة إطارا ممهدا ومنظرا للمتن، فإن أبا حيان يتخذ التوكيد حجة لمشروعه المستهدف لتقييم ألفية ابن مالك وتقويمها...من جهة، ولوضع إطار نظري جديد للنحو العربي من جهة ثانية، ويتضح الدور الحجاجي للتوكيد من وظيفة الحجاج نفسها، وهي تغيير حال المتلقي بإخراجه من حال المعارض لأطروحته إلى حال قبولها والدفاع العملي عنها، ومنه: "فإنه قد ينقل الأنسان منها حكما فاسدا يظن أنه صحيح".

---

[1]. أبو موسى (محمد حسنين): دلالات التراكيب: دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، ط.١، تونس: منشورات جاعة قار يونس، ١٩٧٩، ص.١٦٢.

٢. أبو حيان: منهج السالك، ص.١.

٣ – نفسه ، ص.١.

٤ – نفسه، ص.٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٢.٢. أسلوب القصر: يمثل القصر في البلاغة العربية صورة من صور التراكيب التي تأتي للإثبات، ويتميز عنها بأنه يخصص صفة معينة بموصوف معين أو العكس، وإذا اعتمد أبو حيان في الكتاب، أسلوب القصر بإنما، والنفي والإثبات، ومعلوم أنهما يتفاوتان في درجتهما وحجيتهما، لأن "موضوع "إنما" على أن تجيء لخبر لا يجهله المخاطب ولا يدفع صحته، أو لما ينزل هذه المنزلة، تفسير ذلك أنك تقول : لرجل إنما هو أخوك، وإنما هو صاحبك القديم، لا تقوله لمن يحمل ذلك ويدفع صحته ولكن لمن يعلمه ويقربه"[1]. فإنه في المقدمة اعتمد فقط على الثاني، فهو من الأساليب الحجاجية المهمة المعتمدة في الهدم والبناء داخل النصوص الحجاجية، وقد اعتمده المؤلف لإثبات أطروحته، وهدم السائد، وهو المكانة العلمية لألفية ابن مالك، ومنه قول: وما حداني يعلم الله على الكلام في هذه الأرجوزة إلا النصيحة في الدين...

يفترض أبو حيان في المخاطب الجهل لأهدافه، لذلك استعمل النفي والإثبات، فكان بمثابة جدال يدافع فيه النحوي عن الألفية وينتقد الناقد لها، فيفحمه أبو حيان ببيان حقيقتها التي يجهلها المدافع عنها، في سياق حجاجي يمثله إنكار المخاطب وإقناع المتكلم باعتماد أقوى عبارات القصر وما يناسبها من مشيرات التلفظ والأفعال. كما استعمل أسلوب النفي والإثبات أيضا في افتراض مسوغ لأخطاء الناظم مقترنا بـ"لعل"، التي يعبر بها عن الأوضاع الممكنة أو المحتملة بخلاف ليت، وترتكز وظيفتها الأساس على الربط بين عبارتين يرجو منشئ النص أن يكون الحدث في العبارة الأولى منهما سبباً في نشأة دلالة العبارة التالية للأداة، يقول: "ولعله ما عرض في هذه الأرجوزة ما عرض حتى قام بجوهرها العرض إلا لضيق مجال الشعر وامتيازه بالكلفة دون النثر"، فهذا ايضا موضوع خلاف بين القارئ والمؤلف لكنه يترجى أن يكون هو الأصل، لأن مكانة ابن مالك في النحو تسمو عن تلك النواقص. وفيه حجة أيضا على مقصد أبي حيان العلمي؛ إذ يلتمس الأعذار للناظم.

٣.٢. أسلوب الشرط: اعتمد أبو حيان أسلوب الشرط مع تنويع في الأداة على وفق المقام، فقد اعتمد الأداة "إذا" في إشارته إلى تحقق الهدف من العمل وجعله مسوغا لمدحه، يقول: وإذا بلغنا من الكلام ما أردنا ووصلنا الى ما له قصدنا فلنبرر ما وعدنا به دررا تتجلى بها التهائم والنجاد.. ومعلوم أن هذه الأداة في التعبير المجازي تعيّن نقطة التقاء حدثين في المستقبل، وترتب حدوث أحدهما على الآخر، وهو معنى تحقق في المثال السابق، لأن مدح العمل مرتبط بتحقق غاياته وتنفيذ مخططه. واستعمل لـ"ما" في تعليل اختيار العنوان و"إن" في مواضع اخرى.

٤.٢. أسلوب الاحتمال والتخمين. اعتبر الباحثون مجال الحجاج هو مجال الاحتمال وليس مجال الحقائق، لأنه "يبنى على منطلقات غير يقينية فميدانه هو الاحتمال...فهناك دائما قسط من الشك"[2] . وقد تنوعت أدوات الاحتمال اللغوية في هذه المقدمة كما تنوعت سياقاتها، منها: لعل ، وربما ،إن امكن، أو، إن هي، يقول :"وربما انجر مع هذه المقاصد فوائد تشنف بحسنها الأسماع " و"فربما يضطر الناظم القافية والوزن حتى يترك السهل ويسلك الحزن "[3]. إن هذا التخمين بالنسبة للنموذج الأول قد يرقى عنده إلى درجة اليقين لكن جرت عادة العلماء في المقدمة على التواضع للاستمالة، وأما الثاني فإنه تعليل لعيوب الألفية، وفيه أيضا حجة لموضوعية العمل؛ إذ يجمع بين الدفاع أحيانا والنقد أخرى على وفق المقام. معتمدا بجانب ما ذكر الروابط اللغوية.

١ـ الجرجاني: دلائل الاعجاز، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، ط ٢، القاهرة: مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، ١٩٨٩م،، ص.٣٩٠.

٢- رويض: الحجاج، ٣٩.

٣- ابو حيان: منهج السالك، ص.١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٣.الشواهد والأساليب البلاغية

١.٣.المثل:

تعتبر الشواهد من أقوى الحجج التي يلجأ إليها المرسل لدعم فكرته أو لدحض حجج الخصم، وتختلف الشواهد بحسب الموضوعات، وأهمها بالنسبة للنحو العربي الشعر وكلام العرب والقرآن ثم الحديث النبوي. وبالرجوع إلى المقدمة نلحظ أن أبا حيان لم يحتج إلا بمثل واحد قاصدا به التهكم والسخرية، وهو "فإنا في زمان بغاثه يستنسر وحماه يستحجر"، إن المثل حجة جاهزة وحقائق عامة مسلم بها تقيم علاقة تدرجية بين محمولين، فبقدر تحقق المقدم يتحقق التالي[1]، وهي دلالات حاضرة في هذا المثل؛ إذ يربط علو مكانة ألفية ابن مالك في المجال النحوي وشهرتها، بطبيعة المقاييس النقدية السائدة في العصر، متمثلة في استحسان القبيح وذم الجيد، والاحتجاج بالمثل هنا استراتجية للإقناع بقيمة مشروع أبي حيان النقدي الذي لن يفهمه إلا ذوو الملكة النقدية من دون غيرهم ممن ينطبق عليهم المثل.

٢.٣. الأساليب البلاغية:

يشكل الأسلوب المظهر الكاشف لاستقلال بنية المقدمة عن المتن؛ إذ على الرغم من حرص أبي حيان في كتابه على الوضوح ، فإنه تأنق في المقدمة تأنق المصنفين في أمثالها، مدركا أهمية الصياغة في الإثارة، مراعيا فيها جزالة اللفظ وسلامة اللغة، ومجتنبا لأساليب حضرت في المتن بقوة من مثل التكرار، ومضفيا على أسلوبه سحرا وعذوبة، وعلى ألفاظه قوة باستخدامه لبعض المحسنات اللفظية من مثل السجع، وهو الغالب، ومنه: أطلقه/ أغلقه وأبهمه/ أجمله والأحكام/ الأعلام، والجناس نح: فوائد/ فرائد، وعَرض/عرض، والمَجالس/ المُجالس؛ والطباق ومن نماذجه: الشعر/ النثر والحقيقة/ مجاز؛ والمقابلة من مثل: المعنى القريب/ اللفظ البعيد.

لقد أضفت هذه المحسنات، وغيرها كثير، على أسلوب مقدمة "منهج السالك" موسيقى داخلية وجمالا أهلاها لتكون مدخلا مغريا لما يليها.

يستمد أسلوب المقدمة تميزه، أيضا، مما تضمنه من صور بلاغية، من مثل التشبيه التمثيلي في قوله :«ما هذه الأرجوزة إن هي إلا كنغبة من دأماء وتربة في يهماء»2 ؛ إذ شبه مكانة الألفية في مجالها المعرفي بجرعة في البحر وتربة في أرض لا مرتع بها، وهو تصوير لقلة شأنها وضعف أهميتها في المجال، والمثل في قوله: «فإنا في زمان بغاثه يستنسر وحماه يستحجر»3 ، كناية عن الاحتفاء بالفاسد وإهمال الصالح، والاستعارة في قوله:«فلنبرر ما وعدنا به دررا تتحلى بها الأجياد وغررا تتجلى بها التهائم والنجاد»4، واصفا كتابه بالدرر والغرر مبالغة في تصوير وضوحه.

وتميز أسلوب مقدمة "منهج السالك" أيضا بأنواع مختلفة من الالتفات، بمعنى الانتقال من صيغة إلى صيغة5، نحو الالتفات من الغائب إلى المتكلم في قوله: «... تضوع برياه المجالس ويُنْأى برؤياه المجالس وما حداني يعلم الله على الكلام (...)

---

١. . العزاوي: الخطاب والحجاج، ص.٨٢. ٩٤.

٢ – أبو حيان: منهج السالك، ص.٢.

٣ – نفسه ، ص.٢.

٤ –نفسه، ص.٢.

٥ – ابن الأثير: المثل السائر، ٤/٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فإنه قد ينقل»1، والالتفات من المفرد إلى الجمع في قوله:«وإذا بلغنا من الكلام ما أردنا ووصلنا إلى ما له قصدنا فلنبرر(...) ولما فتحت بهذا الكتاب»2 ، والعدول عن الماضي إلى الحاضر في قوله: «وما حداني يعلم الله»3 ، والتعبير بالحال عن المستقبل في نحو «تتحلى بها الأجياد (...) يزهى بمحاسنها الفطن وإن كان حاسدا...»4، بمعنى ستتحلى وستزهى، منزلا الممكن منزلة الكائن لتيقنه منه مبالغة منه في مدح عمله وإظهار إفادته للمستويات المعرفية كلها، للتأثير في القراء وإثارتهم.

ولاقتناع أبي حيان بأهمية إثارة المتلقين في ضمان قراءة جيدة وفعالة ومقرة بأطروحته، فإنه لم يكتف بالإغراء بطريقة التعبير، وإنما أضاف إليه سبلا أخرى من مثل مدح كتابه في مقابل هجاء "ألفية ابن مالك"، باعتبار المقدمة خطابا نقديا5 يؤسس لشرعية الكتاب ويوجه قارئه ويبرز شخصية كاتبه؛ ولم تنحصر وظيفة مقدمة "منهج السالك" في الإغراء وإنما أدت أيضا وظيفة الإخبار بالتعريف بالموضوع ومقاصده والبواعث على تأليفه كما مثلت مرجعا بتحديدها لمصدر الدراسة ومؤلفه.

خاتمة:

يستنتج من مقاربة مقدمة "منهج السالك":

أنها استوفت أدبيات المقدمة في التراث الإسلامي سواء من حيث عناصرها أو من حيث أسلوبها وطريقة صياغتها أو من حيث وظائفها؛ إذ جمعت بين الإثارة والتوجيه والسلطة الإقناعية، مما أهلها لأن تكون مفتاحا لما يليها.

أن النحاة، وخاصة أبا حيان الغرناطي يميز بين العلل المرفوضة في النحو وهي التي ترتبط بالقياس، وبين الحجاج التي هي أداة للإقناع بأطروحة المؤلف.

أن مقدمات الكتب اللغوية تمثل مجالا خصبا لنظرية الحجاج بأساليبها المختلفة واستراتجيتها المتنوعة ولا سيما الإقناع، وهو أمر طبيعي؛ إذ المقدمة هي إطار نظري للمتن وغايتها الإغراء والإثارة.

أن كتب الشروح بمقدماتها ومتونها مادة زاخرة بالقضايا الدلالية والأسلوبية التي تقتضي من الباحثين الالتفات.

أن أبا حيان الغرناطي يجيد مراعاة مقامات القول، فهو نحوي حريص على التقريرية والمباشرة لكنه بلاغي يفهم في تنميق الأسلوب وتلوينه على وفق المقام.

---

١ – نفسه ، ص.١.

٢ – **نفسه، ص.٢.**

٣ – نفسه، ص.١.

٤ –أبو حيان: منهج السالك، ص.٢.

5–Genette (Gérard) : Seuils, p.15

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المصادر والمراجع

- ابن الأثير الموصلي (أبو الفتح نصر الله بن محمد): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، بتحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، د. ط.، صيدا، بيروت: المكتبة العصرية، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م.
- أرحيلة (عباس): مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع، ط.١ ، مراكش: المطبعة والوراقة الوطنية، ٢٠٠٣م..
- بلال (عبد الرزاق): مدخل إلى عتبات النص، ص١٦ وعبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، ط.١ ،الدار البيضاء: منشورات الرابطة، ١٩٩٦م
- التفتازاني (سعد الدين): مختصر العلامة سعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح للإمام الخطيب القزويني في علم المعاني والبيان والبديع ، ط.١ ، مصر: مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ١٣٤٨ هـ/١٩٥٩م.
- الجرجاني (عبد القاهر). دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه ابو فهر محمود محمد شاكر، ط ٢ ، القاهرة: مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، ١٩٨٩م.
- الجرجاني (علي بن محمد الشريف): التعريفات ، تحقيق عبد الرحمن عميرة ، ط١ بيروت، عالم الكتب، ١٩٨٧م.
- **الحجمري (عبد الفتاح):** عتبات النص: البنية والدلالة، ط.١ : البيضاء: منشورات الرابطة، ١٩٩٦م.
- حمدان (محمد زياد): البحث العلمي كنظام: كتاب يدوي لتنفيذه وتقريره وتقييمه، د. ط.، عمان، الأردن: دار التربية الحديثة، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م
- رويض محمد: الحجاج ، مجلة فكر ونقد ،ع ٢٦ فبراير ٢٠٠٠.
- الشادلي (السعدية): مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي»مقدمة حديث عيسى بن هشام« و»إنشاء الروايات العربية«، د. ط.، الرباط: مطبعة المعارف الجديدة، د. ت.
- الشهري (عبد الهادي بن ظافر): استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ط.١ ، ليبيا: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٤
- صولة (عبد الله): الحجاج أطره ومنطلقاته، ، منشور ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو الى اليوم، منشورات كلية الآداب تونس، ١٩٩٨.
- .العزاوي (أبو بكر): الخطاب والحجاج، ط.١ ، بيروت: دار المعرفة، ٢٠١٠.
- بن عيسى (عيد الحليم): البيان الحجاجي في القرآن الكريم "سورة الأنبياء أنموذجا"، في: (مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ١٠٢ ، السنة السادسة والعشرون، نيسان ٢٠٠٦.
- محمد (حسين): الأضداد في اللغة، في: (مجلة اللسان العربي، مج.٨، ع.١١، ١٩٧١م، ص. ص٩٣-١٢
- ابن منظور محمد بن مكرم لسان العرب ، (ط٦ (بيروت، دار صادر، ١٩٩٧م).
- أبو موسى (محد حسنين): دلالات التراكيب: دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، ط.١ ، تونس: منشورات جاعة قار يونس، ١٩٧٩.
- ابن ياسر عبد الواحد: الخطاب المقدماتي، في: (علامات في النقد، مج١٢ ،ج٤٧ ، محرم ١٤٢٣هـ/ مارس ٢٠٠٣، ص. ص٦٢٦-٦٤٠).

> Abu Hayyan :Abu Hayyan's commentary to the Alfiyya of Ibn Malik Kitab Manhaj as-salik fi al-kalam àla alfiyyat Ibn Malik, critacally Edited by Sidney _ Glazer,w.éd.n0, New Haven: American Oriental Sociéty, Connecticut, 1947

> **Genette (Gerard):** Seuils , Edition du seuil, Paris : Collection poétique Seuil, Fevrier, 1987.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الأدب الشعبي بمنظار التحليل النفسي- الرموز المخفية:

العدد ثلاثة ورمزيته في حكاية "الوزير شمس الدين وأخيه نور الدين"

إعداد الدكتور : شريف بموسى عبد القادر / أستاذ التعليم العالي - بقسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات

جامعة تلمسان – الجزائر

الملخص :

يُعتبر العدد ذا أهمّية بالغة في الوجود الإنساني كلّه، حيث كان له حضور مميّز في الفكر الإنساني، يمارس طقوسه بكلّ قوّة وقدسية في تفاعلات الإنسان الاجتماعية والفردية والفكرية والعقائدية. ولعلّ من أكثر تلك الأعداد شيوعاً، وأكثرها ارتباطاً بما هو أسطوريّ وقدسي، نجد الأعداد: **واحد، ثلاثة، أربعة وسبعة، وتسعة**، الّتي نالت جميعها مكانة مميّزة عند الأمم القديمة ومعتقداتها. ولعلّ هذه المكانة الخاصّة الّتي تبوّأتها ترجع في الأساس إلى ارتباطها بدلالات سحرية وقدسية في الكثير من تلك المعتقدات، وفي بعض الديانات، ولدى عدد من الشعوب وحضاراتها كذلك.

وحكايات ألف ليلة وليلة تزخر بالكثير من النصوص التي تؤدّي هذه الأعداد، كلاًّ أو جزءاً، دوراً في متونها الحكائية، من حيث ارتباطها ببعض الرموز القدسية في التفكير الإسلامي وكذلك من حيث تعبيرها عن الجانب الرمزي لمتطلّبات مؤلّفي هذه الحكايات وآمالهم ومطالبهم الاجتماعية والفكرية والنفسية. ونجد من بين هذه الحكايات قصّة "**الملك شهريار وشهرزاد**"، وقصّة "**الوزير شمس الدين وأخيه نورالدين**"، وقصّة "**الصيّاد والعفريت**" وقصص أخرى تزخر بها **الليالي**.

تبحث هذه الدراسة في رمزية العدد " **ثلاثة** " في قصّة "**الوزير شمس الدين وأخيه نورالدين**" من حيث ارتباطه بمجموعة من القيم الاجتماعية المقدّسة ومن حيث تمثيله لحالة سيكو- اجتماعية يمرّ بها الأبطال الثلاثة لهذه الحكاية.

من هنا، تحاول هذه الدراسة التطبيقية على أنموذج عالمي للأدب الشعبي (**ألف ليلة وليلة**) البحث عن الآلية النفسية التي تضمن للآداب الشعبية استمراريتها وشعبيتها وتجعلها تمارس حضورها بفاعلية في الوعي الفكري وفي اللاوعي الجماعي لشعب من الشعوب أو أمة من الأمم.

الكلمات المفتاحية :

ألف ليلة وليلة – عدد – رمزية – حكاية شعبية – اغتراب -

مقدمة :

يحمل الأدب الشعبي باعتباره جزءا من الثقافة الشعبية، الكثير من الأعراف والتقاليد والممارسات الشعبية لأمة من الأمم، زيادة على ما يزخر به من قيم روحية ودينية ونفسية تضمن له استمراريته وشعبيته وتجعله يمارس حضوره بفاعلية في الوعي الفكري والوجود البشري لشعب من الشعوب.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كما تُعتبر الآداب الشعبية – مع الفروع الأخرى المكوّنة للثقافة الشعبية - خزانا هائلا لوجدان الشعوب واهتماماتها وآمالها وتطلعاتها، وتُعتبر في الوقت ذاته تسجيلا لذاكرتها الجمعية بما تحويه من أنماط تفكير وأنماط سلوك تحكم صيرورة هذه الشعوب وطريقة تفكيرها وعيشها.

كلّ هذا، يجعل الأدب الشعبي يكتسي أهمية بالغة في الحفاظ على هوية أمة أو شعب، إذ يشكّل حاجزا منيعا ضدّ أيّ شكل من أشكال الانسلاخ والتغريب الذي قد يُمارَس عليه بطريقة مباشرة (الاستعمار والوصاية) أو غير مباشرة (العولمة، فرض لغة المستعمر، شراكة شمال جنوب....).

من هنا تأتي أهمية هذه الدراسة، إذ تحاول أن تبحث عن الآلية النفسية التي تجعل حكاية شعبية كحكايات " **ألف ليلة وليلة** " تمارس استمراريتها على مرّ العصور والأجيال معتمدة في ذلك على منهج التحليل النفسي.

ما هي الرموز المستترة والرسائل المشفّرة التي تحملها حكايات " **ألف ليلة وليلة** " إلينا إذا ما نظرنا إليها بمنظار التحليل النفسي؟

لا تزال حكايات " ألف ليلة وليلة " تثير الإعجاب في مختلف أنحاء العالم . فهي لم تفقد جاذبيتها بالرّغم من مرور العصور والأزمنة، وقد ربط الكثير من الدّارسين بين سرّ جاذبيتها ونمائها وبين الأسباب الاجتماعية والسياسية و... لكن يحق لنا أن نتساءل : ألا يمكن أن يرتبط سرّ خلودها بالجانب النّفسي من شخصيتنا؟!. ولعلّ هذه الحكايات تلمس دوافعنا النّفسية الدّفينة وتحاول أن تفسرها لنا مقدِّمة لنا في الوقت نفسه بعض الحلول لهذه الدّوافع المعقّدة. ومن هنا فإنّنا نجد أنفسنا منجذبين إلى قصصها، نحن وكلّ من يقرأها في الحاضر أو المستقبل لأنّ الدّوافع النفسية الأساسية (غريزة البقاء –غريزة الأبوة - غريزة الجنس...) لا تتغير بمرور الزّمان ولا المكان. ولعلّ هذا هو سرّ خلود هذه الحكايات وسرّ انتشارها في العالم وعدم فنائها.

وربّما يرجع هذا الخلود بالدّرجة الأولى إلى أنّ حكايات " **ألف ليلة وليلة** " مكتوبة باللّغة الرّمزيّة نفسها التّي كُتبت بها الأساطير والأحلام وحكايات الجنّيّات؛ فاللّغة الرّمزيّة لغة تتعبَّر بواسطتها الخبرات الحميمة والمشاعر والأفكار كما لو كانت خبرات معيشة في العالم الخارجي أو أحداثاً من أحداث هذا العالم. والمنطق بالنّسبة لهذه اللّغة يختلف عن المنطق المعروف الذّي يخضع له الكلام اليومي. فهي تخضع لمنطق خاصّ لا يعتبر الزّمان والمكان مقولتيّه الأساسيتين، بل التّرابط والشدّة. إنّها اللغة الجامعة الوحيدة الّتي إستطاع الجنس البشري أن يُبلورها ويجعلها واحدة بالنّسبة لكلّ الحضارات وعلى مرّ التّاريخ. ولهذه اللّغة، إن جاز القول، قواعدها ومنطقها الخاصّ بها، فينبغي أن نفهمها إذا كنّا نتوخّى فهم معنى الأساطير والأحلام وحكايات الجِنّيّات.

ولعلّ بتحليلنا لإحدى حكايات **اللّيالي** وهي حكاية "**الوزير شمس الدين وأخيه نورالدين** بمنهج التحليل النفسي، نحاول أن نفكّك تلك اللّغة الرّمزيّة التّي كُتبت بها؛ وبالتّالي نحاول إستخراج تلك الآلية النفسية التّي تجعل هذا النوع من الحكايات دائم الجاذبية لعقولنا وذواتنا وراسخ في **لاشعورنا الجمعي Inconscient Collectif**، وفي الوقت نفسه نحاول فكّ سرّ تشوُّقنا إلى الاستماع إليها مجدّداً دون مللٍ أو كللٍ.

من هنا، تحاول هذه الدراسة التطبيقية على أنموذج عالمي للأدب الشعبي(**ألف ليلة وليلة**) البحث عن الآلية النفسية التي تضمن للآداب الشعبية استمراريتها وشعبيتها وتجعلها تمارس حضورها بفاعلية في الوعي الفكري وفي اللاوعي الجماعي لشعب من الشعوب أو أمة من الأمم.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وقد اعتمدت هذه الدراسة على النسخة الأصلية الأولى لكتاب " ألف ليلة وليلة " في جزأين والصادرة في طبعتها الأولى بالقاهرة عن مطبعة بولاق سنة ١٢٥٢ هـ وقامت دار صادر اللبنانية بتجليدها. واعتماد الدراسة على هذه النسخة بالذات راجع بالدرجة الأولى إلى تَوخي الدقة العلمية في دراسة الحكايات بالاعتماد على النسخة الأصلية الأولى لِـ " ألف ليلة وليلة " والتي لم تتدخّل فيها الأيدي بالتهذيب والحذف والتعديل كما حدث للنسخ الأخرى الّتي تلت النسخة الأصلية.

التوسيع:

يُعتبر العدد ذا أهمّية بالغة في الوجود الإنساني كلّه، حيث كان له حضور مميّز في الفكر الإنساني، يمارس طقوسه بكلّ قوّة وقدسية في تفاعلات الإنسان الاجتماعية والفردية والفكرية والعقائدية. ولعلّ من أكثر تلك الأعداد شيوعاً، وأكثرها ارتباطاً بما هو أسطوريّ وقدسي، نجد الأعداد: **واحد، ثلاثة، أربعة وسبعة، وتسعة**، الّتي نالت جميعها مكانة مميّزة عند الأمم القديمة ومعتقداتها. ولعلّ هذه المكانة الخاصّة الّتي تبوّأتها ترجع في الأساس إلى ارتباطها بدلالات سحرية وقدسية في الكثير من تلك المعتقدات، وفي بعض الديانات، ولدى عدد من الشعوب وحضاراتها كذلك.

وحكايات ألف ليلة وليلة تزخر بالكثير من النصوص التي تؤدّي هذه الأعداد، كلاًّ أو جزءاً، دوراً في متونها الحكائية، من حيث ارتباطها ببعض الرموز المقدّسة في التفكير الإسلامي وكذلك من حيث تعبيرها عن الجانب الرمزي لمتطلّبات مؤلّفي هذه الحكايات وآمالهم ومطالبهم الاجتماعية والفكرية والنفسية. ونجد من بين هذه الحكايات قصّة "**الملك شهريار وشهرزاد**"، وقصّة "**الوزير شمس الدين وأخيه نورالدين**"، وقصّة "**الصيّاد والعفريت**" وقصص أخرى تزخر بها **الليالي**.

وسنحاول في هذه الدراسة البحث في رمزية العدد " **ثلاثة** " في قصّة "**الوزير شمس الدين وأخيه نورالدين**" من حيث ارتباطه بمجموعة من القيم الاجتماعية المقدّسة ومن حيث تمثيله لحالة نفسية واجتماعية (الاغتراب النفسي) يمرّ بها الأبطال الثلاثة لهذه الحكاية.

تقديم عام:(١)

تبتدئ القصّة بموت أحد وزراء مصر مخلِّفاً ولديْن (شمس الدّين ونور الدّين) سرعان ما يتداولان - بأمر الملك - وزارة والدهما المتوفّى أسبوعا بعد أسبوع. وفي أحد الأيّام اِقترح الوزير شمس الدّين على أخيه بأن يتزوّجا في اليوم نفسه، فإذا أنجب شمس الدين بنتًا والآخر ولدًا، زوّجاهما لبعضهما. لكن دبّ الخلاف بين الأخوين بسبب مهر الزواج؛ فما كان من نور الدّين إلاّ أن انتظر سفر أخيه مع السلطان ثمّ رحل عن ديار مصر دون علم أخيه بذلك، مجدّاً في سفره إلى أن وصل إلى البصرة. وحينما عاد الأخ الأوّل إلى مصر بحث عن أخيه أيّاما وشهورا دون جدوى، إذ لم يعرف شيئا عنه، فاستسلم للأمر الواقع أمامه وفوّض أمره لله.

تزوّج الأخوان في اليوم نفسه دون علم أحدهما بالآخر، فكان شمس الدّين وزيراً بمصر بينما أصبح أخوه نور الدّين وزيراً بالبصرة. ولقد أنجب الأوّل بنتًا رائعة الجمال سمّاها **ستُّ الحُسن**، وأنجب الأخ الثّاني ولدًا جميلا سمّاه **حسن بدر الدّين**.

كانت آخر وصيّة وزير البصرة **نور الدّين** قبيل وفاته إلى ابنه **حسن**، تطلب من هذا الأخير العودة إلى مصر وإخبار عمّه بموت أخيه. توفّي نور الدّين بعد أن بلغ ابنه **حسن بدر الدّين** سنّ الخامسة عشر، ممّا دفع بسلطان البصرة إلى الاستيلاء على

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ضياع أبيه نور الدّين والحجر عليها. وهذا بدوره دفع **بحسن** إلى الهروب خوفاً على نفسه، حتّى وصل إلى قبر والده عند مخارج البصرة فنام هناك. أخذه جنّيٌّ إلى مصر وأدخله على بنت عمّه **ستّ الحسن**، فتزوّجها بدلا من رجل أحدب فرضه الملك عليها انتقاما من أبيها الّذي رفض زواج الملك بابنته. نام **حسن** عندها ليلة ثمّ أرجعه العفريت - أثناء نومه - إلى مدينة دمشق ليتبنّاه طبّاخ هناك. ترك **حسن** زوجته وابنة عمّه (دون علمه) في مصر حيث حبِلت منه في تلك اللّيلة الّتي قضاها معها وأنجبت بعد ذلك ولدًا سمَّته " **عجيب** ".

تروي الحكاية في نهايتها بأنّ " **عجيب** " لمّا بلغ سنّ الحادية عشر، سافر إلى البصرة مع جدّه شمس الدّين للبحث عن أبيه. فلقِيَ هناك جدَّته أمّ **حسن بدر الدّين** الّتي رجعت معهم إلى مصر. وأثناء مرورهم بدمشق، اِلتقى **عجيب** بوالده **حسن بدر الدّين** دون أن يعلم أحدهما بحقيقة الآخر. لكنّ الوزير شمس الدّين أخذ **حسن** معه إلى مصر حيث تعرّف هناك على ابنه **عجيب** وزوجته **ستُّ الحُسن** وعمّه، ورأى أمّه هناك فاجتمع الشّمل من جديد بعد فُرقة دامت سنوات. وبهذه النّهاية السّعيدة - على غرار نهايات الحكايات الشعبية العالمية - تنتهي الحكاية في اللّيلة الرّابعة والعشرين.

إنّ أوّل شيء نلاحظه بعد الانتهاء من قراءتنا لهذه الحكاية، هو وجود ثلاث شخصيات أساسية، حولها تدور أحداث القصّة وتتشعّب: شخصية " نور الدّين " ثمّ شخصية ابنه " حسن بدر الدّين " ثمّ شخصية حفيده " عجيب بن حسن بدر الدّين ". وبمعنى آخر، تمتدّ أحداث الحكاية لتشمل ثلاثة أجيال كاملة ومتسلسلة دون انقطاع.

تشارك هذه الحكاية حكايات " **اللّيالي** " الأخرى من ناحية البنية الشّكلية، وذلك من حيث إنّها تبتدئ بحالة الاستقرار الّتي سرعان ما يعقبها نقص أو تهديد يصيب حياة الأسرة. فهي تحكي عن أسرة كانت تعيش بمصر متكوِّنة من وزير مصر وولديه، شمس الدّين ونور الدّين. لكن تتغيّر حالة الاستقرار هذه بوفاة الوزير حيث يدبُّ الخلاف بين الأخوين، ممّا يضطرّ أحدهما وهو نور الدّين إلى السفر وترك وطنه معلنًا ذلك صراحة بقوله:« فاترك الأوطان واغترب »(٢). وإذا كان المعنى اللّغوي لكلمة (**اغتراب**) هو البُعد عن الأوطان، فهذه الكلمة تعني بالضّرورة، البُعد عن الأقرباء والأحباب وفقدان الصّلة بهم.

فمع أنّ الموضوع الّذي تطرحه هذه الحكاية قد يبدو - للوهلة الأولى - موضوعا تقليديا بسيطا، إلاّ أنّ دراسة تحليلية معمّقة ستُبرز من دون شكٍّ مدى خطورة هذا الموضوع وشدّة تعقُّده في المجتمعات الشرقية الإسلامية: إنّه موضوع **القرابة**، أو بمعنى أدقّ، **الرّابطة الدّموية**. فالحكاية تركِّز - من بدايتها إلى النهاية - على الرّابطة الدّموية وتماسك الأسرة، بل إنّها تحدِّد نوعاً معيّنا من هذه القرابة: إنّها **رابطة الأبوّة**. يمكننا ملاحظة بأنّ بِنية الحكاية مبنية على أساس هذه الرّابطة وعلى أساس فقدانها كذلك؛ إذ يتكرّر الافتقاد لرابطة الأبوّة في هذه الحكاية **ثلاث مرّات** عبر **ثلاثة أجيالٍ** متعاقبة ضمن **ثلاث بيئاتٍ** مختلفة (مصر- البصرة - دمشق) ممّا يثير تساؤلا على جانب كبير من الأهميّة:

لماذا تركّز هذه الحكاية على هذا النّوع من العلاقات الاجتماعية (رابطة الأبوّة) ؟!. لماذا يتكرّر الافتقاد لهذه الرّابطة **ثلاث** مرّات وعند **ثلاثة** أجيال متتالية، وعبر **ثلاث** بيئات مختلفة؟!.

ونجيب على الشّطر الثّاني للسؤال أوّلا فنقول: جاء تكرار هذا الافتقاد ليخدُم نصَّ الحكاية ذاته؛ فقد كان هذا التّكرار يدفع بالحكاية قُدُماً إلى الأمام وذلك بإعادة التّأزّم إليها من جديد، هذا التّأزّم الّذي يكون قد أوشك على الاختفاء من الحكاية، ممّا يهدِّد بعدم استمراريتها وبفنائها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فمن النّاحية الشّكلية، يكمن هدف التّكرار في دفع الحكاية إلى الأمام مع زيادةٍ في تشويق المستمع إلى تتبُّع أحداثها: فموت وزير مصر أدّى بتوتُّر العلاقة بين الأخوين وسفر أحدهما (نور الدّين) إلى البصرة، فتنفتح بذلك الحكاية على أحداث جديدة ومغامرات تواكب سفر نور الدّين إلى البصرة واستقراره فيها. ثمّ جاء موت هذا الأخير ليدفع بولده - هو أيضا - إلى السّفر إلى مصر ودمشق، حاملاً معه مغامرات عجيبة ومصاعب شديدة واجهته أثناء سفره. وفي الأخير يعلم **عجيب** بأنّ والده مفقود، وأنّ الوزير **شمس الدّين** ليس أباه وإنّما جدُّه؛ وهذا ما يسمح للحكاية بأن تتنفّس وتبدأ من جديد وبوقعٍ وإيقاعٍ متجدِّدَيْن، حاملة معها للمستمع المتلهّف مغامراتٍ جديدة وغريبة.

وحتّى تكون الإجابة على السّؤال السّابق أكثر عمقًا، ينبغي لنا أن نطرح سؤال الدكتورة نبيلة إبراهيم:

« هل هذا النّصّ وغيره من نصوص ألف ليلة وليلة، بل النّصوص الشعبية المجهولة المؤلّف - الّتي وجدت طريقها إلى التّدوين - هل هدفها التّعبير أم التّوصيل ؟؟...»(٣).

ولعلّ الدكتورة قد أصابت فيما ذهبت إليه بخصوص مهمّة نصوص الأدب الشّعبي المتمثِّلة في التّوصيل وليس التّعبير: توصيلٌ لرسالة ما، لمعارف ومعلومات من مصادر مختلفة؛ وهذه المعارف هي شديدة الاتّصال بحياة الجماعة الّتي كانت وراء إنتاج هذه النّصوص الشعبية.

وعلى هذا الأساس جاء تكرار افتقاد **رابطة الأبوّة** ثلاث مرّات في الحكاية عبر ثلاثة أجيال متتالية، ليخدُم معنًى آخر غير المُشار إليه من قبل؛ جاء هذا التكرار غير الاعتباطي ليُبلِّغنا رسالة على جانب كبير من الأهمّية خصوصا في المجتمعات الإسلامية، سنكتشفها أثناء تحليلنا لنصّ الحكاية:

١ - فالافتقاد الأوّل يتمثّل في موت وزير مصر والد الأخوين **شمس الدّين ونور الدّين**، والّذي أدّى بهذا الأخير إلى السّفر بعد أن دبَّ الخلاف بينه وبين أخيه.

إنّ فقدان نور الدّين لأبيه ثمّ فقدانه المفاجئ لمحبّة أخيه، أدَّيا به إلى الإحساس بالتّعاسة لهذا الافتقاد وإلى الابتعاد عن جماعته الصّغيرة (الأسرة المتكوّنة من أخيه وأقربائه...). تُرجم هذا الابتعاد بسفره من مدينة مصر حيث أصبح وحيدا ومنعزلا عن النّاس، ممّا يعني اِغترابه عن مجتمعه وجماعته الخاصّة اِعتماداً على ما ذهب إليه " **شنايدر**" في إرجاعه الاغتراب « إلى فقدان الإنسان للرّوابط الأصليّة وللعزلة »(٤). ويعني بالرّوابط الأصليّة الأوّليّة، علاقات الإنسان بأقربائه وأصدقائه، ونعني بها في هذه الحكاية **رابطة الأبوّة** على وجه الخصوص، ثمّ **رابطة الأخوّة**.

وممّا يؤكِّد ما ذهبنا إليه بخصوص اغتراب شخصية **نور الدّين**، ذلك الشعور الّذي انتابه، شعورٌ بالوحشة والحنين إلى العلاقات الأوّليّة، أي إلى رابطتي الأبوّة والأخوّة.

فحنينه إلى علاقة الأبوّة، ترجمته القصّة بقبوله بأن يكون ابن أخ وزير البصرة، أي قبوله بوجود رابطة قرابة غير حقيقية بينه وبين وزير البصرة كبديلٍ للرّابطة المفقودة بمصر. وهذه الرّابطة تمثّلت في علاقة العمومة (الوزير عمّ نور الدّين) والّتي ما هي إلاّ وجهٌ آخر لرابطة الأبوّة المفقودة؛ حيث غالبا ما يأخذ العمّ - في المجتمعات الشرقيّة الإسلامية - مكان الوالد المفقود (سواء كان هذا الفقد للوالد عبارة عن موتٍ أو غيابٍ أو هجرةٍ أو سفرٍ...) داخل الأسرة والجماعة، وذلك على المستويين النّفسي والاجتماعي.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

بينما يظهر لنا حنينه إلى أخيه أثناء وصيّة " نور الدّين" لابنه حيث « تذكّر أخاه وأوطانه وبلاده وبكى على فرقة الأحباب وسحَّت دموعه... ثمّ قال لولده اِحفظ هذه الوصيّة فإنّ ورقتها فيها أصلك وحسبك ونسبك، فإن أصابك شيء من الأمور فاقصد مصر واستدلّ على عمّك وسلِّم عليه واعلمه أنّي متُّ غريبا مشتاقا إليه »(٩).

ينبغي أوّلا أن نوضّح أمراً قد يبدو مبهماً للوهلة الأولى، إذ يمكن للبعض أن يلاحظ بأنّ الافتقاد لرابطة الأبوّة ليس هو السّبب الوحيد لاغتراب شخصية نور الدّين؛ فهناك الافتقاد الثّاني الخاصّ برابطة الأخوّة (توتُّر العلاقة ونشوب الخصام بين الأخوين). لكنّ تعليلنا لذلك يتمثّل في أنّ الافتقاد الأوّل (موت الأب) كان السّبب الأساسي والمباشر في توتُّر العلاقة بين الأخوين وانقطاعها؛ وبالتّالي، فإنّ فقدان رابطة الأبوّة أدّى إلى اغتراب شخصية نور الدّين.

٢- ويتمثّل الافتقاد الثّاني لرابطة الأبوّة في موت وزير البصرة **نور الدّين** ممّا أدّى بابنه **حسن بدر الدّين** إلى عدم الشّعور بالأمن والطّمأنينة (خوفه من السّلطان)، وبالتّالي، دفع به إلى السّفر والابتعاد عن البصرة والعزلة عن النّاس.

فموت والد **حسن بدر الدّين** أدّى بهذا الأخير إلى الاغتراب الّذي تجلّى في ذلك الشّوق وذلك الحنين اللّذين كان يحسّ بهما تجاه والده الّذي كان يمثّل له الأمن والاستقرار. لقد حاول الهرب من السّلطان فارًّا من مدينة البصرة دون مقصد محدَّدٍ أو اتّجاهٍ مسبَقٍ « إلى أن ساقته المقادير إلى تربة والده »(١٠). فحنينه هو الّذي قاده إلى تربة والده دون أن يدري، لأنّ هذا الحنين هو في الأصل حنين إلى الأمن والاستقرار اللّذين طالما تمتّع بهما بوجود والده معه. والجدير بالملاحظة أنّه إذا كانت تربة والده تعني هنا مكان دفنه بالبصرة، فهي تعني على مستوًى آخر مسقط رأس الوالد ومكان مولده ونشأته، أي مدينة مصر. ومن هنا جاءت الحكاية لتبيّن لنا رمزيّا أنّ العلاقات الاجتماعية الأصلية السّويّة هي الوحيدة الّتي تكفل للفرد الاستقرار والأمن والطمأنينة وبالتّالي السّعادة، ولا يمكن أن تعوَّض علاقة الأبوّة المفقودة لحسن سوى علاقة أصلية أخرى متينة مثلها، هي علاقة العمومة حيث تنتهي الحكاية بعودة حسن إلى حضن عمّه الوزير شمس الدّين بمصر حيث يحصل على السّعادة (الأمن والاستقرار والطمأنينة...) الدّائمة دوام حياته.

لقد تجلّى حنين " حسن بدر الدّين " من خلال حدثيْن أو فعليْن اثنين: كان الأوّل حينما اتّجه إلى تربة والده أي إلى قبره، والحدث الثّاني حينما زار مصر مكان مولد والده ومسقط رأسه حيث حمله عفريت من مدينة البصرة إلى مدينة مصر (القاهرة).

- عنصر آخر على جانب كبير من الأهمّية يأتي ليُضاف هنا ويؤكِّد على الشّعور بالحنين والوحشة إلى علاقة القرابة (الأبوّة - الأخوّة). تمثّل هذا العنصر في زواج " **حسن** " من ابنة عمّه " **ستّ الحسن** " دون علمهما بالقرابة الّتي تجمع بينهما؛ كما جاء هذا الزواج على غرابته، ليمنع زواج اِبنة عمّه من سايس أحدب أرغمها الملك على الزواج به اِنتقاماً لرفض والدها طلب الملك الزواج بها . جاء هذا الزواج ليُؤكِّد على هذا الحنين إلى العلاقات الاجتماعية الأوّليّة ويؤكِّد في الوقت ذاته على عودة هذه العلاقة (قرابة العمومة) إلى الارتباط مرّة ثانية والّتي تعبّر في ذاتها عن قرابة الأخوّة؛ فالأعمام إخوة وأبناء العمّ هنا (حسن وستُّ الحسن) بمثابة الأخوين بدليل تشابه اِسميْهما وتشابه عمريْهما، إذ تذكر الحكاية أنّهما وُلِدا في السّنة نفسها وفي اللّيلة ذاتها، ممّا يحيلنا إلى الاستنتاج بأنّهما إن كانا أبناء عمومة على المستوى السّردي للحكاية، فإنّهما يمثّلان على المستوى الرّمزي وجهين للشخصية ذاتها. ويرمز زواجهما العجيب والغريب إلى توحيد الوجهين في شخصية واحدة، وبمعنى آخر، يرمز هذا الزواج إلى توحيد الأسرتين المشتّتتيْن في أسرة واحدة ووحيدة : **الأسرة الأصل** الّتي هي أسرة وزير مصر والدِ كلٍّ من شمس الدّين ونور

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الدّين. كما أنّ حنين حسن بدر الدّين لرابطة الأبوّة يتجلّى من ناحية أخرى، في قبوله عرض الطّبّاخ أبوَّتَه عليه قائلا : « وأنا ما لي ولد، فاتَّخذكَ ولدي، فقال له بدر الدّين، الأمر كما تريد يا عمُّ. فعند ذلك نزل الطّبّاخ إلى السّوق واشترى لبدر الدّين أقمشة مفتخرة وألبسه إيّاها وتوجّه به إلى القاضي وأشهد على نفسه أنّه ولده. وقد اشتهر حسن بدر الدّين في مدينة دمشق أنّه ولد الطّبّاخ »(٧).

