



مجلة علمية محكمة

نصف سنوية

تصدر عن

مخبر الدراسات اللغوية والأدبية

بجامعة سوق أهراس بالجزائر



3



انتظار العيد (Waiting for the feast)

(2013 / Acrylic on Canvas / 50×40سم - أكريليك على كانفاس)

الانتظار قدرٌ إنسانيٌّ، عرفناه ونعرفه منذ أن نزل آدم من جنته البعيدة، وجعل هاجسه الأزليّ تحت الشمس انتظارَ العودة، والحنين لها، واللهفة عليها...

الانتظارُ رؤيا، تخترق الراهن، وتلتقط الممكن. الانتظارُ روحٌ تستشرف الآتي، وتنتظره. الانتظارُ فرحٌ قادمٌ، ومسراتٌ مؤجلة. الانتظارُ تدفقٌ، وعنفوان. الانتظارُ عبورٌ، وارتحال. الانتظارُ هو الانتظار.

تأتي لوحة "انتظار العيد" للمبدع "ستار كاووش" بألوانها اللازوردية المدهشة لترصد هذه المعاني وتمتصّها وتفيض عليها، وإنه لمن دواعي اعتزازنا أن تلتحم هواجسنا الفكرية والعلمية عبر مجلتنا الفنية بشيءٍ من هواجس الإبداع وأسئلته وإشكالاته. وبعد: الانتظارُ هو الانتظار. وما زالت "رؤى فكرية" تنتظر الأفضل وتتوخاه.

نبذة عن المبدع: ستار كاووش صاحب لوحة الغلاف

- فنانٌ عراقي، يعيش في هولندا متفرغاً للرسم.

- أقام خمسة وعشرين معرضاً شخصياً وأكثر من ثمانين معرضاً مشتركاً في بلدان عديدة منها العراق، والأردن، وإيطاليا، والولايات المتحدة، وأوكرانيا، والسويد، والإمارات، وألمانيا، وفرنسا، وهولندا.

- صدرت عن تجربته عدة كتب منها: "أصابع كاووش" (De vingers van Kawoosh) و"كاووش، غموض رسام" (Kawoosh, Myserie van een schilder) مع مقدمة للناقد "ميشيل فان مارسفين" (Michel van Maarseveen) باللغتين الإنجليزية والهولندية سنة 2010. و"مدينة كاووش" للكاتب خالد مطلق، وهوسيرة الفنان كاووش الشخصية، باللغة العربية. و"نساء التركواز" (Vrouwen van turquoise) مع مقدمة للناقدة "شارلوتا هانغنس" (Charlotte Huygens) مديرة متحف باناروما مسداخ، وهو باللغتين الإنجليزية والهولندية.

- اختارته مؤسسة (بيت فان غوخ) لعرض معرض شخصي لأعماله سنة 2005 وهذه المؤسسة هي بيت الفنان الهولندي الشهير فنسنت فان كوخ الذي عاش فيه في ثمانينات القرن التاسع عشر.

- اختارت منظمة العفو الدولية لوحته "الحديث بصوت هادي" (Fluistering) وطبعها بطاقة بريدية ووزعتها في مختلف أنحاء العالم سنة 2006.

الموقع الرسمي: www.kawoosh-art.com



رؤى فكرية



مجلة علمية محكمة نصف سنوية تعنى بقضايا الأدب واللغة والنقد، تصدر عن
مخبر الدراسات اللغوية والأدبية بجامعة سوق أهراس بالجزائر

رقم الترخيم الدولي: ISSN 2437- 0355

رقم الإيداع القانوني: 6173 - 2015 ردمك

العدد: 03 (فيفري 2016)

مديرة المجلة:

د. مديحة عتيق

رئيسة التحرير:

د. بهاء بن نوار

أعضاء هيئة التحرير:

أ. سليمة بنية د. كبلوتي قندوز

أ. دلال عباسية أ. عماد بوخاري

العنوان : جامعة محمد الشريف مساعديّة سوق أهراس، ص.ب.1553، سوق أهراس، 41000،
الجزائر

الهاتف/الفاكس: 0021337722116 - 0021337722020

البريد الإلكتروني: revue.lell@univ-soukahras.dz

اللجنة العلمية:

- أ.د. سليمة لوكام: جامعة سوق أهراس.
- أ.د. عبد الحفيظ حرزلي: جامعة سوق أهراس.
- أ.د. عبد الوهاب شعلان: جامعة سوق أهراس.
- أ.د. محمد صاري: جامعة سوق أهراس.
- أ.د. الشريف بوشحدان: جامعة عنابة.
- أ.د. الطيب بودربالة: جامعة باتنة.
- أ.د. عبد الرحيم مراشدة: جامعة جدارا/ الأردن.
- أ.د. عبد المجيد حنون: جامعة عنابة.
- أ.د. عقيل عبد الحسين: جامعة البصرة/ العراق.
- أ.د. فائز طه عمر: جامعة الشارقة/ الإمارات.
- أ.د. محمد هموش: جامعة القنيطرة/ المغرب.
- أ.د. نظيرة الكنز: جامعة عنابة.
- د. أحمد علي الفلاحي: جامعة الأنبار/ العراق.
- د. سامية عليوي: جامعة عنابة.
- د. سلوى السعداوي: جامعة منوبة/ تونس.
- د. عماد الضمور: جامعة البلقاء التطبيقية/ الأردن.
- د. عمر عتيق: جامعة القدس المفتوحة/ فلسطين.
- د. مليكة بوراوي: جامعة عنابة.

اللجنة الاستشارية

- ❖ أ.د. إحسان الديك - جامعة النجاح الوطنية - فلسطين
- ❖ أ.د. أمين بن مبروك. تونس المعهد العالي للدراسات التطبيقية في الإنسانيات
بزغوان - تونس
- ❖ د. الطيب جبايلي: جامعة تبسة
- ❖ د. خالد كاظم الحميدي: كلية الشيخ الطوسي - العراق
- ❖ د. ياسين سرايحية جامعة سوق أهراس
- ❖ د. ليلى سهل : جامعة بسكرة
- ❖ د. نبيل حمدي الشاهد: الجامعة العربية المفتوحة لشمال أمريكا
- ❖ د. خولة شخاترة : جامعة جدارا - الأردن
- ❖ د. كمال عطاب: جامعة عنابة
- ❖ د. عبد الرحمن مشنتل جامعة سوق أهراس

ضوابط كتابة الأبحاث:

- تنشر المجلة البحوث باللغات الثلاث: العربية والفرنسية والإنجليزية.
- أن يكون أصيلاً، وغير منشور سابقاً، وأن يخضع للمواصفات العلمية، والمنهجية المتعارف عليها، ويتعلق بمباحث اللغة والأدب والنقد.
- ألا تتجاوز صفحاته 20 ص، وألا تقل عن 10 ص. ويكتب بخط: Traditional Arabic بحجم: 14.
- أن تكون الهوامش في آخر البحث، ومكتوبة بحجم: 12.
- أن يكون البحث منقحاً لغوياً ومطبعياً، مع ضرورة عدم ترك فراغ بين علامات الوقف وما قبلها، وبين واوات العطف وما بعدها.
- أن يُرفق البحث بملخص عربيّ ويقائمة من الكلمات المفتاحية، لا تتجاوز الثمانية.
- تُقبل المقالات المترجمة، بشرط أن ترفق بالنص الأصليّ.
- تخضع جميع الأبحاث للتحكيم دون استثناء.
- الأفكار الواردة في المقالات لا تعبر بالضرورة عن أفكار أسرة تحرير المجلة.
- لا تعاد المواد إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- ترتيب المواد يخضع لاعتبارات فنية، وتقنية.
- تعتذر المجلة عن قبول الأبحاث التي لا تلتزم بالضوابط السابقة.
- تُرسل البحوث إلى البريد الإلكترونيّ التالي: revue.lell@univ-soukahras.dz

للاتصال بنا:

+213.37.72.21.16

+213.37.72.20.20

هاتف/ فاكس:

فهرس

* افتتاحية رئيسة التحرير

1/أ.د. فاضل التميمي:

01.....القارئ الضمني في كتاب (إعجاز القرآن) للباقلاني

2/أ. عمار عثمانى:

14.....تلقي التراث البلاغي بين النهج التاريخي والوصف اللساني

3/د. تامر فايز:

29.....السلام في المسرحية العربية الحديثة

4/د. هشام بن الهاشمي:

41.....التراث في المسرح العربي بين تعظيم الهوية وحمية الانفتاح

5/د. أحمد الناوي بدري:

51.....الوصف في الرواية : هامش يدور على هامش

6/د. عبد القادر الحسون:

65.....الرؤية النقدية عند المسعدي

7/د. إدريس العشاب:

82.....تموقعات الجسد في الخطاب الإسلامي

8/د. عدوان نمر عدوان:

95.....الطفل هو والد المفكر "خارج المكان" نموذجاً

9/أ. مصطفى بوجملين:

107.....إشكالية اللغة السردية في كتاب (في نظرية الرواية) ل: عبد الملك مرتاض - قراءة نقدية-

10/د. مديحة عتيق:

121.....نحو تأويل نسوي للإسلام: الإيمان و الجندر في أعمال فاطمة المرنيسي (ترجمة)

11/أ. أمينة بوكيل:

129..L'image de l'Orient dans la tragédie « Bajazet » de Jean Racine

الافتتاحية

رؤى فكرية... ويستمر الطموح

تستمر مجلّتنا الفتيّة "رؤى فكرية" في مشروعها العلميّ الطموح، وما هي تطلّ على قرائها في خطوتها الواعدة هذه، وفي عددها الثالث بجملةٍ من البحوث العلميّة القيّمة والرصينة، من داخل الجزائر ومن خارجها، توزّعت بين البحوث اللغويّة والبلاغيّة، كالبحث عن القارئ الضمنيّ في كتاب إعجاز القرآن للباقلاني، والبحث عن إشكال تلقي التراث البلاغيّ. والبحاث الأدبيّة والنقدية، كالبحث عن إشكاليّ: التراث في المسرح العربيّ، والسلام في المسرح التراثيّ، والوصف في الرواية العربيّة (هامش يدور على هامش)، ومعالم الرؤية النقدية عند المسعدي الذي اعتدناه روائيا مبدعا وجوديّ النزعة، فإذا به يطالعنا ناقدا عريقا في هذا البحث. إضافة إلى بحثين فكريّين، أحدهما عن تجليات الجسد في الخطاب الإسلاميّ التراثيّ، والثاني عن العلاقة بين نظرية إدوارد سعيد الاستشراقية وسيرته الذاتية "خارج المكان". فضلا عن بحث فكريّ أيضا، ومترجمٍ عن الإنجليزيّة لباحثة هندية مختصة في قضايا النسوية والجنودر: "شازية ماليك" (Shazia Malik) بعنوان: "نحو تأويل نسوي للإسلام: الإيمان و الجنودر في أعمال فاطمة المرنيسي".

وحُتم العددُ ببحث باللغة الفرنسيّة عن صورة الشرق في تراجيدية "بيزيد" لجان راسين L'image de l'Orient dans la tragédie « Bajazet » de Jean Racine

وجريا على ما استنته المجلة في عدديها السابقين من الاحتفاء بالفنّ والجمال، وتكريسهما، فقد حظي هذا العددُ - بعد الاحتفاظ بالشعار الأنيق الذي صمّمه المبدع خالد كاكي - بلمسةٍ مميّزةٍ من الفنان: "ستار كاوش" الذي تكرّم بإهدائنا لوحته المميّزة: "انتظار العيد" (Waiting for the feast) (50×40سم-أكريليك على كانفاس / Acrylic on Canvas / 2013) التي تحفل مثل كثيرٍ من أعماله ببعدي إنسانيّ ورؤيويّ عميق، وتأتي بمزيجها اللوحيّ الزاهي، وزمنها الحلميّ الرائق، وامتزاج المذكر والمؤنث فيها، وتوّد هذا دون سابقه، إشارةً إبداعيةً إلى واحدة من أعمق اللحظات الكويّية وأكثفها: لحظة انتظار الحلم - أيّ حلم - وملاحقته، والتشبّث بتلابيبه. فشكرا ألف شكرٍ مبدعنا الأصيل أنْ أتمت لنا فسحة استنشاق العيد، وتملّيه، والقبض على أطيافه ومعانيه.

وليس لنا سوى أن نؤكد عزمنا على مواصلة طريق الكدح والمثابرة، شاكرين جميع الباحثين الذين منحونا ثقتهم، فأخذت أبحاثهم تصلنا غزيرةً ومتواصلةً كلّ يوم. وشاكرين أيضا جهودَ أساتذتنا الأفاضل أعضاء اللجنة العلميّة الذين منحونا كثيرا من كرمهم، وتعاونهم العلميّ الرصين. كما نتشرّف في هذا

العدد بتقليدٍ جديدٍ، هو ضمّ لجنةٍ استشاريّةٍ خاصّةٍ بكلِّ عددٍ من أعداد المجلة، تتناغم جهودُ أعضائها مع جهود أعضاء اللجنة العلميّة، وتتضافران في سبيل الارتقاء بالبحث العلميّ وتكريس الجيّد منه والرصين. وحظي هذا العددُ بنخبَةٍ استشاريّةٍ مميّزةٍ من خيرة أساتذتنا، ومن مختلف الجامعات الجزائريّة والعربيّة، كان لهم فضلُ المساعدة في تحكيم مزيدٍ من البحوث، ممّا مدّدنا بفيضٍ مدرارٍ من خبرتهم، وروحهم العلميّة المتألّقة.

ولا يسعنا ختاماً سوى أن نجدّد دعوتنا لجميع الباحثين الجادّين لإثراء المجلة ببحوثهم وترجماتهم العميقة، وفق ما تتيحه سياسة النشر من ضوابط وشروط. ونأمل بهم ومعهم أن تستمرّ رسالتنا وطموحنا في الارتقاء بالبحث العلميّ وتطويره.

رئيسة التحرير

د. بهاء بن نوار

القارئ الضمني

في كتاب (إعجاز القرآن) للباقلاني

أ.د. فاضل عبود التميمي

جامعة ديالى - العراق

الملخص:

يأمل هذا (البحث) أن يستقري الخطاب البلاغي: النقدي عند: (الباقلاني 403هـ)، في كتابه المهم: (إعجاز القرآن)، مستنطقاً إياه في واحدة من أهمّ قضايا النقد المعاصر: (القارئ الضمني) Implicit Reader الذي كان الناقد الألماني: (آيزر) أول من قال به في مقابل مفهوم: (المؤلف الضمني) الذي طرحه (واين بوث) الذي أراد به: الأنا الثانية للمؤلف التي تنفصل عن أنه المرتبطة بشروط الواقع، وعند (آيزر) أنّ النصّ أيّ نصّ لا ينطوي على (مؤلف) ضمني، وإنما على توجه ضمني هو أساس عملية التوصيل، والاتصال مع القارئ الحقيقي.

و(البحث) إذ يعتمد إلى ربط تفكيرين نقديين بعيدين زماناً ومكاناً إنّما يريد أن يسيح في حقل معرفي مفتوح الأفق بعيداً عن الرغبة في التقويل، والإسقاط المتعمد لما هو حديث على ما هو قديم، وهدفه الإشارة إلى أهمية المنجز العربي القديم في تحليلاته التي لما تزل شاهدة على وجوده المهم.

لقد ثبت للبحث أنّ (الباقلاني) كان قد استدعى شكل (القارئ الضمني)، ووجوده الذهني في كتابه، وإن لم يسمه بـ(القارئ) إنّما سمّاه بـ(السائل)، و(القائل)، وهو ما بدا واضحاً في حضور مجموعة من الإجراءات التي تحيل على مضمون ذلك القارئ، وتفاعل (المؤلف) مع حالاته التي تدلّ على انبثاق المتعة، والمشاركة في إظهار الكتاب.

اعتمد (البحث) رؤية تحليلية منفتحة على عدد من المصادر، والمراجع التي أعانته على تشكيل مقترباته، وإجراءاته في حدود هدفه المعلن، وخاتمه آخذاً بنظر الاعتبار مكانة (الباقلاني) في نظرية الإعجاز القرآني، وتطبيقاتها التي ثبت بالدليل الواضح اكتنازها بقدر غير محدود من الأفكار النقدية، والرؤى التي تتسع لمزيد من التحليل، والتأويل.

البحث:

كان الناقد الألماني: (آيزر) أول من قال بمصطلح: (القارئ الضمني) في مقابل مفهوم: (المؤلف الضمني) الذي طرحه (واين بوث) الذي أراد به: الأنا الثانية للمؤلف التي تنفصل عن أنه المرتبطة بشروط الواقع، وإن كان الأخير قد أشار إلى أنّ (القارئ الضمني) يعني أنّ البناء السردي للرواية -أحياناً- يتضمن توجّهاً مباشراً إلى القارئ، وعند (آيزر) كما يقول ناظم عودة إنّ النصّ أيّ نصّ لا ينطوي على (مؤلف) ضمني، وإنما على توجه ضمني هو أساس عملية التوصيل¹، والاتصال مع القارئ الحقيقي.

و(القارئ الضمني) عند (آيزر) ليس له حضور حقيقي؛ أي أنّ حضوره مجازي يجسّد مجموعة من التوجهات الخاصة بـ(تخيّل) المؤلف، لكي يكون (تخيّل) المتلقي متمكناً من إدراكه، أي أنّ وجوده مقترن بوجود النص²،

الذي لا تتحقق دلالاته إلا من خلال قارئ آخر يُعيد صياغة المتن ليكون حاضرا في النص بمعنى أنه: ((مائل في ذهن المنشئ زمن الإنشاء يعقد له حُبُّك البَطاق الذي لا يَخْرُج عليه النص))³، وغائب تماما عن عيون القارئ الاعتيادي.

وبعضي (آيزر) كما ينقل د. شكري المبخوت في توضيح فكرة (القارئ الضمني) مؤكداً أنه ليس شخصا خيالياً مدرجاً داخل النص، بل هو أثرٌ مكتوبٌ، وظيفته استدعاء استجابة القارئ الحقيقي لما في النص⁴؛ أي أنّ أثره يبرز من خلال الإشارة إلى ما هو خفيٌّ في النص اعتماداً على (الذخيرة) التي رأى أنّها: ((مجموع المواضع التي يمتصّها النصُّ من عناصر معلومة سابقة، لا ترتبط تلك العناصر بالنصوص السابقة، إنما تتصل بقوة أكبر بالمعايير، والقيم الاجتماعية، والتاريخية، والسياق السوسيو ثقافي الذي ينحدر من النص))⁵.

وعلى الرغم من أنّ فكرة (القارئ الضمني) حديثة التشكيل تردّ إلى (جمالية التلقي) التي ظهرت في ألمانيا بوصفها اعتراضاً على طبيعة الفهم النبوي للأدب في السبعينيات من القرن العشرين⁶، يستطيع الباحث المعاصر أن يجد لها حضوراً في الخطاب البلاغي: النقدي العربي القديم، مع علمه أنّ ذلك الحضور يثير إشكالية معاصرة تفتح على بعض المقولات المعاصرة التي ترى: ((أنّ التركيز على المتلقي وجعله مكوناً من مكونات النص الأدبي ليس له نظير في نظريات النقد القديمة وهو نهج جديد تماماً))⁷، وهذا ما لا يمكن الاطمئنان إلى صحته إطلاقاً، فليس كثيراً على نقدنا القديم أن يستحضر صورة أثر مفترض في متنه لاسيما عند النقاد الكبار⁸.

ويبدو لي أنّ من يقرأ كتاب: (إعجاز القرآن) للباقلاني⁹، سيجد أنّ من أهمّ مزاياه النصّية: حضور القارئ الضمني في متنه، فقد كان الباقلاني مهتماً بمتلقيه، وهو يديم النظر في فصول الكتاب، فكأنّه يريد أن يجعل من القارئ (الحالة) قناة اتصال حاملة أفكار الكتاب نحو القارئ الحقيقي، لكي يشركه في إنتاج المعرفة، وتقبّل النصّ معاً، في سابقة تاريخية يجب الإشارة إليها، وكأنّ الكتاب عند (الباقلاني) متن مؤلّف ممّا ((يرويه المنتج ويقول، وما يدركه المتلقي))¹⁰.

قارئ (الباقلاني) الذي يرغب هذا (البحث) في أن يكشف عن ملامحه المنهجية لا يمكن إنكاره، وإن كان خيال المؤلف المنهج قد صنّع شكله، وثقافته في لحظة الاحتدام مع النصوص، ليجعل من كيانه الهلامي أثراً يهدف إلى إيصال الفكر إليه، أو التحاور معه، أو إدارة دفة النقاش معه انطلاقاً من حقيقة: ((أنّ صورة القارئ تكون حاضرة باستمرار في وعي الكاتب حتى ولو كانت مجردة))¹¹، وهذا يعني أنّ وجود القارئ، أو المتلقي في ذهن المؤلف يعطي للأخير قوّة منهجية هدفها توجيه البحث، وتحديد أبرز مهيمناته النصّية، وهي تتبادل الموقع بين ذاكرتين: مُستقبلة، ومُنتجة .

تبدو فكرة القارئ الضمني في: (إعجاز القرآن) ظاهرة للعيان من الصفحات الأولى من الكتاب، فالباقلاني يفترض في مقدمة الكتاب وجود قارئ غير محدّد توجه أنظاره إلى متن الكتاب، وقد اشترط فيه أن يكون: ((من أهل صناعة العربيّة، وقد وقف على جمل من محاسن الكلام، ومتصرّفاته، ومذاهبه، وعرف جملة من طرق المتكلمين، ونظر في شيء من أصول الدين))¹² ، فقارئه الضمني هنا يتطابق مع القارئ الخبير، أو المعلّم (informed Reader) أي ليس بالقارئ الاعتيادي، فضلاً عن ذلك والكلام للباقلاني لا يمكن أن يكون: ((عن معرفة الأدب جاهلاً، وعن وجه اللسان غافلاً))¹³ ؛ أي أنّ له معرفة بالأدب، واللسان المفتوح على المعجم، وقضايا اللغة، وما له من صلة بنتاج العربيّة ممّن له ذوق ومرانٌ عقليّ، فكأنّه قارئ عبد القاهر الجرجاني (471هـ) الذوّاقة المعلّو عليه في فهم الخطاب الذي عناه بقوله: ((وأعلم أنّه لا يصادف القول في هذا الباب موقعاً من السامع، ولا يجد لديه قبولاً حتى يكون من أهل الذّوق والمعرفة، وحتى يكون ممّن تحدّثه نفسه بأنّ لما يؤمئ إليه من الحُسن واللّطف أصلاً، وحتى يَختلف الحالُ عليه عند تأمّل الكلام، فيجد الأريحيّة تارة، ويَعْرِى منها أُخرى، وحتى إذا عجبته عجب، وإذا نَبهته لموضوع المزية انتبه))¹⁴.

ويخاطب الباقلاني في خاتمة الكتاب ذلك القارئ، وقد تأكّد أنّه شمل الكتاب كلّه بالقراءة الدقيقة، والتلقي المفيد فيدعوه الى التأمّل، وتفريغ القلب من أيّ شاغل لغرض القراءة: ((فتأمل ما عرّفناك في كتابنا، وفرّغ له قلبك، واجمع عليه لبك، ثم اعتصم بالله يهدك، وتوكّل عليه يعنك ويجرك، واسترشد به يرشدك، وهو حسبي، وحسبك ونعم الوكيل))¹⁵ ، فالباقلانيّ حريص على توجيه قارئه إلى الارتداد إلى نفسه لتأمل أحوالها المختلفة، من ارتياح أو ضيق، ومن تحمّس أو ملل، ومن إقبال أو نفور، ومن حبّ أو بغض، وبعبارة أخرى كأنّه: عمّد إلى حثّه على فحص نفسه¹⁶ ، وهو يدعوه إلى قراءة منتجة تتّسع للفهم، والشرح، والتأويل بعد الاسترشاد بهدي الله عزّ وجلّ، والاتّكال عليه، بقلب مفتوح، ولبّ واع.

إنّ قارئ الباقلاني، بحسب شروطه السابقة متّصف بمؤهلات المعرفة الأدبيّة واللسانيّة، بمعنى أنّه من أهل العربيّة، وثقافتها التي تبدأ من معرفة الأدب، ونقده، وعلوم العربيّة، وفقهها وصرفها، ونحوها، وعروض شعرها، ولا تنتهي بمعرفة أصول علم الكلام، والنظر في علوم الدين، وهذا يعني أنّ قارئ الباقلاني متّقف من طراز مثقفي القرن الخامس الهجري الذين تجسّدت صورتهم في مؤلّفات كان لها الأثر في إشاعة الفكر البلاغي: النقدي، وترسيخ قيمه حتى اليوم.

وللقارئ المعاصر أن يستدلّ على وجود قارئ الباقلاني الضمني من خلال المظاهر التي تحيل على فكرة التماهي التي لا بد من وجودها بين (إعجاز القرآن) بوصفه كتاب التلقي، و(القارئ الحقيقي) الذي هو هدفٌ مركزيٌّ للمؤلف وهي:

المظهر الأول: القارئ السائل:

في مقدمة (إعجاز القرآن) يفترض المؤلف وجودَ سائل يسأل لبني على سؤالاته أجوبة تحاول الإحاطة بمسوغات تأليف الكتاب أعني: البحث في إعجاز القرآن، وتحديد أبرز مقترباته البلاغية ليكون القارئ سائلاً ضمناً يسهم في إنتاج متن الكتاب قبل أن يكون بين يدي القارئ الحقيقي يقول الباقلاني: ((وسألنا سائلًا أن نذكر جملة من القول جامعة تسقط الشبهات، وتزيل الشكوك التي تعرض للجّهال، وتنتهي إلى ما يخطر لهم، ويعرض لإفهامهم من الطعن في وجه المعجزة))¹⁷ ، فقارئ الباقلاني الذي سأل أراد بسؤاله أن يسهم في قسط ((غير قليل من صياغة الأسئلة الجمالية، والقيمية التي سيجيب عليها، حتى لكأنه السائل والمجيب في آن))¹⁸ ، وهو -الباقلاني- إن شئت الدقة أعطي دلالة قويّة على حضور القارئ بوصفه (حالة) من حالات التساؤل الذي يفضي إلى توسيع دائرة الفهم، وترسيخ الإفهام.

وقارئ (الباقلاني) سائلٌ يقرأ، وينفعلُ بالقراءة فهو موجودٌ في وعي المؤلف، يحضر في مقدمة الكتاب ليكون شاهداً على منهجية تحترم القارئ الحقيقي الذي هو هدف بائن للمؤلف، أو هو سائلٌ منتجٌ لسؤال مهمٍّ ودّ المؤلف أن يفترض وجوده: ((إن سأل سائل فقال: هل يمكن أن يعرف إعجاز القرآن من جهة ما تضمنه من البديع؟))¹⁹ ليكون الجواب حاضراً في الكتاب يحيل على وعي المؤلف، والقارئ الضمني معا: ((ليس كذلك عندنا؛ لأن هذه الوجوه إذا وقع التنبيه عليها أمكن التوصل إليها بالتدريب، والتعود، والتصنّع لها، وذلك كالشعر الذي إذا عرف الإنسان طريقه صح منه التعمّل له، وأمكته نظمه))²⁰.

وكثيراً ما يسأل (الباقلاني)، وهو في فورة تعلقه بالبحث، والمنهج متلقياً، أو قارئاً لا يبعد عنه كثيراً: ((إذا كان نقد الكلام كلّه صعباً، وتمييزه شديداً، والوقوع على اختلاف فنونه متعذراً، وهذا في كلام الآدميين فما ظنك بكلام رب العالمين؟))²¹ ، فكأنّ الباقلاني يريد أن يثبت عن طريق حضور السؤالات، والجوابات، وتبادل صيغ المعرفة بينهما أنّ نصّه: ((نسان: نص موجود تقوله لغته، ونص غائب يقوله قارئ منتظر))²² ، وهو عين ما تقوله أدبيات النقد الغربي الخاص بالقراءة والتلقي، فضلاً عن أنّه بسؤاله السائل يكون قد استعار موقع السائل نفسه احتفاءً بأهمية السؤال على لسان القارئ السائل.

المظهر الثاني: القارئ المحاور:

وكان المؤلف: الباقلاني يكثر(القول) على لسان قارئ محاور ليس له حضور جسديّ لكنّ حضوره يتمثل في مجموعة من التوجّهات التي يصنعها تحيّل على حالة ما إشباعاً لفكرة مركزية أخذت جلّ وقته فودّ أن يطرحها على بساط البحث، والتأليف إيماناً منه بأنّها تستحقّ العرض والحوار: ((قلنا إنّ المتناهي في الفصاحة، والعلم بالأساليب التي يقع فيها التفاسيح متى سمع القرآن عرف أنه معجز[...]. فإن قيل: فإنّ من الفصحاء من يعلم عجز نفسه عن قول الشعر [...]. قيل: هو مع مستقر العادة، وإنّ عجز عن قول الشعر، وعلم أنه مفحم فأنه يعلم أن الناس لا ينفكون من وجود الشعراء فيهم [...]. فإن قيل: لو كان كذلك على ما قلتم لوجب أن يكون حال الفصحاء الذين كانوا في عصر النبي صلى الله عليه وسلم على طريقة واحدة في إسلامهم عند سماعه، قيل له: لا يجب ذلك لأنّ صوارفهم كانت كثيرة [...]. فإن قيل: كيف يعرف البليغ الذي وصفتموه إعجاز القرآن؟ [...]. قيل هذا سبيله أن يفرد له فصل، فإن قيل فلم زعمتم أن البلغاء عاجزون عن الإتيان بمثله [...].؟، فالجواب: أنّه لو صحّ ذلك لصحّ لكل من أمكنه نظم ربع بيت، أو مصراع من بيت أن ينظم القصائد، ويقول الأشعار، وصحّ لكل ناطق))²³.

ولقارئ هذا البحث أن يقرأ ما قاله الباقلانيّ في صفحات أخرى حتى يكتشف طبيعة الحوار بين المؤلف، والقارئ الضمني (المموّه): ((فإن قيل: فهل تقولون بأن غير القرآن من كلام الله عز وجل معجز [...].؟، قيل: ليس شيء من ذلك بمعجز في النظم والتأليف، وإن كان معجزاً كالقرآن فيما يتضمّن من الإخبار عن الغيوب))²⁴ ، وهو حوار يستند إلى حقائق القرآن الكريم التي اعتمدها الباقلاني مصدراً للكتاب.

والباقلاني كثيراً ما يكرّر حالة السائل المرتبطة ب(قيل) السائلة، و(قيل) المجاوبة ليسهم في تمكين القارئ الحقيقي من فهم مسائل الإعجاز، والحصول على القيم المعرفية التابعة لهذا النوع من التأليف: ((فإن قيل: هذه دعوى منكم، وذلك أنّه لا سبيل لنا أن نعلم عجز الجن عن [الإتيان] بمثله... قيل: قد يمكن أن نعرف ذلك بخبر الله عزّ وجلّ...))²⁵ ، فهو في جواباته يحتكم إلى ما أشاعه النصّ القرآني، و ما أشاعه النقد العربي من رؤى نقدية شكّلت في حينها عمود النقد: ((فإن قيل: في القرآن كلام موزون كوزن الشعر [...]. قيل: من سبيل الموزون من الكلام أن تتساوى أجزاؤه في الطول والقصر، والسواكن والحركات فإن خرج عن ذلك لم يكن موزوناً))²⁶ ، وقد تكون الإجابة إحالة على نصّ سابق معروف للسائل، والجيب: ((فإن قال قائل: فقد قدح الملحد في نظم القرآن، وادّعى عليه الخلل في البيان؛ وأضاف إليه الخطأ في المعنى واللفظ، وقال ما قال فهل من فصل؟ قيل: الكلام على مطاعن الملحد في القرآن ممّا قد سبقنا إليه وصنّف أهل الأدب في بعضه...))²⁷.

إنّ التناوب التكراري ل(قيل) من شأنه أن يحيل على فكرة وجود مؤلّف معنيّ بالتأليف، فضلا عن وجود قارئ معنيّ بالقراءة، والتدقيق، والسؤال، وملء فجوات النص البيضاء التي لا يكتمل سياقها إلا بوجود قارئ هدفه الحصول على المعنى.

وقد يكون قول السائل مرتباً بمسائل مستقبلية، فيكون الجواب وافيًا بلا شكّ استناداً إلى ما يفهم السائل نفسه: ((فإن قال قائل: قد يجوز أن يكون أهل عصر النبي صلى الله عليه وسلم قد عجزوا عن الإتيان بمثل القرآن، وإن كان من بعدهم من أهل الأعصار لم يعجزوا؟ قيل هذا سؤال معروف، وقد أجيب عنه بوجوده [...]) منها: أنّا إذا علمنا أن أهل ذلك العصر كانوا عاجزين عن الإتيان بمثله، فمن بعدهم أعجز؛ لأنّ فصاحة أولئك في وجوه ما كانوا يتفنون من القول ممّا لا يزيد عليه فصاحة من بعدهم))²⁸.

وقد يخرج سؤال المؤلف المعقود على لسان القارئ السائل إلى ما هو معجز، ليكون الجواب محدداً في إطار المعجز نفسه: ((إن قال قائل: بيّنوا لنا ما الذي وقع التحدي إليه؟ [...]) قيل: الذي تحداهم به: أن يأتوا بمثل الحروف التي هي نظم القرآن، منظومة كنظمها، متتابعة كتتابعها، مطّردة كاطرادها))²⁹، وهذا مثله كثير: ((فإن قال قائل: أجدك تحاملت على امرئ القيس [...]) فالجواب إنّ الكلام في أنّ الشعر لا يجوز أن يوازن به القرآن))³⁰، وهكذا يستمر القارئ السائل على لسان المؤلف في محاوراته، وهدفه إيجاد طرائق واضحة لتمكين القارئ الحقيقي من المسك بالمعنى النقدي: ((إن قيل: هل من شرط المعجز أن يعلم أنه أتى به من ظهر عليه؟، قيل: لا بد من ذلك))³¹، فالقائل في العبارات السابقة هو قارئ لكته من نمط القراء الضمنيين الذين إن فتشت عنهم لا تجدهم إلا مجسّدين في صورتين اثنتين: الأولى نصيّة تتجلى في بنية النص، والأخرى فعلية تتجسد في بنية تستدعي تجاوبا ينتج عنه فهم وتأويل³²، ف(الباقلاني) في جمل القول، ومقولاته السابقة لم يكن مغلقاً على معاني نهائية واحدة، إنّما كان مؤلّفاً يفتح طرائق للقول مختلفة ليشكّل معان للنص تمتد إلى أبعد حيّز في فكر القارئ.

المظهر الثالث: القارئ القريب:

وهو القارئ الذي تكاد تحسّه قريباً من المؤلف، ويشار إليه أحيانا بالضمير (أنت)، فالمؤلف كثيراً ما يخاطب هذا القارئ الذي ضمن وجوده الذهنيّ في الكتاب ليجعله مناقشاً، ومنتجاً للنص إيماناً منه بأهميّة ما يقول: ((ومتى تأملت شعر الشاعر البليغ، رأيت التفاوت في شعره على حسب الأحوال التي يتصرف فيها...))³³، والقارئ المعاصر لا يجد شكاً من قرب القارئ من المؤلف، واستقباله الكلام على الرغم من مرور مئات السنين على وجود المؤلف بشكله التاريخي المعلن على غلاف الكتاب، والقارئ بحالته المفترضة في العقل النقدي: ((وأنت لا تشكّ

في جودة شعر امرئ القيس، ولا ترتاب من براعته، ولا تتوقف في فصاحته، وتعلم أنه قد ابدع في طرق الشعر أموراً اتبع فيها...))³⁴.

وقد يخاطب (الباقلاني) القارئ الضمني بعبارات تُشم منها رائحة الدعاء الممزوج بالقرب المكاني الذي يكون سبباً في تبادل المعلومة مثل: ((تأمل-أرشدك الله-، وانظر -هداك الله -: أنت تعلم أنه ليس في البيتين شيء قد سبق في ميدانه شاعراً، ولا تقدم به صانعاً، وفي لفظه ومعناه خلل....))³⁵، فالخطاب موجّه إلى قارئ غير معيّن يريد المؤلف أن يرسل من خلاله دلالة نقدية إلى قارئ تاريخي معيّن.

والمؤلف ببراعة أسلوبه، وتمكنه في البحث يريد أن (يُعَلِّم) القارئ الضمني بما يعلم اعترافاً منه بأهمية الحوار في صياغة متن الكتاب، وأهمية السياق النقدي في تمكين الإعجاز في قلب القارئ الحقيقي: ((اعلم أن هذه القصيدة قد ترددت بين أبيات سوقية مبتذلة، وأبيات متوسطة، وأبيات ضعيفة مردولة، وأبيات وحشية غامضة مستكرهة، وأبيات معدودة بديعة، وقد دللنا على المبتذل منها، ولا يشبه عليك الوحشي المستكره...))³⁶، الباقلاني -هنا- في قمة انجيازه المنهجية الذي يريد أن (يدني) من الخطاب الشعري الخاص بامرئ القيس؛ لكي (يعلي) من مقام الإعجاز.

وقد يحيل المؤلف على فهم القارئ لكي يحدّد غرضاً بلاغياً، أو نقدياً هو أعرف بما فيه تاركا: (النظر)، و(التصوّر)، و(الفهم)، و(التأمل) يأخذ طريقه إلى وعي القارئ: ((فانظر فيما نعرض عليك، وتصوّر بفهمك ما نصوره ليقع لك موقع عظيم شأن القرآن، وتأمّل ما نرتبه ينكشف لك الحق))³⁷، وهذا يعني أنّ للمؤلف سلطة قول وظيفتها تأثيرية بلاغية، فهو حينما يفكر بحسب المفهومات البلاغية المتداولة، فإنّما ينظر مبدئياً إلى النص من زاوية المستمع: القارئ، ويجعله تابعاً لمقصديّة الأثر، ففي النموذج البلاغي التواصلية يحتل متلقي الخطاب المقام الأول³⁸.

وقد يدعو المؤلف القارئ المائل في الذهن والأسطر إلى التحقق من فرضياته في الكتاب زيادة في المشاركة، واقتراباً من الهدف المرجو من تأليفه: ((ثم انظر في أية أية، وكلمة كلمة: هل تجدها كما وصفنا: من عجيب النظم، وبديع الرصف؟ فكل كلمة لو أفردت كانت في الجمال غاية، وفي الدلالة آية، فكيف إذا قارنتها أخواتها، وضامتها ذواتها ممّا تجري في الحسن مجراها، وتأخذ في معناها؟))³⁹، هذا الأسلوب الخاص بالمشاركة الفعلية بين المؤلف، وقارئه الضمني دليل على أنّ (التأليف) فضاء (تنمو فيه المعاني، وتتناسل المؤثرات، والمتلقي يُولد - بحسب طاقته القرائية - ظلالاً من المعاني الممكنة، أو يضع اليد على معانٍ ممجوجة مكررة، ويستجيب - إن صدّاً

أو قبولاً - لما يبسطه النصُّ من أسئلة يعود معظمها إلى بنية القول وهَيْئته، ويعود بعضها الآخر إلى ما أنتج قبله من نصوص تزدهم في ذاكرة القارئ⁴⁰)).

والباقلاني كثيراً ما يفتح على قارئه مشاركاً إياه في تحليل الخطاب، وإنتاج المعرفة بحميمية تكاد توحى بمبدأ الصداقة الرابطة بين الإثنين: ((وكم جئت الى كلام مبسوط يضيق عن الإفهام، ووقعت على حديث طويل يقصر عما يراد به من التمام... وأنت لا تجد في جميع ما تلونا عليك إلا ما إذا بُسط أفاد... ثم فكر بعد ذلك في آية آية، أو كلمة كلمة [...] فأجل الرأي في سورة سورة... ما رأيك في قوله: (إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها... (النمل: 34 [...] ثم فكر بعد ذلك في شيء أدلك عليه: وهو تعادل هذا النظم في الإعجاز، في مواقع الآيات القصيرة، والطويلة، والمتوسطة...))⁴¹.

وقد تكون دعوة المؤلف للقارئ جادة مصحوبة بشرط القراءة الواعية: ((خذ الآن -هداك الله - في تفرغ الفكر، وتحلية البال، وانظر فيما نعرض عليك، ونهديه إليك متوكلاً على الله، ومعتصماً به، ومستعيذاً به من الشيطان الرجيم حتى تقف على إعجاز القرآن العظيم))⁴²، فالدعوة السابقة تتضمن بعض الشروط الخاصة بالقراءة المفيدة التي تفتح على موضوع جاد يمكن أن يقف القارئ الجاد على محصوله، وهو يسلك طريق القراءة الدقيقة في فاعليتها التمكينية.

وقد تكون الدعوة إلى القارئ الضمني مزوجة بحس منهجي: تطبيقي: ((تأمل قوله: (فالق الإصباح، وجعل الليل سكناً، والشمس والقمر حُسباناً، ذلك تقدير العزيز العليم) سورة الأنعام: 96 أنظر إلى هذه الكلمات الأربع التي أُلّف بينها، واحتج بها على ظهور قدرته، ونفاذ أمره، أليس كل كلمة منها في نفسها غرة؟، ومفردتها درة؟، وهو - مع ذلك - يبيّن أنه يصدر عن علو الأمر، ونفاذ القهر، ويتجلى في بهجة القدرة، ويتحلى بخالصة العزة، ويجمع السلاسة إلى الرصانة، والسلامة إلى المتانة، والرونق الصافي، والبهاء الضافي))⁴³، فالباقلاني وهو في قمة الانحياز إلى قارئه يستخدم ((الوجهة التطبيقية لتقريب ما يريد من أمر الإعجاز القرآني، وبيانه، ولذلك يفسح له طريقاً، ويفتح له باباً، ويضع الأمثلة، ويعرض الأساليب، ويصوّر الصور من كل قبيل من النظم والنثر))⁴⁴.

ويلجأ الباقلاني كثيراً إلى مخاطبة القارئ الضمني بما يعرف اليوم بالأساليب التربوية التي تراعي حال المخاطب بالدعوة الصريحة إلى حثّه على (التأمل)، واستدراجه بوساطة استفهامات مغلفة برؤية نفسية شفيفة إنعاماً في الدعوة إلى التلقي والفهم: ((وإذا تأملت على ما هديناك إليه، ووقفناك عليه، فانظر هل تجد وقّع هذا النور في قلبك، واشتماله على لبك، وسريانه في حسك، ونفوذّه في عروقك، وامتلاءك به إيقاناً وإحاطة، واهتدائك به إيماناً وبصيرة؟، أم هل تجد الرعب بأخذ منك مأخذه من وجهه، والهزة تعمل في جوانبك من لون، والأريحية تستولي

عليك من باب؟))⁴⁵، وهو ما يبدو واضحاً في قوله: ((وأن أردت أن تتبين ما قلناه فضل تبين بما ادعيناه زيادة تحقق فإن كنت من أهل الصناعة فاعمد إلى قصة من هذه القصص، وحديث من هذه الأحاديث فعبر عنه بعبارة من جهتك، واخبر عنه بألفاظ من عندك حتى ترى فيما جئت به من النقص الظاهر وتبين فضل القرآن الدليل الباهر...))⁴⁶، وكذا الحال في قوله: ((وأنت لا تجد في جميع ما تلونا عليك إلا ما إذا بسط أفاد، وإذا اختصر كمل في بابه وجاد...))⁴⁷، وهكذا تجد الباقلاني قريباً من قارئ يعنى به يريد من خلاله أن يلفت نصّه بالعناية الممنهجة القائمة على حسن التفكير: ((ألا ترى أنّ الشاعر المفلق إذا جاء إلى الزهد قصر... وفي ما شرحناه لك كفاية، وفيما بيناه بلاغ))⁴⁸.

ويقول (الباقلاني) مخاطباً القارئ المضمّن في سياق الكتاب: ((وأنت تتبين في كلّ ما تصرّف فيه من الأنواع أنّه على سمت شريف، ومرقب منيف يبهر إذا أخذ في النوع الرّبيّ، والأمر الشرعي، والكلام الإلهي...))⁴⁹، قاصداً الإشارة إلى جنس القرآن الكريم المخالف لأنواع أجناس الأدب عند العرب في طريقة نظمه التي تشكّل نصّاً خاصّاً ليس شبيهاً بنظم كلام العرب.

ويجلبو للمؤلف أن يخاطب المتلقي نفسه مع الدعاء له: ((أنظر - وفقك الله - لما هديناك إليه، وفكر في الذي دللناك عليه، فالحقّ منهج واضح، والدين ميزان راجح، والجهل لا يزيد إلا عمى، ولا يورث إلا ندمًا))⁵⁰، فبين فعلي الأمر: (انظر) و(فكر) تنهض الجملة الاعتراضية - وفقك الله - لافتة نظر القارئ إلى محبة المؤلف وهو يديم الصلة مع القارئ بحميمية نادرة، وهكذا يأخذك الباقلاني إلى تصوّر قارئ لا بد من حضور حالته في الكتاب ليكون عوناً للقارئ الحقيقي على الفهم: ((وقد بينت لك أنّ القوم يسلكون حفظ الألفاظ وتصنيعها، دون ضبط المعاني وترتيبها))⁵¹، ويخاطب الباقلاني القارئ نفسه: ((ألا ترى أنّ الشعر في الغزل إذا صدر عن محبّ كان أرقّ وأحسن، وإذا صدر عن متعمّل، وحصل من متصنّع نادى على نفسه بالمداجاة، وأخبر عن خبيئه في المرايا))⁵²، فالقارئ منغمس في قضية نقدية حدّد إطارها الفنيّ المؤلف بلغة تدعو إلى التفكير والتأمل بعيداً عن الإلزام والتعالي.

ويضع الباقلاني أحيانا القارئ نفسه في لحظة (الارتياب) والشكّ التي هي جزء من منهج معروف، وهدفه دفع القارئ إلى مزيد من الوعي بالمقروء: ((وإن ارتبت فيما بيناه فازدد في تعلم الصنعة، وتقدّم في المعرفة فسيقع بك على الطريق الأرشد، وسيقف بك على الوجه الأحمّد، فإنك إذا فعلت ذلك أحطت علما، وتيقنت فهما))⁵³؛ أي تعلّم الثقافة لغرض الحوار للوصول إلى الحقيقة التي هي هدف كلّ عالم ومتعلم، وقد يفترض قارئاً يسلك مسلك الظن، أو التوهّم في قراءته، وهدفه إحضار عدد من القراء بمستويات قرائية مختلفة: ((فأما أن يظن ظاناً،

أو يتوهم متوهم أن جنس الشعر معارض لنظم القرآن (فكأنما خرّ من السماء فتخطفه الطير) (الحج: 32) ((54 ،
فالقارئ الظانّ ليس القارئ المتوهم؛ لأنّ بين (الظنّ) و(التوهم) مسافة معلومة.

وقد يناقش المؤلف القارئ بلغة تساؤليّة تحضيضيّة واضحة: ((هلا جعلت بإزاء الكفرة مثل لبيد بن ربيعة
العامري في حسن إسلامه، وكعب بن زهير في صدق إيمانه، وحسان بن ثابت وغيرهم من الشعراء والخطباء الذين
أسلموا؟))⁵⁵.

ويجد المتابع روح المشاركة بادية في خطاب (الباقلاني) بحميميّة واضحة: ((قد نسخت لك جملا من كلام الصدر
الأول، ومحاوراتهم، وخطبهم، وأحيلك فيما لم أنسخ على التواريخ، والكتب المصنفة في هذا الشأن))⁵⁶ ، وهي
مشاركة كثرت شواهدا في الكتاب، وصار من المؤكّد أنّ المؤلف أحسنّ تكرار أنساقها، فراح بوحى من براعته
يداري القارئ القابع في وعيه لينسخ له، و يحيل على التواريخ، والكتب رغبة منه في التخفيف عن كاهله،
والتدبير له، ويقينا كما قال الجاحظ (255هـ) إنّ وجه التدبير في الكتاب إذا طال ((أن يداري مؤلّفه نشاطاً
القارئ له، ويسوقه إلى حظّه بالاحتياال، فمن ذلك أن يُجرجه من شيء إلى شيء، ومن باب إلى باب، بعد أن لا
يخرجه من ذلك الفن ومن جمهور ذلك العلم))⁵⁷.

إنّ حضور القارئ في متن (الباقلاني) يكشف عن نزعته الإنسانيّة المتمثّلة في حاجته إلى من يسهم في الإطلاع
على ما ينتج، فقارئه ليس سلبياً، ولا متلقياً اعتيادياً، إنّما هو قارئ ناقد يتبادل القراءة مع المؤلف؛ ولهذا صار له
موقع مهمّ في سياق الكتاب بهدف فهم النصوص التي تحتوي على عدد من (الفجوات) المبتوثة على وجه السياق
التي يقع على عاتقه القيام بإجراءاته القرائيّة لكي يكمل المعنى، فقارئ الباقلاني ((يمثل بنية نصيّة تتطلع إلى حضور
قارئ لتقييم جسرا بينه وبين النص))⁵⁸ ، وقد أصبح ((النص بهذا المفهوم الجديد مليئاً بالثقوب والفجوات، ثقوب
يُكلف القارئ وحده برتّقها، وفجوات يقوم القارئ وحده بملئها))⁵⁹.

لقد اتّضح لقارئ الباقلاني (الحقيقي) أنّ استدعاء صيغة (القارئ الضمني) في كتاب: (إعجاز القرآن) ما كان
إلا لغرض بناء النص، وتحديد رؤيته، وإكمال شكله، وخلاصة فحواه، وهو إن دلّ على شيء فإنّما يدل على
طرافة الكتاب، وسعة عقل المؤلّف، وحضور المنهجية الحيّة فيه.

الخاتمة:

1- كان الباقلانيّ قد استدعى شكل (القارئ الضمني)، وجوهر وجوده الذهني في كتابه، وإن لم يسمه بـ(القارئ) إنّما كان قد سمّاه
بـ(السائل)، و(القائل)، وهو ما بدا واضحا في حضور مجموعة من الموحيات والإجراءات التي تحيل على مضمون ذلك القارئ، وقد
تفاعل (المؤلف) مع حالاته التي تدلّ على انبثاق المتعة، والمشاركة في اظهار الكتاب.

- 2- كان الباقلاني قد توجه إلى عدد من القراء وليس قارئاً واحداً، فقد توجه إلى: القارئ البعيد، والقارئ القريب، والقارئ المعاند، والقارئ الطائناً، والقارئ المتوهم، وهؤلاء القراء هم من ابتدع تحيُّله، وليس لهم وجود حقيقي، بل وجودهم مقرون بالذهن بوصفهم (حالات) تستدعي الاستجابة للنص النقدي، وهو عين ما قدّمه (آيزر) في موضوعة القارئ الضمني.
- 3- إنّ نظرية (القراءة والتلقي)، وإن كانت غريبة المنشأ إلا أنّ منشأها لم يمنع من حضورها في النقد العربي القديم على نحو ما سردناه فيما مرّ من كلامنا آنفاً، فهي نظرية انسانية في المقام الأول ولها تطبيقاتها، وجنودها التي تمتح من نضح الفكر الإنساني المنظم.

الإحالات:

- 1 - ينظر. ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، 1997، ص 159.
- 2 - ينظر. فولغانغ آيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة حميد لحمياني، الجلاي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، 1995، ص 31.
- 3- شكري المبخوت: جماليّة الألفة : النص ومتقبله في التراث النقدي، بيت الحكمة، تونس 1993، ص 73.
- 4- ينظر. المرجع نفسه.
- 5- محمد اقبال عروي: مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، ع3، مج 37، مارس 2000، ص 55.
- 6- ينظر. ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 121.
- 7 - حسام الخطيب: البنيوية والنقد العربي القديم، مجلة الموقف الأدبي، عدد خاص بالتراث النقدي، 2 ص 1986 .
- 8- للمزيد ينظر: حاتم الصكر: منزلة المتلقي في نظرية الجرجاني النقدية، مجلة المورد، م19، ع2، بغداد 1990. وبشرى موسى صالح نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، دار الشؤون الثقافية بـبغداد 1999. ونادية هناوي سعدون: القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر، بغداد 2008، ص 9، 10 .
- 9 - تحقيق: السيد أحمد صقر دار المعارف بمصر 1963.
- 10- محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، دار الطليعة، بيروت، ط 4، ص 10.
- 11 - نصوص الشكلانيين الروس توماشفسكي: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، 1982، ص 175 .
- 12- الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر دار المعارف، مصر 1963، ص 7.
- 13- المرجع نفسه، 7.
- 14 - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984، ص 291.
- 15- الباقلاني: اعجاز القرآن، ص 305.
- 16- ينظر. محمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، دار العلوم للطباعة والنشر، ط3، ص 36.
- 17- الباقلاني: إعجاز القرآن، ص 6.
- 18 - شكري المبخوت: جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي، بيت الحكمة، تونس 1993، ص 13.
- 19- الباقلاني: إعجاز القرآن، ص 66.
- 20- المرجع نفسه، ص 107.
- 21- المرجع نفسه، ص 300.
- 22 - : منذر العياشي: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990، ص 144.
- 23- الباقلاني: إعجاز القرآن، ص 26-29.

- 24- المرجع نفسه، ص 31.
- 25 - المرجع نفسه، ص 39.
- 26- المرجع نفسه، ص 56.
- 27 - المرجع نفسه، ص 245، 246.
- 28 - المرجع نفسه، ص 250.
- 29- المرجع نفسه، ص 260.
- 30 - المرجع نفسه، ص 215...291.
- 31 - المرجع نفسه، ص 298.
- 32 - ينظر. فولفغانغ آيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة حميد لحمياني، مكتبة المناهل، فاس، 1995، ص 30.
- 33 - الباقلائي: إعجاز القرآن، ص 37.
- 34 - المرجع نفسه، ص 158.
- 35 - المرجع نفسه، ص 160.
- 36- المرجع نفسه، ص 180.
- 37- المرجع نفسه، ص 156.
- 38 - ينظر. هنر يش بليث: البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، منشورات سال، فاس الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 16 .
- 39- الباقلائي: إعجاز القرآن، ص 190.
- 40- شكري المبخوت: جمالية الألفة، ص 13 .
- 41- الباقلائي: إعجاز القرآن، ص 192، 193.
- 42 - المرجع نفسه، ص 184.
- 43 - المرجع نفسه، ص 188.
- 44- محمد بركات حمدي أبو علي: مناهج وآراء في لغة القرآن، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان 1984، ص 28.
- 45 - الباقلائي: إعجاز القرآن، ص 202.
- 46- المرجع نفسه، ص 190.
- 47- المرجع نفسه، ص 192.
- 48 - المرجع نفسه، ص 200.
- 49 - المرجع نفسه، ص 301.
- 50 - المرجع نفسه، ص 303.
- 51 - المرجع نفسه، ص 226.
- 52- المرجع نفسه، ص 277.
- 53 - المرجع نفسه، ص 304.
- 54 - المرجع نفسه، ص 216.
- 55- المرجع نفسه، ص 304.
- 56- المرجع نفسه، ص 153، 154.

