المنافذ الثقافية

مجلة ثقافية فصلية محكّمة/ العدد السابع عشر / شتاء / ٢٠١٧

آداب الخصومة في الشعر العربي	عمر شبلي
طه حسين في "ما وراء النهر" و أ.ل تنيسون في "عبور الجسر"	د. آمال يوسف مراد
إشكالية الدلالة وتحوّلات المعنى من البنوية إلى ما بعد البنيوية	د. عبده شحيتلي
المنهجية في دراسة النصوص الأدبية	د. خليل عبد الله سعد
سيميائية الغلاف في رواية "ليلة الجنون"	رجاء أبو علي ـ أكرم حبيبي
أصوات الهزيمة والتمرد في ديوان "مراثي القبيلة"	د. أنور موسى
الفن متاخماً حدود الروح. قراءة في كتاب "صورة دوريان غراي"	حسين السعلوك
الطبيعة في شعر "حسن جعفر نور الدين"	د. محمود خليل
الأكاديمية والصحافة الثقافية في النقد الأدبي	شفيق طه النوباني
إسهام المكتبة الإلكترونية في تعزيز المعرفة	د. إبراهيم الحوت
تبيين الساحة الدلالية لمفهوم البصيرة في نهج البلاغة	د.عطية أربابي/سيد حميد موسوي
السيميائية والتفكيكية بين أومبيرتو إيكو و د. علي زيتون في اسم الوردة	د. درية فرحات
قصور لا تدخلها الشمس	د. وفاء حسن الأيوبي
النشاط التجاري في "طرابلس" خلال النصف الأول من القرن العشرين	د. عيدا زين الدين
تراب أزرق	حكمت حسن
ما قيل عنا	أحمد شداد
وأنا غني يا معلمتي حدّ الفقر	محمد حسن دهيني

- موقف "المنافذ الثقافية"
من قضايا الانتماء الفكري والأدبي والروحي
للأمة العربية والاستجابة الإيجابية للتحدّي

المنافذ الثقافية

مجلة ثقافية فصلية محكّمة تُعنى بأحوال الثقافة والفكر والأدب

العدد السابع عشر - شتاء ٢٠١٧

رئيسا التحرير

عمر محمد شبلي — د. علي مهدي زيتون

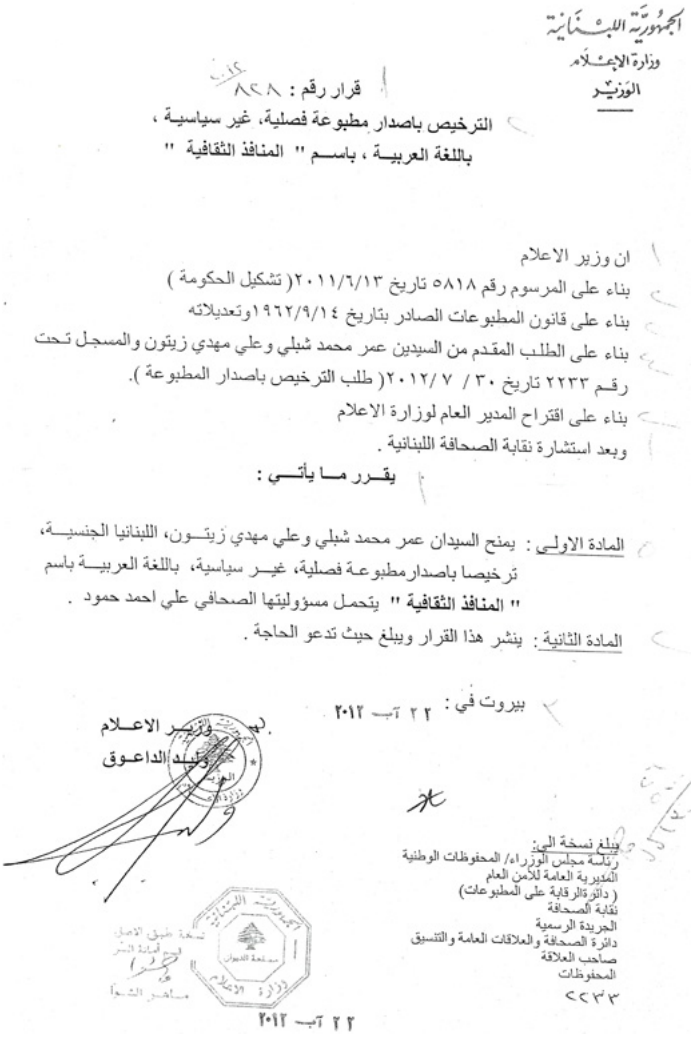
الهيئة الثقافية والإدارية

د. هالة أبو حمدان	د. لميس حيدر	د. هبة الحشيمي
د. لارا خالد مخول	د. ندى الرمح	د. علي أيوب
د. عماد هاشم	د. درية فرحات	د. خديجة شهاب
د. ليلى الكيال	د. راغدة مصري	د. غسان التويني
د. منى دسوقي	د. ماغي عبيد	أ. زينب راضي
أ. فاطمة البزال	أ. سميّة طليس	أ. فاطمة القرصيفي
أ. مروان درويش	أ. سوزان زعيتر	أ. إيمان صالح
أ. فاطمة حجازي	أ. رولا الحاج حسن	أ. سهام انطون

اللجنة المحكِّمة

د. ديزيريه سقَّال	د. علي مهدي زيتون	د. محمد فرحات
د. فؤاد خليل	د. فاتن المر	د. محمد طاهر
د. مها خير بك ناصر	د. لينا علي زيتون	

تصميم المجلة	إخراج	المدير المسؤول
عبير سمير نجم	عبد القادر نجيب كرزي	علي حمود



الجمهورية اللبنانية
وزارة الإعلام
الوزير

قرار رقم : ٨٢٨

الترخيص باصدار مطبوعة فصلية، غير سياسية ،
باللغة العربية ، باسم " المنافذ الثقافية "

ان وزير الاعلام
بناء على المرسوم رقم ٥٨١٨ تاريخ ٢٠١١/٦/١٣ (تشكيل الحكومة)
بناء على قانون المطبوعات الصادر بتاريخ ١٩٦٢/٩/١٤ وتعديلاته
بناء على الطلب المقدم من السيدين عمر محمد شبلي وعلي مهدي زيتون والمسجل تحت رقم ٢٢٣٣ تاريخ ٣٠ / ٧ /٢٠١٢ (طلب الترخيص باصدار المطبوعة).
بناء على اقتراح المدير العام لوزارة الاعلام
وبعد استشارة نقابة الصحافة اللبنانية .

يقرر ما يأتي :

المادة الاولى : يمنح السيدان عمر محمد شبلي وعلي مهدي زيتون، اللبنانيا الجنسية، ترخيصا باصدار مطبوعة فصلية، غير سياسية، باللغة العربية باسم " المنافذ الثقافية " يتحمل مسؤوليتها الصحافي علي احمد حمود .

المادة الثانية : ينشر هذا القرار ويبلغ حيث تدعو الحاجة .

بيروت في : ٢٢ آب ٢٠١٢

وزير الاعلام
وليد الداعوق

يبلغ نسخة الى:
رئاسة مجلس الوزراء/ المحفوظات الوطنية
المديرية العامة للأمن العام
(دائرة الرقابة على المطبوعات)
نقابة الصحافة
الجريدة الرسمية
دائرة الصحافة والعلاقات العامة والتنسيق
صاحب العلاقة
المحفوظات
٢٢٣٣

٢٢ آب ٢٠١٢

موقع المجلة الإلكتروني – www.al-manafeth.com

مركز المجلة: ريفييرا سنتر – كورنيش المزرعة – دار العودة – الطابق الخامس

الاشتراكات السنوية:

لبنان – للأفراد ٥٠ ألف ليرة لبنانية – للمؤسسات ٦٠ ألف ليرة لبنانية

باقي الدول العربية:

للأفراد ١٠٠ دولار – للمؤسسات ٢٠٠ دولار

للمراسلات: a.m.zaitoun@hotmail.com chebli_omar@hotmail.com

المحتويات

آداب الخصومة في الشعر العربي
بقلم عمر شبلي ٥

طه حسين في «ما وراء النَّهر» و أ. ل. تنيسون في «عبور الجسر» تماثل في الصُّورة والرَّمز
أمال يوسف مراد ١١

إشكالية الدلالة وتحولات المعنى، من البنيوية الى مابعد البنيوية
د. عبده شحيتلي ٢٦

المنهجيّة في دراسة النصوص الأدبية
د. خليل عبد الله سعد ٥٤

سيميائية الغلاف في رواية(ليلة الجنون) لـ (منى الشافعي)
رجاء أبوعلي - أكرم حبيبي ٦٤

أصوات الهزيمة والتمرد في ديوان مراثي القبيلة
د. أنور موسى ٩٥

الفن متاخمًا حدود الروح قراءة في كتاب صورة دوريان غراي
بقلم أ. حسين السعلوك ١١٩

الطبيعة في شعر حسن جعفر نور الدين
د. محمود خليل ١٣٢

الأكاديمية والصحافة الثقافية في النقد الأدبي إبراهيم خليل نموذجاً
شفيق طه النوباني ١٤٧

إسهام المكتبة الإلكترونية في تعزيز المعرفة
د. إبراهيم الحوت ١٥٨

تبيين الساحة الدلالية لمفهوم البصيرة في نهج البلاغة على ضوء علم الدلالة التزامني
دكتورة عطية أربابي - سيد حميد موسوي ١٧٩

السيمائيّة والتفكيكيّة بين اومبيرتو إيكوودكتور علي زيتون في اسم الوردة
دكتورة درية كمال فرحات ١٩٩

قصور لا تدخلها الشمس
بقلم د. وفاء محمد حسن الأيوبي ٢٠٤

مظاهر من النشاط التجاري في مدينة طرابلس خلال النصف الأوّل من القرن العشرين
د. عيدا زين الدين ٢٠٩
تراب أزرق
حكمت حسن ٢٣٢
أقلام واعدة ابتسامة
حسين حسن حجيج ٢٣٣
أصوات شابة... (ما قيلَ عنا)
أحمد شداد ٢٣٦
أصوات شابة... وأنا غنيٌ يا معلمتي حدَّ الفقر...
محمد حسن دهيني ٢٣٨
مدينة الفراغ
ميرنا بريطع - لبنان ٢٤١
مفكرة الأنشطة الثّقافيّة ٢٤٢
هيلين
عبد الله سكرية ٢٤٦
قرأت في العدد الماضي - السادس عشر
علي أحمد البعلبكي ٢٤٧

آداب الخصومة في الشعر العربي

بقلم عمر شبلي

في الشعر العربي القديم، ومنذ الجاهلية، طوافٌ بالحياة عبر الموت. والموت يصبح حياةً حين يختاره الموقفُ. صحيح أن الموت أبو الحياة، ولكن ابنته/ الحياة تكرهه رهَباً ونهاية، ومع ذلك أقبلت عليه النفوس الكبيرة طوعاً لارتباطه بمعنى الحياة، أحب الإنسان الحياة فتقدم إلى الموت الذي يعطي الحياة معنى أرقى، وصار حب الموت جزءاً من حب الحياة، يقول المتنبي:

أرى كلنا يبغي الحياةَ لنفسه
حريصاً عليها مُستَهاماً بها صَبّا
فحبُّ الجبانِ النفسَ أورثَه التقى
وحبُّ الشجاعِ النفسَ أورثَه الحربا

الحياة غايةُ كلِّ حيٍّ، وكان الموت أحد أوضح الكاشفين عن عمق حبها، عند أولئك الذين يربطون معنى وجودهم بالقيم الكبرى التي لا تكون الحياة حياة إذا فُقِدت هذه القيم. وخلود القيم له ثمن: «**الجودُ يُفقِرُ والإقدامُ قتَّالُ**»، وقد قرأنا للحصين المرّي قولَه:

تأخرتُ أستبقي الحياة فلم أجدْ
لنفسي حياةً مثلَ أن أتقدّما

هنا الموت أحد أشكال الحياة، وقد أدرك الإنسان منذ كينونته الأولى هذه الحقيقة، فإذا كان الموت قدراً مقدوراً «**فمن العجز أن تموتَ جبانا**» لأن الجبن عارٌ ومثْلَبة. الإنسان العربي كغيره وعى هذه الحتمية، وعاش في المكان الصعب منذ فترة ما قبل الإسلام، والمكان الصعب تكون فيه شروط البقاء أعلى وأصعب، فالجغرافية كانت جائعة، وقاسية، وشحيحة، وكان الحصول على الاستمرار فيها مكلفاً، كان لا بدّ من الدفاع عن الحوض أو يتهدَّم، وكان من لا يظلم الناس يُظلم، ولذا اشتد الصراع من أجل البقاء حتى وصل إلى قتال الإخوة لكي تستمرّ الحياة:

وأحياناً على بكرٍ أخينا
إذا ما لم نجدْ إلاّ أخانا

كان السيف في هذه الجغرافية القاسية دائماً قابَ شبرٍ من العنق. وغدا الموت عادياً، وارتبط أكثر بالدفاع عن الذات والقبيلة التي كانت تجمُّعُها حاجة حياتية لا مناصَ منها، فراح العربي في صحرائه يصنع من دماره تذكاراً لبقائه المرتبط بالدفاع عن وجوده، وهو مدرك أنه سيموت إن لم يُقتَلِ، يقول عنترة:

فأجبتُها: إنَّ المنيةَ منهلٌ
لا بدَّ أن أُسقَى بكأسِ المنهلِ
فاقْني حياءكِ، لا أبا لكِ، واعلمي
أني امرؤٌ سأموت إن لم أُقتَلِ

الدفاعُ عن الحوض/الوطن كان يتطلب الموت للذود عنه، والموت في سبيله يُضمِرُ الحياة. وبْخلُ الجغرافية، وجفافُ ضروعها رفعا قيمة الكرم، وجعلاه من مكارم الأخلاق، وذلك بشهادة النبي العربي عندما أطلق سراح بنت حاتم الطائي لأن أباها كان يحب مكارم الأخلاق، إن الكرم بمعناه الإنساني هو الإيثار في المسغبة، وفي سنوات الرمادة والقحط. والكريمُ «**كأنك تعطيه الذي أنت سائلُهْ**». لقد كان حاتم الطائي يقول لعبده في الليلة القارسة:

أوْقِدْ فإن الليلَ ليلٌ قَرُّ
والريحُ يا مُوقِدُ ريحٌ صِرُّ
عسى يرى نارَكَ من يمُرُّ
إنْ جلبتْ ضيفاً فأنت حُرُّ

واستجابة لهذه القيم العالية كان الموت دونها مفخرة عند العربي. وموت العدو دون حوضه وقيمه كان يفرض على قاتله احترامَه. والشجاعة جعلت العربي يفتخر بخصمه ويمدحه إذا كان شجاعاً، ولم يمت حتف أنفه، يقول السمَوْءل بنُ عادياء:

وما مات منّا سيِّدٌ حتفَ أنفهِ
ولا طُلَّ منّا حيث كان قتيلُ
تسيلُ على حدِّ الظُباةِ نفوسُنا
وليستْ على غير الظُباةِ تسيلُ

وخالد بن الوليد كان حزيناً على فراش الموت لأنه مات حتفَ أنفهِ، وشبّهَ موته بموت البعير. وكان الشجاع الذي يصمد ويُقتَل كبيراً لدى قاتله، لنستمع إلى عنترة وهو يقول:

ومُدَجَّجٍ كرِه الكُماةُ نزالَهُ
لا ممعنٍ هرباً ولا مستسلمِ
فشككْتُ بالرمحِ الأصمِّ ثيابَهُ
ليس الكريمُ على القنا بمحرَّمِ
بطلٌ كأنَّ ثيابَهُ في سَرْحةٍ
يُحذى نعالَ السِبْتِ ليس يتوأمِ

عنترة يمدح عدوَّه/إنه مدججٌ بسلاحه/ يخاف الكماة الدنوّ منه، لم يهرب في معركة، ولم يستسلم. إن عنترة في النهاية يمدح نفسه، لقد انتصر على فارس بطل

كريم، كأنه شجرة بضخامة جسمه، وهو غنيٌّ يلبس أجود الثياب، وأجود الأحذية. إن عنترة انتصر ومدح خصمه، وهذه شيمة امتاز بها العربي يوم كان رجلاً شجاعاً مقاتلاً. إن الشماتة فوق جسد العدو ليست بطولة. لقد أدَّت الفرقة الإيطالية التي أعدمت البطل عمر المختار التحية له بعد إعدامه.

ولتكتمل صورة عنترة البطل يربط فعلته بحب عبلة وبكرم خلقه، إذ:

يخبرْكِ من شهدَ الوقيعة أنني
أغشى الوغى وأعِفُّ عند المغنمِ

لقد اقترن الدفاع عن النفس بالدفاع عن الحب، فقد دخلت عبلة وجدانه، والرماح نواهل منه وبيض الهند تقطر من دمه. كانت المرأة تضمد جرح الشهيد بمنديلها فيبرأ قبل برئه.

وفي الشعر العربي مدعاة للاعتزاز بهذا النوع من الشعر الذي تظهر فيه الشجاعة والصدق واحترام العدو، ولذا أحب العرب الشعر، واعتبروه قلائدَ وأوسمة بما يحمل من قيم، وصدق، وسيروة بين العرب. يقول عباس بن مرداس في قبيلة كانت تقاتل قبيلته:

سقيناهُمُ كأساً سقوْنا بمثلها
ولكنّهم كانوا على الموت أصبرا

لقد جعل القبيلة التي قاتلها مع قومه أصبر على الموت ومواجهته، ومَدْحُ العدو، وهو يدافع عن أهله وظعينته، من أنبل الصفات التي سادت في تلك البيئة القائمة على القتل والصراع بسبب قساوة الصحراء وبخلها وشحة مواردها. ويقول نفس الشاعر أيضاً في قصيدة ثانية عندما غزا قومُه بنو سليم قبيلة مراد، وفيها يمدح أعداءه كما يمدح قومه:

فلم أرَ مثلَ الحيِّ حيّاً مُصبَّحاً
ولا مثلنا يوم التقينا فوارسا
أكرَّ وأحمى للحقيقة منهمُ
وأضربَ منّا بالسيوف القوانسا
إذا ما شددْنا شدَّةً نصبوا لها
صدورَ المذاكي والرماحَ القواضبا
إذا الخيلُ جالت عن صريعٍ نُكِرُّها
عليهم فما يرجعنَ إلا عوابسا

وقصة دريد بن الصمة مشهورة في مديح عدوه ربيعة بن المُكَدَّم، وقد قتل ثلاثة من أصحاب دريد، وانكسر رمحه بعد قتل الثالث، وهو يذود عن الظعينة، ولما رآه دريدُ بن الصمة بلا رمح مُعرَّضاً للموت، ناوله رمحه، وقال له: مثلك لا يُقتَل، وقال فيه، على الرغم من أنه قتل ثلاثة من أصحابه:

ما إن رأيتُ ولا سمعتُ بمثلهِ
حامي الظعينةِ فارساً لم يُقتَلِ
أردى فوارسَ لم يكونوا نُهْزَةً
ثم استمرَّ كأنه لم يفعلِ
مُتَهَلِّلاً تبدو أسِرَّةُ وجهِهِ
مثل الحسامِ جَلَتْهُ كفُّ الصيقلي

مدح العدو المدافع عن ظعينته دليل على تمكُّن الفعل الأخلاقي في نفس المادح، وهذا التمكن توضحه قوةُ النفس التي ترى القوة كامنة في العدو، فلا تنقصها، حتى ولو فازت بروح العدو وجسده. على الرغم من مصيبة المادح بمقتل من يحب، إن تغلب الحقيقة على المشاعر دليلُ نبلٍ واستفامة ووفاء لقيم الحياة.

لقد انتصر الخليفة العباسي المعتصم على الروم في عمورية، ورغم ذلك لم يبخس أبو تمام جيش الروم حقه، بل شبّه جنود جيش الروم بأسود الشَرى:

تسعونَ ألفاً كآساد الشَرى نَضِجَتْ
جلودُهمْ قبلَ نضج التين والعنب

أبو تمام لم تمنعه عروبته من الإقرار بقوة العدو الرومي وبسالته رغم اختلاف القومية واندحار الروم. فللخصومة عند العربي، يوم كان عربياً، لها أخلاقها كالصداقة نفسها، فالإنسان يغضب وينزعج عندما لا يكون خصمه بمستواه، وفي ذلك يقول المتنبي:

وأَتْعَبُ من ناداكَ من لا تجيبُهُ
وأغْيَظُ من عاداكَ من لا تُشاكِلُ

ومستوى الخصومة عند العربي لا يمكن التنازلُ عنها مهما غلا ثمن التنازل، وقد تعلو قيمة الخصومة على الثأر نفسه/وقد قرأنا في كتاب الأغاني: أن المهلهِل عندما قتل بُجيْرَ بنَ الحارث بن عبّاد، قال له قبلَ أن يقتله: «بُؤْ بشِسْع نعل كليب». وشسع النعل هو رباطه، أو الجزء الذي يربط العلوي بالسفلي من النعل. واستعماله كان لتحقير القتيل، أي إنه لا يوازي إلا شسع نعل كليب. وقتها ثارت ثائرة أبيه الحارث بن عباد بسبب هذه الكلمة أكثر من حزنه على ابنه، وقال من قصيدة:

قرِّبا مربطَ النعامة مني
لا نبيعُ الرجالَ بيعَ النعالِ

ولم يستطع الحارث بن عباد الظفر بالمهلهل إلا متأخراً، فقد أسره، ولكنه لم يعرف أنه المهلهل بسبب ضعف بصره، فسأل المهلهل أن يدله على أحد ابنيْ ربيعة، المهلهل أو عدي، كما روى الضبّي، فقال المهلهل: فمالي إن دللتُك على أحدهما؟ قال: أخلي عنك، قال: فالله لي عليك بذلك. قال: نعم. فلما استوثق من كلامه كشف له عن شخصيته، قال الحارث: فأحِلْني على امرئ كريم الدم شريف، فأحاله على عمرو بن أبان، فحمل عليه الحارث فقتله.

دلالة هذه القصة عالية في مداخلها ومخارجها بما تثيره فينا من غليان المشاعر وطلب الثأر، وما تثيره فينا من إعجاب بالحارث الذي أمسك قاتل ابنه، وعفا عنه لكلمة فاهَ بها. كان قتل الندّ بالند يوقف حرباً بين العرب.

لقد اعتبر الشاعر القرشي عبد الله بن الزبعرى أن قتل مشركي قريش حمزةَ بن عبد المطلب في معركة «أحُد» يعادل سادة قريش الذين قتلوا في بدر، فقال:

كم قتلْنا من كريمٍ سيّدٍ
ماجدِ الجدَّيْن مقدامٍ بطلْ
صادق النجدةِ قرْمٍ بارعٍ
غيرِ ملتاثٍ لدى وقع الأسلْ
قد قتلنا القرمَ من ساداتهمْ
وعَدَلْنا مَيْلَ بدرٍ فاعتدلْ

والشاعر المنصف كان يقر بقوة أعداء قومه، ويمدحهم في القصيدة الواحدة كما يمدح قومه، فاعجبْ لإنسان نتهمه بأنه جاهليٌّ، وهو يتحلّى بأعلى ما تملكه الإنسانية من مكارم. إن الجوهر المضيء في الذات لا يمكن أن تحجبه ظلمات العداوة. والذي يرفع قيمة مدح العدو وذكر قوته أنَّ هذا المديح يصبح أكثر إضاءة حين يكون العدو مدافعاً عن حوضه وظعينته وعدم اهتزازه أمام قشعريرة الموت. يقول أمية بن أبي الصلت مساوياً بين قوة قبيلته وبين قبيلة الأعداء:

فجاؤوا عارضاً بَرِداً وحيناً
كمثل السيلِ يمنع وارِدينا
وشيْبُ الرأس أهوَنُ من لقاهمْ
إذا هزّوا القنا متقابلينا
كأنّ رماحَهم سيْلٌ مُطِلٌّ
وأمساكٌ بأيدي مُوردينا
فلمّا لم تدعْ قوْساً ونبلاً
مشَيْنا النِصفَ ثم مشَوْا إلينا
فذادونا ببيضٍ مُرْهَفاتٍ
وذدناهُم بها حتى استقيْنا

ورغم أواصر الدم في القبيلة، ورغم حاجة الفرد للاحتماء بعشيرته، فقد كان الشاعر يهجو قبيلته، إذا جبنتْ وجنفتْ عن نصرته، ويمدح قبيلة أخرى تتسم بالشجاعة والذود عن حياضها، والكرِّ لنداء المضاف خيولَها. يقول قريط بن أنيف هاجياً قومَه ومادحاً بني مازن:

لو كنتُ من مازنٍ لم تستبحْ إبِلي
بنو اللقيطة من ذُهْلِ بنِ شيْبانا
قومٌ إذا الشرُّ أبدى ناجذيْهِ لهمْ
طاروا إليه زرافاتٍ ووحدانا
لا يسألون أخاهمْ حين يندبُهمْ
في النائباتِ على ما قال برهانا
لكنَّ قومي، وإنْ كانوا ذوي عددٍ
ليسوا من الشرِّ في شيءٍ وإن هانا
فليت لي بهمُ قوماً إذا ركبوا
شدّوا الإغارةَ فرساناً وركبانا

لم تعدم الأمة هذه الخصال الكريمة المقدامة المتصلة بكرم الأخلاق، رغم كلّ النكبات التي صبّت على أصالتها، ورغم كل محاولات الاعتداء على ذاتها العليا، لقد ظل العربي الأصيل يصرخ، ولكن ليس في البرية، محاولا الانبعاث من تحت رماد

الهزائم والنكبات، نسمع صرخةً للشاعر عمر أبي ريشة، وهو يعني الصحراء التي أنتجت رجالاً يوماً، ويدعو ربه:

رُدَّها قفراءَ إنْ شئتَ وَمَوِّجْها رمالا

نحن نهواها على الجدبِ إذا أعطتْ رجالا

ووقفت ثقافةُ الأمة كلُّها في خندق مقاومة عقد الصلح بين القاتل والمقتول، وهاهو الشاعر المصري المبدع أمل دنقل يضخُّ في ذاكرتنا إحساساً متحفِّزاً لنقرأ الدم الذي لا يزال طريّاً، والذي كتبه كليب وائل على الصخرة لأخيه المهلهل «**لا تصالحْ**»، تلك الكتابة التي لم تجفَّ من حرب البسوس إلى آخر عدوان صهيوني على أرضنا وعرضنا وقيمنا وتاريخنا وذاكرتنا. لقد كتب أمل دنقل أيضاً «لا تصالح»:

لا تصالحْ على الدمِ.. حتى بدمْ/ لا تصالحْ، ولو قيل رأسٌ برأسْ/ أَكلُّ الرؤوس سواءْ؟/ أقلبُ الغريب كقلب أخيك؟/ أَعيناهُ عينا أخيك؟/ وهل تتساوى يدٌ سيفُها كان لكْ؟/ بيدٍ سيفُها أثكلكْ؟/ سيقولون: جئناكَ كي تحقنَ الدم/ جئناك. كنْ – يا أميرُ – الحَكَم/ سيقولون: ها نحن أبناءُ عمْ/ قلْ لهم: إنهم لم يراعوا العمومةَ فيمن هلكْ/ واغرس السيف في جبهة الصحراء إلى أن يُجيبَ العدمْ/ إنني كنت لكْ/ فارساً،وأخاً، وأباً، وملِكْ/

الأبيات تضج بالقهر، والحقد المقدس، والأخوة، والثأر، والبداوة، وكرم الخلق، وتضج بسيرة الصحراء التي لم تنم على الضيم رغم سرابها وجفافها. إن جاهلية هذه القصيدة هي قمة الفكر الحضاري الذي لا يستقيم إلا بردع الظلم بالظلم. «**وفي الشرِّ نجاةٌ حين لا ينجيكَ إحسانُ**».

طه حسين في «ما وراء النَّهر» و أ. ل. تنيسون في «عبور الجسر» تماثل في الصُّورة والرَّمز

أمال يوسف مراد[1]

نُشرت «ما وراء النَّهر»[2] في الذِّكرى الثانية لوفاة طه حسين، أي في عام ١٩٧٥، وإن كانت قد نُشرت، من قبل، في صورة مقالات صحفيَّة بمجلَّة «الكاتب المصري»[3] التي كان يُصدرها طه حسين نفسه، بدءاً من عام ١٩٤٦، وأملى طه حسين في فبراير/ شباط ١٩٤٧ آخر ما نُشر من فصول هذه القصَّة ثمّ تركها، فلم تتمّ[4].

وقد قدَّم محمد حسن الزيَّات – صديق طه حسين وزوج ابنته آمنة – لهذه القصَّة، وأعطى العهد على نفسه، بعد أن تسلَّم رئاسة تحرير «الكاتب»، ألاَّ تحيد المجلَّة، ومهما كانت الظروف، عن مبدأين: الأوَّل الشدَّة على نفسها وعلى كتَّابها فيما تنشر وما تنقل من الفصول فلن تقدِّم إلى قرَّائها إلاَّ هذا الأدب الذي يُنفق صاحبه في إنتاجه الجهد الضنين والوقت الطويل، ويُنفق قارئه في إساغته من الوقت والجهد مثل ما يُنفق

---

(١) أستاذة في الجامعة اللبنانيّة.

(٢) بلاد ما وراء النَّهر: لمَّا فتح العرب بقيادة قتيبة بن مسلم (٧٠٥ م) بلاد بقطريان (باكتريانا)، واستولوا على قاعدتها بقطر (باكترا)، أسموها بلخ، وعبروا نهر أكسوس وأسموه جيحون (أمودايا الآن)، وأسموا البلاد التي افتتحوها «ما وراء النَّهر» وهي بلاد الصَّغد (قديماً سجديانة) إلى نهر يكرزرت (سيراداريا الآن)، وأشهر مدن بلاد ما وراء النَّهر: كاشان، فاراب، فرغانة، الشاش، سمرقند، بخارى، وكش. (غربال، محمد شفيق... وآخرون، «الموسوعة العربيَّة الميسَّرة»، دار الشَّعب ومؤسَّسة فرانكلين للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، ١٩٧٢، ص ٣٩٢). هذا التعريف لا يمتّ إلى عنوان قصَّة طه حسين «ما وراء النَّهر» بصلة. ذلك أنَّ طه حسين كان يرمي في موضوعه إلى الحياة بعد الموت أو الدار الآخرة.

(٣) الكاتب المصري: مجلَّة أدبيَّة شهريَّة صدرت بالقاهرة عام ١٩٤٥، وتولَّى رئاسة تحريرها الدكتور طه حسين، وكان الأستاذ حسن محمود سكرتيراً لتحريرها، احتجبت عام ١٩٤٨. كانت مجلَّة أدبيَّة راقية، أسهم في تحريرها صفوة من الكتَّاب الشرقيِّين والغربيِّين. (غربال، محمد شفيق... وآخرون، «الموسوعة العربيَّة الميسَّرة»، ص ١٤١٥).

(٤) حسين، طه، «ما وراء النَّهر»، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١ (ص ١٠-١٣).

مُنتجه؛ والثاني هو الحريَّة الواسعة الكاملة السِّعة فيما تنشر وفيما تختار من آثار القدماء والمُحدثين، ومن آثار الشرقيِّين والغربيِّين، ولن تقصِّر عنايتها على أدب دون أدب، أو ثقافة دون ثقافة[١].

ويشير الزيَّات في مقدِّمته إلى أنَّ القصَّة التي لم تكتمل هي صرخة ضدّ الظلم الاجتماعي ودعوة للإصلاح، وهي كذلك تستثير الغضب ولكنَّها تستبقي الأمل تحارب به اليأس والقنوط. أمَّا الزمان الذي تقع فيه أحداثها فهو زمن إملائها[٢]. وطه حسين نفسه يصرِّح بذلك فيقول: «قصَّتنا لم تحدث في العصر القديم، وإنَّما نزعم أنَّها حدثت في هذا العصر الذي نعيش فيه»[٣]، والمكان الذي تدور فيه أحداث القصَّة هو مصر. ولا يخدعنا الكاتب عن ذلك بإلحاحه في إنكاره والادعاء بأنَّ أحداثها لم تقع، وما كان يمكن أن تقع في أرض مصر، والكاتب لا يقصد إلى غير التهكُّم والسُّخرية عندما يقول: «... ولأنَّ أشخاصها لا يعيشون في جو مصر، ولأنَّ أحداثها لا تلائم طبائع المصريِّين، فأهل مصر كلّهم أخيار أبرار.. فلست ترى بينهم قوياً يستذلُّ ضعيفاً، ولا غنيَّاً يستذلُّ فقيراً، ولا ناعماً يستطيل على بائس، ولا سعيداً يستخفُّ بشقي..»[٤]. والمؤلِّف لا يخدع أحداً، وهو في الواقع لا يريد أن يخدع أحداً عندما يقول: «... إنَّ هذه القصَّة فيها شيء من الظلم والجور والاستطالة والاستعلاء والاستئثار باللَّذات والإقدام على الآثام، فلا يمكن أن تحدث هذه القصَّة في مصر، لأنَّ أحداثها مُنافرة أشدّ المُنافرة للمعروف المألوف من أخلاق المصريِّين في عصورهم المختلفة وفي عصرهم هذا الحديث خاصَّة، لأنّ الأخيار يمضون في الخير كلَّما تقدَّم الزمان»[٥].

ويصرِّح طه حسين بالذي دعاه إلى أن يبالغ في إنكار أن تكون الرَّبوة بمصر حين يقول: «لو زعمنا أنَّ الرَّبوة قائمة في هذا المكان أو ذاك من المدينة، لاستطاع مَنْ شاء من القرَّاء أن يواجهنا بالإنكار ويخاصمنا بالحقائق الواقعة ويضع علينا القصَّة وما بذلنا في كتابتها ونشرها وقراءتها من الجهود»[٦] فهو يخشى

(١) حسين، طه، «ما وراء النَّهر»، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص ٥.
(٢) المصدر السابق، ص ١٢.
(٣) المصدر السابق، ص ١٠.
(٤) المصدر السابق، ص ٢٣-٢٤-٢٥.
(٥) المصدر السابق، ص ٢٤.
(٦) المصدر السابق، ص ٢١.

مصادرة القصَّة على نحو ما حدث لقصَّة «المعذَّبون في الأرض»، وهو حين يقارن بين أجيال الأمس واليوم والغد يبثُّ في الناس روح الثَّورة من طرف خفيّ، فإذا كان الجيل المعاصر يسعد بهذه الحياة الراضية أكثر ممّا سعدت الأجيال الماضية، فإنَّه على سعادته العظيمة شقي بالقياس إلى ما ستظفر به الأجيال المقبلة من هذه السعادة التي لا يمكن أن توصف بلغة النَّاس لأنَّها لم تقدر للناس في حياتهم الدنيا[1].

وتدور أهم أحداث القصَّة في قصر ضخم قائم على ربوة شديدة الارتفاع والاتساع، وفي دار من الطِّين الغليظ، منخفضة في قرية قبيحة أقصى غايات القبح تقوم على السهل المنبسط ممَّا يلي الرَّبوة العالية.

وأهم أشخاص القصَّة ثلاثة من سكان القصر والمختلفين إليه وهم رؤوف، سيِّد القصر وولده الفتى نعيم وشاعره الشَّيخ. ويهمُّنا من سكَّان القرية محمود الحذَّاء وابنته خديجة وولده أحمد وهم من الفلاَّحين، والمؤلِّف يصف هؤلاء الأشخاص وصفاً حيَّاً دقيقاً لا شكَّ أنَّ القارئ سيقف عنده وسيتأمّل مقدرة طه حسين على الوصف والإبداع فيه أيَّما إبداع[2].

وطه حسين ينذر قرَّاء قصَّته بأنَّها لا تحتمل القراءة السلبيَّة، وإنَّما هي تريد، بل تقوم على المشاركة الإيجابيَّة بين الكاتب حين يرسم الخطوط، وبين القارئ، حين يُتمّ الرسم، ويملأ ما بين الخطوط من فراغ لعلَّه تُرِكَ عن إرادة وعمد. ويبدو لنا، عند قراءة القصَّة، أنَّ طه حسين غاضب على سكان الرَّبوة لأنَّهم قُساة القلوب، يؤثرون أنفسهم بكلِّ شيء ولا يتنازلون لغيرهم عن شيء، يزرعون هذه الأرض ويستغلُّونها ويستخلصون خيراتها لسادتهم، وهو غاضب عليهم لأنَّهم أحرار كالعبيد وعبيد كالأحرار، ليسوا راضين ولا ساخطين، لأنَّهم لا يعرفون الرِّضا ولا السَّخط، وإنَّما يعيشون كما تعيش النمل تدفعهم الغريزة وتتدبَّر أمرهم إرادة سادتهم في القصر. وطه حسين لا يرضى من القارئ أن يكون قارئاً سلبيَّاً، وإنَّما يريد أن يُشركه فيما يحسّ به من غصب، وأن يُشركه، في الوقت نفسه، فيما يحسّ به من الأمل في الإصلاح. وهو يريد من أهل القرية ألاَّ يرضوا بما هم فيه، ويريد من القرَّاء أن يشاركوهم هذا الشعور. وطه حسين لا يريد بل لا ينتظر الإصلاح نتيجة مطالبة أهل القرية وحدهم به، فإنَّ أمله معلَّق بأهل القصر أيضاً. فهذا

(١) حسين، طه، «ما وراء النَّهر»، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص ٢٤.
(٢) المصدر السابق، ص ١١.

نعيم ابن صاحب القصر ووريثه يسأل صديقه الشَّاعر: حدّثني عمَّا تقدِّمون من الخير والبرِّ إلى أهل هذه القرية حين تسخِّرونهم في غير رفق ولا لين وفي غير محبَّة ولا مودَّة وفي غير إنصاف ولا عدل، وحين تستأثرون من دونهم بثمرة ما يبذلون من جهد ويحتملون من عناء. فهو، إذاً، غير راضٍ عن هذا النظام وهو المنتفع منه، وهو قد اقترف إثماً كبيراً ولكنه مدرك لجريمته، صادق النيَّة في إصلاح ما أفسده، فقد قرَّر الزواج من فتاة الحذَّاء التي أغواها، على علمه بما يثيره مثل هذا الزواج من مشاكل وصعوبات. وإذا كان قد حيل بينه وبين تنفيذ ما عقد النيَّة على تنفيذه، فذلك لفاجعة نزلت لم يكن له ولا لسكَّان القصر يد فيها، وإنَّما جناها أحمد شقيق الفتاة عندما لحق بخديجة إلى المدرسة وقتلها.

يعرض طه حسين في «ما وراء النَّهر» قصَّة الحياة، وهي مزيج من الخير والشرّ، ومن النَّعيم والبؤس، ومن الجمال والقبح، ومن السَّعادة والشَّقاء. لا يفقد النَّاس فيها الأمل الذي يضيء ما يتكاثف فيها من ظلام، فالإصلاح ممكن بل محقَّق إذا صدق العزم وتمَّ العمل الجاد لتحقيقه[١].

وفي القصَّة فضلاً عن ذلك أحكام نقديَّة «وقد علَّمنا النقَّاد منذ عهد بعيد أنَّ هناك صلة متينة دقيقة بين أقوال النَّاس وأعمالهم، وبين البيئة التي يعيشون فيها ويتأثَّرون بدقائقها في حياتهم اليوميَّة»[٢].

والقصَّة نوع من الأدب الرمزي تندرج ضمن أدب طه حسين الاجتماعي مثل «جنَّة الشوك» و«جنَّة الحيوان» و«المعذَّبون في الأرض».

ويتحدَّث عن العلاقة بين الأديب والقارئ فيقول: «لم يخلق الله أديباً أن يستأثر وحده بوصف ما يعرض على قرَّائه من الأشياء والأحياء، فهذا الوصف شركة دائماً بين الأديب المُنتج والقارئ المُستهلك، وليس من المحقَّق أن الأشياء التي يعرضها الأدباء تقع في نفوس القرَّاء كما يعرضونها عليهم، وإنَّما الشيء الذي ليس فيه شكّ هو أنَّ القرَّاء يشاركون في الخلق والإنشاء، ويسبغون من ذات أنفسهم على ما يجلو لهم الكاتب من صور ألواناً لعلَّ الكتَّاب أنفسهم لم يروها ولعلَّها لم تخطر لهم على بال»[٣]. فالإنتاج الأدبي، إذاً، شركة بين الأديب وقارئه، وليس الأديب في حقيقة الأمر إلاَّ رائداً يمهِّد الطريق، وما ينبغي

(١) حسين، طه، «ما وراء النَّهر»، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص ٣٠.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٠.
(٣) المصدر السابق، ص ٢٨.

للقرَّاء إذاً أن ينخدعوا عن أنفسهم، ولا أن يخلعوا على الأدباء هذه الخصال الرائعة التي تثير فيهم الغرور وتغريهم بالكبرياء[١].

وليست القصَّة حكاية للأحداث وسرداً للوقائع كما استقرَّ على ذلك عرف النقّاد، وإنَّما القصَّة فقه لحياة الناس وما يحيط بهم من الظروف، وما يتتابع فيها من الأحداث[٢].

ولكن ما الصِّلة بين القرية المُلقاة على السهل والرَّبوة المشرفة على النَّهر؟[٣] إنّ الصِّلة المعنويَّة أشدّ من الصلة الماديَّة قرباً، هي صلة السادة بالخدم، أو صلة الخدم بالسادة، لا أكثر ولا أقل. فأهل هذه القرية هم الفلَّاحون الذين يزرعون هذه الأرض ويستغلُّونها ويستخلصون خيراتها لسادتهم، يقدمون إليهم كلّ هذه الخيرات ويعيشون على ما يساقط منها هنا وهناك، وعلى ما يتفضَّل به عليهم سادتهم من الفُتات، لا يملكون شيئاً، وليس لهم أمل في أن يملكوا شيئاً، لا يكادون يملكون أنفسهم، وليس لهم أمل في أن يستلقوا بملك أنفسهم[٤].

ومن حقِّ القارئ أن يسأل عن هذا النَّهر: ما هو؟ إنَّه نهر الحياة لأنَّ العبور إلى شاطئه الآخر محفوف بالخطر ويملأ القلوب هولاً ورعباً؛ فقد تعارف الناس وتوارثوا القول، منذ أقدم العصور، أنَّ الذين يعبرون إليه لا يعودون[٥].

ويمكن أن تُقابَل هذه الفكرة، من ناحية فلسفيَّة، مع فكرة تُماثِلها عند الشَّاعر الإنجليزي ألفرد لورد تنيسون[٦] (Alfred Lord Tennyson) في قصيدته «عبور الجسر» (Crossing The Bar)، (راجع القصيدة بنصِّها الإنكليزي وترجمته العربيَّة في المُلحق المُرفق في نهاية البحث)، من حيث الرَّمز إلى العالم الآخر. فالجسر عند تنيسون هو الحدّ الفاصل بين الحياة

(١) حسين، طه، «ما وراء النَّهر»، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص ٢٨.
(٢) المصدر السابق، ص ٣٠.
(٣) المصدر السابق، ص ٣٠.
(٤) المصدر السابق، ص ٣٢.
(٥) المصدر السابق، ص ٣٦.
(٦) ألفرد لورد تنيسون (Alfred Lord Tennyson) (١٨٠٩-١٨٩٢): شاعر إنكليزي من مشاهير العصر الفيكتوري (The Victorian Age) (١٨٣٧-١٨٩٩) في القرن التاسع عشر. كان يُلقَّب بشاعر الشَّعب (The Poet of the People) وحاز على لقب أمير الشعراء، لأنّه مثَّل عصره في أشعاره الفلسفيَّة التي تدعو إلى الإصلاح، وتشرح تاريخ الإنسان بأسلوب جمع بين الرومنسيَّة والكلاسيكيَّة، غير متجاهل للناحية الدينيَّة التي التزم بها العصر الفيكتوري بشكلٍ عام.
- (M. H. Abrams, aThe Norton Anthology of English Literatureo, Volume II, Fifth edition, W. W. Norton and company, New York, London, p. 1092-1096).

والموت، والنَّهر عند طه حسين هو، أيضاً، الحدّ الفاصل بين الحياة والموت. وهكذا، فإنّ عبور الجسر هو الانتقال من هذا العالم إلى العالم الآخر؛ وما وراء النَّهر هو ما بعد هذه الحياة، أي الحياة الآخرة. الجسر، إذاً، هو لفظ دلالي ذو رمز فلسفي، كما أنَّ النَّهر هو لفظ دلالي ذو رمز فلسفي، وكلاهما يرمزان، من ناحية فلسفيَّة، إلى الحدِّ بين الحياة والموت. ويمكننا أن نجد الكثير من وجوه المُقابلة بين الصور المُستخدمة من قِبَلِ تنيسون من جهة وطه حسين من جهة أخرى، فالغروب وحلول الظَّلام عند تنيسون يُقابلهما حلول اللَّيل المُتباطئ الذي يُمكن أن يجسِّد خريف العمر عند طه حسين، أمَّا السُّكون عند تنيسون وامتلاء النهر الذي يمنع عنه الأمواج فيُقابله الهدوء والدِّعة والصَّمت الذي يخيِّم على كلِّ شيء عند طه حسين باستثناء صوت انسياب ماء النهر الذي يجري في يُسر، وصوت الغصون التي يداعبها النَّسيم.

والشفق الأحمر وجرس المساء، عند تنيسون، يجسِّدان الاقتراب من الموت: فالجرس هو ناقوس الخطر الذي يُنذر بالحزن والخوف. وتبدو هذه الصُّورة واضحة عند طه حسين حيث يخيِّم الحزن والرُّعب على تلك «الضفادع التي تسكن حيناً ثمَّ تنقُّ حيناً آخر كأنَّها تنتظر من اللَّيل شيئاً».

إضافةً إلى ذلك، نستطيع أن نُقابِل بين الطوفان الذي استخدمه تنيسون ليشير إلى ما بينه وبيننا من أسباب، وبين اللَّهب الذي استخدمه طه حسين، ليبيِّن بواسطته ما بين خديجة التي انتقلت إلى الدار الآخرة وما بيننا من أسباب.

فعند قراءة هذه القصيدة – عبور الجسر – لا يجب أن نأخذ بعين الاعتبار القيمة السطحيَّة المتمثِّلة في وصف مرور السفن ذهاباً وإياباً، في المرفأ، وإنَّما يجدر بنا أن نتعمَّق في القيمة الرمزيَّة لهذه القصيدة. فحركة السفن هذه، ذهاباً وإياباً، ترمز إلى قدومنا إلى هذه الدنيا، ومن ثمَّ مُغادرتنا لها. بمعنى آخر، هي صورة للحياة الإنسانيَّة وللموت، حيث تمثِّل الحياة «الشَّرارة الحيويَّة» (vital spark)، في روح الإنسان، بينما يمثِّل الموت «العودة إلى المنزل» (turns away home)، أو العودة إلى الله – مصدره الأساسي. وتجدر الإشارة، هنا، إلى أنَّ الشاطئ يرمز إلى الموت نفسه، بينما يرمز القبطان إلى الله، «المقدَّس الذي لا يُرى»، ويرمز المحيط إلى الأبديَّة.

ويسيطر على القصيدة الشعور بمقاربة الكهولة والاقتراب من الموت. فتينسون كان في الثمانينات حين كتب هذه القصيدة التي أتت في لمحة بصر (came in a moment). إلاَّ أنَّ الشاعر كان يشعر بالراحة تجاه هذا الشعور بالاقتراب من الموت لأنَّ في ذلك

رغبة منه في لقاء الخالق والاستمتاع بالخلود. لذلك، فإنَّ الشاعر يرغب في الموت ليكون بعيداً عن الأحزان لأنَّ الموت عنده ليس خسارة، إنَّه ببساطة بركة مقدَّسة من الله.

وفي ذلك شعور بمحبَّة الله، إنَّه شعور روحاني يخبِّئ إيماناً في الله. ففي فكرة تنيسون «العودة إلى البيت» (Turns away home)، ما يعني أنَّ الله هو أصل ومالك كل الأرواح الحيَّة. لذلك فإنَّ إيمان تنيسون بالله هو سبب راحته وخلاصه: هناك راحة بالقرب من الله، أمّا بالابتعاد عنه فهناك الشفق وجرس المساء، ومن ثمَّ الظَّلام[١]:

''Twilight and evening bell
And after that the dark''

فإنَّ «عبور الجسر» هي قصَّة إبحار وعبور للبحر اللّامتناهي. يبدأ تنيسون مشاهده بفكرة موت النهار وقدوم الغروب ونجمة المساء، ليشير إلى دعوة من الله «المقدَّس الذي لا يُرى» لكي يدخل عباب هذا البحر اللّامحدود. ولكن أمنيته هي أن لا يكون هناك أنين من الأمواج عند الجسر وعند بداية النَّهر أو الخليج الذي يعتبر الشَّاعر نفسه يبحر عبره إلى بحر الأبديَّة.

ويكمل الشَّاعر الإبحار ولكنَّه مصحوب بالقلق حول ما إذا كانت ذكراه ستبقى. هناك عنصر من الشكِّ في الذاكرة الأبديَّة التي لا يتسنَّى له أن يمتلكها.

''But such a tide as moving seems asleep,
Too Full for sound and foam'',

فالموج الذي يصطحب الموت سوف لن يُسمع له أي صوت عندما تأتي ساعة الموت عند تنيسون، لأنَّه يبدو نائماً، وممتلئاً، إلى درجة أنَّه لا يستطيع أن يحتضن ضمن طيَّاته أيّاً من ذاكرة الشاعر.

ولكن ما الذي سيبقى خلفه؟ هنا يستعمل الشَّاعر العقل الخيالي المُبدع ليقول:

''Twilight and evening bell
And after that the dark!''

إنَّها صورة جرس حزين يأسف للميت، وصورة سكون ملفوف بالظلام ومصحوب بنوع من التشجيع لأصحابه المحبوبين لكي يواجهوا الموت على أنَّه حقيقة لا بدَّ منها وليس خسارة، وبناءً على ذلك، فليتجنَّبوا الحزن:

''I hope to see my Pilot face to face
When I have crossed the bar''

هذه الصورة – صورة اللقاء مع الله «المقدّس الذي لا يُرى» – هي بحدِّ ذاتها، راحة للنفس وتحمل في طيَّاتها الأمل نحو الخلود.

(١) English Literature°, vol. 2, second year secondary (Literary and scientific), Dar Al Kitab Allubnani, and librarie De L'école, Beirut, Trial edition, 1974, p. 27-28.

وكذلك النهر الذي يتحدَّث عنه طه حسين هو نهر عجيب بين الأنهار، لا يعرف الناس له منبعاً ولا مصبّاً، وإنَّما يرونه يسعى من الشرق إلى الغرب دون أن يستطيع أحد أن يقول: من أين يأتي؟ ولا إلى أين يجري؟ وقد حاول المستكشفون أن يعرفوا من أمره ما عرفوا من أمر الأنهار الأخرى في الأرض فلم يبلغوا من ذلك شيئاً، ساروا على شاطئه من الشرق إلى الغرب، ومن الغرب إلى الشرق، فوجدوا مدناً وقرى، وصحارى ليس فيها مدن ولا قرى، ولكنّهم انتهوا دائماً إلى غاباتٍ كثاف يضيع النهر بينها، ولا سبيل إلى النُّفوذ منها ولا إلى تتبُّعها فيها. وكأنَّما خُلقت هذه الغابات في الشرق والغرب لتحجب النهر عن المستكشفين وتعمى آثاره على المتتبّعين. وهي تتكاثف وتتكاثف، ويدنو بعض أشجارها من بعض، ويلتفّ بعض أشجارها ببعض، ويكاد بعض أشجارها يركب بعضاً، حتى كأنَّ النهر إنَّما ينبع من بيئة مظلمة أشدّ الإظلام، ليصبّ في بيئة أخرى ليست أقلّ منها إظلاماً ولا حلوكاً.

ولم يكن هذا هو الشيء الوحيد العجيب من أمر النّهر، وإنّما كانت له خصلة أخرى ليست أقل من هذه الخصلة عجباً، فقد عرف الناس أحد شاطئيه، وهو هذا الذي تقوم عليه الربوة، وتنبسط فيه السهول الخصبة المأهولة والصَّحارى الجدبة المُقفرة، من الشمال. فأمَّا شاطئه الآخر، ممَّا يلي الجنوب، فقد جهله النَّاس كما جهلوا منبع النَّهر ومصبّه، ولم يعرفوا منه إلاَّ شيئين اثنين: أحدهما أنَّ من وراء النهر، وعلى أمد منه غير بعيد، جبالاً شاهقة ترتفع في السماء، وتبعد في الارتفاع حتى لا يكاد البصر يبلغ قممها إلاّ في كثير من الجهد والمشقّة. والثاني أنَّ العبور إلى هذا الشاطئ مُخوف يملأ القلوب هولاً ورعباً؛ فقد تعارف الناس وتوارثوا منذ أقدم العصور، أنَّ الذين يعبرون إليه لا يعودون، وهم من أجل ذلك لا يفكِّرون في العبور إليه بل لا يتحدَّثون في العبور إليه إلاَّ في كثير جداً من الحذر والتحفُّظ والاحتياط[1]. ولعلَّهم لا يذكرونه بالتصريح، وإنّما يذكرونه بالإشارة والإيماء، بل نشأ عن هذا أيضاً أنَّ الناس كرهوا الدنوّ الشديد من شاطئه الشمالي المعروف، وآثروا أن يقيموا مدنهم وقراهم على آماد بعيدة منه قد قُدِّرت تقديراً[2].

ويرمز النهر عند طه حسين إلى الموت، كما يرمز الشاطئ عند تنيسون إلى الموت

(١) حسين، طه، «ما وراء النهر»، ص ٣٥-٣٦.
(٢) المصدر السابق، ص ٣٦.

أيضاً. فصورة السكون الملفوف بالظلام عند تنيسون والخوف من عبور الجسر إلى الأبديَّة يشبه الخوف من عبور النهر إلى الشاطئ الآخر عند طه حسين. وكما أنَّ ساعة الدُّنو من الموت عند تنيسون تُسكت حتى صوت الأمواج، وتسيطر صورة السكون الملفوف بالظلام، كذلك، فإنَّ النهر عند طه حسين «ينبع من بيئة مظلمة أشدّ الإظلام، ليصبّ في بيئة أخرى ليست أقلّ منها إظلاماً ولا حلوكاً»[١]. وفي ذلك دلالة على الظلمة التي ترمز إلى الحياة الآخرة.

وهذه الأمواج التي ينقطع صدى صوتها ساعة الاقتراب من الموت عند تنيسون تشبه أيضاً الأمواج الهادئة المطمئنة في «ما وراء النَّهر»، عند طه حسين.

وكما أنَّ «الشرارة الحيويّة» (vital spark) تمثِّل الحياة، و«العودة إلى المنزل» (turns away home) تمثِّل الموت والعودة إلى الله، والقبطان يرمز إلى الله، والمحيط يرمز إلى الأبديَّة عند تنيسون، فإنَّ ذلك يتمثَّل عند طه حسين بالشمس والنُّجوم والقمر الذين يتمثَّلون الحياة، والريح والرعد والبرق يرمزون إلى الموت أو على الأقل التحذير من اقتراب الموت، والأمواج الهادئة المطمئنة ترمز إلى الأبديَّة. «فكان الشّاعر إذا سأل عن شيء من هذه الألغاز لم يرجع النهر عليه جواباً، وإنَّما يتحدَّث إليه عن أسرار أخرى تلك التي كانت الشمس تُفضي بها إليه في رسائلها الطوال التي كانت تقرؤها عليه منذ يسفر الصبح إلى أن يُظلم اللَّيل، والتي كانت النجوم تُفضي بها إليه في رسائل خاطفة متقطِّعة ترسلها إليه حين يغشى الليل، والتي كان القمر يرسل بها إليه ضوءه الهادئ المستقرّ بين حين وحين، والتي كان النَّسيم يهديها إليه في الليل مرَّة وفي النهار مرَّة أخرى، والتي كانت تعصف بها الريح أحياناً ويقصف بها الرعد أحياناً، ويخفق بها البرق أحياناً أخرى. وربَّما أملى عليه بعض ما كانت تتحدَّث به أمواجه الهادئة المطمئنَّة ومن بعض النَّجوى»[٢].

وهناك دعوة في قصيدة «عبور الجسر» إلى الناس لكي يواجهوا الموت ويتقبَّلوه على أنَّه حقيقة واقعيّة وليس خسارة. وفي ذلك إشارة إلى قضايا اجتماعيَّة وإنسانيَّة وإلى الإيمان بالله «المقدَّس الذي لا يُرى»، لأنَّ الراحة الإنسانيَّة تكمن في الاقتراب من الخالق. وهذه، بحدِّ ذاتها، دعوة إلى الإصلاح الاجتماعي متمثِّلة بالابتعاد عن الفساد والظلم والاقتراب من الله لأنَّ في ذلك راحة أبديَّة للنفس البشريَّة.

(١) حسين، طه، «ما وراء النهر»، ص ٣٥.
(٢) المصدر السابق، ص ٣٧-٣٨.

وكذلك فإنَّ في «ما وراء النَّهر» إشارة إلى بعض القضايا الاجتماعيَّة كقضيَّة الصداقة التي يقول عنها طه حسين: «قد ينبغي أن نقبل الأصدقاء على علاّتهم ليقبلونا على علاّتنا، وأن نأخذهم كما هم ليأخذونا كما نحن[1].

كما تحدَّث عن العلاقة بين الآباء والأبناء، فقال على لسان نعيم موجِّهاً حديثه إلى الشَّاعر، متحدِّثاً عن نفسه وعن أبيه: «سِرت بعض سيرته حين كان في سنِّي، وما كان ينبغي أن أقول: سِرت بعض سيرته في سنِّه التي بلغها الآن؛ فقد كان يجب أن يكون الأبناء حرَّاصاً على الأدب وحسن الذوق ورعاية اللَّياقة حين يتحدَّثون عن الآباء، ولكنّي على كلِّ حال قد سِرت بعض سيرته حين كان في سنِّي، وأخطأني التوفيق فلم يُتَح لي أن أُخفي عليه كلّ شيء، وما كاد يظهر على بعض ما فعلت حتى ثارت ثائرته فأنكر وسخط»[2].

وهذه هي الجملة التي نسمعها دائماً: ما ينبغي أن نقضي على أبائنا، وما ينبغي أن نخالف أمرهم، وما ينبغي أن نسوءهم بقول أو فعل! هذه خصال فرضتها علينا التربية وفرضتها علينا الأخلاق وفرضها علينا الدين. ولكن أواثق أنت بأنَّ الحياة لم تفرض على الآباء شيئاً بالقياس إلى أبنائهم يلائم هذه الخِصال التي فرضت على الأبناء بالقياس إليهم؟ ثمَّ ما الذي يُغضب أبي منِّي؟ إنَّما هي فتاة من أهل القرية راقني منظرها وفتنني سحر لحظها، فصبت إليها نفسي، وانتهى الأمر بنا إلى غايته من الإثم، لم أتحرَّج أنا، ومتى تحرَّج السيِّد من اللَّهو بإحدى إمائه! ولم تتحفَّظ هي، ومتى تحفَّظت الأمَة فلم تستجب لأحد سادتها![3].

إنِّي خدعت خديجة ابنة الحدَّاء، فانخدعت ودعوتها فاستجابت، ولو وقف الأمر عند هذا الحدّ لما سخط أبي ولا ثار، ولكان من اليسير أن ترضى الفتاة ببعض الهدايا، وأن نرضي أباها ببعض البرّ أو ببعض الابتسام، وكان من اليسير أن أسافر فأطيل الغيبة، فأنسى أنا وتنسى هي، ويُلتمس لها الزوج من طبقتها هنا أو هناك، ويُلقى الستار على مأساة تحدث لآلاف من أمثالها في كلِّ عام. ولكن الأمر لم يقف عند هذا الحدّ، وإنَّما وقعت الفتاة في نفسي موقعاً خاصَّاً، واستقرَّ حبّها في قلبي استقراراً مكيناً؛ فلست أرى من الاقتران بها بداً. ولم أتحدَّث بذلك إلى أبي، ولكنَّه أحسَّ

(١) حسين، طه، «ما وراء النهر»، ص ٤١.
(٢) المصدر السابق، ص ٥١.
(٣) المصدر السابق، ص ٥٢-٥٣.

ميلي إليه، وتفكيري فيه، نهاني عن هذه الفتاة فلم أنتهِ، وأغراني بغيرها من بنات طبقتنا فلم يكن لإغرائه في نفسي صدى، ثمّ أنذر فلم يُغنِ النَّذير، وحذر فلم ينفع التحذير[١]. وكان الأب وابنه في هذا التفكير، ولكن القدر كان يرسم خطّاً آخر لمأساة خديجة، فقد لحق أحمد بأخته في العاصمة وقتلها، وأسلم نفسه للشرطة معترفاً بأنَّه اقترف هذا الإثم دفاعاً عن عرضه المكلوم[٢].

ولعلَّ صاحب القصر هو فاروق[٣]، ملك مصر السابق، ولعلَّ ابنه نعيم رمز ونموذج لحاشيته التي كانت تقتدي به، ولعلَّ الزوج المعذَّبة المطلَّقة هي مصر؛ لأنَّ وصف القصر إنَّما ينطبق على قصر فاروق[٤]، فهو قصر له فخامته وضخامته ولكنه أشبه بالمتحف منه بالقصر، فليس فيه إلاَّ ما يروق النفس ويلذّ العين ويملأ القلب رضاً وإعجاباً، قد جمعت فيه آيات من الفنّ على اختلاف هذا الفنّ في النوع وفي العصر والطراز؛ ففيه القديم والحديث، وما بين ذلك من آيات المثّالين والمصوّرين، ومن آيات العصور البعيدة التي يتحدَّث عنها التاريخ القديم، وفيه من طرف الأثاث ضروب وألوان[٥].

والناس لم ينسوا بعد ذلك الهجوم الذي وُجّه إلى القصر في أُخريات أيَّامه، فقد قامت الثَّورة، وكان هناك أكثر من ثلاث عشرة قضيَّة موجَّهة إلى بعض الوطنيِّين بتهمة السبِّ في الذات الملكيَّة؛ فأحاديث طه حسين في هذه القصَّة، وفي مجموعة أدبه الاجتماعي الذي ظهر في الأربعينات إنَّما كانت نذير الثورة وبوادرها، فهذه الضفادع التي تسكن حيناً ثمَّ تنقّ حيناً آخر، ليست

(١) حسين، طه، «ما وراء النهر»، ص ٥٧.
(٢) المصدر السابق، ص ٧٣.
(٣) فاروق الأول: (١٩٢٠-١٩٦٥ م): ملك مصر (١٩٣٧-١٩٥٢)، وابن عم الملك فؤاد الأول وخلفه. تعلَّم على أيدي أساتذة مصريِّين حتى بلغ سنّ الخامسة عشرة، وأرسله أبوه إلى إنجلترا، ولكنَّه عاد عند وفاته سنة ١٩٣٦، فعُيِّن ابن عمّه الأمير محمد علي وصيَّاً على العرش، حتى بلغ سنّ الرشد (٢٩ يوليو/ تموز ١٩٣٧). تزوَّج فاروق من صافي ناز ذو الفقار التي سُمِّيت بعد الزواج بالملكة فريدة، ولكنَّها طُلِّقت منه سنة ١٩٤٨، ثمّ تزوَّج من ناريمان صادق، وأنجب منها ولداً. كان كثير الخلاف مع «الوفد» المصري بزعامة مصطفى النحاس، وفي ٢٣ يوليو/ تموز ١٩٥٢، قام الجيش المصري بثورة أطاحت بفاروق وابنه الذي خلفه ليوم واحد باسم «فؤاد الثاني». مات فاروق فجأة في مارس/آذار ١٩٦٥ في روما، حيث كان مقيماً. (غربال، محمد شفيق... وآخرون، «الموسوعة العربيَّة الميسَّرة»، ص ١٢٦٤).
(٤) تقي الدين، السَّيد، «طه حسين آثاره وأفكاره»، ج ٥، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ص ٣٦٧.
(٥) حسين، طه، «ما وراء النهر»، ص ٧٥-٧٦.

إلاَّ المعذَّبين في الأرض[1]. فالقصَّة، إذاً هي من محرِّضات ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢.

وهذه النار، وذلك اللَّهب الذي يبدو على الضفَّة الأخرى ليست إلاَّ رمزاً للثورة على الظلم والفساد والاستبداد. فهذه خديجة التي انتقلت إلى الدار الآخرة تشير بهذا اللَّهب إلى ما بيننا وبينها من أسباب. ثمَّ يجلس الشاعر وصاحب القصر على شاطئ النهر يتحدَّثان في هدوء ودعة، وقد سكن من حولهما كلّ شيء إلاَّ هذا النهر الذي يجري في يُسر، وتصطفق أمواجه في خفَّة وعذوبة، وإلاَّ هذه الغصون التي يداعبها النسيم فيسمع لأوراقها هفيف وحفيف، وإلاَّ هذه الضفادع التي تسكن حيناً ثمَّ تنقّ كأنّها تنتظر من اللّيل شيئاً، فإذا أبطأ عليها أو التوى بما تنتظر منه، جأرت بالسؤال والإلحاح ثمَّ ثابت إلى الدعة والسكون، ثمَّ استأنفت دعاءها ونداءها وإلحاحها.

ولستُ أدري فيم كان الصديقان يتحدَّثان، ولكني أعلم أن رؤوفاً قطع الحديث فجأة ومسَّ كتف الشاعر في رفق ثمَّ قال له: انظر إلى ما وراء النَّهر أترى شيئاً؟ فمدَّ الشاعر طرفه ثمَّ ردَّه؛ ثمّ قال: تريد هذه النار التي تتألَّق على هذه القمَّة؟ قال رؤوف: متى عهدك بها. قال الشاعر: منذ أشهر. قال رؤوف: ولم تكن تراها قبل ذلك؟ قال الشاعر: لا أعلم أني رأيتها قبل أن تلمّ بنا تلك الأحداث. وهنا أطرق رؤوف إطراقة طويلة ثمَّ قال: أمَّا أنا فأعرف متى رأيتها لأوَّل مرَّة. أتذكر تلك الليلة التي أنفقتها في مكتبي ساهراً أنتظر الصباح! في هذه الليلة رأيت هذه النار تتألَّق من وراء النهر، ولست أدري لماذا وصلت نفسي الحائرة بين ظهور اللَّهب المضطرب على هذه القمَّة السَّاكنة، وبين مصرع تلك الفتاة التي أغواها نعيم، وقتلها أخوها في العاصمة على ملأ من الناس. لقد ألقى في روعي ليلتئذٍ أن هذه الفتاة قد عبرت النهر لتستقرّ حيث يستقرّ الذين يعبرونه دائماً، وأنّ بين هذه الفتاة في دارها النائية، وبين دارنا هذه أسباباً لم تنقطع، وأوطاراً لم تنقضِ، فهي تشير بهذا اللَّهب الذي يخفق دائماً ولكنَّنا لا نراه إلاَّ حين يجنّ الليل، إلى ما بينها وبيننا من أسباب وأوطار[2].

ويذهب البعض إلى أنَّ هذه القصَّة قد تمّت، فقد بلورت السخط الاجتماعي، ووصلت به إلى الذُّروة ممثَّلة في هذا اللَّهب الذي يتراءى من بعيد، بل وصلت به إلى القصر حيث ينكر أحد أبنائه المعنويِّين وسيِّدته الأولى تصرُّفات صاحب القصر.

(١) تقي الدين، السَّيد، «طه حسين آثاره وأفكاره»، ج ٥، ص ٣٦٧.
(٢) حسين، طه، «ما وراء النهر»، ص ١٠٦-١٠٧.

إنّ فقه الحياة وما يحيط بها من ظروف، وما يتتابع فيها من أحداث، كلّ ذلك يدعو إلى القول بأنَّ هذه القصَّة تمَّت، فخديجة قتلت، وقتلها نار تبدو هناك، فلم يبقَ إلاَّ الثَّورة الشاملة الجهريَّة، ولهذه قصَّتها التي بدأت في فجر الثالث والعشرين من يوليو عام ١٩٥٢[١].

إلاَّ أنَّ الذي يجعلنا نشكّ في ذلك ونقول بأنَّها لم تتمّ هو ما نقرأه في مقدِّمة الطبعة الثانية لهذه القصَّة، إذ يقول محمد حسن الزيَّات، وهو أقرب الناس إلى طه حسين، «بعد صدور الطبعة الأولى من قصَّة (ما وراء النهر) وجدت بين أوراق الأستاذ العميد صفحات استأنف فيها الإملاء من حيث انقطع عند آخر ما نشر من هذه القصَّة كما ظهرت في طبعتها الأولى. وهذه الصفحات الجديدة، التي لم يكن وجودها معروفاً عند صدور الطبعة الأولى في أكتوبر ١٩٧٥، والتي نشرت لأوَّل مرّة في العدد الأول من مجلة أكتوبر بعد عام من صدور تلك الطبعة، تُضاف الآن إلى القصَّة، في هذه الطبعة الثانية، فتُلقي الضوء على غوامض فيها قد أشرت إليها في مقدِّمة الطبعة الأولى، كما تُضيف وصفاً مطوَّلاً، وتحليلاً مُستعصياً لنفس أحد أبطال القصَّة وهو الشاعر نديم صاحب القصر. وهكذا تظهر هذه الطبعة الثانية الآن، وفيها من إملاء العميد ما لم يُنشر قبل، أثر جديد يُضاف إلى تراث طه حسين الخالد الحيّ»[٢].

وطالما أنَّ هناك ما أُضيف إلى الطبعة الأولى، وطالما أنَّ أوراقاً قد وُجدت ولم تكن معروفة، فهي إذن قصَّة لم تتمّ، وربّما قد يُضاف إليها إضافات أخرى فيما بعد. ولكنّها استطاعت، بما هي عليه، وبما فيها من رمز أن تستثير الغضب، وتبلور السخط الاجتماعي، وتدعو للإصلاح.

وهكذا، فإنَّ «ما وراء النَّهر» و«عبور الجسر» تنتميان إلى الأدب الرمزي، وتندرجان ضمن إطار الأدب الاجتماعي، وكلاهما غنيتان بالصور والتعابير الرمزية الهادفة. والجدير بالانتباه هو تقارب وتماثل الصور وتشابه الأفكار التي يرمز إليها كل من العملين، بالرغم من فارق العصر الذي عاش فيه كل من طه حسين وتنيسون، وبالرغم حتى من اختلاف الظروف التي كانت محيطة بكل منهما في حينه.

* * *

(١) تقي الدين، السَّيد، «طه حسين آثاره وأفكاره»، ج ٥، ص ٣٦٨-٣٦٩.

(٢) حسين، طه، «ما وراء النهر»، مقدِّمة الطبعة الثانية، ص ١٧.

(ملحق):

عبور الجسر

عند الغروب ونجمة المساء
وصيحة واحدة تدعوني
أتمنّى ألاّ يُسمع أنين الجسر،
عندما انطلق!

ولكن هذا المدّ والجزر المُتحرّك يبدو نائماً
ممتلئاً لا يكاد يصحبه صوت ولا زبد.
بينما ذلك الذي انبثق من
أقاصي الأعماق اللاّمحدودة
يعود إلى مسكنه ثانية.

ويظهر الشّفق عند المغيب ويُقرع جرس المساء.
ثمّ يحلّ الظلام!
أتمنّى ألاّ يكون الوداع حزيناً،
عندما أُبحر؛

ذلك أنّه من خارج إطار الزمان والمكان
يمكن أن يحملني الطوفان بعيداً،
أتمنّى أن أُقابل قبطاني وجهاً لوجه
عندما أكون قد عبرت الجسر!

Crossing The Bar(*)

Sunset and evening star
And one clear call for me!
And may there be no moaning of the bar,
When I Put out to see

But such a tide as moving seems asleep.
Too Full for sound and Foam.
When that which drew from out the boundless deep
Turns again home.

Twilight and evening bell,
And after that the dark!
And may there be no sadness of farewell,
When I embark;

For though From out our bourne of Time
and place.
The flood may bear me far,
I hope to see my pilot face to face
When I have crossed the bar.

(*) M. H. Abrams. "The Norton Anthology of English Literature", Volume II, Fifth edition, W. W. Norton and company, New York, London, p. 1215.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربيّة:

- تقي الدين، السَّيد، «طه حسين آثاره وأفكاره»، ج ٥، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة.
- حسين، طه، «ما وراء النهر»، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١.
- غربال، محمد شفيق... وآخرون، «الموسوعة العربيَّة الميسَّرة»، دار الشعب ومؤسَّسة فرانكلين للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، ١٩٧٢.

ثانياً: المراجع الأجنبيّة:

- "English Literature", vol. 2, second year secondary (Literary and scientific), Dar Al Kitab Allubnani, and librarie De L'école, Beirut, Trial edition, 1974.
- M. H. Abrams, "The Norton Anthology of English Literature", Volume II, Fifth edition. W. W. Norton and company. New York. London.

إشكالية الدلالة وتحولات المعنى، من البنيوية الى مابعد البنيوية

د. عبده شحيتلي

البنيوية في الأساس اتجاه ومنهج يؤكد أهمية النظام أو البناء في دراسة أية ظاهرة، ويرى أصحابه أن القيمة الكبرى هي للعلاقات الداخلية والنسق الداخلي في أية معرفة علمية. وهي تمثل اتجاها مضاداً للنزعة التجريبية من جهة، والنزعة التاريخية من جهة أخرى. وقد ظهرت في الستينات من القرن العشرين في فرنسا حيث كان يسيطر على الحياة الثقافية اتجاهان: الوجودية من جهة، والماركسية من جهة أخرى. ولكن جذور البنيوية الفلسفية تمتد الى اقدم من هذه الفترة الزمنية.

يعرف لالاند البنية بأنها كلٌّ مؤلف من عناصر متضامنة، بحيث يتوقف كل واحد منها على الباقي، ولا يمكن أن يكون ما هو الا بواسطة علاقته مع الباقي. هذا التعريف يتفق مع قول أميل بنفنيست ان المنهج البنيوي يستند الى القول بسيطرة النظام على العناصر، ويهدف الى استخلاص النظام من خلال العلاقات القائمة بين العناصر. ويؤكد بياجيه، في كتابه: البنيوية، على أن «المثل الأعلى المشترك بين جميع ضروب البنيوية هو السعي الى تحقيق معقولية كامنة عن طريق تكوين بناءات مكتفية بذاتها، لا تحتاج من أجل بلوغها الى الرجوع الى أية عناصر خارجية»[1].

رفضت البنيوية النزعة التجريبية القائمة على ملاحظة ما يظهر من الموضوعات الخاضعة للبحث، كذلك «وقفت في وجه التيار الطاغي للنزعة التاريخية التي تدعي القدرة على تفسير الظواهر الانسانية من خلال مفهوم التقدم باعتباره تراكماً تاريخياً يضاف الجديد منه الى القديم بحيث تكون

(١) زكريا، د. فؤاد. الجذور الفلسفية للبنائية، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الأولى ١٩٨٠، ص١٠.

الأفكار الجديدة مجرد توسيع لأفكار ظهرت من قبل»[1].

تضع البنيوية التغيرات التاريخية في اطار البناء الثابت، وتفسرها من خلال هذا البناء، محاربة بذلك النزعة التاريخية في مختلف مجالات العلوم الإنسانية، ومبتعدة عن تفسير ساد طويلاً «يرجع الظواهر الانسانية الى منشئها وتطورها فحسب ويعجز عن كشف عناصر الثبات فيها»[2].

لقد حاولت البنيوية أن تجسد اتجاهاً علمياً من خلال بحثها عن تجاوز المظهر الخارجي للظواهر الذي يمكن ملاحظته تجريبيا، والنفاذ الى الحقيقة التى تبقى ثابتة وراء المظهر مهما طرأ عليه من تغير، وهذا البناء الثابت يتخذ طابعاً لازمنياً، كالقوانين العلمية التي تفسر الظواهر الطبيعية. وقد كان علم اللغة مصدرا من أهم مصادرها؛ فعلوم اللغة شكلت البؤرة الأولى لإشعاع البنيوية على اختلاف اتجاهاتها: الأنتربولوجية مع كلود ليفي ستروس، والفلسفية مع ميشيل فوكو وجاك دريدا، واللغوية مع رولان بارت، والمرتكزة إلى التحليل النفسي مع جاك لاكان. وكان الأب الحقيقي للحركة البنيوية العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير.

فرديناد دي سوسير والبنيوية اللغوية

ولد دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) في جنيف، درس اللغات في جامعة لايبزيغ، وامضى ثمانية عشر شهرا في دراسة السنسكريتية في برلين. نشر وهو في الواحدة والعشرين من عمره بحثاً عن النظام البدائي لأحرف العلة في اللغات الهندو أوروبية. في عام ١٨٨٠ ناقش أطروحة الدكتوراه حول موضوع الحالة المطلقة للجر بالاضافة في السنسكريتة. انتقل الى باريس وهو في الرابعة والعشرين من عمره، وحاضر في اللغة القوطية والألمانية في الكلية التطبيقية للدراسات العليا. وبعد ذلك أصبح استاذا للغات السنسكريتية والهندو - أوروبية في جامعة جنيف.

أشهر أعماله: محاضرات في علم اللغة العام، وهو عبارة عن ملاحظات كان يدونها في محاضراته أضيفت اليها ملاحظات طلابه الذين نشروها بعد موته، لتلاقي اهتماماً كبيراً في الأوساط الاكاديمية في ستينات القرن العشرين، حيث أصبح التوجه البنيوي في اللغة نموذجاً للتنظير في الحياة الاجتماعية والثقافية.

كان دي سوسير معاصراً لكل من

(١) زكريا، د. فؤاد. الجذور الفلسفية للبنائية، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الأولى ١٩٨٠، ص ١٢.
(٢) م. ن، ص ١٩.

فرويد واميل دوركهايم، ولكن ليس هناك ما يثبت لقاءه بأي منهما. ولكن التشابه واضح بين طريقته في النظر الى اللغة وطريقة دوركهايم في دراسة الظواهر الاجتماعية، وفرويد في دراسة الحالات النفسية انطلاقا من اللاوعي.

يؤكد دي سوسير انه لم يكن راضياً عن وضع علم اللغة كما عرفه، وأنه كان يشعر بضخامة الجهد المطلوب من اجل أن يبيّن لعالم اللغة ما الذي يقوم به، ذلك أن المصطلحات الراهنة غير ملائمة، فلا بد من اصلاحها. وذلك يقتضي برهنة وتوضيح ما تكونه اللغة[١].

لم يستخدم دي سوسير في محاضراته مصطلح البنية، بل استخدم مصطلحي النسق والنظام (ordre-systeme)[٢]، ولكن بالمعنى نفسه الذي استخدم فيه مصطلح البنية فيما بعد.

ان اللغة، كما يراها، نظام لا تتحدد في داخله العناصر الا من خلال علاقات التعادل أو الاختلاف التي تقيمها مع العناصر الأخرى، ومجموعة العلاقات هذه تشكل البنية؛ فالبنية تشير إلى قيمة العناصر في نظام، أو في سياق ما، وليس في وجودها المادي والطبيعي.

وقد بدأ الأتجاه البنيوي اللغوي الواضح بالظهور عام ١٩٢٨ عندما انعقد المؤتمر الدولي لعلوم اللسان في لاهاي بهولندا حيث قدم ثلاثة علماء روسن هم ياكوبسون وكارشفيسكي وتربتسكوي، بحثاً عن الأصول الأولى لهذا الاتجاه. وبعد ذلك بعام صدر بيان عن المؤتمر الأول للغويين السلاف الذي انعقد في براغ استخدموا فيه كلمة «بنية» بالمعنى المستخدم اليوم، ودعوا فيه إلى استخدام «المنهج البنيوي» في دراسة النظم اللغوية وتطورها.

عمل دي سوسير على تأسيس نظرية علمية عمادها النظام اللغوي الذي يهيمن على عناصره، وهدفها استخلاص الطابع العضوي لشتى التغيرات التي تخضع لها اللغة»[٣]، ومرتكزات نظريته في اللغة تقوم على التمييز بين اللسان والكلام، والدال والمدلول، واللغة الداخلية واللغة الخارجية، والتزامنية والتعاقبية.

– **اللسان والكلام:** يعتبر دي سوسير أنه لا بد من التميز بين اللسان والكلام، أي

(١) ليشته، جون. خمسون مفكراً أسايا معاصراً من البنيوية الى ما بعد الحداثة، ترجمة د. فاتن قبيسي، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، ص٣٠٨.

(٢) De Sausure, Fernand Cours de linguistique generale, Payot,paris, 1979. p43.

(٣) إبراهيم، د. زكريا، مشكلة البنية،أو أضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة، ص ٧٨.

بين ماهو بنيوي واجتماعي في اللغة، وما هو فردي ومتغير؛ فالكلام الذي يتحدثه أي انسان، في أي مجتمع من المجتمعات هو استخدام شخصي أو فردي للغة معينة، هي اللغة المعتمدة في هذا المجتمع. وبهذا المعنى العربي يتكلم العربية، والفرنسي يتكلم الفرنسية والصيني يتكلم الصينية .. .. بينما اللسان هو الرمز الذي يستخدمه الشخص لكي يتناول رسالة معينة مع الآخرين.

ليس هناك من كلام الا بلسان معين، ولكن اللسان هو بمعنى من المعاني الشرط المسبق والمفارق للكلام، وهو ما يتيح للشخص أن يُفهم الآخرين عندما يتكلم.

هناك، كما يعتقد دي سوسير نوع من التعلق الداخلي بين الكلام واللسان، ولكن اللسان هو الجوهري والكلام هو الثانوي. ولذلك فان اللسان يمكن أن يخضع لدراسة علمية أكثر من الكلام. واللسان يظهر بشكل كامل الخاصية الأساسية للغة بوصفها واقعة اجتماعية.

لقد كان دي سوسسير معاصرا لدوركهايم (١٨٥٨– ١٩١٧) الذي يقول ان اللغة توجد مستقلة عن الأفراد الذين يتكلمونها، وهي فضلا عن ذلك، بعموميتها، خارج اي واحد منهم. ان اللسان، كما يرى دوركهايم، يتميز بالخاصيتين اللتين تتميز بهما الواقعة الاجتماعية وهما الجمعية (collectivité) أي استقلالها عن الأفراد الذين يتكلمونها والاكراهية (coercivité) أي ما يجعلها تفرض ذاتها على كل واحد منهم.

كانت نقطة انطلاق تفكير دي سوسير هي التأكيد على خاصية الكلام بوصفه فعلاً تعبيرياً. إن أفعال الكلام، من وجهة نظر سيكولوجية أو صوتية، هي حتماً مختلفة احداها عن الأخرى. ولكن وجهة النظر التي تسمح بالتشابه والتماثل لا ترتبط بالتنفيذ، أي لا ينبغي البحث عنها فيما يفعله المتخاطبون بل فيما يعرفونه،أي في داخل معرفتهم ذاتها؛ فالمتخاطبون يعرفون أن تكرار كلمة ما يشير إلى جوهر أو كينونة واحدة خلف تغيرات الحس والصوت. وهذا معناه أن البحث عما هو ثابت في اللغة يقتضي الوصول إلى البنية المعرفية التي يستند اليها الجانب المنفذ منها اي الكلام.

إن علم اللغة، كما يرى دي سوسير، ينبغي أن يهتم بدراسة اللسان لأن حقائق اللغة هي حقائق اللسان الذي يشكل نسقاً تحكمه القواعد والمعايير، ومعرفة هذا النسق لا بد منها لفهم الجمل والعبارات، أو لتكوين جمل وعبارات جديدة. يشبه دي سوسير اللسان بالكنز أو المستودع الهائل الذي لا ينضب، ومنه يغترف الفرد الكلام ليستخدمه في التواصل مع الآخرين.

إن الأفراد يستخدمون الكلام، ولكن لا

يمكن لأي فرد منهم أن يحيط بكل ما يتضمنه كنز اللغة الذي لا ينضب. الكلام أي الجمل والعبارات يستخدمها الناطقون بلغة معينة، والوصول إلى اللغة يقتضي اللجؤ إلى نوع من التجريد للوصول إلى النسق الذي تنتظم هذه الجمل والعبارات وفقا له.

إن اللسان، كما يقول دي سوسير،[١] لا يتطابق مع اللغة، ولكنه يشكل الجزء الأساسي منها، انه في الآن نفسه منتج اجتماعي لملكة اللغة الطبيعية في الانسان، ومجموعة من التوافقات الضرورية المتبناة من الجسم الاجتماعي لتتيح ممارسة هذه الملكة عند الأفراد. عندما نسمع من يتكلم لساناً ما نجهله، نسمع جيد الأصوات، ولكن عدم قدرتنا على الفهم تعود إلى اننا خارج الواقعة الاجتماعية التي يشكل التوافق اساسيا لقيام نظام اللغة فيها، ونحن لا نعرف شيئا عن هذه التوافقية.

يقارن دي سوسير اللسان بالسيمفونية[٢]، حيث الحقيقة مستقلة عن طريقة تنفيذنا لها، والأخطاء التي يمكن أن يقع فيها الموسيقيون الذين يلعبونها لا تسيء أو تشوه مطلقا هذه الحقيقة. إن الحقيقة في اللغة ترتبط باللسان وليس بالكلام باعتباره الشكل المنفذ من اللسان، والذي يشبه تنفيذ الموسيقيين للسيمفونية.

وهكذا؛ فإن دراسة اللغة تتضمن قسمين: الأول، جوهري، موضوعه اللسان وهو اجتماعي ومستقل عن الفرد. هذه الدراسة هي نفسية فقط. والآخر، ثانوي، موضوعه الجزء الفردي من اللغة أي الكلام، ويشمل الصوت، وهو نفسي – فيزيائي. وهذان الموضوعان مترابطان بشكل وثيق وأحدهما يفترض الآخر؛ فاللسان ضروري لكي يكون الكلام قابلاً للفهم وينتج كل تأثيراته، والكلام ضروري أيضا لتأسيس اللغة. واقعة الكلام لها دائما الأسبقية، من الناحية التاريخية، فالكلام هو ما يجعل اللسان يتطور، والانطباعات الحاصلة عند سماعنا الآخرين هي ما يغير عاداتنا اللغوية. هناك، اذن، تعلق داخلي بين اللسان والكلام، فهذا هو في الآن نفسه اداة ومنتج لذاك.

يفصلنا اللسان عن الكلام، يفصل وبشكل قاطع ما هو، اولاً، واقعة اجتماعية عما هو فردي، وما هو، ثانياً، أساسي، عما هو عرضي. إن اللسان هو الحزء الاجتماعي من اللغة، الخارج عن الفرد الذي فيما يتعلق به وحده لا يستطيع أن يخلقه ولا أن يغيره، لكنه لا يوجد إلا بفضل نوع من الاتفاق

(١) DE Saussure, cours, op cite, p 25.

(٢) DE Saussure, cours, op cite, p36.

الذي تم في الماضي بين اطراف المجموعة البشرية. والفرد يحتاج إلى تعلم لكي يعرف لعبته، منذ طفولته حيث يتمثله شيئا فشيئا. واللسان المتمايز عن الكلام يمكن دراسته بشكل مستقل، فعلى الرغم من اننا لم نعد نتكلم اللغات الميتة، نستطيع أن نتمثل جيدا تنظيمها اللغوي. واذا كانت اللغة متنوعة وغير متجانسة، فإن اللسان من طبيعة متجانسة؛ إنه نظام من العلامات حيث يتحد المعنى بالصورة الصوتية أي الدال بالمدلول.

الدال والمدلول: إن اللغة، في جوهرها، كما يرى دي سوسير، هي اللسان بوصفه نسقاً من العلامات[١] وهذه العلامات بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرد تحويل أو نقل من المجال العيني إلى المجال المجرد. إن العلامة عبارة عن اتحاد لصورة صوتية هي الدال (signifiant) بتمثل ذهني هو المدلول (signifié) وهكذا؛ فان الدال يندرج ضمن النظام المادي أي الأصوات والايماءات والحركات. أما المدلول فانه يندرج تحت النظام الذهني أي هو فكرة أو معنى وليس شيئا موضوعيا. يشبه دي سوسير اللغة بورقة ذات وجهين: الوجه فيها هو الدال، والظهر هو المدلول ولا يمكن تمزيق وجه الورقة دون تمزيق ظهرها. الفكر، على حد تعبيره، «هو وجه الصفحة بينما الصوت هو ظهرها»[٢]، ويترتب على ذلك أنه لا يمكن فصل الصوت عن الفكر، أو فصل الفكر عن الصوت. انطلاقاً من ذلك تصبح اللغة نسقاً من العلامات أي أن العلامة لا العبارة هي الوحدة اللغوية. وعالم اللغويات عليه تحديد ما يجعل من اللغة نظاماً خاصاً داخل مجموعة من الوقائع السيميولوجية؛ فالمشكلة اللغوية هي، أولا وقبل كل شيء، مشكلة سيميولوجية أي انها تنتمي إلى تلك المجموعة الكبرى من الأنظمة الرمزية التي تتألف منها الثقافة، والمقصود بالثقافة الفن والأساطير والطقوس..... فالسيميولوجيا ليست سوى ذلك العلم الذي يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية[٣].

ويستعمل دي سوسير تعبير علامة (signe) باعتباره أفضل من تعبير رمز (symbole) للدلالة على عناصر اللغة، وللاشارة إلى خاصيتها الأساسية وهي الاتفاقية أو الاصطلاحية.

تتحدد قدرة العقل على الترميز باعتبارها قدرة على خلق العلامات، ولكن ينبغي أن نحدد بدقة أن علاقة الرمز بما

(١) ibid, p 37.