٣ - أمّا عن الافتقاد الثّالث لرابطة الأبوّة في هذه الحكاية فنجده يتجلّى عند شخصية " عجيب بن حسن بدر الدّين ". هذا الافتقاد لم يظهر إلاّ بعد أن أصبح عُمْر " عجيب " إحدى عشرة سنة؛ أمّا قبل هذا السّنّ، فقد كان يعتقد اعتقاد اليقين بأنّ أباه هو الوزير شمس الدّين، وقد كان مفتخراً بذلك متباهياً به أمام من هم في مثل سنِّه قائلا لهم بكلّ اعتزازٍ وفخرٍ وتعالٍ: « من فيكم مثلي، أنا ابن وزير مصر»(٨). لكن سرعان ما ينقلب تباهيه وافتخاره وتعاليه إلى ذلٍّ واستكانةٍ بسبب افتقاده لرابطة الأبوّة، حينما يعلم بأنّ الوزير جدُّهُ وأنّ والده مفقود. كلُّ هذا أدّى بشخصية "عجيب " إلى الاغتراب والغربة بقيامها بالبحث عن الوالد من خلال سفرها من مدينة مصر إلى مدينة البصرة.

لعلّ أوّل ملاحظة يمكننا استخراجها من هذا التّحليل تتمثّل في أنّ الحكاية ذاتها - من بدايتها إلى نهايتها - مبنية على أساس افتقاد رابطة القرابة (الأبوّة والأخوّة)، ثمّ عودة هذه الرّابطة في نهاية القصّة إلى ما كانت عليه، وذلك باجتماع **حسن بدر الدّين** بزوجته **ستّ الحسن** وعمِّه الوزير **شمس الدّين** وابنه **عجيب**.

عنصر آخر يُضاف إلى هذه الملاحظة له مكانته في البناء السّردي للحكاية والرّمزي كذلك، والقائم على رابطة القرابة. هذا العنصر هو عنصر **المكان**:

إنّ القصّة تبتدئ في مصر وتتشعّب أحداثها بين البصرة ودمشق، ثمّ تنتهي بالعودة إلى مدينة مصر. ولعلّ هذا يُحيلنا إلى القول بأنّ الاغتراب الّذي وُجد بسبب فقدان علاقة الأبوّة، وُجد كذلك بسبب البُعد عن المكان الأصلي والموطن الأصلي لعلاقات القرابة؛ ونعني هنا بالموطن الأصلي مدينة مصر. فالشّخصيات **الثّلاث** المغتربة لا يمكن لها أن تعود من اغترابها وتعود إلى واقعها إلاّ من خلال عودتها إلى المكان الأصلي وإلى الأسرة الأصلية، وذلك بإعادة الصّلة والارتباط بها.

ولا يسعنا القول في هذه الدّراسة سوى أنّ افتقاد رابطة الأبوّة، الّتي تُعتبر الدِّعامة الرّئيسة لتماسك الأسرة، أدّى بالشّخصيات الثّلاث (نور الدّين، حسن بدر الدّين، عجيب)، وهم على التّوالي **الوالد والابن والحفيد**، إلى العزلة عن المجتمع وعن الآخرين وعدم الشّعور بالأمان، ممّا أدّى بهم إلى الاغتراب؛ « فللجماعة الصّغيرة المتماسكة [**الأسرة**] الّتي تتميّز بروابط أوّليّة وتضامن آلي دورٌ هامّ في وقاية الفرد من حالة الاغتراب »(٩). لقد فقدت شخصية نور الدّين الأمان بين الآخرين بفقدانها لوالدها، وهذا ما دفع بها إلى السّفر والهروب من هذا المجتمع غير الآمن والاغتراب عنه.

بينما تجسّد اغتراب شخصية حسن بدر الدّين- بعد فقدانها لوالدها- من خلال عدم شعورها بالأمان بالبصرة خصوصا من السّلطان وأتباعه، ممّا دفع بها إلى اعتزال النّاس والسّفر إلى مدينة أخرى هي مصر ثمّ دمشق. وقد تجلّى هذا الاغتراب بشكل واضح وجليّ أثناء تواجد حسن بدر الدّين بدمشق وهو نائم عند بوّابتها. وُجد هناك شبه عُريان عليه قميص فقط، وكأنّه من عالمٍ غير عالم الآخرين، عالم يستطيع الفرد فيه أن يُمسي بالبصرة ويبيت بمصر ويصبح بدمشق في يوم وليلة. هذا العالم الّذي بلغ اختلافه عن عالم الآخرين حدّاً، جعلهم لا يصدّقونه (حسن) ويستهزئون به وينعتُونه بالجنون حينما أخبرهم بسفره العجيب بين المدن **الثّلاث** في ليلة واحدة، بل وأصبحت حياته مهدَّدة في عالم لا يعترف به كفردٍ منه.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وحتّى يشعر بالأمان والطّمأنينة وسط هؤلاء، كان عليه أن يبحث له عن جماعة صغيرة توفّر له الحماية وتُعدُّه لمواجهة المجتمع بكلِّ تحدِّياته دون خوف أو رهبة. هذه الجماعة ما هي إلاّ الأسرة الّتي فقدها **حسن** بموت والده. ولهذا، كان لابدّ له من البحث عن رابطة اجتماعية أصلية تحميه؛ وقد وجدها أخيرا في علاقة الأبوّة بينه وبين الطّبّاخ، فعاش منذ ذلك الحين في اطمئنانٍ وأمن، ولكن مؤقّتين.

إلاّ أنّ هذا الاطمئنان سرعان ما اختفى بعد مجيء " عجيب " عنده؛ وهنا لا نجد أيّ أثر سردي في الحكاية للطّبّاخ الّذي تبنّاه، وكأنّ الحكاية تتعمّد إخفاءه لسبب سردي ورمزي معاً: أمّا السّبب السّردي فهو أنّ اختفاء الطّبّاخ من نصوص الحكاية بعد مجيء عجيب أصبح ضروريا لأنّه لم يعد وجوده يخدم دواعي السّرد وجانب التّشويق في الحكاية، حيث سيتجدّد هذا التشويق وسيزيد عنصر الإثارة ليصل إلى ذروته بمجيء شخصية عجيب بن حسن بدر الدّين والتقائه بوالده دون علمهما بذلك. وهذا العنصر الجديد يكفل للحكاية أمرين مهمّين لاستمرار جاذبيتها وسحرها على عقول المستمعين : **التّشويق والإثارة**. بينما السّبب الرّمزي لاختفاء الطّبّاخ من الحكاية فلعلّه يرمز إلى موته أو فقدان حسن لعلاقة الأبوّة (المؤقّتة) الّتي كانت تجمعه بالطّبّاخ ممّا سيدفعه من جديد - من منطلق رمزية الحكاية نفسها وما تهدف إليه حيث تؤكّد على علاقة القرابة (**رابطة الأبوّة**) ودورها الأساسي في وقاية الفرد من الاغتراب عن الآخر واتّزانه النفسي داخل الجماعة كذلك - إلى البحث عن علاقة القرابة الحقيقية الّتي ستكفل له الأمان والطمأنينة النّهائيين داخل المجتمع. وهذا ما تخبرنا به الحكاية ذاتها، إذ ما إن يفقد حسن رابطة الأبوّة باختفاء الطّبّاخ سرديّاً حتّى يؤدّي به ذلك إلى عدم الشعور بالأمان، حيث يأخذه عساكر عمِّه ويكسروا دكّانه ثمّ يرحِّلونه على ظهر جِمالٍ مسافرة إلى مصر. يبلغ اغترابه ذروته عند هذه اللّحظة، فهو لم يستطع أن يهضم سبب حبسه داخل صندوق لنسيانه قليلا من« الفلفل أثناء طبخه لزلابية بحبِّ الرُّمّان»(١).

وممّا يزيد في اغترابه عن الآخرين وعزلته عنهم وعن عالمهم، وجودُه مسجوناً داخل صندوق مغلَق لا يخرج منه إلاّ ليأكل. فتبلغ وحدته وعزلته أوجّها، مثلُه مثل العفريت داخل القمم في حكاية " الصيّاد والعفريت"، ولا يعود إلى حالته الطّبيعية إلاّ في نهاية القصّة عندما يتعرّف إلى ابنه وزوجته وإلى عمّه (الّذي هو نسخة من والده). أي إنّه لا يعود يشعر بالأمان والطّمأنينة إلاّ عند عودة رابطة القرابة ورابطة العمومة (الّتي ماهي إلاّ رابطة أبوّة بديلة) المتمثِّلة في عمِّه على وجه الخصوص.

أمّا شخصية " عجيب " فلقد ظهر اغترابها عن الآخرين حينما عِلمت بأنّ جدَّها ليس هو والدها، وبأنّ الوالد مفقود (فقدانها لرابطة الأبوّة). وتمثّل هذا الاغتراب لديه في امتناع أولاد المكتب الّذين يدرسون معه عن اللّعب معه واستهزائهم به(١)، ممّا سبّب له شعورا بالقلق وعدم الأمان؛ فلم يجد سوى السّفر (الهرب) للبحث عن والده، أي أنّه سافر لإعادة رابطة الأبوّة المفقودة والّتي هي الوحيدة الكفيلة بإعادة الأمان والطّمأنينة إلى نفسه.

عنصر هامّ يبرز لنا في نهاية هذا التّحليل، وهو بدوره يؤكِّد ما ذهبنا إليه بخصوص تركيز الحكاية على موضوع **الأسرة ورابطة قرابة الدّم**. ويظهر هذا العنصر من خلال الإجابة عن التّساؤلات التّالية :

- لماذا توجد **ثلاثة** افتقادات لرابطة الأبوّة في الحكاية ؟... ولماذا تدور أحداث الحكاية في **ثلاث** مدن (مصر- دمشق- البصرة)؟... ولماذا تستمرُّ أحداث الحكاية لتشمل **ثلاثة** أجيالٍ متتالية متمثِّلة في **ثلاث** شخصيات رئيسة (نور الدّين - حسن بدر الدّين - عجيب)؟...

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ويمكننا اِختصار هذه التّساؤلات الثّلاثة في سؤال مفتاحي واحد له أهمّيته في استكناه رمزية الحكاية هو: لماذا يتكرَّر العدد « **ثلاثة** » في الحكاية بهذه الصّورة الملفتة للنّظر ليشمل الشخصيات الرّئيسة والزّمن (ثلاثة أجيال) والمكان (مصر- دمشق - البصرة)؟...

وتبرز الإجابة دون عناءٍ إذا ما بحثنا عن الدّلالة الرّمزية لهذا العدد. ولعلّ الدّلالة الرّئيسة والمعروفة لهذا العدد لا تخفى علينا، حيث ترمز إلى عنصر الذّكورة (العدد ثلاثة يرمز إلى الأعضاء التّناسليّة للذكر: الخصيتين والقضيب)[١٢]، ويلمّح هذا العدد في الوقت ذاته إلى الأسرة الّتي تتكوّن من الثّالوث : الأب والأم والطّفل[١٣]. كما يُعتبر **الثّلاثة** عددا مقدّسًا لدى معظم الشعوب، لا سيّما عند السّاميين، وهو يرمز إلى الخير والفأل والحظّ الحسن. ويمثّل العدد (**الثّلاثة**) الخَلْق، لذلك تَعرف معظم الدّيانات - بخلاف الدين الإسلامي- ثلاثة وجوه للإله الّذي خلق العالم من العدم. وهنا، يقول **بلزاك** - **Balzac***: " إنّ العدد ثلاثة علامة الخلق، وهو عدد يُعجب الله "[١٤]

من هنا يمكننا القول بأنّ هذين الرّمزين يرتبطان اِرتباطاً وثيقاً بينهما؛ فإذا كان الأب يُعتبر الدِّعامة الأوّلية والأساسية في الأسرة، فهو يمثِّل - على مستوًى آخر- عنصر الذّكورة أحسن تمثيل؛ كما لا يمكن للطّفل أن يمثِّل هذا العنصر نظرا لعدم نضوجه جنسيّاً. إنّ ارتباط هذين الرمزين للعدد **ثلاثة** (أي الأعضاء التناسلية للذكر والأسرة المتكوّنة من الثالوث: الأب والأم والطفل) وتطابقهما في كثير من مكوّناتهما وخصائصهما بهذا الشكل الغريب والملفت للانتباه، يدعواننا إلى التّأمّل والبحث في العلاقة الجامعة بينهما. وما إن نبدأ في البحث والاستكشاف حتّى تتكشّف لنا مجموعة من الحقائق على جانب كبير من الأهمّيّة والطّرافة كذلك، حيث نجد بأنّ هذين الرّمزين يتبادلان - على نحوٍ عجيب يدعو إلى الدّهشة - رموز **القوّة/الضّعف والفوقية/الدّونية والظهور/الضمور**: فنجد أنّ القضيب أظهر وأبين من الخصيتين، وهو يُحيل على مستوًى آخر إلى الأب الّذي يُعتبر في المجتمعات البطريركية (الأبيسية - **Patriarche**)** الجانب الأقوى والأعلى والأظهر في الأسرة. بينما الخصيتان وهما أصغر حجما وأضمر من القضيب بكثير، فإنّهما تمثّلان على المستوى الأسري الجانب الأضعف والأخفى والأدنى في الأسرة؛ إذ تمثّلان كلاً من الأم (الزوجة) والطفل. وإذا كانت مرتبة الأم (الأنثى) داخل الأسرة معروفة سلفا عند المجتمعات الأبيسية (ومنها المجتمعات العربية)؛ فإنّ مكانة الإبن أو الطفل(أي الغلام الّذي لم يحتلم بعد) يكتنفها بعض الغموض والإبهام، لكنّها في الأخير تبقى في مرتبة أدنى من مرتبة الأب ولا تقترب منها، وذلك لأنّ عدم نضوج الطفل جنسيّا مدعاة إلى أن يتبوّأ مكانة أو منزلة بين المنزلتين: فهو ليس بأنثى لأنّه يملك أعضاءً تناسلية مخالفة لها، كما أنّه في الوقت ذاته لا يمكن اعتباره رجلا كامل الرجولة لأنّه لم يبلغ بعد ولم تنضج أعضاءه التناسلية الذكرية نضوجا يؤهّلها كي تمارس عملية التخصيب **للمرأة/الأرض** والزّرع فيها. كما أنّ الطفل من جهة أخرى لا يزال تحت رعاية والده وسطوته وانقياده؛ فلا يمكن أن يوجد أكثر من ذكر واحد داخل الأسرة الأبيسية ولا يمكن أن يكون هذا الذكر سوى الأب كرمز للسلطة، بينما ينكمش دور الابن إلى مرتبة أدنى.

ومن ناحية أخرى نجد كلا الرّمزين للعدد **ثلاثة** يُحيل إلى الخلق – كما جاء على لسان بلزاك - **Balzac** فالأسرة تمارس عملية الخلق لجيل جديد من الأبناء، أي أنّها تنتج أو تخلق أفرادا جُدُدا بداية من الطفل الأوّل الّذي تلده فيصبح عددها ثلاثة. وهذا العدد يدلّ في اللغة العربية على الجمع (الكثرة)، أو بمعنى أصحّ يدلّ على بداية الكثرة وبداية الخلق في الوقت ذاته.

ونجد الملاحظة نفسها تنطبق على الرّمز الثاني للعدد ثلاثة، أي الأعضاء التناسلية للرجل(القضيب والخصيتان)، حيث يتجلّى لنا رمز الخلق للأعضاء التناسلية الذكرية بشكل سافر. فهي المسؤولة في تخصيب المرأة وحملها، فمسؤوليتها تشمل جانبا كبيرا من عملية الولادة (الخلق)؛ فأيّ قصور في وظيفة هذه الأعضاء التناسلية قد يؤدّي إلى انعدام الخلق وبالتّالي إلى الفناء

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والعدم (فالأسرة الّتي لا تلد أطفالا لقصور الأب الجنسي يكون مصيرها التشتّت والانفصال من خلال الطلاق أو يكون مصيرها الموت والعدم حينما يكبر الزوجان ثمّ يموتان دون ترك من يحمل اسم الأسرة بعدهما).

كما أنّ هناك اقتراب طريف بين الدلالة اللغوية للقضيب والخصيتان والدلالة الاجتماعية للأسرة ومركز الذكر فيها(وضعية القضيب بين الخصيتين هي الوضعية نفسها التّي يحتلّها الرجل بين أسرته" الزوجة والطفل "). فالقضيب اسم مذكّر والخصية مؤنّث. كما تحتلّ الخصيتان المؤنّثتان المركز الأسفل من الجهاز التناسلي للذكر بينما يحتلّ القضيب المذكّر المركز الأعلى منه، إذ هو يعلو عليهما ويظهر. ولعلّ هذا هو الوضع نفسه الّذي يحتلّه أفراد الأسرة ذاتهم (الأب والأم والطفل) في المجتمعات الأبيسية. فنجد الأب هو الأعلى مرتبة داخل الأسرة بيده السلطة والأمر والنهي، بينما نجد كلاّ من الأم والطفل في المرتبة السفلى داخل الأسرة لأنّ الأولى هي أنثى بينما الطفل هو في مرتبة أقرب إلى الأنثى منه إلى الأب (الذكر) لأنّه لم يبلغ بعد، فلا يستطيع أن ينجب وبالتّالي فهو ليس ذكرا بأتمّ معنى الكلمة أو إنّه ذكر غير كامل. كما أنّه فاقد للسلطة والإرادة المستقلّة اللّتين تكونان بيد والده، ممّا يجعله ينحدر إلى مرتبة أقرب إلى أمّه/أنثى - الّتي لا تملك من أمرها شيئا - منه إلى مرتبة أبيه.

والمثير للعجب والملفت للانتباه أنّ هذين الرمزين للعدد **ثلاثة** يتّحدان معا ويكمّلان بعضهما البعض بحيث لا يمكن أن يوجد أحدهما دون وجود الآخر، وفي الوقت ذاته لا يمكن أن ينعدم أحدهما دون انعدام الآخر. فلا يمكن أن توجد أسرة وتستمرّ في الحياة لأجيال عديدة وربّما لا نهائية، إلاّ بوجود أطفال يحملون لواءها واسمها(اسم الأب) بعد ذلك. وهؤلاء الأطفال لن يوجدوا دون وجود أعضاء تناسلية للأب تكون ناضجة وتقوم بوظيفتها التخصيبية خير قيام، فيكون الحمل وتكون بعد ذلك الولادة (الخلق) وتستمرّ الأسرة في النموّ والتكاثر بالأولاد والأحفاد وأحفاد الأحفاد. أمّا إذا أصاب قصور الأعضاء التناسلية للمرأة أو كانت عقيمة لسبب ما، فغالبا ما نجد الأب – في المجتمعات الأبيسية – يسارع بتطليقها وتغييرها بامرأة أخرى لتنجب له أولادا يحملون اسم العائلة ويعملون دون فنائها. لكن إذا كانت أعضاء الرجل الجنسية هي العقيمة فيكون مصير الأسرة الموت والفناء مهما حاول هذا الرجل الزواج مرّات عديدة من نساء أخريات، لأنّه لن ينجب أطفالا من صلبه يحملون اسم العائلة ويَحُولون دون فناء هذه العائلة بفناء الأب. فالعنصر الذكوري مهمّ جدّا في وجود الأسرة وبقائها واستمراريتها؛ هذا ما تحاول هذه الحكاية توصيله إلينا.

كما أنّ العدد **ثلاثة** له رمزيته القدسية في الثقافة الإسلامية، فهو يدلّ على الطّمأنينة وراحة البال؛ فحين فزع أبو بكر الصدّيق رضي الله عنه من الأعداء حينما اختبآ في الغار إذ قال للرّسول عليه الصّلاة والسّلام: " يا نبيّ الله ! لو أنّ بعضهم طأطأ بصره رآنا " فكان ردّه عليه الصّلاة والسّلام مُطَمْئنا إلى أقصى درجة " اسكت يا أبا بكر! اثنان الله ثالثهما، وفي لفظ : ما ظنّك يا أبا بكر! باثنين الله ثالثهما "(١٥) وذلك مصداقا لقوله تعالى ﴿لا تحزن إنّ الله معنا﴾ [سورة التوبة – الآية٤٠]. كما نجد من المستحبّ عند النوم قراءة سورة الإخلاص والمعوذتين ثلاثا ثلاثا، وكثيرا ما تتكرّر الأوراد اليومية ثلاثا قصد بلوغ الطمأنينة النفسية والرّاحة الرّبّانية(١٦).

ولهذا لم تصل أسرتا الوزيرين إلى الطمأنينة النفسية وراحة البال، وبالتّالي السّعادة، إلاّ بِلَمِّ شملهما بعد فرقة وغياب داما ثلاثة أجيال (نور الدين – حسن بدر الدين – عجيب) عبر ثلاث مدن (البصرة – دمشق - مصر). وجاء هذا الرّمز الثالث للعدد **ثلاثة** ليُضاف إلى الرّمزين الآخرين ويكون في الوقت ذاته متمّما لهما أو نتيجة لهما، حيث لا تتحقّق الطّمأنينة النّفسية وراحة البال للأسرة، وبالتّالي سعادتها، إلاّ بوجود أطرافها الثلاثة (الأب والأم والطّفل) وتماسكهم في ظلّ رابطة أسرية متينة: فوجود رابطة الأبوّة متماسكة وقويّة تضمن استمرارية هذه الأسرة وعدم فنائها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

من هنا، نرى أهمّية ارتباط هذه الرموز للعدد ثلاثة وخطورتها بالنسبة لوجود الأسرة واستمرارها أو موتها وفنائها في المجتمعات الأبيسية – ومنها مجتمعات اللّيالي – على وجه الخصوص. فجاءت هذه الحكاية – وحكايات أخرى - لتركّز على موضوع الأسرة في المجتمعات الشرقية بطريقة رمزية ذكيّة تخاطب فيها- ليس وعي النّاس- وإنّما اللاشعور الجماعي *** (Inconscient Collectif) الكامن في ذواتهم قبل شعورهم، وتبحث في أسباب بقائهم قبل أن تبحث في طرق عيشهم.

ولعلّ هذا ما كانت تريد القصّة أن تخبرنا به، فهي بتركيزها على موضوع الأسرة والرّابطة الأسريّة، إنّما تركّز على العنصر الذّكوري فيها الّذي يُعتبر الدِّعامة الأساسية للأسرة وامتداداً لها : فإذا كان الأب يمثِّل النّواة الأولى للأسرة والدِّعامة لقيامها، فإنّ الابن (الطّفل) يمثِّل الامتداد لها والاستمرار لوجودها. كما لا يمكن أن تنشأ الأسرة إلاّ في ظلّ علاقة اجتماعية معتَرَف بها وبقدسيتها من طرف المجتمع ؛ هذه العلاقة هي الزواج.

وحتّى تبقى الأسرة متماسكة ومستمرّة، لا بدّ من وجود علاقة متينة بين الأب والابن، علاقة من شأنها ضمان تماسك الأسرة والأمن لها، وتقي أفرادها من الضّياع والتّشتُّت والابتعاد. هذه العلاقة المقدّسة عند كثيرٍ من الشّعوب وخصوصا الشّعوب الإسلامية، ما هي إلاّ علاقة الأبوّة والّتي يجب أن تبقى مستمرّة ومتينة ومتواصلة لضمان استمرارية وجود الأسرة وديمومتها. ولعلّ هذا ما كانت تركِّز عليه الحكاية من بدايتها إلى نهايتها.

ملاحظة أخرى تبرز لنا في نهاية تحليلنا لهذه الحكاية : إذا ما نظرنا إلى حكاية (الوزير شمس الدّين وأخيه نور الدّين) من حيث افتقاد العلاقات الاجتماعية الأوّلية، وجدنا بأنّ هذه الحكاية ليست سوى تمثيل آخر للحكاية الأمّ أو الحكاية الإطار (**قصّة الملك شهريار وشهرزاد**). ومن هنا، اِرتأينا - تعميما للفائدة وتعميقا للبحث- إنهاء هذه الدراسة بتقديم تحليل مختصر وسريعٍ للحكاية الأم حتّى نكتشف ذلك التّشابه الغريب والمُلفت للانتباه، بينها وبين حكاية (الوزير شمس الدّين وأخيه نور الدّين).

فالحكاية الإطار نفسها تطرح منذ بداية " الليالي" موضوع فقدان رابطة الأسرة وبالأخصّ رابطة الأبوة، بل وتنبني بطريقة رمزية عليها. فالملك شهريار كان متزوجا منذ سنوات عديدة ولم ينجب بعد. وبقي يعيش على أمل أن يصبح أبا وينجب ابنا شرعيا يحمل اسمه ويمدّد في ملكه. لكنه فقد هذا الأمل بطريقة فظيعة وقسرية باكتشافه خيانة زوجته الملكة. فقد توصّل إلى نتيجة محبطة ومؤلمة في الوقت ذاته، وهي استحالة أن يصبح أبا لمولود يأتي من زوجته الخائنة والذي سيكون لا محالة – في حال إذا ما حملت الملكة يوما – مشكوكا في نسبه إليه، ممّا يهدد استمرار الحكم وبقائه. ولهذا، بدأ يقتل كل امرأة يتزوجها صباح ليلة زواجهما خشية الغدر والخيانة، رافضا بذلك إنشاء أية رابطة أبوة محتملة مشكوك في نسبها إليه.

إذن، فالحكاية الإطار مبنية بطريقة رمزية على موضوع فقدان رابطة الأبوة ومحاولة استعادتها، وهذا ما ستفعله شهرزاد والحكايات التي ستسردها على مسامعنا ومسامع الملك طيلة ثلاث سنوات تقريبا: أي تُعيد إليه رابطة الأبوة ليصبح إنسانا سويا وملكا عادلا في شعبه بعد أن أصبح ظالما مغتربا عن شعبه بفقدان هذه الرابطة.

لقد فقد الملك شهريار- باكتشافه لخيانة زوجته - أهمّ رابطة اجتماعية وأهمّ علاقة ذات معنى له بالآخر والّتي تمثّلت في علاقة الزواج الّتي كانت تربطه بزوجته الملكة. وهذا بدوره ولّد في نفسيته شعوراً بالتّعاسة لهذا الافتقاد، وشعوراً آخر بالوحشة والحنين إلى العلاقات الأوّلية المسانِدة والمتمثِّلة في العلاقة الزّوجية. تجلّى هذا الحنين في زواجه المستمر والمتكرّر لنساءٍ يقتلهنَّ في صباح ليلة العرس.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كان بإمكان الملك أن يقتل النّساء دون الزّواج بهنّ ودون مجامعة، لكنّ حنينه إلى الماضي وإلى العلاقة الأسرية (**العلاقة الزوجية**)على وجه الخصوص، جعله يتزوّجهنَّ ويجامعهنَّ ثمّ يقتلهنّ بعد ذلك. كما يجب أن لا نغفل عن أهمّية الزّواج في معتقدات الشّعوب الإسلامية، إذ لا يكتمل ولا يحصل على تلك القدسية الّتي تطبع طقوسه من غير مجامعة والّتي غالباً ما تحدث ليلة الدّخلة، أي أوّل ليلة يلتقي فيها الزّوجان ويجتمعان تحت الرّباط المقدّس للزّواج.

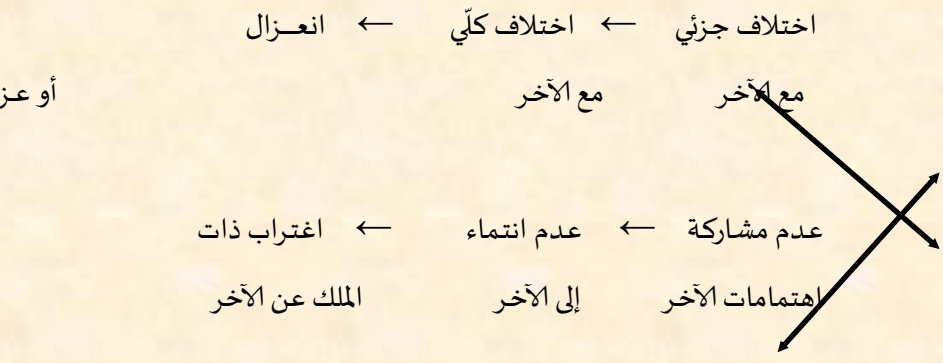
بينما يتجلّى نمط آخر من الاغتراب - والّذي يتمثّل في الشّعور بالاختلاف عن الآخرين وعدم الانتماء إليهم - بشكل واضح وجليٍّ في الحكاية الإطار :

فباكتشاف الملك **شهريار** لخيانة زوجة أخيه شاه زمان ثمّ خيانة زوجته له ثمّ خيانة المرأة أسيرة العفريت مع ما يتميّز به هذا الأخير من جبروت وحرص شديد؛ كلّ هذه الخيانات المتتالية للمرأة كوّنت عند **شهريار** رأياً حول النّساء (**كلّ النّساء خائنات**) مختلف عن رأي المجتمع. هذا الاختلاف الجزئي مع الآخرين أدّى إلى اختلاف كلّيٍّ معهم (**حصر كلّ همّه وحياته في الانتقام من النّساء**)، ممّا تسبّب في وحدة الملك وعزلته عن الآخرين وذلك من خلال سعيه الحثيث إلى تشكيل عالمه الجديد الخاص به والمختلف عن عالمهم. عالم جديد سيُكرِّس فيه وجوده وحياته لهدف واحد مقدَّس لديه، هو الانتقام المستمرّ من كلّ النّساء وإفناء الجنس الأنثوي الخائن.

هذا الاختلاف الرّهيب أدّى بالملك إلى عدم مشاركته لاهتمامات الآخرين (رعيّته) وأفكارهم وطموحاتهم المتمثّلة في الحصول على الحماية والأمن وعلى الحكم العادل. كلّ هذه الأشياء، أدّت بشخصية الملك إلى الوعي بعدم الانتماء إليهم من خلال شعوره بالاختلاف عنهم من حيث النّظرة إلى النّساء ومن حيث الخيانة الّتي أصيب بها - وهو الملك - من طرف أقرب النّاس إليه: زوجته الملكة.

أدّى الوعي بعدم الانتماء - في النّهاية - إلى اغتراب شخصية الملك عن الآخرين (الرّعيّة/ المجتمع).

ويمكن تمثيل الصّيرورة الاجتماعية لشخصية **شهريار** في هذه الخطاطة :



ومن هنا نرى بأنّ تتالي الخيانات الزوجية أمام الملك شهريار بما فيها خيانة زوجته الملكة له، جعله يغترب عن قيم مجتمعه ولا يشاركهم الانتماء نفسه (والّذي يقول بأنّ دور الجنس هو التخصيب والخلق والاستمرارية وليس الموت والفناء والعدم) وذلك من خلال إرادته إفناء الجنس الأنثوي كلّه بقتله يوميا زوجة عذراء يتزوّجها. فبدلا أن يكون الجنس عنده وسيلة للخلق والحياة

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

(ينجب أولادا من زوجة يتزوّجها يحملون اسمه ويحمون ملكه ويمنعون فناء أسرته)، نجده ينقلب وسيلة للتهديم والفناء والموت، وهو بذلك يساهم في موته – من غير أن يعي – وفناء اسمه وملكه لأنّه لن يخلق أسرة فيها أولاد يحملون اسمه ويحمون ملكه ويجعلون الأسرة المالكة الّتي ينتمي إليها، تستمرّ في الحياة. وهذا ما جاءت من أجله شهرزاد؛ إذ بحكاياتها الذكية المتتالية أعادت له ثقته بنفسه وبالنّساء من جديد. كما نجد العدد **ثلاثة** هنا كذلك، يمارس طقوسه الرّمزية والسّحرية والعلاجية على ذات الملك شهريار بذكاء؛ فلم تجد ذات الملك الطّمأنينة النّفسية وراحة البال إلاّ بعد **ثلاث** سنوات من سرد شهرزاد للحكايات(ألف ليلة وليلة)، كما أعادت للجانب الذكوري فيه دوره الأساسي الّذي هو **الخلق** بدل الموت والفناء، حيث أنجبت منه – طوال فترة الحكايات – **ثلاثة** أبناء ذكور يحملون اسمه ويرثون ملكه ويحفظون استمرار نسله. وحين يكتشف ذلك في آخر الحكايات يفرح كثيرا وتعمّ السعادة الأسرة كلّها بما فيها الملك وشهرزاد والأبناء الثلاثة.

من خلال هذه الدراسة لحكاية شعبية بالمنهج النفسي، تتجلّى لنا أهمية الحكاية الشعبية في المجتمعات التي تنشأ فيها ودورها النفسي والرمزي في خلق لُحمة بين أفراد المجتمع الواحد، وذلك بالتركيز على أهم القيم الاجتماعية والنفسية التي تحكم هذا المجتمع أو ذاك وتقوّيها في نفوس الأفراد، مثل التركيز على رابطة الدم (رابطة الأبوة والأخوة) في حماية الفرد من الاغتراب عن مجتمعه، فيزداد ارتباط بعضهم ببعض، ويكوّن ذلك حاجزا منيعا ضدّ أيّة ثقافات خارجية وهدّامة هدفها عزل الفرد عن بقية مجتمعه لجعله أداة في يد هذه الثقافات الخارجية توجّهه ضدّ مجتمعه.

والله وليّ التوفيق.

المراجع المعتمدة في هذه الدراسة :

١ - تقع هذه الحكاية في بداية الجزء الأوّل ما بين الليلة التاسعة عشر والليلة الرّابعة والعشرين.

٢ - ألف ليلة وليلة - الجزء الأوّل- مطبعة بولاق- القاهرة - الطبعة الأولى١٢٥٢-هـ- تجليد: دار صادر(بيروت) ص٥٥.

٣ - نبيلة إبراهيم - فنّ القصّ في النظرية والتطبيق - مكتبة غريب - دار قباء للطباعة والنشر- مصر - د.ط - د.ت - ص١٠.

٤ - نبيل رمزي إسكندر- الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر- دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية (مصر)- د.ط١٩٨٨- ص٢١٥.

٥ - ألف ليلة وليلة - الجزء الأوّل - ص٥٨.

٦ - المصدر نفسه - ص٥٩.

٧ - المصدر نفسه - ص٦٣.

٨ - المصدر نفسه - ص٦٥.

٩ - نبيل رمزي إسكندر - الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر - مرجع سابق - ص٢١٤.

١٠ - ألف ليلة وليلة - الجزء الأوّل - ص٧١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١١- ينظر المصدر نفسه - ص٦٥.

١٢- Karl Abraham - Psychanalyse et Culture - Petite Bibliothèque Payot - Paris - 1969 - P : 201.

١٣- للتّوسّع ينظر : Jean Chevalier & Alain Gheerbrant - Dictionnaire Des Symboles - Editions Robert Laffont / Jupiter - Paris - 1982 - P : 972 et 974.

١٤ - يراجع : جان م. صَدَقه - معجم الأعداد : رموز ودلالات - مكتبة لبنان ناشرون - بيروت - ط١٩٩٤١ - ص٧٧.

* - هونورِه دو بلزاك- Honoré De Balzac: كاتب وروائي فرنسي(١٧٩٩-١٨٥٠) من أشهر أدباء القرن التاسع عشر الفرنسيين. ألّف العديد من الرّوايات منها:

طبيب الأرياف- Le Medecin de la compagne (١٨٣٣)

الأب غوريو - Le Père Goriot (١٨٣٤-٨٣٥)

التّفتيش عن المطلق - À la recherche de l'Absolue (١٨٣٤)

زنبقة الوادي - Le Lys dans la vallée (١٨٣٦)

الأقارب الفقراء- Les Parents Pauvres (١٨٤٧-١٨٤٨).

ولقد شبّه النُّقاد عمل بلزاك بالسّيل الجارف لأنّه وضع خلال عشرين سنة مخطّط١٣٧ رواية، أنهى منها٨٩ رواية، وظلّت البقيّة عبارة عن رؤوس أقلام لم يُيسّر له العمر لإتمامها. وبلغ عدد الشّخصيات الّتي حرّكها، وأثار فيها الحياة ما يقارب الألفين، يتألّف منها ما سمّاه (المهزلة الإنسانية - La Comédie Humaine) أو المجتمع القائم على عبادة المال، وشهوة التّسلّط، والخداع المتبادل.

لمزيد من التفصيل، يراجع :

- جبّور عبد النّور - المعجم الأدبي - دار العلم للملايين - بيروت - ط٩-١٩٧٩ - ص٤٤هـ٥٤.

- عبد الرزاق الأصفر- المذاهب الأدبية لدى الغرب - مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها – _منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق- د.ط- سنة١٩٩٩ - ص٢٤٧ إلى٢٤٩.

** - **النظام الأبوي(الأبيسي)** : وهو مستوى تاريخي في تطوّر النظام المعاشي البدائي في مرحلة تفكّكه. وقد نشأ النظام الأبوي(الأبيسي أو البطريركي) بعد النظام الأموي. وكانت السّمة المميّزة له سيطرة الرجل في الاقتصاد وفي كلّ طرق الحياة داخل مجتمع العشيرة. وفي ظلّ النظام الأبوي حلّ الزواج الثنائي محلّ الزواج الجماعي (أو زواج الزمرة) وصار الزوج يُعترف به كأب للأطفال، والزّوجة والأطفال ينتمون إليه بحق الملكية. وقد كانت العائلة الأبوية- الّتي يصل عددها إلى مائة شخص أو أكثر- وحدة اقتصادية فوق كلّ شيء. وقد أدّى المزيد من تطوّر القوى الإنتاجية والملكية الخاصّة والتبادل إلى انقسام العائلة الأبوية إلى عائلات صغيرة تقوم على الزواج الواحدي.

لمزيد من التفصيل يراجع :

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الموسوعة الفلسفية - وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفيات - ترجمة: سمير كرم - دار الطليعة - بيروت - ط٣ ١٩٨٣ - ص٥٢٨.

*** - **اللاشعور الجمعي أو الجماعي**(Inconscient Collectif) هو، بالمعنى الّذي حدّده " يونغ " : ما في لاشعور الفرد، ربما يكون من أصل سلفي أي يرجع للأسلاف. وهو مجموع الصفات غير الشعورية الّتي لم يكتسبها الفرد بل هي موروثة. وهي غرائز بما هي حوافز على القيام بأفعال تقتضيها ضرورة ما، دون أن تتدخّل الواعية (الشعور) في استشارتها. فالغرائز، والنماذج البدئية « Archétypes » مجتمعة، تشكّلُ اللاشعور الجمعي والّذي لا يتكوّن من محتويات فردية خاصّة فقط، بل ومن محتويات جماعة أو أمّة أو جنس بشري معيّن ويتكوّن كذلك من محتويات عالمية ذات حدوث نظامي. يمكن مراجعة :

- كمال الدسوقي - ذخيرة علوم النفس – الدار الدولية للنشر والتوزيع – القاهرة، الجزء الأوّل، ص٦٩٥.

و- كارل غوستاف يونغ-علم النفس التحليلي– ترجمة وتقديم: نهاد خياطة – دار الحوار- دمشق- الطبعة الأولى١٩٨٩- ص٢٩٣.

١٥ – ينظر: صحيح البخاري ٦/١٥٥٨؛ عن صفيّ الرحمان المباركفوري – الرحيق المختوم: بحث في السيرة النبوية على صاحبها أفضل الصّلاة والسّلام – دار السّلام للنشر والتّوزيع – الرياض- الطبعة الأولى١٤١٧هـ - ط١٥ .

١٦ – ينظر : ماحي عبد اللّطيف – رمزية العدد في الفكر الشعبي بين المقدّس والدّنيوي – رسالة ماجستير في الفنون الشعبية – إشراف د. محمد سعيدي – قسم الثقافة الشعبية – جامعة تلمسان – مخطوط – ص١٣٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الإنشاد الشعري ملمحا مونودراميا

الأستاذ الدكتور ضياء غني العبودي/ مساعد باحث ميثم هاشم طاهرالموسوي، جامعة ذي قار. العراق .

Abstract

Although the Arabs ((are not all nomads capitals and cities, there is a ritual and religious and non-religious Birthdays and meetings and markets had been watching the dramatic manifestations of preliminary)). Although not known as Arabs theater integrated image defined by the ancient Greeks, but we touched on a lot of Arabic poems dramatic elements of a test of wills and personalities and dialogues paid event and the struggle forward.

If the drama means ((a coalition of contradictory elements, objective and subjective saga Lyric)), the objective (the story) and the self (see the feelings of the poet and performer) has an alpha .. after this Monodrama to assume unilateral ... these elements have found dramatic poets Tramps it was their hair and their heroes and their events are all full of lyrical epic conflict.

التمهيد

بدا من المسلم به أن الشعر العربي ما قبل عصر التدوين كان شفويا ، ويخلق من قبل الشاعر ليؤدى لا ليكتب أو يوثق في ورق / يدون كتابيا ، فالشعر العربي آنذاك له وجود لفظي لا كتابي ، ولو تتبعنا الإنشاد معجميا لوجدنا أن الإنشاد فعالية صوتية وظاهرة شفاهية ، ففي لسان العرب نجد أن الفعل نشد يدل على النداء ، والنداء . كما هو معلوم . فعالية صوتية ، (نَشَدْتُ الضَّالَّةَ إذا ناديتَ وسَأَلتَ عنه ، والنشيدُ الشعر المتناشد بين القوم ينشد بعضهم بعضاً)[1] وأَصْلُ الإنشاد رَفْعُ الصَّوْتِ ومنه إنشاد الشِّعْر كما يذهب الزبيدي بمعجمه (تاج العروس)[2] وهذا يدل على أن النشيد فعالية صوتية ،يؤديه الشاعر أو الراوية ، وتلقى على الجمهور وتسمع من قبله ...

والإنشاد يرسل صورا سمعية (استعارات) تتلقاها الأذن ، فشرط وجوده هو الأذن / المتلقي ، ولو عدمنا الأذن / المتلقية لما وجد الشعر العربي ما قبل عصر التدوين أصلا إذ إنه مرتبط ارتباطا وثيقا بأذن المتلقي ...