- 57- الجاحظ: البيان والتبيين: تحقيق عبد السلام محمد هارون، الناشر مكتبة الخانجي، مصر، ومكتبة المثنى، بغداد ط2 1960، ص 366 .
- 58- روبرت هولب: نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، ترجمة عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1994، ص19.
- 59 - عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، عالم المعرفة، ع298، نوفمبر 2003، ص 99.

تلقّي التراث البلاغي بين النهج التاريخي والوصف اللساني

أ. عمّار عثمانى

جامعة وهران 1 - الجزائر

الملخص

يهدف هذا المقال التوقف عند طبيعة القراءة التي تمّ بها تلقّي التراث البلاغي في العصر الحديث والمعاصر بغية استجلاء مناهجها ومعالمها.

ولم يكن تلقّي التراث البلاغي مقتصرًا على التعريف به، وتغيير المقررات الدراسية بإدراج كتب تراثية جديدة، كما فعل محمد عبده عندما عاد إلى تعليم البلاغة بتدريس كتابي عبد القاهر الجرجاني، بل تغيّر تلقّي التراث إلى محاولة تفسيره وتأويله وتحديدته.

واتجه الباحثون في العصر الحديث إلى كتابة تاريخ للبلاغة العربية، وهي الكتابة التي اختلفت ملامحها والأسس التي انطلقت منها. ونرى أنّ تلقّي التراث البلاغي مرّ بمرحلتين: الأولى: مرحلة السرد التاريخي، والثانية: مرحلة التحليل والتفسير.

الكلمات المفتاحية :

التلقّي - التراث البلاغي - المنهج التاريخي - القراءة اللسانية - مشروع - التيسير - التفسير - السكّائي - العمري - صمود .

المقال:

كانت بداية الاهتمام بالتراث اللغوي العربي مرتبطة بحملة نابليون على مصر (1798-1801م)، وهي المرحلة التي بدأت فيها الثقافة العربية تفتح على الثقافة الغربية، وساهمت في تحقيق تغيّرات جذرية لها علاقة بالجانب اللغوي.

ويرى رفاة الطهطاوي أنّ المرحلة التاريخية التي عاشتها مصر مهدت لظهور الإحساس بأهمية الماضي الحضاري. وقد حفّز على ذلك تمكن جان فرانسوا (1790-1832 م)، من فكّ رموز الحروف الهيروغليفية (المصرية القديمة)، حيث " فتح أمام المصريين الطريق لمعرفة عظمتهم الحضارية التي تبعث فيهم التعالي على الأتراك والاستيلاء على الممالك، بل واحتقارهم وازدراؤهم " (1)

وتزايدت المفاخرة بالإرث الحضاري أيضا بعد تنامي الشعور القومي، حيث انصب الاهتمام على هذا الجانب لأهميته في وصل الحاضر بالماضي، وساد الاعتبار للذخيرة الروحية للأمة واستتباب الوعي القومي، والشعور بالجوانب الموحدة. فشكّلت هذه الأسس مرتكزات السياسة و الفكر والمجتمع . ويذهب زكي نجيب محمود إلى أنّ هذا الوضع دفع إلى تبني الإصلاح اللغوي، بحكم أنّ اللغة هي وعاء الحضارة ولأن ثورة التجديد تبدأ من اللغة وطرائق تدريسها واستخدامها (2)

ولما كان الإصلاح اللغوي مرتبطا بالمسألة القومية، اجتهد لغويو هذه المرحلة في الاهتمام بلغتهم، والدفع بها إلى أن تكون معبرة عن روح العصر، وتستجيب لمقتضيات الحضارة الحديثة.

ويرى حافظ اسماعيلي أنّ البوادر الأولى للإصلاح اللغوي شملت المعجم؛ لأنّه " أحد الأسس المكيّنة التي يمكن أن تنطلق منها عملية الإصلاح، فقد حظي بعناية واهتمام كبيرين، من خلال الاهتمام بالجانب الجمالي للغة العربية، في محاولة جادة لتخليصها من رواسب عصر الانحطاط، والعودة بها إلى سالف عهدها، وهذا ينم عن إدراك عميق لدور اللغة الفاعل في حياة الأمة. ومن اللغويين الذين ركّزوا على هذا الجانب: أحمد فارس الشدياق (1804-1887م) وبترس البستاني (1819-1883م) وإبراهيم اليازجي (1847-1906م) وأحمد الشرتوني (1849-1912م) " (3)

واهتم النهضويون بقضايا تعليم اللغة العربية، خصوصا بعد انتشار التعليم على نطاق واسع، من خلال البحث عن مناهج جديدة في التعليم تستجيب لحاجات المتعلمين. وظهرت العناية بهذه القضية في شكل " تيسير " تعلم النحو، بعد الاطلاع على طرائق التأليف عند الغربيين، كما هو الحال بالنسبة إلى رفاة الطهطاوي (1801-1873م)، الذي ألّف " التحفة المكتبية " عام 1868 .

ويعلّق حلمي خليل عن كتاب الطهطاوي بأنّه ألّفه " على نمط مؤلفات الفرنسيين في النحو التي أعجب بها إعجابا أثناء بعثته إلى فرنسا فخرج فيها على طريقة معاصريه من علماء الأزهر في الشروح والحواشي والتعليقات والتقارير، فجاء الكتاب بسيط العبارة، سهل العرض، ليس له متن أو شرح كما استخدم فيه لأول مرة الجداول الإيضاحية " (4)

وأخذ تلقيّ التراث اللغوي اتّجاها آخر مع البدايات الأولى للقرن العشرين، وتركز الإصلاح في هذه المرحلة على نقد « النحو العربي»، في شكل ملاحظات جزئية، تطوّرت فيما بعد ذلك، خصوصا مع ظهور كتاب إبراهيم مصطفى « إحياء النحو » ، الذي أعرب فيه عن منهجه في تدريس النحو العربي، يقول فيما بيانه: " أطمع أن أغيّر منهج البحث النحوي للغة العربية، وأن أرفع عن المتعلمين إصر هذا النحو وأبدلهم منه أصولا سهلة يسيرة تقرّبهم من العربية، وتهديهم إلى حظ من الفقه بأساليبها... اتصلت بدراسة النحو في كل معاهده الذي يدرس فيها بمصر، وكان اتصالا طويلا وثيقا، ورأيت عارضة واحدة لا يكاد يختص لها معهد دون معهد، ولا تمتاز بها دراسة عن دراسة، هي التبرم بالنحو والضجر بقواعده وضيق الصدر بتحصيله " (5)

والإحياء الذي أراه مصطفى إبراهيم " ربما كان بمعنى من المعاني من حيث طرحه لقضية اللغة والنحو والدعوة إلى البحث فيها بعيدا عن الفلسفة والعلل المنطقية وكذا من حيث اكتشاف أوجه القصور في النظرية

اللغوية التقليدية التي اكتسبت هيبه واحتراما بمرور الزمن، ولكنّ هذا الإحياء رغم هذه الدعوة الواضحة إلى إعادة النظر في درس العربية انتهى إلى الإبقاء على الجانب التعليمي وحده وإبرازه بغض النظر عن الأصول ومنهج البحث في الفقه، وهذا كله لا يدخل في باب التجديد الذي يقوم على أصول جديدة ومنهج جديد ونظرية جديدة" (6)

ورغم انتشار الثقافة اللسانية في المجتمع العالمي إلا أنّ التحديث الذي حمل لواءه بعض المفكرين في عصر النهضة لم يقد إلى التغيير المطلوب، فقد لاحظ إبراهيم مصطفى أنّ " بعض المتخصصين في علم العربية، والمهتمين بأمر هذه اللغة في بعض الجامعات اللغوية، مازالوا ينظرون إلى هذا العلم نظرة الشك والارتياب؛ لأنّه علم أجنبي لم يثبت في أرضنا، أو هو لون من التغريب، إذا ما طبق على لغتنا، يحاول هدمها والقضاء عليها، بنظريات ومناهج لا تصلح لها، وأيّما كانت تصلح مثل هذه النظريات لغير العربية من اللغات الإنسانية الأخرى" (7)

وقد كانت الدراسة اللسانية بعيدة عن تناول المفكر العربي في عصر النهضة كما يذهب محمود سمران إلى القول بأنّ " هذه الدراسة في البلاد العربية لا تزال غريبة على جمهور المتخصصين في المسائل اللغوية، المنقطعين لها، والمنصرفين إليها" (8) والاهتمام بالبحث اللساني في تقويم التراث العربي غاب عن المؤسسات الجامعية، وهو ما يفهم من كلام تمام حسان في قوله: " حين كنت أتولى تدريس علم الأصوات اللغوية لطلبة السنة الثانية بكلية دار العلوم بالقاهرة- فيما بين عامي 1953 و1959- كان الاتجاه العام بين أساتذة الكلية في ذلك الحين هو إلى التشكيك في قيمة الدراسات اللغوية الحديثة، ولاسيما عند تطبيق منهجها وأفكارها على دراسة اللغة الفصحى" (9) غير أنّ هذه الحالة التي عرفها الدرس اللغوي لم تستقر عليها، حتى بدأ تنامي تلقي اللسانيات في الثقافة العربية، و أوعز مصطفى غلفان أسباب ذلك إلى : (10)

- 1- تنامي إرسال البعثات الطلابية إلى الجامعات الغربية، مما أتاح التعرف إلى مبادئ اللسانيات وفروعها بشكل أدقّ.
 - 2- القيام بدراسات وأطروحات جامعية من قبل طلاب عرب في جامعات أوروبا وأميركا، وقد تناولت تلك الدراسات الواقع اللغوي العربي من وجهة نظر مختلف المدارس اللسانية الغربية.
 - 3- إنشاء كراسي خاصة بعلم اللغة .
 - 4- ظهور كتابات لغوية تعرف بعلم اللغة الحديث وبمبادئه العامة.
- وساهم هذا الإجراء في التعرف على الأبحاث اللسانية في تنامي الدراسات النحوية الحديثة، التي لجأ أصحابها إلى تأصيل النظريات الحديثة في التراث، في حين بقي هذا الاهتمام متأخرا في الدراسات البلاغية.

و كان تلقّي التراث البلاغي متأخرا مقارنة بالتراث النحوي، الذي شكّل اهتمام المفكرين ورجال الإصلاح منذ عصر النهضة، غير أنّ ذلك لم يترك فيما خلفه العلماء من تراث مجردا في مادّيته، بل أخذ حقه بنصيب وافر من مجهود المهتمّين بالتراث العربي، فمنذ القرن التاسع عشر بدأت حركة تأليف نشيطة تسارع نسقتها شيئا فشيئا حتى أصبح من الصعب الإلمام بكل ما نشر في علم البلاغة وأبحاثه.

وبعد الانفتاح على الثقافة الغربية، بدأ النقاش محتمدا على الطريقة المتلى في قراءة التراث البلاغيّ واللغويّ، إذ اختلفت الطرائق وتعددت الاتجاهات، والمرجعيات، بين رأي يحاول صاحبه أن يتعصب للتراث البلاغي وما كتبه الأقدمون، وآخر يحاول تقديم صورة جديدة للبلاغة العربية بمؤشرات حديثة.

وشاع مصطلح «القراءة» في كتابات المحدثين، ويرى جابر عصفور " أنّ السبب وراء شيوع مصطلح القراءة بمثل هذا التصوّر في ثقافتنا العربية المعاصرة، في السنوات الأخيرة، راجع إلى الرغبة في تأكيد الطابع التفسيري (التأويلي) لكل فعل من أفعال القراءة في مختلف المجالات الثقافية من جانب، وتأكيد الدور الذي يقوم به القارئ في عملية القراءة من جانب ثان، وتأكيد الطبيعة المعرفية التي تصل القارئ بالمقروء في عملية إنتاج معرفة جديدة من جانب ثالث " (11)؛ ولم يكن الاختلاف حاصلًا في قيمة التراث ووزنه، بل في الكيفية التي يتمّ بها هذا التثمين، وطابع المنهج المستعمل، بين عربيّ كما وُلد في بيئته، أو غربيّ حديثي، إذ يرى محمد مندور أنّ في الكتب العربية القديمة كنوزا نستطيع إذا عدنا إليها وتناولناها بعقولنا المثقفة أوروبية حديثة أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التي لا تزال قائمة حتى اليوم (12). والأخذ بالمنجزات الحديثة في قراءة التراث البلاغي شكل اهتمام الدارسين في العصر الحديث، لما وجدوا أنّ هذا النوع من الدراسات له أهميته في إبراز فضل التراث، إذ يقول أحد الباحثين: " ولعلّي لا أكون مبالغا بل ربما أكون أكثر صدقا ووضوحا إذا زعمت أنّ إفادتنا من المعارف المستعارة من الآخر على زيادة وعينا بتراثنا بوضعه في سياق معرفي مرفود بحجرة الآخر الحديثة، أجدى بكثير من محاولات التقمص التي يلتقط فيها كثير من الباحثين جذادات متطايرة من المقولات المستعارة " (13).

ويبرّر عبد السلام المسدي سبب الأخذ بأدوات حديثة لقراءة التراث البلاغي، وعن شرعية الاستعادة للتراث بأنّ ذلك راجع إلى أنّ القراءة في حقيقة أمرها هي " تفكيك لرسالة قائمة بنفسها، وما التراث إلا موجود لغوي قائم الذات باعتباره كتلة من الدوال المتراصفة، وإعادة قراءته هي تجديد لتفكيك رسالته عبر الزمن وهي بذلك إثبات لديمومة وجوده " (14). وتعدّد القراءة للنص البلاغي ليس مشكلة بقدر ما هو حالة طبيعية، لأنّ التعدّد سببه تعاقب المتقبلين للرسالة والمفكرين لبنائها عبر محور الزمن والتاريخ، وهو المخرج الذي يراه المسدي متاحا لتحقيق الشرعية للمقولة اللسانية في قراءة التراث العربي (15).

والّصّ التراثي في حقيقة أمره يملك حضورين حضور (هناك) في تاريخه الخاص، في القرن الثالث أو الرابع أو الخامس للهجرة، حين كتب ابن المعتز أو قدامة بن جعفر أو عبد القاهر الجرجاني في علاقات تاريخية محددة، في شروط إنتاج معرفة معينة، وحضور (هنا) في تاريخنا الخاص، في القرن الخامس عشر للهجرة (16) إنّ النظر في مختلف القراءات التي قدّمها أصحابها بشأنّ البحث عمّ هو موجود في التراث البلاغي يمكن أن نقسّمها إلى مرحلتين: الأولى، اهتم أصحابها بالسرد التاريخي وتلخيص محتويات الكتب، والثانية: هي مرحلة الكتابة من منظور حدائلي لساني.

أولاً: الاتجاه التاريخي في تلقّي التراث البلاغي:

اقتصرت مهمة الدارسين في العصر الحديث التعريف بالتراث البلاغي، من خلال كتابة تاريخه، حيث كان همّ الطلاب في تلك الفترة وضع الباحثين كتباً، تجمع مراحل تطور هذا العلم، وهو ما دفع أحمد مصطفى المراغي إلى تحقيق ذلك من خلال عمله الموسوم بـ « تاريخ علوم البلاغة والتعريف برجالها » الذي صدر سنة 1950، وتهدف كتاباته إلى شرح الأطوار التي مرّت بها البلاغة العربية منذ بدء التصنيف، حين كانت بحدوثها مبعثرة في كتب النقد والموازنات و إعجاز القرآن إلى أن صارت كيانا عند عبد القاهر الجرجاني. ويذكر المراغي أنّ سبب كتابة تاريخ البلاغة هو أن " ترشد الناظر فيها إلى ما طرأ من التحول في اتجاه أبحاث المؤلفين وتوفرهم على خدمة الكتب دون خدمة الفن، مما كان مدعاة لوقوف الحركة الفكرية في مسائل العلم الحقيقية" (17).

ولعل هذا الهدف يوضح أن تلقّي التراث كان بوعي حقيقة البلاغة في العصر الحديث التي وصلت مسألتها إلى التعقيد والجفاف، لكن دون تفسير لهذه المشكلة أو البحث عن حلول لها، مما جعل التلقّي تاريخياً فحسب، وكأنّ العمل تاريخي لهذا العلم.

ومن الدراسات الرائدة في تلقّي هذا التراث البلاغي من خلال الكتابة التاريخية، كتاب شوقي ضيف: «البلاغة تطور وتاريخ»، الذي يعدّ بحق أهم الأعمال التي فتحت الباب أمام الباحثين للنهوض بهذا التراث من خلال التعريف به وكتابة تاريخه، وتعدى الأمر إلى تفسيره وتأويله.

ولم يكن العمل الذي قدّمه شوقي ضيف سرداً تاريخياً فحسب، بل حاول بوعي أن يبحث عن حلقة وصل بين مرحلة تاريخية وأخرى، وأن يربط بين الجانب البلاغي والجانب الأدبي، يقول فيما بيانه: " ولم تكن غايتي أن أصور هذا التاريخ لبلاغتنا فحسب، بل أيضاً أن أصوّر الترابط الوثيق بينها وبين أدبنا في تطورها حتى انتهيا إلى الجمود والتعقيد والجفاف، وأن أرسم في تضاعيف هذا التطور الوشائج الواصلة بين كل بلاغي وسابقه ولاحقه

"(18) ص 6. والملاحظ أنّ كتاب شوقي ضيف طبع عليه الجانب التاريخي، فهو يصنف ضمن المرحلة الأولى من تلقّي التراث البلاغي في العصر الحديث، حاول من خلاله أن يكتب تاريخ هذا العلم، باستثناء بعض الدراسات منها دراسة مسألة التأثير اليوناني في البلاغة العربية وموضوعات أخرى.

ولما كان موضوعنا يدور حول الكيفية التي تمّ التلقّي بها التراث البلاغي بشموليته، فإننا رفعنا الحديث عن بعض الدراسات التي كان هدفه دراسة مشكلات البحث البلاغي في العصر الحديث، سواء من خلال جزئية التأثير الأرسطي في البلاغة كما نجد ذلك في عمل طه حسين عندما شمل دراسته التفكير البلاغي العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر الجرجاني.

ومن الدراسات التي يمكن إدراجها في هذا النوع من التلقّي، الدراسة التي قدّمها بدوي طبانة، ونشرها سنة 1956م، حاول من خلالها دراسة تطور الفكرة البلاغية عند العرب، والوقوف على مناهجها ومصادرها الكبرى. وهدف الباحث في دراسته إلى تتبع الحقائق البلاغية في مصادرها الأصلية، معتمدا على الفحص والاستقراء، مقيّما لها، بالكشف عن مالها، وما عليها، مبيّنا مبعثها وجدواها، وفاحصا عن منهجها وفلسفتها، وعن صوابها وخطئها. (19)

والملاحظ أنّ بدوي طبانة حاول أن يبحث عن مفهوم للبيان العربي عند واضع اللغة، وكيف تطوّر مفهومه في أذهان العلماء، حتى استقرّ لونا من ألوان التفكير العربي. والمطلع على كتاب بدوي طبانة « البيان العربي» يرى أنّ المؤلف اعتمد على المنهج التاريخي في توزيع المصنفات البلاغية بحسب اتجاهاتها المختلفة.

ومن الكتابات التي نظّنها أن قدّمت كتابة جديدة لتاريخ البلاغة العربية، العمل الذي قدّمه علي عشري الزايد، المسوم بـ " البلاغة العربية. تاريخها. مصادرها. مناهجها " الذي نشره سنة 1977. وهي كتابة نراها أنّها ابتعدت عن تلخيص الكتب كما هو ملاحظ في الكتب التي سبقتها، ومنها كتاب شوقي ضيف، و بدوي طبانة. وعمل عشري الزايد إلى تناول التأليف البلاغي على مستويين: الأول تاريخي، والثاني فنيّ، وهو منهج يقوم على " تتبع هذا التطور في مراحل الأساسية منذ بدأت البلاغة العربية أفكارًا وملاحظات عامة متناثرة (...). أما المستوى الثاني فهو مستوى فني يقوم على رصد الجانب الفني في مسار التأليف البلاغي من خلال استخلاص معالم مناهج البحث وطرق التناول العلمي التي عرفها التأليف في البلاغة العربية" (20)

والملاحظ في كتاب الرجل أنّ همّه كان مشغولا بالبحث عن منهج التأليف البلاغي عند العرب، وخلص إلى أنّ هذا الدرس عرف في تطوره أربعة مناهج، وهي: المنهج التجميعي (آثار البيان والتبيين)، والمنهج

الانطباعي (الكامل للمبرد) ، والمنهج التحليلي الفني (كتابات عبد القاهر الجرجاني) ، والمنهج التقني المنطقي (مفتاح العلوم للسكاكي).

وتوصل الزايد إلى القول بأنّ المنهج العلمي الدقيق لم يعرفه البحث البلاغي عند العرب " إلا في المرحلة الثالثة، مرحلة استقرار البلاغة واستقلالها، حيث تقاسم المؤلفات البلاغية في هذه المرحلة منهجان متقابلان من مناهج البحث البلاغي، يبرز أولهما في مؤلفات عبد القاهر الجرجاني ومن نهج نجه، بينما يتضح الثاني في مؤلفات السكاكي ومدرسته البلاغية " (21).

والحق أنّ فكرة تصنيف الكتابات البلاغية وفق مناهج معينة استلهمها باحثون آخرون بعد علي عشري الزايد، إذ نرى أحمد مطلوب اشتغل على فكرة " المناهج " ، وبحث في الدراسات البلاغية في بيئاتها المعرفية المختلفة، وتشمل: (المفسرين والأصوليين، واللغويين والنحويين، والفلاسفة والمتكلمين والشراح والملخصين، والبديعين والبديعات، وأخيرا تناول البلاغة عند المحدثين بالعرض والنقد) (22). وتكمن أهمية دراسة أحمد مطلوب أنّها عزّفت القارئ العربي المتخصص بمختلف البيئات التي ظهرت فيها الكتابة البلاغية، وعلاقة البلاغة بالعلوم الأخرى.

وتأثّر بهذا النوع من قراءة التراث، الباحث عبد السلام عبد الحفيظ، في كتابه الموسوم بـ " مناهج البحث البلاغي في الدراسات العربية)، الذي صدر في القاهرة سنة 1978، تناول فيه المؤلف مباحث البلاغة في الدراسات غير البلاغية، كاللغوية العامة والنحوية، وفي الدراسات القرآنية، ككتب مجاز القرآن وإعجازه، وفي الدراسات النقدية والأدبية.

وتجلى التأثير بكتاب علي عشري الزايد عند عماد البختياوي، في البحث الذي قدّمه في شكل أطروحة جامعية، تحت عنوان « مناهج البحث البلاغي عند العرب، دراسة في الأسس المعرفية»، الذي نشرته دار الكتب العلمية ببيروت، سنة 2013، والواضح فيه أنّ الباحث استفاد كثيرا مما قدّم من أبحاث بلاغية وفق دراسة لسانية، غير أنّه بقي مقتنعا بفكرة " المناهج " التي ظهرت عنوانا لأول مرة عند علي عشري الزايد، إذ قُسم بحثه على أربعة فصول، عزّفت عناوينها طبيعة المنهج المستعمل في كل مرحلة تاريخية من تطور الفكرة البلاغية عند العرب.

وحاول الباحث تقديم " مقارنة جديدة عبر الربط بين مناهج البحث البلاغي والأسس المعرفية للبلاغة العربية، والوقوف على أثر الأساس في تشكيل المنهج أو في دفع المؤلف لاختيار منهج بعينه دون سواه " (23) غير أنّ اعتماد هذا المنهج في تقويم التراث لا يأتي أكمله، وجملة هذه القراءات التي سنّها عشري الزايد وقبله بدوي طبانه وشوقي ضيق، يصدق عليها قول الباحث: " أكثر القراءات الحديثة للتراث النقدي تقف عند

حدود العرض والتفسير ولا تكاد تتجاوز ذلك إلا لتصل إلى قدر من التحليل والربط والتعليل، وكأنّ الهدف من هذه القراءات ينحصر في إعادة تشكيل التراث وتصنيفه، وبذلك تدخل هذه القراءات في دائرة تاريخ النقد الأدبي عند العرب " (24).

والحق أنّ الدارسين المحدثين الذين اتّسمت كتابتهم بالسرد التاريخي في تلقي هذا التراث كثيرة، ولا يسمح المجال بعرضها كلّها، لكنّها تعتبر بحقّ دراسات قيّمة، نجحت في تقديم تاريخ البلاغة إلى القارئ العربي المتخصص، وفتحت المجال للباحثين في تقديم دراسات حول مرحلة زمنية معنية من تطور التفكير البلاغي، كما فعل ذلك أحمد مطلوب في الدراسة التي قدّمها حول السكاكي، إلى جانب دراسات أخرى حاولت أن تنير بعض النقاط التي لم يتمّ طرحها، في موضوعات متعددة، مثل موضوع الصورة (الصورة الأدبية لمصطفى ناصف)، و (الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي لجابر عصفور) و... إلخ.

ثانياً: قراءة لسانية للتراث البلاغي

يعود الفضل في انتشار المنهج البنيوي في الدراسات اللغوية عند العرب في العصر الحديث إلى المحاولات الأولى التي شكّلت مدرسة بنيوية لغوية في بداية الستينات من القرن العشرين بفضل جهود عدد من الباحثين أمثال إبراهيم أنيس، و تمام حسان، وعبد الرحمن أيوب، وكمال بشر، و أحمد مختار عمر، وعبد الصبور شاهين. وهي الدراسات اللغوية التي لم تقف عند مبادئ دي سوسير، ولكن تطورت تطورا ملحوظا بعد ظهور النظرية التحويلية التوليدية لتشومسكي (25). بدأ البحث عن قراءة جديدة للتراث البلاغي وفق مقولات الدرس اللساني متأخرا مقارنة مع القراءة الممارسة في التراث النحوي العربي. وهذا النوع من القراءة يتركز على منهجية بنيوية لسانية، وهي منهجية تتعارض مع المناهج الخارجية التي لحظنا بخصوصها سيطرة المنهج التاريخي عند من حاولوا قراءة البلاغة القديمة أمثال شوقي ضيف، وبدوي طبانة، وعشري الزايد ومن سلك هذا النهج.

أمّا هذا النوع من القراءة فهو يأخذ من اللسانيات ويقوم على نقد وتقييم للتراث البلاغي، ويأخذ شكل النقد البنيوي الذي " يتركز في دراسة الأدب باعتباره ظاهرة لغوية قائمة في لحظة معينة تمثل نظاما شاملا، والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظم، وتحليلها يعني إدراك علائقها الداخلية، ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها وتركيبها بهذا النمط الذي تؤدي به وظائفها الجمالية المتعددة " (26).

وتكمن أهمية هذه القراءة أنّها الأصح في كونها تسمح بالعودة إلى التراث اللغوي، من أجل الوقوف على ما يتضمنه هذا التراث من آراء متطورة، وهذا من الأمور الهامة، التي من شأنها أن تلقى على المواضع العديدة التي يلتقي فيها هذا التراث مع أحدث ما توصل إليه البحث اللغوي. (27).

والاهتمام بتقديم قراءة لسانية للنص البلاغي العربي القديم جاء بعد العمل الذي قدّمه رولان بارت في كتابه المعنون بـ « قراءة جديدة للبلاغة القديمة»، وهو الكتاب الذي ترجمه إلى العربية عمر أوكان، وقال عن البلاغة العربية بشأنه أنّها أصبحت " تكتسب الساحة بقوة أكبر مما كانت عليه في عصرها الذهبي (اليوناني والروماني)، إلى درجة صارت تبدو معها مثل موضة (أو تعبير عن الحداثة)"(28)

والفضل في هذا التطور الذي صاحب الدرس البلاغي في الحضارة الغربية يرجع إلى محاولات مجموعة من الباحثين أمثال: فاليري (في فرنسا)، ريتشاردز وأوغدن (في ألمانيا)، وبعد ذلك توالى التأليفات، وذلك نتيجة التطور الذي عرفته بعض الفروع المعرفية المجاورة لحقل البلاغة، وذلك مثل اللسانيات، والسميائيات والتداوليات، والشعريات، مما أسهم في ظهور أسماء لامعة: شارل بيرلمان، ورولان بارت، وجون كوهن، وبول ريكور... إلخ. والمعالجة النبوية للبلاغة القديمة جعلت رولان بارت يعيد النظر في الإرث البلاغي، ويعمل على تقديم تصور جديد له، يقوم على إبراز بلاغة الصورة، ويغير في مقولات التحليل البلاغي، ويعيد تقسيم الوجوه البلاغية وفق نمط بنوي.

وهذا النوع من القراءة فتح المجال أمام الباحثين العرب للنظر من جديد في التراث البلاغي وفق مقولات علم اللغة الحديث بغية البحث عن علمية البلاغة لتكون مشاركة في صناعة أدبية الأدب، إذ ظهرت بعد ذلك بعض المحاولات التي حاول أصحابها الوصول إلى تقديم قراءة جديدة للبلاغة العربية. على غرار محاولات حمّادي صمود، ومحمد العمري، ومحمد عبد المطلب.

واقصرنا على الإشارة إلى هذه النماذج لأهميتها، ومنهج دراستها، حيث تعاملت مع التراث البلاغي في شموليته. في حين أنّ الدراسات الأخرى التي قرأت البلاغة العربية وفق نظرة جزئية فهي كثيرة ومتعددة، إذ يصعب الإحاطة بها. ونقتصر في هذا المقال على مشروعين اثنين يندرجان ضمن هذا النوع من القراءة، ونخص القول مشروع حمّادي صمود، ومشروع محمد العمري في قراءتهما للتراث البلاغي، وسببا في ذلك أنّ الدراستين من أجدى الأعمال التي حاولت أن تفسّر وتؤوّل التراث البلاغي في كليته، وفق مقتضيات الدراسة اللسانية، فكان عملهما من وجهة نظرنا واعيا بمفهوم القراءة، ولو أنّ النهج يمتد أيضا إلى محاولة محمد عبد المطلب في كتابه: (البلاغة العربية، قراءة أخرى)، غير أنّ هذه المحاولة لم تأبه إلى كتابة التاريخ، بقدر ما كانت تحاول تفسير القواعد البلاغية من وجهة النظرية التوليدية والتحويلية.

وهذا لا يعني أنّ القراءة اللسانية لم يعرفها باحثون آخرون في الوطن العربي، إلا أننا اكتفينا ما يسير مع خطة هذا المقال، الذي يحاول أن يقف عند طبيعة القراءة الجديدة للتراث البلاغي، وكيفية التلقي في مراحل بدء من مرحلة التمهيد و النشأة.

1- قراءة حمّادي صمّود للتراث البلاغي

ولعل من القراءات المهمة التي حاولت أن تستنطق النصّ البلاغي القديم، قراءة حمّادي صمّود، في ما يسمى ب (مشروع قراءة)، وهي في الأصل أطروحة جامعية، انتهى من إنجازها سنة 1980، وصدرت ضمن منشورات الجامعة التونسية سنة 1981، بعنوان: « التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)».

والمعلوم تاريخيا أنّ مشروع حمّادي صمّود جاء في فترة طبع فيها المنهج السيوسولوجي على الدراسات الأدبية في المغرب العربي، الذي صار يتحول تدريجيا نحو تبني القراءة البنيوية ذات الطابع اللساني والشكلي. وتكون هذه القراءة غير بعيدة تاريخيا عن حركة إعادة كتابة تاريخ البلاغة الغربية، التي انطلقت في الستينات مع رولان بارت، وجان كوهين.

وجاء هذا العمل بعد القصور الذي صاحب مشروع تلقي التراث البلاغي في العصر الحديث، إذ دفع ذلك ثلّة من الباحثين العرب إلى معاودة قراءة هذا التراث في شكل مشروع، همّه إيجاد حلول لنقص المسجل في القراءات الأولى، التي يعلّق عليها صمّود بالقول: " هذه الجهود لا تخلو، على أهميّتها، من النقص، فالآثار التي تروم الإمام بمختلف مراحل البلاغة نشأة وتطورا واكتمالا قليلة، وما أبحه منها هذه الوجهة باشر المسألة من زاوية تاريخية- حدائثية أضعفت جانب التأليف والاستنتاج، كما أنّها لم تعتن عناية كافية بالأسس التي يقوم عليها التفكير في جمالية اللّغة عند العرب، فجاء جلّها تاريخا للتأليف البلاغي لا للبلاغة ولا يخفى الفرق بين الوجهتين" (29). وسبب ثورة حمّادي صمّود على التأليف البلاغي في العصر الحديث، أنّها عجزت هذه المؤلفات في " إقحام البلاغة في حقل العلوم الأدبية ولم تستطع أن تقنع بفعاليتها في ممارسة الأدب ونقده فتعود إلى مكانتها السّالفة باعتبارها نظرية في فنّ القول تولّدت عن ممارسة النص من جهة بنيته اللّغوية" (30)

وإذا كان الدارسون للنحو العربي قد حاولوا تسييره انطلاقا من الإطلالة على صورة العلم في الحضارة الأخرى، فإنّ غياب جدلية التراث والحداثة في المؤلفات البلاغية كان سببا في قصورها، في ظلّ التعالي على المكتسبات المنهجية الجديدة، وما أظهرته التيارات النقدية الحديثة.

ويأتي مشروع حمّادي صمّود لإعادة قراءة البلاغة على ضوء المكتسبات اللسانية، الذي حرص فيه " على مباشرة التّراث من منطق التفاعل بينه وبين الحداثة قصد فهمه في ذاته واستجلاء أبعاد النظرية الأدبية التي يتضمّنها، ثم لمحاصرة مظاهر المعاصرة فيه التي يمكن استحضارها" (31)

ويقول الباحث عن المدونة التي درسها: " يمتد عملنا على ستة قرون وهو إطار يحيط ببداية التفكير البلاغي وبأقصى ما وصل إليه من نُضج واكتمال، كما نوّعنا المصادر التي استقينها منها مادّتنا فلم تقتصر على المؤلفات التي اشتهرت بمنزعتها البلاغي الصّرف وحاولنا الاستفادة من كتب التّراث الأخرى التي تناولت ظاهرة اللّغة من زوايا مختلفة ومن ثمّ تضمّنت آراء بلاغية يُثري جمعها والتنسيق بينها الموضوع " (32)

وكما هو ملاحظ في هذا المشروع أنّ حمّادي صمّود اختار الحدث الجاحظي في البلاغة مرجعا في كتابة تاريخ هذا العلم وفق قراءة لسانية، إذ قسّم مشروعه إلى ثلاثة أقسام يحتل منها الجاحظ المركز: ما قبل الجاحظ، الحدث الجاحظي، وما بعد الجاحظ .

وصورة هذه القراءة أنّها ناقشت أفكار البلاغيين في جملة من المقولات اللسانية التي جاء بها العلم الحديث، ويبدو أنّ الرجل كسب هذه الثقافة اللسانية جيّدا، وحاول أن يقدّم قراءة جديدة لتاريخ البلاغة العربية من منطلق التفاعل مع النصوص اللغوية، والبحث عن أدبية البلاغة التي حمل مشروعاتها أقلام معاصريه، وقبلهم أحمد الشايب وأمين الخولي.

وحاول صمود أن يبحث عن تجليات المقولات اللسانية في الحدث الجاحظي، الذي تكلم فيه على أنواع الدلالات، والعلامة اللغوية، و ثنائية (المقام/الحال)، و(اللغة / الكلام) وهي موضوعات أظهرتها اللسانيات في العصر الحديث منذ كتاب دي سوسير. (33)

2 - قراءة محمد العمري:

ومن الدراسات الهامة التي تبنت الثقافة اللسانية لإعادة قراءة التراث البلاغي، محاولة محمد العمري الموسومة بـ « البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها » وهو الكتاب الذي انتهى صاحبه من تبيضه عام 1997، وطبع لأول مرة ضمن منشورات إفريقيا الشرق عام 1999.

واستفاد محمد العمري من منهج حمّادي صمّود في قراءة البلاغة العربية، وقدم قبل هذا الكتاب الذي يعتبر أساس منهج الرجل في تلقي التراث أعمالا أخرى، نجملها في الشكل التالي:

- تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية (الكثافة، الفضاء، التفاعل)، الدار العالمية، دار البيضاء،

. 1990

- الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية، منشورات سال، الدار البيضاء، 1991.
- اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي القديم، مساهمة تطبيقية في سبيل كتابة تاريخ للأشكال، منشورات سال، منشورات الدار البيضاء، 1989 .
- في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول نموذجاً، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1986 .
- واختارنا للنظر في طبيعة منهج القراءة الثانية للبلاغة القديمة كتابه " البلاغة العربية أصولها وامتداداتها" باعتبار أنّ هذا الكتاب يعتبر عصارة جهد الرجل مع البلاغة، مثلما نلمس ذلك في مدخل الكتاب: " لقد قادني البحث في موقع الموازنات الصوتية من الرؤية البلاغية في عمل سابق مطبوع إلى تكوين تصور عام عن مسارات البلاغة العربية وخلفياتها الفكرية والأيدولوجية، كما قادني إلى اكتشاف الفروق بين المشاريع والمنجزات وما يؤدي إليه ذلك من تضارب بين منطوق نصوص من المؤلف البلاغي الواحد" (34)
- وأخذت قراءة العمري طابع اللساني المحض، خصوصاً ما تعلق بنظرية جمالية التلقي، التي أفادته في تحقيق نتائج هامة، يقول فيما بيانه: " ولا شك أنّ للمعالجة البنيوية اللسانية، جدوى كبيرة في استخراج الأنساق وتفسير الفعالية، ولذلك حاولنا استثمارها إلى أقصى حد ممكن، غير أنّنا حاولنا أن نستغل بعض مقترحات جمالية التلقي في بعدها التاريخي" (35). ويعتبر عمل العمري مكملًا للأعمال التي تبنت تقديم قراءة لسانية للتراث البلاغي في شموليته، إذ أنّ الرجل لم يقص مرحلة من تطور الفكرة البلاغية عند العرب، وهي قراءة " تركيبية تعتمد النظرية الشمولية، تفهم السابق من اللاحق واللاحق من السابق، ولكي تكون مثمرة ينبغي أن تتحول إلى مستوى الهم أو الانشغال الموجه الذي يفسح المجال للتحليل والتأريخ لسد الفجوات دون أن يكون الخطاب الحديث عائقاً يسد الطريق بترسانة من العناد النظري الذي يُعرقل السير بدلا من أن يفتحه" (36)
- والملاحظ في هذه القراءة أنّها كانت واعية بقضايا البحث البلاغي، سواء ما تعلّق بالتأثير الأرسطي، أو مسألة مشروع الجاحظ البلاغي، إذ خلص المؤلف إلى أنّ " الفلاسفة العرب لم يكونوا مشغولين بالتطابق مع أرسطو، وأنّه لا جدوى من هذا التطابق" (37) .
- وأضافت محاولتنا حمّادي صمّود ومحمد العمري الكثير في الدراسات البلاغية المعاصرة، إذ فتحت المجال لتقديم قراءة معاصرة للتراث البلاغي، تسير مع آخر المستجدات في الأبحاث اللسانية.

وفتحت الدراسة اللسانية للتراث البلاغي أمام الباحثين للنظر في جملة من القضايا التي كانت تنقد فيها البلاغة العربية، سواء ما تعلق بالمعيارية، أو الشكل الذي وصلت إليه صورة الدرس البلاغي، حيث أثر حمّادي الصمود في باحثين آخرين، عملوا على إعادة قراءة التراث من خلال الاستفادة من التطور الحاصل في الأبحاث اللسانية، كما فعل صابر الحباشة الذي أعاد قراءة مرحلة الشروح والحواشي من تاريخ البلاغة، ووصل إلى أنّ هذه المرحلة ظلمت عند الباحثين الذين كتبوا تاريخ هذا العلم، والمقصود في ذلك كتاب المرحلة الأولى من تلقي هذا التراث. لما وجد أنّ الكثير من المعطيات التي وصلت إليها التداولية، تمّ التطرق إليها من طرف أصحاب الحواشي والشروح.

ولا شك أنّ أعمال محمد العمري ألفت بظلالها على الباحثين في الوطن العربي، في الاهتمام ببلاغة النصوص النثرية، التي كانت إلى زمن قريب خارج مجال البلاغة، وظهر ذلك في العمل الجماعي الذي يقدمه محمد مشبال مع مجموعة من الباحثين المغاربة، كان آخرها البحث الذي قدّم هو بلاغة النص النثري، عندما تمّ استقراء وتأويل نصوص تمتد إلى القرن الثاني والثالث الهجريين من خلال المقاربة التداولية والحجاجية .

خاتمة:

ويمكن أن نجمل النقاط التي توصل إليها هذا المقال في الشكل التالي:

- تلقيّ البحث البلاغي في العصر الحديث اقتصر في بداياته على التعريف برجال البلاغة كما هو ملاحظ في كتاب أحمد مصطفى المراغي.
- اتجه التلقيّ إلى محاولة تصنيف مراحل تطور الفكرة البلاغية عند العرب من خلال تصنيف المؤلفات ضمن مراحل: النشأة، ثم مرحلة الدراسات المنهجية، ثمّ مرحلة التطور والنضج، ثم مرحلة التقنين لمسائل العلم، وأخيرا مرحلة الجمود والتعقيد.
- كان تلقيّ التراث واعيا، في ظلّ اتجاه الباحثين إلى معرفة أسس المنهج المتبع في المؤلفات البلاغية (علي عشري الزايد ومن جاء بعده).
- اتّسمت المرحلة الأولى من تلقيّ البلاغة العربية بالسرد التاريخي، ولم يتعد مجالها تلخيص محتويات الكتب، ثمّ تطورت العملية إلى معرفة المناهج المتبعة في تناول المسائل البلاغية.
- تعد المرحلة الأولى من تلقيّ التراث البلاغي وكتابة تاريخه بمثابة التمهيد لمرحلة أخرى، تبنت التأويل في الكتابة التاريخية للبلاغة العربية.

- ساهمت الأبحاث اللسانية في تغيير طبيعة التلقي للتراث البلاغي، فتعدى مرحلة السرد التاريخي إلى ما يسمى بمرحلة التفسير والتأويل لهذا الإرث البلاغي.
- فتحت محاولة حمّادي صمود البحث أمام الدارسين لتغيير نمط قراءة التراث البلاغي وفق النظريات اللسانية في مراحل تطورها من البنيوية اللسانية إلى التداولية الحجاجية.

الهوامش:

- (1) رفاعة رافع الطهطاوي: الأعمال الكاملة، الجزء الأول: " التمدن والحضارة وال عمران"، دراسة وتحقيق محمد عمارة، ص 15.
- (2) ركي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص 205.
- (3) غلفان، مصطفى: اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة، المدارس للنشر والتوزيع، (د.ط)، 2007، ص 24
- (4) حلمي خليل: العربية وعلم اللغة البنيوي، دراسة في الفكر اللغوي الحديث، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، (د.ط)، 1995، ص 60
- (5) إبراهيم مصطفى: إحياء النحو ، الطبعة الثانية، (د.ت) القاهرة، (مقدمة)
- (6) حلمي خليل: العربية وعلم اللغة البنيوي، ص 65
- (7) إبراهيم مصطفى: إحياء النحو، ص 145.
- (8) محمود السعران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، الإسكندرية، 1962، ص 21.
- (9) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، (د.ت)، ص 7
- (10) غلفان مصطفى: اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة، الفصل الأول.
- (11) جابر عصفور: النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، ط 1، 2008، ص 13.
- (12) مندور، محمد : النقد المنهجي عند العرب، نضرة مصر، القاهرة، 1996، ص 6
- (13) عيد بلبع: القطيعة المعرفية وسلطة الجذور، بلنسية، جمهورية مصر العربية، ط 1، 2009 ص 46.
- (14) المسدي، عبد السلام: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 2، 1986، ص 12 .
- (15) المرجع نفسه: ص 13.
- (16) جابر عصفور: النقد الأدبي، ص 7.
- (17) المراغي، أحمد مصطفى: تاريخ علوم البلاغة والتعريف برجالها، مطبعة مصطفى الحلبي، مصر، ط 1، ، 1950، ص 7.
- (18) شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ ، دار المعارف، القاهرة، ط 9، (د.ت). ص 9.
- (19) ينظر: بدوي طبانة: البيان العربي، دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى، دار المنارة، جدة، ط 7، 1988، ص 7.
- (20) علي عشري الزايد: البلاغة العربية تاريخها. مصادرها. ومناهجها. مكتبة الآداب، القاهرة، ط 7، 2009، ص 6 و 7.
- (21) نفسه: ص 109
- (22) تمثل هذا النهج في كتابه "مناهج بلاغية" ، واعتمدنا على الطبعة الصادرة في سنة 1973 .
- (23) البختياوي عماد محمد محمود: مناهج البحث البلاغي عند العرب، دراسة في الأسس المعرفية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2013، ص 13.
- (24) عيد بلبع: القطيعة المعرفية وسلطة الجذور، ص 43

- (25) (إبراهيم عبد العزيز السمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2011، ص220،
- (26) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002، ص 91
- (27) حسام البهنساوي: أهمية الربط بين التفكير اللغوي عند العرب ونظريات البحث اللغوي الحديث، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1994، ص2.
- (28) رولان بارت: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، رؤية للنشر والتوزيع، 2011، ص 11 .
- (29) حمّادي الصمّود: التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوّره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط4، 2010، ص11و12
- (30) المرجع نفسه: ص12
- (31) نفسه: ص13
- (32) نفسه: ص 14
- (33) للإطلاع على الموضوع، ينظر كتاب حمّادي صمود من الصفحة 125 إلى 265
- (34) العمري محمد: البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، بيروت/ المغرب، ط1، 1999، ص 14.
- (35) و (36) المرجع نفسه، ص 10

قضية السلام في المسرحية العربية المستلهمة للتراث (الفارس والأسيرة وسقوط فرعون نموذجاً)

د. تامر فايز

جامعة القاهرة

(1)

يسعى هذا البحث إلى دراسة تحولات قضية السلام داخل نصوص المسرح العربي؛ وهي قضية شغلت الأوساط الاجتماعية والسياسية في الوطن العربي إبّان فترة كانت تمثل هذه القضية فيها تحدياً محورياً لكثير من الأمم والشعوب. وقد وقع اختيار البحث على مسرحيتين أساسيتين، هما: سقوط فرعون لألفريد فرج والفارس والأسيرة لفوزي فهمي؛ حيث تمثل هاتان المسرحيتان تجلياً واضحاً لموقف الطبقة العربية المثقفة - المتمثلة في الكتاب والمبدعين - من هذه القضية الشائكة، كما تشكل هاتان المسرحيتان - أيضاً - تجلياً للدور المحوري الذي تلعبه المسرحيات العربية المستلهمة للتراث في الدفاع عن قضايا الوطن العربي.

وقد اعتمدت هذه الدراسة على المنهجين الاجتماعي والتحليلي الوصفي؛ إذ يمكن للمنهج الأول أن يسهم في تكشّف تلك العلاقة القائمة بين ظروف المجتمع العربي - ولا سيما المصري - وبين النصوص الإبداعية المسرحية، كما يمكن للمنهج التحليلي الوصفي رصد أهم العناصر الفنية التي ساهمت في تكوين التشكيل الجمالي للمسرحيتين من ناحية، بينما أبرز المنهج نفسه الكيفيات الجمالية التي تجلّى من خلالها موقف الكاتبين من قضية السلام من ناحية ثانية. وبذلك يظهر أن الهدف الأساسي للدراسة هو الكشف عن موقف الكتاب من قضية السلام، وذلك عبر درس عناصر إبداعاتهم المسرحية، وخاصة عنصر الحدث المسرحي، الذي مثل مرتكناً جمالياً أساسياً لدي الكتاب، سعوا من خلاله للتعبير عن مواقفهم المتنوعة من هذه القضية.

ومن المعروف أن المسرحيات العربية الحديثة، لاسيما التي تستخدم التراث، كانت قد عجت بمناقشة القضايا السياسية التي تروج بها أرجاء الوطن العربي؛ محاولة التوصل إلى كنه هذه القضايا وأطر تشكلها، باحثين عن كيفيات حلول العضلات السياسية التي تعانيها الشعوب.

ولم تقتصر القضايا السياسية التي أولاها المبدعون اهتمامهم على مناقشة قضايا، مثل: الحرية والعدالة أو سبل إصلاح الفساد السياسي عبر التغيير أو الثورة فحسب، إنما دعوا أيضاً إلى فكرة السلام التي تمنح الذوات والشعوب حرياتهم واستقرارهم.

وقد كانت "الرغبة في السلام قديمة العهد يمكن الرجوع بها إلى بدء ظهور الإنسان على سطح الأرض. ذلك بأنه على الرغم من تمكن غريزة الكفاح والمناضلة في أعماق نفسه، إلا أن حنينه إلى حياة مستقرة هادئة كانت وماتزال تراوده في أكثر الأحيان"⁽¹⁾.

وحاول الإنسان بكافة الطرق والوسائل الممكنة أن يريح نعمة السلم والأمان، ولذلك كان لزاماً عليه أن يعقد اتفاقية للسلم مع الذات أولاً؛ وذلك لأن الإنسان هو الذي يبدأ بإقامة الصراع والعداء الداخليين مع نفسه، ولذا وجب عليه أن يسعى للتهدئة، مع ذاته الداخلية، ومع ما يحيط به خارجياً من ناحية أخرى.

وكانت الحروب التي مرّت بها البشرية منذ نشأتها دافعاً جوهرياً للسعي نحو السلام "لكن الحروب لا يمكن أن تستمر إلى الأبد؛ إذ إن الهدف النهائي لها كان هو إقامة السلم عادة"⁽²⁾. ولذلك كانت "الحرب هي الفيصل المتحكم والقول الفصل في طرق التفاهم وفي العلاقات بين دولة وأخرى"⁽³⁾. والمقصود هنا - بعبارة أدق - أن تقوم ركائز الدول على دعائم استقرار إيجابية؛ حيث تسالم الدول دون خضوع للعدو المعتصب لأراضيها ولا لهويتها؛ وذلك عبر الانتصار عليه والإعداد دوماً لمجابهته، حال تكرار تعديه على حقوق الدولة بشكل أو بآخر.

ورغم ما تقدمه الحروب، أحياناً، من أهمية في إقرار حق الدول والمجتمعات، ولا سيما من ناحية حصول الدول على حقوقها المعتصبة كحق استعادة الأراضي المحتلة، إلا أن المفكرين والفلاسفة ذهبوا دائماً تجاه إثبات السلم والابتعاد عن الحرب. فدعا كانط - خصيصاً - إلى ربط السياسة بالأخلاق ليضمن إقامة السلام على هذا الأساس الأخلاقي؛ حيث رأى أن جميع الأحكام التي تصدرها السلطة - وحتى لا يفوتها غرضها - فلا بد لها من أن "توافق الأخلاق والسياسة معاً"⁽⁴⁾.

ورأى كانط - أيضاً - أن "مصير الجنس البشري وسلامته يتوقف على تحقيق كماله الأخلاقي الأسمى؛ فتلك هي الغاية العامة للجنس البشري، وفي تحقيقها يتحقق السلام بالضرورة"⁽⁵⁾.

وفيما يخص الحالة المصرية، فإنه من المعروف سلفاً أن مصر قد مرّت بمجموعة من الحروب التي أثّرت في مناحي الدولة كافة؛ مثل حرب 1956، ونكسة 1967.

ورحل عبد الناصر بعد النكسة، ليأتي السادات للبحث عن الحق المفقود، ساعياً إلى التسليح لمواجهة الصهاينة، ولكن خذلان السوفيت له وعدم وفائهم بوعودهم جعله - كما يقول - "غير قادر على الحركة في ذلك الوقت"⁽⁶⁾. ممّا اضطر السادات آنذاك إلى مواصلة جهود السلام التي لم تتوقف طوال عامي 71، 72 " فبعد مرور ثلاثة أشهر على المبادرة المصرية في مايو 71، قام وليم روجرز وزير الخارجية الأمريكية بزيارة لمصر، وهي الزيارة الأولى لوزير الخارجية الأمريكية منذ زيارة جون فوستر دالاس في عام 1953، كما أن الزيارة قد تمّت

وكانت العلاقات الدبلوماسية مازالت مقطوعة بين الدولتين منذ عام 1967، باعتبار القاهرة هي عاصمة الدولة العربية المؤهلة لقيادة الحركة نحو السلام⁽⁷⁾.

وانتهت حرب أكتوبر باستعادة مصر حقها المسلوب، وقد مهّدت هذه الحرب "الطريق لعقد اتفاقات فض الاشتباك الإسرائيلي المصري والإسرائيلي السوري التي لعب فيها وزير خارجية الولايات المتحدة هنري كيسنجر دور الوسيط، وأعقبها الرحلة التاريخية التي قام بها الرئيس المصري أنور السادات للقدس في نوفمبر 1977. وهي بدورها أدت إلى اتفاقية كامب ديفيد عام 1978، وإلى معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية عام 1979"⁽⁸⁾.

(2)

هكذا كانت الظروف كلها تدفع نحو الاهتمام بتلك القضية المركبة، ألا وهي قضية السلام؛ وهو ما دفع بعض المسرحيات التراثية، سواء التي استلهمت التاريخ أو الأسطورة، لمحاولة البحث عن الشكل الأمثل للسلام الذي يجب على الشعوب العربية تبنيه. ويظهر المثال الأبرز من المسرحيات الأسطورية في الكتابة المسرحية العربية الحديثة جلياً في مسرحية فوزي فهمي "الفارس والأسيرة"، تلك التي كتبها في عام اتفاقية السلام نفسه.

وهو - أي الكاتب - في هذا النص إنما ينطلق من رؤية مؤدّاهما "أن الفن كثيراً ما صنع السلام"⁽⁹⁾. محاولاً التكريس لقيمة نبذ الحرب وإثبات السلام؛ عبر تحويل بطله بيروس إلى داعية للسلم والعدل، مقتنعاً بأن الجماهير المعاصرة لم تعد بحاجة إلى خلق بطل تراجميدي "وإنما تحتاج إلى خلق نوع آخر من الأبطال، تحتاج إلى مثال البطل الناجح، فالبطل الناجح هو المثل الأعلى في الحياة المعاصرة"⁽¹⁰⁾.

ورأى فوزي فهمي أن نجاح بطله بيروس في المسرحية إنما يتوقف على قدرته في تحقيق العدل والحرية عبر الأمان والسلم ونبذ العنف.

ومن هنا، بدأ فوزي فهمي مسرحيته بتصوير العذابات والويلات المترتبة على الحروب؛ فالفتيان والفتيات يتحدثون عن أهوال حرب طروادة التي استمرت عشر سنوات، وأصبح الموت علامة مميزة لتلك الحرب. هذه الحروب التي تضيع فيها العدالة وتُفقد فيها الحرية، جراء ضرورة وجود ظالم ومظلوم في الحرب. وهذا ما يعبر عنه الفتى (1) في حوار مع فتاته بعد أن خُفّف جرحها النابع من وفاة حبيبها الفتى (2) الذي مات في الحرب، ووُلد لديها شعوراً بالظلم والامتهان.

لقد ترتب جرّاء هذه الحروب فقدان العدل الاجتماعي، وذلك لأن فترات اللاسلم، ينتشر فيها الاضطراب والفساد، والنزاع على الثروات، وقد ورد هذا فيما قصّه المرابي فونيكس في حديثه لبيروس، من أن الناس تتكالب على قنص الأموال، ويقتلون بعضهم البعض، ويضيع بينهم العدل.