(٢) إبراهيم، د. زكريا. مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة، لا تاريخ، ص ٤٩.

(٣) م. ن، ص ٥٠.

يرمز اليه ليست علاقة خارجية، بينما هي كذلك عندما يتعلق الأمر بالعلامة أو الاشارة وما ترمز اليه، فالرمز يشبه ما يرمز اليه (كالميزان والعدالة مثلا) والرمز ليس اتفاقياً لذلك لا نستطيع استبداله، بينما العلامات يمكن استبدالها (استبدال كلمة في لغة ما إلى ما يرادفها في لغة أخرى).

ركز دي سوسير اهتمامه على كيفية حدوث الدلالة من خلال شبكة من العلاقات داخل نظام يتيح تحقيق الدلالة. ورأى أن هناك نوعين من العلاقات اللغوية تمكنان من تحقيق هذه الدلالة: – العلاقة الاستبدالية (paradigmatique)، وهي راسية – تصريفية، والعلاقة السياقية (syntagmatique)، وهي أفقية – تركيبية. الأولى تمثل كلمة في النص وما يمت اليها بصلة لفظية أو معنوية من كلمات لم تذكر فيه، والثانية تقوم بين الكلمة وسائر الكلمات في الجملة.

والتمييز بين الدال والمدلول واعتبار الدلالة مجرد علاقة تآلف بينهما قاد دي سوسير إلى تأكيد الطابع الاعتباطي للعلامة اللفظية. وهذ معناه ان الدال لا ينطوي على أية اشارة أو إحالة إلى قيمة المدلول أو مضمونه. يرى دي سوسير أن اللغة، في صميم مبدئها الأساسي، ليست سجلاً من الأسماء، أي قائمة طويلة بالألفاظ المقابلة لما في العالم من أشياء... ولا شك أن مثل هذا التصور، في أكثر اشكاله سذاجة، لا بد أن يحيل العلامة اللفظية إلى نسخة طبق الأصل من الشيء الذي تشير اليه. ولكن الحقيقة أن الصلة التي تربط الدال بالمدلول هي مجرد صلة اعتباطية.

إن «أساس اللغة هو توحيد التركيبات الصوتية والمفاهيم العقلية»[1]، وهذا التوحيد يضع حدا «للمفهوم التقليدي الساذج عن شفافية اللغة الذي ساد الفكر الانساني قروناً طويلة»[2] فتلفظ كلمة أخت، مثلاً، لا يرتبط بأية علاقة باطنية مع سلسلة الأصوات (أ – خ – ت)، وما يؤكد ذلك أن بالإمكان تمثيل هذا المفهوم بأية مجموعة أخرى من الأصوات. وهكذا؛ فإن العلاقة بين الدال والمدلول توافقية اعتباطية خالية من أية مبررات أو أسباب عقلية يتم من خلالها التوحيد بين العلامة وما تشير اليه سواء كان الشيء ذاته أو مفهومه العقلي. تتحقق الدلالة عند دي سوسير من خلال علاقة التآلف بين الدال والمدلول، ولكن الدال لا يشير إلى قيمة المدلول أو

(١) حمودة، د. عبد العزيز، الخروج من التيه،دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة ٢٩٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، نوفمبر ٢٠٠٣، ص ٥٢.
(٢) م. ن، ص ٥٣.

مضمونه، وبذلك تكون العلاقة بينهما اصطلاحية يقيمها العرف الاجتماعي ويثبّتها، ومن ثم لا يعود بإمكان مرسل واحد للعلامة اللغوية أو مستقبل واحد لها أن يتفقا عل فصم العلاقة أو تغييرها بعيداعن أعراف الجماعة.

وقد قاد القول باعتباطية العلامة اللغوية دي سوسير إلى إنكار وجود الفكر خارج اللغة أي نفي اسبقية الفكر على اللغة، اذ لا شيء يمكن أن يكون واضحاً قبل ظهور اللغة.

– **التزامنية والتعاقبية:** ان تاريخ أية كلمة، كما يقول دي سوسير «كثيراً ما يكون بعيداً كل البعد عن فهم المعنى الحالي لتلك الكلمة»[1]، وما دامت اللغة مجرد نسق أو نظام، وما دامت تؤدي وظيفتها باعتبارها ذات طبيعة رمزية، فهي بحد ذاتها لا تنطوي على أي بعد تاريخي. تعني التزامنية (synchronie) عند دي سوسير غياب الزمن أي النظر إلى اللغة على أساس وصف حالاتها الراهنة، أما التعاقبية (diachronie)، فإنها تهتم بوصف تطور اللغات عبر الزمن.

في اللغة، كما يؤكد دي سوسير، هناك محوران: أفقي يمثل اللغة في وضعها الحالي الخاص بالعلاقات بين أشياء توجد معا، ويستبعد منها أي تدخل للزمن، وعامودي نستطيع تبعاً له أن نأخذ بالاعتبار موضوعات المحور مع تغيراتها أو تطوراتها عبر الزمن.

إن اللسان بوصفه نسقاً من القيم معقداً، ومنظماً بشكل دقيق، من الضروري أن يدرس تبعا لهذين المحورين، على أن تبقى الأسبقية في ذلك للتزامنية.

ليس هناك نظام مماثل للسان يكشف عن دقة مشابهة له من حيث التنوع في الحدود، والعدد الكبير من القيم التي تأخذها في تعلق داخلي متبادل، مضبوط ودقيق. ودراسة هذا النظام تتطلب التمييز بين اللسانيات التطورية، واللسانيات السكونية. الأولى يمكن تسميتها بالتعاقبية، والثانية بالتزامنية. وبهذا المعنى يكون تزامنياً كل ما يتعلق بالتشكيلة أو الهيئة أو المظهر السكوني أو الثابت للسان. ويكون تعاقبياً كل ما له سمة متعلقة بالتطور أو التتابع. وهكذا؛ فالتزامنية والتعاقبية يدلان على حالة لسان ما، أو على تطوره.

إن ما يلفت، أولاً، عند دراسة وقائع اللسان هو أن تتابعها بالنسبة للشخص المتكلم لا وجود له؛ فاللغوي عند دراسة هذه الوقائع يجد نفسه أمام حالة تفرض عليه لكي يفهمها أن يضرب صفحاً عن كل

(١) إبراهيم، زكريا، مشكلة البنية،م. س، ص ٥٣.

ما أنتجها، أي ينبغي أن يتجاهل التعاقبية في دراسته لها، فلا يمكن الدخول في وعي الذوات المتكلمة إلا من خلال الغاء الماضي، فتدخل التاريخ لا يمكن له إلا أن يجعل حكمنا خاطئاً. ولتوضيح هذه الفكرة يقدم دي سوسير مثلاً[١] يقول فيه: من العبث أن نرسم بانوراما لجبال الألب من خلال أخذها، في الوقت نفسه، من قمم مختلفة لسلسلة جبال جيرا (jura)؛ فالبانوراما ينبغي أن تؤخذ من نقطة واحدة. والأمر عينه ينطبق على اللسان الذي لا يمكن وصفه إلا اذا تمركزنا في حالة من حالاته. واللغوي، عندما يتبع تطور اللسان، فانه يشبه في عمله المراقب الذي يذهب من طرف إلى آخر من اطراف قمم سلسلة جبال جيرا بهدف تسجيل اختلافات الرؤية المنظورية.

ولكي يبرهن عن استقلالية التزامنية والتعاقبية والارتباط المتبادل بينهما، يقدم دي سوسير عدة امثلة يفضل من بينها مقارنة لعبة اللسان (le jeu de langue) بجولة من لعبة الشطرنج[٢].

– بداية وضع لعبة الشطرنج يتناسب جداً مع وضع اللسان؛ فالقيمة الخاصة بالقطع تتعلق بوضع كل منها على لوحة الشطرنج، والأمر نفسه في اللسان حيث لكل كلمة قيمتها من خلال مقابلتها أو معارضتها مع الكلمات الأخرى.

– في الدرجة الثانية، النظام لا يكون أبداً إلا مؤقتا؛ فهو يختلف من وضعية إلى أخرى. صحيح أن القيم تتعلق أيضا، وفوق كل شيء، باتفاق مسبق، هو قاعدة اللعبة، التي يسبق الاتفاق عليها بداية الجولة، والتي تستمر بعد كل نقلة. هذه القاعدة المقبولة مرة واحدة ونهائيا تحكم ايضا اللسان.

– وبالنهاية لكي ننطلق من توازن إلى آخر أي من تزامنية إلى أخرى يكفي نقل قطعة واحدة على لوحة الشطرنج. وهنا نجد ما يماثل الواقعة التعاقبية مع كل مميزاتها. ففي الواقع:

أ – كل نقلة شطرنج لا تحرك إلا قطعة واحدة. أيضا في اللسان التغيرات لا ترتبط إلا بعناصر معزولة.

ب – بالرغم من ذلك، فان للنقلة ترجيعها على النظام بأكمله؛ من المستحيل على اللاعب أن يرى مسبقا، وبشكل دقيق، حدود هذا التأثير. إن تغيرات القيم التي

(١) Dantier, Bernard. Synchronie, diachronie, strucuralisme et histoire autour de la langue, www. Classique. uqac. ca, p11.

(٢) Dantier, Bernard. Synchronie, diachronie, strucuralisme, op cite, p18.

تنتج عنها، تبعا للظروف تكون معدومة، أو حادة جدا او متوسطة الأهمية. إن نقلة كهذه يمكن ان تغير جذريا مجموع الجولة ويكون لها نتائج حتى على القطع التي كانت مؤقتا لا دخل لها، والأمر نفسه يحدث بشكل دقيق في اللغة.

ج – إن تغييرقطعة ما هو واقعة مختلفة بشكل مطلق عن التوازن السابق والتوازن اللاحق؛ فالتغيير الذي أجري لا ينتمي إلى أي من هاتين الحالتين، فالحالات اذا هي الهامة.

في جولة الشطرنج أية وضعية معطاة لها خاصية فريدة لكونها متحررة من سابقاتها؛ فلا اهمية، أبداً، إن كنا وصلنا اليها بهذا الطريق أو ذاك، ومن يتابع الجولة بأكملها ليس له أية أفضلية على الفضولي الذي يأتي ليراقب حالة الجولة في اللحظة الحرجة. ولكي نصف هذا الوضع من غير المجدي استرجاع ما حدث منذ عشر ثوان من قبل. كل هذا يطبق بشكل مساو في اللسان، ويكرس التمييز الجذري بين التعاقبية والتزامنية. فالكلام لا يجري ابدا إلا على حالة لسان، والتغيرات التي تدخل بين الحالات ليس لها في هذه الحالات أي مكان.

– ليس هناك إلا نقطة واحدة تبدو فيها المقارنة خاطئة: لاعب الشطرنج يمتلك نية اجراء النقلة، وممارسة تأثير على النظام، بينما في اللسان ليس هناك تعمد مسبق لأي شيء؛ فالأمر فيه يحدث بطريقة تلقائيا وعرضاً عن طريق الصدفة.

يعطي دي سوسير الأفضلية للتزامنية على التعاقبية، بالنسبة للمتكلمين، وكذلك بالنسبة لعالم اللسانيات الذي لا يهتم بالتعاقبية لذاتها. من المؤكد أن لا شيء اكثر أهمية من معرفة تكون حالة معينة، هذا صحيح بمعنى من المعاني، فالشروط التي شكلت هذه الحالة توضح لنا طبيعتها الحقيقية وتحمينا من بعض الأوهام. ولكن هذا يثبت بشكل صحيح أن التعاقبية بذاتها لا غاية لها. والسبب الرئيسي الذي جعل بنيوية دي سوسير تنطبع بالطابع السانكروني هو الصفة الاعتباطية أو الاتفاقية التي نسبها إلى العلاقة بين الدال والمدلول.

وهكذا؛ فان التزامنية كما يراها دي سوسير هي البحث في الثوابت اللغوية التي تعبر عن بناءات لا يؤثر عليها التطور، لأن هذه البناءات جزء من التركيب الأصلي للغة «باعتبارها وسيلة للتعبير الرمزي عن المعاني»[1]. وفكرة التزامنية هذه جعلت البنيوية، في اتجاهاتها اللغوية وغير

(١) زكريا، د. فؤاد، م.س، ص ٢٠.

اللغوية، تعارض النزعة التاريخية معارضة شديدة.

- اللغويات الداخلية واللغويات الخارجية: اللغويات الداخلية، كما يراها دي سوسير، هي اللغة ضمن نسقها الخاص، ويوضح ذلك من خلال مثل لعبة الشطرنج الذي ذكر سابقا. يقول في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة: «فيما يتعلق باللغويات الداخلية، فان اللسان هو نظام لا يعرف إلا نسقه الخاص، ومقارنتها بلعبة الشطرنج توضح أنه من السهل تمييز ما هو خارجي مما هو داخلي؛ واقعة ان هذه اللعبة أتت من الفرس إلى أوروبا هي من طبيعة خارجية. أما ما يتعلق بنظام اللعبة وقواعدها فهو داخلي فيها. اذا استبدلت قطع الخشب بقطع من العاج، هذا الاستبدال لا قيمة له بالنسبة للنظام، ولكن اذا قللنا أو زدنا عدد القطع، هذا التغيير يمس بشكل عميق قواعد اللعبة»[1].

هذا المثل يستخدمه دي سوسير لتوضيح الصفة التمايزية للغة؛ فنجاح اللعبة أساسه العلاقات التفاضلية أو التمايزية بين القطع وليس قيمتها الذاتية. وهذا العلاقات هي مايميز النسق الداخلي للغة، أما اللغويات الخارجية فهي، كما يرى دي سوسير، تعني دراسة العلاقة القائمة بين اللغة والدوائر المؤثرة عليها، كالحضارة والتاريخ السياسي، وعلم النفس... الخ. تلك العوامل المؤدية إلى انتشار اللغة خارج موطنها الأصلي أو التي تؤدي إلى خلق لغة فصحى في مقابل اللهجات العامة.

هناك علاقة بين اللغة والتاريخ السياسي؛ فالاحداث التاريخية الكبرى المتمثلة بالفتح أو الغزو أو الاستعمار حملت لهجات إلى أماكن مختلفة وأدخلت تغيرات في هذه اللهجات. وكذلك المؤسسات على أنواعها كالكنيسة والمدرسة والصالونات والمحاكم والأكاديميات أثرت في التطور الأدبي للسان.

يرى دي سوسير أن على عالم اللسانيات أن يتفحص العلاقات المتبادلة بين لغة الكاتب واللغة الشائعة لأن كل لغة أدبية تنتج ثقافة تصل إلى الانفصال عن فضائها لتتواجد في فضاء طبيعي هو اللغة المحكية. بينما تذهب اللغويات الداخلية باتجاه آخر؛ فاللسان هو سياق لا يعرف إلا النظام الخاص به. ومقارنته بلعبة الشطرنج هنا أيضاً تميز ما هو داخلي فيها عما هو خارجي، وفي هذا الاطار فإن انتقال اللعبة من الفرس إلى أوروبا يشكل عاملا خارجيا،

(١) De Saussure, cours,p op cite, p43.

و كل ما تتعلق بقواعد اللعبة يشكل عاملا داخليا. واستبدال قطع الخشب بقطع عاج لا يؤثر على نظام اللعبة، فهو اذا عامل خارجي. وإضافة قطعة أو انقاص عدد القطع يحدث تغييرا يمس عميقا قواعد اللعبة، فهو اذا عامل داخلي. وهكذا اذن يصل دي سوسير إلى التأكيد: «يكون داخليا كل ما يغير النظام بدرجة ما»[١].

- البنيوية في العلوم الإنسانية

مهدت أعمال دي سوسير لمقاربة العلوم الانسانية بطريقة أكثر منهجية، فبرز الاهتمام بالوقائع الاجتماعية والثقافية باعتبارها مرتبطة بشكل جوهري ببنية النظام الاجتماعي والثقافي الذي ينتجها، فبعد البيان الذي أعلنه علماء اللغة السلاف، الذين تأثروا إلى حد كبير بآراء دي سوسير، أصبح المنهج البنيوي باعتباره «منهجاً علمياً صالحاً لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية وتطورها»[٢]، لا يقتصر تطبيقه على اللغة فقط، بل يتعداها إلى ميادين الدراسات الأدبية والأنتربولجيا والعلوم الانسانية بشكل عام. والدور الأساسي في اتساع نطاق تطبيق هذا المنهج يعود إلى كلود ليفي ستروس الذي التقى بياكوبسون في اميركا في اربعينات القرن العشرين[٣]، وتعرف من خلاله على المنهج البنيوي ليستخدمه في دراسة الظواهر الانتربولوجية كنظام القرابة والأساطير والطوطمية.. الخ.

تقوم نظرية ستروس في أساسها على فكرة بسيطة في ظاهرها، مؤداها أن هناك أبنية عقلية لا شعورة عامة تشترك فيها كل الثقافات الإنسانية رغم ما بينها من اختلاف وتباين، وأن الوسيلة الوحيدة للكشف عن هذه الأبنية اللاشعورية، وفهمها هي اللغة[٤].

يشير ستروس في «الأنتربولوجيا البنيوية» إلى محاضرات دي سوسير في الألسنيات العامة وتمييز الذين دونوا هذه المحاضرات بين فئة تضم قواعد اللغة والتزامني والواعي، وفئة تضم الصوتيات والتعاقبي واللاواعي، ليؤكد أن التزامني في

---

(١) Ibid, p43.

(٢) إبراهيم، د. زكريا. مشكلة البنية، م. س، ص ٤٨.

(٣) ياكوبسون. محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤، ص ١٣.

(٤) أبو زيد، د. أحمد. جاك دريدا فيلسوف فرنسا المشاغب، في: جاك دريدا والتفكيك، تحرير د. أحمد عبد الحليم عطية ط١، دار الفارابي، بيروت ٢٠١٠، ص١٩.

الإناسة كما في الألسنيات قد يكون لا واعياً شأنه شأن التعاقبي[١].

وفي خواطر حول ذرة القرابة يتناول ستروس السستام الرباعي من العلاقات القائمة بين الخ واخته، والزوج وزوجته، والأب وإبنه، والخال وأبن الخت، فيرى انه يعبر عن أبسط البنى التي يمكن تصورها، بل التي يمكن معاينتها أحياناً، مع الحرص على حالة البنى الأخرى التي يمكن أن تستشف من الحالة البسيطة عن طريق بعض التحولات[٢].

وتطبيق ستروس المنهج البنيوي في دراسة أنظمة القرابة، جعله يستنتج وجود تشابه بين نظام القرابة واللغة. لقد أقيم نظام القرابة على اساس العلاقات المزدوجة مثل: زوج – امرأة؛ أب – ابنة؛ أخ – أخت؛ خال – ابن أخت. مثلما تأسست اللغة على العلاقة بين الدال والمدلول. ومثل اللغة، ايضا، فان القرابة هي نظام تواصل، انها نظام اعتباطي من التمثلات الرمزية.

تؤمن قواعد الزواج دورة تبادل النساء داخل مجموعة اجتماعية، وتستبدل بذلك نظاماً من العلاقات القائمة على الدم (علاقات من طبيعة بيولوجية) بنظام اتحاد أو روابط اجتماعية. وبهذا المعنى فان القرابة لغة لأنها تؤمن نموذجا من التواصل بين الأفراد. الرسالة الناشئة هنا يتم تبادلها بين القبائل، بواسطة النساء، من خلال المصاهرة، وليس بواسطة الكلمات التي يتم تبادلها بين الأفراد في الجماعة، وهذا لا يفسد في شيء تشابه الظاهرتين: تبادل النساء، وتبادل الكلمات.

اللغة هي تبادل وتواصل وحوار، وهذا ما يحدث في الزواج، لذلك تبدو المقارنة بين ظاهرتي تبادل النساء وتبادل العلامات متاحة، ويمكن تطبيق المنهج البنيوي على هاتين الظاهرتين.

ان سفاح القربى (تحريم الزواج من المحارم) هو القاعدة الأساسية لوجود الانسان في الحالة الثقافية، لأنها بامتياز، قاعدة الوهب والعطاء. تمنع هذه القاعدة الزواج بالأم أو الأخت أو الابنة من أجل تقديمهن للآخر. هذا التقديم للآخر ينتظر منه المقدم ما يماثله، وفي هذا التبادل ماهو أكثر من الاشياء المتبادلة؛ فهناك المبدأ، مبدأ المعكوسية أو التبادلية، لهذا السبب فان الزواج هو التقاء دراماتيكي بين الطبيعة والثقافة بين الاتحاد والقرابة. وانبثاق

(١) ستراوس، كلود ليفي. الإناسة البنيانية (الأنتربولوجيا البنيوية)، ترجمة حسن قبيسي، القسم الثاني، مركز الإنماء القومي، بيروت ١٩٩٠، ص ١٧.
(٢) م. ن، ص ص ٨٠-٨١.

التفكير الرمزي تطلب أن تكون النساء، كما الكلام، هو مايتم تبادله.

وفي كتابه «الفكر البري» قام سوسير بتحليل «طبيعة الفكر السطوري»، والمعتقدات والأعراف المتنافرة التي جمعت تعسفاً تحت عنوان الطوطمية، فوجد أنها «تمت إلى معتقدات أخرى ذات صلة مباشرة أو غير مباشرة برموز طبيعية تسمح بقاربة العالم الطبيعي والإجتماعي بوصفه كلاً منتظماً»(١).

وقد قاده تحليل الأساطير إلى الإستنتاج أن العقل الانساني واحد، وأن التفكير الأسطوري لا يمكن تعريفه بأنه ما قبل منطقي بل هو تفكير منطقي على مستوى المحسوس؛ انه تفكير يصنف ويبوب، ويستخدم القوالب الأمبيرية (النيء والمطبوخ؛ الطازج والتالف؛ المبلل والمشتعل...) باعتبارها أدوات مفهومية تستخدم لاستخلاص الأفكار المجردة وربطها بطريقة منسقة في جمل.

ان ماهو أكثر اهمية، بنظر ستروس، ليس مضمون الأسطورة، ولا تفسير كل رمز من رمزرها على حدة بحيث يفهم بمعزل عن السياق الذي يندرج فيه. حقيقة الأسطورة، برأيه، ترتكز إلى العلاقات الفاقدة للضمون. وبهذا المعنى يمكن القول إن هناك موضوعية وبنية في الأساطير وذلك يتيح المقارنة بين عناصر عدد كبير من محتويات الأساطير المختلفة.

يميل الفيلسوف دائما إلى ربط فكرة الخطاب بفكر الشخص المنتج له، ولكن العالم لا يفكر على هذا النحو؛ فاساطير مجتمع ما، بالنسبة له، تشكل خطابا لهذا المجتمع، وهو خطاب ليس له مرسل شخصي، ويتلقاه العالم كلغوي يذهب لدراسة لسان مجهول يحاول أن يضع له قواعد أو نحو دون أن يبالي بمعرفة من قال وما قيل.

تشكل طائفة من الأساطير مجموعة قابلة للاستبدال؛ ففي اساطير الهنود الأميركيين حكايات تنسب الأفعال نفسها، تبعا للقصة إلى حيوانات مختلفة، وفهم معنى كلمة معينة في هذه الأساطير يعني نقله وتبديله في كل السياقات التي يرد فيها.

تتأسس البنيوية، كما يرى دي سوسير على مستوى التنظيم الذي يقيم نسقاً أو نظاماً على غلفة من الوعي، وفي اساس الأنظمة الاجتماعية هناك بنية تحتية صورية، هي تفكير لا واع سابق للفكر الانساني يبين كما لو ان علمنا كان معداً مسبقاً في الأشياء، وكما لو أن النظام

(١) ستروس، كلود ليفي. الفكر البري، ترجمة د. نظير جاهل، مؤسسة الدراسات الجامعية، بيروت ١٩٨٤، ص ١٦٧.

الثقافي للانسان كان نظاما طبيعيا ثانيا. والبنية تمارس من الذوات الحية في المجتمع وكانها تسير من ذاتها؛ فبالنسبة له قيمة الاسطورة تأتي من كونها تغيرات أو تنويعات هائلة على موضوع السببية.

لقد اعتمد ستروس المنهج البنيوي في دراسة الأساطير ليبين أن هناك مبادئ كامنة وراء مظاهر الثقافة «وما هو مشترك بين مختلف الثقافات لا يمكن الاهتداء اليه انطلاقا من الملاحظة، لأن هناك بناءً خفياً لا يمكن أن يظهر على السطح الخارجي للظواهر ابداً وانما يكتشف عقلياً»[١]، وسعى لاكتشاف المعاني الخفية للأسطورة، واستخلاص المبادئ الأساسية لتفكير الانسان البدائي من خلالها. وهكذا فان هدفه ما كان التوقف عند حدود ثقافة بدائية معينة، ولكن دراسة الثقافات القديمة للوصول من خلالها إلى معرفة المبادئ الأساسية للذهن البشري. وقد حقق ستروس «النقلة الأخيرة للبنيوية من اللغويات إلى الدراسات الأدبية عبر دراسة الانتربولوجيا في كتابه المحوري الأنتربولجيا البنيوية»[٢]، حيث تناول مختلف مظاهر الحياة في المجتمع البدائي المتمثلة في السلوك اليومي للناس، وطريقة تشييدهم للمساكن، وآدائهم للشعائر والطقوس، وتنظيمهم لعلاقات القرابة، ساعيا لكشف العلاقات الباطنية لهذه الظواهر التي تكشف عن بناء ذهني واحد.

وهكذا؛ فان دراسة الثقافات القديمة عند ستروس هي وسيلة للوصول إلى المبادئ الأساسية للذهن البشري. ونواحي التشابه الأسساسية في الثقافات المختلفة تتمثل في «انها كلها نواتج لذهن يعمل بطريقة واحدة»[٣]. والنشاط العقلي المشترك بين جميع المجتمعات وفيها كلها يتوفرفي اللغة التي تمثل الحد الدنى المشترك بينها. واللغة هي الشرط الضروري لقيام أية ثقافة.

لقد تحول ستروس من التفكير في الوحدة اللغوية ذات المعنى باعتبارها نظاما أوشبكة علاقات قائمة على الاختلاف، كما كان الحال عند فرديناند دي سوسير، إلى التفكير في «بنى الأساطير التي افرزتها الشعوب في حالة البداءة، واسس لدراستها باعتبارها شبكة علاقات بين وحدات تحكمها علاقلت الاختلاف»[٤]، وأكد ان المنهج البنيوي، يجعلنا نرى النواتج الثقافية على اساس البناء الواحد الذي تقوم عليه لأ

(١) زكريا، د. فؤاد، البنائية، م. س، ص ١١.
(٢) حمودة، د. عبد العزيز،الخروج من التيه، م. س،ص ٩٣.
(٣) زكريا، د. فؤاد، البنائية، م.س، ص ٢٧.
(٤) حمودة، د. عبد العزيز، الخروج من التيه، م. س، ص ٩٣.

ن هناك بناءات للعقل البشري تفرض نفسها في كل نواتجه الاجتماعية والثقافية وتطبعها بطبعتها الخاصة. وهكذا باتت البنيوية عنده تقوم على أساس الافتراض أن هناك نظاما يقع خلف مظاهر الأشياء ويتحكم بها، والنظام أو النسق العام عندما يتم الوصول اليه من خلال الأنساق الفردية يمكن بعد ذلك الانطلاق منه لاستنتاج البنية التي تشكل النموذج العام لكل الانساق المشابهة؛ فدراسة عدد من الأساطير في ثقافة معينة (نسق فردي) يؤدي إلى استنتاجات عامة يمكن تطبيقها على اية أساطير فردية أنتحتها شعوب أو ثقافات أخرى.

كان ستروس يعتقد أن هناك وظيفة رمزية للعقل لا يؤثر فيها الزمن، وأن للعقل الانساني هوية اساسية تظل ملازمة له في كل زمان ومكان، وانا نستطيع كشف هذه الهوية بتحليل نواتج هذا العقل من أساطير ونظم اجتماعية وطقوس، وانتقد بشدة فكرة حدوث تحول أساسي في نوع العقلية البشرية عبر العصور[1]، وأكد فكرة البناءات الثابتة للعقل البشري التي تفرض ذاتها في كل نواتجه الثقافية، فارسى في الحياة الثقافية الفرنسية أتجاها في دراسة الظواهر الثقافية والاجتماعية يؤكد أهمية البنية السابقة على مظاهرها من جهة، ويرفض النزعة التاريخية في فهم الظواهر وتفسيرها من جهة أخرى. لذلك ما كان غريبا هذا الصراع الحاد الذي قام ما بين البنيوية من جهة والوجودية والماركسية من جهة اخرى، بعد أن كانت الوجودية قد انتشرت إلى حد كبير في الحياة الثقافية والاجتماعية في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية.

وقد انسحب تطبيق ستروس للمنهج البنيوي في ميدان الأنتربولوجية على مختلف العلوم الانسانية في ستينات القرن العشرين حيث شاعت الدراسات التي تعيد قراءة نصوص الفلاسفة والأدباء قراءة بنيوية تسعى إلى الموضوعية والعلمية واعادة انتاج معاني جديدة ما عرفتها القراءات السابقة. وفي هذا الاطار جاءت كتابات ألتوسير ولاكان اللذين أعادا قراءة ماركس وفرويد، ورولان بارت الذي طبق المنهج البنيوي في الميدان الأدبي.

لقد تبنى **لوي ألتوسير** (١٩١٨-١٩٩٠) المنهج البنيوي، وأعاد قراءة النصوص الماركسية قراءة بنيوية في كتابيه: «من أجل ماركس»، و«قراءة في رأس المال»، حيث رفض الرأي القائل بأسبقية الأفراد على الظروف الاجتماعية،

(١) زكريا، د. فؤاد، البنائية، م.س، ص ٣١.

وتصور المجتمع باعتباره كياناً كلياً «له بنية تتكون من مستويات مستقلة نسبيا، قانونية، ثقافية، سياسية الخ، وهذه المستويات تتحدد طريقة عملها في نهاية الأمر بالاقتصاد»[١].

يبدو لمن يقرأ رأس المال، قراءة سطحية، بحثاً عن المعاني المباشرة التي تبديها نصوصه، أن الفكرة الرئيسة التي يدور حولها بحث ماركس هو العمل وعلاقته براس المال، «ولكن التفسير الصحيح، في راي ألتوسير، ينبغي ان يرتكز على التقابل بين القيمة والقيمة الاستعمالية وفائض القيمة، ومن هاتين الفكرتين يستخلص البناء الأساسي الذي أخذ ماركس يطوره وينميه طوال الأجزاء الثلاثة من كتابه الرئيسي»[٢].

كان حرص ألتوسير شديداً عل كشف البناء العلمي المنضبط في كتابات ماركس. هذا البناء المتصف بالموضوعية، والبعيد عن الاعتبارات العاطفية والانسانية هو البناء المميز للماركسية، وبفضله اصبحت الماركسية علماً بالمعنى الصحيح، كما يرى التوسير الذي «لا يكل ولا يمل من تكرار القول بان طريقة الانتاج هي الموضوع الوحيد والفريد للمادية التاريخية، وهو موضوع يختلف تماما عن موضوع الاقتصاد السياسي الكلاسيكي، وعن موضوع نظريا ت التاريخ والمجتمع في عصر التنوير»[٣]. وهكذا فإن طرق الانتاج هي ما يتطور في التاريخ، ويتأصل تطورها في المستويات المختلفة للبنية الاجتماعية.

ومثلما هي الحال في اعتماد ألتوسير على المنج البنيوي في اعادة قراءة ماركس، كان **جاك لاكان** (١٩٠١ – ١٩٨١) أحد المفسرين الكبار للتحليل النفسي اذ قدم قراءة فلسفية لكتابات فرويد سمحت له بانتاج تصور جديد تماماً لها حيث أدرجها في اطار العلوم الانسانية، وفي قراءته الجديدة هذه عمل على توضيح سلسة من المفاهيم السيكولوجية من بينها مفهوم اللاوعي، وقام بتسليط الضؤ على أهمية اللغة عند فرويد. إن اللغة، والرموز بشكل عام، هي من العناصر الثقافية، وهي، لا العناصر الطبيعة، ما يشكل أساس الذات البشرية.

في بحث له حول وظيفة وحقل الكلام واللغة في التحليل النفسي يؤكد لاكان أن البشر «يجتازهم ويعبر من خلالهم النظام

(١) ليشته، جون. خمسون مفكراً، م. س، ص٨٦.
(٢) م. ن، ص ٥١.
(٣) م. ن، ص ٨١.

الرمزي»[١]. ولكن اللغة ليست مجرد حامل للأفكار والمعلومات، كما انها ليست مجرد واسطة للتواصل. بل يجادل لاكان بأن ما يجعل التواصل ناقصاً أيضاً حالات سؤ الفهم، وزلات اللسان، وشرود الفكر، ونسيان الأسماء، والقراءات الخاطئة... الخ وجميعها تبرز في اللغة ومن خلالها. هذه هي الملامح التي من خلالها يمكن أن ندرك آثار اللاوعي، وهذه هي الملامح التي مكنت لاكان من ربط اللغة باللاوعي حيث يقول: «اللاوعي له بنية تشبه اللغة»، و«اللاوعي هو الذي يعطل الخطاب التواصلي ليس حسب الصدفة، ولكن وفقاً لانتظامية بنيوية معينة»[٢].

إن المحلل النفسي، كما يؤكد لاكان، هو أشبه ما يكون باللغوي (linguiste) الذي يعمد إلى فك شيفرة الرموز التي يحملها كلام الشخص الخاضع للتحيل، واللغة الرمزية لمحتويات أحلامه وأعراضه المرضية لكي يكتشف معانيها الخفية. ان المريض الخاضع للتحليل لا يستطيع التعبير بشكل واضح عن الموضوعات المكبوتة في لاوعيه، واللاوعي بهذا المعنى هو، كما يرى لاكان[٣]، هذا الجزء من الخطاب أو القول الذي تفتقر اليه الذات الواعية لكي يكون قولها متصلاً ودون فجوات، والعلاج بالتحليل النفسي لا يهدف إلى أكثر من ملء الفجوات في كلام المريض من خلال فك رموزه وتفسير ما خفي من معانيه. ان صور الاحلام والأعراض العصابية هي، كما يقول لاكان، لغة اللاوعي، انها دوال على مدلولات مكبوتة في لاوعي الشخص الخاضع للتحليل النفسي. والارتباط بينها هو نفسه الذي يجده المحلل النفسي بين دوال اللغة القائمة ومدلولاتها. وبهذا المعنى يمكن القول أن بنية اللاوعي تشبه بنية اللغة؛ فاللغة نسق من العلامات، وكل علامات هي دال ومدلول، واللاوعي هو بنية من المكبوتات التي تشكل مدلولات لدوال هي الأعراض التي تظهرها. ففي آلية الأعراض والأحلام نجد بنية مشابهة للغة، اي بنية كتلك التي تظهر في اللغات الفعلية التي يتكلمها الناس. فلغة اللاوعي هي لغة رمزية تشبه اللغة العادية وآلية الترميز الخاصة باللاوعي لها نفس بنية الأسالب الانشائية في الخطاب أو القول (discours) التي يمكن فهمها باعتارها أشكالا من التلميح والتورية والاستعارة وما إلى ذلك من المفاهيم اللغوية.

(١) Lacn, Jack, Ecrits,Edition du seuil, 1966, p24.
(٢) ليشته ن جون، خمسون مفكراً، م. س، ص ١٥٠.
(٣) Lacn, Jack, Ecrits op cite, p 258.

- من البنيوية إلى ما بعد البنيوية

أدى تركيز دي سوسير على فكرة العلامة باعتبارها علاقة اعتباطية بين الدال والمدلول، واعتبار اللغة نسقا من العلامات، إلى نشأة الدراسات اللسانية، وعلم السيميولوجيا الذي بات من العلوم التي لا تقتصر دراستها على اللغة فحسب بل تتعدى ذلك إلى مختلف أشكال العلامات التي تلعب دورا لا غنى عنه في التواصل الاجتماعي. ولعل ابرز الأعمال التي برزت في هذا الميدان تتمثل بآراء رولان بارت في كتابه: عناصر السيميولوجيا الذي تناول فيه العلامات غير اللغوية.

ولكن استبعاد البنيوية، من الناحية الفلسفية للذات المتكلمة، واعتبار العلامة المرتكزة إلى علاقة الدال بالمدلول، مغلقة أي قادرة على الدلالة بذاتها ترك أثراً كبيراً في الاتجاهات التي تسمى بما بعد البنيوية، والتي تابعت الاتجاه البنيوي في استبعاد الذات العارفة عند السعي إلى فهم وتفسير النصوص، من جهة، ولكنها رفضت فكرة العلامة المغلقة من حيث الدلالة، وتبنت القول بفتح العلامة اللغوية لأنها في ذاتها غير قادرة على الدلالة، من جهة أخرى. وفي هذا الاطار برزت اتجاهات التفكيك والتأويل التي حكمت الفكر الغربي بعد بلوغ مد البنيوية ذروته في ستينيات القرن العشرين.

- رولان بارت: الكتابة الإبداعية وانفتاح المعنى

أخذ رولان بارت مفهوم العلامة الذي وضعه دي سوسير، واستخدمه ستروس في دراساته الانتربولوجية، إلى انساق أخرى غير اللغة مثل الصور والايماءات والأصوات الموسيقية، وبات المنهج البنيوي، كما استخدمه، أساساً لا يستغنى عنه في النقد الأدبي.

تنوعت اعمال بارت من نظرية العلامات والمقالات النقدية إلى الدراسات التي تناول فيها أبرز أعلام الأدب الفرنسي وصولا إلى أبرز أعماله الخاصة مثل: عناصر السيميولوجيا، وكتاب الأساطير، ولذة النص، والدرجة صفر في الكتابة.

في كتابه عناصر السيميولوجيا سعى إلى تحليل كل المركبات الثقافية معتبرا أنها أنساق من العلامات التي تعبر عن معان؛ السينما، الشعارات السياسية، الموضة، الطهي، الأثاث، المصارعة الحرة، وجه غريتا غاربو.... ألخ كلها يمكن أن تشكل علامات باعتبارها مظاهرا لثقافة معينة.

وتناول في كتابه ألأساطير الذي ألفه عام ١٩٥٧ الحياة اليومية، والرسائل الاعلانية والتسلية والترفيه والثقافة الأدبية والشعبية وسلع المستهلكين، وفيه يظهر تأثره الواضح بدي سوسير من حيث

نظرته إلى اللغة وفقاً للنموذج الذي وضعته نظرية دي سوسير «في الرمز أو العلامة باعتبارها الأساس لفهم بنية الحياة الاجتماعية والثقافية»[١]، واعتبر الاسطورة رسالة لا تمييز فيها بين الدال والمدلول، وهي لا تحتاج إلى فك شيفرة أو تأويل، ونجاح عملها مرتبط بكونها لا تحتاج لازالة أي غموض فيها. ان المظاهر الثقافية غير اللغوية مفعمة بالمعاني والدلالات، كما يرى بارت؛ فكل مركب ثقافي هو في واقع الأمر مركب له معنى، والمعاني أمور مصطلح عليها ومقررة اجتماعيا. استخدام المعطف، مثلا، القصد منه هو الوقاية من المطر، هذا الاستخدام لا يمكن فصله عن حالة الطقس، ولبس المعطف في يوم مشمس يكون منافياً للأوضاع المتفق عليها اجتماعياً.

وفي كتابه درجة الصفر في الكتابة أكد بارت أن اللغة جسد من المسبقات والعادات، وبهذا المعنى هي مشتركة بين كتاب عصر من العصور، وهذا يعني أنها تشبه الطبيعة التي تمر بكليتها من خلال كلام الكاتب، دون ان يعطي لها شكلاً أو يغذيها إنها تشبه دائرة مجردة، وخارج هذه الدائرة يبدأ فعل التفرد بفرض ذاته[٢]. ودرجة الصفر في الكتابة تتمثل في شكل الكتابة الذي يجذب الانتباه اليه بفضل تفرده وحياديته. وقد درس في القسم الأول منه العلامات القائمة بين ثلاثة عناصر هي: المحتوى واللغة والأسلوب[٣]. ونتيجة لاتجاهه البنيوي لم يركز كثيرا على المحتوى وأكد على الاهتمام باللغة بشكل أساسي.

لغة المؤلف، كما يرى بارت، يرثها من المجتمع، واسلوبه شبكة خاصة وشخصية وربما لا شعورية من العادات والهواجس اللفظية التي تتسلط عليه وتملك عليه أمره. إن الكاتب يختار طريقة الكتابة المتاحة له تاريخيا، والكتابة بهذا المعنى هي، استخدام اجتماعي للصور الأدبية[٤].

وفي كتابه لذة النص دعا بارت إلى الاهتمام بالنص وعدم التركيز على الكاتب أو المؤلف لأن هذا التركيز لا جدوى منه. والأدب الذي يستحق الاهتمام هو الذي يتطلب من القاريء أعمال ذهنه لكي يفهمه. لقد وقف بارت موقفاً عدائياً من الوضوح في الكتابة لأنه «لا يترك فرصة للذهن أن

(١) ليشته جون، خمسون مفكراً، م. س ن ص ٢٥٥.

(٢) Barthes, Roland. Le degr zero de l'écriture, Edition du seuil 1953 et 1972, p11.

(٣) Barthes, Roland. Le degrézero de l'écriture,op cite p 12.

(٤) أبو زيد، د. أحمد. لعبة اللغة، عالم الفكر، المجلد السادس عشر العدد الرابع، وزارة الإعلام الكويت يناير فبراير مارس ١٩٨٦. ص ٢٥.

يعمل ويعاني في قراءة النص»[١]. ان العمل اللغوي، كما يرى بارت، ينتج مشهدا لغويا «والمطلوب من القارىء أن يستمتع بذلك المشهد أو المنظر في حد ذاته بدلاً من النظر إلى العالم من خلال اللغة»[٢].

نظَّر رولان بارت «لثورة الصياغة الحديثة في الفرنسية، وتأثيره تعدى النص الأدبي إلى النص الفلسفي والصحفي بل وصل إلى عادات الحديث والثرثرة بين المثقفين»[٣]. بات النص حضوراً لا بناءً، وأداء النص لذاته، وليس لإيصال رسالة. وبارت، شاعر النص الأول[٤]، اهتم بكتابة جسدية النص، وصارت كتابته خارج أنواع الكتابة، صارت نوعاً جديداً خارج المعهود؛ فقد استخدم في «لذة النص» أسلوباً نيتشوياً، مفعماً بعبارات التحليل النفسي ومصطلحات ما بعد الحداثة، ليقول «إن النص لا يستطيع أن ينزع مني سوى هذا الحكم غير الوصفي: هذا هو! أو أكثر من ذلك هذا هو بالنسبة لي! وهذه العبارة بالنسبة لي ليست ذاتية ولا وجودية وإنما نيتشوية»[٥].

لا يكون النص إبداعياً إلا إذا كان مفتوحاً للتأويل. والتأويل نوع من الشغف، لأنه ليس إلا شكلاً لإرادة القوة، وبهذا المعنى لا يحق التساؤل عمن يقوم بالتأويل. يتبنى بارت هذا الرأي النيتشوي لتصبح علاقة القارىء بالنص علاقة شغف، وليغدو النص نسيجاً يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، والذات الضائعة في هذا النسيج تتفكك كأنها عنكب يذوب من تلقاء نفسه داخل الإفرازات المشيدة لشبكته[٦]. وهذا النسج ثقافي بامتياز ينهل من الفلسفة، والعلم، والأدب، والتحليل النفسي ليضع أمام القارىء مشهداً مدهشاً في عمقه وغرائبيته. ما عاد النص منتوجاً أو نسيجاً وحجاباً للمعنى أن الحقيقة، وباتت «لذة النص مناقضة لنظرية النص التي تجعل منه منظومة ذات مركز وفلسفة للمعنى»[٧]. إن النص ليس سوى كشف مفتوح يحتوي على شرارات اللغة، واللذة ليست عنصراً من

(١) يناير فبراير مارس ١٩٨٦. ص ١٠.
(٢) حمودة، د. عبد العزيز. المرايا المقعرة، العدد ٢٧٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، اغسطس، ٢٠٠١، ص٢٠٤.
(٣) صفدي، مطاع. في تقديمه لترجمة «لذة النص»، العرب والفكر العالمي، ص ٥.
(٤) م. ن، إفتتاحية عدد «لذة النص».
(٥) بارت، رولان. لذة النص، ص ١١.
(٦) م. ن، ص ص ٣٤ -٣٥.
(٧) م. ن، ص ٣٦.

عناصر النص، ولا هي راسب بسيط؛ إنها ما يجعل القارىء يرفع راسه عنه وهو يقرؤه لكي يسمع شيئاً آخر[١].

لا ينبغي الاهتمام بحياة المؤلف لأنها الأقل أهمية في فهم النص، وبدلا من ذلك ينبغي دراسة النص نفسه. إن التقليل من شأن المؤلف، والدعوة إلى زحزحة الموقع الذي تحتله شخصيته في الدراسات الأدبية والنقدية، هو ما يعنيه بارت بموت المؤلف؛ فقد «مات المؤلف من حيث هو مؤسسة، توارى شخصه المدني والعاطفي والسيري»[٢]، وهذا الراي ينسجم مع موقف استبعاد الذات في الاتجاه البنيوي بشكل عام. ما هو اساسي في دراسة النص الأدبي هو التركيز على القوانين والأنساق الداخلية فيه، واذا كانت هناك ذات يعبر عنها أصلاً فهي «الذات التي تحكمها اللغة وتحكم حركتها»[٣]. الكتاب، كما يرى بارت، لا يستخدمون الكتابة للتعبير عن أنفسهم أو ذواتهم، بل يستفيدون من قاموس اللغة ومفردات الثقافة القائمة للقيام بخلط وتركيب واعادة تجميع الكتابات الموجودة بالفعل واعادة نشرها.

ان تأثر بارت بدي سوسير، واهتمامه باللغة بشكل أساسي يفسران نظرته البنائية إلى النص ودراسته بوصفه دالاً، بدلاً من الاهتمام بدراسة الرسالة التي ينقلها، أو يحاول توصيلها. الشكل وليس المضمون هو الأكثر أهمية في الأدب، والكتابة الابداعية، كما يراها بارت، لا تهدف إلى التواصل العادي المألوف، أي توصيل معلومات معينة، لأن خصائص الأدب ومقوماته تكشف لعن درجة من الغرابة والقوة والتنظيم والثبات لا تتوفر في الكلام العادي»[٤].

ليست الكتابة مجرد صورة أخرى معدلة من فعل التواصل عن طريق الكلام، بل هي نظام قائم بذاته أكثر من كونها أداة للنقل أو التوصيل. هناك، برأي بارت، نوعان من الكتابة: الكتابة اللازمة والكتابة المتعدية. الكتابة التي تتعدى ذاتها هي الهادفة إلى توصيل رسالة، أما الكتابة بوصفها فعلاً لازماً، فانها تعبر عن ارادة الكاتب بأن يكتب فحسب.

إن التمييز بين نوعي الكتابة هذين هو أساس تمييز بارت بين الكتابة الأدبية أو

(١) بارت، رولان. لذة النص، ص ١٦.
(٢) م. ن، ص ١٧.
(٣) م. ن، ص ١٦٣.
(٤) أبو زيد، د. أحمد. لعبة اللغة، م. س، ص ١٢.

الابداعية، والكتابة العادية. الكتاب المبدعون وحدهم (les écrivains) يمتلكون اللغة بغير منازع، أما الآخرون (les écrivants) فانهم، برأيه، يستخدمون مجرد لغة وظيفية كما هي حال الوعاظ أو رجال القانون أو الكتاب الذين يتناولون موضوعات علمية.... الخ

بالنسبة للكاتب المبدع الأدب هو غاية في ذاته، والأهمية الأساسية في الأدب هي بناء اللغة. يسعى الكاتب العادي، الذي يصف بارت كتابته بالمتعدية، إلى تحقيق هدف معين يضعه لنفسه، لأن الكتابة بالنسبة له هي مجرد وسيلة أو اداة يستخدمها للبرهنة أو التفسير أو التعليم. اللغة بالنسبة للكتاب العاديين كما يقول بارت «تسند العمل وتدعمه ولكنها لا تؤلفه»[١]. والكاتب العادي لا يمارس أي فعل فني وأساسي خاص على اللغة، فهو يستخدم اللغة السائدة بين غيره من الكتبة الآخرين، بينما الكاتب المبدع يعرف عمق اللغة وأغوارها أكثر مما يعرف عن فائدتها. لغة الكاتب المبدع، كما يصفها بارت «لازمة وكافية بذاتها وذلك باختياره وبفضل ما يتحمله فيها من مشقة وعناء»[٢] وهي لغة تحمل نوعاً من اللبس والغموض وتثير التساؤلات لأنها لا تقطع بشيء. والكاتب المبدع لا يهتم بتضمين كتابته حقائق معينة أو معلومات محددة، وانما اثارة الأفكار في ذهن القارىء.

يتفق بارت مع فوكو في النظر باجلال واكبار إلى اللغة المتحررة من قيود الاشارة والتمثيل، أي اللغة التي لا تشير إلى أشياء أخرى لأنها ليست لغة مرجعية كتلك التي يعتمدها الكتاب العاديون. والتحرر من عبء الاشارة والتمثيل يزيد من متعة الكتابة والقراءة لأن الكتابة هنا تراد لذاتها. ذهب بارت إلى هذا المعنى في كتابه درجة الصفر من الكتابة حيث قال بالثورة اللغوية التي «تخلص اللغة من عبودية الاشارة أو المرجع والتمثيل وتتبنى وظيفة أخرى راقية وسامية هي عدم الاشارة أو الرجوع إلى غير ذاتها»[٣].

لقد أضفت النزعة التاريخية التقليدية في الكتابة عن تايخ الأدب أهمية على المؤلف، فركزت على حياة المؤلفين باعتبارهم أفراداً «مبدعين تجاوزوا بإبداعهم حدود زمانهم وارتفعوا عليه. وهذا موقف يرفضه بارت تماما باعتبار أن الأدب في نظره هو نظام ثابت وراسخ، وأن دراسته من هذه الزاوية

(١) أبو زيد، د. أحمد.لعبة اللغة، م. س، ص ١٥.
(٢) م. ن، ص ١٧.
(٣) م. ن، ص ١٨.

تقتضي بتر الأدب من المؤلف[1]، فالمؤلفون ليسوا في نهاية الأمر إلا مشاركين في نظام يتجاوزهم ويسمو عليهم «شأنه في ذلك شأن كل النظم الاجنماعية (institution) وهذه نظرة تتفق تماما مع المنهج البنائي الذي يهتم أولا وقبل كل شيء بالنظام أو النسق ويسقط الفرد من اعتباره»[2].

لقد اتخذ بارت موقفا حادا من الدراسات النقدية الأكاديمية التي تعتمد معاييرا سيكولوجية تستهدف دراسة النص من خلال حياة صاحبه. ونادى بمباديء البنيوية التي تقول بفهم عناصر العمل الأدبي من خلال علاقة بعضها بالبعض الآخر دون الالتفات إلى ما هو خارج الأدب كالتحليل النفسي مثلا. وهذا معناه أنه يعزل النص تماما عن مؤلفه ويخضعه للتحليل للكشف عما يكمن فيه من رغبات وطموحات وتطلعات وهواجس دون أن يتعرض لتحليل مشاعر المؤلف نفسه»[3].

يعتقد بارت أن الأدب منذ فلوبير أصبح نوعا من التأمل باللغة والحوار مع اللغة. والكتابة لا تهدف إلى توصيل معلومات معينة ولكنها تحتوي علامات تمثل وضعا تاريخيا معينا أو حالة اجتماعية معينة. والكاتب لا يفصح عن الموقف بطريقة مباشرة، بل يترك الفرصة للقاريء، عن طريق العلامات لأن يستخلص بنفسه موقفا معينا. وهذا مايميز الكتابة الادبية عن الكتابة العلمية.

بيتعد بارت عن موقف سارتر والكتاب الذين كانت لهم تجربة تاريخية عميقة أثناء الحرب العالمية الثانية أثرت في نظرتهم إلى الأدب؛ فسارتر في كتابه (ما الأدب) دعا للابتعاد عن الجماليات واللعب بالألفاظ، واعتبر أن الأدب التزام، لأن الكتابة الأدبية، برأيه، ينبغي أن تعبر عن مواقف سياسية واجتماعية. يقول: «ان وظيفة الكاتب هي تمثيل العالم وأن يكون شاهدا عليه»، فوظيفة الكاتب تسمية الأشياء بأسمائها والابتعاد عن الغموض والتلاعب باللغة والكلمات. أما بارت، فقد ركز على القوانين والانساق الداخلية للنص الأدبي، واعتبر أن العمل اللغوي ينتج مشهدا يجعل القاريء يستمتع به «بدلا من النظر إلى العالم من خلال اللغة»[4].

(١) أبو زيد، د. أحمد.لعبة اللغة، م. س، ص ٢٢.
(٢) م. ن، ص٢٢.
(٣) م. ن، ص ٢٣.
(٤) حمودة، د. عبد العزيز، المرايا المقعرة، ص ٢٠٤.

ان الأدب بدلا من أن يكون، برأيه «ناقلاً للأيديولوجيا، أو علامة تشير إلى التزام سياسي، أو تعبيراً عن قيم اجتماعية، أو أخيراً وسيلة للتواصل»[١]، هو مبهم وغير شفاف. وهذا الابهام والغموض يجعل القاريء مشاركا في النص لأنه يتيح للقاريء استخلاص المعاني الخفية الكامنة وراء الكلمات، والتي كثيرا ما تختلف عن المعاني السائدة أو المالوفة.

في كتابه دراسات نقدية يروي بارت «أن أحد علماء الأنتربولوجيا عرض فيلماً عن الصيد تحت الماء على بعض الزنوج في الكونغو، وعلى مجموعة من الطلاب البلجيكين»[٢]، ثم طلب منهم أن يذكروا له ما خرجوا به من الفيلم. زنوج الكونغو أعطوا وصفا بسيطا مباشرا ودقيقا لما شاهدوه، ولم يضيفوا شيئا من مخيلتهم أو تصوراتهم الخاصة. اما الطلبة البلجيكيون، فانهم لم يتذكروا من أحداث الفيلم إلا بعض التفاصيل القليلة، وجاءت رواياتهم عنه ممتزجة بالكثير من التعبيرات الأدبية والمشاعر والانفعالات التي أثارها الفيلم في نفوسهم. ان قراءة النص كما يرى بارت، هي بمعنى من المعاني اعادة انتاج له بحيث يصبح القاريء شريكاً للمؤلف في طريقة فهمه وتأويله للامكانيات الخفية التي يراها القارىء في النص، وربما لا يراها المؤلف نفسه.

في مقال كتبه تحت عنوان «موت المؤلف» عام ١٩٦٨ أكد بارت، بطريقة واضحة موت المؤلف باعتباره منشىء النص، وبدأ تحوله من البنيوية إلى ما بعد البنيوية. اذا كان بارت بدأ حياته الأدبية بنيويا شديد الحماس للبنيوية، فانه بعد أن ظل أكثر المروجين للبنيوية حتى نهاية ستينات القرن العشرين «تحول إلى تفكيكي شديد الحماس للتفكيكية»[٣]. تعتبر المقالات التي نشرتها مجلة Tel quel والتي جمعت وتم اصدارها عام ١٩٦٨ في مجلد بمثابة «مانيفستو الفكر الجديد في تمرده على النظام والعقلانية»[٤] باعتبارهما أساس المشروع البنيوي الباحث عن تأكيد العقلانية والنظم الثابتة. وقد استبدل جهد البحث هذا باتجاه مختلف بات، عند تيار ما بعد النيوية، يسعى، ليس إلى فهم رسالة النص أو المعنى الذي وضعه الكاتب فيه، بل إلى التأكيد على جهد القارىء الذي يقود

(١) ليشته، جون. خمسون مفكراً، م. س، ص٢٥٦.
(٢) أبو زيد، د. أحمد. لعبة اللغة، م. س، ص ٢٧.
(٣) حمودة، د. عبد العزيز، الخروج من التيه، م.س، ص ٦١.
(٤) م. ن، ص ٦٢.

إلى «تعدد الدلالة واثراء النص»[١] بعيداً عن قبول مبدأ توحد الدال والمدلول الذي اصبح «أساس الاختلاف بين البنوية وما بعد البنيوية»[٢]. العقلانية والنظم الثابتة عند البنيويين تتيح تحديد المعنى والدلالة القائمين في النص على العلامات اللغوية باعتبارها توحد بين الدال والمدلول. بينما بات اساس التفكيكية يقوم على القول باستحالة «تحديد المعنى وتطوراته وتحولاته المستمرة وبصورة لا نهائية»[٣]، فقد بدا بارت ابتداء من العام ١٩٧١ «يردد مقولة ضرورة تحول اللغة من مهمة الوصف والتوصيل إلى مرحلة تتحرر فيها طاقاتها بالكامل. تحرير الطاقة اللغوية أو تفجيرها، الذي يعنيه بارت، لا يقوم فقط على فصل الدال عن المدلول وتحريره منه، بل أيضاً على التدمير المستمر للعلاقة بين الكتابة والقراءة وبين مرسل النص ومستقبله»[٤]. يقول في كتابه: (موسيقى، صورة، نص) الصادر عام ١٩٧٧: «إن النص ليس خطا من الكلمات التي تقدم معنى لاهوتيا مفردا (هو رسالة المؤلف/ الاله)، بل فراغ متعدد الأبعاد تمتزج وتتصارع داخله مجموعة متنوعة من الكتابات غير الأصلية. ان النص مزيج من المقتطفات الماخوذة من مراكز ثقافية عديدة.... ولكن هناك مكان واحد تتركز داخله تلك التعددية وهذا المكان هو القاريء وليس المؤلف»[٥]. هذا الموقف من النص يشكل السمة الأساسية عند تيار التفكيك الذي يشكل رولان بارت طليعته في كتاباته المتاخرة حيث بات يستخدم مصطلحات خصي (castration) واختزال (réduction) النص بمعنى تصغيره وحرمانه من خصوبته وقدرته على انجاب أو توليد المعاني، وهو ما يحدث عندما نلتزم بمعنى واحد للنص وبقراءة أحادية الصوت له. إن المقصود في نهاية المطاف من القول بخصي النص أو الاختزال هو «حرمان النص من تعدد الدلالة لأن هذه أهم صفات النص الكتابي مقارنا بالنص القرائي أو الاستهلاكي؛ فالنص الأول، الذي يساهم القاريء في كتابته وملء فراغاته، نص يتحدى القراءة الأحادية الشفافة أما النص

(١) حمودة، د. عبد العزيز، الخروج من التيه، م.س، ص ٤٥.
(٢) م. ن، ص ٥٩.
(٣) م. ن، ص ٦٠.
(٤) م. ن، ص ٦٣.
(٥) م. ن، ص ١٢٢.

الثاني [... فهو الذي] لا يحتمل إلا قراءة استهلاكية واحدة يتحول القارىء بعدها إلى نص آخر»[1]، وهكذا فان خصي النص يعني قراءته بطريقة تفقده القدرة على الدلالة.

هذا الموقف التفكيكي الذي يتجاوز، فكرة تعدد الدلالة المستند إلى فكرة العلامة السوسيرية، ليتبنى القول بلانهائية الدلالة يشكل محوراً اساسياً مشتركاً في تيار ما بعد البنيوية الذي بات جاك دريدا ابرز ممثليه، بعد المحاضرة التي القاها في جامعة جون هوبكنز عام ١٩٦٦ وباتت تشكل «علامة فارقة ما بين البنيوية وما بعد البنيوية». لقد كان السعي إلى العلمية اساس مشروعية وتماسك المشروع البنيوي، وكان التركيز على النص وفهم المعنى الذي وضعه الكاتب فيه هو هدف القراءة البنيوية التي تعتمد على اكتشاف شبكة العلاقات بين العلامات اللغوية على اساس التوحد بين الدال والمدلول. ولا شك بأن «القول بتوحد الدال والمدلول يعتبر اساس الاختلاف بين البنيوية وما بعد البنيوية.» وفي هذا الاطار لا يختلف موقف جاك دريد من البنيوية عن موقف رولان بارت. فاذا كان «التحليل البنيوي للنص يقوم على التسليم بكيانين محددين هما الذات والموضوع، الذات القارئة للموضوع والمحققة لاضاءته بهدف تحديد القواعد التي تحكم أداء النص للمعنى»، فان الاستراتيجية التفكيكية التي اعتمدها بارت ودريدا تقوم على فكرتي اللانص واللامعنى حيث بات القراءة التفكيكية لا ترى في النص سوى اختلافات تؤجل حدوث المعنى.

(١) م. ن، ص ١٥١.

مراجع البحث

١ - زكريا، د. الجذور الفلسفية للبنائية، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الأولى ١٩٨٠، ص١٠.

٢ - ليشته، جون. خمسون مفكراً أسايا معاصراً من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة د. فاتن قبيسي، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

٣ - حمودة، د. عبد العزيز، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة ٢٩٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، نوفمبر ٢٠٠٣٢.

٤ - ياكوبسون. محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤.

٥ - أبو زيد، د. أحمد. جاك دريدا فيلسوف فرنسا المشاغب، في: جاك دريدا والتفكيك، تحرير د. أحمد عبد الحليم عطية، ط١، دار الفارابي، بيروت ٢٠١٠.

٦ - ستراوس، كلود ليفي. الإناسة البنيانية (الأنتربولوجيا البنيوية)، ترجمة حسن قبيسي، القسم الثاني، مركز الإنماء القومي، بيروت ١٩٩٠.

٧ - ستروس، كلود ليفي. الفكر البري، ترجمة د. نظير جاهل، مؤسسة الدراسات الجامعية، بيروت ١٩٨٤

٨ - أبو زيد، د. أحمد. لعبة اللغة، عالم الفكر، المجلد السادس عشر العدد الرابع، وزارة الإعلام الكويت يناير فبراير مارس ١٩٨٦.

٩ - حمودة، د. عبد العزيز. المرايا المقعرة، العدد ٢٧٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، اغسطس، ٢٠٠١.

١٠ - بارت، رولان. «لذة النص»، ترجمة محمد الرفرافي ومحمد خير بقاعي، العدد العاشر مركز الإنماء، بيروت ١٩٩٠.

١١ - أبو زيد، د. أحمد. جاك دريدا فيلسوف فرنسا المشاغب، في: جاك دريدا والتفكيك، تحرير د. أحمد عبد الحليم عطية ط١، دار الفارابي، بيروت ٢٠١٠.

12 - De Sausure,Fernand Cours de linguistique ge'nerale, Payot, paris, 1979. p43.

13 - Dantier, Bernard. Synchronie,diachronie, strucuralisme et histoire autour de la langue, www Classique. uqac. ca,

14 - Lacn, Jack, Ecrits, Edition du seuil, 1966.

1 - Barthes, Roland. Le degré zero de l' écriture, Edition du seuil 1953 et 1972.

المنهجيّة في دراسة النصوص الأدبية

د. خليل عبد الله سعد(*)

أولاً: بين يديّ النصّ:

يجب علينا قبل أن نتصدى لدراسة أي نصّ أدبيّ أنْ نحيط علماً بالمؤثّرات التي عملت فيه، لأنّ النّتاج الأدبيّ وليد عوامل عديدة منها: مزاج الأديب وطبيعته وتكوينه الخلقيّ، والثّقافة التي أصابها، والأشخاص الذين اتّصل بهم والبيئة التي وُجد فيها، والأحداث التي شهدها وغير ذلك من المؤثّرات.

وهذه النظرة التمهيدية تتناول أموراً ثلاثة:

١ - حياة الأديب.

٢ - بيئة النصّ الزمانية والمكانية.

٣ - المناسبة التي قيل بصددها.

١ - حياة الأديب:

إنّ اطّلاعنا على حياة قائل النصّ يلقي كثيراً من الضوء على نتاجه الأدبيّ ويفسّر كثيراً من ظواهره، وما الأدب إلا صدى التّجارب الذاتيّة التي عاناها الأديب، فمن الضّروري أن نطّلع على حياته وما ألمّ به من أحداث تركت ميسمها في نتاجه، وأن نقف على طبيعته ومزاجه اللّذين يمليان عليه لوناً من الأدب يلائمهما، كما ينبغي أن نقف على الثقافات التي أصابها والأشخاص الذين اتّصل بهم، وكان لهم أثر في تكوينه الفكريّ والأدبيّ، فكلّ أولئك أمور تعين على حسن فهم النصّ وتذوّقه كما تعين على تفسير منازع الأديب واتجاهاته. ومن خلال المنهجيّة التي يسلكها الأديب تظهر جماليات النصوص ومكوناتها وأبعادها الدلالية، فهي «طريقة في البحث توصلنا إلى نتائج مضمونة أو شبه مضمونة في أقصر وقت ممكن، كما أنّها وسيلة تحصّن الباحث من أن يتيه في دروب ملتوية من التفكير النّظريّ»(١).

(*) أستاذ محاضر في الجامعة اللبنانيّة.

(١) شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص١٧.

وعليه فإنّ ابن الرومي كان هجّاءً لاذع اللسان، شأن الحطيئة، لكن دوافعهما الهجائيّة كانت مختلفة. فالهجاء عند ابن الرومي مردّه أوّلا إلى مزاجه العصبيّ المستوفز الذي جعله يتأذى بمشاهد القبح فيهجو كلّ ما أذى حسّه المرهف المولع بكل جميل، وكل ما حرمه إحدى المتع الحسّية التي كان متهالكاً عليها، ومن هنا وجدناه يقف في كثير من قصائده على هجاء المغنّيات والمغنّين وقبيحي الخلقة والثقلاء.

وعند دراسة نتاج شعراء المهاجر دراسة وافية، لا بدّ أنْ نلمّ بما قاسوه في مهاجرهم من عناء وشقاء، وما أحسّوا به من آلام الغربة ومن حنين إلى أوطانهم، ولهذا نجد في حياة الأديب ما يعيننا على تفسير كثير من سمات أدبه واتجاهاته.

على أننا لا ينبغي أن نغالي في هذا الأمر فلا نترك صغيرة أو كبيرة في حياة الأديب إلا ونقف عليها، وإنما يكون هذا في مجال الدراسة المتعمّقة لنتاج الأديب. أما في دراسة النّصوص الأدبية فحسبنا أن نلمّ من حياة الأديب بما يلقي ضوءاً على أدبه عامّة، وعلى النصّ المدروس خاصّة، ونطرح ما عدا ذلك من أخبار لا طائل منها ولا غنى عنها.

٢ - بيئة النصّ الزمانية والمكانية:

إنّ الحكم على النصّ الأدبيّ لا يكون سليما ودقيقاً إلا إذا نظرنا إليه في ضوء العصر الذي وُجد فيه، والبيئة التي أظلّته. وتفسير عناصر النصّ الفكريّة والعاطفيّة وخصائصه الأسلوبيّة تفسيراً صحيحاً لا يتمّ إلا من خلال ارتباط الأديب بمجتمعه في العصر الحديث ارتباطاً وثيقاً، فهو بهذا المعنى «يُسهم في تشكيل العالم وتفسيره وفق الشرط التاريخيّ والقوانين الاجتماعيّة التاريخيّة التي تتحكّم بصيرورة العالم، فالنّص متغيّر وكذا الإنسان والعالم»[١]. فالمنهجيّة بهذه الوجهة هي المفتاح الذي يساعدنا على كشف بواطن النّصوص وحقائقها، لأنّها ليست مجرد أداة منهجيّة فحسب، وإنما تختزل رؤية خاصة للعالم، شارك في تفعيلها مجموعة الخلفيات الثقافيّة والاجتماعيّة وغيرها التي أدّت إلى ظهورها وبالتالي فهي التي تساعدنا على رصد أبعاد النصّ الإبداعيّة.

فالشّاعر العباسيّ مثلاً، كان شاعر بلاط لا يعنيه إلا إرضاء صاحب السّلطان والتّسبيح بحمده والإشادة بفضائله، فلم يكن يولي الموضوعات الاجتماعيّة أيّة عناية. وثمّة اختلاف واضح بين نصّ مقول

(١) المصدر السابق، ص ٢٨.

في بيئة صحراوية قاسية لا تتوافر فيها موارد الحياة الناعمة المترفة وبين نصّ مقول في بيئة حضريّة ينعم أهلها بأسباب النّعمة والرفاهية.

٣ - مناسبة النصّ:

لا بدّ لنا كذلك قبل دراسة النصّ من الإلمام بالمناسبة التي قيل بصددها لأنّها المفتاح لفهم كثير من غوامضه، وما قد يشتمل عليه من إشارات قد تتّصل بأحداث معيّنة. وجهلنا بمناسبة النصّ كثيراً ما يؤدي إلى غموض ما ورد فيه من إشارات ولفتات. فنحن لا ندرك مثلاً ما حملَ أبا تمام على استهلال قصيدته المشهورة في فتح عمورية بالحديث عن الكتب والموازنة بين أخبارها وأخبار السيوف والرماح إلا إذا عرفنا أن المعتصم استشار المنجّمين قبل إقدامه على غزو الرّوم، فأشاروا عليه بتأخير الحملة ريثما يحلّ وقت الصيف لأنّ الوقت غير ملائم للفتح، فلم يعبأ بقولهم واتّجه إلى عمورية ففتحها وأحرقها، فاغتنم أبو تمام هذه السّانحة للتّهكم بالمنجّمين وكتبهم وتفضيل أنباء السّيف على أنباء الكتب.

وكذلك الشّأن في جلّ النّصوص الأدبيّة فإنّ إدراك معانيها رهن بمعرفة المناسبة التي قيلت بصددها. ومن المؤسف أنّ طائفة من النصوص الأدبيّة القديمة في أدبنا وصلتنا عارية عن مناسباتها، ومن هنا يجد الباحث مشقة في دراستها وفي استجلاء غوامضها.

ثانياً: دراسة النصّ:

غاية الأديب أن ينقل إلينا، بواسطة الألفاظ تجربة عاشها. وغاية الدراسة الأدبيّة أن تكشف عن هذه التجربة وأن تجلوها. وما على الناقد سوى إقامة «البحث في التطابق أو التباعد بين بنى العالم الخيالي والبنى الاجتماعيّة للتّعريف بطبيعة النّتاج الأدبي ووظيفته»[١].

فالأديب، سواء أشاعراً كان أم ناثراً، إنما ينقل الينا أفكاراً مرّت بخاطره ويعبّر عن عواطف جاشت في صدره. والوسيلة التي تعينه على هذا النّقل هي الألفاظ. فكذلك نرى أنّ النصّ الأدبيّ هو وعاء للأفكار والعواطف. ومن هنا كانت عناصر الدراسة الأدبية ثلاثة: الأفكار، والعواطف، والأسلوب.

وبعد أن يفرغ الدارس من تحليل كل من هذه العناصر لا بدّ من أن يصدر حكمه عليها ويبدي رأيه في قيمتها ويعلّل ظواهرها، وهذا ما ندعوه بالنقد، فكلّ

(١) فؤاد أبو منصور، النقد البنيويّ الحديث، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص١٠٩.

دراسة أدبيّة تشتمل على تحليل ونقد. وسنقف وقفة قصيرة عند كل من عناصر الدراسة الأدبية.

١ - الأفكار:

نبدأ أولاً بتعيين غرض النّصّ العام، ثمّ نقسّمه إلى الأقسام الرئيسة التي يتألّف منها، فقد يكون غرض القصيدة المديح، ولكنّ الشّاعر يستهلّها بوصف الأطلال والنّسيب ووصف النّاقة والطريق إلى الممدوح، ثم ينتقل إلى المديح، وقد يختم قصيدته بالفخر، فهذه هي أقسام النصّ التي تنتظمها جميعاً وحدة عضوية مبعثها وحدة التجربة، فليست هذه الأقسام متنافرة متمايزة، وإنما هي متناسقة تجري نحو هدف واحد، شأن روافد النهر تصبّ كلّها في مسيلٍ واحد.

ثمّ نقف بعد هذا التّقسيم عند كل قسم على حدة لنستخلص ما فيه من أفكار جزئية ونشرح معانيه شرحاً يراعي وحدة النّصّ الفنّية والتّرابط بين مختلف أجزائه. وينبغي الالتزام بما نجده في النصّ فلا نضيف إليه أفكاراً لا يشتمل عليها رغبة في الاتّساع والاستطراد، فمهمة الدارس أن يصف ما يجده فحسب، وعليه أن يكون أميناً في ترجمة أفكار الأديب، شرط أن يصوغها بأسلوب أدبيّ، فنحن بإزاء نصّ أدبيّ لا نصّ علميّ.

وحين يفرغ الدارس من تحليل الأفكار يشرع في نقدها، وفي النقد يتّسع المجال أمام الناقد لاستخدام حريته وإظهار مقدرته الفنّية. ونقد الأفكار يتناول أموراً شتى، فالدارس يتساءل مثلاً من أين استمدّ الأديب أفكاره؟ هل استمدّها من ثقافته أو من تجاربه الذاتية، أو أنه استقاها من نصّ آخر؟ وكذلك يتساءل عن صلة هذه الأفكار ببيئة الأديب ومجتمعه وعصره. ثمّ يصدر حكمه على أفكار النصّ من حيث حظّها من العمق والإبداع والطّرافة والصّحة ونحو ذلك. وربما اقتضى الأمر أن ينظر إليها بمعيار الفكر الفلسفي، ثمّ يقوّمها من حيث أثرها في القارىء، وحظّها من القيم الإنسانية الخالدة.

والأدب مصدر أساسيّ من مصادر الإشعاع الفكري وله الأثر الخطير في السلوك الإنساني، ومن المناسب أن ننظر إلى النصّ من هذه الزاوية وفي ضوء ما تتركه الأفكار التي يشتمل عليها من انطباعات في القارىء ومن أثر في المجتمع.

٢- العواطف:

النصّ الأدبيّ ليس وعاءً للأفكار فحسب وإنما هو وعاءٌ للعواطف أيضاً، وغاية الأديب أن ينقل إلينا ما جاش في نفسه من أحاسيس ومشاعر وما اختلج في فؤاده من عواطف، ليوضّح الصّورة النّابعة من عمق

انفعالاته، «فالعواطف تقوى على الدأب والسّعي المتوقّد، ولو تأملت في أعمال الخالدين لرأيتهم يتفجّرون عاطفة وفكراً»[1].

وكلّ نصّ أدبيّ إنما هو وليد حالة انفعالية سيطرت على الأديب، فقد يهزّه مشهد بؤس أو ظلم حاق بجماعة، أو يحرّك نفسه منظر جميل وقعت عليه عيناه أو حبّ جارف أو نحو ذلك من البواعث النفسيّة والانفعاليّة، فيندفع إلى التّعبير عن خوالج نفسه وما انتابها من حزن أو سخط أو إعجاب أو هوى. ومهمة الدّارس أن يحلّل هذه العواطف، ومن هنا فلا مفرّ من أن يكون له إلمام بمعطيات علم النّفس والتّحليل النفسانيّ.

والنصّ مرآة تجلو نفس الأديب وتعكس ما يضطرب فيها من المشاعر الجليّة التي يسهل استشفافها، أو ما يكمن في مساربها العميقة وفي مطاوي اللاشعور من ميول وأهواء وغرائز وعقد نفسية يفتقر اكتناه سرّها إلى خبرة في تحليل النفوس، ومقدرة على النفاذ إلى دخائلها وإلى الأركان التي تكتنفها الظلمة منها. فعلى الدّارس أن يلقي الضوء على البواعث النفسيّة التي تكمن وراء النصّ وتفسّر اتجاهات الأديب ومنازعه.

وفي ضوء هذا التّحليل نستطيع أن نفسّر بواعث الهجاء مثلا عند مختلف الشعراء. فالهجاء عند «الحطيئة» ضرب من الانتقام من مجتمع لقيه بالازدراء والإعراض وأنكر عليه كلّ حق، وهو يفسّر بعقدة الاضطهاد التي كان مصاباً بها. والهجاء عند «بشّار» وليد عوامل شتّى أبرزها سخطه على القدر الذي ابتلاه بعاهة العمى. والهجاء عند «ابن الرومي» يتّصل جلّه بمزاجه العصبيّ المستوفز، وإلى نفسه المصابة بمرض الوهم والوسواس.

ونظير هذا يقال في تعليل سائر الاتجاهات الأدبية وفي الرّبط بين الأديب ونتاجه، ويقف الدّارس بعد ذلك موقف النّاقد في تقويم العاطفة ومدى صدقها أو كذبها، وحظّها من العمق أو السطحيّة، وصلتها بالاتجاه الإنسانيّ أو مجافاتها له، ومقدرة الأديب على نقل ما يحسّه إلى القارىء، ونحو ذلك.

٣ - الأسلوب:

لعلّ دراسة الأسلوب هي أشقّ مرحلة في دراسة النصّ الأدبيّ، وذلك لاعتمادها على الذوق الأدبيّ والحاسّة الفنّية، ولا يتوفر لدي كلّ الدّارسين الذوق الأدبيّ النامي والحاسّة الفنّية المرهفة. وإلى ذلك لا

(١) إبراهيم الدّر، الأسس البيولوجية لسلوك الإنسان، الدار العربية للعلوم، ١٩٩٤، ص٦٥.

بدّ لتكوين عدّة الدراسة الأسلوبيّة من ثقافة أدبيّة ولغويّة واسعة وتمرّس قويّ بفنّ التّعبير، ومن ذلك الوقوف التّام على أصول الفصاحة والأساليب البلاغيّة وطرق الأداء الحقيقيّة والخياليّة. وقد تعدّدت الطّرق في دراسة الأساليب وتطوّرت المباحث الأسلوبيّة منذ القديم حتى اليوم تطوّراً بعيد المدى.

وحين نتصدى لدراسة فنّ التعبير في النصّ ولكي تكون أحكامنا أوفر دقّة، لا بدّ من أن نحلّله أوّلاً إلى عناصره التي يتألّف منها، فالأسلوب يتألّف من الفقرات والجمل، والجملة قوامها التّراكيب والألفاظ المفردة، واللفظ يتألّف من أحرف وحركات. والبحث المنهجيّ يحتّم علينا أن ننظر في كلّ من هذه المقوّمات، ثمّ ننظر في الحقيقة والمجاز والأخيلة، وأخيراً نلقي نظرة عامّة على الأسلوب، فكذلك نرى أنّ دراسة الأسلوب تقوم على التّحليل والتّركيب معاً.

واللّفظة المفردة يمكن أن ينظر إليها من ثلاث نواح: النّاحية البنائية أو البنيوية (نسبة إلى البنية) وهي تتصل باللغة والنحو والصرف، والنّاحية المعنوية، والناحية الصوتية.

فمن الناحية البنائية ننظر في سلامة اللفظ اللغوية وجريانه على القواعد الصرفيّة والنحويّة، وأشدّ ما يقع الخلل في هذه الناحية في آثار المحدثين ممّن ليس لهم زاد وافٍ من الثقافة اللغوية والنحوية. ويتّصل بهذه الناحية أيضا دلالات الأبنية الاشتقاقيّة وإيحاءاتها واتجاه الأديب إلى لون معيّن منها ونحو ذلك. ولهذا «علينا أن ننظر إلى العمل الأدبيّ كلاًّ ومجموعاً لا على حسب جزء منه أو فقرة منه فحسب، وذلك لتتضح الغاية الجدّية منه»[1].

ومن الناحية المعنوية ننظر في ملاءمة اللفظ للمعنى المقصود أو للعاطفة التي يراد إثارتها في نفس القارىء، وفي كونه تقريباً مألوفاً في معناه أو حوشيّاً غريباً مستعملاً أو مهملاً، وذلك بالقياس إلى عصر الأديب وبيئته، وكذلك ينظر في ما ينطوي عليه من إيحاءات وظلال أكسبه إياها استعماله على مرّ الزمن.

ومن الناحية الصوتيّة ينظر في ائتلاف حروفه أو تنافرها وما يكون بينها من تناغم، وموقعها من الأذن وجرسها الموسيقي وإيقاعها وما يوحي به جرسه من معان وما يثيره من انفعالات ومشاعر ونحو ذلك. ولقيم الألفاظ الموسيقية شأن كبير لدى طائفة من المذاهب الأدبية كالرمزية، والمهم أن يراعى ملاءمة

(١) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبيّ الحديث، دار العودة، بيروت، لاط، ١٩٧٣، ص٤٥.

موسيقى الألفاظ للمعنى المقصود والعاطفة التي يراد إثارتها.

وقد كانت للبلاغيين القدامى مباحث في اللفظة المفردة تتّصل ببعض ما ذكرناه. أخذوا مثلاً على «امرئ القيس» استعماله لفظ «مستشزرات» لما بين أحرفه من تنافر مصدره التقارب في المخارج وذلك في قوله:

غدائرُه مُسْتَشْزِراتٌ إلى العُلا
تَضِلّ العِقاصُ في مُثَنّى ومُرسَلِ

وأخذ عبد الملك على «جرير» اختياره اسم «بوزع» للفتاة التي يتغزّل بها لأنّ جرس اللفظة يوحي بالقبح وذلك في قوله:

وتقولُ بوزعُ قد دببتَ على العصا
هلاّ هَزِئْتِ بغيرنا يا بَوزَعُ

على أن هذا التنافر قد يكون مقصوداً لملاءمته الإيحاء الذي يقصده الأديب، وينبغي أن نحترس من إصدار الأحكام المطلقة، فلكل لفظ موضعه واستعماله.

ويتّصل بهذه المباحث التمييز بين الألفاظ الشعريّة وغير الشعريّة من حيث الجرس والإيقاع، فلغة الشّعر غير لغة النّثر، وليس كل ما يصلح للثاني يصلح للأول، وقد ذهب بعض الباحثين من الغربيين إلى وضع معجم خاصّ بالألفاظ الشعريّة في لغاتها. على أنّ المعيار في مناسبة اللفظ لموضعه يعتمد قبل كل شيء على ما يتوخّى الأديب إثارته من مشاعر وأحاسيس.

وما يثير جرس اللّفظ من ضروب الإيحاء كان موضع اهتمام بعض المدارس الأدبية المحدثة، كالمدرسة الرمزية ومذهب ما وراء الواقع (السريالية)، بل ان من الشّعراء من غالى فجعل لكل حرف دلالاته وإيحاءاته، كقصيدة «الحروف الصائتة» للشاعر الفرنسي «رامبو».

وما قلناه في الألفاظ يصدق على التّراكيب والجمل، فهي كذلك موضع نظر من النواحي البنائية والمعنوية والصوتية.

فمن الناحية البنيوية ينظر في سلامة التركيب اللغوية وجريانه على القواعد النحوية. وكثيراً ما يؤدي اختلال التّراكيب إلى غموض المعنى وتعقيده، ومن الشّعراء الذين أُخذ عليهم جنوحهم إلى هذا التعقيد الفرزدق، كما في قوله مثلاً في مديح خال الخليفة هشام بن عبد الملك:

وما مثله في الناس إلا مملّكا
أبو أمّه حيّ أبوه يقاربه

والتّرتيب الطّبيعي لألفاظ البيت هو كما يلي: «وما مثله في الناس حيّ يقاربه إلا مملّكا أبو أمه أبوه».

وربما كان مصدر الغموض والتّعقيد لجوء الأديب إلى الإيجاز الشديد المحلّ

بالمعنى، وأكثر ما يقع ذلك في أسلوب الشّعر الذي قوامه الإيجاز والتركيز.

ومن حيث المعنى ينظر في اختيار التركيب الملائم للمعنى المراد، وما يحيط بالمعنى الأصلي من ظلال وهالات، وما قد يكون فيه من غموض أو تعقيد معنويّ بسبب عمق الفكرة ونحو ذلك.

ومن الناحية الصوتيّة ينظر في ائتلاف ألفاظه أو تنافرها. وقد تكون الألفاظ المفردة بعيدة من التنافر ولكنها إذا اجتمعت تنافرت، ويمثلون لذلك بقول الشاعر:

وقبرُ حربٍ بمكانٍ قفْرٍ
وليس قرب قبرِ حربٍ قبرُ

وينظر كذلك في جرس التركيب الموسيقي وما يوحي به من معان وما يتركه في النفس من أصداء وانطباعات. وربما أدّى تكرار حرف ما في جملة من الألفاظ المتتابعة إلى إحداث موسيقى داخليّة في البيت يكون لها موقع في النفس يساوقها. وقد تتأتى الموسيقى الداخليّة من تناغم الألفاظ وائتلافها في الجرس، أو من اختيار تراكيب متوازنة متّحدة الإيقاع.

ومن الشّعراء الذين عرفوا ببراعتهم في توفير الموسيقى لألفاظهم وتراكيبهم «البحتري» و«ابن زيدون». ولننظر مثلا في هذا البيت للبحتري:

وأراك خنت على النوى من لم يخن
عهد الهوى وهجرت من لا يهجر

فنلاحظ أنّ له موقعاً مستعذباً في النّفس مردّه أوّلاً إلى اختيار الألفاظ الرّقيقة العذبة، ثمّ إلى تقسيم البيت إلى ثلاث وحدات متوازنة متّحدة الإيقاع: وأراك خنت على النّوى – من لم يخن عهد الهوى – وهجرت من لا يهجر، ثمّ إلى هذه القافية الداخلية التي تنتهي بها الوحدتان الأولى والثانية: النّوى، الهوى. وهكذا «إذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً وكان صحيح الطبع بعيداً من الاستكراه، ومنزّهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلّف صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة»[1].

ينظر في ملاءمة التّركيب لحالة الأديب النّفسية ولحالة المخاطب. والملاءمة بين التّركيب والمعنى المراد أداؤه أمر له شأنه في تقدير براعة الأديب الأسلوبيّة، فما يصلح للغزل لا يصلح للفخر، والأسلوب الواله الذي يصطنعه إنسان يستأثر به الحقد والغضب يغاير أسلوب المحبّ. فللتّراكيب الرقيقة العذبة موضعها كما أن للتّراكيب الفخمة المجلجلة موضعها. «ينبغي

(١) البيان والتبيين لأبي عثمان عمروبن بحر الجاحظ، ج١، دار الكتب العلمية، بيروت، ص٤.

للشّاعر أن يحترز في أشعاره، ومفتتح أقواله، مما يُتطيّرُ منه، ويستجفى من الكلام والمخاطبة»[1].

والأديب بعد هذا كله قد يعتمد على الحقيقة، وقد يلجأ إلى مخيّلته يستمدّ منها الصور والأخيلة. فلا بدّ من وقفة عند ناحية الخيال في النصّ الأدبي.

ومهمّة الدّارس أن ينظر في الصّور التي يشتمل عليها النّص، وجلّها تناولها البلاغيون العرب في بحث البيان، وهي التي ندعوها بالصّور البيانيّة، ومنها التّشبيه والاستعارة والكناية. وهذه الصّور تكون موضع تقويم من حيث جودة اختيارها أو فساده، جدّتها وطرافتها أو قدمها وابتذالها، قربها أو بعد متناولها. وينظر فيها بنوع خاص من حيث ملاءمتها للمعنى وإيحاؤها بالأثر النفسي الملائم للغرض، وهو أمر أهمله البلاغيون القدامى، فالأديب الذي يرمي إلى التغزّل بمحبوبته السّوداء لا يحسن أن يشبّه موادها بالقطران أو الفحم وإنما يصنع صنيع القائل:

سوداء واضحة الجبين كمقلة الظبي الغرير

أما إذا قصد الهجاء بالسّواد فقد يشبّه السّواد بالفحم أو القطران أو نحو ذلك، وينظر كذلك في صلة الصورة بنفس الأديب والانفعال الذي يحسّ به، فالطّبيعة المكسوّة بالثّلوج البيض هي في نظر الحزين المنقبض النّفس ميّت مدرج في كفنه الأبيض، وهي في نظر المتفائل المشرق النّفس عروس ترفل في ثوب الزّفاف الأبيض. والشّاعر من خلال فكره الثّر وعقله النّيّر يستطيع «أن يحرّر نفسه من السيطرة الخارجيّة، ليكتشف الكثير من أسرار الطبيعة ويستخدمها لراحته»[2]. ثمّ ينظر في هذه الصور من حيث طوابعها وارتباط ذلك بالغرض، فثمّة صور حركية ولونية وسمعية وصوتية، الخ...

ولا بدّ بعد هذا كلّه من نظرة إجماليّة في الخيال الذي يشتمل عليه النصّ، فقد يساق النصّ، في قالب قصّة أو حوار أو يختار له خيال الأديب ما شاء من طرق العرض.

والمباحث المحدثة في الخيال والتّصوير تفيد الدارس في تقويم خيال الأديب والحكم عليه من حيث كونه خيالاً مؤلفاً أو مبدعاً أو محاكياً، وهل هو من قبيل الخيال الضيّق المدى أو الخيال الواسع الخصب. «وما الفكر والخيال والإرادة غير سلاح

(١) أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي البجاوي، أبو الفضل ابراهيم، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، ط١، ١٩٥٢، ص٤٣١.

(٢) ثريا عبد الفتاح ملحس، القيم الروحية في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص٢٦١.

الحياة المنغلقة في كفاحها ضد الانغلاق، وفي اندفاعها نحو الحياة»[1].

وأخيراً نلاحظ أنّ أسلوب الأديب هو صورة عن شخصيته، ومن هنا كان لكل أديب، كاتباً أو شاعراً، أسلوبه المميّز الذي يعرف به. «فالأسلوب هو الرجل» وأول ما وردت هذه العبارة على لسان الكاتب والناقد الفرنسي «سانت دينيف»، وهي على صغرها تعدّ الوصف الأدق لشخصية الكاتب. ولذلك ينبغي أن نحلّل هذا الأسلوب ونستقرئ الطوابع الغالبة عليه. ومن الأساليب أنماط شتى: فثمّة أسلوب عصبيّ مستوفز، وأسلوب هادئ، وأسلوب مجنح حافل بالألوان والأخيلة. وثمّة أسلوب يميل إلى التركيز والإيجاز وشدة التلاحم المعنوي في تراكيبه وجمله، وآخر يجنح إلى الإسهاب والاسترسال المتراخي في عباراته وفقره.