كما أن الصمت بين العبارات والجمل الشعرية ربما عادل تقنيات البياض والفواصل الموجودة في الكتابة الحديثة فالتداخل التشكيلي . البصري ((قد شكل مرحلة انقطاع الشعر عن الإنشاد .... وما علامات الترقيم وشطر البيت إلا تجسيد للوقفات السمعية . الإنشادية))[3] كما أن القرار والجواب في (الإنشاد) تحاكي حالة النفس في تأثرها بالمعاني المعروضة في القصيدة ، ومرة أخرى نعلل سبب قولنا بإيماننا بأن الشعر العربي كان ينشد لا يكتب ،والتمسك الغريزي التلقائي المتطرف

---

[1] لسان العرب : مادة (نشد)
[2] تاج العروس : مادة (نشد)
[3] مجلة (بيت) ، العدد الأول ، صيف ٢٠١٠: ص١٦٥ (القصيدة الحديثة بفضائها البصري ، كريم شغيدل)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

بالأوزان يبين الغاية الإنشادية للشعر العربي ، إذ بدا من المسلم به أن الشعر العربي ((ولد نشيدا ، أي أنه نشأ مسموعا ، لا مقروءا ، كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسيم الحي ، وكان موسيقى جسدية ، كان الكلام وشيئا آخر يتجاوز الكلام وما يعجز عن نقله الكلام ، وبخاصة المكتوب ، فهو ينقل الكلام (مجموعة الأصوات) بالإضافة إلى ما يعجز عنه الكلام المكتوب طبعا .و هذا ما يدل على عمق العلاقة وغناها وتعقدها بين الصوت والكلام ، وبين الشاعر وصوته ، إنشاده ، إنها علاقة بين فردية الذات التي يتعذر الكشف عن أعماقها وحضور الصوت الذي يتعذر تحديده ، حين نسمع الكلام نشيدا ، لا نسمع الحروف وحدها ، وإنما نسمع كذلك الكيان الذي ينطق بها ، . نسمع ما يتجاوز الجسد إلى فضاء الروح وليس الدال هنا في الكلمة بذاتها معزولة ، بل في الكلمة مقرونة بالصوت ، في الكلمة . الموسيقى ، الكلمة . النشيد))[1] .

.. إلا أنه ينماز على فاعلية الكتابة ، بوصف الممارسة الشفوية للفعل الإبداعي الشعري ، تجعل الإنشاد وطريقته مساعدا في التأثير على المتلقي إلى حد أن المؤدي يحاول أن يزرع المتلقي في أجواء القصيدة لاسيما تلك التي تحتوي فعلا حكائيا . دراميا إذ يعيش المتلقي بأسلوب إنشاده في أجواء القصيدة ، لأن الاحتكاك الشفوي بين الشاعر والمتلقي أكثر تأثيرا من فعل الكتابة .

لكن هل الصمت بين العبارات والقرارات والجوابات (أفعال صوتية / لسانية / حلقية) أي أفعال مسندة إلى عضو (الفم) ؟ربما تكون كافية إذا كانت القصائد المنشدة تتضمن معطيات ذاتية بحتة ولا تمارس استعارات حكائية أو تحاول اجتراح بناءات سردية .. فالإنشاد الشفوي إذا كان موضوعه (القصيدة الملقاة على الجمهور) دراما وحدثا وصراعا ، ويتضمن صراعات وحوارات وشخصيات ، فيمكن أن تساير عملية الإنشاد نوع من الإيماءات الجسدية (**الممثلة للصراع**) لتساهم في إيصال المعنى ، فالمنشد أو المؤدي يستفرغ كل إمكانياته اللغوية والجسدية لإيصال المعنى وهذا الأمر لكل فعل منبري ... وهذا الأمر ليس بمستبعد إذا عرفنا أن القصيدة الجاهلية تميزت ((بخصائص النشيد وبالوحدة بين حركة الكلام وحركة الجسد))[2] .

إذ يستقصي الشاعر كل إمكاناته الجسدية ولغة الجسد ليوصل للجمهور حكاياته ، مما للتمثيل الجسدي من مقاربة الفعل والحدث والصراع كما إن التمثيل يساهم في إيجاد الموثوقية في صفوف المتلقين حتى يصدقون الحدث المحكى / الممثل .. لأن الحكاية في الأصل ((تقليد حركات الآخرين وإعادتها مما يقرب أن يكون تقمصا لشخصياتهم ... ثم اتسع هذا المعنى فصارت إعادة أقوال الآخرين وقص ما وقع لهم حكاية أيضا))[3].فالحكي إذن شديد القرب من حيث الجذر اللغوي من (المحاكاة) ، أي التقليد والمحاكاة هي أساس التمثيل والدراما .

والشاعر الذي ينشد القصيدة الدرامية / الحكائية على المتلقين يمثل (يحاكي) لهم بحركات جسده وإيماءاته الحدث الحقيقي ، فيكون الحدث المونودرامي في الشعر العربي القديم على ثلاثة مستويات :

١. الفعل المحاكى (الوجود الأصلي للحكاية) .
٢. الفعل اللفظي .. (اللفظ) المحاكاة (فالشاعر يحاكي باللفظ والإيماء الصراع ويتمثل الشخصيات المتصارعة وحواراتها) .
٣. الفعل المحاكي .. (حركات المؤدي)

---

[1] الشعرية العربية ، ادونيس ، دار الاداب ، بيروت ، ط٣ ، ٢٠٠٠ : ٦
[2] م ن : ٢٨
[3] فن التمثيل عند العرب ، محمد حسين الأعرجي ، دار المدى ، سورية ، ٢٠٠٥ ، طبعة خاصة : ٢٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أليس هذا العمل لو تجردنا من كل أفكارنا المسبقة يمكن أن يكون ملمحا من ملامح المونودراما في أدبنا العربي وهذا ما يخلصه من الاتهام بالذاتية التي تعبر عن بدائية الخلق والتطلعات .

فرضية وحسب لا أجزم بل أفترض .. يشفع لي حب الاكتشاف والتطلع والمعرفة .

القصيدة الملقاة على الجمهور العربي والتي تتضمن صراعا بين شخصيات وحدث ركيزي يزرع في المنشد والمتلقي نوعا من الحماس والتطهير نظير ما يفعل المسرح الإغريقي إذ ينقي ويطهر المتلقين عبر الانفعالات والتأثيرات بالرحمة والخوف ... ذلك الحماس والشد الذي ما إن يصل إلى ذروة الحدث يتطلع الجمهور إلى أين تصل الحبكة والحدث .

هذا وإن النقد العربي القديم كانت تعوزه المصطلحات وعوز المصطلحات لا ينفي حقيقة الشيء أو عدمه .. فحين لا أستطيع أن أطلق على ظاهرة ما اسما فهل يعني أن لا وجود لهذه الظاهرة ...

فالإنشاد والحركات والإيماءات المرافقة لفعل الإنشاد الذي يتطور إلى شبه تمثيل يقوم به ممثل واحد وهو الشاعر نفسه في كثير من الأحيان أو راوية الشاعر .. تعد دراما يجسدها ممثل واحد ...و الذي أصطلح عليها في النقد المسرحي الحديث بـ (مونودراما) .

المونودراما تتألف من كلمتين ، (مونو mono) بمعنى (أحادي) والكلمة الأخرى (دراما) ، المشتقة من الفعل اليوناني القديم (دراؤ) بمعنى أعمل ، والتي تعني ((أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح))[1] والدراما كاصطلاح ((يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع ويتضمن تحليلاً له عن طريق افتراض وجود شخصين على الأقل))[2] ... فإذا كانت الدراما محاكاة العمل والصراع فإن تحويل الصراع من الواقع الحقيقي إلى واقع شعري يعد عملاً درامياً .

أما المونودراما فهي((مقطوعة مسرحية قصيرة يقدمها ممثل واحد تعضده مجموعة صامتة أو كورس))[3] أو هي المسرحية ذات الشخصية الواحدة ، التي لا يمثل فيها سوى ممثل واحد يقوم بدور واحد أو يتقمص وحده أدوارا مختلفة .[4]

ولا يعني هذا إن كل مؤدي أو منشد أو ملقي منبري هو ممثل بل إن كل مؤدي ومنشد يلقي قصيدة لجمهور وهذه القصيدة تتضمن حكاية صراع وفيها شخصيات وحدث .. فلماذا لا نطلق على هذه القصيدة الملقاة (مونودراما) .

وقد ذكر الباحثون العرب فعاليات مونودرامية في الأدب العربي لكنهم ركزوا على النثر لا على الشعر ، إذ أورد الباحث عواد علي في كتابه (المتخيل) ... ثلاثة نماذج رآها تقترب إلى جينالوجيا المونودراما ، كالمحاكاة والمقامة والحكواتي .[5]

وعلى الرغم مما تقدم ، فإننا وإن اتفقنا مبدئيا على أن ((الدراما فعل وحدث وصراع ومحاكاة وعرض مسرحي أمام الجمهور، فلا شك في أن العرب قبل الإسلام بحدود ما وصل إلينا من مصادر، لم يبدعوا نصوصا درامية محددة بالرغم من وجود مادة درامية ومظاهر تمثيلية معينة))[6] . والسبب في ذلك : ((إن الحياة البدوية في الجاهلية بظروفها البيئية الصعبة لا

---

[1] مدخل في فن كتابة الدراما ، الأستاذ عادل النادي ، مؤسسات عبد الاركيم عبد الله ، تونس ، ط١ ١٩٨٧ : ٩

[2] الدراما ومذاهب الأدب ، الدكتور ، فايز ترحيبني ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨: ص٦٧

[3] قاموس المسرح ، المسرح العربي سمير عوض ط٢ ، ٢٠٠٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٦٥٩

[4] ينظر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة ، كامل المهندس :، مكتبة لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٤ : ٣٦٢

[5] ينظر : غواية المتخيل المسرحي ، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد ، عواد علي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ : ١٠٧ ـ ١٢٣

[6] الأصول الدرامية في الشعر العربي ، د . جلال الخياط ، دار الرشيد للنشر ١٩٨٢ ، بغداد : ٥٨

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تعين على إقامة مظاهر مسرحية))[1] على الرغم من أن العرب ((ليسوا كلهم بدوا رحلا فهناك حواضر ومدن لها طقوس دينية وغير دينية وأعياد واجتماعات وأسواق كانت تشاهد فيها مظاهر درامية أولية))[2]. وإن لم يعرف العرب المسرح بالصورة المتكاملة التي عرفها الإغريق لكننا نلمس في الكثير من القصائد العربية عناصر درامية من صراع إرادات وشخصيات وحوارات تدفع الحدث والصراع إلى الأمام .

وإذا كانت الدراما تعني ((ائتلاف العناصر المتناقضة ، موضوعية الملحمة وذاتية الشعر الغنائي))[3] فإن الموضوعية (القصة) والذاتية (رؤية ومشاعر الشاعر المؤدي) قد ألفا هذه المونودراما .. وإذا افترضنا الأحادية ... فإن هذه العناصر الدرامية نجدها لدى الشعراء الصعاليك وغيرهم من الشعراء، إذ كان شعرهم وأبطالهم وأحداثهم كلها عامرة بالصراع الملحمي الغنائي .

....

- أركان المونودراما

يتطلب الإنشاد أربعة أركان حتى يستوي فعالية مونودرامية :

١. المنشد

قد لاحظ الشعوبيون إن لعرب الصحراء عادة عجرفية بالتلويح بالأقواس والعصي[4] في خطبهم ومنثوراتهم وإنشادات الشعر العلنية وذلك من أجل التأكيد ، وربما بمثابة أداة عون إيقاعية ووجدوا بها أنها علامة من علامات التخلف ، لكن أدوات العون الإيقاعية ضرورة لنظم الشعر الشفوي .[5]

فقد كان للإنشاد في الجاهلية ، تقاليد خاصة استمرت في العصور اللاحقة . كان بعض الشعراء مثلا ينشد واقفا . وكان بعضهم يرفض ، كبرياءً ، أن ينشد إلا جالسا وكان بعضهم يقوم بحركات من يديه أو من جسمه كله ، كالخنساء التي كانت ، فيما يروى تهتز ... وتنظر في أعطافها ، وفي هذا ما يحقق في الشفوية اللقاء بين فعل الصوت وفعل الجسد ، فعل الكلمة وفعل الحركة . كما أن بعض الشعراء يلبس ، حين ينشد شعره ، ثيابا جميلة مختلفة عن ثيابه العادية ، كأن الإنشاد احتفال . عرس أو عيد . وكان بعضهم ، في العصور اللاحقة ، يتزيا بزي الماضيين من شعراء الجاهلية . توكيدا على الصلة الحية بين الحاضر والماضي .[6]

إن لغة الجسد ذات أهمية كبيرة في عملية التواصل إذ تكتمل العملية التواصلية لما تؤديه من دور فاعل في الإفهام والإيضاح والمصداقية والتأثير . وعلى ذلك يكون هناك مبررات مهمة لاستخدام هذه اللغة .[7]

---

[1] م ن : ٥٩
[2] م ن : ٥٩
[3] نظرية الدراما ، سنيثيا يانوثا ، ترجمة نور الدين فارس دار الشؤون الثقافية ط ١ بغداد ٢٠٠٩: ص ١٨ .
[4] ينظر : كتاب البيان وتبيين ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، ت : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٧ ، ١٩٩٨ / ج٣ : ٦
[5] النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، جيمز مونرو ، ت : د فضل بن عمار العماري ، دار الأصالة للثقافة والنشر ، الرياض ، ط١ ، ١٠٨٧ : ٣٠ ، ٣١
[6] ينظر : الشعرية العربية : ٨ ، ٩
[7] ينظر : لغة الجسد في القرآن الكريم ، أسامة عبد الغني جميل ربايعة رسالة ماجستير ، جامعة النجاح ، فلسطين ، ٢٠١٠ : ٢٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٢. الجمهور

ان المسرح يوجد عند توفر طرفين ((ذلك الذي يمثل وذلك الذي يتفرج))[1]

إن طرق وقوع التخييل في النفس كما يذكرها (القرطاجني) في منهاجه ، تتمثل في أنها ((إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا ، أو بأن يحاكي لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك أو يحاكي لها صوته أو فعله أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة . أو بأن يحاكي لها معنى بقول يخيله لها أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل . أو بأن تفهم ذلك بالإشارة))[2]

ما يهمنا من قول القرطاجني أن وقوع التخييل يكون بالمحاكاة بالصوت والفعل والهيأة ... إذ يزج الشعراء الشفاهيون بشكل عام بالمتلقين في وسط الأحداث التي ينقلونها بفعالية الإنشاد وهذا الأمر ليس نتيجة لأي تصميم من الطراز الرفيع بل بالضرورة لم يكن لديهم اختيار أو بديل .[3]

والجمهور ، يكون ((ممثلا لجزء خفي في ذات الشخصية المونودرامية . وهو يلعب أدوارا مختلفة وفاعلة فمرة يكون شاهدا ومرة يكون ضميرا للشخصية المونودرامية ومرة يكون مستمعا متلقيا ومحايدا))[4]

٣. المكان .

أي فعالية صوتية / إنشادية تحتاج إلى فضاء مكاني ، فقد كان الشعراء ينشدون في أماكن متعددة ، ليتسنى اجتماع الجمهور والمؤدي والمكان ، من هنا لعبت الأسواق العربية دورا كبيرا في حفظ الشعر وإلقائه فلم تكن الأسواق تجارية فحسب بل ثقافية أيضا ، فهضة الشعر مدينة للأسواق ، بل مدينة لعكاظ خاصة ، ثم أصبح سوق المربد مدارا لعلوم الأدب والنحو واللغة والأخبار والنوادر .[5]

ولعل أهم تلك الأسواق .كما أشرنا .سوق (عكاظ) ، وعكاظ اسم ماء وهو سوق من أسواق العرب بناحية مكة كانوا يجتمعون بها في كل سنة ويقيمون بها شهراً ويتبايعون ويتناشدون .

قد كان العرب ((يرتحلون إلى عكاظ في الأشهر الحرم فتقوم أسواقهم ويتناشدون الأشعار ويتحاجون ومن له أسير سعى في فدائه ومن له حكومة ارتفع إلى من له الحكومة وكان الذي يقوم بأمر الحكومة فيها من بني تميم وكان آخر من قام بها منهم الأقرع بن حابس التميمي ثم يقفون بعرفة ويقضون مناسك الحج ثم يرجعون إلى أوطانهم قد حصلوا على الغنيمة وآبوا بالسلامة))[6].

---

[1] غواية المتخيل المسرحي : ١٢٣

[2] منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، أبو الحسن حازم القرطاجني ، ت : محمد الحبيب بن الخوجة ، الدار العربية للكتاب ، المجموعة الكاملة لمحمد الحبيب بن الخوجة ، الطبعة الثالثة ، تونس ، ٢٠٠٨ : ٧٩

[3] ينظر : الشفاهية والكتابية ، والتر ج . أونج ، ت : حسن البنا عز الدين ، عالم المعرفة ، ١٩٩٤ ، الكويت : ٢٠٦

[4] الأقلام : ٤١

[5] ينظر : أسواق العرب في الجاهلية والإسلام ، سعيد الأفغاني ، دار العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط٤ ، ١٩٩٣ : ٩٢

[6] صبح الاعشى في كتابة الانشا ، أبو العباس القلقشندي ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٢٢ / ج١ : ٤١١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وقد كان يضرب للنابغة قبة من أدمٍ بسوق عكاظ، فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها. قال: وأول من أنشده الأعشى ثم حسان بن ثابت ثم أنشدته الشعراء، ثم أنشدته الخنساء بنت عمرو ابن الشريد: الأغاني .

وحال الأسواق الأخرى مثل حال سوق عكاظ, من حيث ورود الشعراء إليها لعرض ما عندهم من شعر جديد، والظاهر أن قرب سوق عكاظ من مكة، وورود الحجاج إليها قبل البدء بالحج، ثم ورود اسمها في أخبار الرسول، ولكونها سوق مكة وتجار قريش، ووقوعها في أرض يتكلم أهلها باللغة التي نزل بها الوحي، هذه الأسباب وغيرها هي التي خلدت اسم هذه السوق، وربطت بينها وبين الشعر والنثر، أكثر من الأسواق الأخرى التي كانت بعيدة عن مكة، وبعيدة لذلك عن ذاكرة أهل الأخبار.[1]

ولعلنا نذكر من تلك الأسواق سوق المربد الذي كان ((موقف الأشراف ومجتمع الناس))[2]، فقد كانت العرب ((تجتمع فيها من الأقطار ويتناشدون الأشعار ويبيعون ويشترون)) [3].

ولم تكن الأسواق وحدها المكان الذي تنشد فيه الأشعار أو تكون مسرحا للمونودراما ، بل كانت مجالس الملوك والخلفاء والأمراء والقادة وشيوخ القبائل مكانا للإنشاد المونودرامي ، بل أن المونودراما قد تعقد في خيمة نائية في الصحراء .. إذ لا فرق بينها وبين تلك المجالس والأسواق ما دام ثمة مؤدي ومتلقي وقصيدة تحاكي فعلا دراميا .

أما ساحات الحرب ليس فيها فاعلية مونودرامية لأن الدراما ومنها المونودراما تحتاج إلى استقرار نسبي ... وساحات الحرب يغادرها الفعل الدرامي بل تكون القصائد أرجاز وافتخار بالعصبيات القبلية أو غيرها .

٤. الأنشودة (المحكي المونودرامي)

الركن الرابع للإنشاد المونودرامي هي الأنشودة أو القصيدة التي تحاكي فعلا دراميا ينطوي على صراع ويمثل دفقا سرديا ، ويتضمن حوارا ووصفا وتقوم به شخصيات معينة ، والأنشودة (المحكي) تكون على مستويين (أحدوثي وصوتي) ، ودعنا نستعير من الشكلانيين الروس مصطلحي (المتن الحكائي والمبنى الحكائي) ونعني بالأول (ما حدث واقعا أو متخيلا / حقيقي) ونعني بالثاني (طريقة المؤدي في نقل تلك الأحدوثة ومنظوره في هذه الأحدوثة / صوتي) ، وعناصر ذلك المحكي الأنشودي المونودرامي هي :

(أ) الصراع (الحادثة) :

إن الإنسان منذ أن فتح عينيه على هذا الكون وجد أن ((الحياة تهزم الموت والموت يهزم الحياة ويعود منتصراً لتهزمه الحياة من جديد وهكذا ، الحياة من حول ذلك الإنسان إذاً كانت تمثل (صراعاً) دائماً بين الخير والشر ، بين قوة الحياة وقوة الموت ، ومن هنا بدأ إحساسه بالصراع وتفسيره للحياة على أساسه))[4] . الصراع الذي يتضمن حكاية وحدثا يحاكي حدث ما وقع فعلاً أم مجرد افتراض من مخيلة الشاعر الخصبة . والصراع الدرامي هو الصراع الذي ينمو من تفاعل قوى متعارضة (أفكاراً ومصالح وارادات) في حبكة ويمكن القول أن الصراع هو المادة التي تبنى منها الحبكة .[5]

---

[1] ينظر : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، د . جواد علي ، جامعة بغداد ، ط٢ ، ١٩٩٣ ، بغداد : ج٧ : ٣٨٢

[2] الامتاع والمؤانسة ، أبو حيان التوحيدي ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٠ : ٦٣

[3] صبح الاعشى : / ج٤ : ٣٣٥

[4] البناء الدرامي ، د ، عبد العزيز حمودة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ :٢٠

[5] معجم المصطلحات الأدبية ، إعداد إبراهيم فتحي ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، الجمهورية التونسية ١٩٨٦ .: ٢٢٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إذ يمثل الصراع العمود الفقري للبناء الدرامي ، طبعاً إذا كان صراعا بين إرادات[1] لا صراع عفوي .. إرادة الخير ضد إرادة الشر أو إرادة الفقر والجوع ضد إرادة الغنى والبخل ...

وثيمة الصراع وجدت منذ أن وجد الإنسان ، والمقصود بالصراع (صراع الإرادات) صراع الخير والشر ، صراع الحب والكراهية وما محاكاة الكتب السماوية لصراع هابيل وقابيل إلا كتابة أول دراما بشرية في هذا العالم ..

وحين (نتأمل صراعات الشخصية المونودرامية مع الشخصيات المفترضة والمستحضرة وهي تجسد و(تمثل) عيانيا من الشخصية المونودرامية وهي تعبر عن وجهة نظرها وموقفها كاملا وبشكل درامي نجد أن الصوت الآخر في المونودراما لا يمتلك حضورا دراميا مباشرا وحيا بل هو أحيانا مجرد صدى يردده الصوت المونودرامي فيتحكم به وفقا لمنظوره فيفنده أو يستنكره أو يعيد صياغته)[2] .

والدراما ((تعتمد في جوهرها على الصراع ، سواء أكان الصراع بين الآلهة أنفسهم أم بينهم وبين الفرد . أم بين فرد وفرد أم كان مما يدور في دخيلة نفسه ، وبما ان الحياة العربية في العصر الجاهلي كانت قد أذابت الفرد قفي الجماعة فخلقت تصورا جماعيا للعالم ورأيا عاما مشتركا في الكون فقد ترتب على ذلك الصراع داخل ذلك المجتمع او اختفاء جدته ، فالرفد الخارج على القبيلة مخلوع منها ، فهو خليع لا يعتد به ولا يسأل عنه ومعنى هذا أن الصراع الفردي لا قيمة له في حياة الجماعة))[3] .

ونحن نختلف مع الأستاذ محمد حسين الاعرجي إذ أن الواقع العربي الجاهلي كان الصراع يمثل فيه الجانب الأكبر سواء بين القبيلتين (عبس وذبيان) أو بين أبناء القبيلة (ربيعة بين تغلب وبكر) وبين الإنسان والواقع القبلي (الصعاليك واللصوص) وللصراع وجوه عدة منها سياسي واجتماعي واقتصادي ونفسي ...

(ب) الحوار

الحوار في أبسط صوره ، تجاذب أطراف الحديث ، الذي يستتبع . بالضرورة . تبادل الأفكار والآراء[4] .كما يعد . الحوار . بالنسبة للنصوص الدرامية وسيلة مهمة لكشف الصراع والشخصيات ، إذ لا تتألف الدراما من الحديث الاعتيادي إنما من التأثير الحي للمتحدثين . تأثير الواحد على الآخر .[5]

والحوار نوعان :

. حوار خارجي بين شخصيتين .

. حوار داخلي بين الشاعر وذاته .

فالحوار الخارجي يؤدي ((إلى كشف ملامح الشخصيات المتحاورة فتكون العبارات المرسلة كاشفة للانفعال السائد أو الموقف المراد التعبير عنه))[6]. أما الحوار الداخلي فيمثل ((طريقة التعبير الذاتي عند البطل))[1] .

---

[1] ينظر : البناء الدرامي :١٧
[2] الأقلام : ٤١
[3] فن التمثيل عند العرب : ١٦
[4] ينظر : معجم المصطلحات الأدبية : ١٤٨
[5] ينظر : نظرية الدراما : ٧٠
[6] البنية السردية في شعر الصعاليك : ١٠٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

(ج) الشخصيات

تعد الشخصية ((مجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي))[2] كما تعد الشخصية أهم عناصر الدراما فإن زالت لم تك هناك دراما أصلاً ، إذ إن الصراع لا يكون معلقاً بالهواء كما أن له ظرفه الزمكاني كذلك يجب أن يكون بين شخصيات ..إذ (ترتبط الشخصية الدرامية مع الصراع وتتطور معه في آن واحد)[3] . والشخصيات في الأنشودة المونودرامية تتوزع على أنواع ، واقعية ومتخيلة .

(د) السرد : صيغة من صيغ الخطاب وظيفتها وصف سير الحدث كفعل في زمن ، أي تمثيل الأحداث .[4] وهو بهذا المعنى قريب من مصطلح القص : الذي يشتمل على شخصيات تنجز أفعالا[5] .

ويعد السرد جزءا هاما من بنية المونودراما الداخلية ويكتسب طابعا مسرحيا إذ يحمل السرد وظيفة مسرحية ودرامية تقترن بالأهداف الدرامية للشخصية إذ يبتعد السرد عن طبيعته التقليدية (الروائية) عبر تصوير درامي يحققه السرد المشهدي الذي تقترن به الجملة السردية بالفعل الحركي المقابل له وبذلك يتحول فعل السرد (الماضي) إلى حاضر ومستمر[6].

(ه) الزمكان المونودرامي

منذ الأزمنة البعيدة والمحكيات السردية بكل أجناسها القديمة والحديثة ، محكومة بثنائية : الزمان (كان ياما كان في قديم الزمان) والمكان (في مملكة... أو مدينة ...) . فالزمان والمكان يعدان حاضنين لأي نشاط سردي ، ومنها الأنشودة المونودرامية التي تتضمن كل عناصر السرد من شخصيات وأحداث ووصف وحوار يكون الزمان والمكان حاضنين لهذه العناصر ...لكن الحدث المونودرامي غالبا في (اللا مكان) حيث يتداخل المكان المونودرامي مع المكان المسرحي (المسرح أو الخشبة أو المكان الذي كان الشاعر يلقي فيه أنشودته) لتبدو لنا الشخصية المونودرامية وكأنها تتحرك في اللا مكان .[7]

أنواع المونودراما :

١. مونودراما القصة الواحدة .

نعني بهذه المونودراما تلك التي ينشدها الشاعر وتتضمن (كأنشودة شفاهية) عناصر مونودرامية تشكل بدورها قصة واحدة فيها وحدة الموضوع ومتسلسلة زمنيا ، ولها خلفية مكانية كما أن ثمة شخصيات تنشط تلك الأحداث أو تنشط السرد ، وتلك الأنشودات تأتي على أنواع عديدة منها :

---

[١] نظرية الدراما : ٨٣
[٢] معجم المصطلحات الأدبية : ٢١٠
[٣] نظرية الدراما : ٨٧
[٤] معجم مصطلحات نقد الرواية ، زيتوني : ١٠٥
[٥] ينظر : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ١٧٩
[٦] ينظر : الأقلام ع ٥ ، ٦ ، السنة الأربعون ، ٢٠٠٥ : عناصر البنية الفنية للمونودراما ، حسين علي هارف : ٣٩
[٧] الأقلام : ٤٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- الواقعية التي تقارب أحداثا قد وقعت فعلا ، فهي إما هزلية أو بطولية أو تصويرية ...فالهزلية مثلا ، نجدها في قصيدة [1](تأبط شرا) وقصته في الهروب من بني لحيان بعد أن أدلق العسل ..

أَقُولُ لِلْحَيَانِ وَقَدْ صَفِرَتْ لَهُمْ وطَابِي وَيَوْمِي ضَيِّقُ الجُحْرِ مَعْوِرُ

هما خُطَّتا إما إسارٌ ومنـَّةٌ وإما دمٌ والقتلُ بالـحرِّ أجدرُ

وأخرى أصادي النَّفسَ عنها وإنَّها لَمَوْرِدُ حَزْمٍ إنْ فَعَلْتُ وَمَصْدَرُ

فرَشْتُ لَهَا صَدْرِي فَزَلَّ عَنِ الصَّفَا به جؤجؤ عبلٌ ومتنٌ مخصّرُ

فَخَالَطَ سَهْلَ الأَرْضِ لَمْ يَكْدَحِ الصَّفَا به كدحة ً والموتُ خَزيانُ ينظرُ

فـأبتُ إلى فهمٍ ولم أكُ آيباً وَكَمْ مِثْلِهَا فَارَقْتُهَا وَهْيَ تَصْفِرُ

فَإِنَّكَ لَوْ قَايَسْتَ بِاللِّصْبِ حِيلَتِي بِلُقْمَانَ لَمْ يُقْصِرِ بِيَ الدَّهْرَ مُقْصِرُ

يعتمد الشاعر تابط شرا هنا على الراوي البطل في مرويه " وهو الذي يحكي قصته ويسقط المسافة بينه وبين ما يروي "[2] ففي قصة اشتيار العسل يأخذ الراوي سرد أحداث نجاته من بني لحيان ، وطريقة فراره حين دلق العسل فزلق به عن الصفا بصدره الضخم ومتنه الدقيق ، دون أن يترك الصفا في صدره أثرا وقد ترك الموت مستحيياً متحيراً من نجاته.

ويكشف الزمن المتتابع عن حدث يدور حول محور أساسي ، وهذا التتابع نتيجة للاحتفاظ بزمنية القصة التاريخية ، فهي تطابق زمن سردها مع زمن فعل الحكاية " الواقع " إذ يشترك المكون الداخلي بنفس التحولات مع نظيره الخارجي ، وهنا يمر السرد بصيغ الزمن الثلاث ، بما يشبه وقوعها في الحياة ، بينما تنحو أعمالا أخرى منحىً مختلفاً على وفق اللا ترتيبية في الزمن ، ومن نماذج النصوص التي تبنت هذا البناء قصيدة تابط شراً وهروبه من قبيلة بجيل[3] وهم بطن من لحيان ، والحيلة التي استطاع الخروج فيها من مأزقه. إن المناجاة الفردية تمتزج مع الاعترافات وتكشف عن طبقة من الوعي وترتبط بظرف الشخصية الآني كاشفه عن ثيمة القصيدة وموضوعها الأساس ، في بيان الحيرة التي يخلقها الموقف ، فهو يعلل ويحلل ويتخذ قرارا ً دون أن يشعر به أحد ، ففي قصص اشتيار العسل يكمن طابع السرد ، إذ أن سلوكية الغزو قائمة على إصابة الغرة من جهة واستخدام الحيلة من جهة أخرى ، ففي هذا النص لم يكن أمام الشخصية الرئيسة بعد أن تحاصرت في جبل ٍ إلا طريق واحد سدوه عليه ، ولكنه ينجو بحيلة دلق العسل على الصخر ، ويلجأ السارد إلى تكنيك المنولوج ليقدم لنا المحتوى دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي[4]. بعد أن يتحدث مع بني لحيان يعرض عليهم طرق النجاة ، وهي الفداء والتزام منهم في العفو ، وأما القتل فهو أجدر بالحر ، فهاتان الخصلتان هما اللتان أشار إليهما بقوله " خطتان " فيصور حالته النفسية تتحير بين الأسر ومقاساته وبين الموت ، ولكن الحيلة بين ذلك تساوي الظفر ، وهي الخصلة الأخرى التي يداري نفسه بها ويحدثها في تدبيرها على نحو متقن ولهذا الحوار دور في كشف الصراع النفسي ، وتصوير الأشياء المعنوية - القلق واليأس - في حالة الاختلاف في الأفكار ، فنلمس في النص الصراع الداخلي الذي يجريه الشاعر مع نفسه في إيجاد حل في الخروج من المأزق ، الذي وقع فيه ، والذي

---

[1] ديوان تأبط شرا وأخباره ، جمع وتحقيق وشرح علي ذو الفقار شاكر ، دار الغرب الإسلامي ، الطبعة الثانية ١٩٩٩ . : ٨٦

[2] تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ٩٢

[3] ينظر : القصة مفصلة في خزانة الأدب : ٧ / ٥٠٣

[4] ينظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة : ٤٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يتطلب السرعة في اتخاذ القرار وحسم الموضوع ، إن المنولوج يترك أفكار الشخصية تمتزج بتموّج السرد ، كما لو أنها تشكل جزءا ً منه.[1] وقد شكلت شخصية البطل شخصية أساسية أصبحت أكثر وضوحا بوجود الشخصيات الثانوية التي شكلت حافزا يقوم بتسليط الضوء على تلك الشخصية فقد أضفى على تلك الشخصيات حالة القلق والتفكير في كيفية القاء القبض عليه ،لكي يبين قدرة الشخصية الرئيسة على الخلاص من الموقف ، في مكان كان ديكورا للأحداث تمثل بالمناطق الجبلية التي يمارس عملية اشتيار العسل ، جعل البطل يتفاعل مع الموقف ، ويرجح عقله في إيجاد مخرج يبين تطور الموقف من تأزم الى الوصول للحل ، إذ عزم على القيام بمغامرة تظهر بطولته وشجاعته .

أما الواقعية البطولية فنجدها عند صعلوك آخر وهو الشنفرى في بائيته[2] :

دَعِيني وَقُولِي بَعْدُ ما شِئْتِ إِنَّني سَيُغْدَى بِنَعْشِي مَرَّة ً فَـأُغَيَّبُ

خَرَجْنَا فَلَمْ نَعْهَدْ وَقَلَّتْ وَصَاتُنَا ثَـمَانِيَة ٌ ما بَـعْدَها مُتَعَتَّبُ

سَراحِينُ فِتْيَانٌ كأنَّ وُجُوهَـهُمْ مَصَابِيحُ أوْ لَوْنٌ مِنَ المَاءِ مُذْهَبُ

نَمُرُّ بِرَهْوِ الماءِ صَفْحا وَقَدْ طَوَتْ شَمَائِلُنَا والـزَّادُ ظَنٌّ مُغَيَّبُ

ثلاثاً على الأقْدامِ حتَّى سَمَا بِنَا على العَوْصِ شَعْشاعٌ مِنَ القَوْمِ مِحْرَبُ

فَثَارُوا إِلَيْنَا فِي السَّوَادِ فَهَجْهَجُوا وَصَوَّتَ فِينـَا بالصَّباحِ المثوِّبُ

فَشَنَّ عَلَيْهِمْ هِزَّة َ السَّيْفِ ثَابِتٌ وَصَمَّمَ فيهِمْ بالـحُسَامِ المُسَيَّبِ

وَظَلْتُ بِفِتْيَانٍ مـعي أتَّقِيهِمُ بِهِـنَّ قليلاً سَاعَة ً ثمَّ خَيَّبُوا

وقد فر منهم رجلان وفارس كمي صرعناه وقرم مسلب

يشن اليه كل ريع وقلعة ثمانية والقوم رجل ومقنب

فلما رانا قومنا قيل افلحوا فقلنا : اسألوا عن قائل لا يكذب

يمهد الشنفري قبل تصويره المعركة بحديث مع المرأة ، ويبدو أنه كان نقاشاً حاول فيه إقناعها بعدم جدوى محاولاتها في ثنيه عن الخروج إلى المعركة ، على الرغم من أنها ذكرته بأن الموت مصيره إذا ما كرر غاراته ، ولكنه حاول أن يبدد مخاوفها بإنه إن حانت منيته ، فإنه ميت لا محال ، فلماذا لا يكون موته في غارة أو معركة . وهو لا يطيل في ذلك ، فالموقف لا يحتمل ريثاً ولا إبطاء ، ليذكر استعدادهم للغزو ثلاث ليال ٍ . دون أن يذكر شيئا ً عنها ، وينتقل إلى الحدث الأهم ، وهو القتال مع العوص _ حي من بجيله _ قبيل الفجر ، في الهزيع الأخير من الليل . متحدثا . عن الصعاليك الذين كانوا معه ، في إحدى الغزوات ، ومشاركته لهم في المعركة . فبعد المحاورة ، يصور لنا أجواء المعركة بلقطات سريعة ، فبينما هم يمشون بعد عودتهم بالغنائم يباغتهم الأعداء، وهنا يعلو صوت الصعاليك ، وينتشرون تاهباً لخوض المعركة التي صمموا فيها على الثبات وصدق الطعان ، بعزيمة لا تلين ، ثم يلتقط صوراً من المجالدة ، صورة تأبط شراً يهز بسيفه ويجول فيه بنحور الأعداء ، وفي زاوية أخرى بدا

---

[1] تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ٧٧ .

[2] ديوان الشنفرى ، جمع وشرح وتحقيق د محمد نبيل طريفي ، دار الفكر العربي بيروت لبنان ، الطبعة الاولى ٢٠٠٣ : ٢٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المسيب بسيفه البتار يضرب بثبات حتى انجلت المعركة عن انهزام خثعم أما الشنفري وأصحابه ، راحوا يزهون بهذا النصر ، الذي تساءل عنه الناس . ففي بائيته يحكي لنا الشاعر الشنفرى دراما بطولية كان أبطالها الصعاليك (تأبط شراً والمسيب وهو) حين دخلوا في معركة حامية مع الأزد (قبيلة الشنفرى نفسه) فبعد أن أعطى للصراع الدرامي ظرفه الزماني (الفجر إلى السحر) والمكاني (العوص) ذكر الشخصيات ، أبطال الصراع (ثابت والمسيب) وهم صاحبيه ، صور الصراع بين فئة تجمعها وحدة الهدف أو وحدة التصعلك ضد قبيلته التي تجمع بينه وبينها الدم فالصراع هنا بين رابطة الهامش والمتن القبلي ، ودخل رابط التصعلك عند الشنفرى في صراع مع رابط الدم .

أما الواقعية التصويرية ، فنجدها في قصيدة[1] الشاعر عبد الشارق الجهني:

ألا حُيِّيتِ عَنَّا رُدَيْنا ... نُحيَيّهاَ وَإِنْ كَرمَتْ عَلَيْنا

رُدَيْنةُ لَوْ رَأَيْتِ غَدَاةَ جِئنَا ... عَلى أضْمَاتِنا وَقَدِ اخْتَوَيْنا

فَأرْسَلْنا أبا عَمْرٍو جئنا ... فَقالَ ألاَ انْعَمُوا بِالْقَوْمِ عيْنا

وَدَسُّوا فَارِساً مِنْهُمْ عِشاءً ... فَلَمْ نَغْدِرْ بِفارِسِهِمْ لَدَينا

فَجَاؤُا عَارِضاً بَرِداً وَجِئنا ... كَمِثْلِ السَّيْلِ نَرْكَبُ وَازِعَينا

تَنادَوْا يَالَبُهْثَةَ إِذْ رَأَوْنا ... فَقُلْنا أحْسِنِي ضَرْباً جُهَيْنا

سَمِعْنا دَعْوَةً عَنْ ظَهْرِ غَيبٍ ... فَجُلْنا جَوْلَةً ثمَّ أرْعَوَيْنا

فَلَمَّا أنْ تَوَاقَفْنَا قَلِيلاً ... أَنَخْنَا لِلْكلاكِلِ فَارْتَمينَا

فلَمَّا لَم نَدَعْ قَوْساً وَسهْماً ... مَشَيْنا نَحْوَهُمْ وَمشَوْا إِلَيْنَا

تَلأْلُؤَ مُزْنَةٍ بَرَقَتْ لأُخْرَى ... إِذَا حَجَلُوا بِأسْافٍ رَدَينا

شَدَدْنا شَدَّةً فَقَتَلْتُ مِنْهُمْ ... ثَلاَثَةَ فِتْيةٍ وَقتَلْتُ قَينَا

وَشَدُّوا شَدَّةً أخرَى فَجَرُّوا ... بِأرْجُل مِثْلِهِمْ وَرَمَوْا جُوَيناً

وَكانَ أخِي جُوَيْنٌ ذَا حِفَاظٍ ... وَكانَ الْقَتلُ لِلْفِتيَانِ زَينا

فآبُوا بِالرِّماحِ مُكَسَّراتٍ ... وَأُبنَا بِالسُّيُوفِ قَدِ انْحنَيْنَا

فَباتُوا بِالصَّعِيدِ لَهُمْ أحَاح ... وَلَوْ خَفَّتْ لَنَا الكَلْمَى سَرَينا

لقد بدأ النص بأداة افتتاح لشخصية متخيلة (ردينا) وهو حوار يعمد إليه الشاعر لبيان الفلسفة التي آمن بها ، في بيان القوة والشجاعة والمخاطرة ، ليبين تفاصيل المعركة ، والأسلحة المستخدمة فيها من السهام والسيوف .

ويعد الوصف من أهم المرتكزات لهذا النص لأجواء المعركة بين قبيلة الشاعر وقبيلة الأعداء ففي قول الشاعر :

---

[1] ديوان الحماسة ، أبو تمام حبيب بن أوس الطائي ، شرح : أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨ : ٨٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تَنادَوْا يَالَبُهْثَةَ إِذْ رَأَوْنا ... فَقُلْنا أحْسِنِي ضَرْباً جُهَيْنا

تَلأْلُؤَ مُزْنَةٍ بَرَقَتْ لأُخْرَى ... إذَا حَجَلُوا بِأسْافٍ رَدَينا

فآبُوا بِالرِّماحِ مُكَسَّراتٍ ... وَأُبنَا بِالسُّيُوفِ قَدِ انْحنَيْنَا

فَباتُوا بِالصَّعِيدِ لَهُمْ أحَاح ... وَلَوْ خَفَّتْ لَنَا الكَلْمَى سَرَينا

فالشاعر هنا عمد إلى وصف بداية المعركة والكيفية التي جاءت بها قبيلة الأعداء على شكل غيم متراكم يمطر وابلا ، ليقابله بصورة أخرى لقبيلته التي كانت كسيل عارم ، في محاولة من الشاعر لإضفاء التهويل عند المتلقي / الجمهور ، لتأزيم الشعور بالدهشة ، ولإثارة الخوف عند المتلقي ، إذ عمد إلى هذه المقابلات الوصفية ، فوصف القبيلة الخصم بهذا الوصف يظهر فيه شجاعته بصورة غير مباشرة وهو ما يعرف بالمنصفات ، وكان من الطبيعي أن يكون هناك البرق والرعد عن اللقاء بين القبيلتين لشدة المعركة واللذان يحملان دلالة كثرة عدد الجيش وعدته ، هذه المعركة أدت إلى تكسر رماح الأعداء وانحناء سيوفهم لكثر الطعن والضرب ،وقد عمد الشاعر الى الحوار في قوله : فَأرْسَلْنا أبا عَمْرٍو رَبِيأً ... فَقالَ ألاَ انْعَمُوا بِالْقَوْمِ عيْنا)

معتمدا على السؤال الاستفهامي بتقدير (ماذا رأيت يا ابا عمرو) فجاء الجواب (ألاَ انْعَمُوا بِالْقَوْمِ عيْنا)

أما ملامح الحوار الأخرى سواء أكانت الداخلية أم الخارجية فلم تكن واضحة في النص ، إلا أننا يمكننا القول إن الشاعر . الراوي العليم .هو من سرد الأحداث ، موجها الخطاب إلى امرأة متخيلة .