لذلك، أبدى بيروس حزنه على الفقراء، وعلى الطفل الذي قد لا تجد أمه كسرة خبز كي تعطيها له، ورأى أن اقتصاد العدل لا يتحقق بالاتكال على طبقة بعينها، إنما بالوعي ونبد البغض والكراهية، تلك التي تسبب النزاعات والحروب بين الأفراد والأمم بعضها البعض.

لقد تمثّل حب بيروس للسلام - بعد ذلك - في نبذه لفكرة الثأر التي رغب فيها اليونانيون، من ابن المقتول هيكتور (طفل أندروماك)؛ حيث جاءه أورست (ابن أجاممنون) برسالة من اليونانيين تطالبه بتسليم طفل أندروماك لقتله حتى لا يشتد عودُه فينتقم لهكتور المقتول. لكن بيروس رفض الفكرة بأكملها، رغم محاولة أورست إقناعه، من خلال استمالتة بتذكيره بمقتل أبيه أخيل وآلاف اليونانيين في هذه المعارك.

ويتهم أورست بيروس بأنه غير راغب في ثأر أبيه، مخبراً إياه بأن المجد لا يتحقق إلا عبر القوة والاعتصاب. ويغضب بيروس من إصرار أورست على الثأر، ويخبره أن حلمه يتمثل في إقامة العدل بين الناس، وأنه يرفض الاستمرار في الحرب مدى الحياة، وأنه راغب في إعادة المنفيين إلى دفة بيوتهم وإلى صغارهم. ويدعو بيروس أورست إلى دفن كل أردية للحرب، لأن هذا أفضل من اتباع مفهومي الثأر والحرب الدائمين.

وينتهي الحوار بينهما بإصرار كل منهما على موقفه، بيد أن أورست يمنحه مهلة للتداول مع قادة جيشه. وهنا يبرز ربط المسرحية بين فكرة رفض الثأر والحرب وتحقيق العدالة؛ حيث أكّد بيروس - في حوارهِ مع القادة - أن العدل الحقيقي يتمثل في الثأر منه هو نفسه؛ إذ إن أباه هو الذي قتل هكتور.

ويتحرك بيروس - هنا - في حديثه مع القادة من رؤية أخلاقية، مؤداها - من وجهة نظره - أن قيمة الرحمة لا بد أن تلو على قيمة العدل، رافضاً القتل الذي يخرّب القلب فتضيع الرحمة، ومن ثمّ تُفقد العدالة.

فالعدالة الحقيقية لدى بيروس تتمثل في عدم السُّخط على من لا يفعل، متخذاً من التسامح والسلم طريقين لتحقيق هذا العدل المنشود.

ويبدو أن المسرحية تسعى إلى التأكيد على ما يدعو إليه بيروس من نبد العنف والحرب مقابل السلم والعدل والأمان؛ وذلك عبر صراع حوارِي بين الرجل المتخصص في طقوس الموتى وأفراد الكورس، وهو ما يبرز انقسام الآراء في المدينة بين داعٍ للثأر والحرب من ناحية ورافض لهما من ناحية أخرى.

ويشارك الفتى والفتاة المعاصران الرجل في الدعوة إلى أهمية تحقيق العدالة الاجتماعية، بدلاً من خوض الحروب، معتبرين أن صديقهم الذي مات ومن قضاوا معهم سلّموا لهم أمان المدينة، ولذا فعليهم أن يعيدوا جميعاً هذا الفرح المسروق للناس، وذلك لأن صدى السلاح دائماً ما ينوح بالخراب.

ولا تكتفي المسرحية برجل طقوس الموتى والفتى والفتاة كي يعبروا عن الدعوة إلى السلام، لكن يهيمن الصوت الخفي للكاتب على الكورس كله، ليس عن طريق الكلام فحسب، بل من خلال الحركة الفاعلة أيضاً. وهو ما تبدى فيما تحويه التعليمات المسرحية من أن "الكورس يتحرك وكأنه يحاصر آراء المطالبين بعودة الحرب"⁽¹¹⁾. ومن أجل إتمام الدعوة إلى السلام يفقد بيروس البطل حرته؛ وذلك عندما يصرح ببنته للطفل الذي مع أندروماك، رغبة منه في الحفاظ على وطنه. وهو في حوار مع مربيه يؤكد له على هذه الحقيقة، مبرراً رغبته في الحفاظ على العدالة والسلام وأمان المدينة، حتى وإن كان هذا ضد مصلحته الشخصية.

وقد عبّر عن أن الحرية والديمقراطية تتمثل لديه في منح حرية التعبير والقدرة على الاحتجاج، وأن اكتساب هذه القدرات والقيم ربما يحقق العدل والأمان في المدينة التي يحكمها.

بيروس: المدينة الآمنة والتي أرضها ليست ملغومة، هي تلك التي تحمي العدالة، وتفسح لأفرادها أن يضرّوا بالفأس حتى تحل الوفرة الطالعة من حوض الأرض، كي يتوفر الخير العام للكل،... هو عندما يدرك كل فرد فيها أنه المسئول عن الحرية التي اكتسبها، وأنه لا ضمان لشيءٍ دونها، فهي القدرة على الاحتجاج، حتى حين تغدو العدالة غير محققة، تكون الحرية هي السبيل لتحقيقها"⁽¹²⁾.

ولم يتخلّ بيروس عن ابنه الحقيقي من أجل الحفاظ على وطنه فحسب، لكنه آثر ألا يستعيد زوجته الهاربة هرميون التي تركته وذهبت مع أورست، رافضاً اقتراح القواد بالدخول في الحرب من أجل استعادتها وإرجاعها إلى بلدها. رافضاً أن يتحمل أهل مدينته البؤس والشقاء نتيجة اختياراته الفردية، مفضلاً أن يتحملها بمفرده كحاكم فرد.

بيروس: كلا، أنا لا أقف أمام المرايا، أفتش عن أوجه الشبه بيني وبين من سبقني، حتى لو كان أبي، أنا لا تحكمني وحدة صور المرايا، تلك الصور المغسولة الوجه بالدماء، بالضحايا من أجل لا شيء،... كلا أيها السادة، أنا من أجل امرأة لا أضيع بلادي"⁽¹³⁾.

وقد رأى بيروس - بعد أن آثر مدينته على مصلحته الذاتية - أن الخوف والحرب يقترنان بالظلم السياسي، الذي يفسد كل شيء، وأن هناك أموراً، لا بد أن يكون للناس فقط حق التعبير عن آرائهم فيها.

وقد عبّرت المسرحية عن ذلك بشكل رمزي على لسان الفتى الذي رغب لطفله الجديد العيش في أمان وعدل في مدينة مسالمة بعيداً عن الظلم والحرب. وهو بذلك إنما يقرن بين تحقق السلام وتوافر العدالة في المدينة. وبذلك ربطت المسرحية بين السلام وضرورة التخلّي عن الثأر غير المجدي، وضرورة تحقق الحرية والعدالة كي ينتشر الأمن والسلام.

(3)

ولم يقتصر الاهتمام بقضية السلام في المسرح التراثي العربي على المسرحيات الأسطورية، بل سعى كتاب المسرحيات التاريخية - أيضاً - إلى مناقشة القضية نفسها داخل مسرحياتهم.

وكان ألفريد فرج من أوائل الكتاب الذين تنبّهوا للدور المهم الذي تلعبه قضية السلام في حياة المجتمع العربي عامة والمصري خاصة؛ فقد ناقش في مسرحية سقوط فرعون هذا الجدل العصري الذي دار إبان كتابة المسرحية بين مفهومي الحياد الإيجابي والسلام السلبي.

طرح ألفريد فرج في مسرحية سقوط فرعون مفهومي الحياد الإيجابي والسلام السلبي؛ فقد أبرز - طوال المسرحية - تلك المساويء التي تنشأ عبر تبني مبدأ السلام السلبي. ومعنى هذا أن المسرحية تدعو إلى مخالفة هذا المبدأ، أو بمعنى آخر تدعو إلى تبني مبدأ الحياد الإيجابي؛ ذلك الذي يُرفض معه أن تحافظ الدولة على سلمها بالخضوع والضعف والاستكانة، إنما هو سلام مدعم بالقوة والمقدرة على الحفاظ على أرض الوطن وهويته.

لقد كتبت هذه المسرحية في العام نفسه الذي طُرِح فيه مفهوم الحياد الإيجابي للمناقشة؛ حيث ظهر هذا المفهوم على ساحة النقاش في اجتماع رؤساء العرب وملوكهم، وجاءت الدعوة إلى تبني هذا المبدأ في اجتماعهم المشترك في فبراير سنة 1957⁽¹⁴⁾. ومعنى هذا أن الواقع المعاصر والتزام الكاتب بقضايا مجتمعه هو الذي دفعه لطرح هذه المفاهيم داخل المسرحية.

والفرق بين مفهومي الحياد الإيجابي والسلام السلبي واضح؛ إذ يمكن تعريف الحياد الإيجابي ببساطة على أنه "الحياد المقرون بالسعي في سبيل السلام"⁽¹⁵⁾. وهو بذلك يحتاج إلى القوة التي تحميه. وعلى العكس فإن السلام السلبي، هو هذا السلام الذي يفتقد القوة التي تدعم أركانه وتعمل على حمايته، وبذا فإن من يتبنونه إنما يميّزون بالسلبية والمهادنة في مواجهة تداعيات الأمور.

ولذلك، تعرض المسرحية منذ البداية لهذه الآثار السلبية الناتجة عن تبني إختاتون لمذهب السلام السلبي، مستغلة هذه الطبيعة السّمحة التي ميّزت إختاتون في التاريخ، وهي إحدى سماته التي أقرتها المراجع التاريخية. وقد ظهر هذا في حوار الحفارين في بداية المسرحية.

الحفار الثالث: ... أعتق الملك العبيد، فصار الرزق مناصفة بيننا وبينهم، ويشمتون بنا ويقولون: غداً ينتصر قومنا، وتصبحون أنتم عبيدنا، ففي بلادهم يقتل قومهم جنودنا على قارعة الطريق، وتداس أعلامنا وتهدر هيبة ملكنا، ملكنا الذي لا يحب الحرب، ويقول: آسيا للأسويين.

الحفار الرابع: ماذا تريد ... ماذا تريد؟ أتريد أن تحشد إلى الحرب، وتضرب بالمقلاع حتى تتهشم جمجمتك، ويسيل دُمك على الأرض الأجنبية⁽¹⁶⁾.

ويتضح بذلك وجود فريقين في المسرحية، يُؤثّر أولهما المهادنة والابتعاد عن الحروب من أجل تحقيق السّلام، ويقع إختاتون على رأس هذا الفريق. ويرى الفريق الآخر أهمية التسلح بالقوة للمدافعة عن أمن البلاد وسلامتها؛ وقد أصبح هذان الفريقان بذلك ممثلين لطرفي الصراع الدرامي في المسرحية، حيث دفع كل طرف باتجاه مخالف في صياغة وتشكيل الموقف من هذه القضية داخل المسرحية.

ولما كانت العلاقة بين إختاتون وهور محب علاقة وطيدة، فقد حاول أميني الكاهن - أحد الراضين لسياسة فرعون التي تُؤثّر النهج السلي للحفظ على الهدوء وعدم الدخول في صراعات مع الأعداء - أن يضمّ حور محب لمعسكر الراضين لسياسة الملك السلبية.

أميني: ... أنت رجل ذكي يا حور محب، قلبك عظيم، لا يدرك الإنسان أعماق نفسك، ومع ذلك سألت نفسي: هل يستطيع حور محب أن يتصوّر ثورته على إختاتون الملك حماية لإختاتون الصديق، صديقك الحبيب إلى قلبك إختاتون يحب السلام، ويكتب الشعر، وهو خالد كأخلد ما يكون الشعراء والمبشرون، ولكنه ملك يحمل صولجاناً، وكلمة السّلام في شفتي الملك معناها الاندحار والخزي والعار. ثرّ على الملك يا حور محب تحمي عقيدة المبشر⁽¹⁷⁾.

وسيمارس هذا الحوار الغنائي نوعاً من التأثير على حور محب؛ إذ يدفعه - بعد ذلك - إلى الانضمام للفريق المعادي لسلبية إختاتون؛ مما يعني معه تغيير مسارات الصراع الدرامي داخل النص المسرحي، وذلك بانتقال أحد الأطراف الفاعلة في الصراع الدرامي من توجه إلى توجه آخر، تتغير معه مجريات الصراع الدرامي من السلبية إلى الإيجابية في التعامل مع قضية السلام المطروحة داخل المسرحية.

تعمق المسرحية - بعد ذلك - من فكرة السلام المدعّم بالقوة؛ إذ تجعل معظم الشخصيات بكافة إيديولوجياتها تشترك في رفض السلبية؛ فشخصية الفنان "بك" مُرهف الحس يرى أن إختاتون يصلح نبياً يدعو ويبشر بالدين الجديد، ولكنه لا يصلح لحكم البلاد، الذي يحتاج إلى توفر سمة القوة والإرادة الفاعلة للحفظ على حدود البلاد وعلى هويتها القومية.

بك: ... هنا بدأ النبي يحكم، والملك يبشر، واختلطت كل المقاييس، الحيثيون يزحفون في الشمال لاسترجاع كل أراضيهم، دعهم يفعلوا، هذا نفهمه. ولكن قبائل الخايري التي تستولي على غير أراضيها، وأزيرو الوالي الذي يعلن استقلاله بالحكم هناك، ويغتصب مدن سائر الولاة، ويذبح زوجتك وأولادك وبناتك. أليس هذا من شأننا؟ ماذا نفعل؟ نحارب طبعًا من أجل السلام. ولكن هذا شيء يصعب فهمه على إخناتون النبي صاحب العقيدة...»⁽¹⁸⁾.

لخص بك، هنا، مشكلة إخناتون؛ حيث يصلح للتبشير لا للحكم، ولكي يتسنى للحاكم الجمع بين التبشير والحكم فلا بد أن يكون فيلسوفًا، وهو ما يصعب تحقيقه في شخصية إخناتون كما صورتها المسرحية، وهو نفسه ما اعتُرف بصعوبته لدى بعض الفلاسفة، ومنهم كانط الذي يرى أنه "لا رجاء في أن يصبح الملوك فلاسفة أو الفلاسفة ملوكًا، وما ينبغي أن يكون ذلك مأمولًا، لأن ولاية السلطة من شأنها أن تفسد حكم العقل، وأن تقضي على حريته قضاءً لا مردّ له"⁽¹⁹⁾.

وبذلك يرى (بك) أن سبب مأساة ريب عادي، وقتل أبنائه وزوجته، هو سياسة الملك السليبية، تلك التي سببت مأساة هذه الشخصية التي فقدت أفراد أسرتها جرّاء الحياد السليبي الذي اختاره إخناتون. وقد أشار بك في كلامه مع ريب عادي إشارة بالغة الأهمية - ترغب المسرحية في إظهارها - مؤدّاه أن السلام الذي لا يحمي أصحابه لا فائدة من ورائه، وقد بيّن هذا في رفض المسرحية لفكرة السلام السليبي.

ورغم كل المساوئ التي نتجت عن مهادنة الملك وسليبيته، فإنّه لا يزال مصرّاً على اتباع هذه السليبية في مواجهة المخاطر الواقعة على البلاد؛ فبعد أن حكى له ريب عادي ما ابتلى به وأسرته، أصّر إخناتون على رأيه. وقد ربط إخناتون، في هذا السياق، بين السلام الذي ينشد تحقيقه في البلاد وعدله الاجتماعي الذي يسعى لتحقيقه؛ إذ يرى أن تحقق تلك العدالة بين أفراد المجتمع سيؤدي إلى تحقيق السلم داخليًا ومن ثمّ خارجيًا بين دولته والدول المحيطة بها.

وتشير رؤية إخناتون إلى أن العدل الاجتماعي هو الذي يحقق السلام الداخلي والخارجي، وبذا فإن المسرحية لها طابعان: أولهما طابع تاريخي؛ يشير إلى عدالة إخناتون التي عُرف بها في التاريخ. وثانيهما طابع عصري؛ تجلّى في تناول قضية كانت تشغل كافة الأوساط إبان فترة كتابة المسرحية، كما أن الدّعوة إلى أهمية العدالة الاجتماعية قد ازدادت بعد ثورة 1952. ومن هنا فإن المسرحية تحوّل إخناتون من مصلح اجتماعي في التاريخ إلى باحث عن السلام السليبي في النص المسرحي⁽²⁰⁾.

ويرى حور محب - بالاتفاق مع نفرتيتي- أن تكوين الجيش هو الحل الأمثل للمحافظة على سلامة البلاد. ويزداد الصراع بين الفريقين تجليًا؛ وذلك بعد اكتشاف إخناتون مسألة تكوين الجيش للاستعداد للحرب دون علمه. ويبدو أن ظلا ماركسيًا يخيم على المسرحية في معالجة هذه القضية التي يرتبط تحقق السلام فيها بتحقيق العدالة الاجتماعية. فقد رأى إخناتون أنه من المهم أن يحصل كلّ شعب على إنتاجه دون أن يُسلب منه.

وإذا كان إخناتون لا يحب الصراعات، إلا أنه قرّر الدخول في صراع ضد حور محب و نفرتيتي، بعد أن عارضوا اختياره لجانب السلام السلبي، ولذلك فقد أمر بإعدام زوجته وحور محب، وذلك تنفيذًا لنهجه السلبي وعدم تقبله لنهج معارض في الطريقة التي رغب في إقرار السلام من خلالها .

و يرى شكري عياد أن المسرحية تحتوي على فكرتين أساسيتين "الفكرة الأولى فكرة مسيحية عن أن الدين والدنيا لا يجتمعان، وأن ما لقيصر لقيصر وما لله لله. والفكرة الثانية فكرة ماركسية عن حتمية الصراع، وأنه قانون طبيعي شامل، وأن السلام لا يعني انتهاء الصراع، وقد فهم لويس عوض الفكرة الأولى، وفهم مندور الفكرة الثانية" (21).

وبذا، فقد ركّز لويس عوض على الجانب العقدي الذي أثار على الكاتب في صياغته لفكرة المسرحية، بينما عوّل مندور علي الانتماء الفكري للمؤلف. وبذلك فقد أثار كلا الجانبين على طريقة صياغة الكاتب لفكرته وقضيته المتعلقة بالسلام داخل نسيج التاريخ وروح الخيال، الذي يجعل التاريخ وكافة العناصر المؤثرة على الكاتب تتداوب معًا لتشكيل وظيفة المسرحية في عرض قضايا الواقع الاجتماعي ومناقشتها.

وتبدو ، بذلك، الفكرة الأساسية التي تطرحها المسرحية في هذه المقاومة التي قام بها حور محب بوقوفه ضد رغبات إخناتون. وإذا كانت هذه الأحداث تخالف التاريخ فإن إضافتها إلى المسرحية تلوّح بهذا الرفض الضمني من المسرحية للنهج السلبي في حماية السلام.

ويرى إخناتون أن خوض الحروب سيلوث اسمه، ويعكر صفو حياته، ولذا فقد عمِلَ على منع الآخرين من ممارسة حريتهم في التعبير عن رفضهم لنهجه السلبي؛ إذ يقترح "إمي" على "بك" بعض الكلمات ليكتبها على رسوماته، فتؤدي إلى انقلاب إخناتون عليه.

ورغم تحلّي إخناتون عن الحكم بعد أن أقنعه بك بذلك، وقد رأى في ذلك تدعيمًا للسلام، إلا أن كهنة آمون ثاروا عليه، وهي ثورة سببتها سلبيته في مواجهة الأمور، ممّا أدّى إلى خروجه من القصر هاربًا.

وبذلك يكون إخناتون ، في المسرحية، مفتقدًا للحكمة السياسية، وهي الحكمة التي كانت ستحقق له السلام الحقيقي حيث "تنتهي عن التعجل والعنف في السعي إلى الغرض المطلوب، وتريد أن يقترب منه الإنسان رويدًا رويدًا"⁽²²⁾.

تعمق المسرحية من رفض فكرة السلام السلمي؛ فلم تقتصر على فشل إخناتون في تحقيق السلام، بل امتدت الفترة التاريخية المستقاة داخل المسرحية إلى حكم ولي عهده (سمنكاورع) وهو شخص يتسم بالفردية والسلبية في اتخاذ القرارات. وكان ذلك سببًا في ضياع السلام الداخلي؛ إذ قامت الحرب بينه وبين حور محب نتيجة اتباعه لسياسة إخناتون السلبية.

سمنكاورع: سنخرج صباح غد لملاقاة حور محب، أبلغ كلمة جلالتي لجنودي، أخيتاتون كرسي الحقيقة ومدينة أفق آتون، ستغز رايته في قلوب المتمردين. على الأرض السلام⁽²³⁾.

وقد أدى اتباع سمنكاورع لنهج إخناتون نفسه إلى قتله وزوجته، وقد أحسّ إخناتون بذنبه في مقتلهما. واعتبر أن كل شيء أصبح ضعيفًا، وخاصة السلام.

وحاول مري حور ، قبيل نهاية المسرحية ،إقناع إخناتون بأهمية استخدام القوة لحماية السلام، لكن إخناتون مازال يفكر في القضية بقلبه لا بعقله، ويدعو مري حور أن يلهج بكلمة السلام في كل مكان.

وقد اتضح من حوارهما استمرارية تمسك إخناتون بالشاعرية في مواجهة تداعيات الأمور، وقد أدت الفوضى الناتجة عن السلبية في ردع الثائرين إلى مقتله محروقًا دون أن يحقق ما أراد، وكأن المسرحية تعاقبه بهذه النهاية المتخيلة جزاءً تهاونه في الدفاع عن البلاد.

وقد تبدت وجهة نظر المسرحية خلف كلمات مري حور؛ إذ يرى أنّ القوة هي الاختيار الأمثل للمحافظة على السلام، وأن الثورة على سلبية الملك هي الحل الأوقع لحماية البلاد. وهكذا يتضح جليًا أن السلام الإيجابي المدعم بالقوة هو مناط اهتمام المسرحية ومآل دعواها .

وبذلك يتضح أن ثمة مجموعة من النتائج التي توصل إليها هذا البحث بعد الانتهاء من تحليل المسرحيتين المختارتين فيه. أمّا النتيجة الأولى، فتتمثل في الكشف عن مدى اهتمام المسرح العربي المستلهم للتراث بتلك القضايا السياسية التي تشغل المجتمع العربي في فتراته التاريخية المتتالية، ولا سيما قضية السلام. أما ثاني هذه النتائج فتتجلى في إظهار الرؤى المتنوعة للكتاب المسرحيين العرب في مناقشة قضية سياسة بعينها داخل نصوصهم المسرحية؛ وذلك عبر تسخير إمكانات البنية الدرامية، ولا سيما بنية الصراع المسرحي، وذلك لإظهار مواقفهم

المتنوعة من قضية محددة؛ وهو ما ظهر في متن البحث عبر تباين رؤى كلٍّ من فوزي فهمي وألفريد فرج في مناقشاتهم لقضية السلام داخل المسرحيتين.

وأخيراً، يظهر أن المسرح العربي بصفته ممثلاً لفن أدبي جمالي، إنما يؤدي وظيفة من أهم الوظائف التي يقوم بها الأدب، وهي الوظيفة الاجتماعية التي تشير لذلك الترابط الوثيق ما بين الفن - في عمومه - والمجتمع من ناحية، وما بين الأدب، وخاصة الأدب المسرحي، والمجتمع بشكل محدد من ناحية أخرى، وهو ما جعل الكاتبين يلهجان بضرورة إقرار السلام مهما كانت الطريقة التي سيتحقق من خلالها، وكأن لسان حالهما - أي الكاتبين - يقول ما قاله جورج زبدان الذي قال " ما أجمل السلام وما أسعد الأمة التي يخيم عليها رواقه، فينشغل أبنائها عن تجنيد الجند بتشديد أبنية العلم، وعن اقتناء السلاح بالبحث والاكتشاف والاختراع، ويستعيضون عن السيف بالقلم، وعن البندقية بالمحراث، فيتربع أبنائها في مجبوحة السعادة والرفاهية، كل ذلك جميل تتوق إليه النفس وتتمناه"⁽²⁴⁾

هوامش البحث:

- 1- عبد المقصود العناني، الحياض الإيجابي والتعايش السلمي، سلسلة كتاب الميثاق رقم (6)، القاهرة: مطبعة وزارة التربية والتعليم، 1963، ص23.
- 2- Philip de Souza and John France, War and Peace in Ancient and Medievd History, New York; Cambridge University Press, 2008, p. 4.
- 3- إيفان لوارد، السلام العام والرأي العالمي، ترجمة متولي نجيب، مراجعة حمدي حافظ، سلسلة كتب سياسية، 339، القاهرة: د.ت، ص15.
- 4- إيمانويل كانط، مشروع للسلام الدائم، ترجمة عثمان أمين، ط1، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1967، ص138.
- 5- فريال حسن خليفة، الدين والسلام عند كانط، القاهرة: دار مصر العربية للنشر والتوزيع، 2001، ص156.
- 6- محمد أنور السادات، البحث عن الذات (قصة حياته)، القاهرة: المكتب المصري الحديث، 1979، ص234.
- 7- طه المجدوب، حرب أكتوبر (طريق السلام)، القاهرة: وزارة الإعلام (الهيئة العامة للاستعلامات)، 1993، ص23.
- 8- جيفري كيمب وجيريمي بريسمان، نقطة اللادعوة (الصراع الضاري من أجل السلام في الشرق الأوسط)، ترجمة رضا خليفة وتوفيق علي منصور، سلسلة العلوم الاجتماعية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009، ص16.
- 9- ماهر حسن فهمي، الأدب والحياة في المجتمع المصري المعاصر، المكتبة الثقافية (110)، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1964، ص102.
- 10- فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص18.
- 11- المرجع السابق، ص139.
- 12- المرجع نفسه، ص ص 148-149.
- 13- نفسه، ص 173.
- 14- انظر، محمد مصطفى الشعبي، الحياض الإيجابي: أسسه ودوافعه الإنسانية، القاهرة: مكتبة الأنجلو، 1960، ص 25.

- 15- عبد المقصود العناني: الحياض الإيجابي والتعايش السلمية، مرجع سابق، ص 7.
- 16- ألفريد فرج: المؤلفات الكاملة "سقوط فرعون" الجزء السادس، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص ص 172-173.
- 17- المرجع السابق: ص ص 181-182.
- 18- نفسه: ص ص 204-205.
- 19- إيمانويل كانط: مشروع للسلام الدائم، ترجمة عثمان أمين، مرجع سابق، ص 97.
- 20- شارك الكاتب المسرحي محمد أبو العلا السلاطوني ألفريد فرج في الاهتمام بقضية العدالة الاجتماعية؛ إلا أن السلاطوني ناقشها إبان حديثه عن قضية الثأر؛ إذ أشار - في مسرحية الثأر ورحلة العذاب، التي ناقش فيها قضية ثأر امريء القيس لأبيه المقتول - إلى اختلاف أهمية الثأر تبعاً للانتماء الطبقي لصاحب هذا الثأر. وفي هذا إشارة واضحة إلى أن التفاوت الطبقي قد لا يؤدي إلى تحقق العدالة الاجتماعية حتى في الأخذ بالثأر. أما ألفريد فرج فقد ربط العدالة الاجتماعية برغبة إخناتون في تحقيق السلام عن طريقها. انظر، محمد أبو العلا السلاطوني، المؤلفات الكاملة، مسرحية الثأر ورحلة العذاب، المجلد الأول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994.
- 21- شكري محمد عياد: تجارب في الأدب والنقد، القاهرة: دار الكاتب العربي، 1967، ص 74.
- 22- إيمانويل كانط: مشروع للسلام الدائم، مرجع سابق، ص ص 114-115.
- 23- المسرحية: ص 280.
- 24- جورجي زيدان، السلام، مجلة الهلال، العدد السابع، القاهرة: دار الهلال، 1947، ص 125.

التراث في المسرح العربي بين تعظيم الهوية و حتمية الانفتاح

د. هشام بن الهاشمي

الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين - المغرب

الملخص:

نسعى في هذا الدراسة إلى تبيان طبيعة التوجه الذي انتهجه المسرحيون العرب في تعاملهم مع التراث. فإذا كانت من طبيعة كل ثقافة أن تدافع عن تميزها، فإن الدفاع الشرس عن ما هو خاص، قد يفضي إلى الانغلاق والتحجر، ليطفح البعد المحلي على نحو غالب. فعندما تحيد الممانعة الثقافية عن موقعها الوظيفي، فإنها تتحول إلى ممانعة مذهبية، أي: إلى عقيدة تحكم منطق الثقافة والفن وتوجه حركتهما. وهنا تتوقف الثقافة عن دورها المعرفي، لتصبح أداة لتكريس النكوصية.

أليس الدفاع-أحيانا- عن الهوية الخاصة سوى محاولة يائسة للانفلات من أحكام قانون الكونية الذي بات يميز الثقافة في العالم المعاصر؟. ففي مجال الفن عموما، والمسرح خصوصا لا مجال للحوار الأحادي والكلام النرجسي الذي قوامه الاستعلاء الثقافي، لأن ذلك لا ينتج تبادلا فنيا وتفاعلا ثقافيا. لقد أضحي من الضروري اعتراف كل طرف بوجود الآخر المختلف، ولذلك فالعرب مطالبون بدورهم بالتححر من رفضهم العصابي للثقافة الأوربية، حتى يصبح بالإمكان مد جسور التواصل الفني والتشارك الثقافي المساهم في التثاقف المنتج. لكن إذا كان بعض رواد المسرح العربي قد فطنوا إلى هذا الأمر، فإن رواد آخرين لا زالوا متشبثين بنظرية ضيقة تجاوزها التاريخ، متذرعين تارة بالهوية، وتارة أخرى بالغزو الثقافي.

الكلمات المفتاحية: التراث- الهوية- المهجنة- المقاومة الثقافية- المسرح العربي- علولة

المقدمة:

وجد المسرحيون العرب أنفسهم خلال فترة الستينات الموسومة بألقها الفكري وتوهجها الأيديولوجي أمام ذاكرة مسرحية عربية لا تحتزن تراكما مسرحيا يسمح بالانطلاقة الفعلية نحو التأسيس المسرحي. وبالمقابل فوجئوا بذاكرة مسرحية عربية قوية، تشعبت اتجاهاتها وتعددت تياراتها. لكن نظر إليها بوصفها إنتاجا فنيا وافدا من حضارة غربية تهدف إلى بسط هيمنتها الفنية في لحظة تاريخية تنامي فيها زخم التشديد على تميز الذات العربية.

ومن هنا، كان الرجوع إلى التراث ضرورة حتمية لثمين الذات الباحثة عن أصولها وهويتها إلى الحد الذي طغى فيه مد المسرح التراثي حتى أصبح طابعا مميزا للمسرح العربي. ولم يجانب "بول شاوول" الصواب حين قال: "طلعت موضحة التراث فالتهم المسرحيون العرب التراث حتى الابتزاز. كأنهم ينتظرون - من فرط اطمئنانهم - أي ظاهرة مسرحية ليطمئنوا إليها ويتوقفوا عندها... كل ذلك، لأن الشعور بالافتقار وبالاطمئنان حل محل الشعور بالقلق، حل محل البحث والمغامرة"¹.

وغالبا ما يتم الحديث عن الهوية في إطار المقاومة الثقافية الرامية إلى الحد من النزوع الهيميني الغربي، ل يتم الارتقاء في أحضان التراث. لكن ما تغفله مثل هذه الخطابات هو أن تعظيم الهوية يؤدي إلى الهاوية، كما أن المقاومة لا تعني المعارضة أو الرفض. فقد يؤدي مثل هذا التصور إلى تحجر الوعي السياسي، ومن ثم إنتاج ذات الثنائيات الموهومة والتقسيمات التراتبية التي يستحيل معها تصور واقع إنساني في ذاته ولذاته دون تعال. بل يغامر خطاب الأصل والهوية بالعودة إلى الطائفية المقيتة والعشائرية المميته. فمادام بناء الذات يتضمن إقصاء للآخر، فإن خطابات الأصل والهويات الثقافية تخاطر بالعودة بالإنسان إلى الفرقة المدمرة. إن أشكال المقاومة الأكثر نجاحا وذيوعا، هي تلك التي استقبلت الخطاب المهيمن وحولته إلى سبيل أسست معه الاختلاف الثقافي. تقول آنيا لومبا: "حقا لقد هجنوا في الغالب ما استلّفوه عن طريق مواءمته مع الأفكار الأصلانية، وقرأوه من خلال عدستهم التفسيرية حتى أنهم استعملوه لتأكيد الغيرية الثقافية أو للإصرار على اختلاف يمكن إزالته بين المستعمر والمستعمر"².

صحيح أن الهوية الخاصة التي طال إرجاؤها وإنكارها تحتاج لأن تخرج إلى العلن، وتنتقل من حالة الخرس إلى حالة النطق، وتأخذ مكانها بين الهويات الإنسانية. غير أن ذلك ليس سوى خطوة أولى و يجب أن تردف بخطوة أخرى وهي: الانفتاح على إنجازات الآخر، حتى لا تتحول إلى مقاومة مذهبية، أي: إلى عقيدة تحكم منطق الثقافة وتوجه حركتها، لأنه في هذه الحالة ستصبح "أداة من أدوات تكريس النكوصية والتواكل والانغلاق في الوعي وفي الممارسة على السواء. وهي حين تتركب هذا المركب، تغامر بفقدان قدرتها على حفظ الوجود في عالم لا تقوى على البقاء فيه إلا الثقافات القادرة على تجديد عطاياها"³. فالمقاومة لا تعني التحجر والانزواء. ف"رفض الانفتاح على الآخر، والانتهاك من معينه، بدعوى الاشتباه في طويته، أو بدعوى رفض الاستسلام له أو التسليم بعلبته، قد لا يكون مظهرا للممانعة دائما، بل ربما تحول إلى انتحار ثقافي!"⁴.

فالعودة إلى الممارسات الفنية والتقاليد الفرجوية الخاصة، عودة مطلوبة لأنها تمثل الإطار المرجعي للهوية التي عملت الممارسات الاستعمارية على طمسها وتشويهها، لكن دون التمسك بهوية "نقية" كخيار للمقاومة، لأن من شأن هذا التوجه أن يؤسس لمركزية أخرى. فالمقاومة كما يقول إدوارد سعيد "بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرد ردة فعل على الامبريالية، فهي نهج بديل في تصور التاريخ البشري. وإنه لذو أهمية خاصة أن نرى إلى أي مدى يقوم هذا النهج البديل في إعادة التصور على تحطيم الحواجز (القائمة) بين الثقافات"⁵.

تأسس الهوية على حوار خلاق ومثمر بين الأنا والآخر، بحثا عن حقل مشترك دون تهميش أو إقصاء. فالعلاقة بين الأنا والآخر لا ينبغي أن تختصر في الصراع والمواجهة، بل في الدعوة إلى الحب والمودة والاعتراف،

ذلك أن "تقسيم الإنسانية إلى أصدقاء وأعداء ينجح إلى تحويل الجماعة الإنسانية إلى كبش فداء، مسؤول عن كل شرورنا"⁶.

من هذا المنطلق، فإن نقد التمركز الثقافي الغربي لا ينبغي أن يولد انكفاء ذاتيا أو ما يصطلح عليه بالتمركز المعكوس، لأن مواجهة التحديات لا تكون بالهروب إلى الوراء. وتحقق مواجهة التمركز الغربي بالدعوة إلى الحوار الثقافي، بوصفه وسيلة من وسائل بناء المعرفة الإنسانية القائمة على الاختلاف. فمشروع استبدال هيمنة بأخرى مغايرة لن يولد إلا مزيدا من التعصب، والعنصرية، والاحتقار المتبادل. ف"من أبرز مظاهر الظلم والإجحاف هي ما تنطوي عليه المشروعات القومية والمحلية التي تختبئ تحت شعاراتها الكبرى إكراهات لا تقل قسوة عن إكراهات المستعمر"⁷.

فالمَنْظور الذي قوامه الانفتاح والاعتماد المتبادل ليس رفضا للهوية القومية، لأنها "ترميم للمجتمع، وتأكيد للهوية، وانبثاق لممارسات ثقافية جديد"⁸، وإنما رفض للأسلوب الذي تتطور من خلاله هذه الأخيرة إلى نزعة صلبة. فليس التشديد على ما هو محلي هو الخيار الوحيد المتاح للقومية المقاومة للهيمنة الفنية الغربية. ويبرز ادوارد سعيد نواقص الاعتداد بالهوية العرقية وسلبياتها قائلا: "فإن نقبل الأصلائية هو أن نقبل عقابيل الامبريالية، (أن نقبل) الانقسامات العرقية، والدينية، والسياسية التي فرضتها الامبريالية ذاتها. وأن نهجر العالم التاريخي تعلقا بماورائيات جواهر مثل الزنوجة، والاييرلندانية، والإسلام، والكاثوليكية، هو أن نهجر التاريخ من أجل تجوهرات تمتلك القوة على أن تثير البشر بعضهم ضد بعض"⁹.

والواضح أن العودة إلى المتن التراثي في المسرح العربي لاستنباط إجماعات تراثية وإسقاطها على الواقع العربي المعاصر، ليس ظاهرة خاصة بالمسرح العربي، لأنها تشمل المسرح الغربي أيضا. وهذا يعني أن المسرحيين العرب في تعاملهم مع التراث انفتحوا - وإن حاولوا تصوير عكس ذلك في بياناتهم- على الذاكرة الغربية وعلى أحدث نقلاقتها الفنية التي كانت لها جاذبية كبيرة، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: التمسرح التغريبي عند بريشت، والتمسرح المضاعف عند بيراندللو... مع مجاهدتهم في البحث عن تبرير تراثي لهذا التوظيف. وتحفزنا هذه الازدواجية على التساؤل:

هل عمد المسرحيون العرب إلى قراءة التراث بأليات غريبة وافدة؟ أم قرأوا الانجازات الغربية من خلال التراث؟ أي هل شكلت الآليات الوافدة السراج المنير الذي مكن من إضاءة عتمة التراث وفتح مغاليقه، واستكشاف تقنياته؟ أم أن التراث يتناغم في الكثير من تقنياته مع الانجازات الفنية الغربية؟ . بإيجاز لقد جمع المسرحيون العرب في تعاملهم الفني مع الموروث العربي إلى جانب الخصائص الفنية التراثية، بعض خصائص المسرح

الغربي، لأن الانفتاح على الآخر أضحى عاملاً مساعداً على الإسهام في نقل المسرح العربي من النمط التقليدي إلى زمن تحديث بنيته.

ورغم انفتاح المسرحيين العرب على الموروث العربي، فإن علاقة المسرح العربي بالمسرح الغربي ليست علاقة قطيعة معرفية، لأن أطروحة المسرح "الخالص تعاند مسار التاريخ وتفتقد شروط الوعي التاريخي. فليس ثمة مسرح "غير مخترق" لأن الآخر يحضر في طريقة كتابة النص الدرامي، وفي نوعية البنية المسرحية، وفي تقنيات الإخراج، وفي الجمهور نفسه بحكم انتمائه إلى مجتمع عربي ما بعد استعماري، إذ من منا يمكنه أن ينكر التأثير الغربي عليه.

ونميز في تعامل المسرحيين العرب مع التراث العربي، بين:

أ- من اهتم بالموروث الشفوي بوصفه خزاناً جمالياً زاخراً بالتقنيات الفنية، فانحصر الاهتمام على الجوانب السينوغرافية، فأضحت مسرحياتهم شكلانية بحتة، تغيب الجانب الفكري وتهرب الموقف النقدي، كما هو الحال في عروض الطيب الصديقي الذي كشفت عروضه المسرحية عن الشرق السحري العجيب والقريب من عوالم ألف ليلة وليلة وأجوائها المخملية. فالتأصيل عنده، ومن يسير على نهجه، يقف عند حدود الإطار الجمالي ولا يتعداه إلى التأثير الفكري والمعرفي. وهو ما تؤكد المؤتثات الركحية العديدة من قبيل: الملابس التقليدية الفضفاضة، والأناشيد الصوفية، والملحون، والموشحات، والرقص الشعبي، مما يخلق انطباعاً روحانياً قريباً من الاحتفالات الشعبية العامة. صحيح أن الصديقي استطاع بعث مشروع المسرح المحكي، من خلال اعتماده السرد كآلية بديلة للبناء الدرامي التقليدي، إضافة إلى استلهم فضاء الفرحة المفتوحة، من خلال مسرحيته: "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب"، مؤسساً خطاباً جمالياً كان له الأثر العميق على تطور عملية التنظير المسرحي فيما بعد. لكنه لم يساهم في تقويض الصورة النمطية التي تشكلت في المخيلة الغربية حول الإنسان الشرقي والظواهر الشعبية التي يزر بها سياقه الثقافي.

فقد قدم "مجموعة من الأعمال المسرحية التي تستلهم الأشكال التراثية الشعبية في نوع من المصالحة الفنية مع بعض الاتجاهات المسرحية الغربية ذات التوجه الشعبي"¹⁰، وأبرز قدرته الإبداعية الكفيلة بتطويع الأشكال الشعبية لخدمة العرض المسرحي، لكنه توقف عند حدود المدلول السطحي للاحتفال الذي يجسده الغناء، والتراويل، والرقص، والأزياء، والألعاب البهلوانية... فهو ينظر إلى التراث الفني من منظور الاستشراق الجديد، حين يبحث عن الغريب، والعجيب، والمثير، والمدهش في التراث، أي عن كل ما يمكنه أن يبهر الغرب، ويرضي فضوله

ولأن الغرب ذو نزوع إمبريالي، ويهدف إلى بسط هيمنته الفنية، فقد تبني الصديقي نهجا مقاوما من خلال إيجاد شكل فني بديل، غير أنه حصر اهتمامه في إبحار الغرب عبر التركيز على مظاهر غرابة العرض المسرحي. لذا فرغبته "لا تختلف عما نجده في كثير من الكتابات ذات الطابع الفولكلوري السياحي، لأنها تريد أن تبهر الغرب بما يملكه الشرق من مظاهرات ذات الطابع الغرائبي كالشعودة والدجل والظواهر الشعبية التي يرى فيها الغرب مظاهرات بدائية فقط"11.

تتسم الأعمال المسرحية للطيب الصديقي-إذن- بالطابع السياحي، وكأنه يتجول بالسياح ويبههم بما يملكه هذا الشرق السحري العجيب من مظاهر خارقة تعود به إلى روحانيته الأولى. وهو ما يدعّم التمرکز الغربي ويرر تصورات حول الشرق. وهي الصورة التي تعترتها تشوهات، إذ يظل الشرق في مسرحيات الصديقي مجرد فضاء للمتعة والتسلية. يقول مصطفى رمضاني مؤكدا هذا المعطى: "والطيب الصديقي لا يختلف في موقفه الفني عن موقف الإنسان الغربي من تراثنا، لذلك يحضر الغرب باستمرار في أعماله المسرحية، يحضر كنص غائب ظاهريا، ولكنه يحضر كنص حاضر على مستويات عدة: منها التركيز على الجوانب الشكلية قصد إمتاعه وإثارته مادام الإنسان العربي يعرفها ويمارسها لأنها حاضرة في ذاكرته الشعبية وفي سلوكاته اليومية. ومنها كذلك التركيز على عامل الفنتازيا لتحقيق العجائبية والغرائبية عبر مشاهد الحلقة والرقص والرواة والمظاهر الشعبية الأخرى المألوفة في أعماله"12.

ب- من لم يراهن على توظيف التراث الشعبي من الناحية الفنية فحسب، بل من الناحية المضمونية أيضا. فقد ارتبط التراث العربي بقضايا الإنسان العربي الثقافية والاجتماعية، والسياسية. ولذلك فالمسرح الذي تغيب عنه النفحة الثورية، سيفصم عن ذاته وسيفصل عن الأرض ليشعر بالغرابة. ويمثل عبد القادر علولة نموذجا بارزا مزج بين الجانب الفكري والجانب الجمالي. فهو لم ينظر إلى المسرح بوصفه ترفا فنيا أو فرجة مجانية، بل يحمل رؤى للعالم، وهو ما تؤكد ثلاثيته الشهيرة: "الأقوال والأجواد والثام". فإذا كان بعض المبدعين العرب فقد أغفلوا الجانب الفكري في مسرحهم وانشغلوا بالجانب الجمالي، فإن علولة قد استطاع أن يحقق ذلك التوازن بين ما هو فكري وما هو جمالي في عروضه المسرحية.

فقد كانت سلطة الأيديولوجيا عاملا هاما وجه نظرة علولة إلى المسرح الملحمي، إذ وجده نموذجا يحقق له الشروط الجمالية والسياسية. فارتباط بريشت بالماركسية وبمخه عن متفرج يوظف حاسته النقدية للاستفادة من العرض المسرحي، ونقل التجربة الفنية المتحققة إلى الواقع الاجتماعي بهدف التغيير، استهوت علولة الشغوف

بالخطاب السياسي. هذا علاوة على اقتراب الجمالية الملحمية من جماليات التراث. وهو ما جعل بريشت قريبا من وجدان علولة الذي استطاع ردم الهوة بين المسرح العربي، والمسرح الغربي في صيغته الملحمية.

لقد انطلق علولة من التصور البريشتي، وعمل على توسيع خاصيات المسرح البريشتي: بمعنى إخضاعه لمقتضيات السياق الثقافي والتاريخي الذي تتنازه الجزائر. ف"الفرق بين تعليمية برشت وعلولة هو أن الأول يهدف إلى نفي المسرح البرجوازي وكذا البنية الرأسمالية التي تشيء الإنسان، أما الثاني فهو يبحث عن نفي النفي. الأول يرغب في دحض آثار التشيء في بنية مجتمعية رأسمالية خاضعة مطلقا لقوانين السوق الاستهلاكية، في حين يروم الثاني تفكيك آثار التشيء داخل البنى الاجتماعية لجزائر ما بعد الاستعمار"13.

ويمكن أيضا النظر إلى مسرح علولة من زاوية "مسرح المضطهدين لأكستو بوال، لأنه يفسح المجال لإبراز التناقضات الموجودة في البنى الاجتماعية"14. فقد سار بوال على نهج بريشت بغية إيجاد مسرح سياسي يناصر قضايا المهمشين في نضالهم ضد الاعترا ب الاقتصادي والقهر الاجتماعي، مستندا على تصورات الفكر الماركسي. ولذلك رفض "أكستو بوال" كلمة "متفرج" ملحا على فكرة المشاهد المشارك القادر على القيام بدور المحفز نحو الفعل: أي التغيير. وهو ما نلمسه لدى علولة الذي يلح على أحقية الشخصيات البسيطة، ومشروعيتها للظفر بمسؤولية النهوض بالمشاريع الوطنية، وتحقيق العدالة الاجتماعية والحرية. فهو ضد فكرة تحميل المسؤولية لفرد واحد، كما ابتعد عن النظرة القديمة التي تجعل البطل من الطبقة الارستقراطية.

لقد رغب علولة في إيجاد فلسفة جمالية خصبة يمكن استعادتها بروح جديدة لاقتراح رؤية إبداعية للفرجة العربية، فكان نخله من الحلقة بوصفها شكلا فرجويا عريقا يتضمن آليات درامية وبذورا فنية وجب استثمارها. وهو ما يبرر الحضور البارز للسرد في مسرحه، لأنه قوام الحلقة وجوهرها. يقول علولة كاشفا هذا المعطى: "القول هو الرابطة الأساسية في التواصل بين المداح وجمهوره، بالكلمة يجلب انتباه المتفرجين ويدعوهم إلى تحيل فردي ومستقل لوقائع ما هو بصدد سرده بفضل إكسسوار عادي كالعباءة، أو الحذاء، أو حجر في مركز الفضاء المسرحي (أي الدائرة)"15.

لكن الطابع السردى الذي يميز أعمال علولة لا يعني انتفاء لغة الجسد فيها، بل هي دليل الحضور البارز للممثل بحركاته، وإيماءاته، وملامحه، وصوته. يقول عبد القادر علولة واصفا طبيعة مسرحه: "هنا يجدر التوضيح بأنه ليس "مسرحا إذاعيا" ولا هو مجموعة قصص أعدت لتسمع، ولكنه مسرح بمعنى أن هناك تمثيلا يُشاهد، فهو إذن مسرح يعطي الأفضلية للقدرات السمعية وبالتالي القدرات التخيلية ذات القوام البصري"16. ومن هنا نفهم بأن

استناد علولة على السرد لا يعني تنظيم الحكايات وإلقائها على الجمهور، بل يعني الاعتماد على فعل القول. فهو يعيد كتابة النص حركيا تاركا المجال للإيماءات لتأخذ مكان الكلمة دون إلغائها تماما.

ولا تلغي الصنعة الفنية التي قوامها السرد في مسرح علولة المواقف الدرامية، ذلك بأن وجود السرد يعني انفراد الممثل بالفضاء المسرحي، ومن ثم تشخيص الحكاية. وهو ما ينفي ما أشار إليه نور الدين عمرون حين قال: "نجد في العروض القولية، الحوار السردى يتغلب على الحوار الدرامي أكثر، بمعنى الاعتماد على الإلقاء اللفظي ولا يعطي أهمية لدور الممثل من الناحية التجسيدية والمحاكاة بمعنى يلغي فن التمثيل الذي يعتبر أساس العرض المسرحي"17.

ومن هنا، يتضح أن الخصوصية لدى عبد القادر علولة لا تتضمن معنى سلبيا يفيد العزلة، والانقطاع، ووضع الأسوار والحدود بين الثقافات والفنون، لأنه انفتح طوعا على الانجازات الفنية الغربية. فليس تجاوز علولة للنموذج المسرحي الأرسطي "نفيا للغرب كمفهوم إيديولوجي وإثباتا لروحه الشرقية؛ لأن علولة عكس ذلك تماما كان يهدف من خلال ذلك إلى إيجاد أساليب جديدة تمنح إبداعه بعدا "أمميا" عالميا لا شرقيا ولا غربيا"18.

إن مسرح علولة نتاج تناسج خلاق ومزج مثمر بين شكل الحلقة وفتيات المسرح العالمي، وخاصة المسرح الملحمي، لما بينهما من تقارب على مستوى السرد، وتنظيم الحكاية، وطبيعة مشاركة المشاهد في الفعل المسرحي. يقول علولة: "أعتبر أن (برتولد بريشت) كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني، خميرة جوهريّة في عملي. وتكاد تحتاحني الرغبة في أن أقول بأني اعتبره كأبي الروحي، أو خير من ذلك، صديقي ورفيق دربي المخلص"19.

لقد كان من نتاج استلهام المسرحيين العرب للموروث التراثي، أن راحوا يبتغون تأسيس عروضهم المسرحية بعيدا عن الأفضية المغلقة. وإذا كانوا في هذا الاختيار الفني يخضعون لفضاء الفرجة التي تستلزم فضاء رحبا، فإنهم في الوقت نفسه استفادوا من تجارب مسرحية غربية ترمزت على العلبة الايطالية، وقدمت فرجاتها في الفضاء العام لخلق التواصل الحميم بين صانع الفرجة والجمهور، كما هو الحال بالنسبة لأنظرنان أرطو الذي هجر المسارح المبنية على الطريقة الايطالية. وقد خصص أرطو لهذا الأمر فقرة هامة في البيان الأول لمسرح القسوة حين أعلن: "سنلغي خشبة المسرح والصالّة، ونستبدلها بمكان واحد، بلا حواجز من أي نوع، ونعيد الاتصال المباشر بين المتفرج والعرض والممثل والمتفرج..."20.

كما استفاد المسرحيون العرب في دعوتهم إلى الاستثمار الفني الذي يحتزنه التراث الشعبي دراميا، من المسرح الغربي لأنه لم يغيب عن خطاب أغلب المسرحيين الغربيين ذكر المسرح الشعبي، والاهتمام بملاحمه، وإبراز

خصائصه كما هو الحال بالنسبة لبتز بروك الذي خصه بفصل كامل في كتابه "المساحة الفارغة" واصطلح عليه بالمسرح الخشن. ويمثل هذا المزج بين الموروث الشعبي العربي والتراث العالمي جانباً من الذات العربية ما بعد استعمارية، وهي الذات التي وجدت نفسها مشكّلة في الحد الفاصل بين سردين: سرد محلي وسرد غربي وافد. وعلاوة على الفضاء الرحب الذي شكل أساس مسرح المسرحيين العرب الذين نهلوا من فنيات التراث الشفوي، نلني أيضاً حضوراً بارزاً للراوي الشعبي في مسرحياتهم التراثية، لقدرته على الإيحائية والرمزية الكفيلة بجعل المشاهد في حالة يقظة لإدراك مرامي مروياته. وتحيلنا هذه الإشارة إلى بريشت الذي شكل السرد قوام مسرحه الملحمي. ومنه نستشف أن أغلب المسرحيين العرب قد أدركوا إدراكاً تاماً ما يلي: إذا كانت دراسة التراث الشفوي فرصة هامة، للوقوف عند غنى تعابيرنا الفنية التي تتضمن آليات فنية، فإن مسرحية هذه التعابير الفنية وتوظيفها في العمل الدرامي المنتج، وجب أن تستند إلى إدراك فني وجمالي يسعى إلى استيعابها، وفق رؤية عربية تؤسس ممارسة مسرحية ذات لغات درامية متنوعة تحافظ على خصوصيتنا، وفي الوقت نفسه تفتح على إنجازات الآخر.

إن الفنيات التي اجترحها المسرحيون العرب عبر استقراءهم للتراث العربي، تستجيب للاتجاهات الغربية في المسرح. فالمرجعية التراثية تحضر لانسجامها مع المرجعية الغربية. والنتيجة أن تلك الفنيات ترمي إلى التوفيق بين أصالة يجسدها التراث ومعاصرة تضمنتها الإفادة من الغرب. وهو ما كشفه حسن المنيعي قائلاً: "فقد كانت ازدواجية الممارسة تهدف في المقام الأول إلى خلق حدث مسرحية عبر توظيف أشكال تراثية تجاوز الصيغ الأوروبية، وتقدم في الوقت نفسه رؤية ثقافية عربية لها ميزتها الخاصة، وذلك من حيث اعتمادها على تصور شمولي يستعيد الأصول، ويستفيد من التقنيات الدرامية المستحدثة في الغرب".²¹

إن روح التمرد التي تسكن دواخل المسرحيين العرب الذين استلهموا الفنيات التراثية الشفوية، لم تنح منحى الانغلاق والتقوقع والانزواء، بحكم انسلال الكوني في المحلي، وبحكم النهل من الحلول الإخراجية الغربية. ولا يقلل هذا النهل من قيمة الانجاز الفني الذي حققه المسرح العربي، لأن كبار المبدعين المسرحيين الغربيين نهلوا بدورهم من أساليب المسرح الشرقي. فلا يمثل التأثير بالاتجاهات والنظريات الغربية أي غضاضة للثقافة العربية، بقدر ما يدعم التفاعل الحي والتناسج المثمر بحثاً عن المشترك الإنساني، لأن الإفادة والاستفادة مبدأ جوهري وطبيعي في الفن.