(١) ميخائيل نعيمة، النور والديجور، دار نوفل، ط١، ٢٠٠٨، ص١٨١.

سيميائية الغلاف في رواية
(ليلة الجنون) لـــ (منى الشافعي)

رجاء أبوعلي[1] - أكرم حبيبي[2]

الملخص

أصبحت السيميائية منهجاً نقدياً وحقلاً خصباً تنبّه إليه النقاد، فنهلوا منه، ولا يخفى أنّ الروائيين قد استلهموا هذا المنهج في إنتاجهم الأدبي ولاسيما غلاف رواياتهم لربطه بنص الرواية بصورة رمزية، ومن ثمّ التفاعل السيميائي بعتبات الرواية الخارجية وعتباتها الداخلية لإخراج التجربة الذاتية الناقدة من دائرتهما النقدية. الغلاف هو العتبة الأولى من الكتاب، وهو بمثابة جسر يعبر القارئ منه إلى أعماق النص. تطرقت هذه المقالة إلى دراسة غلاف رواية (ليلة الجنون) للأديبة الكويتية (منى الشافعي) سيميائياً مع الموازنة بين غلافي روايتها القديم والجديد، وتمت هذه الدراسة من خلال محورين: محور نظري ومحور تطبيقي. اتبعت المقالة المنهج الوصفي – التحليلي على ضوء المنهج السيميائي ل (بيرس). وفي نهاية المطاف توصّل البحث إلى أنّ هناك تبادلاً سيميائياً بين الغلافين في تصوير نص الرواية، دون أي تحايز أو تفضيل، كما يوجد تلاقح وتعالق بين لوحة الغلافين ونص الرواية، عبّركل جزء منهما تعبيراً ناطقاً عن مضمون النص. وقدعالج الغلافان بأسرهما عدّة مواقف عكست رؤى الكاتبة، وعبّرت عن بعض الهواجس والمكنونات والمكبوتات النفسية المرتبطة بقضايا المرأة الإنسانية الاجتماعية والأخلاقية، ممّا أدّى بذلك إلى تقويض حقوقها، انعكس ذلك من خلال موقف

(١) أستاذة مساعدة بقسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العلامة الطباطبايي في طهران.
Abuali44@gmail.com.

(٢) طالبة الماجستير، بقسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العلامة الطباطبايي في طهران.
Akramhabibi453@yahoo.com.

شخصية الرواية النامية (سارة) ورسم ملامح جسدها وسط عتبة الغلافين، فكان لخطاب الجسد دور أهمّ وأقدر وأفصح من الخطاب اللفظي في حالات الكبت والإضطرابات النفسية، وأدّى المنهج النفسي دوراً سيميائياً في اختيار الفن التشكيلي للغلافين من عنوان وصورة وألوان، وتمّ توزيعها بصورة متعالقة، نصيّاً مع الرواية. تعددت وظائف العنوان بتعدد دلالاته، من هذه الوظائف: التسمية، الإغرائية، الإيحائية. طرحت أيقونة الصورة في الغلافين موضوع الجسد في انفعالاته المختلفة، وتحولت الألوان إلى علامات سيميائية عكست بقوة تأثير الغلافين البصري والدلالي، وذلك عبرتوظيف الألوان المتوافقة والمتضادة.

الكلمات المفتاحية: السيميائية(بيرس)، الغلاف، ليلة الجنون، منى الشافعي، النص.

المقدمة

لم يكن استخدام الرموز والعلامات أو اكتشاف معناها حديث العهد، لكنّه تطور ليصبح علماً مستقلاً، لقد استعان البشر من أمد بعيد بجوارحهم مثل الإصبع والعين والحاجب و... عوضاً عن الكلام لنقل أغراضهم ومشاعرهم وهواجسهم إلى الآخرين، وكانت الرايات ترفع في الحرب إعلاناً عن نشوبها أوانتهائها، بدت هذه العلامات كمفاتيح تنهض بفتح ما يواجه المتلقي من مغاليق تعلق في الأذهان. ومع مرور الزمن نشأ مصطلح السيميائية، واحتلّ مساحة كبيرة بين المنهاهج النقدية، فالسيميائية علم يتناول الرموز والإشارات ولافرق أن تكون هذه الإشارات لغوية أو أيقونية أو حركية.

السيميائية منهج بحث يستخدم في وصف نصوص أدبية متنوعة مثل الرواية، ومن ثمّ عتباتها الخارجية، خاصة الغلاف. برزت أهمية الغلاف الأدبية في رواية (ليلة الجنون) للأديبة الكويتية منى الشافعي، حيث صوّر الغلاف مضمون الرواية في رسوم مكثفة مختزلة. طبعت رواية ليلة الجنون مرتين، تمت الطبعة الأولى في سنة ٢٠٠٨م، والثانية في عام ٢٠١٣م، اختلف الغلافان في الصورة وبعض التيمات اللونية. تطرق هذا البحث إلى دراسة سيميائية وموازنة لغلافي الرواية، ضمن

محورين: نظري وتطبيقي، وأمّا **المنهج المتبع**، فهوالمنهج الوصفي التحليلي على ضوء منهج بيرس السيميائي، هذا وقد تحدّدت **مسألة البحث** في السطور التالية: يعدّ الغلاف صفحة بصرية تواجه القارئ في مسار التعرف على فحوى الرواية، فيجسم أحداثها بطرق تصويرية رمزية متوسّلة إلى ألوان وصور وخطوط فنية. اهتمت منى الشافعي التي تعتبر من الروائيين المعاصرين بعتبة الغلاف في روايتها اهتماماً شاسعاً. تميز غلافاً روايتها في جمعهما بين السيميائية والفن والأدب وعلم النفس للتعبير عن أحداث الرواية المهمة التي تشتمل على قضايا اجتماعية أخلاقية دامسة يعيشها الإنسان المعاصر، خاصة المرأة، وذلك عبر رسم ملامح شخصية الرواية المتطورة (سارة) على واجهة الغلافين من خلال العنوان والصورة، والألوان المناسبة لقصدية الأديبة. **والأسئلة المطروحة** التي تخصّ البحث، تتلخص في السطور التالية: فيا ترى ما هي الرموز السيميائية التي يشير إلهيا الغلافان وكيف دمجت منى بين هذه العلامات السيميائية والمنهج النفسي؟ كف يرصد نص الرواية في الغلافين، فتتمسرح فيه أحوال الإنسان المختلفة؟ كف تجسّدت العلاقة السمائة بن الغلاف وطبقاته الأخرمن: عنوان وصورة وألوان؟ أية اللوحتين كانت أقوى في إيصال رسالة الرواية، وأيتهما امتازت بإيحائية أكثر؟ وعلى هذا الأساس انبنت **الفرضيات** على أنّ غلافي رواية ليلة الجنون يتعاطيان بصورة فعّالة مع النص الروائي ويعدان مسرحين يكمل الواحد منهما الآخر في تشكيلاتهما، فمكوناتهما الجمّة مجموعة من فسيفساءات تعبّر عن مشاعر ونزوات الإنسان المتضادة بألوانهما ذات الدلالات المتضادة. وقد كان **الهدف من الدراسة:** أولاً تسليط الضوء على أهم عتبات الرواية الخارجية أي الغلاف، ومن ثمّ سبر أغوار رموزه المختلفة عبر تحديد مظاهره في النص الروائي من خلال مكوناته. ثانياً بيان أنّ الغلاف صفحة فنية تعالج كنص روائي ذي علامات أيقونية وجوانب نفسية من حياة البشر عبر تصوير ملامح جسدهم ودمجها بألوان متنوعة، وأخيراً قد يتحول الغلاف إلى تقنية رمزية تنقد أفكار المجتمع، ومنها أن قائمة الأفكار الطائفية الجاهلية التي تسقط الإنسان في أزمات نفسية، تجرّه إلى تجاوز قوانين الواقع والطبيعة.

أمّا مايخصّ **خلفية ومراجع البحث**، فهناك دراسات تناولت غلاف النص الأدبي، مباشرة بصورة مستقلة أو غير مباشرة ضمن الفضاء النصي، وقلّما وجدت دراسة تطرقت إلى سيميائية غلاف النص الأدبي

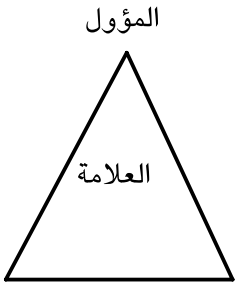
بشكل دقيق مع مايتناسب مع أحداث وشخصيات الرواية. ومنها: كتاب تحت عنوان (**الخطاب الواصف في ثلاثة أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضالحواس، عابرسرر)**) لـ (حسنية فلاح). درست الكاتبة في الفصل الأوّل منه الموسوم بـ (الوظفة اللّغوة الواصفة للعتبات النصة) عتبات النص الداخلة والخارجة، من عناون وصورة غلاف وإصدارات وتصدرات، دون الإشارة إلى مكونات الغلاف الجزئية وتبيين نقاط الصلة بينها وبين الطبقات النصية. وأما المرجع الثاني كتاب (**الفضاء في الرواية العربية الجديدة: مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار الخراط نموذجاً**) لـ (حورية الظل)، خصصت الباحثة خمس صفحات من كتابها لمعالجة غلاف الرواية ولم يكن تحليل الغلاف وعلاقته بالنص أو استخراج علاماته السيميائية ضمن أولويات البحث. وأما الثالث فهو كتاب (**مكونات السرد في الرواية الفلسطينية**) لـ (يوسف حطيني)، تناول الباحث الغلاف وأنواعه من التجريدية والواقعية ضمن صفحات قليلية في تحليل كل من غلاف رواية (الهجرة إلى الجحيم) لمحمود شللين، ورواية (ياليلة دانة) لعبد الله الدنان، ورواية (لم نعد جواري لكم) لسحر خليفة، لم يزد الباحث على ما قالته الباحثة حورية الظل شيئاً، ولم يكن تحليله للغلاف مفصلاً، بل جعله ضمن تحليل بقية مكونات الرواية. أما الدراسة الرابعة، فهو كتاب (**تحليل الخطاب السردي والمسرحي**) للكبير الداديسي، فقد قام الكاتب في الصفحات الأولى من هذا الكتاب بدراسة غلاف رواية (الساحة الشرقية) لعبد القادر الشاوي، حيث حلّل بعض مكوناته من ألوان وعنوان تحليلاً بسيطاً، كما أنّه ألقى الضوء على غلاف رواية (الرجوع إلى الطفولة) لليلى أبو زيد بشكل عابر، وأمّا المرجع الخامس، فهو رسالة ماجستير تحت عنوان (**بررسى رابطه معنايى طرح جلد بامحتوا كتاب**)[1] بالفارسية لنازنن گلاره توسلي. فهو عنوان فضفاض ركزّت فيه الكاتبة علدراسة أغلفة عدّة گتب، وأشارت إلى مگونات الغلاف، ومن ثمّ قامت بتحلل الأغلفة تحليلاً بسيطاً دون الولوج إلى تحليل العناون، ومن أهمّ ماتوصّلت إليه هذه المراجع أنّ عتبة الغلاف هي البؤرة الأولى التي ينفتح بها السرد، فتجذب القارئ إلى الرواية قبل إطلاعه على مضامينها، كما أنّ النص الروائي يحدّد موضوعات الغلاف المحورية ويساعد على فهم ما انغلق من دلالات مكوناته التشكيلية.

(١) العلاقة الدلالية بين الغلاف ومحتواه.

والجديد في هذا المقال أنّه ركزّ على سيميائية الغلاف وتحليل مكوناته الجمة وعلاقاتها الوظيفية وفك رموزها من خلال النص الروائي، مستعيناً بالعلامات السيميائية البيرسية نحو أيقونة ومؤشر ورمز، كماأنه ألقى الضوء على منهج الموازنة، فوازن بين غلافي الرواية، واستخرج وجوه التشابه والاختلاف بين اللوحتين.

المحور النظري (السيميائيّة)

السيميائية من الاتجاهات النقديّة التي شقت طريقها في المجالات العلمية والأدبيّة المتعدّدة، فدخلتها بخطى نقدية راسخة على أسس إجرائيّة رئيسة في تحليلها وفك مغاليقها، عُرفت «بأنّها دراسة الإشارات ومشتقة من جذريوناني هو (Semeion) يعني العلامة، هي دراسة الشفيرات، أي الأنظمة التي تمكّن الكائنات البشريّة من فهم الأحداث أوالوحدات بوصفها تحمل معنىً»[١]، ومؤسساها هما (فردينان دي سوسير) و(شارل ساندرس بيرس)، هناك فروق بين سيميائية سوسير وبيرس. ينطلق بيرس في فهمه للعلامة من أساس فلسفي منطقي، وليس من منطلق لساني كما هوالحال عند سوسير. يقدم سوسير نموذج إشارة ثنائي، لذا حدّد الإشارة على أنّها هي «المركب من الدال والمدلول»[٢]، وأكدّ على أنّه لاتوجد علاقة جوهرية أو مباشرة بين الدال والمدلول، بل شدّد على «اعتباطية الإشارة»[٣]، ليس في نموذجه للدال والمدلول وجود خارجي، »وإنما عقليتان مجردتان»[٤]. أما بيرس فلايشير إلى الأشياء الخيالية والمجردة فحسب، بل يمكن أن تكون العلامة عنده محسوسة، »فنموذجه يفسح المجال للمحسوس والواقع خارج الإشارة»[٥]. قام بيرس بوضع ثلاث مقولات أساسية هي: الممثل، الموضوع، المؤول. وعرّف العلامة انطلاقاً من هذه المقولات:



الموضوع (المرجع إليه) الممثل (الدليل)

(١) شولز، روبرت، ترجمة: سعيد الغانمي، السيمياء والتأويل، صص: ١٣-١٤.
(٢) خلف كامل، عصام، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص: ٣٢.
(٣) تشاندر، دانيال، ، ترجمة: طلال وهبة، أسس السيميائية، ص: ٥٨.
(٤) سپهر، مسعود، شرحبرنشانه ها، ص: ٣٨.
(٥) أسس السيميائية، ص: ٧٥.

الممثل (Representament): هو الأولاني أي هو أوّل ركن في ثلاثية بيرس. «هو الشكل الذي تتخذه الإشارة»[١]، الأولانية هي صيغة الكائن كماهو موجود دون الإحالة إلى غيره، و«تعني وجود الشيء في نفسه»[٢]، فله كيفيته الموضوعية المكتفية بذاتها. **الموضوع** (Object): يمثل الموضوع الثانيانية، وهذا الركن هو الذي لايوجد في ثنائية سوسير. إذا كانت الأولانية فكرة مطلقة وقائمة بذاتها، بحيث لاتنسب إلى غيرها، «فإنّ فكرة الثانيانية، تعني شيئاً بعد إضافتها إلى غيرها، أي إلى الأولانية»[٣] لذا ليس لهذا الركن أي استقلال لوحده خلافاً للممثل الذي لايستند على شيء في تكوينه. **المؤول** (Interpretan): هوالركن الثالث. ويمثّل في ثلاثية بيرس الصورة الذهنية التي يرسمها الذهن، أي «الفكرة أو الحكم الذي يساعد على تمثيل العلامة»[٤] بقصد ردم الهوة بين الأولانية والثانيانية، أي «أنه الوسيط بين الماثول والموضوع، ويتحدّد دوره في تفسيرتأويل العلامات»[٥]، فللمؤول دور أساسي في ربطه الأوّل (الممثل) بالثاني (الموضوع)، وبالتالي يجمع بين الموضوع وكيفية تمثيله (الممثل). إنّ الذي يحدد المؤوّل هو الممثل ونوعه وعلاقته بالموضوع، وقد يتحوّل هذا المؤول إلى ممثل جديد وهكذا دواليك. فالعلامة عند بيرس هي «شيء يحل محل شيء آخر بالنسبة لأحد مابطريقة ما، أو بأخرى، إنها تتوجه إلى أحد ما، بمعنى أنها تخلق في ذهنه علامة مكافئة، أوربما علامة أكثر تطورا»[٦].

يتضح مما سبق من ثلاثية بيرس أن العلامة تكون لغوية أو غير لغوية. للعلامة لديه ثلاثة أنواع، يمكن أن تكون أيقونة، أومؤشراً، أو رمزاً[٧]. لكل واحد من هذه العلامات علاقة تربط الممثل بموضوعه.

الأيقونة (Icon) وهي علامة «تشبه الموضوع الذي تمثله»[٨]، فالعلاقة بين

(١) المصدر نفسه، ص: ٦٩.
(٢) فيصل، الأحمر، معجم السيميائيات، ص: ٥١.
(٣) المقداد، قاسم، تفكرات السيميائية، ص: ٤٠.
(٤) محمد عبد الناصر، حسن، سيموطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، ص: ٢٤.
(٥) شرجي، احمد، سيميولوجيا الممثل (الممثل بوصفه علامة و حاملة للعلامات)، ص: ٣٣.
(٦) تفكرات السيميائية، ص: ٤٠ وأنظر حداوي، طالع: سيميائيات التأويل، ص: ٢٩٥ وأنظر محفوظ، عبد اللطيف، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، ص: ٧٥.
(٧) سيموطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، ص: ٢٤.
(٨) دولو دال، جيرار، ترجمة: عبد الرحمان بوعلي، السيميائيات أو نظرية العلامات، ص: ٢٩

الممثل والموضوع هي علاقة مشابهة سواء كان ذلك الموضوع حاضراً أوغائباً، وقد يكمن الشبه في الشكل أو الخصائص أو الحالات أوبعض مواصفات أخرى، مثلاً صورة قطة ما تشبه قطة حقيقية في العالم الخارجي. وأمّا **المؤشر**(Index) فهو علامة تشير إلى الموضوع الذي تعبر عنه من خلال تأثيرها الحقيقي بالموضوع، فتصبح نتيجة للموضوع، إذ «تكون العلاقة في المؤشر بين الممثل والموضوع سببية منطقية»[١] فيكون هناك سبب ومسبب، واتّفق «أنه حدث ظاهر، يدل على حدث آخر غير ظاهر»[٢]، مثاله الدخان الذي هو مؤشر على وجود النار، كماأنّ الحمى مؤشر على وجود المرض. و**الرمز** (symbol) هو علامة «اعتمدت العرف الاجتماعي حتى أصبحت قانوناً عرفياً لدى الجميع»[٣]، إذن تكون العلاقة فيها بين الماثول والموضوع علاقة اعتباطية، حيث لاتوجد بين الممثل وموضوعه علاقة المشابهة أو العلاقة السببية، بل يحل محله حسب قانون يجب تعليمه وتعلمه، مثل البياض ودلالته على الحزن أو الفرح. إنّ هذه الرموز قد تختلف من زمن إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى، كاختلاف دلالات الألوان من مجتمع لآخر، حسبما تتداوله الشعوب ويتم شيوعه.

ملخص الرواية[٤]

تطرح الرواية واقع المجتمع القاسي عبر ضمير المتكلم من خلال شخصية الرواية الرئيسة الدكتورة سارة، فتنقد المجتمعات الشرقية ولاسيما العربية التي يفرض أهلها، خاصة الأم، أفكارها الطائفية على الأبناء وترفض الزواج المبني على الحب والاختيار، هنا تكشف الرواية عن واقع الفتاة الشرقية التي لاتمنح حقوقها في القضايا الاجتماعية ولاسيما الزواج، فلاتسمح ظروف المجتمع أن تعترف بحبّها قبل الرجل وتنتظر موافقة أمّ عشيقها على زواجهما، حيث لن تتحقق أمنيتها أبداً، ومن جانب آخر، تشير الروية أيضاً إلى المشاكل الاقتصادية والاجتماعية بين طبقات المجتمع وحالات الطلاق التي تسبب معاناة الجيل الجديد. تقدم الرواية ثلاثة جوانب

(١) سيموطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، ص: ٢٤.
(٢) آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، ص: ٨٩.
(٣) فليج الجبوري، محمد، الاتجاه السيميولوجي في نقد السرد العربي الحديث، ص: ٤٩.
(٤) انتقت منى من ديوان الشاعرة الكويتية سعدية مفرّح والشاعر بدر شاكر السياب بعض القصائد التي تتناسب مع الأحداث، كما أنها ضمّنت الرواية بأقوال بعض الفلاسفة نحو ألبيركامو وجان بول سارتر واختارت من الأساطير أسطورة سيزيف التي تتفق مع أحداث الرواية.

لشخصية سارة[1]. بادلها أستاذها الجامعي خالد حبّاً رومانسياً وفاتحها بزواج سري؛ لأنّ أمّه رفضت زواجهما بسبب اعتقادها بالعوامل الطائفيّة، فهمست الأنا المحذرة بأذنها كي ترفض طلبه لحفظ كرامتها. قادتها مشاعرها بعد هذا الفشل إلى عوالم جميلة خياليّة، من جهة أخرى سعت الأنا المحذرة كي تبعدها عن التمادي في الأحلام. نبض قلبها بعد فترة لشاعر معروف اسمه فيصل الخليفة، لكنّها لم تنس حبّها الأوّل في هذه الفترة، بل سرقت مكبوتاتهاعناصر هذا الحبّ الفاشل من الواقع وصنعتها في هلوساتها كما تشاء، كما أنّ لفحات هذه الأحلام داعبت أوصال حبّها الثاني. كلما انقضت لحظات حياتها تزداد نفوراً منها، فلاترى جدوى فيها. تأتي ليلة الجنون المصيرية، حيث يطلب فيصل فيها يدها للزواج، فيلفها الخوف ويسكنها التردد، تغمرها أحاسيس غريبة تجعلها ترفض الواقع، أخيراً تتوقّف الأنا المحذرة عن المقاومة؛ لأنها أصبحت ترى عملها كمن يضرب في حديد بارد. تتسارع دقّات قلبها فجأة، تتجلّى الفتاة (ذاتها المتمردة) أمامها، تناديها كي تذهب معها إلى عالم آخر أو عوالمها المشتهاة، تفرح، تذكرفجأة أمّها وتشك في متابعة الفتاة. تنتهي الرواية مفتوحة غامضة.

الوحة الغلاف (١)- الطبعة الأولى

(١) الجانب العقلي، هو الصوت المحذر (الأنا المحذرة) الذي يحاور سارة دائماً، ويدفعها إلى موازنة الأمور والتفكير فيها قبل الإقدام عليها، ويظهر في أوقات الضيق والشدة ناصحاً ومرشداً، وأما الجانب العاطفي فهوالذي يقودها إلى الأحلام، ويمكن تسميته (الأنا المكبوتة)، والجانب الآخر هو صوت الحرية المتمرد(الأنا المتمردة)، هذا الصوت يتراءى أمامها على هيئة فتاة ذات عينين، طوال الرواية دون أن تحدثها، وتختفي وثمّ تظهر آخر الرواية على هيئتها تماماً، بل هي سارة المتمردة. وهذه الذات هي التي جعلت شخصية سارة غيرطبيعية. وتعد نقطة قوة في الرواية، حيث اتخذتها منى الشافعي كتقنية رسمت عليها رؤيتها الناقدة أمام لوائح المجتمع القاسية. وقد اصطنعت منى هذه الأصوات في هيئة حوار داخلي تلاه شعور سارة بالأرق، صراع مستمر بين هذه الجوانب طوال الرواية، ممّا يصعب تمييزها، بحيث تطّلب دقة وتفكير عميقين. سارة البطلة ماهي إلا نموذج لآلاف الفتيات اللواتي يعشن حالة القلق والخوف والترقب بسبب مجتمع قاس يفرض عليهن كل ما يثير في دواخلهن حالات الرفض والتمرد والمقاومة.

لوحة الغلاف (٢)– الطبعة الثانية

المحور التطبيقي (سمائة الغلاف في رواة للة الجنون)

الغلاف هواللوحة الخارجة التي غُشّبه الشيء، وعبّر كلّ غلاف عمّا غلفه «يعد الغلاف العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي لذلك أصبح محل عناية واهتمام النقاد الذين حولوه من وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية»[(١)]، وهو بالنسبة إلى النص الأدبي كالملخص للمقال، هونافذة يطلّ منها القارئ إلى داخل النص، فيجتازبه طريق الغموض للوصول إلى النص؛ حظ الغلاف بأهمة كبرة تبقى ملحّة، يمنح قارئ النص مفاتيح الخوض فيه لكشف مجاهيله، وبالنسبة إلى الرواية له علاقة وثقة بالنص ويساعد على فهمه؛ لأنّه ضروري في فهم محتوالنص الروائي، أو تقرب القارئ من مضمون الرواة[(٢)]. يتألف الغلاف من مكوّنات تمثّل القطب الذي تبنى وفقه التصوّرات الذهنيّة، ومن أهم المكونات التي يمتاز بها الغلاف: العنوان والصورة واللون.

تضمنت رواية ليلة الجنون غلافين مختلفين في كل مرة من طبعها، وكلتا اللوحتين من إبداع منى الشافعي نفسها، تشابهت اللوحتان في الموضوع، تربعت على عرش اللوحة رقم (١) صورة مرأتين جسدتا ذاتاً واحدة، إحداهما ممتدة القامة، وقد توشحت سواداً داكناً شابته حمرة وحضرة، والأخرى خارجة من خاصرة الأولى، وقد تجلت بحمرة قانية فيها إخضرار باهت، أما الغلاف رقم (٢)، فجسّد امرأة لبست سواداً خالطته ومضات اللونين الأصفر والوردي، وبالإضافة إلى ذلك جاءالعنوان في اللوحة (٢) ملوناً باللون الوردي، ووضع في إطار بنفسجي اللون، بحيث أحاط خط أحمر جانبه الأسر والأسفل. وأما العنوان في اللوحة (١) جاء أسود اللون، ممّا يظهر اختلاف اللوحتين في بعض الألوان، تعبر حالة الفوضى الظاهرة على اللوحتين عن صراع لامتناه تتشوف اللوحتان من خلاله الدلالة الخفية لكي

(١) الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص: ١٣٣.

(٢) معتصم، محمد، المتخيل المختلف(دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة)، ص: ١٦٠.

تستثرا المعطيات المرئية والناقدة، والعلمية والثقافية في آن واحد، فتميطا اللثام عن واقع المرأة المرير، ممّا أفضى إلى جمع الرواية ولوحتيها تحت سقف واحد.

سيميائية عتبة العنوان في النص الروائي

العنوان هوالعلامة التي تعرف بها الأشاء، عدّ الموجه المهم فالغلاف ويضطلع بدور مهم، له علاقة وثيقة بالغلاف والنص، وهو «للكتاب كالاسم للشيء، به عرف وبفضله تداول، شارإله، دل عله، حمل وسم كتابه»[١]. له حيّز واسع، حيث يصبح علامة سيميائية تؤطّر نقاط النص المهمة في دوال مكثفة، هو عنصر من أهم العناصر المكونة للمؤلّف الأدبي ويشكل قيمة دلالية، حيث يمكن اعتباره ممثلاً سيميائياً للنص[٢]، ذلك حين يصبح علامة رمزية أو تأشيرية أو أيقونية تختلسها آليات النقد لفض بكارة دهاليز النص.

للعنوان وظائف متعددة، وتتجلى دلالة كل منها عبرمضمون النص؛ «لأن العنوان بنية صغرى لاتعمل باستقلال تام عن البنية الكبرى التي تحتها»[٣]، كماأن العنوان يسعى دائماً إلى توجيه الانتباه إلى المكان الذي تتمركز فيه دلائلية النص[٤]، وأهم هذه الوظائف هي: **الوظيفة التعيينية (التسمية)**، لايكاد يخلو أي عنوان من هذه الوظيفة؛ لأنها تقوم بطبيعة التعيين والتسمية لموضوع النص، «بموجب هذه الوظيفة يعيّن العنوان النص ويشخصه، فهو اسم الكتاب»[٥]، و«تكشف (الوظيفة التعينية) عن نمط النص أوجنسه أونوعه: رسائل، أومقامات، أومذكرات...»[٦]. **الوظيفة الإغرائية (الإشهارية)**، تعطي هذه الوظيفة النصَ قدرة تستحثّ القارئ على قراءته بأسره، فحينها للعنوان جاذبية ومراوغة يقصد فيها الكاتب الإغراء وتعدد المعنى[٧] **الوظيفة الدلالية الضمنية (الوصفية)**، تتكفل هذه الوظيفة بإيحائها غير المباشر إلى النص، فـ «يسعى العنوان عبرها إلى تحقيق أكبر مردودية ممكنة»[٨] في عالم النص السيميائي.

(١) فكري الجزائري، محمد، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، ص: ١٧.
(٢) حليفي شعيب، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل، ص: ١.
(٣) الشيخ فرج، حميد، العنوان في الشعر العراقي الحديث (دراسة سيميائية)، ص: ٤٤.
(٤) عبد القادر، رحيم، علم العنونة، ص: ٥٣.
(٥) عبيد، محمد صابر، مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي، ص: ٨٤.
(٦) علم العنونة، ص: ٢٢٤؛ قطّوس، بسّام، سيمياء العنوان، ص: ٥١.
(٧) هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص: ٣٧؛علي الخطيب، عماد، هوية العنونة في الشعر السعودي المعاصر، ص: ٤٩.
(٨) علم العنونة، ص: ٥٦.

تكوّن عنوان الرواية من مكونين (ليلة الجنون)، جاءت المفردتان متضادتين، أولهما (ليلة) وهو غير الحي، وثانيهما (الجنون) وهو صفة من مواصفات الحي، الجنون يصاب به العاقل، فهل هذه الليلة عاقلة، فأصابها الجنون أم إنها مجازعن حدث وقع في تلك الليلة بالذات، فجعل تعريفها وتحديدها بالجنون المكتسب؟ جمعت الاسمين علاقة الإضافة المعنوية المحضة (المفردة الأولى نكرة والثانية معرفة)، وبمأنّ المضاف مع المضاف إليه كشيء واحد، فإن البنية تحولت من الثنائية إلى الإفراد أي إلى علامة سيميائية واحدة «فإذا أضيف اسم واحد إلى اسم مثله مفرد أو مضاف – صار الثاني من تمام الأول، وصارا جميعاً اسماً واحداً»[١]، فانتقلت نكرة (ليلة) من فضاء التنكير إلى فضاء المعلوم، وأتاحت هذه العلاقة الدال الثاني أن يتدخل في تحديد الدال الأول رغم التضاد الموجود بينهما.

اكتسبت المفردتان سمة دلالية جديدة أي الزمان (ليلة) و(الجنون)، الزمان الذي يقع فيه الجنون، وهذا الجنون سيصدر من كائن ما، أو سيتمّ عن طريقه هذا التداخل اللغوي والتقاطع الكوني؛ «لأنّ الكينونة في الزمان»[٢]، من هنا اختلط الزمن بالجنون وبالعكس، حيث تحدد كل واحد منهما بالآخر وتعرف به في جاذبية ومراوغة للإشهار بتعدد المعنى.

وإنّ عنوان رواية ليلة الجنون لايشير إلى النص مباشرة؛ لأنّ ألفاظه لم تشِ بجسد النص بصراحة، بل تبعث في نفس القارئ قلقاً سيميولوجياً يثير أسئلة تدعو إلى التفحص والتركيز الدائمين، ولاسيما ألفاظه وتشكيلاته الفنية في الغلاف (٢) جعلت هذه العتبة تتنامى مشحونة بالدلالة. تروي الرواية حكاية ليال تعبرعن إضطراب سارة الذاتي الخانق، تراقبها فيها عدة أصوات باطنية ذاتية تصدر من ذات واحدة، تحاول كل واحدة السيطرة على الأخرى. بينما تنصحها الأنا المحذرة «**تقبلي هذه الحياة، التي يتماوج فيها الحزن والفرح، الترتيب والفوضى، الرغبة والمستحيل..... هي حياة البشري اسارة تلك عناصر حياتهم... »**[٣]، و«**أفيقي يا حلوتي من تلك الهلوسات والمكبوتات.... أنت هنا على أرض الواقع»**[٤] ولا تكترث سارة لنصائح هذه

(١) بن يزيد المبرد، محمد، المقتضب، المجلد الرابع، ص: ١٤٣.
(٢) هيدغر، مارتن، ترجمة: فتحي المسكيني، الكينونة والزمن، ص: ١٢٩.
(٣) الشافعي، منى، ليلة الجنون، ص: ١٣٨.
(٤) المصدر نفسه، ص: ٨٢.

الذات المحذرة، بل تلجأ إلى أحلامها **«كأنني امرأة حاملاً بالشهر السادس، أو الثامن لا أدري، وفيصل جالس قربي، مبتسماً»**[1]، كما أنّ صوت الحرية يدوي في دواخلها **«لن تتزوجي الدكتور فيصل، أبداً»**[2] همست.. تعالي ياسارة اقتربي من عالم الحرية... لأن الحرية أصبحت بعضا من نسيج حياتك»[3] ماإن يزول هذا الصوت حتى تفاجئها فتاة تحلق في طيفها **«أصرخ بصمت، أهرب من خيالي أفتح عينيّ أكثروأكثر... وقبل أن أتحرك لأقف.... صافحني وجه فتاة أبيض جميل... غاب الوجه عن المكان»**[4]. ما إن ترى سارة الفتاة حتى تصرخ ويلبس الخوف تجاويف وجودها عند رؤيتها، ولاتكاد تلتفت كي تعتدل وتراها، حتى تغيب الفتاة.

هذا، فعندما يتحول القارئ في سيناريوهات ذاكرة الرواية يتساءل: هل يمكن أن تكون كل واحدة من هذه الليالي (ليلة الجنون) في حد ذاتها؟ وأي ليلة استطاعت أن تعكس قصدية العنوان؟ أي واحد من هذه الأصوات، تغلب على الآخر في هذا الصراع الذاتي، فتوصل سارة إلى الجنون؟ للنص فعالية مهمة في تلقيح تمطيط فكرة العنوان؛ لأنه تكثيف لنواة العنوان، وهذا مايسمى بالعلاقة الارتدادية (من النص إلى العنوان)، بمقتضى هذه العلاقة يتقلص النص ويتكثف ليرتد إلى تركيب صغير وهوالعنوان، والمؤلف الذي انتهى من انتاج النص لابدّ له، وتحت ضغوط التسمية أن يكثف النص في اسم[5]، إذن لاحيلة للقارئ إلاّ أن يتكئ على النص لتفسير العنونة السيميائي. فتكون وظيفة العنوان إغواء وإغراء القارئ وفتح شهيته لاتباع أحداث الرواية صفحة تلو أخرى حتى نهايتها، لذا يلوذ القارئ بالنهاية كي تتبدد شكوكه الدائمة ليبحث عن نقطة استقرار وجداني، لعلها ترضيه، وقد تبقى الشكوك في النهايات المفتوحة، بل تزداد توتراً، إلا أنّ هذه الرواية تكشف عن ليلة أخيرة تناسلت عن بنية روائية محبوكة، نعم هي ليلة الجنون المصيرية.

إنها ليلة أيقونية سيميائية ملونة يكاد يحقق فيها حب سارة الوردي، فمنذ فجرها، يشعل فيصل مصباح الحب الوردي فيها

(١) المصدر نفسه، ص: ٢٢٨.
(٢) المصدر تفسه، ص: ٢٠٧.
(٣) المصدر نفسه، ص: ٢٧٦.
(٤) المصدر نفسه، ص: ١٦٨.
(٥) أنظر إلى حسين، خالد حسين، في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، صص: ٤٩-٥٠.

«**سارة أحبك، أما الصبر فقد ودعني، أريدك وأريد أن أقترن بك.**»[١]، يختلط هذا الحب بسوداوية هذه الليلة، والذي أعطى هذا التمازج التشكيلي سمة جمالية أكبر، هو حرارة مصباح أحلام سارة التي أصبحت قاب قوسين أوأدنى منها بعد أن طلب فيصل يدها للزواج. طالما انتظرت كي تنهل من ينابيعها الهادئة الواقعية بعد انفصالها عن خالد، لكنها الليلة لاتصدق تحقق أحلامها في هذا الكم الهائل من الممنوعات«**هل تحقق الحلم هذه الليلة**»[٢]. فتسود هذه الليلة أحاسيس سارة الغريبة التي لم تشعر بها من قبل، تتوحد كل أحداث حياتها من الحب والأحلام فيها وتمر تفاصيلها كشريط سينمائي أمامها، ما مضى وما هوآت الليلة، يدخلها حبها الأول وتقتله الطائفية وهو في ريعان شبابه الوردي، كما أنّها تشعر أنّ كلّ شيء قد تآمر عليها ليقتل حبّها الثاني وأحلامها الممتدة التي تعيش أجمل وأسعد لحظاتها، تغلي لمحات متضادة في دواخلها، يختلط السواد بالبياض والخوف بالأمن والفشل بالنجاح «**جاءتني دفقة بعيدة، حضر وجه خالد.... ياالهي حبي الأول.... بزغ وجه فيصل.... سيدا متوجا في دهاليز روحي..... يا لغرابة هذه المشاعروالأحاسيس.... هذا ماأحسه الليلة وأشعربه.... حب آخر في طريقه إلى الفشل...** »[٣]تواصلت سارة معاناتها بلاجدوى بين عالم أحلامها والعالم الواقعي أثناء حركية الصعود والهبوط «**واصلت العيش بصعوبة، في عالم مزدوج، عالمي الخاص، والعالم الآخر الذي يحيطيني**»[٤]، لازمت حبها في أحلامها الخصبة وخلدته، وتنازعت من أجله مع الحياة، لكنه توحد الليلة مع سائر آلامها النفسية لكي تلقيها في غياهيب الجنون المخيفة؛لأنّ عالم الحب يحفل بالجنون، والتأريخ حافل بالكثير من هذه النماذج وهناك حالات الحبّ التي أدّت إلى جنون صاحبها كما في مجنون ليلى وكُثّير[٥].

فقنطت من نجاح هذاالحب، ووصلت إلى خيبة الأمل والعبثية السيزيفية «**فهو- الإنسان - كسيزيف**[٦]**، بطل الأسطورة،**

(١) ليلة الجنون، ص: ٢٩٦.
(٢) المصدرنفسه، ص: ٢٧٩.
(٣) المصدر نفسه، صص: ٢٧١-٢٧٣.
(٤) المصدرنفسه، ص: ٢٨٠.
(٥) أنظر مشذوب، علاء، الجسد (صورة...سرد)، ص: ٢٠٠.
(٦) أسطورة السيزيف من أساطير المعاناة، والسيزيف كان ملكاً ظالماً لشعبه وكان يقطع الطريق ويسلط اللصوص،

يحمل كل يوم صخرة الحياة، ويصعد بها إلى قمة الجبل، ويظن أن السعادة هناك، وما إن يصل إلى القمة حتى تتدحرج الصخرة إلى الأسفل..... ويكرر هذا العمل إلى ما لا نهاية دون جدوى....»[1]، تفاعلت منى مع أسطورة سيزيف، وإن لم تستخدمها مباشرة في ذكرها بصراحة في صفحات الرواية السابقة، بل قد أرست الأسطورة بناها على فيافي الرواية منذ بدايتها بصورة غير مباشرة في حالات سارة، ويتوسط هذا العبث السيزيفي بين الزمن (الليلة) وبين الجنون، ليظهر عبثية الزمن الماضي الذي سبق هذه الليلة أو عبثية هذه الليلة أو عبثية البطل الذي يقع وسط زمن الجنون؛إنّها (هذه الليلة) لحظة الجنون التي أصبحت ظلاً لعتبة العنوان المركّزة المشحونة، «ومن مظاهر العنونة أن تعرف القصيدة [أو الرواية] بحادثة من الحوادث تميزها عن غيرها»[2]، هذه الليلة تعبرعن كل آلام سارة، لذا ركّزت منى عامدة في وصفهاعلى اسم سيزيف، معبرة عن حركة سارة الصراعية التي تتوازى مع حركة سيزيف بين الصعود والهبوط، إذ إنّ هناك شبهاً بين شخصيتي سيزيف الأسطورية وسارة، حيث كلاهما أصبحا نموذجين للبطل العبثي الذي يقوم بمهمة لاجدوى منها أبداً.

وتخاطبها ذاتها المحذرة في ليلة الجنون «**هناك شيء ما.. في داخلك يرفض هذه الحياة، لقد تعبت معك واحترت من الإرشادات والنصائح**»[3]، ما استطاعت هذه الذات المحذرة طيلة هذه الأزمنة أن تجعل سارة، تتكيف مع الواقع بسهولة، كأنها ملت الليلة منها ومن أحلامها الممتدة في الحب وحين أسقطت القوة من حسابها وأصبحت نصائحها لسارة كمن يؤذّن في مالطة، يئست، وخضعت لها ولذاتها المتمردة، حيث تغيّرت ألف مرة، فغابت بعدذلك كاملة عن ساحة وجودها «**ارتجفت، كانت قد غادرتني، فالحقيقة أنني قد أتعبتها، وأرهقت تفكيرها كل هذه السنين، وكأنها الليلة ملت مني، ومن أحلامي الملتهبة، حتى إنها تلونت**

ويستولي على أموال الضعفاء، فحكمت عليه الآلهة أن يحمل صخرة من الوادي على رأس الجبل، فإذا بلغ أعلاه تدحرج الحجر إلى أسفل الوادي، وهكذا إلى ما لانهاية. وقد أمسك بعض الشعراء والروائيين بهذا الجانب من الأسطورة للتعبير عن معاناة الإنسان المعاصر. أحمد، عرفات الضاوي، التراث في شعر رواد الشعر الحديث: دراسة نقدية، ص: ١٣٦؛ رابرت، آلن سگال، اسطوره، صص: ٨١-٨٢.

(١) ليلة الجنون، ص: ٢٧٦.

(٢) علم العنونة، ص: ٧٤.

(٣) ليلة الجنون، ص: ٢٧٤.

وتبدلت»[1]، وبهذا كله يتعدى العنوان استراتيجية إغواء وإغراء القارئ، فيكتسب هالة من الهيبة والوقار أمام عالم النص بأسره، وتتولد بقية أجزاء النص منه واحدة تلوأخرى من خلال انفجار دلالي، وهذه العلاقة بين العنوان والنص يسمى بـ «العلاقة الامتدادية (توليد النص من العنوان)، وبموجب هذه العلاقة يغدو العنوان الذرة البدائية أو البيضة الكونية المخزّنة بقوة دلالية قصوى، سرعان ماتكون برسم الانفجار بفعل عوامل متنوعة، فيتشكل النص... من تلك السدم،... وهكذا تبدو العلاقة بين العنوان والنص هي أشبه بالانفجار الكبير»[2].

بعد ذلك تتسارع دقات قلبها، وتتجلى ذاتها المتمردة أمامها كالمرات السابقة **«تمددت في فراشي، رفعت عينيّ إلى حيث النافذة،... رأيته، وجه فتاة... ياإلهي إنها تشبهني، صورة مني... إنها الإشارة التي أبحث عنها... جزء مني كان مجنوناً يعذبني، يصرخ في داخلي، ولكنني تجاهلته طويلا»**[3]. أصبحت سارة مجنونة تبحث الليلة عن آفاق حب جديد بعيد عن الصراعات الطائفية والمذهبية ومشاكل المرأة التي أخذت تتزايد في المجتمع **«أريد الحب فقط، أحلق في سماواته، وأطوف بأراضيه... تدخلني لحظة أشاء... وتعطرني رائحته الشهية»**[4]، ستتم ولادة الحب الجديد، لكن عبر ترك هذه الحياة الدنيوية وتوديعها للرحلة في سفر وانتقال إلى عالم جديد، وهذه الأمور والمعاناة قد تجرها إلى رغبة في الانتحار للانطلاق نحو عالم جميل **«... إنها (الفتاة) تشبهني... تبتسم.... تناديني.... سأذهب معها كي أستريح، سأعيش حياتي هناك»**[5]، من جانب آخرتتصارع مع رغبتها، وتلازمها حالة التذبذب الدوراني في متابعة الفتاة التي تقودها إلى الانتحار للخلاص من هذه الحياة، فتقدم رجلاً وتؤخر أخرى **«تشعرني هذه الليلة المخضبة بالجنون بالاختناق،.... وأيضاً... الفرحة تملؤني، فهناك الاختلاف مقبول، والحرية الشخصية لها مساحة أوسع من هنا، ما**

(١) المصدر نفسه، ص: ٢٧٦.
(٢) في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، صص: ٤٥-٤٦.
(٣) ليلة الجنون، صص: ٢٧٩- ٢٨٠.
(٤) المصدر نفسه، ص: ٢٧٠.
(٥) المصدرنفسه، ص: ٢٧٩.

أجمل أن يكون الإنسان حرا طليقاً بلا قيود... »[1] **«... فهل سأتشجع، وأذهب مع تلك الفتاة الجميلة، التي تناديني بقوّة، وكلمّا اقتربت ازدادت ابتسامها رقة وحلاوة.. لو اتبعت الفتاة، سأفتقد... أمي الغالية وحنانها المتنامي...؟»**[2]، يالها من ليلة باهتة! إلى أين يسوق الحب سارة في هذه الليلة؟ **«إلى أين يأخذنا الحب... / كيف ننجو من الحب؟!/ كيف يخمد هذا اللهب؟!/ على أي شط سيلقي بنا موجه الهادر المستحب؟!»**[3]، فيا ترى، هل تنتحر سارة، أو تبقى وتعيش عوائق المجتمع كما كانت، فتتصارع معها؟

أرادت منى الشافعي في هذا المقطع الأخير إيصال هذه الرسالة: أنه لايمكن لأحد أن يحمي حقه وطموحاته في ظل الظروف الاجتماعية المتطرفة، مادامت تسوده أفكار ومعايير جاهلية، فهذه الطقوس تورط الأشخاص في موقف نفسي أليم يصعب الخروج منه، عندئذ يبادرالفرد إلى الانتحار؛ لأنه مامن طريق غيره أمامه.

تداخلت دلالات عتبة العنوان في جسد النص، وأصبحت حمولة مكثفة من الإشارات والشفيرات التي تحدد مضمون النص أمام عيني المتلقي في لوحتها، هذه العلامة السيميائية في الغلافين منحت المتلقي أولاً وصفاً زمنياً، فرسمت أمام أفق عينيه صورة عن ليلة معينة تستوعب في وعائها الزماني كائناً مجنوناً، بيد أنّ وجود ديكورات الألوان على هذه العتبة الطللية في الغلاف (٢)، جعلتها أوضح وأقوى في تصوير أحداث ليلة الجنون الملونة المختلفة، إذن تحولت إلى بانوراما هائلة الاتساع في لعبة الألوان السيميائية ضمن تنشيط التخييل لدى المتلقي بسبب دلالاتها السيميولوجية النوعية، فحركت أكثر، آليات النقد لتوسيع دلالاتها. حملت هذه القمة العتباتية دلالات سيميائية من نوع الأيقونة؛ لأن هناك عدة أوجه شبه بين هذه العتبة الطللية على لوحة الغلافين وأحداث الليلة الأخيرة في جسد النص، أصبحت فيها العلاقة بين الممثل والمؤوّل علاقة محاكاة وتشابه وليست اعتباطية أو سببية، كما هي في الرمز أو في المؤشر.

سيميائية اللون بين الواقع والخال في الغلافين

يعدّ اللون جزءاً مهما من العالم المحيط بالبشر، يلازمه في الحياة ويثريها

(١) المصدر نفسه، ص: ٢٨٠.
(٢) المصدر نفسه، ص: ٢٨٠.
(٣) المصدر نفسه، ص: ٢٨١.

ويفضي عليها الجمال، لايستعمل اللون للجمال فحسب، وإنّما يستخدم كعلامات سيميائية في العالم البشري، اللون بوصفه دليلاً نوعياً يعتمد في وجوده على الآخر، سواء كان هذا العماد ورقة أو غيرها، وإن النوعيات التي تعتمد في وجودها على غيرها لاتعتبر دليلاً نوعياً إلا في حد ذاتها، مثلاً اللون المشير إلى الوقوف ليس دليلاً نوعياً، بل الدليل النوعي هو اللون بغض النظر عن عماده[١].

يعتبر غلافا رواية ليلة الجنون أيقونتين تمثلان مواصفات سارة النفسية المختلفة، ولكي يتم هذا الأمر مزجت منى الشافعي أدلة نوعية لهذه الأيقونة، ومنها اللون. ، تحولت ألوان الغلافين بوحدها بغض النظر عن عمادها إلى علامات رمزية يجب معرفتها، دون أي علاقة بين الممثل وموضوعه. يتشكل غلافا رواية ليلة الجنون من ألوان أساسية، منها الأسود والأخضر والأحمر والأبيض في لوحة الغلاف(١) واللون الأصفروالأبيض والبنفسجي والأحمر والأسود والوردي في لوحة الغلاف (٢)، فيظهر أنّ الألوان الدافئة ألقت ظلالها على جسد الغلافين «وهي الألوان التي تحتوي على مادة اللون الأصفر، كاللون الأحمر والأصفر والأخضر المائل للصفرة بالإضافة للزهري»[٢]، كمأنّ الألوان الباردة تهيمن في لوحة الغلافين. تحتوي هذه الألوان على الأزرق والأبيض والأخضر[٣]، كذلك وظفت منى تقنية الأكواريل التشكيلية فيهما، وذلك باستخدام الألوان المائية، فتقنية الأكواريل عبارة عن لوحة مرسومة بالألوان المائية الشفافة، كالأزرق والأبيض، والأصفروالأخضرو.. يستهدف هذا التعاطي الفني بين ألوان الغلاف تنشيط لعبة التحديد واللاتحديد، الإضاءة والتعتيم[٤]، مما يكسب اللون بلاغته الخاصة من خلال درجات المساحات والأشكال والأضواء والعتمة، فعندها تحمل ألوان كل واحدة من اللوحتين دلالات متشابهة متكاملة، حيث قد يعدّ كل لون نتيجة للون آخر، وقد يحتوي بعضهاعلى دلالات متضادة، من هنا يتميّز غلافا الرواية باستخدامهما الألوان المتشابهة والمتضادة في نفس الوقت. إن الإتيان بهذا التقابل التضادي بين بعض الألوان يدل على صراع لاحدود له، كصراع سارة الذاتي، ومن ثمّ صراعها مع عالم

(١) آليات انتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، ص: ٨٢.
(٢) گلگازاده، عززالله، مبانهنر، ص: ٧٠.
(٣) أشبهون، عبد المالك، الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوار الخراط نموذجاً)، ص: ١٠٥.
(٤) نفس المصدر، ص: ١٠٦.

الواقع، يتبين ممّا سبق أنّ منى استخدمت تكنيك المفارقة التصويرية اللونية وسيلة لتشكيل لوحة الغلافين، و«المفارقة التصويرية تكنيك فني يستخدمه الشاعر [أو الروائي] لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض... فالمفارقة كوسيلة من وسائل تشكيل الصورة تكشف عن حس يتغلغل في جنبات الصورة إنه حس المفارقة حين يتجسد في قالب من الرؤية الفنية»[١].

أوّل مايستوقف المتلقي في الغلافين هو اللون الأسود الذي لفّت ظلاله المخيفة فيافي أيقونتي الصورة، ووسع مناخاً رمزيّاً دالاً على الخوف فيهما، لاينزاح عن دلالاته السوداوية المخيفة. بدا هذا الأمر واضحاً في حالات سارة منذ بداية الرواية، حملها هذا الخوف عبئاً من الهموم والأحزان. اللون الأسود هوالممثل (الدليل النوعي) يرمز إلى الخوف الذي لعق وجود سارة طيلة حياتها؛ «الأسود رمز الخوف من المجهول»[٢]، عندما جربت شحنات الحب الأول مع خالد، استبد الخوف خوالجها منذ البداية ومنعها من الاعتراف بحبها «**هناك خوف ما يدخلني من وقت لآخر، ويحرمني من التعبير عن حالة الحب التي أريدها وأتمناها**»[٣]، والذي جعلها تخاف هو معايير أم خالد الطائفية التي ترفض زواجهما بشدة؛ كما أنها سيطرت بأفكارها على ابنها الآخر ومنعته من الزواج ممن يعشقها، فتعيش سارة في لفحات حبها الأول بهذا الهاجس اللئيم «**لم أنس، فرضت (أم خالد) عليه (أخ خالد) ابنة خاله، فتزوجها طائعاً إكراما للعائلة، بينما كان يحب ويعشق حنان زميلته، الدكتورة طبيبة الأطفال، ولأن عائلتها من عامة الناس، فقد رفضتها بشدة..** .»[٤]، حتى اقترح خالد عليها الزواج السري كي ينقذ حبهما. يغزو الخوف بعد هذا الفشل كل بقاع وجودها. حين تستنشق شرايينها حرارة حبها الثاني، تجتاح لملمة هذا الخوف كوامن ذاتها، فتخاف أن يذبل جسد هذا الحب كماأن أشلاء حبها الأول أصبحت متناثرة «**هل سأفشل في علاقتي مع فيصل، كمافشلت مع خالد؟ كيف سأتخطى مرحلة الفشل هذه؟**»[٥] تخاف من خطورة التجربة الثانية

(١) المغربي، حافظ، صورة اللون في الشعر الأندلسي، صص: ٣٤٠-٣٤١.
(٢) مختار عمر، أحمد، اللون واللغة، ص: ٢٩٩.
(٣) ليلة الجنون، ص: ١٣٩.
(٤) المصدر نفسه، ص: ٦١.
(٥) المصدر نفسه، ص: ٢٠٨.

والانفصال وألم الفراق، مع أنها تعي أن فيصل يعشقها حتى العصب ويتمنى أن يتزوجها الليلة قبل صبحها، لكن الممنوعات الاجتماعية وضعت حملها وأفعمتها خوفاً كبيراً لن ينزاح عنها مادامت تعيش أرض الواقع، وهذا الذي جعلها تتردد في إظهار حبها نحو فيصل، أصبح هذا الخوف كابوساً كدر لحظات حبها وفرحها وأملها.

اللون الذي يقابل الأسود هو اللون الأبيض، له حضور واسع في مساحات الغلافين، وقد تنوعت دلالاته. حيث سيطرت سيوله اللونية على أعضاء وجه الصورةفي اللوحتين، إذ إختبأت معالم الوجه وراء سترته الضخمة حبيسة، فدخل كيانها بدلالة اللالونية؛ «إنه [الأبيض] لاشيء قبل كل ميلاد، وقبل بداية، ذلك ما رسخ الاعتقاد أنّ اللون الأبيض هواللالون (Non couleur)»[١]، فإذا كان الأبيض بمعنى اللالونية، فلايحمل، كرمز نوعي لوحده (بغض النظرعن هيئة أعضاء الوجه الحبيسة التي تماهت في اللون الأبيض)دلالة سيميولوجية في الوهلة الأولى، بل يحدّد قيمة اللونية للألوان الأخرى، ومن أهمها الأسود، هذه اللعبة التشكيلية تفضي على الأبيض قيمة مثالية، فلولا وجوده في الصورة، لمابرزت عتمتها بشكل واضح في الغلافين، «ومن الوسائل المألوفة لكي تبلغ إثارة الانفعال والتوقع أقصى مداها لدى المشاهد، مايمكن أن يسمى تقابل الأسود والأبيض أولقاء الأضداد»[٢].

يتحول الأبيض في المرحلة الثانية إلى دليل نوعي (ممثل سيميولوجي)تتراوح دلالاته السيميائية بين الصورة والغلاف (في اللوحتين)، تعكس مسحات النقاء والبراعة والجمالية الداخلية، شعّ هذا اللون وسط وأطراف ظلال الأسود القاتمة الشائبة لبيان المقابلة والحرب بين الشفافية الباطنية والدكنة الخارجة، الأمر الذي بدا واضحاً منذ بداية الرواية في كيان سارة، هذا، و«يعتبر اللون الأبيض من الألوان الصافية التي ترمز إلى العفة والطهارة والنقاء»[٣]، ابتعدت سارة عن خبث البشر، واحتمت بدواخلها في شفافية لاتعرف البغض أو اللؤم الموجود عند بني جلدتها، فكلّما تفاجئها أخبارعن مكر وخدع بني البشر، تنزعج وتتلوى، كأنّ صاعقة الحزن تنزل على جسدها الأليم «**يا ابنتي لاتنزعجي، هذه ظواهر عادية في الحياة،**

(١) الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوار الخراط نموذجاً)، ص: ١٠٥.
(٢) القط، عبد القادر، الكلمة والصورة (دراسات في القصة والرواية ودراما التلفزيون)، ص: ٢٠١.
(٣) الفردان، أمينة جعفر، رمزية الألوان عند المرأة الشعبية في البحرين، ص: ٦٠.

وتحدث كل يوم وفي كل مكان»[1]؛ لأن كيانها الطفولي النقي لم يستوعب شراسة وفظاظة البشر.

لم تنته دلالات الأبيض عند هذا الحد في اللوحتين، بل وصلت دلالاته في الوهلة الثالثة إلى أقصى درجاته عمقاً في التأثير وتوسيعاً لقدراته السيميائية. فلكي تنقدح حجرات عالم سارة الفنتازي من خلال فجوات الغلافين سيميائياً، استمدّت اللوحتان من اللون الأبيض وبالإضافة إلى ذلك دمجته اللوحة (٢) باللون الأصفرحتّى يلقح اللونان معاً آثار بذورالأحلام على لمسات سارة النفسية. أصبح هذان اللونان كأساً رمزيّاً شربت بها سارة خمر اللذة والفرح في أحلامها. يتململ جسدها الهامد صامتاً خائفاً على فراش أرض الواقع وتتماوج روحهاعلى أوتار ديباجة أحلامها المنسوجة من النور الأبيض والأصفر. هذه الأجواء الخيالية تجعلها تسحب نفساً عميقاً يريحها من عالم الآلام، تنتهي مآسيها المتأوهة وإضطرابها وخوفها في أحلامها؛ تضطرم رغبات الحالم المكبوتة في خياله وتدفن في عالمه متحرّرة من همومها الثقيلة[2]. إنها ثمرات شجرة اللونين الأبيض والأصفر التي احتست أنفاس النص ومارست حفر أرض الغلافين طامحة بالحصول على هذه الإيحاءات؛ يضمر اللون الأبيض في طواياه معنى اللذة والفرح: «يُطاف عليهم بكأسٍ من مَعينٍ بيضاءَ لذةً للشاربين»[3]، كما أن اللون الأصفر يخوض غمار هذا البحر الدالّ على الحيويّة والنشاط: «قالوا لنا ادعُ ربّك يبيّن لنا ما لونها، قال: إنّه يقول: إنّها بقرة صفراء فاقع لونها تسرّ الناظرين»[4]، ينتعش جسدها في أحلامها بعيداً عن الشروط الواقعية. هذا الفرح ليس واقعياً، بل خلقته ذاكرة سارة، فما إن تُنتشل من عالمها هذا، ينزاح النشاط والحيوية عن جسدها ويتماهى في مستنقع الخوف. ربما ومضات اللونين الأصفروالأبيض القليلة التي شعّت على بعض نواح من أيقونة جسدها في الغلافين، ترمز إلى بصيص الفرح الخفيف بين عتمته وإلى وجود حبيبها فيصل الذي أعطاها الحب الرائع والفرح الذي كادت أن تفقده بعد أن افترقت عن خالد «**يخترقني صوتك (فيصل) الحنون، ليدخلني بريق حديثك**

(١) ليلة الجنون، ص: ٢٤٢.
(٢) خفاجي، عبد المنعم، مدارس النقد العربي الحديث، صص: ١٣٨- ١٣٩.
(٣) القرآن الكريم، سورة الصافات، الآية: ٤٥-٤٦.
(٤) القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية: ٦٩.

اللذيذ، فيأسرني، وينير عتمة الغرفة»[1]، هذه البهجة في عتمة جسد سارة، تشبه نجمة وحيدة تظهر في ليال سوداوية لاتزول، حيث تنداح في كل أرجاءها وتحتلها كما أحاط الأسود أيقونة الصورة، فكل زاوية من زواياها انتهت به.

أما اللون الأحمر، فيتدرج ضمن رواية حب سارة الرومانسي ليروي قمته في اللوحتين، أصبح ممثلاً سيميائياً(دليلاً نوعياً) يغلف ثورة حب سارة، يحمل هذا اللون عواطف ثائرة توشح ذكرى حبها الأول تارة، وثورة على المستقبل تارة أخرى، حيث يتحول إلى تعبير عاطفي مشحون بالثورة والذي كثف هذه الدلالات أولاً هو تعبير سارة عن سيارة حمراء، السيارة التي أعجبتها في نادي السيارات لأول مرة، ومن ثمّ تعود لاختيار السيارة نفسها بعد أن تمسح أسواق السيارات أكثر من عشرات المرات «**ولن نعود إلا وسيارة مرسيدس حمراء اللون، أو عنابية تقف أمام بابكم، فما الحب إلا للحبيب الأول»**[2] أصبح لون السيارة رمزاً سيميولوجياً لتصوير مشاعر سارة الثائرة التي أصبحت بركانية تطايرت من بواطنها شظايا حبها الأول، لم تستطع أن تلغي ماضيها، بل ثمة حب ثائر في داخلها لخالد، تكاثف في إلماحات متوهجة ترتقب لحظة لكي تنفجر لتدمير قيود أرض الواقع التي أبعدتها عن عديل روحها خالد. فشل هذا الحب، لكن ذكراه ظل عالقاً معطراً في حياتها وأصبح تجاوزه صعباً عليها، كأن خدره لايزال يسري في أوصالها، كماأن ألبومها الأحمر الذي يضم صورهما يجسد لفحات هذا الحب الثائرة «**الصور موجودة في الألبوم الأحمر..... اعتز بها اعتزازي بوجودي.... الحب الأول في حياة الفتاة إذا لم ينجح يظل غاليا عليها»**[3] إنّها الذكريات التي تصرخ من كيان ذات معذبة. وقد امتزج الأحمربحبها الثاني، وهذا عندما قدم فيصل إياها خاتماً ملفوفاً في قماش أحمر، فترى من خلال أحلامها الرحبة ما تتمناه في الواقع «**يخرج [فيصل] علبة صغيرة مغلقة بقماش من المخمل الأحمر القاني، بفتحها... أبتسم، أمد يدي وهو يلبسني خاتم الخطبة... نضيع في الأحلام»**[4]. احتضن الغلافان هذه العبارات السيميائية وعجناها بدلالات اللون الأحمر؛

(١) ليلة الجنون، ص: ١٧٨.
(٢) المصدرنفسه، ص: ١٠٦.
(٣) المصدر نفسه، ص: ٢٢٧.
(٤) المصدر نفسه، ص: ١٦٨.

الأحمر لون العواطف الثائرة والحب الملتهب ويؤكد ثورة الحب[١]. رسم اللون الأحمرثورة عاطفيةفي اللوحتين، بيد أن حضوره الواسع في الغلاف(١) نقله إلى رمزمشحون بالعنف والحرب والمقاومة بعد أن كان تعبيراً سيميائياً عن ثورة الحب «دخلت البهو/ كان المخبر السريّ يعدو/ فقذفت الوردة الحمراء/ صارت طلقة/ صارت حريقاً»[٢]، فأصبح رمزاً سيميولوجياً يحيل إلى نيران طلقات سارة الحمراء الرافضة في وجه المجتمع الظالم **«لاأستطيع أن أكون... حسب الأعراف والتقاليد والعادات، وغيرها من اللوائح والقوانين الاجتماعية المعقدة»**[٣].

أمّا اللون الوردي في الغلاف (٢)، فتحوّل إلى ممثل سيميائي نافذ، ومؤوله هوالحب الذي يعتبر ثيمة مهمة في الرواية، حيث تظافر منذ بدايات الرواية في رسم أحداثها ومعالم شخصيتها الرئيسية وتناسلت عنه ثيمات أخرى، منها الحرمان القسري والأحلام والجنون، إذن ينهض هذا اللون بوظيفة موجهة، ليفك طلاسم الغموض التي تحيط بالغلاف ولاسيما العنوان والصورة، فهو القاسم المشترك بينهما، يلعب دوراً محورياً في صراع مستمر بينهما، برزعلى عتبة العنوان مشعشعاً، غامقاً، بحيث تواشج مع اللون البنفسجي، وتجاوز حضوره العنوان إلى كيان الصورة مشحوب الوجه والابتسامة، فحاصرته أوبارااللون الأسود المخيفة من جميع الجهات، إذن يقارن اللون الوردي بين عالمين متناقضين، أي عالم سارة الخيالي، وعالم أرض الواقع. «يصف علماء النفس أثر اللون الوردي على نفسية الإنسان، بأنّه لون ملطف ويغمزالشخص بشيء من الحب والحماية، ويخفف الشعور بالوحدة والحساسية، وهولون الحب غيرالأناني»[٤]، جسّد هذا اللون بعداً شعورياً لطيفاً في الغلاف، قلّص حضوره دلالات عاطفة وأحاسس لطيفة غرامة كامنة في أحشاء سارة التي كان شعارها دائماً الحب **«لاأدري كلمة الحب كيف أنستني الألم و... وأزالت من داخلي كل الهموم وبغفلة مني نقلني للتفكير بالحب والتركيز عليه»**[٥]. الحب من أهم معاييرها في الحياة فبعد فشلها العاطفي الأليم

(١) جواد، فاتن عبد الجبار، اللون لعبة سيميائية، ص: ١٣٨، عمر، اللون واللغة، ص: ٢١٢.
(٢) الحجازي، أحمد عبد المعطي، الديوان، ص: ٥٧٣.
(٣) ليلة الجنون، ص: ٢٧٤.
(٤) عبيد، كلود، ترجمة: محمد حمود، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالاتها)، ص: ١٢٩.
(٥) ليلة الجنون، ص: ١٣٨.

رفضت الاقتران بأي رجل من الرجال الذين تقدموا للزواج منها «**كان آخر المرفوضين الدكتور جواد..... مع العلم أن الدكتور جواد يتحلى بأخلاق عالية... هكذا أعتذر... شكراً لاختياركم.... لاأفكر في الزواج في الوقت الحاضر**»[١]؛ لأنّ قلبها لم يخفق لهم أبداً، حتى نبض لفيصل.

أتى اللون البنفسجي في الغلاف(٢) كي يعطي سارة شحنات هادئة، فتحنو على جوانبه العاطرة. حينما جفت ينابيع حبّها الأوّل، همدت رغباتها. ماإن أصبح حبّ خالد متجذراً مشتعلاً في قلبها، حتى ذرّت رياح الأفكار الجاهلية بذور حديقته، فقادتها هذه الأجواء المكبوتة إلى أحلام جميلة واعية، ابتكرت فيها صورة غرامية حلمية طارت في نفحات هوائها «**عدلت من جلستي، أغمضت عينيّ، اخترعت عالماً جديداً يجمعني وخالد، رسمت ملامحه من خيالي وأحلامي، ورغباتي، عالم صغير لكنّه جميل ورائع، بيت صغير يجمعنا نحن الاثنين**»[٢]؛ عاشت لحظات هذا الفشل في أحلامها الواعية؛ لأنّ الفاشل ينخرط في أحلام اليقظة، والحلم تحقيق لرغبة مكبوحة أومكبوتة[٣]. هذه الأحلام قد تكون الخشبة الوحيدة التي تنقذ حبّها من بحرالواقع الهائج الذي يجوبه دائماً قرصان قساة القلب، حان أن يضمّ اللون البنفسجي حروف العنوان الوردية مؤطراً معانقاً، كما يغامر الحلم في سبر أغوار حبّ سارة ويقتنصها، ليدخلها في عوالمها اللامحدودة؛ هذا اللون بوصفه ممثلاً سيميائياً (رمزاً نوعياً)، يدلّ على «الذين يعيشون في عالم من الأحلام والخيال»[٤]، ويوحي بالهدوء[٥]، تلجأ سارة إلى أحلامها لكي تشعر بالهدوء والسكينة، فتلتحم وأمنياتها اتحاداً. هكذا يحكي اللون البنفسجي؛ لأنّه يرمز إلى اندماج شديد بين حواس الإنسان وغايته المنشودة[٦]. إنه ممثل سيميائي يحيل إلى تدمير الموانع وتحقيق المكبوتات في عالم الأحلام.

وأما اللون الأخضر، فلمساته متناثرة محدودة في أيقونتي الصورة في

(١) المصدر نفسه، ص: ١١٩.
(٢) المصدر نفسه، صص: ٨٠-٨١.
(٣) قصاب، وليد، مناهج النقد الأدبي الحديث (ررؤية إسلامية)، ص: ٥٧؛ غالب، مصطفى، فصام الشخصية، ص: ٢٥.
(٤) اللون واللغة، ص: ١٩٤.
(٥) أحمد، أحمد، بدوي، عبد القادر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية، ص: ٢٩٣.
(٦) لوشر، ماكس، ترجمة: ودا آبزاده، روان شناسي رنگ ها، ص: ٩٤.

اللوحة(١)، ولولا وجوده في الأيقونة الكبرى، لظلت مكدسة تحت أعباء اللون الأسود الثقيلة، فكأنّما أنقذ الموقف مع قلته لدلالته على الخصب والنمو ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَتُصْبِحُ ٱلْأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ ٱللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ﴾(١)، الخيط الوحيد الذي ربط سارة بالحياة وخصّب الأمل في تجاويف وجودها اليائسة، هو فكرة الحب وتعرّفها على فيصل وحبه الذي سال في دهاليز وجودها، وزرع فيها بصمات النمو والحياة، ولولا وجوده لتلاشت شجرة حياتها الخضراء بعد انفصالها عن خالد «**لا أدري لماذا شعرت بأن شروقا جديدا بفجر جديد، قد بزغ في حياتي... لولا حاجتي للبحث عن عنوان لديواني الجديد لماحضرت هذا المساء ولما التقيت به (فيصل)**»(٢)، وهكذا صار الأخضر دليلاً نوعياً (رمزاً سيميولوجياً) تضمّن هذه الدلالات سيميائياً.

الصورة بين الحضور والغياب في الغلافين

تعدّ صورة الغلاف بؤرة مركزية على لوحة الرواية الخارجيّة، هي فن تشكيليّ ينطوي على رسوم رائعة تشبه شيئاً ما، تنضم الصورة في علم السماء إلنوع أعمّ طلق عله مصطلح الأقون، «دل الأيقون علأنظمة التمثل القاسي المتمز عن الأنظمة اللسانة»(٣)، إذن بإمكان الدليل – الممثل نسج علاقة مشابهة مع موضوعه(٤). توجّه صورة الغلاف مسار فهم النص وتمهّد طرقاً بصراً لشرح النص الروائي وتعبّر عنه تعبيراً إجمالياً. للأيقونة مجال واسع، وهي دليل يحيل إلى موضوعه بحكم طبائع خاصة يمتلكها، «فأي شيء كان، كيفية أو فرداً أوقانونا،ً يعتبر أيقونة لشيء ما، شريطة أن يشبه هذا الشيء ويستعمل دليلاً له»(٥). على هذا، جسد الإنسان صورة تعبرعن دواخل ذاته، فـ «الجسد مرآة للذات»(٦)، له دور مهم في السيميائية؛ لأنه يكشف أحياناً عمايخفيه الإنسان بصورة بصرية.

(١) سورة الحج، الآية: ٦٣.
(٢) ليلة الجنون، ص: ١٤٦.
(٣) حمداوي، جميل، بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، ص: ٣٥٨.
(٤) سيميائيات التأويل، ص: ٣٠٤.
(٥) المصدر نفسه، ص: ٢٧٣.
(٦) عبيد، محمد صابر، سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل (قراءات في قصائد من بلاد نرجس)، صص: ٥٦-٥٧.

تطرح أيقونات الصورة على لوحتي رواية ليلة الجنون، جملة من العلامات النوعية المتمثلة في الألوان، وتعمل على تجسيدها بتفردها وكليتها. إنّ مجرد الإحساس البسيط بهذه الأيقونات التشكيلية يعدّ مؤولاً مباشراً (صورة فتاة ما) هذا التأويل البسيط لايقوى على قول أي شيء، ويضع الصور ضمن رتبة العلامة النوعية الأيقونية، بيد أنّ تأمل هذه العلامة أكثر، أي من زاوية دلالات الألوان وملامح الصورة، يهب المؤول شيئاً ما، وتكشف القرائن النصية في الرواية عن الشخصية البطلة سارة التي تجسد هذه السمات. تنشد أيقونات الصورة على الغلافين بألحانها انفعالات سارة النفسية المختلفة.

يتقاسم الغلافين عالمان، عالم أرض الواقع وعالم سارة الخيالي، الأول عندها سجن مخيف يحول دون الوصول إلى الحب الحقيقي والفرح والأمل، والثاني عالم تتقافز فيه من الفرحة واللذة. تمظهر النمط الأول في اللوحتين من خلال الأيقونتين اللتين زاوجتا بين قسم كبير من اللون الأسود وقليل من الألوان الوردية والصفراء والخضراء الدالة على الخوف والحب والفرح والخصب، إذ يكشف النمط الأول من الغلافين عن آلام وتصدع نفسي جربتهما سارة من جرّاء حياة البيئة الواقعية. أما الثاني (عالمها الخيالي) الذي صنعته ذاكرتها، فتحققت أمنياتها فيه «**أتمايل، أرقص... يأتيني وجهه(فيصل) يداعبني، يضع يديه على شعري... بخفة يطوقني...**»[1] هذا العالم مفعم بمباهج الفرح في جسدها ومكتظ بوعود عاطفية خيالية في محاولة العيش مع الحبيب، تعمل سارة عندئذ كل ما بوسعها لتلتقط من منجم أحلامها لقطات هادئة تشحن شراييها بروح حبيبها الحاضرة، فتنير دهاليزها المعتمة. غاب جسدها عنده عن مسرح الغلافين، واتضحت معالمه خلال مزيج من الألوان البنفسجية والبيضاء والصفراء على خلفية الغلاف (رقم٢) واللون الأبيض على خلفية الغلاف (رقم١)، وكلها تفصح عن عالم سارة الخيالي، بينما نجح الغلاف (رقم٢) في إرساء مواصفات جسد سارة في عالمها الفنتازي بشكل قوي في خلفية الصورة.

يتضح مماسبق أنّ مكونات كل واحدة من اللوحتين لعبت دوراً طباقياً، من خلال التضاد الذي انتشرعلى مساحة الغلافين،

(١) ليلة الجنون، ص: ٢٠٥.

كماأنّ اسم سارة يرتبط ببعد الغلافين السيميائي هذا، فـ (سارة) من مادة (سرّ)، وهو عبارة عن «سُرّ، سروراً - فهو سارّ والمفعول مسرور»[١] هذه التسمية تعارض وتخالف انفعالاتها النفسية في أرض الواقع، وتناسب وتطابق عالمها الفنتازي الخاص؛ لأنها لم تذق الفرح إلا من خلال هذا العالم، فأدّى هذا الاسم إلى تعميق عالمها الخيالي وإضفاء روحه على عالمها الواقعي، فبدا الصراع واضحاً من العنوان ثمّ الألوان، لينتهي إلى الصورة، ورسم الغلاف(١) أيقونة أخرى، وهي الجسد الأحمر الثائر الذي خرج من وجود سارة مارداً مقاوماً ضد أزمات وعوائق المجتمع باحثاً عن الطمأنينة والحرية المفقودة، فهذه الأيقونة الحمراء بصورتها ولونها تعدّ ممثلاً سيميولوجياً يحمل في طياته مجموعة حالات ذات سارة المتمردة (الموضوع السيميائي)، «فالعلاقة هنا علاقة شبة بين الممثل والموضوع على أساس منهج بيرس»[٢]، ويكمن الشبه في حالاتهما، اتسم الغلاف(١) بشعرية مميزة في تجسيد الأنا الرافضة وتمردها على المجتمع وأنظمته، بينما استترت سيناريوهات جسد هذه الذات عن ذاكرة الغلاف(٢)، بحيث لايكتشف المتلقي مواصفات هذه الذات إلا من خلال النص الروائي.

صاحبت هذه الذات سارة طيلة أحداث الرواية عبر صوت باطني«**همست.. إن.. هدفك الحرية المطلقة، الانعتاق من جسدك المسجونة به روحك القلقة... إصغي إلى همسات روحك، إسأليها ماذاتريد... أليست الحرية، الحرية، الحرية**»[٣] وبعد ذلك تبدو أمامها في هيئة فتاة ذات عينين، ثمّ تختفي «**التفت صوب النافذة بعفوية، وإذا بوجه فتاة أبيض.... أما العينان الواسعتان.... غاب الوجه، وأنا لم أكمل التفاتتي**»[٤]، تعبرعينا الفتاة بلغتهما الرمزية الصامتة عما تتمناه سارة «**تناديني بالقوة، وكلما اقتربت ازدادت ابتسامتها رقة وحلاوة... فهناك... الحرية الشخصية لهامساحة أوسع من هنا**»[٥]، لذا كونتا ممثلين سيميولوجيين يحملان دلالات رمزية

(١) عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص: ١٠٥٥.
(٢) صفو، گوروش، آشنابانشانه شناسادبات، ص: ٣١.
(٣) ليلة الجنون، ص: ٢٧٦.
(٤) المصدر نفسه، ص: ٢٢٣.
(٥) المصدر نفسه، ص: ٢٨٠.

بعلاقة قانونية حسب ما يفهمه المتلقي؛ لأنّ «العيون، من بين جميع أجزاء الجسم البشري المستخدمة في نقل المعلومات، الجزء الأكثر أهمية، بوسعها نقل أكثر الظلال دقةً»[١]، ظهرت عينا هذه الذات المتمردة في نص الرواية كي تتكلم بهما مع سارة، فتبوحان بما تريده هذه الذات، ولكنّهما غابتا في اللوحة(١) مما يميط اللثام عن أكثر تضاد سيميائي أمام أرشيف عيني المتلقي، فيحفزه على نبش تلافيف الرواية النصية.

تعيش سارة الحياة الواقعية التي يتماوج فيها الجهل والظلم والاستبداد الفكري والتفاؤل والتشاؤم والتطرف العقائدي أو الاختلاف الطائفي الذي آل إلى فشل حبها الأوّل، ممّا أسلمها إلى الخوف من الآتي، حيث انتشرت ومضاته السوداء في دواخل ذاتها وصب جامه على كل بقاعه، فطوقها الانغلاق الذاتي من كل جانب وخامرها الإضطراب، وأصبحت وحيدة غريبة بين انفعالاتها وطموحاتها «**أشعر بغربة قاسية، وحيدة بين أفكاري وتخيلاتي**»[٢]، أوقف الخوف فاعليتها، لذا أصبح جسدها، كدواخلها المنطوية، هامداً حزيناً خائفاً، وإن كان هناك بصيص من الفرح والأمل تشعّب بين نواحي وجودها السوداء، كما طغت برودة الخوف الأسود على نواحي جسدها في اللوحتين، فارتوت سارة منها، وأثّر داخلها المغلق على ملامح جسدها الحسية، ولاسيما وجهها. لذا غابت أعضاؤه المهمة عن مسرحه ككوامنها، واختفت وراء ستار ضخم، لذا أصبحت هيئة وجه الأيقونات الحبيسة(بغض النظر عن لونها الأبيض)ممثلاً سيميائياً يحمل دلالات سيميولوجية من نوع المؤشر، والعلاقة بين الممثل (هيئة وجه الأيقونات) والمؤول (الانغلاق الذاتي الداخلي) هي العلاقة المجاورة (السببية). للوجه أهمية بيولوجية، ووجه الشخص أدل على حقيقته وأخلاقه وميوله من لسانه[٣]، يتكون الوجه من أعضاء مهمة تصب في مصب التواصل الإنساني، لقد اختفت هذه السيناريوهات الحسيّة الرئيسة من وجه سارة في اللوحتين ممّا عبر عن شدة الخوف.

من جانب آخر للوجه علاقة وثيقة بهوية وعنوان الفرد، «أما الوجه فهو أبرز ما في الإنسان وصورة الكائن وموطن هويته

(١) الحديثي، طلال، سالم، لغة الجسد وفلسفته في التراث العربي، ص: ٢٨.
(٢) ليلة الجنون، ص: ٢٠٧.
(٣) لغة الجسد وفلسفته في التراث العربي، ص: ٣١.

الفردية»[1]، شخصية سارة مجموعة من متناقضات وإرهاصات وأصوات مختلفة تفتعل في صراع مستمر ذاتي، تنتابها ويلات القلق والإضطراب المستمر والمتطور، فإذا هي تفقد السيطرة على هذا الصراع، لاتدري أتمشي بمنكب ذاتها العاطفية، فتتعود حالة الحلم الأبدية، أو ترضخ لمطلب الأنا المحذرة، وتقبل حياة الواقع بكل تناقضاتها، أوتنصت إلى صوتها المتمرد بدواخلها، فتودّع هذه الحياة للرحلة إلى عوالم أخرى، لاتستطيع أن تتحكّم في حياتها، وتتصرف في أمورها كماتشاء، فيتضخم وجعها النفسي «**ألم شديد في رأسي... أنهض مرعوبة، أركض... وأنا أصرخ**»[2]؛ لأنّ هذا العصاب الذاتي سلب هويتها، بحيث ضاعت منها، فهنا تحول وجه الأيقونات في اللوحتين إلى رمز سيميائي استحال بما فيه إلى علامة رمزية، والعلاقة المتكونة بين الممثل (هيئة الوجه) والمؤول (الهوية المسلوبة) توحي بنوع من العلاقة القانونية، فعلى وجهة نظر بيرس للعلامة الواحدة أشكال مختلفة في آن واحد، يمكن أن تكون أيقونة، أومؤشراً، أو رمزاً»[3]. تتراوحت دلالات الوجه السيميولوجية بين أنواع مختلفة، تمثلت أولى دلالاته في كونه مؤشراً على دواخل سارة، ولم تنته دلالاته عند ذلك، بل تحوّل كذلك إلى رمز سيميائي أحال إلى هويتها المسلوبة.

النتائج

- ثمة علاقة وثيقة بين نص الرواية وعتباتها الخارجية ولاسيما الغلاف، إذ يستثمر الغلاف وفق طبقات الرواية الداخلية ليكشف عن أبرز أحداثها بصورة موجزة، ويعتبر أطوع التقنيات الفنية تعبيراً عن شخصية من شخصياتها، فيحدد انفعالاتها ومشاعرها، وقد شكل فضاء الغلاف جسراً رابطاً في رواية ليلة الجنون، ولايمكن تجاهله بأي حال من الأحوال؛ لأنه يحمل من الشفرات والرموز الدالة مايعين القارئ على مواجهة النص بكل ثقة. كلا الغلافين فتحا أكثر من أفق انتظار، وتبادلا سيميائياً، هذه الآفاق بوجوه متعددة. أصبحت لوحة الغلافين استراتيجية ناقدة أمام واقع المجتمع، احتلت القضايا الإنسانية والاجتماعية والنفسية مسرحهما، حيث كشفت عن واقع سوداوي خانق

(١) محمود، محمد حسين، شعرية الجسد (عصر صدر الإسلام - العصر الأموي)، ص: ١٢٧.
(٢) ليلة الجنون، ص: ٣٢.
(٣) شرحبرنشانه ها (نشانه هاگرافگ در ارتباط تصور، ص: ٥٤.

يمارسه المجتمع ضد المرأة، فعالجت قضيتها من خلال إضاءة معاناتها ومشاكلها على شاشتها البصرية.

– استغلت منى الشافعي العلامة في عتبة الغلافين، فأخمرت وجههما بروح سيميائية بيرس، من خلال العلامة الأيقونية والرمزية والتأشيرية، بينما غلبت العلامة الأيقونية على لوحة الغلافين.

– حضر العنوان بشكل لافت في نص الرواية وكان مفتاحاً نقدياً لقراءته والمضي نحو تقويض بنيته التركيبية المتناقضة، رفل بوظائف متعددة، منها: الإيحائية والإغرائية والتسمية، بينما فرضت الوظيفة الإغرائية سيطرتها على هذه العتبة، اعتمدت منى على هذه الوظائف كي تثري الفضاء الدلالي بين العنوان والنص، فتضمن التماسك البنائي بينهما من خلال خلخلة العلاقة الارتدادية والامتدادية. ماكتفى الغلاف(٢) برسم أحداث الرواية المهمة في دلالات العنوان اللغوية المكثفة على رأسه الطللي، وإنما في الوقت نفسه فتح آفاقاً فنية تشكيلية أضاءت الطريق في تقريب بعض مجاهل عتبة العنوان السيميائية المتضادة.

– كان للألوان دور مهم في اللوحتين؛ لأنها ترتبط بنفسية البشر، حيث بإمكانها أن تجمع بين مسرح حياته الواقعية وما ينتجه خياله، تعمدت منى الشافعي استخدامها في عتبة العنوان والصورة، فأسهمت في تحويلهما إلى أيقونات ذات بعد حسي مؤطرة بالإيحاءات والدلالات المتنوعة التي تعبر عن نزوات سارة النفسية، فدخلت في متاهات دلالة العنوان والصورة وتعددها لتصل إلى انتاج الدلالة التي تنسجم مع رؤية النص. وظفت منى ألواناًمتضادة الدلالات كي تربط ملامح الجسد المتناقضة بالألم النفسي واللذة الداخلية، وفي طليعتها الأبيض والأسود، فعاشت الألوان في صراع مستمرفي الغلافين.

– كانت لأيقونات الصورة في لوحة الغلافين أهمية قصوى فتحت أبواب التأويل والتحليل، شغلت هذه الأيقونات الفضاء اللغوي للجسد، وانحازت إلى خطابه اللغوي عبر لغته التصويرية، فعبرت من خلال قسماته المختلفة عن نتوءات وانفعالات ومكبوتات نفسية عاشتها سارة بين عالميها الواقعي والخيالي، ومن ثمّ ركزت اللوحتان على وصف جسد سارة وحالاته المختلفة المتضادة في العالمين، بالإضافة إلى ذلك ألفّت اللوحة(١) جسد ذات سارة المتمردة مباشرة أمام أرشيف عيني المتلقي، فعوّضت مافات من الغلاف(٢) في هذا المجال.

قائمة المصادر والمراجع

القرأن الكريم.

(١) أحمد أحمد، بدوي، عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية، مكتبة مصر.

(٢) احمد، بابگ. (١٣٩٣). ساختار وتأول متن، نشر مركز، تهران، چاپ١٧.

(٣) الأحمر، فصل. (٢٠١٠م). معجم السمائات، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى.

(٤) أشبهون، عبد المالك، الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوارالخراط نموذجا)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

(٥) بدوي، أحمد أحمد. عبدالقاهرالجرجاني وجهوده في البلاغة العربية. مكتبة مصر.

(٦) بن يزيد المبرد، محمد، المقتضب، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م.

(٧) تشاندر، دانيال، أسس السمسائة، تر: طلال وهبة، مرگزدراسات الوحدة العربة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.

(٨) الجبوري، محمد فليج، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

(٩) جواد، فاتن عبد الجبار، اللون لعبة سمائة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

(١٠) الحجازي، أحمد عبد المعطي، الديوان، دارالعودة، الطبعة الأولى.

(١٣) حداوي، طالع، سيميائيات التأويل، الدارالبيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.

(١٤) الحديثي، طلال سالم، لغة الجسد وفلسفته في التراث العربي، دارالعرب، دمشق، ٢٠١٢م.

(١٥) حسين، خالد حسين، في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دارالتكوين، دمشق، ٢٠٠٧م.

(١٦) حليفي، شعيب، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، الدار البيضاء، ٢٠٠٥م.

(١٧) حمداوي، جمل، بناء المعنالسمائي في النصوص والخطابات.

(١٨) حمداوي، جميل، مستجدات النقد الروائي، الطبعة الأولى، ٢٠١١م.

(١٩) خفاجي، عبد المنعم، مدارس النقد العربي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٥م.

(٢٠) دولودال، جيرار، السيميائيات أونظرية العلامات، الترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دارالحوار للنشر والتوزيع، سورية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

(٢١) سگال، آلن، اسطوره، تر: فرده فردنوفو، نشر بصرت، تهران، ١٣٨٩ش.

(٢٣) الشافعي، منى، ليلة الجنون، مؤسسة الدوسري للثقافة والإبداع، الكويت، ٢٠١٣م.

(٢٤) شرجي، أحمد، سيميولوجيا الممثل(الممثل بوصفه علامة وحاملة للعلامات)صفحات للدراسات والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

(٢٥) شولز، روبرت، السيمياء والتأويل. تر: سعيد الغانمي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

(٢٦) الشيخ فرج، حميد، العنوان في الشعر العراقي الحديث (دراسة سيميائية)، دار المكتبة البصائر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

(٢٧) الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.

(٢٨) صفو، گوروش، آشنابانشانه شناسادبات، نشر علم، طهران، ١٣٩٣ه ش.

(٢٩) عبد القادر، رحيم، علم العنونة، الطبعة الأولى، دارالتكوين، دمشق، ٢٠١٠م.

(٣٠) عبيد، محمد صابر، مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأول، ٢٠١٢م.