أما الشخصيات فتمثلت هنا بشخصية الشاعر وشخصية ردينة وشخصية ابي عمر وشخصية اخي جوين ، هذه الشخصيات جاءت متناسبة مع حالة الشاعر وكأنها تحاول ان تلقي الضوء على شجاعته فهي شخصيات غير مبالية بالموت ، لتأتي الشخصية الأخرى في القبيلة المعادية لتعكس حالة الجبن (دسوا عشاء) كناية عن عدم المواجهة .

أما الزمان فلقد اعتمد الشاعر على الزمن الماضي باسترجاع أحداث المعركة ، ولعل استخدام الأفعال الماضية يدل على واقعية الأحداث وانها منجزة ...

أما الصراع ، فقد بدا الحدث بسيطا تجسد في قول الشاعر (فلما ان توافقنا ....) وبعد الفراغ من القتال بالسهام تحولت المعركة الى المواجهة المباشرة (شددنا .... وشدوا ..) هنا وصلت المعركة الى اوجها فقتل الشاعر ثلاثة من القبيلة المعادية ، بالمقابل قتل من قبيلة الشاعر . ليصل بعد ذلك الى نهاية الحدث . (فابوا .. فبانوا) وقد كثف الشاعر في هذه الابيات من الافعال ((سمعنا ، فجلنا ، ندع ، مشينا ، مشوا)) لتساهم في دفع الاحداث الى امام ، وصولا الى ذروة الحدث لقاء الطرفين

(شددنا شدة ...) ولكي يزيد الشاعر من شدة الصراع والتلاحم بين الجيشين فصل في الصورة ، في جملة فعلية : (وشدوا . .) ليصل الى البؤرة الدرامية لتصوير ساحة المعركة ، ومافيها من كر وفر واقبال وادبار .

أما المكان فلم يكن واضحا في النص او محدد التفاصيل ، لان الشاعر كان محط اهتمامه نقل أحداث المعركة ، تاركا للمتلقي ان يرسم مكانا مجازيا ، وهو مكان ضبابي الملامح ، مجهول التضاريس تابع للأحداث ، فهو مكان سلبي تتحكم به الأحداث وتصوغه الشخصيات .

- الخيالية لعل النوع الآخر من الأنشودات ذات القصة الواحدة هي المونودراما الخيالية والتي يقارب فيها المنشد / الشاعر أحداثا خيالية ، لتحقيق غاية ما وهي على نوعين : الأسطورية التي يلجأ إليها الشاعر المنشد ليحقق عند الجمهور أثرا رمزيا ،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أثرا أو محاولة لجلب الاحترام له أو الاعتراف به كرجل تماس مع الأسطورة وهزمها .. يقول تأبط شراً يصف صراعه مع الغول[1]:

ألا من مبلغ فتيان فـهم ... بما لاقيت عند رحى بطـان

بأني قد لقيت الغول تهوي ... بسهب كالصحيفة صحصحان

فقلت لها: كلانا نضو أين ... أخو سفر فخلي لي مكاني

فشدت شدة نحوي فأهوى ... لها كفي بمصقـول يماني

فأضربها بلا دهش فخرت ... صريعاً لليدين وللجـران

فقالت: عد، فقلت لها:رويداً ... مكانـك إنني ثبت الجنان

فلم أنفك متـكئاً عليها ... لأنظر مـصبحاً ماذا أتاني

إذا عينان في رأس قبـيح ... كرأس الهر مـشقوق اللسان

وساقا مخدج وشواة كـلب ... وثوب من عباءة أو شـنان

وبعد أداة العرض (ألا) يطلب (الإبلاغ . التوصيل) إبلاغ فتيان فهم (قبيلته اللصوصية) بما لاق (الصراع) عند رحى بطان (المكان الذي حدث فيه الصراع) ثم بعد العرض وطلب الإبلاغ يشرع الشاعر بذكر صراعه وأبطاله وهما الشاعر ذاته / الواقعي مع الغول / الأسطوري وهذا صراع ميثو درامي ثم يدخل بطلا الصراع بحوار قبل أن يتصارعا بالأسلحة ، ثم ينتهي الصراع بانتصار الصعلوك الواقعي على الغول الأسطوري محققاً نصرا وهمياً يعوض عن خسارات سابقة وأي كائن أكثر إرعاباً في العقلية العربية من الغول .

ففي هذه القصيدة / الأنشودة ، يأخذ الراوي فيها دور البطولة ، التي يسرد فيها لقاءه بالغول ، بمشاجرة ٍ ، وقتال في غياهب الصحراء ، ليحكي حالة التوتر والدهشة والصلابة في مكان مفتوح الحدود في سياقات زمانية مفتوحة ، وتظهر شخصية (المبلغ) في سياق السرد ليدعو (فتيان فهم) لنصرة تابط شراً ونجدته ، او المشاركة في المنازلة مع الغول التي تظهر في مقابلات تشبيهية مخيفة متخيلة اذ انها . الغول . تعد موتيفا قد تعشش في الأنا الجمعي العربي كأسطورة ، وقد صورها الشاعر بأنشودته :

إذا عينان في رأس قبيح كرأس الهرة مشقوق اللسان

وساقا مخدج ولسان كلب وثوب من عباءة أو شنان

فهذه البانورامية الشكلية للغول تفسر الأسطورة التي تقول أنها تتغير وتتلون ، فإذا بها تواجهه بشكل بانورامي لتزيده خوفاً ورعباً لكنه رغم كل هذا فقد هزمها ، مؤكداً شجاعته . فهذا الصراع يرسل رسائل للآخرين بأن الصعلوك القادر على أن

---

[1] . ديوان تأبط شراً وأخباره / ٢٢٥ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يقتل غولا متلونة يستطيع أن ينتصر عليكم ، لكن الانتصار الصعلوكي في هذه الواقعة يبين مدى الهزائم التي مني بها الصعلوك في حياته سواء أكانت داخلية أم خارجية .

وفي حوار آخر يفترض فيه قدرتها على الفهم اللغوي ، والحوار الثنائي ، في حالة من الوئام والجنوح الى السلم ، وكأنه من خلال الحوار حاول أن يكسب الزمن ومن ثم مخادعتها ، إذ أن الحوار يساعد على امتداد الزمن وتساوي زمن القص مع زمن الحكاية فالشاعر يخاطبها بأناة ، ويحاول أن يشاركها حياته ، فكلاهما مهزول ٌ مُجهدٌ اعياه السفر واتعبته الصحراء .

ويدخل السرد عنصر المفاجأة فيكسر أفق توقع المروي له ، بتغير مسار الحدث ، اذ تتنازل الغول عن الصراع المادي ، وتلجأ للحوار وسيلة لحسم النزاع ، وكأنها قد ايقنت انها على وشك الموت .

فقلت لها : كلانا نضو أين ..... أخو سفر فخلي لي مكاني

فأجابته بأن شدت عليه فشد عليها وقتلها وبعد أن خرت :

فقالت : عد فقلت لها : رويداً مكانك إنني ثبت الجنان

أرادت أن يضربها مرة ثانية لأنها لم تهزم بعد فلو ضربها يعيد الصراع إلى أوله ويمكن بالمرة الثانية أن تهزمه لكنه كان واعياً لما تريد وللأسطورة التي تقول (أن الغول إذا ضربت مرة ماتت وإذا ثنيت عليها الضربة تعود لتقتل الضارب)[1] .

وثاني أنواع المونودراما الخيالية هي الافتراضية التي يبتكر الشاعر شخصا خياليا ليبث عبره فلسفته أو أفكاره أو أحزانه كما في قصيدة الشعر (صخر الغي) والتي أقام فيها حوارا افتراضيا بينه وبين الحمامة ليبث عبر ذلك الحوار المتخيل حزنه بفقد ولده (تليد) ففي أوقات الحزن يحكي الإنسان مع وسيط . لينفث حزنه .ولو تحاور مع ذاته لآلمه الحوار لذا فيفترض حمامة فاقدة أيضاً لفرخها ليعزي نفسه و يرشح صراعه النفسي من خلال حواره معها [2] :

وما إن صوت نائحة بليل بسبلل لا تنام مع الهجود

تجهنا غاديين فسآلتني بواحدها وأسأل عن تليدي

فقلت لها فإما ساق حر فبان مع الأوائل من ثمود

فقالت لن ترى أبداً تليداً بعينك آخر العمر الجديد

كلانا رد صاحبه بيأس وتأنيب ووجدان بعيد

لقد اتخذ الحوار التجريد الذاتي " الذي أحس فيه قدره على التعبير ، ومجالا لمخاطبة الذات " [3] فقد عكس صخر الغي من خلال الحوار وضعه النفسي الذي كان يعتريه في تشبيه نفسه بحمامة لا تنام كما لا ينام هو ، متخذا ً من هذا الحمامة طريقاً للتعبير ، ومشاركا ً وجدانيا ً له فإذا ما سمع الحمام النائح على إلفه ، هاجت مشاعره وشارك الحمام مشاركة وجدانية لأنهما بينها رابطة الالم والحنين .[4] وبذلك كشف الحوار حركة الشخصية الداخلية ونموها ، فكان الحمام رمزا ً للوفاء

---

[1] ديوان تأبط شرا وأخباره : ٢٢٦
[2] ديوان الهذليين ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٥ : ج٢ ص ٦٧
[3] دراسات في الشعر الجاهلي : ٦٨
[4] ينظر : اغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي : ١١٨

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والإخلاص ، لقد نقل لنا الشاعر صوت الشخصية المحاورة من خلال فعل القول ، كاشفا للمكون النفسي ، اذ يعمل الحوار هنا على " رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات وأحاسيسها ، وعواطفها المختلفة ، وشعورها الباطن اتجاه الإحداث أو الشخصيات الأخرى ، وهو ما يسمى عادة بالبوح او الاعتراف "[1] وهذه المشهدية تعطي إحساسا بالمشاركة اذ انه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط ، لذا يستخدم الحوار للحظات المشحونة ، في حالة من تأزم الأحداث [2] وتأتي الشخصيات هنا ممثلة بشخصية انا الشاعر الافتراضية وشخصية ثانوية تمثلت بطائر عقد الشاعر معه حوارا يبين واقعية ما حدث ومأساويته .

٢. المونودراما التداخلية

في قصيدة طرفة بن العبد نواجه قصيدة تتضمن قصتين متداخلتين يجمع بينهما الأثر المهلك للحب ... فيبدأ الشاعر / المنشد قصيدته[3] بمقدمة طللية جريا مع عادة الشعراء آنذاك ثم ينطلق من الإطلال إلى حبيبته (سلمى) في البيت الثالث ويأتي ببناء وصفي لها مصورا التياعه وأشواقه لها :

دِيارٌ لِسلْمى إذ تصِيدُكَ بالمُنى ، واذ حبلُ سلمى منكَ دانٍ تواصُلُه

وإذ هيَ مثلُ الرّئمِ، صِيدَ غزالُها، لها نظرٌ ساجٍ اليكَ تواغِلُه

غَنِينا، وما نخشى التّفرّقَ حِقبَةً، كِلانا غَريرٌ، ناعِمُ العيش باجِلُه

من ثم يوحد بين لوعتين وقصتين قصته هو ، الحاضرة ، وقصة المرقش واسماء الغائبة ، يوحد بين الواقع والمثل ، بين ما جرى عليه وما جرى عليهما فيسرد قصة اسماء والمرقش والمرادي :

وقد ذهبَتْ سلمى بعقلِكَ كلَّهِ فهَلْ غيرُ صَيدٍ أحْرَزَتْهُ حَبائِله

كما أحْرَزَتْ أسْماءُ قلبَ مُرَقِّشٍ بحُبٍّ كلمْعِ البَرْقِ لاحتْ مَخايله

وأنْكَحَ أسْماءَ المُرَاديَّ، يَبْتَغي بذلكَ عوفٌ أن تصابَ مقاتِله

فلمَّا رأى أنْ لا قرارَ يقرُّهُ وأنّ هوَى أسماء لابُدّ قاتِله

ترحلَ من أرضِ العراقِ مرقشٌ على طربٍ تهوي سراعاً رواحِله

إلى السروِ أرضٌ ساقه نحوها الهوى ولم يدرِ أنَّ الموتَ بالسّروِ غائلهْ

فغودِرَ بالفَرْدَين: أرضٍ نَطِيّةٍ، مَسيرَةَ شهْرٍ، دائبٍ لا يُوَاكِله

اذ يصور القصتين وتوحدهما بالألم العاطفي نفسه أمام حشد من الجمهور الذي يستمع للشاعر وهو ينشد تلك المونودراما التي تتداخل فيها قصتان متوحدتان بالموضوع والألم :

---

[1] دراسات في القصة الحديثة : ٣٥
[2] ينظر بناء الرواية ، سيزا قاسم : ٦٥
[3] ديوان طرفة بن العبد ، شرحه : محمد مهدي ناصر الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٣ ، ٢٠٠٢ : ٦٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فوجدي بسلمى مثلُ وَجْدِ مُرَقِّشٍ، بأسْماءَ، إذ لا تَستفيقُ عَواذِله

قضى نَحْبَهُ، وَجداً عليها مُرَقِّشٌ، وعُلّقْتُ مِنْ سَلمى خَبالاً أُماطله

لعمري لموتٌ لا عقوبة ٌ بعدَهُ لذي البثِّ أشفى من هوى ً لا يزايِله

٣. **المونودراما البوليفونية** : أي تلك التي بنيت من مجموعة قصص ... تتوحد في أنشودة واحدة يلقيها الشاعر على الجمهور ، ولعل أبرز تلك القصائد البوليفونية معلقة الشاعر امرئ القيس .

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

لا يمكننا النظر إلى النص بمعزل عن اللاوعي ، نعم ، قد يكون هناك إسقاطات لاشعورية ، ولكن العمل الأدبي يمكن ان يكون عملا واعيا قائما نوعا ما على الإدراك ، ثم إننا يجب ان ننظر إلى الموت بمنظارين :معنوي ومادي ، فشعور الشاعر بالموت المعنوي يقابله الموت المادي ، والذي عمق الشعور الأول ، إن الشاعر يبكي سعادته وماضيه ، وتغير حياته بعد مقتل أبيه ، وتحمله أعباء المسؤولية . لينتقل الشاعر بعد الطلل لتصوير نفسية المرأة وشخصيتها إذ يظهران في أبيات المعلقة بوضوح ، كما في غزله بفاطم ، التي يخاطبها برقه لتخفف عذابها دون جدوى ، فهي تملك قلبه وتتحكم به ، وهو منقاد لها راض بحكمها ، متحدثا عن أثر دموعها في قلبه ، وقوله الذي يصف بياض صاحبته :

تضيء الظلام بالعشاء كأنها منارة ممسي راهب متبتل

فهو يرى في جمال صاحبته ، وشدة بياضها ، تأثيراً وسحراً كتأثير منارة الممسي المتبتل في إهداء الشخص الضال عن الطريق ، وكل هذا يشير إلى نفسية المرأة ، وإن هذه الحسية ينطلق منها الشاعر الى عالم الخيال والتصوير ، فلا يمكن ان تكون ، كل عناصر التجربة الفنية أحاسيس ونفساً ففيها أيضا العقل والفكرة ، وهو من أهم عناصرها ، إذ هو الذي يشرف على الأحاسيس وينظمها ، إن عالم العقل يختلط بعالم النفس في التجربة الفنية .

إن امرأ القيس لم يرتبط بالمرأة بصفتها شخصية إنسانية حية ، وإنما هي ذكرى الماضي الذي كان يهبه وقتاً سعيداً لمواجهه للفناء ، وإنما هي نوع من الذكريات السعيدة ، الواقعية أو المتخيلة .

من هنا فإن المرأة هي رمز للحياة السعيدة التي كان يعيشها في ظلال المملكة ، وإذا لم تكن كذلك فهي تعبير واقعي عن السعادة ، فالشاعر قد فتن بها ، ووصف أعضاءها ، بما يجد فيها تنفساً لعواطفه ، وكأنه مارس ذلك في الواقع .

وإن ذكرت أن الطلل يشير إلى المملكة ، فلا غرابة أن يعيش الشاعر الوضعين ، فإذا رأى تهدماً في مكان ما التفت وأنشأ حياة جديدة في المكان نفسه ، ولكي يجابه هذا الحزن الذي ألم به تتداعى الذكريات السعيدة إلى ذهنه ، لتقابل الحزن الذي نشأ بسقوط المملكة ، وهذه الذكريات من مخزون ذاكرته ، والتي لا تخطط إلا الصور الهامة ، وهي تقحم نفسها في القصيدة دون استئذان ، وبدون إرادة واعية ، بل أنها قد تتداعى رغم أنف الشاعر ، فالماضي ملاذ الفرد في الحياة يعود إليه برغبته أو رغما عنه ، وقد يطغى على الماضي تأثير الحاضر ، فيطبعه بالحزن أو الفرح ، فالكهولة تستدعي تذكر الشباب والطفولة ، والفرح يستدعي تذكر موقفاً حزيناً أو العكس ، ثم ان الشاعر يتاح له التصرف بالماضي كيف ما يشاء ، وربما اعتمد في التغيير على الأمل والطموح ، لأن الحاضر أصبح واقعا مفروضا لا مفر منه .وقد اعتمدت لوحات المعلقة على الحوار ، والأخبار المتسلسلة .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وهذه القصص قد توزعت بين (عنيزة) و (فاطم) و (بيضة الخدر) وظهر الحوار في الأولى أكثر وضوحا من القصة الثانية ، فقد اكتفى فيها بعتاب (فاطم) أما قصة (بيضة الخدر) فجاءت في كل تفاصيل القصة من حدث ومكان وحوار ، إلى تحدي الموت من اجل الارتواء من الحبيبة .

إن المعلقة تعتمد على الحوار ، ابتداء من قصة يوم دارة جلجل ، الذي يخلص فيه الشاعر من العبء الثقيل معبرا عن عواطفه ، ثم نجده يعاتب فاطمة بشيء من الحب الذي يظهر فيه العفة والصرامة بنفس الوقت ، عاطفا على قصة يبين فيها انغماسه في عالم اللهو ، معتمدا على أسلوب الحوار ، وإنها . أي هذه القصة . لا تراد لذاتها وانما يراد تأثيرها ، وما تضفيه من معاني وإيحاء ، فجاءت مرافقة لفخره .

ونرى انه أدق تعبير عن هموم الشاعر وخوفه بعد مقتل أبيه وضياع الملك في لوحة الليل، فالليل يزداد وطأة على النفس الحزينة ولعل الاستعارة التي جاء بها الشاعر (فلما تمطى بصلبه ...) مناسبة للتعبير عن الرؤى النفسية التي يعانيها ، فراح يترقب اليوم الذي تتحقق فيه أمانيه ، فجعل الصبح رمزاً للخلاص دون جدوى ، فضاق به الشاعر ذرعاً ، لذلك كان أدق الشعراء في تصوير الهموم من خلال الليل .

لتأتي بعد ذلك لوحة وصف الفرس عند امرئ القيس حيزاً كبيراً في قصائده ، بأسلوب مفعم بالحياة والحركة والتصوير ، واصفاً لها ليس من الخارج فقط بل من داخل نفسه وروحه ، إذ كان غاية في ذاته حتى عد من أشهر نعاة الخيل .فلم يقتصر امرؤ القيس في وصفه للفرس على النقل الواقعي ، بل خلقه خلقاً عبقرياً وخلط فيه الحقيقة بالخيال المبدع . لقد اهتم الشاعر بتأكيد سرعة فرسه ، وليصل إلى القول أن تلك النعاج والثيران كانت تتفرق جماعات ، فكأنها أعداء ، لكنه يوالي الجري ، حتى يدركهن دون إجهاد وينجح ، فيه الشاعر إلى جانب إثباته السرعة ، في إبراز قوة هذه الفرس ، وهي مكملة لسرعته ، فالشاعر يمر بأزمة نفسية ، فنراه يعلل النفس بمصير النعاج والثيران ، ويجد فيها متنفساً لأحزانه ، وهذا الأمر الذي يعيشه الشاعر دفعه إلى التكثيف في موضوع الصيد وعدم التفصيل فيه ،

ويتكون مشهد الصيد في رأي الدكتور مصطفى عبد اللطيف جياووك عادة ((من وصف لمكان الغيث فأسرع وزها بالزرع الذي يجتذب الوحش ، والقسم الآخر من مشهد الصيد يتضمن وصفاً للحصان ... وقد يطغى احد القسمين على المشهد فيطيل الشاعر في وصف الغيث أو الفرس ويحتضر الكلام على القسم الآخر))[1] ، ويرى أن (تداعي وصف الغيث والحصان داخل إطار مشهد الصيد اوجد تداعيا بين الموضوعين بعامة ... وذلك يمكن أن يفسر لنا تعاقب وصف الفرس والأمطار في معلقة امرئ القيس التي يبدو فيها جزءا الصورة منفصلين .[2] فالجواد وسيلة الشاعر في الخلاص من الواقع الذي يعيشه حين تطبق عليه الأحزان النابعة من الصراع بين الحياة والموت ، مما دفع الشاعر إلى إضفاء القوة والسرعة لتحقيق أمله في الانتصار على واقعه والانتصار فيه على من قضوا على ملك أبيه ، من هنا نراه يفاجئ القطعان فيشل حركتها ، فسرعان ما تخر صرعى أمام هجومه المحكم ، الذي أتاح للفارس ان يوجه الطعان للهاديات المتقدمة . ثم طلب الشاعر من صاحبيه مراقبة البرق وسرعته في السحاب الذي يحبو بثقله ، مشبهاً له بضوء مصباح الراهب الذي يزداد توهجاً كلما أمال الزيت نحوه ثم يعود فيحبو ، وذكره للاماكن المتعددة التي شملها المطر ، وفعل سيله في الأشجار الكبيرة ، وإغراقه للسباع ، وأخيرا أشار إلى هدوئه

---

[1] الحياة والموت في الشعر الجاهلي : ١١٨

[2] ينظر : نفسه ٢١٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وخروج الطيور ، وكأنها شربت افخر أنواع الخمور. فالدمار الذي أحدثه المطر مستمد من روحه المتفائلة بالانتصار الذي سيحققه الشاعر ، فهناك تفاعل واضح بين الشاعر والطبيعة ، فهي توحي له بالبشر والأمل والخير والقوة ، ومن ثم الاتجاه إليها من القيود التي تشده إلى الواقع ، فوجد في البرق وما فيه من الوميض والقوة التي تخلع كل ما يقع أمامها وكأنه جيش محارب يغمر كل شيء أمامه ، فلم يبد من الأشياء إلا رؤوسها يعلوه الزبد فيخيل إلى الناظر انها رؤوس مفصولة عن أعناقها تسبح في الماء ، تعبيراً عما يجيش في نفسه من مشاعر ، ليحقق السلام والنصر والحياة بما ينشره من خير بعد انتصاره على أعدائه .

وفي لوحات الطلل يكون الشاعر/الراوي ، هو الشخصية الرئيسة التي تقف على عتبات ماضيها ، فتشركنا في آهاتها وأحزانها ، وتطوف بنا مدن ذكرياتها الغوالي .

وفي لوحات الطلل تشارك الشخصية الرئيسة شخصية أخرى لا تقل عنها أهمية ، وهي شخصية الحبيبة صاحبة الذكريات ، ومثيرة الصور والمشاهد ، فيكون الراوي والحبيبة((شخصيتين جوهريتين بدرجة واحدة،نظراً لأنهما كما هما عليه في الواقع يفقدان [مسوغات] وجودهما ، بل ولا يكتسبان معنى إلا بوجودهما معا))[1]. إن أول انطباع نخرج به من هذه الأبيات ،هو أُفول ماض سعيد حنت إليه الشخصية، فانهمرت دموعها مدرارةً تنهل من فيض الحزن الذي اعتراها برؤية المكان ، إنها مغاني الأحبة وديارهم ، قد عبثت بها يد الأقدار وغيرتها ، وكان حب المكان جعل الشخصية تقف على رسومه ، فتوغل في الذكريات فتسترجع ((أكثر من بؤرة من بؤر الإثارة الوجدانية المتمثلة بأكثر من مكان))[2] ، فتتوالى أسماء الأماكن ، لإقناعنا بواقعية التجربة الشعورية وصدقها ، ولأن الحياة كانت أجمل هناك ، فقد توسعت رقعة السعادة بتوسع المكان (سقط اللوى ، الدخول ، حومل ، توضح ، المقراة) ،

والسارد في المعلقة نفسه الشخصية الرئيسة في معظم اللوحات ويكشف لنا عن مجاميع كبيرة من الشخصيات الثانوية المنتشرة في مداخل السرد وزواياه ، وقد تبنّت نماذج منها مهمة المؤازرة والمساعدة للشخصية الرئيسة ، كصاحبي امرئ القيس الذين لم يقصّرا في النصح واللوم عليه لمّا رأيا إن البكاء والهمّ قد استبدّا به إلى درجة الهلاك :

وُقُوفاً بها صَحْبـــي عليَّ مَطِيَّهُمْ يقولون لا تَهْلِكْ أَسىً وتجمَّلِ

ومن الشخصيات الثانوية مَن يتخذ دوراً سلبياً ومعارضا للشخصية الرئيسة، كفاطم التي غايرت عشيقات امرئ القيس كلهن، فهي لم تعبأ بحبه ولم تحفل بتوسلاته أو تنصاع كالأخريات لرغباته .

وشخصية عنيزة التي اتضحت من خلال الحوار اذعرفنا أن هناك شخصيتين تركبان على بعير واحد ، هما امرؤ القيس وعنيزة ، وعرفنا إن الأول متلذذ ومستمتع بهذا الركوب ، وأن الثانية خائفة أو تدعي الخوف والتمنّع ، لتزيد صاحبها تمسّكاً بها وافتتانا وغواية :

ويومَ دخلتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيزَةٍ فقالت لَكَ الوَيْلاتُ إنَّك مُرْجِلـي

، ان المعلقة كما ذكرنا مجموعة من اللوحات السردية المستقلة في أحداثها بعضها عن البعض الآخر ، فقصة (دارة جلجل وعنيزة) تختلف عن قصص (أم الرباب) و (أم الحويرث) و(المرضع) و (الحامل) ، وهذه القصص تختلف وتستقل بدورها عن

---

[1]- نظرية الأدب ، ص ٢٥٦

[2]- المكان في الشعر الأموي ، ص٩٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

قصص (فاطمة) و(بيضة الخدر) وقصة (الصيد) وقصة (المطر) الا انها تعتمد على تلك الثنائية العاطفية الفرح / الحزن ، التي ساهمت في ايجاد وحدة عاطفية ساعدت على تماسك النص الشعري .

أما الزمان فلقد كان في المعلقة ماضيا في الوقوف على الأطلال يشوبه الحزن والبكاء على الملك الضائع ، ونظراً لضيق الحاضر وثقله , ومأساة الماضي المتصل به , أرادت الشخصية الخلاص من هذه المشاعر الخانقة , وتمزيق شرانقها , لذا فتحت الباب لاسترجاع ذكرياتها الجميلة ,فكانت هذه الارتدادات المتلاحقة نحو الماضي الحبيب . من هنا تجاوزت الشخصية محطة (الآن)،فأدت العودة إلى الماضي إلى كشف الحاضر السقيم ,فكان المرور بتلك المحطات إضاءة للكثير من جوانب الشخصية وسلوكياتها ,وكان الماضي ثريّاً بالنشاط , وغزارة العلاقات التي تكشف عن الاعتداد بالهيئة ,والقول ,والفعل ,فاستمدت الشخصية شيئاً من القوة لم يأت من فراغ ,وإنما من ذخيرة مليئة بالذكريات ، لكن هذه الانعتاقة من الحاضر لم تدم طويلاً ,فهو حاضر مترع بالمتاعب قد أحكم قبضته عليه ,وهو يجره إليه بين الحين والآخر , فكانت صورة الليل الموحش الثقيل أبلغ تعبير عن ذلك الحاضر المرير ، ولكنه يعود مرة أخرى للانتصار بلوحتي الصيد والمطر .[1]

ان قصص الغزل في المعلقة تبدو مستقلة عن بعضها ، ولكنها في حقيقتها متكاملة حين ننظر إليها في ضوء ثنائية الحزن والسعادة ، فإذا كانت قصة فاطم تمثل ذكرى حزينة يخرج منها الشاعر بقلب مقتل ، فان السعادة تنتصر في قصة (بيضة الخدر) .

نتيجة البحث

نقول ان البحث حاول ان يصل الى نتيجة واحدة هي ان الحركات والإيماءات المرافقة لفعل الإنشاد الذي يتطور إلى شبه تمثيل يقوم به ممثل واحد وهو الشاعر نفسه في كثير من الأحيان أو راوية الشاعر هي نفسها الدراما يجسدها ممثل واحد ... الذي أصطلح عليها في النقد المسرحي الحديث بـ(مونودراما) . وإن لم يعرف العرب المسرح بالصورة المتكاملة التي عرفها الإغريق لكننا نلمس في الكثير من القصائد العربية عناصر درامية من صراع إرادات وشخصيات وحوارات تدفع الحدث والصراع إلى الأمام . فإن الموضوعية (القصة) والذاتية (رؤية ومشاعر الشاعر المؤدي) قد ألفا هذه المونودراما .. بعد أن نفترض الأحادية ... فإن هذه العناصر الدرامية نجدها لدى الشعراء الصعاليك وغيرهم، فقد كان شعرهم وأبطالهم وأحداثهم كلها عامرة بالصراع الملحمي الغنائي .

المصادر

.أسواق العرب في الجاهلية والإسلام ، سعيد الأفغاني ، دار العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط٣،١٩٩٤

.الأصول الدرامية في الشعر العربي ، د . جلال الخياط ، دار الرشيد للنشر١٩٨٢ ، بغداد

.اغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي ،أحمد الحوفي ، نهضة مصر ، مطبعة الرسالة ، د.ت .

.البناء الدرامي ، د ، عبد العزيز حمودة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٨ .

. بناء الرواية ، سيزا قاسم ،الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٤ .

[1] ينظر : بناء الشخصية الشخصية في المعلقات : ٧٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

.بناء الشخصية الشخصية في المعلقات ،فارس نايف فائز ، رسالة ماجستير ، جامعة واسط ، كلية التربية،٢٠١.

.البنية السردية في شعر الصعاليك ، د. ضياء غني العبودي ، دار الحامد للنشر ، الأردن،٢٠٠٨.

.البيان وتبيين ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، ت : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٧،١٩٩٨ .

.تاج العروس ، محمد مرتضى الزبيدي ، تح : عبد الستار أحمد فراج و آخرون ، مطبعة الكويت،١٩٧٤.

.تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، آمنة يوسف ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا،١٩٨٩.

.تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري ، ترجمة : نحنود الربيعي ، دار المعارف ، مصر،١٩٧٥.

.الحياة والموت في الشعر الجاهلي، د. مصطفى لطيف جياووك ، دار الحرية للطباعة ، بغداد،١٩٧٧.

.خزانة الأدب ولب لباب العرب ، عبد القادر عمر البغدادي ، تح : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة،١٩٨٦.

دراسات في الشعر الجاهلي ، د. نوري حمودي القيسي ، جامعة بغداد ، د.ت.

.دراسات في القصة العربية الحديثة الحديثة ، د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، د.ت.

. الدراما ومذاهب الأدب ، الدكتور ، فايز ترحيبني ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١،١٩٨٨.

.ديوان تأبط شرا وأخباره ، جمع وتحقيق وشرح علي ذو الفقار شاكر ، دار الغرب الإسلامي ، الطبعة الثانية،١٩٩٩.

.ديوان الحماسة ، أبو تمام حبيب بن أوس الطائي ، شرح : أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨ .

.ديوان الشنفرى ، جمع وشرح وتحقيق د محمد نبيل طريفي ، دار الفكر العربي بيروت لبنان ، الطبعة الاولى،٢٠٠٣ .

.ديوان طرفة بن العبد ، شرحه : محمد مهدي ناصر الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٣،٢٠٠٣ .

ديوان الهذليين ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط٢،١٩٩٥ ..

.الشعرية العربية ، ادونيس ، دار الاداب ، بيروت ، ط٣،٢٠٠٣

.الشفاهية والكتابية ، والتر ج . أونج ، ت : حسن البنا عز الدين ، عالم المعرفة،١٩٩٤ ، الكويت

.صبح الاعشى في كتابة الانشا ، أبو العباس القلقشندي ، دار الكتب المصرية ، القاهرة،١٩٢٢

.عناصر البنية الفنية للمونودراما ، حسين علي هارف ،الأقلام ع٥ ، ٦ ، السنة الأربعون،٢٠٠٥

.غواية المتخيل المسرحي ، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد ، عواد علي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١،١٩٩٧

.فن التمثيل عند العرب ، محمد حسين الأعرجي ، دار المدى ، سورية،٢٠٠٥ ، طبعة خاصة

.قاموس المسرح ، المسرح العربي سمير عوض ط١،٢٠٠٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة،١٦٥:٩

.القصيدة الحديثة بفضائها البصري ، كريم شغيدل، مجلة (بيت) ، العدد الأول ،صيف٢٠١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

.لسان العرب ، ابن منظر ، دار صادر ، بيروت،١٩٥٥.

.لغة الجسد في القرآن الكريم ، أسامة عبد الغني جميل ربايعة رسالة ماجستير ، جامعة النجاح ، فلسطين،٢٠١٠ .

.مدخل في فن كتابة الدراما ، الأستاذ عادل النادي ، مؤسسات عبد الاركيم عبد الله ، تونس ، ط١٩٨٧.

.معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة ، كامل المهندس :، مكتبة لبنان ، ط١٩٨٤٢ .

.المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، د . جواد علي ، جامعة بغداد ، ط١٩٩٣٢ ، بغداد.

.منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، أبو الحسن حازم القرطاجني ، ت : محمد الحبيب بن الخوجة ، الدار العربية للكتاب ، المجموعة الكاملة لمحمد الحبيب بن الخوجة ، الطبعة الثالثة ، تونس٢٠٠٨

- نظرية الأدب ،اوستن و رينيه ويليك ، ترجمة : محي الدين صبحي ، مراجعة : د. حسام الخطيب ، ط٢ ، د.م١٩٨٨.

.نظرية الدراما ، سنيثيا يانوثا ، ترجمة نور الدين فارس دار الشؤون الثقافية ط١ بغداد٢٠٠٩.

.النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، جيمز مونرو ، ت : د فضل بن عمار العماري ، دار الأصالة للثقافة والنشر ، الرياض ، ط١ ١٠٨٧ .

.الإمتاع والمؤانسة ، أبو حيان التوحيدي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط٢٠١٠١ .

.معجم المصطلحات الأدبية ، إعداد إبراهيم فتحي ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، الجمهورية التونسية١٩٨٦ .

.معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،عرض وتقديم وترجمة ، د. سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت١٩٨٥.

.معجم مصطلحات نقد الرواية ، لطيف زيتوني ، مكتبة لبنان ناشرون ، دار النهار للنشر٢٠٠٢ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الاتجاه الوجودي-النزعة الوجودية-

تجليات الوجودية في حياة وأدب ابن حزم الأندلسي.

الباحث: أ.عبد الجليل بضياف / قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والحضارة الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، الجزائر.

الملخص:

يتناول هذا المقال التمظهرات والملامح الوجودية في حياة وأدب ابن حزم الأندلسي، ذلك الأديب والمفكر والفقيه وعالم اللغة والجدل واللاهوت الذي عايش فترة من أصعب المراحل التي مرّ بها الوجود العربي الإسلامي في إسبانيا الإسلامية، تلك الفترة التي شهدت تقلبات خطيرة على الصعيد السياسي تمثل في نشوب ما اصطُلح عليه بالفتنة البربرية أو القرطبية، والتي أدت إلى تقويض الخلافة الأموية وافتتاح عصر الدول والطوائف. لقد كانت لهذه الأحداث السياسية في الظاهر تداعيات خطيرة على الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية وضربت -في الصميم- المنظومة القيمية والفكرية للمجتمع الأندلسي. لقد كان أكثر الأدباء تأثرا بويلات الفتنة البربرية ابن حزم الأندلسي(٣٨٤هـ-٤٥٦هـ)، فقد أحدثت تلك الفتنة كسرا كبيرا في شخصيته وحالة من التمزق الحاد في نفسيته المرهفة، وألقت بظلال قاتمة من الحزن والتشاؤم والشك والتمزق والإحساس بالاغتراب على مشاعره وتوجهاته ونظرته إلى الحياة والإنسان والمجتمع بل إلى الوجود بأكمله.

والفكرة التي نسعى إلى محاورتها في هذا المقال هي محاولة رصد تجليات وملامح ومقولات الوجودية في حياة وأدب ابن حزم، تلك الشخصية العبقرية التي استيقظت فجأة على عالم مشبع بالفوضى والعبث واللامعقولية بسبب حالة الانهيار الشاملة التي شهدها المجتمع الأندلسي، كنتيجة حتمية للأحداث الصاخبة التي ضربت الأندلس مطالع القرن الخامس الهجري وما تلاه من عقود.

الكلمات المفتاحية: الوجودية- العبث- القلق- التشاؤم- الذات- الحرية- الموت- الاغتراب.

مقدمة:

يقف ابن حزم في أعلى هرم مفكري القرون الوسطى في إسبانيا الإسلامية وفي أوربا بأكملها، ويتوّج الحركة الثقافية في الأندلس في القرن الخامس الهجري. والمتتبع لحياة وأدب ابن حزم الأندلسي يجد بعض النظرات والملامح والأفكار التي نادت بها الفلسفلة الوجودية فيما بعد، "وهذا لا يعني أن المذهب الوجودي اكتشف شيئا جديدا لم يكن معروفا من قبل، وإنما صاغ هذه النظرات وأعطاها مدلولها وأبعادها الفلسفية"[1].

[1]: قديد: ذياب: المتنبي بين الاغتراب والثورة، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠١١، ص٣٥٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والفلسفة الوجودية في جوهرها هي انصراف عن المجرد إلى المشخّص وتحوّل عن الماهية إلى الوجود، وتعلق بالإنسان من حيث هو وجود فردي[1]. وتلتصق الأفكار الوجودية بصاحبها باعتبارها تشريحا لوعيه بذاته ووجوده الذي لا يشاركه فيه أحد. فليست الوجودية تفكيرا أنطولوجيا مجردا بل هي أقرب إلى أن تكون معاناة للوجود ومعاناة فردية، تكمن مأسويتها في فرديتها. تصب المدارس الوجودية المختلفة اهتمامها على حقل الحياة الفردية وعلى العالم الباطني الخاص لكل فرد، ولا تعبأ بالتعاليم التقنية للعلم وتحديداتها. لذلك فهي تهدف إلى حمل الإنسان للاحتكاك بالوجود الحقيقي، الوجود كما يجب أن تعيشه الذوات كل على حدة، بالغصة المخبأة أو المعترف بها: غصة الإهمال والموت وزوال الزمان.

ويشعر قارئ الأدب الوجودي، بأن هناك علاقة جوهرية مفقودة بين الأديب والعالم الخارجي، وأن الأمر يتجاوز مسألة رفض المؤسسات السلطوية والشعور بالاغتراب الروحي ذو الطابع المرضي السقيم، إلى شيء آخر أعمق، هو أن حياة الأديب لا تنسجم مع طبيعة الحياة القائمة في عصره، وأنه مجرد فرد واحد من بين الآخرين العديدين، قضي عليهم أن يجتمعوا في هذا الوجود الواسع دون أن يكون بينهم شيء حقيقي مشترك، أو صلة ذات معنى بالنسبة لكل منهم.

ولأن هؤلاء الأدباء يهتمون بالوجود المادي بجميع عناصره العرضية وبما يتضمنه من حرية ومسؤولية، ولأنهم أيضاً إشكاليون بالدرجة الأولى، فإنهم يشعرون أن علاقتهم الأساسية بالحياة مبتورة، وأنهم يعيشون منفردين ضمن عالم صاخب فسيح الأرجاء، وليس أمامهم سوى أن يصارعوا وجودهم الشخصي الملغز في محاولة التوصل إلى ضبط وتحديد نمط العلاقة الأساسية المناسبة، على أن نتيجة هذا الصراع غالباً ما تنتهي إلى التشاؤم والشعور باليأس والتمزق، وقد تصل إلى حد الشعور بأن الحياة ليست إلا موتاً بالنسبة لجموع البشر، وإذ ذاك ينغمس الأديب الوجودي في عملية ندب مأساوي لظاهر أشكال الحياة، انطلاقاً من الافتقار إلى أية نظرة أخلاقية (هدفية) مقنعة، والعجز عن الالتزام بأي موقف ذي معنى إزاء الخير والشر، والاستسلام لنوع من الانفعال الآلي تجاه العالم.

وإذا كنا نريد أن نقف على بعض التجليات الوجودية في أدب ابن حزم، فإننا لا نزعم أنه كان وجوديا بالمعنى الفلسفي الحرفي للوجودية، وإنما سنقف على بعض التقاطعات والملامح الوجودية في أدبه وحياته وأحاسيسه.

وتتعدد مظاهر وتجليات الوجودية في أدب ابن حزم فيما يأتي ذكره .

أولا: الذات والحرية:

الحرية مبدأ من المبادئ الأساسية التي ترتكز عليها الفلسفة الوجودية. فهذه الفلسفة "تمجد الإنسان وتدعوه إلى طلب الحرية، لأنها هي السبيل الوحيد لإبراز وإثبات وجوده، وبالتالي تسعى دائما إلى إبراز قدرات الكائن البشري في إطار الحرية التي ينبغي أن يتمتع بها الإنسان[2]. فإذا كان الوجود الإنساني هو وجود اجتماعي، فإن هذا الوجود مرتبط بحريته، وبالتالي فهو يخوض صراعا من أجل إثبات ذاته والحصول على اعتراف الآخر بالأنا، دون أن يكون في وسع الأنا إنكار حق الآخر في الوجود والبقاء[3].

---

[1]: زكريا: إبراهيم: الفلسفة الوجودية، سلسلة إقرأ ، ١٩٥٦، دار المعارف، القاهرة ، ص١١.

[2]: قديد: المتبني بين الاغتراب والثورة، م س: ٣٥٦

[3]: إبراهيم: زكريا: هيجل، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٠، ص٢١٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يرى سارتر "أن الإنسان حرّ أراد ذلك أم لم يرد"[1]، ويقول غبرييل مارسيل: "إذا كانت حريتنا كثيرا ما تبدو لنا شيئا منيعا بعيد المنال، فذلك لأنها ليست شيئا آخر سوى وجودنا"[2]. ولذلك يرى سارتر أن الاغتراب ما هو إلا انعدام الحرية الإنسانية[3]، كما أن هذا الاغتراب في نظر سارتر يظهر في شكل استلاب عالم الفرد وحريته من خلال الأساليب المقننة اليومية للآخر[4]، فأنا عبد للآخر بقدر ما أستسلم لنظرة الغير وأرتمي في أحضان حريته[5].

يَبرز اهتمام ابن حزم بالحرية وتقديسه لها حين يرفض الانقياد والتبعية ويدعو إلى الحرية غير المشروطة في الرأي والثقافة والفكر، وينتهي إلى رفض الاستسلام لتحكم العادات وهيمنتها على سلوك الأفراد والمجتمع ككل، بما يؤدي إلى تنميط سلوكاتهم حتى في مجال المأكل والملبس على حساب رغبات الأفراد وأذواقهم وحرياتهم الشخصية.