وإذا كانت الرغبة في التأصيل قد أفضت إلى الارتقاء في أحضان التراث، بحثاً عن خصوصية مسرحية، فإن هذه الخصوصية يفترض أن تسير صوب تميز المسرح العربي وتفردته عن باقي أشكال التبادل الثقافي وليس

صوب الخصائص التي تفصله عن النوع الغربي وجمالياته، حتى لا تتضمن الخصوصية معنى سلبيا يوحي بالاختلاف الوحشي على حد تعبير عبد الكبير الخطيبي الموحى بالانقطاع والعزلة والتباعد عن بقية الثقافات والحضارات... ومن ثم إنتاج ذات الثنائيات الموهومة والتقسيمات التراتبية من قبيل: شرق وغرب، شمال وجنوب، مسرحنا ومسرحهم بدل التلاقح الفني والتناسج الثقافي بين العوالم. فالحوار الحقيقي بين الثقافات يقول عبد الرحمن بن زيدان "لا يدور في فضاء الخصوصيات القومية أو الثقافية المغلقة أو المتوقعة على نفسها داخل الزمن الذي توقفت فيه عقارب الساعة عن الدوران"22.

إن استلهام المنجز المسرحي الغربي ومنجزاته الفنية والجمالية لا يعني إلغاء الخصوصية العربية، وإنما ضمان تعددها الدلالي وتخصيب إنجازاتها وفق فعل الإبداع والحوار والاختلاف. فالمسرح فن والفن لا يعيش إلا في إطار الحوار الفني، وأي تصور انطوائي سيحكم عليه بالموت والانتحار البطيء، أي أنه يصعب بل يتعذر سريان الفكر القومي أو الوطني الضيق على أشكال التعبير الفني. وضمن هذا المسار نتصور أن المسرح قادر على أداء وظيفة هامة تتجلى في خدمة قضايا إنسانية ذات بعد كوني من قبيل: إرساء السلام، والمحبة، والتعاون، ومن ثم زرع القيم الأخلاقية في عالم سادت فيه الحروب والفرقة والانقسام. وما دامت الكونية تستلزم بالضرورة الانفتاح والقدرة على التكيف مع عالم متغير ومتسارع، فإنه من اللازم تكسير الحدود الجغرافية. وإذا كان بعض رواد المسرح العربي قد فطنوا إلى هذا الأمر، فإن رواد آخرين لا زالوا متشبثين بنظرية ضيقة تجاوزها التاريخ، متذرعين تارة بالهوية، وتارة أخرى بالغزو الثقافي.

وتدعونا المشاريع النقدية ما بعد البنيوية إلى التخلي عن ذلك الاطمئنان الذي كنا نتداول به بعض المفاهيم من قبيل الهوية، لأن هذه الأخيرة تشق وتفعم بما هو قادم من حدود وجغرافيات الآخر، بحيث يغدو من الصعب تعيين الهوية استنادا إلى خصوصية نقية أو خالية من تأثير الآخر. وبالتالي فالموروث التراثي حين ينتقل إلى المسرح، فإنه في مسافة الرحلة يفقد عناصر جوهرية ويكتسب عناصر أخرى جديدة حتى يتكيف مع السياق الفني الجديد والحاضر. أي أن الموروث الشفوي لم يعد يرتبط بذات المشاهد لإثارة انتباهه عبر العجيب، والغريب، والشاذ بل يصطبغ بخاصية التمسرح باعتباره لغة تراعي خصوصية الفن المسرحي حيث كثافة العلامات.

وصفوة القول: إذا كان تراثنا غالبا ما يستعاد أثناء فعل المقاومة الثقافية، لأنه يمثل الهوية والذاكرة، فإنه لا ينبغي المبالغة في المقاومة المؤسسة على التعصب لما هو محلي مقابل العداء لما هو غربي، لأن من أنبل مشاريع الفكر ألا نكرر أن ثقافتنا تمثل الرقي وذروة النضج حتى لا نسقط في متاهة الرقص المسعور حول الذات. فتجاوز

النزعة الشوفينية المتعصبة والصيغ التقديسية التي تخاطب الأموات وتستنشق غبار الأكفان يقتضي حتما تكسير الحواجز الفولاذية والحدود الإسمنتية بين الفنون والثقافات للوصول إلى التشابك الفني.

الهوامش:

- 1- بول شا وول، المسرح الحديث 1976-1989، رياض الريس للكتب والنشر، ط.1، 1989، ص: 168.
- 2- آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار، ترجمة محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص: 187.
- 3- عبد الإله بلقزيز، العولمة والممانعة: دراسات في المسألة الثقافية، منتدى المعارف، بيروت، ط2011، ص: 73.
- 4- نفسه، ص: 73.
- 5- سعيد إدوارد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط3، 2004، ص: 311.
- 6- تريفان تودوروف، تأملات في الحضارة والديموقراطية والغيرية، ترجمة: محمد الجرطي، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، ص: 97.
- 7- شيلي واليا، صدام ما بعد الحداثة: ادوارد سعيد وتدوين التاريخ، ترجمة: عفاف عبد المعطي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص: 33.
- 8- سعيد إدوارد، الثقافة والإمبريالية، مرجع سابق، ص: 276.
- 9- نفسه، ص: 286.
- 10- مصطفى رضاني، غربة التأصيل والحداثة في مسرح الطيب الصديقي، في كتاب جماعي: البحث الأدبي في التأصيل والتحديث، جامعة المولى اسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 1994، ص: 93.
- 11- نفسه، ص: 98.
- 12- نفسه، ص: 102.
- 13- خالد أمين، المسرح المحكي في المغرب والجزائر - وجدان فرجوي مشترك، في كتاب جماعي: الأدب المغاربي اليوم، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، 2006، ص: 316.
- 14- نفسه، ص: 316.
- 15- عبد القادر علولة، محاضرة: الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري، ترجمة: جمال بن العربي، ضمن: من مسرحيات علولة: الأقوال - الأجواد - اللثام، موفم للنشر، الجزائر 1997، ص: 11.
- 16- عبد القادر علولة، في لقاء أجراه معه محمد جليد، أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران، أكتوبر، 1985، ترجمة: إنعام بيوض، ضمن: من مسرحيات علولة: (الأقوال - الأجواد - اللثام)، ص: 238.
- 17- نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط1، الجزائر 2006، ص: 249.
- 18- لخضر منصور، المظاهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة، مجلة دراسات وأبحاث في المسرح وفنون العرض، يصدرها مختبر المسرح والمدينة، المغرب، عدد 1، دجنبر 2009، ص: 62.
- 19- عبد القادر علولة، في لقاء أجراه معه محمد جليد، مرجع سابق، ص: 247.
- 20- أنطونان أرتو، المسرح وقرينه، ترجمة: سامية أسعد، دار النهضة العربية، القاهرة، ص: 85.
- 21- حسن المنيعي، المسرح الحديث اشراقات واختيارات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسة الفرجة، ط1، 2009، ص: 94.
- 22- عبد الرحمن بن زيدان، معنى الرؤية في المسرح العربي، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2009، ص: 165.

الوصف في الرواية :

هامش يدور على هامش

رواية "انكسار الظل" * لنصر بلحاج بالطيب نموذجا

د. أحمد الناوي بدري

جامعة صفاقس (تونس)

"الصحراء جرح لا يندمل والبدواة وشم مورق مزهر والترحال سبيل الانعتاق والفطرة كنز لا يفنى"

انكسار الظل: 182.

الملخص :

يسعى هذا البحث إلى مقارنة الوصف في الرواية بوصفه عنصرا هامشيا فيها إذا ما قورن بالسرد. تتأني له هذه الهامشية من طبيعة الرواية الأجناسية نفسها إذ إنّها تستند بالأساس إلى ما هو سرديّ. ثمّ تلحقه من خلال طبيعة الموصوفات التي عليها يدور الوصف في رواية "انكسار الظل" لنصر بلحاج بالطيب ذلك أنّها جميعها لا تخرج من هذا الحيز ولا تتفّلت منه . كما تطمح هذه الورقة إلى تأوّل هذا المكوّن الخطابيّ في هذه الرواية وذلك ابتغاء الظفر بصورة ممكنة للذات المتكلّمة ومقاصدها من الوصف في هذه الرواية .

وقد توصلنا إلى أنّ الوصف في هذه الرواية يدور على ما هو هامشيّ. وأنّ هذا المكوّن الخطابيّ محكوم بمقولتين أساسيتين : مقولة القبيح ومقولة الجميل . وإن ارتبط القبيح بالحاضر فإنّ الجميل قصر على الماضي وعلّق به شخصيات وأمكنة وأزمنة وأحداثا . وهذا ما حدا بنا إلى الحكم بانتصار الذات المتكلّمة لما هو بدائيّ في الإنسان ونفورها من الراهن ومدنيّته الزائفة .

الكلمات المفاتيح :

الوصف - السرد - التأويل - الوسائط التأويلية - الهامش - المركز - القبيح - الجميل

قدر الوصف في الرواية - مع أهميته فيها - أن يكون عنصرا هامشيا. فالرواية من حيث طبيعتها الأجناسية جنس سرديّ، أيّا كانت درجة حضور الوصف فيها.

ولم نجد في مقاربات من قاربوها ما يشير إلى أنّها جنس وصفيّ أو أنّها جنس سرديّ وصفيّ مثلا. فجينات مثلا يعرف القصة - والرواية بالضرورة منتمية إلى دائرتها الأجناسية - فيقول:

"إننا نعرّف القصة récit بأنّها متوالية من الأحداث، واقعية كانت أم خيالية، بواسطة اللّغة، وتحديد اللّغة المكتوبة"⁽¹⁾.

فما وجود الوصف في الرواية -إذا- إلا ليكمل السرد فيها. إمّا لأنّه بطبيعته مظهر منه مظاهره⁽²⁾، فالحدث لا بدّ أن يشحن حين يسرد بمظهر وصفيّ، وإمّا لأنّه يخدم السرد من جهة التعريف بالمرويّات، أحوالها وهيأتها الماديّة منها أو المعنويّة.

فالوصف لا يوجد في الرواية بحسب تعبير جينات إلّا خادما للسرد مكملًا إيّاه ومتممًا⁽³⁾. ومن هذا المنطلق فهو لا يكون فيها إلا هذا الهامشيّ الذي لا بدّ منه ليكتمل البعد الحكائيّ في الرواية ويصير للحكاية معنى. قد يكون للوصف في الرواية مظهر سرديّ، أو قد يكون فيها مسردًا وخاصّة إذا وظّف فيها للإعلان عن برنامج سرديّ أو فاتحة تنبيء عمّا تصير إلى الأحداث في الحكاية، كأن نصف الطبيعة بالجمال والطقس بالاعتدال إنباء عن أنّ الشخصية ستخرج في نزهة أو أن نصف الطبيعة بخلاف ذلك إنباء عن أنّها ستلزم بيتها وتمتنع عن الخروج.

إلا أنّ السردية لا تتأثّر للوصف في مثل هذه الاستعمالات من طبيعة الوصف نفسها، ولكن تتأثّر له ممّا يتأوله المرويّ له، وممّا يمكن أن يستدلّ عليه المتلقّي إذا ما ربط السابق من الأحداث باللاحق منها، ووضع الوصف موضعه من هذا السياق الحدّيّ. ولذلك عدّ رولان بارت مثل هذه السردية المؤدّاة بالوصف وظائف ثانويّة أو قرائن أو مبلغات مقابل ما أطلق عليه الوظائف الأساسية *fonctions cardinales*⁽⁴⁾.

ثمّ إن هامشيّة الوصف في الرواية ليست حاصل النظر في طبيعة الرواية الأجناسيّة فحسب، ولكنّها حاصل النظر في المقاربات النقدية التي اشتغلت بهذا المكوّن الخطابيّ. فهي وإن لم تغفل عنه، فإنّها لم تنظر إليه عنصرا مستقلاّ بذاته.

فقد قاربت المناهج المضمونيّة في علاقته بالواقع وقدرته على صنع النماذج في النصّ الروائيّ. ووضعتة البنيوية ضمن دائرة ضيقّة، فجعلته عنصرا من عناصر شتى تتشكّل منها الزمنيّة في النصّ السرديّ ضمن ما أطلق عليه الإيقاع وخصّ بمصطلح الوقف *Pause*⁽⁵⁾. وهو بهذا يكون معطّلا مؤقتا للسردية أو الحدّية، سرعان ما يُتجاوز لتنمو الحكاية.

وأما سرديات التلقّظ فقد ذوّبت المقام القائم بالوصف في مقام أكبر هو المقام المتعلّق بوجهة النظر *Point de vue*⁽⁶⁾، ليصبح أداة من أدوات كثيرة تتحقّق بها وجهة النظر شأنه في ذلك شأن التعليقات والتأملات وغيرها ممّا يشهد بحضور المتلقّظ أو ما أطلقوا عليه المتلقّظ الصامت أو المتكلم الصامت الذي هو صاحب وجهة النظر ومصدر الإدراك.

فالوصف في الرواية -إذا- عنصر مكمل للسرد من جهة طبيعة الرواية الأجناسية ومن جهة المقاربات التي اشتغلت به، نستثني منها بعضا من الدراسات قصرها أصحابها على دراسة الوصف أمثال فيليب هامون، وجون ميشال آدام⁽⁷⁾. فقد اهتم هؤلاء بالوصف لكن من مدخل لسائي. فتناولوا حدوده في النصّ السردّي (بداياته ونهاياته)، وبيّنوا كيفيات بنائه، ووظائفه... من خلال مقاطع وصفية كانت تنتقى من هذا الأثر السردّي أو ذاك شواهد على ما يقولون. ولم يكن همّهم أن ينظروا إلى الوصف في القصّة من جهة علاقته بالسرد.

من هذا المنطلق ندرس الوصف في رواية "انكسار الظل"⁽⁸⁾، ونشير إلى أننا ننظر إلى الوصف -إضافة إلى كونه بناء- عملا لغويًا، لا يمكن أن يتحقّق في الرواية إلاّ عبر مادة صوتية تضمّن قوّة إنجازيّة أو قيمة لا قولية تنشُد لتحقيق فائدة ولبلوغ مقصد أو مقاصد، مثله مثل أي عمل لغويّ آخر. فأن نصف ليس معناه فقط أن نقل أخبارا تصف العالم، ولكنه -مع ذلك- أن نوجّه أعمالا تُنشُد لتغيير وضعيّة المتلقّي وانطباعاته واعتقاداته.

فليس الوصف في الرواية -إدًا- عملا أو فضاء تحكّمه الصدفة -كما تقول به البلاغة الغربيّة الكلاسيكيّة-⁽⁹⁾ وإنما هو فضاء قوليّ محكوم في النصّ السردّي في كليّته بمعايير قيمية، وموجّه باستراتيجيات تلفظيّة. وسواء أكان الموصوف في الرواية إعادة إنتاج لمعرفة سابقة تقدّم للموصوف له، أم كان إنتاجا لمعرفة جديدة لم يسبق للمخاطب به أن امتلكها⁽¹⁰⁾، فإنّه في الحالتين يظلّ نشاطا صادرا عمّا هو ثقافيّ⁽¹¹⁾، وما هو ثقافيّ لا بدّ أن يكون مسنودا بما هو قيميّ يتناغم والأنساق الجماليّة التي تحكّم بها لغة الوصف، يتوصّل إليه المتلقّي بالتأويل⁽¹²⁾ وفقا لمقتضيات طبيعة العمل الإبداعيّ المقيد بمقام المكتوب المدوّن المنزّل في مقام تعاملّي غير حقيقيّ Dépragmatisé.

تجليات الهامشيّ في رواية "انكسار الظل":

يبدو الهامشيّ في هذه الرواية من جوانب مختلفة منها ما يتّصل بالاعتبات فيها، ومنها ما يتّصل بالمتن. فمما يتعلّق بالاعتبات اسم المؤلّف⁽¹³⁾ نصر بلحاج بالطيب. فهو بالأساس طبيب لا صلة له بالأدب اختصاصا، ولا علاقة له مباشرة بنظريّات السرد وقوانين اشتغالها. يكتب -في ما نزع- على هامش الرواية بعيدا عن الأضواء، خارج دائرة اهتمام الإعلام. يكتب من مواقع هامشيّة عن مواقع هامشيّة جغرافيا وثقافيا. ويتجلّى الهامشيّ في هذه الرواية -كذلك- من الصورة المنتقاة واجهة تقدّم بها هذه الرواية بين يدي قارئها. وهي صورة تجسّد بابا خشبيّا عتيقا مشقّقا، تجاوزه الاستعمال إلى غيره من الأبواب الحديديّة العصريّة، فلم يعد -مع وجاهته- صالحا ليشغل الوظيفة التي كان يشغلها.

وأما ثالث مظهر يتعلّق بالعتبات المجلية للأبعاد الهامشيّة في هذه الرواية، فهو العنوان "انكسار الظل".
يضعنا صلب موضوع المداخلة من جهة الوصف، وجهة ما يحيل عليه من أمارات الهامشيّ وما يمكن أن تحمّل به
من أبعاد رمزيّة تفتح للتأويل مسارب قد لا تنتهي.

فالبالوغ باللغة في هذا العنوان "انكسار الظل" هذا المستوى من الانزياح أو العدول يصرف المتلقّي من
الاهتمام بالبعد الحدّيّ المضمّن في هذا القول (حدث الانكسار) إلى البعد الوصفيّ فيه. فهذان المكوّنان
(الانكسار) و (الظل) بهذا الإسناد المخصوص الذي جمع بينهما جسّدا وضعا ووصفا حالة قبل أن يخبرا بحدث.
فالانكسار حالة، والظل الموصوف صورة لأصل، إذا حسبناه على المعنى المباشر. وهو على سبيل التأويل استعارة
تصريحيّة من التاريخ أو من الهوية أو من الماضي أو ممّا يمكن أن يكون أصلا أو مركزا.

يضعنا هذا إزاء ثنائيّة الهامش والمركز، ويضع أفق التلقّيّ أمام أسئلة عديدة ينبثق جميعها من نسق ثقافيّ
يختزله المثل المعروف " هل يستقيم الظل والعود أعوج؟". وإذا كان الأصل أو المركز مصرحا به في هذا المثل فإنّه في
عنوان هذه الرواية مغيّب.

فكيف يمكن أن ينفصل الظلّ (الهامش) عن أصله؟.

وهل أن انكسار الظل ناتج بالضرورة عن انكسار الأصل؟.

كيف يمكن للظلّ أن ينكسر دون أن ينكسر الأصل؟.

لماذا انكسر الظل؟.

لماذا استعمال هذا الاسم المشتق الدال على المطاوعة؟. ألا يمتلك هذا الهامش آليات الرفض والمقاومة ولا
يستطيعها؟.

ما هو موقف الواصف من هذا المآل؟.

غرض من فيض أسئلة كثيرة يثيرها هذا العنوان في المتلقّي، لعلّ الوصف في هذه الرواية أن يجيب على
بعض منها.

الوصف في رواية "انكسار الظل": هامش يدور على هامش

شمل الوصف في هذه الرواية عناصر متعدّدة. منها ما هو إنسانيّ الشكل ومنها ما هو من طبيعة الحيوان،
ومنها ما هو من طبيعة الجماد كالأشياء والأمكنة. وهو في هذا وذلك يدور على ما يمكن عدّه هامشيّا ولم ينفكّ
من دائرته. ذلك أنّ الموصوفات في هذه الرواية تنتمي إلى بيئة محلّية موعلة في البدايّة.

فالشخصيات الموصوفة منتزعة من هذا الفضاء الهامشي بما عُيِّن لها من أسماء (لتي فاطنة بنت عمر، لتي مريم بنت خالد، سراق الزيت، اميمتي الدالية، الطاهر ولد جلييلة، رقية بنت علي، بوك عمر...). وهي هامشيّة – كذلك – بما تفعله كالاتّباع في الظل حول براد شاي، وسرد حكايات هامشيّة تؤثت بتاريخ الفلاحة ممّن ناهضوا المستعمر الفرنسيّ ولم تحفل بهم كتب التاريخ الرسميّ. يقول الراوي عن إحدى الشخصيات:

لم تلتقط عيناه صور الحوش الراهن الذي تراه ولكنّها التقطت صور معارك بئر لدنس ووادي الغدامسي وبرج بوشفال التي يحمل أخبارها الهمس والشعر⁽¹⁴⁾.

وهذه الشخصيات هامشيّة – كذلك – بما تملكه ولا يعدو أن يكون عكازاً أو غطاء رأس أو قفة أو دجاجة أو براد شاي قديم:

"براد صغير أزرق اللون فقد غطاه فوضعوا على فوهته غطاء براد أكبر منه أبيض اللون"⁽¹⁵⁾.

والشخصيات الحيوانيّة لا تتعدّى أن تكون شاة أو عنزا أو دجاجة أو جربوعاً⁽¹⁶⁾. كذلك الأمكنة والأشياء التي تؤثتها (بكرة شاة، أو عود حطب)⁽¹⁶⁾ فهي جميعها إلى عالم الصحراء وإلى مجتمع الصحراء تنتمي.

وإذا ما تجاوزت ذلك فلا تتخطى أن تكون ربطة عنق وبدلة أو مندبلا، أو صينيّة. وهي هذه الاستثناءات إمّا أن يكون من يستعملها دخيلاً على مجتمع الصحراء⁽¹⁷⁾، وإمّا أن يكون الاستعمال قد عدل في هذه الأشياء الدخيلة فبدت في صورة غير ما وضعت له في الأصل وما تحدّد لها في المركز من استخدام. يقول الوصاف: "وضعت على رأسها غطاء جديدا من الكتان الملوّن زينته مربعات صفراء وحمراء وزرقاء يوضع عادة في المدينة فوق الطاولات"⁽¹⁸⁾.

فيضفي عليها الاستعمال طابعا بدائيًا ويفقدها قيمتها الأساس وتلوّن بلون بيئة الشخصيات. كذا كان مع سراويل الأطفال التي يلبسونها في الأفراح والقمصان واللعب البلاستيكية:

"شدّ صبي آخر على سرواله الواسع الجديد ثم رفعه حتى كاد يبلغ إبطيه. هزّ صبي كم قميصه الفضفاض الجديد وأنامله تطل من الكم لتمسك بسيارة صغيرة من البلاستيك وقطعة من خبز السوق"⁽¹⁹⁾.

تتضافر مع الاستعمال عوامل أخرى كالقدم والبلى والطبيعة تصيب الأشياء فتهمّش وتعدو تافهة لا قيمة لها: "قرب الباب صينية من الألمنيوم غزاها الغبار والسواد والقدم وبعض الاعوجاج"⁽²⁰⁾.

ما يمكن قوله في ما يخصّ هذه الموصوفات هو أنّها – مع هامشيّتها – موثوقة بمقولة أساسية هي مقولة القبيح. نتوصّل إليها عبر وسائط تأويلية عديدة منها ما هو صريح ومنها ما هو ضمنيّ يتوصّل إليه عبر تأوّل الوصف وكيفيات بنائه في هذه الرواية.

الوسائط التأويلية لمقولة القبح:

الوسائط المباشرة: وهي وسائط تستقى من آليات الوصف المعتمدة في رواية "انكسار الظل" كالنعوت التي خصت بها الموصوفات شخصيات كانت: "فم للتي فاطنة الأرد" (21)، أم أشياء: "عليها كأسان صغيران منكفئان" (22). ويستدلّ عليها من الأحوال المقيّدة بها هذه الموصوفات: "انغرز عكاز آخر محدثا حشجة رمليّة متأوهة أخرى" (23). ويستدلّ عليها - كذلك - بالتشابه المتوخّاة في تقديم هذه الموصوفات وهي كثيرة في هذه الرواية نقتصر منها على الأمثلة التالية:

- "بدا جبينها لوحا خشبيا كبلته التجاعيد" (24).

- "وجنة للتي فاطنة كحبة تين جافة" (25).

- "حطت الشمس على كتف المغيب، صفراء ككرة حنظل" (26).

تتأكد مقولة القبح في الموصوفات أيضا من الأفعال التي أسندت إلى هذه الموصوفات أو ممّا يطلق عليه الوصف بالأفعال والأفعال في هذه الرواية في الأغلب الأعمّ تنتمي إلى دائرة دلاليّة واحدة لا تخرج عن معنى القبيح:

- "اضمحلّت الحلّمة وانزوت" (27).

- "ذاكرة الحجر يصيبها الضمور كمخ البشر" (28).

- "خلا الآن الحوش الكبير" (29).

- "تبعث من فمها بين الحين والآخر طرشقة حادة حين تدوس أضراسها مضغة اللبان" (30).

- "أسناخها التي تهدمت [...]..." (31).

إنّ صفات كالأرد واللوخ الخشبي والتجاعيد وحبة تين جافة قديمة، وأفعال من قبيل اضمحل وضمير وخلا وتدوس ... تجسّد معنى القبح في أعماق تجلياته التي هي الوضاعة والعدم والنهائية. ومن الوسائط المباشرة نذكر إضافة إلى ما تقدّم التعليقات. وهي إمّا أن تكون صادرة عن الواصف نفسه. يقول:

"كيف يهب الزمن سطوة للألوان الركيكة الذليلة" (32).

وإمّا أن يكون مصدرها الشخصية عبر ما يطلق عليه الحوار الباطنيّ. تقول للتي فاطنة:

"ما لهذه الأرض الجائرة تمتدّ أمامي مطوية كأيام المسغبة" (33).

فهذه التعليقات وإن اختلفت مصادرها تؤكد قبح الموصوفات على اختلافها وتنوعها وهذا يدعم ما يؤدى من وصف بالنعوت وبالتشبيه وبالأحوال وغيرها من الآليات التي اتخذت مطية للوصف. فكلها يرسم أثرا لفاجعة تصيب الموصوفات، تتوضّح - كذلك - عبر الوسائط التأويلية الضمنية.

الوسائط التأويلية الضمنية: ويمكن ضبطها من خلال طبيعة الموصوفات وانطلاقا من كيفيات بناء الوصف وطرائق اشتغاله كنبات الموصوفات وسكونها، والبناء الهرميّ المتدرّج من الأعلى إلى الأسفل والتنميط. فبالوصاف في هذه الرواية حرص واضح على انتقاء موصوفاته من عوالم تدرك بالحواس. وقلمما التفت إلى رصد المعنويّ منها ممّا يتّصل بمشاعرها وأحاسيسها. فحسب الوصاف أن يعبر عن موصوفاته بهذا العضو أو ذاك ممّا يركّز عليه إدراكه فيه ممّا يجعل هذه الموصوفات مفرغة من بعدها الإنسانيّ الروحيّ والعاطفيّ ويقربها من عالم الأشياء ويدنيها من الحيوانية: "تأت أسنانها كبيرة متنافرة عجزت شفتاها الغليظة عن احتوائها فكانت تلوك اللبان المعجون في فم نصف مفتوح أضفى على وجهها قبحا موروثا"⁽³⁴⁾.

وما يعمّق هذه السمة في الموصوفات وينزع عنها الحياة ويخرجها في مظهر يجعلها في مصاف القبيح أنّ الواصف يعطلّ حركتها ويقدمها في أشكال ثابتة وهيآت جامدة لا حركة فيها ولا حياة. يتجسّد هذا السكون وانعدام الحركة من خلال قرائن عديدة يمهد بها الواصف للمقطع الوصفيّ كالوقوف:

"ظلت واقفة تبحث عن أفضل السبل التي توصلها إلى مجلسها. وضعت على رأسها غطاء خفيفا..."⁽³⁵⁾.
أو الجلوس: "جلس على زريّة زاهية الألوان"⁽³⁶⁾.
ومثله الظهور: "بدا جبينها لوحا خشبيّا"⁽³⁷⁾.

ويتجسّد انعدام الحركة بقرائن غير هذه القرائن التقديميّة تتّصل بالموصوفات نفسها أو بالصفات. فقد تكون الموصوفات في أصل جوهرها ساكنة لا حياة فيها: "الأزهار مطفأة كعيون محتضر"⁽³⁸⁾. وقد يكون سكونها من جهة الوصف لاعتماد الوصف على النعوت: "تخرج من جامعة بغداد، طويل القامة، ضخّم الجثّة..."⁽³⁹⁾.

أو لاعتماد الوصف على الجمل الاسميّة كما هو واضح في الأمثلة السابقة أو الأفعال المضارعة يعبر بها عمّا اعتادت الشخصية فعله وما ألفته فتجعل من حركتها مكرورة معادة فتفقد بهذا التكرار حرارة الحياة: "تجلس غربيّ غرفتها في الصباح. تجلس شمال غرفتها بعد الغداء وبعد صلاة الظهر. ثمّ تجلس شرقيّ غرفتها في العشيّة"⁽⁴⁰⁾.

ومن الوسائط التأويلية الضمنية المؤكدة قبح الموصوفات في هذه الرواية تضاف إلى سابقاتها، كصفات بناء الوصف. إذ إنه يقوم أساساً على نظام يتدرج في اتجاه نازل يراعى في ترتيبه أجزاء الموصوف، ألوياً الأعلى على الأسفل حتى يبلغ الأجزاء الدنيا منه فيختم بها المقطع الوصفي. يقول الواصف بعد أن ألم بوصف أطراف للتي فاطنة العلوية بادئاً بالرأس والشعر ثم الوجه فالعينين والحدين والفم والشفنتين والأذنين والرقبة:

"تجدد جلد التديين... اضمحلت الحلمة وانزوت داخل التجاعيد... حول السرة تجاعيد مدورة..." (41).

ثم يستمر الوصف في اتجاه الأسفل إلى أن يصل القدمين من الموصوف: "تتحسس أطراف ملحفتها لتستر ساقها" (42). واتباع عين الوصف هذا المنحى التنازلي في بناء الوصف ليس مشروطاً باستعمال رقعة المقطع الوصفي وبكثرة التفاصيل وتعدد العناصر الموصوفة، لأنّ الوصف لا يجيد عن هذا النظام مهما قلت عناصر الموصوف وتقلص المقطع الوصفي. وهذه أمثلة نكتفي بها للتمثيل:

- "تكشف عن نحرها وعن منبت نهديتها وعن فخذها" (43).

- "عاريات الزنود والساقين" (44).

لبس الرجل قميصاً ينسدل حتى كعبه" (45).

- "لا تعرف له الناس أنفاً ولا فماً ولا ذقناً" (46).

بل إن هذا المنحى المتوخى في بناء العناصر الوصفية المنتقاة يتجاوز مشيئة الوصاف أحياناً لينتظم وفقاً لقوى غيبية تخرج عن إرادته وتشد موصوفاته إلى الأسفل وتجبرها على أن تسلك هذا السبيل:

"كأن قوى عجيبة تشد الجسد/الخريف لتكوره حول سرتة/المنشأ وتدنيه من الأرض/المستقر" (47).

إنّ الإيغال في المحلي والنزوع إلى المدرك بالحواس المقيد بقوانين المادة من الموصوفات وهيمنة القبيح على صفات الشخصيات والبناء الهرمي المتدرج من الأعلى إلى الأسفل، يستتبع بالضرورة خضوع الوصف في هذه الرواية لضرب من التكرار والاجترار تحكم بهما الموصوفات خارج إطار المختلف المميز المتفرد والمتنوع وهذا ما أطلقنا عليه الترميط.

يضاف إلى ما تقدّم من ضروب الترميط أن الأجزاء التي ينتقيها الواصف في موصوفه ويركّز عليها وصفه تكاد أن تكون واحدة. تستوي في هذا الموصوفات شخصيات إنسانية وأشياء وغيرها.

فالعناصر الموصوفة في شخصية "رشيد النابلي" مثلاً هي نفسها -تقريباً- العناصر الموصوفة في شخصية "بارك" أستاذ الأنكليزية. كذلك الشأن بالنسبة إلى شخصية للتي فاطنة بنت عمر ولتي مريم بنت خال. فكلتاها -إضافة إلى التوازن التركيبي الذي بني عليه اسمها- عجوز تتوكأ على عكاز، تكثر في وجهها أو في جسدها

التجاعيد، يداها مرتعشتان. كانتا جميلتين وأصبحتا قبيحتين. وكلتاها من "المرزوقيات صافيات الحليب" (48). حتى إن الواصف لفرط ما انخرط في الجمع بينهما انساق في نهاية وصفهما ليجمعهما في موصوف واحد هو القلبان. يقول "رقص القلبان" (49). يعني بذلك قلب للتي فاطنة وقلب للتي مريم.

والعناصر الموصوفة في باب حوش للتي فاطنة هي نفسها تقريبا العناصر الموصوفة في باب حوش الشاوش عبد الكريم. فقد وصفت الحيطان وطبقة الجبس ثم لون البابين وكلاهما بني، ثم الخشب الذي به تشكلا والشرائح الحديدية والبراغي والمسامير.

فقد يتغير الطول أو الحجم أو اللون أو الحالة التي عليها الموصوف من الجدة أو القدم. لكن الأجزاء التي يأتي عليها الواصف تكاد أن تكون واحدة. وإذا خرج الواصف عن هذه القاعدة قبإسقاط جزء من الموصوف أو إضافة آخر. تماما كما فعل مع شخصيتي "الحمروني" و"خناق الدجاج".

يقول في وصف الأول منهما:

وضع على رأسه لحفة جريديّة من الحرير الأبيض تنساب على جنبات وجهه مرفرفة لتصل إلى حوضه فوق شاشيّة حمراء لا تعرف البلى والفلول. تلوح من تحت الشاشية عراقية بيضاء" (50).

ويقول في وصف الآخر:

"يضع على رأسه الصغير شاشية بالية يلفّ حولها لفافة بالية من الكتان الكاكي" (51).

إنّ إغراق الموصوفات في ما هو ماديّ وإخراجها في أشكال مقولبة ثابتة منزوعة منها الحركة والحياة وبناءها في أشكال هرميّة تنازلية يجردها ممّا هو إنسانيّ وينزع عنها سمات التميّز والتفرد ويعدم منها الفاعليّة ويجعلها محكومة بثقافة الأسفل والأعلى (52) وموجّهة بها، وهذا جميعه يؤكّد قبح الموصوفات ومن ثمة قبح الهامش بما أنّ هذه الموصوفات تنتمي إليه وتمثله.

الوصف رفض للهامش حين تخلّى عن مركزيّته:

لماذا المغالاة في تقبيح الهامش؟ ولماذا هذه الكثافة من التقبيح يوسم بها حاضر الموصوفات دون ماضيها؟. لعلنا نستطيع تأوّل هذا حين ننظر إلى الوصف إستراتيجيّة قوليّة تحكم بها الموصوفات وبها توجه في مواجهة للموصوف له ومحاجّته. ذلك أنّ تقبيح هذه الموصوفات هو سبيل لتفريدها منها وقصد مبيّت للتأثير فيه حتى يسلم برفضها وينقاد للإعراض عنها. فالوصف بما يشمله من عناصر (الموصوفات وصفاتها) وكيفيّات بنائها هو تعبير عن فهم مخصوص للعالم. فهو إذ يوصّفه يوجّه إلى الفعل أو على الأقلّ يدفع باتجاه اتّخاذ موقف.

والواصف في رواية "انكسار الظل" حين يصف فإثماً يكشف عن عالم سيطرت فيه النوازع الماديّة وانتفت منه القيم الرمزيّة وتشبّثاً فيه الإنسان وماتت فيه روح المقاومة وجفّت لديه منابع الذاكرة وانكسرت صلته بالماضي وانحدر إلى الحضيض.

وهو إذ يصف لا يكتفي بالكشف عن هذا العالم والإخبار عنه وإثماً ليحتجّ على ما آل إليه الوجود الإنسانيّ وعلى ما أضاعه في رحلته "حين أصبح عبداً للأناية والخوف الجشع والطمع وحين تخلى طوعاً أو كرهاً عن هويّته أو ماضيه ومركزيّته أو كما يقول الوصف نفسه في هذه الرواية: "حين أضاع حكمة الالتفات إلى الوراثة"⁽⁵³⁾. وانساق وراء المادة أو وراء "الوهم" و"الخرافة"، فكان "الإنسان الذي يصنع عدوّه وقاتله كما يصنع الجسد خلاياه السرطانيّة القاتلة تحت تأثير جينات الفناء"⁽⁵⁴⁾ بحسب تعبير هذا الوصف نفسه.

والواصف في هذه الرواية إذ يصف، فإثماً ليعقد مع الماضي الجميل علاقة حميميّة، وليدعو إلى إحياء قيم الصحراء/المركز الذي ضاع، وإلى بعث قيم البداوة والترحال سبيلاً إلى الانعتاق من دنس الراهن ومعاينةً للبدائيّ في الإنسان وتحقيقاً لمجتمع "الكفاية والعدل" حتى يستقيم الظل الذي انكسر ويسترجع حالته الطبيعيّة المحكومة بالفطرة وقيم النشأة الأولى. يقول الراوي في هذه الرواية:

"تطيرت حولي وفي خاطري الكلمات والأوراق والأشعار والشعارات التي تملأ اللافتات والحناجر. أيقنت أنني أدركت الحقيقة الثابتة فتأسست عندي جنة الدنيا: مجتمع الكفاية والعدل. فيه يلامس الإنسان الكمال. أيقنت كذلك أن لا بد لهذا المجتمع من أن يسود حتى وإن داس على الرقاب فلا شفاء لهذا العالم المشوه إلا به"⁽⁵⁵⁾.

نطمئن إلى هذا التأويل حين ننظر في ماضي الموصوفات في هذه الرواية فنجد محكوماً بمقولة الجميل. تستوي في ذلك الموصوفات جميعها أمكنة وأشياء وشخصيّات. يقول الوصف في وصف للتي فاطمة مثلاً:

"بدا جبينها لوحاً خشبياً كبلته التجاعيد. على أوسطه وشم مرتعش كرسم دارس. في الحاجبين ارتعاشة وفي الجفون تجاعيد توحى بأهداب وكحل قديم. اقتلع الزمن الأهداب ومحا كحلها. نمت في بياض العينين أوعية دمويّة دقيقة. ترك السواد المظلم مكانه مكرهاً للون رصاصيّ مدلم. كيف يهب الزمن سطوة للألوان الركيكة الذليلة على حساب الحور القديم الذي كان متربعا على عرش الحسن؟ على أرنبه الأنف وشم أخضر مرتعش. كانت الوجنة ناضجة كتفاحة. لم تكن تدري أن تحتها عظماً سينتأ يوماً ليحل محلها حين تنكمش كحبة تين جافة. الزمن لعبة غاشمة على رقعة الجسد/الشطرنج/الطين. يعوض السواد بالرماد. يعوّض الواضح بالغامم الطائر بالزاحف، الحي بالميت، المستقيم بالمنحني، ويعوض الماء بالتراب"⁽⁵⁶⁾.

هكذا يبدو ماضي الموصوفات معتقًا بالجمال عابقًا بالحياة والسمو والشرف واليقين والحريّة، سقطت جميعها حين تخلت الصحراء عن مركزيتها لتغدو هامشًا معتقًا برائحة الموت والانذار يكتنفها الغموض والذل والقبح مفرغة من كل معنى وقيمة.

محاولة تأليف:

هي إذا لعبة تحول في المراكز والهوامش يكشفها الوصف في هذه الرواية. فما كان بالأمس مركزًا ممثلًا في الصحراء والبدواة أصبح اليوم هامشًا لمركز آخر أتت به المدنيّة الغازية. فانخرط فيه مجتمع الصحراء دون مقاومة. وهذا مأتى القبح لهذا الهامش وعلّة لرفضه والتنكب عنه. يقول الوصف:

"أصابتنا لعنة الحيطان منذ الاستقرار وموت الرحيل وصغر النفس وانشغال البال. أصبحنا عبيدا للحوانيت وماء الواحات... للأناية والخوف والجشع والطمع للظل المذل"⁽⁵⁷⁾.

نحتم فنقول إن تقبيح الحاضر في رواية "انكسار الظل" والمبالغة في إظهار عيوبه وكشف جانبه البشع عبر الاهتمام بانتقاء المادّي من الموصوفات وإخراجها في مظهر بائس منكسر وتلييسها علامات الهزيمة والاستكانة، عمل بقدر ما يخبر عن هذا الحاضر فإنّه ينبه إلى مواطن الخلل فيه كذلك فإنّ الميل إلى تجميل الماضي ووسمه بالجمال والبراءة والطهر دون الحاضر وجعله مصدرًا للقيم والمعاني عمل بقدر ما يخبر فإنّه يرغب الموصوف له ويحلّمه باستعادة ما اندثر منه وأصبح في عداد الهامشيّ المتروك المتجاوز عنه حلا من الحلول الممكنة لتخطي أزمات الحاضر ومشكلاته.

هكذا نتجاوز بالوصف كونه مجرد تمثيل للموصوفات إلى كونه سبيلًا مرتجى إلى تغيير العالم وطريقًا إلى بنائه وفقا لما ترتئيه الذات الكاتبة ووفقا لما يلائم هذا الخطاب وطبيعته الإبلاغيّة. فليس الوصف بمخبر عن المرويّات أحوالها وهيئتها فحسب وإنما هو -إضافة إلى ذلك- فعل يتضمّن قوّة إنجارية تبغّي التأثير في متلقّ يفترضه المخاطب ويتصوّره ليزهد في الانبهار بمنجّات المدنيّة ويتصالح مع ماضيه.

الهوامش:

* نصر بلحاج بالطيب كاتب قصة قصيرة ورواية. تعدّ روايته "انكسار الظل" العمل الأدبيّ الثالث بعد "زعفران" (مجموعة قصصيّة) و"الأيام الحافية" (رواية).

ورواية انكسار الظل صدرت بتونس سنة اثنتي عشرة وألفين (2012). تتأطرّ الحكاية فيها بزمنين الأول عامّ يمكن إرجاعه إلى منتصف القرن الماضي وما تلاه ممّا يمثّل أهمّ محطاته التاريخيّة لتونس وللعالم العربيّ كحرب سبعة وستين (1967)، وتجربة التعاوض (في تونس) واحتلال العراق. وأمّا الثاني فهو زمن يمكن القول عنه إنّّه زمن خاصّ أثنت حكاياته بأحداث وشخصيات مستقاة ممّا هو محليّ من تاريخ بلدة بالجنوب التونسيّ معيّنة باسمها غي هذه الرواية، ومستلهمة منه، هي بلدة "دوز" قبل أن تصبح مدينة.

قسّمت هذه الرواية أربعة عشر (14) جزءا. اکتفی فیها المؤلف بوسمها بأرقام دون أن یخصّص لها عناوین. تتفاوت الأجزاء فی ما بینها تفاوتاً یبلغ أحيانا الأربعین صفحة. وليس الفصل بین هذه الأجزاء لضرورات سردية وإكراهات فنية. إذ إنّ الحدث الواحد قد یمتدّ على أكثر من جزء من أجزاء هذه الرواية. ولكنّه -حسب اعتقادنا- سعی واع لملاءمة رقم أصبح علامة فارقة فی تاریخ تونس المعاصر لمن أراد أن یؤرّخ للثورة التونسية. بـ 14 جانفي". یتبیّن هذا خاصة إذا ما نظرنا إلى خاتمة هذه الرواية التي كانت أقرب إلى أن تكون مقحمة، دون أن يكون بينها وبين المتن وصل متین یجعلنا نقرّ بأنّها كتبت زمن الثورة أو كانت بوحی منها.

تشكّلت الحكاية فی هذه الرواية من مقاطع كبرى نختزلها فی ما يأتي: -التقاء للتي فاطنة ولليتي مريم -عودة الطاهر ولد جلييلة من ليبيا -أثر حرب 67 على نفوس أهالي البدة -انتقال الرفاق للدراسة فی مدينة قابس -التقاء الراوي مع الطاهر ولد جلييلة بعد أن بلغ الخمسين من عمره.

Gérard, Genette : Frontière du récit. In l'analyse structurale du récit, éd : Seuil. paris, -1
1981. P :158.

2-المرجع السابق: ص: 158.

3-المرجع نفسه: ص: 157.

4-انظر: Roland, Barthes : introduction à l'analyse structurale des récit. In : l'analyse structurale du récit, éd : Seuil. paris, 1981. P :15.

فالوصف یصحّ ليس فقط ثانویاً بل مستوى أدنی. أو لغزا لا یفكّ شفرته إلاّ السرد. یقول رولان بارت: "حتى نفهم "لماذا تصلح" هذه القرينة [الوظيفة الثانوية المتحققة بالوصف] یجب أن نمرّ إلى مستوى أكبر (أعمال الشخصيات أو السرد) لأنّه هنا فقط یمكن أن نحلّ لغز هذه القرينة" المرجع السابق: ص: 15.

ونشير إلى أن محمد الخبو مع موافقته النقاد على حکمهم بهامشية الوصف فی مقابل مركزية السرد، فإنّه یقرّ بأنّ هذه الهامشية أو المركزية تحدّد من النصّ موضوع القراءة وليس من خلال المدخل الأجناسي للرواية أو القصة. یقول:

"فقد تقدم الوصف الذي كثيرا ما كان هامشيا بينما تراجع السرد وأصبح فی مقام الهامش" للتوسع، انظر مقاله: الهامش والمركز بین الوصف والسرد: "الثعبان" لصنع الله إبراهيم مدرج فی كتاب جماعي: القطاع الهامشي قی السرد العربي (مجموعة من المؤلفين). دار بيروت للنشر. د.ت. ص 147-166. وقد وجّهنا إليه مشكورا محي الدين حمدي بعد اطلاعه على هذه المداخلة .

5-انظر: Gérard, genette : f111. Seuil. Paris. 1972.P:128.

6-التوسع، انظر: Alain, rabatel : la construction textuelle du point de vue. Lausanne. Paris. 1998.

وخاصة عند تمييزه بین نوعي وجهة النظر عنده الداخلية والخارجية.

7-انظر على سبيل المثال: -Philippe, Hamon : Introduction à l'analyse du descriptif, Paris , Hachette, 1981.

-j. M. Adam, A. Petit, Jean : Le texte descriptif, Nathan, Paris, 1989.

8-نعتمد الطبعة الأولى. تونس. 2012.

9-Philippe, Hamon : Introduction à l'analyse du descriptif. Op. Cit. P : 45.

10-المرجع السابق: 47.

11-المرجع السابق: 45.

12- انظر: محمد بن عباد: فی المناهج التأولية. ط1. جامعة صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وحدة البحث فی المناهج التأولية. 2012. ص: 42.

- 13- للتوسع في العنوان بوصفه عتبة من العتبات في الرواية انظر: Gérard, Genette : Seuils, éd ; Seuil, Paris , 1987. P : 38. 54.....
- 14- انظر رواية "انكسار الظل". ص: 45.
- 15- مص ن: 31.
- 16- مص ن: 22.
- 17- مص ن: 113، 159.
- 18- مص ن: 77.
- 19- مص ن: 72.
- 20- مص ن: 31.
- 21- مص ن: 21.
- 22- مص ن: 18.
- 23- مص ن: 31.
- 24- مص ن: 20.
- 25- مص ن: 30.
- 26- مص ن: 105.
- 27- مص ن: 22.
- 28- مص ن: 23.
- 29- مص ن: 29.
- 30- مص ن: 77.
- 31- مص ن: 20.
- 32- مص ن: 20.
- 33- مص ن: 26.
- 34- مص ن: 77.
- 35- مص ن: 15.
- 36- مص ن: 81.
- 37- مص ن: 20.
- 38- مص ن: 153.
- 39- مص ن: 113.
- 40- مص ن: 17.
- 41- مص ن: 22.
- 42- مص ن: 22.
- 43- مص ن: 159.
- 44- مص ن: 171.

- 45- مص ن: 81 .
- 46- مص ن: 22 .
- 47- مص ن: 13 .
- 48- مص ن: 11 .
- 49- مص ن: 43 .
- 50- مص ن: 216- 217 .
- 51- مص ن: 208 .
- 52- ارتباط الأسفل بالدوويّ الوضع والأعلى بالسمو والرفعة نراه متأصلا في الثقافة الإنسانية بصفة علمة والثقافة العربية بصفة خاصة. نظفر به في ما هو لغويّ معجميّ : دلالة النزول والهبوط فيس مقابل دلالة العلوّ والارتفاع، وفي ما هو دينيّ انطلاقا من ملازمتنا بين الفعل "تعالى" لذكر لفظ الجلالة، وفيما هو فلسفيّ متمثل خاصة في نظرية المثل الأفلاطونيّة وفي الثالوث المشكل للشخصية الإنسانيّة الأنا الأعلى والأنا والهو ، وفيما هو من الثقافة الشعبية والاستعمال اليومي وهذا ما يذكرنا به النعل والحذاء وخاصة حين يستعمل أداة للضرب...
- 53- رواية انكسار الظل: 46 .
- 54- مص ن: 76 .
- 55- مص ن: 76 .
- 56- مص ن: 20 .
- 57- مص ن: 186 .

الرؤية النقدية عند محمود المسعدي

د. عبد القادر الحسون

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية – تونس

جامعة الملك فيصل – السعودية

الملخص

عُرِفَ محمود المسعدي أديبا مبدعا كاتبا للرواية ذات النزعة الوجودية، ولكن لم يُعْرَفْ عنه اهتمامه بالنقد ودراسة الأدب رغم ما له من أعمال عبّر فيها عن آراء نقدية مهمة، وهي تتوزع بين حوارات ومحاضرات ومقالات، خصّصها للخوض في قضايا أدبية متنوّعة، وقد أصدرها في مناسبات مختلفة وأزمنة متباعدة، ثمّ جمعها وأعاد نشرها في كتاب مخصوص سمّاه "تأصيلا لكيان". ويمكن لدارس هذا الكتاب أن يستخرج منه ملامح رؤية نقدية متكاملة، تبدو على درجة من الأهمية لأنها توضح الخلفية النظرية التي كانت توجّه المسعدي في كتابته الأدبية. ومدار هذه الرؤية على خمسة محاور أساسية هي: مفهوم الأدب ووظائفه ومسألة الأجناس الأدبية ومفهوم الالتزام الأدبي وخصائص اللغة الأدبية.

الكلمات المفتاحية

محمود المسعدي – الرؤية النقدية – مفهوم الأدب – وظائف الأدب – مفهوم الالتزام – اللغة الأدبية

تمهيد

اشتهر الأديب والمفكر التونسي محمود المسعدي (1911 - 2004) بكتاباته الأدبية في الرواية والمسرح⁽¹⁾، وعرف بنزعة الوجودية، فأعماله تطرح قضايا الإنسان ومصيره من وجهة نظر فلسفية، وبالإضافة إلى الأعمال الأدبية لمحمود المسعدي مجموعة من الحوارات والمحاضرات والمقالات خاض فيها في قضايا فنية ونقدية وسياسية متنوّعة، وقد صدرت في البداية في مناسبات مختلفة وأزمنة متباعدة، ثمّ جمعها المؤلف، وأعاد نشرها في كتاب مخصوص جعل له عنوانا "تأصيلا لكيان"⁽²⁾. ويضمّ هذا الكتاب مقدّمة وأربعة أبواب وخاتمة، الباب الأوّل بعنوان "مقالات ومحاضرات في الأدب والفلسفة والثقافة"، والباب الثاني يضمّ الافتتاحيات المنشورة في مجلّة "المباحث" وعددها خمس عشرة افتتاحية، والباب الثالث مقالات سياسية وعددها ستة، والباب الرابع "في الأدب الأجنبي" ويضمّ أربعة فصول. أمّا خاتمة الكتاب فتتألّف من نصّين مقتطفين من كتابه أيام عمران هما: "يوم القحط" و"حديث الصمت".

إنّ ما لفت انتباهنا في كتاب "تأصيلا لكيان" هي المحاضرات والمقالات التي اهتمّ فيها المسعدي بموضوع الأدب، إذ لاحظنا أنّه من الممكن اتّخاذ هذه الأعمال منطلقا للبحث في نظرتة للعديد من المسائل الأدبية وللوقوف على أهمّ آرائه النقدية. وما من شكّ في أنّ الاهتمام بهذا الجانب الذي ظلّ مغمورا ولم يلق حظّه من

الاهتمام والدرس يمكن أن يساعد على استجلاء أبعاد أخرى في شخصية المسعدي، كما يمكن أن يسهم في فهم أدبه وقراءة نصوصه قراءة تتفق مع طبيعة التصورات النظرية المهيمنة على تفكيره. ولعلّه من المفيد كذلك أن نعيد قراءة آراء المسعدي النقدية لنرى مدى ما يقوم بينها من تماسك وتكامل، فهل هي مجرد خواطر وآراء عارضة أم أنّها يمكن أن تنسجم وتتآلف في تصورات كبرى تحدّد ملامح رؤية نقدية متكاملة؟

ولتحقيق هذه الغايات التي نسعى إليها اخترنا من محاضرات المسعدي ومقالاته المجموعة التالية:

- أبو العتاهية كما يراه صاحب الأغاني⁽³⁾
- أبو العلاء فيما بينك وبين نفسك⁽⁴⁾
- في الأدب⁽⁵⁾
- نظرة في الأدب ومذاهبه⁽⁶⁾
- حماية الأدب والقومية العربية⁽⁷⁾
- محاضرة للمؤلف في الأدب عامة وفي أدبه هو خاصة⁽⁸⁾
- خواطر حول الأدب ومضمونه الفكري⁽⁹⁾
- القومية الضيقة في الأدب⁽¹⁰⁾
- وظيفة الأدب⁽¹¹⁾

تضمّ هذه القائمة أعمالاً مختلفة في شكلها وفي المواضيع التي تناولتها، فهي تتراوح بين المقال والافتتاحية والمحاضرة والحوار، كما أنّ موضوعاتها تختلف بين الخوض في القضايا النظرية المتصلة بالأدب والفنّ عاقمة وإبداء الرأي في بعض التجارب الإبداعية، وتختلف هذه الكتابات أيضاً في أزمنة كتابتها وفي المناسبات التي ظهرت فيها. ومع ذلك، فهي تمثل، في اعتقادنا، مدوّنة متجانسة. فقد تناول فيها صاحبها مجموعة من القضايا والمسائل الأدبية يمكن توزيعها على محاور تؤلّف مجتمعة ملامح رؤية نقدية متكاملة. وأهمّ هذه المحاور مفهوم الأدب ووظائفه ومسألة الأجناس الأدبية ومفهوم الالتزام واللغة الأدبية.