(٣١) عبيد، محمدصابر، سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل(قراءات في قصائد من بلاد النرجس)، دارمجدلاوي، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

(٣١) عرفات الضاوي، أحمد، التراث في شعر الرواد الحديث: دراسة نقدية، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

(٣٢) علي الخطيب، عماد، هوية العنونة في الشعر السعودي المعاصر، الانتشار العربي، ، ٢٠١٤م.
(٣٣) عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م.
(٣٤) غالب، مصطفى، فصام الشخصية، مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٦م.
(٣٥) الفردان، أمينة، جعفر، رمزية الألوان عند المرأة الشعبية في البحرين، دار نينوي للدراسات والنشر.
(٣٦) فگري الجزائر، محمد، العنوان وسموطقا الاتصال الأدبي. الهئة المصرة العامة، ١٩٩٨م.
(٣٧) فلاح، حسنة، الخطاب الواصف في ثلاثة أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضالحواس، عابرالسرر). دارالأمل، ٢٠١٢م.
(٣٨) فيصل، الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.
(٣٩) قصاب، وليد، مناهج النقد الأدبي الحديث: رؤية إسلامية، دارالفكر، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م.
(٤٠) القط، عبد القادر، الكلمة والصورة(دراسات في القصة والرواية ودراما التلفزيون)، المركز المقومي للآداب، ١٩٨٩م.
(٤١) قطوس، بسام، سيمياء العنوان، دائرة المكتبة الوطنية، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
(٤٢) كامل، عصام خلف، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دارفرحة للنشر والتوزيع.
(٤٣) كلود، عبيد، الألوان: دورها، تصنفها، مصادرها، رمزتها، ودلالاتها. تر: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزع، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.
(٤٤) گلگازاده، عززالله، مبانهنر، انتشارات گل گار، طهران، الطبعة الأول، ١٣٨٦ ه ش.
(٤٥) لوشر، ماگس، روان شناسرنگ ها. تر: ودا ابزاده، تهران، درسا، چاپ١٦، ١٣٨٠ ه ش.
(٤٦) محفوظ، عبد اللطيف، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
(٤٧) محمد عبد الناصر، حسن، سيموطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دارالنهضة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢م.
(٤٨) محمود، محمد حسين، شعرية الجسد(عصر صدرالإسلام-العصرالأموي)، دارمجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢م.
(٤٩) مختار عمر، أحمد، اللون واللغة، علم الكتب، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨م.
(٥٠) مسعود، سپهر، شرحبر نشانه ها گرافگ در ارتباط تصور، انتشارات هرمس، تهران، الطبعة الأول، ١٣٩٣ه ش.
(٥١) مشذوب، علاء، الجسد، دارالكتب والوثائق، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٤م.
(٥٢) معتصم، محمد، المتخل المختلف(دراسات تأولة في الرواة العربة المعاصرة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١٤م.
(٥٣) المغربي، حافظ، اللون في الشعر الأندلسي: دراسة دلالية وفنية، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.
(٥٤) المقداد، قاسم، تفكرات سيميائية، دارنور الصباح، سورية، الطبعة الأولى.
(٥٥) هيدغر، مارتن، الكينونة والزمن، دار الكتاب الجديدالمتحدة، بيروت، ٢٠١٢م.

أصوات الهزيمة والتمرد في ديوان مراثي القبيلة للشاعر العراقي عبد الله عباس خضيّر (مقاربة سيكولوجية في رؤية الشاعر الكونية)

د. أنور موسى(*)

يفرضُ الواقعُ العربيُّ المأزومُ نفسَهُ على التجربةِ الشّعريةِ العراقيّة... وهذه المرة، على يدِ شاعرٍ انتقى عنوانَ ديوانِه باتقانٍ؛ أعني الشاعر العراقيّ ابن البصرة عبد الله عباس خضيّر الّذي أطلقَ على ديوانِهِ الجديد تسمية «مراثي القبيلة»...

فالقبيلة في العرف السائد، متمردةٌ، تتمسك بالقيم والبسالةِ والعنفوانِ... أمّا أن يأتي الشّاعر بكلمة مراثي الموجعة والباعثة على الحزن... ويضيف إليها القبيلة... فهنا مكمن التّعجب والتّوقف... والنّظر...

إذاً؛ تسلّط هذه الدّراسة الضوء على قضية جوهريّة تفرض نفسها الآن على الساحة العربيّة والعراقيّة؛ أعني التّمرد والهزيمة... كون ديوان المراثي، يدور حول هذه القضية... فقصائده إجمالاً تدور في هذا الفلك...

الشاعر خضيّر ابن البصرة، أحد تلامذة روّاد الحداثة في العراق؛ تتلّمذ على نازك الملائكة والدكتور حسن البياتي، ود. محمد سيد طنطاوي وعبد المنعم الزبيدي وزاهد العزيّ والشّاعر عبد الجابر الفياض، ود. خليل العطية... شهدت له الحقول التّربويّة في العراق والبصرة، ونشرت له الكثير من الأعمال، وتناولته الدراسات، ومن دواوينه: قراءة في سيرة التّتار ٢٠٠٠، ووصايا إله الماء ٢٠٠٩، وحول الخطّ الأحمر ٢٠١٢، وحاشية الأحلام ٢٠١٢، ومراثي القبيلة ٢٠١٦... والديوان الأخير نشرته دار ابن السكيت العراقية في طبعته الأولى العام ٢٠١٦.

وما يميّز ديوانه الأخير أنّه لا يزال بكراً،

(١) أستاذ في الجامعة اللبنانيّة - كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة.

خرج فيه على أساليبه السابقة... ولم تتناوله أيدي الدارسين... علماً أنه يشي بنضوج التجربة الشعرية عند الخضير، فضلاً عن تناوله قضايا أدبية حساسة... ما جعل الخضيّر شاعراً ملتزماً، يعبر عن هموم وطنه العربيّ/ أمّه، فضلا عن المآزق التي تعتريه...

ولما كانت قضية التمرد والهزيمة ذات مدلول نفسيّ ورؤيويّ في ديوان مراثي القبيلة، ارتأت الدّراسة أن تستعين بالمنهج النّفسيّ بكل تياراته الرئيسة (الإدلريّ والفرويديّ واليونغيّ...)، فضلا عن مفهوم مهم في البنيويّ التكوينيّ؛ أعني الرؤية الكونيّة أو رؤية العالم... كون الشاعر لم يعبر عن نفسه فقط، بل عن تطلعات زمرةٍ أو جماعةٍ أو شعب عربي يحمل الهموم المشتركة...

وهنا تطرح الأسئلة الآتية:

– ما الأبعاد السيكولوجية التي عكسها الديوان السابق»؟

– ولِمَ كثرت الرموز الجنسية... وأولويات الدفاع والعقد والدوافع في بناه الفنية؟ ألا يعود ذلك إلى «لا وعي جماعي» راسخ عند الشاعر...؟

وقبل هذا وذاك، ما البواعث النفسية الكامنة وراء تواتر أصوات الهزيمة والتمرد...؟

... لذا، تحاول هذه الدراسة الإجابة عن تلك الأسئلة وغيرها، استناداً إلى منهج انتقائي في التحليل النفسي، ولا سيما طروحات كل من يونغ وإدلر وفرويد وآخرين... فضلا عن مفهوم رؤية العالم... مُجْرِيَةً تعاوناً، بين النصوص والمعطيات الخارجية ولا سيما ما أباح به الشاعر خلال مقابلة مطولة أجريناها معه بخصوص الديوان...

«فديوان مراثي القبيلة» مفعم بدلالات نفسية راسخة في لا وعي الشّاعر، ولا سيما المازوشية، والنقص والمظاهر الأودبية... ولذا، يعد المنهج التحليلي النفسي الأنسب للإجابة عن التساؤلات المصيرية والوجودية التي عكستها نصوصه...

فالمنهج التحليلي النفسي، فتح آفاقاً لمعرفة النفس الإنسانية أمام النقاد والأدباء، وهي آفاق كانت بعيدة من أذهانهم، وزادهم وعيّاً بخصائص النفس الإنسانيّة في نماذجها المختلفة، ووصف لهم ما أمكن من خلجات النفس ومشاعرها، داعيّاً نقاد الأدب إلى تخطي الرؤية الساذجة في النظر إلى العمل الأدبي، والبحث عن دلالات أعمق ينطوي عليها النص تتجاوز الدلالة الظاهرة التي يعرفها كل إنسان...

ونسترشد في البحث والتحليل بمقولات المنهج النفسي، بشكل أساسي، من غير

الإلتزام بمدرسة تحليلية معينة... ومن غير إهمال الظروف الاجتماعية والثقافية المحيطة بالفنان... «ذلك أن تفسير الظاهرة لعقدة معينة، لا يعني اختزال الأسباب إلى سبب واحد؛ فالعقدة النفسية شبكة من العلاقات...»[١].

والتّحليل النفسيّ عملية تفكيكيّة، وذلك يقضي وجود كلية تأليفية يعمل الباحث إلى ردها إلى أجزائها، وهو تالياً عملية ارتدادية، غايتها أن يعقل الباحث سبب ظهور كل عنصر أو فعل... ولأنّ التابع هو النفسي، فإنّ المقصود... هو مجموعة النظريات التي صاغها فرويد، وطوّرها إدلر ويونغ بعد خروجهما عليه...

المبحث الأول: بواعث التمرد والهزيمة في شعر خضيّر

أصوات الهزيمة والتمرد في ديوان مراثي القبيلة... يلخصها قول الشاعر في قصيدته بعنوان: غربة:

مأساتُنا غُربة الإنسان في وطَن/ غِربانُه..... ناعقات في نواحيه/هل صوّحت في ديار الحب نائحة/يا ويح قلبي وهل قامت نواعيه[٢].

والظاهر أنّ مأساة الشاعر تعود إلى مرحلة الطفولة، حيث سلطة الأنا الأعلى والتقاليد والأعراف، والكبت الجنسي... وهذا ما قاله الشاعر صراحة: «لم أعش طفولة حرمان أو عذاب، طبعا عشت مرتاحاً تماماً... وحياة مرتاحة ماديّاً، وسط أسرة محافظة... ولعل أبرز ما أثر فيّ خلال الطفولة: المجتمع الريفي، حيث العزل بين الجنسين، ليس مكانيّاً بالضرورة... لكن حواجز الدين والتقاليد والعرف كانت مستبطنة داخلياً...»[٣].

وكأنّي بالشاعر هنا يشير إلى طروحات رايش في ما يتعلق بالثورة الجنسية...

وانطلاقاً من ذلك؛ تتوزع أصوات الهزيمة في ديوان خضير على محاور جمة؛ أكثرها بروزا:

- الغربة التي يعيشها العراقي/العربي في وطنه.
- الوضع السياسي المتدهوّر عراقيّاً وعربيّاً.
- الحروب والقتل الداخلي العربي المجاني.

---

(١) للمزيد عن المنهج النفسي، ينظر: خريستو نجم، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، ص ٢٠٥، ومصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، ط٣، ١٩٨٣، ص ١٣٩.

(٢) عبد الله عباس خضير، مراثي القبيلة، العراق، الديوانية، دار ابن السكيت، ط١، ٢٠١٦، ص٣٤.

(٣) عبد الله خضير، مقابلة أجراها معه د. أنور الموسى، حول تجربته الشعرية وإبداعه، عبر الماسنجر، الساعة ٥، بتاريخ ١٢ أيلول ٢٠١٦، الإذن في التاريخ نفسه.

- القيادات والسلطة الفاسدة.
- الحب الضائع المعذب...

بدايةً، يطالعنا الشاعر في ديوانه بملمح طفولي ذي دلالة مهمة في التحليل النفسي... ففي قصيدة مراثي القبيلة ص١٠، يلاحظ نكوص طفولي واضح، فهو يتحدث عن الحب والحبيبة/الأم التي ضيعته صغيرا... ومع ذلك، يحن إليها حنينه إلى الفردوس المفقود؛ لأنه متفائل بلقائها مرة أخرى... يقول:

هوى/مثل قلب التي ضيّعتني/صغيرا/
كأرصفة الطُّرُقات/التي شهِدَت/خطوات
الطفولة/في ذات يوم.../وأعرف أنّ الطفولة
دُنيا.../وأعرف أنّي أسير إليها/لعل/التي
واعدتني تجيء/وخلّفتُهُم/عند باب
اللوى.../يسهر النّاي في ليلِهِم/نارُهُم/
تفضح البيد/وأصداء قهوتِهِم/تُسكِر الليل/
والغيد/عند الينابيع/تُناغي المواويل...

ويقول في موضع آخر من القصيدة[١]:

يا راحلا/خُذ سلامي/وعِطْر المناديل/
للرّاحلين/إلى مغرب الشّمس/خُذ/بعض
قلبي/أو/بعض دقّاتِه/للغريب/الذي لم
يَعُد/للدّيار.../ومنذ الطفولة منتظرا كنت/
أعرفُها/وجهَها/شَعرَها...

ولا غرو في أن إشارة الشاعر إلى «الظمأ» وفقدان الأم/أو الحبيبة أو الوطن... ، يرشح بمعاناة وحرمان يعودان إلى مرحلة الطفولة، كما يحيل إلى نكوص نحو المرحلة الفمية... نظرا إلى أنه قرن الطفولة، بافتقاده المرأة، ونفوره من الواقع، وتوقه إلى الهرب من غيبوبة الحلم والواقع العاطفي المأزوم. ولا ريب في أن فكرة العذاب في العطش وطلب الرحمة في الارتواء، تتجلى في القصص الدينية والأساطير.. وبالتالي اللاوعي الجماعي؛ ففي حكاية لعازر والغني ورد الآتي: «وكان مسكين اسمه لعازر يشتهي أن يشبع من مائدة الغني. فمات المسكين وحملته الملائكة إلى حضن إبراهيم، ومات الغني أيضا، ودفن فرفع عينيه في الهاوية، وقال: يا أبي إبراهيم، ارحمني وأرسل لعازر ليبل طرف إصبعه بماء ويبرد لساني؛ لأني معذّب من هذا اللهيب»[٢]..

ولكن ظمأ الشاعر من نوع آخر؛ إنه عطش إلى حياة العز والازدهار...

وفي أشعار خضير ما يوحي بتناص، ففكرة الأم التي وعد بها الطفل أن تعود... ولكنها لم تعد... تذكر بقصيدة انشودة المطر لبدر شاكر السياب... يقول خضير ص١٢:

(١) عبد الله عباس خضيّر، مراثي القبيلة، ص١٠-١١.
(٢) انجيل لوقا: الإصحاح السادس عشر.

في المحطّات/كنت انتظرتُ/وفي الطُّرُقات/وحين تنامونَ/ممتلئين بأحلامِكم.../كنت أخلقُها/ثم أنفُخ فيها/ فتهمَد.../يا نافخا/في رماد المجامر/نَم/ فالتي/كنت تعشَقُها/رَحَلَت/والدّروب الشّريدة/لا ترحم العاشقين/...

ولكنّني/سائر.../فالتي واعدتني/وراء الغيوم/وراء المسافات/يا سادتي/جرّبوا/ أن تناموا جياعا/وأن تعشَقوا/مرّة في المنام...

وجلي أنّ الشاعر في هذه القصيدة، يلجأ إلى عناصر الطبيعة: الغيوم، الطرقات، مغرب، الشمس... وهي كلها تؤشر إلى الأم... آية ذلك، أن كلّ شيء في الطّبيعة يرمز إلى الأمومة، أو يتكلّم عليها... فالشّمس هي أمّ هذه الأرض ترضعها حرارتها وتحضنها بنورها ولا تغادرها عند المساء إلاّ بعد أن تنوّمها على نغمة أمواج البحر وترنيمة العصافير والسّواقي، وهذه الأرض هي أمّ للأشجار والأزهار تلدها وترضعها ثمّ تفطمها. والأشجار والأزهار تصير بدورها أمّهات حنونات للأثمار الشّهيّة والبذور الحيّة، وأمّ كلّ شيء في الكيان هي الرّوح الكليّة الأزليّة الأبديّة المملوءة بالجمال والمحبّة.

الأمّ هي أجمل كلمة في الوجود، إنّها الحامية، حضورها يدفع الهواجس ويحيل الكون إلى سكينة وسعادة. وأمّ الشّاعر/ وطنه المعافى أو حبيبته التي تركته، خلفت صدمةً له... فقد فقدَ الصّدر الدّافىء واليد الطّاهرة والقلب الواسع، فمن سيشاركه أفراحه وأتراحه؟ ومن سيطفىء لهيب الحنين في عروقه؟!

فالطبيعة سواء أكانت عند الشاعر بديلاً عن الأم أم شبيهاً لها... يعشقها الشاعر ويندمج فيها لأنّها الفردوس أو الرحم... ولعلّ هذا ما يؤشر إليه قول الشاعر في مقابلة أجريناها معه، ردّاً على سؤال: ما أثر الطفولة في تجربتك؟: «طفولتي رومنسية، حالمة... وما أثر فيّ خلال الطفولة جمال الطبيعة، والاستغراق في التأمل، والاندماج الصوفي في الطبيعة... حيث أنسى نفسي أمام جمال الطبيعة...»[1].

لِهَجْرِ الحبيبة/الأمّ (أعني الوطن المعافى المرغوب)، إذاً؛ عميق الأثر في شعر خضير، خلّف في نفسه جرحاً لا يندمل، كأن يفقد الأمان والطّمأنينة ويتملّكه الخوف من أشياء مبهمة لا يستطيع تحديدها... ولذا، يمكن تفسير هزيمة الشاعر وتمرده انطلاقا من هنا... فهو يتمرد على التشرذم العربي (المنافسة الأخوية)... ويبدي انتقاده لسلطة الأنا الأعلى (الأب القاسي غير العادل)...

(١) عبد الله خضير، مقابلة أجراها معه د. أنور الموسى، حول تجربته الشعرية وإبداعه.

يقول في قصيدته: تحت وصيّة شهيد ص٩٠:

سرقوك هنا/جائعا تشتري الخبز بالدَّيْن/ثمّ استكانوا إلى عُهْرِهِم/ واصْطُفِيتَ/شهيدا هناك.../عاطر الرّوح/ تخطُر/مثل المَلاك.../فأيُّ كبير/وأيُّ عُلا/ في المعالي/عُلاك.../وأيُّ صغار/لصوص العراق/دعاك إلى حضنِه الله/ثم اصطفاك.../فنَم/رائق البال/أقسم أبناءُ شعبِك/أن يثأروا لدماك...

يبدي الشّاعر نقمته على المتنفذين وصناع القرار الذي يسرقون حتى الشهيد... وكأنّي به يستعيد بشكل لا واعٍ، صورة الأب القاسي ممثل الأنا الأعلى... آية ذلك، أنه إذا كانت الأمّ رمز الحنان والعطف، فالأبّ رمز السّلطة والأمان. هو المرشد الّذي يوجّه أولاده في الدّرب الصّحيح، والمربّي الصّالح الذّي يعلّمهم القيم والمبادئ والأخلاق الحميدة. هو شاطئ الأمان الّذي يلتجئ إليه الأولاد عند كلّ أزمة يجتازونها.

فصورة الأبّ الطّيّبة (المنسجمة مع الأنا الأعلى والأنا والهو) هي صورة أب عادل قوي وحر؛ عادل لأنّه لا يتجاوز حدوده... وقوي لأنّه يملك السّلطة على الأشياء والأشخاص؛ وحرّ لأنّه لا يخضع لجبروت الأمّ؛ إنّه الوسيلة الّتي تتضمن انعدام الدّمج، وبالتّالي الوصول إلى الهويّة الشّخصيّة، كما أنّه يشكّل عنصر الحماية الحقيقيّة من خلال التّصدّي ضدّ صورة الأمّ السّيئة.

إنّ صورة الأبّ ليست طيّبة فقط، بل تتضمّن نقيضها، وهي صورة الأبّ الخاصّة الّتي تمارس قسوتها وعقابها؛ فتفرض التّحريم، وتحدّ الرّغبات من الانطلاق والنّمو؛ ففي الحالات العاديّة، يجري التّماهي بالأبّ بشكل متجاذب وجدانيّاً؛ الأبّ الذّي يخشاه الطّفل ويعجب به في آن معاً. وقد يتماهى الطّفل في الحالات غير العاديّة بالجانب المرهوب فقط من صورة الأبّ، فينتج جراء ذلك «أنا أعلى» قاسٍ ومتشدّدٌ... وإذا اشتدّ الأمر، يتحوّل إلى تماهٍ بالمعتدي؛ وهو ما تحدّثت عنه آنا فرويد كوسيلة فعّالة لمجابهة التّهديدات الخارجيّة (الطّفل الذّي يخشى معلمه، يؤدّي الدّور نفسه مع طفل آخر).

الأبّ إذاً هو «القانون»؛ إنّه ليس فقط المانع الأوّل لرغبة الطّفل في أمّه، بل هو أيضاً من يرد دائماً إلى مبدأ الواقع؛ إنّه يأمر ويعاقب ويكافئ، والمنافس الذّي يحاول الطّفل تقليده ويطمح إلى تجاوزه..

فالشاعر من خلال تمرده على السلطة/ الأب (الحكام أو طغاة العالم أو قادة الحروب...)، يستعيد صورة الأب القاسي... من خلال الجرح العربي، كقوله في قصيدة: رسالةٌ إلى ملوك الطوائفِ ص٩٨:

بغداد/من سُومر/حديقتُنا/وحاطب الموت/راح يحطبُها.../أطفالُها/بالدّماء قد غرقوا/وليس/إلاّ الغراب/ينعبُها...

ففي هذه القصيدة تتّضح بواعث تمرّد الشاعر على الهزيمة بشكل جلي؛ إذ إن همّه لا يقتصر على الجرح العراقي؛ إنما يتعدّاه ليشمل صرخة مدوّية تنتقد كل ما يحدث في القدس وليبيا واليمن وسوريا...

فالقدس محتلة من سفاح سادي، فهي بمنزلة أمراة أو أم يراودها المحتل الغاصب عن نفسها؛ وهنا سلوك المعتدي سادي يتلذّذ بتعذيب الخصم... والتشفّي به...

والقدس/سجّانُها يراودُها/عن نفسِها عُنوة/ويَغصِبُها... (المراثي ص٩٨)

أمّا سوريا الأم التي تذكر بالفردوس المفقود والرّحم الّذي كان ينعم به الجنين/العربيّ بالراحة والطمأنينة... فقد آلمتها صدمة الميلاد... :

وسوريا/جنّة الزّمان/غَدَت/يخوض/بحر الدّماء/مركبُها... (ص٩٨-٩٩)

فيما باتت ليبيا، بفضل الفتن والدمار والقتال المجاني... غارقة بالمارقين والذئاب السادية أيضا...

وليبيا/في النّجيع غارقة/يعج بالمارقين/ملعبُها... (ص٩٩)

أما اليمن فهي ليست أحسن حالاً...:

وغادرت/يُمْن حظّها يَمَن/تندُب/صنعاؤها/ومندبُها...

وهكذا، تعكس البلدان العربية التي ذكرها الشاعر حبه لها... فضلاً عن رؤيته الخاصة للنرجسية... تلك الرؤية المنطلقة من حب الآخر، والوصول إلى السعادة للجميع، ولعل هذا ما يتوافق مع ما ذكره الشاعر في مقابلة معه، ردّاً على سؤال حول نرجسيته: «أنا نرجسي؛ بمعنى مثالية الصورة عن الذات، والعصامية والتفوق... فأنا لا أقبل القبيح، لي أو للآخرين...»[1].

ويصبّ الشاعر جام غضبه على رجل دين يفتي بالقتل، إنّه يمثل سلطة الأنا الأعلى، أو الأب... ولكنّه هذه المرّة سفّاح طائش، يقدّم أسوأ نموذج من نماذج العلاقات الأُسريّة..... ولذا، لا غرابة في أن يكون هذا الطائش قائداً للهزيمة... يتمرّد عليه الشاعر الذي يعبر عن رؤية كونية؛ أي آراء شريحة كبيرة من العراقيين والعرب، ترفض الحرب والقتل المجاني والفتنة... يقول: (ص٩٩-١٠٠)

أيُّ فقيه/يُفتي ولحيتُه/إبليس/بالموبقات/يَخضبُها.../بأنّ قتل الأطفال/مَرْحَمَة/يُريدُها ربُّنا/ويطلبُها... !/فيا ملوك

(١) عبد الله خضير، مقابلة أجراها معه د أنور الموسى، حول تجربته الشعرية وإبداعه.

الطوائف/انكفئوا/وهل/يقود البلاد/أجربُها.. !

فالشاعر يتألّم كثيراً على حال العرب، ففي نظره، الدفاع عن العروبة هو دفاع صادق عن الأم... فالعروبة هي الوطن/الأمّ عنده... وحين تدنس هذه الأم... يعلو عنده صوت الهزيمة... ثم التّمرّد... فها هو كالمرشد الحكيم والأب الحامي للقبيلة... يهتف داعيّاً قومه العرب إلى الالتفاف حول العروبة، ونبذ التشرذم (التنافس الأخوي الدموي): ص١٠٠

يا قوم/عودوا/إلى عروبتكم/إلام/يا إخوتي/نُعذّبُها... !/فإنّها/أمُّنا/وخيمتُنا/قحطانُها واحد/ويعربُها..

ويبدو أن بذور تمرّد الشاعر والهزيمة، ترجع إلى الطفولة المبكرة... ولعل هذا ما تظهره الأوالية الدفاعيّة التي استعان بها... (النكوص)... وهنا يغدو النّكوص بمنزلة الارتداد أو التّقهقر في النّشاط النّفسي إلى مرحلة سابقة من مراحل تطوّر التّكوين النّفسي؛ وهو يعني أيضاً الرّجوع إلى الخلف (إلى مرحلة سابقة من مراحل العمر) في التّعامل مع الآخرين في مواقف الحياة العديدة... وآية ذلك، أنّ ذاك «الارتداد» هو حيلة (آلية أو ميكانيزم دفاعي) سيعود بها الفرد إلى الأساليب الطّفليّة في ثورته وانفعالاته حين يواجه أزمة أو مشكلة، أو ضغط يؤثّر في مسار حياته يستعصي إزاحته أو تحييده؛ ولأنّ إحباط الفرد نتيجة صدمة الانفصال ولّد قلقاً شديداً لا طاقة له على مواجهته، فإنّه يغيّر سلوكه، ويرجع به إلى مرحلة الطّفولة؛ حيث تكوّنت أولى ملامح شخصيّته؛ فالثّورة والانفعال والرّفض هي السّمات السّائدة في سلوك الأطفال؛ ولذا، ليس مستغرباً أن يمارس الإنسان السّلوك نفسه خلال مراهقته ورشده، فالطّفيلة إذاً، لم تغادر سلوكه قط... نظراً إلى تبعيّته المفرطة لـ (الحبيبة/الأمّ)...

وتتضح معالم تعلق الشاعر بالحبيبة/بغداد والعراق عامة في قصيدته بغداد... حين يقول: ص٦٣

بغدادُ/تبقى/وكلُّ غاز/لا بدّ/عن أرضِها/يزولُ/يا فرسَ السَّبقِ/في المعالي/إن صدّقَتْ/أصلَها الخيولُ

فالشاعر يقرّ بقيمة العذاب في شعره... فصحيح أنّ العراق معذب؛ لكن العذاب هنا حافز على الإبداع عند الشاعر الذي يقول: «نعم، العذاب ملازم للعراقيين... نظراً إلى الظروف القاهرة... ولربّ ضارة نافعة... ولكن في الوقت نفسه، لا أقصد التلذّذ بتعذيب الذات (المازوشية)... فصحيح أني رومنسي؛ لكن لدي تضخيم للذات لا تعذيبها... فالرومنسيون طغى عليهم افتعال الحزن...» (المقابلة).

وهكذا، يقرن الشاعر العذاب الذي

يعانيه، بعذاب العراق الجريح... فيقول ص٦٦-٦٧: تمشينَ/فوقَ الجراح/صبرا/ والجرحُ/يَدمَى/ويستطيلُ/وكلُّ جرح/إلى شفاء/لو كفّ/أذنابَهُ الدّخيلُ/بغدادُ/أهلوكِ أوفياء/فروعهمْ منكِ/والأصولُ/توحّدتْ/ منهمُ الأماني/واجتمعَ/الأهلُ والقبيلُ/ بغدادُ/يا دارَ أنبيا ء/شرّفها/الواحدُ الجليلُ.

الشاعر ضحية النّكوص إلى الطّفولة والحنين إلى حضن الأمّ/الوطن التي انفصل عنها مرغماً، وظلّ تابعاً لها، لا يستطيع منها فكاكاً، وبقيت في أعماقه «رمز اللاوعي الذي خرجت منه الكائنات الحية، وظلت أبدا تحنّ إليه»[1]. وما الشّعر الذي ينظمه إلا تعويض من هذا العطش إلى حليب المهد. ومن أجل ذلك تراه مغتبطاً بالانكفاء على جرحه؛ «لأنّ في تعقيل آلامه ما يصرف انتباهه وانتباه الآخرين عن جوهر المرض الذي أطلق عليه الرومنسيون تسمية أثيرة لديهم، »هي مرض العصر»...[2].

ثم يمضي الشاعر مخاطباً دجلة والفرات... وبغداد: ص٦٧-٦٨

تمشي/إلى المجدِ/رافقتها/ألجبالُ/ والبيدُ والسّهولُ/يا دجلةَ الخيرِ/يا فراتا/ قد طوّقتْ/جيدَهُ النّخيلُ/معالم/كلُّها جمال/وأنتِ/بُستانها الجميلُ/بغدادُ/يا كلَّ/كلَّ أهلي/لو مالَ دهر/بها... أميلُ

يصوّر الشاعر ههنا بغداد بأبهى حلة؛ فهي موطن الجمال والحب... هي الحياة الجنينية الهانئة التي ينعم فيها الجنين بالحياة والاطمئنان... فمع الآلام والهزيمة الشنعاء التي يصر عليها الأعداء، يبقى الشاعر متفائلاً بعودة الحياة الفردوسية إلى بغداد... والوطن...

المبحث الثاني: مظاهر الهزيمة في ديوان مراثي القبيلة

يلاحظ الشاعر مظاهر الهزيمة في كل الميادين والقيم... فالساحة الشعريّة أو الأدبيّة... انقلبت فيها الموازين، فبات المتفلسفون كثراً؛ حتى إن من لم يسمع بالنحو أو الصرف أو علوم اللغة العربية، يدعي أنه شاعر... فهذه القضية بالنسبة إلى الشاعر مظهر من مظاهر الهزيمة والتقهقر في المجتمع العربي... ولعلّ ما يفعله هؤلاء من ادعاء، يعبر عن نقص راسخ عندهم، فيحاولون ردم هذا النقص من خلال الشعر، والقول إنهم شعراء... وفي ذلك إشارة إلى التنافس الأخوي على كسب ودّ الأم/ القصيدة... يقول الشاعر تحت عنوان: الشّعرُ وصبغ الأظافر ص١٨

(١) خريستو نجم، المرجع في مناقشات جامعية، ص٥٩.
(٢) خريستو نجم، رهاب المرأة في أدب الياس أبي شبكة، ص٢٢٣.

حين صار الشّعر/برميل نفايات/ وصبغا للأظافر/وغدا/من أنفق العمر/ولم يسمع بشيء/اسمُه النّحو/أو الصّرف/أو الإعراب/شاعر/وغدت/سيّدة المطبخ/تقلي الشّعر/والشّبّوط/والبنيَّ/أو تخلط/ بالشّعر/العصائر... !/كلُّنا/مثل نزار... ! فلماذا/يعبر اليوم نزار/بالأحاسيس/ ملايين المعابر

ولذلك، يعبر خضير من خلال نقده هؤلاء المدعين، عن تمرده على الساحة الثقافية والنقدية... وكأني به يؤكد أنّ للشعر معايير وكذلك للنقد... وهي معايير يدوسها كثيرون لصالح السذاجة والتخريب...

ومن مظاهر الهزيمة في المجتمع العراقي والعربي عموما، قضية السلطة والانتخاب، فالمرشح بالنسبة إلى الشاعر أضحى واويّاً مخادعاً، يقدّم الوعود الفضفاضة بحياة كريمة... فالشاعر بذلك يحيل إلى سيكولوجيا القيادة، فألاعيب القائد/الأب المتسلط، مألوفة بالنسبة إلى الشاعر، لأنه يخدع، ويكذب، وهدفه الكبير الوصول إلى السلطة ولو على حساب القيم... وطمس الطبقات الكادحة... يقول تحت عنوان: يُروَى أنّ (الواوي) ص٢٢:

يُروَى/أنّ (الواوي)/حلَّ/بأطراف القرية/في الليل/مُعتمرا/بلَبوس التّقوى/ من أعلى أذنيه/إلى عِطفيه/إلى أدنى الذّيل/ قال لهم/والنّاس جياع/قد ذاقوا/أصناف الويل/يا قوم/بأرضكم كنز/فدعوني/أُفرِغ منه عليكم/أنهارا من ذهب/كالسّيل/ليس عليكم/إلا أن تنتخبوني/وشعاري/التّقوى

الشاعر هنا، لا يعبر عن رؤية فردية ورأي شخصي؛ إنما يعبر عن رؤية كونية، لها مؤيدون كثر في الساحة العربية... رؤية لا تثق بكل الوعود، وأضحت واعية لكل زيف أو نفاق سياسي... وكأني بالشاعر الذي جعل من الواوي قناعاً يرمز إلى المرشح في الانتخابات... يتمرّد على الوضع الراهن...

وتظهر براعة خضير حين استخدم أسلوباً قصصيّاً لعرض الفكرة وجذب المتلقي/القارئ...: ص٢٣-٢٤

صاح الكل/يعيش) الواوي (/والكل/ مع) الواوي (راح/حتّى الشّيخ/وحتّى الطفل/وحتى العامل/والفلّاح/ جلس)الواوي)/فوق العرش/وعند حلول الظلمة/صاح/فتداعت/من ظلمات الأرض/ ومن عمق دياجير الغابة/أسراب/تتبعها أسراب/من أفعى/أو حوت/أو تمساح/ سُرِق الكنز/وضجّ النّاس/وضاع الحارس والمفتاح

وبالتأكيد، فإن المتلقي الذي انجذب إلى هكذا نوع من الشعر القصصي... تحركت لديه المكبوتات؛ فالرغبات في الانتقام من الجائرين، مطرودة من وعي العربي إلى لاوعيه، وحين أثارتها صور هذه القصيدة،

وأسلوبها المتسلسل الشائق، تحرّكت مكبوتات الشاعر والقارئ، مولدة لذة القراءة والتعاطف...

يلاحظ أنّ الآلام والهزيمة، عصفت بالشاعر، فهو محزون في الصميم... مغترب في وطنه، تتقاذفه أمواج التيه والعذاب... والسبب واضح... إنه تدنيس الأرض/الأم، والحرمان من الوطن في الوطن... يقول في قصيدة غُربة ص٣٢:

الرّوح تحمل همّا لست أدريه/أمشي وأحكي وقلبي سادر فيه/كلُّ الحكايات مرّتْ بيْ وما انتظرَتْ/وكل أحلاميَ الثّكلى... تناغيهِ/أكلّما ناح في قلب الدُّجى أرِق/تجاوبَت فيك يا قلبي..... بواكيه/ مسافر في بحار الحزن لا وطن/يُؤويك أو شاطئ تبدو مراسيه/حارت سفائنُه في ليل عاصفة/والبحر جُن وقد هاجت طواميه

وفي القصيدة عينها، يطالعنا الشاعر بمظهر مهم من مظاهر ألمه والهزيمة وتمرّده... أعني بين الحبيبة وهجرها... فكأني بنصفه الآخر قد بان... وهنا إشارة إلى أسطورة اندروجين... حين غضبت الآله على الجنس البشري وشقته نصفين، وبات كل نصف يبحث عن نصفه الآخر... ولعل هذه الصورة في الديوان، منتزعة من اللاوعي الجمعي... يقول: ص٣٣-٣٤

لَملِم مآسيك يا قلبي فقد طفحَت/طوارق الحزن واظلمّت مآسيه/ذاك الذي في الهوى قد كنت تعشقُه/وكان شعرُك... معنى من معانيه/وكان ريحانة الدّنيا..... وزينتَها/ وكان نبع هوى فاضت سواقيه/تبدّلَت منه حال... وابتغى بَدَلا/فهل بدرب النّوى يوما... تلاقيه

وهكذ، يُظهر البيت الأخير تحسّر الشاعر وأساه وأسفه... على بين نصفه الآخر؛ مصدر الأمان والحب والاطمئنان.... وفي كلامه أيضا إشارة إلى صدمة الميلاد... والصرخة الأولى... نتيجة ترك الحضن الدافئ والمرحلة الجنينية...

فكأني بالشاعر في كل مظاهر ألمه وهزيمته وحزنه وتمرّده... يحن إلى الفردوس المفقود... إلى الحياة الجنينية الهادئة... في أحشاء أم خصبة الحياة والحب والعطاء...

على أن الشاعر، لم يتقوقع ضمن الهمّ العراقي المحلي... إنّما يوجه دائماً بوصلة الصراع تجاه القدس... (الأم المغتصبة)... يقول تحت عنوان: يا رُبى القُدس:ص٣٥

يا لَقومي/أثخنتنا الجراح/أورثتنا غُمَّة/ لا تُزاح/ولقد أخلو بنفسي/فأبكي/علَّ نفسي/علَّ نفسي/تُراح/ربَّ دار/بعدَ عِز/ شظايا/قد ذرَتها/في الرمال الرّياح/ والصّبايا/يمّمت كل فج/داميات/يستبيها النُّواح/يا لَقومي/ما/لكم صدّقوني/سوف يأتي/سوف يأتي الصّباح

فعلى الرغم من أن الشاعر يبدي تفاؤله في السطر الأخير بحتمية قدوم الصبح/ التحرير، إلا أن سطوره مفعمة بصوت الهزيمة والتمرد... فالقدس/الأم، مغتصبة، أثخنتها الجراح، والغطرسة الإسرائيلية واضحة للعيان؛ قتل وتدمير وتخريب وإرهاب... إنها الهزيمة بعينها... فكلام الشّاعر ينمّ عن ألم وحنين، يتغلّغلان في أعماقه، وينتقلان للمتلقّي من طريق العدوى، ولا غرابة في ذلك، ما دام الأدب صورة نفسيّة لشخصيّة الشّاعر أو الأديب؛ فالتّنفيس والتّوصّل عنده، دافعان متلازمان وشرطان ضروريّان لبروز الفن؛ ولا يغني أولهما عن ثانيهما، هما، رغبة الفنّان في أن ينفّس عن عاطفته، ورغبته في أن يضع هذا التّنفيس في صورة تثير في كلّ من يتلقّاها نظير عاطفته»[1].

فأيّ عمل يبدعه شاعر صادق أصيل، إنّما يريد منه التّنفيس عن همومه ورغباته وعواطفه، وهو لا يكتفي بهذا، بل يريد أن يوصل عمله إلى غيره ليعيش معه تجربته[2]. واضح بعد كلّ ذلك، أنّ الشّاعر كان محتاجاً إلى عطفٍ يغمره، وحنان يدفئه....

ويتابع الشاعر: ص٣٦

يا لقدسي/أيُّ وغد رماها/كل يوم/ عُنوة تُستباح/حُرّة/قد جرّبت كل ضيم/ دون حرب/أسلموها وراحوا/أحمد/أسرى إليها بليل/وبُراق/ريشُه والجناح/يا لَقومي/وحّدوا اليوم صفّا/وانصروها/ أرضُها الآن ساح/إن وعدا صادقا/وعد ربّي/أمّتي/لا ريب فيها (صلاح).

وهكذا، يشعر خضر بمرارة عارمة؛ كون قومه/أخوته العرب، سلموا القدس بلا قتال... مع أنها مسرى الرسول... ولذا، يتمرّد ويدعو إلى استرجاعها... وهنا يستعين بالتراث الإسلامي كي يسترجع صورة صلاح الدين محرر القدس... ولاسترجاعه هذا الرمز/القناع، علاقة بالنقد الأسطوري واللاوعي الجمعي...

ومن مظاهر الهزيمة المريرة في الديوان، تهجير العراقيين من وطنهم... ويسهّل هذه المهمة سماسرة أراذل... يتبنون سياسة تجويع وتعطيش ممنهجة، يقول في قصيدة (وا ويلتاه) غضبة لأهلي في الجنوب ص٤٠:

وا ويلتاه/أأنت/حتّى أنت راحل!/ شركات نقل الرّاحلين/اليوم/تُعلن بالعَواجل/قصر بإستنبول/أو سَفَر بلا هدَف/إلى تلك المَجاهلْ/هل صار تفريغ

(١) النّويهي، وظيفة الأدب بين الالتزام الفنّي والانفصام الجمالي، ص٢٧.
(٢) أنور الموسى، علم النفس الأدبي، ص١٧.

العراق بأهلِه/هدَف السّماسرة الأراذل!/ أهل الچبايش يعطشون/وجُوع أهل البصرة الفيحاء/يُذكَر في المحافل!/يا أيُّها الخنزير/في الخضراء/سوف يُسجّل التّاريخ/يوما للوَرى/كم أنت سافل!

وهنا، يصبّ الشاعر المتمرد جام غضبه على هؤلاء السفلة الذين باعوا ضمائرهم بأبخس الأثمان... فيصفهم بالسفلة، مفرغاً عليهم سلوكه السادومازوشي... فهو متألّم أشد الألم... فلجأ إلى التفريغ أولاً من خلال القصيدة والشعر... كي يرتاح ولو قليلاً مما يحيطه من هزائم... ثانياً، لجأ إلى الشتائم التي تشي أيضا بوضع نفسي غاضب متذمر متمرد...

وتبلغ الهزيمة ذروتها في ديوان الشاعر، حين يتكلم على سفك الدم والقتل... يقول في قصيدة: نم معافى ص٤٢:

كل يوم/لنا دماء بأرض/ساعة.../ثم يطمئن النّشيج/نحن قوم/دماؤنا قد أُبيحت/فلماذا/يُثار هذا الضّجيج/صار سفك الدّماء/شُربة ماء/فعلام/التّجييش/ والتّهييج...!

تواتر لفظة الدم في ديوان الشاعر ذو دلالة سيكولوجية مهمة... تشي بسلوك سادومازوشي واضح المعالم... فضلا عن أن إشارة الشاعر إلى اللون الأحمر المنبعث من الدم، ذو دلالة جنسية في رأي المحللين؛ فالأحمر رأس الألوان الدافئة التي تؤشر إلى الحرارة العلائقية، كما يشير إلى نزوية مفرطة تتجلى في الميل إلى التوتر والإثارة وإفلات النزوات من الضبط، شأن نزوات الجنس والعدوان، بشكل يعيق التكيف، ولو استرسلنا مع المحللين في الجري خلف المواد التي تدخل في تركيب رمزية الأحلام، لرأيناهم يعدّون البراعم والأزهار والورود رموزا تشير إلى جهاز المرأة التناسلي، وعلى الأخص، رموزا للبكارة، أليست البراعم – كما يقولون – هي أعضاء التناسل في النباتات؟[1] ومعلوم أن جرح البكارة بسيلان دمه، يمكن أن يحل محله، لا شعوريّاً، جرح أي عضو من أعضاء الجسم. ولعل هذا ما حدث في شعر الشاعر الشاهد على سفك الدماء.. «فاللغة الرمزية موارية، غير صريحة، كي لا تصدم، ربما، السامع أو القارئ»[2]...

بيد أنّ عامل الخصوبة انتفى من عرف الشاعر، نظراً إلى اقتران الدم/الحياة بما يؤشر إلى الفناء... وكأني بصدمة الولادة، بقيت راسخة في لا وعيه، منذ كان في

(١) أنور الموسى، علم النفس الأدبي، ص٢٢.
(٢) جان نعوم طنوس، التحليل النفسي لحكايات الأطفال الشعبية، ص ١١.

بادئ الأمر لا يملك غير غرائزه.. جائعاً يصرخ لِيُطْعَم، وهذه غريزة المحافظة على الذات...

فضلاً عما سبق، من مظاهر الهزيمة في ديوان خضير، رجال الدين، وعدم تأديتهم الدور المناط بهم... وهذا ما يلمسه الدارس في قصيدة: صلاة حافية ص٦١، يقول الشاعر:

(لا يستحق أن يرتقي المنبر مَن لا يكترِث لدماء العراقيّين النّازفة)... ويضيف:

يُصلّي فضيلتُه/بالجُموع/ويختمُها ضارعا/يطلُب العافية/كأنّ الأمور/على ما يُرام/وأنّ السّماء غدَت صافية/صلاة/ولا ذِكْر فيها/لِنَزْف الشّباب/ما هيَ - والله -/ بالوافية/سنُدرك/بعدَ فَوَات الأوان/أنّ صلاة فضيلتِه/(حافية)

جليّ أن الشاعر يعي ما لرجل الدين من سلطة تذكر بالأنا الأعلى... وبما أن هذا المراقب المؤتمن... لا يؤدي دوره، ولا يسلط الضوء على نزف الشباب، فإنّه مثار نقد الشاعر وتمرّده... وكأني برجل الدين ههنا يذكّر بسلطة أب غير عادل... تثور عليه الرعية...

ومن مظاهر الهزيمة في الديوان، التكفيريون والطائفيون... فهؤلاء مصدر مرارة في ذات الشاعر... لأنهم يمثلون الصورة السلبية جدا للأب السفاح، ممثل الأنا الأعلى... فأفرد لهم قصيدة بعنوان: (فلزات... مكونات فوضى المصطلحات): ص٧٣

إلى الطائفيين والتكفيريين/لسنا فلزات/ ولا مكوناتْ.../نحنُ العراقيينْ.../سارية الدّنيا/وأصلُ الدّينْ.../ومعدنُ اليقينْ.../ نحنُ العراقيينَ/واحد/لا يقبلُ القسمةَ إطلاقاً/ولا يصيرُ اثنينْ../لا تنشروا غسيلَكمْ/على حبالنا... حبالنُا نظيفة/طاهرةُ الجبينْ...

إنه تمرّد إذا على هؤلاء الطائفيين لأنّهم رمز للتخلف والقتل... فيما تتبدى روح الانتصار في وحدة العراقيين التي لا تقبل القسمة على اثنين... ففي القصيدة السابقة ما يخفف عن الشاعر ألمه؛ أي الإبداع... ولا غرابة في ذلك ما دامت عملية الكتابة تفريغ للمكبوتات تريح صاحبها في النهاية، وهذه الفكرة وعاها الشاعر الملم بمعطيات علم النفس... فيقول: «أشعر بالراحة؛ حين أنتهي من نظم قصيدتي... فالقصيدة هي تصريف لمكبوتات سياسية واجتماعية وعاطفية وجنسية... وبالمناسبة، أكاد أكون متخصصاً بفرويد والماركسية والفرويدية... ورايش وماركيوز واسبورن وفروم وآنا فرويد...»[1].

(١) عبد الله خضير، مقابلة أجراها معه د أنور الموسى. . .

وكأن لعناصر الكلام الذي ينقله الشاعر إلينا، والذي يلفت إلى حاجته الدائمة إلى الأمان والرعاية والاحتماء بعيداً من التشرذم والتكفير... جذوراً في الأديان؛ فنعيم الجنة وارتباط الثواب بالارتواء، وعد من الله لعباده الصالحين: ﴿وَٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ سَنُدۡخِلُهُمۡ جَنَّٰتٖ تَجۡرِي مِن تَحۡتِهَا ٱلۡأَنۡهَٰرُ خَٰلِدِينَ فِيهَآ أَبَدٗاۖ لَّهُمۡ فِيهَآ أَزۡوَٰجٞ مُّطَهَّرَةٞۖ وَنُدۡخِلُهُمۡ ظِلّٗا ظَلِيلٗا﴾[1]. وجحيم النار وعيد من الله أيضا عقاباً للكفرة وأصحاب الضلال: ﴿إِنَّ ٱلۡمُنَٰفِقِينَ فِي ٱلدَّرۡكِ ٱلۡأَسۡفَلِ مِنَ ٱلنَّارِ وَلَن تَجِدَ لَهُمۡ نَصِيرًا﴾[2]... ﴿وَمَن يَفۡعَلۡ ذَٰلِكَ عُدۡوَٰنٗا وَظُلۡمٗا فَسَوۡفَ نُصۡلِيهِ نَارٗاۚ وَكَانَ ذَٰلِكَ عَلَى ٱللَّهِ يَسِيرٗا﴾[3].

المبحث الثالث: أصوات الهزيمة والتمرّد في الإيقاع والإبداع الفني

تتمثّل أولى الظّواهر عند دراسة الإيقاع الخارجي في شعر عبد الله خضير، في موسيقى شعره وقصائده، بالوزن الّذي يتواصل مع سواه من أصوات الألفاظ، والعبارات والتّراكيب، ويختلف الإيقاع نفسه بين قصيدة وأخرى لدى الشّاعر، تبعاً لاختلاف تجربته، ومن ثمّ يصبح لكلّ قصيدة خصيصة وتمايز، لأنّ التّجربة الشّعريّة هي الّتي تستدعي الوزن وتحدّده، وربّما تنتقل من هذا الوزن إلى غيره، من دون أن تخضع في كلّ هذا إلى نظام محدّد سلفاً، حتّى يتمكّن الإيقاع بشكل فنّي من أداء المعنى، والإيحاء بكلّ ما هو خفي وعميق في النّفس، لأنّ الإيقاع صورة نفسيّة قبل أن تكون نغماً وأصواتاً، أو كما يقول مالارميه: «في البدء يملأ نفسي تهيّؤ موسيقي، ولطالما أرى أمامي عنصر القصيدة الموسيقي عندما أجلس للنّظم»[4].

وهذه الخاصية في الإيقاع، وعاها الشاعر، يقول: «في شعري هناك توازن كبير بين العمود والتفعيلة، الموسيقى عندي عنصر أصيل في الشعر، وليست عنصراً شكليّاً، القصيدة في نظري تولد لابسة شكلها الموسيقيّ المناسب، ولا أفرض عليها شكلا مسبقا؛ لذلك قد تجيء عموديّة أو شعر تفعيلة،... وبالتّأكيد قصيدة النّثر ضحّت بعنصر الموسيقى العروضيّة؛ لصالح الموسيقى الداخليّة التي يعتقد أصحابها أنّها تنبع من بنية النّص العميقة وجدل العلاقة بين عناصره...» (المقابلة).

---

(١) سورة النساء، الآية: ٥٧.

(٢) سورة النساء، الآية: ١٤٥.

(٣) سورة النساء، الآية: ٣٠.

(٤) أنطوان غطّاس كرم، الرّمزيّة والأدب العربي الحديث، بيروت، دار الكشّاف، لاط، ١٩٤٩، ص٤٥.

ويلاحظ في الإيقاع الخارجي، أنّ الشاعر كثيرا ما التزم بنظام التفعيلة... كالتزامه تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن، أو فعلاتن) في قصيدة: الشّعرُ وصبغ الأظافر ص١٨

كلُّنا/مثل نزار...!/فلماذا/يعبر اليوم نزار/بالأحاسيس/ملايين المعابر...!/كلُّنا الخنساء/في ترويضها الموت!/لماذا/يشهد الموت إذا/قد فضحت بطشي/تُماضر/ولماذا/أذهلت أشعارُها الموت/وغطّى صوتُها/صمت المقابر...؟

فجلي أن الشاعر من شعراء التفعيلة وغيرها، ولا غرابة في ذلك، ما دام تتلّمذ على رواد الحداثة كنازك الملائكة والبياتي، وقرأ السياب وغيره.

فالانفعال النّفسي لدى الشّاعر في هذه القصيدة، أحد البواعث الأساسيّة لاختيار هذه التفعيلة، آية ذلك، أن ذاك الانفعال الناتج عن الهزيمة والتمرّد، لا يخرج عن دائرة تبعيّة الشّاعر للحبيبة/الأمّ (الوطن)... تلك التّبعيّة الّتي تعود جذورها إلى مرحلة الطّفولة؛ ولا سيّما أنّ بعض علماء النّفس والمحلّلين... من أمثال جون بولبي، يقرّ بأنّ علاقة الطّفل الأولى بأمّه، تعدّ بمنزلة حجر الزّواية في تكوين شخصيّته... فمن الواضح أنّ الطّفل خلال السّنة الأولى، يقيم علاقة قويّة مع أمّه الّتي تلبّي بدورها حاجاته الفيزيولوجيّة، كالغذاء والحرارة... وتمنحه العطاء، ويشكّل وجهها مصدر أمان... وينشأ بالتّالي تعلّق الطفل على هامش هذه الدّوافع الأوليّة، ولذا سمّيت هذه النّظريّة بنظريّة الدّوافع الثّانويّة.... (١).

والظّاهرة الثّانية في موسيقى القصائد عند خضير، تتمثّل في مظاهر الإيقاع الأخرى، وهي لا تقلّ أهميّة عن الوزن، إنّها لازمة إيقاعيّة تتجسّد في تكرار أصوات معيّنة، تنسجم مع الحالة النّفسية للشّاعر الّذي لا تتحدّد رؤياه بالكلمة والوزن فقط... يقول قي قصيدة أخي (الغائب الشاهد) ص٤٨

جئتَني آخرَ الليلِ/بالبدلةِ العسكريّةِ/تُوقظني.../وتقبّلني.../يعتريني الذّهول.../هكذا يا أخي/آخِرَ الليل!.../قلبي عليك.../فماذا أقول.../يطولُ غيابُكَ/في جَبَهاتِ القتالِ/بلا خَبَر منكَ/أو كِلْمَة أو رسولْ/ولم ادرِ/لم ادرِ أَنَّ غيابَكَ/سوفَ يطولْ/وأَنكَ لن تطرُقَ البابَ ثانية/سوفَ تدخلُ/في آخِرِ الليلِ/من أَيّما شُرْفَة.../من ليالي الأُفول.../سوفَ توقظني/وتقبّلني/وتقولُ/وداعاً أخي/حانَ وقتُ الرّحيلْ/تريث قليلاً/أخي/كان قلبي عليكَ.../ترفّق/بجسمي

(١) فايز قنطار، الأمومة، كتاب صادر عن مجلّة عالم المعرفة الكويتيّة. ص٦٦-٦٧، أنظر John Bowlby Attachement et Perte. Paris. PUF. 1978.

النّحيل.../وداعاً/سآتيك/في آخر الليلِ/نَمْ يا أخي/فالطريقُ أمامَكَ/جِدٌّ طويلْ.../وأنا/بانتظارِكَ.../عند الوصولْ

وجلي هنا الغنى الايقاعي... كتكرار التراكيب: لم أدر... لم أدر.. الذي يدل على ضياع الشاعر... وحزنه نتيجة خسارة الأخ... وتكرار كلمة أخي أربع مرات... فضلا عن التوازن: سوف يطول... وسوف... ناهيك بالتدوير؛ حيث إن السطر غير مكتمل عروضيا ونحويا: سآتيك/في آخر الليل...

إذا كان الإيقاع الخارجي قد نال اهتماماً بارزاً وملحوظاً من الشّاعر، وجاء ملتحماً مع رؤاه وقوام قصائده، فإنّ الإيقاع الدّاخلي، ببنيته الصّوتيّة النّاتجة عن توافق التّنظيمات اللّغويّة والصّوتيّة والتّركيبيّة، لم يكن أقلّ حظّاً وتأثيراً في بنية قصائده، بل غدا أكثر ملائمة لتجاربه، وما يعتمل في نفسه من أدقّ المشاعر والأحاسيس، وربّما أصبح في كثير من الأحيان أقوى تأثيراً من الإيقاع الخارجي، لما توافر له من إمكانات نغميّة ممتّدة، وتأثيرات نفسيّة خفيّة لا حدّ لدلالاتها، وهي تتبع حركة القصيدة، وتتوافق مع رؤاها.

في هذا السياق، يرى أدونيس «أنّ الإيقاع في اللّغة الشّعريّة لا يكون إلاّ في المظاهر الخارجيّة للنّغم، وإنّما يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار الّتي تصل ما بين النّفس والكلمة، بين الإنسان والحياة»(١). ويؤكّد الياس خوري «أنّ الإيقاع الدّاخلي حركة بدوره، ولكن هذه الحركة تتشكّل على شكل صورة متماثلة، متكرّرة، وتكون منسجمة مع حركة القصيدة ورسالتها»(٢).

إن الإيقاعات المتنوّعة تجعل القارئ مشاركاً الشّاعر في حالته النّفسيّة، فيتألّم معه، ويغضب ويثور، لذلك وجد الشّاعر فيها أفضل وسيلة لتحقيق إبداعه، توجيه سلوكه نحو غاية أدبيّة وإبداعيّة، لأنّ الإبداع في جوهره تنفيس عن الصّراع الّذي يسكن الشّخصيّة، هذا الإبداع الّذي يُعدّ في رأي الفروديّين مظهراً من مظاهر النّرجسيّة، والنّرجسيّة هي من أوليّات الدّفاع، «إذ إنّ الفنّان ينطلق من نرجسيّته ليتكامل عمله الموجّه إلى الآخرين، فيستعيد شيئاً من توازنه النّفسي؛ هذا الّتوازن، يدعم رأي القائلين إنّ نرجسيّة المبدع، ليست في الحقيقة حالة مرضيّة؛ لأنّها تقود صاحبها إلى التّواصل الطّبيعي مع الآخرين، وتقيه السّقوط فريسة سهلة للصّعاب»(٣).

(١) أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، بيروت، دار العودة، ط٣، ١٩٨٣، ص٩٤.
(٢) الياس خوري، دراسات في نقد الشّعر، ظبيروت، دار ابن رشد، ط٢، ١٩٨١، ص٥.
(٣) ينظر: رولان داليير، طريقة التّحليل النّفسي والعقدة الفرودويّة، تر. حافظ جمالي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط١، ١٩٨٣، ص٣٩١.

ومن مظاهر الإيقاع، التكرار لكلمات محورية في القصائد، ويُعدّ هذا المستوى من أكثر ألوان التّكرار وروداً في شعر عبد الله خضير، وهي رغبةٌ منه في توصيل خطابه الشّعريّ إلى جمهوره عن طريق هذه الوسيلة اللّغويّة الّتي يتّكئ عليها في إبراز رؤيته، وتوضيح أبعادها الّتي يطرحها في بنائه الشّعري، ويبدو ذلك جليّاً في قصيدته: قسما بتاريخ العراق ص٦٩

ويلمَّها/تلك الكراسي.../أطلالُ عاهرة/تباع وتُشترى/بالغش/والتّزوير/والتّدليس/والمال السّياسي.../فاربأ بنفسك عن نَتانتها/وحلق مثلما/تلك الرّواسي.../هذا العراق أمانة/نخلا/ورابية دلال مضايف/وشموخ راس.../لا تقتلوا/فينا العراق مناقبا وملاعبا/وأطايبا وصهيل باس.../لا تقتلونا بالعراق أكارما ومعالما ومواسما وخيار ناس.../هيّا اسرقوا/ما شئتم ذهبا/كنوزا/فضة/ثم ارحلوا/خلّوا/أهازيج الصّغار ونخوة النُّوق الشماس.../يا مَنْ توهّمت العراق زريبة لقطيع/شُذّاذ الدّيار وكل أفّاق وقاس.../قسما بتاريخ العراق لَتندمُنَّ/فقد وطِئتُم مربضَ/الصّعب المِراس...

جلي أن الشاعر يكرر لفظة العراق خمس مرات... وهي كلمة محورية في ثنائية التمرد والهزيمة...

ويشكّل تكرار الأصوات مقوّماً أساسيّاً من مقوّمات الإيقاع الدّاخلي في شعر خضير، إذ تؤدّي إمكانات الأصوات اللّغويّة دوراً بارزاً في شعريّة القصيدة وثراء إيقاعها، وتكثيف معناها، وتعميق إحساسها، فالشّعر العربي في أساسه ظاهرة صوتيّة، والأصوات اللّغويّة تمتلك طاقات هائلة لا حدّ لها من إيحاءات خاصّة إذا ما سعى الشّاعر نحو توظيفها توظيفاً تتفاعل معه، وتتجادل في ضوئه عناصر التّعبير الأخرى كافّة. وقد فطن خضير بفطرته اللّغويّة الشّيّقة إلى ما توافر من إمكانات إيحائيّة خاصّة لبعض الأصوات اللّغويّة، وحاول استغلالها في تشكيل خطابه الشّعري وإنتاج دلالته، ومن الأصوات الّتي نجح في توظيفها حرف السين وحروف المد في القصيدة السابقة...

وكأني بالشاعر من خلال التنوع في الأساليب ومظاهر للإبداع، يحاول تأكيد الذات في وجه النقص العرب والانهزام... فتحت عنوان: لا شِعر... أو الطوفان، يقول الشاعر: ص٥٦

في هذا الوطن العربي/الغارق/في وحل الأحزان/نتسلّى بالشّعر/قُبَيل البُركان/وفي فُوَّهة البركان/ونُقرزِم أشعار الحُب/على أشلاء الأطفال/ونُهديها... للسُّلطان/نحن الشُّعراء المخدوعين/الشُّعراء... العميان

تلك هي صرخة المستغيث يود الخروج

من اغترابه الذي طال.. من غير أن ينسى حنينه إلى الفردوس المفقود حيث الحب يلغي التعارض بين الموجودات. فالموت عشقا هدف الصوفية؛ لأنه ولادة جديدة تنسجم ومبدأ الوحدة أو انتفاء التناقض. فالموت حياة والحياة موت. وقد استند الصوفيون قديما في نسقهم هذا إلى القرآن، إذ تتجلى عظمة الله في انبثاق النقيض عن النقيض، كما يقول تعالى: ﴿يُخْرِجُ ٱلْحَىَّ مِنَ ٱلْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ ٱلْمَيِّتَ مِنَ ٱلْحَىِّ وَيُحْىِ ٱلْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا ۚ وَكَذَٰلِكَ تُخْرَجُونَ﴾[1]...

فضلاً عما سبق، فإن الشعر والإبداع عند الشاعر وسيلتان لطرد الهموم، يقيانه من الوقوع ضحية العصاب والمرض... يقول: «أنا لا أعاني من اضطرابات نفسية؛ فلولا الأدب والشعر، لحصلت اضطرابات ومرضت، بسبب الواقع بيبوسته... فوظيفة الفن بالتأكيد امتصاص المكبوتات؛ لذا، الأدباء لا يمرضون نفسياً...»[2].

أضف إلى ذلك، فإن فكرة انتقاد الشعراء... ليست غريبة عن مازوشية العصابيّ الذي ينتقم من ذاته، لشعوره اللاواعي بالذّنب. وهذا الذّنب يرتبط بالرّغبات المحرّمة التي يعانيها الرّومنسيون...

المبحث الرابع: مظاهر الانهزام والنصر في حنين الشاعر وألمه

لدى االشاعر حنين كبير إلى السلام، والأمان، والوطن العربي المعافى، وموطن رأسه البصرة... يقول في قصيدته: البصرة/نص خذله الهامش: ص٥١

سلاماً بصرةَ الخيرِ/سلاماً بصرة الطّيرِ/سلاماً بصرةَ البرحي والكنطارِ والشّطينِ والبحرِ/سلاماً بصرةَ الفكرِ/أهذا كلُّ ما يبقى من الجاحظِ/والسّيابِ والتّقطيعِ والتّربيعِ والتّدويرِ والشّعرِ/ومن أعمدة النّحوِ/من المربدِ والكيمياء والجبرِ/من النّخلِ على الشّاطيء والبنّيّ والكَطّانِ تبراً لامعاً في وهَجِ الشّمسِ/من التّمرِ كما الياقوت مزهوّاً بعرس الأرضِ/والزّرعُ كمدّ البصرِ/العابرِ من إغفاءةِ القرنةِ حتّى أرض ميسانَ إلى جبهةِ ذي قارَ عروساً تلبس الهورَ بساطاً أخضرَ/الطلعةِ/هل أصبح هذا كلُّهُ برميلَ نفط؟/كلُّ هذي/الجنّة الكبرى غدت برميلَ نفط؟/أترى هل أصبح/الإنسانُ في البصرةِ مربوطاً بخرطوم إلى برميلِ نفط؟ فارغاً أتفهَ من قشرة بطّيخ بأقدام العضاريطِ/من السّاسةِ والأسيادِ/من أين تُرى قد جاءتِ/البصرةَ هذي الفيلَة؟ وهي تمتدّ خراطيمَ بصدرِ/البصرة

(١) سورة الروم، الآية: ١٩.

(٢) عبد الله خضير، مقابلة أجراها معه د. أنور الموسى، حول تجربته الشعرية وإبداعه.

المشقوقة الصّدر/بقلب البصرة/المنهوبة الثّديين/آه بصرةَ الخيرِ/لكم يوجع أن/ نستوردَ التّمرَ من الطّائفِ والأحوازِ/هل يرضى/عليّ أن يموت الزّرعُ والضّرعُ/وأن تحرمَ هذي/الأرض من زينتها/من ثوبها المثقل بالأشجارِ/والزّرعِ/من لأبقار والجاموس والألبان والطير/غداً نستورد الماءَ من البحرين والدّوحةِ/كنّا/زمن الخير كراما نُرسلُ الماءَ مياهَ الشّرب للبحرين والدّوحةِ/هل يرضى علي اللحى/ (أقصد أصحابَ اللحى) أن ترهن البصرة للغرب/ وأن تصبحَ خرطوماً يمصّ النفط للعابر/ والسّافل والقادم من عهر النّفايات؟

جلي أن الشاعر ينطلق من البصرة ليقارن بين حالتين: الراهنة المذمومة عنده... والمأمولة: الخير والحياة والأمل... والدليل على مرارة الشاعر، صراحته في الشعر أولاً، وقوله صراحة: «لقد بلغ السيل الزبى، فنحن في خطر مصيري، لا مجال للخوف بعد، قد أقتل ميليشيويا (على أيدي الميليشيا)... لكني لست مرتعباً... فالعراق بطاقاته يمكن أن يقود العرب نحو مستقبل مشرق، فأين طاقاته؟ لعلك قد سمعت بمهزلة سرقاتهم الفلكية؛ ١٠٠٠ مليار دولار تُسرق، والشباب عاطل والخريجون يتسكعون...!»[١]

وهكذا أفضى الحنين إلى المرتجى الغائب، بشاعرنا إلى التصريح برغبته في المعاد والرجوع إلى الينابيع ورحم الأم (البصرة...) ولعل الوطن المرغوب الذي يتمناه الشاعر هو بمنزلة الرجوع إلى الموطن الأصلي، رجوعاً يفسر حنين الإنسان ورغبته في أن يُدفن في وطنه الأم[٢]... وإذا كان القدماء يرفضون دفن الخونة، فما ذلك إلا لاعتقادهم بأنهم غير جديرين بأن تبارك الأرض رمادهم. وقصة «أنتيغونا» لسوفوكليس، مثل بليغ على ذلك. فهي ترتكب جريمة لا تُغتفر حين تنثر حفنة من التراب على جثة أخيها بولينيس الذي انضم إلى أعداء الملك كريون لمحاربة موطنه طيبة[٣]. فقد عدت القوانين دفن الميت تشريفا لا يستحقه إلا الأخيار[٤]. فإذا وارى أحدهم مجرماً، حوكم بالخيانة. لذا دافعت أنتيغونا عن نفسها وحق أخيها بالتكريم بعد الموت قائلة: «أي مجد أحب إلي من أني قد واريت أخي؟..»[٥].

(١) مقابلة خاصة أجراها معه الباحث.

(٢) Edgar Morin. L' Homme et la mort. Ed du Seuil. Col. Points. 1976. n.77 p136.

(٣) سوفوكليس. «انتيغونا»، «من الأدب التمثيلي اليوناني»، تر. طه حسين، بيروت، دار العلم للملايين. ط٢، ١٩٧٨، ص١٥.

(٤) م.ن، ص١٤٥.

(٥) م.ن. ص١٥٣.

وترافق حنين الشاعر إلى الرحم/الوطن أو الأمن، مع غصة وألم... وكأني بالشاعر يشير، كما أشار الرومنسيون، إلى أن «النفس الكبيرة تحوي من الآلام أكثر من النفس الصغيرة»، وإذا كانت السعادة بعيدة المنال لمثل تلك النفس، فإنها تجد في ما تفردت من الألم لذة، يقول شاتوبريان: «كانت دموعي أقل مرارة حينما كنت أنثرها فوق الصخور وفي مدارج الرياح، حتى إن حزني نفسه في طبيعته العجيبة كان يحمل فيه بعض الدواء(...)»، ذلك أن المرء «يتمتع بما تفرد به دون الناس، حتى ولو كان ما تفرد به هو الشقاء»[1]....

أما في ما يتعلق بالصور، ففي ديوان خضير تعكس الصور أيضا مظاهر الانهزام والانتصار... يقول في قصيدة: كشف حساب (في آخِر العام): ص٦٠

أقول لهم/لكل السّاسة/السَّفَل/الكلاب/ القادمين من الخنازير/الأفاعي/الجيفة/ الغربان/أحفاد الذّئاب/تمتّعوا بشقاء أطفال العراق/فقد أتى يوم الحساب...

يصب الشاعر ههنا جام غضبه على الساسة... فيشبههم بالكلاب والخنازير... في ملمح سادي يظهر نقمته على التخاذل والذل...

ويلاحظ في شعر المراثي الصور الدالة على الانهزام والانتصار... ، فهذا التكرار إن دل على شيء، إنما يدل على شدة معاناة الشاعر، وهو تكرار يطغى على بقية الصور الأخرى... ومن الملاحظ أيضاً، أن صور المعاناة في معظمها؛ سواء أكانت تشبيها أم استعارة، تتميز بالسهولة، وتبتعد من التعقيد، وهي وإن كانت تقليدية حينا، وحسية «بصرية في معظمها» أحياناً، إلا أن الشاعر استطاع أن يوظّفها توظيفاً رائعاً، ويعبّر من خلالها عن مأساة العرب الكبرى في كل زمان ومكان، مركّزاً على الذات المتألمة التي قد تحيل إلى «مرحلة المرآة» التي مر بها الشاعر. وتقع هذه المرحلة من عمر الإنسان بين الشهر السادس والشهر الثامن عشر. إنها مرحلة يكون (الإنسان الصغير le petit. homme) فيها قادراً للمرة الأولى، على الرغم من افتقاره للسيطرة على نشاطات جسمه، على أن يتخيل نفسه كياناً مترابطاً يهيمن على نفسه، وتتاح له هذه الصورة كياناً حين يرى صورته في مرآة...

فصحيح أن الشاعر في ديوانه اتكأ على التراث: كربلاء، والحسين، وصلاح الدين، إلخ، لكنه لم يعمد في رموزه التراثية التي استثمرها إلى الغموض أو الغرابة... وهذا

(١) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص٤٠-٤١.

كان مقصودا كما أكد الشاعر: «شعري في كل دواويني متكئ على التراث، حتى في ديواني: مراثي القبيلة... وقصدت من ذلك إرسال رسالة واضحة مباشرة للإنسان العراقي والعربي... فلم أوغل في الترميز... لأنا نحن أمام تحريض لا يتناسب مع الغموض الرمزي...»[١].

ولا غرابة في ذلك ما دام الشاعر أمام واقع عراقي عربي منهزم... يعاني من شعور بالعجز والنقص... فالشعور بالدونية إن هو غير الخطوة الأولى لتثبيت الذات؛ وهو شعور حتمي عند كل فنان في طور نشوئه: «أريد أن أصبح إنساناً كاملاً»[٢]. ذلك هو مبدأ الشعور بالدونية الذي يفضي بصاحبه إلى البحث عن هويته واكتشافها من طريق اكتشاف عظيم، بل هو مبدأ اعتنقه الشاعر مثلا، في إثر جرح نرجسي عميق ابتلاه به الدهر... والواقع السياسي والاجتماعي الرديء...

الخاتمة

ديوان مراثي القبيلة مفعم بأصوات التمرد والهزيمة... وهو متنوع القضايا والموضوعات... فالشاعر متمرد على الظلم والفساد وذوي السلطة والمجون السياسي والاستكبار العالمي...

يتغنى بحب القدس كما بغداد واليمن وسوريا... يأبى الظلم والهوان... يستعين برموز تراثية ويحسن توظيفها... وسط إيقاعات رشيقة متنوعة... وتراكيب سهلة واضحة مأنوسة... تثير مكبوتات المتلقي العربي الذي يحمل إجمالا هموما مشابهة...

فهموم الوطن العربي/القبيلة عند الشاعر، تُضاعف توتره الداخلي واضطرابه الذي يدفع إلى الإبداع؛ ويُحَلّ من طريق الإبداع. فالشخص المتوازن كليا، لا يمكنه أن يشعر بأي حاجة إلى الإبداع... كما أن شدة الألم على هذا المنوال الذي يعرضه الشاعر، تؤكد أن شعوره بحب الوطن العربي/الأم، حسبما يعرفه بعض المحللين النفسيين، هو «البحث الواعي عن شيء يفتقده، والعثور اللاواعي غالبا، على شيء سبق أن عرفه»[٣]. والشيء الذي عرفه هو وجه الوطن/الأم؛ لأنه كان المنظر الأول له.. ولذا؛ فان الوطن بالنسبة إليه هو البحث الواعي عن «إيماغو» الأم، والعثور اللاواعي على هذه الصورة...

فضلا عن ذلك، فإن أسلوب الشاعر جاء

---

(١) مقابلة خاصة مع الباحث.

(٢) باتريك ملاهي، عقدة أوديب، تر. جميل سعيد، بيروت، مؤسسة فرنكلين، ١٩٦٢، ص١٣٩.

(٣) Christiane Olivier. Les Enfants de Jocaste. L' empeinte de la mere. Ed. Denoel£Gonthier. Col. Femme. 1982. P124.

متناغما مع رؤيته وهدفه... فقصائده، على الرغم من أنها حركية، «إلا أني لم أفرط بالجمالي لصالح السياسي، بل فيها توازن بين جمالية الصورة وبين المضمون الإنساني والوطني... ولم أشأ الإيغال في الرمزية... وابتعدت من الاسفاف في اللغة والصورة والموسيقى... كما يفعل غالبية شعراء اليوم...» (مقابلة خاصة)

لقد تميز أسلوبه بالسهل الممتنع، فقصائده هي قصائد تحريضية، بمنزلة منشورات، لا تصلح معها الرمزية للبسطاء... كما يقول الشاعر في رده على الأسئلة الآتية: لِمَ تستخدم في المراثي السهل الممتنع؟ ولِمَ الصور الواضحة...؟ ولِمَ القصائد القصار وقصيدة النثر في المراثي؟

ويرى رايش أن الكبت الجنسي أساس القمع والتخلف السياسي والاجتماعي... فما رأي الشاعر؟

يقول: هذا أقدره تماما، فمجتمعاتنا مكبوتة بدرجات...

ومن النتائج التي توصلت اليها الدراسة:

- أصوات الهزيمة والتمرد تغلف كل مضامين الديوان...
- هناك بواعث جمة لتمرده منها ما هو نفسي يعود إلى الطفولة، ومنها ما هو سياسي اجتماعي...
- يعبر الشاعر عن هموم القبيلة العربية أي العالم العربي... لذا، فإنه يحمل رؤية كونية...
- المنهج النفسي أضاء على بواعث التمرد والهزيمة...
- قصيدة التفعيلة هي الطاغية في الديوان... المغلف بأسلوب السهل الممتنع، والرموز الواضحة والصور العفوية الواضحة... والتلوين الأسلوبي والايقاعي... ولذلك بواعث نفسية تحريضية على الانهزام...

المراجع

- القرآن الكريم
- أبو شقرا، إيلي، وظائف المكان النفسية في ثلاثية يوسف حبشي الأشقر، رسالة دبلوم في الآداب، إشراف نبيل أيوب. بيروت، ج. ل. ٢٠٠٣.
- أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، بيروت، دار العودة، ط٣، ١٩٨٣.
- أنجلر، باربرا، مدخل إلى نظريات الشخصية، تر. فهد عبد الله الدايم، الطائف، دار الحارثي للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٠.
- إنجيل لوقا، الإصحاح السادس عشر.
- أنطوان غطّاس كرم، الرّمزيّة والأدب العربي الحديث، بيروت، دار الكشّاف، لاط، ١٩٤٩.
- إيدل، يون، القصة السيكولوجية، تر. محمود السمرة، بيروت، المك. الأهلية، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين، ط١، ١٩٥٩.
- باتريك ملاهي، عقدة أوديب، تر. جميل سعيد، بيروت، مؤسسة فرنكلين، ١٩٦٢.
- بندلي، كوستي، الجنس ومعناه الإنساني، بيروت، منشورات النور، ط٣، ١٩٨٥.
- بنرغر، بيلاغرا، النرجسية دراسة نفسية، تر. وجيه أسعد، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ط٢.

- بونغراكز، م/سانتنر، ج. الأحلام عبر العصور، معجم تفسير الأحلام. تر. كميل داغر، بيروت، دار النهار للنشر، ط١٩٨٣.
- بياجيه، جان، البنيوية، تر. عارف منيمنة وبشر أوبري، بيروت، منشورات عويدات، ط١، ١٩٨٢.
- تاديه، جان ايف، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر. قاسم المقداد، دمشق، وزارة الثقافة والمعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٩٣.
- تيموتي، والترج كوفيل وكوستيلو فابيان ل. روك، علم نفس الشواذ. تر. محمود الزيادي، مرا. السيد محمد خيري، مصر، دار النهضة العربية، ط١٩٦٧-١٩٦٨.
- خضيّر، عبد الله عباس، مراثي القبيلة، العراق، الديوانية، دار ابن السكيت، ط١، ٢٠١٦.
- خضيّر، عبد الله عباس، مقابلة أجراها معه د. أنور عبد الحميد الموسى، حول تجربته الشعرية وإبداعه، عبر الماسنجر، الساعة ٥، بتاريخ ١٢ أيلول ٢٠١٦، الإذن في التاريخ نفسه، ونشرت لاحقا في مجلة إشكاليات فكرية الإلكترونية، تاريخ الزيارة ٢٠-١١-٢٠١٦.
- رولان داليبير، طريقة التّحليل النّفسي والعقدة الفرودويّة، تر. حافظ جمالي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط١، ١٩٨٣.
- سوفوكليس. «انتيغونا»، «من الأدب التمثيلي اليوناني»، تر. طه حسين، بيروت، دار العلم للملايين، ط٢، ١٩٧٨.
- طنوس، جان نعوم، التحليل النفسي لحكايات الأطفال الشعبية، دار المنهل العربي. بيروت، ط١، ٢٠٠٥.
- فايز قنطار، الأمومة، كتاب صادر عن مجلّة عالم المعرفة الكويتيّة.
- مراد، يوسف، مبادئ علم النفس، مصر، دار المعارف، ١٩٥٥، مج١.
- مروان، جمال مصطفى، الانحرافات الجنسية عند الرجل والمرأة، مك. النهضة، بغداد، ط١، ١٩٦٤.
- مكّي، عباس، المجال النفس إجتماعي العربي، سلسلة دراسات المجال العربي، بيروت، معهد الإنماء العربي، ١٩٩١.
- الموسى، أنور، علم الاجتماع الأدبي، بيروت، دار النهضة العربية، ط١، ٢٠١١.
- الموسى، أنور، علم النفس الأدبي، بيروت، دار النهضة العربية، ط١، ٢٠١١.
- ميسرى، عبد الوهاب، الرومانتيكية في الأدب الانكليزي، راجعه مصطفى بدوي، لا. مكا. ، دار شوشة للطباعة، لاط، ١٩٦٤م.
- النابلسي، محمد أحمد، فرويد والتحليل النفسي الذاتي، بيروت، دار النهضة العربية، ط١، ١٩٨٨.
- ناصيف، مصطفى، دراسة الأدب العربي، بيروت، دار الأندلس، ط٣، ١٩٨٣.
- نجم، خريستو، المرجع في مناقشات جامعية، جروس برس، لاط، لا. ت.
- نجم، خريستو، رهاب المرأة في أدب الياس أبو شبكة، بيروت، دار الجيل، ط١، ١٩٩٦.
- نجم، خريستو، في النقد الادبي والتحليل النفسي، بيروت. دار الجيل، ط١، ١٩٩١م.
- هلال، محمد غنيمي، الرومانتيكية (نشأتها- فلسفتها- قضاياها- آثارها)، مصر، ملتزم الطبع والنشر مك. نهضة مصر بالفجالة، لاط، لات.

الفن متاخمًا حدود الروح
قراءة في كتاب صورة دوريان غراي

بقلم أ. حسين السعلوك

قد يكون من الإفراط بمكان التطرّق بالمعالجة والمراجعة إلى رواية لطالما تناولها النقّاد والكتّاب كرواية صورة دوريان غراي[1] The Picture of Dorian Gray، لمؤلفها الأديب الإنجليزي الإيرلندي أوسكار وايلد، سيّما أن الرواية تعتبر واحدةً من أشهر نتاجات الأدب الإنجليزي الكلاسيكي، بل قد جوّز البعض لنفسه اعتبارها أيقونة الأدب الإنجليزي الخالدة. إلا أننا إذ ننشد هذه البغية فإيماناً منّا بأن النصوص المؤثرة لا بد من استعادتها على مرّ الأزمنة، خاصّةً مع لحاظ اختلاف وجهة المعالجة، وإنّ نصّ رواية أوسكار وايلد هو حتماً نص جدير بالاستعادة والمساءلة.

وبناءً على ذلك، وفي سبيل السعي إلى تقديم جديد في قراءة هذا العمل، فإنّنا، وبعد الوقوف على ملخص سريع لأحداث الرواية نبرّز فيه الحدث الرئيس فيها، سنعمد إلى تقديم الملامح الفكرية المركزية التي تناولتها الرواية، والتي انحصرت في نقاط أربعة سنبسط الكلام في كل منها في التالي.

ملخص أحداث الرواية

دوريان جراي فتًى فائق الحسن باهره، «آية في الجمال [...] اجتمع له من صراحة الشباب منتهاها ومن طهارته أصفاها ومن حرارته أقواها»[2]، نقي الروح حديث عهد بالحياة، لم تعرف الرذيلة بعدُ طريقاً إلى روحه، ينشأ في مجتمع أرستقراطي مأخوذ بالمظاهر، يغترّ يوماً بجماله المتصوّر في لوحة يرسمها صديقه الفنان فيرعبه هاجس أنه قد يفقد مع تقدّم سنّه هذا الجمال،

(١) الطبعة المعتمدة في الاقتباس في هذه القراءة هي الطبعة الصادرة عن دار التنوير في العام ٢٠١٤، ترجمة لويس عوض.

(٢) صورة دوريان غراي، الصفحة ٢٥.

ويتمنى لو أن من سبيل يوفر له دوام هذا الجمال فيتّبعه.. ويشاء أوسكار وايلد أن تشاء الأقدار تحقق هذه الأمنية، بحيث تتلبس هذه اللوحة – وبشكل غامض – روح دوريان غراي، فتستحيل اللوحة مظهراً لكل آثار تقدّم السن والعجز، في حين يحتفظ هو بجماله ونضارة وجهه، كما ويكتشف أن اللوحة أضحت تتأثر بكل فعل أو قول يأتي به، فإن ارتكب فاحشةً بانت في الصورة آثارها، وكأنما أضحت اللوحة مرآةً لروحه يتبدّى عليها كل أثر يمس روحَه، ومن هنا تبدأ الحكاية.

وانطلاقاً من هذا الحدث، ستدور أحداث الرواية واضعةً إيانا أمام استعراض لما قد تؤول إليه حال النفس البشرية من الفساد إن هي اغترّت بحسن ظاهرها، لأن دوريان بعد ذلك سيتأثر بالتوجيهات المضلّة لصديق له هو اللورد هنري يقنعه بأن جمال وجهه وحسن صورته إن هو إلا مدخل وباب أكيد للوصول إلى السعادة الدنيوية المنشودة،فنشهد مع تتابع أحداث الرواية نزوع دوريان التدريجي نحو الرذيلة، واتصاف نفسه بكل صفات الشر والشذوذ. ثم إن وايلد سيترفّع،بنحو ما، في استعراضه هذا عن مجرد لحاظ حالة دوريان جراي كفرد، ليلحظ المجتمعات أيضاً.

وتزامناً مع هذه الأحداث سيقدم أوسكار وايلد طروحاته الفكرية، التي منها ما يصح اعتباره طرحاً كبروياً مستفاداً من عموم الرواية، ومنها ما تجده متناثراً في هوامش الأحداث مبثوثاً في حوار هنا وتذييل هناك، في فكرة شخصية هنا وتعقيب له كراوٍ هناك. أما العموميات فهي مسائل ثلاث سندرجها في التالي، ثم نُتبعها بالطروحات الصغروية التي شكلت أهم عوامل تفوق الرواية ونجاحها.

١ - الطروحات الكبرى في الرواية:

أ – المسألة الأولى – مِتافيزيقية:

وهي تتجلى في استعادة أوسكار وايلد لسؤال الروح، وإعادة فتحه باباً على نقاش فلسفي خاضته الفلسفة الأوروبية – ولا تزال – حول ثبات مقولة الروح، بل،وبالدقة، حول ثبات كل ما هو خارج عن إطار المادة. فقد شهدت ساحة الفكر في أوروبا وفي أحقاب مختلفة – تبدأ مع ما يسمى بمرحلة ما قبل الفلسفة في اليونان مع كثر نادوا بالمادية أشهرهم طاليس المالطي[١] ثم تظهر مجدّداً مع مادية

(١) انظر، محمد بن رضا اللواتي، **كبريات المشكلات العقلية** (بيروت: دار المعارف الحكمية، الطبعة ٢، ٢٠١٦)، الصفحة ١٢٠.

المدرسة الرواقية[1] ثم تعود لتظهر في أوروبا وبقوة مع الاتجاه المادي المتمثل ببعض الفلاسفة كتوماس هوبز وعلماء الأحياء كلامارك الفرنسي وتوماس هاكسلي الإنجليزي[2] وغيرهم – طروحات عديدة اتسمت بالانحياز المطلق لمقولة المادة، والنفي القاطع للكلام عن أي موجود متعالٍ عن إطار الحس والتجربة، ما أفرز نقاشاً ممتداً لا زالت إرهاصاته فاعلةً حتى يومنا هذا.

أما عن وجهة وايلد في هذا الخصوص، فإنه ليس بإمكان القارئ المحايد التثبّت من وجهة نظره بالدقة، ذاك أن وايلد وفي حدث روايته المحوري المتمثل بانحباس روح جراي في لوحة مادية، ثم افتراض إمكان رؤية أثر أفعال صاحبها عليها بأن تتشوه صورتها إثر كل فعل ذميم يرتكبه وكل رذيلة جديدة يكتسبها، هو إنما يقدم كلاماً يمكن حمله لو سيق في مديات التأويل على كونهطرحاً يفيدثبات مقولة الروح الإنسانية، بل إن وايلد يذهب إلى أبعد من ذلك، إذ كلامه عن تأثر الروح بفعال صاحبها يطرح تأسيساً لفاعلية الروح في الحياة المادية وتأثرها بالمقابل بتفاصيل حياة هذا الفرد، ما يفيد نحواً من المزاوجة بين عالمي المادة والتجرد، وربطاً وجودياً بين موجودات كل من العالمين معياره ثبات الهوية، إلا أنه – وهذا ديدن الأدب – لن يقحم نفسه في أتون المعالجة الفلسفية سعياً وراء تحديد معنى تلك الرابطة، بل هو يكتفي بطرح الفكرة دونما تكلّف عبء إثباتها أو الخوض في نقاش لها. هذا من جهة.

إلا أنه، ومن جهة أخرى، يعمد في ختام روايته إلى إعادة طرح هذا السؤال، حين يسأل على لسان هنري[3]: «ما رأيك يا دوريان في قول المسيح: «ماذا يستفيد الإنسان لو خسر روحه وربح العالم أجمع؟»»، ليقحم نفسه في حوار مع نفسه متمثلةً بشخصَي دوريان وهنري، فنراه يتابع على لسان هنري: «أما الإنسان فلا روح له»، إلا أنه يجيب على لسان دوريان – المتلوّي بعذاب الروح وشقائها –: «لا تشكّ في وجود الروح يا هنري، فالروح حقيقة رهيبة لا مراء فيها، وهي تباع وتشترى وتستبدل بشتى الأشياء»، فيجيب هنري: «لا

(١) انظر، عبد الرحمن بدوي، **خريف الفكر اليوناني** (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، الطبعة ٤، ١٩٧٠)، الصفحات ٢٣ فما بعدها.

(٢) **كبريات المشكلات العقلية**، مصدر سابق، الصفحة ١٢٢.

(٣) اللورد هنري شخصية مركزية في الرواية، سنأتي في اللاحق على تناول آرائها تفصيليًا، وسنوضح أنها تعبر في كثير من الأحيان عن طروحات المؤلف وفلسفته.

بد أن تكون الروح وهماً، فكل ما نثق فيه لا أساس له من الصحة. وهذه مأساة الإيمان وهذه عظة الخيال»[1]. وذاك منه نقد صريح لمقولة الروح، بل لكل مقولة إيمانية مثبتة لمسائل المتافيزيقا. ومن الطرحين المذكورين أعلاه، يبدو أن وايلد يهدف إلى توظيف أدبه في مجرد استعادة السؤال حول هذه الموضوعات، نائياً بنفسه عن همالإجابة بل تاركاً المسألة مثاراً للبحث والتأمل.

ب – المسألة الثانية –أخلاقية:

وهي تتمثل في استعراض وايلد لمدى الفساد الذي قد تصل إليه النفس الإنسانية إن هي لم تنضبط بضوابط الأخلاق، مطبّقاً ذلك على شخصية دوريان.

حيث تضعنا أحداث الرواية أمام تتبّع لتبدّل حال دوريان من شاب نقي طاهر طيب إلى شخص أناني أولاً ثم عبد للشهوات ثانياً ثم قاتل متعمّد ثالثاً، مضافاً إلى غير ذلك من النعوت.وحال دوريان هذا هو حال كثر من أصحاب الجريمة المتفشّين في كل مجتمع، على اختلاف مستويات إجرامهم، واختلاف الدوافع الظاهرية لاقتحامهم عالم الجريمة، إلا أن دافعهم الباطني هو اغترارهم بأوهام الحياة المادية، وافتتانهم بظواهرها إلى حد تصل بهم القناعة إلى أن السعادة القصوى إنما ينبغي نَشَدها بالملذات الظاهرة للحياة، كالمال والجاه والسلطة والنساء، وأنه قد يجوز للمرء في سبيل تحقيق هذه الغاية المنشودة تخطي كل الاعتبارات القيمية والحقوقية، وقد صدق القائلون إذ قالوا: ﴿أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ﴾[2]، فالرذيلة لا حد لها إن هي استشرت.