يرفض ابن حزم الحجْر والتضييق والنمطية الفكرية والثقافية، ويدعو إلى التحرر الفكري الكامل ونبذ الجمود والتقليد. ولذلك جابه هجوما لاذعا وعنيفا أخذ أبعادا مأساوية فيما بعد من طرف الفقهاء المتزمتين المسنودين من السلطة السياسية الحاكمة، والذين حجروا على الناس في الأندلس الخوضَ والاشتغال بالفلسفة وعلوم الأوائل، حتى عيب من هؤلاء العلماء بالشذوذ كما قال ابن حيان[6]، وأُحرقت كتبه بإشبيلية ومُزقت علانية، ثم ناظره هؤلاء الفقهاء وتمالؤوا عليه وشهروا بباطله بزعمهم، وأخذوا يؤلبون عليه العامة والأمراء ويستصرخون ضده علماء الأمصار، "وأجمعوا على تضليله وشنعوا عليه وحذروا سلاطينهم من فتنته، ونهوا عوامهم عن الدنو إليه والأخذ عنه"[7]، كما أعابوا عليه دراسته للفلسفة والمنطق، واعتبروا هذه العلوم بزعمهم سبب ضلاله، فإنهم زعموا أنه زل هناك وضل في سلوك تلك المسالك[8].

ولكن ابن حزم لم يركن ولم يستكن، فقد رفض الانقياد والتبعية لآراء الفقهاء، ودعا إلى الحرية الفكرية وتمسك بها وناضل من أجلها حتى زُجّ به في السجن وطورد في كل أصقاع الأندلس دفاعا عن آرائه وأفكاره. فهاجم أولئك الفقهاء المتزمتين الجامدين على المنقولات المروية في كتبهم، المحاربين لكل خروج عن تلك المنقولات، يقول: "فلا تغالطوا أنفسكم ولا يغرنّكم الفسّاق والمنتسبون إلى الفقه واللابسون جلود الضأن على قلوب السباع والمزينون لأهل الشر شرهم، الناصرون لهم على فسقهم"[9].

لقد هاجم في سبيل حرية الفكر والرأي من شنّعوا عليه دراسته الفلسفة وعلوم الأوائل واتهموه بخبث السريرة والتعويل

---

[1]: إسكندر: نبيل: الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨، ص٦٥

[2]: بيطار: سالم: اغتراب الإنسان وحريته، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان،٢٠٠١، ص٢٤

[3]: بيطار: سالم: اغتراب الإنسان وحريته، م س: ٨٢

[4]: م س: ٨٣

[5]: م س: ٨٤

[6]: ابن بسام: علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٧، ١٦٧/١

[7]: م س: ١٦٨/١، ١٦٩

[8]: ينظر: صاعد: طبقات الأمم، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩١٢، ص ٧٦- ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، تحقيق الدكتور شوقي ضيف، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣: ٣٥٥/١.

[9]: علي بن أحمد: التلخيص لوجوه التخليص ضمن مجموعة رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، ط ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ١٧٣/٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

على كتب الدهرية وأصحاب المنطق وغيرهم من الملحدين[1]، يقول: "قال علي: فنقول وبالله تعالى التوفيق، أخبِرْنا عن هذه الكتب من المنطق وإقليدس والمجسطي، أطالَعتَها أيها الهاذر أم لم تطالعها ؟ فإن كنت طالعتها، فكيف تنكر على من طالعها كما طالعتها أنت؟ وهلا أنكرت ذلك على نفسك؟ وإن كنت لم تطالعها فكيف تنكر ما لا تعرف"[2]. بل أكثر من ذلك فإنه يصف من شنّع عليه وحاول التضييق عليه، بأبشع الصفات وأقساها، يقول ابن حزم: "وأما تشنيعه بما ذكر فمنزلة نهيق ناهق وعواء عاو"[3]. لقد كان ابن حزم يحمل أعباء مأساة أجيال كاملة من المثقفين، وقد ناضل في صلابة من أجل ثقافة أندلسية أصيلة مواكبة لروح العصر ومتحررة من الجمود والتكلس.

لقد حارب ابن حزم هؤلاء الفقهاء الذين باعوا أنفسهم مقابل حفنة من المال، وهكذا تحولوا -كما يرى روسو- إلى "شيء" أو "سلعة" ذات قيمة في السوق، واستحالوا إلى مجرد أجراء مرتزقة[4]. وهو في حربه لهؤلاء "الأغيار" إنما يسعى إلى إثبات ذاته ودفاعا عن حريته، فالإنسان – كما يقول هيجل- "لن يقهر اغترابَه إلا استردادُه لصفاته وخاصة الحرية"[5].

لقد قاوم ابن حزم هذه "الثقافات السائدة المشوهة والتضليل السياسي"[6] الذين شكلا قطب الرحى في اغترابه وإحساسه بالعزلة. وقد حارب بكل قوة ما سماه "فيورباخ" فيما بعد "ثيولوجيا الدين" أو الجوهر الزائف للدين، ودعا إلى ما سماه "أنتربولوجيا الدين" أي الجوهر الحقيقي للدين[7]، هذا الدين الذي استُعمل -كما يقول ماركس- من قبل القوى السائدة في المجتمع من أجل تثبيت شرعيتها وتشجيع الضعفاء والفقراء على تقبل أوضاعهم المغتربة في المجتمع والاستكانة لها[8]. تلك القوى التي سماها ابن حزم بالسباع اللابسين جلود الضأن[9] والمتحالفين مع أهل الشر من الساسة والمتغلبين، مجبرين العامة على التسليم والاستكانة والتقبل القدَري لأوضاعهم التي تزداد سوءا يوما بعد يوم.

إنه يرفض أن يفقد حريته وخصائص ذاته، بمعنى أنه يرفض أن يتحول إلى رأس في قطيع أولئك الفقهاء المزيفين الذين باعوا أنفسهم للشيطان متحالفين مع طغمة حاكمة مستبدة متغلبة ووصولية. وهو في ذوده عن حريته والتضحية لأجلها ورفض المساومة عليها وسعيه للحفاظ على ذاته وسط ذلك الحشد الذي يتململ نحو الهاوية، وفي حرصه على تفرده كفرد متميز في مجتمعه، يأبى حتى تلك العادات -والتي تبدو لنا بسيطة تافهة- التي تحد من حريته الشخصية وتجعل منه صورة مكرورة لسائر أفراد المجتمع، يقول: "وإني لا أبالي في ما أعتقده حقا من خالفته ولو أنهم جميع من على الأرض، وإني لا أبالي موافقة أهل بلادي في كثير من زيّهم الذي قد تعودوه لغير معنى، فهذه الخصلة من أكبر فضائلي التي لا مثيل لها"[10]. إنه يجسد

---

[1]: ابن حزم: علي بن أحمد: رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ١٢٢/٣

[2]: م س: ١٢٢/٣.

[3]: ابن حزم: الرسائل، م س: ٣/ ١٢٥

[4]: الفيومي: محمد إبراهيم: ابن باجة وفلسفة الاغتراب، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨، ص ٨٠

[5]: محمود رجب : الاغتراب : ١٢٤/١ نقلا عن تجربة الاغتراب عند فدوى طوقان: د.حسام عمر التميمي، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، ص١٤٧

[6]: فريحات: مريم جبر: الحسّ الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني، مجلة جامعة دمشق، مجلد٢٦، عدد٣و٤، ٢٠١٠، ص ٢٩٠

[7]: حنفي: حسن: الاغتراب الديني عند فيورباخ، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ١٠، عدد١، ١٩٧٩، ص ٥٣

[8]: بركات : حليم: الاغتراب في الثقافة العربية، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٦، ص ١٢٨

[9]: ابن حزم: التلخيص لوجوه التخليص: م س، ١٧٣/٣

[10]: ابن حزم: الرسائل، م س: ٣٥٥/١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

دعوته الصريحة إلى الحرية الفردية والجماعية وعدم الرضوخ إلى أي قوة أو سلطة من شأنها أن تحد من حرية الإنسان ككائن بشري ينزع نحو الحرية. فليست السلطة السياسية وحدها هي التي تخنق الحرية، فالسلطتان الاجتماعية والدينية تشتركان معها كذلك[1].

لقد نشأ عند ابن حزم شعور بالرفض والتمرد على مبادئ وأفكار التنظيم الاجتماعي إلى درجة أنه "يفقد الرغبة والاهتمام بتلك المبادئ"[2]، فهو يرفض "السقوط" باصطلاح الوجوديين، أي السقوط في فخ "الوجود مع"، حيث يجد الفرد نفسه في معترك الحياة العامة، وهي حياة مكرورة معادة لا تخلو من زيف وابتذال، وفي هذا قضاء على تفرد الإنسان وذاتيته الحقيقية[3]. لقد صار الغير -وهو المجتمع- بالنسبة إلى ابن حزم بمثابة "الموت المستور" لإمكانات الفرد، كما يقول سارتر[4]. ذلك الغير (المجتمع) الذي يخضع لأسس غير سليمة تسيّره، ويقوم على أقيسة ونظم مشبوهة تحددها الغرائز والمصالح والتقلبات المزاجية لا العقل والمنطق[5].

إن ابن حزم يسعى إلى أن يخلق ثقافة مضادة للثقافات السائدة، فيكون بذلك قد اغترب عن المجتمع إلا أنه رفض أن يغترب عن ذاته، فالإنسان بتعبير روسو "يستطيع أن يغترب عن ثروته أو يتنازل عنها للآخر، طالما أنها شيء خارجي بطبيعته، ولكن لا يمكن أن يغترب عن خصائصه الجوهرية التي تكوّن شخصيته، فتلك غير قابلة للاغتراب"[6]. وهنا يتبلور مفهوم العزلة والاغتراب في شعور الفرد "بأنه في المجتمع وليس مع المجتمع، وإحساسه بالانفصال عن النظام الاجتماعي الكلي وانعدام الولاء للتنظيمات الاجتماعية"[7].

هذا الفرد المغترب قد يلجأ -كما فعل ابن حزم- في سبيل إثبات وجوده وتحقيق حريته إلى الخروج عن نواميس السائد الاجتماعي "من خلال مناهضة تلك النواميس أو مغادرتها ومحاولة إسقاطها"[8].

وهكذا نجد أن ابن حزم يتماهى مع نموذج المغتربين عند ابن باجة وهم الذين يسميهم -أي ابن باجة- بالنوابت وهم "من لم يجتمع على رأيهم أمة أو مدينة"[9]، وظلوا هناك غرباء في عاداتهم وفي آرائهم وأفكارهم. فهو إذن يرفض ضياع ذاته في المجموع البشري وما يعنيه المجموع من آراء ومعتقدات ومقاييس[10]، لأن ذلك الخضوع يعني -كما يرى سارتر- استلاب عالم الفرد وحريته

---

[1]: الجيوسي: سلمى الخضرا : اغتراب المثقف العربي، المستقبل العربي، م س: ١١٦

[2]: النوري: قيس: الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ١٠، عدد١، ١٩٧٩، ص٣١

[3]: زيدان: عبد القادر عبد الحميد: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٣، ص٢٣

[4]: م س: ٢٣

[5]: عبد الفتاح: كاميليا: الشعر العربي القديم، دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٨، ص ١٠٨.

[6]: عبد الرحمان: منى أبو القاسم: الاغتراب الفكري والاجتماعي في الشخصية القومية العربية، ط١، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ٢٠٠٨، ص٢٤

[7]: إسكندر: الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، م س: ٢٢٨

[8]: فريحات: الاغتراب في أعمال روائية لغسان كنفاني، م س: ٣٠٣

[9]: ابن باجة: أبو بكر محمد بن يحيى، تدبير المتوحد، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٩٤، ص١٣

[10]: زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، م س: ٢٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

من خلال الخضوع للأساليب المقننة اليومية[1]، فيصبح عالم الفرد وكأنه عالم من أجل الغير، ويظهر وجوده وكأنه تحت تصرف الغير[2].

هذا ما رفضه ابن حزم وتمرد عليه وحاول إسقاطه، وهذا هو مصدر اغترابه، إذ إنه آثر العزلة عن المجتمع والخروج عن نواميسه والعيش خارج إطاره، حارِما نفسه "من دفء العلاقات الاجتماعية المتاحة"[3]، رافضا إعطاء أية "أهمية للأهداف الثقافية العامة أو اعتناق المعتقدات الشائعة السائدة في مجتمعه"[4]، فهو يرفض بذلك أن يتحول إلى فرد في القطيع، أو مجرد صفر على شمال المجتمع، ذلك أن الأشخاص الذين يحيون حياة العزلة والاغتراب "لا يرون قيمة كبيرة لكثير من الأهداف التي يثمّنها أفراد المجتمع"[5]، فاغتراب هؤلاء الأفراد ناشئ بفعل العجز عن الاتحاد بالجوهر الاجتماعي[6] نتيجة عدم التفاعل عاطفيا وفكريا مع القيم والأساليب التي تحكم المجتمع[7]. ومن هنا فإن الوجود مع الغير هو حجر الزاوية في مشكلة اغتراب الذات عند الوجوديين كافة، أي أن الوجود أولا "هو وجودي أنا، أنا الذات المفردة. هذه الذات وُجدت في عالم ليس إياها، أي أنها "موجودة في"، أي في حالة إحاطة وتعيّن مع الغير"[8].

وبعد، فلقد كان لفردية ابن حزم الطامحة طموحا لا حدود له، أثرا كبيرا في إحساسه بالتميز والتفرد، لذا كان من الطبيعي ألا يظل على النسق ذاته الذي عليه مجتمعه، فقد كان كل شيء يشير منذ البداية إلى هلهلة ارتباطه بعالمه وبمجتمعه وإلى عجز في "التكيف مع الأوضاع العامة ومع التقاليد السائدة"[9]، هذا العجز قاده إلى الرفض والتمرد والمواجهة الحادة بين ذاته الثائرة وبين مجتمع "الأوهام والحقائق المزيفة" كما يقول "فيورباخ"[10]. فهو قد رزح تحت كل أنواع الغربة والألم والتشريد والسجن حفاظا على حريته وعلى ذاته من التمزق والضياع .

ثانيا: الإحساس بالقلق والكآبة والضجر:

الإحساس بالكآبة والقلق سمة مميزة في الفكر الوجودي. وقد سيطرت هذه الفكرة على فلاسفة الوجودية، وخاصة "كيركيجورد" الذي يرى أن القلق صفة أصيلة في الوجود الإنساني. ويرتبط القلق عنده بالحرية، إنه دوار الحرية، إنه الوقوف على حافة الممكن الذي يوشك أن يتحقق، إنه الاندفاع نحو المحتمل بعد رفض الواقع[11].

---

[1]: بيطار: اغتراب الإنسان وحريته، م س: ٨٢

[2]: م س: ٨٤

[3]: إسكندر: الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، م س: ٢٠٨

[4]: إسكندر: الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، م س: ٢٠٨

[5]: النوري: الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، عالم الفكر، م س، مجلد١٠، عدد١، ص ١٧

[6]: م س: ص٢١

[7]: م س: ص ٣١

[8]: بدوي: عبد الرحمان: دراسات في الفلسفة الوجودية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠ ، ص٢٣، ٢٤.

[9]: أبو شاويش وعواد: حماد حسن وإبراهيم عبد الرزاق : الاغتراب في رواية البحث عن وليد مسعود، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج ١٤، عدد٢، يونيو ٢٠٠٦، ص١٤٠.

[10]: حنفي: حسن: الاغتراب الديني عند فيورباخ: عالم الفكر، م س، مجلد١٠، عدد١، ص٤٦

[11]: إسكندر: الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، م س، ٢٧٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وهذا الإحساس هو نتاج الشعور بقرب نهاية الوجود وبعبثية الحياة، وبالخوف من المصير المجهول للإنسان، وكذا نتيجة الشعور بتفشي الشر وتغلغله في مفاصل الوجود، "فنحن نشعر كل لحظة بأن جذور الشر متأصلة في أعماق الوجود، لأن الحيوان يتألم والإنسان يشقى والعالم يفنى، وليس التأمل الفلسفي سوى ضرب من الدهشة الأليمة، لأن كل ما يدفعنا إلى التفلسف إنما هو إدراكنا لما في الوجود من ألم وشر أخلاقي"[1].

ويربط "كيركيجورد" -الذي هو أبو "الوجودية المؤمنة" التي ترتكز في تحليلها للوجود على أسس دينية لاهوتية- بين القلق وازدواج الطبيعة الإنسانية، وعلى أساس هذه الرابطة يفسر قصة الخلق والسقوط. فهو يفسر السقوط بالقلق الذي يؤدي إلى انتقال الإنسان من حالة التوافق والتكامل والتناغم إلى حالة التوتر والتنافر مع هذا الوجود. ويرى أيضا أن حالة القلق والاغتراب كامنة في الأعماق السحيقة للوجود الإنساني، فالقلق ظاهرة إنسانية، ومن ثم كان الاغتراب حالة حتمية. ويطرح "كيركيجورد" الحل الديني للاغتراب أي الإيمان في مقابل اليأس الذي ساد عصره[2].

ويرى "هايدجر" أن حالة القلق التي يعيشها الإنسان ضرورية في سعيه إلى الانعتاق من الحياة المكرورة التي لا تخلو من زيف وابتذال مع ما في هذه الحياة من القضاء على تفرد الإنسان وماهيته، ومن هنا كانت حتمية القلق ليتنبه الإنسان إلى حقيقة وجوده وللاستيقاظ من سباته[3].

ومن النتائج الشعورية للفلسفة الوجودية هي سيطرة مشاعر الألم واليأس والتمرد كذلك. هذا التمرد الذي هو أحد وسائل مقاومة الوجود الزائف أو الوجود المغترب[4].

إن هذه المشاعر تكشف عن الوضع البشري في جوانبه المعتمة[5]، ذلك أن الاغتراب يقترن في ظروف كثيرة بالضياع والتّشتت والتوتر النفسي والقلق والخوف، إذ يشير القلق إلى حالة من عدم الطمأنينة وعدم الثقة بالمستقبل والخوف من المجهول[6].

يمكن بسهولة إدارك ورصد صفة القلق والتأزم في شخصية ابن حزم، من خلال التأمل في حياته وأدبه، وخاصة مناظراته التي توحي لنا بشخصية متوترة قلقلة وضجِرة. وإن كان يصرح بأن سبب ذلك إنما هو علة جسمانية أصابته فأثّرت في مزاجه كما يقول: "لقد أصابتني علّة شديدة ولّدت عليّ ربوا في الطحال شديدا، فولّد عليّ ذلك من الضجر وضيق الخلق وقلة الصبر والنَّزَق أمرا حاسبت نفسي عليه، إذ أنكرت تبدّل خلقي، فاشتد عجَبي من مفارقتي لطبعي"[7].

وقد تعاورت على ابن حزم علل غيرت من قواه الجسمانية والنفسية والخلقية -فيما يخبر- فقد أصيب مرة بعلة أفقدته

---

[1]: إبراهيم: زكريا: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، د ت، ص٨٨

[2]: إسكندر: الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، م س: ٢٧٩، ٢٨٠

[3]: زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، م س، ٢٣

[4]: عبد الفتاح: كاماليا: الشعر العربي القديم، دراسة تحليلية لظاهرة الاغتراب، م س: ١٥، ١٦

[5]: م س: ١٥

[6]: قاروط: ماجد: المعذب في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص١٤٥.

[7]: ابن حزم: الرسائل، م س، ٣٩١/١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ما كان يحفظ وما عاوده حفظه إلا بعد أعوام[1]، كما أنه أصيب بجمود العين وقلة الدمع لإدمانه أكل الكندر -فيما يقول- للعلاج من خفقان القلب وكان عرض له في الصبا[2]، وأصيب مرة بالرمد ومرة بمرض ولّد عليه ربوا في الطحال. وهو يقول إن ذلك استلب منه الشعور بالفرح والبهجة وأورثه الضجر وقلة الصبر[3].

ولعل هذه العلل والأعراض المرضية الجسدية قد أثرت في مزاجه ونفسيته فصار كثير القلق والضجر قليل الصبر متلبسا بالكآبة والنزق وسرعة الانفعال، وجعلته نافذ الصبر، متجهّم الفكر، شديد الخصومة، سريع الانفعال ...[4].

ويعبّر ابن حزم عن هذا القلق النفسي- وإن كان التعبير عنه قد أخذ شكلا ماديا جسديا- بقوله:

لم تستقرّ به دار ولا وطـــــن ولا تدفأ منه قط مضجعهُ

كأنما صِيغ من رهْو السحاب فلا تزال ريح إلى الآفاق تدفعه[5]

فما هذا الانتقال المستمر والترحال الذي يضرب به في الأرض شرقا وغربا، سوى نوع من الإحساس بالقلق المفروض عليه، وكان نتيجة ذلك شعور دائم بالكآبة والضّجر والتبرّم بالحياة وبالناس. يقول: "وإني لقتيل الهموم في عداد الأحياء، ودفين الأسى بين أهل الدنيا"[6].

لكن كل هذه التبريرات المتعلقة بما كابده ابن حزم من أمراض وأعراض مرضية جسدية لا تفسّر تفسيرا كافيا ذلك القلق والكآبة العارمين اللذين سيطرا على معظم أطوار حياته. والذي يظهر أن الفتنة البربرية وما أحدثته من نكبات ومصائب متلاحقة انعكست بشكل مباشر وحادّ على نفسيته ومزاجه. فكان لمعاناته من القهر والظلم والسجن والنفي والتهجير والمطاردة وحرق الكتب والمنع من التدريس وإقصائه عن حواضر العلم، وتحريض الفقهاء للعامة والسلاطين عليه وما شاهده من مساءات السياسة، وإيذائه في شخصه وتخريب بيوته وتشريد الأسرة بأكملها وضرب صداقاته والبطش بها، وتنكّر معظم أصدقائه له حين سُدّت في وجهه السبل، وكذا خيانة بعضهم لهم في أعصب الظروف، كل ذلك أورث في نفسه إحساسا حادّا بالقلق والتبرم والكآبة والحزن العميق والأسى العارم، ومسحة من اليأس والسوداوية والإحساس بلا جدوى الحياة، يقول[7]:

هل الدهر إلا ما عرفنا وأدركنا فجائعه تبقى ولذاته تفـــــنى

إذا أمكنت منه مَسَرّة ساعـــة تولّت كمرّ الطيف واستخلفت حزنا

فلم يعد الألم الذي سبّبه الدهر لابن حزم مجرد حالة نفسية عابرة اصطبغت بالحزن والأسى، بل صار الألم نبرة مميزة،

---

[1]: ابن حزم: علي بن أحمد: الأخلاق والسير ومداواة النفوس، ضمن مجموعة رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، ط ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ٣٨٨/١

[2]: ابن حزم: طوق الحمامة في الإلفة والألاف، تحقيق فاروق سعد، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٢، ص٧٩

[3]: ابن حزم: الرسائل، م س، ٣٩١/١

[4]: حسان: حسان محمد: ابن حزم الأندلسي عصره ومنهجه وفكره التربوي، دار الفكر العربي، القاهرة، د ت، ص٤٣

[5]: بالنثيا: أنخل جونثالث: تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسين مؤنس، ط٢، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، د ت، ص٧٥

[6]: ابن حزم: الطوق، م س، ص٩٤

[7]: ابن حزم: علي بن أحمد: ديوان ابن حزم الأندلسي: جمع وتحقيق ودراسة: الدكتور صبحي رشاد عبد الكريم، ط ١، دار الصحابة للتراث، طنطا، ج م ع، ١٩٩٠، ص٩٨ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

لها خطوطها العريضة وجذورها العميقة وآثارها البارزة. لقد اصطدمت أحلام ابن حزم وطموحاته بواقع قاس وأليم، لذلك غلب عليه الشعور بالقهر والاكتئاب نتيجة هذا الصدام[1]، ذلك أن الفرد المنتمي إلى تنظيم ما، حينما يمارَس عليه القهر والخَلع والنّبذ من قِبل تنظيمه، فإن ذلك يعجّل إليه الشعورَ بالكآبة والقلق والضجر والسخط على ذلك التنظيم.

لقد كان لتلك الخيبات المتتالية التي ألمت بابن حزم أثرا عميقا في هذا الحس المأساوي، فحياته كانت سلسلة لا متناهية من المآسي، حيث وقف وحيدا أمام نوائب الدهر رافضا الخضوع أو الاستسلام رغم العزلة القاتلة التي فرضت عليه وخضع لحكمها. ونتيجة لهذه العزلة وعدم وجود من يقف معه ويسنده في محنته تعمّق إحساسه بالأسى والتبرم والكآبة والقلق، القلق من هذا المصير المفعم بالحزنِ من واقعِ مجتمعه الذي يدعوه إلى التشاؤم ويبعث في نفسه الحيرة والقلق ولا يقينية الأشياء نتيجة تصدع القيم والثوابت في هذا العالم، ومصدر هذا القلق هو شعوره بأنه يواجه أحاسيس وحشية وبغيضة في مجتمعه. وقد عكست عزلته المادية(السجن والنفي والحصار والتشريد) عزلة نفسية سببت له رفضا للعالم المحيط، وجعلته يرتد إلى الداخل رافضا الخارج الذي يبدو غاية في الفوضى والعدوانية.

ثالثا: الإحساس بالتشاؤم وبعبثية الحياة:

العبث في مفاهيم الفلسفة الوجودية هو افتقاد المنطق والنظام، والنتيجة هي معايشة الفوضى في الأنظمة المحيطة[2]، وهذا حين يدرك الإنسان فجأة أن الحياة لا معنى لها[3].

أما التشاؤم فقد سيطر على الفكر الوجودي وكان الطابع المميز للفلسفة الوجودية، حيث ظهرت نزعة التشاؤم في مؤلفات الوجوديين سواء كانت أدبية أم فلسفية[4]. فالألم المنغّص لمتعة الحياة التي تبدو عبارة عن فراغ أو"عدم" أدّى إلى التساؤل الدائم عن جدواها، وولّد حيرة لدى الشعراء وشعورا بالغربة داخل الوطن أو غربة عن المكان والزمان[5].

فإذا رجعنا إلى ابن حزم وجدنا أن صراعه الدائم بين اللانهاية والمحدودية، بين الطموح والواقع تسبب في تبلور نزعة التشاؤم والشعور بالإحباط واليأس في نفسيته. فهو يلتقي بلا ريب بالوجوديين في فلسفتهم التي تتّسم بالتشاؤم والشعور بالضجر من هذه الحياة وبعبثيتها.

هذه المشاعر العدمية والأحاسيس المتلفعة بالتشاؤم والحزن "هي جزء من وعي الشباب في الحضارات القديمة الاضطهادية"[6]، وهذا ما ينطبق على ابن حزم انطباقا يكاد يكون تاما. فالتضعضع الذي أصاب دولة الإسلام في الأندلس وانقسام البلاد، وانهيار صرح الخلافة، وتفكك الدولة المركزية واستشراء الفساد السياسي والاجتماعي كان سببا في طغيان نزعة التشاؤم والعبثية عند المثقفين في الأندلس. وقد زاد هذا الشعور حدّة عند ابن حزم نتيجة الإخفاقات المتلاحقة وذلك الصراع اللاهث بين الطموح اللامحدود والفشل المتلاحق، أي بين ما يتفاعل في نفسه من آمال وما يشاهده في مجتمعه من إحباطات وخيبات

---

[1]: العنزي: فلاح معاشي: انكسار الأحلام في شعر سعدية مفرح، جامعة الشرق الأوسط، ٢٠١٠-٢٠١١م، ص١٠٩

[2]: عبد الفتاح: كاماليا: الشعر العربي القديم، دراسة تحليلية لظاهرة الاغتراب، م س: ٢٣١

[3]: العشماوي: محمد زكي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص٦١

[4]: قديد: المتنبي بين الاغتراب والثورة، م س: ٣٦٨.

[5]: بوطارن: محمد الهادي: الاغتراب في الشعر العربي الرومانسي، مقاربة موضوعاتية للخطابات الشعرية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ٢٠١٠، ص١٢١.

[6]: يوسف اليوسف: لماذا صمد المتنبي: ص: ١٢٣ نقلا عن: المتنبي بين الاغتراب والثورة، م س :٣٦٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

نتيجة "استمرارية الواقع على الوضع المرفوض، وهذا ما يسبب للإنسان الانكفاء والعزلة والإحباط"[1].

فالتشاؤم ظاهرة نابعة من ذات الإنسان، ولكن المجتمع هو المتسبب الحقيقي لها، يقول ابن حزم في رسالته "فضل الأندلس": "وأما جهتنا فالحكم في ذلك ما جرى به المثل السائر "أزهد الناس في عالم أهله"، وقرأت في الإنجيل أن عيسى عليه السلام قال "لا يفقد النّبي حرمته إلا في بلده"...ولا سيّما أندلسنا فإنها خصت من حسد أهلها للعالم الظاهر فيهم، الماهر منهم، واستقلالهم كثير ما يأتي به، واستهجانهم حسناته وتتبّعهم سقطاته وعثراته...إن أجاد قالوا: سارق مغير ومنتحل مدع، وإن توسط قالوا غثّ بارد وضعيف ساقط، وإن باكر الحيازة لقصب السبق قالوا: متى كان هذا؟ ومتى تعلم؟ وفي أي زمان قرأ؟ ولأمة الهبل. وبعد ذلك إن ولجت به الأقدار أحد الطريقين إما شغوفا بائنا يعليه على نظرائه أو سلوكا في غير السبيل التي عهدوها، فهنالك حمي الوطيس على البائس وصار غرضا للأقوال وهدفا للمطالب ونصبا للتّسبب إليه، ونهبا للألسنة وعرضة للتطرق إلى عرضه"[2]. فابن حزم يعتقد أنه مهما كان سبقه وتبريزه، فإنه إن لم يتعلق من السلطان بسبب فلن يسلم من المتالف وسيُعظم هيّن سقطاته، وتذهب محاسنه وتُستر فضائله "فتنكس لذلك همته وتكل نفسه وتبرد حميته"[3] .

ربما كان هذا النكران وهذا الجحود هو مبعث تشاؤم ابن حزم في الحياة، تلك الحياة التي لا يرى فيها إلا الظلم والنكران والاحتقار. فقد خاب أمله في عصره وفي بلده. فهو يذكر أنه الشمس في جو العلوم منيرة وأنه من دان له أرباب العلوم وأن رسطاليس لو كان حيا لبزّه... ولكن كل شيء بدا متجهّما ومتنكّرا له ومنكرا عليه هذه القيمة، خاصة وهو يرى من هو دونه قد تبوأ أعلى المراتب، في حين لا يجد هو مكانا يأوي إليه ويُسند إليه رأسه إلا غياهب السجون أو غربة المنافي...

هذا الصراع المرير بين الطموح اللامتناهي والعجز المحيط به هو سر شقائه وتشاؤميته المفرطة. يقول الدكتور عبد الرحمان بدوي: "إن سر شقاء الإنسان الذي يجعله أشد الكائنات عذابا هو أن له قدما في المتناهي وقدما أخرى في اللامتناهي، وأنه قد صار هكذا ممزقا تتجاذبه ليس فقط أربع خيول كما كان يحدث في العهود الرهيبة الغابرة، بل عالَمان متناقضان"[4].

إن ابن حزم يبدو في حالة اشتباك دائم ومؤلم بين ذاته وأحلامه وطموحاته من جهة وبين المؤسسات السلطوية وخاصة الاجتماعية منها من جهة أخرى. ولكن قسوة هذا التمزق تتجلى في أن ذاته هشة لا تملك وسيلة غير اللغة والكلام في مواجهة "مؤسسات تتمترس داخل قلاع منيعة من النظم الأخلاقية والاجتماعية وحتى القانونية"[5] .

إننا أمام شخصية تسيطر عليها النزعة التشاؤمية والإحساس العارم بالألم والحزن واليأس، نزعة نابعة من عوامل سياسية واجتماعية. هذه النزعة ليست نتاج حدّة رومانسية مبالغ فيها، بل هي انعكاسات موضوعية لحالة الانهيار السياسي والاجتماعي والأخلاقي والقيمي الشامل في الأندلس غداة الفتنة القرطبية.

ومما عمق نزعة التشاؤم عند ابن حزم فشلُه في تكوين علاقات اجتماعية ناجحة سواء مع السياسيين أو الفقهاء من طبقته أو الأصدقاء بل حتى القرابات، والقارىء لكتب تاريخ الأدب في الأندلس وخاصة كتاب الذخيرة لابن بسام الشنتريني يرى

---

[1]: العنزي: انكسار الأحلام في شعر سعدية مفرح، م س: ٠٩.

[2]: ابن حزم: الرسائل، م س: ١٧٧/٢

[3]: م س: ١٧٨/٢

[4]: بدوي: عبد الرحمان: العبقرية والموت: ١٨٠ نقلا عن: الشعر العربي القديم، دراسة تحليلية لظاهرة الاغتراب، م س: ٢٢٢

[5]: العنزي: انكسار الأحلام في شعر سعدية مفرح، م س: ١٠٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كيف أن هؤلاء رمَوْه عن قوس واحدة، فطفق الملوك والأمراء -بتحريض من خصومه من الفقهاء- يقصونه ويطاردونه في قرطبة وفي المرية وشاطبة وإشبيلية وميورقة حتى ألجأوه مهزوما إلى قريته ببادية"لبلة". وحتى أولئك الأصدقاء الذين ظن أنهم سيؤازرونه في محنته، تنكروا له في الأعم الأغلب واستثقلوه وتخلوا عنه في أحلك الظروف التي مر بها، يقول[1]:

وكم أخ لي مُصفٍ غيرِ مضطـربٍ لأن ما فيه آخى غير مضطربِ

وكل من كان في دنياي يصحبـني ناديته حين خانتني فلم يجـبِ

كلام من جرّب الأمرين وانفتحت له المذاهب من جد ومن لعبِ

ومن هنا تعمق شعوره بالتشاؤم من قدرته على نسج علاقات اجتماعية صادقة ودائمة، بل تعمق لديه الإحساس بعبثية ولا جدوى هذه العلاقات أصلا إلا في القليل النادر جدا. هذا ما جعل ابن حزم يتحول إلى أقصى مراتب الاغتراب وهي حالة "اللاإنتماء"، فاللامنتمي "يشعر بأن ما يراه في العالم غير منظم وغير معقول. فهو إنسان استيقظ على الفوضى، ولم يجد سببا يدفعه إلى الاعتقاد بأن الفوضى إيجابية بالنسبة إلى الحياة"[2]، ومن هنا يجد نفسه يتمزق تحت تأثير التناقضات التي يراها حوله، مما يجعل التشاؤم والإحساس بالمرارة يسيطران على نظرته ورؤيته للحياة.

هذه الأجواء المشحونة بالفوضى والعبثية ولدتها أيضا حالة التردي التي أفرزها واقع سياسي مثير للإحباط واليأس. حيث آل الأمر في الأندلس إلى أراذل الناس من العيارين والمتشطّرين ممن ليس لهم في الخلافة إرث ولا سبب، "اقتطعوا الأقطار واقتسموا المدائن الكبار، وجبوا العمالات والأمصار وجندوا الجنود وقدموا القضاة وانتحلوا الألقاب...وهم ما بين مجبوب، وبربري مجلوب، ومجند غير محبوب، وغفل ليس في السراة بمحسوب"[3]. هذه المهزلة السياسية التي لم يسبق لها مثيل لا في المشرق ولا في المغرب من سيطرة "السماسرة واللصوص ورذالات الناس"[4]، عمقت لدى ابن حزم الإحساس بالفوضى والتشاؤم المفرط من إمكانية استرجاع مجد الخلافة الأموية التي يقول ابن حزم عنها "وبهدمها انهدمت الأندلس إلى الآن، وذهب بهاء الدنيا بذهابها"[5].

وما زاد من حدة تشاؤمه هو إحساسه بالعجز عن التدخل وإحداث تغيير ما في الحياة السياسية في البلد، وهنا تكمن مأساة المثقف الذي يشعر بنكبته ونكبة أمته "وعدم جدوى الحياة في ظل نظم متهتكة بالية"[6]، دون أن يقدر على إحداث تغيير أو إصلاح ما.

وممّا زاده أيضا إيمانا بعبثية الحياة ولا جدواها أنه شهد بنفسه ما سمّي في سيكلوجية الاغتراب بـ"تلاشي المعايير" بمعنى

---

[1]: ابن حزم: الديوان، م س: ٧٩، ٨٠

[2]: ولسون: كولن: اللامنتمي، ترجمة أنيس زكي حسن، ط٣، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٣: ص١٥، ١٦

[3]: ابن الخطيب: أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، تحقيق ليفي بروفنسال، ط٢، دار المكشوف، بيروت، ١٩٥٦، ص١٤٤

[4]: ابن حزم: علي بن أحمد: نقط العروس، ضمن مجموعة رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ١٠١/٢

[5]: ابن عذاري: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق ج.س.كولان وليفي بروفنسال، ط٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠، ٣٩/٢

[6] عبد الرحمان شكري شاعر الوجدان: ١٠٠ نقلا عن بوعلامات: أمينة: الاغتراب في الشعر الجزائري الحديث في الفترة (١٩٢٥-١٩٨٠م)، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، ٢٠١١، ص٨١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

"أن المعايير التي كانت تتمتّع باحترام الجميع وإجماعهم لم تعد تستأثر بذلك الاحترام، الأمر الذي يفقدها السيطرة على السلوك...مع ما يرافق ذلك من مواقف انتهازية ونفعية"[1]. وكيف لا يستشعر ابن حزم تلاشي المعايير وهو يرى - بمرارة وألم- الفقهاءَ والمثقفين الذين كان الواجب عليهم الانتفاض على الملوك الظلمة ومحاربة منكرهم وبغيهم والإنكار على فسادهم وعلى نهبهم أموال الرعية ومقدّرات الأمة، لكن على العكس من ذلك وجدناهم يسارعون في تبرير طغيانهم وتزكية سلوكاتهم وتمكينهم من الرعية والاستبداد بها.

ويصف مؤرخ الأندلس ابن حيان هؤلاء الفقهاء بقوله: "فالأمراء القاسطون قد نكبوا بهم عن نهج الطريق ذيادًا عن الجماعة وجريا إلى الفرقة، والفقهاء أئمتهم صموت عنهم، صُدُف عمّا أكده الله عليهم من التبيين لهم، قد أصبحوا بين آكل من حلوائهم، وخابط في أهوائهم، وبين مستشعر مخافتهم، آخذ بالتقية في صدقهم"[2].

إن بلوغ ابن حزم إلى تلك الرؤية وإلى تلك النظرة العدمية تجاه التغيرات التي شهدتها الحياة السياسية والاجتماعية في الأندلس غداة الفتنة القرطبية مردّه إلى الحالة التي وصلها. تلك الحالة التي يبلغها الإنسان حين يصل "مرحلة العجز التام بعد فشل أحلامه وبعد مراهنته الخاسرة على مستقبل مشرق"[3].

وتبلغ هذه الرؤية السوداوية للواقع وللحياة ذروتها حين تتسع تلك النظرة لتستغرق كل مجالات الحياة وعناصرها، حتى إن ابن حزم يصف جميع الأموال التي تدور بين أيدي الناس في الأندلس برمّتها بالحرمة وأنه لا يوجد درهم حلال واحد يقطع بأنه حلال وأن "لا سبيل إلى السلامة من الحرام في المأكل والمشرب"[4]، بل إنه يشبّه الأموال التي صارت في أيدي الناس بسبب تفشي الفساد المالي والاقتصادي بأنها صارت في أيديهم -أي أيدي العامة- "عقارب وحيات وأفاع"[5].

وهكذا تحوّل بلد بأكمله فريسة للعبث والخوف والظلام...وما زاد في تغلغل نزعة التشاؤم والشعور بالخيبة والأسى والشك وانعدام الثقة في كل شيء وفي الناس خاصة لدى ابن حزم ، هو تغير أصدقائه عليه وتنكرهم له في أشد الظروف التي مرّ بها قساوة. يقول إحسان عباس: "وكم جلب تغيّر الحال من تنكر الإخوان والأصدقاء ممّا زاد في حساسيته تجاه الحفاظ على العهود الماضية..."[6]. وهو -رحمه الله- يصّرح في رؤية سوداوية ظاهرة بما كان من تأثير تلك النكبات التي أنتجتها الفتنة في تغيّر حال أصدقائه تجاهه وتنكرهم لعهودهم معه. فلما حلت به النكبات صدّوا عنه وتنكروا له وأساؤوا معاملته وثقُل مكانه عليهم[7].

كّل ذلك أقام حاجزًا غير قابل للاختراق من أحاسيس الضيق والتشاؤم من الحياة والاعتقاد بلا جدواها، ومن ثم اعتزال كلّ مشاعر الفرح والبهجة والإقبال على الحياة ومباهجها.

يمكن القول إن ابن حزم جمع بين تشاؤمية المتنبي وتشاؤمية أبي العلاء المعرّي. فإذا كان تشاؤم أبي الطيب راجعا "إلى

---

[1] النوري: الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، عالم الفكر، م س، مجلد١٠، عدد ١، ص ١٦

[2] ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، ط١، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٨١، ١٨٠/٥، ١٨١.

[3] العنزي: انكسار الأحلام في شعر سعدية مفرح، م س: ٩٢

[4] ابن حزم: الرسائل، م س: ١٧٤/٣

[5] م س: ١٧٥/٣

[6] عباس: مقدمة رسائل ابن حزم، م س: ٧٥/١

[7] ابن حزم: الطوق، م س: ١٩٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إخفاقه في آماله"[1]، وإذا كان تشاؤم أبي العلاء راجعا إلى "شعور عميق ببعد الإنسانية عن حياتها المثلى"[2]، وأن سخط أبي الطيب ينتهي به إلى خوض الحياة دون مبالاة بالحياة، وسخط أبي العلاء ينتهي به إلى الزهد فيها والانصراف عنها[3]، فإن تشاؤمية ابن حزم قد جمعت بينهما، أي أن إحساسه بالتشاؤم نابع من عمق الهوة بين المثل الإسلامية العليا وبين ما يحياه المجتمع من نفاق ووصولية وانتهازية وغدر وخيانة، وكذا هو نابع من إخفاقاته المتتالية في المجال السياسي أولا ثم في المجال العلمي أخيرًا بحرق كتبه وإقصائه عن قرطبة حاضرة العلم والأدب...

وهكذا فإن إحساس ابن حزم بالتشاؤم وبعبثية الحياة يشكّل إطارًا واضحًا لحياته، فقد قادته سلسلة إحباطاته وإخفاقه في مجال علاقاته مع المحيط السياسي والاجتماعي، وكذا -وهو أهم الأسباب- انكسار أحلامه في استرجاع مجد الخلافة الأموية، إلى سيطرة الإحساس بلا جدوى الحياة وبعدميّتها. فهو يرى من وصفهم بأرذال الناس والأنذال والسّماسرة واللصوص يحصلون على أعلى المراتب وتقف الشعراء بين أيديهم ويخطب الخطباء لهم على المنابر، في الوقت الذي ظل هو مطاردًا بائسا وحيدا يعاني من آلام العزلة والاضطهاد.

لقد كان تبدل الحياة عن الشاعر عنيفا خاليا من الرحمة بعد أن ذهب الأمس، وتسربت منه الأيام، فإذا به "فجأة في نهاية الطريق وحيدا يعاني مرارة الغربة والانفصال بعد أن اتضحت له النتيجة الحتمية في صراعه مع الزمن"[4].