1- مفهوم الأدب

حاول المسعدي في مواضع عديدة صياغة تعريفات خاصة للأدب. ويبدو أنّ حرصه على التعريف كان ينبع من اعتقاده بأنّ مفهومه للأدب يختلف اختلافاً جوهرياً عن المفاهيم السائدة. ومّا يؤكّد ذلك كثرة التعريفات التي قدّمها والطريقة التي كان يصوغها بها. ومن بين هذه التعريفات عبارته الشهيرة التي أصبحت متداولة بين النقاد والدارسين: "الأدب مأساة أو لا يكون"، وقد صاغ هذه العبارة في مقدّمة مقال له سمّاه "أبو العتاهية كما

يراه صاحب الأغاني". ولا يخفى أنّ من مواطن الطرافة في هذا التعريف التركيب الذي ورد فيه، فهو تركيب مختصر قائم على النفي والإثبات بطريقة تجعله يبدو أشبه ما يكون بالقاعدة النظرية المختصرة. ولعلّ ذلك ما جعله قابلاً للانتشار والتداول رغم ما يكتنفه من الغموض والالتباس. فكلمة المأساة التي جعلها المسعدي صفة جوهرية للأدب يلقها الكثير من الغموض، وقد أدرك هو نفسه ذلك فأضاف على التعريف قوله: "مأساة الإنسان يتردد بين الألوهية والحيوانية وتزفّ به في أودية الوجود عواصف آلام العجز والشعور بالعجز: أمام القضاء، أمام الموت، أمام الحياة، أمام الغيب، أمام الآلهة، أمام نفسه..."⁽¹²⁾

يتضح من خلال ما تضمّنته هذه الإضافة أنّ عبارة "المأساة" تتحدّد وفق بعدين أساسيين هما البعد الإنساني والبعد الوجودي، فالمأساة المقصودة هي مأساة الإنسان في الوجود بوصفه كائناً يقع في منزلة بين المنزلتين، وبالتالي فإنّ جوهر الأدب، كما يراه المسعدي، يكمن في الانشغال بالتعبير عن إنسانية الإنسان، أي عن منزلته الوجودية المخصوصة، لأنّها منزلة تتردد بين الألوهية والحيوانية وبين القدرة والعجز وبين الكمال والنقص، وفي ذلك تكمن المأساة. والشعور بهذه المأساة هو الذي يولّد الإبداع وينتج الأدب.

يقوم هذا التصوّر إذن على اعتبار الشعور بالمأساة في بعدها الإنسانيّ باعنا أساسياً من بواعث الأدب. وقد أكّد المسعدي ذلك في موضع آخر واستبدل عبارة المأساة بعبارة "الغصة الإنسانية"، فذهب إلى أنّ "الفرّ على اختلاف أنواعه وأشكاله ووسائل تعبيره إنّما ينبثق في البشرية عن ينبوع واحد: الغصة الإنسانية"⁽¹³⁾. ومن الواضح أنّه يحاول تعميم التعريف الذي صاغه للأدب على جميع الفنون الأخرى، فهي، وإن اختلفت في كيفية التعبير ووسائله، فعبرت بالكلمة أو بالجسد أو بالأصوات أو بالألوان، فإنّها تظلّ دائماً مرتبطة بنفس المصدر ألا وهو الشعور المرهف بـ"المأساة" أو بـ"غصة الإنسان". فالفنون مجتمعة والأدب واحد منها إنّما تستمدّ ماهيتها ومبررات وجودها من دورها في التعبير عن الألم الوجودي العميق بكيفية تحدّ من وطأته، وتخفّف من حدّته، وتحوّل ما يتصل به من بشاعة وقبح إلى ألوان من الجمال والحسن.

لقد استمدّ المسعدي من هذا المفهوم الذي صاغه للأدب خاصّة ولفنّ بصفة عامّة معياراً للتمييز بين الأدب الحقيقي وأنواع أخرى تسمّى أدبا ولكنها لا تمتّ إلى جوهر الأدب بصلة. لذلك ألحق بكلّ نوع منها صفة خاصّة تميّزه عن غيره وتدلّ على حقيقته. فمن هذه الأنواع ما سمّاه بـ"الأدب الصغير" وهو رديف التملّق والنفاق والكذب، و"الأدب الكبير" ويقصد به الأخلاق التي تتصف بالصراحة والصدق، و"أدب الهوائيين" أي أصحاب القلوب الفارغة وهو "ألفاظ في ألفاظ، ورواية في غير دراية، ولغو قصير المعنى"، و"أدب الصناعة" يتاجر به أصحابه ويتخذونه بضاعة يسترزقون منها، و"أدب اللفظيين" وهو الذي يعنى أصحابه بفخامة الألفاظ على

حساب المعنى. وحيال هذه الأنواع مجتمعة يوجد نوع آخر يقول عنه المسعدي: "الأدب الذي لا ينعت ولا يضاف، واحد مفرد، وخلاء ووحشة، لأنه الأقصى ولأنه المحنة: بلوى ذاتية لا يعرفها إلا الذين عرضوا أنفسهم لكلّ بليّة باطنة، وكلّ معضلة دخيلة، ودوّت التجربة في صدورهم بجميع أصداء الكون والصورورة والفساد، فهم ينشؤون الإنسان والكيان إنشاء..."⁽¹⁴⁾

إذا أعدنا التفكير في عبارة المسعدي الشهيرة التي عرّف بها الأدب بوصفه مأساة أو لا يكون في ضوء هذه التفريعات التي وضعها تأكد لنا أنّه كان يحاول بناء تصوّر جديد للأدب يختلف عن التصوّرات السائدة. فالنفي في تلك العبارة متعلّق برفض ما استقرّ في الأذهان من أفكار تربط الأدب بالأخلاق أو تجعله مجرد صناعة لفظية وتلاعب بالكلمات لا يقصد به أصحابه سوى الهزل أو التملّق. فهذه الأفكار تجرّد الأدب من حقيقته التي يريد المسعدي إثباتها له، ومدار هذه الحقيقة على المأساة اختصاراً، وعلى وجوهها ومشتقاتها مثل الخلاء والوحشة والمحنة والبلوى والبليّة والمعضلة بشيء من الإلحاح والتوسّع.

ولعلّه من الطريف أن نلاحظ إذن أنّ التفريعات التي اقترحها المسعدي تنسجم مع التعريف المختصر الذي وضعه للأدب وتبدو مستمدّة منه ومبنية عليه. وبذلك تتشكّل ملامح رؤية متكاملة يرتبط فيها الفرع بالأصل، فإذا كان مفهوم الأدب يقضي بأنّه "مأساة أو لا يكون" فإنّ أنواعه وفروعه تتحدّد بمقدار اقتراحها أو ابتعادها عن هذا المفهوم. فكلّما صدر الأديب عن إحساس مرهف وتجربة شعوريّة تتمثّل التجربة الوجوديّة في أبعادها الإنسانيّة وتعبر عنها تعبيراً صادقاً حاز إنتاجه سمة التفرد وكان أقرب إلى طبيعة الأدب وحقيقته. وعلى العكس من ذلك فإنّه يبتعد عنها إذا ما انصرف إلى التصنّع وتوحّى سبيل من لا يرى من الأدب سوى زخرفة الألفاظ وجعجعة الأصوات والتلاعب بالمحسنات.

مما يؤكّد لنا أنّ التعريف الذي حدّده المسعدي للأدب لم يكن تعريفاً عارضاً، بل كان وليد رؤية نقدية متكاملة، ترمي إلى إرساء تصوّر جديد يختلف اختلافاً جوهرياً عن التصوّرات السائدة، أنّنا نجد المؤلّف في كتاباته المختلفة يقلّب هذا التعريف على وجوه مختلفة، ويحاول ترسيخه من جميع الزوايا المتعلّقة بالعملية الإبداعية. لذلك صاغ تعريفات أخرى للأدب منها ما نظر فيه من زاوية الوظيفة، ومنها ما يتعلّق بالأديب المنشئ ومنها ما يتصل بالقارئ المتقبّل.

فأمّا تحديد مفهوم الأدب على أساس وظيفته فيقول المسعدي: "ولعلّ أحسن تعريف للأدب باعتبار جماع وظيفته هو أنّه العبارة الشاملة عن الإنسان في كليّة حياته الباطنة أي في حياته الفكرية، في حياته الخيالية، في حياته التصويرية، في حياته الشعورية، في حياته العاطفية..."⁽¹⁵⁾

وأما تعريفه الأدب من زاوية الأديب فيقول: "الأدب هو عند الأديب تجربة وجودية بالنسبة للكاتب نفسه، ثمّ هو تجربة يفرزها الكاتب بعد أن يعيشها، إفرازا من نفسه ومن صميم قلبه، يخرجها من ذاته وي طرحها بين الناس... وذلك هو الأدب الذي هو الخالد والذي هو الباقي، والذي لا يختلف من حضارة إلى حضارة ولا من أدب إلى أدب." (16)

وأما تعريف الأدب من زاوية القارئ فيقول فيه المسعدي: "الأدب الحقّ، الأدب الخالص هو الذي تقرؤه فتتحرك نفسك وتشعر بأنّ الذي يخاطبك من خلاله هو أخوك أو صنوك الذي أدرك إدراكا بيّنا أو أحسن بصورة واضحة ما كنت تحوم عليه أنت من إحساس أو فكر، أو كنت تشعر به أنت شعورا غامضا دون أن تسيطر عليه بالوعي الجليّ والرؤية البيّنة، فأعانك على إدراكه وامتلاكه." (17)

لكن اختلف الزوايا التي نظر منها المسعدي إلى الأدب محاولا في كل مرة البحث عن تعريف جامع مانع له، فإنّ هناك أمورا مشتركة لا بدّ من التوقّف عندها. ومن أبرز هذه الأمور أنّ المقصود بالتعريف هو ما سمّاه المسعدي بالأدب "الحقّ" أو "الخالص" أو "الخالد" أو "الباقي". ومّا لا شكّ فيه أنّ تأكيد هذه الصفات يعني ضمينا نفيا لأضدادها. وبالتالي فإنّ كلّ ما يوصف بالعكس فيقال فيه إنّه "مزيف" و"مدخول" و"زائل" لا يصحّ اعتباره من الأدب وإن أطلق عليه هذا الاسم لأنّه لا يستجيب للشروط الأساسية التي بها يسمّى الأدب أدبا. ومّا تشترك فيه التعريفات الثلاثة اعتبارها الإنسان محور الأدب. الإنسان في أبعاده الوجدانية والشعورية، أي ما يمثّل ماهيته بوصفه كائنا حيّا يتميّز بأنّه يحسّ ويشعر ويفكر ويتأمّل في الوجود محاولا فهمه وإدراكه. ووظيفة الأدب منوطة بالتعبير عن هذه الأبعاد دون سواها، فهو ينشأ منها إذ يفرزه الأديب من نفسه ومن صميم قلبه. ومعيار صدقه أو عدم صدقه في التعبير عن هذه الأبعاد إنّما يتحدّد وفق ما يشعر به القارئ أو المتقبل باعتباره إنسانا، أي أنّه يشترك مع المبدع في أبعاده الإنسانيّة وما يتولّد عنها من حيرة وجودية ورغبة في الفهم وسير الأغوار. وبالتالي فإنّه كلّما حرّك النصّ وجدان قارئه وأشرکه في الحيرة ولجّى طموحه لكشف الأسرار وزاده معرفة بحقيقة نفسه كان ذلك دليلا على انتمائه إلى الأدب الحقيقيّ.

لا يفوتنا أيضا أن نلاحظ أنّ التعريفات المقترحة تشترك في الإلحاح على صياغة مفهوم للأدب يبدو على درجة كبيرة من التجريد والتعالي، إذ يعدّ الأدب، حسب المسعدي، من الجواهر الخالدة التي لا تتغيّر بتغير الزمان أو المكان، ومردّد هذا الإطلاق في التعريف يعود إلى ما أشرنا إليه من أنّ المقصود بالتحديد ليس الأدب بل حقيقته وجوهره من ناحية أولى، ومن أنّ محور الأدب، كما يراه المسعدي، ليس الإنسان محدودا بالزمان والمكان وإنّما هي إنسانيّة الإنسان أينما حلّ وكيفما كان. ولما كانت أسس التعريف وأركانه مستمدة من المجرّدات والمعاني الكلّيّة

المتعالية بصرف النظر عن تجلياتها الواقعية فلا غرابة إذن في أن تعريف الأدب عند المسعدي جاء موعلا في التعميم والتجريد متعلقا بما ينبغي أن يكون لا بما هو كائن.

ولعلّ في بروز البعد التجريدي لمفهوم الأدب عند المسعدي ما يؤكّد لنا أنّه كان يصدر فيه عن رؤية نقدية تنبني على عناصر متكاملة. وإذا كان مفهوم الأدب يمثل حجر الزاوية في هذه الرؤية فإنّ الكشف عن أهمّ ملاحظاتها يستدعي النظر في بقية الأركان التي تنبني عليها مثل وظائف الأدب وأجناسه وخصائصه الفنية.

2- وظائف الأدب

لا يتحدّد مفهوم الأدب بماهيته فحسب وإنما يتحدّد أيضا بطبيعة الوظائف المنوطة به. فهو بوصفه نشاطا إنسانيا قديما قدم الإنسان مستمرا باستمراره لا بدّ أن يكون نشاطا هادفا وإلا لما كانت هناك مبررات لوجوده واستمراره. من هذا المنطلق فكّر المسعدي في وظائف الأدب، فحاول تحديدها تحديدا مفصّلا حيناً ومجملا أحيانا أخرى، مركّزا في جميع الأحوال على إبراز ما ينتجه الأدب من آثار إيجابية في الإنسان.

فمن جهة التفصيل استخدم المسعدي مجموعة من الصفات التي تبين فعل الأدب وأثره، فأكد أنّ وظيفة الأدب في أن يكون "مثيرا للتفكير" "مبعثا للخيال" "مغذيا للإحساس ومركّيا له، مغذيا للحساسية الجمالية، موحيا بالشعر، مربيا للطاقة الشعرية في النفس". وإذ أمعنا النظر في الصفات والأسماء المتعلقة بها لا حظنا أنّ للأدب وظيفة الفعل الإيجابي المباشر في الجانب الإنساني في الإنسان أي في أفكاره وخياله ومشاعره وأحاسيسه. فهذا الجانب الذي يمثّل الباعث الرئيسيّ من بواعث إنتاج الأدب هو، في الوقت نفسه، المقصد الأسنى الذي يتّجه إليه.

واعتمادا على ما ذكره المسعدي يمكن أن نحدّد للأدب ثلاث وظائف أساسية:

- الوظيفة الأولى هي الوظيفة العقلية، ومدارها على إثارة العقول للتفكير والتأمل والتعمق في الأشياء واستنباط الحقائق منها.
- والوظيفة الثانية هي الوظيفة التخيلية، فبين الأدب والخيال علاقة جدلية، إذ أنّ الخيال ينتج الأدب، والأدب بدوره ينمي الخيال ويغذّيه ويوسّع آفاقه ويوفّر له الرموز والصور التي تجعله ينطلق إلى أبعاد لا ينفذ لها العقل إذا ما هو اكتفى بمجرد التفكير والتأمل.
- والوظيفة الثالثة هي الوظيفة الجمالية أو الشعرية وهي تتعلّق بالأدب باعتباره فناً، وهو ما يجعله يحقّق المتعة الجمالية التي هي من أخصّ خصائص الكائن البشري.

إنَّ أهمَّ ما يمكن استخراجه من هذه الوظائف يتمثل في دور الأدب في تنمية الملكات الفطريَّة لدى الإنسان، فهو الذي ينشِّط هذه الملكات ويجرِّكها ويجعلها تنتقل من الانفعال إلى الفعل، وليس ذلك بالأمر الهين والبسيط، فبواسطته يكتسب الإنسان القيمة المضافة التي تتحقَّق بها إنسانيته. لذلك فإنَّ وظائف الأدب وإن بدت مختلفة فهي متكامل فيما بينها لأنَّها لا تقتصر في الإنسان على بعد واحد، وإنَّما تستهدفه في كليته، وفي مختلف الجوانب المكوِّنة لكيانه من عقله وتفكيره إلى خياله وتصوِّراته إلى ذوقه وإحساسه. وبهذا يتميِّز الأدب عن غيره من الأنشطة المعرفيَّة والعلميَّة التي يقتصر دورها، في الغالب، على الاهتمام بجانب واحد من جوانب شخصيَّة الإنسان، وفي المقابل فإنَّ الأدب يعتبر نشاطا ذهنيًا مركَّبًا لأنَّه يثير، في الوقت نفسه، جميع الملكات الذهنيَّة ويتطلَّب تفاعلها ويوفِّر لكلِّ منها الطاقة الضروريَّة التي تجعلها تنمو وتزداد حيويَّة.

لعلَّ إدراك المسعدي لأهميَّة الأدب وخطورة وظائفه هو الذي دفعه إلى الانتقال من التفصيل إلى الإجمال ليؤكِّد أنَّ الأدب هو "سبيل الإنسان إلى إنسانيته وطريقه إلى كيانه ووجوده وذاتيته" بل إنَّه يرى أنَّ: "السبيل التي وحدها تفضي بالإنسان إلى تحقيق إنسانيته على أجمَل صورة وأبدع تكوين وأحسن تقويم هي طريق الأدب" وهو يقطع جازما: "بل قل إنَّه لا إنسان بلا أدب ولا إنسانيَّة بدون أدب، وأنَّ الفرد الذي يخطئ سبيل الأدب وسبيل التربية والتكوين بالأدب في حكم الميت، وكذلك المجموعة البشريَّة التي لا يكون لها أدب تفرزه من صميمها لتعبَّر به عن وجودها وكيانها وذاتيتها هي أيضا في حكم الميت." (18)

إنَّ وظيفة الأدب إذن، كما يتصوِّرها المسعدي وبلِّغ عليها، هي وظيفة سامية وعلى درجة قصوى من الخطورة والأهميَّة إلى حدِّ أنَّ الاستغناء عنها يؤدِّي إلى الموت الرمزيِّ للأفراد وللجماعات البشريَّة على حدِّ سواء. والمقصود بالموت الرمزيِّ في هذا السياق هو فقدان الإنسان لإنسانيته التي بها يتميِّز عن سائر الكائنات. فالأدب هو خزَّان القيم وهو مصدر الخيال والإحساس ومرِّي الذوق، وبالتالي فإنَّه يعطي للحياة معنى، ويجعل الإنسان يشعر بوجوده، لذلك فإنَّ فقدان المعنى وتعطلَّ الإحساس. وليس أدلَّ على الموت من أن تفقد الحياة معناها وتعطلَّ في الإنسان أحاسيسه.

إذا ما استحضرننا في هذا السياق منزلة الإنسان في الوجود باعتباره "يتردَّد بين الألوهيَّة والحيوانيَّة"، كما قرَّر المسعدي، ساعدنا ذلك على إدراك معنى السموِّ والخطورة في وظيفة الأدب. فهو ينظر إلى المنزلة الإنسانيَّة على أنَّها منزلة وسطى بين حدَّين متقابلين، أحدهما يجذبُه إلى السموِّ والرَّفعة، والثاني يشدُّه إلى الدونيَّة والوضاعة. لذلك بات أمرا محتوما أن يكرِّس الإنسان حياته لنحت كيان ينأى به عن مرتبة الحيوانيَّة ويرفعه إلى المرتبة الألوهيَّة. وليس له من سبيل إلى ذلك إلاَّ بشحذ الرُّوح وإثرائها بكلِّ ما من شأنه أن يدعِّم اتصالها بأصلها السرمديِّ الخالد. ولما

كان الأدب يثري الرّوح ويغني الخيال ويربيّ النفوس ويعطف القلوب على القيم الأصليّة فقد بان أنّ سموّ وظيفته إنّما هي من سموّ المكانة التي به يرتفع الإنسان إليها. ولهذا فإنّ استغناءه عن الأدب يعني بالضرورة التخلّي عمّا في نفسه من إمكانيات السموّ والرفعة.

واستكمالاً لهذا تصوّر حول وظيفة الأدب قرّر المسعدي أنّه يفضي على الصعيد الإنسانيّ إلى ثلاث نتائج في غاية الأهميّة هي "خلق الصفات المميّزة للذات أو خلق الشخصية، وإلى إعطاء الذات قدرة على السموّ فوق غيرها، وإلى إكساب الذات البشريّة طاقة الصبرورة المتواصلة والتحوّل الدائم والتجاوز المستمر"⁽¹⁹⁾. ولعلّه لا يخفى أنّ هذه النتائج هي بمثابة الفروع التي تتولّد من الوظيفة الأساسيّة. فتحقيق إنسانيّة الإنسان لا يتمّ وفق تصوّر الفلسفي الذي يصدر عنه المسعدي دفعة واحدة، وإنّما هو سيرورة ومشروع متواصل يفضي إلى ما يسميه بـ"نحت الكيان" أو "صقله وبلورته". ويمثّل الأدب الأداة الأساسيّة في عمليّة النحت هذه، فشميّة الفرد هي محصّلة ما يرسخه فيه الأدب من تعلق بمجموع القيم الأصليّة مثل الحبّ والحرية والعدل والتضحية والإيثار وغيرها، وتعلّقه بهذه القيم النبيلة وتحويلها إلى ممارسة في الحياة وسلوك ينظّم علاقاته بغيره هو ما يحقّق له النبل والسموّ والرفعة، وارتفاعه إلى هذه المرتبة يجعله على استعداد متواصل للتعلق بما هو أفضل لأنّ حياته لم تعد مكرّسة لضمان البقاء فحسب بل سيصبح هدفها الرئيسيّ تحقيق حسن البقاء.

هكذا يتّضح إذن أنّ وظائف الأدب هي سلسلة من النتائج الإيجابيّة المترابطة، يفضي بعضها إلى بعض وفق تصوّر نظري محكم تقود فيه المقدمات إلى النتائج، فإذا وافقنا على أنّ إنسانيّة الإنسان ليست معطى جاهزاً بل هي مشروع قابل للبناء قادنا ذلك إلى أنّه يحتاج بالضرورة إلى تطوير معارفه وتنمية ملكاته ليتوصّل إلى تحقيق إنسانيته ويتمكّن من إضفاء المعنى على وجوده. وإذا سلّمنا أنّ الأدب هو الذي ينشط ملكات الإنسان ويخرجها من طور الكمون إلى طور الفعل بات من الضروريّ أنّ نسلم بأنّه السبيل الأوحّد لنحت كيانه وبناء شخصيته. وإذا أقرنا أنّ إكساب الشخصية الصفات المميّزة وإثراءها بالقيم النبيلة هو من فعل الأدب دون سواه أقرنا، تبعاً لذلك، أنّ الإنسان محتاج إليه ليغذي روحه ويوفّر لها طاقة السموّ والرفعة حاجته إلى الغذاء لينمي جسده ويضمن له شروط البقاء والعيش.

ما من شكّ في أنّ التسليم بأهميّة الأدب وسموّ الوظائف التي يضطلع بها لا يمكن أن يكون محلّ اختلاف، فقد كانت له في الثقافة البشريّة مكانة مرموقة منذ أقدم العصور، ولازم حضوره تطوّر الشعوب وتحضّرها، واتّخذته الأمم وسيلة للتربية وترسيخ القيم وتخليد المآثر. ولكنّ ذلك كلّ لا يمنع من التساؤل عن الشروط التي ينبغي أن تتوفر فيه ليؤدّي وظائفه هذه على أحسن وجه.

3- مفهوم الالتزام

يعدّ مفهوم "الالتزام" من أهمّ المفاهيم التي شاعت بين الأدباء والنقاد خلال منتصف القرن العشرين. ويمكن أن نرجع انتشار هذا المفهوم إلى عوامل عديدة ومختلفة، لعلّ أبرزها ما خلّفته الحروب الكوتية من نتائج كارثية دفعت المثقفين والمفكرين إلى إعادة النظر في الثقافة الإنسانية والدعوة إلى بناء مفاهيم جديدة تحدّ من شراسة الإنسان وجبروته. كما أنّ هذا المفهوم لازم ظهوره انتشار الإيديولوجيات والمذاهب الفكرية والفلسفية ذات النزعة الإنسانية التي حاولت أن تصوغ تصوّرات جديدة لفهم الوجود والإنسان.

المهمّ، أنّه في هذا السياق العام انتشر مفهوم الالتزام بين الأدباء والمفكرين وأصبح بمثابة المذهب الأدبي الذي ينعت به الأديب وينعت به أدبه. وقد كان محمود المسعدي أحد الأدباء الذين تبوّأ مفهوم الالتزام، بل إنّه يعتبره شرطاً أساسياً من شروط الأدب، فهو يقول: "الالتزام عندي خاصيّة جوهرية لا تفارق الأدب إلّا انتفت عنه صفة الأدب. وهي خاصيّة تؤوّل إلى ملاصقة الأدب وملاصقته للمشاكل الإنسانية الدائمة الأبدية التي لا تزول إلّا بزوال الإنسان والوجود. وعلى هذا الفهم فالالتزام موجود في جميع الآداب الأصيلة سواء كانت عربيّة أم غيرها وقديمة أم حديثة." (20)

إنّ المسعدي لا يعتبر الالتزام مذهباً حديثاً في الأدب بل يعتبره خاصيّة جوهرية من خاصياته، أي عنصراً أصيلاً من العناصر المحدّدة لماهيته، وهذه الخاصيّة هي التي تجعل الأدب وسيلة للتعبير عن قضايا الإنسان الوجودية. ولما كانت هذه القضايا لها صفة الشمولية لأنّها متّصلة بالإنسان بصرف النظر عن جنسه أو لونه أو العصر الذي يعيش فيه، فإنّ الالتزام، تبعاً لذلك، لا يمكن أن يعدّ مذهباً أدبياً مستحدثاً، وإنّما هو صفة ملازمة للأدب متى تحقّق فيه شرط الأصالة. والمقصود بالأصالة في هذا السياق أن تتوفّر فيه الشروط الأساسية التي بها يكون أدباً حقيقياً.

لقد تعرّضنا أثناء البحث في مفهوم الأدب ووظائفه إلى أنّ من أهمّ الشروط المحقّقة لماهية الأدب أن يكون مرتبطاً بإنسانية الإنسان معيّراً عن منزلته في الوجود صادراً عن الإحساس العميق بما يكتنف هذه المنزلة من مفارقات تولّد الشعور بالألم ملبّياً للحاجات الدفينة لفهم الحقائق وكشف الأسرار مؤمناً بأنّ وظيفته الأساسية أن يكون سبيل الإنسان إلى إنسانيته. ولهذا فإنّ مفهوم الالتزام يغدو بمثابة الصفة الجامعة التي تختزل هذه الشروط التي تتوفّر عليها أصالة الأدب من عدمها.

بناء على هذا التصرّو فإنّ الالتزام يعتبر بمثابة النقيض لجميع الحالات التي يحلّ فيها الأديب بشروط الأدب وخصائصه الجوهرية. ولعلّ ذلك ما عناه المسعدي في قوله: "الالتزام في الأدب لا يعدو (في معناه الصحيح

عندي) أن يكون الأدب ملتزماً لجوهريّ الشؤون منصرفاً عن الزخرف اللفظيّ وعن الزينة الصوريّة التي هي لغو ووهم وخداع⁽²¹⁾. إنّ ما تضمّنه هذا التعريف لمفهوم الالتزام من مقابلة بين الجوهر والعرض يكشف لنا أهمّ الأسس التي يبني عليها تصوّر المسعدي للأدب، فجوهر الأدب يكمن، حسب رأيه، في مضمونه الفكريّ باعتباره رسالة ملتزمة بأهداف نبيلة تخصّ مصير الإنسان ومنزلته الوجوديّة، أمّا ما سوى ذلك من عناية بالزخرف اللفظيّ وفنون التصوير فهي مجرد زخرف عرضيّ لا يمت بصلة إلى حقيقة الأدب وجوهره، بل إنّّه يمكن أن يفسده ويقلّل من شأنه، إذا ما أفرط الأديب في الاهتمام به وجعله مقصده الأوحد وغايته القصوى.

لقد استمدّ المسعدي من هذا تصوّر الثنائيّ القائم على التمييز بين الجوهر والعرض معياراً لنقد الأدب وتصنيف الآثار الأدبيّة القديمة والحديثة العربيّة والأجنبيّة. فهو يرى أنّ أدب القرون الوسطى في الشرق لا تتحقّق فيه شروط الأدب لأنّ الأدباء تخلّوا عن الاهتمام بالجوهر وانصرفوا إلى العناية بالعرض إذ "لطالما تلهّوا بجمعجة الألفاظ وتصفيق القوافي والأوزان وألعاب محسنات البديع والبيان"⁽²²⁾. وفي مقابل هذه النزعة البديعيّة التي أفسدت الأدباء كان هناك أدباء تميّزوا بتجارب إبداعيّة تحقّقت فيها شروط الأدب كأحسن ما يكون. ومن أهمّ هذه التجارب يذكر المسعدي من العرب القدماء أبا الفرج الاصبهاني وأبا حيّان التوحّيدي وأبا العلاء المعريّ وأبا العتاهية وأبا نواس، فهؤلاء هم الذين مثّلوا الأدب على حقيقته، ولذلك فإنّه حريّ بمن يريد قراءة الأدب أن يعود إلى آثارهم لا أن يستعين بما كتبه العسكري وغيره من كتاب البلاغة، فلا توجد في مؤلفاتهم سوى القوالب الجاهزة والقواعد الجامدة لأساليب الزخرف والمحسنات.

أمّا من الآداب الأجنبيّة فقد اختار المسعدي التمثيل لمفهوم الالتزام في الأدب عمر الخيام من الفرس وإسخيلوس وإريبيد من اليونان وشكسبير من الإنجليز، هذا عن القدماء أمّا المعاصرين فهم كثير، في نظره، "منهم النرويجي إيسان، والروسي دستوفسكي، والألمانيان نيتشه وجوته، والفرنسيون فاليري وجيروودو وسانت إكسوبري ومالرو" ومن العرب المعاصرين اكتفى بذكر الشابي وبعض ما كتبه توفيق الحكيم.

يحاول المسعدي انطلافاً من هذا التصنيف الذي وضعه للأدباء أن يؤكّد ثلاثة اعتبارات أساسيّة في

تحديد مفهوم الالتزام:

- الاعتبار الأوّل أنّ الالتزام ليس مذهبا أدبيا حديثا لأنّه المذهب المميّز لجميع التجارب الإبداعيّة الخالدة على ما بينها من اختلافات في اللغة والمحتوى والأسلوب والعصر.
- الاعتبار الثاني أنّ جميع الشعوب عرفت الأدب الملتزم بظهور أدباء كبار مثّلوا منارات لأنهم أنتجوا آثارا أدبيّة نالت الخلود والتميّز.

- والاعتبار الثالث أنّ خصوصيّة الأدب الملتزم لا تنفي عنه صفة الإنسانيّة، فالآثار الأدبيّة لا تكون حكرًا على الثقافة المحليّة التي أنتجتها وإتّما هي تفيض عن أطرها الحضاريّة والزمنيّة والجغرافيّة واللغويّة الضيقة لتحوّل إلى تراث إنسانيّ مشترك.

وفي ضوء هذه الاعتبارات يتّضح أنّ مفهوم الالتزام ينسجم مع سائر التصدّورات التي صاغ منها المسعدي مفهومه للأدب وحدّد له وظائفه. فالأدب الملتزم هو الذي يكرّس تلك الوظائف ويحقّق ذلك المفهوم. وإذا كان الانسجام والتكامل بين هذه القضايا التي انشغل المسعدي بالتفكير فيها يدلّ على أنّه كان يصدر عن تصوّر نظريّ متماسك فإنّ نزعتة إلى التعميم والإطلاق لبناء رؤية نقدية متكاملة وحرصه على اعتبار المضمون مقومًا أساسيا للأدب يدفعنا إلى التساؤل عن مواقفه من النواحي الشكليّة التي تجعل نصّا أدبيّا مختلفا عن الآخر.

4- الأجناس الأدبيّة

من المعروف أنّ الآثار الأدبيّة التي كتبها محمود المسعدي أثارت جدلا واسعا حول الأجناس الأدبيّة التي تنتمي إليها، فكتاب "السّد" ظلّ النقاد والدارسون يتردّدون في اعتباره نصّا مسرحيّا أو رواية. وكتاب "حدّث أبو هريرة قال..." ليس أقلّ حظّا في إثارة هذا الجدل فهو يتردّد بين الخبر والمقامة والرواية.

ويبدو أنّ عدم التمييز بين الأجناس كان اختيارا فنيّا مقصودا من المسعدي في كتاباته الإبداعية، وما يؤكّد ذلك أنّه لم يكن يعتقد في وجود فوارق مهمّة بين الأجناس الأدبيّة، ويقول في هذا الصدد: "وليس عندي بين القصّة أو المسرحيّة وغير المسرحيّة فرق إلّا في ظاهر الصورة وشكل الإخراج أمّا الجوهر فواحد"⁽²³⁾. ومن الواضح أنّ هذا الرأي يبني هو أيضا على ثنائيّة العرض والجوهر المستمدّة من التصوّر العام لمفهوم الأدب، فالأجناس الأدبيّة هي مجرد تصنيفات شكليّة تتعلّق بمظهر الكتابة وصورتها الخارجيّة، أمّا حقيقة الأدب المتعالية فهي مضمونه الإنساني. وإذا ما توقّر هذا المضمون فليس من المهمّ في أيّ شكل يقع إخراجة.

لقد أكّد المسعدي أهميّة البعد الإنساني في الأدب واعتمد عليه في تبرير رأيه في مسألة الأجناس الأدبيّة، يقول: "لا فرق عندي بين ما تفرّقون من اتجاهات الأدب ومذاهبه لأنّها لا تكون في الأدب الأصيل إلّا فروعًا لشجرة واحدة أو جداول لنهر واحد... والشجرة أو النهر هي الإنسانيّة أي مصير الإنسان وشأنه في الوجود"⁽²⁴⁾. وما يمكن استيعاؤه من هذه الصورة القائمة على التشبيه أنّ المسعدي يرى أنّ اختلاف الأجناس الأدبيّة يثري الأدب بما يضيف عليه من تنوع وتعدّد، ولكنّه لا يغيّر حقيقته، وبالتالي فإنّه لا يمكن أن يكون معيار تفاضل بين نصّ أدبيّ وآخر.

وللمسعدي رأي طريف في مسألة الأجناس يتمثل في اعتبار القصة هي الجنس الأدبي الوحيد الذي تتفرّع عنه بقية الأنواع، فهو يرى أنّ "الأدب كلّهُ فَصَصَ مختلف الأنواع ما دام يردّد على الدهر خبر الوجود الإنساني ويقلب تصوير مشاكله على مختلف الوجوه"⁽²⁵⁾. ويستمدّ هذا الرأي طرافته من أنّه ينزل نظرة المسعدي لمسألة الأجناس في إطار نظرتّه للحياة بصفة عامة، وقد عبّر عن هذه النظرة في كتاب "السدّ" على لسان "غيلان" بطل المسرحية الذي جعله يصرّح أنّ "كلّ شيء قصة...". وأنّ "الحياة هي وظيفة الإنسان في القصة، والعمر مداها"⁽²⁶⁾.

ومن المهمّ الإشارة إلى أنّ كلمة "القصة"، كما يستخدمها المسعدي، ليست مصطلحا دقيقا يعني الجنس الأدبي المعروف بهذا الاسم، بل هو يقصد بها المعنى اللغوي الأوّل لهذه الكلمة، أي دلالتها على معنى الإخبار والرواية. ويبدو أنّ المسعدي قد وجد في هذا المعنى ما يساعد على بناء تصوّر عام يتركز على النظر إلى مختلف الأجناس الأدبية بوصفها أشكالا مختلفة للقصّ والإخبار. فالقصة يمكن أن تكون سردية أو مسرحية أو شعرية. وعلى هذا الأساس فإنّ للأدب جنسا واحدا هو القصّ، وأنواعا تتفرّع عنه هي سائر ما كان يعتبره النقاد أجناسا أدبية. واختلاف هذه الأنواع لا يغيّر شيئا من حقيقة الأدب لأنّها لا تختلف إلّا في النواحي الشكلية بينما تتحدّد ماهية الأدب وحقيقته انطلاقا من مضمونه الإنساني.

ولعلّه يبدو واضحا أنّ الموقف المتّخذ من مسألة الأجناس الأدبية يستند إلى تصوّر ينظر إلى الأدب في أبعاده الوظيفية ويعتبرها أهمّ من الجوانب الشكلية، وبما أنّ الأسس التي يبنى عليها التمييز بين أجناس الأدب هي أسس شكلية بالدرجة الأولى فإنّ ذلك يقود بالضرورة إلى الاستنقاص من أهمية هذه الأجناس والتأكيد على أنّها مجرد قوالب يلجأ إليها الأدباء ويتخذونها أطرا للتعبير عن القضايا الإنسانية التي ينشغلون بها.

يقوم هذا التصوّر على أساس الفصل بين شكل الأدب ومضمونه مع تفضيل المضمون على الشكل، ولكن كان من الممكن إرجاع هذا الرأي إلى خلفيات فكرية ونقدية قديمة كانت تفصل بين الألفاظ والمعاني وتعتبر الألفاظ معارض والمعاني جواهر، فإنّ حضوره بشكل بارز في رؤية المسعدي النقدية يعود، في اعتقادنا، إلى تبنّيه لمفهوم الالتزام، وقد اقترن هذا المفهوم بنظرة خاصة تؤكّد أنّ الالتزام في الأدب لا يتحقّق إلّا إذا ركّز الأديب اهتمامه على التعبير عن القضايا الإنسانية وابتعد عن الفهم الذي يجعل الأدب صناعة لفظية وتلاعبا بالكلمات تحت شعار "الفرّ للفرّ"، فالمهمّ في النصّ الأدبي يكمن في الوظائف التي يؤدّيها لا في الكيفية التي تؤدّي بها هذه الوظائف.

وما من شكّ في أنّ هذه النظرة التي تعلي من شأن محتوى النصّ الأدبي على حساب شكله تدعونا إلى التساؤل عن النواحي الفنيّة والجمالية التي يتميّز بها الكلام الأدبي عن الكلام العادي. فهل يكفي التعبير عن الإنسانيّ والالتزام بمعالجة القضايا الوجوديّة ليكتسب الكلام صفة الأدب؟

5- لغة الأدب

يمكن أن نستشفّ من تعليقات المسعدي على بعض المسائل المتّصلة بلغة الأدب ملامح رؤيته الجماليّة، فالجانب الفنيّ والجماليّ في النصّ الأدبي يكمن بالأساس في اللّغة التي بها يكتب. وقد أدرك المسعدي أنّ أخصّ ما يميّز لغة الأدب يتمثّل في كونها لا تعتمد أساليب التعبير المباشر، كما هو الشأن في الكلام العادي، بل تتوحّى أساليب التعبير الرمزيّ غير المباشر التي تقوم على التلميح والإشارة.

ويعتبر المسعدي أنّ اللغة العربيّة تستجيب لمتطلّبات اللغة الأدبيّة، يقول في هذا السياق: "اللغة التي أكتب بها كلّها رمز لطيف، إذ العربيّة تكره التكرار والتحليل والإلحاح والتفهيم الثقيل وهي بالطبع لا تليق إلاّ بذوي الأفهام الخاطفة وذوي الوجدان الحساس المجرب المتيقّظ، فحيث نجد لغة أخرى تركب المقدمات على المقدمات وتدرّج بالقارئ أو السامع في سلّم التحليل العقلي والاستدلال المنطقي حتى تبلغ به النتائج كما يدرج الصبي أو القاصر عن الخطو بنفسه نجد العربيّة ترسل الكلام وثبات كوثب الطير العتيد وتقفز بالقارئ قفزا وتطفر به طفرا طاوية من اللفظ كلّ ما يستغنى عنه في تأدية ثانيا المعاني المفهومة"⁽²⁷⁾

نستنتج من هذا القول أنّ أهمّ مقوّمات اللغة الرمزيّة، كما تتجلّى في اللغة العربيّة تتمثّل في بلاغة الإيحاء القائمة على "إجاعة اللفظ وإشباع المعنى" بعبارة القدماء، ولغة الأدب، كما يراها المسعدي، تحتاج إلى الإيجاز والاختصار لأنّها تعتمد الرمز، ومن أهمّ ما يتميّز به الرمز قدرته على الإيحاء وتكثيف الدلالة، فهو لا يكتفي بالمعنى اللغويّ للكلمة بل يضيف إليها دلالات موسّعة ويشحنها بمعاني رمزيّة ممّا يجعل القارئ محتاجا إلى التدبّر والتأويل وإعمال الفكر ليقف على المقاصد والأبعاد الخفيّة، فالكتابة بالأسلوب الرمزيّ تنتكّب المجهود الأدنى في التعبير وتدفع اللغة إلى أقصى ما تسمح به من قدرة على الإيحاء والتدلال على أنّ لا يودّي ذلك إلى الوقوع في الالتباس المبهم والغموض المحيّر، فالغاية الأساسيّة التي يجري إليها الأدب هي الإبانة وكشف المعاني الخفيّة. وإذا ما حصل والتبس الرمز بشيء من الغموض فإنّ ذلك يعدّ، في نظر المسعدي، أمرا عاديّا وممكنا، فأسبابه تعود إمّا إلى "الإغراق في توسيع الآفاق الفكرية التي يفتحها الرمز وتوحي بها الإشارة" أو عدم قدرة القارئ على تمثّل آفاق معاني الوجود لمحدوديّة تجربته الوجوديّة"⁽²⁸⁾.

يستند المسعدي في تحديد مفهوم الرمز إلى القولة الشهيرة "ليس الشعر في أن تقول كل شيء بل هو في أن تحلم النفس بكل شيء". وهذا المبدأ هو أفضل ما يعبر، في نظر المسعدي، عن شروط الاتجاه الرمزي في الكتابة الأدبية، وتحقيقه يستدعي من الكاتب أن يتوخى طريقة تستبدل المعنى الواحد للكلمات بإمكانية تعدد المعاني. ويذكر المسعدي أنّ تجربته في الكتابة الإبداعية قامت على هذا الأساس، يقول: "وقد حاولت في كل ما كتبت أن لا يكون معنى الشخص - أو شخصيته الوجودية - معنى فرديا محدودا مقصورا عليه كفرد، وأن لا تكون الجملة الجوهرية من الكلام محدودة المعنى، بل كانت دائما رغبتني في أن يكون الشخص خلاصة أشخاص والجملة حبلية بعدة معان." (29)

اللافت للانتباه في هذه القولة أنّها تحدّد مقومات الطريقة الرمزية في الكتابة الأدبية تحديدا يتناسب مع تصوّر الوجودي للإنسان، فمثلما يكون الكيان الإنسانيّ مشروعا مفتوحا على جميع الإمكانيات وليس معطى مكتملا بشكل مسبق تكون الدلالة في الكتابة الأدبية كذلك مشروعا تأويليا غير مكتمل. وحتى يكون النصّ الأدبيّ على هذه الصفة ينبغي أن يجيد الكاتب استخدام اللغة على نحو يكتف طاقتها الإيحائية والتخييلية. ومن الملاحظ أنّ المسعدي لا ينظر إلى هذه المسألة من الزاوية البلاغية فهو لا يعنى بذكر الأساليب التفصيلية المحققة للإيجاء وإنما يعتبر الإيجاء مبدأ عامّا يتعارض مع الصورة النمطية على مستوى تشكيل الشخصية ومع وحدة المعنى على مستوى بناء الجملة. ويعني هذا أنّ من مقتضيات الإيجاء أن تكون الكتابة مغامرة تبحث عن الاختلاف والتنوع وتؤسس لتعدد المعنى وكثرة الاحتمالات.

إنّ هذا النهج في الكتابة هو الذي يحقّق، في نظر المسعدي، خصوصية الأديب ويمنح أدبه قيمة فنية عالية. وهو يلحّ على أنّ هذا التميّز لا يتحقّق بمجرد اصطناع حلول وهمية كاستبدال اللغة باللهجة، فقد نقد ما سمّاه "القومية الضيقة في الأدب" وهي التي تدعو إلى كتابة الأدب باللّهجات المحليّة بدلا من اللغة العربية مثل اللهجة المصرية أو اللهجة التونسية، ويعتبر ذلك "ضربا من الحمق" لأنّ أصحاب هذا التوجّه يعتقدون أنّه يمثّل السبيل إلى الطرافة والغرابة والحال أنّهم "لا يدركون أنّ الطرافة والغرابة، أي الصفة التي تكسب أدبا من الآداب شخصيته لا تكون في الاعتياض عن لغة بلهجة من تلك اللغة أو عن لغة بأخرى غيرها، ولا تكون في الانصراف عن التحريك إلى التسكين أو عن "عم مساء" إلى "يمسيك بالخير"، بل في تميّز روحك عن روح غيرك واختلاف مسالكك في التفكير والإحساس والوجدان عن مسالك غيرك." (30)

لعلنا لا نستغرب هذا الموقف من المسعدي بعد علمنا بنظرته إلى اللغة العربية التي يعتبرها لغة إيحائية، وبالتالي فهي أقرب إلى طبيعة اللغة الأدبية التي هي لغة رمزية. وفي تقديرنا أنّ هذا يكشف عن جانب كبير من

طبيعة الرؤية النقدية عند المسعدي، فهي رؤية صفوية. وتتجلى هذه الصفوية في تعريف الأدب وفي تحديد وظائفه وفي الحديث عن خصائصه اللغوية والفنية. وقد بينا، فيما تقدّم، مظاهر مختلفة من هذه الصفوية مثل إلحاح المسعدي على أنّ الأدب الذي يقصده بالتحديد هو الأدب الحقيقي الخالد، وتأكيدُه في مواضع عديدة أنّ وظيفة الأدب الأساسية هي التعبير عن البعد الإنسانيّ في الإنسان وإثراؤه بالأفكار السامية والقيم النبيلة، وتبعاً لذلك كان لا بدّ لهذه الصفوية أن تتجلى أيضاً في نظرتَه إلى اللغة الأدبية، فإذا كان المضمون الأدبيّ يوصف بالسموّ والرفعة فلا شكّ في أنّ اللغة التي تنقله ينبغي أن تتوقّر هي أيضاً على قدر من الصفاء يجعلها تليق بمضامينها الفكرية والقيمية. ولهذا الاعتبار اتخذ المسعدي موقفاً رافضاً من استخدام اللهجات في التعبير الأدبي بوصفها لغة من درجة ثانية قد تصلح للتواصل اليوميّ بين الناس ولكنها لا تصلح للتعبير الفنيّ الراقي الذي يخاطب العقل والوجدان ولا ينشد التواصل ومجرّد التعبير بل يتطلّع إلى الإمتاع والتأثير.

ويرى المسعدي أنّ الأدب لا يحقق هذه الغاية المنشودة إذا ما هو اكتفى بمجرد الوصف السطحيّ للحياة ولم يتعمّق في حقائقها. يقول في ذلك: "فإنّه لا يكفي - في الأدب ولا في الفلسفة - أن نصف ونبقد إن لم يظهر للمطالع من وراء ذلك الوصف أو النقد فكرة واضحة عن ماهية المجتمع وما ينبغي أن يكون وماهية الإنسان ومنزلته وما ينبغي أن تكون." (31) فإذا كانت الرمزية هي الصفة المميزة للغة الأدب فإنّ العمق في الفكر هو الخاصية التي يوصف بها مضمونه. فالأدب ليس مجرد تعبير عن الواقع كما هو وإنما محاولة لبنائه وتشكيله وهو ما يستدعي بالضرورة فهمه وكشف أسرار الخفية والنفاد إلى حقائقه المحجّبة.

ولعلّه من الواضح أنّ ما اقترحه المسعدي من تصوّرات مختلفة حول الأدب ومقتضياته الفنية واللغوية والمضمونية تتكامل فيما بينه في إطار الترسّخ لآبجاء أدبيّ يختلف عن غيره من الاتجاهات السائدة ويدّعي أنّه أقربها إلى حقيقته.

خاتمة

لئن جاءت آراء المسعدي متفرّقة موزّعة على أعمال مختلفة فقد تبين لنا من خلال دراستها وتحليلها أنّ بينها من الخيوط النازمة ما يجعلها تبدو في صورة رؤية نقدية متكاملة حاول صاحبها أن يقدم تصوّراً نظرياً حول حقيقة الأدب الأصيل وشروطه. وبإمكاننا أن نختزل أهمّ الأركان التي انبنى عليها هذا التصوّر في عناصر أساسية هي بمثابة المقومات الجوهرية للأدب الخالص ومن أهمّها أن يكون مضمونه مضموناً إنسانياً وتكون لغته لغة رمزية وأن يقوم على مفهوم الالتزام وأن لا يتحوّل إلى مجرد صناعة لفظية ولا يخضع للتحديدات الشكلية.

إنّ الدارس لهذه الرؤية النقدية يلاحظ أنّها تبني على أساس خلفيّة فلسفيّة محدّدة تتعلّق بالفلسفة الوجوديّة في رؤيتها للإنسان والكون. وقد حاول محمود المسعدي أنّ يطبّق أهمّ مقولات هذه الرؤية على النصّ الأدبي فاشترط فيه أن يرتبط بالإنسان ويلتزم بالتعبير عن قضاياها الحقيقيّة وجعل ذلك معيارا للتمييز بين الأدب الأصيل والأدب المزيف. كما استند المسعدي في بناء رؤيته النقدية إلى تجربته الإبداعية فأتخذ طريقته في الكتابة منطلقا للتعميم وبناء نموذج اعتقد أنّه الصورة المثلى التي ينبغي أن يكون عليها الأدب.

ولئن توقّرت للمسعدي الخلفيّة الفلسفيّة والتجربة الإبداعية فقد غابت عنه التجربة النقدية التي تعتمد على دراسة النصوص في تنوعها واختلافها وتعدّدها. لذلك فإنّ رؤيته مهما اتّسعت تبقى، في اعتقادنا، رؤية ضيقة ما دامت تفتقر إلى الممارسة الإجرائية التي تبني عليها التصورات النظرية، ولعلّ هذا ما يفسر تلك النزعة الصفوية التي قامت على وضع شروط وضوابط مضمونيّة ولغويّة وفنيّة ضيّقت مفهوم الأدب وحصرته في مجال نخويّ محدود، والحال أنّ الأدب هو أكثر المجالات استعصاء عن التحديد ما دامت أهمّ خاصيّة تميّزه تكمن في مبدأ "الأخذ من كلّ شيء بطرف".

الهوامش

- 1- الأعمال الأدبية لمحمود المسعدي هي:
 - "حدّث أبو هريرة قال..." رواية كتبها المؤلّف سنة 1939، وصدرت أوّل مرّة عن الدار التونسية للنشر سنة 1973، ثمّ أعيد طبعها في دار الجنوب للنشر سنة 1979، ترجمت إلى الألمانية سنة 2009. وقد اختيرت من اتحاد الكتاب العرب كتاسع أفضل مائة رواية عربية.
 - "السد": مسرحية ذهنية ألّفها المسعدي سنة 1940، وصدرت لأوّل مرّة عن شركة النشر لشمال إفريقيا سنة 1955، ثمّ أعيد نشرها عن دار الجنوب للنشر سنة 1992. ترجمت إلى الألمانية ونشرت في أكتوبر 2007.
 - "مولد النسيان" نشرت للمرّة الأولى عام 1945، وأعدت نشرها الدار التونسية للنشر سنة 1986. ترجمت إلى الفرنسية (1993) والهولندية (1995) ثمّ ترجمت إلى الألمانية وصدرت في مارس 2008.
 - من أيام عمران و تأملات أخرى، تحقيق و تقديم محمود طرشونة، تونس: دار الجنوب للنشر، 2002.
- 2- محمود المسعدي، تأصيلا لكيان، تونس: نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، مطبعة كوتيب، 1979.
- 3- نشره ضمن مجلّة المباحث عدد 12 من السلسلة الجديدة - مارس 1945. وفي كتابه "تأصيلا لكيان" ص ص 21-28.
- 4- نشره في مجلّة المباحث عدد 21 من السلسلة الجديدة - ديسمبر 1945، وفي كتابه "تأصيلا لكيان" ص ص 30-35.
- 5- نشره بجريدة الصباح يوم 2 فيفري 1952. وفي "كتاب تأصيلا لكيان" ص ص 36-37.
- 6- حوار منشور ضمن مجلّة الندوة التونسية عدد 2، السنة الرابعة، فيفري 1956. وفي كتاب "تأصيلا لكيان" ص ص 38-45.
- 7- محاضرة شارك بها في أعمال المؤتمر الثالث للأدباء العرب بالقاهرة بين 9 و 15 ديسمبر 1957. نشرت ضمن كتاب "مؤتمر الأدباء العرب" الدورة الثالثة، القاهرة، 1957. وضمن كتاب "تأصيلا لكيان" ص ص 53-61.
- 8- نشرت تباعا في مجلّة "الحياة الثقافية" التونسية عدد 5، جانفي/ فيفري 1976، عدد 6، مارس / أبريل 1976، عدد 8، جويلية / أوت 1976. وضمن كتاب "تأصيلا لكيان" ص ص 62-84.

- 9- محاضرة ألقاها المؤلف في المؤتمر الحادي عشر للأدباء العرب المنعقد في طرابلس بليبيا في شهر سبتمبر سنة 1977. نشرت ضمن كتاب "تأصيلا لكيان" ص ص 97-111.
- 10- افتتاحية مجلة المباحث عدد 5، 1944. ضمن كتاب "تأصيلا لكيان" ص ص 117-118.
- 11- افتتاحية مجلة المباحث، عدد 9 من السلسلة الجديدة، ديسمبر 1944. ضمن كتاب "تأصيلا لكيان" ص ص 124-125.
- 12- أبو العتاهية كما يراه صاحب الأغاني، ضمن كتاب "تأصيلا لكيان" ص 21.
- 13- خواطر في الفنّ الإنسان وغصّته، ضمن كتاب "تأصيلا لكيان" ص 29.
- 14- في الأدب، ضمن كتاب "تأصيلا لكيان"، ص ص 36-37.
- 15- محاضرة للمؤلف في الأدب عامة وأدبه هو خاصّة، ضمن كتاب "تأصيلا لكيان"، ص 64.
- 16- المصدر نفسه، ص 75.
- 17- المصدر نفسه، ص 67.
- 18- محاضرة للمؤلف في الأدب عامة وأدبه هو خاصّة، ضمن كتاب "تأصيلا لكيان"، ص ص 64-65.
- 19- المصدر نفسه، ص 65.
- 20- نظرة في الأدب ومناهجه، ضمن كتاب "تأصيلا لكيان"، ص 43.
- 21- خواطر حول الأدب ومضمونه الفكري، ضمن كتاب "تأصيلا لكيان"، ص 99.
- 22- أبو العتاهية كما يراه صاحب الأغاني، ضمن كتاب "تأصيلا لكيان"، ص 21.
- 23- نظرة في الأدب ومذاهبه، ضمن كتاب "تأصيلا لكيان"، ص 39.
- 24- المصدر نفسه، ص 42.
- 25- المصدر نفسه، ص 39.
- 26- محمود المسعدي، السّد، تونس: دار الجنوب للنشر، 1992، ص 109.
- 27- نظرات في الأدب، ضمن كتاب تأصيلا لكيان، ص 40.
- 28- المصدر نفسه، ص 41.
- 29- المصدر نفسه، ص ص 40-41.
- 30- القومية الضيقة في الأدب، ضمن كتاب "تأصيلا لكيان"، ص ص 117-118.
- 31- خواطر في الأدب، ضمن كتاب "تأصيلا لكيان" ص 103.

تموقعات الجسد في الخطاب الإسلامي

د. إدريس العشاب

وزارة التربية الوطنية - المغرب

ملخص:

أثار "الجسد" نقاشات مستفيضة حول طبيعته وأهميته في الخطاب الفلسفي منذ البدايات الأولى للدرس الفلسفي الإغريقي، واختلفت الآراء حول: من الأجدر بالاهتمام بالروح أو الجسد؟ وتوالى الآراء إلى العصر الحديث لينتقل الاشتغال إلى مجالات علمية أخرى منها السوسولوجيا والسيميائيات وغيرها. ويسعى هذا المقال إلى استقراء مدى تمثل الفكر الإسلامي مفهوم الجسد، والكيفية التي تعامل بها علماء المسلمين مع الموضوع كل من موقعه: فلاسفة وصوفية، دون أن يقعوا في حبال التجسيد، وحتمية التجسيم.