ومن هنا، يمكن أن نستشف من طرح وايلد هذا دعوةً مبطنةً للعودة إلى النُظُم القيمية والأخلاقية الضابطة لمسلكية الإنسان في هذه الحياة، تلك النظم التي تنكر أصالة الحياة المادية وتنكر توقف الغاية من الحياة على المتاع الدنيوية، وتثبت في المقابل اعتباراً لواقعية ما ورائية متعالية عن النشأة المادية، عنها تصدر الضوابط المحددة لما ينبغي اتباعه في الحياة الدنيوية، وعلى المعرفة بها تترتب معرفة الغايات والكيفيات المفترضة لتحقيق السعادات، دونما تحديد وتأطير لهذه الواقعية بمقولة معينة.

إن ما طرحناه قد لا تجوز نسبته بجملته إلى المؤلف لأنه لم يذكره صراحةً، إلا أن القدر المتيقّن الذي يمكن التمسّك به هو أن

(١) الحوار هذا وارد في الصفحتين ٢٨١ و٢٨٢ من الرواية.
(٢) سورة البقرة، الآية: ٣٠.

المؤلف يدعو – دعوة صريحةً قد لا تكون مذكورةً بنصّها – إلى ترويض النفس البشرية، وتقييدها بقيود اعتبارية، وضبطها بضوابط نُظُم متعالية.

ج – المسألة الثالثة – اجتماعية:

تتمثّل بتوجيه أوسكار وايلد ضربةً قاسمةً إلى المجتمعات الأرستقراطية (والمجتمع الإنجليزي خصوصاً) التي سيّدت أوهامها ومفاهيمها المغلوطة على القيم الإنسانية الحقة، فإن من وجوه التأويل الجائزة لنصه هذا رؤية دوريان نموذجاً مصغّراً عن مجتمع كبير اغتر بجمال ظاهره، ودفعه اغتراره ذاك إلى الغوص في تخوم الرذيلة حتى استحالت روحه تجسّماً للقبح لا نظير له، فأصبح بظاهره (بثياب أفراده وطعام حفلاته وتكلّفات علاقاته) جميلاً أنيقاً، وبباطنه (بحقيقته ومعناه ولحاظ إنسانية أفراده) خالياً من أي معنًى..

ومما يمكن أن يدفع باتجاه هذا التأويل ما طرحة وايلد في غير موضع في روايته، فالرجل صرّح في عدة مواضع على لسان شخصيات رواياته بمقته العادات السائدة في مجتمع القرن التاسع عشر الإنجليزي، كما وانتقد مسلكيات أفراده ومستويات حواراتهم، المرتبطة ربطاً وثيقاً بالبعد الروحي السائد في ذلك المجتمع.

وأول ما يرمي وايلد بسهامهمن المسائل المتعلقة بالبنية الاجتماعية السائدة آنها، مسألة تعاطي طبقة النبلاء والأمراء مع مشاكل الشقاء والعبودية، فيصرّح على لسان أحد الشخصيات – وهو اللورد هنري – أنه يرفض التعاطي مع شقاء هؤلاء بمجرد التعاطف الساذج معهم، ثم تأمين بعض المعونات لهم، يقول: «لست أشك في ذلك [والكلام حول وجود الشقاء في إحدى الأقاليم]، إنها مشكلة العبودية، ونحن نحاول حلها بتسلية العبيد»، ليعيد قراءة المشكلة قراءةً بنيويةً، تطال أصل البناء الاجتماعي السائد آنذاك، الذي قسم البشر إلى فئات ومستويات، ثم يكمل مجيباً على سؤال حول التغيير المقترح لحل المشكلة: «لا أقترح تغيير شيء في إنجلترا إلا جوّها، ويكفيني من الإصلاح مجرد التفكير الفلسفي فيه. ولكن إذا كان القرن التاسع عشر قد استنفد كل ما يملكه من عطف على فقرائه حتى أفلس تماماً فأنا أقترح أن نلجأ إلى العلم لعل العلم يقوّم اعوجاجنا. إن مزية العواطف أنها تظللنا، ومزية العلم أنه خال من العواطف»[1]، وفيه تلميح واضح إلى المعنى المذكور.

(١) الكلام وارد في الصفحة ٥٧ من الرواية.

ثم يرمي ثانية على مسألة المستوى الثقافي الذي اتسم به مجتمع إنجلترا حينها، فيقول على لسان اللورد هنري نفسه في معرض الإجابة عن سؤال أحدهم إياه حول رغبته في الكتابة: «الجمهور في إنجلترا لا يهتم إلا بالصحف وبالكتب المدرسية وبدوائر المعارف. إن الإنجليز أفسد أهل الأرض ذوقاً من الناحية الأدبية»[١].

ثم يعود ليضرب على أصل المشكلة وأساسها، وهو الرؤية التي حالت بالمجتمعات الراقية إلى هذه الحال، المتمثلة بالاغترار بالجوانب الظاهرية لحياة الفرد، بل واعتبارها معياراً لقبول السلوك الفردي أو عدمه، فما دامت حياة الفرد مضبوطةً بضوابط البروتوكولات الموضوعة الناظمة للحياة في ذلك المجتمع، فإن شيئاً من سوء الخلق أو انعدام الإنسانية أو تغييب القيم لن يؤثر على مكانة الفرد وموقعيته المرموقة فيه. يقول: «المجتمع المتحضّر لا يبادر إلى قبول الأقاويل التي من شأنها أن تحطّم من اجتمعت لهم الفتنة والجاه، وهو يرى [متحدثاً عن دوريان] بغريزته أن السلوك الاجتماعي أهم شأناً من الأخلاق، فخير للمرء ألف مرة أن يكون له طاه ماهر من أن يكون له وقار المحافظين»[٢].

إن كل هذا، وغيره مما يقدمه وايلد في ثنايا روايته، يجب أن يشكل لكل مجتمع محطة استعادة وسؤال للأسس البنيوية المكونة لحياة المجتمعات، كما وللرؤى المقننة لضوابط التعامل فيها، كما وللقيم الناظمة لمفاهيم الخير والشر فيها، في سبيل الارتقاء بالحياة الاجتماعية، والسعي إلى تجنيبها مغبة اعتماد المعايير الظاهرية المحدودة والضيقة، وهو ما تشكو منه اليوم مجتمعات كثيرة في مشارق الأرض ومغاربها.

٢ - صغريات الطروحات في الرواية:

وهي كما ذكرنا الملمح الأهم في رواية أوسكار وايلد. والطروحات هذه إنما سميناها بالصغرى لا لخلوها من عمق أو جدة، بل إن منها ما يعتبر صدمةً أدبيةً تفرض على الإنسانوقوفاً ملحاً لتفعيل المفكّر المتدبّر فيه، ولكن لكونها بُثّت في الرواية بشكل خفيّ يتلقّفه القارئ من زوايا النص الضيقة، وهي مبثوثة إما على لسان وايلد نفسه كراوٍ يقدّم قراءته للأحداث وتدبّره فيها، أو - وفي الأعم الأغلب - على لسان اللورد هنري، شخصية الرواية الأهم.

واللورد هنري - صديق دوريان الأقرب - هو شخصية مفعمة بالتناقضات

(١) الكلام وارد في الصفحة ٦٠ من الرواية.
(٢) الكلام وارد في الصفحة ١٨٥ من الرواية.

والاعتقادات الساخرة، ينطق بالحِكَم وأحياناً بالتفاهات أخرى، له في كل شأن من شؤون الحياة رأي ونظر، وله من قوة الحضور وحسن البيان ما يخلب الألباب، كان إغواؤه الطعنة الأولى التي وُجِّهت إلى براءة دوريان، حيث لفته جمال دوريان ووجد فيه حقلاً إنسانياً خصباً لتطبيق نظريته – وسنأتي على ذكرها – فأقنعه بحب الرذيلة وأغواه بالفاحشة، فآل حال دوريان إلى ما آل إليه.

وإن في الوقوف على بعض هذه الطروحات – الممتدة على طول صفحات الرواية – فائدةً علميةً جمة، لأن استعراضها هو استعراض لطروحات أديب ساخر عبّر في كتابه هذا عن نمط خاص في فهم الحياة والقيم، يشي بشيء من روح الزخم الأدبي الذي ساد أوروبا أواخر القرن التاسع عشر. وفي التالي نقدم أبرز تلك الطروحات:

١ – محورية الحسّ وأوحديته كسبيل لخلاص الروح وتطهيرها:

وهي نظرية اللورد هنري التي سلف ذكرها، تبتني في فهمه على أن سعادة الإنسان التي ينشدها كثيرون، وخلاص روحه من عذاباتها وشقوتها، لا سبيل إلى تحققه إلا بتلبية حاجات الحواس، دونما ضبط لها أو حد، وبمعزل عن كل النظم الخلقية والدينية التي قد تشكل حاجزاً ومانعاً عن تحقيق هذه الغاية، وهو بنفسه الأمر الذي وجه دوريان تجاهه حيث أقنعه أن جماله الباهر قد يكون باباً مناسباً ليكون دوريان النموذج المشرق لسعادة الإنسان إن هو اتبع هذه الرؤية، فتجده يخاطبه قائلاً:

«اعتقادي أن الأيام لو قيّضت لنا رجلاً واحداً يحيا حياته كاملةً، فيصوّر كل إحساس يجيش في نفسه ويعبر عن كل فكرة تمر بخلده ويحقق كل حلم يداعب خياله لعادت البهجة إلى الحياةمرةً أخرى وانتشلتنا هذه الصراحة من كابوس القرون الوسطى الذي ما زلنا نشقى به. أجل. لو قيّضت لنا الأيام مثل هذا الرجل لعدنا إلى المثل الأعلى في حضارة اليونان، بل لتجاوزنا اليونان وحضارتهم الخصبة الجميلة. ولكن أشجع رجل بيننا يرتعد أمام نفسه فرقاً. إن إنكار الذات الذي يفسد علينا الحياة لهو بقية أليمة من تراث الهمجية الأولى حين كان رجل الغاب يمزق جسده بيده، وها نحن ندفع ثمن زهدنا في الحياة، فكل نازع نكبته في نفوسنا يجثم في أفئدتنا ويسمّم فينا ينابيع الحياة»[١].

(١) الكلام وارد في الصفحة ٢٨ من الرواية.

وهو تصريح واضح منه بتلك المعاني، بل هو ترسيخ لمقولات الماديين ممزوج بنفحة تقديسيّة. ولقد عبر وايلد بالطرح هذا عن وهم ساد يوماً وقد يسود دوماً في المخيال الغريزي واللاوعي الحسي لكل إنسان، سيما بلحاظ الجنبة الطينية التي ما تفتأ تشده نحو عالم الشهود والمادة. وقد تجلّى أثر هذا الطرح في شخص دوريان أشد التجلّي، فقد كان دوريان – وبعد أن تشرّب تعاليم هنري – «يحلم بأن يبتكر أسلوباً في الحياة جديداً له فلسفة تبرّره وأسس متماسكة تقوّمه، أسلوباً في الحياة غايته العليا التصوّف عن طريق الحواس [...و] رأى أن طبيعة الحواس لم تُفهم قط على حقيقتها، وأن الحواس ما بقيت على حالها الحيواني الأول إلا لأن المجتمع أجاعها وأذلّها وسامها سوء العذاب، بدلاً من أن يجعل منها سبيلاً إلى روحية جديدة قوامها تذوّق الجمال بالفطرة [...] فلقد نزل الإنسان عن سعادته برضاه وعذّب نفسه برضاه وأنكر ذاته برضاه، وكان حافزه إلى ذلك كلّه هو الخوف»[1].

ويطالعنا وايلد على امتداد صفحات الرواية بتظهير التداعيات النظرية لهذا الطرح على لسان هنري نفسه، فيقدم على لسانه آراءً من قبيل:

– إنكار واقعية المشاعر الإنسانية، فيقول عن الحب والوفاء مثلاً: «ما هذا اللغو الكثير الذي يردّده الناس عن الوفاء! إن الحب نفسه مسألة فسيولوجية ولا دخل للإرادة فيها. أرى الشبان يحاولون الوفاء فيعجزون عنه، وأرى الشيوخ يحاولون الخيانة فيعجزون عنها»[2]، ويقول: «إن العاشق ليبدأ غرامه بخداع نفسه ويختمه بخداع الآخرين، وهذا هو ما يسمونه الحب»[3]، وعن رباط الزواج مثلاً: «النكبة الحقيقية في الزواج هي أنه يزيل اثرة الإنسان، والأثرة شيء لازم يضفي على الشخصية قوةً وسحراً»، ويتابع: «أما الرباط المقدّس فغلطة حمقاء، وهو بديل سيئ لروابط أخرى بين الرجال والنساء أجدى عليهم وأعظم سلطاناً على نفوسهم»[4].

– إنكار قيمية القيم الأخلاقية، وذلك كثير الورود بحيث لا يمكن حصر شواهده، فنكتفي بإيراد بعضها. فيقول مثلاً: «إن منشأ احترامنا للآخرين هو خوفنا من ألا يحترمنا الآخرون، وأساس التفاؤل هو

(١) الكلام وارد في الصفحة ١٧٢ من الرواية.
(٢) الكلام وارد في الصفحة ٤٣ من الرواية.
(٣) الكلام وارد في الصفحة ٧٢ من الرواية.
(٤) الكلام وارد في الصفحتين ١٠١ و١٠٢ من الرواية.

فزعنا من الكوارث لا أكثر ولا أقل. وإذا أحسنّا الظن بجارنا نسبنا إليه من الفضائل ما قد يعود بالفائدة علينا»[١]، ويقول: «إن حياة الإنسان هي كل ما له في هذا الوجود أما حياة الجيران فليست من اختصاصنا وإن كنا نظهر الاهتمام بها من باب النفاق الاجتماعي»[٢]، ويقول: «إن النوايا الطيبة تدخُّلٌ لا جدوى منه في سير القوانين العلمية، ومنشؤها الغرور لا سواه»[٣].

– تقديم سطحي لمعنى الخير والشر، والكلام على فلسفة جديدة تفسّر منشأ الجريمة وعوامل انتشارها، فيقول: «الخير هو انسجام الإنسان مع نفسه»[٤]، و«الشر الوحيد في العالم هو الملل [...] والملل هو الخطيئة الوحيدة التي لا تغتفر [...] أما النذير الذي تتحدث عنه فلا وجود له لأن القدر لا يرسل لنا الرُسُل لتحذرنا بل يأخذنا على غرّة»[٥]. ثم يترفّع في موضع لاحق ليقدم فلسفته في تبرير الجريمة قائلاً: «الإجرام امتياز خاص تملكه الطبقة الدنيا في المجتمع، وأنا لا الوم أبناء هذه الطبقة على ذلك، فالإجرام عندهم يقوم مقام الفن عندنا، أي إنه وسيلة لإشباع الحواس بالاختبارات غير المألوفة»[٦]، فيجعله كما ترى حاجةً طبيعيةً لفئة معينة من البشر.

وغيرها.

٢ – قصور التفكير العقلي والدعوة إلى فوضى الفكر:

ومفاد هذا الطرح أن الحدود الفكرية التي يفرضها العقل بتركيبتها الأداتية إنما تشكل مانعاً لا دافعاً عن التعاطي الذهني الصحيح مع مجريات الحياة، ومن هنا فإن على المبتغي إعمال قواه الذهنية بأكمل وجه أن ينحّي عقله بعيداً وأن يطلق للخيال طائره ويتبعه في تبنّي مفترضاته المبتنية وبشكل أساس على انطباعات الحس الظاهري في صفحة الذهن.ويقدم وايلد طرحه هذا على لسان هنري في أكثر من موضع، فتسمعه حيناً يقول: «أسمع الناس يقولون إن الجمال سطحي، ولعلهم صادقون في ما ذهبوا إليه، ولكن الجمال مهما كان سطحياً فلن تصل تفاهته إلى تفاهة الفكر»[٧]، وتجده آخر

(١) الكلام وارد في الصفحة ١٠٢ من الرواية.
(٢) الكلام وارد في الصفحة ١٠٦ من الرواية.
(٣) الكلام وارد في الصفحة ١٣٤ من الرواية.
(٤) الكلام وارد في الصفحة ١٠٦ من الرواية.
(٥) الكلام وارد في الصفحتين ٢٦٥ و٢٦٦ من الرواية.
(٦) الكلام وارد في الصفحة ٢٧٩ من الرواية.
(٧) الكلام وارد في الصفحة ٣٣ من الرواية.

يقول: «نحن اليوم يفتك بنا وباء نسميه التفكير السليم، وهو يدب في أعضائنا قليلاً قليلاً حتى يشلنا تماماً فنموت»[1]، ومقصوده بالموت انطفاء شعلة الإبداع لدى الإنسان، لأن الإنسانية برأيه لن تبدع يوماً إن هي حصرت فكرها وفنها ومبتنياتها بحدود العقل والفكر.

وانطلاقاً من الطرح هذا، سيقدم وايلد على لسان اللورد هنري تأكيداً على كل من الرسم والموسيقى كحقول متكاملة لإمكان تجلي الإبداع الإنساني، في إزاء الكتابات الفكرية والأدبية القاصرة عن توفير هذا الحقل، الحادة الإبداع بحدود كثيرة ليس أهونها تقويض دور الخيال الحسي وتفعيل دور العقل النقدي.

إن الطرح هذا إن أنتج فإنما سينتج أنظومةً فكريةً مبتورة، مختلة البنية، قائمةً على العدمية واللامعيارية، لأن مدخولات الخيال معبرها الحس، ولا معيار في قوة الخيال يحدّد صوابية المعطيات الحسية، فتستحيل المنظومات الفكرية منظومات متباينة من حيث الأساس والمبتنى، ما يؤدي إلى ترسيخ نمط من الذهنية الفوضوية، التي لا قوام سليملها ولا إثمار معتبر منها.

٣ – خصوبة النفس الإنسانية كمادة لتطبيق منهج التاريخ الطبيعي:

فبعد الإيمان بالأسس النظرية لمنهج التاريخ الطبيعي، يذهب هنري إلى أن المنهج هذا وإن كان قيّماً من حيث البنية وآليات التطبيق، إلا أنه من حيث المادة لا قيمة حقيقية له، فلن يكون تشريح المواد العضوية للمخلوقات الحية مثمراً على الصعيد الفكري كما قد يثمر تشريح الأبعاد الغيبية لتلك المخلوقات. وقد وجد في النفس الإنسانية خير مادة يمكن تطبيق المنهج المزبور عليها، فهو «لم يكفِه تشريح الحشرات فبدأ بتشريح نفسه وانتهى بتشريح الآخرين»[2]، معتمداً الخطوات العملية ذاتها، من ملاحظة المادة المدروسة، إلى مراكمة نتائج التجربة، إلى إعداد ظروف التجربة أحياناً – وهذا ما فعله مع دوريان الذي لم يجده إلا حقلاً مناسباً لتجريب نظريته واستخلاص النتائج منها – وهذا كان ديدنه مع كل بني مجتمعه.

ولقد يستشف القارئ أن هذه الفكرة إنما هي نتيجة لقلق ساد ذهن وايلد طويلاً حول علاقة الروح بالبدن، فها هو يصرّح في السياق نفسه قائلاً: «عجباً للروح وعجباً للبدن! إن الروح لا تخلو من المادية،

(١) الكلام وارد في الصفحة ٥٨ من الرواية.
(٢) الكلام وارد في الصفحة ٧٨ من الرواية.

والمادة تعرف لحظات الوجد الروحي. ولقد تسمو الحواس وتصفو، ولقد يظلم العقل ويكفهر»[١]، ومشكلته الحقيقية أن مناهج التحليل السائدة في علم النفس عجزت عن إيجاد السبيل الصالح لفهم تلك الجدلية، يقول: «إن التعاريف التي يتفضّل بها علينا علماء النفس تعاريف أولية لا تنهض على أسس مكينة، ونحن مع ذلك لا نستطيع أن ننتصر لفريق منهم على فريق، والسؤال الذي سأله الإنسان منذ القدم لا يزال بلا جواب [...] إن فصل الروح عن المادة لغز قد حيّر ألبابنا كما أن زواج الروح بالمادة لغز بلبل أفهامنا»[٢]، فينتقل من ذلك ليقدم طرحه المذكور أعلاه بأن الحل لتلك المعضلة، والسبيل الوحيد لفهم الوجود الإنساني بجدلياته ومتعلقاته وثنائياته إنما يكون باعتماد هذا المنهج، يقول: «المنهج التجريبي هو المنهج الوحيد الذي نستطيع أن نحلل به العواطف تحليلاً علمياً»[٣]، ولا يكون ذلك، بحسبه، إلا باختبار النفس لجميع تلك العواطف والأحاسيس – الممدوح منها والمذموم – وفي ذلك يقول: «إن في الحياة سموماً عجيبةً لا سبيل إلى معرفة خواصها إلا أن تتسم بها النفس، وإن في الحياة أمراضاً غريبةً لن يفهمها بنو الإنسان إلا إذا نزلت بهم ثم خرجوا منها ناقهين»[٤].

٤ – قصور الطبيعة الأنثوية:

وهذا يتجلّى في كل ما يطرحه اللورد هنري من مقولات حول المرأة، فإن المتتبع لكلامه في الرواية يدرك جلياً إنكاره واقع التساوي القيمي بين الرجل والمرأة، بل يرى في طبيعتها قصوراً يميّز الرجل عنها ويجعلها كائناً ناقص العقل، منشغلاً بأوهام العاطفة. فيقول في إحدى موارد كلامه عن تمثّلات القوى النفسانية في سلوكيات الأفراد: «المرأة تمثّل انتصار المادة على العقل، والرجل يمثل انتصار العقل على الضمير»[٥]، فهو وإن لم يمدح الرجل هنا فيما خص البعد الأخلاقي والمسلكي، إلا أنه ميّزه عن المرأة بلحاظ الجنبة التكوينية لهما، ففي حين يمثل الرجل العقل – ولو المغيَّبَ للضمير – تمثّل المرأة المادة المغيَّبة للعقل، يؤكد في مورد ثانٍ على انتقاص عقل المرأة في قوله: «إن قوة ذاكرة المرأة لشيء مزعج، وهي إن دلّت على

(١) الكلام وارد في الصفحة ٧٩ من الرواية.
(٢) الكلام وارد في الصفحتين ٧٩ و٨٠ من الرواية.
(٣) الكلام وارد في الصفحة ٨٠ من الرواية.
(٤) الكلام وارد في الصفحة ٧٨ من الرواية.
(٥) الكلام وارد في الصفحة ٦٧ من الرواية.

شيء فهو أن عقولهن لا تشتغل أبداً»[1]، فهو في كلامه هذا يعزو قوة ذاكرة المرأة إلى تعطل عقلهاوغلبة عواطفها المحدودة بحدود المادة على فاعلية هذا العقل.

٥ – التوهين برجال الكنيسة:

وهو ما لا يفتأ أوسكار وايلد يبثّه في صفحات كتابه هنا وهناك، على لسان هنري بالغالب، من باب الذم برجالات الكنيسة، والتقريع بمسلكياتهم التي لا تعبّر عن الحس القدسيّ الذي يفترض بهم تمثيله. فيطالعك في أوائل صفحات الرواية بكلام لهنري يرمي فيه هؤلاء بتهمة خلو طروحاتهم عن فاعليات الفكر والتعقل، وانحصارها بما يُلقَّنه هؤلاء دون إعمال للفكر فيه، حيث يقول: «رجال الكنيسة لا يفكرون البتة، والأسقف يردّد وهو في الثمانين ما لُقِّن أن يقوله وهو في الثامنة عشرة»[2]. ثم يوجه سهامه اللاذعة في موضع لاحق نحو الجانب المسلكي في شخصية هؤلاء، يقول: «سوف تصبح بعد قليل كأولئك التائبين وأصحاب حركة إحياء الدين المسيحي، تسير في الناس محذّراً إياهم من الخطايا التي شبعت منها حتى زهدت فيها»[3].

كلمة ختام

تبيّن مما سبق من استعراض موجز أن كتاب أوسكار وايلد يتعدى مجرد كونه كتاباً روائياً يسرد قصةً ويعالج أحداثها وشخصياتها، بل الكتاب يذهب ليقدم نفسه كعمل علمي جاد يعالج مروحةً واسعةً من القضايا والمسائل التي قد يمكن اندراجها كمطالب ناضجة في علوم وحقول متنوعة، حيث يقدم في كل واحد من تلك الحقول آراءه ووجهاته وفلسفته الخاصة، كما ويبث في تخوم كل واحد منها إشكالاته ومساءلاته التي لا بد من استعادتها والوقوف عليها.

والأمر الذي تجدر الإشارة إليه أن حزمة طروحاته وآرائه هذه إنما جاءت كتجليات ردود على المنظومة القيمية التي سادت مجتمعات إنجلترا الأرستقراطية، فتمثّلت كإرهاصات أولى لمشروع نظري – قيمي متكامل يدعو إلى تفجير ثورة اجتماعية تشكل الأرضية الممهدة لعصرٍ قد يجوز لنا أن نسميه «عصر ما بعد الأرستقراطية».

وبذلك فالكتاب هذا يعتبر ثورةً على واقع مرير عايشه المؤلف فمقته، فما كان منه إلا أن وظف أدبه وتحمل عبء تلك

(١) الكلام وارد في الصفحة ١٣٥ من الرواية.
(٢) الكلام وارد في الصفحة ٩ من الرواية.
(٣) الكلام وارد في الصفحة ٢٨٦ من الرواية.

المواجهة. ولا أحسب أن بإمكان الأديب أن يكون أكثر مشروعيةً من صاحب كتاب هذا حاله، يعالج كبريات القضايا الإنسانية ويبث حولها عميق الرؤى ويؤسس لانقلاب حضاري، ذلك كله بأسلوب أدبي منمق يعتبر مثالاً لأسلوبية القرن التاسع عشر الأدبية،إذ إن ما يتمتع به وايلد من قدرة على النطق بالحكمة حيناً وعلى المغالطة والسفسطة حيناً آخر لهو حقاً سمة فريدة تجعله أديباً عبقرياً.

ختاماً، ليس معلوماً إن كانت مجتمعاتنا اليوم قد تخطّت واقعاً مشاكل عصور الأرستقراطية تلك، ولكن المعلوم المتيقن أن كتاب أوسكار وايلد هذا كتاب يُقرأ في كل زمن، ويصلح استثمار طروحاته على صعيد كل فرد، وقد أجاد الناقد الأدبي الراحل هارولد بلوم عندما قال: «أنا أعيد قراءة أوسكار وايلد كل يوم تقريباً. أعيد قراءة وايلد لنفسي».

الطبيعة في شعر حسن جعفر نور الدين[1]

د. محمود خليل[*]

كانت الطبيعة وما زالت بكلّ ما فيها من جمال رائع أخّاذ الملهم الأول للشّعراء على مدى العصور الأدبيّة، تقدّم لهم المادّة الأوليّة لتشكيل قصائدهم، وقد برع كثيرون منهم في تناولهم لجماليّات الطّبيعة، وكان لكلّ واحدٍ منهم طريقته الخاصّة في وصف المشهد بعضهم كان يقدّمه جزئيّاً – أي المشهد – حتى يصل إلى تشكيل صورةٍ فنّيّةٍ متكاملةٍ، ضمن إطارٍ حسّيٍّ مادّيٍّ كالشّعر القديم، وبعضهم كان يندمج مع الطبيعة بأحاسيسه وخلجات نفسه مستخدماً في تصويره للمشهد الجماليّ الطبيعيّ أدواتٍ فنيّةً، كالقصّة والحكاية، كشعراء المهجر[2] وشعراء جبل عامل، وكأنّ الشّاعر يودّ أن يخلق رابطاً مشتركاً ما بين الطّبيعة والإنسان.

لقد هَامَ الإنسان بالطبيعة منذ أن فتح عينيه على محاسنها، وتطلّع بحبٍّ إلى جمالها وروضها ورونق سمائها، فقد وجد فيها الشّاعر مرتعاً لخياله، ومقيلاً لأفكاره وكانت وحي من استلهمها، تنشيه باهتزاز أزهارها وانسياب جداولها وتلألؤ ظلالها، فيجود بالكلام الخالد واللوحة الناطقة.

وشعر الطبيعة تعبير جديد في أدبنا، جاءنا من الآداب الغربيّة، وكان له فيها أصوله، واتخذ الشّعراء الميدانيون في الطّبيعة ميداناً فسيحاً لحريّة العمل، وتربة خصبة لنموّ العواطف الإنسانية، وموضوعاً أكثر ملاءمةً للأسلوب القوي الصريح،

(*) أستاذ محاضر في الجامعة اللّبنانيّة..

(١) حسن جعفر نور الدين: شاعر جنوبي، مواليد ١٩٤٥م، يحمل دكتوراه دولة في الآداب العربية، وهو أستاذ جامعي. عشق الشعر منذ طفولته. وهو عضو اتحاد الكتاب العرب والكتاب اللبنانيين، والمجلس الثقافي للبنان الجنوبي. من دواوينه: شمس القرى – وردة قانا – تقاسيم على بوابة فاطمة – أوراق الظمأ – نافذة الياسمين – ألحان الغدير، وغيرها..

(٢) شكر الله الجرّ، وإيليّا أبي ماضي.

وكلّما كان شعر الطبيعة يعبر عن هذه المشاركة وهذا الاستغراق، ومصوّر جمال الطبيعة وفنّها في شتّى مظاهرها، كان هذا الشّعر مزدهراً ومحقّقاً غرض موضوعه. وشاعرنا حسن جعفر نور الدين أحد الشّعراء الّذين انغمسوا في الطّبيعة وذابوا فيها كثيراً، ومن هنا وقع الخيار على موضوع الطّبيعة في شعره، ليكون بحثاً جامعيًّا نحاول من خلاله أن نلجَ إلى خفاياه ومكنوناته، فكيف وصف حسن جعفر نور الدين الطّبيعة؟ وما هو الدور الذي أدّته في قصائده، وهل استطاع من خلالها تحقيق أغراضه؟

وقد ارتأيت في هذا البحث أن أتّبع المنهج الوصفي، فهو منهج من المناهج العمليّة في البحث، ويقوم على اتباع خطواتٍ منظمةٍ في معالجة الظواهر والقضايا. وهو نمطٌ من أنماط التفكير العلمي، وطريقة من طرق العمل يعقد من أجل تنظيم العمل العلمي، والدراسة والتحليل لبلوغ الأهداف المطلوبة من البحث. فالمنهج الوصفي يمتاز عن باقي المناهج بتتّبعه للظاهرة المدروسة بالاستناد إلى معلومات تتعلّق بالظّاهرة في زمنٍ معيّن، أو فترات زمنيّة مختلفة، للنظر إليها في أبعادها المختلفة وتطوّراتها؛ وذلك من أجل ضمان الوصول إلى نتائج موضوعيّة، ومن الأدوات الوصفيّة التي يتوسّل بها المنهج الوصفي، أسلوب الاستقصاء أو المسح. ويقوم أيضاً على تجميع العيّنات المدروسة؛ وذلك بانتقاء نماذج منها من أجل الاختيار والتجريب، وقد يكون الانتقاء منوّعاً لا ينحصر عند نقطةٍ واحدةٍ؛ وذلك لتكون النتائج مبنيّةً على مسح شامل للظواهر، وبعد الانتقاء تأتي مرحلة الدراسة الخاصّة لبعض الحالات؛ أي: اتّخاذ بعض الحالات نموذجاً، وهذا يفضي إلى استقصاء كلّ المعلومات الّتي تتعلّق بالحالة المدروسة، وتتبّعها من بنيةٍ إلى أخرى، ومن وقتٍ إلى آخر..

إنّ للطّبيعة أثراً كبيراً وفاعلاً في دواوين الشاعر حسن نور الدين، وفي خصب عقله ورفاهية حسه وسعة خياله، إنّها المدد الجميل الذي استمدّ منه ألحانه، فنظم قصائد جميلةً ميّزته عن غيره، بمعنى أنّه أحبّ الطبيعة وشغف بها وزاملها، وهو حتّى الآن يقضي جزءاً كبيراً من وقته في حضنها، مستمتعاً بمناظرها الخلابة ومشاهدها الموحية.

وما الطبيعة سوى هذا الكون الواسع، وما اشتمل عليه من ينابيع وأنهار، نرتوي من عذب مائها، وهي أشجارٌ وبساتين وجنائن نتنقل بينها ونتفيّأ ظلالها، ونأكل من ثمارها، ونقطف من أزهارها وفاكهتها ومروجها، ونسوح في كل ذرّة منها، في الجبال والتلال والهضاب، مستندين إلى

قــول الله عــز وجــل: ﴿أُوْلَٰٓئِكَ لَهُمْ جَنَّٰتُ عَدْنٍ تَجْرِى مِن تَحْتِهِمُ ٱلْأَنْهَٰرُ﴾[1].

ولا شكّ أنّ الماء يُشكّل عنصراً أساسيّاً وبارزاً في الطّبيعة، ففي الأنهار يجري، وإلى البحار ينضم ويتدفّق، ومن الينابيع يتفجّر، وفي الآبار ينام، وعلى قمم الجبال يتحول إلى ثلوج، وللشّاعر في وصف ماء النّهر عبارات وأبيات جميلة تقطر سلاسة وتشبيهات واستعارات موفقة، ومن ذلك أبيات من قصيدةٍ إيقاعيّةٍ:

ما أَجمَلَه خَيطُ حَريرٍ نَاعِمْ
يَتلوّنُ مِثلَ سَبِيكَةِ أَلمَاسِ
يُنْعِشُنَا بِبُرودَتهِ
يَجرِي كمُذَابِ العَنْبرِ
في الأَحْداقْ
يَتلوَّى حيناً خلفَ الصَّخرِ
كأَفْعَى
ثُم يُتابِعُ سِيرَةَ عمرِهْ
يَسْقِي البَحرَ ويَسقِينا
ما أكرمَ ثدييهِ الرقراقينْ[2]

ما أعذبها من ألفاظٍ كعذوبة ماء النّهر الصّافي، والشّاعر بهذه الصّور يبدو مجدِّداً، إذ لم يعمد إلى مشابهة جامدة كتشبيه وجه بقمر، وشعر بليل، وجسم بغصنٍ، إنّما عرض صورة نابضة بالحياة، تنأى عن التّقليد، وكأنّ الشّاعر قد اتّخذ نهرَ الزّهراني مكاناً لمطالعته ونظم الشعر وترتيلِ أجملِ الألحان:

كم كنت أقطِّعُ شعْري
فوْقَ مياهِهِ[3]

وبعد غياب الشاعر الطويل عن النهر، يعود إليه عودة المهاجر البعيد عن أهله وأولاده ووطنه، الذي نال منه الفقر والضيم فقرّر الهجرة، وها هي رياح الحنين والشوق تعيده إلى الوطن، محمّلاً بصور الماضي الذي لم يغب عن خياله لحظةً واحدة:

مرحباً يا نهرُ قدْ عُدْت إلَى
ضِفَّتَيْكَ اليوْمَ عوْدَ الأشوَقِ
وتطَلَّعْتُ طويلاً لَمْ أجِدْ
غَيْرَ صَحْراءَ بِلَونِ الشَّفَقِ
وحُطامُ الغابِ ذرته الصّبَا
فتَلاشَى فِي حميمِ الأفقِ
وسطوبُ الجَوزِ مَا عادَتْ سِوَى
لَوْحَةٍ عبْرَ خَيالِي الأزرقِ

(١) سورة الكهف، الآية: ٣١.
(٢) حسن جعفر نور الدين. إلى جهة في السماء. ص ٤٤.
(٣) حسن جعفر نور الدين. إلى جهة في السماء. ص٤٥.

ها هنا كنت أغنّي حالماً
حوليَ الحَورُ وزهْرُ الحَبَقِ[1]

يبدو أنّ النّاس اعتادوا على مراقبة السّماء، والتّطلّع إلى ما ترسله من عطايا، بعضها المطر، وهي هنا كأنّها تدعو إلى الفرح بالوجود، ممزّقة حجاب الهم والسويداء، ما دفع الشّاعر إلى رفع لفظةِ المطر إلى مستوى راقٍ. كما نصل مع المناظر الطبيعيّة، الأخرى، من مدلولها المعروف إلى مستوى الرّمز، لأنّه يحاول من خلال رؤيته الشّعريّة أن يعطي اللّفظ مدلولات خاصّة وجديدة[2]. ولعلّ بدر شاكر السّيّاب من أكثر الشّعراء الّذين أشبعوا المطر بدلالاتٍ مبتكرةٍ تفيضُ ببعدِ الرّؤية والحلمِ، يجمع المطر كلاً من الموت والحياة:

جاءَ زمانٌ كان فيه البشرُ
يفدون من أبنائهم للمجدِ
يا ربُّ عطشى نحن.. هاتِ المطرِ
روّ العطَّاشَ منه، روّ الشجرَ[3]

إن مناداة الشاعر حسن نور الدين للمطر شبيهة بما ورد عند بدر شاكر السّياب. وقد أرّخ الشاعر لما جرى في خريف ١٩٥٠ مع جده الشيخ محمد علي نعمة في بلدة حبوش، حيث انحبس المطر في السماء، وصار همُّ الناس اليومي وشغلهم الشاغل يلوذون بديوان الشيخ يفضون إليه بهمومهم، فأشار إليهم بتأدية صلاة الاستسقاء مرددين خلفه: «اللهم ارزقنا مطر السماء وارزق بياراتنا بالخيرات». لقد توحّدت القلوب في أشدّ لحظات المعاناة، الإنسانية، وكانت النتيجة تساقط مطرٍ استحوذ قلوب الجميع ورضاهم، فضحكت أقلام البيادر وامتلأت الحقول بعشّاقها، وسار النّهر مبشّراً ضفافه الصّفراء، تنبض بالجمال والرّوعة، مع ما فيها من صورٍ فنّيّةٍ وبراعةٍ في التّعبير:

هذا المطرُ
سُلافةُ السماءِ
ينهلُ في خفرْ
ينصَّبُ كالإبرْ
من عروةِ الفضاءِ
هذا المطرُ
أرجوحةُ المساءِ[4]

ينظر الشاعر إلى الثلج الذي يُكْسِبُ

(١) حسن جعفر نور الدين. ألحان الغدير. ص٥٧.
(٢) عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر. بيروت، دار العودة، ط٢، ١٩٧٢، ص٢١٩.
(٣) بدر شاكر السياب. الديوان ١٦٥.
(٤) حسن جعفر نور الدين. ألحان الغدير. ص٥٤.

الكون لونه الأبيض ويوحي بالطّهر والنقاء، فيحسّ بالفرح والبهجة، معبّراً عن أحاسيسه ومشاعره بأدقّ تعبيرٍ وأروع تصوير:

الثَّلجُ النَّاصعُ

ثوبُ الأَغْراسِ الأرضيَّةْ

عِمَةُ شيخٍ سَميّنَاه الجبلَ الأَبيضَ

وَهْوَ على الأَشجارِ

يواقيتٌ مَاسيِّه

ومصابيحٌ مائيةْ وكراتٌ

من لبنٍ طازجْ[1]

ثمّ يطلب الشّاعر من الثّلج البقاء والاستمرار حيث هو ليستمتع أكثر بجمالاته الرّائعة، ويظهر الثلج هنا بصورة الإنسان المؤمن التقي الذي ينثر إيمانه في قلوب وعقول الناس:

لا ترْحلْ عنّا يَا ثغْرَ الله

وانثرْ لؤلؤَ ثَغْرِكَ

في القلبِ وفي العينِ وفي

الأهدابْ

يا وعداً منشوراً منْ ثغرِ الله

ومَرايا بنت الغيثِ

الرّافدِ منْ علم الرّحمن

ها أنتَ الآن

تسكنُ في الأحداق[2]

هنا مزج الشّاعر بين مشاهد الطبيعة ومشاعر النفس الإنسانية المتضاربة المكوّنة من ضحك وبكاء وأنين وحنين وتبسم وتجهم ودموع، فأضفى على صوره – أي الشاعر – مختلف المشاعر الإنسانية، ووشى أوصافه بضروب من البديع والبيان من دون تكلف، فأدهش وأمتع، ولعل صورة الليل التي عرفها الشّعراء قديماً وحديثاً والتي كانت من أجمل ما تفتقت قرائحهم في ليالي الهدوء والهجران، ظلت واقعية إلى حد ما، كما جاء في قول امرئ القيس في لاميّة طويلة والقافية من المتدارك:

ألا أيّهَا اللّيلُ الطويلُ ألا انجلِ

بصبحٍ وما الإصباحُ منْكَ بأمثلِ[3]

هنا يرسم الشّاعر صورةَ الليل المرعب المخيف الحالك، الذي يُدخِل في القلوب الخوف والهلع والفزع، فلو كان هذا الليلُ إنساناً لهجره الشاعر وهجاهُ وابتعد عنه:

اللَّيلُ سروالُ اللصوصِ

---

(١) حسن جعفر نور الدين. نافذة الياسمين. ص٧٨.

(٢) حسن جعفر نور الدين. شمس القرى. ص٧٥.

(٣) مفيد قميحة. المعلقات العشر. ص٣٦.

ومِعصمُ الرَّغبةِ الهَوجاءِ

لوْ كانَ هذَا اللَّيلُ إنساناً

لهَجرْتُه ونفيتُه[1]

ثم يطلع علينا الشاعر بصورة مغايرة ومتناقضةٍ تماماً مع الصّورة الأولى، حيث أنّه يهيم بالليل حبّاً وإيماناً، لأنّ قلبه يذوب أكثر في هيكل العبادة الإلهية، فيصبح الليل ملهماً وحافزاً للشعر ومثيراً للفكر، ومصباحاً ينير عتمة الليالي والسنين:

في اللَّيلِ يُضِيءُ الشِّعرُ الظلمَاتِ

ويَقطعُ صمتَ الأفكارِ

يُنيرُ زوايَا الأشياءِ

وتَثورُ بِحارُ الشِّعرِ العربيّة[2]

وهكذا أسرت الطبيعة الشاعر، وحاصرت عواطفه. والشاعر إنسان له شخصيته الخاصة وكيانه الذاتي، وهذه الخصوصية متأتية من كونه قادراً على تنظيم ردّة الفعل، فهو أقدر على الإحاطة بها إحاطة جزئية أو شاملة، والشاعر بلا طبيعة مثله كمثل من يفتقد الضوء فيتلمّس دون أن يرى.

وقد يجد الشاعر نفسه محاطاً بقوة خفية تسعى للعودة به إلى حضن الطبيعة أو الامتزاج بها، بمعنى آخر، والعودة إلى الطبيعة الأم حيث الحرية والانطلاق وسعة الكون والأفق، والشّاعر لا يقترب من الطّبيعة لينقلها لنا نقلاً مباشراً من دون تفتيت للمدركات الحسّيّة، وإنما يقترب منها اقتراب تماس حدسيٍّ يقود إلى فهم واستنتاج وجدانييّن، للتعبير عما يختلج في وجدانه من حالات نفسية، لذلك نجد الطبيعة ذابلة، نتيجة حالةِ الشاعر النفسية، ونجدها متّشحةً بالزّهو والخضرة، مضمّخة بالعبير والعطر الفيّاض نتيجة موقف انشراح واطمئنان، والشاعر بذلك يتحد معها ويحيا في داخلها، ويكشف خبايا النفس وأسرارها الإنسانية لا الطبيعة:

ما بينَ الأبيضِ والأحمرِ والزهريْ

أسرابُ الحَبَقِ النَّهْري الرَّائِعِ

ذي العِطرِ الفَيَّاضْ[3]

هذا المشهد الطّبيعيّ بثّ حالة نفسيّةً هادئةً مطمئنةً، غير أن هذه الحالة لم تدم طويلاً لأن الشّاعر استخدم أداة الربط «لكن» لتعبّر عن حالةٍ نفسيّةٍ متفاوتةٍ تفاوتاً ملحوظاً مع سابقتها:

لكنَّ اللَّيلَ عدوُّ النَّهرِ

يُكَشِّرُ عن أَنْيابِه

---

(١) حسن جعفر نور الدين. ألحان الغدير. ص٢٥.

(٢) حسن نور الدين. إلى جهة في السماء. ص١٠٩.

(٣) حسن نور الدين. إلى جهة في السماء. م. ن. ص١٠٩.

ويُصَادِرُ آخرَ مِتْراسٍ للشَّمسِ
تَسَلَّلَ من زاويةِ المِطْحنةِ الغَربيَّةْ[1]

وتمتزجُ الطبيعةُ بالحُبّ عندَ حسن جعفر نور الدّين امتزاجاً لافتاً وواضحاً، إذ تصبح الطبيعة جزءاً من لوحةٍ كبيرةٍ تشير إلى حقيقةٍ روحيةٍ كبرى تستغرق حياة الشّاعر، ففي قصيدة «جنّة المسك» نلاحظ أن الشّاعر لا يلتفت لِحَلا الطبيعة، والالتفات إليها ليس التفاتاً وصفياً، إنما التفات جزء مأخوذ إلى الأمل والحب، بل إنّه يعمد إلى التقليل من المظاهر الطبيعيّة في محاولة منه للسموّ بحبيبته حيث يقول:

سَأَصعَدُ نحوكَ
يَصعدُ خَلفي الشَّجرْ
أَجنِي الثغورَ وشعرَ السَّنَابلِ
سُهولُ بِلادي تموجُ
بِحبرِ المَعاولِ[2]

ويستغلّ حسن جعفر نور الدّين الحب والطّبيعة ليوظفهما في بنية تصويرية جديدة، تحدّد زاوية النظر التي تستغرق حدود الوجدان، وتضفي عليه ظلالاً تومئ إلى إلغاء الفواصل بين جزئيّة من امرأة (خدك، عيونك، شعرك) وبين الطّبيعة، يقول في قصيدة (حداء ربابه):

عُيونُك سَرحةُ بحرْ
وخدُك بَرقُ سَحابةْ
وخدُك شمسٌ تمرُّ
وشعرُك هلي عليّ نَعيمَ السَّمَاء[3]

تقوم العناصر التصويرية جميعها على المناظر الطبيعية التي تتضاد مع بعضها، لتلتقي موجة البنية الدلالية على حركة جديدة تتمثل في أن لمحبوبته وسيلةَ رمزٍ لمعنى الحبّ الذي يبعث الحياة. وعليه تكون الطّبيعة ذات النّبض الخاصّ والحركة الحيّة وسيلة من وسائل البثّ الشّعري. وبالانتقال إلى عالم الأرض التي تشكّل عنصراً رئيساً من عناصر الطّبيعة، نجد أنّها تحتضن الإنسان، وتغمره وتقدم له كل ما يلزم لاستمرار النّسل والحياة، يزرعها لتخصب فيعطيه ليملأ الدّنيا بالخيرات، هي أمّ لكلّ كائنٍ يعيش على سطحها، هي الحياة والموت، المهد واللّحد، البداية والنّهاية لكلّ جسد، يشترك الكلّ فيها دون استثناء بخاصة واحدة، وهي الدفاع عنها، وإشباعها بالدّماء لتبقى وتتطوّر وتزدهر وهذا ما تفعله الحيوانات أيضاً، فتقطتع لأنفسها شطراً وتقيم عليه.

لأجل هذا قدستها الشّعوب، وأقامت لها

(١) حسن جعفر نور الدين. إلى جهة في السماء. م. ن. ص١١٠.
(٢) حسن جعفر نور الدين. إلى جهة في السماء. م. ن. ص٤٢.
(٣) حسن جعفر نور الدين. تقاسيم على بوابة فاطمة. ص٦٨.

آلهةً وأنصاباً تعبدها وتصلي حولها وتقدّم لها القرابين، فقد كرم اللّيتوانيون الأرض، وهي تحمي الإنسان وعمله، كانوا يرفعون الصلاة في بداية عملهم فيها.[١] وفي تراثنا الأدبيّ واللّغوي يتماهى مصطلح الأرض كثيراً مع مصطلح الأمّ، فيقول ابن منظور: «لا أرض لك لا أم لك»[٢]. ثم يفسّر معنى كلمة الأرض فيقول: «الأرض هي التي عليها الناس، أنثى وهي اسم جنس، وكان حق الواحدة منها أن يقال أرضة ولكنهم لم يقولوا».[٣]

وقد لفت الإسلام نظر الإنسان إلى الاهتمام بالأرض، فقد جاء في القرآن الكريم ﴿هُوَ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلْأَرْضَ ذَلُولًا فَٱمْشُوا۟ فِى مَنَاكِبِهَا وَكُلُوا۟ مِن رِّزْقِهِۦ ۖ وَإِلَيْهِ ٱلنُّشُورُ﴾[٤] أمّا الأحاديث النبوية المروية عن النبي محمد (ص) والتي تتناول موضوع الأرض وحمايتها ورعايتها فكثيرة منها: «ما من مسلم يغرس غرساً، أو يزرع زرعاً، فيأكل منه طير أو إنسان أو بهيمة إلا وكان له به صدقة»[٥].

وكان النّبي يحرص على استثمار الأرض، وهذا ما تجلى في موقفه مع يهود خيبر حين طلبوا منه عدم إجلائهم عن أرضهم، فقالوا: «دعنا نكون في هذه الأرض نصلحها ونقوم عليها، فنحن أعلم بها منكم»، فدفعها إليهم لأنه لم يكن عنده غلمان يكفونه مؤونتها، على أن يكون للمسلمين حصة في كل شيء يخرج من ثمر أو زرع.

ويرى مصطفى حجازي أن الطبيعة، الأرض، الوطن، هي جميعها انعكاس لحنان الأم[٦]، بينما يقول ميخائيل نعيمة في كتابه «كان يا ما كان»: «الأرض هي الفاتحة في مصحف الوجود، من قرأها كان في غنى عن ما حوته الكتب»[٧].

وعليه تبدو الحياة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالأرض والأم والطبيعة، حيث لا حياة بلا أرض، ولا أم بلا أرض، فالأرض هي البداية والنهاية، وهي الهوية والرمز والقضية، بل هي الوجود بكل ما فيه.

وبناء على ما تقدّم كيف تمثل الشاعر

---

(١) جان صدفة. مجموعة الميثولوجيا (شعوب - حضارات - ومعتقدات). بيروت، دار كنعان، ط٢، ١٩٨٨، ص٣٣٠.

(٢) ابن منظور لسان العرب. ج٧. ص١١٥.

(٣) ابن منظور. لسان العرب. ج٧، ص١١١.

(٤) سورة الملك، الآية: ١٥.

(٥) خليل رزق. سيرة النبي وأله الأطهار. دار الهادي للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص٣٦.

(٦) مصطفى حجازي. التخلف الإجتماعي. بيروت، معهد الإنماء، ط٢، ١٩٧٩، ص٩٢.

(٧) ميخائيل نعيمة. كان يا مكان. بيروت، مؤسسة نوفل،، ط١٧، ١٩٨٥، ص١٤.

حسن نور الدين الأرض، وما هي أبرز ملامحها في شعره؟

اتخذت الأرض صوراً مثالية وإنسانية، وتجاوز بها الشاعر المساحة الجغرافية المجردة للأماكن إلى كونها تشكيلاً روحيّاً ووجدانيّاً، يزخر بالحركة والحياة، فاستنطقها ونقل أحاديثها وأخبارها عبر أشعاره، لذلك لا غرابة أن نجد الأرض عنصراً مهمّاً من عناصر الطبيعة تتخذ لنفسها في قصائد الشاعر صوراً شتى.

لقد شكّل حضورُ الأرض في النص الشعري عند حسن نور الدين علاقة بينة الأبعاد، ونالت اهتماماً خاصّاً باعتبارها مخزوناً نفسيّاً يغذي فينا إحساساً قوياً بالكرامة والعزة والعنفوان، وربما تصبح الأرض الأم رمزاً من رموز الانبعاث والتجدّد لدى الإنسان، حيث تتحد الأرض بالأم، فأحشاء الأرض كأحشاء الأم تعطي الحياة، وقد عدّ «يونج» تعلّق الإنسان بالأرض شوقاً لتحقيق الانبعاث بالعودة إلى رحم الأم، وانتظار حياة جديدة، لذا يخاف أن يدفن رفاته في أي مكان غير أرضه، ويرتاح لفكرة العودة إلى الاتحاد بالأرض والأم[1].

إذا الأرض هي منبع الأمل والجمال، مستودع الأسرار والأمنيات، ومنبع الحب والحنان، هي متّكأ رؤوسنا عند الشدائد، وملجأ راخنا عند اشتداد المآسي والملمات، تمتص آلامنا وأحزاننا، وتحمل معنا آلامنا وأتراحنا، هي الرجاء والفرح والسعادة، والحماية عند المخاطر، ويرى الشاعر أن الله عز سخَّرها لنا، وأوجدها سبحانه لخدمتنا وراحتنا وسمرنا، فجعلها كالجارية تخدمنا وتطعمنا وتحمل الأثقال عنا، نسيء إليها ونلعنها لكنها مقابل ذلك تسخو وتحنو علينا وتباركنا وتقدسنا:

الأَرضُ جَارِيةٌ نُكابدُها
ونحفرُها ونَطعنُها
ونَقتلُ ساعةَ نرتَأي
من كائناتٍ فوقَها
لكنَّها في آخرِ الأَعرَاسِ
تطعمُنا وتسقِينا[2]

وهذه الصورة الواقعية التي رسمها الشاعر للأرض تشبه إلى حدٍّ كبيرٍ الصّورة التي رسمها جبران خليل جبران للأرض في كتاباته:

ما أكرمَك أيَّتُها الأَرضُ وما أطولِ أنَّاتك
نحن نضجُّ وأنتِ تضْحكين
نحنُ نجدّفُ وأنتِ تُبَاركين

(١) رانيا عوض. أسطورة الموت والانبعاث، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٧، ص٤٠.
(٢) حسن جعفر نور الدين. إلى جهة في السماء. ص ٩٨.

نحنُ نثنجِّس وأنتِ تُقدِسين

ما أوسعَ صبرِك، أيَّتُها الأرضُ وما أكثرَ انعطافَك[1]

لقد شخّص الشاعر الأرض وأنسنها وجعلها أنثى، تحنو على أولادها وترعاهم وتحضنهم، تفرح لفرحهم وتحزن لحزنهم، وهي التي تضحّي بما يمليه الواجب عليها في أوقات الفجائع والمآسي، فتواسي أوقات الحزن والفجيعة تماماً كالأم المفجوعة بأولادها، وهذا ما فعلته أم المخترع الكبير رمال رمال، حيث هبت على قدميها وهي تشتعل حزناً عميقاً لتستقبل جثمانه الطاهر العائد من الغربة:

كلّ الأَرضِ على قدمَيها

هبَّتْ تستقبلُ عينيهَا

رمالُ الوافدِ من عمقِ الدُّنيا

يرتاحُ على نهديْها

قمراً، فجراً، برجاً

وكتاباً يبحرُ في ساقيْها[2]

ثم يمزج الشاعر صورة الأرض بصورة أمه فيجعلهما مصدر سعادته وفرحه، مؤكّداً أن لا شيء يفصله عنهما، فهما الحياة كلّها والوجود بأسره منذ الأزل وإلى الأبد:

أرضِي وأنتِ البَهْجَتان

لا شَيءَ يَفصلُ بيننا

إلاّ مقَاديرَ الزَّمانْ

منْ عهدِ آدمَ أنتِ لِي

قدَري وأنتِ الصَّولجانْ[3]

وهذا التشخيص للأرض نجد له صدى في أدب إميلي نصر الله، التي ترى أن العلاقة حميمة بين المرأة والأرض، وهي علاقة عضوية وليست معنوية فحسب، ومثلما كان رحم المرأة يحضن الحياة ويحفظها من جيل إلى آخر عبر ألوف السنين، كذلك كانت الأرض تخبئ في رحمها عناصر الحياة، تحميها من لوثة الصقيع وحمى البرد القارس والزمهرير، وتردّ عنها هجير الصحراء وفظاظة الحرّ الشديد والقيظ اللاّهب، وتسلّمها بأمانة وحرص من جيل إلى جيل.

إذاً الأرض هي الألم والسرور، الصحة والمرض، الجمال والخلود، الفناء والبقاء، الشقاء والرخاء، ونرى في ذلك موقف ولده جمال عندما يطلب منه أن يترك أرضه ويرحل إلى بلاد أكثر أمناً واستقراراً، وإذا به يمتنع عن الإجابة للشمس والقمر في صورة تشخيصية واضحة:

---

(١) جبران خليل جبران. البدائع والطرائف. بيروت، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٩٥، ص٦٨.

(٢) حسن جعفر نور الدين. شمس القرى. بيروت، الدار العالمية، ط١، ١٩٩٢، ص٦٢.

(٣) حسن جعفر نور الدين. نافذة الياسمين. إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥، ص٣٢.

أبتاه

اترك هذي الأرض

احملنا ففضاء الله فسيح

وانشرنا في أرض

تخضرّ بمرج الروحِ وغابَ الزهر

وتركتُ صغيري

يحكي لي حزن الأطفالِ وحزنَ الشجر

وتركتُ سؤالات صغيري

للشمسِ تجيب وللقمر[1]

ما يثير الانتباه والتوقف عنده أن الشاعر في حديثه عن الأرض فقد خصّ أرض الجنوب اللبناني وتراثه بقصائد كثيرة، فلأرض الجنوب نكهة مميزة في شعره، وجدلية مليئة مفعمة بالحب والتحدي والعطاء، ولا عجب في ذلك، فالشاعر واحد من أولئك الجنوبيين الذين علّقوا الأرض أوسمة بعيونهم، فاخضرت تحت أقدامهم واحمرّ الشفق، من دونهم وبرزت الأنجم مكتملة زاهية.

إنها الأرض التي ورثها عن آبائه وأجداده فسقاها عرقه ودمه، وتحولت حرارتها براكين لا تطاق، تذوب فيها دروع المحتل الغاصب وأسواره الواقية، هي الأرض التي هبّت منتفضةً ثائرة:

هي أرضُ جُدُودي، أرضُ التَّاريخِ والجُغْرافيَا

وروايَاتُ السُّكانِ الشُّجعان

هي للأحفادِ وأحفادُ الأحفادِ

من زندِ جُدُودِي من عرقِ الوُجدانْ

أَغلى من وَلَدي منْ تَعلَّم

ولأجلِ كُراتِها يَرخُصُ في الحربِ الوُلْدان[2]

لقد حُفِرت الأرضُ وانسابت في قلبه وأحاسيسه، فاستنشق عبير الحياة الصافي، وتنسم نسيم الحياة والحرية والفخار، والانطلاق من الجمود إلى الحيوية، ومن العبودية إلى الحرية، إنها طريق العزة والكرامة معززة بالمحبة، مفعمة بالكبرياء والنضال، لذا، فهي أرض طيبة خيّرة، مفعمة بالقوة والعنفوان ضدّ الظلم والبربرية، إنها الطريق لحياة حرة كريمة:

الأَرضُ فِينَا حرَّةٌ لم تُرتهنْ

يوماً أصالتُها

ولم تخسرْ أُنُوثتُها[3]

ثم يوغل الشاعر بعيداً في حبّه للأرض وعشقه لها، إذ يرغب من ولده ألاّ يتركها، ويقدّم ترابها للغاصبين، لأن التراب حسب

(١) حسن جعفر نور الدين. شمس القرى. ص٣٧-٣٨.

(٢) حسن جعفر نور الدين. شمس القرى. ص٣٧-٣٨.

(٣) حسن جعفر نور الدين. نافذة الياسمين. ص٤٩.

رأيه مقدّس، أوليس التراب أصل الإنسان ومحطّة انطلاقه؟ فقدسية التراب نزعة إيمانية جهادية تنمو في عقل الإنسان وقلبه ويتشربها منذ الصّغر، وتنمو معه طيلة حياته، وقدسية التراب نبتت في عقيدة الشاعر المتوارثة عن أمه وجدّه، وتأصّلت هذه النبتة في شخصيته حتى غدت من المرتكزات والثوابت التي تبنى عليها، لذلك راح ينشدها أمام أولاده:

ترابُ الأَرضِ قديسٌ
عباداتُه تَواشيحُ[1]

ويرتفع صوت الشاعر في ظلّ الظروف الصعبة التي يمرّ فيها وطنه لبنان من خلال الإعتداءات الإسرائيلية المتكرّرة عليه، إذ ألحقت بالوطن وباللّبنانيين خسائر جسيمة بالأرض ومن عليها:

لا وردَ يا أرضُ الجَنُوبِ
يضوعُ في حدقاتِك الخضراءُ
لا
لن تُزْهرَ الأَغْراسُ بعدَ اليومِ
حتَّى يرحلَ التَّنينُ عن
عينُ القُرى[2]

وعلى الرغم من كلّ الويلات والحروب لم ينهزم اللبنانيون ولم يتنازلوا عن ذرة من تراب الوطن، كان عرق الجنوبيين يعانق العشب الجميل، وآثار زنودهم تبوح بها أثلام الحقول الذهبية، ويمرغون جباههم وثغورهم بالتراب الحنون:

إنَّ جميعَ بِلادِي دونَ استثناءْ
أرضاً وبحاراً وسماءْ
ومعي الحُجَجُ الشَّرعيَّة وتوارِيخِي
وجُدُودِي
ومفاتيحُ الأَزمنةِ الأُولى[3]

ويتوحّد الشاعر في قصيدته «الغلال» توحّداً تامّاً، بحيث تصبح الأرض ملاذاً له وجزءاً منه أو هو جزء منها:

اغمرِينِي يا ذُرَى بالغِلالْ
وامْسحِي وجْهِي بأَنْدَاءِ التِّلالْ
وخُذِي كفِّي بأَحْضَانِك الخَّضراءْ
إلقِينِي بأَحْضانِ الجَداولِ
وشّحِيني بالشَّجرْ[4]

ويجمع الشاعر الأرض والطبيعة في قصيدته «عشب الأرض»، وهو يصفها ويتحدّث عنها بشوقٍ بعد غياب قسريٍّ عنها:

---

(١) حسن جعفر نور الدين. نافذة الياسمين. ص٥٠.
(٢) حسن جعفر نور الدين. شمس القرى. ص٤٨-٤٩.
(٣) حسن جعفر نور الدين. حصار الذاكرة. ص١٨٨-١٨٩.
(٤) حسن جعفر نور الدين. ألحان الغدير. ص٥٠.

لا تَلُومِيني إذا ما
غِبْت قَسْراً
صَدِمَتني الحَادِثاتْ
كنْتِ شَالاً لقَصِيدي
وسطوراً في مآقيها
زَرعْتُ الهمساتْ
لَمْلِمي صوْتي عن الأشجارِ
عن عشبِ الصُّخُورْ
واجْمَعي الأَشعارَ من طيرِك
إنّي أنا لقّنتُ جناحيه
القوافِي الحالماتْ
لِي دَوَاتِي عنْدَ مجرى النَّهْرِ
لي أَقْلامِيَ الحمْراءُ روحُ
الكلماتْ
أنا جزءٌ منكِ
فوْقَ الأَرْضِ أو بعضُ
رُفاتْ
لا تَلُومِيني إذا ما غِبْت قَسْراً
لكِ في قلْبِي رحيقُ الذِّكْرِيَات[1]

بهذه الروح الجياشة والعاطفة العميقة يستعيد الشاعر ذكرياته وعلاقاته مع الأرض وعناصرها، الماء والهواء والتراب والطير والسماء، سمفونية طبيعية مكتظة بالألوان والألحان. ويجمع الشاعر في قصيدة واحدة معظم عناصر الطبيعة التي أحبها وعاش فيها ومعها، وقدّم لها غرر قصائده، حيث يقول في قصيدة «لحن الغدير»:

سأَظلُ يا وطَنِي بقربِك
قدْ عشقْتُ مرابِعي
سأظلُّ أنْبتُ بالزنودِ السّمرْ
كلّ مزارِعِي
وسأسْتحمُّ بمائِك
العذبِ النَّمِيرِ السَّاطِع
ستظلُّ تخفقُ رايتِي
في الجوِّ رغمَ الطَّامِع
وعلَى التُّروُس تَمِيس
أسرابُ الحَمَامِ الوَادِع
وتطيرُ عبرَ سمائِنا منْ دون
أيِّ مُنَازِع
سأظلُّ أنشرُ في الرّبَى في السَّهل
في الأنْهارِ في الشطآنْ
لونَ أصابِعي
وغداً سأحْظِى بالمُنَى
أَسبيه من كومِ الغِلال ومن رحيقِ منابِعي[2]

(١) حسن جعفر نور الدين. في فلسطين لا تنام السماء. ص٩٥-١٠٦.
(٢) حسن جعفر نور الدين. ألحان الغدير. ص١٣-١٥.

يحاول الشاعر حسن جعفر نور الدين من خلال مقطوعته السابقة أن يحملنا على جناحي قلمه إلى حيث الخيال السابح في ربوع الماضي مرّة، وفي ربوع الطبيعة مرة أخرى، فنغوص في طيات أفكاره النيرة التي استطاع من خلالها أن يشركنا معه بجمال ماضيه السعيد، بقرب الطبيعة الخلابة، وما فيها من عناصر مبهجة، ورموز توحي بالسعادة والغبطة والفرح.

ويؤكّد الشاعر حبّه للأرض والتراب في معظم قصائده مصوِّراً علاقته معها وحياته فيها، ففي قصيدته «الظفيرة الخضراء» كناية عن السهول والوديان العامرة بالخضرة والجمال والعافية:

يا أيُّها الوَادي
على صفحاتِك الخضراءِ في ظلالِك السمراءْ
بين الماءِ والمطرْ
إنِّي كتبتُ طفولتي وشْماً على الحَجرْ
كم وسدَّتْ أعشابَك الخضراءَ رأسِي
وتسلّقتْ قدمَاي
أكتافُ الشُّجيْراتِ الحَبَالى
بالنجومِ المُثْقلاتِ
بألفِ قِنْديلٍ من الزَّهْر
يا ما أصلي المَتْنُ والوزَّال والعِرزال
ما أحَلى سُويْعات الغروبِ
وموكبُ القَمر
قَدَمَاي في أرجائِك السّكرى
نسجتْ خُطاي الذَّاهِبات السَّارِحات
بنشوةِ الظَّفْر
صوْتِي يعيشُ هناك تَعْرفُه
الشُّجيْراتِ التَّي صمدتْ بوجِه الرِّيح والقَهر
ويَداي كلُّ ظَفيرةٍ خضراءْ
قد مشطتُها بأنَامِلي العشر
إنِّي حفرتُ على الصُّخوُرِ الحالماتِ الغُنج
تاريخي وكتبتُه بأصابِع المطرْ[1]

بهذه القصيدة التي جمعت كل عناصر الطبيعة والحياة، والمفعمة بصور البلاغة والجماليات، آثرت أن أنهي هذه الدراسة حول الطبيعة في شعر حسن نور الدين، حيث كان لها حصة الأسد في نتاجه الشعري.

(١) حسن جعفر نور الدين. ألحان الغدير. ص٣٨-٣٩.

خاتمة الدراسة:

لقد حاولنا في هذه الدراسة أن نلمِّح إلى قلب الشاعر حسن جعفر نور الدين، وننتقي موضوع الطبيعة عنده، ونعالجه لنراه قد انغمس بالطبيعة، وهام بها هيام العاشق المحبّ، حيث غلبت صورة الطبيعة على معظم قصائده، وتربعت فوق عرش أشعاره التي شكّلت السواد الأعظم في نظمه، فالطبيعة الخلابة أسرته واستحوذت على كيانه، فحاول أن يُترجم مكنوناته تجاهها شعراً، بروح جياشة وعاطفة عميقة، نحو عناصرها كافة (الماء، الهواء، الطير، التراب، السماء، الأزهار، والأشجار، البرق، والرعد...) وقد أبدع شاعرنا في اختيار ألفاظه وعباراته التي وقفت إلى جانبه في مشواره الشعري،وكانت جسراً بينه وبين قارئيه، وبذلك استطاع شاعرنا أن يؤدي غرضه الذي استل من أجله يراعه، وهو وصف الطبيعة وما فيها.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

١ - ابن منظور. لسان العرب. دار إحياء التراث العربي. بيروت، ط٣، ٢٠٠٣م.

٢ - بدر شاكر السياب. الديوان (المجلد الأول). دار العودة، ١٩٧١م، ص٤٧٢.

٣ - جان صدفة. مجموعة الميثولوجيا (شعوب - حضارات - ومعتقدات). بيروت، دار كنعان، ط٢، ١٩٨٨.

٤ - جبران خليل جبران. البدائع والطرائف. بيروت، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٩٥.

٥ - حسن جعفر نور الدين. ألحان الغدير. دار رشاد برس، ط١، ١٩٩٨م.

٦ - حسن جعفر نور الدين. إلى جهة في السماء. دار رشاد برس، ط١، ٢٠٠٩.

٧ - حسن جعفر نور الدين. تقاسيم على بوابة فاطمة. دار رشاد برس، ط١، ٢٠٠١.

٨ - حسن جعفر نور الدين. حصار الذاكرة. دار رشاد برس، ط١، ٢٠٠٧.

٩ - حسن جعفر نور الدين. شمس القرى. بيروت، الدار العالمية، ط١، ١٩٩٢.

١٠ - حسن جعفر نور الدين. في فلسطين لا تنام السماء. دار البنان، ط١، ٢٠١٥.

١١ - حسن جعفر نور الدين. نافذة الياسمين. إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥.

١٢ - خليل رزق. سيرة النبي وأله الأطهار. دار الهادي للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

١٣ - رانيا عوض. أسطورة الموت والانبعاث، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٧، ص٤٠.

١٤ - عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر. بيروت، دار العودة، ط٢، ١٩٧٢، ص٢١٩.

١٥ - مصطفى حجازي. التخلف الإجتماعي. بيروت، معهد الإنماء، ط٢، ١٩٧٩، ص٩٢.

١٦ - مفيد قميحة. المعلقات العشر. دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩١.

١٧ - ميخائيل نعيمة. كان يا مكان. بيروت، مؤسسة نوفل، ط١٧، ١٩٨٥، ص١٤.

الأكاديمية والصحافة الثقافية في النقد الأدبي
إبراهيم خليل نموذجاً

شفيق طه النوباني

مقدمة

تتسم إصدارات الصحافة الثقافية من مجلات وصحف بسمة عامة تُميزها عن المجلات المتخصّصة، تتمثل في تعدد الروافد التي تستقي منها مادتها المقدمة للقارئ، مما يؤدي بطبيعة الحال إلى اتساع دائرة القراء من المهتمين بالشأن الثقافي على تباين درجة هذا الاهتمام من شخص لآخر، وهذا ما يجعل الصحافة الثقافية تضطلع بدور تنويري يقتضي إثراءها بمواد عميقة لا تبتعد في الخوض في مجال تخصص الكاتب.

ويأخذ النقد الأدبي في نظرياته وتطبيقاته مساحة واسعة من الصحافة الثقافية، يسهم فيها العديد من الأكاديميين المتخصصين في النقد الأدبي كما يسهم فيها الأدباء والمثقفون في مجال الأدب. ولا يخفى على المطلع على الصحافة الثقافية أن لكل فئة من هؤلاء خصائص تميز كتابتهم النقدية في الأغلب، ففي حين يبدو الميل إلى الدراسة العلمية لدى الأكاديميين يظهر التوجه إلى الأدبية لدى الأدباء، ولعل في ظاهرة «النص على النص» مثالا مهمّا على هذا التوجه. وتتسع دائرة الكتابة لدى المثقفين من المهتمين بالأدب، فنجد من يتناول الناحية السيرية لدى الأديب، ومن يتناول الناحية الفلسفية أو السياسية أو الاجتماعية، وكثيرا ما تمثلت الكتابة النقدية في الصحافة الثقافية بالمراجعة السريعة التي لا تتجاوز انطباعات القارئ وملاحظاته على النص الأدبي.

تتوقف هذه الدراسة عند الأكاديميين من الذين تواصلوا مع الصحافة الثقافية، لتحاول الإجابة عن عدد من الأسئلة الأساسية في هذا المجال، فما الذي يمكن أن يقدّمه الأكاديمي للصحافة الثقافية؟ وما الذي يمكن أن تقدمه الصحافة الثقافية للأكاديمي في إطار تواصله مع الأكاديميين

من ناحية ومع تلاميذه في مجال التخصص من ناحية أخرى؟ وهل يمكن أن تتحقق من خلال هذا التواصل رؤية نقدية خاصة تتأثر بالاتجاهين؟

تواصل العديد من النقاد الأكاديميين مع الصحافة الثقافية في إنتاجهم النقدي، إذ قاموا بدورهم التنويري من خلال ذلك، ومن هؤلاء: طه حسين، ومحمد مندور، وجابر عصفور، وعبد الرحمن ياغي، وعبد الله الغذامي، وغيرهم الكثير. وقد أسهمت الصحافة في نشر نتاج هؤلاء لدى المهتمين بالأدب مما أسهم في تحقيق حضورهم في المشهد الثقافي العام، كما أسهموا من ناحية أخرى في زيادة رصيد الصحف والمجلات الثقافية التي تنشر على صفحاتها مقالات لنفر من أهم النقاد والمفكرين في الوطن العربي.

وإن كان لكل من هؤلاء طابعه الخاص ومنهجه في الكتابة إلا أن هناك سمات تجمعهم، فقد حققوا في مجموعهم أثرا أكبر في الساحة الثقافية العربية، وإن كان ذلك بدرجات متباينة، وهم من ناحية أخرى يتميزون بسلاسة اللغة، فإن... كانوا يخوضون في مواضيع متخصصة، إلا أنهم يتجهون في كتابتهم إلى شريحة أوسع من القراء، فلا تجد لغتهم في معظم نتاجهم النقدي والفكري تزدحم بالمصطلحات النقدية التي تتطلب من القارئ أن يكون متخصصا، وإن كانت تتطلب منه أن يكون مثقفا، ولعل من البديهي أن هذه اللغة لن تمنع توظيف هؤلاء لأدواتهم واتجاهاتهم النقدية والفكرية.

ولا شك في أن الكشف عن دور الأكاديميين في الفعل النهضوي العربي من خلال ما قدموه في الصحف والمجلات الثقافية يحتاج إلى دراسة مستقلة وشاملة تعود إلى أوائل المجلات والصحف العربية، وإلى إسهامات الأكاديميين فيها منذ إنشاء جامعة الملك فؤاد الأول؛ الجامعة العربية الأولى في العصر الحديث. غير أن هذه الدراسة ستكتفي بتناول نموذج معاصر يمثل هذا المنحي الذي يجمع بين النقد الأكاديمي والفعل الثقافي الصحفي في النقد الأدبي بما في هذا التوجه من ميزة في توسيع دائرة التفاعل الثقافي. ولعل النموذج الذي سأتناوله سيسهم في إبراز طبيعة هذا التوجه في الكتابة النقدية.

يعد إبراهيم خليل واحدا من أكثر النقاد تفاعلا مع الحركة الأدبية والنقدية في الأردن والعالم العربي، فقد أصدر أول كتبه النقدية «الشعر المعاصر في الأردن» عام ١٩٧٥، ليرفد المكتبة العربية بعد ذلك بما يزيد عن خمسين كتابا صدرت في خلال نحو أربعين عاما، هذا فضلا عن العديد من المقالات والدراسات النقدية المنشورة على صفحات الصحف والمجلات الثقافية

والمحكمة، والتي جمع العديد منها في كتب منشورة.

لا يحتاج المطلع على نتاج خليل إلى كثير عناء ليتوصل إلى سمة الغزارة فيه، غير أن منطلق الاهتمام به لا يتوقف على هذه السمة، بل يتأتى من طبيعة هذا الإنتاج الذي حافظ على تواصله مع الصحافة الثقافية كما حافظ من ناحية أخرى على الإنتاج الأكاديمي. والحقيقة أن هذا التوازن بين الأكاديمية والصحافة ذو أهمية كبيرة إلى حد أن من الممكن اعتباره المرتكز الذي يمكن الانطلاق منه في دراسة الرؤية النقدية التي يستند إليها خليل في إنتاجه النقدي.

سأتناول في هذا البحث ثلاثة محاور أحاول من خلالها الكشف عن رؤية خليل النقدية، وأول هذه المحاور تتمثل في منطلقات الرؤية وجوهرها، أما ثانيها فتتمثل في أدواته النقدية، وثالثها يستجمع بعض الظواهر التي يمكن أن يلحظها الدارس لكتابات خليل النقدية.

أولاً: الرؤية ومنطلقاتها

ينطلق خليل في نتاجه النقدي من انحياز واضح للعمل الأدبي الجيد، فقد اجتهد في متابعته للأعمال الإبداعية التي تصدر تباعا في الوطن العربي في مختلف الأجناس الأدبية، ولا سيما الشعر والرواية والقصة القصيرة. ولم يتوقف خليل في هذه المتابعة على تناول العديد من أهم الإصدارات الأدبية بالنقد والدراسة، وإنما برزت مواكبته لحركات التجديد في الأدب العربي مما يشير إلى اهتمامه بأبرز التحولات الجوهرية في الشكل الأدبي، فقد رأى في الاتجاه إلى الشعر الحر حركة تجديد «جاءت بفضل دوافع موضوعية وذاتية»[(١)].

وكما احترز خليل في تناوله للشعر الحر من المحاولات التي تخرج عن جوهر الإبداع الشعري، نبّه في تناوله لقصيدة النثر إلى أنها «تحتاج إلى ملكة شعرية تستطيع أن تقدم البدائل التي فقدتها بغياب الوزن، وتخليها عن القوافي»[(٢)]. وقد رأى أن القصة القصيرة تمثل «نوعا مرتبكا من الأدب، بمعنى أنه لا يمتلك سمات مستقرة خاصة به تمنحه الاستقلال عن الأجناس الأخرى»[(٣)]، وهذا ما يفسح المجال بطبيعة الحال للتناول النقدي للقصة القصيرة بكافة أشكالها...التي تتحقق فيها معطيات العمل الإبداعي الجيد.

(١) إبراهيم خليل: التجديد في الشعر العربي، عمان، دار الكرمل للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٧، ص ٥٢.

(٢) إبراهيم خليل: الضفيرة واللهب: دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر، عمان، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط١، ٢٠٠٠، ص١٥٠.

(٣) إبراهيم خليل: شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، عمان، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ٢٠١٠، ص١٧.

وكما انحاز خليل لجوهر الأدب بعيداً عن التمسك بشكل محدد له تجده ينحاز لجوهر النقد أيضا بما يحقق وظائفه في التفسير والتقييم والتوجيه، فهو يؤكد في أحد كتبه «نفي الصفة المنهجية الثابتة، والموحدة، عن جل الدراسات والمقالات»[1] التي جاءت في الكتاب، وهذا ما يبدو بالفعل عند الاطلاع على منجز خليل في دراساته ومقالاته، فالمهمة الأولى التي يطّلع بها هي الكشف عن أدوات الأديب ورؤيته التي سعى إلى إيصالها إلى المتلقي.

تتميز هذه الرؤية النقدية بطبيعتها التفاعلية مع معطيات الحركة الأدبية والنقدية، فتبدو أكثر دينامية تمارس أثرها في حركة الأدب وتتأثر بها في الوقت نفسه، ليكون الأدب بذلك أساس الفعل النقدي. ولعل في هذا التوجه ما يميزه عن الكثير من الدراسات الأكاديمية التي تنحسر في الوسط الأكاديمي نتيجة ميلها إلى تطبيق مناهج معلّبة كثيرا ما لا يفيد منها غير المتخصّصين، وإن كان خليل لا ينفصل عن الوسط الأكاديمي سواء أكان ذلك في دراساته النقدية أو في طبيعة عمله إلا أنه استطاع في دراساته أن يفيد من التواصل مع الحركة الأدبية والثقافية من جهة ومن جدّية البحث الأكاديمي من جهة أخرى.

على أن الناقد مهما حاول أن يتحلل من المنهج النقدي سيبقى ملتزما تجاه رؤيته النقدية بما تتطلبه من أدوات تمكنه من دراسة الأدب، وإلا فإن دراسته دون أدوات ستكون سطحية مفرغة من معناها، وهذا ما يسلمنا إلى دراسة أدوات الناقد.

ثانياً: أدوات الناقد

لا تنفصل الأدوات التي يتبناها الناقد في تعامله مع نصوص الأدب وظواهره عن رؤيته النقدية التي يتبناها، وهذا ما سأحاول الكشف عنه من خلال استقراء دراسات خليل في النقد التطبيقي التي لا تبتعد في معظمها عن مسعى النقد الأدبي في تفسير النص الأدبي وتقييمه وتوجيهه[2]، مع التسليم بطبيعة الحال بأن التوصل إلى هذا المسعى يختلف في أدواته من ناقد لآخر. ولعل من الضرورة بمكان الإشارة في هذا السياق إلى أن أدوات خليل في دراساته النقدية تنطلق من النص الأدبي نفسه سواء أكان ذلك في تحليله للنصوص أو في استخلاص الظواهر المتنوعة في الأدب.

(١) إبراهيم خليل: الصوت المنفرد: من النص إلى المتلقي ومن المتلقي إلى النص، عمان، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع،

(٢) حول وظائف النقد ينظر مثلاً: محمد مندور: الأدب وفنونه، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص١٣٦.

١ – دراسة المعجم اللغوي

يركز خليل ولا سيما في دراسته للنصوص والمجاميع الشعرية والقصصية على المعجم اللغوي الذي يبرز بصورة أكبر في نص الأديب أو في مجموع نصوصه، إذ يعطي هذا الجانب أهمية كبيرة نابعة من دوره في إضاءة النص وإجلاء رؤيته، ومن ذلك ما جاء في دراسته لديوان محمد لافي «ويقول الرصيف»، إذ يلاحظ في غير قصيدة من الديوان شيوع المفردات المتعلقة بالمكان المرتبط بمرحلة الطفولة، فالشاعر في قصيدة «مقامتان» لا يفتأ «يذكر «حوش» الدار، وقهوة المساء، والهيل، والحكايا، التي لم تزل تدور على الألسنة»[١] ليخلص خليل من خلال ذلك إلى حنين الشاعر إلى المكان الذي أمضى فيه طفولته باعتباره مصدرا من مصادر الغنى الوجداني والثراء الحسي.

ولا يخفى على القارئ تأثر خليل في هذا المجال بالدراسات الأسلوبية التي تولي للحقول الدلالية أهمية كبيرة باعتبار الألفاظ «ممثلة لجوهر المعنى، فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك على الفكرة»[٢]، ولعل ما يميز هذه الأداة في الدراسات الأسلوبية قابليتها للتناول الموسع الذي يعتمد على الإحصاء في دراسات تقترب من البحث النقدي الأكاديمي أو التناول الموجز الذي يعتمد على الملاحظة من خلال مقالات موجزة تضيء رؤية النص الأدبي وتتميز بوصولها إلى عدد أكبر من القراء من خلال مساحة نصية أقل، وهي من ناحية أخرى لا تقل في قيمتها النقدية عن كثير من تلك الدراسات التي تجهد في الإحصاء دون أن تخرج بنتيجة ذات أهمية، خاصة إذا كان الكاتب لا يتمتع بخبرة نقدية كافية، فتتوقف بذلك عند إجراءات المنهج دون أن تخرج بنتائج ذات قيمة.

٢ – إضاءة أدوات الأديب

من المعروف أن الأديب يلجأ عادة في نصوصه الأدبية إلى أدوات عديدة يوظفها في إجلاء رؤيته، ويعد الكشف عن هذه الأدوات من أهم مهام الناقد في فعله النقدي، وهذا ما يسهم بطبيعة الحال في الوصول إلى رؤية الأديب التي يسعى إلى بلورتها في نصوصه.

لم يأل إبراهيم خليل جهدا في الكشف عن أدوات النص الأدبي، من رموز وصور ومرجعيات تراثية أو أسطورية، فهو مثلا يكشف عن الرموز التي تمثل ثيمات لدى

(١) إبراهيم خليل: الصوت المنفرد، سابق، ص ١٢٩.
(٢) شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، القاهرة، ١٩٨٢، ص١٢١.

شاعر معين، كما هو الحال في دراسته لشعر فواز عيد إذ يتناول رمز «شهرزاد» الذي يعبر عن «الانتظار الطويل الذي لا يخفي وراءه أملا بحجم ذلك الانتظار»[١]. وإذا كانت «غرناطة» قد رمزت «عند محمد القيسي لذلك الفردوس المفقود، الضائع، فإن قرطبة ترمز للقوة التي يبحث عنها العربي بحثا مضنيا، دون أن يجدها»[٢].

ولا يتوقف خليل في دراساته عند أدوات الشاعر في نص محدد أو مرحلة معينة من تجربته الشعرية، بل يتناول تحولات هذه التجربة، وتطور أدوات الشاعر خلال مسيرته الأدبية، كما هو الحال في دراسته لشعر معين بسيسو، إذ تتبّع بدقة تطور أدواته عبر مسيرته الشعرية بدءا باعتماده على الشعارات السياسية وانتهاء بنضوجه الفني، إذ لجأ إلى الرمز والصورة والبناء الدرامي في دواوينه الأخيرة[٣].

لم يبتعد خليل في دراسته لأدوات النص عن جوهر النقد الأدبي، إذ لم تُدخله الصحافة الثقافية إلى المقالات النقدية التي تسجل لملاحظات انطباعية خاطفة لا تستند إلى أدوات واضحة في تناول العمل الأدبي، أو إلى تلك التعليقات التي تدخل في مجال الأدب أكثر من تعلقها بالنقد، ولا شك في أن التناول الذي يستند إلى مرجعيات نقدية واضحة سيرفد الصحافة الثقافية بخبرة نقدية أعمق وبلغة بعيدة عن التعقيد النابع من إملاءات النظرية.

٣ - نحو النص

يعد «نحو النص» أو «تحليل الخطاب» نمطا من التحليل يتغيّا «تحديد الخواص اللسانية المميزة للنص من اللانص»[٤]، إذ تتحقق مزية النصوص عن اللا نصوص من خلال ما تتسم به من ترابط «ينجم عن قواعد «تنصيص» منها الإحالة بالضمائر، وبغيرها من الأدوات النحوية، والإعادة، والتكرير، والترادف، والعطف، وتفريع المجمل، وتفصيله، وترتيب العناصر بحيث تأتي النتائج بعيد الأسباب»[٥].

نال «نحو النص» اهتمام الأكاديمي

(١) إبراهيم خليل: الصوت المنفرد، سابق، ص ٧٣.
(٢) إبراهيم خليل: محمود درويش: قيثارة فلسطين، عمان، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١١، ص ٤٤.
(٣) إبراهيم خليل: تحولات النص: بحوث ومقالات في النقد الأدبي، عمان، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٩٩، ص ص١٠١-١١٤.
(٤) إبراهيم خليل: واقع الدراسات النقدية العربية في مئة عام: عرض موجز، عمان، الجامعة الأردنية، ط١، ٢٠١٣، ص ١٦٦.
(٥) المصدر نفسه، ص١٦٦.

إبراهيم خليل، فقد نشر بحثين محكمين في هذا المجال أحدهما بعنوان «من نحو الجملة إلى نحو النص»، والثاني بعنوان: «قواعد التماسك النحوي عند عبد القاهر الجرجاني في ضوء نحو النص»[١]، وقد برز التوجه للمنحى الأكاديمي في هاتين الدراستين بوضوح، إذ حافظ خليل على المنهج العلمي الصارم في دراستيه، سواء أكان ذلك في تقصي المادة العلمية أو في التوصل إلى نتائج البحث، غير أن ما يهمنا في هذا السياق هو عدم توقف خليل عند نتائج هذين البحثين.

لقد غدا نحو النص من أهم أدوات خليل في تحليله للنصوص الأدبية، غير أنه في مراجعاته التي ينشرها في الصحافة الثقافية يتحلل من المصطلحات الدقيقة المرتبطة بنحو النص إلى حد ما، مما يسهم في تقريب المراجعة إلى القارئ الذي لم يتعمق في هذا المجال. ومن ذلك تحليله لقصيدة «وجدتها» لفدوى طوقان، إذ تناول وحداتها الكبرى التي تندرج تحت وحدة كلية واحدة في محاولة منه للوصول إلى بنية القصيدة المتماسكة مستعينا في ذلك بأدوات نحو النص، إذ سعت القصيدة في كليتها إلى «العثور على الذات بعد تيه، وضياع»[٢].

٤ – المقارنة

شغلت المقارنة خليلا في عدد من دراساته النقدية، ومن ذلك الجزء الذي خصصه من كتابه «الضفيرة واللهب» للدراسات المقارنة، إذ لفت الانتباه إلى عدد من الظواهر التي لم يخض بها الدارسون لدى بعض الشعراء، كما هو الحال في تأثر شعر محمد القيسي بالشاعر الإسباني لوركا[٣]، وفي دراسته لشعر درويش يخوض في تأثر الشاعر بنمط قصيدة السونيت «Sonnet» في ديوانه «سرير الغريبة» إذ لاحظ أن درويشا لا يلتزم نمطا محددا من أنماط السونيت الشائعة في أوروبا، فهو أحيانا يتبع أسلوب الشاعر الإيطالي بترارك، ويلتزم أحيانا أسلوب شكسبير غير أنه يخرج في بعض السوناتات عن كليهما[٤].