ويعبّر ابن حزم بوضوح عن إحساسه بعبثية الحياة -والتي هي من أهم سمات الوجودية- في نظرته إلى الحياة والموت من خلال تساويهما، ومن خلال إفراغ الحياة من محتواها الجميل ومن جدواها. فالموت بالنسبة إلى ابن حزم يُلقي بظلاله القاتمة على كلّ زوايا الحياة ويغرز إبره الحادة المسمومة في كل زواياها، فاللذات تفنى والفجائع تبقى والمسرّات تمضي سريعا والحزن مقيم لا يتحرك. يقول[5]:

هل الدهر إلا ما عرفنا وأدركنا فجائعُه تبقى ولذّاته تفـــــنى

إذا أمكنت منه مسرّةُ ساعــةٍ تولّت كمرّ الطيف واستخلفت حزنا

تبدو هنا حساسية ابن حزم المفرطة من هاجس الموت "الذي يشكل خطرا كبيرا على البشرية"[6]. حيث أصبح لا يرى في الحياة سوى مؤشرا على الفناء والموت. وهنا تتجلى فلسفة ابن حزم العدمية التي تتمثل في أن الحياة نفسها لا معنى لها أو أنها صارت جزءا من الموت، وهنا يلتقي ابن حزم تماما مع الفلسفة الوجودية في مسألة الاغتراب عن الحياة والاغتراب فيها وبها.

فالحياة لا تستحق إلا الذم لأنها لا تعطي العيش المكتمل، بل هي نفسها مبعث للتشاؤم لأنها تذكر بالموت والفناء، فنحن "إذا كنّا كثيرا ما نخشى الحياة نفسها فما ذلك إلا لأننا نستشعر بأن استمرار الحياة، هو في صميمه انقضاء للزمان، وانقضاء

---

[1] حفاجي: محمد عبد المنعم: الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، رابطة الأدب الحديث، القاهرة، د.ت : ص١٧١

[2] م س: ١٧٠، ١٧١

[3] حفاجي: محمد عبد المنعم: الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، م س: ١٧١

[4] زيدان: التمرد والغربة: م س: ١٩٨

[5] ابن حزم: الديوان، م س: ٩٨

[6] قديد: المتنبي بين الاغتراب والثورة، م س: ٣٧٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الزمان معناه السّير الوئيد نحو الموت، أو الانحدار السريع نحو هاوية العدم"[1]، ويرى "شوبنهور" أن الحكيم هو من نظر إلى الموت والحياة معا دون اكتراث[2].

ولذلك لا يأبه ابن حزم للموت بل على العكس يستثقل خطواته ويهيب به ليسرع الخطو، فالزمن عنده مصاب بالترهل، أو لعله قد توقّف تماما، إنه يستشعر ثقل الزمن وأنه أصبح طويلا مملاّ، فالأيام تجمّدت بالنسبة إليه "واستحالت إلى عصور" كما يقول خليل الحاوي[3]. وهذه الأيام الثقيلة المملّة "لا تستحق أن تعاش، لأنها ممتلئة بالفراغ والموت"[4].

إن ابن حزم في معركته مع الموت من جهة ومع الحياة من جهة أخرى، يقف عاريا أمام الموت لا يأبه له ولا يبالي به، فهو يرحّب بالشيب ويهشّ له، يقول[5]:

فأهلا بوفد الشّيب إذ جاء وافدا وكنت وقلبي ذا منه واجـــسُ

ولما أتى رُدّت نفوس بغيظهـــا ولم تنبسط نحوي اللحاظ النواعسُ

ولم أر مثل الشّيب أوفى زينـــة ليذعِرَ عقيانَ النهار المؤانـــسُ

وكنّا نجوما طالعات مضيئـــة تنير بأدناها الخطوبُ الحنـــادسُ

لقد كان لي في بعض ذلك واعظ وما اختلَسَتنيه الصروف الخوالـسُ

إن ابن حزم هنا يجسّد كبرياء المغترب أمام مصيره، وهو "الإقبال على العدم في طواعية وشجاعة، إنه احتضان السّحق، واتخاذ الموت انتماء ووجهة"[6]، هذا على الرغم من ذلك الواقع النفسي الكئيب والممزق إزاء الزمن الذي يدفع إليه الشيب دفعا[7]، وهو هنا يتناغم مع سارتر أو لعل سارتر هو الذي يتناغم مع ابن حزم حين يعتبر -أي سارتر- أن الموت يظهر كجزء من الصفقة[8]، أي صفقة الحياة أو الوجود.

فالأبيات تصوّر حقيقةَ أن ابن حزم لم يعد يَمُتّ إلى الحياة بصلة، لقد صار منتميا إلى الموت، حيث صار يرى فيه منبع الحقائق، أو لعله هو الحقيقة الوحيدة، في حين يرى في الحياة وجودا مزيّفا ومغتربا.

لقد قلب ابن حزم الطاولة على النظرة التقليدية إلى "المشيب"، ذلك أن الشيب يحمل معنى الفقد، فقدِ الحاضر الذي يتسرّب ليصير ماضيا. هذا الماضي الذي يقف عليه الشاعر ليتحسّر عليه لما فيه من إشارة إلى قرب النهاية المطلقة. ولا يخفى ما ترمز إليه الحسرة من الضياع والغربة والتأثير المادي للزمان، "هذا التأثير الذي يغزو قدرة الإنسان الجسدية لينتهي بهذا الرأس

---

[1] إبراهيم: زكريا: مشكلة الإنسان، م س، ص١١٢

[2] عبد الفتاح: كاميليا: الشعر العربي القديم، دراسة تحليلية لظاهرة الاغتراب، م س، ص١٣

[3] يقول: وعرفت كيف تمط أرجلها الدقائق... كيف تجمد، تستحيل إلى عصور. ينظر: بيادر الجوع: خليل حاوي، دار العودة، بيروت، د ت، ص٣٠٥

[4] قاروط: المعذّب في الشعر العربي الحديث، م س، ص١٧٣

[5] ابن حزم: الديوان، م س: ٦٦

[6] عبد الفتاح: كاميليا: الشعر العربي القديم، دراسة تحليلية لظاهرة الاغتراب، م س: ٢٢٨

[7] خليف: مي: ظاهرة الاغتراب عند شعراء المعلقات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة، ١٩٩٠، ص ٥٣

[8] ماكوري: جون: الوجودية، ترجمة: د، إمام عبد الفتاح، سلسلة عالم المعرفة، رقم ٥٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: ص٢١٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المشتعل"[1].

والشعراء كثيرا ما اشتكوا من الشيب ومن تغير النساء مع من شاب رأسه، كما يقول المزرّد بن ضرار[2]:

فلا مرحبا بالشيب من وفد زائر متى يأت لا تُحجب عليه المداخلُ

وسُقيا لريعان الشباب فإنـــه أخو ثقة في الدهر إذ أنا جاهـلُ

فمن خلال الشّيب "يتحول جسم الإنسان إلى ميدان تتصارع فيه القوى الذاتية للإنسان وقوى الزمن"[3]. لكن بالنسبة إلى ابن حزم لم يعد الشيب ذلك الوافد المثير للهلع والخوف، بل هو ضيف عزيز، وليس ذلك فحسب، فهو حلّة وزينة، وهو كالنجوم المضيئة التي تنير درب الإنسان التائه في عتمة الحياة، إنه المنبّه من سبات الإنسان الطويل.

لقد استحالت الحياة بالنسبة إلى ابن حزم شقاء متواصلا، أما الدهر فلا رجاء فيه، لأنه يخسف بآمال الإنسان، فيكون الموت هو المنقذ والخلاص. إنه يهيب بالموت إشفاقا على نفسه من القناعة بفتات الحياة وإشفاقا على روحه من مهانتها.

لقد صار وقوف ابن حزم أمام الموت علامة انتصار الإنسان على الزمن، لأنه يبشّر بالانفصال عن الحياة التي تجسّد الظلم والألم واليأس القاتم. فحين يستبد الواقع المظلم بالإنسان فإنه "لا يدفعه إلى اشتهاء الموت فقط، بل إلى أن يهش للموت ويطرب إليه إلى حدّ الشبق"[4].

هوامش المقال:

٤. إبراهيم: زكريا: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، د ت.

٥. إبراهيم: زكريا: هيجل، دار مصر للطباعة، القاهرة،١٩٧٠.

٦. إبراهيم: زكريا: الفلسفة الوجودية، سلسلة إقرأ،١٩٥٦، دار المعارف، القاهرة.

٧. إسكندر: نبيل: الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،١٩٨٨.

٨. ابن باجة: أبو بكر محمد بن يحي، تدبير المتوحد، دار سراس للنشر، تونس،١٩٩٤.

٩. بالنثيا: أنخل جونثالث: تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسين مؤنس، ط٢، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، د ت.

١٠. بدوي: عبد الرحمان: دراسات في الفلسفة الوجودية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٨٠.

١١. بركات: حليم: الاغتراب في الثقافة العربية، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،٢٠٠٦.

١٢. ابن بسام: علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٧.

---

[1] زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، م س: ١٨٩

[2] الضبي: المفضل محمد بن يعلى: المفضليات، تحقيق الدكتور قصي الحسين، ط١، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٨، ص٥٤، ٥٥.

[3] زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، م س: ١٩١

[4] عبد الفتاح: كاماليا: الشعر العربي القديم، دراسة تحليلية لظاهرة الاغتراب، م س: ٢٠٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١٣. ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، ط١ ، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس١٩٨١.

١٤. بوطارن: محمد الهادي: الاغتراب في الشعر العربي الرومانسي، مقاربة موضوعاتية للخطابات الشعرية، دار الكتاب الحديث، القاهرة٢٠١١.

١٥. بيطار: سالم: اغتراب الإنسان وحريته، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان٢٠٠١.

١٦. حاوي: خليل: بيادر الجوع، دار العودة، بيروت، د ت

١٧. ابن حزم: طوق الحمامة في الإلفة والألاف، تحقيق فاروق سعد، دار مكتبة الحياة، بيروت١٩٨٢.

١٨. ابن حزم: علي بن أحمد: التلخيص لوجوه التخليص ضمن مجموعة رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت١٩٨٧.

١٩. ابن حزم: علي بن أحمد: ديوان ابن حزم الأندلسي: جمع وتحقيق ودراسة: الدكتور صبحي رشاد عبد الكريم، ط١ ، دار الصحابة للتراث، طنطا، ج م ع١٩٩٠.

٢٠. ابن حزم: علي بن أحمد: رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت١٩٨٧.

٢١. ابن حزم: علي بن أحمد: الأخلاق والسير ومداواة النفوس، ضمن مجموعة رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت١٩٨٧.

٢٢. ابن حزم: علي بن أحمد: نقط العروس، ضمن مجموعة رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت١٩٨٧.

٢٣. حسان: حسان محمد: ابن حزم الأندلسي عصره ومنهجه وفكره التربوي، دار الفكر العربي، القاهرة، د ت.

٢٤. حنفي: حسن: الاغتراب الديني عند فيورباخ، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد١٠ ، عدد٩١٩٧٩.

٢٥. ابن الخطيب: أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، تحقيق ليفي بروفنسال، ط٢ ، دار المكشوف، بيروت١٩٥٦.

٢٦. خفاجي: محمد عبد المنعم: الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، رابطة الأدب الحديث، القاهرة، د.ت.

٢٧. خليف: مي: ظاهرة الاغتراب عند شعراء المعلقات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة١٩٩٤. ز

٢٨. زيدان: عبد القادر عبد الحميد: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ط١ ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٣.

٢٩. ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، تحقيق الدكتور شوقي ضيف، ط٤ ، دار المعارف، القاهرة١٩٩٣.

٣٠. أبو شاويش وعواد: حماد حسن وإبراهيم عبد الرزاق: الاغتراب في رواية البحث عن وليد مسعود، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج١٤ ، عدد٢ ، يونيو٢٠٠٦.

٣١. صاعد بن أحمد بن صاعد: طبقات الأمم، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت١٩١٢.

٣٢. الضبي: المفضل محمد بن يعلى: المفضليات، تحقيق الدكتور قصي الحسين، ط١ ، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت١٩٩٨.

٣٣. عبد الرحمان: منى أبو القاسم: الاغتراب الفكري والاجتماعي في الشخصية القومية العربية، ط١ ، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا٢٠٠٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٣٤.عبد الفتاح: كاميليا: الشعر العربي القديم، دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٨.

٣٥.ابن عذاري: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق ج.س.كولان وليفي بروفنسال، ط٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠.

٣٦.العشماوي: محمد زكي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨.

٣٧.العنزي: فلاح معاشي: انكسار الأحلام في شعر سعدية مفرح، جامعة الشرق الأوسط، ١٤٣٥-٢٠١٤م.

٣٨.فريحات: مريم جبر: الحسّ الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني، مجلة جامعة دمشق، مجلد٢٦، عدد٣و٤، ٢٠١٠.

٣٩.الفيومي: محمد إبراهيم: ابن باجة وفلسفة الاغتراب، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨.

٤٠.قاروط: ماجد: المعذب في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

٤١.قديد: ذياب: المتنبي بين الاغتراب والثورة، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠١١.

٤٢.ماكوري: جون: الوجودية، ترجمة: د. إمام عبد الفتاح، سلسلة عالم المعرفة، رقم٥٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

٤٣.النوري: قيس: الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد١٠، عدد٩، ١٩٧٩.

٤٤.ويلسون: كولن: اللامنتمي، ترجمة أنيس زكي حسن، ط٣، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تجارب أدب الحرب العربيّة و قضايا الإنسان

أ.الزهرة عياري / جامعة محمد الشريف مساعدية . الجزائر .

الأدب هو روح الأمم و عنوان تقدمها و عظمتها، و في فضائه و على رُكّحهِ عبرت الشعوب عن قضاياها الاجتماعية و السياسية، و رسمت أحلامها و تطلعاتها فهو أقرب الفنون إلى الذات، لأنه يصوّر التجارب الإنسانية و يعبر عنها.

و من هذا المنطلق كان أدب الحرب أداة فعّالة في توجيه الحركة الثقافية، حيث لعب دورًا هامًا إبّان الثورات التحريرية و ما قبلها في العالم العربي، كما أدى رسالة مهمة لا يستهان بها في تهيئة الظروف و إعداد المجتمعات للتحرر من استعمارها، و ذلك بما كان ينشره من وعي اجتماعي و سياسي تحت غطاء فني.

فقد عبر أدب الحرب عن قضايا إنسانية متداخلة، حيث تعامل مع أوضاع البلاد العربية المزرية و حياة الضنك التي كانت تعيشها في ظل حروبها، و ما ترتب عنها من جهل و فقر و مرض و اضطهاد و تخلف، كما أكد اهتمامه بمركزية الإنسان في العالم، من خلال طرحه مجموعة من الرؤى و القيم الإنسانية التي شكلت مفهومًا كاملاً للإنسان كقيمة.

أدب الحرب هو أدب إنساني قام منذ بداياته على تصور فلسفي و أخلاقي للحياة، و الذي يتعامل مع هذا الأدب، لاَبد أنّ يأخذ في اعتباره أنه يتعامل مع مجال نوعي محدد يدافع عن قضايا الإنسان الأساسية و يندد بكل صوّر حرمانه و انتهاكه و مجال بحثنا لن يقتصر على جزئية نوعية محددة في مجال النص الحربي بل سيمتد إلى جميع أشكاله: شعر، مسرح، رواية، قصة، وقوفا على بعض النماذج و استعراضًا لنماذج أخرى.

أولا . الشعر و الحرب:

كان لأدب الحرب ظهورًا صريحًا في تراثنا، تظهر أهم وجوهه فيما قاله العرب عن حروبهم، التي مست جوهر وجودهم و ارتبطت بصميم حياتهم، فتعاملوا مع الحرب كظاهرة تاريخية و ككفاح إنساني لأجل الحق كواقع أولاً و كأدب تولد عنها ثانيًا.

إن الشعراء في الحروب التي تخوضها قبائلهم لأجل أرضها و حقها و وجودها يكونون بين الناس، لأنّ للشعر كما للفولاذ، خنجرًا مرهف النصل، يقاتل إذ هو يصُوغ وجدان المقاتلين، و يكافح إذ هو يدفع بهم إلى الكفاح بروح الجماعة. و نسْتعيد بعض ما قاله العرب في الحرب، كأحد وجوه ذلك التراث، معتمدين وجهة نظرهم القائلة: « الحرب رحى ثقالها الصبّر و قطبها المكرّ و مدارها الاجتهاد و ثقافها الأناة و زمامها الحذرّ...»[1]

كما قال عمرو بن معد يكرب عن الحرب:

الحرّب أول ما تكون فتيـــــة ♦ تسعى بزينتها لكل جهــول

حتىْ إذا خميّتْ و شبَ ضرامُها ♦ عادت عجوزًا غير ذات خليل...[2]

---

[1] . شهاب الدين أحمد المعروف بابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تقديم خليل شرف الدين، منشورات دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ١٩٩٩. ج[1]، ص ٦١.

[2] . المرجع نفسه. ص ٦١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فالحرب لم تكن هواية، و لا هم مارسوها انطلاقًا من نزعة العنف أو العدوان، فالبوادي و القفار، في تلك الحقب التاريخية كانت تسود فيها العصبية القبلية و كان الغزوّ أحد موارد العيش فيها، و القتال سبيلا إلى الكفاح من أجل الكلأ أو الماء، فقتالهم لم يتخذ طابع النزعة التوسعية أو الاستيلائية على أرض الغير.

كما قال عنها النابغة الجعدي:

و لا خير في حلم إذ لم تكن له ♦ بوادر تحمي صفوه أن يكدرا.[1]

فالحرب في دم العربي صرخة الكرامة و معنى الرجولة، و هو يتحدث عنها حديث الواثق من نفسه و شجاعته ليصغها في موقعها الحقيقي من يوميات حياته.

و قال عنترة واصفًا الحرب:

بكرت تخوفني الحتوف كأنّني ♦ أصبحت عن عُرض الحتوف بمعزل

فأجبتها إنّ المنية منهـــــل ♦ لابد أنّ اسقي بكأس المنهـــل.[2]

و هذه الأبيات تعبر عن وجدان الإنسان العربي الذي كشف عن موقف نفسي و روحي من الحرب، في كرهها من جهة، و في الإقبال عليها برغم أنها كره، حين تُفرض و لا مناص من مواجهتها دفعًا لعدوانها.

و قال عنها زهير بن أبي سلمى:

و ما الحرب إلاّ ما علمتم و ذقتم ♦ و ما هو عنها بالحديث المرجّم

متى تبعثوها تبعثوها ذميمـــــة ♦ و تَضْرَ إذا ضرّيتموها فتضـــرم.[3]

إذا كانت أبياته هذه تعبيرًا عن موقف خاص، يرى في الحرب جانب الشرّ، يكره أن تقوم بين العرب، لأنّها تخلّف في واقعهم ما تخلّف، فزهير بن أبي سلمى أدان الحرب و راى فيها شرًّا صفته القبح.

و قالت الخنساء عن الحرب:

نُهين النفوس و بذّل النفـــــو ♦ س يوم الكريهة أبقى لها.[4]

تُجسد صورة الموت في شعرها مقترنة بصورة الحرب، كما حددت لها موقع في نفسها و مشاعرها، فكانت هذه الصورة: الموت آت و الموت محتم، الموت كالحياة لا خيار فيها.

و قال عنها حسان بن ثابت:

ونحن إذَا ما الحرّبُ حُلَّ صِرَارُها ♦ وَ جَادتْ علَىَ الحُلاَّبِ بالمَوتِ و الدَّمِ

---

[1]. المرجع نفسه. ص ٦٢.

[2]. عنترة، ديوانه، المركز الثقافي اللبناني للطباعة و النشر، بيروت، لبنان. ص ١٤٨.

[3]. زهير بن أبي سلمى، ديوانه، شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠٣ م. ص ١٠٧.

[4]. شهاب الدين أحمد، العقد الفريد، ص ٦٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و لَمْ يُرِجُ إلاّ كُلُّ أرْوَعَ مَا جِـدٍ ♦ شَدِيدِ القُـوىَ ذِي عِـزَّةٍ و تَـكَـرُّم.[1]

و هذا البيت يعبر عن ممارسة لها مسحة عقلانية، فالعرب لم يكن ينتابهم الذعرّ من الحرب، و لم يحسبوا لها الحسابات، لأنّهم أدركوا بنظرة ثاقبة حتميتها فتقبلوها، و خططوا لحياتهم على ضوء هذا التقبل، فحين تعطي نفسك للموت في سبيل قضية، و تقتّحم غمرات القتال و النضال في سبيلها، يهابك الموت، و يتراجع أمامك، و يكون عليك أنت أن تلاحقه، فلا تدركه في المعركة، و يدركك على فراش المرض.

و قال عنها أبو تمام:

فأثبت في مستنقع الموت رجلـــه ♦ و قال لها من تحت أخمصك الحشر.[2]

يمجد أبو تمام هنا في تغنيه بالبطولة التي اتخذت منحنى ملحميًا الشهادة في صورة شعرية واقعية نادرة للثبات و الاستبسال، و النظرة التي تجاوزت الأفق إلى الآماد الشاسعة، و يرى أنه من الطبيعي أن تنعكس المواقف القتالية على صور الشعر كما انعكست على مفهوم الموت فحولته إلى محتوى جمالي، حيث أسدل الستار على بقع الدم و على الأشلاء المتناثرة بعد أن منحها معنى قدسيًا خاصًا يناقض واقع الخراب و الدمار في ساحة المعارك.

و قال عنها المتنبي:

وَ مَازِلتَ تُفني السُّمْرَ وَ هْيَ كثيرةٌ ♦ وَ تُفْني بِهِنّ الجَيّشَ و هَوَ لُهَامُ

متى عاوَدَ الجَالُونَ عاوَدْتَ أرضَهُم ♦ و فيها رِقَابٌ للسّيُف وَ هَامُ.[3]

إنّ فرسان العرب كما رآهم المتنبي، لا ينهزمون عن مواقعهم، يصمدون، يكشفون عن رؤوسهم ليعلم العدو من هم، فالعربي بوجهه المكشوف للشمس يعرض الخد للطعان، لا يميل و لا يولي، و يكشف صدره للرماح المشرعة.

فالعرب لم يصوروا المواقع و المعارك و المشاركين فيها فقط، بل رسموا في أخبارهم بعض الأحداث الجانبية، تبرز معها البطولات و الشجاعات مرتبطة بانفعالات الحياة الأخرى، في مساربها الخلفية، عاكسة الوجه الحقيقي للحياة الفردية الذي لا يمكن أن يغطيه زخم المعركة وحده.

و ينتقل الحديث إلى حادثة دنشواي المعروفة في التاريخ المصري و ملخصها أنّ جنود الاحتلال الانجليزي مروا في عام ١٩٠٦ بقرية دنشواي، و اصطادوا حمامها الداجن، فتجمع الأهالي لإقناع الجنود بالإقلاع عن ذلك، فظن أحدهم أن الأهالي تجمعوا لقتالهم، فهرب مسرعًا فأصيب بضربة شمس فمات على أثرها، فوجد اللورد كرومر فرصته المناسبة لمحاكمة أهالي القرية، فصلب بعضهم و عذب بعضهم الآخر، و سجن جماعة ثالثة، و على إثر ما سبق أنشد أحمد شوقي قائلاً:

يا دنشواي على رباك ســلام ♦ ذهبت بأنس ربوعك الأيام

---

[1]. حسان بن ثابت، ديوانه، شرح عبد أمهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ٢، ٢٠٠٢، ص ٢٣٤.

[2]. أبو تمام، ديوانه، شرح الأديب شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠٣، ص ٣٥٦.

[3]. المتنبي: ديوانه، المركز الثقافي اللبناني للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٣، ص ٣٠٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

عشرون بيتًا أفقرت و انتابهـا ♦ بعد البشاشة وحشة الظلام

يا ليت شعري في البروج حمائم ♦ أم في البروج منية و حِمَائـمُ

نوحي حمائم دنشواي و روِّعي ♦ شعبًا بوادي النيل ليس ينام.[1]

صحيح أن شوقي نشأ في كنف قصر الخديوي، و هذا ما جعله وفيًا له و لبلاطه، إلا أنّه لم ينس وطنه قط لأنّه أطره بموضوعات وطنية عديدة حملت في طياتها أسمى معاني الوفاء و التقدير لهذا الرمز الفرعوني العتيق.

ثم نأتي إلى مرحلة ما بعد السادس من حزيران١٩٦٧ م، حيث حمل الشعر ملامح النكسة و صورها من طرف شعراء فلسطين أولاً و عرب ثانيًا، فكانت الممارسة الشعرية الفلسطينية ملتزمة التزامًا كاملاً بالممارسة الثورية الدموية في بدايات شعرها الثوري، و خصوصًا مع الشاعر الفلسطيني عبد الرحيم محمود:

سأحمل روحي على راحتـــي ♦ و ألقي بها في مهاوي الردى.[2]

فالشاعر يرى في شعره سلاحًا مباشرًا، يلجأ إلى تراثه القديم ليصبح نشيدًا للقتال، و لأنّ الاحتلال الإنجليزي أولاً، ثم الإسرائيلي ثانيًا، كان احتلالاً و استعمارًا، كان هذا علامة من علامات شعر الحرب الفلسطيني، حيث أصبح التشبث بالأرض و التمسك بعودة النازحين إليها هما المحوران اللذان يدور هذا الشعر حولهما، في نشيد فتح هو وحده طريق الخلاص و التحرر الوطني.

كما كانت رؤية إبراهيم عبد الفتاح الطوقان شفافة ترقب ما وراء الأفق، حيث ظهر في شعره المبكّر شعوره بالمصير الذي تُساق إليه فلسطين شيئًا فشيئًا:

إجلاءً عن البلاد تريـــــدو ♦ نَ فنجلو أم مَحْقنا و الإزالة ؟.[3]

فالشاعر خرق حجب الغيب و أطل على المستقبل و بيّن للناس الخاتمة التي حصلت فيما بعد، و رؤيته المظلمة لم تكن متشائمة و إنما كانت صلبة في التعبير عن إحساسه، الذي لا ينفك عن تحريك الأمل في النفوس بحثها على النهوض و السعي و الصمود في وجه العدوان الزاحف.

و من أقوى و أجمل ما قيل من شعر المقاومة، قصيدة توفيق أمين زيّاد " إنا هنا باقون":

إنّا هُنا باقون

كأننا عشرون مستحيل

في اللدَّ و الرملة و الجليل

هنا على صدوركم باقون كالجدار.[1]

---

[1]. يوسف عطا الطريفي: أمير الشعراء أحمد شوقي – حياته و شعره، الأهلية للنشر و التوزيع، ط١، ٢٠٠٩ ، ص ٤٤ .

[2]. نجاح العطار و حنا مينه: أدب الحرب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٩ م. ص ٢٢٧.

[3]. محمد محمد حسن شراب: شعراء فلسطين في العصر الحديث، الأهلية للنشر و التوزيع، ط١، ٢٠٠٦ . ص ٢٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و تعتبر هذه القصيدة أحد الحصون المنيعة التي تترس خلفها الباقون، كما أنها الجذر الضارب في أعماق الأرض، الذي أعجز كل آلات الحفر، فهي أنشودة كل المظلومين في الأرض.

كما أرسلت فدوى الطوقان آهة حزينة على وطنها الذبيح، قائلة:

يا وطني مالك يخني علـــى رُوحك معنى الموت العَدَمْ

أمضّك الجرح الذي خانـــه أسُاته في المأزق المحتـــدمْ

أين الأسى استصرختهم ضارعًا تحسبُهم دْراك و المعتصم.[2]

و معظم قصائد فدوى تحمل في طياتها تاريخ شعبٍ أثبت وجوده، و كان الفن سلاحه.. فصمد في أرضه و صمد في الشتات، و قاوم كل محاولات التذويب و الفناء، خالقًا أديمًا يحمل صورًا بشرية قطعت مرحلة بالغة التعقيد و بلغت شأوًا عظيمًا كانت له نتائج حاسمة رغم كل شيء.

كما هتف محمود درويش: "سجلّ... أنا عربي"، و هتافه هذا لا ينطوي على التحدي فحسب، بل يتضمن الصورة النقيضة و هي عملية الاغتيال الإسرائيلية لعروبة فلسطين المحتلة، و هكذا دخل التحدي لأجل العروبة مجال الممارسة اليومية و حيز التطبيق الفعلي، و أصبحت هتفة: « وطني ليس حقيبة سفر و أنا لست مسافر.» شعارًا للجميع:

أنا بخير

مازال في عيني بصر!

مازال في السماء قمر!

و ثوبي العتيق، حتى الآن ما اندثر.[3]

و في الجهة المقابلة كتب سميح القاسم عن وداع العرب النازحين عام ١٩٤٨ م و كيف تركوه صغيرًا رافضًا الرحيل إلى البلاد العربية الأخرى، قبل أنّ تتحرر فلسطين و تمحى آثار الخطيئة:

قسمًا لن تدفنوها

قسمًا... لن يطمس الرمل بلادي العربية

من دم القتلى سنسقيها... و نحييها

و نعطيها حياة أبدية.[4]

---

[1]. المرجع نفسه. ص ٨٢.

[2]. محمد محمد حسن شراب: شعراء فلسطين في العصر الحديث. ص ٣٠٨.

[3]. حيدر توفيق بيضون: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩١ م. ص ٣٠.

[4]. نجاح العطار و حنا مينة: أدب الحرب. ص ٢٤٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و إنك لا تحس عبر هذه الأسطر رنين المقاومة، حيث الأشياء لا تتأطر باللفظ، بل هي تحيا به من الداخل إنها جسد واحد، في الكلمة و الفعل، لأنها في المعركة معركة على جبهة الفن، و هذا الوجود لكلمة المقاومة في الشعر، هو وجود للمقاومة في خط الواقع.

و غير بعيد عن المقاومة العربية الفلسطينية كان مفدي زكريا و محمد العيد آل خليفة فرسي رهان في حلبة حركة التحرير، فقد واكبا الثورة في جميع مراحلها و ربطا مصيرهما بها، و خلّدا اسميهما كأكبر شاعرين جزائرين في عصر ثورة التحرير، فالأول صاحب النشيد الرسمي للدولة الجزائرية (قسمًا بالنَّازلات)، و الثاني هو لسان جمعية العلماء المسلمين.

و يعد ديوان "اللهب المقدس" لمفدي زكريا من أشهر دواوينه باعتباره ديوان ثورة التحرير الجزائرية، و هذا الديوان هو واقع، و تاريخ حرب و عصارة قلب شاعر عاش أحداث بلاده في السجون و المعتقلات، كما تعد قصيدة "الذبيح الصاعد" من أهم قصائده على الإطلاق لأنه نظمها في الشهيد أحمد زبانا أثناء تنفيذ حكم الإعدام عليه.

قام يختال كالمسيح وئيدًا ♦ يتهادى نشوان يتلوُ النشيدا.[1]

كما وقف مالك حداد في جبهة مقابلة يدافع عن مشروعية الثورة الجزائرية مناهضًا لشعبها، الذي أدما الاستعمار حياته و أرقها:

يا للعلم اللاهب في أرض الجزائر

إنّ ناسج العلم لم يكن غير صانع

للقمع، عندنا، خاض

الحرب الجائرة التي تذرعت بكل

حجج المناطقة لتبرير جريمتها.[2]

فقد حرص مالك حداد على إقناع العالم بعدالة القضية الجزائرية، و عمل على مخاطبة الفرنسيين الحاقدين الحامين راية العدوان الملطخة بالبعد الإنساني، فالحرب هنا ليست موّجهة إلى فرنسا، بل موّجهة ضد حرب فرنسا العدوانية في الجزائر التي حملت السلاح لأجل تحريرها.

كما رأى أبو القاسم الشابي في شعبه شعبًا مستسلمًا لقدره، عاجزًا خانعًا، فنهض يحثه على تحطيم قيود المحتل، لأنّ الحياة تتمثل في إرادة الشعب، و المحتل ليس قدّرًا على الوطن، و الثورة عليه واجبّ من أجل تحرير البلاد.

إذا الشعب يومًا أراد الحيـــــاة ♦ فلابد أنّ يستجيب القدر.[3]

---

[1]. حسن فتح الباب: شاعر الثورة الجزائرية . مفدي زكريا ،، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٧. ص ١٤١.

[2]. نجاح العطار و حنا مينة: أدب الحرب. ص ٢١٦.

[3]. يوسف عطا الطريفي: أبو القاسم الشابي . حياته و شعره، الأهلية للنشر و التوزيع، لبنان، ط١، ٢٠٠٩. ص ٦٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ثم يلتفت أبو القاسم الشابي إلى الطغاة الذين استغلوا شعبه و وطنه، فينذرهم بالثورة التي تجرف كل ما يعترضها و هي مندفعة بشدة، يحذرهم من هول نار كامنة تحت الرماد:

ألا أيها الظالم المستبـــــد ♦ حبيب الظلام عدّو الحياة

سخر بأنات شعب ضعيـف ♦ و كفك مخضوبة من دماه

سيجرفك السيل سيل الدماء ♦ و يأكلك العاصف المشتعل.[1]

و على ركح الحرية رفض نزار قباني رفضًا تامًا ما آلت إليه فلسطين على يد الاستعمار الصهيوني، فهذه الأرض و تلك الديار، لن تنس أصحابها الذين ملكوها، ففلسطين أرض العرب الكنعانيين منذ ثلاثة ألاف عام قبل الميلاد، فكيف تعلن حفنة من المعتدين ملكيتها لها؟

يا طفلة جميلة محروقة الأصابع

حزينة عيناك، يا مدينة البتُول

حزينة حجارة الشوارع

حزينة مآذن الجوامع

يَا قدسُ.... يا مدينة الأحزان.[2]

خيم الحزن على الأجواء العربية، لأنّ القدس تحوّلت إلى طفلة محروقة الأصابع، فحلقة الشعر عند نزار قباني في إطار الحرية المفقودة، و الوطن الضائع و المدائن الموجودة الغائبة، و الأرض التي تشكل مكانًا ينسلخ عنه الزمان و المشاعر المبعثرة بين التشبث و الإحباط، المقاومة و التسليم.

و على نفس الجهة رفع أحمد مطر رايات التمرد في قصائد كثيرة رافضًا الجمود، مطالبا بالثورة الفكرية التي تنير العقول و تشّحذهمم التغيير:

إرمِ الحجر

يمتشق العدو بندقية

و يرسل النار عليهم كالمطرْ

لكنها

هم صامتون كالحجرْ

---

[1]. نجاح العطار و حنا مينة: أدب الحرب، مرجع سابق. ص ١١٨.

[2]. عبد الرحمن محمد الوصيفي: شاعر الحب و الثورة. نزار قباني، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤. ص ٥٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و صامدون كالحجر.[1]

ألقى أحمد مطر بنفسه وسط دائرة النار التي تقيم دورها وسط دائرة الحزن العربي العميق، فكان لحبره رائحة الدم، و كانت لكلماته بصمات أصابع، تحمل كل بصمة منها قضية الإنسان العربي المقهور و المضطهد من طرف جهات عديدة و متنوّعة لا تبالي بالإنسان كقضية و كقيمة تستحق الحياة و الحرية.

ثانيا. المسرح و الحرب:

بدأ اهتمام المسرح العربي بالحرب منذ ظهوره، لكنه استوعب هذه الظاهرة أكثر بعد الحرب العالمية الثانية، حين انشغلت معظم النصوص المسرحية بموضوع الحرب، لكّن أبا خليل القباني[2] . هو أول من أولى عناية خاصة بمشهد السجن في مسرحياته.[3]

و لحضور السجن في مسرح القباني أكثر من دلالة قد تكون أهمها رغبته في تأكيد إنسانية الإنسان من خلال الحرية و المساواة في وقت وصل فيه الاستبداد العثماني إلى ذروته أثناء خلافة السلطان عبد الحميد.

و من النصوص المسرحية الأخرى التي طرقت موضوع الحرب و الحرية مسرحية الكاتب المصري ألفريد فرج سليمان الحلبي.[4] التي نقلت لنا صورة المستعمر الذي ينادي بأفكار الحرية و المساواة و العدل في بلاده و لمواطنيه، و التي ينركها على أبناء المستعمرات.

كما كتب ألفريد فرج أيضًا مسرحية أخرى عن حقوق الشعوب التي احتلت أراضيها، و شردت و نفيت خارج حدود أوطانها، و هي مسرحية "النار و الزيتون"، و التي تمتاز ببعد سياسي يهدم الجدار الوهمي الفاصل بين الحرية و الحرب، فتحضر فيها الشخصيات الإسرائيلية التي ساهمت بالتبشير بالأرض الموعودة و التي حوّلت الفكرة إلى واقع مادي على الأرض، و يصبح الفلسطيني هنا لا يدافع عن الحياة و حرية الوطن فحسب، بل عن هوية يحاول الآخر طمسها بقوة "النار و الزيتون" تتحدث عن شعب فقد حق الحياة و الحرية و عن شعب آخر اغتصب هذا الحق، و هذا الآخر تحديدًا يطالب بحقه في الحرية و المساواة و السيادة و لا يعترف بالحقوق الإنسانية إلا لنفسه.

كانت "المأساة الكبرى"[5] آخر أعمال شبلي شميل، و أهمها لأن أحدثها تدور حول الحرب العالمية الأولى، التي لم يكن موقف الكاتب منها موقفًا تجريديًا بشكل عام و مطلق و إنما كان موقفًا سياسيًا ضد ألمانيا تحديدًا.

و تقع معظم أحداث المسرحية في قصر الإمبراطور غيوم الثاني حيث لم يعد في مقدوره أن يؤجل الحرب أكثر من ذلك، و التحديات من حوله تزين له النهاية المرجوة و يقرر أخيرًا الحربّ، و تنتهي المسرحية بانهزام الجيش الألماني.

كما قدم مخائيل رومان في مسرحه دراسة وافية للفرد الطامح إلى الحرية و الذي يقف المجتمع و النظم السياسية أمامه حائلاً وعائقًا لهذا الطموح، فكشف عن دوافعه و وعيه وخوفه و تردده و عدم تكاتف الناس معه.

---

[1]. أحمد مطر: ديوان الساعة، ط١، ١٩٨٩. ص ١٥.

[2]. خليل القباني مسرحي سوري عاش في القرن التاسع عشر (١٨٣٣ – ١٩٠٢).

[3]. نقلا عن: محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٦٧ م. ص ٣٧٣.

[4]. ألفريد فرج: مؤلفات ألفريد فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨ م. ص ٠٠٠.

[5]. غالي شكري: شبلي شميل قراءة، مجلة المسرح، المجلد ٨، العدد السادس و الأربعون، أكتوبر ١٩٦٧، ص ١٤ و ٤٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و تكاد لا تخلو مسرحياته من إشارات، أو مواقف يكون الإنسان فيها موضوعًا للقهر و القمع، و إن كان لا يفرد مسرحية واحدة لموضوع واحد، بمعنى أن العسف و القمع يتداخلان مع الاغتراب و الخيبة و البحث عن الانتماء، و هذا ما اتضح في مسرحيتيه "الدخان" و "الوافد" على وجه الخصوص.[1]

فبطل مخائيل رومان هو بطل ملحمي يحمل قيمًا مجردةً و أفكارًا كبرى، فهو ذلك المثقف المغدور به نتيجة براءته أو المغامر الشهيد باعتباره المخلص القادم الذي ينتظره الشعب و يرمي كل ثقل آماله عليه. و من أهم المسرحيات أيضًا التي تناولت موضوع الحرب، مسرحية "المسامير"[2]لسعد الدين وهبة، و التي تدور أحداثها في قرية عاث الانجليز في أرضها فسادًا، و رغم محاربة الفلاحين و صبرهم و صمودهم، تنتهي المسرحية بهزيمتهم و تنفيذ حكم الإعدام عليهم.

و هذه المسرحية تطرح سؤالاً صريحًا هل مسامير سعد الدين وهبة هم الانجليز الذين رفضوا الخروج من هذه القرية و عاثوا فيها فسادًا ؟ أم هم هؤلاء الفلاحين الذين رفضوا ترك أرضهم حتى بعد موتهم، فعقلوا بها تعلق المسامير بالخشب ؟ لكّن المسامير في الحقيقة هي استجابة كاتب مسرحي أحس أنه في قلب الأحداث مطالب بأن يقول كلمته، فقالها على خشونة في الصوت و النبرات، ليسمع العالم العربي هذه الصرخة المريرة التي رفضت الظلم و أدانت ممارسيه. و غير بعيد عن سعد الدين وهبة كتب جورج شحادة مسرحية "السيد بوبل"[3] التي أثارت زوبعة في أوساط النقاد و الساسة، فقد قيل في طلب مصادرتها أنها (صرخة احتجاج على حرب الجزائر).

فشخصية السيد بوبل إشارة واضحة و صريحة للجزائر التي غادرت الوطن العربي منذ دخول الاستعمار الفرنسي و انقطاع أخبارها، فكانت جوهرة البحر الأبيض المتوسط تعاني من الغربة و الوحدة و العزلة، لأنها وطن بدون هوية، بدون حياة، بدون حرية، يحمل رخصة فرنسية و حسب.

و يستمر هذا الإطار الرمزي للمسرح العربي، و تتضح معالمه بصورة أوضح عند الكاتب المسرحي محمود دياب في مسرحية "الغرباء لا يشربون القهوة"[4]، و التي تتحدث عن شخص عادي يقتحم الغرباء عالمه الصغير و يهينونه و ينزلون به أقسى أنواع العذاب، فالغرباء قابلوا قهوته بالقمع، و الرجل المسكين لم يقترف أي ذنب أو جريمة، و ليس ثمة من يحميه من الغرباء أو حتى يحمي كرامته المهدورة و إنسانيته المجروحة.

و هذه المسرحية تعالج فكرة الاستعمار المفاجئ و أثره على الشعوب المستضعفة، التي لا تدرك خطورة ضيوفها، و مطامعهم الدفينة التي ترمي إلى سلب الحياة و الحرية و تجريد الإنسان من أبعاده الفكرية، ليصبح دمية خشبية تؤدي أدوارًا سطحية.

و تبقى ثورة الجماهير هي المصير الوحيد و المحتوم لإقامة مجتمع عادل و يبعث الحياة من جديد، و هذه إشارة صريحة و واضحة لهزيمة ١٩٦٧، التي كانت مناسبة ملائمة لكشف الأقنعة و إظهار الخبايا و تعرية النفس ومواجهتها. كما ألف مصطفى أمين مسرحية "الشهيد"[5]، التي كانت وجهًا آخر لعملية صلب المسيح، و يدور موضوعها حول شهيد تم صلبه من قبل ثلاثة خائن و جبان و أفعى (ثالوث العارّ) و يستنكر أهل الشهيد، و أقاربه و جيرانه و أصدقائه هذه الحادثة الشنيعة و تصيبهم حالة

---

[1]. حازم شحاتة: الفعل المسرحي و سؤال الحرية في مسرح مخائيل رومان، مجلة فصول، مجلد ١١، العدد الأول، ١٩٩٢ م. ص ٢٢٥.

[2]. عبد القادر القط: مسرحية المسامير قراءة نقدية، مجلة المسرح، المجلد ٨، العدد السادس و الأربعون، أكتوبر ١٩٦٧. ص٣ و ٤.

[3]. فتحي العشري: جورج شحادة، مجلة المسرح، المجلد ٨، العدد الثامن و الأربعون، ديسمبر، ١٩٦٧ م. ص ٥٨.

[4]. محمود دياب: مسرحيات مختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤ م.