سكت النص القرآني عن مسألة الروح وأرجأ أمر ماهيتها إلى الله تعالى. وهذا لم يمنع علماء المسلمين من تلمس القرائن بإضاءة مفهوم هذه المقولة، واستنطاق الشواهد والأدلة القادرة على سد ثغرات البياض الدلالي الذي تقصده النص، وذلك عن طريق التأويل أو المقارنة أو القياس.

وجه الفكر الإسلامي اهتمامه صوب الجسد الذي يعتبر المقابل الضدي للروح، والموضوع الملائم للقياس أو المقارنة التي يمكن من معرفتها معرفة عملية. لقد أبرز العلماء لفظ "النفس" معادلا للروح، وبديلا لها حيناً، أو باعتباره درجة أدنى تتوسط علاقتها بالجسد أحيانا أخرى.

تبين قصة خلق الله للكائنات أن الجسد كيان ذو طبيعة مادية صرفة. خلقه الله من طين لازب مأخوذ من تربة الأرض الحمراء والسوداء والبيضاء¹، يقول الله تعالى "إني خالق بشر من طين"² ويشير المتخيل الإسلامي إلى أن الجسد بقي على حاله مدة أربعين سنة على باب الجنة، حتى انتهى روح الله إليه³.

دفعت هذه الأفكار العلماء إلى الحديث عن كيمياء الجسد المركب من أخلاط أربعة، متولدة عن عناصر تصدر عنها كافة الموجودات. فالخلط الأول هو الصفراء ومسكنه المرارة، ثم الدم ومستقره الكبد، فالبلغم والسوداء اللذين يستوطنان الرئة والطحال. بينما تنبثق هذه العناصر على التوالي، من النار والهواء والماء والتراب⁴. وبهذا المعنى، يتلبس الجسد بالكون من جهة خصائصه المادية، ويخضع لقدرة الأشياء ويتأثر بالتفاعل الموجود بين تلك العناصر في تجلي الطبائع وتباين الأمزجة.

حفز الشغف الكبير بالمعرفة العلماء المسلمين إلى خوض مغامرة البحث في مسألة النفس بدلا عن الروح، لأن القرآن نهي عن البحث في مسألة الروح لأنها من أمر الله، فالنفس، لم يشملها التوقيف، وقد استثمر العلماء

الترادف الموجود بينها وبين الروح، في لغة واصطلاح أهل الإسلام. فالنفس "جسم لطيف ذو طول وعرض وعمق مثله مثل أجسام الشياطين والجن والملائكة التي لا تقع تحت حاسة من حواسنا"⁶.

وعليه، يظهر أن النفس تختلف عن الجسد كما وليس نوعا، إذ يصبحان معا انبثاقا من أصل واحد، يشكلان مادته وصورته، باعتبارهما وحدة لا تقبل التجزئة وهذا ما جعل البعض يتصورها امتدادا له وقوة من قواه⁷ وعنصرا مكونا اختلفوا في تعيينه: هل هو الدم أم القلب أم الأخلط الأربعة السابقة الذكر؟ يقول ابن القيم الجوزية بأنه كان "الأصم (المعتزلي) لا يثبت للحياة والروح شيئا غير الجسد ويقول: النفس هي هذا البدن بعينه ليس غير، وإنما جرى عليها هذا الذكر على جهة البيان والتأكيد بحقيقة الشيء لا على أنها معنى غير البدن"⁸ وهناك من العلماء المسلمين من يفصل بين الروح والنفس، ويفرق بين الروح والجسد ومن تم جعل هذا الأخير كيانا سلبيا تتحكم فيه طاقتان:

طاقة لاهوتية، نورانية تنزع إلى كل ما هو أرقى وأسمى. وطاقة ناسوتية نارية، تنجذب نحو العوالم السفلية المظلمة حيث تكمن سعادتها في التمتع بالشهوات والإغراق فيها.

يفيد محمد بن عبد القادر العلوي البوكيلي⁹، بأن النفس خلقها الله من ظلمة جسم الإنسان، فأسكنها نصفه الأسفل، وجعلها تتردد بين البطن والفرج، ونظرها شاخص دائما ناحية العالم الأرضي في حين خلق الله الروح من العقل الأول فسكنت أعالي الجسد، وجعلها تتراوح باستمرار بين الصدر والرأس، ونظرها شاخص تجاه السماء.

لكن جمهور المسلمين لم يقتنعوا بهذا التقسيم الترابي بين الروح والنفس، المحكوم بصراع تحركه إرادة الماهيتين في غزو الجسد، والرغبة المستأثرة في امتلاكه، ورفضوا اعتبار الجسد مجالا للصراع فحسب يتأثر، بما أنه في نظرهم، فاعل في الروح قدر انفعاله بها.

وهذا الموقف، يجعل الباحث يفهم تركيز أهل الفراسة على التناسب الموجود بين أشكال الأبدان وأحوال النفوس، من حيث الجمال أو القبح والكمال أو الإعاقة. ويرى إخوان الصفا في أن تناسق أعضاء الجسد يؤثر إيجابيا على الأخلاق الحسنة، أما تنافرهما وعدم انسجامهما مع بعضها بعضا، فقد يؤدي إلى انتفاض الأخلاق الوحشية والسلوكات الشنيعة، لذلك قال رسول الله (ص) "إِذَا أَبْرَدْتُمْ إِلَيَّ بُرْدًا فَلْيَكُنْ حَسَنَ الْوَجْهِ، حَسَنَ الْإِسْمِ"¹⁰ كما اتفق فقهاء الأشعرية على أن المرأة الجميلة هي أكثر النساء حرصا على دينها وفرجها، مصداقا لقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "خَيْرُ النِّسَاءِ أَحْسَنُهُنَّ وَجُوهًا..."¹¹

فكمال العقل، وجودة الرأي وحصافة النظر، ترمي إليها لطافة التركيب، وجمال الصورة ووسامة الهيئة/ الشكل، وهي سمات ذات مكانة متميزة في المفهوم الإسلامي للجسد النموذجي، لأن الإعاقة البدنية والتشوهات الخلقية، شرطان يبطلان الإمامة الدينية والسياسية على حد سواء.

إن القرآن الكريم والسنة النبوية، باعتبارهما مصدرا للتشريع زاخران بجملة من الأحكام التي تحث المسلم على العناية بالمظهر الخارجي عند كل صلاة والاحتفاء بجسده من حيث النظافة والزينة والطيب طيلة اليوم. إضافة إلى حرصهما على تنظيم الحياة الجنسية وفق أساس يضمن الإشباع المقصود من إباحة الإسلام لمسألة التعدد "فَأَنْكِحُوا مَا طَابَ لَكُمْ مِنَ النِّسَاءِ مَثْنَى وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ، فَإِنْ حِفْتُمْ أَلَّا تُعَدِّلُوا فَوَاحِدَةً أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ ذَلِكَ أَدْنَىٰ أَلَّا تُعَدِّلُوا"، سورة النساء، الآية 3.

وقد تحدث الإسلام عن الجنس وعن الأعضاء التناسلية بلغة شفافة، لا تفاضل بين أعلى الجسد (القلب) وأسفله (الفرج)، بل تصل في ترغيب المؤمن في ممارسة الجماع كما في قوله(ص) "تَنَاكْحُوا تَنَاسَلُوا فَإِنِّي مُبَاهٍ بِكُمْ الْأُمَّمَ يَوْمَ الْقِيَامَةِ" ويضيف الإمام الغزالي في تفسيره أن الامتناع عن النكاح هو إعراض عن الحرائث، وإضاعة للبدور، وتعطيل لما خلق الله من الآلات المعدة لذلك وجناية على مقصود الفطرة¹².

ونحن الآن أمام جملة من الإشكالات التي تحتاج منا إلى جواب شاف نوردتها كآلاتي: هل تمثل الفكر الإسلامي مفهوم الجسد لدى جمهور المسلمين وعامتهم؟ وهل تمكنت الخطابات الفلسفية والكلاسيكية والصوفية أن تنجو من حبال الجسد وحتمية التجسيم، علما أنها تتطلع إلى العقلانية وتنشد المعرفة المجردة؟.

أخذت قضية التوفيق بين الحكمة والشريعة والبحث في قضاياها المشتركة ردحا من الزمن، بل شكلت هاجسا للباحثين حيث حاولوا (من خلال التوفيق) خلق علاقة ائتلاف كفيلا بمنح الشرعية لممارسة الفلسفة كفعل لا يتناقض في جوهره وأهدافه وتعاليم الدين الحنيف، وإن اختلف معه في الوسائل والمتطلبات لكن محاولات تأصيل العلاقات في تقليد التفكير العربي، وإدخال الأمة الإسلامية في مملكة العقل كما أسسها سقراط وتلاه في ذلك أفلاطون وأرسطو، لم تنجح في محو المسافة النظرية ولا تخطي البعد المنهجي بين حكماء الإغريق ومريديهم من العرب، الفارابي وابن سينا وابن رشد ومن سار في ركبهم.

لقد انصبت جهود بعض العلماء على استثمار المنطق اليوناني في عقلنة القياس الفقهي، والاجتهاد في إيجاد علوم إسلامية قائمة على القطع واليقين بدل الظن والتضمين من أجل تحصين أصول الشريعة من الغنوصية ودعاة المعرفة الاشرافية من جهة، والرد على الفلاسفة بنفس أسلحتهم: الحجة والدليل العقليين من جهة ثانية¹³.

غير أن إقدام أولئك العلماء على عزل المنطق الأرسطي عن تربة الفلسفة وسياقه الموضوعي، ثم توظيفه في إطار ذرائعي بدعوى أنه مجرد معيار للعلم وقانون للأدلة لا غير، كان يحمل في ثناياه رفضاً للفلسفة من ناحية موضوعها (الطبيعة والإلهيات) وأدوات معالجته (البرهان) التي تمخضت عن رؤية مقيدة بمبادئ العقل، تساءل النقل (الوحي) دون أن تجعل نصب أعينها طبيعته المتمنعة عن الاستدلال وأحكامه التي تستلزم الإيمان والتسليم. بيد أن هذا الرفض، سيأخذ منحى عدائياً مع أبي حامد الغزالي الذي كفر الفلاسفة في ثلاث مسائل على الأقل: "إحداها مسألة قدم العالم والثانية: قولهم: إن الله تعالى لا يحيط علماً بالجزئيات الحادثة من الأشخاص. والثالثة: إنكارهم بعث الأجساد وحشرها"¹⁴.

لقد انسحب موقف الفلاسفة اليونانيين من ثنائية الروح والجسد على تفسير الفلاسفة المسلمين للوجود والمعرفة والأخلاق، وانتظم فهمهم لمسألة البعث التي لا تستقيم حسب رأيهم إلا بإقصاء الجسد وانفراد الروح بالحوش والخلود. وهي قناعة لا تنسجم وظاهر النصوص القرآنية التي تعد المسلم بعد موته بفردوس مستطاب يستهوي الجسد عبر استقطاب غرائزه وتفتيق شهواته، وتمتعه بحياة إيروسية جذابة، ليس فيها كبت ولا تحريم. يقول الله تعالى: (ثُلَّةٌ مِنَ الْأُولَىٰ وَقَلِيلٌ مِنَ الْآخِرِينَ عَلَىٰ سُرُرٍ مُّضَوَّنَةٍ عَلَيْهِمْ عَلَيْهَا مُتَقَابِلِينَ يَتُوفَّ عَلَيْهِمْ وُلْدَانٌ مُّخَلَّدُونَ بَاكُوَابٍ وَأَبَارِيقٍ وَكَأْسٍ مِنْ مَّعِينٍ لَا يُصَدَّعُونَ عَنْهَا وَلَا يُنزَفُونَ، وَفَاكِهَةٍ مِّمَّا يَتَخَيَّرُونَ، وَلَحْمٍ طَيْرٍ مِّمَّا يَشْتَهُونَ، وَخُورٍ عَيْنٍ كَأَمْثَالِ اللَّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ، جَزَاءً بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ لَا يَسْمَعُونَ فِيهَا لُعَاً وَلَا نَأْتِيماً، إِلَّا قِيلاً سَلَاماً سَلَاماً. وَأَصْحَابُ الْيَمِينِ مَا أَصْحَابُ الْيَمِينِ، فِي سِدْرٍ مَّخْضُودٍ، وَطَلْحٍ مَّنضُودٍ، وَظِلِّ مَّمْدُودٍ، وَمَاءٍ مَّسْكُوبٍ، وَفَاكِهَةٍ كَثِيرَةٍ لَا مَقْطُوعَةٍ وَلَا مَمْنُوعَةٍ، وَفُرْشٍ مَّرْفُوعَةٍ، إِنَّا أَنْشَأْنَاهُنَّ إِنشَاءً، فَجَعَلْنَاهُنَّ أَبْكَاراً عُرْبًا أَتْرَاباً لِأَصْحَابِ الْيَمِينِ) الواقعة، الآيات من 17.11.

إن اللجنة حسب النص القرآني فضاء يؤثته جسد المؤمن الراغب وأجساد "حور العين" المرغوب فيها. ويصبح الجزاء الذي وعد الله به عباده فحولة هائلة لا فتور يشوبها ولا ملل، ومثل هذا المعنى جاء به ابن كثير في تفسيره نقلاً عن تمام بن عقبة الذي قال أنه سمع زياد بن أرقم قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "نَعَمْ وَالَّذِي نَفْسُ مُحَمَّدٍ بِيَدِهِ إِنَّ الرَّجُلَ مِنْهُمْ لَيُعْطَى (في الجنة) قُوَّةَ مِائَةِ رَجُلٍ فِي الْأَكْلِ وَالشُّرْبِ وَالشَّهْوَةِ"¹⁵.

فكيف كرس الفيلسوف العربي الأطروحة الأفلاطونية لثنائية الروح والجسد؟

وهل استطاعت البنية الدينية المؤطرة للعقل العربي أن تستسيغ تصورا للحياة الدنيوية والأخروية يستبعد

الجسد وبغيبه؟

لقد سار ابن سينا على النهج الذي رسمته الميتافيزيقا اليونانية حينما اقتبس رؤيتها للعالم من خلال تبنيه لقاعدة القسمة بين السماء والأرض، وبين الماهوي والعرضي وبين الحسي والمجرد وبين المطلق والزائل، يزوج الإنسان في تركيبته البديعة بين ثنائية: الروح من جهة والجسد من جهة ثانية، ولهذا اعتبر ابن سينا الإنسان جوهرًا روحانيًا خالصًا، ولا يستعمل البدن إلا مطية للاتحاق بواجد الوجود والاتصال به والتوق إلى حضرته وذلك بالنظر إلى الطبيعة الإلهية للروح التي لا تجد ضالتها إلا بعد مغادرتها للجسد بعد موته وخلاصها من علائقه بشكل نهائي، إذ إن تلبسها به يشكل عائقًا ابستمولوجيًا لإدراك المعقولات وتلقي الحقائق واكتساب المعرفة النظرية المجردة عن المادة. والموت ليس سوى حالة طلاق نهائي بين الجسد والروح، حيث يتحلل الجسد ويصير فاسدًا بحكم طبيعته المادية. بينما يخلد الروح لأنه من طبيعة نورانية لا تفسد ولا تفتنى.

إن ابن سينا يفصح باسم الفلسفة عن موقف يجعل الجسد مهمشًا في الدنيا وغائبًا في الآخرة، وإن اقتضى الأمر إخضاع الآيات القرآنية للتأويل وتخوير ما تشف عنه ألفاظها من دلالة تقر بجسمانية الجنة والنار والحوار العين ومختلف مظاهر النعيم والجحيم القائمة على الفكرة القائلة بقضية رد الروح للجسد. يقول ابن سينا: "معاد الأنفس البله تخيلي لأن أنفسهم بعد المفارقة تتعلق بجرم سماوي ليصح لها الخيال... فيتخيل ما وعد من الجنان والحصون والقصور والحوار والذات الحسية، (والأنفس) الشريرة تتخيل النيران والعقارب... والأنفس المقدسة بعيدة عن هذا المقام جدا، لأنها تتعشق لذاتها ويكون نظرها إلى فوق، وتستقبل اللذات الحسية والتخيلية. هناك ما لا عين رأت وأذن سمعت ولا خطر على قلب بشر"¹⁶.

ولا بد من الإشارة الهامة التي تفيد بأن هؤلاء الدعاة من المؤولين سواء تعلق الأمر بالمتكلمين أو الفلاسفة فطنوا إلى إعجاز القرآن الذي يخاطب الناس بأسلوب بيداغوجي يراعي منسوب وعيهم ومستويات فهمهم وقدراتهم المتفاوتة على الإدراك إما للتجسيد والاكتفاء بالمعنى الظاهر، وإما للتجريد بالتنقيب عن المعاني الباطنية واستبدال محدودية المحسوس برحابة المعقول.

لقد دفع تبنى فلاسفة المسلمين للأفكار الأفلاطونية إلى احتقار الجسد والملذات، وكان ذلك نتيجة منطقية لوعي المسلم المتشبع بثقافة دينية تحث على الحياة السعيدة، والاستمتاع بخيراتها وتأميره بإيلاء الجسد حقه في الدنيا من أجل تحضيره ل"لذة اللذات" في الآخرة، يشير الإمام الغزالي: "ولعمري في الشهوة حكمة أخرى سوى الإرهاق إلى الإيلاد، وهو ما في قضائها من اللذة التي لا توازيها لذة لو دامت، فهي منبهة على اللذات الموعودة في الجنان (...). فإن هذه اللذة الناقصة بسرعة الانصرام، تحرك الرغبة في الملذة الكاملة بلذة الدوام، فيستحث

(العبد) على العبادة الموصلة إليها، فيستفيد (...). بشدة الرغبة فيها، تيسر المواظبة على ما يوصله إلى نعيم الجنان" ¹⁷.

حاولت الثقافة الدينية الإسلامية صياغة علاقة مغايرة بين طرفي ثنائية الروح والجسد، تمنح شيئاً من الأهمية للجسد وتحد من سلطان الروح انطلاقاً من اختيارات وجودية من قبيل:

أ. تفنيد قول الفلاسفة بالأسبقية الزمنية للروح على الجسد. والإتيان بالأدلة التي تفيد بأن خلق الجسد كان قبل خلق الروح (إني خالق بشراً من طين، فإذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين) سورة ص: 72.71.

ب. الإقرار بمشاركة الروح والجسد في الموت بما أنها نفس و(كل نفس ذائقة الموت) فمفارقتها للبدن تعني موتهما معاً، كما أن اتصاهما يوم القيامة سيثبت فيهما الحياة من جديد، وهذا ما تفيد به الآية الواحدة والخمسون من سورة غافر (ربنا أمتنا اثنتين وأحييتنا اثنتين)، فالموتة الأولى للبدن والثانية للروح ¹⁸ في هذا المعنى يقول ابن عربي أن الأرواح تابعة للأجساد ومرتهنة بها في حالتها البقاء والفناء ¹⁹.

ج. إجماع الصحابة والتابعين ورواة الحديث على أن إسرائ الرسول صلى الله عليه وسلم ومعجازه، كانا بجسده الشريف، الذي ركب البراق وصلى في بيت المقدس بالأنبياء، ثم صعد إلى السماء ليرى الله والملائكة والرسل وسائر مشاهداته رؤية العين، إذ لم يتردد الرسول الكريم في تقديم الملامح الجسدية المميزة لكل نبي على حدة، وأضرب العذاب الواقعة على أجساد أكلة الربا وأموال اليتامى وغيرهم من المذنبين ²⁰.

والنتيجة، إن الجسد سيغدو دليل نبوة النبي محمد صلى الله عليه وسلم وحجة له على صدق رسالته وسر معجزته في الإسرائ والمعراج.

لا ينكر أحد الصراعات السياسية والاجتماعية التي دارت رحاها بعد التحاق الرسول صلى الله عليه وسلم بالرفيق الأعلى. وقد كان علم الكلام طرفاً في هذا الصراع، حيث استحال الصراع المذهبي سجلاً عقائدياً صرفاً، لا يتعدى مجال اهتمامه في الظاهر التسليم بالآيات المحكمة، ومسائله لمتشابهة منها. وقد فطن أهل الرأي لهذه الرابطة الوثيقة بين الشقاق السياسي والتناظر المعرفي الكلامي، وفهموا العلاقة السببية الموجودة بين فرقة المسلمين وبين فهمهم للآيات المتشابهة.

في خضم جدل القدسي والديني، انخرط المتكلمون في نقاش ميتافيزيقي حول طبيعة الذات الإلهية وطرق إدراكها بإعمال العقل أو تعطيله وتأويل النصوص أو توقيفه.

وقد ورد على لسان صاحب الملل والنحل: "اعلم أن جماعة كثيرة من السلف كانوا يثبتون لله تعالى صفات أزلية من العلم، والقدرة، والحياة، والإرادة، والسمع، والبصر والكلام، والجلال، والإكرام، والجود، والإنعام، والعزة،

والعظمة، ولا يفرقون بين صفات الذات وصفات الفعل، بل يسوقون الكلام سوفا واحدا، وكذلك يثبتون صفات جبرية من اليدين والوجه ولا يؤولون ذلك، إلا أنهم يقولون: هذه الصفات قد وردت في الشرع، فنسميها صفات جبرية..²¹.

وفي ردهم ودفاعهم عن العقيدة، احتار العلماء والأئمة في شأن المفارقة الصادرة عن الآيات القرآنية، فهي من جهة تقول بأن الله:

(لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ) الشورى: 11

(لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ) الأنعام: 103102

(لَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ) الإخلاص: 04

وتتحدث عنه تعالى بأوصاف وأفعال مستمدة من قاموس البشر من جهة، وأحكام الإنسان المترتبة عن

تقدير الحواس من جهة أخرى:

(الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى) طه: 5

(إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ) المجادلة: 1

(يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ) الفتح: 10.

(وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ) هود: 07

(وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاصِرَةٌ إِلَىٰ رَبِّهَا نَاطِرَةٌ) القيامة: 2322

أحدثت هذه المفارقة توترا في بنية استقبال تلك النصوص وتعددا في مستوى تلقي مضامينها عبر تعارض ألفاظها. وهذا ما جعل أهل الحديث يصرفون النظر عن الخوض في هذه المسائل جملة وتفصيلا، ونأوا بأنفسهم عن تفسير تلك الآيات لجهلهم معنى اللفظ الوارد فيها، إذ نزل التكليف بضرورة أو بوجوب الاعتقاد بأن الخالق ليس كمثل شئ وكفى فقالوا:

"نؤمن بما ورد في الكتاب والسنة ولا نتعرض للتأويل بعد أن نعلم قطعا أن الله عز وجل لا يشبه شيئا من المخلوقات، وأن كلما تمثل في الوهم فإنه خالقه ومقدره وكانوا يحترزون عن التشبيه إلى غاية أن قالوا من حرك يده عند قراءته خلقت بيدي أو أشار بأصبعه عند روايته "قلب المؤمن بين أصبعين من أصابع الرحمن" وجب قطع يده وقطع أصبعه"²².

غير أن هذا الموقف الذي يخفي خوف المسلم من الوقوع في "تجسيد" الذات الإلهية و "أنسنة" الصفات المميزة لها والأفعال الصادرة عنها، لم يمنع فرقا كلامية مثل المعتزلة والمشبهة من التجرؤ على خوض مغامرة البحث

متوسلين مبدأ "قياس الغائب على الشاهد" الذي يخضع الله لقوانين العالم ويؤسس الجسد (الشاهد) في أبعاده الفيزيكية والفيزيولوجية والثقافية مرجعا للمقارنة المفضية لمعرفة الغائب(الله).

وفي السياق نفسه يورد الشهرستاني كلاما للحشوية، وهي جماعة شيعية أغرق رجالها في التجسيم والتشبيه اعتبروا معبودهم صورة ذات أعضاء وأبعاد، إما روحانية وإما جسمانية. ويجوز عليه الانتقال والنزول والصعود والاستقرار والتمكن²³، ويستطرد الشهرستاني أن داود الجواربي قد أغرق في التجسيم إلى حد بعيد، وهو يفصل كلام الحشوية إذ قال: "أعفوني عن الفرج واللحية وأسألوني عما وراء ذلك، فقال: إن معبودهم جسم ولحم، ودم له جوارح وأعضاء، من يد، ورجل، ورأس، ولسان، وعينين، وأذنين(...). وحكي عنه أنه قال: هو أجوف من أعلاه إلى صدره، مصمت ما سوى ذلك وأن له وفرة سوداء وله شعر قطط"²⁴.

صحيح، نفى المعتزلة أن يكون لله "جسم ولا شبح ولا جنّة، ولا صورة، ولا لحم، ولا دم، ولا شخص..."²⁵، وذلك لكونهم رفضوا جعل اللفظ على ظاهره فاستدلوا بالتأويل الذي يطابق مقتضى العقل، في أنه تعالى منزّه عن مخلوقاته ولا شيء منها يشبهه تعالى لكن إقرارهم بتعطيل الصفات لم يضعهم خارج إطار المقارنة كما لم يغنهم عن ضرورة الإحالة على الجسد البشري وإن اقتضت على تمثّل سلوكه الثقافي وفعله الرمزي. ومن ثمة نعت الشهرستاني المعتزلة بـ"مشبهة الأفعال" بما أنهم أنكروا صفات المعاني كالقدرة والإرادة والعلم والحياة والسمع والبصر والكلام، ويوافقون في الآن ذاته على "اتصافه تعالى بأحكامها المعنوية، وهي كونه تعالى قادرا ومريدا وعالما وحيا، وسميعا وبصيرا ومتكلما، وقالوا يجب أن تكون هذه الأحكام واجبة لذاته تعالى ولا تعلل بصفات المعاني كما هو في الشاهد"²⁶.

يمكن القول، إن المعتزلة شكلوا صورة لإله مفارق للإنسان، مطلق التنزيه عن مقتضيات الزمان والمكان، وقد توصلوا إلى هذه النتيجة من خلال الأخذ بإجراء: "بضدها تمايز الأشياء" وهي قاعدة قياسية مستنبطة من المنطق الذي يحكم الموجودات ذاتها، ففعل القدرة مثلا هو فعل متعلق بالله وبالإنسان أيضا، غير أنه كلي وتام بالنسبة لله سبحانه وتعالى، بينما هو فعل جزئي وناقص بالنسبة للإنسان. وكأن المعتزلة تبطل المشابهة القائمة على الجسد في ذاته: الوجه واليدان والدم واللحم، دون أن تنجح في الإفلات من حوائل الجسد في امتداداته الوظيفية والرمزية والوجودية.

ارتبط مدلول التصوف بالعزوف عن ملذات الحياة والنأي عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد في الذي يقبل عليه الناس من اللذة والمال والجاه والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة رغبة في التقرب من الله تعالى الذي بأمره ترفع حجب الحس كي تنكشف الحقائق الربانية.

والمتمتع لتاريخ التصوف يكتشف أن المتصوف سرعان ما يتخلى عن زهده فما المجاهدة التي يتكلفها فترة من الزمن إلا مجرد مسلك مؤقت يتخلى عنه العارف فور اعتقاده أنه بلغ أقصى درجات الولاية، وعندئذ تسقط عنه "الشرائع كلها، من الصلاة والصيام والزكاة وغير ذلك، (تحلل) له المحرمات كلها من الزنا والخمر وغير ذلك..."²⁷. وقد أورد المستشرق ميتر آدم حكاية قال فيها: "لقد جاء الولي الوهراني سيدي محمد بن عودة الشهير بترويض الأسود إلى بيت الولي عبد الرحمن (...). داخل البيت وجد سيدي محمد الولي سيدي عبد الرحمن صحبة فتيات جميلات، فأظهر بعض الدهشة: إن الحضور الإلهي، قال سيدي عبد الرحمن، يدرك بين الأقران والظفائر، أكثر منه على قمم الجبال..."²⁸.

استخلص الشهرستاني من خلال استقصائه المذاهب والعقائد والديانات في كتابه "الملل والنحل"، أن البشر لا يستطيعون تصور الغيبات بالعقل النظري وحده، بل لا بد لهم بشكل أو بآخر من قياس يتوسل بالأجسام: تشبيها أو تعطيلا، فإن حتمية "الجسد" عند الصوفية لم تكن إرغاماً، بقدر ما كانت نزوعاً بدهيا يقدمون عليه انطلاقاً من إيمانهم بأن الله كان وجوداً منزهاً حتى عن الإطلاق. لا يوصف، ولا يسمى باسم، ولا يعرف بحد ولا برسم. ويطلقون عليه في هذه المرتبة "العماء"... لا يعرف نفسه، ولا يراها، ولا يدري هو من هو... ثم اشتاق أن يعرف نفسه وأن يرى ذاته، فتعين في صورة الحقيقة المحمدية، ثم راحت الذات تنتقل من مرتبة إلى مرتبة حتى صار مقيداً، أو معيناً وصارت الوحدة كثرة بيد إنها وهمية، فما من شيء إلا وهو عين الذات هوية وماهية وصفة، أو ما من شيء إلا وهو اسم إلهي تعين في مادة الحق... لا يرى مجرداً عن المواد أبداً..."²⁹.

وهكذا يغبن الصوفي الجسد ويزهد في رغباته، ويتجاهل ميله الطبيعي إلى الراحة والعيش الرغد، ليعود إلى ذلك الجسد، مجدداً بعد إدراكه سر الحقيقة وهي عودة يعبر عنها من خلال إقباله على مجالس السلوى والقصوف⁽³⁰⁾ والأنس ومصادقة النساء وصحبة الأحداث، وغيرها من الطقوس الديونيزوسية المنافية للأعراف الأخلاقية والتعاليم الدينية بحيث يضيف عليها مسحة قدسية تطهرها من دنس الاعتيادي والدينيوي وتسمو بها إلى مراتب الأفعال المتعالية عن قيمتي الخير والشر "إنها بركة الوعي الشبيهة بقبس النبي"³¹.

فالبركة هي علامة حلول روح اللاهوت في جسد الناسوت³² وآية الصوفي النافذة في انتهاك المحظور والتحرر من سلطة العقل والنقل، والتشبث في المقابل، بالذوق أو شهود العيان، والاحتفاء بالمحسوس، والملاحظ إن القول بوحدة الوجود، وحلول الخالق في المخلوق واتحادهما هو ترجيح لقضية العيني الملموس على المجرد، وانصهار للغائب في خصائص الشاهد، وإفراغ لذات الله في جسد الإنسان، يقول ابن عربي:

لَمَّا أَرَادَ الْإِلَٰهُ الْحَقُّ يَسْكُنُهُ لَذَلِكَ عَدَّ لَهُ خَلْقًا وَسَوَاءً
ظَهَرْتُ إِلَى خَلْقِي بِصُورَةِ آدَمَ وَقَفَّرْتُ هَذَا فِي الشَّرَائِعِ إِيمَانًا³³.

ولذلك لا يتردد الكاشف، عند وعيه هذه الحقيقة، في انطوائه إلى جسده الصغير (الجسد الشخصي) والكبير (العالم)، واستجلائه لله الذي يتوارى خلف الموجودات ويتلبس بها في نفس الآن:
وَفِي كُلِّ شَيْءٍ لَهُ آيَةٌ تَدُلُّ عَلَيْهِ أَنَّهُ عَيْنُهُ³⁴

ومن هنا نفهم تحافت النساك على الأجسام واستحسانهم للجمال وغرامهم بالمرأة وهم يقولون: "لا ندري لعلها ربنا"³⁵. يشير صاحب الفتوحات المكية إلى أن حب المرأة ميراث نبوي وعشق إلهي إذ إن "شهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله وأعظم الوصلة النكاح..."³⁶

ومن هنا يتضح أن المرأة تصبح موضوعا استعماليا يطلبه السالك من أجل العبور إلى موضوع القيمة الحقيقي: الله. ووصله بها (النكاح) هو ذروة عشقه لها الذي يعادل رمزيا حنينه الأبدي للتوحد بالجسد السرمدى والفناء في حضرة الألوهية³⁷، حينئذ لن يجد أبلغ من كلام الحلاج في إنشاده:

أَنَا مَنْ أَهْوَى وَمَنْ أَهْوَى أَنَا نَحْنُ رُوحَانِ حَلَلْنَا بَدَنًا
فَإِذَا أَبْصَرْتَنِي أَبْصَرْتَهُ وَإِذَا أَبْصَرْتَهُ أَبْصَرْتَنَا³⁸

ينسلخ الصوفي من جسده الغائي الذي أتعبته الرياضة وأضعفه الهزال ليلتحق بجسد مختلف عن الأجساد الأخرى، له "لحم لا كاللحم، ودم لا كالدماغ، وكذلك سائر الصفات"⁽³⁹⁾ إنه جسد يمنح بركة الخلود المشروطة بممارسة اللذة، باعتبارها طقسا ينقله من الحالة الإنسانية إلى الحالة الإلهية.

يستمد الشيعة الإسماعيلية تصورهم للنبوة والولاية والإمامة والمهدوية وسواها من مستويات تأليه البشر في مذهبهم من حديث يخاطب فيه الرسول صلى الله عليه وسلم عليا ابن أبي طالب قائلا: "لم أزل أنا وأنت يا علي على نور واحد نتقل من الأصلاب الطاهرة إلى الأرحام الزكية، كلما ضمنا صلب ورحم ظهر لنا قدرة وعلم، حتى انتهينا إلى الجد الأفضل والأب الأكمل عبد المطلب، فانقسم ذلك النور نصفين في عبد الله وأبي طالب، فقال الله تعالى كن يا هذا محمدا وكن يا هذا عليا"⁴⁰.

هكذا يصطفي الله أعضاء الذكورة والأنوثة دون باقي أعضاء الجسد لاستقبال البركة أو القبس النوراني وبثهما عبر طقوس الجنس المقدس وهو اصطفاء نابع، حسب رأي القرطبي من أن "أول ما خلق الله في الإنسان فرجه وقال له هذه أمانتي أعهدُ بها إليك"⁴¹.

ويعتبر عضو الذكورة في التوراة موضوع تقديس، فهو هبة إلهية يجب الحفاظ عليها وصونها، فالرجل العنيد أو المخصي أو ذو القضيب المبتور "ليس مقبولاً في مجلس الرب"⁴².

من ثمة توضح أهمية تشبث أهل الرؤية بالتعالق الكائن بين الإلهي والجسدي، وبين الحقيقة واللذة، وبين الجنس والخلود، واعتبر شيوخ مبدأ الحلول أنه "لا بد للفاضل منهم من أن ينكح المفضول ليولج النور فيه"⁽⁴³⁾، تصبح العلاقة الأيروسية وسيلة مثلى لتربية المرید على الطريقة وتلقيه العلم والمعرفة، وهي الوسيلة نفسها التي تحدث عنها آدم ميمتز في الأسطورة السومرية التي نحتت فيها الكاهنة الربية عشثار مع أنكيدو المتوحش الذي اكتشف المدنية والحضارة عبر تضاريس جسدها، "فصار فطنا واسع الحس والفهم"⁴⁴.

وكان الجسد بمهاراته الشبقية والرمزية، يعد حصيداً لتاريخ الإنسان الدنيوي والقدسي، ومستودعاً للمعارف التي اختمرت عبر خبراته وممارساته. بناءً على ما سبق، نضع اليد على الحضور المركزي للجسد في الفكر الصوفي وما يتخلل سيرورته من أحوال ومقامات من قبيل الرقص والشطح والسماع والذكر... التي يتخذها مدارج تحضير للفناء الموعود، ثم الاتحاد المنشود بناسوت الخالق. إن ما يقوم به رجال التصوف من حلقات الذكر في المساجد والزوايا والديار ليلاً ونهاراً جهرة قياماً وقعوداً بلسان واحد يكبرون الله ويهللون ويضربون على صدورهم ويتلاعبون برؤوسهم ويرفعون سباباتهم كحالة تعبيرية عن التشهد، وإيماءات على إيقاع موسيقي شعري، يعمل على تدفق الدم في كل أنحاء الجسم جراء تصاعد النفس ينتج عنه تعبئة للحواس واستقطاب للجوارح، قصد مشاركة كلية للجسد في طقس الجذبة الجماعية التي تتحول بتواطؤ أصحابها من عادة إلى عبادة تحقق الانجذاب الكامل والاندماج الكلي في الحضرة. إلى درجة جعل البعض يلجأ إلى الرقص والإنشاد بدل الصلاة.

يوفر فضاء الجذبة هامشاً للحرية، حيث يعتق المرید من القيود الشرعية والاجتماعية، ويتحرر من المواضعات الأخلاقية حينما يقبل على عتبة حلقة ذكر أو مجلس شعبي أو ولي صالح. فيطلق العنان لجسده كي يعبر بواسطة هيجان الحواس وارتعاش الأطراف وزوغان العيون عن وجد فاض من شدة اضطرابه. وإحساس لم تسعفه لغة التواصل القسرية.

كما أن طقوس الجذبة لا تكتمل إلا من خلال أفعال وسلوكات تدميرية من ضرب الرأس وجرح الجلد وتمزيق الثوب، وغير ذلك من ممارسات تنذر الجسد الفاني والزائل والمنقل بالأحكام التشريعية الناظمة لسلوكاته اليومية، قرباناً لولادة جديدة تمرتها جسد خارق مقترن بالعنف الدموي المقدس وقد أشار إلى هذا المعنى ابن عربي حين قال:

لِلنَّاسِ حَجٌّ وَأَنَا لِي حَجٌّ إِلَى بَدَنِي تُهْدَى الْأَضَاحِي وَأَهْدِي مُهَجِّي وَدَمِي

فإذا كان القربان يرمز إلى طقس افتداء الجسد، كما هو الحال في قصة النبي إبراهيم (ع) مع ابنه إسماعيل، حينما افتدى الله الجسد (جسد إسماعيل) بذبح عظيم، فإن الصوفي يلجأ إلى طقس مغاير، فهو يقدم جسده أضحية على مذبح الخلود، حتى يظفر بالجسد الذي لا حرم الله على الأرض أن تأكله مادامت الولاية الصوفية محاكاة للنبوة إلى حد كبير، مصداقا لقوله صلى الله عليه وسلم: "إِنَّ اللَّهَ حَرَّمَ عَلَى الْأَرْضِ أَكْلَ أَجْسَادِ الْأَنْبِيَاءِ"⁴⁵، فالصوفي يماهي بين الذات والموضوع، ويوحد ثنائية الناسوت واللاهوت.

وفي الختام، نخلص إلى أن آراء المذاهب الكلامية تباينت في مسألة العلاقة بين الجسد والروح، اعتمادا على فهم كل تيار لمضمون النص القرآني، وطرق تأويله، مما أفسح المجال رحبا للمنظور الأدبي، خصوصا في شقه الشعري، للإفصاح عن تصور الشعراء للجسد الأنثوي انطلاقا من تمثلاتهم له، ومدى انفتاح مخيالهم على صورة المرأة النموذج...

الهوامش:

1. الجوزية (ابن القيم) الروح، دار الكتاب العربي، ط1، 1994، ص 268.
- 2 - سورة ص، الآية 71.
- 3 الجوزية (ابن القيم) الروح، مرجع سابق، ص 269.
- 4 السبوطي (جلال الدين)، الرحمة في الطب والحكمة، دار الكتاب، الدار البيضاء، د.ت، ص 4.
- 5 نفسه، ص 3.
- 6 الجوزية (ابن القيم)، الروح، مرجع سابق، ص 321.
- 7 الجابري (محمد عابد)، نحن والتراث: قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي، ط1، دار الطليعة، بيروت والمركز الثقافي العربي، البيضاء، 1980، ص 135.
- 8 الجوزية (ابن القيم)، الروح، مرجع سابق، ص 73.
- 9 العلوي البوكيلي، الإشارة الكافية في نتيجة معرفة شيخ التربية، مخطوط بالخزانة العامة بالرباط، د. 1735، ص 327-328.
- 10 الجوزية (ابن القيم)، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق: أحمد عبيد، المكتبة التجارية، القاهرة 1956، ص 223.
- 11 الغزالي أبو حامد، إحياء علوم الدين، عالم الكتب، د.ت الجزء 2، ص 36.
- 12 نفسه، ص 23.
- 13 ابن خلدون، المقدمة، دار الجيل، بيروت د. ت، ص 515.
- 14 ابن رشد (ابو الوليد) تهافت التهافت، تحقيق الدكتور سليمان دينا، ط3، دار المعارف القاهرة 1981، القسم الثاني هامش، ص 873.
- 15 ابن كثير (إسماعيل)، تفسير القرآن العظيم، مطبعة الاستقامة بالقاهرة، ط3، 1956، ج2، ص 517.
- 16 ابن سينا (أبو علي)، رسالة في الكلام عن النفس الناطقة، تحقيق شارل كونس، ضمن مجلة الكتاب، ج4، (خاص بابن سينا، المجلد الحادي عشر، دار المعارف، مصر، أبريل 1952، ص 422.
- 17 الغزالي (أبو حامد)، إحياء علوم الدين، مرجع سابق، ج2، ص 25.
- 18 الجوزية (ابن القيم)، الروح، م سابق، ص 70.
- 19 ابن عربي (محي الدين)، الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، د ت، مجلد2، ص 115.

20. ابن هشام، السيرة النبوية، تقديم وتعليق وضبط طه عبد الرؤوف سعد، طبعة جديدة ومنقحة، دار الجيل، بيروت، د ت، ج 1، ص: 3937.
21. الشهرستاني (أبو الفتح)، الملل والنحل، مكتبة الحسين التجارية، الجزء الأول، الطبعة 1، ص: 123
22. نفسه، ص 146-147.
23. نفسه، ص 148.
24. نفسه، ص 148.
25. نفسه، ص 149.
26. الشهرستاني (أبو الفتح)، الملل والنحل، مرجع سابق، ص 10.
27. ابن خلدون (عبد الرحمن)، المقدمة، مرجع سابق، ص 517.
28. ميتز آدم، الحضارة الإسلامية، تعريف محمد عبد الهادي أبو زيدة، ط 5، دار الكتاب العربي، د-ت، المجلد 2، ص 26.
29. شغوم (الميلودي)، المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي، الحكاية والبركة، ط 1. منشورات المجلس البلدي لمدينة مكناس 1991، ص 4645.
30. البقاعي (برهان الدين)، مصرع التصوف، تحقيق وتعليق: عبد الرحمن الوكيل، دار الكتب العلمية، بيروت، 1980، ص 38.
31. العلوي هشام، الجسد بين الشرق والغرب نماذج وتصورات، مرجع سابق، ص 30.
32. ميتز (آدم) الحضارة الإسلامية، مرجع سابق، ص 33-35.
33. شغوم (الميلودي)، المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي، مرجع سابق، ص 161.
34. ابن عربي (محي الدين)، الفتوحات المكية، مرجع سابق، ص 272.
35. نفسه، ص 274.
36. نفسه، ص 190.
37. البقاعي (برهان الدين)، مصرع التصوف، مرجع سابق، ص 145.
38. حميش (بنسالم)، الجرح والحكمة "الفلسفة بالفعل"، ط 2، دار الطبعة، بيروت 1998، ص 180.
39. ميتز (آدم)، الحضارة الإسلامية، مرجع سابق، ص 63.
40. الربيعو (تركي علي)، العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1980، ص 101.
41. العلوي هشام، الجسد بين الشرق والغرب نماذج وتصورات، مرجع سابق، ص 33.
42. نفسه، ص 33
43. نفسه، ص 33
44. الربيعو (تركي علي)، العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية، مرجع سابق، ص 101.
45. الجوزية (ابن القيم) الروح، مرجع سابق، ص 85.

الطفل هو والد المفكر

"خارج المكان" نموذجا

د. عدوان نمر عدوان

جامعة النجاح الوطنية - فلسطين

الملخص

يهدف البحث إلى إيجاد علاقة بين نظرية إدوارد سعيد الاستشراق وسيرته الذاتية "خارج المكان" من خلال تتبع المظاهر الأبوية في سيرته كما تتجلى في التربية الكولونيالية التي أريد له أن يتمثلها، وما أحدثته من أثر قاس في نفسية الطفل إدوارد، ووجد البحث علاقة خفية ربطت بين الطفل والمفكر، فما كرهه الطفل في مراحل الأولى وجد صدها في كره سعيد المفكر لكل ما هو أبوي وتسلطي واستشراقي فيما بعد.

الكلمات المفتاحية: استشراق، مقارنة، نظرية، سيرة ذاتية، كولونيالية، أبوية، عقلانية، إمبريالية، السلطة، الصهيونية، اللاعقلانية.

تمهيد

"الوطن بمعناه العميق ما أنا مستبعد عنه" إدوارد سعيد

إن قراءة إدوارد سعيد في "خارج المكان" 1 تضع الوعي إزاء تساؤل ضروري عن العلاقة بين نتاج الأديب أو الناقد أو السياسي أو المفكر وسيرته الذاتية أو البئر الأولى التي استقى منها وزود روافده؟ فهل يمكن فصل سعيد المفكر المتمرد صاحب أطروحة الاستشراق عن سعيد الطفل الخارجي اللامنتمي من خلال سيرته أم يمكن الوصل بينهما؟

من المعلوم أن سعيدا تأثر بالمفكر الفرنسي "ميشيل فوكو" الذي فضح آليات السلطة في إنتاجها لمصطلحات المركز والعقلانية في مقابل الهامش وغير العقلاني، فمن الذي يحكم على الهامش؟ إنه المركزية، ومن الذي يسم الناس بوصمة الجنون؟ إنه العقلاني بل إن العقلاني صاحب سيرورة معارضة وصراع وسيطرة ويجب قهر سلوك بعض المرضى بكامله، وهزم ادعاءاتهم، وترويض نزقهم، وكسر التشنج بالتشنج، فالمستشفى حقل مؤسسي يتعلق فيه الأمر بالانتصار والخضوع، والطبيب هو الذي يستطيع إدراك حقيقة المرض بفضل ما يعرفه عنه وبواسطة السلطة التي تمارسها إدارته على المريض ذاته، وكل الإجراءات والتقنيات التي تمارس على المريض من عزل واستنطاق واستحمام ومعاملات معنوية ونظام صارم وما إلى ذلك علاقات إذلال وامتلاك وترويض وعبودية، والسلطة التي يعطيها مستشفى الأمراض العقلية للطبيب "سيد الجنون" يجب أن تبرر وأن تتقنع بقناع السلطة الأولية الفائقة² ويخلص فوكو إلى أن السجن يمثل المكان الذي تمارس فيه السلطة ببذاءة وتبرج في شكلها الأكثر

تقليدية والأكثر وقاحة والأكثر صبيانية، وبأنها تبرز في حالتها العارية وتبرز سلطة أخلاقية ذات نظام، والسجن ومركز الجنون نماذج ميكانزمية السلطة المتقلصة إلى وضع مثالي بحيث يدخل الفرد في نظام فاعل يخضع نفسه فيه بنفسه³ - إذا فالهامشي والمجنون والسجين صناعة المركز والعقلاني⁴.

تلقف سعيد هذه الفكرة وطورها وفعلها وربطها بواقعه من منطلق فلسطينيته الحادة، فما المركز إلا الثقافة الإمبريالية الاستعمارية، وما الهامش المنحرف غير العقلاني إلا المستعمر المسلوب الإرادة، فالثقافة الإمبريالية تفرض أنماطا من ثقافة المقولات النمطية المعلبة عن الشرق المتخلف على جميع الأصعدة والنواحي، والحضور الإمبريالي في نهاية المطاف سواء أكان عسكريا أم اجتماعيا... إنما هو تمثل لهذه الثقافة⁽⁵⁾

بل إنه كان مشكلا لمعنى الثقافة في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، والنتيجة المهمة من ذلك أن الشرق ليس شرقا كما هو جوهر الأصل، إنما هناك صورة للشرق كونتها الثقافة الاستشراقية الغربية مازال الغربيون يلوكونها وينقلون عدواها إلى المشرقيين.

الشرقي لا عقلاني، فاسق، طفولي وفي المقابل فإن الأوروبي عقلاني، متحل بالفضائل، ناضج سوي؛ لذا نما افتراض في القرن التاسع عشر والقرن العشرين بأن الشرق وكل ما فيه بحاجة إلى دراسة تصحيحية غربية، وعوين الشرق بمنزلة أدنى من الغرب، وأطر كما لو كان في قاعة التدريس أو في المحكمة الجنائية أو بالسجن، أو في دليل موجز لأعراض التحليل المدقق والدراسة والمحكمة والتأديب أو الحكم⁶.

ودون فهم لهوية الاستشراق بوصفه إنشاء فلن يكون في الوسع فهم الطريقة التي استطاعت الثقافة العربية أن تتدبر الشرق بل حتى أن تنتجه سياسيا واجتماعيا وعسكريا وعقائديا وعلميا وتخيليا في مرحلة ما بعد التنوير بل ليس في وسع إنسان يكتب عن الشرق أو يفكر فيه أو يمارس فعلا متعلقا به أن يقوم بذلك دون أن يأخذ بعين الاعتبار الحدود المعوقة التي فرضها الاستشراق على الفكر والفعل، وبكلمات أخرى فإن الشرق بسبب الاستشراق لم يكن وليس موضوعا حرا للفكر أو الفعل⁷.

لقد استشرق الغرب الشرق من خلال حقول المعرفة بالشرق، وكانت النتيجة أن بات الغرب يمارس من خلال هذه المعرفة قوته وهيمنته على الشرق متمصا هيئة راع غربي نشط يعرف ويسيطر أو يسيطر؛ لأنه يعرف على رعية شرقية مستكينة: الغرب فاعل subject والشرق واقع عليه الفعل object. وهذا النشاط المعرفي يمثل أسوأ أنواع الاستشراق على الإطلاق، إذ يصبح الاستشراق فيه وظيفة يستخدمها الآخرون من السياسيين وغيرهم كعدسة أو كترتيب يرى الغرب الشرق من خلاله على أنه شرقه تاريخيا حتى يرر لنفسه توجيهه والسيطرة عليه بالطريقة التي يراها مناسبة من خلال ركيزتين: الركيزة الأكاديمية، فالباحث الأكاديمي تتمتع أقواله بالمصداقية، ومن

خلال ركيزة الخيال حيث صاغ المستشرقون صورة الشرق بخيال جعل هذه الصورة تبدو وكأنها تمثيل أو انعكاس خفي للواقع فأين الشرق إذا؟ إنه مغيب لا هوية له ولا وجود له، فيقسم في غيابه ويتفاوض عليه وهو مبعث⁸.

"خارج المكان" نص مجابه في الجملة والتفصيل

هذه السيرة وليدة الارتباب، أولاً: ارتباب داخلي من خوف إدوارد سعيد من ذوبان نفسي خارج مكانه لا سيما بعد ملازمة مرض اللوكيميا له، فهو بحاجة ماسة إلى وطن داخلي يؤكد انتماءه وذاته، وقد كان تأليف الكتاب عوناً حاسماً لإدوارد في مقاومة المرض "كانت مواعيدي مع هذه المخطوطة تمدني بتماسك وانضباط ممتعين ومتطلبين معاً"⁹ وفي مكان آخر من السيرة يعلن عن أهمية السيرة لتكون سجلاً ووثيقة لعالم مفقود.

"هذا الكتاب هو سجل لعالم مفقود أو منسي. منذ عدة سنوات تلقيت تشخيصاً طبياً بدا مبهماً، فشعرت بأهمية

أن أخلق سيرة ذاتية عن حياتي في العالم العربي، حيث ولدت وأمضيت سنوات دراستي التكوينية"¹⁰

وثانياً: ارتباب خارجي اجتماعي سياسي فقد قالوا عنه "فلسطيني" لانتفاضة اجتماعياً وسياسياً وشحنوا هذه العبارة بدلالات سلبية، وأنشبو أظفارهم الإعلامية الصهيونية فيه ومن هنا جابه إدوارد سعيد المؤسسة الصهيونية في أميركا وحارب عن جيش جرار دعايتهم التي تؤكد حق امتلاك فلسطين عامة والقدس خاصة، فجاء هذا الكتاب ليؤكد الوجود الفلسطيني التاريخي فيها، الوجود الذي يبغى الصهاينة طمسه.

خارج المكان سيرة جاءت تؤكد الوجود الفلسطيني في القدس، وتؤكد حقهم التاريخي المهدهد فيها، وهذا ما دفع الصهاينة إلى تجنيد أحد مروجيها في أميركا للخروج على الجماهير وادعاء أن إدوارد سعيد وعائلته لم يعيشوا في القدس ولا علاقة لهم بها، إضافة إلى وصف سعيد بـ"بروفيسور الإرهاب من على المنابر الإعلامية"، ومن هنا تؤكد أن سيرة إدوارد سعيد هي وليدة لحظة الخوف والقلق والارتباب من الذوبان والتهميش والنسيان، ألم ينس في هذا العالم أقوام؟

إدوارد سعيد وهو يسترجع ذكريات القدس كان يسترجع نفسه المهدهدة بالموت والموت الجماعي للقدس وفلسطين، فمع كل حجر وبيت وحارة من حارات القدس ذكرها سعيد كان يبني في داخله قلعة محصنة، لقد أدرك سعيد أن القلاع حين تسقط تسقط من الداخل من أهلها المنهزمة نفوسهم، لذا أصر على بناء قلعته الداخلية حجراً حجراً ومع كل بناء نفسي أتى عليه سعيد كنا نشاهد القدس العتيقة ونتصور حاراتها وأزقتها في مشاهد درامية، فالقدس التي رسمها سعيد قدس قوية جميلة، وبرأيي الشخصي كانت قدس سعيد مرآة حقيقة عكست نفسيته وعكست بثره الأولى في أسمى تجلياتها، ونجح في تقديمها نجاحاً عجزت عنه المؤسسة الإعلامية الرسمية الفلسطينية.

يلاحظ المرء منذ عقود حين يستمع إلى وسائل الإعلام العربية عداء مسعورا للدول الغربية يتزايد يوما بعد يوم حتى أصبح عداء دينيا أيديولوجيا فلا يستغرب، إنما الاستغراب الأكيد في العداء المستشري المحتدم الذي يمكنه سعيد للمنظومات الغربية وإمبراطورياتها الثقافية الاستعمارية، وهو المثقف الذي تربى تربية كولونبالية ذوقا وعلما ولغة، إن الغريب في إدوارد سعيد، كما يذكر في المقدمة، أنه عربي أدت الثقافة الغربية-ويا لسخرية الأمر- إلى توكيد أصوله العربية.