لم تقتصر دراسات خليل المقارنة على

(١) نشر خليل البحثين مجتمعين في أحد كتبه بعد نشرهما في المجلات المحكمة، انظر: إبراهيم خليل: في اللسانيات ونحو النص، عمان، دار المسيرة، ط١، ٢٠٠٧، ص ص١٨٥-٢٤٥.
(٢) إبراهيم خليل: الصوت المنفرد، سابق، ص ١٨١.
(٣) انظر: إبراهيم خليل: الضفيرة واللهب، سابق، ص٢١١.
(٤) إبراهيم خليل: محمود درويش، سابق، ص ١١٥.

مجال الأدب، بل ظهر هذا الشكل من الدراسة بوضوح في مراجعاته النقدية للنقد العربي الحديث، فقد حاول في أحد كتبه أن يتجه إلى استقراء الأثر الغربي على الاتجاهات النقدية المعاصرة إذ بدا تتبعه لأشكال استقبال النظرية في النقد العربي الحديث[1]، غير أن المقارنة بوصفها أداة لم تنعكس على دراسات خليل ومقالاته بعامة، إذ لم يستخدمها باستمرار في مراجعاته للأعمال الأدبية، ولعل ذلك يعود إلى طبيعة الدراسة المقارنة، فهي تتطلب أن يكون البحث مختصا في هذا المجال، فلا ينقاد الدارس إلى إطلاق أحكام عامة لا تستند إلى أرضية صلبة.

ولعل من المناسب في هذا السياق الإشارة إلى أن دراسة خليل لأثر السونيت في شعر درويش تأتي امتدادا لأداة مهمة من أدواته النقدية، وهي تناول التناغم الموسيقي في النص الشعري، سواء أكان ذلك من خلال الموسيقى الخارجية للقصيدة أو الموسيقى الداخلية، فهو يتناول في مواضع عديدة ما ينشأ «من تعلق الأصوات، بعضها ببعض، من صدى صوتي يكون له الأثر الحاسم في معنى البيت، أو المقطع الشعري»[2]. ولعل خليلا في هذه الأداة أقرب إلى المنحى الأكاديمي منه إلى المنحى الصحافي الثقافي، إذ لا تخوض الصحافة الثقافية غالبا في مثل هذه الموضوعات الدقيقة، هذا على الرغم من كون بعض هذه المقالات قد نشر في مجلات ثقافية. وإن كان في ذلك من إشارة فإنما يشير إلى ما يمكن أن يضيفه الأكاديميون إلى الصحافة الثقافية.

لا شك في أن أدوات خليل النقدية لم تقتصر على تلك التي تم ذكرها، فمن الطبيعي ألا يحدد الناقد المخلص للممارسة النقدية عينها نفسه بأدوات لا يلجأ لغيرها في تناول نصوص الأدب وظواهره، غير أن هذه الدراسة حاولت أن تلم بأهم تلك الأدوات وأكثرها توظيفا في دراسات خليل النقدية.

ثالثاً سمات وظواهر

لا يخلو نتاج أي دارس من سمات وظواهر تميز نتاجه في المجال الذي يبحث فيه، لتكوّن شخصيته التي يتميز بها، وهي بطبيعة الحال سمات لا تنفصل عن رؤية خليل النقدية.

(١) انظر: إبراهيم خليل: المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي: مساهمة في نقد النقد، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠١٠. وانظر أيضا: شفيق طه النوباني: المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي: دعوة للمراجعة وتصحيح المسيرة، مجلة أفكار، عمان، ع٢٦٢، ٢٠١٠، ص٩٢.

(٢) إبراهيم خليل: تحولات النص، سابق، ص١١٧.

١ – الاطلاع الواسع

يدعو تواصل الناقد مع الصحافة الثقافية إلى تواصل أكبر مع الحركة الأدبية القائمة، وقد عمل خليل محررا ثقافيا في جريدة صوت الشعب وجريدة الأخبار في فترات متقطعة في سبعينيات القرن الماضي، هذا بالإضافة إلى نشاطه المستمر من خلال نشر مقالاته على صفحات المجلات والصحف، وحين عمل خليل أستاذا في الجامعة الأردنية عام ١٩٩٢ لم تصرفه جهوده البحثية عن الصحافة الثقافية، فاستمر عطاؤه في الاتجاهين. والمطلع على دراسات خليل سيجد أنه يتعامل مع نصوص أدبية من معظم الأقطار العربية، ومن معظم المراحل التاريخية، ومع أجناس أدبية متعددة، هذا بالإضافة إلى تناوله المتخصص لنظريات النقد الأدبي وعلم السرديات.

٢ – الابتعاد عن التعقيد والاتجاه إلى التعليم

عادة ما ترتبط نظريات النقد الأدبي باتجاهات فلسفية وفكرية سائدة تفرض نظرة معينة إلى الأدب، وهذا ما أدخل الناقد الأدبي المتبني لنظرية نقدية معينة إلى التحيز للنظرية النقدية على حساب الأدب. كما اضطره في كثير من الحالات إلى الدخول في تعقيدات النظرية التي تجعل القارئ مشغولا في الكشف عن طبيعة أدوات الناقد وتفسيرها دون أن توصله إلى رؤية النص الأدبي أو أدواته.

وقد اتخذ خليل موقفاً صريحاً من بعض الاتجاهات الحداثية في النقد إذ رأى مثلا أن «التحليل السيميائي لا يختلف عن أي تحليل نقدي تقليدي إلا بإضافة مصطلحات مثل: ثبوت/تحول، وفعل/فاعل، وخضوع/لا خضوع... مجموعة من الثنائيات التي تذكرنا بثنائيات شتراوس. أما الرسوم التي تضاف إلى التحليل، والمربعات السيميائية، التي تذكرنا بمربع غريماس Greimas فلو أسقطت من الدراسة التحليلية، واكتفي بما ذكره الناقد، لما أحس القارئ بأن شيئا كبيرا فاته الاطلاع عليه، أو أن فهمه للتحليل اختل، واضطرب مما يدعونا للإشارة – ها هنا – لحذلقة لا تقدم، ولا تؤخر، على مستوى البصيرة النقدية»[١].

ولعل هذا الاتجاه في الابتعاد عن التعقيد هو ما قرّب خليلا من كتب المقدمات التي تصلح للتدريس في الجامعات بوصفها مراجع مقررة للطلبة، فهو مثلا يقدم لنظرية الرواية بإحاطة وشمول وبلغة يسيرة على

(١) إبراهيم خليل: واقع الدراسات النقدية العربية في مئة عام، ص ١٣٨.

الطالب الجامعي[1]، والباحث الحالي يرجح أن يكون خليل قد أفاد في نهجه هذا في الكتابة من خبرته في الصحافة الثقافية التي تتطلب من الكاتب لغة سلسة تخاطب أكبر شريحة ممكنة من القراء، فإذا كان هم كاتب المقالة أن تصل رسالته إلى القراء جميعهم فإن همّ المعلّم أيضا أن تصل رسالته إلى إلى التلاميذ جميعهم.

٣ – الاهتمام بالأعلام

من الظواهر التي تستحق الالتفات في نتاج إبراهيم خليل الاهتمام بأعلام النقد من أصحاب الأثر الواضح في الأدب والنقد، فقد صدرت كتب لخليل عن تيسير سبول، وأمين شنار، ومحمد القيسي، ومحمود درويش، وجبرا إبراهيم جبرا، إضافة إلى بحوثه التي نشرها عن مثل هؤلاء الأعلام، سواء أكانت هذه البحوث مشاركات في ندوات تكريمية أو من خلال بحوث علمية محكمة، ومن ذلك ما كتبه عن مؤنس الرزاز وإحسان عباس وناصر الدين الأسد وهاشم ياغي، وغيرهم.

وإن كان هناك عدد من هذه الأبحاث يتسم بالطابع التكريمي، حيث تقل مجادلة المادة موضوع البحث إلا أن معظمها اتجه إلى البحث العلمي الذي يتحقّق مما يتناوله، كما هو الحال في إشاراته إلى خلط جبرا إبراهيم جبرا في بعض المصطلحات النقدية[2].

ولا يخلو هذا الاهتمام بأعلام الأدب والنقد من أثر الصحافة الثقافية التي تتجه عادة إلى الاحتفاء بالشخصيات التي حققت مكانة متميزة في مجال الثقافة والأدب والنقد، غير أن ما يلفت الانتباه في هذه الظاهرة أن هذه الظاهرة لم تتجلّ لدى خليل كما هي في الصحافة الثقافية، بل أخذت بعدا بحثيا علميا أكاديميا.

خاتمة

لا يمكننا بأي حال أن نعد الناقد الذي يكتب في الصحافة الثقافية باحثا في مجال مختلف عن ذلك المجال الذي يكتب فيه الناقد الأكاديمي، فكلاهما يتناول الأدب بالدرجة الأولى، غير أن لكليهما خصائص وسمات يتميز بها عن الآخر، ولعل الناقد الذي يستفيد من الاتجاهين سيشكل نموذجا متفردا في أسلوبه وفي منهجيته وفي تواصله، إذ سيتمكن من التواصل مع دائرة أوسع من دارسي الأدب ومطالعيه.

---

(١) إبراهيم خليل: بنية النص الروائي: من المؤلف إلى القارئ، عمان منشورات الجامعة الأردنية، ٢٠٠٨.

(٢) إبراهيم خليل: جبرا إبراهيم جبرا: الأديب الناقد، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠١، ص ص١٣٩ - ١٤٣.

وقد تمكن خليل من ذلك بالفعل، إذ أفاد من الصحافة الثقافية في دراساته الأكاديمية، كما أفاد من بحوثه الأكاديمية في إثراء الصحافة الثقافية، وتمكن بالفعل من التواصل مع الاتجاهين اللذين يشتغلان في المجال نفسه، وهو الأدب. ولعل من أهم ما يمكن أن نسجله لهذا النهج هو قدرته على إخراج الدراسات الأكاديمية من الدائرة المغلقة التي تبقى في الأغلب مقتصرة على الأكاديميين، فضلا عن إسهامها في تقريب النقد الذي يمارس في الصحافة الثقافية من الموضوعية.

إسهام المكتبة الإلكترونية في تعزيز المعرفة

د. إبراهيم الحوت(*)

تعتبر المكتبات الإلكترونية ضرورة فرضتها التطوّرات التقنية الحديثة، وامتدادًا طبيعيًّا للمكتبات التقليدية في عصرنا، هذا وذلك لما نشهده من طفرات متلاحقة في مجال الاتصالات والحاسبات وتقنيات المعلومات، وما شكّله اجتماع هذه الثورات من ظهور لشبكات المعلومات المحلية والعالمية، وأبرزها ظهور شبكة الإنترنت، إلى جانب ما خلفته هذه التطورات والثورات المتلاحقة من ظهور لمصادر المعلومات الإلكترونية التي شكّلت أهمّ الأسباب لقيام المكتبات الإلكترونية، فضلاً عن أهميتها البالغة بالنسبة إلى الباحثين والدارسين، حيث استطاعوا من خلالها الوصول إلى المعلومات التي يحتاجون إليها في أي وقت وهم في بيوتهم، أو في مقارّ أعمالهم، حتى في المقاهي التي يرتادونها.

ونظراً لأهمية هذا الموضوع فقد تناول هذا البحث المكتبة الإلكترونية من الجانب النظري، وذلك في خمسة عشر مبحثاً شكّلت دراسة شكليّة مختصرة عن نشأة المكتبات الإلكترونية، ومفهومها، والمصطلحات ذات العلاقة بها والتفريق بينها، وأهدافها، ومميزاتها، ومهمّاتها، وخصائصها، وفوائدها، وتطرّقت إلى أهم المكونات الأساسية لتشغيل المكتبة وذكر بعض المقترحات في كيفية التحوّل إلى المكتبة الإلكترونية، والصعوبات التي قد تواجهها أثناء تشغيلها سواء من جانب المكتبة نفسها أو من جانب المستفيدين منها، وتقديم بعض الحلول الملائمة، وصولاً إلى إسهاماتها في تعزيز المعرفة عموماً، وفي الخدمات الجامعية على وجه الخصوص.

المبحث الأول: نشأة المكتبات الإلكترونية

يمكن القول بدايةً إنّ من الأسباب الرئيسة التي أدّت إلى ظهور المكتبات

(*) أستاذ في الجامعة اللبنانيّة.

الإلكترونية هو النشر الإلكتروني لمصادر المعلومات.

ولعلّ أوّل من قام بإنشاء مكتبة إلكترونية هو مايكل هارت عام ١٩٧١م، وأطلق على هذا المشروع اسم (مشروع غوتنبرغ)، «وكان الهدف من إنشائه هو تمكين كل من يملك وصلة إنترنت وجهاز كمبيوتر من الحصول على أمّات الكتب وأصول المعرفة الإنسانية، وأصبحت هذه المكتبة نقطة الحصول على أية نسخة إلكترونية من الأعمال الأدبيّة للكتّاب المفكرين وعلى مر العصور»(١).

وفي العام ١٩٩٠م، «قامت مكتبة الكونغرس الأمريكية بإطلاق مشروع الذاكرة الأمريكية الذي أخذ في العام ١٩٩٥م مسمّى المكتبة الوطنية الرقمية (American Memory Library) الذي يسعى من خلاله إلى إتاحة كتب التاريخ والحضارة (National Digital Library) الأمريكية على الإنترنت لجميع فئات المستفيدين»(٢).

وبعد ذلك قام عام ١٩٩٣م جون مارك بعمل فهرس يضمّ وصلات إلى جميع الكتب الإلكترونية الموجودة على الشبكة، «وقد أطلق عليه اسم صفحة الكتب الإلكترونية The Online Books حيث قام بتطويره وأصبح الموقع يضم وصلات لعشرات الألوف من الكتب الإلكترونية المجانية وغير المجانية باللغة الإنجليزية حيث أصبح هذا الفهرس يحمل العنوان التالي»(٣):
.http://onlinebooks.library.open.edu

ثمّ ظهرت في العام ١٩٩٥م مجموعة من المشاريع في مجال المكتبات الرقميّة، فقد «أطلقت مجموعة السبعة (G7) مشروع المكتبة العالميّة الذي من خلاله تسعى المكتبات الوطنيّة لدول المجموعة [إلى إتاحة] المصادر الرقميّة من دون مقابل وبواسطة الشبكات الإلكترونية، وفي العام ١٩٩٩م أصبح عدد المكتبات الوطنيّة التي تعمل في هذا المشروع ستّ عشرة مكتبة»(٤).

المبحث الثاني: تحديد المفهوم

ظهر مصطلح (المكتبة الإلكترونية) Electronic Library في ثمانينات القرن

(١) أبو بكر الهوش. **التقنية الحديثة في المعلومات والمكتبات نحو إستراتيجية عربية لمستقبل مجتمع المعلومات**. القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م، ص١٧٤ - ١٧٥.

(٢) بهجة مكي بومعرافي. «المكتبات الرقمية ضرورة العصر». **الاتجاهات الحديثة في المكتبات والمعلومات**. المكتبة الأكاديمية، العدد٢٠، ٢٠٠٢م، ص٤٩.

(٣) الهوش. المصدر السابق. ص ١٧٥.

(٤) بومعرافي. المصدر السابق. ص٥٠.

العشرين، حيث وُضع له تعريف في قواميس المكتبات. للمرّة الأولى، فقد عرّفته موسوعة علوم المكتبات والمعلومات المكتبة الإلكترونية بأنّها «نظام مكتبة يستخدم في عملياته الأساسية والرئيسيّة التقنية الإلكترونيّة ويعتمد عليها، ممّا يعني استخداماً واسعاً للحاسبات في الخدمات والإجراءات والعمليات المختلفة، وذلك في توجّه دائم وسريع نحو عالم التقنية الإلكترونية في التخزين والاسترجاع. ومع هذا الاستخدام والتوجّه الكبير للتقنية الإلكترونيّة في المكتبة الإلكترونيّة، فإنّ المصادر التقليديّة المطبوعة ستكون [إلى جانب] المصادر الإلكترونية»[١].

ويمكن تعريف المكتبة الإلكترونية أيضاً بأنّها المكتبة «التي أدخلت تقنيات المعلومات الإلكترونية في تنظيمها من أجل مزيد من الفعالية والكفاءة وتجري كلّ تلك العمليات آليًّا على الخطّ»[٢].

وورد في تعريف المكتبة الإلكترونية كذلك بأنّها «تلك المكتبة التي توفر نصّ الوثائق في شكلها الإلكتروني سواء أكانت مخزنة على الأقراص المدمجة compact أو على الأقراص المرنة floppy أو الصلبة hard، وتمكّن الباحث أيضاً من الوصول إلى البيانات والمعلومات المخزنة إلكترونيا من خلال شبكات المعلومات بغض النظر عن كم الوثائق الورقيّة التي تقتنيها»[٣].

وهناك تعريف يلحظ أنّ المكتبة الإلكترونية هي «رؤية مستقبليّة بشكل متطوّر من المكتبات الحالية فهي مجموعة منظمة من المعلومات الرقميّة تجمع بين التركيب والتجميع الذي كانت المكتبات تقوم به دائماً مع التمثيل الرقمي الذي جعله الحاسوب ممكناً»[٤].

وقد وضعت مكتبة دايت (DIET) الوطنية في اليابان تعريفاً رأت فيه أنّ المكتبة الإلكترونية هي «المكتبة التي تعطي معلومات إلكترونيّة أوليّة وثانويّة من خلال التواصل عبر شبكة الإنترنت، مع التأكيد أنّ هذه المكتبات تمكّن المستخدمين من الوصول أو الدخول إلى المعلومات الإلكترونيّة من خلال شبكة الإنترنت»[٥].

---

(١) حسن عواد السريحي، ناريمان حمبيش. «مبنى المكتبة الإلكترونية: دراسة نظرية للمؤثّرات والمتغيرات». **مجلة مكتبة الملك فهد الوطنية**. المجلد٦، العدد ٢، أكتوبر ٢٠٠٠ - مارس ٢٠٠١م، ص٢٠١.

(٢) كينث أي داولين. **المكتبة الإلكترونية: الآفاق المرتقبة ووقائع التطبيق**. ترجمة حسين عبد الرحمن الشيمي، وأحمد عبد القادر. الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٩٩٥، ص٧٦.

(٣) عاطف يوسف. «صعوبات استخدام الباحث العلمي للمكتبة الإلكترونية». **مجلة رسالة المكتبة**، العدد ٢، آذار - حزيران ٢٠٠٠م، ص٦.

(٤) الهوش. مصدر سابق، ص ١٧٧.

(٥) مكتبة دايت الوطنية. مشروع المكتبة الإلكترونية/ www.Htmnd.ndl.go.jp

وقيل فيها إنّها «المكتبة التي تتكون مقتنياتها من مصادر المعلومات الإلكترونية المختزنة على الأقراص المرنة Floppy أو المتراصة CD-Rom أو المتوفّرة من خلال البحث بالاتّصال المباشر online أو عبر الشبكات كالإنترنت»[١].

وأخيراً نورد تعريفاً يحدّدها بأنّها «هي التي تشكل مصادر المعلومات الإلكترونية كتلك الموجودة على الأقراص المدمجة أو عبر الشبكات المتنوعة كالإنترنت الجزء الأكبر من محتوياتها والخدمات التي تقدمها ولكن ليس جميع محتوياتها بهذا الشكل حيث يمكن أن تحوي بعض المصادر التقليدية»[٢].

المبحث الثالث: المصطلحات ذات العلاقة بالمكتبة الإلكترونية

ظهرت مصطلحات عدّة مقابلة لمصطلح (المكتبة الإلكترونية) وفي ذلك محاولة للتمييز بين هذه المصطلحات. وهي:

١ - المكتبة المهجنة (المهيبرة) Hybird Library

جاء في تعريف هذه المكتبة بأنّها «التي تحتوي على مصادر معلومات بأشكال متنوّعة كالإلكترونية والتقليدية، مثل النصوص والصور، ويتمّ استخدامها بشكل تبادلي»[٣].

وعرّفها بعضهم بأنّها «المكتبة التي تدمج المواد التقليديّة بالمواد الرقميّة، فإلى جانب كونها تضمّ موادّ ومصادر مطبوعة، كذلك تضمّ مصادر رقميّة، وتقدّم خدمات رقميّة»[٤].

٢ - مكتبة المستقبل Library of Future

هي شكل جديد من أشكال المكتبات الإلكترونية، تمتاز بأنّها «عبارة عن شبكة من نظم المعلومات التي يتعاون فيها الإنسان والآلة»[٥].

٣ - المكتبة الافتراضية Virtual Library

تهدف المكتبة الافتراضيّة إلى التحكّم في التدفّق المطّرد والمتنامي في كلّ ثانية للمعلومات من جهة، وضرورة تنظيم الوصول المستفيدين إلى المعلومات الوجيهة من جهة أخرى. ويمكن تعريفها

---

(١) مجبل لازم المالكي. «المكتبة الإلكترونية في البيئة التكنولوجية الجديدة». **مجلة مكتبة الملك فهد الوطنية**، المجلد ٨، العدد ٢، ديسمبر ٢٠٠٢ - فبراير ٢٠٠٣م، ص٣٤.

(٢) السريحي، حمبيش. مصدر سابق، ص١٩٩.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص١٩٩.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص٢٠٥.

(٥) المصدر السابق نفسه، ٢٠٨.

بأنّها «المكتبة التي توفّر مداخل أو نقاط وصول Access إلى المعلومات الرقميّة وذلك باستخدام العديد من الشبكات ومنها شبكة الإنترنت العالميّة، وهذا المصطلح قد يكون مرادفاً للمكتبات الرقمية وفقاً لما تراه المؤسسة الوطنيّة للعلوم National Science Foundation وجمعية المكتبات البحثية Association Of Research Library في الولايات المتحدة الأمريكية»[١]. فهي بذلك وليدة تفاعل نوعين من التكنولوجيات: تكنولوجيا قديمة قدم المكتبات الأولى التي ورثت منها البشرية مفهوم المكتبة كمؤسسة اجتماعيّة - تقنية تتوسط بين الأرصدة الوثائقية والمستفيد، وتكنولوجيا حديثة قوامها الإنترنيت كمصطلح وشبكة وتكنولوجيا في آن واحد، وقد أضفت هذه الأخيرة إلى المكتبة بعداً افتراضيّاً جعلها تتخطى الحواجز الزمانيّة والمكانيّة.

٤ - **المكتبة الرقمية** Digital Library.

يشير أحد التعريفات إلى أنّ المكتبة الرقميّة هي «تلك التي تقتني مصادر معلومات رقمية سواء المنتجة أصلاً في شكل رقمي أو التي تمّ تحميلها إلى الشكل الرقمي، وتجري عمليات ضبطها ببليوغرافياً باستخدام نظام آليّ، ويتاح الوصول إليها عن طريق شبكة حاسبات سواء كانت محليّة، أو موسّعة، أو عبر شبكة الإنترنت»[٢].

ومن مميزّات المكتبة الرقمية أنّ «المصادر الإلكترونية الرقمية تشكل كلّ محتوياتها ولا تحتاج إلى مبنى، وإنّما إلى مجموعة من الخوادم servers وشبكة تربطها بالنهايات الطرفيّة للاستخدام»[٣].

وممّا جاء في تعريف المكتبة الرقمية أيضاً أنّها «خدمة معلومات تكون فيها كلّ مصادر المعلومات متاحة بشكل مجهّز ومعالج عن طريق الحاسب الآلي، وتكون فيه الإجراءات الخاصّة بالتزويد والتخزين والحفظ والاسترجاع والعرض والاستعراض والاستخدام عن طريق استخدام التقنيات الرقمية»[٤].

المبحث الرابع: أهداف المكتبة الإلكترونية

على أثر الانفجار المتنامي على صعيد المعلومات ومصادرها، تغيّرت مناهج

(١) المالكي. مصدر سابق. ص٣٤.

(٢) محمد فتحي عبد الهادي. «مكتبة المستقبل». **الاتجاهات الحديثة في المكتبات والمعلومات**، القاهرة: من منشورات المكتبة الأكاديمية، العدد ١٧، ٢٠٠٢م، ص٧.

(٣) المالكي. مصدر سابق. ص٣٤.

(٤) السريحي، حمبيش. مصدر سابق، ص٢٠٤.

المكتبات وتحوّلت أهدافها، وذلك في ما يتعلق بعمليات اقتناء المصادر والمشاركة فيها، انطلاقاً من التركيز على امتلاك موادها ومصادر معلوماتها، إلى إمكان الوصول إليها من دون امتلاكها بالضرورة، إذ إنّه من الممكن لكل مكتبة مشاركة مقتنياتها مع المكتبات الأخرى المندمجة معها. من هنا نجد أن هناك مجموعة من الأهداف التي حدّدها بعض الباحثين في علم المكتبات يمكن إجمالها في النقاط الآتية[1]:

أ – إتاحة تبادل المقتنيات بأكبر قدر ممكن من المعلومات وبأشكال مختلفة حيثما كانت أماكن وجودها.

ب – التواصل بين المكتبات المشتركة وتبادل الخبرات والتقنيات الحديثة في ما بينها في محاولة للتخفيف من الأعباء المادية المترتّبة عليها.

ج – إنشاء مجموعة رقمية كبيرة تضم أكثر جوانب المعرفة الإنسانية على مستوى العالم وإتاحتها للجميع.

د – تمكين المستفيدين من الوصول إلى بيانات المكتبات المشتركة من أي مكان وفي أي وقت في العالم.

هـ – تقوية الروابط بين المجتمعات البحثية والحكومية والتجارية والتعليمية.

و – توفير فهرست موحّد لكافّة المواد المعلوماتية المنشورة إلكترونيّاً.

ح – دعم الجهود التعاونية التي تفعّل الاستثمار وتأثيره في مصادر البحث والحوسبة وشبكات الاتصالات والتواصل.

ط – نشر الاتصال الاقتصادي الفعّال للمعلومات على كلّ الجهات في العالم.

المبحث الخامس: مهمّات المكتبة الالكترونية

تناول الكثيرون من المتخصّصين في علم المكتبات المهمّات المتوقّعة للمكتبة الإلكترونية، وذلك من نواحٍ عدّة، واعتبارات مختلفة، ولكن يمكن إجمال العديد من وجهات النظر في إطار التقسيمات المطروحة في ثلاث مهمّات أساسية[2]:

أ – مهمّة المصادر:

تسمح هذه الوظيفة للمستفيدين أن يبحثوا في الفهارس الخاصة بالمكتبة عن المصادر التقليدية التي يحتاجون إليها، وذلك من خلال مداخل معيارية، مثل: اسم المؤلف – الموضوع – اسم الكتاب – رقم التصنيف... ويمكن تبويب ذلك حسب النظام العشري في تصنيف ديوي.

(١) انظر: الهوش. مصدر سابق، ص١٧٧.

(٢) للتوسّع في ذلك انظر: داولين. مصدر سابق، ص ٧٠ – ٧٥.

ب – مهمّة المعلومات:

تشمل هذه المهمّة البيانات والمعلومات والمعارف التي يمكن أن تستخدم أو تنسخ في شكل إلكتروني وقد تكون متوافرة على جهاز خاصّ بمعالجة المرئيّات، أو الحاسوب، أو على الملفات الالكترونية المتاحة، وهي:

١ – فهرست الموجودات المتاح على الخط المباشر Online Catalog.

٢ – ملفّات المعلومات الخاصة بالمجتمع التي أنتجها نظام معلومات المجتمع نفسه، وذلك مثل ملفّات الإحصاءات السكانيّة، أو التغييرات الديمغرافية، أو معدّل الدخل، وغير ذلك.

٣ – دوائر معارف عالميّة إلكترونية في شتى المجالات والموضوعات.

٤ – دوائر معارف محليّة وآليّة تعمل على تصنيف الأسئلة والاستفسارات التي تمّ طرحها من قبل المستفيدين والإجابة عنها من خلال الحاسوب.

٥ – نظام التراسل عبر البريد الإلكتروني الذي يمكّن المستفيد من طلب المعلومات التي يحتاج إليها، وطرح استفساراته، ومن ثمّ تلقي الإجابات.

ج - مهمّة الاتصالات:

تمكّن هذه المهمّة المستفيد من القدرة على الاتصال عبر أية مكتبة إلكترونية بشبكة مكتبات إلكترونية أخرى، أو بمجهّزي قواعد البيانات. ومن ثمّ فإن المكتبة الإلكترونية من خلال هذه المهمّة تقوم بدور الدليل للمستفيدين للوصول إلى شبكة من المكتبات الإلكترونية الأخرى، وبمهمّة إرشادهم من قبل مختصّ في المراجع والمعلومات.

ومن الخدمات التي تدخل تحت هذه المهمّة:

١ – إتاحة الربط مع الخدمات الموسوعية والمعلوماتية وشبكات المكتبات المتاحة على الخط المباشر.

٢ – تراسل الكتروني بين المكتبة والمستفيد بين أعضاء المجتمع والجهات الحكومية الأخرى.

٣ – الاتصال بجامعي المعلومات من ناشرين وجامعات ومراكز بحوث وغيرهم.

٤ – التواصل مع شركات التلفزة، أو إنشاء محطة محلية، أو استديو إتصال عام بنظام التلفاز الكابلي.

٥ – إصدار الصحف والدوريات المحلية على الخط المباشر من خلال نظام الاتصال الخاص بالمكتبة.

٦ – إصدار لوحات ونشرات اجتماعية لمختلف شرائح المجتمع بشكل الكتروني.

٧ – تسهيل الاجتماعات عن بعد سواء أكان ذلك لأعضاء المكتبة أم لجماعات من المستفيدين منها.

المبحث السادس: ممّيزات المكتبة الإلكترونية

توقّع العديد من المختصين والباحثين في مجال المكتبات والمعلومات بأن الدور الذي ستقوم به المكتبات الإلكترونية سوف يتسع نظراً لتسارع الزحف الإلكتروني وظهور نظم المعلومات غير الورقيّة، حتّى أصبحنا «نتحرّك الآن بسرعة وفي مدّ لا ينحسر نحو مجتمع بلا ورق ونظراً للتطورات الهائلة في علوم الحاسوب وتقنية الاتصالات القادرة على تصوّر نظام عالمي يمكن فيه تنفيذ تقارير البحوث ونشرها والإفادة منها في جو إلكتروني خالص وأنه لن تكون هناك الحاجة إلى الورق في هذا المجتمع»[١].

ولا شكّ أنّ المكتبات بات لها دور فاعل وحيوي في العصر الإلكتروني، وأن رسالتها في اختيار المعلومات وتنظيمها وتخزينها ومن ثمّ عرضها، ستبقى ذات أهمية عالية بحيث يجب أن يطرأ على طريقة تنفيذ هذه الرسالة بعض التغيرات لكي تواصل طريقها. «وتشير بعض الدراسات إلى أنّه ما بين ٢٥ - ٥٠٪ حتى ٩٠٪ من بعض أنواع المطبوعات سوف تنشر إلكترونياً»[٢].

ومن مميزات المكتبة الإلكترونية نذكر[٣]:

١ - تدنّي كلفة إنتاج الوسائط الإلكترونية، حيث إن تكلفة إنتاج هذه المواد تكاد تكون صفراً لأن إنزال نسخة واحدة في جهاز مركزي يمكن أن تتاح لجميع المستفيدين.

٢ - تخطي حواجز المكان والزمان حيث أصبح بإمكان المستفيد أن يحصل على المعلومات التي يحتاج إليها وهو في بيته أو في مقرّ عمله أو في أيّ مكان في العالم، وفي أيّ وقت من ليل أو نهار.

٣ - إمكان ربط المستفيد بمصادر في مكتبات أخرى وإتاحة مقتنياتها وذلك من خلال مجموعة من الروابط والاتفاقيات التعاونية.

٤ - توفير كمّ كبير من البيانات والمعلومات للباحث وذلك لوجود الوسائط المتعدّدة الموجودة في المكتبة، وإمكانية النفاذ إلى وسائط أخرى من خلال مجموعة من الوصلات والروابط، وذلك في ما يتعلق بالمعلومات المتوافرة على الشبكات.

٥ - إمكان السيطرة على أوعية

---

(١) ولفرد لانكستر. **نظم استرجاع المعلومات**. ترجمة حشمت قاسم. القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨١م، ص٤٥٧.

(٢) المالكي. مصدر سابق. ص٧.

(٣) للتوسّع في الموضوع انظر: يوسف. مصدر سابق، ص٦ - ٧.

المعلومات الإلكترونية بصوره سهلة ودقيقة وأكثر دقة وفاعلية وذلك بما يتعلّق بالعمليات والإجراءات الفنية الخاصة بالاقتناء والتنظيم والترتيب والخزن والاسترجاع والتحديث.

٦ – استفادة الباحث من إمكانيات المكتبة الإلكترونية وذلك عند استخدامه لبرمجيات معالجة النصوص من قصّ ونسخ ولصق وتعديل... وكذا برمجيات الترجمة الآلية والبرامج الإحصائية عند توفرها.

٧ – يمكن من خلال الشبكات أن يستفيد الباحث من خدمة البريد الإلكتروني وكذلك المشاركة في المؤتمرات المرئية عن بُعد، والاتصال بالاختصاصيين والباحثين وتبادل الرسائل والأفكار معهم أثناء محاوراتهم.

٨ – إمكان نشر الأبحاث والنّتاج الفكري للباحثين، ونشر نتائج بحوثهم فور إنجازها.

المبحث السابع: فوائد مصادر المكتبة الإلكترونية

نتطرّق في هذا المبحث إلى فوائد مصادر المعلومات الالكترونية قبل الخوض في ذكر فوائد المكتبة الإلكترونية التي تشكّل الأساس لهذه المكتبات الإلكترونية، ومن هذه الفوائد[١]:

١ – الاقتصاد في النّفقات، وذلك من خلال:

- توفير نفقات شراء الكتب، والاشتراك في الدوريات التي قد لا تتناسب في أطروحاتها مع متطلّبات المستفيدين إلا في صفحات قليلة منها.
- الاقتصاد في النفقات الخاصة الناتجة من إجراءات التزويد، وطلب المطبوعات من الناشرين، وأجور الشحن والنقل، والتصوير، والتجليد، وغير ذلك.

٢ – التعامل مع مصادر المعلومات الإلكترونية يحل مشكلة ضيق المكان التي تتطلبه مصادر المعلومات الورقيّة التقليدية.

٣ – التعامل مع مصادر المعلومات الإلكترونية سيؤمن الحصول على معلومات غزيرة في شتى المجالات، خصوصاً إذا توافرت هذه المصادر على أقراص، أو عن طريق البحث بالاتصال المباشر Online وكذا من خلال المشروعات التعاونية بين المكتبات.

٤ – تستطيع المكتبة الإلكترونية أن توفر للمستفيد سبل الوصول إلى مصادر المعلومات غير المتوفرة على ورق مثل أوراق المؤتمرات.

---

(١) للتوسّع في الموضوع انظر: إيمان فاضل السامرائي. «مصادر المعلومات الإلكترونية وتأثيرها على المكتبات». **المجلة العربية للمعلومات**، تونس: العدد الأول، ١٩٩٣، ص٦٩ – ٧١.

٥ – إن مصادر المعلومات الإلكترونية لم تعد تقتصر على المطبوعات بل تعدتها إلى المصادر غير المطبوعة كالمواد السمعية والبصرية.

٦ – تمكين المستفيد من إمكانيات البحث الكبيرة وذلك من خلال قواعد عديدة للربط بالموضوع الواحد وكذا السرعة والدقة في الخدمات المقدمة.

٧ – إن مصادر المعلومات الإلكترونية قد غيرت من طبيعة عمل أمين المكتبة التقليدية إلى أخصائي معلومات يشارك المستفيد ويرشده إلى الحصول على المعلومات التي يحتاجها وكذا الإتصال مع قواعد البيانات أو البحث في القواعد المتاحة.

المبحث الثامن: فوائد مصادر المكتبة الإلكترونية

بعد أن ذكرنا الفوائد التي يمكن الحصول عليها من مصادر المعلومات الإلكترونية، نجمل فوائد المكتبات الإلكترونية في النقاط الآتية[١]:

١ – منح القدرة لعدة أشخاص على إستخدام مصدر المعلومات نفسه أو مراجعته في الوقت نفسه.

٢ – توفير الحجم المحسوس لتخزين المعلومات بشكل فاعل.

٣ – التقليل من التعامل الفعلي مع الأشياء بنفسها، كاستخدام الكتاب نفسه دائماً لمرات عدة حتى يبلى.

٤ – توفير الفرصة لاستثمار أفضل للأموال المصروفة مما يعني زيادة في فاعلية إنفاقها.

٥ – تأمين القدرة لمراجعة محتويات مصادر المعلومات نفسها من أماكن متفرقة كالمنزل، أو المكتب، أو أي مكان آخر خارج مبنى المكتبة.

٦ – المحافظة على الأشياء النادرة والسريعة العطب دون حجب الوصول إليها عن الراغبين في دراستها.

٧ – سهولة الإستخدام فعند تحويل الكتب إلى الشكل الإلكتروني فإن ذلك سيساعد في إسترجاعها في أقلّ جهد ووقت ممكن»[٢].

المبحث التاسع: مبنى المكتبة الإلكترونية ومصادرها

أولاً: بناء المكتبات الإلكترونية وتجهيزها

إن المكتبة الإلكترونية التي فرضها

(١) للتوسّع في الموضوع انظر: السريحي، حمبيش. مصدر سابق، ص٢٠٥ وما بعدها.
(٢) الهوش. مصدر سابق، ص١٧٨.

التطور التقني ومعطياته وأدواته المختلفة كالإنترنت التي ربطت العالم ببعضه، تبدو أكثر جاذبية لمختلف الشرائح؛ ولهذا فمبانيها تتنوّع بتنوّع تبعياتها وأهدافها.

ولا شكّ أنّ دخول التقنية الحديثة أثّر في أعمال المكتبات بشكل كبير، وقد شمل هذا التأثير أيضاً عمليات التخطيط والتصميم والمساحة في المكتبة.

يمكن طرح بعض الاعتبارات التي يجب الأخذ بها عند تصميم مبنى المكتبة الإلكترونية ومنها[1]:

١ – مساحة مبنى المكتبة حيث يجب على المكتبة الأخذ بالحسبان التوسع الممكن في المستقبل.

٢ – التصميم الداخلي وتأثيرة من حيث الطاقة والأجهزة والتكييف والتهوئة والإضاءة.

٣ – مرونة وظائف المكتبة بحيث تصبح أكثر قدرة على استيعاب تقنية جديدة وإضافات جديدة.

٤ – توفير ظروف أمنية وأجهزة التوصيلات الكهربائية وجهاز إنذار عند وقوع الحريق والمخاطر الأخرى المصاحبة لاستخدامات الطاقة الزائدة.

٥ – الأحوال المالية حيث يجب على المكتبة توفير ميزانية عالية من أجل شراء الأجهزة والحواسيب لتلبي احتياجات الاتصال والطاقة للمستفيدين.

ثانياً: العاملون في المكتبات الإلكترونية

أثرت التقنيات السريعة في وسائط العلوم وفروعها المعرفيّة كافّة، وأحدثت تحوّلات جذريّة في وسائل حفظ المعلومات ومعالجتها، وفي الوسائط التي تنقلها، كما غيّرت في أشكال تنظيم تبادل المعلومات. «وقد أثّرت هذه المستجدات في عمل المكتبي، فلم تعد مهنة أمين المكتبة هي الوظيفة الوحيدة في عالم المعلومات المعاصر، بل تنوّعت مهامّه وبدأت تشكّل اختصاصات جديدة بتسميات مختلفة ومتعدّدة تتناسب مع متطلّبات الخدمات التي يحتاج إليها العصر الإلكتروني. ومن هذه التسميات: مستشار معلومات – مدير معلومات – وسيط معلومات – مهندس المعرفة – أمين المكتبة. وبهذا يكون مطلوباً من أمين المكتبة أن يكون مرشداً ومدرّباً للمستفيدين على استخدام المصادر الإلكترونية، والبحث في المصادر غير

(١) انظر تفاصيل هذا الموضوع: السريحي، حمبيش. مصدر سابق، ص ٢١٤ – ٢١٥.

المعروفة للباحثين، وتحليل المعلومات وتوفير الإحاطة بالمصادر»[١].

ويرى بعض الخبراء المكتبيّين أنّ الوظائف التي يقوم بها أمين المكتبة الإلكترونية تشمل[٢]:

١ – استشاري معلومات يعمل على مساعدة المستفيدين وتوجيههم إلى مصادر المعلومات الأكثر استجابة لاحتياجاتهم.

٢ – البحث في مصادر غير معروفة للمستفيد، وتخزين نتائج البحوث الجديدة.

٣ – مساعدة المستفيد في استثمار شبكات المعلومات للحصول على المعلومات والمعارف المتاحة بأشكالها الإلكترونية.

٤ – تدريب المستفيدين على استخدام المصادر والنظم الإلكترونية وإكسابهم المهارات في مجال استخدام هذه التقنيات.

٥ – معالجة المعلومات وتفسيرها وترجمتها وتحليلها وتقديمها للمستفيدين.

ويمكن إجمال وظائف أمين المعلومات في ما يلي[٣]:

١ – تقديم بعض الاستشارات للشركات والهيئات والمؤسسات والإدارات الحكومية.

٢ – تحديد أماكن المعلومات المطلوبة لمختلف الفئات في المجتمع عن طريق استخدام جميع وسائل الاتصالات الإلكترونية المتعددة كالإنترنت أو مراكز بيانات الخط المباشر أو الاستعانه بوكالات الأخبار.

٣ – تجهيز البحوث التي تحتاج إليها بعض الشركات المختلفة، أو بعض كبار رجال الأعمال.

ثالثاً: مصادر معلومات المكتبة الإلكترونية

إنّ من أهم الأسباب التي ساعدت في إنتاج المصادر الإلكترونية وانتشارها، هو ظهور تقنية النشر الإلكتروني، ويمكن أن نعرّفه بأنه «استخدام الأجهزة الإلكترونية في مجالات إنتاج وإدارة وتوزيع المعلومات لغرض استخدامها من قبل المستفيدين في مجالات شتى، وهو يماثل النشر بالأساليب التقليدية الورقية إلا أن المادة العلمية تسجّل

---

(١) مبروكة عمر المحيريق. **المكتبة الإلكترونية وأثرها على العاملين بالمكتبات ومراكز المعلومات**. أعمال المؤتمر العاشر للاتحاد العربي للمكتبات والمعلومات حول المكتبة الإلكترونية والنشر الإلكتروني وخدمات المعلومات في الوطن العربي المنعقد في نابل ١٢ – ١٨ أكتوبر (تشرين الأول) ١٩٩٩م، ص٥٩١ – ٥٩٩.

(٢) مجبل لازم المالكي. الاتجاهات الحديثة في علوم المكتبات والمعلومات. ط١، عمان: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ٢٠٠١م، ص٣٨ – ٤٠.

(٣) المحيريق. مصدر سابق، ص٥٩٩.

على وسائط ممغنطة أو مليزرة أو من خلال شبكة الإنترنت»[١].

ومن هنا نرى أنّ النشر الإلكتروني بأشكاله كافة قد أوجد لنا أوعية جديدة قد تتاح على أقراص ليزرية أو على أقراص صلبة أو أقراص مرنة أو على أقراص (DVD) وقد نجدها على مراصد المعلومات المتاحة في الشبكات المحليّة والعالميّة.

ويطلق على هذه الأوعية اسم (مصادر المعلومات الإلكترونية) ويمكن تعريفها بأنّها مصادر المعلومات التقليدية الورقية وغير الورقية، مخزنة إلكترونياً على وسائط محتفظة أو مكتنزة أو تلك المصادر اللاورقية والمخزنة أيضاً إلكترونياً حال إنتاجها من قبل مصدريها، أو نشرها في ملفات قواعد بيانات متاحة عن طريق الاتصال المباشر (online) أو عن طريق الأقراص المكتنزة (cd rom).

المبحث العاشر: أنواع المعلومات الإلكترونية ومصادرها

يمكن تقسيم مصادر المعلومات الإلكترونية إلى أربعة أنواع هي[٢]:

١ - مصادر المعلومات الإلكترونية حسب التغطية والمعالجة الموضوعية وتنقسم إلى:

- المصادر الموضوعية ذات التخصصات المحددة .
- المصادر الموضوعية ذات التخصصات الشاملة .
- المصادر العامة وتنقسم إلى: مصادر إخبارية وسياسية، ومصادر المعلومات التلفزيونية.

٢ - مصادر المعلومات الإلكترونية حسب الجهات المسؤولة عنها وتشمل :

- مصادر معلومات إلكترونية تابعة لمؤسسات تجارية.
- مصادر معلومات إلكترونية تابعة لمؤسسات غير تجارية.

٣ - مصادر المعلومات الإلكترونية حسب نوع المعلومات وهي كالآتي :

- مصادر المعلومات الإلكترونية الموسوعية .
- مصادر المعلومات الإلكترونية ذات النص الكامل.
- مصادر معلومات نصية مع بيانات رقمية .

---

(١) محمد فتحي عبد الهادي، وأبو السعود إبراهيم. **النشر الإلكتروني ومصادر المعلومات الإلكترونية**. الإسكندرية: درا الثقافة العلمية، د.ت. ص٩.

(٢) السامرائي. مصدر سابق، ص٦١ - ٦٥.

● مصادر معلومات رقمية.

٤ – مصادر المعلومات الإلكترونية حسب الإتاحة وتنقسم إلى :

● مصادر المعلومات الإلكترونية على الأشرطة الممغنطة.

● مصادر المعلومات الإلكترونية على الأقراص الليزرية.

● مصادر المعلومات الإلكترونية بالإتصال المباشر.

المبحث الحادي عشر: أشكال مصادر المعلومات الإلكترونية

تبدو أكثر مصادر المعلومات الإلكترونية شيوعاً متمثّلة في نوعيّتها التي تحتمل الأشكال الآتية[١]:

١ – الدوريات والمجلات العلمية والتكنولوجية الإلكترونية.

٢ – خدمات التكشيف والإستخلاص للدوريات.

٣ – أبحاث علمية وأوراق المحاضرات والندوات.

٤ – دوائر معارف إلكترونية متنوعة متاحة تجارياً .

٥ – ملفات النصوص الكاملة.

٦ – ملفات المعلومات الخاصة بالمجتمع والتي أنتجت بواسطة نظام معلومات المجتمع.

٧ – الفهارس على الخط المباشر لكل الأشكال غير الإلكترونية للمعلومات.

٨ – دوائر معارف محلية على الخطّ المتاح.

٩ – نظام التراسل الإلكتروني الذي يساعد المستفيد في طلب المعلومة وطرح الأسئلة وتلقي الإجابة.

١٠ – الملفات الرقمية.

١١ – ملفات موسيقية.

١٢ – ملفات تحمل صور ورسوم.

١٣ – برمجيات التطبيقات.

١٤ – قواعد البيانات الإلكترونية.

المبحث الثاني عشر: مراحل التحوّل نحو مكتبة إلكترونية

إنّ فكرة تحويل مكتبة تقليدية قائمة في الواقع إلى مكتبة إلكترونية تختلف عن إنشاء مكتبة إلكترونية إنما هي فكرة لا وجود لها، لا من حيث الهدف المرسوم للمكتبة، ولا من حيث الوظائف المطلوب إنجازها، ولا من حيث التجهيزات والمقتنيات التي تختزنها. وإذا أردنا معرفة طريقة التحوّل من استعمال مكتبة تقليدية

(١) داولين. مصدر سابق، ص٧٠.

إلى اعتماد مكتبة إلكترونية، نجد أنّ هذه العملية تمرّ بثلاث مراحل هي[1]:

المرحلة الأولى

تسمى هذه المرحلة بالمرحلة التجريبية حيث يتمّ فيها تكثيف الجهود والطاقات لإعداد شبكة حاسبات آلية تنظّم العمل فيها بواسطة خادم عالي الأداء، ويتمّ تشغيلها ببرمجيّات منتقاة لكي نقوم بربط الوظائف الأساسية للمكتبة المتمثلة في التزويد والفهرسة والاتصال المباشر والتعامل مع قواعد المعلومات داخل المكتبة وخارجها. فضلاً عن تدريب المكتبيّين الفنيّين والارتقاء بمستويات أدائهم، وتزويد المكتبة بمصادر المعلومات الإلكترونية.

المرحلة الثانية

يمكن تسميتها بمرحلة الدعم الفنّي حيث يتمّ التركيز فيها على كشف مواطن الضعف التي قد تبرز خلال تطبيق المرحلة الأولى، ومن ثمّ علاجها، إلى جانب مواصلة رفد المكتبة بالمصادر الإلكترونية، ومن ثم التقويم الدوري للخدمات التي تقدمها المكتبة على جميع المستويات.

المرحلة الثالثة

يتمّ في هذه المرحلة ربط المكتبة وقواعد المعلومات بالمكتبات ومراكز المعلومات المماثلة لها على المستوى المحلي، ثمّ على المستوى الدولي حيث يجب في هذه المرحلة أن نقوم بتطوير شامل للنظام يضمّ العناصر الآتية:

- البدء بتقديم خدمات المكتبة الإلكترونية.
- تنمية مصادر المعلومات على نطاق واسع.
- استثمار إمكانات الشبكة في تلبية الإحتياجات المتنوعة وتوسيع منافذ الاتصال مع شبكات المعلومات العالمي.
- الحفظ الآلي للأوعية الإلكترونية وحماية محتوياتها.

أما أهمّ الاحتياجات التي يجب تجهيزها عند التحول إلى المكتبة الرقمية نذكر منها:

١ – احتياجات قانونية حيث يتوجب على المكتبة عند تحويل موادها النصية من تقارير وبحوث ومقالات وغيرها إلى أشكال إلكترونية الحصول على إذن خاص من صاحب الحق عملاً بقوانين حقوق الطبع والحماية الفكرية .

٢ – احتياجات إلى الكوادر البشرية والفنية المؤهلة والقادرة على التعامل مع هذه التقنيات الحديثة.

---

(١) للتوسّع في هذا الموضوع انظر: موريس أبو السعد ميخائيل. «النظم الرقمية وإسهاماتها في النهوض بخدمات المكتبات المتخصصة». **مجلة مكتبة الملك فهد الوطنية**. المجلد ٦،العدد ٢، أكتوبر ٢٠٠٠ – مارس ٢٠٠١، ص١٤٢ وما بعدها.

٣ – احتياجات مالية تساعد على تنفيذ المشروع وتشغيله.

٤ – احتياجات تتعلّق بأجهزة تقنية خاصة بتحويل مواد المعلومات من تقليدية إلى رقمية بالإضافة إلى أجهزة الحواسيب والاتصالات.

٥ – احتياجات من برامج وبروتوكولات الربط والاسترجاع.

المبحث الثالث عشر: الصعوبات التي تواجهها المكتبات الإلكترونية

على الرغم من أهمية المكتبات الإلكترونية وضرورة إنشائها المتمثّلة في كون هذه المكتبات تحوي صور مخطوطات ومصادر ومعلومات ومراجع قد لا تتاح لها نسخ ورقية، إلا أن الأمر لا يخلو من وجود بعض الصعوبات التي تقف في طريق قيام هذه المكتبات على الوجه المطلوب. وهذه الصعوبات قد تكون من جانب المكتبة نفسها، أو من جانب المستفيدين، ويمكن إجمال هذه الصعوبات في النقاط الآتية:

أولاً: صعوبات تواجه المكتبات الإلكترونية

هناك بعض الصعوبات التي تواجه المكتبات الإلكترونية وتمنعها من القيام بمهامها وواجباتها على الوجه الأمثل نذكر منها[١]:

- مشكلة التكاليف الباهضة التي يتطلبها تحويل مكتبة تقليدية إلى مكتبة إلكترونية.
- قضية حقوق الطبع والملكية الفكرية فإن عملية طلب الإذن من صاحب العمل قد يحتاج إلى وقت أطول وجهود للحصول على الموافقة فضلاً عن احتمالية أن يقابل صاحب العلم الطلب بالرفض.
- عدم وعي المستفيد بأهمية الإستفادة من التقنية الحديثة.
- المشكلات الفنية التي تتعلق بالوصول إلى المواقع ذات الصلة والمتاحة على الشبكات.
- قلة خبرة أمناء المكتبة في إدارة هذه التقنية.
- قلة المخصصات والموارد المالية المتاحة للمكتبة وذلك من أجل توفير التجهيزات المختلفة كافة.
- قلة الإعداد والتدريب للمكتبيين على إستخدام التقنيات الحديثة وعدم مواكبتهم لآخر المستجدات والتطورات الحاصلة في هذا المجال.
- عدم توافق برنامج المكتبة مع برنامج التشغيل.
- الحاجة الماسة إلى تصنيف

(١) للتوسّع في هذا الموضوع انظر: الهوش. مصدر سابق، ص ١٠ – ١٢.

وتوصيف المواقع المتاحة على الشبكة لبيان كم ونوع المعلومات المتوفرة منها والموضوعات التي تتناولها وتحديث هذه الخدمة.

ثانياً: صعوبات تواجه المستفيدين

يواجه المستفيدون والباحثون عند استخدامهم للمكتبات الإلكترونية مجموعة من الصعوبات يمكن إجمالها في الآتي[1]:

١ – عدم قدرة المستفيد من استخدام الحاسوب.

٢ – جهل المستفيد بأفضل محركات البحث لموضوعاتهم والمتوفرة على الشبكة.

٣ – عدم قدرة المستفيد من الوصول إلى محتويات المواقع كونها لا تتيح المعلومات المتوفرة لديها إلا بعد دفع إشتراكات.

٤ – عدم رغبة المستفيد في استخدام التقنيّات الحديثة وذلك لجهله بكيفية استخدام هذه التقنيات وكذا الخدمات المتاحة فيها.

٥ – التطورات السريعة والمتلاحقة في عالم الحاسوب والاتصالات قد تعيق الباحث من الاستفادة منها كونه يجهل آخر التطورات المستجد .

٦ – قلة الأجهزة المخصصة للباحثين مما يضطرهم للإنتظار فترات طويلة حتى تتاح لهم الفرصة لاستخدامها.

٧ – الحواجز اللغوية قد تمنع المستفيد من الإستفادة من المواد المتاحة في المكتبة.

٨ – عدم معرفة المستفيد من تحديد المصطلحات الدالة للوثيقة وهذا سيؤدي إلى قلة عدد الوثائق المسترجعة.

٩ – عدم الدقة في استرجاع الوثائق والموضوعات التي يحتاج إليها المستفيد حيث إنّ ليس كل ما ينشر إلكترونياً هو من النوع الجيد فهناك بعض المعلومات الرديئة التي تنشر لغرض الترويج والدعاية.

المبحث الرابع عشر: في الحلول المتاحة

بعد أن عرضنا أهمّ الصعوبات التي تواجهها المكتبات الإلكترونية أو تواجه المستفيد من استخدام هذه المكتبات، نقدّم بعض المقترحات التي قد تساهم في حلّ هذه المشكلات ويمكن تلخيصها في ما يأتي[2]:

١ – تأهيل وتدريب العاملين على استخدام تقنية المعلومات والاتصالات وكيفية تقديم الخدمات للباحثين من خلالها والعمل على إحاطتهم بكل ما هو جديد في هذا المجال.

(١) عاطف يوسف. مصدر سابق، ص ٨ – ١٣.

(٢) عاطف يوسف. مصدر سابق، ص ١٣ – ١٤.

٢ – توعية الباحثين بأهمية استخدام تقنية المعلومات والاتصالات.

٣ – إتاحة فرص أوفر للباحثين للتدريب في مجال الحاسب وشبكات المعلومات.

٤ – العمل على إعداد قوائم بالمواقع المتخصصة ومن ثم توزيعها على الباحثين من خلال خدمة الإحاطة الجارية.

٥ – توفير الأجهزة والبرمجيات والمعدات الكافية كماً ونوعاً وإتاحتها مجاناً وبأقل تكلفة.

٦ – العمل المتواصل على تأمين الدعم لأنشطتها ذات الصلة بالبحث العلمي من مصادر متنوعة وبالتالي تتمكن المكتبة من الحصول عليه بعد إثبات دورها الفعال التي أنيطت بها.

٧ – العمل على ربط عدد من حواسيبها مع شبكات المعلومات المناسبة وأن يكون لها مواقع على الشبكة وأن يكون هناك تعاون مع مكتبات مماثلة بهذا الخصوص.

٨ – العمل على حصر جميع الوثائق الإلكترونية ذات الصلة المباشرة بإهتمامات الباحث وإحاطته بكل ما هو جديد.

٩ – العمل على ترجمة الوثائق ذات اللغات المختلفة وإعداد الملخّصات لها.

المبحث الخامس عشر: إسهامات النظم الآلية في المكتبات لتعزيز المعرفة

يعدّ استخدام تكنولوجيا المعلومات الحديثة للحصول على أفضل الميزات، واحداً من أهمّ المتطلبات الأساسية لأيّة مكتبة تطمح لأن تكون في الطليعة. إنّ إدارة المعرفة بحاجة إلى تكنولوجيا المعلومات بغية تحسين إنشاء المعرفة وتنظيمها وتقاسمها وتطبيقها، وتعد تلك الأدوات التكنولوجية من الأسس المهمة التي من دونها لا يمكن ممارسة إدارة المعرفة بشكل كامل، «وكثيراً ما تكون المكتبات المبعثرة جغرافيا في حاجّة ماسّة لهذه الأداة لكونها بحاجة أكثر إلى التواصل والتعارف بطريقة منتجة ومفيدة، وتحتاج بعض الحالات تكنولوجيا تعاونيّة مثل اجتماعات الفيديو والاجتماعات الالكترونية بواسطة البريد الالكتروني. والعمل الالكتروني يمثل وصفاً للمكتبة التي تستغل قدراتها الكاملة من تكنولوجيا المعلومات لتحديث عملياتها بهدف الوصول إلى أفضل خدمة»[١].

ويمكن إجمال إسهامات المكتبات الإلكترونية في المجالات الآتية:

١ – إنّ امتلاك المكتبة لشبكة محلية تربط بين المكتبة والمكتبات الفرعية، يسمح باستخدام الشبكة للمستفيدين بالاطلاع على

(١) ياسر الصاوي. **إدارة المعرفة وتكنولوجيا المعلومات**. القاهرة: دار السحاب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م. ص٦٧.

المعلومات، ونقلها بأسلوب منتظم، والعمل على تقليص ازدواجية المعلومات، وتطوير التفاعل بين المستفيدين من خلال المشاركة في المعلومات، والمشاركة في قواعد البيانات، واستخدام البريد الالكتروني، ودعم عملية التعليم والبحث العلمي من خلال التعاوف وتبادل المعلومات، والحد من اقتناء أكثر من نسخة من البرمجيات.

٢ – اعتماد المكتبة على الحوسبة يسهل تجهيز المعلومات وتخزينها واسترجاعها ونقلها للمستفيدين بطريقة آلية، والغرض منها الاستفادة من تلك المعلومات بطريقة سليمة وسريعة، ولاشك أن حوسبة المكتبات أصبحت ضرورة يجب اللجوء إليها في تطوير العمليات الفنية وخدمات المعلومات... حوسبة عملياتها المكتبية لها أثر في توفير خدمات معلومات أفضل لأكبر عدد ممكن من المستفيدين، وتوفير الوقت والجهد في الإجراءات وتقديم الخدمات.

٣ – لأجهزة الحاسوب والبرمجيات دور مهم في توليد المعرفة وحفظها ومشاركتها، وضمان سرعة التواصل وكفاءتها بين المستفيدين لمشاركة المعرفة والأفكار والمعلومات، وإنشاء مجموعة عمل متطورة إذا لزم الأمر.

٤ – لا بد لإدارة المكتبة أن تنشئ موقعاً للمكتبة على شبكة الإنترنت، بهدف مواكبة التطورات التكنولوجية الحديثة، وإتاحة المجال للمستفيدين للتعرف إلى المكتبة عن بعد، ومعرفة أهدافها ونشاطاتها ومقتنياتها من مصادر المعلومات، والارتقاء بمستوى خدماتها المكتبة.

٥ – تشترك المكتبات الالكترونية في قواعد بيانات عالمية على الإنترنت، وتتيح للمستفيدين الدخول والتصفح في قواعد البيانات من داخل المكتبة أو من منازلهم، وتقدم لهم النصوص الكاملة للمقالات، وتشترك في قواعد بيانات محلية، وتشتمل على قواعد بيانات طبية وهندسية وإدارة أعمال.

٦ – لا بدّ لإدارة المكتبة المشاركة في المؤتمرات المتخصصة العالمية، لإطلاع المستخدمين على ما يستجدّ في مجال المكتبات وموافاتهم بالتطورات الهائلة والمتلاحقة في ميادين حفظ المعلومات، لكي يحسنوا أدائهم ويعود ذلك بالنفع على الخدمة المكتبية.

وهناك أهداف عدة من استخدام النظم الآلية في المكتبات الجامعية خصوصاً، نلخصها في النقاط الآتية:

١ – إنّ توافر شبكة الإنترنت لأعضاء هيئات التدريس الجامعية، يساعدهم على جمع المعلومات اللازمة للعملية البحثية والتعليمية، وتسهل التّواصل مع الطلاب، وهذا يدلّ على حرص إدارة الجامعة على تطور وتقدم الجامعات المتمثلة في الدراسة.

٢ – على إدارة المكتبة تفعيل خدمة البريد الإلكتروني وتوظيفها للتشارك المعرفي بين العاملين والمستفيدين، ومن خلال استخدام البريد الإلكتروني في المكتبة يمكّن من سهولة التواصل مع الطلبة وأعضاء هيئة التدريس، وإحاطتهم بمصادر المعلومات الحديثة التي ترد، وإعلامهم بخدمات المعلومات الحديثة.

٣ – تقديم المعلومات لأكبر عدد من الباحثين والمستفيدين.

٤ – التصدي للانفجار المعلوماتي والتحكم في توسعه وإتاحته للباحثين.

٥ – توفير الجهود المبذولة في العمليات اليدوية والتوفير في الميزانية.

٦ – إتاحة الفرصة للتعاون مع أنظمة المكتبات الأخرى.

٧ – المشاركة في مجموعات المكتبات الأخرى.

٨ – تأهيل العاملين وتدريبهم على العمل في بيئة معلوماتية إلكترونية.

٩ – إتاحة الفهرس الآلي على الخط المباشر.

١٠ – توحيد عملية الفهرسة باستخدام الفهرسة الآلية.

١١ – إتاحة مداخل متعددة للبحث في الفهرس الآلي.

١٢ – الحدّ من استخدام المعاملات الورقية واستبدالها بالإلكترونية.

مراجع البحث

أولاً: الكتب

١ - أبو بكر الهوش. **التقنية الحديثة في المعلومات والمكتبات نحو إستراتيجية عربية لمستقبل مجتمع المعلومات.** القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م.

٢ - بهجة مكي بومعرافي. «المكتبات الرقمية ضرورة العصر». **الاتجاهات الحديثة في المكتبات والمعلومات**. المكتبة الأكاديمية، العدد ٢٠، ٢٠٠٢م.

٣ - كينث أي داولين. **المكتبة الإلكترونية: الآفاق المرتقبة ووقائع التطبيق.** ترجمة حسين عبد الرحمن الشيمي، وأحمد عبد القادر. الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٩٩٥.

٤ - مجبل لازم المالكي. **الاتجاهات الحديثة في علوم المكتبات والمعلومات.** ط١، عمان: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ٢٠٠١م.

٥ - محمد فتحي عبد الهادي، وأبو السعود إبراهيم. **النشر الإلكتروني ومصادر المعلومات الإلكترونية.** الإسكندرية: دار الثقافة العلمية، د.ت.

٦ - ولفرد لانكستر. **نظم استرجاع المعلومات.** ترجمة حشمت قاسم. القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨١م.

٧ - ياسر الصاوي. **إدارة المعرفة وتكنولوجيا المعلومات.** القاهرة: دار السحاب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م.

ثانياً: الدوريّات

١ - **الاتجاهات الحديثة في المكتبات والمعلومات**، القاهرة: من منشورات المكتبة الأكاديمية، العدد ١٧، ٢٠٠٢م.

٢ - **المجلة العربية للمعلومات**، تونس: العدد الأول، ١٩٩٣.

٣ - **مجلة رسالة المكتبة**، العدد ٢، آذار - حزيران ٢٠٠٠م.

٤ - **مجلة مكتبة الملك فهد الوطنية.** المجلد ٦، العدد ٢، أكتوبر ٢٠٠٠ - مارس ٢٠٠١م.

٥ - **مجلة مكتبة الملك فهد الوطنية**، المجلد ٨، العدد ٢، ديسمبر ٢٠٠٢ - فبراير ٢٠٠٣م.

ثالثاً: أعمال المؤتمرات

١ - أعمال المؤتمر العاشر للاتحاد العربي للمكتبات والمعلومات حول المكتبة الإلكترونية والنشر الإلكتروني وخدمات المعلومات في الوطن العربي المنعقد في نابل ١٢ - ١٨ أكتوبر (تشرين الأول) ١٩٩٩م.

تبيين الساحة الدلالية لمفهوم البصيرة في نهج البلاغة على ضوء علم الدلالة التزامني

دكتورة عطية أربابي[1] - سيد حميد موسوي[2]

علم الدلالة (السِّيمَنطِيقَا) هو حقل من حقول اللسانات أو فرع مستقل منه، يمكننا التطرق من خلاله إلى تحليل معاني المفردات والجمل في نص ما والحصول على الموقع الدقيق للكلمات والتراكيب النصية بالنظر إلى النظام الدلالي الموجود ضمنه. سوف نتطرق في هذه المقالة إلى التحليل الدلالي لمفردة «البصيرة» ومفهومها في نهج البلاغة بناءً على نمط علم الدلالة التزامني في مجالين اثنين: العلاقات السياقية والعلاقات الاستبدالية أو الإيحائية. البصيرة شيء يفوق الرؤية الظاهرية للأشياء وهي عبارة عن إدراك الحقائق ورؤية الأشياء كما هي عليها. البصيرة في الواقع عبارة عن تصورات القلب للحقيقة والشعور بالتمييز بين الحق والباطل. وتقترن في جانبها الدلالي الإيجابي بكلمات مثل التقوى والزهد والاعتبار وفي جانبها الدلالي السلبي بمفاهيم مثل الغفلة والعشق والآمال والأمنيات، كما تربطها علاقة بديلة بمفاهيم مثل اللب والتوسم والإمام والقلب السليم.

الكلمات الدليلية: نهج البلاغة، البصيرة، علم الدلالة، العلاقات القرينة، العلاقات البديلة.

(١) أستاذة مساعدة في جامعة القرآن والحديث. atiyeh_arbabi@yahoo.com

(٢) طالب دكتوراه في قسم علوم نهج البلاغة ومعارفه، جامعة القرآن والحديث. s.hamid.mousavii@gmail.com

١ - المقدمة

سوف نقوم في هذا البحث بدراسة معنى البصيرة في نهج البلاغة مستعينين بمنهج علم الدلالة التزامني ضمن إطار العلاقات السياقية والعلاقات الإيحائية؛ حيث سنكشف عن النسب الدلالية بين البصيرة والمفاهيم المرتبطة بها لنتطرق من خلالها إلى التحليل الدلالي لمعنى البصيرة. ولا نقصد بعلم الدلالة في بحثنا هذا دراسة المفردات؛ بل نهدف من خلاله إلى تحديد العناصر الدلالية الموجودة في هذه المفردة.

إذا أردنا تعريف علم الدلالة[١] تعريفاً بسيطاً، يمكننا القول أنه مصطلح يستعمل للإشارة إلى دراسة معاني العناصر اللغوية وخاصة الظروف الحقيقية للجمل والعبارات اللغوية. علم الدلالة عبارة عن دراسة علمية للمعنى[٢] ويقسم إلى علم الدلالة الفلسفي والمنطقي واللغوي.ويعنى علم الدلالة اللغوي[٣] بدراسة انتقال المعنى عن طريق اللغة[٤] حثي خضع المعنى للدراسة في هذا العلم داخل النظام اللغوي[٥].

وتستخدم أساليب مختلفة لدراسة المعنى فيعلم الدلالة اللغوي، أحدها علم الدلالة الحقلي[٦]. اقترن هذا الأسلوب في الدراسات القرآنية باسم «إيزوتسو»[٧]، فقد اعتمد في أسلوبه على منهجين اثنين:

يتمثل المنهج الأول فيعلم الدلالة التاريخي[٨] حيث يتدخل الزمن[٩] فيعلم الدلالة ويخضع المعنى للدراسة بناءً على تطوره مع مرور الزمن. أما المنهج الثاني فهو عبارة عن علم الدلالة التزامني[١٠] حيث تحذف عناصر الزمن في فهم المعنى. ولا تؤخذ تطورات المفردات مع مرور الزمن بعين الاعتبار، بل يؤخذ النص بأكمله في مرحلة زمنية معينة ويخضع

---

(١) Semantic

(٢) صفوي، كورش؛ إطلالة على علم الدلالة، ص٢٧.

(٣) قائمي نيا، علي رضا، بيولوجيا النص، ص٧٨ و٧٩؛ صفوي، كوروش، المصدر نفسه، ص٢٨.

(٤) المصدر نفسه، ص٣٤.

(٥) قائمي نيا، علي رضا، المصدر نفسه، ص٥٢٩.

(٦) Semantic Fields

(٧) Toshihiko Izutsu

(٨) Diachronic Semantic

(٩) ايزوتسو، توشيهيكو، الله والإنسان في القرآن، ص٣٩-٤٣؛ صفوي، كوروش، المصدر نفسه، ص١٩١-١٩٦؛ قائمي نيا، علي رضا، المصدر نفسه، ص٥٣٠-٥٣١.

(١٠) Synchronic Semantic

للدراسة[١]. ويتجاوز علم الدلالة في هذا المنهج مستوى المفردة[٢] والمفهوم[٣] معتبراً أن النص التأسيسي كله معيار وموضوع لعلم الدلالة فيحذف عنصر الزمن ويخضع النص للتحليل بناءً على النسب الدلالية. أهم النسب التي يستعين بها عالم علم الدلالة في تحليله هي النسب الصرفية والنحوية والسياقية والبديلة والتقابل.

تبين العلاقة السياقية[٤] علاقة المفردات في سياق كلامي إلى جانب بعضها البعض[٥]. هذه النسبة هي علم المعنى على مستوى الجملة التي تقاس فيها المفردة فيما يتعلق بالمفردات ذات السياق نفسه وبناءً على هذه العلاقة، نتمكن من اكتشاف زوايا من المعنى الخاص بالمفردة. تتمثل السياقية في الصورة والوصف والتمييز وإسناد الفاعل.

أما العلاقة الاستبدالية[٦] فهي عبارة عن العلاقة بين الألفاظ في السياق الكلامي والألفاظ التي يمكنها أن تكون بديلة لها[٧]. ويعتبر العلم والعقل أبرز نماذج الاستبدالية في الحقل الدلالي للعلم والمعرفة. كما تعتبر العلاقة الاستبدالية من العلاقات الدلالية الأساسية التي يعتمد عليها في المنهج التزامني[٨].

وترتبط مفردة البصيرة في نهج البلاغة بمفردات سياقية كثيرة كما تتمتع بإمكانية العلاقة الاستبدالية، إلا أن دراستها كلها في هذا البحث أمر غير ممكن. ومن هذا المنطلق فقد تم اختيار علاقات سياقية واستبدالية لها دور حاسم في الحقل الدلالي لنهج البلاغة بشكل عام والحقل الدلالي للبصيرة بشكل خاص. وتقترن البصيرة في جانبها الدلالي الإيجابي بكلمات مثل التقوى والزهد والاعتبار وفي جانبها الدلالي السلبي بمفاهيم مثل الغفلة والعشق والآمال والأمنيات، كما تربطها علاقة استبدالية بمفاهيم مثل اللب والتوسم والإمام والقلب السليم. سنتطرق إلى معنى البصيرة لغة

(١) ايزوتسو، توشيهيكو، المصدر نفسه، ص٣٩-٤٣؛ صفوي، كوروش، المصدر نفسه، ص١٩٦-١٩٧؛ قائمي نيا، علي رضا، المصدر نفسه، ص٥٣٠-٥٣١.

(٢) صفوي، كوروش، المصدر نفسه، ص٩٧-١٢١.

(٣) المصدر نفسه، ص١٣١-١٥٩.

(٤) Syntagmatic Relation

(٥) كرماني، سعيد، أطروحة علم معاني العقل في القرآن مع التأكيد على الحقول الدلالية، ص٧.

(٦) Paradigmatic Relation

(٧) كرماني، سعيد، المصدر نفسه.

(٨) ايزوتسو، توشيهيكو، مفهوم الإيان في الكلام الإسلامي، ص٢٩٦

واصطلاحاً في البداية، ثم سنقوم بدراسة العلاقات السياقية والاستبدالية الخاصة بها.

٢ - البيان الدلالي

٢ – ١ – البصيرة لغةً

البصيرة وجمعها بصائر[١] من البصر.يستعمل البصر في المعاني التالية:

أ – البصر بمعنى العين[٢] وفي هذه الحالة جمعه أبصار[٣].

ب – البصر بمعنى العلم والوعي[٤] والقدرة القلبية على الإدراك وقوة البصيرة[٥] التي تتجاوز العين الظاهرية واكتشاف الأشياء دون استعمال الحواس الظاهرية.

والمعنى الأصلي للبصر هو العلم الذي يحصل أحياناً بالعين وأحياناً أخرى بالقلب. وكما أن الرؤية غير محدودة بالعلم، فإن العلم مطلق وغير مقيد بالرؤية[٦]. وللبصيرة بمعناها هذا استعمالات دلالية مختلفة نشير فيما يلي إلى بعض منها:

أ – البصيرةُ: اسمٌ لِما اعتُقِدَ في القلب من الدِّين وحَقيق الأمر[٧].

ب – البَصيرة: العِبْرة، يقال: أما لك بصيرةٌ في هذا؟ أي عِبرةٌ تَعْتَبرُ بها[٨].

ت – البينات: الدليل والبرهان الذي يؤدي إلى تمييز الضلال عن الهدى والحق عن الباطل. يعتبر الكثير من الباحثين أن البينات والبرهان من معاني البصيرة لأنها تجعل القلب بصيراً، وقاموا في الحقيقة بوضع اسم المسبب على السبب[٩]. ويقول ابن منظور إن أحد معاني البصيرة هو «الترس» وبما أن الترس هو أول سلاح يرى من المحارب، فالبصيرة تعني الدليل والبرهان؛ لأن الدليل والبرهان في مقام الاحتجاج مقدم على كل شيء[١٠].

٢ – ٢ – البصيرة اصطلاحاً

يقول الطوسي في تفسير الآية الكريمة

---

(١) راغب الاصفهاني، حسين بن محمد، مفردات الفاظ القرآن، ص١٢٧.
(٢) الفراهيدي، خليل بن أحمد، كتاب العين، ج٧، ص١١٧.
(٣) راغب الاصفهاني، حسين بن محمد، المصدر نفسه، ص١٢٧.
(٤) مصطفوي، حسن، التحقيق في كلمات القرآن الكريم، ج١، ص٣٠٢.
(٥) راغب الاصفهاني، حسين بن محمد، المصدر نفسه، ص١٢٧.
(٦) مصطفوي، حسن، المصدر نفسه، ج١، ص٣٠٣.
(٧) الفراهيدي، خليل بن أحمد، المصدر نفسه، ج٧، ص١١٧؛ ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، ج٤، ص٦٥.
(٨) الفراهيدي، خليل بن احمد، المصدر نفسه، ج٧، ص١١٨.
(٩) قرشي، علي اكبر، قاموس قرآن، ج١، ص١٩٥.
(١٠)ابن منظور، محمد بن مكرم، المصدر نفسه، ج٤، ص٦٨؛ ابن فارس، احمد، معجم مقاييس اللغه، ج١، ص٢٥٤.

﴿قَدْ جَآءَكُم بَصَآئِرُ مِن رَّبِّكُمْ فَمَنْ أَبْصَرَ فَلِنَفْسِهِۦ وَمَنْ عَمِىَ فَعَلَيْهَا وَمَآ أَنَا۠ عَلَيْكُم بِحَفِيظٍ﴾[1]: البصائر جمع بصيرة وهي الدلالة التي توجب العلم الذي يبصر به نفس الشيء على ما هو به والمراد ههنا قد جاءكم القرآن الذي فيه الحجج والبراهين. كما يعتبر الطبرسي أن البصيرة بينة ودليل يرى بها الشيء على حقيقته وكما هو عليه[2]. كما يرى الزمخشري أن البصيرة هي نور القلب الذي يعي بواسطته الإنسان حقائق الأمور كما يرى الأشياء بواسطة نور العين[3]. والبصيرة بالنسبة للقلب بمنزلة العين بالنسبة للجسم وبما أن الحق يظهر ويرى بواسطتها فقد سميت بالدليل[4]. يعتبر محمد جواد مغنية أن البصائر دلائل وبينات على وجود الله ووحدانيته ويضيف قائلاً بأن إطلاق البصائر على الدلائل هو من باب إطلاق المسبب على السبب؛ لأن البصائر جمع بصيرة وهي عبارة عن إدراك حاصل بواسطة القلب وينشأ عن الأدلة والبراهين[5]. البصيرة بالنسبة للقلب بمنزلة العين بالنسبة للجسم وهي النور الذي يرى بواسطته القلب كما ترى العين بواسطة النور الذي هو البصر. إن إطلاق البصائر على الآيات والبراهين هو من باب إطلاق المسبب على السبب[6]. وبشكل عام، يمكننا القول أن البصيرة أمر يتجاوز البصر وهي عبارة عن إدراك الحقائق ورؤية الأشياء كما هي عليه، ويحصل هذا الأمر بواسطة الأدلة والبراهين.

٣ - المفردات ذات العلاقة السياقية بالبصيرة

٣ – ١ – المفردات ذات الجانب الإيجابي

بعض المفردات ذات العلاقة السياقية بمفردة البصيرة، تحمل معنىً إيجابياً في النظام الدلالي لنهج البلاغة وهي في نفس سياق معنى البصيرة على الجانب الإيجابي. ومن هذه المفردات: التقوى والزهد والاعتبار.

٣ – ١ – ١ – التقوى

التقوى من مادة «وقى» و«التقوى» حفظُ الشيءِ ممّا يؤذيه ويضرّه والتَّقْوَى جعل

(١) سورة الأنعام، الآية: ١٠٤.
(٢) الطبرسي، فضل بن حسن، مجمع البيان، ج٤، ص٥٣٤.
(٣) الزمخشري، محمد، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ج٢، ص٥٥.
(٤) البيضاوي، عبدالله بن عمر، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، ج٢، ص١٧٦.
(٥) مغنية، محمد جواد، تفسير الكاشف، ج٣، ص٢٣٨.
(٦) طنطاوي، سيد محمد، التفسير الوسيط للقرآن الكريم، ج٥، ص١٤٩.

النّفس في وِقَايةٍ مما يخاف[1]. يقول أمير المؤمنين عليه السلام في بيان الآثار التي تترتب على التقوى: «فَإِنَّ تَقْوَى اللَّهِ دَوَاءُ دَاءِ قُلُوبِكُمْ وَبَصَرُ عَمَى أَفْئِدَتِكُمْ وَشِفَاءُ مَرَضِ أَجْسَادِكُمْ وَصَلَاحُ فَسَادِ صُدُورِكُمْ وَطُهُورُ دَنَسِ أَنْفُسِكُمْ وَجِلَاءُ عَشَا أَبْصَارِكُمْ وَأَمْنُ فَزَعِ جَأْشِكُمْ وَضِيَاءُ سَوَادِ ظُلْمَتِكُم»[2]. من بين الآثار المترتبة على التقوى في العبارة المذكورة أعلاه، دور التقوى في إيجاد البصيرة التي نطمح إليها وقد بين أمير المؤمنين عليه السلام أن التقوى بمثابة البصر لعمى القلوب، والمقصود بذلك شفاء عيون القلب من عمى الجهل[3] حيث أن القلب يصاب بالعمى مثل العين[4]. وهناك الكثير من الآيات الكريمة التي تدل على صحة هذا الأمر وتؤيد أن قلب الإنسان يصاب بالعمى ومنها: ﴿أَفَلَمْ يَسِيرُوا۟ فِى ٱلْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَآ أَوْ ءَاذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا ۖ فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى ٱلْأَبْصَٰرُ وَلَٰكِن تَعْمَى ٱلْقُلُوبُ ٱلَّتِى فِى ٱلصُّدُورِ﴾[5].

وتدل الروايات المنقولة عن الأئمة عليهم السلام على أن القلب يصاب بالعمى كما تصاب العين به حيث يقول الإمام السجاد عليه السلام: «أَلاَ إِنَّ لِلْعَبْدِ أَرْبَعَ أَعْيُنٍ عَينَانِ يبْصِرُ بِهِمَا أَمْرَ دِينِهِ وَدُنْياهُ وَعَينَانِ يبْصِرُ بِهِمَا أَمْرَ آخِرَتِهِ فَإِذَا أَرَادَ اللهُ بِعَبْدٍ خَيراً فَتَحَ لَهُ الْعَينَينِ اللَّتَينِ فِي قَلْبِهِ فَأَبْصَرَ بِهِمَا الْغَيبَ فِي أَمْرِ آخِرَتِهِ وَإِذَا أَرَادَ بِهِ غَيرَ ذَلِكَ تَرَكَ الْقَلْبَ بِمَا فِيهِ»[6].

ويبين أمير المؤمنين عليه السلام أن عمى القلوب يشفى بواسطة التقوى ويتمكن الإنسان عندها من إدراك الحقائق والعثور على الصراط المستقيم. إن حفظ الإنسان لنفسه من المعاصي ومما يعمي قلبه، يجعله بصيراً ويبلغ به مستوىً من الإدراك وفهم الحقائه – ومن جهة أخرى، فإن سياقية التقوى والبصيرة تفيد بأن البصيرة لها أعداء في كيان الإنسان يقللون من تأثيرها ويجعلون القلب أعمى. تقوى التقوى بحفظ الإنسان وحمايته من هؤلاء الأعداء مما يمهد الطريق أمام إبقاء البصيرة وتقويتها في قلب الإنسان.

ويؤيد القرآن أن التقوى عامل يوجد البصيرة ويقوم بتعزيزها: ﴿إِن تَتَّقُوا۟ ٱللَّهَ

(١) راغب الاصفهاني، حسين بن محمد، المصدر نفسه، ص٨٨١.
(٢) رضي، محمد بن حسين، نهج البلاغة، خطبة ١٩٨.
(٣) البحراني، ميثم بن علي، مصباح السالكين، ج٣، ص٤٤٧.
(٤) شوشتري، محمد تقي، بهج الصباغة، ج١٢، ص٥٢٤.
(٥) سورة الحج، الآية: ٤٦.
(٦) الصدوق، محمد بن علي، الخصال، ج١، ص٢٤٠.

يَجْعَل لَّكُمْ فُرْقَانًا﴾[1]. يقول العلامة الطباطبائي في تفسير هذه الآية الكريمة: «الفرقان ما يفرق به بين الشئ والشئ، وهو في الآية بقرينة السياق وتفريعه على التقوى الفرقان بين الحق والباطل سواء كان ذلك في الاعتقاد بالتفرقة بين الايمان والكفر وكل هدى وضلال أو في العمل بالتمييز بين الطاعة والمعصية وكل ما يرضى الله أو يسخطه، أو في الرأي والنظر بالفصل بين الصواب والخطأ فان ذلك كله مما تثمره شجرة التقوى»[2].

إن الفرقان وتشخيص الحق من الباطل في كافة المجالات بما فيها العقائد والأخلاقيات وغيرها، هو البصيرة التي تحصل للإنسان نتيجة للتقوى وبما أن التقوى تشتد وتضعف، فإن البصيرة تشتد وتضعف كذلك مثلها.

٣ - ١ - ٢ - الزهد

الزهد ضد الرغبة والحرص على الدنيا[3] والرغبة بمعنى الميل الشديد أو أن الزهد بمعنى الرغبة والميل الشديد إلى الترك والترك بمعنى رفع اليد عما يقدر عليه الإنسان سواء كان ذلك بالاختيار أم كان بالإجبار[4].

يقول أمير المؤمنين في نهاية خطبة مبيناً سمات الزاهدين: «كَانُوا قَوْماً مِنْ أَهْلِ الدُّنْيا وَلَيسُوا مِنْ أَهْلِهَا فَكَانُوا فِيهَا كَمَنْ لَيسَ مِنْهَا عَمِلُوا فِيهَا بِمَا يبْصِرُونَ وَبَادَرُوا فِيهَا مَا يحْذَرُونَ تَقَلَّبُ أَبْدَانِهِمْ بَينَ ظَهْرَانَي أَهْلِ الْآخِرَةِ وَيرَوْنَ أَهْلَ الدُّنْيا يعَظِّمُونَ مَوْتَ أَجْسَادِهِمْ وَهُمْ أَشَدُّ إِعْظَاماً لِمَوْتِ قُلُوبِ أَحْيائِهِم»[5].

قوله عليه السلام: «كانوا قوما من أهل الدنيا وليسوا من أهلها»، أي هم من أهلها في ظاهر الامر وفي مرأى العين وليسوا من أهلها، لأنه لا رغبة عندهم في ملاذها ونعيمها، فكأنهم خارجون عنها. قوله: «عملوا فيها بما يبصرون»، أي بما يرونه أصلح لهم، ويجوز أن يريد أنهم لشدة اجتهادهم قد أبصروا المآل، فعملوا فيها على حسب ما يشاهدونه من دار الجزاء[6]. والبعض يعتبر أن عمل الزاهدين حسب البصيرة ناشيء عن نور العلم الذي يهديهم إلى الصراط المستقيم ونور العلم هذا

(١) سورة الأنفال، الآية: ٢٩.
(٢) الطباطبائي، محمد حسين، الميزان في تفسير القرآن، ج٩، ص٥٦.
(٣) ابن منظور، محمد بن مكرم، المصدر نفسه، ج٣، ص١٩٦؛ مصطفوي، حسن، المصدر نفسه، ج٤، ص٣٧٤
(٤) المصدر نفسه.
(٥) رضي، محمد بن حسين، المصدر نفسه، خطبة ٢٣٠.
(٦) ابن أبي الحديد، عزالدين، شرح نهج البلاغه، ج١٣، ص٨.

حاصل جهودهم واجتهادهم في معرفة السعادة الأبدية والاعتقاد والعمل بالسلوك الإلهي[١]. والنتيجة أن الإنسان مهما بلغ من الدرجات المعنوية، فيجب عليه أن يعمل حسب البصيرة والعمل الذي يتم بالتقليد الأعمى لا يضمن للإنسان أن يصل إلى مسير السعادة. تختلف هذه البصيرة بالنسبة للأشخاص في أية درجة من المنازل الإنسانية.

يقول أمير المؤمنين عليه السلام في إحدى كلماته المقدسة مشيراً إلى النتيجة الدنيوية الحاصلة عن الزهد: «ازْهَدْ فِي الدُّنْيا يبَصِّرْكَ اللهُ عَوْرَاتِهَا وَلاَ تَغْفُلْ فَلَسْتَ بِمَغْفُولٍ عَنْكَ»[٢]. يقول ابن أبي الحديد في هذا الشأن: أمره بالزهد في الدنيا، وجعل جزاء الشرط تبصير الله تعالى له عورات الدنيا، لأن الراغب في الدنيا عاشق لها، والعاشق لا يرى عيب معشوقه فإذا زهد فيها فقد سخطها وإذا سخطها أبصر عيوبها مشاهدة لا رواية[٣].

إن الزهد في الدنيا يؤدي إلى زوال الغطاء الكاذب وظهور القبائح الموجودة تحته. ولذلك يمكننا القول أن أمير المؤمنين عليه السلام أمر بالزهد في الدنيا لهذا السبب. نستنتج من علاقة السياقية الموجودة بين البصيرة والزهد في نهج البلاغة مايلي:

أ) يعمل الزاهدون في الدنيا على أساس البصيرة والوعي.

ب) الزهد في الدنيا يقوي بصيرة الإنسان تجاه قبائح الدنيا.

الشخص الزاهد ذو بصيرة تجاه قبائح الدنيا، ونظرته إليها ليست سطحية بل ينظر إلى عمق حقيقتها وهي الفناء. ولذلك لا يفعل أبداً ما يجعله يبتلى بها، بل يعمل دائماً حسب البصيرة والوعي. جدير بالذكر أن الزهد أمر ذو مراتب ودرجات، ولذلك فإن البصيرة الناتجة عنه ذات مراتب ودرجات كذلك وكلما قلل الإنسان من تعلقه بالدنيا كلما اقترب من المعنوية وأصبح أكثر نقاءً.

٣ – ١ – ٣ – الاعتبار

الاعتبار من مادة «عبر» بمعنى تجاوز حدث وأمر وحالة والتجاوز من حال إلى حال[٤]. الاعْتبَارُ والعِبْرَةُ: بالحالة التي يتوصّل بها من معرفة المشاهد إلى ما ليس

(١) البحراني، ميثم بن علي، المصدر نفسه، ج٤، ص١٠٨.
(٢) رضي، محمد بن حسين، المصدر نفسه، حكمة٣٩١
(٣) ابن ابي الحديد، عزالدين، ج١٩، ص٣٣٩.
(٤) مصطفوي، حسن، المصدر نفسه، ج٨، ص١٨.

بمشاهد[١]. كما أن الاعتبار والعبرة حالة التجاوز من المعرفة المحسوسة إلى المعرفة غير المحسوسة[٢].