[5]. مصطفى أمين: مسرحية الشهيد، مجلة مسرح، المجلد الثامن، العدد الثالث والأربعون، يوليو ١٩٦٧ م. ص ١١٤ إلى ١١٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فوضى و ملّل، و تنتهي المسرحية نهاية مفتوحة على الحيرة و الضياع. فشهيد المسرحية هو فلسطين التي صلبت أمام الجميع، و رغم استنكار كل العرب للحادثة إلا أنّهم لم يفكروا في كيفية استرجاعها، بل ما زالوا تحت و طأة الصدمة إلى الآن، فمتى سيأخذ الثأر ؟ و لمذا هذا الصمت الرهيب ؟ و إلى متى سيبقى هذا الجمود و السكون ؟!

كما ألف الكاتب السوري ممدوح عدوان مسرحية "الغول جمال باشا السفاح"[1]، تحت لواء حق الشعوب في حريتها و تقرير مصيرها، و تختلف المسرحية عن المسرحيات الأخرى من خلال عرضها لنموذج المستعمر سالب الحرية بنقاب شرقي، يرتبط بالبلاد التي يسيطر عليها بوشائج دينية تاريخية، لكن هذه المقومات لم تمنعه من فرض هويته الثقافية من خلال التتريك، فالأتراك العثمانيين لم يخضوا الحروب مع الدول الأوروبية دفاعًا عن الإسلام و المسلمين أثناء الحرب العالمية الأولى بل دفاعًا عن القومية التركية.

و تمضي مسرحية "ديوان ثورة الزنج"[2]. للكاتب التونسي عز الدين المدني في اتجاه مغاير إذ تعود إلى ما يمكن أنّ نطلق عليه الداخل العربي، مستخدمة غطاءًا تاريخيًا شفافًا لا يحجب الواقع المعاصر، و "ديوان ثورة الزنج" إشارة صريحة لأحداث ثورة الزنج التي جرت في القرن الثالث الهجري، و المؤلف من خلال هذه المسرحية يطلق دعوة واضحة: عدم خرق أو تجاوز حق الإنسان في الحرية و الحياة و المساواة باسم الثورة.

فمجلس ثورة الزنج ينادي بالاعتدال في التعامل سواء كان الإنسان حبشيًا أو عربيًا أو فارسيًا أو بربريًا و يأخذ على السلطة العباسية عسفها و جورها و تمييزها الساخر بين البشر، حيث استطاعت بطريقة ما احتواء الثورة و عملت بطريقة أخرى على إجهاضها.

و هذه الثورة تعد أحد وجوه الثورة الفلسطينية من الجانب الاجتماعي و السياسي، التي تذكر بحق الإنسان الفلسطيني في الحرية و الحياة و المساواة و زنج القرن الثالث للهجرة لا يختلفون عن زنج القرن العشرين (الفلسطينيون) فأولئك و هؤلاء يواجهون نفس المصير: التشريد، الاضطهاد، السجن، التهميش، العبودية،.....

و تعد مسرحية "عطيل و الخيل و البارود"[3]. للكاتب المغربي عبد الكريم برشيد، أحد وجوه عطيل الشكسبيرية، لكنّ عطيل فيها ينطلق من المغرب نحو الهند الصينية سعيًا وراء قضية إنسانية . قضية المهاجرين من دول العالم الثالث إلى أوروبا... و المسرحية كتابة جاءت نتيجة للتفاعل مع الحركات التحررية في إفريقيا لهذا أعاد عبد الكريم برشيد عطيل إلى وطنه لينتقم من ياجو رمز الاستعمار و العنصرية و الارتزاق.

و تنتهي المسرحية برحيل المستعمر و مع رحيله تستعيد الشعوب حقها في الحياة و الحرية، و برشيد مؤلف مسرحي لا يفق عند تحُوم بلد معين، أو شعب معين، بل يرى في الشعوب التي فقدت حريتها نسيجًا واحدًا.

---

[1]. ممدوح عدوان: الغول جمال باشا السفاح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦ م.

[2]. عز الدين المدني: الزنج و ثورة صاحب الحمار، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط٢، ١٩٨١ م.

[3]. عبد الرحمن بن زيدان: المقاومة في المسرح المغربي، مجلة فصول، المسرح اتجاهات و قضايا، المجلد الثاني، العدد الثالث، خريف ١٩٨٤، ص ١٦٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و من مسرحياته السياسية الساخرة "الناس و الحجارة"[1]. التي تتحدث عن سجين في معتقل انفرادي كادت الوحدة و الوحشية تفتكان به فأوغل في عالم الوهم و الخيال، و اختراع شخصيات و أمكنة و مواجهات للالتقاء بالآخر، و بالحياة التي تجري هناك خارج السجن الذي لم يقض على حريته فحسب و إنما قضى على الآخر الاجتماعي القابع في أعماقه.

و يقاتل السجين عقله معتقدا أنه إذا فعل ذلك غدا حرًا، لكنه يتحول إلى مهرج، فمن حقه كسجين أنّ يحصل على محاكمة عادلة، لكنه عندما ينقل إلى المحكمة ينشب حريق و يلتهم ملف السجين و يموت القاضي، و بموته يمحى كل ما له علاقة بالتهمة الموجهة إليه.

فكرة الأرض و الارتباط بها، و النضال من أجلها، أو من أجل استردادها، هي فكرة أساسية و محورية في العمل المسرحي بالجزائر، و من واقع الثورة التحريرية و ما خلفته، غير أن هذه المسألة ارتبطت بتاريخ الحركة الوطنية، و قد برزت بشكل واضح في كثير من المسرحيات و نذكر منها الجثة المطوقة . Le Cadavre En Cerclé . للكاتب ياسين، و هذه المسرحية تسرد أهم وقائع ٨ ماي ١٩٤٥، عن طريق بطلها لخضر الذي يقوم جريحًا بسرد الأحداث التاريخية التي مر بها المسار الثوري من تعذيب و سجن و قتل...، و في مناجاته الذاتية الطويلة تعثر نجمته عليه و قد بدأ يستعيد وعيه، فتساعد على الوقوف و هي تلومه و لكنه لا يلبث أن يضيع منها وسط الزحام، يسقط وسط زحام المظاهرة، و يعود لخضر إلى حالته الأولى، فهو إنسان جريح في حالة بين اليقظة و النوم، بين العقل و الجنون، و أخيرًا تنهار هذه الشخصية أمام شجرة البرتقال « تختفي جثته تحت كومة من الأوراق الجافة المتساقطة.»[2]

و مع لخضر و نجمه و صديقاه حسن و مصطفى و أبوه الذي تبناه الطهار و مع نفس الحدث (حرب التحرير) أو النتيجة (ثورة كسبيل للحرية) تبدأ مسرحيته الثانية الأجداد يزدادون ضراوة Les Ancêtres Redoublent de Férocité[3].

فالأجداد الذين يزدادون ضراوة هم الآباء الذين نسوا ماضيهم الجزائري المجيد نتيجة لحياتهم الطويلة تحت وطأة الاستعمار، لكنهم استبشروا خيرًا بالأجيال القادمة التي ستناضل من أجل شرف العيش و كرامة الحياة، و على الرغم من طول فترة الصمت التي زادت على المائة عام صرخت الأجيال الشابة صرخة مدوية وهبت هبة انتحارية بعد أنّ وجدت خلاص الجزائر في الثورة.

و تعد نجمة شخصية محورية في أعمال الكاتب ياسين، و التي يريد بها وجهًا من وجوه الجزائر الخالدة التي أدمتها جرّاح الحربّ، و بموتها تنتهي فترة من أحلك الفترات في تاريخ الجزائر... فترة الاحتلال البغيضة بكل ما تنطوي عليه من دم و جراح و دموع، و بكل ما تنطوي عليه أيضًا من بطولة و شرف و جهاد و استشهاد.

كما عالجت المسرحيات التي تناولت الثورة التحريرية موضوعًا من وجهات نظر متباينة، البعض منها ركز على العمل الفدائي في المدن مثل مسرحية "أولاد القصبة".[4] لعبد الحليم رايس، التي تطرح موضوع الثورة من خلال عائلة جزائرية يشارك أبناؤها في النضال ضد الاحتلال و ذلك من خلال الأعمال الفدائية داخل المدن و الأحياء الشعبية (حي القصبة) فعائلة أولاد القصبة

---

[1]. نقلاً عن: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ١٩٨٠، ص ٥٧٢.

[2]. كاتب ياسين: الجثة المطوقة، تر: ملكة عيسى الأبيض، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ص ٩٦.

[3]. جلال العشري: الحرية و الثورة في مسرح كاتب ياسين، مجلة المسرح، المجلد الثامن، العدد الثامن والأربعون، ديسمبر ١٩٦٧ م، ص ٤٨٢.

[4]. مخلوف بوكروح: المسرح و الجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري و مصادره، دط، دت. ص ٢٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

نموذج مصغر للنضال الذي خاضه الشعب الجزائري داخل المدن و تبين مدى تغلغل الثورة في الأوساط الشعبية ممثلة في اهتمام كل الأفراد بما يجري على الساحة.

و سارت مسرحية "حسان طيرو"[1] رويشد على نفس النسق، حيث تروي حكاية حسان الذي يسهم في الكفاح الوطني بفضل المساعدة التي يقدمها لأحد المناضلين ليصبح بعدها شخصية بارزة في الثورة، التي تعتبر في النهاية رمزًا لنضال الشعب الجزائري، أراد المؤلف من خلالها التأكيد على البطولة الشعبية مقابل الادعاء بالبطولة الفردية.

كما ركزت مسرحية "العهد" لعبد الحليم رايس[2]على الكفاح المسلح في القرى و الأرياف، حيث صورت تضحية الإنسان الجزائري في سبيل الحرية، تجسدها مجموعة من المجاهدين المحاصرون من قبل الجيش الفرنسي، يتفقون على مبدأ أساسي يقضي بضرورة الاستمرار في الثورة حتى يتم النصر، و الالتفاف حولها حتى تعود الجزائر، حتى أنهم فكروا في إعدام طفل خوفًا من أن يبوح بأسرار الثورة للمستعمرين.

أما مسرحية "الخالدون"[3] و هي مسرحية تترجم الكفاح المسلح لجيش التحرير الوطني و مدى ارتباطه بالجماهير، يصور المؤلف فيها عملية استشهادية بطولية ينفذها المجاهدون على الحدود الجزائرية التونسية، عند اجتيازهم لخط موريس المكهرب و رغم صعوبة الوضع و خطورته و استشهاد بعضهم، يستطعون عبور الحدود.

أما مسرحية "احمرار الفجر" لآسيا جبار[4]فتطرح جانبا من مشاركة الشعب الجزائري في الثورة من خلال عائلة جزائرية يشارك ابنها في المقاومة ثم تلحقه أخته التي وجدت رفضًا من قبل والديها، و إلى جانب ذلك تكشف المسرحية عن إيمان الشعب و احتضانه للثورة معتمدة على شخصيتين رئيسيتين للتعبير عن معانيها و هما شخصيتا الشاعر و المرشد، و تنتهي المسرحية بموت الشاعر الذي تظل أشعاره في ذاكرة الناس أما المرشد فيرمز إلى المستقبل الزاهر أمام هؤلاء الشباب الذين ملأ بهم المستعمر سجونه.

"فاحمرار الفجر" مسرحية تنقل صورة جيل كامل من الشباب مقيد بمجموعة عوامل منها التقاليد الاجتماعية في صورة صراع بين الأجيال و صراع مع الاستعمار، و المسرحية عمومًا هي طموح الشباب الرافض لظلم.

غير أن مسرحية "الريح" لمولود معمري[5]تصور لحظة صراع الإنسان الجزائري و معاناته و هو يواجه تسلط المعمر و نهبه لخيراته و استغلاله معتمدة على العلاقة غير المتكافئة بين الأهالي و المعمرين تلك العلاقة المدعمة بالجيش الذي جاء ليدافع عن الأقلية الفرنسية حفاظًا على مصالحها و امتيازاتها ظنًا منه أنه يدافع عن حقوق الإنسان الفرنسي، و ريح مولود معمري هي الثورة الجزائرية التي قام بها الشعب ثائرًا على الاستعمار و مناصريه.

---

[1]. المرجع نفسه، ص ٢٦.
[2]. المرجع نفسه، ص ٢٧.
[3]. المرجع نفسه، ص ٢٨.
[4]. المرجع نفسه، ص ٢٨.
[5]. خلوف بوكروح: المسرح و الجمهور، ص ٢٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كما تعد مسرحية "الطغاة" لعبد الله الركيبي[1] مسرحية نضالية فكرتها الأساسية ترتكز على تصوير نضال البطل (بشير) ذلك الرجل الثوري الملتزم بقضية بلاده و تحريرها، و يتمثل نضاله في مقاومة الاستعمار الفرنسي و محاربة العملاء و الخونة، و إقناع المنحرفين و المتقاعسين بالانضمام إلى الثورة لأداء الواجب المقدس.

ثالثا. الرواية و الحرب:

إذا كانت الرواية تمثل مرآة الفكر الإنساني المعاصر في شكه و عبثه و شقائه، فإنّ الرواية العربية قد نجحت في نقل تفاصيل الواقع الحربي و رسم ملامحه، و تفاعلت بشكل عفوي مع تلك الأحداث التي هدمت القيم الإنسانية، و حطمت الآمال و عمقت الآلام و زادت من الجراح.

فبعد أزمات سياسية عديدة تعرض لها العالم العربي مثل: "حرب التحرير الجزائرية ١٩٥٤.١٩٦٢ و هزيمة يونيو ١٩٦٧، نصر أكتوبر ١٩٧٣، الحرب بين العراق و إيران ١٩٨٠.١٩٨٨، الحرب الطائفية في لبنان ١٩٧٦.١٩٩٧، حرب الخليج بين العراق و الكويت ١٩٩١، قضايا الحرب و السلم مع إسرائيل الخلاف على الحدود..."[2]، غير أنّ هزيمة حزيران كانت بؤرة توتر في التاريخ العربي الحديث. حيث رأى عبد الرحمان منيف أنّ سنة ١٩٦٧ قد مثلت حدثًا بارزًا في تاريخ الدول العربية فقال: « هزيمة حزيران فجرت الوجود العربي، و زعزعت اليقين الذي كان سائدًا خلال عقود سابقة، و لذلك فإن السنة الأخيرة ١٩٦٧ تُعتبر بمثابة ولادة جديدة للرواية العربية».[3]

و على صدى هذه الصرخات المدوية استيقظ الروائي العربي من نشوة الخطب التي كانت تردد في الإذاعات العربية على مدار أيام الحرب، و تبشر بالنصر، فتفاعل مع الحدث تفاعلاً وضع هذه الظواهر التاريخية في قوالب فنية ساهمت في خلق نماذج روائية متكاملة على الصعيد الإنساني و الفكري.

إذا اشتركت الروايات العربية في معالجة أحداث تاريخية واحدة، فإنّ طريقة المعالجة قد اختلفت من كاتب إلى آخر، كل حسب أيديولوجية و مرجعيته، فمنهم من ردّها إلى أسباب عسكرية و سياسية، كفساد الأنظمة العربية، و تعفن السياسات، و تراجع الوعي، و تخاذل القيم، و الاستخفاف بالآخر سبب الشقاء و الهم.

و نجد أنّ المسار السياسي و الحربي قد بدأ عند يوسف إدريس مع روايته "قصة حب".[4] و هي رواية الشاب المناضل (حمزة) الذي خرج في المظاهرات و شارك في تنظيمها، و "قصة حب" في المستوى المحكي قصة حق الإنسان في الحب و تكوين أسرة آمنة، لكنها في مستوى آخر من مستويات التأويل هي قصة مصر، و قصة الحب المحرر الذي تتوق إليه، إذ تكشف لنا عن الحرية الصحية التي لا تنفصل عن النضال من أجل استقلال الوطن و سيادته.

و تَرِد في هذا المجال أعمال كاتب مصري آخر عبّر عن هذه المرحلة بالتوجه و الحساسية نفسيهما هو عبد الرحمان الشرقاوي في رواياته المتعددة "الأرض ١٩٥٤"، "قلوب خالية ١٩٥٥"، "الشوارع الخلفية ١٩٥٨"[(1)]، و هذه الروايات الثلاث تناقش مسألة الحرية السياسية و مقاومة المحتل و أذنابه المحليين و قد اختار الشرقاوي معظم النماذج الإنسانية التي أظهر من خلالها

---

[1]. صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، قسنطينة، ط٢، ٢٠٠٧، ص ١٦٣.

[2]. طه وادي: الرواية السياسية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٠٢ و ١٠٣.

[3]. عبد الرحمان منيف: الكاتب و المنفى، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط٣، ٢٠٠١، ص ٤٥.

[4]. يوسف إدريس: قصة حب، دار روز اليوسف، القاهرة، ١٩٥٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كفاح الشعب البطولي من أجل الحرية و الديمقراطية من شرائح الدنيا من الطبقة المتوسطة ذلك لأنّ أبناء هذه الشريحة الاجتماعية الظروف نوعية خاصة، هم الذين قادوا بحق الكفاح من أجل الحرية و الحياة.

كما جاءت معالجة الروائي الكبير نجيب محفوظ لقضية الحرية و حق الإنسان و الوطن فيها، بطريقة مختلفة نسبيًا عن معالجة الشرقاوي لها، فقد حرص نجيب محفوظ على أنّ يحقق في رواياته نوعًا من التوازن بين قضايا الواقع الذي يصدر عنه، من دون تحيز لقضية على حساب الأخرى، فمنذ بداية مسيرته الإبداعية شغلت قضية الحرية كاتبنا، حتى في مرحلته التاريخية في روايات "عبث الأقدار(١٩٣٩)، و "ردوبيس(١٩٤٣)، و "كفاح طيبة(١٩٤٤)."[1] ، إذ تمكن فيها من توظيف التاريخ الفرعوني كقناع أدبي يمكنه من مناقشة قضايا عديدة المعاصرة مثل قضية الموقف من الاستعمار، و قضية الحرية السياسية، و توشك الرواية الأخيرة "كفاح طيبة" أن تكون أكثر روايات هذه المرحلة اهتمامًا بقضية الاستقلال و ضرورة النضال من أجل تحقيقه إذ تربط الرواية بشكل واضح بين حرية الوطن و حرية المواطن، و تحث الشعب على النضال ضد الاستعمار و التضحية من أجل تحقيق استقلال الوطن، حيث لا يمكن أنّ يتمتع الشعب بحريته طالما ظل الوطن رازحًا تحت نير الاحتلال.

غير أنّ هذه المعالجة سرعان ما تخلصت من القناع التاريخي، و ازدادت عمقًا و وضوحًا في روايات المرحلة الواقعية الاجتماعية، و في الثلاثية الشهيرة تحديدًا، "بين القصرين(١٩٥٦)، و "قصر الشوق(١٩٥٧)، و "السكرية(١٩٥٧)."[2]

و هذه الثلاثية توضح طبيعة النضال المستمر الذي خاضه الشعب المصري ضد الاحتلال الانجليزي الذي بلغ ذروته في ثورة عام١٩١٩، هذه الثورة التي تركت جراحا لا تندمل في الحياة المصرية و التي تعد الثلاثية تسجيلاً لعالمها. كما تربط رواية "السجن".[3]للكاتب السوري نبيل سليمان، و "ثنائية السجن و الغربة".[4]للكاتب المصري فتحي عبد الفتاح تجربة السجن السياسي المرة القاسية بتجربة المنفى و المناخ الطارد الذي تخلّق في مصر السبعينات، و دفع الكثيرين إلى الهجرة، بعدما سُدت أمامهم سبل الحياة الكريمة في الوطن، و تعرضت جل حقوقهم للإهدار و الانتهاك.

سجل طاهر عبد الحكيم تجربته الدامية في معتقل الواحات طوال أكثر من خمس سنوات في عمله الروائي "الأقدام العارية".[5]حيث تناول تجربة السجن التي تكشف عزلة السجين السياسي، و بشاعة التجربة و أثرها على الجانب النفسي و الاجتماعي، لا على المعتقل وحده الذي يعاني بسبب آرائه السياسية، و لكن على محيطه، بالصورة التي يتحول فيها الخارج إلى امتداد للسجن الداخلي.

و كل هذه الروايات هي روايات السجن و التعذيب و كل ما يلحق بهما من إهدار بشع لحقوق الإنسان و قيمته، و ذلك لا لشيء لكن لأنّ تاريخ المثقف العربي الحديث هو تاريخ صراعه المستمر مع السلطة، سواء أكانت السلطة الاستعمارية و أذنابها من العملاء المحليين، أم السلطة الوطنية التي أعقبتها بعد الاستقلال و التي تفوقت في أغلب أقطار الوطن العربي على أسلافها من المستعمرين في كثير من أساليب العسف و الاستبداد.

---

[1]. حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر،كلية الآداب، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط١، ٢٠٠٢، ص٢١٣.

[2]. أحمد محمد عطية: البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، ١٩٧٧، ص ٣٦.

[3]. نبيل سليمان: السجن، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٧٢.

[4]. فتحي عبد الفتاح: ثنائية السجن و الغربة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٥.

[5]. طاهر عبد الحكيم: الأقدام العارية، دار الفكر، ١٩٨٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أما رواية فؤاد حجازي "سجناء لكل العصور" فقد سجل فيها تجربته المريرة في السجن و الملاحقة في مدينة المنصورة بسبب آرائه و أفكاره السياسية، و هناك أيضًا كتاب نوال السعداوي "مذكرتي في سجن النساء".[1] الذي تناولت فيه تجربتها في الاعتقال عندما سجنها السادات قبيل اغتياله بشهر واحد مع أكثر من ألف و ستمئة كاتب و سياسي، كما تناولت لطيفة الزيات التجربة ذاتها في مؤلفها "حملة تفتيش: أوراق شخصية".[2]

فالحرية بنوعيها كانت حلقة أساسية و محورية في هذه الروايات حيث أصبحت الحرية المصاحبة لعملية الإبداع حرية فردية، لا يوازيها عند هؤلاء إلا الحرية التي يمارسها الإنسان أثناء العمل الجماهيري في حالة المد الثوري، حيث يرتبط مسار الفرد بمسار الوطن ارتباطًا عضويًا، و يندرج الاثنان في كل مقبول و مفهوم في خط صاعد من البداية إلى النهاية رغم كل المنحنيات، فهذه الروايات تطرح العلاقة الجدلية بين حرية الفرد من ناحية و حرية مجتمعه من ناحية أخرى، و تذهب إلى أنّ الفرد لا يجد نفسه حقًا، و لا يجد حريته إلا إذا فقدها، فيناضل من أجل تحرير نفسه و وطنه من بقايا الاستعمار، فحريته تتمشى مع حرية وطنه و لا تتعارض معها، كما قدمت شخصيات يتناوبها الإقدام و الإحجام، الجرأة و الخوف، اختيار الأصعب و الاستسلام إلى الأسهل.

كتبت ليانة بدر رواية "بوصلة من أجل عباد الشمس".[3] عام١٩٧٦ ، التي حاولت فيها استجلاب شكل المنفى إلى النص، فجعلت روايتها تنبني على شكل مربعات تتقاطع عموديًا و أفقيًا لترسم اللوحة الشاملة، حين يشير المنفى إلى الأزمنة المتقطعة و الأمكنة المنفصلة، و إلى واقع يومي مصنوع من معاناة الناس البسطاء وسط الحرب، و إلى نساء مامدات ينصرفن إلى مكافحة رعبهن بالطريقة ذاتها التي يتصدّين فيها للأحزان.

كما كرس صنع الله إبراهيم مئات الصفحات في لروايته "شرف".[4] التي نقل فيها ما جرى لأشرف الذي حاول الدفاع بشكل مستميت عن شرفه، بعد أنّ تسلمته أجهزة الشرطة المصرية و أودعته في غياهب سجونها انتظارًا لمحاكمته.فشرف تكشف لنا عن حقيقة السجن المصري بتنويعاته المختلفة من الحجز في أقسام البوليس، حتى عنابر الإبراد المؤقتة في السجن، باعتباره بؤرة يتبرعم فيها الفساد، و يترعرع في جنباتها الظلم، و ليس باعتباره مؤسسة عقابية تستهدف التأديب و التهذيب و الإصلاح كما يزعم، فصنع الله إبراهيم حريص على أن يتحول السجن، تحت وطأة معالجته الحاذقة لجزئياته، إلى فضاء ناطق بخراب العالم الخارجي و مبلور لأشد تناقضاته، و قدم لنا هذا العالم من خلال منظور شرف له.

حاولت رواية "طريق العودة" ليوسف السباعي أن تسجل لنا كيف أهدرت حقوق الشعب الفلسطيني في وطنه، من خلال اغتصاب الكيان الصهيوني لكافة حقوقه، غير أنّ على أبو حيدر قدم لنا معرفة أعمق في روايته "طريق فلسطين"، حيث صور حقيقة المأساة التي وقعت، و نتج عنها حرمان شعب بأكمله من أبسط حقوقه، حقه في أنّ يكون له وطن.

جمع غسان كنفاني الأجيال الثلاثة التي عانت النكبة و صهرها في بوتقة واحدة سماها "رجال في الشمس".[5]فالمشكلة الفلسطينية تجمع أبناء هذه الأجيال الثلاثة التي حرمت جميعها من حق الحياة في وطنها، و توحدهم في محاولة السفر إلى ما

---

[1]. نوال السعداوي: تجربتي مع الكتابة و الحرية، مجلة فصول، الأدب و الحرية، المجلد الحاي عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢،ص ٣٢٣.

[2]. لطيفة الزيات: الكاتب و الحرية، مجلة فصول، ص ٢٣٢.

[3]. ليانة بدر: الحرية في الحياة و في الإبداع، مجلة فصول، ص ٢٣٩.

[4]. صنع الله إبراهيم: شرف، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٧.

[5]. غسان كنفاني: رجال في الشمس، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يتوهمون أنه المهرب و السبيل إلى الخلاص، و يكون سبيلهم إلى هذا المهرب الذي يتوهمونه فردوسًا أرضيًا يرد إليهم بعض حقوقهم المسلوبة.

كتب إميل حبيبي "سرايا بنت الغول" التي قدم فيها صرخة جيل بأكمله يطالب بحق الإنسان في أن يعيش حياة حرة و كريمة في وطنه، لأنّه مل من ظلم المستبد الذي قتل بريق آماله. أما رواية فتحي غانم "أحمد و داود".[1]فهي أول رواية مصرية عن القضية الفلسطينية تصدر بعد الانتفاضة الباسلة التي أجبرت العدو قبل الصديق على إعادة النظر في تصوراته الثابتة حول القضية عمومًا، و إعادة التفكير في مشروعية الحلول المطروحة لها.

كتبت غادة السمان روايتها "ليلة المليار" عام١٩٨٦ ، تحدثت فيها عن العجز الجنسي الذي يصيب البطل في ليلة المليار، كقناع درامي مكثف لعجز المثقف العربي، في مقابل الأنظمة السائدة، التي خلقت هوة سحيقة بين فكر هذا المثقف في مواجهة تلك الأنظمة الديكتاتوريّة.

غير أنّ صيحة المقاومة تنطلق داوية من رواية "البيت الكبير" لمحمد ديب، و تتجسد الدعوة إليها في روايته الأخرى "الحريق".[2]فالذي يميز كتابات محمد ديب هو إدراكه قيمة الإنسان من حيث هو معطي متعدد الجوانب و الأبعاد، فصوره مواطنًا اجتماعيًا عاملاً ليومه، مستلبًا و مضطهدًا و فقيرًا، كما صوره مناضلاً في السر و العلن يتحدى سلطة الاحتلال و يعمل لأجل الثورة، و يفني نفسه في هذا العمل النضالي الذي يعرف أنه يكفله حريته الشخصية و حياته فلا يبالي، حتى إذا التحق بالثورة، صوره مقاتلاً يخوض المعارك في حرب تحريرية عادلة، تعمل للحرية و الحياة بمثل ما تعمل لطرد المحتل و إحراز الاستقلال.

و كتب محمد ديب رواية "اختفاء نعيمة" التي أرخت إلى أغرب مسيرة طافت بالجزائر، مسيرة السيل الجارف الذي أنشد نشيد التحرر بصوت عال لا للعنف لا للغضب لا للألم، نعم لتحدي نعم لثورة، نعم للحرب، حرب الحياة، حرب الكرامة حرب الجزائر.

و نقل مولود فرعون في روايته "ابن فقير" و "الأرض و الدم" بُعدًا إنسانيًا شاملاً، صور الحتمية المزدوجة التي يواجهها الكاتب الجزائري، و التي يشكل وجهها الأول الثقافة الأجنبية و يتمثل وجهها الثاني في الواقع السياسي و الاجتماعي المريض، فقد استطاع هذا الأخير أن يجعل روح المقاومة قاعدة أساسية في مؤلفاته من خلال تصويره للحياة اليومية التي تتحول إلى محاكمة استعمارية.

و كتبت آسيا جبار رواية "أطفال العالم الجديد"[3]"[4]التي قدمت فيها الدور البطولي للمرأة الجزائرية التي أدركت قيمة الإنسان من حيث هو معطى متعدد الجوانب و الأبعاد يصنع الحياة بالثورة، و يحقق الحرية و الاستقلال بالنضال السري و العلني.

---

[1]. فتحي غانم: أحمد و داود، دار الهلال، القاهرة، ١٩٨٩.

[2]. نجاح العطار و حنا مينة: أدب الحرب، ص ٢٠٥.

[3]. نجاح العطار و حنا مينة: أدب الحرب، ص ٢٠٢.

[4]. صدرت رواية أطفال العالم الجديد عام ١٩٦٢م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

رابعا. القصة و الحربّ:

تناولت القصة قضية الحرب تبعًا لتبدل صيغها و تغير تجلياتها، و باعتبارها أهم قضايا الواقع المحورية، و لنؤكد مدى انشغال القص على مر مراحل تطوره بهذه القضية سنعرض لبعض الكتاب الذين عبروا عن رؤاهم الجمعية و الشخصية في أعمالهم القصصية.

كتب يوسف إدريس عن الحرب في فترة مبكرة من إبداعه القصصي، حيث نجده يدافع في جل أعماله تقريبًا عن حق الإنسان و الوطن في الحرية، و يتضح ذلك خاصة في مجموعته القصصية "البطل".[1]التي تدور قصصها حول النضال من أجل أن يحقق الوطن حريته، و أنّ يتحرر المواطن معه من القيود المفروضة عليه، كما تعد "أرخص الليالي".[2] من أهم مجموعاته القصصية لأنها جسدت لنا شتى صور القهر و العنف و ضحايا العسف السياسي الذين أردتهم رصاصات الاحتلال، و صورت الخوف و الرعب و الحزن و بكاء الأطفال و صمود الأمهات و تضحية الآباء من أجل سيادة الوطن.

و عبر عن هذا التوجه و الحساسية نفسيهما عبد الرحمان الشرقاوي، الذي حصر حلقة عمله الإبداعي حول مسألة الحرية السياسية و مقاومة المحتل، و حق الوطن في الاستقلال، التي تتجسد بصورة أوضح في مجموعته القصصية "أرض المعركة".[3] و مدار أغلب قصصها هو جدارة الجماهير الشعبية بتاريخ أفضل من التاريخ المثقل بالعسف و الاستعمار الذي عانته، و اختار الكاتب لمجموعته لحظات تاريخية عامرة بالتوتر و الصراع من أجل الحرية ليبرز عبرها شرف المقاومة و أهمية النضال من أجل واقع أفضل.

لا تتعرض حقوق الإنسان للانتهاك في القص العربي عند تعرض الإنسان للسجن المباشر، أو إلى الاغتيال السياسي أو إلى الإكراه الديني فحسب، و لكنها تُنتهك كذلك من خلال الممارسة اليومية للحياة في عالم يبدو و كأنه عالم مقلوب، فمن أكثر صيغ التعبير الأدبي في النتاج السوري تجسيدًا لما يعانيه الإنسان في بحث المضني عن حقوقه، و كشفً لما يتركه افتقادها من عذابات و انتهاكات لكرامته و إنسانيته هي القصة السورية، وذلك أنّ سوريا تحديدًا هي التي أهدت الأدب العربي عامة شاعر السرد القصصي و فنانه، زكريا تامر الذي ألف العديد من المجموعات القصصية:صهيل الجواد الأبيض١٩٦٠، و ربيع في الرماد ١٩٦٣، و الرعد١٩٧٠، و دمشق الحرائق١٩٧٣، النمور في اليوم العاشر١٩٧٨، و نداء نوح١٩٩٠، و سنضحك١٩٩٨.

و توشك هذه المجموعات السبع أن تكون صرخات سبع ضد الانتهاكات المختلفة لحقوق الإنسان العربي، و من يتأمل قصصه بقدر من العمق يدرك أنه لا يتحدث فيها عن إنسان مجرد، و إنما عن الإنسان العربي و الدمشقي غالبًا. فدمشق الحرائق.[4] عالم كابوسي متشائم، خلٍ من الفرح، مليء بالقتامة، يتحوّل فيه الإنسان الخير إلى قاتل، قاتل تغلغل الدمار فيه و سلبه أسما معاني الحياة: البراءة.

و هذا التحول الدامي هو السمة الغالبة على تحولات هذا العالم القصصي الغريب، و الذي يمنح هذا التحول مذاقة المرير تأكيد الكاتب أننا نحن الذين ندين أنفسنا قبل الآخرين.

---

[1]. يوسف إدريس: البطل، دار الفكر، القاهرة، ١٩٥٧.

[2]. يوسف إدريس: أرخص الليالي، دار روز اليوسف، القاهرة، ١٩٥٧.

[3]. عبد الرحمان الشرقاوي: أرض المعركة، الدار المصرية، القاهرة، ١٩٥٣.

[4]. زكريا تامر: دمشق الحرائق، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و ليس زكريا تامر هو القاص السوري الوحيد الذي جسد لنا مواضعات قهر الإنسان و حرمانه، فإبراهيم صموئيل شغوف هو الآخر بهذا الموضوع، إذ تدخل قصصه القارئ في عالم مقبوض يسيطر عليه القهر و السلب، و مع ذلك لم يفقد إنسانه الأمل في السعادة و الحياة، فإذا ما تأملنا مجموعتيه القصصيتين "رائحة الخطر الثقيل"[1] و "الوعر الأزرق"[2]سنجد أن أغلب قصصه تدور حول محورين أساسيين مترابطين و متكاملين هما محور السجن السياسي و المطاردة، يبرز أولهما فداحة القهر السياسي و حرمان الإنسان من حقه في الحرية من خلال مقدرة الإنسان على محاربة القهر بالحب الذي تقف متانه علاقة الحبيب فيه بحبيبته رباط وثيق في وجه السجن و المطاردة يُمكن السجين من المقاومة و التذرع بالحياة لصد جحافل الموت، أما المحور الثاني فإنه يدور حول نوع آخر من القهر لا يقل بشاعة عن قهر السلطة السياسية، لأنه قهر الفقر الطاحن الناجم عن حرمان الإنسان من حقه في حياة كريمة، ببساطة أعماله تصور ناس محرومين قد حيل بينهم و بين أبسط حقوقهم الآدمية،ففي السجن أمور الفساد و الانتهاك و الظلم نفسها التي ثار عليها السجين في الخارج، و لا يزال يعاني عواقبها في الداخل، و كأنّ الحرمان من حق الحرية لا يقف عند حد السجن بل يتجاوزه إلى حدود أخرى.

كما أسالت القاصة السورية غادة السمان حبرًا كثيرًا في مجال القصة القصيرة المتعلقة بهذا الجانب أيضًا فقد كتبت العديد من المجموعات القصصية:"عيناك قدري"، "لا بحر في بيروت"، "ليل الغرباء"، "رحيل المرافئ القديمة"، "زمن الحب الآخر"، "القمر المربع"...الخ.

إنّ الدخول في نص من نصوص غادة السمان هو بحد ذاته مغامرة تأويلية تبحث في مجاهيل هذه النصوص القصصية و دهاليزها، فقصص هذه الأدبية تختزن في داخلها حركة التاريخ العربي الحديث و تحولاته الهستيرية و تعد مجموعتها القصصية "رحيل المرافئ القديمة"[3] من أهم أعمالها على الإطلاق حيث حملت على عاتقها تصوير التغيرات التي حلت بالذات العربية من جانب و بالعالم العربي من جانب آخر، حيث صورت الهزيمة العربية .نكسة حزيران١٩٦٧ . التي كانت نوعًا من الهذيان الذاتي لإنسان خائب، خائر القوى، مسلوب العقل، و كلما أحسن بوطئة هذه الصدمة يصحو الجرح بداخله ليؤكد عجزه الذي لا يندمل بمرور الوقت، فهذه المجموعة حفلت بشخصيات هائمة في فضاء واسع لا تعرف الاستقرار، صورت الانهيار الإنساني الذي عَان منه العالم العربي بعد هزيمة، فرحيل المرافئ القديمة رسمت الخطوط العريضة لنكسة، و حُملت بالأزمات النفسية التي صحبتها و اكتست بالتحذيرات و الأكاذيب التي سببها، و لُونت بالدماء التي ولدتها، و زُينت بالصدمات التي رفضتها.

كما شغلت القضية الفلسطينية الكاتب الفلسطيني رشاد أبو شاورِ، و جعل منها شغله الشاغل منذ ظهور مجموعته الأولى "ذكرى الأيام الماضية"١٩٧٠، و حتى صدور مجموعته الأخيرة "الضحك أخر الليل"١٩٩٠[4]حيث عملت هذه الأخيرة على رسم الوضع الفلسطيني، و تبدلاته المدوخة، و طموحاته الآملة، فقصص الضحك في آخر الليل تقدم التشكلات السردية الجديدة لمتغيرات الوضع الفلسطيني، هذا الوضع الجديد الذي يعلن عن نفسه منذ السطور الأولى لمجموعته، و منذ قصتها الأولى "الحكاية الحقيقية عن الولد الذي رفض أن..."[5] و العنوان نفسه بجملته الناقصة و صياغته غير التقليدية، و ازدحامه النحوي يحيل على مأساة دامية و حادثة لا معقولة عن الجنين الذي استمرت حياته في بطن أمه حتى الشهر الحادي عشر، و رفض

---

[1]. إبراهيم صموئيل: رائحة الخطر الثقيل، دار الجندي للنشر و التوزيع، دمشق، ١٩٨٨.

[2]. إبراهيم صموئيل: الوعر الأزرق، دار الجندي للنشر و التوزيع، دمشق، ١٩٩٤.

[3]. غادة السمان: رحيل المرافئ القديمة، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٣.

[4]. رشاد أبو شاور: الضحك في آخر الليل، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٩٠.

[5]. المرجع نفسه، ص ٠٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

بإصرار أنّ يولد بعد أن سمع حديث أبوية عما يعانيه الفلسطيني من شتات و قتل و سجن و تشرد، و هكذا لا يمكن أن يلام هذا الجنين الذي فضل بطن أمه الضيق على عذاب الحياة الفلسطينية التي حرم بنوها من كل حقوقهم، و القصة في الحقيقة

الحقيقة ليست مجرد مزحة عاتبة، لكنها محاولة مكثفة تصوغ لنا من خلال تفاصيلها الدقيقة صورة استعارية مؤثرة للمخاض الفلسطيني المرجأ، و المرأة الفلسطينية من خلال هذه القصة أصبحت تحمل طفلاً أكثر وعيًا من والديه، تمرد على الأوضاع التي يردون له أن يولد في سياقها الجائر.

و نظرت ليانة بدر للقضية الفلسطينية نظرة مغايرة تمامًا، حيث أكدت على أهمية العنصر النسائي في الحرب، و انطلاقا من هذه النقطة رسمت معالم جديدة للقصة الفلسطينية، و هذا ما أكدته في مجموعتها القصصية "أنا أريد النهار"[1] التي ركزت فيها على جماليات الأمكنة التي كانت تنتمي إليها ثم غادرتها، و فارقتها رغماً عنها، كما ضمنتها وجوه الخيبة و الضعف و الخسارة لنساء عشن مراحل تاريخية حاسمة و كان حصاد هذه المراحل يرخي عليهن مسحة من الحزن و الألم.

لكن في مجموعتها الأخرى "شرفة على الفاكهاني"[2]صورت نساء يعانين من صدمات يواجهن الموت، و مع ذلك ينصرفن إلى مكافحة رعبهن بالطريقة ذاتها التي يتصدين فيها للأحزان، و مع ذلك يبقى الحزن الدفين على حاله بداخل كل واحدة منهن، لأنّ عسكرة المجتمع دفعتها إلى الميدان لكي تكون طباخة، أو مدبرة للخطوط الخلفية من جديد،لا تستطيع الانتماء لحالة الحرب، ولا يمكنها عبورها أو القفز عنها ولو بالاستشهاد القتالي الذي يفعله الرجال. و طرحت ليانة بدر جرحًا أخر في مجموعتها "جحيم ذهبي"[3]، حيث صورت بشاعة المنفى عبر أسلوب تهكمي ساخر، حيث احتلت السخرية المرة مكانها في أحاديث الناس فأحدث مفارقات ساهمت في ظهور سوء تفاهم عربي لن يحل مدام الجميع يتكلمون في وقت واحد.

سيطرت الثورة الفلسطينية على غسان كنفاني و أعماله القصصية، و ظلت قائمة في نفسه حتى وفاته، حيث صور الاضطراب و المظاهرات، و العمليات الفدائية الصغيرة، التي ظلت تنمو و تتزايد حتى اتخذت شكل التنظيمات الثورية الكبيرة..، و المنفى و حياة اللاجئين القاسية الذليلة في المخيمات، و معناه المهاجرين الفلسطينيين في مختلف العواصم العربية، و مواقف البطولة و المقاومة التي سجلها أبناؤها قبل الخروج و بعده، و الأحلام و التمنيات التي تسكن بداخل كل فلسطيني يريد الحرية في قصص كثيرة منها: "ورقة من غزة"، "إلى أن نعود"، "الرجل الذي لم يمت"، "أرض البرتقال الحزين"، "البطل في الزنزانة"، "في جنازتي"، "قلعة العبيد"، "السلاح المحرم"، "المنزلق"، "نصف العالم"...[4] . و كل هذه القصص هي كلام بسيط و حكيم و عميق، يقدم السبب الحقيقي للثورة، و هو التعب و المعاناة التي عاشها الشعب الفلسطيني، الذي ظل صامدًا يقاوم عوامل الموت المحيطة به من كل جانب.

يشكل موضوع الأرض نواة مركزية في القصة الجزائرية، حيث كلفت منذ بداياتها الفنية بمعالجة قضايا واقعية، من خلال علاقات اجتماعية و سياسية إذ نجدها تحضر بكثرة في كتابات أحمد منور القصصية خاصة في "قلبتان من شعير" و "الأرض

---

[1]. ليانة بدر: الحرية في الحياة و الإبداع، مجلة فصول، الأدب و الحرية، ج٣، ص ٢٤٠.

[2]. المرجع نفسه، ص ٢٤٠.

[3]. المرجع نفسه، ص ٢٤١.

[4]. فؤاد دوراة: مخاض الثورة الفلسطينية في قصص غسان كنفاني القصيرة، مجلة فصول، القصة القصيرة، اتجاهات و قضايا، المجلد الثاني، العدد الرابع، شتاء ١٩٨٤، ص ٢٣٠ و ٢٣١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

لمن يخدمها"[1] يظهر مدى الاضطهاد و الذل اللذين كانا متعلقين بالفلاح الجزائري المحروم من أرضه، و ينتهي هذا الذل المقدر على الشخصيات بالثورة على الإقطاعي الأوروبي، فموضوع القصص نابع من الحياة اليومية التي كان الشعب الجزائري يحياها في تلك الفترة، فقد كان الفرنسيين يفيدون من عائدات أراضي جزائرية يخدمها جزائريين و هم في المدينة يتمتعون بمظاهر الرفاهية.