مما وثق عرى الاتصال عندي بين أعمال سعيد النقدية وهذا العمل الإبداعي ذلك الحبل المتين من البغض الشديد الذي يمكنه للمنظومات الأبوية الاستعمارية، فسعيد المفكر المعروف يكتب بالإنجليزية، ويعيش في الغرب ويدرس فيه فاضحا أساليبه وكارها أنظمتها، وسعيد الطفل البريء يدرس في المدارس الكولونبالية ويكره أساليبها ويفضح انحيازاتها وأبويتها الاستعلائية ولا يتوقف الأمر عند ذلك، بل نلمح كرها لتصورات والده البطيركية الذي يدعو للانخراط بلا هوادة في هذه المدارس والكليات والجامعات. وإننا نلمح أن سعيدا المفكر قد تغذى من حبل سري يصله بسعيد الطفل، وكأن هذا الطفل الخارجي اللامنتمي هو والد غير بيولوجي للمفكر سعيد الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، وكأن هذه السيرة الطفولية هي انعكاس صادق لسعيد المفكر الواعي الذي انحاز فيها للأمور والأحداث والتصورات التي تناسب تفكيره وهو شيخ كهل، وسواء هذه أم تلك فإننا نجد تواطؤا معيناً بين الحياتين، هذا التواطؤ قائم على معادلة بسيطة هي معادلة (الأنا) (والهو) وقد تمتد (الأنا) لتصبح فيما بعد (النحن) وقد تتضخم (الهو) لتغدو (الهم) أو الآخر الأبوي المتسلط.

دائرة (الأنا) تلم شخص سعيد وشخصيته وأجواء الأم الأليفة الحميمية والوطن بكل امتداداته العربية والإسلامية والمشرقية، وإلى هذه الدائرة يكون سعيد منتما انتماء حميميا لا هوادة فيه.

دائرة (الهو) تلم الأشخاص المعادين له وعلى رأسهم المدارس الكولونبالية وأجواء الأب المعادية المكروهة والغرب بكل ما هو موطن استعماري، وإلى هذه الدائرة يكون سعيد لامنتما كارها لتلك الأدوات الأبوية كرها شديدا.

لكن علينا أن نتذكر حقيقة مهمة وهي أن سعيدا وهو يفكك آليات السلطة الأبوية أو الاستعمارية إنما يفككها بأدواتها، ويقوضها بأساليبها من الداخل، فبقدر ما أفاد من حلقة (الأنا) الحلقة الحتمية التي تدفع مفكرا ما أن يدافع عن قضية ما ليجد مبررات وجودية لنفسه، فإنه من حلقة (الهو) وجد ما هو مفيد كذلك، إذ تعلم من هذه الحلقة المجالدة والأساليب العلمية العقلية، ووجد المادة الخصبة والموضوع الثر الذي غرس فيه زرعه، إن (الهو) والغرب هو المعبد الذي عاش فيه سعيد وكان الشخص الأكثر كفرا وجحودا به.

أولاً: حلقة الأنا

1- الأنا الشخصية

لقد عانى سعيد من ألوان الخروج، فهو خارج مكانه، وهو خارج لغته وهويته وثقافته وجسده، وهذه المعاناة لم تأت من التسلط الاستعماري بداية، إنما أتته من العش الذي كان ملزماً بتوفير الطمأنينة له، إنه الأسرة أو الأسرة الشرقية بالتحديد التي جعلته يعانى قلق الهوية أولاً: (فلسطيني قاهري أمريكي مسيحي) قلق الاسم ثانياً: (إدوارد وهو اسم ملك إنجليزي وسعيد هو اسم عربي خالص) قلق اللغة ثالثاً: (إذ انتزع من اللغة العربية الحميمية التي كانت الأم تخاطبه بها وألقي في جب اللغة الإنجليزية الكولونيالية) قلق الجسد رابعاً: الذي حاول الأهل سيما الأب بكل ما يستطيع أن يقوله حسبما يريدان من وضع أقواس حديدية على رجليه إلى وضع نير على صدره، بل فضلاً عن ذلك محاولتهما كبج روح جنسية تتدفق من جسد جامع.

كل تلك الإعاقات لولد ولشاب كان طفلاً موهوباً ذكياً استطاع أن يحفظ عدداً كبيراً من الترانيم والأغاني ويردها قبل أن يبلغ السنة والنصف جعلت سعيداً يتجه إلى اتجاهين:

أولهما:

الشيطنة والتمرد وكسر المحرم لا سيما عندما كان يتبارى مع أخته في لعبة نزع السراويل، أو استخدام العادة السرية لاحقاً.

ثانيهما:

في جنوحه إلى المتخيل أو العيش في الفانتازيا وقد زودته الكتب والأفلام والمسرحيات الشكسبيرية بشطحات الخيال التعويضي التي يصبو إليها غلام حالم، بل إنها زودت أنه بطاقات وشحنات علياً ظلّ يستنير بها طوال حياته، من كل ذلك نلاحظ أن هذه القيود الأسرية التي سيجت بها شخصية سعيد لم تستطع إلا أن تجعله يتآلف مع نفسه الباطنية على نحو ما، فأخرجته إنساناً فذا يشعر بالسلطات ويعرفها معرفة اليقين في تحولاتها الأبوية أولاً والاستعمارية لاحقاً.

2- الأم الحنون(الأنا/النحن الأمومية)

هيلدا الأم عانت هي الأخرى من القمع الأسري للعائلة المشرقية، فبعد خمس سنوات من السعادة، هي أسعد فترات حياتها قاطبة، اقتلعت من هذه الحياة، وزوجت من قريب لها دون إبداء رأي أو قرار. ينتقد سعيد هذا الزواج، ويعتقد أن أمه أصيبت بصدمة كبيرة حينما تزوجت من هذا الأربعيني البطريركي عديم الجاذبية لقاء مبلغ من المال دفعه إلى أمها.

إن دوراتها حول محور الأب أحيانا ومراقبتها لتطورات سعيد الجسدية وتعليقاتها بتفزز حول الجنس، ونفورها من الحصول على الجنسية الأمريكية جعلها حساسة جدا، فاستمدت طاقتها تعويضيا من الأدب والموسيقى والمسرح، وهي أدوات شفاء للعالم الباطني، وبما أنها لم تستطع أن تحقق هذه الطاقات خارج البيت؛ فقد نقلت هذه الصفات بالعدوى إلى إدوارد.

(1) الأم تحب الموسيقى والأدب، وتمارس مع إدوارد تمثيل أدوار مسرحية، فعن طريق الشخصيات المسرحية تستطيع أن تمارس الفعل العاطفي معه إلى درجة النشوة بفعل وسيط رمزي سمح لكل منهما بالتعبير عن ذاته المكبوتة بجرية كبيرة فأثناء قراءة مشتركة لمسرحية هاملت يتذكر جيدا وبمتعة حقيقية، أن أمه ما أن تمثل دور جيرترود حتى يعلو صوتها ويرق ويتدفق منها الكلام على نحو استثنائي 11.

"كانت قراءة مسرحية هاملت بما هي تأكيد على مكاني عندها ... واحدا من أروع أوقات طفولتي، كنا صوتين، وأحدنا للآخر، روحين متحالفتين بسعادة من خلال اللغة ... فقد كان هي، في طريقة غير (هاملتية) على نحو غريب أن أستطيع الاعتماد عليها لتكون أكثر من أم حنون تهدئ من روعي بعدوبة فاتنة، ولسنوات احتفظت في ذاكرتي بجرس صوتها الأعلى من المعتاد، وبالالتزان الواثق في سلوكها وبحضورها الملبس بوصفها متاعا يتعين علي التثبيت به مهما كلف الثمن 12.

فالنص الشكسبييري يمكن أن يولد تلك اللذة المعنوية والجسدية، لكن اللذة هنا تتخذ دلالة أعمق دون شك؛ لأن الأم ما أن تمثل دور المرأة العاشقة حتى تتقمص شخصيتها؛ لتعبر رمزيا عما حرمت منه في حياتها الواقعية، وهذا التمثيل الذي يتحول إلى تمثيل عميق للدور هو ما جعل ابنها، الذي لم يقل عنها حرمانا وولعا بأدوار رمزية متخيلة كهذه، يتذكر المشهد بكامل حيويته العاطفية ويعيد صياغته بلغة شعرية ممتعة حقا؛ هذه اللغة التي هي لغة جسد في المقام الأول 13.

وخلال السنوات الأخيرة من حياتها، وفي حمى علاجها من مرض السرطان صحبها إدوارد إلى المسرح وكم أدهشه تفاعلها مع المسرحية فيعلق:

"كأن الممثلين كانوا يلهجون بتلك الأبيات بلهجة القاهرة زمن الحرب، وقد عدنا إلى شرنقتنا الحميمية، صامتين مركزين، نتشارك اللغة والاتصال رغم الفارق في السن، ورغم أننا أم وولدها لآخر مرة، فبعد ثمانية شهور بدأت انحدارها النهائي في المرض الذي قتلها" 14

(2) من الأمور التي أورتها الأم لابنها حب المشرق، وبحس القارئ بدرجة عالية من الصدق والشفافية في العلاقة بين الأم وابنها والمشرق، فقد كانت الأم من خلال الوصف تكره أمريكا، ورفضت الهجرة إليها والحصول

على جواز سفر أمريكي، وكانت تقدر المشرق العربي، وكم ألمها في لحظات نزاعها أن تموت في أمريكا، لقد ورث إدوارد عن أمه السرطان والوفاء للمشرق، وبرحيله فقد الفلسطينيين والعرب أكبر مدافع عن قضاياهم في المحافل الدولية، ولقد اقتضى وفاء إدوارد أن أوصى بأن يؤخذ رماد جثته ويلقى في المشرق العربي في تواصل لا نهائي مع الأرض والوطن والمكان معانقا أرواح الأجداد والأحفاد بفلسفة تذكر بفلسفة الهندي الأحمر الذي يعتقد أن أرواح الناس البيض تسافر بعد موتها بين النجوم، أما روح الهندي الأحمر فإنها تبقى في الأرض الأم.

3- الأنا الوطنية (الأنا/النحن الوطنية)

لقد بقي سعيد أمينا شفافا مع مسألة الوطنية رغم قلق الاسم والهوية والديانة، فظل مدافعا عن قضايا الأمة العربية لأكثر من ثلاثة عقود منسجما انسجاما تاما مع طرحه النقدي في أن النص بنية وحدث، بنية جمالية فنية لكنها غير منعزلة عن الأحداث، وهذا ما جعله ينتقل برشاقة من حقل النص المسجون بلغته الجمالية إلى حقل السياسة، ورغم اعترافه أن صدمة النكسة وشخصيات مثل إبراهيم أبو لغد وشارل مالك كان لها الدور الحاسم في خوضه غمار السياسة والدخول في لهيبها، إلا أننا لا نعدم وجود عوامل أخرى من أهمها كما ذكرت سابقا تسلل حب المشرق إليه عن طريق والدته، وكذلك تجاربه الشخصية في المدارس الكولونيالية التي كانت تضطهده، وفي الحالة الفلسطينية التي تدفع كثيرا من الفلسطينيين أن يعيشوا بطريقة "بروميثوسية" ملتصقين بقضاياهم وقضايا الإنسانية.

كما أن الشتات الفلسطيني والعيش خارج الوطن الأم جعل من الفلسطينيين، ومن سعيد حصريا، باحثين عن فكرة الوطن، فلا شيء يملأ هذا الفراغ القاتل سوى فكرة الوطن وسيلة تعويضية عن المحروم، وقضية مركزية يدافع عنها الإنسان - سيما المفكر - لتعطيه شرعية الوجود (الإنسان القضية).

كان سعيد صادقا وشفافا منذ صغره، رغم أزمات الاسم والهوية واللغة والدين، فقد تجاوز كل تلك الأزمات وتغلب عليها حتى في كبره على ما يروي. فاللغة العربية مثلا عاد يدرسها في الكبر، وكتب عنها مقالا - لأنها لغة قومه ولغة أمه التي كانت تدلله فيها "تسلم لي" "روحها للماما" (اللغة الأولى الفطرية).

أما الصديق الوطني فيمثله أوضح تمثيل ما جاء في السيرة عن الدين:

"ولأن اسمي إدوارد سعيد فقد اعتبروني مسيحيا في لبنان، مع أنني إلى يومنا هذا وبعد سنوات من الاقتتال الأهلي أعتز بعجزني عن الشعور بأي تماه على الإطلاق مع الفكرة القائلة بأن المسيحية ديانة يهددها الإسلام" 15. ويقول في مقام آخر بعد الحرب الأهلية اللبنانية:

"في ما بعد، رأيت تلك الأيديولوجية المسيحية العدوانية متفاوتة جدا ومرفوضة لافتقاري ومع الجميع في محيطنا العائلي المباشر إلى أي شعور بالعداء الديني أساسا اتجاه المسلمين"16.

حلقة (الهو) أو الآخر

1- المدارس الكولونيالية (الآخر السلطوي)

"فلانيدادو رجل فظ ولعل قسوة ضربه الشديد جاءت إرضاء لسيدته أو لعله وهو اليهودي الشرقي المتغرب أراد بذلك إذلال التلميذ العربي، فقد سمعته مرة يقول لتلميذ أرمني يغمس لقمته في المرق لا تأكل مثل العرب على أي شعرت أن هذا أمر متوقع في زمن الحرب الذي كنا فيه. فتملكني غيظ لا يرحم وأنا أعاهد نفسي على أن أجعل حياتهم جحيما لا يطاق من غير أن يلقي القبض علي وأن أمتنع عن أية صلة حميمة بأي منهم مكتفيا بأن أنتزع منهم ما يملكون تقديمه لي بجهدي الشخصي فقط"17.

كان هذا العهد الذي قطعه سعيد على نفسه بعد ست جلدات تلقاها على مؤخرته، وذلك لأنه اشتهر بصفته مشاغبا مثيرا للاضطرابات يثرثر خلال الدروس، ويتآخى مع قادة التمرد من قبلي الاحترام للأساتذة، ويجيب بسخرية كشكل من أشكال المقاومة للبريطانيين؛ لأنهم في "فكتوريا كوليدج" قطعوا صلاتهم مع اللغة العربية والتاريخ العربي وجغرافيا الوطن. كانت نقمة سعيد على المدارس البريطانية هي الأشد لما شعر به من الدونية؛ ذلك أن القوة البريطانية الكولونيالية كانت أصيبت بجراح كحيوان خطر وقابل لأن يؤذي.

المدارس الكولونيالية كانت تعتبر اللغة العربية جنحة تحاكم كل من بتكلمها بالعقاب، هذه المدارس كانت شمولية وعنصرية في نظرتها؛ لذا ذهب الأولاد تحت نبرة التمرد والخروج على السلطة إلى اللجوء لهذه اللغة، لغة محرمة للخروج على الأسياد، لغة تمرد يفاخر سعيد ويهجم بها على الأساتذة الإنجليز بالكلمات النابية دون أن يدركوا ذلك.

وبعد عدة اضطرابات أثارها سعيد في المدرسة منها حبس أستاذ في مستودع وكتابة (متع نظرك بخمسة قروش) وضرب أستاذ؛ كان القرار بطرده من المدرسة "عادر فقط غادر سعيد لا يهمني أين تذهب غادر فقط فورا"18.

إن هذا العداء الطفولي للمدارس الكولونيالية هو بذرة الغراس الأولى التي لن تنفك عن التطور والنمو حتى تصبح منهجا يعادي أساليب المؤسسات الاستعمارية ويفككها كليا.

2- الأب المعادي (الآخر الاستبدادي)

الأب في وصف سعيد هو امتداد للآخر؛ فقد بدا قسيسا معمدانيا عديم الجاذبية وبطيريكيا قاسيا وزوجا قامعا، كان الأب ممثلا جيدا للأبوية التي تشبه في وجهه من وجوهها الاستعمار. هذا الأب حاول أن يحو صورة الوطن الجميلة من ذاكرة ابنه بتغيبه عن الوطن أولا، وتغيب صورة الوطن عن طريق صمته المقيت عن العائلة وعدم سرده لحكايات الوطن ثانيا، وبكلامه الفج عن العرب فقد أوصى ابنه عندما هم بالدراسة خارجا أن لا يصاحب العرب لأنهم يشدون دائما للأسفل.

قد تكون هذه النظرة رأي يمكن لبعض الناس التغاضي عنه، لكن ما لا يمكن التغاضي عنه الأسلوب الذي استخدمه الوالد ضد إدوارد، ويشبه في حد ذاته كما قلنا سابقا الاستعمار أو الانتداب الاستعماري.

فالأب يشكل المحور العمودي، وهو الذكر الرجولي بالتعبير الفرويدي يسيطر سيطرة مطلقة على البيت، فقد تزوج فتاة جميلة تصغره نصف العمر، ومارس اضطهادا على ابنه بوصفه إنسانا ناقصا لا يتلاءم مع المنظور الأيديولوجي والموضوعي للشخصية النموذج التي يرنو بها لتتطابق مع الرؤى الغربية، فالابن ناقص جسديا ومعنويا، فهو جسديا مشوه الشكل عمد الوالد لإصلاحه بشق السبل من وضع أقواس حديدية في رجله إلى وضع نير على صدره وهو في بداية العشرينات، والابن شخص فاشل معنويا سيما في تحصيله الدراسي يتعين ضربه، وهو فاشل حتى بالفعل الرمزي أي بالاحتلام. في إحدى المرات عندما بين شعوره بعد اللعب قال له أبوه ساخرا: "لا تنظر إلى عيون اللاعبين، ولكن أنظر إلى أنوفهم" لقد أثر ذلك تأثيرا مؤلما على شخصيته حتى أننا نفاجأ به عندما بدأ التدريس الجامعي كجزء من الدراسات العليا في نهاية الخمسينات كان غير قادر على تقديم محاضراته إلا إذا نزع النظارة عن عينيه؛ لأن غياب صورة الطلاب ووجوههم من أمامه وذهاب معالم حدودهم هو ما كان يكفل له التغلب على الخجل والتردد، وحينئذ فقط يشرع في تقديم محاضراته، وظل أمر تجنب الآخرين ومواجهتهم ملازما له، فعيونه يجب أن تتحاشى عيونهم¹⁹.

والخطورة أن إدوارد صار يصدق هذه الالتباسات وصار يتعامل معها أحيانا بوصفها رؤى مركزية عقلانية. وكرد طبيعي لكره الإنسان لكل ما هو أبوي تسلطي فلقد دفعت تسلطية الأب في نهاية المطاف إدوارد أن يقوم بقتل الأب "أوديبيا" بالرمز السيربي، فقد نعته بنعوت سلبية وبين أن عسكريته التي أدعاها باطلة، فلم يشارك بالحملات العسكرية إنما كان عضوا من أعضاء التموين فقط، وعن طريق السرد كذلك أوضح الصورة النمطية للمرأة العربية التقليدية التي يحاصر جسدها وتقمع رغباتها وتشوه تمثيلاتها لذاتها الإنسانية بعد أن تتمثل قيم المجتمع الأبوي وأفكاره وثقافته الذكورية المتمحورة حول الرجل وخاصة في إطار أسرة مسيحية متدينة تنفر من الجنس، وتعتبر الخطيئة الأصلية مسؤولية المرأة في المقام الأول²⁰.

عن طريق وصف الأب جسدياً بأنه صاحب صدر برميلي نافر يوحى بالعصيان، ونفسياً بأنه شخصية تقليدية متسلطة مادية، وعن طريق الإيحاء بكذبه، وعن طريق الوصف الطيب للأُم التي بقيت حتى في فراش الموت تقول: "يا طفلي المسكين" أما الأب فحين حضرته الوفاة أشاح بوجهه إلى ناحية الحائط دون أي صوت مفارقاً الحياة كما أشاح بوجهه سابقاً عندما كان إدوارد صغيراً، فقد سقط على الأرض متعثراً وأصيب بالجراح وإذ نادى سعيد أباه مستغيثاً التفت إليه الأب غير مكترث ثم مضى في طريقه دون أن يمد العون له. عن طريق ذلك كله نلمح حقداً عاطفياً على الأب البطريكي جعل إدوارد حساساً بشأن الأبوية السلطوية بكل أشكالها وتمثيلاتهما، فأعمل قلمة ولسانه في الاستشراق إعمالاً حاداً واضعاً إياه كله في سله واحدة دون رحمة.

لكن لا نريد أن نغفل حقيقة خفية مغيبة في هذه التربية الصارمة والعقلية الأبوية غير العاطفية التي لولاها لما استطاع إدوارد أن يكون مفكراً مجالداً على هذه الشاكلة، فهي التي علمته نبرة المقاومة والتحدي بدلاً من التآلف الأمومي مع الأشياء، فالأب الذي ترك ابنه متعثراً على الأرض لم يكن في رأبي من فراغ، إنما هي تربية وإن كانت قاسية وربما لولا تلك التربية الصارمة من الأب لما كان إدوارد سعيد ما كان.

3- الغربي (الآخر الثقافي الحضاري)

لعل قارئ أعمال سعيد النقدي والأدبية (من سيرة، مقالة) يدرك أن منطلقاته ومنطلقات المفكر الفلسطيني الآخر هشام شرابي تنبثق من مشكاة واحدة، فشرابي فكك بطريكية المجتمع العربي معملاً مبضعه النقدي الاجتماعي فيها، أما سعيد فقد أعمل هو الآخر مبضعه النقدي بكل ما يتعلق بالثقافة الاستعمارية بوصفها حالة شمولية تمارس أبوية ثقافية وعسكرية على العالم عن طريق التسلط والكذب والخداع وتحريك الجيوش الجارة. ولم يسلم سعيد نفسه من هذا الخداع، فقد لخصت صحيفة "الدلي تلغراف" البريطانية اليمينية في شهر آب 1999 ذات الميول الصهيونية مقالاً كتبه كاتب يهودي يدعى "جستن رايد فاينر" يدعي فيه أن إدوارد سعيد ليس فلسطينياً، ولم يقم في مدينة القدس يوماً أو يلتحق بمدرسة سان جورج المقدسية، وقد ذهبت الصحيفة البريطانية استناداً إلى ما قاله "فاينر" إلى أن أستاذ الأدب الفلسطيني قد زيف قصة حياته، وقد قام فاينر للكشف عن هذا التزييف بالبحث في حياة سعيد وأهله مدة ثلاث سنوات، فسأل -حسب زعم الصحيفة- ما يقارب المئة من الأشخاص عن سعيد وعائلته واستخدم لذلك عدداً كبيراً من الباحثين المساعدين للقيام بهذه المهمة الخارقة 21 بعد ذلك كبرت كرة الثلج فنشرت صحيفة نيويورك 26 آب 1999 افتتاحية كتبها ابن صاحب مجلة "كومنتري" قارن فيها بين سعيد و"منتش" الماركسية الغواتيمالية الحاصلة على جائزة نوبل للسلام عام 1992 والتي يقال إنها اختلقت بعض التفاصيل في سيرتها الذاتية، ثم نشرت مقالة فاينر في كومنتري، وقام سعيد

بالرد على ذلك واصفا فايبر بأنه مدع يهدف إلى تحقيق الشهرة على حساب شخص مشهور²². وكانت عملية التزوير كلها معدة - كما يذكر سعيد في مقدمة خارج المكان العربية- بهدف سياسي محدد هو إظهار أنه لا يمكن الوثوق بالفلسطينيين عندما يتحدثون عن حق العودة، فإذا كان مثقف بارز يكذب، فما بالك بما قد يقدم عليه الناس العاديون من أجل استعادة أرضهم تلك الأرض التي لم تكن لهم أصلا (كما يدعون)²³.

كما تظهر الحملة المنظمة العلاقة الثقافية الحميمة بين المحامي الإسرائيلي (فاينر) وبين المؤسسات الإعلامية البريطانية والأمريكية التي تتفق على أمر ثقافي أبوي واحد بينها وهو أنه لا يجوز للفلسطيني أن يمتلك حق الشعور والبكاء على أطلال الوطن، فمشاعر الضحية ملكية فردية للشعب اليهودي فقط.

لقد كان كتاب "خارج المكان" بصورة أو أخرى ردا عنيفا على الآخر وعلى ثقافته الأبوية الاستعمارية؛ ولذا قوبل بهذه الجبهة الحامية الوطيس من المؤسسات الغربية وذيولها الصهيونية.

حين يفقد الإنسان المكان يبحث عن مجازاته وظلاله ليسكن فيها وإدوارد سعيد الذي فقد حقائق كثيرة لم يتخلّ عن مجازاته وتمسك بها بالعروة الوثقى؛ لأنه يعرف أن الحقائق يعاد تصنيعها في أرض المجازات، وكانت سيرة سعيد عن القدس وحرارتها وأزقتها ومرموزها إحدى مجازاته الكبرى، وبضاعة شرقية كتبت بحبر غربي، ورد سردي مجازي منتم على أبوية تبتدئ من المدارس الكولونيالية ولا تنتهي بمجاهمة المستشرقين، والمؤسسات الإمبريالية، والصهيونية، ومن لف لّفهم.

الهوامش

- ¹ - إدوارد سعيد: خارج المكان، ت: فواز طرابلسي، بيروت- دار الآداب - ط1 2000
- ² - ينظر ميشيل فوكو: دروس ميشيل فوكو، ترجمة محمد ميلاد، الدار البيضاء- دار توبقال للنشر- ط1، 1994، ص33
- ³ - عمر أوكان : مدخل لدراسة النص والسلطة- أفريقيا الشرق- ط2، 1991، ص32
- ⁴ - ينظر سعيد محمد رحيم: بين إدوارد سعيد وفوكو، مجلة الموقف الثقافي، بغداد - دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام- العدد17، 1998، ص48- ص54
- ⁵ - حفناوي بعلي: آفاق الأدب المقارن العالمية في تصور الناقد إدوارد سعيد، عالم الفكر، العدد4 مجلد 35، ص 18
- ⁶ - إدوارد سعيد: الاستشراق المعرفة. السلطة. الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت- مؤسسة الأبحاث العربية- ط5، 2001، ص71
- ⁷ - المصدر نفسه، ص 39
- ⁸ - محمد شاهين: إدوارد سعيد راوية الأجيال، بيروت- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2005، ص75-77
- ⁹ - إدوارد سعيد : خارج المكان، ص19
- ¹⁰ - المصدر نفسه، ص19

- 11- معجب سعيد الزهراني: الجسد الخاص وتشكل الهوية في خارج المكان، مجلة فصول العدد 64، صيف 2004، ص 237.
- 12- إدوارد سعيد: خارج المكان، ص 81
- 13- معجب الزهراني: الجسد الخاص وتشكيل الهوية في خارج المكان، ص 237
- 14- إدوارد سعيد: خارج المكان، ص 82
- 15- إدوارد سعيد: خارج المكان، ص 213
- 16- المصدر نفسه، ص 214
- 17- المصدر نفسه، ص 235
- 18- إدوارد سعيد: خارج المكان، ص 261
- 19- محمد عبد الرازق عبد الغفار: الألم بين الذاكرة والتاريخ، مجلة البحرين الثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 28، 2001، ص 148
- 20- معجب الزهراني: الجسد الخاص وتشكيل الهوية في خارج المكان ص 232
- 21- فخري صالح: إدوارد سعيد وحكاية مقالة فاينر، مجلة الثقافة البحرينية، 28، ص 125، لمزيد من المعلومات ينظر على المجلة نفسها مقالة فاينر "بيتي العتيق الجمل" وأكاذيب أخرى اختلقها سعيد، ترجمة فخري صالح.
- 22- فخري صالح: إدوارد سعيد وحكاية مقالة فاينر، ص 126
- 23- إدوارد سعيد: خارج المكان، ص 10

إشكالية اللغة السردية في كتاب (في نظرية الرواية) لـ: عبد الملك مرتاض

- قراءة نقدية -

أ. مصطفى بوجملين

جامعة أم البواقي - الجزائر

ملخص :

استقطب الخطاب الروائي اهتمام لفيث من الباحثين الذي يشتغلون على بنياته المؤسسة له، كالأمكنة والشخصيات والأزمنة، واللغة السردية، وغيرها؛ ولعلنا نجد في مكوّن (اللغة السردية) أهم تلك البنيات باعتبارها مادته التي يهندس من خلاله الروائي خطاباته السردية، بالإضافة إلى أنّها مشكل في يضي على العمل النصي جماليات بلاغية وأسلوبية. انطلاقاً من ذلك سعينا إلى مكاشفة طبيعة (اللغة السردية) في مدونة الناقد (عبد الملك مرتاض) المعنونة بـ(في نظرية الرواية) قصد الكشف عن طبيعة تناولها عنده، وبحثه في عناصرها المختلفة.

الكلمات المفتاحية: اللغة، الحوار، اللغة الحوارية، اللغة السردية، النسخ السردية، الكتابة السردية اللغة الفصيحة، المناجاة.

تمهيد:

إنّ البحث في شؤون اللغة يقتضي النظر إلى سيرورتها عبر تاريخ الفكر الإنساني؛ حيث حملت هويته، وأعلنت حضورها القسري في فضاءاته الفسيحة انطلاقاً من صيغتها الواصفة أو الإبداعية. لقد كان مبدأ التواصل الخطابي مفهوماً لصيقاً بها منذ الفكر الفلسفي؛ إذ «انصرفت فلسفة القدامى إلى اختزال وظيفة اللغة من خلال تلك الوظيفة التواصلية والتخاطبية التي تؤسس للعلاقة بين التفكير والتبليغ (...). وتصبح فعالية الخطاب ملازمة للغة باعتبارها ملكة لسانية قد تمنح المتكلم القدرة على إنتاج المعاني والتعبير»⁽¹⁾؛ وهذا ما دعا (عبد الرحمن بدوي) إلى التأكيد على هذه القيمة الكبرى التي تحملها اللغة والمتمثلة في قدرتها على إصابة المعنى المحكم الدقيق، وليس في «كثرة مترادفاتهما، ولا في وجود أضداد بها، ولا في تأييدها على القواعد المحكمة الثابتة»⁽²⁾. ولكونها لسانية باعتبارها بؤرة الخطاب، فلا غرابة أن تكون «أداة الكتابة، ومن ثم أداة راقية من أدوات المعرفة. وإذن فليس عجيباً ولا غريباً أن نجد معظم الفلاسفة منذ أفلاطون وأرسطو، إلى كانط وهيغل ثم سارتر ودريدا يعنون باللغة ويبحثون في سيرتها اللطيفة»⁽³⁾.

أمّا عن اللغة داخل التجربة الإبداعية، فإنّها تأخذ أبعاداً ومفاهيم تتعد عن كونها أحد ميكانيزمات الحكمي أو وسيلة تعبيرية، ولعلنا نجد هذه الرؤية متبلورة عند (أبي حيان التوحيدي)، الذي رأى أنّ اللغة الإبداعية بشكل عام -أو السردية في شكلها التخصيصي المحدد- «ليست مجرد وسيلة أو أداة تعبيرية تخدم غاية مضمونية ما

وتصبو إليها، بل هي عالم في حد ذاته شديد الالتحام بعالم النفس والإدراك، إنها فضاء الكلمات التي تأتي معها الأشياء إلى الوجود»⁽⁴⁾.

لهذا، فإنّ اللغة الإبداعية ظلت تفرع كوا من الذات الإنسانية، كاشفة خباياها لكونها تحمل تجربة جمالية (استطيقية)، فهي بذلك «ميراث بين القارئ والمؤلف، وهي أداة التذوق الجمالي للقارئ؛ إذ يختزن فيها تاريخ التحولات الجمالية كله»⁽⁵⁾.

وإذا كان تعريف الرواية أمراً عصياً؛ يتطلب النظر إلى خلفية نظرية تتسم بالدقة والتحديد «حسب ما يذهب إليه (عبد الملك مرتاض) (...)، في توصيفه لها، بأنّها شكل يكتب في عدة مستويات، أو كلام علائقي بامتياز (...)، فإنّ اللغة الأدبية بما تعرفه من تحولات تظل مميزة عن كل اللغات التي يعرفها فضاء ثقافي واجتماعي معين»⁽⁶⁾.

و ما دمنا بصدد الحديث عن اللغة السردية، فإنّ الهدف الكشفي من معابنتها هو التمييز بين لبوسها الجمالي «وبين ما تسرده أجناس معرفية أخرى، كالتاريخ ونشرات الأخبار والمواد الصحفية المقروءة والمصورة»⁽⁷⁾.

بناء على ذلك، فإنّ ورتنا البحثية المخصوصة لمكوّن (اللغة السردية) عند (عبد الملك مرتاض) في شقّها المصطلحي تتأتى عبر الآتي:

لقد أخذ مصطلح (اللغة السردية) -التي وسمناها على هذه الشاكلة دون مصطلحات أخرى كالإبداعية أو الروائية - طابعا عاما وشموليا دون تخصيص، علما أننا وجدنا الناقد (عبد الملك مرتاض) مضطربا في تخرجاته له، فكانت اللغة عنده: إبداعية وروائية وسردية وأحيانا يصطنع لها مصطلحي (اللغة في الرواية/لغة الرواية)؛ لكن الأهم -في نظرنا- هو المفاهيم التي ساقها لها، والتي يعترها شكل من التناقض والتشتت أحيانا؛ و الذي يرجع -عندنا- إلى الميزة النقدية التي طبعت التأصيل النقدي ل(عبد الملك مرتاض)، الذي طالما أقام دراسات بحثية تكتسي صبغة التعالق بين المتناقضات، أو ربطه بين مناهج لا تجرّد وفاقا واجتماعا، ممّا أحدث شرخا في دراساته التي أحدثت ضجة وجلبة داخل الصرح النقدي العربي خاصة، فأدى ببعضهم إلى أن يعوز تحليلاته النقدية إلى ما يمكن الإطلاق عليه ب: اللامنهج^(*)، وكأنّ الناقد يفتح نافذة الاختيار للقارئ، ليتصيد ما يراه لائقا ومناسبا، بدل إرساء رؤية مفهومية تتأسس وفق وعي نقدي مبرر.

لقد أشار (عبد الملك مرتاض) في عنوان مدونته أنه سيعالج مباحث نظرية الرواية من الداخل، ولهذا فلا نعجب إذا صادفتنا تعاريفه التي يصرح فيها باللغة الروائية بديلا للسردية -كما سبقت الإشارة إلى ذلك في مهاد هذا المبحث السردية-؛ إذ اختار لمعالجة (اللغة السردية) الطريقة التاريخية؛ حيث عرج إلى اللغة وأبان عنها عبر حديثه عنها منذ الفكر الفلسفي القديم، الذي مثله بامتياز كل من (أرسطو) و(أفلاطون)... وغيرهما، ثم ما لبث

أن نقلنا إلى الحقل اللساني - اللسانياتي باصطلاحه-، ففصل في قضية اللسان (Langue)، واللغة (Language)، ثم ما فتئ يحدثنا عنها في الحقل السيميولوجي (السيمائي) (La Semiotique) - وبالتحديد إلى الرؤية السيميائية للمسألة اللغوية-؛ حيث بسط لنا مفهوم اللغة عندها، والذي يتخلله شقان حسب رأيه، وهما:

1/ مفهوم السمة الطبيعية: وهي التي يمكن أن تمثل لها ب(اللغة التبليغية).

2/ مفهوم السمة الاصطناعية: وهي التي تتعلق ب: (اللغة اللفظية، الرسوم، الإشارات الصوتية)⁽⁸⁾.

حرّي القول أننا لا نبغي اقتحام هذا الحقل الواسع؛ لنلج إلى حيثيات مسائله وخبايا قضاياها، إلا أننا نجد أنفسنا مضطرين إلى التعليق على هذا الاختيار المنهجي الذي اتكأ عليه (عبد الملك مرتاض)، حين شروعه وبتة في معالجة مصطلح اللغة السردية، إذ رأيناها مسهبا ومطيلا - إلى حد ما- في الوقوف عند مسائل هي أقرب إلى الدرس اللساني منها إلى التنظير السردية؛ لأنّ اللغة داخل المنجز النصي السردية - خاصة - ينظر إليها - وفق ما نراه- من زاوية التشكيل الفني لها، والوظيفة المنوطة بها؛ باعتبارها مكونا سرديا يشيد البناء المعماري للمنجز السردية.

لقد استهل (عبد الملك مرتاض) معالجته لمصطلح (اللغة السردية) بإشارته إلى مكانة اللغة العالية داخل الصرح الإبداعي؛ لأنّ اللغة - في نظره- «أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو، ومن ذلك الرواية التي ينهض تشكيلا على اللغة (...)، إنّه لم يبق للرواية شيء غير جمال لغتها وأناقة نسجها»⁽⁹⁾.

لم يكتف الناقد بالوقوف عند مفاهيم اللغة السردية ومستوياتها التي تجد علائقية معها؛ مثل حديثه عن اللغة الفصحى، ونظيرتها العامية ثم تناوله اللغة العالية - الانزياحية- التي تصطبغ بها - أي اللغة-، معلنة ميلادها الفعلي وتبنيها داخل النص السردية؛ بل رأيناها مدرجا أشكالها المخصوصة عنده، وفق مثلث هرمي أقطابه: (لغة النسج السردية/ اللغة الحوارية/ لغة المناجاة).

إنّ ما يطبع دراسة (عبد الملك مرتاض) لهذه الأشكال المتعلقة باللغة السردية هو سمة الاقتضاب في شرحها، وبيان حدودها، ومداهها المفهومي الخاص بها. ينضاف لذلك زخم التساؤلات والإشكالات التي تتخلل مقاطعها النصية الموضحة لها.

إنّ ما يؤكّد أهمية اللغة السردية عنده، هي مقولته التي نصّها الآتي: «الكتابة السردية تشكيل لغوي قبل كل شيء، والشخصيات والأحداث والزمان والحيز هي بنات اللغة التي بتشكيها، ولعبها توهمنا بوجود عالم حقيقي يتصارع فيه أشخاص (Personnes) تمثلهم شخصيات (Personnages)، ضمن أحداث بيضاء»⁽¹⁰⁾.

لعلّ إلحاح الناقد على أن يضيفي صفة التشكيل اللغوي على المنجز السردية، هو انصرافه إلى سمته العلامية النصية -الكينونة الورقية- و إلى فضائه الخيالي، الذي ينأى على أي اعتبارات واقعية قد يمثلها. إنّ ما يعاب على الناقد -في نظرنا- هو أن هذا القول قد لا ينصرف إلى الكتابة السردية -التي تمثلها اللغة السردية بشيء من التخصيص-؛ لأنّ فاتحة القول تحمل شيئاً من البداهة؛ ذلك أن اللغة أداة الكتابة السردية لا محالة. ولعلنا نراه متداركاً الأمر -وفق منظورنا- عبر معاينة مسألتها -أي نوعية اللغة-، فتراه كاشفاً عنها بقوله: «لغة الكتابة ضربان اثنان: (...) الضرب الأول سرد، ولغته فصحي، والضرب الآخر حوار ولغته عامية. وكما لا يجوز كتابة السرد بالعامية، فإنّه لا يجوز كتابة الحوار بالفصحي»⁽¹¹⁾.

أمّا بما يختص بمكونات هذه اللغة السردية فقد لخصها (عبد الملك مرتاض) في ما يأتي بيانه:

*- لغة النسيج السردية :

إنّ القارئ لهذا العنوان الفرعي سيخلص -لا محالة- إلى أن (عبد الملك مرتاض) سيركن إلى مسألة النسيج اللغوي؛ أين تتألف المفردات اللغوية في تضام نسيجي، وتتوزع دوالها داخل الصرح النصي، لتشكّل فسيفساء تتسم بصبغتها اللغوية، لكن ولوجنا إلى الفقرات النصية الدالة عليه -أي النسيج اللغوي- قد دلّنا على مسألة التلون اللغوي الذي يطبع الكتابة السردية، -أو بشيء من الدقة والتحديد- يمكن أن نضع عنواناً لهذا المبحث المهم، ليكون موسوماً في نظرنا بـ: (جدلية اللغة السردية -أو الروائية- بين العامية المبتدلة والفصيحة العالية عند عبد الملك مرتاض).

عليه، فإننا سنتعرض لإشكالات اللغة السردية في القراءة الوصفية التحليلية الآتية:

انصرف الناقد إلى التعليق على هذه المسألة والانتصار إلى إحداها دون الأخرى، ولعلّ تمحيصنا للتعاليق النقدية على هذا التلون اللغوي قد أفضى بنا إلى أن نجده متشبهاً بالإعلاء من قيمة اللغة الرفيعة الأنيقة، بديلة عن نظيرتها العامية الفجة -كما يصفها أحياناً-، وهذا ما أوماً إليه قوله: «إن كثيراً من الروائيين العرب هم كتاب يسوقون حكايات يسجلونها بلغة بسيطة، وفي أطوار كثيرة متعثرة، وهم على كل حال لا يملكون إلا أن يأتوا ذلك (...) وكتابتهم أشبه بالتقارير الصحفية الفجة»⁽¹²⁾.

لئن كان الناقد قد رأى في شأن هذه الكتابة التعثر والبعد عن نوعية الكتابة السردية المرجوة، فلأنه قد جنح إلى أن «أمر الكتابة قائم على العمل البارع باللغة والنسيج بألفاظها في دائرة نظامها، وليس هذا النسيج الرفيع الكريم إلا بمقدور الفنانين المتألقين والكتاب البارعين المتألقين»⁽¹³⁾؛ على أن القول يحيل إلى ضرورة امتلاك المبدع لخاصية اللغة العالية الرفيعة التي تعينه على هندسة نصه وفق نسيج مفرداتي منتظم كانتظام الدر في العقد، إلا أن

إطلاق صفة الأناقة على الذين يكتبون وفقها دون تحديد، قد يشكل هاجسا وضبابية عند القارئ الذي سيطرح إشكالية كبرى مؤداها: من الذي يحسن ديباجة النص الإبداعي وفق هذه اللغة التي تتطلب الإجادة والبراعة والأناقة؟

لعلّ الناقد (عبد الملك مرتاض) كان متفطنا إلى مثل هذا السؤال الافتراضي، فلم يدع رؤيته تحمل صفة اللبس أو التعمية - باصطلاح الجرجاني-، مما جعله يوضح رواد هذه الكتابة السردية الأنيقة بقوله: «ونعتقد أن الذين يكتبون باللغة والتعويل على اللعب بها والتصرف في أساليب نسجها هم كتاب الرواية الجديدة، الذين لا يبرح عددهم قليلا في المشرق والمغرب»⁽¹⁴⁾.

إذن فمسألة تطبيق هذا الجانب الشكلي المتعلق بلغة الكتابة السردية ستظل لصيقة بالكتابة التي تفتح بالجمالية الأسرة، والنسيج المحكم وذلك بخلاف نموذج الكتابة السردية العربية الحديثة، التي يرى الناقد لغتها فجوة لا ترقى إلى النسج الرصين، وهذا ما جعله مبطلا أي محاولة مقارنة بينها وبين اللغة الجاهلية القديمة - ما دامت هذه الأخيرة تتسم بالرقي والنسج الرفيع العالي-؛ لأنّ هذا الافتراض ليس بالصحيح بما كان؛ إذ نجده معلقا على هذه المسألة بالقول: «ونعتقد أن هذا الافتراض غير وارد (...)»؛ لأنّ معظم الكتاب الروائيين العرب المعاصرين لا يملكون اللغة العربية العالية، وقد دأبوا على كتابة بسيطة إلا من ندر منهم، تشبه لغة المقالة الصحفية الإخبارية»⁽¹⁵⁾.

إنّ مسألة اللعب باللغة المشار إليها آنفا؛ ما هي إلا استلها م لقولة الانزياح - في نظرنا-، والتي تنصرف إلى التغيّر والتحول والخروج عن المعيارية، والتي أشار إليها في أكثر من موضع، وتمثيلا لذلك نجد قوله: «لغة الكتابة الأدبية بعامة، هي لغة قلق، متحولة متغيرة متحفزة زئبقية الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعامل انزياحيا في كثير من الأطوار»⁽¹⁶⁾.

بذلك، فإنّه يضعنا أمام لوحة مشهدية للغة الإبداعية، تطفح بالحدائث والكتابة العالية؛ فهي قلقة على مستوى بنيتها، ذاك أنّها مشبعة بتراكيب منزاحة عن اللغة المعيارية، يضاف لذلك التحولات الدلالية لدوالها والتي نعتها بالزئبقية - أي عدم الثبات-، وهو الأمر الذي يومية لنا أنّه قد حاول أن يدمج كلا من الكتابة السردية ونظيرتها الشعرية في بوتقة واحدة؛ وكأنّه يشدّد - في نظرنا- على مبدأ التضام الذي تقيمه اللغة الروائية مع الشعرية، والذي يدل - لا محالة - على أن «انفتاح النص الروائي على الشعري يعني تضام الحدود الفاصلة لصالح مشترك يربط بين الصنفين ويخلق تمفصلا أو تداخلا يتخلص فيه السرد من القيود الجامدة لصالح عناصر

جديدة تقوم على تعزيز الخيال والوصف، فيمتزج الجنسان في صيغة تعني السرد وتسهم في تقديم مقاصده ورؤاه»⁽¹⁷⁾.

حري بنا أن نؤكد على أنّ المسلك النقدي الذي خطّه (عبد الملك مرتاض) في معالجة لغة الكتابة السردية، لا يجيد عن التناول الشكلي لها فتراها مميزة بمحداثة مفرداتها وانزياحاتها التي تصطدم القارئ؛ لأنها تحمل طابعا فجائيا، وكذا اصطناعها للوحات مشهدية، تعج بالصور الشعرية التي تخلق طابعا جماليا.

إنّ ثبات (عبد الملك مرتاض) على قاعدتي (الحوارية/التطابق) بين اللغتين (السردية/الشعرية)، قد لا يعني عندنا انعدام الرؤية المضادة النقيضة لمتصوّره النقدي؛ حيث ألقينا طروحا نقدية تعدل عن هذا الطرح، ومن ضمنها رؤية (ويلهم شليغل)، الذي فصم الخطاب النثري عن نظيره الشعري، فلكل منهما خاصيته المميزة له، وهذا ما أفصح عنه قوله: «كلما كان الخطاب نثريا، كلما فقد نبرته الغنائية واقتصر على الترابط الجاف. إن وجهة الشعر هي تماما عكس ذلك، وبالتالي كي يعلن الشعر أنه خطاب، غايته قائمة في ذاته (...) عليه أن يشكّل تتابعه الزمني الخاص»⁽¹⁸⁾.

لا مناص أن يكون تردد (عبد الملك مرتاض) لمقولة الانزياح، والصبغة الجمالية داخل تلايب اللغة السردية محيلا - في نظرنا - إلى ما يصطلح بـ: (النثر الأرجواني/ Purpleprose)، الذي عدّ بمثابة «كتابة تحفل بالأساليب البيانية والمحسنات البديعية، وقد أطلقت عليها صفة الأرجوانية؛ لأن ذلك اللون يستتبع المكانة الرفيعة في رداء من يلبسه»⁽¹⁹⁾، كما يطلق على هذه الكتابة النثرية البديعة (الرقعة الأرجوانية)، حيث إنها «تبرز في شكل متميز بالنسبة إلى ما حولها من فقرات في الموضوع الذي ترد فيه من عمل أدبي»⁽²⁰⁾.

أما بخصوص الشق الثاني من الإشكالية التي تمس (اللغة السردية) فإنها تتأتى في مصطلح (اللغة الحوارية)، والتي بدورها تتركز على عناصر مهمة، وبيان ذلك ما يأتي:

* - اللغة الحوارية :

لقد كانت جهود النقاد السرديين منصبة على البنى السردية، حيث الكشف عن منطوق الأحداث والشخصيات والزمن، وغيرها والتغاضي عن (الحوار)، الذي ظلّ محصورا في جنس المسرحية، لكنّه من الدال جدا أن نشير إلى أن مسألة النظر في (الحوار) قد كانت جادة من قبل منظري (سيمياء السرد)، وهي تبحث في كل عنصر يشكل علامة لغوية وتكون له معان سردية.

لقد أفردت المعاجم المصطلحية مفاهيم مخصوصة لمسمى (الحوار)؛ ذلك أنّ المنجز السردى قد عول كثيرا على هذه التقنية السردية التي تشكل لحمة مع المشكلات السردية الأخرى. وبما أننا سنتتبع مضان هذا المصطلح داخل

الصرح السردى، فإننا لا نبغى التوسع في مفاهيمه العامة؛ لأن سعيها سيكون مقصوراً على تعرية الحوار السردى - أو الروائى تحديداً -.

لقد عمد (لطيف زيتوني) إلى معالجة مصطلح (الحوار الروائى) الذى أبعد وأقصاه عن «المجانبة لأنه محكوم بحاجة النص إليه، أى بالدور الذى يؤديه تبادل الكلام فى رسم الشخصيات وتفسير الأحداث. وهو بعيد عن العفوية بسبب طابعه الأدبى وقواعد اللغة والأسلوب والتراكيب النحوية»⁽²¹⁾.

لم يكتف الناقد بذلك؛ بل شدد على مبدأ التمييز بين مصطلحي (الحوار المسرحي/الحوار الروائى)، وقد حصر ذلك فى النقاط^(*) الآتية و التى نوردتها بشكل مقتضب:

1- الحوار المسرحي مشاهد متوالية مترابطة (...)، بينما الحوار فى الرواية يخضع للسرد ويتكيف بمقتضاه.
2- الحوار المسرحي هو أصل النص، بينما الحوار الروائى محدود، لأن الإكثار منه يضر بانسياب السرد ويشتت الحدث ويضيع انتباه القارئ.

3- يستفيد الحوار المسرحي من لغة إضافية قوامها حركات الممثلين وإيماءاتهم وهيئاتهم، بينما الحوار فى الرواية محصور فى إطار اللغة.

أما عن دلالاته فى (معجم السرديات)، فإنه انحصر فى المحدد المفهومى الآتى: «الأقوال المتبادلة بين شخصيتين فأكثر منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق مع ما يصحب هذه الأقوال من هيئات وإيماءات وحركات وكل ما يخبر عن ظروف التواصل»⁽²²⁾.

بما أنّ (عبد الملك مرتاض) لا يبغي أن يجيد - فى نظرها - على المعالجة المصطلحية السردية على ضوء الكينونة النصية، فإنه لم يدرج مصطلح (الحوار) منفرداً بل ألصق اللغة به ليخلص إلى مصطلح (اللغة الحوارية). من ثمة فإن السؤال المركزى الذى يتشكل فى ضوء هذا المنحى المصطلحي المرتاضى يتمثل فى الإشكالية الآتية:

ما الداعي إلى هذا التضاييف الذى أقامه (عبد الملك مرتاض) بين (الحوار) و(اللغة)؟
هل يمكن أن يحيل مصطلح (الحوارية) إلى مدلول (الحوار)، أم أنّ مسألتها محسومة فى ظل حملها لخاصية النسبة المعروفة، و التى تحيل إلى (الحوار) قسرياً؟

بخصوص تقويض هذه الإشكالية؛ فإنه يمكننا القول أنّ معاينتنا للقراءة النقدية التى خصها (عبد الملك مرتاض) للحوار، قد جعلنا نقف عند ملمح مهم، مؤداه أنّ الناقد أدرج مسمى (اللغة) قصد الإحالة المباشرة الصريحة إلى مبدأ إقصاء الطابع اللهجوى الذى يصطبغ بالحوار داخل معمارية النص السردى؛ فقد يحمل مصطلح (الحوار) - دون ارتباطه بضميمة (اللغة) - إلى ذاك الخطاب الممزوج بين الكلم الفصيح ونظيره اللهجوى؛ فالمدع - فى أحيان

عدّة- يسعى إلى تقريب المدلول النصي الحوارى للقارئ عبر توظيف دوال من اللهجة المحلية كي يجعل من المقروئية -في نظرنا- تأخذ شكلا واسعا من الاستقطاب والتلقي، ولينأى بذلك عن التخصيص و التحديد للطبقة القارئة. لقد دافع الناقد (عبد الملك مرتاض) عن قضية إقحام اللغة الفصيحة في (الحوار) بديلة عن الكلام العامي؛ فهو يصدّ باب العامية ليجعل من اللغة وحدها متحررة داخل النص الإبداعي، فيجعلها مرسلة لدوالها داخل مقاطع الحوار بطلاق وحرية وهذا ما أوضحه الناقد بقوله: «وأمام كل هذا فإننا لا نقبل باتخاذ العامية لغة في كتابة الحوار، ونؤثر أن يترك للغة الحرية المطلقة لتعمل بنفسها عبر العمل الإبداعي»⁽²³⁾.

بهذا، فإنّ المناداة بفصاحة الكلم داخل (الحوار) عند الناقد يقتضي حتمية تثبيت (اللغة) دون (الكلام)، وهذا ما أكّد عليه في تعريفه لمصطلح (الحوار)؛ أي ضرورة تمثّل (اللغة) بقوانينها النحوية والصرفية والبلاغية، بعيدا عن (الكلام) الذي يشتط عن تلكم الخصائص التي تتفرد بها اللغة دون سائر التعبيرات الأخرى التي تأخذ تلاوين مختلفة.

عليه، فإنّه يعرّف (الحوار) بقوله: «اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي»⁽²⁴⁾.

إنّ تأكيد الناقد على اجتناب إدراج العامية في الحوار هو بمثابة التأكيد على خطورتها لدى متلقيها، الذي لا يسلم من غموضها واللبس الذي يعتري دوالها، مادامت مصطبغة بمسحة لهجوية لا فصيحة مفهومة، الأمر الذي دعاه إلى أن يضرب لنا مثلا توضيحا يجلي من خلاله إشكالياتها المستعصية، إذ يقول في شأنها: «إنّ العامي حين يشاهد قبة ولي من الأولياء من بعيد كثيرا ما يردد عبارة " شيء الله يا سيدي فلان " أي شيئا لله، أي إنه يلتمس من الولي في اعتقاده البركة فيطلب أن يعطيه شيئا منها لوجه الله (...). فإذا كتبها كاتب في روايته " شاي لله "، فذلك يعني أنه لم يحترم دلالة العبارة العامية ذات الأصل العربي والتي حرفها النطق العربي»⁽²⁵⁾.

على الرغم من ذلك فإنّ الناقد قد أشار إلى خطورة ترجمة اللفظ العامي إلى فصيح داخل النص السردى، والذي قد يؤول إلى دلالات محرفة عن المعنى الأصلي التي وضعت من أجله، إلا أننا قد لا ننساق مع هذه الرؤية، متّكئين بذلك على قاعدة دلالية أساسية، والمتمثلة في (السياق)؛ إذ لو سلمنا جدلا بأن اللفظ الذي مثل به الناقد قد ورد صريحا على هذه الشاكلة، فإنّ أمر فهمه عند القارئ سيكون متعلقا بالسياق الذي وردت فيه هذه المفردة. بالتالي، فإننا نسلك مسلكا مغايرا عن الذي خطّه (عبد الملك مرتاض) في مسألة إقصاء العامية من الكتابة السردية، معتدّين بما نصّ عليه الناقد (غالي شكري)، وذلك باعتباره «العامية في الأدب مسألة فنية، وأن للفنان مطلق الحق والحرية في اختيار الشكل التعبيري الذي يراه مصورا حقيقيا لمشاعره وأحاسيسه وأفكاره، وأن

للقارئ أيضا مطلق الحق والحرية في الحكم على مدى نجاح الفنان في التعبير عن هذه الأحاسيس والمشاعر والأفكار»⁽²⁶⁾.

تدعيما لرؤيتنا السابقة، فإنه لا يمكن -بأي حال من الأحوال- أن نتجاهل تلك الدراسات البحثية القيمة التي تعالج مسائل اللهجة والعامية داخل الخطاب الأدبي، فكان تقصّيها حفريا داخل غياهب المعجم العامي وتستنتق مدلولات دواله القابعة بداخله؛ ذلك بحكم أنّ طبيعة الواقع اللغوي العربي يقتضي تلاهما وإقامة وشائج قرى بين الضفتين المغاربية والمشرقية -تحديدا-، وما على القارئ -باعتباره منتج النص وباعثه في ثوب جديد- إلا الكشف عن ظلال المفردات العامية التي يدبجها الروائي في نصوصه.