والاِعْتِبَارُ افتعال بمعنى اختيار العبور وأخذه، فانّ الرجل المتفكّر العاقل إذا شاهد أموراً وقضايا مفيدة: يستفيد منها وينتج في جريان معيشتها دنيوياً أو روحانياً، ويطبّقها على حالاتها، فهو يتجاوز عمّا يشاهد في الخارج الى نفسها – المؤمن نظره عبرة[٣] «الْمُؤْمِنُ نُطْقُهُ ذِكْرٌ وَصَمْتُهُ فِكْرٌ وَنَظَرُهُ اعْتِبَارٌ»[٤]. يمكننا أن نستنتج العلاقة السياقية المتبادلة بين البصيرة والاعتبار في نهج البلاغة بحيث يعتبر الاعتبار عاملاً موجباً للبصيرة: «مَنِ اعْتَبَرَ أَبْصَرَ وَمَنْ أَبْصَرَ فَهِمَ وَمَنْ فَهِمَ عَلِمَ»[٥]. و«رَحِمَ اللَّهُ امْرَأً تَفَكَّرَ فَاعْتَبَرَ وَاعْتَبَرَ فَأَبْصَرَ»[٦]. ومن جهة أخرى فإن البصيرة عامل لمعرفة العبر وكيفية الاعتبار منها: «... وَالْيَقِينُ مِنْهَا عَلَى أَرْبَعِ شُعَبٍ عَلَى تَبْصِرَةِ الْفِطْنَةِ وَتَأَوُّلِ الْحِكْمَةِ وَمَوْعِظَةِ الْعِبْرَةِ وَسُنَّةِ الْأَوَّلِينَ فَمَنْ تَبَصَّرَ فِي الْفِطْنَةِ تَبَيَنَتْ لَهُ الْحِكْمَةُ وَمَنْ تَبَيَنَتْ لَهُ الْحِكْمَةُ عَرَفَ الْعِبْرَةَ وَمَنْ عَرَفَ الْعِبْرَةَ فَكَأَنَّمَا كَانَ فِي الْأَوَّلِين»[٧].

بناءً على العبارات المشار إليها أعلاه، فإن الاعتبار هو نتيجة التلقي الحكيم للوقائع والذي ينتج بدوره عن البصيرة. والبصيرة تحدث مع الوعي والوعي هو سرعة إحاطة النفس بالحقائق التي ترد على النفس عبر الحواس[٨]. وكتب بعض الشارحين الآخرين في شرح العبارة الأخيرة أن كل من يتأمل في العلوم الدينية وما وصل إليه من الأسلاف، تظهر له حكمة الدين ويصبح ذا علم يمنعه عن فعل القبيح. وفي هذه الحالة عندما تروى أمامه أحوال الأسلاف يعتبر منها وكأنه واحد منهم[٩].

وبناءً على هذه العلاقة السياقية بين الاعتبار والبصيرة، يمكننا القول أن الإنسان عندما ينظر بعين العبرة إلى الأمور، يعبر ظاهرها ويصل إلى باطنها وهذه هي

(١) راغب الاصفهاني، حسين بن محمد، المصدر نفسه، ص٥٤٣.
(٢) القرشي، علي اكبر، المصدر نفسه، ج٤، ص٢٨٤.
(٣) مصطفوي، حسن، المصدر نفسه، ج٨، ص١٩.
(٤) الديلمي، حسن، ارشاد القلوب الى الصواب، ج١، ص٨٣.
(٥) رضي، محمد بن حسين، المصدر نفسه، حكمة ٢٠٨.
(٦) المصدر نفسه، خطبه ١٠٣.
(٧) المصدر نفسه، حكمة٣١.
(٨) البحراني، ميثم بن علي، المصدر نفسه، ج٥، ص٢٥٥ و٢٥٦.
(٩) الراوندي، سعيد بن هبة الله، منهاج البراعة، ج٣، ص٢٧٢.

البصيرة؛ لأن البصيرة هي إدراك الحقائق عن طريق الأدلة والبراهين. وبتعبير آخر فإن من ينظر بعين العبرة إلى الأمور هو الشخص صاحب البصيرة ذاته. ومن جهة أخرى، فإن البصيرة التي يكتسبها كيان الإنسان بواسطة النظرة بعين الاعتبار، تؤدي إلى معرفة العبر أكثر مما يمهد الطريق للبصيرة. يعتبر أمير المؤمنين عليه السلام أن قصة الخلق وعصيان إبليس[١] ومصير السلف[٢] والموت[٣] ومصير المستكبرين[٤] جميعها من الأمور التي تدعو إلى العبرة.

٣ - ٢ - المفردات ذات الجانب السلبي

بعض المفردات ذات العلاقة السياقية بمفردة البصيرة، تحمل معنىً سلبياً في النظام الدلالي لنهج البلاغة وهي في نفس سياق معنى البصيرة على الجانب السلبي. ومن هذه المفردات: الغفلة والعشق والمنى والآمال.

٣ - ٢ - ١ - الغفلة

الغفلة لغة تعني الاختفاء وأغفلت الشيء تركته غفلاً وأنت له ذاكروقوله تعالى: وكانوا عنها غافلين، يصلح أن يكون، والله أعلم، كانوا في تركهم الإيمان بالله والنظر فيه والتدبر له بمنزلة الغافلين والاسم الغفلة والغفل[٥]. الغَفْلَةُ: غيبة الشيء عن بال الإنسان وعدم تذكّره له، وقد استعمل فيمكن تركه إهمالاً وإعراضاً، وأغفلت الشيء إغفالاً: تركته إهمالاً من غير نسيان[٦].

إن الغفلة عن الله والوجود والموت والآخرة والشؤون التي تتطلب يقظة الإنسان تؤدي إلى غفلة الإنسان عن ذكر الله والعوامل المعنوية والهداية الإلهية والبصيرة ونور القلب مما يؤدي إلى الضلال وعمى القلب. يقول أمير المؤمنين عليه السلام: «... ومن غمرته الغفلة وشغلته المحنة عشى بصر قلبه عن إدراكه...»[٧]. ويمكننا أن نعتبر هذه الغفلة ناجمة عن عدم الاهتمام بذكر الله تعالى. والمقصود بعدم الغفلة عن ذكر الله تعالى هو أن يبقى الإنسان عابداً لله خالق الوجود

(١) رضي، محمد بن حسين، المصدر نفسه، خطبة ١٩٢.
(٢) المصدر نفسه، خطبة ١٦١.
(٣) المصدر نفسه، خطبة ٨٥.
(٤) المصدر نفسه، خطبة ١٩٢.
(٥) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، ج١١، ص ٤٩٨.
(٦) مصطفوي، حسن، المصدر نفسه، ج٧، ص٢٤٥ و٢٤٦.
(٧) المجلسي، محمد باقر، المصدر نفسه، ج٧٤، ص٢٩٩.

حتى يشعر أن يطيع ربه عز وجل وبمجرد أن يدخل إلى منطقة الذنوب، فسوف يخرج من منطقة الإيمان ويصاب بالغفلة. وتمهد الغفلة لانعدام البصيرة وفقدانها، ويمكننا البحث عن أهميتها في التأمل والدقة بالنقطة المقابلة لها أي مفهوم الذكر.

يقول أمير المؤمنين عليه السلام بخصوص أهمية ذكر الله عز وجل: «إِنَّ اللهَ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى جَعَلَ الذِّكْرَ جِلاءً لِلْقُلُوبِ تَسْمَعُ بِهِ بَعْدَ الْوَقْرَةِ وَتُبْصِرُ بِهِ بَعْدَ الْعَشْوَةِ وَتَنْقَادُ بِهِ بَعْدَ الْمُعَانَدَةِ»[1]. ونستنتج أن الأشياء التي تمنع الإنسان من سماع ما يجب سماعه ورؤية ما يجب رؤيته وتحرمه من إدراك الحقائق هي الغفلة عن ذكر الله. والحقيقة هي أن القلب الذي يعتبر حرم الله (كما يقول الصادق عليه السلام: الْقَلْبُ حَرَمُ اللهِ فَلاَ تُسْكِنْ حَرَمَ اللهِ غَيرَ الله) إذا لم يكن محمياً من الشياطين فسوف يدخلون إليه ويزرعون فيه بذور الشيطنة حسب استعداده وعندها تنعقد نطفة الذنب إثر دخول الشيطان إلى حرم قلب الشخص الغافل. يقول أمير المؤمنين عليه السلام: «مَنْ ذَكَرَ اللهَ اسْتَبْصَرَ»[2].

ومن الواضح أن إهمال ذكر الله، يغرق الإنسان في ظلام دامس ويمنح العدو فرصة مناسبة لسلب الإنسان جوهر إيمانه وعقائده الصحيحة. يقول أمير المؤمنين عليه السلام: «ذِكْرُ اللهِ يِنِيرُ الْبَصَائِرَ وَيونِسُ الضَّمَائِرَ»[3] أي أن نسيان الله يعمي باطن الإنسان ويفقده البصيرة مما يؤدي إلى حشره أعمى القلب.

نستنتج من هذه العلاقة السياقية أن الغفلة تفقد الإنسان بصيرته وإذا لم يرغب الإنسان في التورط بالشقاء في الدنيا والآخرة، فعليه أن يبادر لذكر الله والعوامل المعنوية في حياته.

٣ - ٢ - ٢ - العشق

العشق هو الإفراط في الحب[4] أو تجاوز حد حب والود[5]. إن أحد عوامل العشق وخاصة عشق الدنيا، فقدان البصيرة، فالعاشق لا يرى عيوب معشوقه وعشق النفس يمنع الإنسان من رؤية عيوبه بيما يرى عيوب الآخرين.

ويشير أمير المؤمنين عليه السلام إلى هذه الحقيقة قائلاً: «وَمَنْ عَشِقَ شَيئاً أَعْشَى بَصَرَهُ وَأَمْرَضَ قَلْبَهُ فَهُوَ ينْظُرُ بِعَينٍ غَيرِ

(١) رضي، محمد بن حسين، المصدر نفسه، خطبة ٢٢٢.
(٢) الآمدي، عبدالواحد بن محمد، غرر الحكم ودرر الكلم، ص٥٨٠.
(٣) المصدر نفسه، ص٣٦٩.
(٤) ابن منظور، محمد بن مكرم، المصدر نفسه، ج١، ص٢٥١.
(٥) الطريحي، فخرالدين، مجمع البحرين، ج٥، ص٢١٤.

صَحِيحَةٍ وَيسْمَعُ بِأُذُنٍ غَيرِ سَمِيعَةٍ قَدْ خَرَقَتِ الشَّهَوَاتُ عَقْلَهُ وَأَمَاتَتِ الدُّنْيا قَلْبَه وَوَلِهَتْ عَلَيهَا نَفْسُه...»[1].

أما في باب عجز العاشق عن رؤية عيوب المعشوق، فقد قيل أنه من عشق شيئاً، اعتقد فيه الكمال، فان كلّ كمال معشوه – ومن اعتقد في شيء أنّه كامل لا عيب فيه، لا يبحث عن عيوبه، ولا يسمع قول من ينبّهه على عيوبه، فانه لو عرف عيوبه، لا اعتقد فيه انّه كامل، واذا لم يعتقد فيه انّه كامل، ما عشقه[2].

٣ – ٢ – ٣ – الأماني

يعتبر أمير المؤمنين عليه السلام أن الأماني من أسباب عمى القلوب قائلاً: «إِنَّ الطَّمَعَ مُورِدٌ غَيرُ مُصْدِرٍ وَضَامِنٌ غَيرُ وَفِي وَرُبَّمَا شَرِقَ شَارِبُ الْمَاءِ قَبْلَ رِيهِ وَكُلَّمَا عَظُمَ قَدْرُ الشَّيءِ الْمُتَنَافَسِ فِيهِ عَظُمَتِ الرَّزِيةُ لِفَقْدِهِ وَالْأَمَانِي تُعْمِي أَعْينَ الْبَصَائِرِ وَالْحَظُّ يأْتِي مَنْ لاَ يأْتِيهِ»[3].

ويبين أمير المؤمنين عليه السلام أنه على الناس أن يحذروا من طمع الدنيا والأماني التي تؤدي إلى نتائج وخيمة وعلى الإنسان أن يبتعد عنها بالتفكير في عواقبها. بعد وصفه للطمع، يشير أمير المؤمنين عليه السلام إلى الأسباب التي تستدعي حذر الإنسان من هذه الرذيلة وابتعاده عنها وهي عبارة عن:

١) طالما يكون الشخص الطامع في عرضة للحزن والغم؛ لأن الإنسان الذي ينافس الآخرين في الحصول على شيء ما يعتقد أنه ثمين ثم يفقده، يصاب بالحزن والغم الشديد.

٢) الأمنيات إما أن تكون ملازمة لما يطمع الإنسان به وإما أن يكون ما يطمع الإنسان به جزءً من الأمنيات وفي كلتا الحالتين، لا تعود الأمنيات على الإنسان سوى بانعدام البصيرة وعمى القلب[4].

أما بالنسبة لكيفية محو الأمنيات لبصيرة الإنسان، فقد قيل بأنها تمنع الإنسان من التفكر في عواقب الأمور[5]. والأماني جمع أمنية من مادة «منى» وتعني التقدير والأُمْنِيةُ: الصّورة الحاصلة في النّفس من تمنّي الشيء، ولمّا كان الكذب تصوّر ما لا حقيقة له وإيراده باللفظ صار التّمنّي كالمبدأ للكذب، فصحّ أن يعبّر عن الكذب بالتّمنّي[6]. ومن هذا المنطلق يطلق

(١) رضي، محمد بن حسين، المصدر نفسه، خطبة ١٠٩.
(٢) كيذري، محمد بن حسين، حدائق الحقائق، ج١، ص٥٢٩.
(٣) رضي، محمد بن حسين، المصدر نفسه، حكمة ٢٧٥.
(٤) الخويي، حبيب الله، منهاج البراعة، ج٢١، ص٣٦٥ و٣٦٦.
(٥) مغنية، محمد جواد، في ظلال نهج البلاغة، ج٤، ص٣٨٥.
(٦) راغب الإصفهاني، حسين بن محمد، ص٧٨٠.

على خيالات الباطل «تمني»، لأنه لا يمكن تصور حقيقة لها خارج الذهن والإنسان يربيها في خياله وباطنه؛ إذن فإن الأماني صور خيالية لما يطمع الإنسان به ويشغل أفكاره. إن انشغال الذهن بالشؤون الخيالية يمنع الإنسان عن فهم الحقائق التي تحصل بالبصيرة.

نستنتج من هذه العلاقة السياقية أن الأمنيات التي توجد إثر عوامل مختلفة مثل الطمع، تذهب ببصيرة الإنسان كما يشير أمير المؤمنين عليه السلام. إن الطمع يؤدي بالإنسان إلى يتأمل الوصول إلى ما يطمع به حتى يتفاخر به أمام الآخرين، وفي بعض الأحيان الأخرى يصبح الشيء الذي يطمع الإنسان به أمنية له مثل بلوغ منصب دنيوي ما. إذا لم يرغب الإنسان في أن تورطه أمانيه بفقدان البصيرة والهلاك، فيجب أن يبادر إلى الزهد. يقول أمير المؤمنين عليه السلام: «أَيهَا النَّاسُ الزَّهَادَةُ قِصَرُ الْأَمَل»[1].

٣ - ٣ - تحليل العناصر الدلالية للبصيرة

بناءً على المفردات ذات العلاقة السياقية بالبصيرة في نهج البلاغة، يمكننا القول أن العناصر الدلالية للبصيرة عبارة عن:

أ) حاجتها للحماية والبقاء والتقوية (بناءً على العلاقة السياقية مع التقوى).

ب) أمر ذو مراتب (بناءً على العلاقة السياقية مع التقوى).

ت) للبصيرة مكانة خاصة في كيان الإنسان (بناءً على العلاقة السياقية مع التقوى).

ث) مؤشر لتصنيف البشر (أفراد يمكون قلوباً بصيرة وأفراد يملكون قلوباً عمياء بناءً على العلاقة السياقية مع التقوى).

ج) أمر منسوب لله (بناءً على العلاقة السياقية مع الزهد).

ح) مؤشر لأعمال أهل الزهد (بناءً على العلاقة السياقية مع الزهد).

خ) حاجتها لسبب خاص لكي توجد (بناءً على العلاقة السياقية مع الزهد).

د) العبور من الظاهر إلى الباطن وأعماقه (بناءً على العلاقة السياقية مع الاعتبار).

ذ) عامل لاكتشاف بعض الظواهر والعبر (بناءً على العلاقة السياقية مع الاعتبار).

ر) لها معارضون وعقبات (بناءً على العلاقة السياقية مع الغفلة والعشق والأماني).

بناءً على العناصر الدلالية المذكورة،

(١) رضي، محمد بن حسين، المصدر نفسه، خطبة ٨١.

يمكننا القول أن البصيرة بإذن الله تظهر في قلب الإنسان بواسطة عوامل وفي ظلها يتجاوز الإنسان النظرة السطحية للأمور ليصل إلى أعماقها. وللبصيرة بالطبع عقبات وأعداء وبناءً على ذلك فمن الممكن أن تخرج من قلب الإنسان ولهذا السبب فهي تحتاج للحماية والمراقبة لأجل الإبقاء عليها.

٤ - المفردات ذات العلاقة الاستبدالية مع البصيرة

أهم المفردات ذات العلاقة الاستبدالية مع البصيرة في نهج البلاغة عبارة عن:

٤ – ١ – اللب

يطلق على خالص كل شيء «لب»[١]. ولب الإنسان عقله[٢]. ولب الرجل ما جعل في قلبه من العقل الطاهر من أية شوائب وبناءً على ذلك فكل لب عقل ولكن ليس كل لب عقلاً ولهذا يقول تعالى أن إدراك الأحكام التي تحتاج إلى العقول الكاملة والظاهرة أمر يرتبط بأولي الألباب[٣] أي الحكماء وأصحاب العقول والحكمة: ﴿يُؤْتِي ٱلْحِكْمَةَ مَن يَشَآءُ ۚ وَمَن يُؤْتَ ٱلْحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْرًا كَثِيرًا ۗ وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّآ أُو۟لُوا۟ ٱلْأَلْبَٰبِ﴾[٤]. كما قيل بأن اللب بمعنى العقل والحكمة التي يستعان بها في طاعة الله[٥]. بناءً على المعاني المذكورة نستنتج أن اللب نوع خاص من العقول، نقي من الشوائب ويستعان به في طاعة الله.

و يوصيأمير المؤمنين عليه السلام عباد الله بالتقوى ويطرح مصطلح «ذي لب» ويعبر عن كيفية مراعاة التقوى قائلاً: «فَاتَّقُوا اللهَ عِبَادَ اللهِ تَقِيةَ ذِي لُبٍّ شَغَلَ التَّفَكُّرُ قَلْبَهُ وَأَنْصَبَ الْخَوْفُ بَدَنَهُ وَأَسْهَرَ التَّهَجُّدُ غِرَارَ نَوْمِهِ وَأَظْمَأَ الرَّجَاءُ هَوَاجِرَ يوْمِهِ وَظَلَفَ الزُّهْدُ شَهَوَاتِهِ وَأَوْجَفَ الذِّكْرُ بِلِسَانِهِ وَقَدَّمَ الْخَوْفَ لِأَمَانِهِ وَتَنَكَّبَ الْمَخَالِجَ عَنْ وَضَحِ السَّبِيلِ وَسَلَكَ أَقْصَدَ الْمَسَالِكِ إِلَى النَّهْجِ الْمَطْلُوبِ وَلَمْ تَفْتِلْهُ فَاتِلَاتُ الْغُرُورِ وَلَمْ تَعْمَ عَلَيهِ مُشْتَبِهَاتُ الْأُمُورِ...»[٦].

و يشير أمير المؤمنين عليه السلام في بيان شخصية «ذي اللب» وتقواه إلى حالات لا يمكن للبصيرة أن تحصل دونها وتبقى ثابتة في كيان الإنسان وتعتبر من العناصر الدلالية للبصيرة التي حصلنا عليها من خلال دراسة المفردات ذات العلاقات

---

(١) الفيومي، احمد بن محمد، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، ص٥٤٧.
(٢) الفراهيدي، خليل بن احمد، المصدر نفسه، ج٨، ص٣١٧.
(٣) المصدر نفسه
(٤) سورة البقرة، الآية: ٢٦٩.
(٥) الطبرسي، فضل بن حسن، المصدر نفسه، ج٢، ص٦٥٩.
(٦) المصدر نفسه، خطبه ٨٣.

السياقية بالبصيرة في هذا البحث. ويكشف هذا الأمر عن وجه الشبه بين اللب والبصيرة ومن هذا المنطلق، يمكن لكل من هاتين المفردتين أن تعمل كبديلة للأخرى. وبعبارة أخرى، فإن «ذي اللب» يتمتع بعناصر دلالية تشترك ببعض العناصر الأصلية الدلالية للبصيرة. ونبين فيما يلي بعض هذه الحالات التي استخرجت من عبارتي أمير المؤمنين عليه السلام:

أ) إن عقل ذي اللب يقترن ببصيرته في العقيدة والعمل.

ب) نظراً للمفردات ذات العلاقة السياقية باللب والتبصرة فيجب علينا القول أن ذي اللب والبصير يتمتع بالتدبر والعزم.

ت) قلب ذي اللب مشغول بالتفكر.

ث) يطفئ ذو اللب نار الشهوة في كيانه بالزهد.

ج) ذو اللب دائم الذكر.

ح) لا يدخل قلب ذي اللب في الظلام عبر الشبهات بل يتجاوزها.

و بشكل عام يمكننا القول أن «أولي الألباب» مصطلح يطلق على أفراد على درجة عالية من التعقل والحكمة يتمتعون بالتقوى التي تتناسب مع منزلتهم. وهذه التقوى تجعل قلوبهم بصيرة بحقائق الأمور. يقوم هؤلاء الأفراد بتنظيم شؤونهم بناءً على الحق ولا يعانون من عمى القلوب ولا يمكن لأحد أن يكون كذلك إلا من كانت لديه بصيرة قلبية.

٤ – ٢ – التوسم

التوسم من «وسم» ويعني التأثير والعلامة. يعتبر بعض علماء اللغة أن التوسم يعني وضع علامة على شيء لمعرفته[١]. والمتوسمون هم المتفكرون والأذكياء الذين يعرفون حقيقة كل شيء من علامته[٢]. وبعبارة أخرى هم الأشخاص الذين ينظرون إلى الأشياء والحوادث بتفكر عميق وتأمل دقيق متدبرين فيها للحصول على نتائج مفيدة[٣]. يعتبر الراغب الاصفهاني أن المتوسمين هم عبارة عن المعتبرين العارفين المتّعظين بآيات الله تعالى[٤].

جاءت مفردة التوسم في نهج البلاغة مرتين وبعبارة واحدة «وَآيَةً لِمَنْ تَوَسَّم» مرة حول الإسلام[٥] وأخرى حول

(١) مصطفوي، حسن، المصدر نفسه، ج١٣، ص١٢٠.
(٢) الطريحي، فخرالدين، المصدر نفسه، ج٦، ص١٨٣.
(٣) مصطفوي، حسن، المصدر نفسه، ج١٣، ص١٢٢.
(٤) راغب الاصفهاني، حسين بن محمد، المصدر نفسه، ص٨٧١.
(٥) رضي، محمد بن حسين، المصدر نفسه، خطبة ١٠٦.

القرآن[١]. يعتبر أمير المؤمنين عليه السلام أن الإسلام والقرآن آية وعلامة للمتوسمين؛ فهم أهل البحث والتقصي للوصول إلى طريق الحق وتحقيق أهدافه. والإسلام بالنسبة لهؤلاء علامة على الصراط المستقيم. كما أن القرآن الكريم بآياته وأمثاله التي يجب التدبر والتفكر فيها، يؤدي إلى العبرة. يعتبر معظم شارحوا نهج البلاغة بمن فيهم ابن أبي الحديد أن التوسم بمعنى التفرس[٢] والتفرس هو العلم بأحوال العالم والناس عن طريق الكرامات والحدس والظن والتجربة والأخلاق[٣].

يمكننا القول باختصار أن المتوسمين بدقة في الآيات الإلهية يؤمنون بأن كل ظاهرة هي مجموعة من العلامات وينتبهون لتفاصيلها ويرتقون بنظرتهم من الظاهر إلى الباطن والأعماق إن النظرة العميقة للآيات الكريمة والتفكر والتدبر في الآيات الكريمة من العناصر الدلالية للتوسم الذي ينطبق على عنصر العبور من الظاهر إلى الباطن الخاص بالبصيرة. ومن هذا المنطلق فإن هاتين المفردتين على علاقة استبدالية. جدير بالذكر أن القرآن هو أحد المفردات البديلة للبصيرة في نهج البلاغة «كِتَابُ اللهِ تُبْصِرُونَ بِهِ...»[٤]. ويقصد أمير المؤمنين عليه السلام أن كتاب الله مصدر للبصيرة والمتوسمون يعتبرون القرآن من الآيات الربانية التي تمنح البصيرة وهذا الأمر وجه آخر لإمكانية العلاقة الاستبدالية بين البصيرة والتوسم.

٤ - ٣ - الإمام والقائد

ومن المفردات الأخرى ذات العلاقة الاستبدالية بمفردة البصيرة، يمكننا أن نشير إلى الإمام والقائد والرائد والتي ذكرت في نهج البلاغة جميعها. يرى أمير المؤمنين عليه السلام أن الهداية تتم بالبصيرة والقيادة. إن الإنسان في الواقع يبلغ مستوى البصيرة وعن طريقها يصل إلى صراط الحق، وإما أن يهديه قائد وإمام بصير إلى طريق الحق إن البصير على كل حال ليس في غنى عن الإمام والقائد لأنه يحتاج لمن قطع الطريق وعرفه في ارتقائه إلى مراتب أعلى.

يقول أمير المؤمنين عليه السلام في رسالة إلى معاوية: «أَمَّا بَعْدُ فَقَدْ أَتَتْنِي مِنْكَ مَوْعِظَةٌ مُوَصَّلَةٌ وَرِسَالَةٌ مُحَبَّرَةٌ نَمَّقْتَهَا بِضَلَالِكَ وَأَمْضَيتَهَا بِسُوءِ رَأْيِكَ وَكِتَابُ امْرِئٍ لَيسَ لَهُ

(١) المصدر نفسه، خطبه ١٩٨.
(٢) ابن ابي الحديد، عزالدين، المصدر نفسه، ج٧، ص١٧٢.
(٣) الطريحي، فخرالدين، المصدر نفسه، ج٤، ص٩١.
(٤) رضي، محمد بن حسين، المصدر نفسه، خطبة ١٣٣.

بَصَرٌ يهْدِيهِ وَلاَ قَائِدٌ يرْشِدُهُ قَدْ دَعَاهُ الْهَوَى فَأَجَابَهُ وَقَادَهُ الضَّلاَلُ فَاتَّبَعَهُ فَهَجَرَ لاَغِطاً وَضَلَّ خَابِطا»[1]. يصف أمير المؤمنين معاوية بأنه رجل عديم البصيرة فلا يمكنه أن يكون هادياً إلى طريق الحق ولذلك فهو يجيب دعوة هوى النفس دائماً وفضلاً عن أنه عديم البصيرة، فليس له قائد وإمام يهديه إلى الطريق الحق ويمهد الطريق أمامه إلى البصيرة. ومن هذا المنطلق، فقد أمسك الضلال بلجامه وقاده إلى طريق الضلال.

و في تعبير آخر عن صفات الضالين يشير أمير المؤمنين عليه السلام إلى عوامل الغفلة والضلال قائلاً: «وَهُوَ فِي مُهْلَةٍ مِنَ اللَّهِ يهْوِي مَعَ الْغَافِلِينَ وَيغْدُو مَعَ الْمُذْنِبِينَ بِلاَ سَبِيلٍ قَاصِدٍ وَلاَ إِمَامٍ قَائِدٍ»[2]. ولا يغتنم الضالون الفرصة الممنوحة لهم لأجل الهدى، بل يتبعون الغافلين والمذنبين على طريق الهلاك ولا يختارون الطريق الذي يصل بهم إلى الوجهة المطلوبة وليس لهم إمام يهديهم. ينبغي القول هنا أن البصيرة تمهد الطريق أمام هداية الإنسان إلى صراط الحق كما يهدي الإمام ببصيرته الإنسان ويحذره من الباطل. ولذلك، فإن بين هذين المفهومين علاقة استبدالية ووجهاً دلالياً مشتركاً فكل منهما يهدي الإنسان إلى الصراط المستقيم.

٤ – ٤ – القلب السليم

السِّلْمُ والسَّلاَمَةُ: التّعرّي من الآفات الظاهرة والباطنة، قال: بِقَلْبٍ سَلِيمٍ أي: متعرّ من الدّغل[3]. يعرف العلامة الطباطبائي القلب السليم قائلاً: قوله تعالى: ﴿إِذْ جَآءَ رَبَّهُ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ﴾ [الصافات: ٨٤] مجيئه ربه كناية عن تصديقه له وإيمانه به، ويؤيد ذلك أن المراد بسلامة القلب عروة عن كل ما يضر التصديق والايمان بالله سبحانه من الشرك الجلي والخفي ومساوي الأخلاق وآثار المعاصي وأي تعلق بغيره ينجذب إليه الانسان ويختل به صفاء توجهه إليه سبحانه.وبذلك يظهر أن المراد بالقلب السليم ما لا تعلق له بغيره تعالى[4]. ويؤيد هذا التعريف قول الإمام الصادق عليه السلام: «الْقَلْبُ السَّلِيمُ الَّذِي يلْقَى رَبَّهُ وَلَيسَ فِيهِ أَحَدٌ سِوَاهُ»[5].

ويصف أمير المؤمنين عليه السلام أصحاب القلب السليم على الشكل التالي: «فَطُوبَى لِذِي قَلْبٍ سَلِيمٍ أَطَاعَ مَنْ يهْدِيهِ وَتَجَنَّبَ مَنْ

(١) المصدر نفسه، نامه ٧.
(٢) المصدر نفسه، خطبه ١٥٣.
(٣) راغب الاصفهاني، حسين بن محمد، المصدر نفسه، ص٤٢١.
(٤) الطباطبائي، محمد حسين، المصدر نفسه، ج١٧، ص١٤٧.
(٥) الكليني، محمد بن يعقوب، المصدر نفسه، ج٢، ص١٦.

يرْدِيهِ وَأَصَابَ سَبِيلَ السَّلاَمَةِ بِبَصَرِ مَنْ بَصَّرَهُ وَطَاعَةِ هَادٍ أَمَرَهُ وَبَادَرَ الْهُدَى قَبْلَ أَنْ تُغْلَقَ أَبْوَابُهُ وَتُقْطَعَ أَسْبَابُهُ وَاسْتَفْتَحَ التَّوْبَةَ وَأَمَاطَ الْحَوْبَةَ فَقَدْ أُقِيمَ عَلَى الطَّرِيقِ وَهُدِيَ نَهْجَ السَّبِيلِ»[1]. وبناءً على هذا الكلام المقدس نستنتج أن أصحاب القلب السليم يتمتعون بسمات أربع وهي:

أ) إطاعة الإمام والقائد الذي يهديهم إلى الصراط المستقيم والبصيرة: «أَطَاعَ مَنْ يهْدِيهِ... وَأَصَابَ سَبِيلَ السَّلاَمَةِ بِبَصَرِ مَنْ بَصَّرَهُ وَطَاعَةِ هَادٍ أَمَرَهُ».

ب) الابتعاد عن الضالين والمنافقين؛ «وَتَجَنَّبَ مَنْ يرْدِيهِ».

ت) محاولة بلوغ الهداية قبل انتهاء الحياة «بَادَرَ الْهُدَى قَبْلَ أَنْ تُغْلَقَ أَبْوَابُهُ وَتُقْطَعَ أَسْبَابُهُ وَاسْتَفْتَحَ التَّوْبَةَ وَأَمَاطَ الْحَوْبَةَ».

ث) السير على الصراط المستقيم باتجاه الحق «فَقَدْ أُقِيمَ عَلَى الطَّرِيقِ وَهُدِيَ نَهْجَ السَّبِيلِ».

إن القلب الذي لا يهتم إلا بالله والنقي من أية شوائب لهو قلب صاحب بصيرة؛ لأن صاحب البصيرة بعيد عن أي عشق وأمنية وهو زاهد وغير راغب بالدنيا حتى يتعرض قلبه للعمى. صاحب هذا القلب، يدرك جيداً قبائح الدنيا فلا يذهب نحوها. ولذلك نلاحظ أن صاحب القلب السليم والقلب البصير لهما أوجه شبه كثيرة وهذا ما يوفر إمكانية استبدال القلب السليم بالبصيرة.

٤ – ٥ – تحليل العناصر الدلالية للبصيرة بالنظر إلى المفردات الاستبدالية

إن العناصر الدلالية المشتركة في المفردات الاستبدالية للبصيرة عبارة عن:

أ) التعقل والتفكر والتمتع بدرجة معينة من الحكمة.

ب) نظرة عميقة إلى الآيات والعلامات.

ت) الهداية إلى الصراط المستقيم وعدم الضلال.

ث) إطاعة الإمام والقائد.

وبناءً على ذلك فإن البصيرة تطلق على درجة خاصة من التعقل والحكمة التي يتعمق الإنسان من خلالها في النظر إلى الأمور والظواهر. صاحب البصيرة يسير على صراط الحق والهداية وطالما يكون له إمام وقائد يهدي في كافة المراحل وينير له طريقه.

النتيجة

١ – مفردة البصيرة والمعاني التي تترتب عليها مشار إليها في مختلف أقسام نهج البلاغة وهي ذات منزلة رفيعة فيه. وقد

(١) رضي، محمد بن حسين، المصدر نفسه، خطبة ٢١٤

عبر أمير المؤمنين عليه السلام عن هذه المنازل بطرق مختلفة وبيّن البصيرة وكيفيتها وآثارها.

٢ – تقترن البصيرة في جانبها الدلالي الإيجابي بكلمات مثل التقوى والزهد والاعتبار وفي جانبها الدلالي السلبي بمفاهيم مثل الغفلة والعشق والآمال والأمنيات.

٣ – إن تحليل المفردات ذات العلاقة السياقية بالبصيرة، بيّن لنا عدة عناصر دلالية وبناءً عليها يمكننا أن نقول إن البصيرة تظهر في قلب الإنسان بناءً على عوامل تجعل الإنسان ينتقل بنظرته من ظاهر الأمور إلى باطنها. وللبصيرة عقبات تعترض طريقها وقد تؤدي إلى إزالتها من القلب ولهذا فهي بحاجة إلى الحماية والمراقبة حتى تبقى.

٤ – كما تربط البصيرة علاقة بديلة بمفاهيم مثل اللب والتوسم والإمام والقلب السليم.

٥ – إن تحليل المفردات ذات العلاقة الاستبدالية بالبصيرة، بين لنا عدة عناصر دلالية وبناءً عليها يمكننا أن نقول إن البصيرة تطلق على درجة خاصة من التعقل والحكمة التي يتعمق الإنسان من خلالها في النظر إلى الأمور والظواهر.صاحب البصيرة يسير على صراط الحق والهداية وطالما يكون له إمام وقائد يهدي في كافة المراحل وينير له طريقه.

المصادر والمراجع

منابع ومآخذ

١ – القرآن الكريم؛ محمد مهدي فولادوند، طهران: دار القرآن الكريم، ١٤١٥ هـ.

٢ – الآمدي، عبد الواحد؛ غرر الحكم ودرر الكلم؛ قم: دار الكتاب الاسلامي، الطبعة الثانية، ١٤١٠ هـ ق

٣ – أبن أبي الحديد، عز الدين أبو حامد؛ شرح نهج البلاغة؛ مصحح: محمد البو الفضل ابراهيم، قم: مكتبة آية الله مرعشي النجفي العامة، الطبعة الأولى، ١٣٣٧ هـق

٤ – ابن فارس، احمد؛ معجم مقاييس اللغه؛ مصحح: عبدالسلام هارون؛ قم: مكتب الاعلام الاسلامي، الطبعة الأولى، ١٤٠٤ هـ ق

٥ – ابن منظور، محمد بن مكرم؛ لسان العرب؛ بيروت، دار صادر، الطبعة الثالثة، ١٤١٤ هـ ق

٦ – ايزوتسو، توشيهيكو؛ الله والإنسان في القرآن؛ ترجمه: أحمد آرام؛ طهران: معهد البحوث الثقافية واللغوية، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.

٧ – ـــــ؛ مفهوم الإيمان في الكلام الاسلامي؛ ترجمه: زهرا بورسينا؛ طهران: سروش، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

٨ – البحراني، ميثم بن علي؛ مصباح السالكين، لا مكان: دفتر نشر كتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.

٩ – البيضاوي، عبد الله بن عمر؛ أنوار التنزيل وأسرار التأويل؛ مصحح: محمد عبدالرحمان المرعشلي؛ بيروت: دار احياء التراث العربي، الطبعة الأولى، ١٤١٨ هـ ق

١٠ – الخوئي، حبيب الله؛ منهاج البراعة في شرح نهج البلاغة؛ طهران: المكتبة الاسلامية، الطبعة الرابعة، ١٩٨٠م.

١١ – الدلمي، حسن؛ ارشاد القلوب الى الصواب؛ قم: الشرف الرضي، الطبعة الأولى، ١٤١٢ هـ ق

١٢ – راغب الاصفهاني، حسين بن محمد؛ مفردات الفاظ القرآن؛ بيروت: دار القلم، الطبعة الأولى، ١٤١٢ هـ ق

١٣ - الراوندي، سعيد بن هبه الله؛ منهاج البراعة في شرح نهج البلاغة؛ مصحح: سيد عبد اللطيف كوهكمري؛ قم: مكتبة آه الله مرعشي النجفي العامة، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
١٤ - رضي، محمد بن الحسين؛ نهج البلاغه؛ مصحح: صبحي صالح؛ قم: مؤسسة دار الهجرة، لا تا.
١٥ - الزمخشري، محمود؛ الكشاف عن حقائق غوامض التنزل؛ بيروت: دار الكتاب العربي، الطبعة الثالثة، ١٤٠٧ هـ ق.
١٦ - شوشتري، محمد تقي؛ بهج الصباغة في شرح نهج البلاغه؛ طهران: مؤسسه انتشارات امير كبير، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
١٧ - الصدوق، محمد بن علي بن بابويه؛ الخصال؛ مصحح: علي اكبر غفاري؛ قم: جامعة مدرسين، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.
١٨ - صفوي، كورش؛ إطلالة على علم الدلالة؛ طهران: دار سوره مهر، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٨م.
١٩ - الطباطبائي، محمد حسين؛ الميزان في تفسر القرآن؛ قم: مكتب النشر الإسلامي لجمعية مدرسي الحوزة العلمية في قم، الطبعة الخامسة، ١٤١٧ هـ ق
الطبرسي، فضل بن حسن؛ مجمع البيان فى تفسر القرآن؛ طهران: دار ناصر خسرو، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م.
٢٠ - الطريحي، فخر الدين؛ مجمع البحرين؛ طهران: مكتبة مرتضوي، الطبعة الثالثة، ١٩٩٦م.
٢١ - طنطاوي، محمد؛ التفسير الوسيط للقرآن الكريم؛ القاهره، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، لا تا.
٢٢ - الطوسي، محمد بن حسن؛ التبيان في تفسير القرآن؛ مصحح: احمد قصير عاملي؛ بيروت: دار احياء التراث العربي، لا تا.
٢٣ - الفراهيدي، خليل بن احمد؛ كتاب العين؛ قم: انتشارات هجرت، الطبعة الثانية، ١٤٠٩ هـ ق
٢٤ - الفيومي، احمد بن محمد؛ المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي؛ قم، دار الهجرة، الطبعة الثانية، ١٤١٤هـ ق
٢٥ - قائمي نيا، علي رضا؛ بيولوجيا نص؛ طهران: دار معهد الثقافة والفكر الإسلامي، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.
٢٦ - القرشي، علي اكبر؛ قاموس قرآن؛ طهران: دار الكتب الاسلامية، الطبعة ٦، ١٩٩٢م.
٢٧ - كرماني، سعيد؛ «أطروحة علم معاني العقل في القرآن مع التأكيد على الحقول الدلالية»؛ الأستاذ المشرف: احمد باكتجي، الاستاذ المشرف المساعد: عباس مصلايي بور؛ جامعة الإمام الصادق عليه السلام؛ نوقشت ٢٠٠٥م.
٢٨ - الكليني، محمد بن يعقوب؛ الكافي؛ مصحح: علي اكبر غفاري ومحمد آخوندي؛ طهران: دار الكتب الاسلامية، الطبعة الرابعة، ١٤٠٧ هـ ق.
٢٩ - كيذري، محمد بن حسين؛ حدائق الحقائق في شرح نهج البلاغة؛ مصحح: عزيز الله عطاردي؛ قم: بنياد نهج البلاغة، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.
٣٠ - المجلسي، محمد باقر؛ بحار الانوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الاطهار؛ مصحح: مجموعة من الباحثين؛ بيروت: دار احياء التراث العربي، الطبعة الثانية، ١٤٠٣ هـ ق.
٣١ - مصطفوي، حسن؛ التحقيق في كلمات القرآن الكريم؛ بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة الثالثة، ١٤٣٠ هـ ق.
٣٢ - مغنية، محمد جواد؛ في ظلال نهج البلاغه؛ بيروت: دار العلم للملايين، الطبعة الثالثة، ١٩٧٩م.
٣٣ - ؛ تفسير الكاشف؛ طهران: دار الكتب الاسلامية، الطبعة الأولى، ١٤٢٤ هـ ق.

السيمائيّة والتفكيكيّة بين اومبيرتو إيكو ودكتور علي زيتون في اسم الوردة

دكتورة درية كمال فرحات(*)

اسم الوردة رواية بوليسية لأومبيرتو إيكو، نشرت لأول مرة باللغة الإيطالية عام ١٩٨٠، وترجمت للإنكليزية عام ١٩٨٣، وإلى الكثير من اللغات الأخرى لاحقاً. وقد حقّقت هذه الرواية نجاحاً كبيراً أدّى في نهاية المطاف إلى تجسيد أحداثها في فيلم عام ١٩٨٦، وقد نالت هذه الرّواية صدًى كبيراً. وإذا تم حسبان هذه الرّواية أنّها تنتمي إلى العمل البوليسي، فلأنّ أحداثها الغامضة تدور في أحد أديرة شمال إيطاليا التابع للرهبنة البنديكتية وذلك في شهر نوفمبر/تشرين الثاني عام ١٣٢٧، حيث تتكرّر في الدير جرائم قتل مريبة ضحاياها جميعهم من النّساك، ويكون التّفسير الوحيد للرّهبان حول هذه الظّاهرة وجود روح شريرة في الدّير. ولكن هذا لم يقنع الراهب الضّيف الذي يُدعى ويليم، فقد كان يشك في وجود شخص ما يقف وراء جميع تلك الجرائم، وهو شخص حاد الذّكاء سريع البديهة يعتمد على عقله في الإجابة على أي شيء، عمل سابقاً محقّقاً محاكم التفتيش ولكنّه تخلّى عن وظيفته تلك لاعتقاده أنّ مهمة محاكم التّفتيش تحوّلت إلى معاقبة النّاس وبوسائل بشعة بعيدة من روح المسيحيّة عوضاً عن إرشادهم. يقوم ويليم بزيارة للدّير – المذكور سابقاً – مع تلميذه أدزو الذي قام هو نفسه بتدوين القصة كما يقترح المؤلف، وبعد سلسلة من الأحداث الشيّقة يصطدم فيها الراهب ويليم بأحد محققي محاكم التّفتيش والذي كان قد اتهمه سابقاً بالهرطقة مهدّداً إياه بالموت، ولكن في نهاية الأمر يتمكّن ويليم من فكّ ألغاز الجريمة ويتوصل لمعرفة القاتل الحقيقي.

إنّ سرد هذه الأحداث قد يدلّ على كون

(*) أستاذة محاضرة في الجامعة اللبنانيّة – كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة.

هذه الرّواية رواية مغامرات شيّقة، تأخذنا إلى عالم الجرائم والتّشويق والبحث عن الحقيقة، لكن يذكر دكتور علي زيتون أنّ «التّقليل من الأدبيّة ليس القضيّة الوحيدة التي يواجهها القارئ مع رواية ايكو، فالجانب التّنظيري المتخفّي وراء قناع السّرد يضعنا أمام حقيقة مفادها أن ايكو في روايته هذه لا يتقبّل قارئاً كسولاً غير مثقف. أراد لروايته قارئاً مشاركاً من طراز غير عاديّ». فإنّ القارئ لما كتبه د.زيتون لا يجب أن يكون كسولاً، إنّما عليه أن يحلّق في إبداع الكاتب والنّاقد، وأن يتجوّل في عالم يأخذنا إلى مفاهيم متعدّدة ما بين الحداثة والمناهج والنّظريات، فقد فتح لنا مغاليق المذاهب النقديّة، وقدّم تعريفات للسيمائيّة والتّفكيكيّة، ووقف عند علم اللغة والحداثة، هذا إضافة إلى غوصه عن الباحثين والفلاسفة الذين كتبوا في هذا الموضوع، مقدّماً اراءهم، رابطاً بينها وبين رواية «اسم الوردة».

وبذلك يخرج القارئ لبحث الدكتور علي زيتون بكنز معلوماتيّ واسع، يسمح له بالدّخول إلى رواية «اسم الوردة»، واكتشاف كنهها، ومضامينها، فيدرك أنّها أكثر من رواية بوليسية، تبحث في جريمة قتل. فنحن نتحسّس قدرتنا القرائيّة مع د.علي زيتون الذي يتساءل في خاتمة بحثه «لماذا أوصلنا ايكو في «اسم الوردة» إلى أن نتحسّس قدراتنا القرائيّة ونحن نقبل على التعامل القرائيّ معها؟ ولماذا تدعونا إلى استحضار نظريات متعدّدة لنتمكّن من تلك القراءة؟ هل يدعو إلى متعة قرائية صعبة المنال لا يستطيع الحصول عليها إلاّ أولو العزم والثقافة العالية من القرّاء؟».

لعل الطّرفة الممهّدة التي انطلق منها في بداية بحثه نستلهم منها ما سيحدث لنا، فعوضاً من أن يستمتع الأحفاد بسرد حكايات الجدّ سيملّون من العمليات الحسابيّة التي طرحها عليهم، وهكذا يمكن أن يحدث مع قارئ رواية «اسم الوردة»، وذلك لما تطرحه من اسئلة في السيمائية والتّفكيكية وغيرها من الأفكار النّقديّة العميقة، وتطرح الرّواية أيضاً أسئلة تتعلّق بالوجوديّة وبمصير الإنسان، وتعرض للكثير من القضايا الفلسفيّة التي يصعب على الكثير من مناقشتها، وخصوصاً إذا كانت ترتبط بالأديان السّماويّة، ومن هذه القضايا ما يتعلّق بدوران الشّمس والأرض، أو القضايا الوجوديّة للظّواهر العريبة، والموقف من إخفاء صفحات من الكتاب المقدّس. فكانت هذه الطّرفة خيرَ ممهّد بأسلوب سلس وشيّق، يدفع القارئ إلى متابعة القراءة.

هذا ما جعل الورقة البحثية المقدّمة من الدّكتور علي تنقسم منهجيّاً إلى أقسام عدّة، يبدأ فيها بتهيئة القارئ وتجهيزة إلى ما

سيرد في الرّواية، خصوصاً لهذا القارئ الذي ليس لديه اطّلاع بهذه المناهج النّقديّة، فينطلق أوّلاً بتوضيح مفهوم السّيمائيّة، فيرى أنّ حداثيّة هذا العلم تكمن في انتمائه إلى زخم العقل العلميّ الذي توخّى اليقينيّة التي مثلت ميسم الحداثة الذي أعطاها هويّتها، ثم يتحدّث عن ما بعد الحداثة (التّفكيكيّة)، وفيه يعرض للموقف المتناقض بين فهم المصطلح وهدفه الذي يصل إليه، أي كيف لنا أن نفهم مصطلحاً هدفه الأساسي تقويض المفهمة فمصطلح ما بعد الحداثة يعني أول ما يعنيه سقوط الحداثة والبنيويّة. وسقوطهما يعني سقوط ما يمثلانه من إمامة العقل. وللوصول إلى هذا المفهوم كان له عرض لأراء الفلاسفة من (كانت) إلى (نيتشيه). ويربط ذلك بنظرية التّلقي فيذكر أنّ «القراءة، ما بعد الحداثيّة، هي نقلٌ لسلطة التفسير من النصّ وقصد المؤلف إلى القارئ المتلقي». وفي ذلك إشارة إلى نظرية التّلقي، وللكاتب «أومبيرتو إيكو» قول في ذلك: «إنّ النّصّ الأدبيّ هو مثل آلة كسولة تنتظر أن تنشطّها القراءة لتنتج معانيها. وتعتمد هذه الاستراتيجيّة من ناحية على توظيف العلامة باعتبارها أساس عملية التّخمين والتّأويل، ومن ناحية أخرى على التّناص باعتباره أداة معرفيّة يستعملها القارئ حسب قدراته الموسوعيّة لتقفي أثر المؤلّف». وإيكو يتبنى مفهوم النص المفتوح، لذلك فهو يعتمد كثيراً على تأويل القارئ الشخصي للنص.

من هنا فإنّ قراءة رواية «اسم الوردة» تتطلّب حضور القارئ بما في داخله من أفكار ومشاعر وأحاسيس، ولعلّ خير ما ينطبق ذلك على عنوان الرواية، فاسم الوردة اسم يثير الاهتمام والتّساؤل، فهو عنوان محايد لا يرتبط بموضوع الجريمة الذي تدور حوله الرّواية، ولم يختر الكاتب عنواناً واضحاً ومباشراً، إنّما اختار عنواناً يترك فيه المجال للقارئ أن يكتشف المعاني الدّلاليّة له.

وبعد هذا التنظير للسيميائيّة ينتقل باحثنا إلى الرّواية ليُظهر أنّ العمل الفنّي يملك قابليّة لتعدّد القراءات اعتماداً على مفاتيح تأويلية مختلفة، وهذا ما يذكره الكاتب أيكو من قدرة القارئ على التأويل للنّصّ. ولم يكن العرض بعيداً من دراسة علاقة اللسانيّة بالسيمائيّة التي وضّحها أيكو بين العالم واللغة، فيرى أنّ امتلاك العالم باللغة هو امتلاك سطحيّ عام بعيداً من خصوصيات أشياء العالم ودقائق تمظهرها.

من الأمور المهمة التي أبرزها الدكتور علي زيتون في بحثه هي البحث عن

الحقيقة، وهو ما تريد الرواية الوصول إليه، فيعرض د.علي حقيقة الحداثة، ومدى وصول الكاتب إليكو إلى الحقيقة التي يبتغيها، ومن خلال ذلك يعرض لمفهوم الشّك والتّخمين، فيُشير إلى أدزو سارد الرّواية، الذي استند إلى فعل «أخمّن»، إضافة إلى الشّك الناتج من تصرّفات غوليالمو، وكان في اقتباسة لقول ادزو تأكيد لهذا الشّك، يقول لنا أدزو: «والشكّ – الذي كان دائماً يبديه [غوليالمو] – بأن الحقيقة ليست تلك التي تظهر له في الآونة الحاضرة»؟

ويقودنا الباحث في رواية «اسم الوردة» إلى بعض العلامات التي اعتمدها الكاتب عبر أبطاله للوصول إلى المجرم، ويرى أنّ العلامة بناء على ذلك علامة مبهوتة تؤشّر، ولكنّها تبقى على مسافة واضحة من الحقيقة اليقينيّة. ومن خلال ذلك يمكننا القول إنّ مسألة الوصول على الحقيقة والبحث عنها معقدة، وقد توصّل الفلاسفة إلى نظرياتهم التي اعتبرها كلّ واحد منهم حقيقته الخاصّة. وهكذا هو الإنسان في سعي مستمر في الحياة للوصول إلى الحقيقة وبلوغها كمسألة وقيمة معياريّة أساسيّة، ولطالما كان هدف الفسلفة الوصول إلى الحقيقة وثمّ تحقيق السّعادة. وقد عبّر كاتب «اسم الورد» عن هذه المفاهيم، وعن صراع الإنسان مع أفكار الآخرين الذي يكون من أجل الحكم على حقيقة الأشياء، مع تأكيد اختلاف معرفة حقيقة الأمور بين كلّ عقل وآخر.

تحاول الرّواية أن تحدّد عدداً من التّناقضات والثنائيات، منها ثنائية الشّكّ والتّخمين، إضافة إلى التناقضات بين العقل والجنون، الخير والشر، التسامح والتشدد، النضج والسذاجة، الدين والروحانية، العلم والسحر، الإمبريقي/ التجريبي والنظري.

واللافت في رواية «اسم الوردة» أنّها أشارت إلى عظمة الحضارة العربيّة الإسلاميّة، فتم ذكر العلوم عند العرب وتقدّمهم في هذا المجال، واختراعاتهم المتعدّدة في علوم الطّبّ والفلك، كما أشارت إلى تعدّد المؤلّفات والكتب، وبرز ذلك في الحوار الذي دار بين غوليالمو ورئيس الدّير منذ اليوم الأوّل. فإنّ هذه الحقبة التي سميّت بالعصور المظلمة في أوروبا هي في الحقيقة عصور مزدهرة في أرض العرب، وأنّ هذه الحضارة الأوربيّة التي نتغنّى بها الأن ما هي إلاّ نتاج الحضارة العربيّة وما سبقها من حضارات، وقد عرفناها لأنّ الحضارة العربيّة الإسلاميّة لم تنكر فضل من سبقها، إنّما اعترفت بها وتابعتها، بينما هذه الحضارة الأوربيّة انطلقت بحضارتها ناكرة من سبقها، ولعلنا هنا نتوافق مع المفكر قسطنطين زريق عندما أطلق على

هذه الحضارة الجديدة بالحضارة الحديثة رافضاً تسميتها بالحضارة الأوربيّة لأنّها نتاج الحضارات المتعدّدة ونتيجة التّفاعل الثقافي بين الشّعوب.

قد أشار الدّكتور علي زيتون في بحثه إلى هذا الرّبط بين رواية «اسم الوردة» والتّراث العربيّ، فيذكر: «التخمين وغياب اليقينيّة في قراءة العلامات وعلامات العلامات تذكرنا بما جاء في كتاب «الطراز» للبحراني الذي عاش في القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي، أي قبل زمن الرواية، القرن الرابع عشر الميلادي، وزمن ايكو، القرن العشرين بأمد طويل. ربط البحراني قبل سوسير العلامة بالمفهوم، رفض قبله مقولة انّ العلامة اسم لمسمى. العلامة ثنائيّة قائمة على (دال/مدلول). ولقد توصّل إلى ذلك وفق الطريقة التي استخدمها ايكو، حتى لكأنّ ايكو، يردّد كلام البحراني في قوله الآتي: «إن أنت رأيت شيئاً من بعيد، دون أن تعرف ما هو، فستكتفي بتعريفه كجرم ممتدّ. وعندما يقترب منك ستعرف آنذاك أنه حيوان، حتى وان كنت تجهل ان كان جواداً أو حماراً. وعندما يقترب أكثر سيمكنك القول أنه جواد».

هذه هي رواية «اسم الوردة» التي استطاعت أن تترك أثراً كبيراً في الأدب والثقافة، واستطاع كاتبها أيكو من الجمع بين الفلسفة والرّواية والسيميائيّة والتّفكيكيّة، فشكراً لدكتور علي على هذه المطالعة المهمة التي قدّمت لنا الرّواية وأثرت مخزوننا بأفكار ومعلومات مهمة، وحفزتنا إلى البحث.

قصور لا تدخلها الشمس

بقلم د. وفاء محمد حسن الأيوبي

مقال في رواية «غادة إبراهيم» «قصور لا تدخلها الشمس»

غادة إبراهيم روائية في زمن هجين ينكر فيه الحرف أخاه، وتنتحر الكلمة أمام إيقاعات الصورة والرقم!!!

هذي الرواية «**قصور لا تدخلها الشمس**»تحكم على نفسها إذ تفلتت من عقال الزمن!!! من يمسك بالكتاب؟؟!!! من يجلس لساعات وساعات؟!!! إنَّه عصر السرعة، عصر النقمة والتمرّد، كل ما فيه ذو وتيرة حادة ناقمة على الوقت!!!

«الوقت كالسيف إن لم تقنصه اغتالك». وقديماً كان يقال: الوقت كالسيف، إن لم تقطعه قطعك!

لكِ الله تلك الأيام، كان السمير قبل الاسترسال للنوم بضعةُ أسطر وكتابٌ وحكايا! والرفيقُ ساعة الفجرعلى الشرفة، فنجانُ قهوة نتشاركه مع أمتع الروايات ما يأخذنا إلى عوالم نسبح فيها تزيل عن كواهلنا عبء الواقع القاتم!

«**غادة إبراهيم**» مغامرَةٌ استلذَّت امتطاء الصهيل، وبلغتها المتمرسة باقتناص الجمال ركبت الأمواج العاتية، ما هابها المضي قدماً في روايتها فلريشتِها مذاقُ الياسمين الندي الحالمِ بأقواس قزح.

ليست هي الرواية الأولى للروائية فهي ما توجهت في عملها هذا إلا استجابة لرغبات ملحَّةٍ من عشَّاق قصصها أن اكتبي.إنها الأستاذة المربية التي ما استطاعت خلع جلدتها وتناسي مهمتها «بناء الجيل»!!!

ما يطمئنك ويحملك على مرافقة الروائية غادة في سردها هي تلك **اللغة القريبة المنال**، المناسبة لحال العامة في تلقِّي الأخبار ومتابعة الأحداث، كما المثقف الذي يجد في فصحاها لغة مأنوسة ما تقعَّرت في المعاجم، بل عملت الروائية على تشذيب عباراتها من أية مفردات عصية أو غريبة، فبدت مألوفة مستأنسة من قبل طلابنا كما الزملاء.

وما يستثيرك ويحثُّك على القراءة في

هذه الرواية **لقطاتٌ تحسبها حقيقةً، لقطاتٌ لصور خلاقةٍ** تلوِّن بها المؤلفة نسيج السرد، فيكون المغزل من نور ترافقه كمنجةٌ ناقدةٌ تضغط بإيقاعاتها عندما يرشح الألم في صورة من صور الواقع الجريح.

شحناتُها وقَّادة في تصوير **التوحُّد مع الأشياء** إذ بلغ غايته وداً وحنواً: فالطبيب ما أمسكت أنامله السيجارة بل أخذت تداعبها بمحبة وتحنو عليها لأنها في نصف عمرها.

(تداعب أنامله سيجارة انقضى نصف عمرها)[1]

تعلِّمنا هذه المربية لباقةَ التعامل مع الآخرين، وإن لم نأخذ هذي الدروس من روايتها، من لغتها، من سردها، فالعلةُ فينا لا في المربين ولا في مناهجنا!!

وتشحن الروائية بعض المواقف برومانسية حالمة تسيطر على محبرتها الشغوف بالجمال الروحي، الداعي إلى المحبة بين الكائنات كعالم مثالي أخَّاذ، فتكون **الصور الخلَّاقة الناضحة بعبق التراكيب، ممهورةً بسحر الخيال الأخاذ.**

فكيف للمطر أن يهطل بغزارة في هذي الرواية؟!! لا إنَّ حباتِه ما تسارعت الا لتقبِّل الأديمَ قبلاتٍ ضوئيةً تغمز ملتمعةً من قناة خفية تصل إلى المجرات.

(حطَّت العاصفة رحالها، ولملمت أذيالها مخِّلفةً وراءها مطراً خجولا قبَّلت حبَّاتُه الأديمَ وتركت على صفحته قبلاتٍ ضوئيَّة حاكت بلمعانها وهجَ غمزاتِ المجرة حيية)[2].

و«وردة» الشاعرةُ عازفةٌ، لكنَّ ما يربطها بالآلة تلك أي البيانو، هي حكاية عشق: فالأنامل لا تضغط على أزراره بل تنقر متراقصة على الإيقاعات، في ضوء الشموع المغازلة للزوايا. نحتار في هذي الصور أنحن في سرد للقاء عاشقين أم الروائية ترسم لحركة جافة بين آلة وإنسان؟؟؟!!

(كانت أناملها تتراقص على مسرحه والشموع تغازل الزوايا)[3].

وما التذوق الفني الا طعاماً يستسيغه الناشئ في بيت الفن ذاك، فالفرح يصبح جزءاً من النبض، ومعانيه تتغلغل في المسام، وإن هي إلا ذاك النسغ المحيي للشرايين يضخُّ فيها الحياة لثمر مستقبلي لذيذ الطعم هو فنان عظيم هو ذاك الصبي «حليم».

(في هذا الجو الراقي نشأ الطفل «حليم»

---

(١) الرواية ص ٧.
(٢) الرواية ص٧.
(٣) الرواية ص ٨.

متنعما بأبهى بوح فني متذوِّقاً طعمه الشهي حتى بات الفن جزءاً من نبضه، تتغلغل معانيه في مساماته لتسقي بساتين تتحفز لثمر مستقبلي لذيذ الطعم)[1].

هذي هي اللغة المربية!! هذي هي أستاذتنا المربية غادة إبراهيم المربية للأجيال!!

لا تستطيع خلع إهابها إنَّه التوجيه!!!

ويتساءلون وتتملكهم الحيرة، كيف نربِّي أولادنا على حبِّ اللغة العربية؟؟!! كيف سيمتلكونها بالسليقة؟! كيف نغرس في نفوسهم عشق لغتنا والتفاني في المحافظة عليها وتطويرها وتجنيبها الإهمال؟؟!! كيف نطمئن إذ إنَّنا سنسلم لهم دفة القيادة؟؟!!

بهذه اللغة لغة الروائية، الحيَّة النابضة بالجمال الفني بالإبداع، نكسر الحاجز المسدود بين الطالب ولغتنا، يعتادها هنا الطالب ويألف تذوُّقَها، يعتمل في نفسه الزهوُ بها ويتَّحد مع حروفها لينسج مشاعره بحروفها الغنية، مزيلا كل العوائق المستحدثة المستوردة من الغرب تلك التي تدمِّر علاقتنا بالأصالة وبالتُّراث.

رواية «**قصور لا تدخلها الشمس**» عنوانٌ لرواية تبحث عن شمس لقصور حياتنا. فكم من تعاسة كنَّا سببا فيها!!

موضوعاتٌ وهمومٌ حياتيةٌ حملتها الروائيةُ، تلقي الضوء فيها على مجتمعنا لتراه بمجهر واعد بعد أن سلَّطت عليه المطر الكاسح للغبش، يغسل الأدران العالقة على نسج الحقيقة المرة.

الموضوع هم أولادنا، أطفالنا نبض قلوبنا، مستقبلهم همُّنا الأعظم. لم ولم ولن نستطيع التخلي عن دورنا وحشر أنوفنا في اختيار طريقهم. فالعادة تحكمنا بسياطها، تقتل فينا روح الإبداع، **فنعيش في عباءة القبيلة نرتجف خوفاً من الخيارات البديلة**:

«وافقت وردة زوجها الرأي وصمَّمت وإيَّاه على تطويع أماني وحيدهما»[2].

الطبيب لا بد أن يصبح ابنه نسخةً عنه طبيباً، والمهندس كذلك والتاجر والمزارع كل يرى في الطفل الوليد شريناً آخر يضخ فيه طموحاته. فبه يكون استمراره على المنوال نفسه، وكأنَّ الخيارات الأخرى تعبث بنظام التوازن الكوني، بنظام الجاذبية..

هو موضوع قديم حديث، هو مشكلتنا **فلنترك دفة القيادة للرَّكب الجديد،**

(١) م، ن ص ٨.
(٢) الرواية ص١٢.

ولنمسك بالطرف نوحي أننا نشدُّ ساعدَه ليتوجَّه بها أنَّى شاء، فبتغييراته يكون التطور والتغيير.

مجتمع فيه من التناقضات ما رسمته الروائية بشفافية مطلقة تشير إلى العلَّة وتدير بوجهها وعينيها إلى الجهة المقابلة، وكأنَّ الأمر لا يعنيها. **فالمجتمع ذكوري أبويّ، الأب هو المتسلط في العائلة، الموجِّه لقرارات أفرادها**، الممسك بمستقبل الجميع مهنة أو حياة أو حتى لباساً جديداً. لا خيار أمام خياراته، ولو كان على حساب رغبات وحيده: فها هو حليم المنقاد قسرا لرغبة والده في أن يصبح صورة طبق الأصل من والده طبيباً يحس أنه «*دخل نفقاً مظلما وهو أعزل يتحرق فيه لقبس يكسر غطرسة العتمة*»[1]، عوض أن يشعر بالزهو والغبطة، إذ تحققت أحلامه، وبات ذاك الطبيب الحامل لسلاح الطبِّ يُشهره في وجه المرض لمكافحته وتقديم السعادة للبشرية.

المقاييس المغلوطة تعالجها الروائية، وجهات النظر المتباينة إلى الأمور والعادات المتوارثة والعقلية السائدة المنبثقة عن المجتمع الذكوري الأبوي. فهي إنارة على قضايا المجتمع ومشاكله. وإن شئنا أن نعدَّها من باب **الأدب الملتزم**، كان الأمر ممكناً. فالرواية هذه رواية مربية سامية موجِّهةٌ بمجهرالإصلاح، مضيئةٌ على العيوب المجتمعية في التفكير، على الرغبات الإنسانية وميولها، وعلى بعض الأعراف والتقاليد السائدة.

الأب طبيب والأم شاعرة عازفة فنانة، والمفارقة بين الطبِّ والفنِّ كما بين المهنة والترفيه بين العقل والعاطفة. فإشكالية **اختلال الموازين في التقييم المجتمعي** مطروحةٌ كذلك على طاولة البحث في روايتنا هذه.

أية مهنة سيختار حليم إذا؟ وما موقف الوالد الطبيب وما موقف الوالدة الفنانة؟؟

التقييم الهابط للفن بين المهن إشكالية أخرى طرحتها الروائية وتمثَّلت إذ تحكَّم الوالد بمصير ولده في تخصصه الجامعي رافضا كل ما يمت بصلة إلى الفن، وكأنَّ الفنَّ سوسةٌ يمكنها ان تنخر بنية العائلة. ومن الذي وقف إلى جانبه؟؟ الأم الفنانة الأم الشاعرة؟! لا لم تقف إلى جانبه، أقنعته أن هذا الخيار هو الأفضل حتى لا يخرج عن مشورة والده....

التقويم الهابط للفنّ، فالفن والمهن الأخرى في تمايز، والسائد في مجتمعاتنا

(١) الرواية ص١١.

إنكار كل قيمة للفن مع أن الفنون إلى تهذيب النفوس والمشاعر أقرب.

أنا الفن أنا مصهر التجارب وزبدة الحقائق منبوذ منبوذ منبوذ ....

لكِ الله أيتها الفنون العظيمة، بك ترقى مشاعرُنا وترقّ، ولكن لا مكان لك في سوق الحياة مقابل العقل والعلم، فأنت تابع للشهوة والنزوة، احتُسِبْتِ على العاطفة والرغبة بينما كل المهن الأخرى مصونةُ الكرامة رفيعةُ القيمة لمساندة المجتمع لها.

مقاييس مغلوطة مجتمع ذكوري أبوي يتحكم فيه الوالد بمصير ولده ومستقبله لا بل ما زاد الطين بلة تدخل الوالد وتحطيمه لآخر قبس من أمل عند ولده في تحقيق الذات، ألا وهو الزواج من فتاة أحلامه.

اذا الخيار الآخر كان سلطوياً، لقد **اختارها الوالد وفق طموحاته، ابنة ذوي الأموال** دون النظر إلى مواطن التلاقي مع شريك العمر!!

وهكذا صورت الروائية انهيار حياة بتنفيذ إعدام لفكر ورأي ورغبة عند كائن إنساني، وبالسير وفق العادات والتقاليد والأعراف الموروثة في أدق أمور الحياة. **فلا حرية رأي في اختيار شريك العمر، ولا حرية في تقرير المصير واختيار المهنة!!.**

غادة إبراهيم روايتك «**قصور لا تدخلها الشمس**» تحتمل الكثير من الدراسات وما ألقيت إلا نظرة واحدة، وهي تستحق التمعُّن والتمحيص لندرس فيها جماليات الرواية، وتقنيات السرد الروائي التي برعت فيها كاتبتنا، ناهيك عن الموضوعات النقدية المصاغة في وعاء من بلورات الحروف المضيئة، يرن وقعها في آذاننا، فتستسيغ عقولنا أسرها الجميل، وتألف القلوب سطوة دلالاتها وبعد إيحاءاتها.

رواية تقرأها في جلسة واحدة لكنها تغازل تفكيرك لجلسات متتابعة من تفكير!!!

بوركت شاعرتنا مليكة القصة، وبورك حرفك الصدَّاح المغرد بالفرح، النابض بالعطاء الداعي لبناء الإنسان. وإلى مزيد من الأعمال الرائعة!!!

طرابلس ٥/ ١١/ ٢٠١٦

مظاهر من النشاط التجاري في مدينة طرابلس خلال النصف الأوّل من القرن العشرين

د. عيدا زين الدين(*)

أهمية طرابلس وموقعها

يرجّع اسم «طرابلس» إلى الأصل اليوناني، وينقسم إلى لفظتين: الأولى *Tri* أو «**ثلاث**»، والثانية *Polis* أو «**مدينة**»، ومجموعها يعني «المدن الثلاثة». ويشير المؤرّخون إلى «أنّ فينيقيّي صور وصيدا وأرواد أسّسوا مجلساً دائماً يلتئم في طرابلس لأجل الاشتغال في الأمور الخطيرة. وقد كانت كلّ بلدة من هذه الثلاث ترسل [مأة](١) عضو إلى المجلس، وقد كان أولئك المفوّضون يسكنون في محلّات متفرّقة ولهذا سمّيت (تريبوليس *Tripolis*) ومعناها ثلاثة بلاد»(٢).

ويرجّح بعض المؤرّخين أن تعود تسمية طرابلس إلى «**تربل**»، لأن لفظة «**تر**» لفظة فينيقية ومعناها الجبل، ويرجع ذلك إلى جبل تربل الذي يقع شرقي المدينة، «ولعلّ اسم تربيل حُرِّفَ فيما بعد في العصر الاغريقي بعد أن أضيفت عليه اللاحقة الاغريقية إلى تريبوليس تأكيداً لوجود ثلاثة أحياء في المدينة تمثّل المدن الفينيقية الثلاثة، صور وصيدا وأرواد»(٣).

وقد احتلّت مدينة طرابلس موقعاً مميزاً مكّنها من أن تصبح قاعدة بحرية ومركزاً اقتصادياً مهمّاً، وأن تؤدي دوراً كبيراً في العلاقة مع المناطق الداخلية، فهي إحدى المدن الرئيسة التي تقع في منتصف الساحل الشرقي لحوض البحر المتوسط، حيث كانت «المدينة الأهم على الساحل

(*) أستاذة التاريخ الإجتماعي في الجامعة اللبنانية - الفرع الأول.

(١) مئة.

(٢) محمد رفيق بك ومحمد بهجت بك: «ولاية بيروت»، القسم الشمالي (٢) «ألوية طرابلس واللاذقية»، ط ٣، دار لحد خاطر، بيروت، ١٩٨٧، ص ٢١٣.

(٣) السيد عبد العزيز سالم: «طرابلس الشام في التاريخ الإسلامي»، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٦-٧.

الشرقي طوال عدّة قرون. وكان إشعاعها يمتدّ إلى عريش مصر جنوباً وإلى الإسكندرون شمالاً، وكانت تشكّل المرفأ الأهمّ لجميع مقاطعات الشام الداخلية كدمشق وحمص وحماه وصولاً إلى حلب ومناطق الفرات»[١].

ويشير مؤلّفا «ولاية بيروت» أنّ مدينة طرابلس كانت في مطلع القرن العشرين «أبهى بلدة في ساحل سورية»، وهي «معرض فخم للبدايع والمحاسن»، وتقع على البحر المتوسط في منظر باهر قال فيه الشاعر عبد الغني النابلسي:

«فالبحر والمرج الشهير ورملها

فيروزة وزبرجد، مرجان»».

كما أنّ نهر «أبو علي» الذي ينبع من الجبال الجنوبية، يدخلها، وبعد أن يخترق بساتين الليمون «مقدار نصف ساعة، يسير إلى الجانب الشمال الغربي من طرابلس وينغمس في زرقة البحر»[٢].

ويؤكّد السيد عبد العزيز سالم على أهمية «نهر أبو علي» بالنسبة إلى المدينة، فهو يقسمها إلى قسمين: «أحدهما على الضفّة اليسرى من النهر، ويُعرف اليوم بتلّة أبي سمرة التي كانت تسمّى في زمن الصليبيين بتلّة الحجاج.. والمركز العمراني الثاني يقع على الضفة اليمنى من نهر أبو علي ويُطلق عليه اسم تلّة القبّة...»[٣]. كما يشير محمد كرد علي إلى أنّ المدينة تتألّف من قسمين: «الأوّل المدينة وهي تبعد عن الشاطىء ثلاثة كيلومترات والميناء وهذا هو مرفأ المدينة. والسهل بين هذين القسمين»[٤].

أحوال التجارة في طرابلس

تعتبر مدينة طرابلس أنموذجاً لتطوّر التاريخ الاقتصادي بما هو «دراسة للوقائع التاريخية المتعلّقة بالاقتصاد والظواهر الاقتصادية، أي ظواهر الإنتاج والاستهلاك والتبادل والتوزيع، وما يتعلّق بها وأثر الظواهر الاجتماعية فيها وتأثّرها بها عبر فترات تاريخ مجتمع معيّن»[٥]، وذلك من

(١) مسعود ضاهر: «طرابلس في العهد العثماني: من مركز ولاية إلى مدينة ملحقة استناداً إلى وثائق من الأرشيف الفرنسي»، دراسة منشورة في «المؤتمر الأوّل لتاريخ ولاية طرابلس إبان الحقبة العثمانية ١٥١٦-١٩١٨»، الجامعة اللبنانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الفرع الثالث، أيار ١٩٩٢، ص ١٣٦.

(٢) محمد رفيق بك ومحمد بهجت بك: «ولاية بيروت»، القسم الشمالي (٢) «ألوية طرابلس واللاذقية»، مرجع سابق، ص ٢٠٠-٢٠١.

(٣) السيد عبد العزيز سالم: «طرابلس الشام في التاريخ الإسلامي»، مرجع سابق، ص ١٠ و١٣.

(٤) محمد كرد علي: «خطط الشام»، الجزء ٥ (٦ أجزاء)، ط ٣، مكتبة النوري، دمشق، ١٩٨٣، ص ١٥٧.

(٥) محمد علي محمد: «مقدمة في البحث الإجتماعي»، دار النهضة العربية - بيروت، ١٩٨٣، ص ١٣٠.

حيث موقعها كمرفأ تجاري على ساحل البحر المتوسط، سمح للتجارة في المدينة بالانخراط المبكر في السوق العالمية. وقد تمكّنت المدينة من خلال موقعها المطلّ على البحر والداخل من تشكيل شبكة اتّصال مع مدن الساحل والداخل، فتحوّلت خلال مراحل من تاريخها إلى مركز استقطاب للحركة التجارية المحلية والعالمية، ما ترك أثراً مهماً في تطوّرها وازدهارها، واستطاعت أن تقدّم «أنموذجاً بالغ الدّلالة في هذا المجال من حيث أثر العوامل الإقليمية والدولية في اتّساع نفوذها أو تقليص دورها وتحويلها إلى مدينة هامشية ملحقة»[1].

أوّلاً: أحوال التجارة في مطلع القرن العشرين

إنّ دراسة مدى النشاط التجاري، والحركة التجارية في طرابلس في مطلع القرن العشرين، يظهر تفاعل أنماط علاقات الإنتاج داخل المجتمع الطرابلسي، وترابط القطاع التجاري وتناغمه مع القطاعات الأخرى التي شكّلت بنى اقتصادية مفتوحة ذات ارتباط بالواقع الاجتماعي، وأظهرت قدرات تخصّصية تجارية وحرفية، وأكّدت على تكامل الإنتاج التجاري والزراعي والحرفي. فبعض المنتجات الزراعية ارتبطت بشكل وثيق بالتجارة وبالإنتاج الحرفي، فكانت تخضع للتصنيع، ثمّ يتمّ تصديرها إلى المناطق الداخلية أو الإقليمية أو إلى الخارج. إذ أخذ الاهتمام الأوروبي، مع ظهور الإنتاج البضاعي، يتزايد بشأن المناطق الخاضعة للسيطرة العثمانية. وكانت مدينة طرابلس خلالها تخضع للحكم العثماني. وعلى أثر انخراط الإقتصاد العثماني في السوق العالمية، تحوّل مركز الثقل الإقتصادي إلى المدن الساحلية، ومنها طرابلس. وترافق ذلك مع انهيار تدريجي للإقتصاد التقليدي، وفرض تكييف الإنتاج مع متطلّبات السوق العالمية، والتخصّص في زراعة أصناف معيّنة تلبّي حاجة السوق، بهدف تصديرها إلى الخارج، وتميّز جانب معيّن من النشاط التجاري.

وتذكر المصادر أنّه قد أصاب وضع طرابلس في نهاية القرن التاسع عشر تغيير كبير، فبعد أن كانت حاضرة ولاية، أُلحِقَت بولاية بيروت، والدّاعي إلى هذا التغيير كان اتّساع بيروت وازدهارها التجاري[2]. وكان

(١) مسعود ضاهر: «طرابلس في العهد العثماني: من مركز ولاية إلى مدينة ملحقة استناداً إلى وثائق من الأرشيف الفرنسي»، مرجع سابق، ص ١٣٧.

(٢) زين نور الدين زين: «الصراع الدولي في الشرق الأوسط وولادة دولتي سوريا ولبنان»، ط ٣، دار النهار، بيروت، ١٩٧٧، ص ٨٣.

لهذا التغيير تأثير كبير في اقتصاديات المدينة، وخاصة تجارتها، إذ كانت قبل التغيير تظفر بنصيب كبير من التجارة، وبلغ حوالي ٩٪ من مجموع تجارة حلب. كما أنّ حمص وحماه كانتا تعتمدان عليها اعتماداً كلياً[١].

وفي مطلع القرن العشرين، كانت السهول المنتشرة حول مدينة طرابلس تنتج التبغ والشرانق والزيت، وكانت المدينة تهتمّ بتسويق المحاصيل والمنتجات الحرفيّة التي تنتجها «القرى والحواضر. فالصابون كان يصنع في جميع قرى الساحل بالإضافة إلى زغرتا والكورة وطرابلس ليصدّر من ثمّ إلى مصر والولايات الأخرى»[٢]. وكانت غالبية سلع طرابلس تمرّ «عبر قنوات التجار الفرنسيين الذين لا يدفعون ضرائب إلاّ بنسبة ٦.٥ ٪ فقط عبر مرفأ طرابلس في حين يدفع التجار المشمولون بحمايتهم نسبة ٤ ٪». أمّا التجار المحليّون من غير المحميين فترتفع ضرائبهم لتتراوح ما بين ٨ و٢٠٪[٣]. وقد ساهمت هذه السياسة في تعميق الفجوة الاجتماعية، فالفوقية والتمايز الاجتماعي والضرائب كانت تزيد من حدّة الإنقسام الاجتماعي. ويشير **فولني** إلى معاملة المحليين الذين كانوا يدفعون ضرائب تزيد على عشرة بالمئة، في حين لم يدفع الأوروبيون سوى ثلاثة بالمئة، ويعلّق على ذلك بالقول: «يندر وجود دولة في العالم تعامل التجار الأجانب أفضل ممّا تعامل التجار المحليين»[٤].

وقد تميّزت التجارة في طرابلس في تلك المرحلة، ببعض المظاهر المهمة، ومنها:

١ - ارتباط التجارة بالزراعة وتزايد أهميّة القطاع الزراعي وارتباطه بالمجالات الأخرى: يشير وجيه كوثراني إلى واقع يعكس أشكال التلاقي في هذه المرحلة «بين معطيات اقتصادية محلية (بشكل أساس: مواد أوّلية زراعية)، وشبكة من المصالح الفرنسية التي تمثّلت في تملّك واستثمار عدد من المشاريع التي تلبّي حركة التصدير والاستيراد وانتقال السلعة وتسويقها بين محطات الأسواق التاريخية في المشرق... من جهة، وبين مرافىء

(١) جريدة «لسان الحال»، العدد ١٢، تاريخ ١٢ آذار ١٩٢٩، ص ٥.

(٢) أحمد بعلبكي: «محاولات في التنمية الريفية والمجتمع المحلي في لبنان»، ط ١، دار الفارابي، بيروت، ص ١٧-١٨.

(٣) مسعود ضاهر: «الدولة والمجتمع في المشرق العربي ١٨٤٠-١٩٩٠»، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١، ص ١٣٧.

(٤) Volney: "Voyage en Egypte et en Syrie", Publié avec introduction et des notes de "Jean Gaulmier". Paris, 1959, P.283.

الساحل من الإسكندرون حتى حيفا ويافا من جهة ثانية». وهكذا، كانت بساتين المدينة تزرع بالأشجار المثمرة التي يتمّ استهلاكها أو تصنيع قسم من منتجاتها وتصديرها[1].

وعلى هذا الأساس، اشتهرت بزراعة أشجار الليمون التي انتشرت في بساتينها، وكان يجري بيع حاصلاتها في أسواق المدينة، ويرسل قسم كبير منها إلى الخارج. وامتدّت على مساحات واسعة، وتمكّنت من أن تعود بعائدات واسعة على أهل المدينة ومزارعيها وتجّارها، فشغلت مساحة ٢٥٠٠ فدّان، وكلّ فدّان شغل خمسة دونمات. وكانت «قيمة كلّ فدّان تتراوح بين ٢٠ و٢٥ ألف غرشاً. وكان يصدّر من طرابلس قبل نشوب الحرب إلى استانبول ورومانيا، وإلى روسية أيضاً «٤٠٠٠٠٠» صندوق من الليمون في كلّ سنة».

كما زُرِعَت أراضي طرابلس بأشجار الزيتون، وكانت غلّة الزيتون تستهلك من قبل السكان، ثمّ يصدّرون كميات منها إلى الخارج، ويعصرون قسماً آخر لاستخراج الزيت، والباقي يصنعون منه صابوناً يبيعونه في الأسواق التي شكّلت مورداً كبيراً للتجارة، وكانت تعطي عائدات وفيرة. وشغلت أشجار الزيتون مساحة تقرب من «٢٥٠٠ فدّاناً، وقيمة كلّ فدّان ٥٠٠٠ غرشاً ويستغلّ في كلّ سنة من هذه الأشجار التي يناهز عددها ثلاثين ألفاً مقدار ١٥٠٠٠٠٠ أقة من الزيت. وهذا المحصول الفياض من الزيت حدا بالطرابلسيين للإقبال على طبخ الصابون منذ أمد بعيد. وكلّ سنة يطبخ من الصابون مقدار (١٢٠٠) قدراً (طبخة)... وقيمة كلّ طبخة على الحساب المتوسّط (١٢٠) ليرة ووزنها يقرب من عشرين قنطاراً».

وتخصّصت أُسَر معيّنة بهذا النّوع من الإنتاج، مّا يعطي فكرة واضحة عن مدى انتشار هذه الصناعة وتطوّر عائداتها، ويشير في الوقت نفسه إلى الوضع الإجتماعي لبعض قوى الإنتاج المرتبطة بالتجارة وعمليات البيع والشراء. ويلاحظ أنّ «ربع الطبخات التي يبلغ عددها (١٢٠٠) واحدة يخصّ آل الذوق، والربع الآخر لأسرة عدره، والربع الثالث لأسرة عويضة، ثمّ ينقسم الباقي بين من يشتغل بتلك المهنة من التّجار». ووجد الصابون الطرابلسي أسواقاً له في مصر والأناضول وبلاد العجم والعراق.

(١) وجيه كوثراني: «بلاد الشام في مطلع القرن العشرين، السكان والاقتصاد وفلسطين والمشروع الصهيوني، قراءة في وثائق الدبلوماسية الفرنسية»، ط ٣، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ص ١١٧-١١٨.

ولم يختلف الحال في صناعة وتجارة الحرير، فقد قُدِّر عدد المصانع فيها بـ ٢٠٠ مصنعاً، وتراوح سعر الأقّة بين ١٨ و٢٨ قرشاً، وتعاطى هذه التجارة أفراد من أسرتي عدره والذوق. وُنسِج من الحرير الشالات والأقمشة والقمصان والحبرات الحريرية والكلل. وكانت طرابلس والشمال ينتجان سنوياً حوالى ٣٠٠ رزمة «بالية» من الحرير و٢٧٠٠٠٠ كيلوغراماً من الشرانق، وكانت هذه البضاعة ترسل إلى معامل ليون، ثمّ شرع تجار الحرير في طرابلس ببيع عُشْر حاصلاتهم إلى المعامل الإيطالية. وتراوح ثمن رزمة الحرير الطرابلسي بين ٤٥ و٦٠ فرنكاً فرنسياً، وثمن الأقة من الشرانق بين ١٨ و٢٨ غرشاً. لكن هذه الصناعة تراجعت قبيل الحرب العالمية الأولى[١].

وهكذا تقاسم الوضع الاقتصادي في طرابلس قطاعان رئيسان: أحدهما داخلي ويقوم على الصناعات المحلية والزراعة، بينما تمحور القطاع الثاني في جزء منه حول عمليات الإستيراد والتصدير، حيث تبرز السمة الأساسية للمدينة التي أدى القطاع التجاري فيها دوراً مهماً في العلاقة مع الخارج. وفي هذا المجال، يظهر مدى ارتباط العلاقات الإنتاجية في المدينة مع تطور العلاقات الإقتصادية في المنطقة بكاملها، لأنّ نشاطها في ما يتعلّق باختيار «الزراعات والنشاطات الصناعية، وأنواع الأعمال التجارية واتجاهها»، إنّما كانت تحدّده مسبقاً «حاجات الزبائن الأقوياء والحدود التي يفرضونها بفعل كونهم، هم بالذات، منافسين مخيفين»[٢].

٢ - توسّع النشاط التجاري وتوسيع الأسواق: ساهم النشاط التّجاري في ازدهار أوضاع التجارة في طرابلس، الأمر الذي دفع باتجاه إنشاء محلات وحوانيت ومخازن جديدة احتوت على كميات من البضائع المحلية والمستوردة، وعلى مواد ومنتجات قابلة للتصدير. ويشير مؤلّفا «ولاية بيروت» إلى أنّ عددها يقارب ٢٠٠٠ حانوتاً ومخزناً، وقسم منها يشتمل على كميات من الأمتعة والأقمشة الحريرية، فضلاً عن الخانات التي توفّر الإقامة لقاصدي المدينة من التجار أو من الراغبين بزيارتها، والتي بلغ عددها الثلاثين[٣].

استوعبت تلك المحلاّت المشاريع الحرفية والمالية، فضمّت محلاّت صناعة

(١) محمد رفيق بك ومحمد بهجت بك: «ولاية بيروت»، القسم الشمالي (٢)، مرجع سابق، ص ٢١٧-٢١٩.

(٢) جاك كولان: «الحركة النقابية في لبنان ١٩١٩-١٩٤٦»، تعريب نبيل هادي، ط ١، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٤، ص ٥٠.

(٣) محمد رفيق بك ومحمد بهجت بك: «ولاية بيروت»، القسم الشمالي (٢)، مرجع سابق، ص ٢٠٧.

صناديق الليمون وخزانات البلّور والأثاث والمفروشات، وكانوا يبيعون المصنوعات في طرابلس واللاذقية وحمص، مّا ساهم في توسّع المدينة بفعل الإقبال على الأسواق، وازداد عدد السكان، ووصل إلى ٢٤٠٣٦ نسمة في المدينة و٨٥٣٥ نسمة في الميناء[١].

٣ - ازدهار أعمال الوساطة وإنشاء الوكالات التجارية: إنّ توسّع التجارة أدّى إلى التوسّع في أعمال الوساطة وإنشاء البيوتات التجارية وأعمال الوكالات «التي كانت تشغل شبكة من المعتمدين وتنظّم بنفسها عمليات التجميع، والنقل والتخزين استعداداً للتصدير، وتوزيع ما تمّ استيراده»[٢]. وتشير المصادر إلى استقطاب المدينة للبعثات التجارية الأوروبية، ووجود وكالات فرنسية في طرابلس، فكان التجار الفرنسيون يقايضون «الحرير والإسفنج المستخرج من قعر الخليج، بالجوخ والدودة القرمزية، والسكّر، والبنّ الأميركي»[٣].

٤ - حدوث تحوّلات بنيوية في الأوضاع الإقتصادية - الاجتماعية: نجم عن دينامية التجارة تطوّر كبير طرأ على الأوضاع الإقتصادية-الإجتماعية، وحدثت تحوّلات بنيوية متأثّرة بحركة الإنتاج، الأمر الذّي ساعد على توطيد مواقع البرجوازية بفعل مراكمة الأرباح الكبيرة نتيجة العمل في التجارة ولعب دور الوسيط، فشكّل التجار فئة مميّزة في المجتمع. وكان كبار التجار أولئك الذين أقاموا علاقات تجارية مع المناطق الداخلية والبلدان المحيطة والخارج، واستطاعوا أن يراكموا أموالاً نتيجة تجارة الأقمشة والحرير والمنتجات الزراعية والمواد الغذائية والمنسوجات[٤]. كما تمكّنوا من مراكمة ثروات كبيرة وامتلاك إمكانات وتوفير علاقات تجارية، مكّنتهم من امتلاك سفن للتجارة، ومن تعزيز تجارتهم، الأمر الذي ساعدهم على احتلال مكانة مرموقة، وعلى امتلاك الوجاهة والنفوذ السياسي بفعل علاقاتهم بالحكام، ما دفع بعض السكان المهتمين بالصناعات والحرف إلى الإعراض عنها وتعاطي الأعمال التجارية[٥].