كما تناول ابن هدوقة هذا الطرح معتمدًا على رؤية فلسفية تحاول طرح الأمور ببساطة تقترب في بعض الأحيان من التقريرية اليومية منها إلى الفن بمعناه المنمق، فالصراع في قصة "رجل المزرعة"[2] يحتدم بين فلاح جزائري أجير، و معمر أجنبي استحوذ على أراض شاسعة بدون وجه حق، فالكاتب هنا يركز على المقارنة الساحرة التي تعكس طريقة تفكير المعمر من خلال إبراز مواقفه المختلفة إزاء الفلاحين الجزائريين، و نجد ابن هدوقة يلتقي في معالجة هذا الموضوع مع أحمد منور في "قلبتان من شعير"، فكلاهما يعالج صراعًا محتدمًا بين الفلاح الجزائري الفقير، و المعمر الأجنبي المستغل.

أطلق ابن هدوقة عنوان قصته "الأشعة السبعة"[3] ذات المضمون الوطني على مجموعته القصصية التي تضم ثلاث عشرة قصة، ليؤكد أهمية طرحها للرمزي، الذي ينقل قصة صبي أصيب بالبكم اثر صدمة عنيفة لم تفارقه و ذلك حين شاهد أمه الحسناء التي كانت تسبح في البحيرة المسحورة التي بمجرد انغماسها في مياهها تقلصت عضلاتها، مخلفة شلل أفقدها القدرة على الحركة و التحكم في توجيه أطرافها فغرقت و الصبي ينظر إليها و يتألم.

و إذا أردنا وضع الأمور في نصابها الحقيقية يتحول هذا الصبي إلى الشعب الجزائري الذي فقد حرية التعبير، و تتحول الأم إلى جزائر الجغرافيا التي لا تنطق، و التاريخ الذي لا يتحدث إلا بالخرس. كما تتميز مجموعة "تحت الجسر المعلق" لعثمان السعدي، بمضمون وطني خالص، فقصصها السبع لا يتناولن شيئًا غير النضال من أجل التحرر، فلم يشأ الكاتب أن يعرض لأي قضايا اجتماعية أو ثقافية بعيدة عن الموضوع الجوهري: نضال الشعب الجزائري و ثورة التحرير، "فاجازة بين الثوار" مثلا تنقل قصة فتاة فرنسية رقيقة الذوق، سمحة الطبع، شديدة الفضول، تقع في قبضة فرقة صغيرة من جيش التحرير الوطني بعد إحراق الحافلة التي كانت تقلها و مجموعة من الركاب الأوروبيين، و هنا يتحقق حلم الفتاة برؤية هؤلاء "الفلاقة" الوحوش الذين لطالما سمعت عنهم، و بعد أسرها تلاحظ لينا في المعاملة، و حسنا في السلوك، و أخلاقًا عالية تكشف عن مقامها الوضيع بين هؤلاء الثوار.

تنم قصة "عندما تكون الحرية في خطر" لمصطفى الفاسي عن بساطة متناهية تنبض بالحياة، لأنّها تصور الواقع في عمقه و بساطته، حيث تعكس بيئة الفلاحين بكل ما فيها من قساوة و بؤس و شهامة، و هذه القصة لا تصطنع الحدث الثوري بقدر ما تنشره في مناظر متنوعة، تُصادر الصراع الدائر بين جيش التحرير الوطني و الجيش الفرنسي الغازي.

---

[1] . عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٩٠، ص ٢٤.

[2] . المرجع نفسه، ص ٢٩.

[3] . المرجع نفسه، ص ٤٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

La nouvelle littéraire arabe et l'influence des avatars historiques

القصة القصيرة العربية وتأثير التغيرات التاريخية

أ.عزالدين بلمختار./ جامعة تلمسان – المدرسة التحضيرية للعلوم و التقنيات.الجزائر.

ملخص:

إن جذور القصة القصيرة عند العرب تمتد إلى الادب العربي من جهة وإلى الآدب الغربي من جهة أخرى. بعض النقاد يرون أن لهذا الجنس الأدبي حدود وجدور مع أجناس أخرى كالمقامة والحديث والقصة والنادرة وقصص القرآن الكريم.

هذا البحث يحاول الربط بين هذه الاجناس العريقة والمتأصلة في الادب العربي وبين الشكل الحالي للقصة القصيرة التي تدين لشقيقتها الغربية بالكثير من الخصائص. لقد ضهر هذا التأثر جليا في عصر النهضة.

الكلمات المفتاحية

القصة القصيرة-أجناس أدبية -الأدب العربي-الأدب الغربي-المقامة-القصة-قصص القرآن الكريم-

Résumé

La nouvelle littéraire arabe telle qu'elle est connue aujourd'hui tient ses origines de la littérature arabe et la littérature occidentale. Des critiques affirment que la nouvelle littéraire arabe a des antécédents , des frontières et des racines bien lointaines avec les autres genres du récit court tels que *Al-Maqâmât , al-hadith*, al *qissa, al-nâdira et Le récit dans le Coran etc.*

Mots clés

La nouvelle littéraire- les genres- la littérature arabe –la littérature occidentale- Al-Maqâmât- Les Mille et Une Nuits -le récit dans le coran.

Introduction

Le point de départ de ma réflexion a été une recherche que j'ai faite sur la genèse de la nouvelle occidentale et la nouvelle arabe dans le but de comparer la structure narrative d'une nouvelle de Guy de Maupassant à celle de Naguib Mahfouz. Loin de partager avec vous dans ce contexte les résultats de mon travail, je vais me contenterai de délimiter les frontières entre quelques récits

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

qualifiés de récits courts dans la littérature arabe avec les autres genres. Je ferai aussi quelques analogies[1] avec la nouvelles en littérature français quand ceci est nécessaire et quelques fois avec le roman (*riwâya)*.

La nouvelle occupe une place importante dans les journaux car elle est dans ce cas le genre qui associe l'information à la fiction. Elle se prête à plusieurs avatars et à différentes métamorphoses. Métamorphoses de ses formes, des nouvelles se composent de trois lignes et d'autres de trente pages ; métamorphoses de ses types, fantastiques, humoristiques, sentimentales, fantaisistes et bien sûr métamorphoses de ses contenus aussi, toutes les nouvelles ont des contenus variés et en transformations permanentes.

Ce sont ces transformations qui ont engendré une diversité des notions théoriques formulées par des lexicographes, par des critiques et par des écrivains qui ont montré qu'on ne peut définir avec rigueur ce genre littéraire qui reste un genre polymorphe.

La problématique du genre

Le critique et théoricien de la littérature Viktor Shklovsky[2] qui avançait au début de son article *la construction de la nouvelle et du roman*, la précision suivante :

« Je dois dire avant toute chose que je n'ai pas encore trouvé une définition pour la nouvelle. C'est-à-dire que je ne puis encore dire quelle qualité doit caractériser le motif, ni comment les motifs doivent se combiner afin que l'on obtienne un sujet .Il ne suffit pas d'une simple image, d'un simple parallèle ni même de la simple description d'un évènement pour que nous ayons l'impression de se trouver devant une nouvelle »[3]

Voici une citation qui figure dans l'introduction du livre, la littérature arabe contemporaine de *Nada Tomiche* agrégée, docteur ès lettres, professeur des Universités, professeur à l'université de Paris-III-Sorbonne nouvelle « le substantif *riwâya* dont la racine signifie étymologiquement « abreuver» et, par extension « abreuver de paroles », « narrer », désigne, à l'époque moderne, d'une manière très large, le « récit », la «narration ». Récemment encore, dans la préface à la pièce *de Yûsuf Idrîs*, *al Farâfîr* (1964), le terme renvoie au récit théâtral, à la pièce de théâtre. Il tend toutefois à se spécialiser dans le sens de « roman » et à s'opposer au genre de la nouvelle *(qissa)* et de théâtre *(masrah)* .[4]

---

[1] Le fait de citer des auteurs ou plus exactement des spécialistes de la nouvelle occidentale est une manière de rapprocher ce genre en question dans la culture arabe et de marquer les similitudes avec sa sœur en occident notamment après que sa forme s'est « stabilisée » au XIX siècle dans le monde arabe..

[2] Viktor Shklovsky qui est un théoricien de la littérature et écrivain russe, né à Saint-Pétersbourg le 24 janvier 1893, mort le 6 décembre 1984. Il est le fondateur du groupe des formalistes russes de Saint-Pétersbourg OPOYAZ et auteur de plusieurs romans à caractère autobiographique. Il a également été critique de cinéma et auteur de scénarios

[3] Viktor Shklovsky, *la construction de la nouvelle et du roman*, in TODOROV Tzvetan, *Théorie de la littérature, textes réunis*, Le Seuil, 1965, p 172.

[4] Nada Tomiche, La littérature arabe contemporaine, ed Maisonneuve et Larose, Paris, p 7.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

1. L'influence d'avatars historiques تأثير التغيرات التاريخية

La nouvelle a subi l'influence des avatars historiques d'autres genres qui la précédaient dont elle tient son identité et son autonomie, certains critiques comme R. Godenne recommandent d'étudier l'évolution de la nouvelle avant de s'aventurer dans toute « définition prétentieuse » :

« Étudier la nouvelle(…) c'est d'abord préciser le cadre dans lequel se déroule son évolution à travers les siècles depuis le moment où elle est apparue, jusqu'à nos jours ; c'est ensuite se pencher sur les différentes conceptions qui se sont succédées ,s'interroger sur leur valeur respective , puis finalement essayer de voir si, par rapport aux autres formes de récits brefs et longs, il n'y aurait pas une conception qui exprimerait la spécificité de cette forme particulière qu'est la nouvelle ".[1]

2. Des récits en mouvement

On a tendance a institué des coïncidences, à signaler des similitudes, à souligner des analogies commodes entre la nouvelle et les autres genres du récit bref comme *Al-Maqâmât* ou la *séance*, *Le récit dans le Coran*, *al-nâdira (la blague ou l'anecdote) , al qissa* qui signifie (la nouvelle) et si on ajoute l'adjectif *al kassira* qui veut dire « bref » au mot *al qissa* nous sommes devant la nouvelle littéraire *(al kissa el kassira)* , etc. Et ce fait, n'est en réalité qu'une manière de négliger et de gommer les différences existant entre ces genres et négliger aussi les changements que peuvent provoquer l'évolution ou le « passage » d'un genre à l'autre. Cette dynamique est décrite par Thierry Ozwald dans son livre *La nouvelle* qui a sûrement éclairé et apporté aux chercheurs et aux étudiants qui s'intéressent à la nouvelle littéraire une aide inestimable et des informations précieuses :

« Mais cela revient surtout à perdre totalement de vue la perspective historique, la dimension diachronique du fait littéraire cette dynamique interne qui modifie progressivement les formes et les faits s'engendrer les unes par rapport aux autres ; c'est ignorer, pour tout dire, la genèse d'une forme plus accomplie et sensiblement plus sophistiquée que les autres ».[2]

Antonia Pagán López estime lui aussi que les frontières entre les différents récits brefs sont difficiles à repérer et qu'il y a un manque de rigueur quant à leurs définitions[3]:

« La critique manque de rigueur terminologique à l´heure de formuler une distinction entre les différentes modalités du récit court, du conte et de la nouvelle. L´opinion générale considère que dans la nouvelle les événements s´inscrivent dans un contexte réaliste ; cependant, dans le conte ils sont de nature irréelle et fantastique, mais cela entraîne des ambiguïtés».[4]

---

[1] René Godenne ; *La nouvelle française* ; Presse universitaire de France ; 1974 ; pp 13-14
[2] Thierry Ozwald , *La nouvelle* , Hachette , France 2003 , p13.
[3] Nous allons tenter de donner des définitions qui ont été utilisées dans les manuels et les livres ayant une réputation et une renommée dans le domaine littéraire. Quant aux difficultés qui s'imposent face aux limites de ces genres connus sous l'appellation du *récit bref*, nous laissons le soin à d'autres études -si elles n'existent pas déjà - de s'en occuper d'une manière exhaustive.
[4] ANTONIA PAGÁN LÓPEZ ; *Les sentiers du texte dans l´ écriture d´*Yves Frontenac : Nouvelle, Récit ; Roman Anales de Filología Francesa, n. º 13, 2004-2005.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

Le Dictionnaire portatif du bachelier résume dans une définition récapitulative l'essentiel des éléments de la nouvelle, du conte et du roman :

« La nouvelle est un court récit en prose, généralement centré sur un seul événement, avec des personnages peu nombreux. A la différence du roman, la nouvelle est courte, d'une narration ramassée. A la différence du conte, la nouvelle met en scène des personnages vraisemblables (et non pas irréels ou merveilleux comme les ogres ou les fées.) Sa forme brève illustre en général un thème précis, ce qui n'exclut pas des messages de portée symbolique. La fin de la nouvelle, souvent tragique, est particulièrement soignée pour surprendre le lecteur et lui donner à penser, à méditer".[1]

Nous sommes amenés alors à remonter dans le temps et jeter la lumière sur ces évolutions de la nouvelle et ceci en donnant quelques éclaircissements sans avoir la prétention de mettre au point des vérités absolues. La nouvelle arabe tel que nous la connaissons à notre époque est tributaire de plusieurs avatars antérieurs. Elle a gardé de ces empreintes irrégulières dans sa forme moderne. Connaître ces empreints va aider à comprendre le genre en question qui – signalons-le dès maintenant- échappe à toute tentative de définition.

3. Un caractère hybride

Cette difficulté réside dans le fait que ce genre a un caractère hybride qui partage les mêmes caractéristiques que les autres genres narratifs : personnages, action, spatialité, temporalité…

Pour beaucoup de critiques, la brièveté narrative de la nouvelle n'apparaît alors que comme un fragment, quelque chose d'incomplet qui est détaché d'un tout.

4. Survol historique

4.1 L'étymologie

Le mot *nouvelle* a connu des changements et des remodelages dans les différentes cultures : *Nouvelle*, novella, novela ou bien short story, Kurzgeschichte etc. De la terminologie utilisée, dans diverses langues, pour indiquer ce que nous appelons une nouvelle ou *al kissa* en arabe, se dégagent deux grandes tendances qui met bien l'accent sur les deux caractéristiques essentielles du genre, sa narrativité et sa brièveté, la première se révèle beaucoup plus problématique : on voit mal, *à priori*, le rapport entre le genre littéraire que nous connaissons et la nouveauté que son nom semble lui attribuer.

Dans la littérature arabe on utilise deux termes « *al kissa al kassira* » القصة القصيرة qu'on peut traduire par le *récit court*. Notons qu'en France au cours du Moyen Âge, le mot « novele », directement traduit de l'italien « novella », signifie d'abord : fait récent. C'est vers le XVe siècle que, toujours en référence à l'italien, il se met à désigner un « récit concernant un événement présenté comme réel et récent » (Dictionnaire historique de la langue française). Ainsi s'opère un double glissement qui explique le lien entre les deux sens du mot : fait nouveau et genre littéraire ; mais aussi simple constat de cette nouveauté (caractéristique objective du fait en question) et affirmation de celle-ci comme une propriété positive. Revendication qui ne va pas de soi : En

[1] La nouvelle, Le dictionnaire portatif du bachelier, Hatier, 1998

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

effet, c'était plutôt l'ancienneté de l'histoire qui en faisait le prix. Tout se passe donc comme si, déjà en cette fin du Moyen Âge, l'originalité se trouvait, pour la première fois peut-être, présentée sinon comme une valeur en soi, du moins comme la qualité susceptible de piquer la curiosité du public.

5. La nouvelle arabe

La littérature arabe a utilisé sa propre terminologie et ses propres concepts jusqu' au XIXe siècle. Ceci est dit clairement dans ce qui suit par Élisabeth VAUTHIER[1] et Jamel Eddine BENCHEIKH[2] :

« *La littérature arabe a vécu jusqu'au XIXe siècle sur ses propres concepts, en définissant ses propres catégories. C'est dire qu'en ce domaine toute manipulation imprudente conduit à l'incompréhension, tout rapprochement hasardeux altère la réalité des faits* »[3].

On commencera par les différentes transformations et appellations qu'a connues ce genre dans l'histoire littéraire arabe. Ceci va permettre de saisir, les enjeux et les contextes qui ont influencé les formes, les structures et les mécanismes de la narration Mais avant de s'engager dans une tel *avant-ure*, devons-nous dores et déjà vous *« prévenir »* encore une fois sur le mode de transformation et d'évolution de la nouvelle arabe qui se développe « en cercles concentriques presque indépendants les uns des autres. Contrairement aux nouvelles italiennes, espagnoles et françaises qui évoluaient d'une manière linéaire[4] ».[5]

6. La nouvelle arabe : début et évolution

La nouvelle littéraire arabe telle qu'elle est connue aujourd'hui tient ses origines de la littérature arabe et la littérature occidentale .Mais il faut le signaler à ce niveau que cette double identité est le sujet d'un débat ouvert, voire même d'un conflit entre les Arabes et les Occidentaux[6], mais aussi entre les critiques et les historiens de la littérature arabe aussi.

---

[1] Elisabeth Vauthier est directrice adjointe chargée de la recherche à l'UFR Langues.
Elle est également directrice adjointe au Département d'Etudes Arabes et responsable du Master d'arabe. Enseignant-chercheur en littérature arabe moderne et contemporaine.

[2] Jamel Eddine Bencheikh est un écrivain algérien et un spécialiste de poétique arabe, né le 27 février 1930 à Casablanca (Maroc) dans une famille algérienne de magistrats, mort d'un cancer le 8 août 2005 à Tours (France). Il est surtout connu pour avoir traduit le célèbre conte des Mille et une nuits

[3] Encyclopédie Universalis, la littérature arabe, par Élisabeth VAUTHIER et Jamel Eddine BENCHEIKH, éd 2004

[4] Ceci dit, il est difficile de chercher des rapports existants entre ces différentes formes littéraires qu'on peut qualifier de récit bref en tout cas. Mais, des études approfondies dans ce sens peuvent sûrement découvrir en dépit de ce « développement concentriques » de ce genre que des influences et des emprunts ont marqué bel et bien ces formes littéraires.

[5] R. khavam ,*Nouvelles arabes, choisies et traduites sur le texte arabe* par René,; Ed, SEGHERS, 1964 p 24.

[6] Ernest Renan (1823-1892) voit que les Arabes n'ont pas connu le récit pour deux raisons :
La première est que l'esprit arabe opte pour l'abstraction et s'éloigne de la personnification.
La deuxième est que le milieu aride du désert était pauvre en images divertissantes et diverses qui peuvent servir de matière première pour les écrivains.
Ces deux arguments ne sont, en évidence, pas très convaincants –ceux qui connaissent le minimum de la littérature arabe doivent être de cet avis - car en dépit de tout, l'homme utilise les moyens de communication et la langue surtout pour communiquer, pour marquer sa présence dans son époque, et raconter des histoires et son histoire etc.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

Quelques critiques Arabes et mêmes occidentaux affirment au contraire que la nouvelle littéraire arabe est un genre purement arabe. Ils réclament que c'est une forme d'art de prose typiquement arabe et qui tient ses origines des *Maqamates.*

7. Les différentes formes du récit court dans la littérature arabe

Des critiques affirment *pourtant* que la nouvelle a des antécédents et des racines bien lointaines dans la littérature arabe. Ces racines existaient effectivement et parfois continuent d'être et d'attirer l'intérêt des lecteurs et la curiosité des critiques. Nous allons découvrir ensemble, et avec le minimum de détails possibles que ces genres peuvent être associé *génétiquement* à la nouvelle connue actuellement dans le monde arabe et même occidental. Dans ce qui suit la nouvelle arabe après ses différentes métamorphoses a donné naissance à une forme plus au moins stable qui s'appelle « al-kissa al-kassira »(le récit court). Commençons par un genre un peu spécial dans la littérature arabe, spécial par sa beauté et sa structure narrative – qui a révolutionné le récit de l'époque – et même par ses objectifs éducatifs qui démontrent que les Arabes de l'époque dégustaient avec un grand plaisir un langage raffiné et une langue soignée.

7.1 al- Maqâmât المقامة (la séance)

Al-Maqâmât ou la *séance* est très importante dans la littérature arabe car elle est associée à l'enseignement des expressions raffinées, bien agencées et surtout bien rythmées aux disciples de cette langue. Ce genre a été développé en Xe siècle. Si nous remontons dans l'époque de la poésie ancienne, nous constatons que le mot *Maqâmât* désignait à la fois le conseil de la tribu et les personnes qui y participent pour débattre les différents sujets. Il peut aussi signifier une conférence[1]. A partir de là, ce mot est utilisé pour désigner le « discours » d'une personne assis ou debout qui prêche des gens. Il ne s'agit pas bien sûr que de ce sens (un prêche) mais une Maqâmât dite artistique qui est un court récit avec un héros, un narrateur, un événement plaisant ou comique qui ironise sur un aspect précis de la vie sociale, littéraire etc. afin de le censurer.

Al-Maqâmât est composée de récits courts et indépendants en prose rimée avec des insertions de poésie. Créé par al-Hamadhânî (968-1008), ce genre d'une virtuosité stylistique étincelante culmine avec al-Harîrî (1054-1122).
Composées de cinquante séances, les Maqâmât d'al-Harîrî narrent les aventures de deux protagonistes : le narrateur al-Hârith et le héros Abû Zayd, vagabond bohême et fripon qui cherche à gagner sa vie par la ruse (al-hila) mais aussi par l'éloquence. Ses tribulations à travers le monde sont l'occasion de portraits ironiques et d'anecdotes croquées sur le vif. Très appréciées pour leur humour, les *Maqâmât* d'al-Harîrî ont été luxueusement enluminées par Yahyâ b. Mahmûd Al-Wâsitî, en 1237 à Bagdad. Ces peintures offrent un tableau incomparable de la vie des villes et des campagnes du monde arabe médiéval.

Al- *Maqâmât* est écrite dans une langue d'une virtuosité stylistique et poétique exceptionnelle selon tous ceux qui ont lu ou étudié. Nous avons quand même « fort mal apprécié ce style en reprochant à l'auteur d'une *Maqâmât* de chercher à réaliser des

---

Ajoutant aussi les différentes productions littéraires notamment en poésie qu'a connue l'histoire arabo-musulmane qui a témoigné et témoigne jusqu'à notre temps de la richesse de ses contenus et la beauté de sa langue qui s'est inspirée entre autre de la beauté du désert qui n'était en aucun cas un obstacle face au pouvoir créateur des écrivains

[1] Yousef Nour Awad, l'art de la Maqâmât entre l'Occident et l'Orient (fan al-Maqâmât, bayna al- machrikh wa al-maghreb), Dar al-kalam, Liban .1969

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

tours de forces en sacrifiant le sens[1] et la suite des idées. »[2]. Il faut en revanche signaler que les Arabes ne sont pas de cet avis car ayant un gout d'une manière générale envers les belles lettres, trouvaient donc que c'est plutôt beau et qu'il est difficile de réussir une excellente *Maqâmât* telle que celle de Hamadhâni ou celle de Hariri. Les Arabes savent que ces écrivains déploient des efforts pour trouver la rime et les sonorités adéquates pour charmer les oreilles du lecteur et provoquer chez lui du plaisir.

7.2 Le récit dans le Coran

Le discours narratif est l'une des caractéristiques du glorieux Coran. Par l'intermédiaire de l'Ange Gabriel, Dieu révéla au Prophète l'histoire des peuples anciens et les récits[3] de plusieurs personnages[4], messagers (Moïse, Jésus Christ, Salomon[5] et Mohammad…).et autres. Le Coran contient donc, un nombre important de récits riches en enseignements[6] intemporels afin de guider l'homme dans ce bas monde.

7.3 al-hadith الحديث (discours ou paroles)

D'autres pistes portent à croire que la nouvelle littéraire arabe tient ses origines de ce qu'on appelle « hadith »[7] qui signifie discours ou paroles et « qu'on trouve dans le titre de différents manuscrits : « Hadith Malik ibn Dînâr[1]» (Nouvelle de Malik, fils

---

[1] Les lecteurs des Maqâmât dégusteront en revanche avec plaisir (du texte) chaque mot et chaque ligne. La facilité de la lecture au détriment du reste est un défaut aussi (la beauté du texte et son ornement avec des figures de styles et cette fameuse rime incomparable est un atout du texte). Une maitrise de la langue et d'éventuelles recherches s'imposeront certes pour certains, mais ceci n'est nullement un défaut dans le genre mais en nous-même.

[2] R. khavam , Nouvelles *arabes, choisies et traduites sur le texte arabe* par René,; Ed, SEGHERS ; 1964 p 27

[3] « Dans leurs récits, il y a certes une leçon pour les gens doués d'intelligence. Ce n'est point-là des histoires fabriquées... » Sourate Youssouf- Verset 111.

[4] Parmi ces personnages, on y trouve les oiseaux et les insectes, on les rencontre dans le même récit. C'est le récit de Salomon dans la Sourate des fourmis (Al-naml - 27). Nous trouvons la huppe et la fourmi qui jouent leurs rôles comme s'il s'agissait d'un personnage ordinaire dans le récit (p. 296). Nous voyons la fourmi qui avertit ses consœurs d'un mal éventuel qui risque de leur arriver. Elle leur demande de rentrer dans leurs demeures de peur que Salomon et ses armées ne les écrasent sous leurs pieds sans s'en rendre compte. La réaction de Salomon qui parlait aux animaux et comprenaient leur langue fut, selon le Coran : " *Il sourit, amusé par ses propos et dit : permets-moi, Seigneur, de rendre grâce pour le bienfait dont Tu m'as comblé ainsi que mes père et mère, et que je fasse une bonne œuvre que Tu agrées et fais-moi entrer, par Ta miséricorde, parmi Tes serviteurs vertueux* "(Coran, 27,19).

[5] Salomon par exemple était un prophète. L'histoire que raconte le Coran est magnifique et plein d'enseignements. C'était un homme fabuleux, qui avait des pouvoirs extraordinaires : il comprenait le langage des animaux et il maîtrisait des armées de toutes sortes. Il pouvait commander les vents et les éléments. Mais c'était surtout un Prophète hors du commun qui n'a jamais oublié son devoir envers Dieu et les Hommes. De son enfance (auprès de son père Daoud) à l'établissement de son royaume.

[6] Ces récits ont des objectifs éducatifs, et on a signalé un peu plus haut que al-Maqâmât (la séance) partage aussi avec ces récits cette ambition. Al-Maqâmât a peut-être la prétention d'imiter cette fameuse rime et poétique incomparable du Coran. Il faut dire aussi ou plus exactement avouer que toutes les tentatives d'imiter le style du Coran -qui ne peut être comparé ni à la prose ni à la poésie -ont échoué (Tahaa Hossein a des études dans ce sens). Le Coran étant la parole de Dieu, a prévu que l'homme ne pourra jamais *re-produire* un tel texte, et ceci est valable et confirmé par tout le monde : Le Coran a un style unique, une structure unique, une ouverture et un éclatement de sens qui ne cesse d'être prouvé par l'avancé des sciences et des technologies.

[7] Il ne faut pas confondre ce sens avec celui répondu pourtant dans la culture arabo-musulman car « hadith » signifie les propos (aqwal) tenus par le prophète Mohamed que le salut soit sur lui .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

de Dînâr, Bibliothèque Nationale de Paris, n° 1931),Malik ibn Dînâr est né en 130 hijri qui correspond à l'an 747.« Hadith al-Mouhallab (Nouvelles d'al-Mouhallab, ibid.n°1363) « Hadith du palais en or » (ibid. n° 2738) et dans la période moderne chez al-Mouwaylihi, par exemple (mort en 1930) : « Hadith 'Isa ibn Hicham » Nouvelles d'Isa ibn Hichâm,un personnage fictif qui tient la place de l'auteur. »[2]

7.4 al-Qissa القصة(le roman - histoire)

Le mot « Qissa » se rattache à une racine qui signifie « tranché, coupé » : c'est une pièce prélevée sur l'étoffe du réel, tel qu'on le voit. Elle peut prendre la forme d'un récit, d'un portrait, ou d'une pièce de théâtre. Certains auteurs Arabes de contes, comme les frères *Taymour* par exemple, sont aussi habiles dans le genre dramatique que dans la nouvelle. Pour eux, elle est

---

[1]La biographie de cet homme est intéressante à étudier de plusieurs angles notamment la transformation qu'a connue sa vie après sa repentance. Derrière cela, il y a bien une vraie cause ! Il a vu un rêve dans lequel sa fille morte lui parlait. Observons ensemble le récit de son rêve. N'est-ce pas un exemple parfait d'un récit bref ? Voici son récit par lui-même : « J'étais un homme qui aimait s'amuser et ensuite j'ai eu le penchant pour le vin. J'ai acheté une esclave avec qui j'étais heureux. Elle a donné naissance à une très belle fille que j'aimais. Je l'ai vu grandir. Chaque fois que je buvais du vin, Elle prenait le verre de ma main et le versait sur le sol. A l'âge de deux ans Elle fut décédé et m'a laissé avec beaucoup de chagrin .La quinzième nuit de Sha'ban j'étais ivre et je me suis endormi. Et j'ai vu dans un rêve que c'était le jour de la Résurrection et que je suis sorti de ma tombe avec un grand serpent qui me pourchassait. J'ai couru le plus vite possible, mais le serpent était toujours derrière moi. Je suis passé devant un Viel homme, habillé avec des vêtements propre, mais très fatigué. Je l'ai appelé "O Sheikh, s'il te plait sauve-moi de ce monstre !" Il a répondu, "O mon fils, je suis trop vieux et ce monstre est trop fort, je ne peux pas le combattre. Peut-être que quelqu'un d'autre peut vous aider."

J'ai continué à courir et le serpent me suivait toujours. Je suis passé au-dessus d'une fosse de feu et j'étais sur le point de chuter, quand quelqu'un me dit, "vous n'allez pas y habiter," en entendant ça j'ai couru vers les montagnes, Il y avait beaucoup de portails et devant chaque portail il y avait un gardien. Une voix venant de l'intérieur disait, "Laissez cet homme misérable rentré avant que son ennemi le capture." Les portails s'ouvrent, j'ai vu un groupe d'enfants leurs visages éclairés comme la lune, et parmi eux il y avait ma petite fille ! Elle est venue vers moi comme un rayon de lumière et avec sa main droite il a frappé le serpent, qui a pris fuite. Elle s'est assise à côté de moi et m'a dit, "O mon père, n'est-ce pas le temps pour les cœurs des croyants de se soumettre au rappel d'Allah (Dhikr) et à sa vérité (Coran) qui a été révélée?" j'ai répondu, "O mon enfant, connais-tu le Coran?" Elle a répondu, "je l'ai appris de toi." Je lui ai demandé, "O ma fille qu'est-ce que tu fais ici?" Elle a dit "on est des enfants Musulman morts et on vit ici jusqu'au jour de la Résurrection et attendons nos parents." Je lui ai demandé, " O ma fille, qui était ce monstre qui me poursuivait et voulait me tuer?" Elle a répondu, "O mon père, c'était tes mauvaise actions, que t'as accumulé et qui ont failli te détruire."

Et puis je lui ai demandé, "Et qui était le Viel homme faible ? "Elle a répondu, "C'était tes bonnes actions, que tu as affaiblis à tel point qu'il n'avait plus de force pour te défendre. Alors, O mon père, repent –toi et revient à Allah, et ne soit pas parmi ceux qui vont périr," Soudain je me suis réveillé. Et je me suis repenti de mes péchés et revenue vers le chemin d'Allah.

Quand des enfants meurent à l'âge précoce et que leurs parents se montrent patient et ne se plaignent pas du destin, ceci est une salvation pour eux dans l'au-delà »

Parmi ses anecdotes qui nous ont marquées aussi, il y a celle d'un voleur qui n'a rien trouvé dans la maison de Malik ibn Dînâr. Il lui a dit : vous n'avez rien trouvé à prendre. Vous voulez quelque chose qui peut vous rendre service dans l'au-delà. Le voleur a répondu : oui. Malik ibn Dînâr lui a demandé de faire ses ablutions et de faires deux prières. Ce voleur disait à ses amis après cette scène : « j'étais venu pour le voler et il m'a volé ». N'est-ce pas un thème et une structure idéale d'une nouvelle ?

[2] René, R. khavam,*Nouvelles arabes, choisies et traduites sur le texte arabe* , Ed, SEGHERS ; 1964 p14.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

souvent une esquisse psychologique peignant les différents états d'âme d'un personnage, ou une présentation synchrone de plusieurs types sociaux, au détour d'une rue. Mahmoud Taymour par exemple est appelé le «Maupassant» égyptien.[1]

« La *Qissa* arabe est l'illustration de certains préambules des narrateurs des « cent nouvelles nouvelles », comme par exemple celui de Monseigneur de Villiers pour la cinquante-septième Nouvelle : « Tandis que l'on me prête audience et que âme ne s'avance quand à présent de parfournir cette glorieuse et édifiante œuvre de cent nouvelles, je vous conterai un cas qui puis naguères est devenu en Dauphiné, pour être mis au rang et nombre des dites nouvelles »[2]

Il s'agissait d'atteindre le nombre de récits fixé. »[3] Le mot « Qissa » est désigné *parfois* dans la langue française par les termes suivants : la nouvelle élaborée.[4] Pour différencier la nouvelle du roman, la langue arabe ajoute au mot « *Qissa* », l'indication « kassira » qui veut dire en arabe *brève* ou courte. Ceci est valable pour la langue anglaise qui utilise « short story » pour désigner la nouvelle littéraire.

7.5 Al- Hikâya الحكاية (le récit)

Quand une tranche de réel a fait l'objet d'un modelage particulier de la part de l'écrivain arabe, on possède alors une « Hikâya », terme dont la racine « haka » peut-être rapprochée d'une autre qui ne présente d'autre différence avec celui-ci qu'une prolongation avec la première syllabe, « hâka », verbe qui signifie « tisser un habit », ou « composer un poème ».

La « Hikâya » est une nouvelle où la création personnelle se manifeste avec plus de clarté. L'auteur non seulement choisit les faits mais leur fait subir une transformation qui donne à l'ensemble une forme particulière, une couleur propre avec son propre goût.[5]

La langue arabe ajoute au terme « Hikâya » الحكاية le qualifiant « achâbia » الشعبيةqui est l'équivalent de *populaire* dans la langue française. « al-Hikaya achâbia » الحكاية الشعبيةdonnera donc le *conte populaire*. Celui-ci est défini dans la langue arabe comme un récit qui est raconté par une personne à un auditoire de bouche à oreille. Cette personne doit se tenir de respecter le contenu et la structure globale de ce récit. Ce conte est raconté généralement par les grand- mères à leurs petits fils. Le conteur doit mettre ces enfants dans un décor particulier par les descriptions détaillées des personnages mais aussi par une façon de raconter très exceptionnelle qui s'adapte avec les situations de l'histoire, les personnages qui prennent la parole et ceci par une intonation changeante de la voix et un ton bien déterminé qui imite parfois même les événements naturels tel que le souffle du vent, par exemple . Il contient un début et une fin. Les actions et les transformations sont nombreuses. Le conteur ne doit pas s'arrêter aux détails ni au profil psychologique de ses personnages. Le conte populaire arabe a lui aussi une manière stable et figée pour le commencer « kan ya Makan fi kadimi azzaman » qui donnera « il était une fois dans les temps anciens ».

---

[1] René, R. khavam, *Nouvelles arabes, choisies et traduites sur le texte arabe* , Ed, SEGHERS ; 1964,p14.
[2] Les cent nouvelles nouvelles, Paris, éd. Garnier, p 257.
[3] René, R. khavam,*Nouvelles arabes, choisies et traduites sur le texte arabe* , Ed, SEGHERS ; 1964; P 13 .
[4] Ibid. P 13-14
[5] Nouvelles arabes, choisies et traduites sur le texte arabe par René, R. khavam ; Ed, SEGHERS ; 1964 p14

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

7.6 al-nâdira النادرة (la blague, l'anecdote)

C'est une histoire courte qui véhicule un message ou une morale en utilisant l'ironie ou la censure d'un côté d'une personnalité ou d'une situation ou sous forme d'une exhortation. Ses héros sont dans la plus part du temps des avares, des idiots ou des ivrognes et même des intelligents. Ces histoires se terminent généralement par une phrase plaisante et amusante. An' adira est facile à retenir par les contradictions qu'elle contient et l'ironie qu'elle utilise mais aussi par son caractère court. *Juha (mort en 747) et Abi Anaouas* sont les plus connus dans ce genre.

7.7 Les Mille et Une Nuits

Au VIIIe-IXe siècles, un livre persan intitulé Hezar Afsane ou Mille Légendes qui a été traduit en arabe et a pris le titre de Les Mille et Une Nuits (Elf leïla wa leïla) *ألف ليلة وليلة*. L'ouvrage perse, qui relevait du genre « miroir des princes », contenait vraisemblablement des récits exemplaires et était destiné à l'éducation des gouvernants. Il n'appartenait pas à une littérature populaire ou au folklore et avait le même statut que le recueil de fables animalières Kalila et Dimna (par exemple). Seulement, à côté d'un récit-cadre qui est resté stable (l'histoire de Shahrazâd, qui encadre toutes les autres), le reste des contes a considérablement changé (comme le titre persan d'ailleurs) et une nouvelle matière y a été introduite. Ces contes ont été ensuite diffusés en Europe.[1]

7.8 La nouvelle littéraire arabe au XIXe siècle

Beaucoup de critiques sont de l'avis qui dit que le monde arabe d'une manière générale s'est retourné vers l'Occident pour voir ce qu'il a de beau et de nouveau dans le domaine littéraire dans l'époque dite d'*Anahdha* que nous pouvons situer vers le début du XIXe siècle. Le monde arabe était jadis le centre d'intérêt et de curiosité de l'occident, les sources d'influences sont incontestées et incontestables. Mais ce dernier a su développer, améliorer, et remodeler ces inspirations alors qu'une « *sclérose* » historique a empêché le monde arabe de faire de même.

Il y avait bien sûr des conditions qui ont préparé ce climat et cette acceptabilité de prendre et d'être influencé par l'autre, citons par exemple

- le phénomène de la presse écrite qui a révolutionné le monde arabe et a contribué – comme dans l'occident- à la publication de notre genre en question : la nouvelle. La presse écrite s'adapte –comme nous l'avons déjà signalé le mieux avec la brièveté et la compression des événements de ce récit.
- L'apparition d'un public cultivé qui s'adapte *aussi* avec les exigences de son temps en préférant *lire court* et en une séance de lecture quelque chose qui peut le distraire, ce public peut se procurer des journaux quotidiens, c'est un public qui a les moyens quand même pour le faire.

[1] Les_Mille_et_Une_Nuits, http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Mille_et_Une_Nuits.2009.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- la femme qui s'est ouverte sur le monde de travail d'une manière un peu brusque, ce qui a facilité le contact avec l'autre sexe et de créer un environnement fécond pour d'éventuelles rencontre et donc d'éventuelles histoires réelles et de fiction.

L'activité littéraire est donc relancée. Le terrain est préparé pour la nouvelle pour *re-voir* le jour avec deux types d'écrivains : ceux qui ont tenté de « marier » la nouvelle telle qu'elle était connue dans l'Occident, avec les différentes formes de la nouvelles arabes tels Mostafa Lotfi El Manfalouti[1] et al-Muwayliḥī Mohamed (1858-1930)[2] . Et ceux qui ont préféré regarder en avant et prendre cette forme nouvelle de l'Occident et l'adopter sans se soucier de leur patrimoine littéraire.

Conclusion

La nouvelle arabe n'a pas connu le même processus de développement de la nouvelle occidentale c'est-à-dire linéaire. Elle a évolué d'une manière concentrique. Nous avons vu que la séance (al Mâquâmat) respectait parfaitement les exigences d'un récit court, avec un autre objectif d'ordre didactique. Sans oublier pour autant cette fameuse rime qui donnera une poétique exceptionnelle au discours qui lui aussi est plein d'ironie pour censurer ou contourner la censure de la société. Les récits cités dans le Coran, sont aussi considérés par les critiques comme « les ancêtres » du récit court. Ajoutons à ceux-là, al-hadiht (discours ou paroles) de Malik Ibn Dinar (l'histoire de sa repentance). Les Mille et Une Nuits ألف ليلة و ليلة (Elf leïla wa leïla) qui constituent l'exemple le plus marquant de récit bref, en dépit de la complexité de ses structures car c'est un ensemble complexe de contes imbriqués les uns dans les autres. Au XIXe siècle, tout porte à croire que les nouvellistes arabes étaient plutôt influencés par l'Occident, l'influence est considérable même si le débat est encore ouvert quant aux vraies origines de ce genre dans la littérature arabe surtout la nouvelle littéraire telle qu'elle est connue actuellement.

Références bibliographiques

- AUBRIT Jean- pierre, *le conte et la nouvelle* , éd Armand Colin, Paris, 1997.
- Al-CHAROUNI Youssef, "*Dirassat fi al-riouaya wa al-kissa assaghira*" " *études sur le roman et la nouvelle* "(دراسات في الرواية و القصة القصيرة) Nouvelles Editions Artistiques. 1967, en arabe.
- COMBE. D," *les genres littéraires*", Hachette, 1992.
- Forestier Louis. «Bref, c'est mon disciple», le cas Flaubert-Maupassant. In:Romantisme, 2003, n°122. pp. 93-105.
- Gaston Wiet, *Introduction à la Literature Arabe*, éd G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1966.

[1] Mustapha Lotfi al-Manfalouti (1876–1924) est un écrivain et poète égyptien qui fit ses études à l'université Al-Azhar, au Caire. Ses œuvres principales étaient d'adapter des pièces françaises .Il a écrit de nombreuses nouvelles. Paradoxalement, il était incapable de parler ou comprendre le français et devait donc demander à ses collègues de faire les traductions pour lui, avant de les réécrire.

[2] Ecrivain Egyptien, Fils de al-Muwaylihī Ibrahim ami de Jamal Eddine al-Afghani et de Mohamed Abdou. Mohamed al-Muwaylihī est connu par des textes écrits à la manière des séances (al- maqamat) de Badi'e Azaman Alhamadani qui s'intitule « hadattana issa ibn Hichâm »(Issa ibn Hicham nous a racontés).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- GODENNE René, *La nouvelle française*, PUF, 1974.
- Grojnowski Daniel, *Lire la nouvelle*, Nathan, 2000.
- Goyet Florence, *La nouvelle (1870-1925),* Paris, PUF, 1993.
- NOR AOUAD Youssef, (*fan al-mâqama bayna al machrik wa al -maghreb*)."*l'Art des Maqâmâts entre l'Orient et l'Occident*" (فن المقامات بين المشرق و المغرب), *dar al-kalam* (éd, le stylo) 1979.*En arabe.*
- Ozwald Thierry. *La nouvelle*. Hachette, coll. Contours littéraires. 1996
- René Khavam, *Nouvelles Arabes, choisies et traduites*. Editions Seghers.1964
- Tomiche Nada, *La Littérature arabe contemporaine*, Maison-Neuve Larose, 1993
- SIMONSEN Michèle. *Le conte populaire français*. Paris : P.U.F, Que sais-je ?1981
- Le dictionnaire portatif du bachelier, Hatier, 1998.
- Encyclopaedia Univérsalis,(DVD), 2010.
- Les_Mille_et_Une_Nuits,http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Mille_et_Une_Nuits.2009.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015