من زاوية نقدية أخرى، فإنه قد شاع أنّ «العامية أصلح وأدق في التعبير عن شخصيات الأفراد في القصة؛ لأنها هي اللغة التي يتكلمها الأفراد فعلا، وقد نتج عن هذا أن درج مؤلفو القصص المحدثون القصص بالعامية وجعلوا أبطالهم يتكلمون بها ثم راحوا يتحدثون عن صلاحيتها للتعبير ويدعون الأدباء إلى القصد بها»⁽²⁷⁾. وفيما يخصّ مسمى (الحوارية) في شقه الاصطلاحي فإننا نجد حاملا لنوع من الغموض، ذاك أنّ التحويل على آلية النسبة يظلّ أمرا مشروعاً -في نظرنا-، إلا أنّها لا تنسحب على جميع المصطلحات فتؤدي المدلول القار والثابت. بذلك، فإننا لا نرى حرجا من الإقرار بعدم جاهزية مصطلح (الحوارية) في الإحالة إلى (الحوار)، ونؤثر استخدام (الحوار اللغوي) بديلا لمصطلح (اللغة الحوارية)؛ لأنّ الاصطلاح الأخير يعطي السبق للغة وليس للحوار.

*- لغة المناجاة :

لا ضير في أنّ مصطلح (المناجاة) الذي أقر به (عبد الملك مرتاض)، واعتدّ به ليكون مقابلا للمفردة الأجنبية (Monologue) هو من المصطلحات التي وجدت تضافيا مع دوال عدة؛ لأن آليات الاصطلاح التي ركن إليها النقد العربي لمساءلة واستنطاق اللفظ الأجنبي الوافد قد أفرزت تلونا مصطلحيا لا يثبت عند الدال الأوحد والمشارك بين النقاد.

انطلاقا من ذلك، فإننا سنعمد إلى الوقوف عند أبرز المصطلحات التي رافقت هذا المصطلح الأجنبي، ثم سنعرج إلى أبرز المفاهيم التي ساقها الناقد لمصطلح (المناجاة)، وبيان ذلك الآتي:

نوّه الناقد (سعيد علوش) إلى الدال المصطلحي العربي المقابل للمسمى الأجنبي (Monologue)؛ حيث اجترح معادله عبر الركون إلى آلية التعريب، وبالتالي تثبيته لمسمى (مونولوك)، والذي يعرفه بأنه «نشاط أحادي لمرسل في حضور مستمع حقيقي أو وهمي»⁽²⁸⁾ وعلى هذا الأساس فإنه يتخذ عنده «وضعية حوارية يتكلم فيها شخص واحد، بينما ينصت الآخر»⁽²⁹⁾.

وفقا لهذا التحديد المفهومي الذي خصّه (سعيد علوش) لمصطلح (Monologue)، فإننا نجد معرفًا عنده كذلك- في شكله العام- على أنه «الخطاب الموجّه للذات نفسها»⁽³⁰⁾.

أما بخصوص الناقد (بدر الدين عروذكي)، فإنه يطلّ علينا بمصطلح (المونولوج) في صيغته المعرّبة، مع إضافته لصفة (الداخلي)، التي تسمه مفهوميًا؛ إذ يكشف عنه بقوله: «يحتاز المونولوج الداخلي في رواية "أوليس" لجويس كل الرواية، إنه الأساس الذي يقوم عليه بناؤها والعنصر التقني السائد»⁽³¹⁾.

إن كان المقترحان المصطلحيان السابقان يقبعان داخل مظلة (التعريب)، فإننا نجد الناقد (تيسير محمد الزيات) معتدا بألية الترجمة؛ حيث خلص إلى الضميمة المصطلحية (الحوار الداخلي)؛ والتي مفهومها أن «يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما هو صوته الخارجي العام والآخر هو صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، (...) فيضيف بعدا جديدا يتمثل في لفث المتلقي إلى صوت آخر»⁽³²⁾.

بما أنّ الناقد (عبد الملك مرتاض) قد سعى إلى تطبيق آلية اصطلاحية تعرف بـ(الإحياء)، والتي تمثّل -في نظرنا- إسعافا للدال العربي القديم من ركام المعجم اللغوي التراثي، واستحدثاته معرفيا ليجابه المصطلح الحديث، فإنّه وفق ذلك جعل من مصطلح (المناجاة) مقابلا للفظ الأجنبي (Monologue)، مع تبرير مقتضب فحواه أنّ (المناجاة) تكشف حديث النفس الجواني -أي الداخلي- الذي يختلجها دون محاولة منه إلى التدليل على هذا التبني المصطلحي، والذي ألفيناه كذلك عند (سعيد علوش) مثبنا وفق هذه الصيغة ليكون مقابلا لمصطلحه الأول (مونولوك)، على أن الأخير سعى إلى أن يضع لمستته النقدية التي تفصل في شأن هذين المصطلحين؛ حيث نراه قائلا في هذا الشأن: «غالبا ما يقع خلط بين "المناجاة" و"المونولوك" بشكل تعسفي، ففي علاقتها بالحوار " نقول: إنه يفكر وحده"، ومع اللغة الداخلية " نقول: إنه يفكر بصوت عال "»⁽³³⁾.

أما الناقد (سعيد الغانمي) فإنه أبقى على مصطلح (المناجاة)، لكنه أرففه بصفة الفردية، وبذلك يخلص إلى المصطلح المقابل للفظ الأجنبي والمتمثل عنده في (المناجاة الفردية)، وهذا ما دلّ عليه قوله: «حتى المناجاة الفردية -أي خطاب الشخص المتوحد- هي حوار مع الذات أو إذا استشهدنا بأفلاطون مرة أخرى فالمناجاة Dianoia هي حوار الروح مع نفسها»⁽³⁴⁾.

أما بخصوص مرجعية المصطلح الأجنبي فقد أوضحها الناقد (عبد الملك مرتاض) في كتابه النقدي الموسوم بـ: (تحليل الخطاب السردية) بقوله: «ولقد أخذ الغربيون مصطلح (Monologue interieur) من مقطعين اثنين علمانيين (Mono) ويعني في الإغريقية : واحدا أو وحيدا أو فريدا ، و(Logo)، وهو مقطع علماني يعني " عقلا " أو " تفكيراً "، أو " خطاباً "»⁽³⁵⁾.

لقد رمى الناقد إلى التحديد المفهومي للمصطلح، الذي عاينه وفق تأصيله الأولي، فحرص على تقديم قراءته النقدية لظلاله، قصد مكاشفته، وفضح مفاهيمه، إذ نلمح ذلك في قوله: «يبدو أن هذا الإطلاق الغربي في أصل الوضع، لا يعني في حقيقته الحديث إلى النفس بصوت خافت، أو بدون صوت البتة، قدر ما يعني مظهر من الانعزالية والوحدة. وهو شأن من الدلالة لا يكاد يعني شيئاً ذا بال لولا قوة الاصطلاح والتواضع، وشيوع التفهم الناشئ عن دورانه بينهم بمفهوم حديث النفس للنفس»⁽³⁶⁾.

و لقد عرج الناقد إلى مصطلح (المناجاة)؛ حيث نجده معرّفًا إيّاها بقوله: «حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات، لغة حميمة تدس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات، وتمثل الحميمية والصدق والاعتراف والبوح»⁽³⁷⁾.

لم يكتف الناقد بهذا التحديد؛ بل ارتأى أن يرجع إلى البواكير الأولى لنشأة هذا المصطلح، والذي أوضحه في قوله: «ويبدو أنّ أول من أنشأ هذا المصطلح هو الأديب الفرنسي إدوار دي جردان (وهو صديق الشاعر الفرنسي مالارمي Mallarme) في روايته "الزندات قطعت" (...)، وهو إجراء جديد في الكتابة السردية، ولعلّه استعمل تحت تأثيرات علم النفس»⁽³⁸⁾.

كما يكشف الناقد في سياق آخر عن لغة (المناجاة) بالقول: «لغة المناجاة في الكتابات الروائية العربية، يمكن أن تشبه لغة الحوار إذا راعينا النزعة النقدية العربية التي تدعي الواقعية في الأدب، وذلك لأنّ الشخصية حين تتحدث حديث النفس يمكن أن يراعى فيها ما لها من ثقافة وعلم (...)، فإن كانت شخصية مثقفة متعلمة، فإنّ الحديث يكون على مقدار مستواها، وإن كانت غير متعلمة فحديث نفسها يكون على مقدار جهلها»⁽³⁹⁾.

بما أنّ المنزع التراثي قد بدا جلياً في تبني (عبد الملك مرتاض) للمصطلح العربي التراثي، فإنّنا نلفيه لا يحد عن المنحى المرجعي - في نظرنا - وذلك عبر توظيفه لدال (جواني) بديلاً للفظ (داخلي) في سياق توصيفه لمصطلح (المناجاة)، وهذا ما أوماً إليه قوله: «المناجاة في حدّ ذاتها خطاب (...) يتسم حتماً بالسردية: الأول جواني والثاني برّاني»⁽⁴⁰⁾.

بهذا، فإننا نعتبر تفضيله للفظ (جواني) على مفردة (داخلي) يرجع - في نظرنا - إلى قرب الرسم الحرفي لدال (جواني) إلى مصطلح (المناجاة) منها إلى (داخلي)؛ حيث لا تجد فونيمات (داخلي) وشائج قرى مع المصطلح السابق.

عليه، فإنّ قراءتنا المصطلحية لمصطلح (المناجاة) - الذي جعله الناقد مقابلاً للمصطلح الأجنبي (Monologue) - قد جعلنا نخلص إلى أنّ هذا التبني المصطلحي لا يمثل قطعة مع تلكم الاجتهادات

النقدية العربية، ولا إجحافا لمسعاها في إيجاد المصطلح العربي المعادل لنظيره الأجنبي الوافد، حيث سعوا إلى توليد مقابلات عديدة لهذا المصطلح الدخيل وفق آليات اصطلاحية متنوعة، كانت أبرزها: الترجمة والتعريب، وبالتالي فإن خياره المصطلحي -نقصد تثبيته لمسمى المناجاة- كان مرهونا بإفرازات المدونة المعجمية العربية التراثية.

وقبل التذييل بخاتمة لهذا المكاشفة النقدية، وجب التنويه إلى محددات جمالية متعلقة بمكوّن اللغة السردية -والتي لم يشر إليها (عبد الملك مرتاض)-؛ والتي مقتضاها تفضلها عبر أطر لسانية ثلاثة⁽⁴¹⁾؛ نوردها وفق الآتي:

1- أنموذج في اللغة الإنشائية إذ يعلو فيها الخطاب وتصرخ اللغة في منبر الوعظ والإرشاد والإخبار وكأنها أداة تواصلية لا إنتاجية.

2- أنموذج يتشكل في لغة بسيطة تحمل واقعية الكلمة، وصورها الشعرية الشفافة وأحيانا رومانيتها الصارخة.

3- أنموذج تعلق فيه اللغة الشعرية وتمتلك خطوطها بذاتها فيما أن تبحر القاص إلى آليات الشعر وتقضي على القصصية، وإما أن تسمو بقصته وتأشيرة دخولها إلى دائرة القص بجدارة.

وبالإضافة إلى ذلك، وجب التأكيد على غياب الطرح الثقافي عند (عبد الملك مرتاض) في معالجته للغة السردية؛ ذلك أنّ عطاءات النقد الثقافي أضحت معيارا مهما في التأسيس لتمظهراتها -أي اللغة السردية-؛ وذلك عبر النظر في التراكمات الأيديولوجية والاجتماعية، والتاريخية، والثقافية؛ والتي ستجعلها مصطبغة بشكل لساني خاص، دون الاكتفاء بالرؤية البويطيقية الجمالية الصرفة.

في ختام هذه القراءة النقدية لإشكالية (اللغة السردية) في المتصور النقدي ل(عبد الملك مرتاض)، نخلص إلى أنّ استغراقه في معالجتها وتشعبه في مسائلها، ومعاينة مساراتها وأشكالها وعرضه لأبرز مستوياتها، كان بمثابة الخصيصة النقدية التي أراد تثبيتها في خطابه النقدي الذي أراد موسّعا، وحاملا صفة السبر النقدي الغائر إلى جوهر اللغة السردية، دون الاكتفاء بعرض مفاهيمها، وظلالها داخل المتون النقدية، المشتغلة على صعيد النقد السردية؛ خاصة في تركيزه على إشكالية تعالق اللغة (الفصيحة/الدارجة) بالمنجز السردية وكذا إبانته عن اللغة الجوانية -المناجاة-؛ التي تمثل خطابا لغويا داخليا يجد تماسه داخل الهندسة اللغوية السردية، والتي ربما تتغاضى الأرقام النقدية المعاصرة عن طرقها كبؤرة أساسية داخل تيمة اللغة السردية.

الهوامش:

(1) دليل محمد بوزيان وآخرون، اللغة والمعنى: مقاربات في فلسفة اللغة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010. ص155

(2) عبد الرحمن بدوي، ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996. ص271

(3) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، (دط)، 2002. ص83

- (4) حسن إبراهيم أحمد، أدبية النص السردى عند أبي حيان التوحيدى، دار التكوين، دمشق، سوريا، (دط)، 2009. ص 109.
- (5) ناظم عودة، نقص الصورة: تأويل بلاغة السرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003. ص 26
- (6) سعيده كحيل، فنيات اللغة الروائية [www. Alrewai .com](http://www.Alrewai.com) ، 2011/03/20 ، 13:00 .
- (7) صلاح صالح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003. ص 46
- 47 –
- (*) نجد من ضمن النقاد الذين أثاروا قضية (اللامنهج) عند (عبد الملك مرتاض): يوسف وغليسي ، وعلي خفيف.
- (8) ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998.
- ص 99
- (9) المرجع نفسه. ص 100 – 101
- (10) المرجع نفسه. ص 110
- (11) المرجع نفسه. ص 115
- (12) المرجع نفسه.
- (13) المرجع نفسه. ص 112
- (14) المرجع نفسه. ص 115
- (15) المرجع نفسه. ص 114 – 115
- (16) المرجع نفسه. ص 108
- (17) سامح الرواشدة، منازل الحكاية: دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2006. ص 132
- (18) هشام هشبال، السردى والشعري في القصيدة العربية القديمة، جذور، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 2009، ج 27، مج 11. ص 11
- (19) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس، العدد 1، 1986.
- ص 366
- (20) المرجع نفسه. ص 366
- (21) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002. ص 80
- (*) المرجع نفسه. ص 80 – 81.
- (22) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس (د.ط)، (د.ت). ص 159
- (23) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية. ص 106
- (24) المرجع نفسه. ص 116.
- (25) المرجع نفسه. ص 117.
- (26) فاتح عبد السلام، تعريف السرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001. ص 155

- (27) كريم الوائلي، مصادر نقد القصة القصيرة والرواية في العراق، دار وائل، عمان، الأردن، ط1، 2009. ص118
- (28) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان ط1، 1985. ص205
- (29) المرجع نفسه. ص205 – 206
- (30) Dominique maingueneau, les termes clés de l'analyse du discours, Audin, Paris, 1996. p5
- (31) ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطبع والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1999. ص34
- (32) تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية، عمان، الأردن، ط1، 2010. ص150
- (33) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. ص209
- (34) بول ريكور، نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006. ص42
- (35) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1995. ص210
- (36) المرجع نفسه. ص211.
- (37) المرجع نفسه. ص120.
- (38) المرجع نفسه. ص119.
- (39) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية. ص120
- (40) المرجع نفسه. ص118
- (41) جاسم خلف إلياس، اللغة القصصية/الشعرية في القصة القصيرة جدا، www.alnoor.se، 2016/01/22، 17:40.

نحو تأويل نسوي للإسلام:

الإيمان و الجندر في أعمال فاطمة المرنيسي

بقلم: شازية مليك

(Shazia Malik)

دكتوراه في دراسات النساء، الهند

ترجمة: د. مديحة عتيق

جامعة سوق أهراس - الجزائر

الملخص

في الآونة الأخيرة اتخذ تحديد الهوية الدينية دلالة سياسية في الدول العربية ما بعد الكولونيالية. دفعت الإخفاقات الاجتماعية والاقتصادية والعسكرية والسياسية إلى استجابات دينية رجعية عن العولمة والهيمنة الغربية. تهمّت هذه الورقة بالنسوية العربية/الإسلامية، وتسعى إلى تحليل مساهماتها مركزة على أعمال إحدى النسويات العربيات، وهي فاطمة المرنيسي، وباستحضارها قضايا الإيمان والهويات والاستعمار والثقافة إلى دائرة النسوية تكون قد ساهمت مساهمة جوهرية في إثراء الفكر النسوي. ولتحليل فكر المرنيسي عليّ أن أقف عند أعمالها السوسيولوجية والنسوية. كان اهتمام المرنيسي -المغربية المولدة- الأساسي وعلى الدوام هو وضع النساء في المجتمعات المسلمة المتغيرة بسرعة في العالم العربي، وفي المغرب على نحو خاص.

الكلمات المفتاحية: اللاهوت النسوي- نسوية العالم الثالث- النسوية الإسلامية- البطريكية- الجندر والإسلام.

I-مقدمة:

واجهت النسوية الغربية تحديات وتعديلات من قبل منظورات متنوعة من نسوية العالم الثالث. فنسوية العالم الثالث -في الواقع- في غاية التعقيد. فهي تتباين بما هي عليه من خلال الطبقة والدّين. عادة ما يعتبر الباحثون نسوية العالم الثالث متفرّعة إلى نسوية سوداء، ونسوية جنوب أسيوية، ونسوية عربية/ إسلامية... الخ. تعنى هذه الورقة بالنسوية العربية/الإسلامية، وتسعى إلى تحليل مساهماتها مركزة على أعمال إحدى النسويات العربيات، وهي فاطمة المرنيسي، إذ تمثل صوتا مهما في نسوية العالم الثالث، وقد جلبت قضايا الاحتلال الاستعماري، و التمثيل الاستشراقي، وسياسات الهوية، والتقاطعات و التسامح مع المختلف إلى دائرة الفكر النسوي.

II- مسح استقصائي لأعمال المرنيسي:

قبل أن أبدأ في تحليل فكرها دعوني أولاً أعدّ أشهر أعمالها، كان اهتمام المرنيسي -المغربية المولدة- الأساسي هو- على الدوام - وضع النساء في المجتمعات المسلمة المتغيرة بسرعة في العالم العربي، وفي المغرب على نحو خاص. في عام 1975 نشرت عملها الأوّل المعنون بـ "ما وراء الحجاب: ديناميكيات ذكورية-نسائية في المجتمع المسلم

الحديث" (*Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society*)

[1] وجعلها الكتاب على الفور باحثة نسوية عربية رائدة، فقد أثار من نواحي عديدة قضايا خطيرة في الفكر النسوي. وقد تحدت الكاتبة الأنماط الغربية عن الإسلام التي تقاسمتها أيضا- كما تنبّه- النسويات الأوروبيات. ساعدت التمثيلات الغربية للإسلام في نزع الشرعية عن الخصائص الثقافية والعناصر المعرفية التي تشكلت حيوات النساء العربيات. وكانت ميزة الكتاب الأخرى هي محاولته إعادة تأويل التاريخ واللاهوت الإسلاميين من منظور نسوي يراعي الفوارق بين الجنسين (gender-sensitive line)

صنع كتاب المرئسي الآخر والمهم "الإسلام والديمقراطية" (*Islam and Democracy*) [2] دعوى ملتهبة لاستعادة الديمقراطية في العالم العربي. ففي الكتاب حلّت خيوط العملية المعقدة التي يوظف من خلالها الطغاة الرموز الإسلامية لقمع العمليات الديمقراطية. والأكثر أهمية من ذلك، إنّها تعدّ الدين منبعاً يمكنه -على حدّ سواء- أن يدعم أو يقمع المطامح الشرعية الديمقراطية لدى عموم الناس.

ومن أهم إنجازات المرئسي بلورتها وتوسيعها ما صار يعرف عموماً بـ "اللاهوت النسوي"، وهي محاولة لإعادة تأويل الإسلام من منظور نسوي كمنهل لتمكين النساء. وهذا ما قادها إلى إعادة كتابة تاريخ الإسلام مُعلية من شأن فعالية زوجات النبي محمد في تطوير الإيمان. وفي كتابها المؤثر "النساء والإسلام: تحقيق لاهوتي وتاريخي" (*Women and Islam, An historical and theological enquiry*) [3] أعلنت المرئسي من دور النساء في نشر الإسلام، والأهم من ذلك في بلورته. كما ناقش الكتاب "حقوق" النساء في الإسلام، وقدم حجة مهمة بل ومثيرة للجدل على أنّ الشريعة قد شوّهها الرجال عمداً. وإذا بدت اليوم أداة بطريكية فذلك لأنّ النساء لم يحظين يوماً بفرصة تأويله في سياق يراعي الفوارق بين الجنسين.

وفي كتاب آخر بعنوان "السلطانات المنسيات في الإسلام" (*The Forgotten Queens in Islam*) [4] تسلط المرئسي الضوء على قوة وفعالية السلطانات في العالم الإسلامي وفق رؤية تزعم أنّ ممارسة السلطة السياسية لم تكن أبداً امتيازاً ذكورياً صرفاً. فقد مارست النساء أيضاً السلطة السياسية ولكن مساهماتهنّ نُحيت لسوء الحظّ من التاريخ والوعي الشعبي.

III- نشوء النسوية العربية/ الإسلامية:

ماذا تمثل المرئسي بصفته نسوية؟ على نقيض النسوية الأورو أطلسية تدعو المرئسي إلى أن تمثل النسوية الإسلامية/ العربية. تبدو النسوية الإسلامية لدى البعض صياغة متناقضة، وفعلاً يبدو "الإسلام" و"النسوية" بالنسبة إلى الكثير من النسويات في العالم الغربي خطين متوازيين. تصف نيرة توهيدي (Nayereh Tohidi)

النسوية الإسلامية بأنها حركة النساء اللواتي يحافظن على معتقدا تهنّ الدينية أثناء محاولتهنّ ترقية أخلاقيات المساواة في الإسلام بتوظيفهنّ آيات قرآنية مدعّمة للنساء في نضالهنّ من أجل حقوق النساء[5]

تسعى النسوية الإسلامية إلى أن تكون قراءة نسوية للاهوت الإسلامي، وتطرح فكرة أنّ التأويلات البطيركية للقرآن والحديث يمكن أن تُراجع بفعالية من قِبَل تأويل نسويّ مضاد. تؤكّد نسويات عربيات عديدات على غرار ليلي أحمد على أنّ مبدأ المساواة متأصلّ في الأصوات الأخلاقية في الإسلام. فقد سمعن وقرأن في نصوصه المقدّسة -بشكل منصف وشرعيّ- رسالة تختلف عن التي سمعها صنّاع ومعرّزو الإسلام الأرثوذكسي المحايي للرجال (andocentric)[6]. يشغل هؤلاء النساء المسلمات داخل أطر تهمّشهنّ، وأثناء ذلك أصبحن مرثيات ومسموعات في العن[7].

تؤكّد النسويات الإسلاميات على أنّ التمييز الجنديري (gender discrimination) يقوم على أساس اجتماعي أكثر منه طبيعي و/أو ديني، يمكن أن يفتح هذا الأمر الباب أمام احتمالات جديدة للمساواة بين الجنسين. أثارت شهلة شركت -وهي باحثة في اللغة العربية وضليعة في القرآن الكريم- قضية حقّ النساء في تأويل القوانين الإسلامية، وتناقش فكرة أنّ هذا الأمر يمكن أن يمهد الطريق أمام تطوير نسخة عن إسلام لا بطيركي تخدم مصالح وتطلّعات النساء[8]. ترتبط مساهمات المرينسي تحديدا بهذا الحقل، حقل اللاهوت النسوي. وعلى غرار النسويات الإسلاميات الأخريات فقد قدّمت تأويلا للإسلام نسائي النزعة، ومراعيا للفوارق بين الجنسين. وفقا لكوك (Cooke)، تتعلّم النسويات الإسلاميات على غرار المرينسي أن يستفدن من عالمية الإسلام لتقوية أنفسهنّ كنساء وكمسلمات. تموقع المرينسي نفسها في خانة النسوية الإسلامية كي تدرس حيوات النساء خلال السنوات التأسيسية للتاريخ الإسلامي. تركز معظم أعمال المرينسي على الفترة التي تلت مباشرة وفاة النبي عام 656. و تسائل موثوقة السُنّة المنقولة والأحاديث المنسوبة إلى النبي. ولعلّ المرينسي هي أكثر النسويات العربيات تأثيرا، وباستحضارها قضايا الإيمان والهويات والاستعمار والثقافة إلى دائرة النسوية تكون قد ساهمت مساهمة جوهريّة في إثراء الفكر النسوي.

IV- قراءة المرينسي النسوية للنصوص الإسلامية:

كان أكثر جهود المرينسي شجاعة تحديها التأويلات الأرثوذكسية للإسلام، وبالنظر إلى الأهمية التي أولتها للمعتقد الديني، يصعب علينا أن نتفق مع كلير نون (Claire Noon) في أنّها نسوية ليبرالية [9] من الصحيح حقّا أنّها آمنت بقوة بحقوق النساء في المساواة. ولكنّ إدراكها لـ"الحقوق" لم ينبعث حصريا من الفكر الأوروبي الليبرالي، وإنّما من إطار إسلامي معترف به. في إعادتها تأويل الإسلام تبدأ برؤية راديكالية جدا -في الواقع- وغير متّفق عليها

عن الإسلام، فهو -كما تقول- "سلسلة وسائل نفسية حول تمكين الذات (self-empowerment) تجعل المرء يحس أنه في بيته في أي مكان في المعمورة سواء كان في محيط أليف أو غير ذلك. تطرح المرينسي فكرة أنّ الغرب حين هزم الدول العربية استعمل المستعمرون كل الوسائل المتاحة لإقناع العرب المغيّبين بمكانتهم الدونية بل والبدائية، وربطوا دونيتهم المزعومة بمعتقداتهم الدينية. في الخطاب الاستشراقي يُعتبر المسلمون فاسقين وتُعتبر نساءهم ضحايا القمع الذكوري. اتخذ المستعمرون الغربيون قضية وضع النساء المتدهور في المجتمع العربي أداة بلاغية لإضفاء الشرعية على الهيمنة الإمبريالية. ولتحقيق ذلك، لم يتحدثوا ثقافة العرب فحسب بل وديانتهم أيضاً، فحملوا الإسلام أسباب وضع النساء "غير المحتمل" في العالم الإسلامي. صنفت المرينسي بوضوح التصورات النمطية المتفشية عن الإسلام في الكتابات الاستشراقية، وسعت إلى تفكيك ذلك الخطاب كي تعيد الإسلام داخل سياق إنساني وحساس، حساس تجاه هموم النساء، وساعيا إلى إنشاء مجتمع يقوم على المساواة بين الجنسين.

استهلت المرينسي عملها بإنشاء دراسة تقييمية مقارنة لوضع النساء في العالم الغربي والعربي، وانتهت إلى أنّ في كلا العالمين تبدو مكانة النساء دوتية وتابعة للرجال. وفي الوقت نفسه، نبّهت إلى أنّ الأسس الفكرية والثقافية والاجتماعية للمساواة بين الجنسين تختلف بين الحضارتين. في الغرب -تناقش- يقوم عدم المساواة بين الجنسين والتي تدعوها "للمساواة الجنسية" على فرضية ضعف النساء البيولوجي. تعدّ المرأة - في العالم الغربي - أدنى من الرجل جسدياً وعقلياً.

في العالم الإسلامي، لا تتبع عدم المساواة بين الجنسين من الاعتقاد بضعفهنّ، بل على العكس، أي من الاعتقاد بقوّتهنّ الكامنة والخطيرة. لذا يجب أن يكون الفصل بين الجنسين -كما تقترح- استراتيجية لاحتواء قوة النساء وطاقتهم الكامنة. وطوال الوقت كانت المرينسي تتوجّه إلى جماهير عديدة تمدح وتقبح في وقت واحد وبالتناوب القراء العرب ثمّ القراء المسلمين ثمّ القراء الغربيين.

V - المرينسي والجنوسة (Sexuality)

تناقش المرينسي مستشهدة بالقرآن ومعيدة تأويل آياته فكرة أنّ الجنوسة ليست شرّاً في الإسلام. وعليه، فحتى لو عدّت النساء كائنات جنسية فليس في ذلك تحقير لهنّ ولا اعتبارهنّ أدنى من الرجال. ومع ذلك، سارعت التأويلات البطريركية - من منطلق تصويرها النساء كائنات جنسية- إلى الاستنتاج بأنّ النساء في الإسلام أدنى من الرجال وتابعت لهم. تؤكد المرينسي أنّ الإسلام يقوّرّ بسلطة النساء التي لا تقاوم على الرجال قابلة بذلك روح النظام البطريركي. وعليه، لم ينبع التأكيد على الفصل بين الجنسين في المجتمعات المسلمة من الاعتقاد بوضعية

النساء التبعية بل من الوعي بطاقتهم الكامنة. أدى الاعتقاد بطاقات النساء الكامنة - كما طرح المرينسي - إلى إضفاء صبغة رسمية على مسألة الفصل بين الجنسين في العالم الإسلامي. وهناك - وفقا لها - ثلاث مصادر تتحد من الحميمة في الوحدة المتغايرة الجنس (heterosexual unit) وهي: تعدد الزوجات، حق الرجال أحادي الجانب في الطلاق، وسلطة الحماية في العائلة.

تعدّ المرينسي تعدد الزوجات عائقا كبيرا في تطوير العلاقة الزوجية. فهو يُبقي جنوسة النساء تحت السيطرة بينما يمنح الرجال سلطة ممارسة علاقات جنسية متعدّدة. ويهين هذا الأمر جنس النساء ويجعلهنّ أدنى من الرجال وتابعت لهنّ. وعلى نحو مماثل، يعيق حق الرجال أحادي الجانب في الطلاق تطوير حميمة العلاقة الزوجية لأنّه يغدّي شعورا بعدم الأمان لدى النساء، ويعرقل تطوير علاقة طبيعية بين الأزواج.

في الإسلام التقليدي هناك تمييز واضح بين الفضاءات الذكورية والنسوية، ويمكن هذا الأمر أيضا الرجال من مراقبة والحدّ من سلوكيات النساء الجنسية. وعليه، هناك حاجة إلى إعادة تأويل الإسلام كي يكون أداة لتحقيق المساواة بين الجنسين ولتمكين النساء. وانطلاقا من عملها الميداني في المغرب، طرح المرينسي فكرة أنّ المجتمعات الإسلامية ونساء تلك المجتمعات تحديدا يمثّلن حالة كلاسيكية لعدم التوافق الفوضوي (anomic incompatibility) بين المعايير الاجتماعية وتجارب الحياة الواقعية. ويتّضح هنا تأثير دور كايم، تستعير المرينسي المصطلح الدور كايمي (الفوضوية) (anomie)* للإحالة إلى فقدان الإيمان بوجود نظام وقيم أخلاقية في المجتمعات الإسلامية المعاصرة. ولا يمكن أن تُقهر هذه الفوضوية - كما تعتقد - بالتخلي عن الثقافة (والإيمان) بل بالأحرى بإعادة التأويل المراعي للفوارق بين الجنسين.

ووفقا للمرينسي، لا ترتبط جذور الاستبعاد النسائي في العالم الإسلامي بالإسلام بل بالتأويل البطيركي للأخلاقيات والمعتقدات الإسلامية. عُرف الإسلام و أوّل دائما من قبل الرجال. وكانت الطبقة اللاهوتية التي تقدّم شروحات بالغة الطول للقرآن والحديث كلّها رجال، وتهتمّ بالدفاع عن البطيركية. تشير المرينسي إلى أنّه في عهد النبي كانت هناك نساء مسلمات يشغلن - على غرار الرجال - مكانة "الصحابيات" ويمكنهنّ أن يناقشن النبي بحرية في مسائل الإيمان والأخلاق. وأحد الطرق - كما طرح - التي مكّنت الرجال من أن يجعلوا الإسلام بطيركيا هي التلاعب - والأخطر من التلاعب - "وضع" أدبيات الحديث النبوي. فأكثر الأحاديث وثوقية هي تلك التي جمعها البخاري، ولكن من ضمن 600000 حديث جمعها، هناك 7257 حديث فقط حظي بعد التحقيق بالمصادقية. تنبّه إلى أنّه إذا كان هناك حوالي 596725 حديثا كاذبا متداولوا في عهد البخاري الذي لا يزيد عن قرنين من وفاة النبي، سيسهل على المرء أن يتخيّل عدد الأحاديث الموضوعة والمكذوبة المتداولة اليوم.

وفقا للمرينسي، يقرّ الإسلام بأنّ النساء كائنات جنسية مقتدرة. ليس هناك مفهوم "الدونية الأثوية" (female inferiority) في الإسلام. وعليه، فهو يقرّ بالمساواة الضمنية بين الرجال والنساء. وإذا لم تكن هذه هي القضية اليوم، فمرّد ذلك ببساطة لدى المؤمنات النسويات هو أنّ تلك الطاقة الكامنة لم تُدرك بعد. وأثناء مقارنتها بين مفاهيم القوى المحركة الجنسية (sexual dynamics) لدى فرويد والغزالي تصل المرينسي إلى دليل مهمّ على أنّ الاستقطاب الجندري (Gender Polarization) سمة [خاصّة] في التحليل النفسي الفرويدي، ولكنّه غائب تماما في فكر الغزالي.

يمثّل كلا المفكرين حاليا اتجاهات فكرية مختلفة، في الفكر الغربي الحديث ممثلا في فرويد- الاختلافات بين الجنسين متأصلة في الوجود البشري، وتنتمي الفروقات بين الرجال والنساء إلى مجال الطبيعة. وخلافا لذلك، ومن وجهة نظر العالم الإسلامي -ممثلة في الغزالي- فالاختلاف بين الجنسين اجتماعي، و الفروقات بين الرجال والنساء ليست متأصلة بل هي حصيلة عملية اجتماعية. فهناك إذن -تختم المرينسي- قبول لدى هذا الأخير [الفكر الإسلامي] لمساواة ضمنية بين الرجال والنساء، وذا لم يحدث ذلك بعد فلأنّ الطاقة الكامنة لم تُدرك..

VI - خاتمة

على المستوى الفكري استحضرت النسوية الإسلامية قضايا الهوية الدينية ساعية بحسم من أجل المساواة بين الجنسين، وبينما برز الفكر البطريركي إلى حدّ بعيد حقوق النساء المهضومة بناء على أنّ الفروقات بين الرجال والنساء طبيعية، تدّعي المرينسي بأنّ الإسلام يقرّ بأنّ الرجال والنساء متساوون ضمينا، وعلى غرار باقي النسويات الإسلاميات، تقدّم المرينسي تأويلات للإسلام نسوية التوجّه، ومراعية للفوارق بين الجنسين.

*يقدم إميل دور كايم في كتابه "تقسيم العمل" (The Division of Labour) مفهوم (الفوضوية) (anomie) كحالة لغياب المعايير (normlessness) والتي تتسبّب في النسب العالية للانتحار والانحراف. وظّف (الفوضوية) ليصف حالة اختلال النظام الذي ساد المجتمع. وفي حالة الفوضوية -كما يطرح دور كايم- لا يستطيع الأفراد أن يجدوا مكانهم دون قواعد واضحة ترشدتهم.

المراجع:

- [1]Fatima Mernissi : *Beyond the Veil : Male- Female Dynamics in Modern Muslim Society*, (Schenkman Publicating , Co, Inc, Cambridge, Massachusetts, 1975)
- [2]Fatima Mernissi : *Islam and Democracy; Fear of the Modern World*, translated by Mary Jo Lakeland (New York Addison- Wolsey Publishing Co, 1992)
- [3] Fatima Mernissi : *Women and Islam, An historical and theological enquiry*, translated by Mary Jo Lakeland (Kali for Women, Women Unlimited, New Delhi,2004)
- [4] Fatima Mernissi : *The Forgotten Queens in Islam*, (University Minnesota Press, Minneapolis, 1997)
- [5] Tohidi Nayereh ; « The Issues at Hand », In Hebert Bodman and Nayereh Tohidi (ed) *Women in Muslim Societies: Diversity Within Unity*, (Boulder Colo; Lynne Rienner, 1998)
- [6] Ahmed, Leila : *Women and Gender in Islam: Historical Roots if Modern Debate*, (New Haven, Conn, Yale University Press,1992)
- [7]Mariam Cooke ; « *Women Claim Islam* », *Creating Islamic Feminism Through Literature*, (Routledge, New York, London, 2001)
- [8] Najmabadi, Afsaneh : Feminism in an Islamic Republic ; Years in Hardship, Years of Growth, in Yvonne, Y Hadded and John Esposito, (ed), *Islam, Gender and Social Change in the Muslim World*(New York Oxford University Press,1998).
- [9]Claire Noon: Islamic Feminism as articulated by Fatima Mernissi and its implications for Christian mission

عنوان المقال الأصلي

Dr, Shazia Malik : ***Towards a Feminist Interpretation of Islam: Faith and Gender in the Works of Fatima Mernissi***, IOSR, Journal of Humanities And Social Sciences (IOSR- JHSS) Volume 19, Issue3, Ver, IV, (Mar.2014) pp25-28
e- ISSN:2279-0837 p-ISSN: 2279-2845

www.iosrjournals.org

هوامش المترجمة:

:Gender

مفهوم الجندر Gender كلمة إنجليزية تنحدر من أصل لاتيني، وتعني في الإطار اللغوي Genus ؛ أي: الجنس من حيث الذكورة والأنوثة(، وإذا استعزنا ما ذكرته) آن أوكلي (التي أدخلت المصطلح إلى علم الاجتماع، سنجد أنّها توضح أنّ كلمة Sex ؛ أي: الجنس، تشير إلى التقسيم البيولوجي بين الذكر والأنثى، بينما يشير النوع Gender إلى

التقسيمات الموازية وغير المتكافئة) اجتماعيًا إلى الذكورة والأنوثة)، ولديها كتاب عن هذا عنوانه) الجنس والنوع والمجتمع، عام 1972م).

رابط الموضوع <http://www.alukah.net/culture/0/8554/#ixzz3q0LWg7nr>:

:Patriarchy

سيطرة الأب على العائلة، فالأب هو المحور الذي تنتظم حوله العائلة، وهو رب البيت وعموده، وسيطرة الأب هذه في العائلة، وكذلك في المجتمع كله، تجعل إرادته مطلقة، بحيث تقوم على التسلط من جهة (الذكور)، والخضوع والطاعة من جهة أخرى (الإناث).

وتظهر هذه الأبوية كما يقول النسويون، على مستوى العائلة، والمجتمع بأسره، في القيم والتقاليد، وفي وسائل التربية والتنشئة الاجتماعية التي تعمل على ترسيخ القيم والعلاقات الاجتماعية التي يحتاج إليها المجتمع الأبوي والشخصية البطريركية. انظر: عصام عبد الباسط: البطريركية الأبوية.. دلالة المفهوم ونشأته

- See more at:

<http://www.lahaonline.com/articles/view/17667.htm#sthash.LwpgTXZZ.dpuf>

L'image de l'Orient dans la tragédie « Bajazet » de Jean Racine

Amina Boukail
Université de Jijel-Algerie

Le résumé :

L'Orient fut souvent présent dans le théâtre classique et cette présence est en rapport étroit avec le contexte socio-politique qui reflète la relation entre l'Orient et l'Occident. Une de ces pièces : "Bajazet" de Racine, une œuvre moins connue et moins jouée et même très critiquée par ses contemporains et cet article se propose de répondre à une question fondamentale : Comment l'Orient est-il présentée dans cette pièce ? Sous quels aspects et quels sont ses symboles au niveau du texte et de l'imagination?

Pour répondre à ces questions, on va analyser l'image de l'Orient par deux éléments apparents dans cette pièce :

*le personnage de la femme orientale chez Roxane

*Le sérail qui désigne un lieu clos pour les femmes comme le harem qui a nourrit longuement l'imaginaire français et enflammé les fantasmes

Mot clés : Orient-Occident-Racine-Empire Ottoman- Théâtre Classique

صورة الشرق في تراجيدية "بيزيد" لجان راسين

الملخص:

كان الشرق حاضرا في المسرح الفرنسي الكلاسيكي وغالبا ما ارتبط هذا الحضور بالسياق التاريخي الذي يعكس العلاقة بين الشرق والغرب، ومن بين هذه المسرحيات: مسرحية "بيزيد" لراسين، وهي أقل شهرة وأكثر انتقادا في الوقت نفسه من طرف معاصرين لراسين، ويقترح هذا المقال الإجابة عن السؤال الآتي: كيف قدم الشرق في هذه المسرحية، في أي مفهوم وما هي الرموز الموظفة على مستوى النص والتخييل؟

للإجابة عن هذا السؤال، سنحلل صورة الشرق عبر عنصرين بارزين في المسرحية هما:

- شخصية المرأة الشرقية

- السرايا الذي هو فضاء مغلق

الكلمات المفتاحية : الشرق-الغرب- راسين- الامبراطورية العثمانية-المسرح الكلاسيكي

L'image de l'Orient dans la tragédie « Bajazet » de Jean Racine

« Comment rejeter le regard de l'Autre, alors que nous savons très bien que sans l'Autre nous ne serions pas ? » Jacques Berque¹

Parmi les grandes orientations de la littérature comparée, telle qu'elle s'est constituée dès les premières décennies de ce siècle : l'Imagologie devenue un champ d'études si original et fécond apparaît aussi « comme une science en soi, tantôt inconnue, tantôt méconnue. »²

L'image, les " nouveaux yeux " ou bien les " nouvelles choses " ³ est une représentation individuelle ou collective de l'étranger, de sa culture, dans ses diverses manifestations personnelles ou ses relations, et même ses lectures⁴. Il s'agit donc ici d'analyser la dimension étrangère d'un texte, d'une littérature⁵. En outre, l'image s'appuie sur un ensemble de mots qui forment un champ lexical où l'on trouve différents concepts ou sentiments qui s'attachent à l'Autre sans ignorer l'effet de l'imaginaire social qui «...est marqué ...par une profonde bipolarité : identité VS altérité, l'altérité étant envisagée comme terme opposé et complémentaire par rapport l'identité. »⁶

A partir de cela, nous allons nous rapprocher de l'image de l'Orient qui a longtemps occupé l'imaginaire Occidental à partir d'un texte théâtral du XVII^e siècle « Bajazet » de Jean Racine.

Dans cet article, nous analyserons les raisons pour lesquelles Racine a choisi une tragédie orientale en montrant les éléments qui composent cette image puis en tachant de pointer la relation qui existe entre l'orientalisme et l'image de l'Orient qui découle de ce texte.

" Bajazet " de Jean Racine

Le théâtre racinien doit son intense vérité psychologique à la peinture de l'amour et de la passion dont la conception même commande tout le conflit tragique⁷, et Bajazet est une tragédie qui contient clairement ce conflit, et qui se compose de cinq actes (comportant respectivement 4, 5, 8, 7 et 12 scènes) et en vers (1749 alexandrins). Elle fut créée le 5

Janvier 1672 à l'hôtel Bourgogne, après « Bérénice » et avant « Mithridate »⁸.

Racine tire son sujet de l'histoire contemporaine tout en prenant soin de choisir une civilisation lointaine : dans l'Empire Ottoman de 1635, le sultan Murad fait exécuter ses frères Bajazet et Orcan. Racine s'inspire de cette histoire en concentrant l'action sur le personnage de Bajazet. Il développe aussi plusieurs intrigues amoureuses dans le sérail. L'action est particulièrement complexe et se termine par une succession de meurtres et de suicides⁹.

On peut la résumer ainsi :

- **Acte 1** - Osmin apporte à Byzance des nouvelles du sultan Amurat : celui-ci semble sur le point d'abandonner le siège de Babylone. Acomat, grand vizir, songe à profiter de cet échec pour encourager les janissaires à se révolter. Déjà il a refusé d'exécuter Bajazet comme le sultan le lui avait demandé. Enfin, Acomat croit que Bajazet et Roxane, favorite d'Amurat, sont amoureux l'un de l'autre et il voudrait s'appuyer sur eux en épousant Atalide. En réalité, Bajazet est amoureux d'Atalide ; c'est pour obtenir le trône qu'il fait semblant de répondre à la passion de Roxane¹⁰.
- **Acte 2** - Roxane veut détrôner Amurat en épousant Bajazet. Celui-ci est réticent, ce qui rend Roxane furieuse. Acomat puis Atalide le poussent à accepter. Bajazet se laisse tenter¹¹.
- **Acte 3** - Bajazet s'est réconcilié avec Roxane. Atalide songe à mourir, ayant sauvé l'homme qu'elle aime. Bajazet vient lui expliquer qu'il n'a fait que de vagues promesses à Roxane. Celle-ci survient et, devant la froideur de Bajazet, commence à deviner sa liaison avec Atalide.
- **Acte 4** - Orcan, serviteur du sultan, est rentré pour annoncer que, contre toute attente, Amurat a pris Babylone. Roxane reçoit par ailleurs une preuve de l'amour qui unit Bajazet à Atalide. Ces deux éléments la décident à faire exécuter Bajazet afin de plaire au sultan. Le vizir Acomat, qui jusque-là complotait avec Roxane et Bajazet, décide d'agir désormais sans eux¹².

- **Acte 5** - Après une dernière entrevue avec Bajazet, Roxane le fait pendre. Puis elle est assassinée par Orcan, qui agit selon un ordre secret du sultan. La conspiration d'Acomat échoue. Atalide se tue sur scène¹³.

I-. L'analyse de l'image de l'Orient :

L'évocation de l'Orient dans les tragédies de Racine peut paraître maigre¹⁴, mais, dans cette tragédie, elle est claire et on peut l'analyser à travers deux éléments essentiels :

1- La femme orientale :

La femme orientale fut toujours au centre de l'attention dès les premiers orientalistes : Cléopâtre, la Reine de Saba, Shéhérazade, etc. Le point commun entre ces différentes figures, c'est le symbole de la femme mythique orientale qui possède à la fois une cruauté implacable et une beauté magique. Cette vision s'enflamme doublement dans le monde du « Harem », terme qui a soigneusement gardé l'ardeur de son sens contenu dans son origine arabe. Il fut un lieu sacré mais érotique, clos mais ouvert et dont l'ambiguïté permet à l'imaginaire un épanouissement secret¹⁵.

Le personnage de Roxane incarne cette image, elle joue un rôle important dès le début de la pièce notamment s'agissant du conflit. C'est la sultane, elle est ambitieuse mais orgueilleuse et fière de son pouvoir, quand elle dit :

« Ne te souvient-il plus de tout ce que je suis ?

Maîtresse du sérail, arbitre de ta vie

Et même de l'Etat, qu'Amurat me confie,

Sultane, et, ce qu'en vain j'ai cru trouver en toi. »¹⁶

Bien qu'elle soit amoureuse, elle va jusqu'au bout de ses sentiments au point où l'amour se transforme en haine, car Bajazet la refuse.

Dans l'introduction de la tragédie, Roxane est décrite comme : « l'esclave d'Orient qui n'a d'autre loi que ses sens, brutale en ses désirs, cruelle en ses vengeances. »¹⁷

Donc elle est la plus « orientale » car elle porte ses fureurs jalouses jusqu'à l'excès, comme on peut l'attribuer aux femmes d'Orient, mais elle est également impuissante à maîtriser son destin et déchirée par sa douleur. N'est-elle pas en quelque sorte le symbole de l'Empire Ottoman, de ses ambitions extrêmes et de sa fin tragique, selon la vision occidentale ?

2-Lieu :

La tragédie de Bajazet, c'est la tragédie du sérail par excellence. Ce mot d'origine perse signifie : « 1-palais d'un prince turc ; harem de ce palais 2-milieu restreint et fermé sur lui-même. »¹⁸ Il est cité à plusieurs reprises dans le texte théâtral, cela signifie l'importance de l'espace et combien il participe à la formation d'une image de l'Orient.

L'exotisme du lieu importe à Racine qui s'en explique dans sa préface. L'éloignement du lieu est nécessaire à l'efficacité tragique : « On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous. »¹⁹

Notons en outre que l'exotisme de ce lieu vient du fait qu'il soit particulièrement inquiétant, contribuant ainsi au tragique de la pièce. C'est avant tout un lieu de l'enfermement, comme le montre bien l'extrait suivant :

« ...J'osai, tout jeune encore, la chercher sur vos traces ;

Et l'indigne prison où je suis renfermé ... »²⁰

« ...N'osait sacrifier ce frère à sa vengeance,

Ni du gang ottoman proscrire l'espérance.

Ainsi donc pour un temps Amurat désarmé

Laissa dans le sérail Bajazet enfermé. »²¹

« ... Vous pouvez retourner, je n'ai rien à vous dire.

De sultan Amurat je reconnais l'empire :

Sortez .Que le sérail soit désormais fermé. »²²

Donc le sérail est assimilé à une prison, à l'enfermement, l'obscurité, l'isolation, un espace entouré de dangers et de menaces, où la mort devient le maître. Tous les personnages sont enfermés dans ce sérail

comme dans une sorcière²³ et ils sont déchirés entre les passions et leurs intérêts. Ces conflits violents représentent l'Orient dans l'imaginaire occidental de l'époque ; l'Orient égale l'empire Ottoman²⁴ qui était une menace réelle aux frontières de l'Europe.

II -L'Orient et l'Orientalisme :

Ainsi quelles sont les motivations de Racine pour recréer un « Orient » particulier ?

L'orientalisme du XVII^e siècle est un humanisme érudit et la littérature orientale est conçue à cette époque comme un prolongement de la littérature gréco-romaine²⁵.

« En effet, c'est au début du XVII^e siècle que commence à se constituer réellement un savoir cohérent »²⁶, et l'Orient était à cette période source de magie, de bizarrerie, d'exotisme, d'exception, et en même temps de violence et de barbarie²⁷. Ceci peut s'expliquer par deux points : premièrement, par le conflit historique entre l'Islam et le Christianisme passant par les croisades, l'inquisition et les conquêtes, deuxièmement par le courant culturel qui domine l'atmosphère intellectuel de cette période : l'humanisme, source d'inspiration principale pour les écrivains et les intellectuels.

A partir de cela, Racine a choisi un sujet oriental contemporain dont il a fait une tragédie. Il n'avait pas une relation directe avec l'Orient mais il s'est informé de son histoire auprès des ambassadeurs de France basés dans l'Empire Ottoman, notamment Monsieur de Césy qui l'instruisit sur les particularités de la mort de Bajazet²⁸.

Quels sont les éléments essentiels d'une tragédie à cette époque : la vérité artistique, les conflits des passions, l'amour-haine, la jalousie, la fatalité²⁹.

En même temps, cette tragédie cache entre ses lignes une vision de l'Orient qui devient un espace théâtral ou plutôt un espace de conflit qui se tient entre les murs du sérail. La fin violente de cette tragédie reconstitue un "Orient" sombre et brutal où l'esthétique de la mort, à travers ses personnages et ses événements, commande le destin de cet Orient.

Conclusion :

Racine a essayé d'humaniser l'Orient dès le début de la pièce. Le choix d'un sujet oriental et contemporain est une invitation à connaître l'Autre si proche et si lointain à la fois. Mais la fin violente et sanglante domine dans l'imaginaire et cette image est non seulement attachée à "Bajazet" mais aussi plus largement inhérente à la représentation de l'Orient.

¹Jacques Berque :Au –de-là de « l'Orientalisme », entretien avec Jacques Berque, Revue Qantara, Nov-Dec, 1994 , p40 .

² Serhat Ulagli :Etudes imagologiques de la présence de la France dans la littérature turque, in L'autre enquête : médiations littéraires et culturelles de l'altérité par Nella Aranbasin, Presses Univ, Franche-Comité, 2007, p 57.

³ Daniel-Henri Pageaux : De l'imagologie à la théorie en littérature comparée ,éléments de réflexion , In Europa Provincia mundi : essays comparative literature and European studies par Joseph Theodoor, Rodopi, Netherlands, 1992, p297.

⁴ P Brunel et C Pichois et d'autres : Qu'est-ce que la littérature comparée ?, A Colin, Paris, 1983.p 64.

⁵ Henri Pageaux : De l'imagologie à la théorie en littérature comparée ,éléments de réflexion ,p 297 .

⁶ Daniel-Henri Pageaux : De l' imagerie culturelle à l'imaginaire , dans Précis de la littérature comparée , PUF, Paris , 1986, p135.

⁷ A Lagarde, L Michard :XVIIe siècle Les grands auteurs français du programme 3, collection textes et littérature , Bordas , 1962, p 291.

⁸ A Lagarde, L Michard : XVIIe siècle Les grands auteurs français du programme ,p 285.

⁹ Ibid,p305 .

¹⁰ A CassourNogués, M De Langenhager : Racine : Biographie ,analyse littéraire ,étude détaillée principale œuvres, Studyrana, 2006, p 224.

¹¹ Ibid, p225.

¹² Idem.

¹³ Ibid, p127 .

¹⁴ Andre Blanc : Vision de l'Orient chez Racine et ses illustreurs, in Jean Racine et l'Orient par Isabelle Martin, Gunter Narr Verlag, 2003, p174 .

¹⁵ Colette Juilliard : Imaginaire et orientalisme chez les écrivains français du 19 siècle, Revue Confluences, Hiver 1995-1996 ,p 179.

¹⁶ Jean Racine : Bajazet, Editions du Seuil, Paris, 1947 ; p134.

¹⁷ Ibid. ,p15.

¹⁸Collectif : Dictionnaire de Français :Larousse-Bordas, 1997, p391 .

¹⁹ Jean Racin :Bajazet ,p 10.

²⁰Ibid , p 62.

²¹ Ibid, p58.

²² Ibid, p28.

²³ A CassourNogués, M De Langenhager, Racine , p129.

²⁴ Pendant cette période le terme Empire Ottoman égale le monde musulman ou le monde arabe

²⁵ Henri Laureus: concept et image, Université de Paris 4 ,Institut de recherche sur les civilisations de l'Occident moderne, Colloque Presses Paris, 1988, p39

²⁶ Idem.

²⁷X Cervantes , G Le Thiec, Sur les théâtre : Tamerlan et Bajazet en France et en Angleterre ,in Rever d'Orient, connaitre l'Orient, ENS Editions, 2008, p159.

²⁸ Jean Racine : Bajazet,p9.

²⁹ A Lagarde, L Michard : XVIIe siècle Les grands auteurs français du programme ,p286.

ROUA FIKRIA

A refereed and indexed research Journal

Issued semi annually by Laboratory of Literary and Linguistic Studies



Mohammed Sherif Messaadia University/Souk Ahras

Editor-in-Chief

Dr.Madiha ATIK

Dr.Baha BENNOUAR

Address : Mohammed Sherif Messaadia University/Souk Ahras, BP1553,
Souk Ahras, 41000, Algeria

Tel/ Fax: 037722020-037722116

Email: revue.lell@univ-soukahras.dz

ISSN: 2437- 0355

Issue n°: 03