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٩١.

(٢) جاك كولان: «الحركة النقابية في لبنان ١٩١٩-١٩٤٦»، مرجع سابق، ص ٤٩.

(٣) حبيب السيوفي: سوريا ولبنان وفلسطين في القرن الثامن عشر، كما وصفها أحد مشاهير الغربيين»، ج. ٢، المطبعة المخلصية، صيدا، ١٩٤٩، ص ١٨.

(٤) Jacques De Monicault: "Le Port de Beyrouth et Économie des Pays du Levant sous Le Mandat français", Librairie Technique etÉconomique, Paris, 1936, PP. 7-22.

(٥) جورج حكيم: «الصناعة»، في: سعيد حماده: «النظام الإقتصادي في سوريا ولبنان»، ترجمة شبل دموس، د. ط.، المطبعة الأميركانية، بيروت، ١٩٣٦، ص ١٢٤.

٥ – وجود فائض قابل للتصريف والمبادلة: اشتهرت طرابلس بتنوّع السّلع والمنتجات، وازدهرت فيها الصناعات المختلفة فنتج فائض قابل للتصريف والمبادلة التي اقتضت وجود محطات هي عبارة عن أسواق تربط بين المدينة وعمقها الزراعي من جهة، وبين أماكن وقوى الإنتاج فيها، وتستطيع من جهة أخرى تلبية حاجات المدينة والمناطق المجاورة. فنشأت في الداخل تجمعات لحرفيين يقومون بتسويق منتجاتهم، ليس فقط مع الأهالي المحليين، بل تجاوزت نشاطاتهم حدود المدينة باتجاه المناطق المحيطة والبعيدة. وهذا ما أدّى إلى تمركز سكاني ساهم في توسّع النشاط التجاري، وفي إقامة المنشآت والأسواق وتمدّدها، وتشييد أماكن السكن التي ازداد عددها وبلغ ٤٢١٤ مسكناً في المدينة و١٦١٢ مسكناً في الميناء[١].

٦ – تحوّل طرابلس إلى سوق للمناطق التابعة لها، وإلى محطّة نحو مدن أخرى: تشير المصادر إلى العلاقة التي كانت تربط تجار طرابلس بالمناطق الداخلية التي تصدّر إنتاجها إلى مرفأ المدينة، ومنه إلى الخارج، فكانت حماة وبعلبك على سبيل المثال، تصدّران إنتاجهما من الأنسجة القطنية المشهورة نحو أوروبا عن طريق ميناء طرابلس[٢]، ما يؤكّد أهميّة ومكانة المدينة بالنسبة إلى مناطق الداخل.

ومن الطبيعي أن تكون المدن الساحلية هي المدن الكبرى، وهي بدورها أسواق دائمة للمناطق التابعة لها مباشرة، ويمكنها أن تشكّل محطات نحو مدن أخرى. ناهيك عن العلاقة بين هذه الأسواق والمناطق وبين أنواع المهن والحرف والمنتجات التي يتمّ عرضها في الأسواق أو المتاجرة بها مع الخارج[٣]. وهذا ينطبق على طرابلس، التي أصبحت مركزاً حرفياً وتجارياً مهماً، وتحوّلت إلى مقرّ «لصناعة حرفية متنوّعة جداً موزّعة بحسب المهن في أحياء خاصة حول مبانٍ إدارية ودينية... وفي الفسحة بين جدران وقبب مدخل الجوامع»[٤].

(١) محمد رفيق بك ومحمد بهجت بك: «ولاية بيروت»، القسم الشمالي (٢) «ألوية طرابلس واللاذقية»، مرجع سابق، ص ١٩١.

(٢) Antoine Abdel nour: "Introduction à L'Histoire Urbaine de La Syrie Ottomane", Publications de Université Libanaise, Section des Études Historiques, Beyrouth, 1982, P. 313.

(٣) خالد زيادة: «الصورة التقليدية للمجتمع المديني، قراءة منهجية في سجلات محكمة طرابلس الشرعية في القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر»، معهد العلوم الاجتماعية، الفرع الثالث، طرابلس، ١٩٨٣.

(٤) جاك كولان: «الحركة النقابية في لبنان ١٩١٩-١٩٤٦»، مرجع سابق، ص ٤٢.

٧ – التنبّه إلى أهميّة المواصلات: برزت أهمية المواصلات في تأمين تصريف السّلع واستيرادها، إذ لم يكن يوجد في طرابلس إلاّ طريق داخلي وحيد «يبدأ جنوب البلدة، من مقبرة المسلمين القريبة من محلّة بوابة الحدادين، وبقطع القصبة من مبدأها حتى منتهاها وهو معوج الوجهة، وليس له اسم لأنّه يسمى باسم المحلات التي يمرّ بها، كبوابة الحدادين والختة وسندم والعطارين والصاغة والبازركان والملاحة والجسر والتبانة. ومعظم أزقّة طرابلس تتّصل بهذا الطريق»[١].

وكانت حركة نقل البضائع والمنتجات من أسواق المدينة باتجاه المناطق الداخلية تعتمد بالدرجة الأولى على القوافل. وكانت مدّة مسيرة القافلة بين طرابلس ودمشق تصل إلى ستّة أيام، والطرق التي تعبرها القوافل لم تكن آمنة، وصعبة، والمسافات بعيدة. وكانت الإدارة العثمانية الممثّلة بحكومة الولاية عاجزة عن مكافحتها، على الرغم من محاولتها السيطرة على الوضع، «لكن ضعف إمكانيات الدولة وقلّة قوى الأمن وازدياد عدد الأشقياء حال دون تحقيق ذلك»[٢]. لذلك تنبّهت الدولة العثمانية إلى أهمية المواصلات في الاستفادة من القطاعات الاقتصادية، فعمدت إلى إنشاء شبكة تربط المدن بالطّرق والخطوط الحديدية.

بالإضافة إلى أنّ التجار وأصحاب الأملاك في طرابلس تأثّروا بما أصبحت عليه حال التجارة، وأخذوا يبحثون عن الحلول التي تعيد إلى المدينة تألّقها السابق، وأيقنوا أنّ إنشاء خطّ حديدي يربط مدينتهم بحمص يؤمّن تحويل محاصيل حلب والجزيرة والعراق إليهم، ويوفّر بالتالي قصراً في المسافة وانخفاضاً في التكاليف. وقد جرى تدشين هذا الخطّ في ١٩ أيار ١٩١١، وكانت مواقفه الهامة هي حمص وتل كلخ وطرابلس، وقد «اقتُلِعَت قضبان هذا الخط في أثناء الحرب العالمية الأولى واستعملت في تجديد خط بغداد نصيبين، ثمّ أُعيد إنشاؤه من قبل شركة دمشق – حماه»[٣].

٨ – الدور الذي لعبه المرفأ في تعزيز التجارة: وكان البحر هو الوسيلة التي توفّر عائدات أكبر بالنسبة إلى التجار، وأدى الميناء دوراً رئيساً في ازدهار حركة

(١) محمد رفيق بك ومحمد بهجت بك: «ولاية بيروت»، القسم الشمالي (٢)، مرجع سابق، ص ٢٠٩.

(٢) عبد العزيز عوض: «الإدارة العثمانية في ولاية سوريا ١٨٦٤-١٩١٤»، دار المعارف بمصر، ١٩٦٩، ص ٢٧٠-٢٧١.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٨٠.

التجارة، وفي تخصّصيه بعض المنتجات، وفي تنوّع النشاط التجاري. وقد زاد موقعه الصحي في أهميته، فهو «أفضل يسراً للحماية» للأخذ بقسط وافر من التجارة مع الخارج. فمدينة طرابلس احتلّت مكانة تجارية مهمة، ولم يكن مرفأها مرفأ عبور فقط، بل كان مصدراً للمنتجات المحليّة، كالبوتاس والجوز والبندق والسجاد والجلود والصوف والحرير، ومستورداً للأقمشة والمعادن والورق والسكاكين والزجاج وأدوات الطعام. وكان يعتبر المرفأ الحيوي للولايات السورية، ويؤمّن التجارة ليس فقط مع المناطق القريبة ومع الخارج، بل بين الدولة العثمانية وغيرها من الدول، وهذا ما وفّر للخزينة عائدات كبيرة من الرسوم والضرائب[١].

٩ – تطوّر وظهور مهن ووظائف على ارتباط بالتجارة: ثمّة وظائف ومهن نشأت على ارتباط بالتجارة وحاجة السوق، كالحمّال والسمسار والترجمان والمحتسب الذي يقوم بمراقبة عمليات الشراء وجودة المنتجات والأسعار والأوزان والمكاييل والمقاييس لما لتلك المراقبة من تأثير رادع ومطمئن لعدم ارتفاع الأسعار واهتزاز السوق.

وقد عانت طرابلس، كغيرها من المدن الساحلية، خلال الحرب العالمية الأولى، إذ كان من نتائج الحصار البحري المفروض، الانقطاع المفجع للمبادلات التي كانت تزوّد القسم الأساسي، واضطرّ الكثير من المعامل والفبارك والمحلّات التجارية إلى إغلاق الأبواب، فارتفعت الأسعار بشكل جنوني، بسبب نفاذ المنتجات المخزّنة، ولجوء الباب العالي إلى إصدار النقد الورقي بكثرة. كما ندر وجود الذهب، وأصبح موضع مضاربة، ما انعكس بشكل واضح على الأسواق، وخاصة سوق الحبوب، ولم تتمّ الاستفادة من اقتلاع الأشجار المنتجة، كشجرة التوت مثلاً، ومن العودة إلى الزراعات القوتيّة ذات الإنتاج الغذائي المباشر. ووقع أبناء المدينة ضحية الجوع، لكنّ فئة ضئيلة من السكان استفادت من هذه الأحداث، وكدّست ثروات كشف عن بعضها منذ ربيع عام ١٩١٦، بفعل عمليات الشراء في مصر وفي أوروبا. وقد دعم هؤلاء التجار الأعمال التي بوشرت بعد الحرب لدفع عجلة الاقتصاد[٢].

(١) رالف هاتوكس: «نظرة في السجلات العثمانية عن طرابلس»، ترجمة مارون عيسى الخوري، جريدة «صوت الفيحاء»، السنة الأولى، العدد ١١، تاريخ ٣٠ أيلول ١٩٩١، ص ١٥.

(٢) جاك كولان: «الحركة النقابية في لبنان ١٩١٩-١٩٤٦»، مرجع سابق، ص ٨٢-٨٣.

ثانياً - الأوضاع التجارية في طرابلس بعد الحرب العالمية الأولى

يمكننا أن نحسب مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى نقطة تحوّل مهمّة في تاريخ مدينة طرابلس، حيث شهدت تبدّلات مهمة على المستويات كافّة، تمثّلت بتغيّرات في البنى السياسية والاجتماعية والاقتصادية. وقد كانت نتائج الحرب خطيرة جداً، إذ أدّت إلى هزيمة الأتراك، ووضع اتفاقية سايكس - بيكو موضع التنفيذ. ولم ينسَ الفرنسيون «الفائدة الاقتصادية التي تنشأ عن ضمّ طرابلس (المدينة الساحلية) ومنطقتها ذات الأراضي الصالحة للزراعة (سهول عكار)، إلى لبنان»، حيث أنّ عملية الضمّ هذه، عدا عن إضافتها أعداداً جديدة من السكان، فإنّها «تؤدّي منفعة اقتصادية» تصبّ بالدرجة الأولى في مصلحة فرنسا[1]. وحين أعلن الجنرال غورو *Gouraud* قيام «دولة لبنان الكبير»، أدخل في حدودها قسم من سنجق طرابلس الذي يشمل قضاء عكار جنوبي النهر الكبير، وقضاء طرابلس (مع مديريتي الضنية والمنية)، وجزءاً من حصن الأكراد الواقع عند تخوم لبنان الكبير الشمالية[2].

وفي ٣١ كانون الأوّل ١٩٢١، أصدر حاكم لبنان الكبير الجنرال ترابو قراراً يحمل الرقم ١٠٤٠، قسّم بموجبه لبنان إلى أربع متصرّفيات، ومدينتين ممتازتين. وكانت طرابلس إحدى هاتين المدينتين، وأصبحت مدينة قائمة بذاتها. وبحسب هذا التقسيم، حقّق الفرنسيون أهدافهم بتجزئة سوريا الطبيعية إلى دويلات، واعتمدوا في الوقت نفسه مبدأ التوحيد الاقتصادي بين سائر المناطق الخاضعة لسيطرتهم، تحت إشراف سلطة فرنسية عليا تمهّد الطريق أمام الاحتكارات الفرنسية في سيطرتها على اقتصاد تلك المناطق وربطه بعجلة الاقتصاد الرأسمالي الفرنسي.

وخلال المرحلة الأولى من الانتداب، ارتبطت التجارة في طرابلس بالحِرف التي كانت على ارتباط وثيق بالأرض، وبالإنتاج الزراعي. وتخصّصت المدينة ومنطقتها بتحويل قسم من الإنتاج الزراعي إلى إنتاج صناعي يغطي احتياجات المدينة والداخل. فمعاصر الزيت لم تكن لطرابلس وحدها، بل

(١) محمد نجيب مراد: «العلاقات اللبنانية - السورية في عهد الانتداب الفرنسي ١٩٢٠-١٩٤٣ (العلاقات الاقتصادية والسياسية)»، أطروحة دكتوراه في التاريخ، إشراف د. زاهية قدورة، الجامعة اللبنانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الفرع الأول، بيروت، ١٩٩٠، ص ٥١.

(٢) Salvator Carbone: "Les Archives Nationales du Liban", Centre des Archives Nationales (Liban), et Institut Culturel Italien, Beyrouth, 1983, P. 43.

كانت تشمل العمق الزراعي الذي يمتدّ إلى مناطق داخلية في حمص وحماة. وكانت تلك المعاصر تعمل على استخراج زيت الزيتون من جهة، وتزوّد بالمادّة الأوّلية معامل الصابون التي اعتبرت طرابلس أهمّ مركز لها، حيث كانت تنتج منفردة أكثر من ربع إنتاج الصابون في لبنان وسائر الدويلات السورية[١].

وقد انتشر في طرابلس عدد من المصانع التي كانت تصدّر إنتاجها إلى الخارج، ومنها صناعة التلوين والصباغة التي كانت تستورد موادّها الأوّلية من فرنسا وإنكلترا. فاشتهرت طرابلس بصباغة الزنانير الحريرية. كما عرفت المدينة أنواعاً مختلفة من التجارة التي توزّعت محلاتها في عام ١٩٢٣ على الشكل الآتي: ٧ محلاّت بضاعة نسوانية، ١٠ محلاّت تجارة أجواخ، ١٥ محلاً للخرضوات ومواد البناء، ٥ محلاّت بلاط وسمينتو، ٨ محلاّت أدوات أوتوموبيلات وكاراجات، ٥٧ محلّ مانيفاتورة، ٢١ محلاً لتجارة مال القبّان والطحين، ١٠ محلاّت لتجارة الحبوب، ٧ محلاّت لتجارة الكاز والبنزين بينهم شركتان، ٥ محلاّت لتجارة الجلد والدباغة، ٦ محلاّت لتجارة الجلد والكرستا، ٧ محلاّت لتجارة الغنم، ١٧ محلاً لتجارة الزجاج، ٥ محلاّت دهانات، ٤ محلاّت لتجارة الحديد، ٤ محلاّت ترابة افرنجية وكلس، ٣٢ محلاً للصياغة، ١٥ محلاً لتجارة الكندرجية، ١٠ محلاّت بقالة، ١٠ محلاّت ساعاتية، محلاّن لتجارة الأصواف والحرايز، ٩ محلاّت لتجارة الليمون، ٦ محلاً لتجارة الزيت والصابون، و١٢ محلاّ لتجارة الحرير[٢].

ونتيجة ازدهار التجارة ارتفع عدد المحلاّت التجارية التي انتظمت في أسواق المدينة، إذ إنّ تنوّع الإنتاج الزراعي والحرفي والصناعي أوجد فائضاً قابلاً للتصريف. الأمر الذي اقتضى وجود أسواق اكتسبت عمقها كصلة وصل مع المناطق المتمّمة لها والداخل اللبناني والسوري، وانفتاحها على الخارج، وكان كلّ سوق منها يختص بحرفة أو بصناعة أو بنوع معيّن من التجارة، كأسواق: الخياطين والعطارين والحريريين والحدادين والنحاسين واللحامين والقمح والسمك. وقد اشتملت هذه الأسواق على محلاّت داخلها وأخرى تخترقها، فانتشرت في خطوط متّصلة تعبر المدينة من أقصاها إلى أقصاها، «لكن السوق التي تحمل اسماً

(١) Paul Huvelin: "Que vaut La Syrie?", Supplément de L'Asie Française de Décembre 1921, P.28.

(٢) الياس وجرجي جدعون: «الدليل السوري»، العام ١٩٢٣، جدعون، بيروت، ١٩٢٤، ص ٢٥٧-٢٦٣.

معيناً كانت تشتمل عادة على دكاكين تتعاطى مهناً مختلفة»[١].

وتوزّعت المحلاّت في عام ١٩٢٨-١٩٢٩ كما يلي: ٩ محلاّت بضاعة نسوانية، ١٥ محل أجواخ، ٢١ محل خرضوات وموادّ البناء، ٣ محلاّت بلاط وسمينتو وقرميد، ٢٠ محل أدوات أوتوموبيلات وكاراجات، ٣٨ محلّ مانيفاتورة، ١٥ محل مال القبّان والطحين، ١٣ محلاً الحبوب، ٣ محلاّت مشروبات، ٦ محلاّت كاز والبنزين، ١٢ محل جلد والكرستا، ٨ محلاّت لبيع الغنم، ٥ محلاّت لتجارة الحديد، ٥ محلاّت ترابة وكلس، ٢٣ محلّ صياغة، ١١ محلاً لتجارة الكندرجية، ١٠ محلاّت ساعاتية، ١٩ محلاً لتجارة الليمون، ٣٥ محلاً لتجارة الزيت والصابون، ١٤ محلاً لتجارة الحرير، و٣ محلاّت حلويات عربية[٢]. فضلاً عن وجود مصانع تؤمّن تزويد المدينة ومنطقتها، وتصدّر إنتاجها إلى الخارج، وتوزّعت كما يلي: معملان لصناعة البلاط، معمل للصبّ ومعاصر للزيت، معملان للموبيليا والمنجور، ٦ معامل لصناعة الصابون، دباغة واحدة، وثلاث معامل للحياكة[٣].

واحتلّت واردات طرابلس وصادراتها مركزاً مرموقاً، لكنّها ظلّت دون مدينة بيروت من حيث الأهمية. ففي عام ١٩٢٣، وصلت نسبة الواردات إلى ١٦ ٪ من مجمل الواردات في المدن السورية واللبنانية الرئيسية، بينما بلغت النسبة في بيروت ٦٨ ٪. ووصلت نسبة الصادرات في طرابلس إلى ٩,٨ ٪، في حين وصلت في بيروت إلى ٣٢٪. لكن هذه النسبة تراجعت في عام ١٩٢٤، وبلغت نسبة واردات المدينة إلى ١٢ ٪ من مجمل الواردات، في حين وصلت في بيروت إلى ٦٣ ٪، بينما بلغت نسبة الصادرات في طرابلس ٧,٩ ٪، وفي بيروت ٢٤ ٪. وكان قسم من هذه الصادرات والواردات مخصّص للتجارة الداخلية وتزويد المناطق والمدن الداخلية بالسلع الضرورية للاستهلاك المحلي[٤].

وهكذا حافظت بيروت على المركز الأوّل بين المدن اللبنانية والسورية على صعيد

(١) نهدي صبحي الحمصي: «وثائق ومستندات أساسية من سجلات المحكمة الشرعية في طرابلس الشام»، رسالة ماجستير في التاريخ، إشراف د. حسان حلاق، الجامعة اللبنانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الفرع الأول، بيروت، ١٩٨٤، ص ٤٥.

(٢) «الدليل السوري»، لعام ١٩٢٨-١٩٢٩، ص ٣١٦-٣٢٤.

(٣) «النشرة الرسمية للأعمال الإدارية في المفوضية العليا للجمهورية الفرنسية في سوريا ولبنان»، السنة التاسعة، العدد السادس، الصادرة بتاريخ ٣١ آذار ١٩٣٠، ص ٧٨-٧٩.

(٤) Haut-Commissariat de La République Française en Syrie et au Liban (H-C): "La Syrie et Le Liban, Renseignements divers", Paris, 1925, PP. 60-61.

الواردات والصادرات، وتعاظمت أهميتها، وأصبحت العصب الاقتصادي الرئيسي للبنان وسائر الدويلات السورية، فكانت المدن والمناطق الداخلية والساحلية تعتمد في تبادلاتها التجارية على مكانة مدينة بيروت، وكانت النتيجة المباشرة هي مركزة التجارة فيها، وانعكس هذا الواقع على شكل تحالفات بين بورجوازية المدينتين لتشديد تحالفهما على قاعدة توحيد مطالبهما من القضايا الاقتصادية. إذ أدركت القوى البورجوازية أنّ مصلحتها تقتضي التنسيق في ما بينها، فكانت حركتها المطلبية تقوم على ترابط القضيتين الاقتصادية والسياسية، لذلك عقدوا مؤتمراً اقتصادياً في بيروت في ٢٠ و٢١ و٢٢ آذار ١٩٣٣، وشارك فيه ممثلو سائر القطاعات التجارية والزراعية في لبنان وسوريا، وصاغوا مطالبهم الاقتصادية على شكل مواد أظهرت مكامن الخلل الناجم عن عدم اتباع سياسة اقتصادية رشيدة، وتضمّنت وجوب تعديل السياسة الجمركية بما يتوافق مع حالة البلاد الاقتصادية، وإيجاد تعرفة جمركية مشابهة للتعرفة المعتمدة في فلسطين وشرق الأردن، والعمل على تحديث الصناعات الوطنية، والإسراع بعقد اتفاقيات جمركية مع الجوار من أجل تنشيط التبادل التجاري، وحماية الإنتاج الزراعي والحيواني، والحدّ من نفوذ الشركات ذوات الامتياز[١].

كما عقدوا مؤتمراً في دمشق بين ٢٦ و٣١ آذار ١٩٣٥، على قاعدة توحيد مطالبهم ضدّ الانتداب، وشكّلوا لجاناً لمتابعة المسائل المالية والزراعية والتجارية، وكوّنوا لجنة تنفيذية لمتابعة التحرّك من أجل توفير الحلول للمشكلات الاقتصادية التي تعاني منها قطاعات الإنتاج الرئيسة في سوريا ولبنان. وأقرّوا تعويضاً سنوياً للّجنة بقيمة ٢٥٠ ليرة ذهبية تتوزّع على المدن ذات المركز التجاري المهم، وكانت حصة طرابلس من هذا المبلغ ٣٠ ليرة ذهبية. ووضعوا ميثاقاً اقتصادياً، تضمّن وقوف البلاد صفاً واحداً من أجل المطالبة بحقوقها، والاحتجاج على التشريع الاقتصادي المفروض، وعدم التدخل في قضايا التشريع، والمطالبة بأن يكون مستوحى من مصالح البلاد[٢].

ورغبة من أبناء المنطقة المحيطة بمدينة طرابلس في تحسين أوضاعهم الاقتصادية، توجّهوا إليها بهدف تحسين الوضع

(١) الجريدة الرسمية للجمهورية السورية، السنة ١٥، العدد ٦، تاريخ ٣١ آذار ١٩٣٣، ص ١٠.

(٢) محمد نجيب مراد: «العلاقات اللبنانية - السورية في عهد الانتداب الفرنسي ١٩٢٠-١٩٤٣...»، مرجع سابق، ص٢٠٧-٢١٠.

الاقتصادي، وكان يغلب على معظم السلع الطابع التجاري، وأخذت تنشأ في المدينة طبقة تجارية وسيطة قامت بربط الإنتاج الريفي بسوق المدينة، وبتدعيم مركز بورجوازية المدينة.

إنّ ازدهار التجارة وانتشار المحلّات التجارية، فرض الإهتمام بمختلف المسائل المتعلقة بالتجارة، فوقعت عملية التسعير على عاتق البلدية، حيث كان يقوم جلاوذتها بمهمة المراقبة، ويرفعون تقارير يومية عن عدد المخالفات. لكنّ الأسعار كانت في تقلّب مستمرّ، وهذا ما أدّى إلى إفلاس عدد كبير من التجار الذين كانوا يقترضون من مرابين وتجار كبار أو بنوك لتغطية عجزهم، ما اضطرّهم للتوجّه إلى المفوّضية الفرنسية العليا والمطالبة بجعل «طرابلس مدينة حرّة»، وكان جواب المفوضية: «لا يمنع أن تمنح الحكومة اللبنانية مدينة طرابلس بعض امتيازات توافق مصلحة الدولة ويقدر الطرابلسيون أن يطلبوا توسيع الثوب الذي فُصِّلَ لهم، ولكن حذار أن يمزّقوه»[١].

بيد أنّ هذا الواقع أدّى إلى وجود تجّار كبار استفادوا من الغلاء وكوّنوا ثروات على حساب أبناء المدينة. فاستمرار ارتفاع الأسعار والتلاعب بها زاد الوضع سوءاً. وتشير المصادر إلى الغلاء الذي أخذ «يزداد يوماً فيوماً حتى أصبح الناس يخافون العاقبة»، فارتفعت أسعار الخبز بشكل لم يسبق له مثيل، فبيع الرطل منه «بنحو ٢٦ غرشاً سورياً. وأمّا أسعار باقي الحاجيات الضرورية كاللحم والسمن والألبان والخضار والفحم فقد ارتفعت أيضاً»، ووقعت هذه الضائقة على عاتق فقراء المدينة[٢]. وكان التجار يستغلون الأوضاع العامة في البلاد، ويرفعون أسعارهم، وهذا ما حدث خلال الحرب العالمية الثانية، فأصدرت وزارة التموين قرارات متعلّقة بتحديد بعض الأسعار. ولم تتغيّر وحدات الأوزان عمّا كانت عليه إبّان الحكم العثماني، وبقيت شائعة نظراً لارتباطها بعمليات الشراء والبيع، فكانت الوحدة الشائعة للبيع بالوزن هي الأقة وتساوي ١,١٨٢ كلغ، والرطل ٢,٥٦٤ كلغ، والقنطار ويعادل ٢٥٦ كلغ، والأوقية ٢١٥ غرام[٣]. واستمرّ العمل بتلك الوحدات حتى ٢٢ أيلول ١٩٣٥، عندما أصدر المفوّض السامي القرار رقم ١٩١/ ل.ر. الذي قضى

(١) جريدة «المعرض»، المجلّد ١-٢٤، السنة ٢، العدد ٦، تاريخ كانون الثاني - نيسان ١٩٢٣، ص ١٦.
(٢) جريدة «لسان الحال»، عدد ٤ شباط ١٩٢٥، ص ٢.
(٣) «الدليل السوري»، العام ١٩٢٣، ص ٢١٨.

بأن تكون القاعدة المترية العشرية هي المعتمدة في الموازين والمكاييل.

وتسهيلاً لوصول بضائعها إلى أسواق طرابلس، عملت سلطات الإنتداب الفرنسي على إنشاء خطوط مواصلات تربط المدينة بالمناطق اللبنانية والسورية، ومنها طرقات: البحصاص – كوسبا، البحصاص – عابا – أميون، طرابلس – بشري، طرابلس – حلبا، طرابلس – عرقا، طرابلس – بيروت[١]. وتمّ ترميم وإصلاح خط حديد طرابلس – حمص، وتمّ تسيير «أوتومتريس» على خط طرابلس – حلب[٢].

وبالرغم من ذلك، فقد استمرّت معاناة مدينة طرابلس من الحرمان والإهمال، ومن جعلها في حالة تبعية لبيروت، ما أقلق أبناء المدينة، وكان من جملة الأسباب التي دفعتهم لزيادة التشبث بالوحدة السورية ورفض التجزئة والوجود الفرنسي. فعندما عقد مؤتمر بيروت في منزل سليم علي سلام عام ١٩٣٣، وُجِّهَت الدعوة إلى عبد الحميد كرامي وعبد اللّطيف البيسار وشوقي الدندشي لتمثيل طرابلس في المؤتمر الذي تقرّر في نهايته رفع مذكّرة إلى المفوّض السامي الفرنسي تتضمّن الإصرار على مبدأ الوحدة، والإحتجاج على الالتحاق بجبل لبنان. ولخّص المؤتمرون مطالبهم بالمطالبة بعدم تجزئة البلاد إلى دويلات متعدّدة، واعتبروا أنّ أهالي الساحل والأقضية الأربعة يدفعون ٨٢ ٪ من واردات الخزينة، وأنّ المناصب العالية هي في يد أبناء لبنان القديم، واحتجّوا على الأوضاع الاقتصادية والهيمنة الفرنسية على الاقتصاد والجمارك[٣].

ناهيك عن معاناة العاملين في التجارة، وهذا الأمر كان يدفعهم للاحتجاج الذي يرتدي في غالب الأحيان طابع الإضراب عن العمل، وغالباً ما كانت الفئات المتضرّرة في لبنان تتضامن في سبيل تحقيق مطالبها، كالإضراب العام الذي دعت إليه نقابة السائقين في لبنان عام ١٩٣٣، وشارك فيه السائقون وأصحاب السيارات في طرابلس، احتجاجاً على مضاعفة الرسوم على البنزين[٤].

وقد واجهت التجارة في طرابلس الكثير من الصعوبات، منها:

١ – وضع المواصلات المتردّي، إذ

(١) H-C: "La Syrie et Le Liban en 1922", Larose, Paris, P.156.

(٢) H-C: "Quinze ans de Mandat", Paris, Joune, 1936, P.33.

(٣) حسان حلاق: «مؤتمر الساحل والأقضية الأربعة»، الدار الجامعية، بيروت، ١٩٨٢.

(٤) الياس البواري: «تاريخ الحركة العمالية والنقابية في لبنان»، الجزء الأوّل (١٩٠٨-١٩٤٦) (٣ أجزاء)، ط ٢، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٥٧-١٥٨.

أصبحت الطرقات بحالة سيئة، وكان السكان يتعرّضون لصعوبات جمّة خلال فصل الشتاء[١]، كما أنّ الخطوط الحديدية كانت خطوطها قديمة وبالية[٢].

٢ – قوّة الجذب التي شهدتها المدينة بفعل التطوّر التجاري، ووجود الخدمات الإدارية والقضائية ووسائل النقل، وانحسار الخدمات في الريف، وقدرة المدينة على الربط بينها وبين الداخل، ووجود المرفأ، ما زاد في اتكال مناطق الشمال على المدينة، وازدادت التجمعات فيها، ووصل عدد سكانها في عام ١٩٣٢ إلى ٥١,٢٢٠ نسمة من مجمل عدد السكان في محافظة لبنان الشمالي، والبالغ ١٨٤,٠٠٧ نسمة[٣].

٣ – سياسة الباب المفتوح التي اعتمدتها سلطات الانتداب الفرنسي، وإغراق السوق بالمنتجات والسلع الأجنبية، والمزاحمة الأجنبية التي أضرّت بالتجارة وبالصناعة الناشئة[٤].

٤ – الحواجز الجمركية بفعل فصل الأسواق عن بعضها، والتعرفات الجمركية الباهظة، وإعفاء المنتجات الأجنبية منها، الأمر الذي «ترك المنتجين الوطنيين من دون حماية جمركية». وأشار جورج حكيم إلى المنافسة التي تعرّض لها قطاع صناعة استخراج الزيت وصناعة الصابون، من قبل المنتجات الفلسطينية التي كانت تباع في الأسواق «بأسعار أرخص من الصابون الوطني». كما أنّ الحواجز الجمركية في البلدان الأخرى قد أفقدت المنتجين الوطنيين سوقين مهمتين كان يصدّر إليهما الإنتاج المحلّي، وهما تركيا ومصر، ولم يبقَ سوى السوق العراقي[٥]. وهذا الواقع ترك تأثيره على التجارة في طرابلس ومنطقتها، ما أدّى إلى زيادة الأزمات التي مرّ بها المجتمع الزراعي في المناطق التابعة للمدينة، وساهم في تعميقها، خصوصاً أنّ المدينة كانت من أهمّ المدن المصدّرة للصابون إلى الخارج، لكنّ صادراتها من هذه النوع تراجعت بفعل المنافسة الأجنبية،

(١) جريدة «الرائد»، العدد ١٣، تاريخ ١٦ أب ١٩٣٤.

(٢) إبراهيم محسن: «نشأة حزب الشباب الوطني في طرابلس ١٩٣١-١٩٣٦»، رسالة ماجستير في التاريخ، بإشراف الدكتور، الجامعة اللبنانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بيروت، ١٩٧٤-١٩٧٥، ص ٢٢.

(٣) Ministère des Affaires Étrangères de La République Française (M. A. E. F.): "Rapport à La Société des Nations sur La Situation de La Syrie et du Liban", Année 1932, P.138.

(٤) مصطفى العريس: «مصطفى العريس يتذكر»، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٢، ص ٢٠٧.

(٥) جورج حكيم: «الصناعة»، مرجع سابق، ص ١٨١-١٨٢.

وإغراق السوق المحلي بأنواع جديدة من الصابون المستورد، فأضرّ ذلك بصناعتها[١].

٥ - اعتماد جزء كبير من التجارة في المدينة على الإنتاج الزراعي، كالحمضيات التي تشتهر بزراعتها بساتين طرابلس ومنطقتها. فضلاً عمّا كان يصيب المواسم الزراعية من تردّي الأحوال الجوية، ففي حالة شحّ الأمطار كانت المواسم تتراجع، الأمر الذي يؤدّي إلى نقص العائدات التي تستفيد منها المدينة. إضافة إلى النكبات والأمراض التي كانت تصيب المزروعات، كمرض التبقّع الذي أصاب ثمار الليمون في عامي ١٩٣٢ - ١٩٣٣، والذي جعل الثمار غير صالحة للتصدير[٢].

وقد عانى القطاع التجاري مشكلات جمّة استمرّت في مرحلة الاستقلال، إذ كان يعتمد في جزء منه على تسويق المنتجات الزراعية، وكابد خلال المرحلة الاستقلالية الأولى من الشركات الاحتكارية وسياسة الإغراق وتحكّم البنوك والمرابين، والشروط التعجيزية للتسليف، والضرائب وغلاء الأدوية الزراعية والأسمدة والتبريد، وإهمال السلطة لقضية تصريف الإنتاج. ناهيك عن سياسة الانفتاح التي «لعبت الدور الرئيسي في عرقلة التصدير»[٣].

نشاط مرفأ طرابلس

سيطر مرفأ بيروت منذ بداية الانتداب الفرنسي، وحسب الخطة التي رسمها له الفرنسيون، على الحركة التجارية البحرية، ووضعت المرافىء في لبنان وسوريا، ومنها مرفأ طرابلس، في حالة شلل وتبعية مطلقة لهذا المرفأ. ويشير مسعود ضاهر إلى أنّه ولأسباب مختلفة «سياسية بصفة خاصة بفعل النشاط المتزايد للحركة الوحدوية مع سوريا في مدينة طرابلس ورفض سكانها الاندماج بلبنان الكبير طيلة تلك الفترة، لم تسعَ فرنسا جدياً إلى تحسين مرفأ طرابلس بالرغم من توفّر جميع الشروط لازدهاره»[٤]. وعلى الرغم من ذلك لم تضع البعثة الفرنسية تقريراً مشجّعاً، إذ أشار بول هافلان إلى عدم الثقة بمستقبل مرفأ طرابلس، لأنّ «موقعه» لا يستجلب سوى زبائن من حلب وحمص، وليس لتلك الأسواق سوى دائرة محدودة جداً[٥].

---

(١) ألبرت خوري: «الزراعة»، في: سعيد حماده: «النظام الإقتصادي في سوريا ولبنان»، ص ٨٦.

(٢) ألبرت خوري: «الزراعة»، مرجع سابق، ص ٨٧.

(٣) الحزب الشيوعي اللبناني (ناشر): «القضية الزراعية في لبنان في ضوء الماركسية»، بيروت، ص ٢٥٠-٢٥١.

(٤) مسعود ضاهر: «تاريخ لبنان الاجتماعي ١٩١٤-١٩٢٦»، ط ١، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٤، ص ٩٩.

(٥) Paul Huvelin: "Que vaut La Syrie?", Op. Cit., P.45.

ولم يطوّر الفرنسيون مرفأ طرابلس منذ عام ١٩١٩، بحيث يمكنه استقبال السفن البخارية، وجعلوه مقتصراً على السفن الشراعية، ما حدّ من طاقته التجارية، وحرم المدينة من جزء كبير من عائدات التجارة. ولم يلقَ هذا المرفأ عناية إلاّ منذ عام ١٩٢١، عندما بدأت فيه أعمال التوسيع وإقامة أرصفة جديدة، بعد أن وقع اختيار شركة نفط العراق على مدينة طرابلس كمصبّ لبترولها على البحر، وصار بإمكان مرفئها استقبال السفن المتوسطة الأوزان. كما سعت شركة خط حديد دمشق – حماة وتمديداتها إلى استغلال مرفأ طرابلس كي تنقل معداتها عن طريقه. ومع ذلك، فقد اقتصرت واردات المدينة على استيراد الخشب والإسفلت والفحم والإسمنت والدقيق والحديد والسكر والبنزين، في حين شملت مجمل صادراتها على المنتجات الزراعية، كالحبوب والخضار والفواكه والزيت والصابون والحيوانات الحيّة[١].

اقتصرت حركة مرفأ طرابلس على الداخل السوري – العراقي جزئياً، وبنسبة ضئيلة مع الخارج. وبقيت واردات طرابلس وثيقة الارتباط بمرفأ بيروت، ما حرم تجار طرابلس من الاستقلالية تجاه تجار بيروت، لتجعل تجار طرابلس كجزء من فروع تجارة بيروت[٢]، وبقيت تجارة طرابلس ضئيلة بالقياس إلى تجارة بيروت، فمقابل ١,٠٥٤ ألف طن من الواردات لمرفأ بيروت عام ١٩٢١، لم تتجاوز واردات طرابلس ٣٧,٢٣٠ طن. وفي حين ارتفعت واردات بيروت إلى ١,٢٨٦ ألف طناً في عام ١٩٢٢، إلاّ أنّ واردات طرابلس انخفضت في العام نفسه إلى ٣٤,٨٠١ طناً[٣]. وارتفعت قيمة واردات مرفأ بيروت من ٣٥٢,٥٥٥,٩٠٠ فرنكاً فرنسياً في عام ١٩٢٣، إلى ٤٥٠,٦٤٠,٥٠٠ فرنكاً فرنسياً في عام ١٩٢٤. بينما بلغت قيمة واردات طرابلس ٨٩,٠٩٥,٤٠٠ فرنكاً فرنسياً في عام ١٩٢٣، و٩٠,٢٣٨,٢٠٠ فرنكاً فرنسياً في عام ١٩٢٤[٤]. في حين بلغت قيمة صادرات مرفأ بيروت ٦٨,٥٤٤,٠٠٠ فرنكاً

(١) Jacques De Monicault: "Le Port de Beyrouth et L'Économie des Pays du Levant sous Le Mandat Français, Op. Cit., P. 68.

(٢) مسعود ضاهر: «تاريخ لبنان الاجتماعي ١٩١٤-١٩٢٦»، مرجع سابق، ص ١٠٠.

(٣) Jacques De Monicault: "Le Port de Beyrouth et L'Économie des Pays du Levant sous Le Mandat Français", Op. Cit., P.51.

(٤) Office Commercial Français du Levant et Association des Commerçants et Industriels français du Levant (O.C.F.): "Bulletin économique de L'Office Commercial Français pour La Syrie", Décembre 1924-Janvier 1925, PP. 6-7.

فرنسياً في عام ١٩٢٣، وارتفعت في عام ١٩٢٤ إلى ٧٣,٠٣٥,٠٠٠ فرنكاً فرنسياً، وفي المقابل بلغت قيمة صادرات طرابلس ٢٠,٨٨٨,٨٠٠ فرنكاً فرنسياً في عام ١٩٢٣، و٢٦,٢٤١,٠٠٠ فرنكاً فرنسياً في عام ١٩٢٤[١].

وانطلاقاً من سياسة الباب المفتوح التي اعتمدها الفرنسيون، فقد احتلّت الواردات الإنكليزية مركز الصدارة، تليها الفرنسية والألمانية والإيطالية، وواردات الولايات المتحدة الأميركية وبلجيكا وتشيكوسلوفاكيا، ثمّ رومانيا والهند والنمسا[٢]. أمّا طرابلس، فكانت تصدّر البضائع والمنتجات إلى فرنسا، فإيطاليا والولايات المتحدة ومصر وتركيا وبلاد ما بين النهرين، ثمّ إنكلترا وألمانيا وبلجيكا والنمسا وتشيكوسلوفاكيا[٣].

وفي عام ١٩٢٥، بلغت كمية المواد المصدّرة والمعاد تصديرها من مرفأ مدينة طرابلس ١٦,٦٥٦,٤٧٣ كيوغراماً بقيمة ١٣٣,٣٤٠,٣٥٤ قرشاً سورياً، وارتفعت الكمية في عام ١٩٢٦ إلى ١٩,٧٣٣,٧٣٠ كيلوغراماً بقيمة ٢١٦,٢٩١,٤٠٢ قرشاً سورياً[٤].

وقد تطوّر عدد البواخر الداخلة إلى مرفأ طرابلس، فوصل في عام ١٩٢٧ إلى ٣٣٨ باخرة بحمولة ٦٥٣,٧٣٣ طناً، وفي عام ١٩٢٨ إلى ٣٨١ باخرة بحمولة ٦٨٢,١٣٦ طناً، وفي عام ١٩٢٩ إلى ٣٨٧ باخرة بحمولة ٧١٧,٩٤٠ طناً، وفي عام ١٩٣٠ إلى ٤٤٧ باخرة بحمولة ٨٣٧,٨١٨ طناً. ثمّ تراجع في عام ١٩٣١ بفعل المنافسة التي تعرّض لها من مرفأ بيروت إلى ٤١٥ باخرة بحمولة ٧٧١,٧٥٧ طناً، وفي عام ١٩٣٢ إلى ٣٦٧ باخرة بحمولة ٧٤٢,٨٣٧ طناً. وهذا التراجع سببه تأثير الأزمة الاقتصادية العالمية والتي دفعت شركات الملاحة إلى تعليق خدماتها، ثمّ إعادة نشاطها منذ عام ١٩٣٣ نتيجة استيراد المواد الضرورية لخط أنابيب شركة نفط العراق، فوصل عدد البواخر في هذا العام إلى٤٧٦ باخرة بحمولة ٧٥٥,٠٩٨ طناً، وفي عام ١٩٣٤ إلى ٤٥٢ باخرة بحمولة ٨٠٨,٤٢٣ طناً.

واستمرّ عدد البواخر الداخلة بالإرتفاع، فوصل في عام ١٩٣٤ إلى ٤٥٢ باخرة بحمولة ٨٠٨,٤٢٣ طناً، وفي عام ١٩٣٥ إلى ٥٥٤ باخرة بحمولة ١,٢٣٢,٠٤٧ طناً،

(١) bid., P. 29.

(٢) Ibid., PP. 6-7.

(٣) Ibid., P. 29.

(٤) O.C.F.: Bulletin économique trimestriel des Pays sous Mandat Français", (1êr trimestre 1927), P.101.

وفي عام ١٩٣٦ إلى ٦٠٨ بواخر بحمولة ١,٤٦٤,٢٨٥ طناً، وفي عام ١٩٣٧ إلى ٦١٣ باخرة بحمولة ١,٥٧٥,١١١ طناً[١]، وفي عام ١٩٣٩ إلى ٥٩٦ باخرة بحمولة ١,٣٧١,٣٤١ طناً، وفي عام ١٩٤٠ إلى ٢٠٧ بواخر بحمولة ٥٥٠,٤٢٩ طناً، وفي عام ١٩٤١ إلى ٤٤ باخرة بحمولة ٤٥,٧٠٣ طناً، وفي عام ١٩٤٢ إلى ١٤٤ باخرة بحمولة ١٤٣,٥٩٨ طناً، وفي عام ١٩٤٣ إلى ١١٥ باخرة بحمولة ٣٧٧,٦٥٨ طناً، وفي عام ١٩٤٤ إلى ١٤٣ باخرة بحمولة ٦٢٢,٤٣٢ طناً، وفي عام ١٩٤٥ إلى ٢٥١ باخرة بحمولة ٨٧٩,٤٩٤ طناً، وفي عام ١٩٤٦ إلى ٣٦٩ باخرة بحمولة ٩٥٠,٣١١ طناً، وفي عام ١٩٤٨ إلى ٣٣٢ باخرة بحمولة ١,٢٠٨,٦٣٨ طناً[٢].

ويتبيّن أنّ وزن المستورد بواسطة البواخر تراجع في مرحلة معينة بفعل الحرب العالمية الثانية، كما كانت غالبية السفن عبارة عن ناقلات نفط. وعلى هذا الأساس ازدادت أهمية الترانزيت بفعل مرور كميات من النفط العراقي بطريق الترانزيت عبر مرفأ طرابلس، وحقّقت هذه التجارة عائدات كبيرة وصلت في عام ١٩٣٨ إلى ٢٢,٠٨٥ ليرة لبنانية – سورية، وفي عام ١٩٣٩ إلى ٢١,٠٥٠ ليرة لبنانية – سورية، وفي عام ١٩٤٠ إلى ٩,٢٣٢ ليرة لبنانية – سورية. ثمّ توقّفت عملية شحن النفط بسبب الحصار البحري الذي فرضه الحلفاء على المرافىء اللبنانية، وما لبثت أن عادت إلى الازدهار في عام ١٩٤٣ فوصلت إلى ١٥,٥٢٧ ليرة لبنانية – سورية، وفي عام ١٩٤٤ إلى ٢٦,٧٨٨ ليرة لبنانية، وفي عام ١٩٤٥ إلى ٤٣,٠٤٢ ليرة لبنانية – سورية، وفي عام ١٩٤٦ إلى ٤٥,٢٥٩ ليرة لبنانية – سورية، وفي عام ١٩٤٧ إلى ٤٢,٤٥٣ ليرة لبنانية – سورية، وفي عام ١٩٤٨ إلى ٤٨,٤٩٤ ليرة لبنانية – سورية[٣].

وبالمقابل، فقد ظلّ وزن الصادرات ضئيلاً ولم يرقَ إلى ما وصلته الواردات، ووصلت كمية الصادرات في عام ١٩٣٨ إلى ٧٢,٥٢١ طناً، وفي عام ١٩٣٩ إلى ٨٦,٩٩٨ طناً، وفي عام ١٩٤٠ إلى

(١) M. A. E. F.: "Rapport à La Société des Nations sur La Situation de La Syrie et du Liban', Année 1937, P.40.

(٢) وزارة الاقتصاد الوطني في الجمهورية اللبنانية: «المجموعة الإحصائية العامة ١٩٤٧-١٩٤٨»، بيروت، ١٩٤٩، ص ١١٢.

(٣) وزارة الاقتصاد الوطني في الجمهورية اللبنانية: «المجموعة الإحصائية العامة ١٩٤٧-١٩٤٨»، مصدر سابق، ص ١٥٣.

٤٣,٣٨٩ طناً. ثمّ تراجعت الصادرات بشكل كبير في عام ١٩٤١ بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية، ووصلت إلى ٢,٤٩٩ طناً، وفي عام ١٩٤٢ إلى ١,٢٥٨ طناً، ولم تلبث أن بدأت بالتحسّن في عام ١٩٤٣ بسبب انتهاء الحرب، فوصلت إلى ٢٣,٦٨٥ طناً، وفي عام ١٩٤٤ إلى ٦٦,٠٤٨ طناً، وفي عام ١٩٤٥ إلى ٧٦,٦٠٦ أطنان، وفي عام ١٩٤٦ إلى ١٤,٣٠٣ أطنان، وفي عام ١٩٤٧ إلى ١٩,٥٠١ طناً، وفي عام ١٩٤٨ إلى ١٧,٢١٢ طناً[١].

كما ازدهرت التجارة بواسطة السفن الشراعية التي كانت تنقل البضائع على الطرق المائية الموازية للساحل، واستطاعت أن تؤدي دوراً في الحياة التجارية في طرابلس، فبلغ عددها ٧٣٧ سفينة في عام ١٩٣٩ بحمولة ٢٨,٧١٨ طناً، و٥٢٦ سفينة في عام ١٩٤٠ بحمولة ٢٣,٤٣٣ طناً، و٤٩٤ سفينة في عام ١٩٤١ بحمولة ١٩٢٩٨ طناً، و٣١٥ سفينة في عام ١٩٤٢ بحمولة ١٢,٧٩٧ طناً، و٥١٠ سفن في عام ١٩٤٣ بحمولة ١٨,٥٥٣ طناً، و٥٠٧ سفن في عام ١٩٤٤ بحمولة ٢٧,١٧٦ طناً، و٣٥٥ سفينة في عام ١٩٤٥ بحمولة ٢٥,٦٣١ طناً، و١٩٩ سفينة في عام ١٩٤٦ بحمولة ١٤,٥١٧ طناً، و٢٥٨ سفينة في عام ١٩٤٨ بحمولة ٢٥,٦٠٥ طناً[٢].

الخاتمة

مرّت مدينة طرابلس بمراحل ثلاثة خلال النصف الأوّل من القرن العشرين، كان لها أثر كبير في التحوّلات التي شهدتها البنى الإقتصادية في المدينة، وهي مراحل الحكم العثماني والإنتداب الفرنسي والإستقلال اللبناني. وشكّلت المدينة خلال مرحلة الحكم العثماني نقطة اتصال رئيسة بين مدن الداخل السوري واللبناني، وحركة التجارة الدولية، وتمكّنت من استقطاب النشاط التجاري المحلي والخارجي، فكانت مركزاً لشراء المواد الأوّلية والمنتجات التي تحتاجها مراكز الصناعة الدولية. وكانت تلك المواد تنقل عبر الطرقات الداخلية باتجاه مرفئها، وهذا اقتضى اهتماماً بتحسين وضع الطرقات وشقّ طرقات جديدة انطلاقاً منها، ما ساهم في تحوّلها إلى مركز أساسي لمنطقتها، واتّسع مجالها، واستقطبت أعداداً كبيرة من أبناء المنطقة.

وبعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، خضعت طرابلس للسيطرة الفرنسية التي أعلنت ضمّها إلى دولة لبنان الكبير،

(١) المصدر نفسه، ص ١٧٨.
(٢) المصدر نفسه، ص ١١٢.

واستغلّت وجودها كدولة منتدبة، وعملت على التحكّم بالمقدّرات الإقتصادية للمدينة وربطها بعجلة الاستتباع للسوق الفرنسية. فظلّت فرنسا تتبوأ مركز الصدارة على صعيد مبادلاتها التجارية مع المدينة، وتحكّمت بالتبادلات التجارية.

كما عملت على فرض نوع معيّن من التطوّر التجاري، وتقييد السوق المحلي بتخصّص ضيّق للسلع، وتنشيط بعض المزروعات المرتبطة بالتصدير الخارجي، وانقطعت معه المدينة عن أسواقها الإقليمية بفعل الحواجز الجمركية وزيادة التعرفة والرسوم والمنافسة الأجنبية، وأصبحت تابعة لمدينة بيروت بعد أن أولوها أهمية مميّزة، وتحوّلت طرابلس إلى مركز تجاري وسيط بين مناطق الداخل ومرفأ بيروت، الأمر الذي حرمها من عائدات كبيرة، وساهم في تصغير السوق المحلي، وهذا ما أدّى إلى رفض أبناء المدينة للوجود الفرنسي، ومطالبتهم بالإنصاف، ودفعهم إلى تعميق ارتباطهم بالفئات المتضرّرة من السياسة الفرنسية. من هنا كانت القوى الاقتصادية، وتحت ضغط مصالحها المشتركة تعمل على توحيد برامجها الاقتصادية وتحقيق جملة من الأهداف عن طريق المطالبة بالاستقلال الاقتصادي، وكانت تعقد المؤتمرات بهدف الاحتجاج على التقهقر الاقتصادي، والسياسة الاقتصادية الفرنسية والاحتكارات الفرنسية، والمطالبة بتغيير الأوضاع القائمة.

ولم يختلف واقع الحال في المدينة خلال المرحلة الاستقلالية، فاستمرّت معاناة القطاع التجاري الذي كان يعتمد في قسم كبير منه على تسويق المنتجات الزراعية، وظلّ يعاني من الإهمال وضعف التسليف والشركات الاحتكارية وسياسة المنافسة والإغراق وتحكّم البنوك والمرابين، والضرائب وغلاء الأدوية الزراعية والأسمدة والتبريد، وسياسة الباب المفتوح التي فتحت أسواق المدينة أمام البضائع والرساميل الأجنبية.

تراب أزرق

حكمت حسن

وفي كفي غيمة
ترشح منها الصحراء
أحكمت أصابعي
لئلا تستجاب
فتزهر
في مشاع الدروب
خريف نابض
لأملكه
أصير ترابا
له لون أزرق
ورائحة عناق

* * *

كان هناك
شجرة في السجن
أرَّختْ لحنان
يحرسه سجّان
ومن ثقوب السجن
تناوبت أغصانها حراسة الشمس
حائطٌ لا يتخطى المترين
وشجرة بطول عشرين سنة
مواسمها
قصائد
بألف نواة
ونسغٍ بقاعي
عاد القلبُ حين عاد

الشاعرة حكمت حسن بعد قراءة: «أي خبز فيك يا هذا المطرْ»

أقلام واعدة

ابتسامة

حسين حسن حجيج

كان يصحح الأوراق، وقد صدمه ما رآه من طالبٍ، مطالَب بكتابة نص أدبي عن معجزات الكون وأسراره...

اعتراه غضبٌ جنوني، غضبٌ ازداد بفعل التعب الذي يتملكه من أعمال يوم تعليمي شاق، يُضاف إليه تصحيح الامتحانات في المنزل..

يصول ويجول في إحدى غرف منزله الفخم الواقع على أحد مداخل المدينة، ويذرعها بخطوات صاخبة ثائرة، وبجبين مقطب يكاد يوهمك أن ثورة عالمية ستنطلق بعد لحظات، ويروح يكلّم نفسه بصوت عال، وما يلبث أن يركل هذا الباب،... ويكسر تلك الآنية،... حتى علامة الصفر التي وضعها ما كانت لتشفي غليله وتسكّنه.

إنَّ كلمات ذاك الشّاب قد أوقدت حطباً في تنور البركان الهادئ، حوّلته حميماً يغلي، يثور معه كلّ راكد في أعماق ذلك الأستاذ الجامعي العريق

حسبه يسخر منه، ينال من هيبته ووقاره، يخاله ساخراً من خبرته الطويلة التي أمضاها في ربوع الجامعات العريقة، وبين طلاب الدّراسات العليا للأدب العربي وعلومه...

لم ينم تلك الليلة، كانت قد استفزته كلمات ذلك الشّاب التي لم تكمل حتى السّطر الواحد في أوراق تتطّلب على أقل تقدير الثلاثين منها... ينتظر بشغف محْمرُ العينين، قابضُ الكفِّ على سيفه الحديدي المرصع بالكلام الجارح، يستلّه في وجه الزَّمن، عله يهابه، فيسدل ستائر ليلته ويعجل بصباح أراد منها الانتقام ولا شيء غيره...

غفت عيناه بعد طول عناء، وما أفاقت إلا على ذلك النّور الذي شعّ من نوافذ البيت المطل على الشواطئ الذّهبيّة للمدينة الساحلية الساحرة. لملم بعضه عن سريريه الذي عج بأوراق امتلأت بأحرف تنسج

إبداعات أدبية، وراح يلبس ثيابه على عجل وكأن أبواق الحرب قد أذّنت في مسامعه أناشيدها الثورية، فأرادت لكرامته دكّ حصون المتطاولين، ومعاقبة كل متمردٍ أراد غزو ساحاته بأسلحة وضيعة، لا تفقه الحرب الضروس...

دخل مكتبه المزين بأدرعته التَّكريمية الأنيقة، جلس على كرسيه الجلدي الكبير، خلف طاولته البنيّة التي تكاد لا تظهر من كثرة الأوراق التي تعتليها، ينتظر بفارغ الصبر السّاعة التاسعة، موعد صفّه، إذ سيلتقي ذاك الشاب فيوبخه، ويؤنبه على قلة حيائه...

ذهل الطلاب عندما دخلوا صفهم وهم في أشد حالات الترقب والتوتر، فوجدوه مزيناً بالورود الحمراء، وكأنه غرفة عاشق نثرعشقه في جماد، فأزهر قصائد من زهور آذارية، تنثرمن عبق الأبجدية أغانيَ خالدة...

كلٌّ في مقعده، والأستاذ الفاضل يتوسط مسرحه المهيب، وتجاعيد وجهه تحكي من القصص روايات الانتظار المغلف بالانتقام الذي لا بد منه، حتى اللوحة الزهرية ما كانت لتضفي على موقفه بعضاً من الأُنس اللطيف الذي يدغدغ القلوب، بل زادته ضراوة وشراسة...

إلاّ ذلك الشاب لم يكن في مجلسه، تأخر حتى عن صفه الأهم في مسيرته التعليمية، الأمر الذي زاد من يقين الأستاذ المبجل أنَّ ثمّة مهزلة بحقه قد نُسِجت خيوطها...

الوقت يمر والجميع في حالة ترقب، لا الاستاذ تفوه بحرف، وهو يعدو خطوات متسارعة نحو الباب ومنه إلى مكتبه ناظراً في ساعته الفخمة التي يرتديها في يده اليسرى، ولا الطلاب قادرين حتى على السؤال عما يحصل...

إنَّها التاسعة والنصف، دُق الباب أخيراً، إنه ذلك الشاب، معتذراً عن التأخير، وبيده باقة من الزهور الحمراء... متبسماً لا يأبه التأخير، خطا بضع خطوات متوجهاً إلى مقعده، تعتريه ثقة لاحت أعلامها البيضاء من سكون ناظريه...

ومن دون مقدمات، راح الأستاذ يذيع علامات الطلاب، كان قد وضع ورقة الشاب آخر الأوراق إفساحاً في المجال للتمادي في توبيخه وتأنيبه... لم يتبق إلاّ ورقة الشاب، ممسكاً بها، ونيران الغضب تعتريه، ينظر إليه بعين المنتقم.

وراح ينعته بأقبح الألقاب والأوصاف، والذهول يخيم على المكان، ومع ارتفاع صوته أكثر كان يشتد الذهول على محيّا الحاضرين، والطالب ينقِّل نظره في عيونهم، ويبتسم ببراءة طفل يتوسد حضن أمه، غير آبه للخطر المحدق بتعب سنوات مضت... دقائق قليلة كانت كافية ليستنفد الأستاذ كل كلماته.

هدأ البركان الثائر في أعماقه، خيم السكون في أنحاء المكان...

حينها بادره الطالب: وممَ شكواك؟

– حقا إنَّك وقحٌ، أتسخر مني؟ أتستهزىء بتاريخ من التدريس والعطاء؟ أجابه الأستاذ...

– وكيف...؟! لطالما كنتَ من المبجَّلين في عالمي، وأنت تعلم أنِّي أُكِنُّ لك كل الاحترام أردف قائلاً.

– كيف ذلك، وأنت أجبت على سؤالي بكلمات قليلة، لا تمت إلى الموضوع بصلة.

عندها ترك مقعده حاملاً باقة الورود. تقدم نحو زميلته التي كان قد عشقها سراً، وقدمها لها، وسط استغراب شديد من الجميع... ذهلت الفتاة، ارتبكت بكل ما أُوتيت من قوة، كساها أحمر الخجل بكل وقار، راسماً على وجهها ابتسامة بعرض الكون وجماله.

– توجه إليه قائلا: ألم تطلب تعريفاً للمعجزات؟

– قال: بلى.

إذا، ألا ترى في ابتسامتها معجزة جميلة من فعل الأقدار.

ألم تخبرنا سابقاً أنَّ حواء هي أجمل معجزات الله على مر العصور؟ ألم تقل إنّ السّحر الذي تمارسه ابتسامة أنثى على قلب الرجل، أشبه بالخيال الذي يتكون في عقولنا؟

تلعثم الأستاذ، ما عاد يدري أية كلمات يقول، يقلِّب ناظريه بسكون ملؤه الدهشة والغرابة.

ومن ثم تابع الطالب قائلاً: وأما أسرارها هي أنها ملائكية الصنع، بقلم قدير مقتدر، قد أوجد في ابتسامتها صفات المعجزات، تُثمل العقول التي ترتشف من خمر شفتيها كأسا، تزرع فيها من الزهور حدائق أقحوانٍ أحمر يلون أيامها بألوان العشق الزَّاهي في مختلف الفصول.

تعجب الأستاذ لبلاغته الشديدة، ولكلماته التي حلت أنساً على مسامع الحاضرين، والجميع يحدّق في تلك الابتسامة الساحرة، يصفقون لروعة ما سمعوا وما رأوا...

تقدم منه معتذراً، قد أسأْتُ الظن بك، إنَّك طالب متميز، وإنَّك عاشق في عالم العشق قدير...

حقا، ابتسامتها... خُلقت من طين لم يُخلق منه بشر.

أصوات شابة...
(ما قيلَ عنا)

أحمد شداد

يقولون عنّا:
سماءٌ وبحرٌ
وبيتٌ من العطرِ
يعدو إليه الزمانُ
الشريدُ
فإن لامسَ الكونُ منه سراباً
تلاشتْ جبالُ الأسى عن رؤاهُ
وقال له اللهُ: نمْ مطمئنّا..
يقولون عنا:
جنونٌ وسحرٌ
وشعرٌ، وكم من نبيٍّ
يقولون إن جاءَ بالحق: جنَّ..
يقولون عنا:
كلاماً كثيراً
فمن يجعلُ الصخرَ وردا؟ ومن ذا
يصدُّ بنا الطفلَ عمّا تمنّى؟..
يقولون عنّا:

غدٌ مستحيلٌ
سحابٌ نحيلٌ
قليلٌ من الحبِّ يكفي لنحيا
ويحيا الشتاءُ
ويُدعى الإلهُ
فتنمو الزهورُ بروحٍ مثنّى..
يقولون عنا:
سرقنا من العاشقين القدامى
طباعاً ومجْرى،
وما أنصفونا..
ولو يرجعُ العاشقون القدامى إلينا
لصاروا تلاميذَ
يحكون عنّا
ويسقون منّا..
وصلّوا لدى الحبِّ
إنساً وجنّا،
وقالوا ظننّا علمْنا

وقد ضلّ من دسّ في العلم ظنّا..
يقولون عنا:
عبثنا بأشياءِ قيسٍ وليلى
محوناهما عن شفاهِ الحكايا
وجئنا اليتامى بمنٍّ وسلوى
وفرعونُ وحّد ربّاً لدينا كأنْ
بموسى وعيسى ونوحٍ عُجنّا..
يقولون عنا..
ولا تطفئُ الضوءَ كفُّ الغمائمْ
ولا يحجبُ اللهَ غيُّ العزائمْ
فمن يُقنعُ القمح أنْ ليس شعرا؟
ومن يقنعُ الشعرَ أن ليس حُبّاً؟
ومن يقنع الحبَّ أنْ ليس فنّا؟
فصبّي من العين في العين شمساً
وكوني من الله وجهاً يغنّى
وضمي إليك الحياة اصنعيها جمالاً
فطينُ الجمالاتِ (ما قيل عنا).

أصوات شابة...
وأنا غنيٌ يا معلمتي
حدَّ الفقر

محمد حسن دهيني

إنَّ لنا في هذه الحياة يا صاحبي ثلاثة حروفٍ، تمسك بأيدينا وتطهونا على نار من عجل فنصير وجبة لصغارها.

للآن لم تستطع التخلّي عن أوّلّها لنقرأ ماتبقى وتطمئن قلوبنا.

وللآن ورغم كل هذا الدّقّ لم تفتح ذراعيها، خشية أن يقع هلالها وتلمع عيوننا.

وللآن آخرها يكرّس في الأرض فكرة العبوديّة

أشعلتْ سيجارتها الألف، وجلسَ العرشُ تحتها. يبدو أنّها جائعة!

لكن فكّر معي! أين نار طباخها ومن سيكون وجبة هذا اليوم.

نادت للطّباخ أحضر لي... شربة ماء لا أظمأ بعدها أبدا...

دارتْ عليّ الحياة ودار دولابها، وحطّني في مدرسة. لا شيء أسوء من أن تدخل المدرسة، هذي التي تقصّ جناحاتنا برجعيتها. وتجعلنا أشخاصاً عاديين.

حملتُ عكازة عقلي وصعدتُ الفكرة صفّاً صفّاً. والبلاد هي البلاد كل يوم هي في شغل، تؤسس للموت أرضاً وسقفاً. حضر الشّتاء وكان هواؤه حاملاً ما يرعب. ونحن جلٌّ همّنا كيف نلعبُ، لقد أجبرنا هذا الأخيرُ أن ندخلَ الصّف ولم يدرِ أنني محرجٌ.

القوانين البالية لم تراعِ عرقَ أبي ولا جيب أمي. كنت أخاف الدخول إلى الصف. خشية أن تسألني معلمتي عن كتابي. كانت الشّقاوة الحلّ الوحيد لأهرب من عذاب الاسئلة. وأطرد خارجاً. فصحيح يا شتاء أنك تمطر، لكن ليس بوجهك ماء.

أدخلْتَني المحكمة وأنا لم يتجاوز عمري الخمس سنين وعامين. لم أرَ على بابها،

العدل أساس الملك إنما رأيت، الثاني ابتدائي الشعبة أ. وبدأتِ المحاكمة.

قال القاضي صارخاً بي: أين كتابك؟..

لم أكن أملك الإجابة عن هذا السّؤال، غير أني أجهدت نفسي لأثبت لصديقتي التي أحبّ أنني لست خائفاً.

فقلتُ والبراءة. تعلو صوتي: (بس يرجع بابا بجبلي الكتاب).

ولكن دمعةً سبقتني كانت الجواب الأمثل على سؤالها.

فأسكتت المعلمةَ وجعلتْها تقبلني، لا بأس بقبلة عند الصباح.

ولكن أوجع القبل يا أمي تلك التي تأتي حسرة وشفقة، لم. يعرفوا أن للقبل أشكالاً، لكن لا عليك بهذا ولا تشغلي بالك.

ومعلمتي الثانية صاحبة النشاطات طلبتْ مني أن أنفذّ واحداً فقلت لها حين يعود أبي أصنع ما تشائين فهو فنان. مبدع يرسم. بريشته وجه الحياة الجديد.

فلم يستطع المدير أن يمدَّ يده إلى قلبه وينتشل حفنة عاطفة ويضع لي غير الصّفر. لم يكن صبوراً بما يكفي لينتظر عودة أبي.

بعد كل هذه المهزلة حضر أحد الاقارب ليأخذني إلى البيت. كانت أسعد لحظات حياتي، وأنا أفرُّ من بين أيدي هؤلاء القتل. وأفكر، بالكتاب الذي أحضره لي أبي (لأُبيّضَ) وجهي أمام صديقتي التي أحبّها سرّاً وجهراً.

دخلت ألبيت كالعادة بكامل شقاوتي ركضاً وزحفاً، وقفزاً وصراخاً. وناديت أمي: أين أبي. قالت في غرفته لقد أحضر لك كتابا ستقرأه وتصبح مجتهداً.

دخلت الغرفة، لبستني الدهشة، وجدت أن أبي قد غيّر سريره. أصبح أصغر بكثير من الذي تعودت أن اراه فيه.

ولم يعد هناك مساحة لأنام بجانبه وأشدّ على ذراعه وألعب بذقنه الشقراء. حاولت إيقاظه، وأنا أردّد أين الكتاب؟ أين الكتاب يا أبي؟ لكنّه لم يستيقظ.

لأوّل مرة أطلب منه شيئا ولا يفعله. كشفت عنه الغطاء. لم أجد الذراع التي تعودت أن أنام عليها. ولم أرَ العين التي تعوّدت أن أكحل عين قلبي بها.

فقلت له هامسا في أذنه يا أبي لا أحب مزاحك، أين كتابي وقلمي؟ لدي نشاط في الرسم. لم يستجب لندائي.

أبي يا معلمتي عاد في سرير صغير على قدر حجمه. عاد مستشهداً ولكن لا تقلقي لقد أحضر لي كتاباً لكن غير الذي تظنين.

هذا الكتاب هو كتاب حزني، خذيه، واقرأيه دمعةً دمعةً، وعلّمي به أصدقائي أن أبي هو الأستاذ الامهر. الذي خط الكتاب

وهو لا يجيد القراءة والكتابة. علميهم أنه احتضنني وهو بلا ذراعين، علميهم أنه نظر اليّ بعينيه المغمضتين. علميهم أنّ أبي مات ليكتب لي بريشته الحمراء ن الدم الزكي ثمن للحرية ومؤسس للفكرة في أرض الغد.

لا بأس ان تتعلمي انت أيضا يا معلمتي، وأرجوك أن ترسلي نسخة للمدير. عساه يرفعه لرئيس الأرض ويوقف هذه الحرب التي تسلبنا الأباء وتمنعنا من القيام بواحباتنا المدرسية.

مدينة الفراغ

ميرنا بريطع - لبنان

قلّب صفحات وجهها بحذرٍ وظلّ على مسافة منها، قبل أن يتقدّم قلبه ليصافح قلبها كعادته..

كم طال عمر فراقهما؟؟! ذلك ليس مهماً فعلاً، فالعمر لا معيار له.. بعض السّنوات تعادل ففي العمر لحظةً، وبعض اللّحظات تنقضي دهراً... ربّما لم يرها منذ دهرٍ أو بعض دهر. لا فرق، كلّ ما يهمّ الآن أنّه يقف عينيها المهجورتين كمدينة خاوية فارغةٍ حتّى من الأصداء...

لوهلةٍ، انتابته رهبة من تطأ قدماه أرضاً غريبةً لأوّل مرّة، لكنّ شيئاً ما بداخله دفعه للتّقدّم دونما وجل..

هذه المدينة.. يألفها، يعرف فيها كلّ حلم وكلّ أمنيةٍ.. لقد أضاء كلّ كلمةٍ فيها وأشعل كلّ حرفٍ... كلّ تنهيدة وكلّ ابتسامة، كلّ لهفةٍ ولفتة فيها.. هو من اكتشف معالمها، وتحسّس نبضها لأوّل مرّة..

لطالما جلس عند أقدام أهوائها، يستمع لرقرقة الأمل تنساب بخفّةٍ دون أن يصدّها قدرٌ. لطالما خطَّ شيئاً من نفسه على جذوع قصائدها. لطالما جلس على مقاعد أحاديثها المكتظّة بالخيالات، وارتشف معها قليلاً من الرّوايات الممزوجة بحلامة السّحر..

هذه المدينة ليست غريبةً... لقد تماهى مع صباحاتها حتّى بات يشرق ويغيب فيها، لكنه يعود.. كالفجر دوماً يعود.

هذه المدينه، فيها بعض من أنفاسه وإحساسه وخوفه وجرأته.. اعتاد كلّ شيء فيها.. اعتاد أن يجلس بعيداً، عند منعطف الزّمن.. يتأمل قطارات الحياة المزدحمة بالاوقات الفارغة والأوقات المسافرة وتلك العائدة، والأخرى التّائهة..

فكيف غدت تلك المدينة دوّامة فراغٍ؟؟لاصور تزيّن جدران ذاكرتها.. لا أخيلة، لا أحلام لاأماني لا قصائد، لا قطارات زمنٍ... لا الآن، لا غداً.. لا البارحة.. لا هي.. لا هو..

حاول أن يمسك بزمام صوته، أن يناديها، لكنّ السّكون أحكم قبضته على المكان..

حاول أن يلامسها، لكنّه كان يقترب من الخواء، يتحسّس معالمه للمرّة الأخيرة.

مفكرة الأنشطة الثّقافيّة

ندوة حول المجموعة القصصية «عناقيد العطش» (الخميس ١ كانون الأوّل ٢٠١٦):

شارك رئيسا تحرير المجلّة الأستاذ الدكتور علي زيتون والأستاذ عمر شبلي في ندوة حول المجموعة القصصيّة «عناقيد الغضب» للأستاذ الدكتور علي حجازي وذلك في المجلس الثقافيّ للبنان الجنوبيّ في الأوّل من كانون الأوّل ٢٠١٦، وقد أبرزت المداخلتان أهمية الانتماء إلى الوطن والأرض، والدور الذي أدّته المقاومة في مواجهة العدو الصهيونيّ، واستطاعت تغيير المعادلات برمّتها. وقد ركّزت كلمة الأستاذ عمر على محاكاة الوجدان عند إنسان الأرض الجنوبيّة، وكيف استطاعت هذه المقاومة التي يهواها الجنوبي أن تصل إلى الضاحية وإلى كلّ لبنان خصوصا من الشمال مع ابنته التي جاءت لتستشهد جنوباً. وركزت كلمة الدكتور علي زيتون على منهجية الكتاب وإبداعية الدكتور حجازي وارتباط نتاجه بجنوبنا صانع المعجزات.

واستطاعت هذه المجموعة القصصيّة أن تجسد معنى المقاومة وأن تصوّر الأبعاد الإنسانيّة والوطنيّة لكلّ مقاوم دافع عن أرض الوطن وحقّق الانتصار، ولا يقتصر العمل المقاوم على حمل السلاح إنما أيضاً بالصّمود والصّبر والتّحمّل. وقد قام بتعريف النّدوة الدكتور فؤاد مرعي الذي أشاد بأدب حجازي وأظهر انتماء مجموعاته القصصيّة إلى الأرض بناسها ومقاوميها.

واختتمت الندوة بقراءة قصة من قبل الدكتور علي حجازي، وقد اختار ان يقرأ عن وادي الحجير الذي كان مقبرة لدبابات الميركافا، هذا الوادي الذي جعل العدو يضع رأسه في عرين الأسود.

زيارة الأديبة اللّبنانيّة إيملي نصر الله:

في لفتة من إدارة الهيئة الإدرايّة والثّقافيّة لمجلة المنافذ الثّقافيّة لزيارة كبار الأدباء اللبنانيين، زار وفد من المجلة الأديبة

اللّبنانيّة السيّدة إيملي نصر الله، حيث تمّ الاطمئنان على صحّتها، والاطّلاع منها على آخر نشاطاتها الثّقافيّة، ومشاركتها الفاعلة. على أن يكون هناك لقاء موسّع معها في العدد القادم.

اللقاء الثقافيّ مع منتدى الأرز الثّقافي (الأحد ٤ كانون الأوّل ٢٠١٦):

في إطار التّواصل الثّقافي بين البقاع والجنوب ها هي المنافذ الثّقافيّة تحمل رحالها الفكريّة والثقافيّة والحضاريّة، فتنطلق من البقاع إلى الجنوب.. جنوب العزة والكرامة... فتلتقي الكلمة بالكلمة ويلتقي العقل بالعقل... والعزة بالعزة. وقد تمثّلت المجلة برئيس تحريرها الأستاذ عمر، وأعضاء الهيئة الثّقافيّة والإداريّة: د. خديجة شهاب، د. دريّة فرحات، د. علي أيوب، والأستاذة فاطمة بزّال، وبمرافقة أصدقاء المجلّة الأستاذ محمّد برّو، والأستاذ محمد طالب.

وقد كانت محطّتنا الأولى في منزل عرّاب اللّقاء الدّكتور حسن عاصي الأستاذ في الجامعة اللبنانية وصاحب دار المواسم للطّباعة والنّشر، في بلدة انصار الجنوبية ومن ثمّ انطلقنا إلى منتدى الأرز الثقافي ممثّلاً برئيسه الأستاذ علي جمعة مرحّباً بنا بعدد من القصائد الشّعريّة التي يفوح منها أريج العطاء والكرم والمحبّة، وشعرنا خلال اللقاء أنّنا في حقل يضمّ باقة منوّعة من الشّعراء والأدباء والأديبات والمثقفين والمثقّفات.

وقد افتتح الجلسة الثّقافيّة رئيس التّحرير الأستاذ عمر شبلي بخطاب منهجيّ فكريّ عن المقاومة ودورها وعن المقاومة المثقفة المنشودة، فمتى غابت الثّقافة حلّت العنصريّة، ورأى أن الفكر هو الغاية المنشودة. ثم عرّفت الدّكتورة دريّة فرحات بالمجلة وتحدّثت عن دور كلّ من الدكتور علي زيتون والأستاذ عمر شبلي في تأسيس المجلة التي تميّزت بالعصاميّة، وأشارت إلى أنّ هدف المجلة وغايتها هو غاية ثقافيّة وحضاريّة وفكريّة بعيدة عن التّعصّب والمذهبيّة.

ثم ألقت الأستاذة فاطمة البزال قصيدة بعنوان «يا نهر سرت ولم تسر»، وقد لاقت استحسان الجميع.

واكتمل اللقاء الثقافيّ حيث توالى على المنبر شعراء الجنوب وقد ألقوا قصائد من وحي المناسبة، وكان للشّاعر الدّكتور نجيب زبيب مشاركة وممّا جاء فيها:

تحيّة نديت حُبّاً وتَحنانا
حللْتُم إخوتي أهلاً وإخوانا
أهلاً بكم في جنوب النّصر منزلكم
تَغْمُركُم فيه يُمنانا ويُسرانا
من بعلبكَ ومن صيدا وصور معاً
لبنان صار لأهل الأرض عنوانا

اليوم صيّرنا هذا اللقاء بكم
حسّاً رهيفاً وأسْماعاً وآذانا

والمشاركة الثانية كانت من الشّاعر الأستاذ خليل سلامي، حيث جاء في قصيدته:

ذا المنتدى الأرز يحضنُه
أنصاره الصيد الميامينا
جذلان يهفو يا أحبّتنا
ما دمتم البحّار والمينا

وقد أبدع «نسر الجنوب» الشّاعر الزّجليّ موسى جعفر بقصيدة زجليّة رحّب فيها بأبناء بعلبك والهرمل والبقاع الغربيّ، واعتلى المنبر بعد ذلك الأستاذ عبد الكريم بحسون ليتحفنا بقصيدة شروقيّة مميّزة. وكان للموهبة الصّاعدة زين العابدين علي جمعة مشاركة قيّمة في قصيدة زجليّة احتفى فيها بانتمائه إلى أرض الجنوب المقاوم. وقد خُتم اللقاء بتكريم المربّي كامل شبلي، حيث تسلّم درع منتدى الأرز، وكان الوعد بتجدّد اللقاءات الثّقافيّة.

زيارة الدّكتور محمد علي شمس الدّين:

زار وفد من مجلّة المنافذ الثقافيّة الشّاعر الدّكتور محمد علي شمس الدّين للتّداول في القضايا الثّقافيّة، خصوصاً الشّعر، وفي معرض حديثه تطرّق الشّاعر شمس الدّين إلى المهرجان الشّعري الذي عُقد في مصر، وقد نقل عن الدّكتور جابر عصفور قوله إنّ زمن الشّعر قد ولّى والزّمن الآن هو زمن الرّواية، وإنّ الدليل على ذلك أنّ من نال جائزة نوبل من الوطن العربي هو الروائي نجيب محفوظ. وقد ردّ الدّكتور شمس الدّين على كلام د. عصفور بأنّ الشّعر لا يموت، وأنّه حاجة إنسانيّة، وأن الكثير من الشّعراء قد نالوا جائزة نوبل، وحتى نجيب محفوظ قد كتب سيرته بلغة شاعريّة مميّزة. وأفادنا بمداخلته في المؤتمر، ومّما جاء فيها: إنّ هذا المؤتمر يشبه إدخال رجل غريب إلى مخدع العروس في ليلة زفافها، حيث كان المؤتمر يتناول قضايا الشّعر فتمّ تمجيد الرّواية.

اللّقاء مع التّجمّع الوطنيّ للثقافة والبيئة والتّراث:

في إطار زيارات الهيئة الإدرايّة والثّقافية لمجلة المنافذ، قام وفد، ممثّلاً بالأستاذ عمر شبلي والدّكتورة دريّة فرحات والدّكتورة خديجة شهاب والدّكتورة ندى الرّمح وصديقة المجلّة الأستاذة كوثر عبد الفتّاح، بزيارة السيد انطوان بوجودة رئيس التّجمع الوطنيّ للثّقافة والبيئة والتراث، وذلك للتّنسيق في تبادل الخبرات الثّقافيّة والتّعاون في مختلف النّشاطات. وقد تميّز اللقاء بطابعه الوديّ، وبالتّقارب بين وجهات النّظر.

توقيع كتاب «الشّعريّة بين الرّمز والعرفان» للدكتور علي مهدي زيتون:

وفي إطار أنشطة معرض الكتاب العربي في بيروت، كان للدكتور علي زيتون مشاركة عبر توقيع كتابه «الشّعريّة بين الرّمز والعرفان»، الصادر عن دار المعارف الحكميّة. وقد تميّز حفل التوقيع بحضور لافت من قبل الأساتذة الجامعيين والمثقفين والأصدقاء ومحبي المعرفة.

..... هيلين..

عبد الله سكرية

١ – وفي ابْتسامِكِ فيْضٌ مِنْ مَباهِجِها
هيَ الحياةُ، لنا تَنْدى، وتَبتسمُ!
٢ – وفي الضَّفائر؟ هذا اللونُ يَأسرُني
ها قدْ تغاوَتْ، فحقُّ القلبِ يَنْهزِمُ!
٣ – وفي الشِّفاهِ ثَنايا حدَثَتْ بفم
ماذا أقولُ؟ ويَعيا القولُ والكلمُ!
٤ – هلْ ضاحكٌ بابتسامٍ فاضَ مِنْ مُتع
إلاَّ لثُزهرَ، في أيَّامنا، النِّعَمُ؟
٥ – لو ضاعَ منكِ شذاً، رقَّتْ حباحبُهُ
لاستَوطنَ القلبَ عشقٌ، ما بِه أَلَمُ!
٦ – دَعْني أُردِّدُ. هذا الوجْهُ يَسحَرُني
كما بسِحرٍ أتى مَنْ سحْرُهُ شيَمُ!
٧ – دَعني أطوِّفُ عندَ النَحرِ، أكتبُهُ،
قَوْلي، استجِبْ، وبهِ أنْجِدْني يا قلَمُ!
٨ – سارِرْتُها العينَ منْها. يا مُعذّبَتي
كيفَ السَّبيلُ؟ فها قدْ جئتُ أسْتلِمُ!
٩ – ضاجتْ، وباهتْ، وفي أعطافِها غنُج
والغنْجُ رسمٌ بلونِ الحُبِّ يرْتسِمُ!
١٠ – وما أقولُ بثوبٍ زاهرٍ عطِر
ضجَّ الرَّبيعُ لهُ، واستَوْطنَ الحلُمُ!
١١ – أشواقُ يا امرأةً، يا أحلى فاتنة
وفي الفُتونِ جمالُ الخَلقِ مُرتَسِمُ!
١٢ – هاتي اترُكيني كمَا أهْوى أسامرُكِ
هاتِي اترُكيني، وإنْ بالعَيِّ أتَّهمُ!..

قرأت في العدد الماضي - السادس عشر

علي أحمد البعلبكي

ما كدت أستلم العدد السادس عشر خريف ٢٠١٦ من مجلّة المنافذ الثقافيّة، ولدى اطلاعي على محتوياته، وقع نظري على بحث يتعلّق باللغة العربيّة للدكتورة سلمى عطا الله وقوع الفراش على النور.

للوهلة الأولى، أحسست كأنّ حقلاً كهرومغناطيسياً قد جذبني، وألزمني الدوران في فلكه، بحيث لا يمكنني العدول عنه، أو الفكاك منه. بل صرت أشد ارتباطاً به، وهو يزداد مني وثوقاً. وبادئ ذي بدء آثرت أن أقتفي أثر الباحثة ونهجها في معالجة الموضوع بشيء من الإيجاز. ونبدأ بالأسباب التي تحول دون تطوير اللغة العربيّة:

بداية: مع واقع المجتمعات العربيّة وتأثيره السلبي في اللغة العربيّة:

بحسب الباحثة فإنَّ دراسة ميدانيّة وموضوعيّة للمجتمعات الناطقة باللغة العربيّة، تبيّن أنّ واقع الإنسان العربي وأيديولوجيته قد أطرا حدود لغته وقدرها، فيما يعيشه هذا الإنسان من تبعيّة واتكالية في حياته العامة وربّما الخاصة، قد أوقعاه في المستنقع الذي يتخبّط فيه، وقد انعكس هذا الواقع على لغته، فدفعت ثمن تقاعسه وأبعادها عن حياته اليومية والعملية، حتى تهمّشت وهي تأتي من منافسة مزدوجة:

– محليّة: من قبل اللهجات المحكية وغالباً عاميّة.

– عالمية: فهناك لغات أجنبية نالت قصب السبق في المحافل الدولية داخل الدول، باعتبارها لغات عالميّة، تقدّمت على حساب لغات أخرى منها العربيّة.

تم ننتقل إلى بعض الحلول المقترحة بإيجاز مع التوسّع حيث تدعو الحاجة. بما أنَّ المشكلة في الإنسان العربي، وليس في لغته كما سلف، وعلى قول الشيخ إبراهيم اليازجي فإن التغيير يبدأ بتغيير هذا الإنسان وتغيير أيديولوجيته، وتجديد رؤاه بما يتلاءم وعصر العولمة، والمشكلة ليست مستعصية ولا مستحيلة. ولكن علينا العمل على تطوير الوسائل التي نتبعها في مقاربتنا للغة العربيّة. وإذا كانت رحلة الألف ميل تبدأ بخطوة. فلتلِ خطوتنا الأولى في تربية أجيالنا وتعليمهم، لأنّ الإصلاح لا يكون في النظم والقوانين بمقدار ما يكون في النفوس والعقول، وعلينا إعادة النظر في رؤانا التربوية واستراتجياتنا الفكرية، ووضع خطط علمية مدروسة قريبة وبعيدة المدى، لكي نخرج من النفق.

نحن نعيش في عصر التكنولوجيا وأي

تحرّك منا يجب أن يدور في هذا الفلك لكي يأتي بالثمار المرجوّة، وأنَّ كلّ مقاربة لهذه اللغة بأسلوب تكنولوجي متميّز، قد أضفى صبغة الحداثة على أساليب التعلّم والتعليم وطرقهما بتبنّي فلسفة جديدة تزيد من تفاعل المتعلّم مع المادة التعليمية، عبر تقديمها بصورة جذابة لاهتمام الطلاب، وتعزز التعاون بين المتعلمين لتحقيق الأهداف، وتبادل المعلومات وتمحور التواصل بين المتعلمين والمعلمين، كما ساهمت في إيحياء صفوف اللغة العربيّة، وتسهيل اكتساب مهارتها اللغويّة من خلال استفادة أجيال اليوم من الألعاب الرقمية.

وفي سبيل تحقيق الأهداف لا بدَّ من تبسيط قواعد اللغة العربيّة الفصحى، وتيسير كتابتها وطباعتها تسهيلاً للقراءة العربيّة الصحيحة، حتى لا يقال بشأنها علينا أن نفهمها لنقرأها بخلاف سائر اللغات حيث نقرأها لنفهمها، وذلك بتشكيل الحروف كتابة وطباعة، ضبطاً للفظ بما تمليه قواعد الإعراب، ولا بأس في التخفيف من بعض الحركات التي لا حاجة لها. ويمكن التكلّم على عربيّة أساسيّة معاصرة، وميسّرة يحافظ فيها على الحد الأدنى الضروري الذي لا يمكن لاستغناء عنه من الفصحى، وفي ذلك دوام استمراريتها، وعلى سبيل المثال لا الحصر كما جرى في تحديث اللغة الفرنسيّة.

لم يفت الباحثة أن تعرّج وتنبّه إلى التقصير الفادح الذي تنغمس فيه معظم الدول العربيّة، إن لم يكونوا جميعهم بحق لغتهم القوميّة الفصحى، وما تلقاه هذه اللغة بين تخلٍّ وإهمال وانشغالنا عنها بسواها.

وفي الحقيقة، فإنّها تشكّل آخر ربط يجمع شتاتهم، ويجمع شملهم فضلاً عن كونها لغة القرآن الكريم والفكر والحضارة العربيّة برمتها في تاريخهم.

– أمّا عن دور العرب في حقول القراءة والتأليف فهو مخجل مع الأسف، حيث يتدرجون في المرتبة الأخيرة لدى المقارنة بمعظم الشعوب الأخرى، قياساً لعدد السكان، ومن أراد المزيد والإحصاءات عليه مراجعة البحث.

وإنّي من على منبر هذه المجلّة الغرّاء، أوجّه تحية إكبار واعتزاز لكلِّ مسؤول سياسي أو دبلوماسي أو مفكّر أو أديب أو شاعر أو أكاديمي أو تربوي أو إعلامي عربي بأيّة مناسبة، أو في محفل دولي فينطق باللغة العربيّة الفصحى. لأنّها إرث نفيس، ووديعة غالية، وأمانة في أعناقنا جميعاً وأعناقكم. فلنحافظ نحن وإياكم على الوديعة والأمانة، إلى أن يحين موعد تسليمها للأجيال القادمة، سليمة معافاة، ولعلّ هؤلاء يبرّونها ويقسطون إليها، ويبوئونها المرتبة اللائقة بها.

وأود أن أستذكر والقارئ مقولة المصلح الاجتماعي، والمفكّر الهندي المهاتما غاندي: «لا مانع من أن يتعلّم الهنود سائر اللغات الأجنبيّة، شرط أن لا يكون ذلك على حساب اللغة الوطنيّة».