مجلة ثقافية فصلية محكّمة/ العدد التاسع عشر / صيف/ ٢٠١٧

أخلاق العرب في الشعر الجاهلي	عمر شبلي
فلسفة الصرف العربي	د. عبده شحيتلي
بدر شاكر السياب، والخطاب الشعري التشاؤمي	د. شربل ميلاد توما
البنية التركيبية في القصيدة الحديثة	د. ليلى محمد سعد
"إسرائيل" دولة "أبارتايد"، تقرير الإسكوا إثباتاً	المحامي حسن بيان
المفهوم الإسلامي لملكية الأرض	د نصر قرحاني
البنية السردية في ديوان "طين الأبدية"	د. درية فرحات
مدخل إلى تاريخ فلسفة التأويل	د. رحاب علي صبرا
ثنائية الحرية والسجن في شعر عمر شبلي	د. طوني كرم مطر
دور الوسائط الإلكترونية في تطوير العربية	د. فيصل أبو الطفيل
المذاهب الأدبية بين ثنايا الفكر والفن	ميراي أبو حمدان
عوامل الإبدال في تنمية اللغة العربية	د. غنوة نظام
المرأة وصناعة السجّاد في بلدة "الفاكهة"	د. عبيدة سكرية
أمي	سعيد الصقلاوي
توت شامي	د. حسن جعفر نور الدين
من ضفّةِ.... لون الوطن	سميّة طليس
قرأتُ في العدد الماضي	حكمت حسن

- 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 التاسع عشر - صيف ٢٠١٧

رئيس التحرير

عمر محمد شبلي

الهيئة الثقافية والإدارية

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

اللجنة المحكِّمة

د. ديزيريه سقَّال
د. مها خير بك ناصر
د. محمد فرحات
د. فؤاد خليل
د. فاتن المر
د. محمد طاهر

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

موقع المجلة الإلكتروني – www.al-manafeth.com
مركز المجلة: ريفييرا سنتر – كورنيش المزرعة – دار العودة – الطابق الخامس
الاشتراكات السنوية:
لبنان – للأفراد ١٠٠ ألف ليرة لبنانية – للمؤسسات ١٥٠ ألف ليرة لبنانية
باقي الدول العربية:
للأفراد ١٠٠ دولار – للمؤسسات ٢٠٠ دولار
للمراسلات: chebli_omar@hotmail.com

المحتويات

أخلاق العرب في الشعر الجاهلي
عمر شبلي ٥

فلسفة الصرف العربي: محنة اللغة وضرورة التحديث
د. عبده شحيتلي ٩

بدر شاكر السَّيَّاب والخطابُ الشِّعريُّ التَّشاؤميُّ
د. شربل ميلاد توما ١٤

البنية التركيبيّة في القصيدة الحديثة فدوى طوقان أنموذجاً
ليلى محمد سعد ٣٠

«إسرائيل» دولة «أبارتايد» تقرير الاسكوا إثباتاً
بقلم المحامي حسن بيان ٥٩

المفهوم الإسلامي لملكية الأرض
دكتور نصر قرحاني ٦٩

البنى السرديّة في ديوان طين الأبديّة
الدكتورة دريّة كمال فرحات ٩٦

مدخل إلى تاريخ فلسلفة التأويل
د. رحاب علي صبرا ١١٤

ثنائية السجن والحرية في شعر عمر شبلي
د. طوني كرم مطر ١٣٦

«وهم الهُويَّة أم وهن الهُويَّة»!
فاطمة شحاذي ١٣٩

التعبيرية الألمانية والوحشية الفرنسية تشابه أم تكامل؟
علي لمع ١٥١

دور الوسائط الإلكترونيّة في تطوير تقنيات تدريس اللّغة العربيّة للناطقين بغيرها - من التصوّر إلى التّطبيق
د. فيصل أبو الطفيل ١٦٩

المذاهب الأدبية بين ثنايا الفكر والفن
ميراي أبو حمدان ١٨٦

تفاعل الإيتوس والباتوس واللّوغوس في الحوار الروائي السّجالي
د. زهير القاسمي ١٩٩
عوامل الإبدال في تنمية اللّغة العربيّة
بقلم د. غنوة نظام ٢٢٤
دور المرأة في صنع المجتمع
بقلم الناشطة الاجتماعية والإعلامية: جمانة كرم عيّاد ٢٤٠
تأثير اللاجئين السوريين على المياه الجوفية في محافظة البقاع
د. ناجي كعدي ٢٤٢
المرأة وصناعة السجّاد في بلدة الفاكهة
الدكتور عبيدة سكريّة ٢٥٦
توتٌ شاميّ
د. حسن جعفر نور الدّين ٢٦٧
زهرة الحقول
د. لميس حيدر ٢٦٩
البنية الفكرية في ادب الشيخ البهائي
د. محمد منصور طباطبايى حسن حاج سليمان ٢٧٠
منْ ضفَّةٍ . . . لونُ الوطنْ!
سمية طليس ٢٧٨
أمي مهداة إلى روحها
شعر سعيد الصقلاوي ٢٧٩
حول قرائتي العدد الثامن عشر لمجلة المنافذ بعنوان بناء الإنسان
حكمت حسن ٢٨٣
Can Teachers Be Considerate When Preparing Exams?
By Dr. Janet Ayoub Al Maalouf ٢٨٦
The Rebellious Spirit, an Embodiment of Triumph and Defeat in A Streetcar
Dr. May Matta ٢٩٨
Proust and the Theater of the Absurd: The Enigma of Time in Samuel Beckett's *Endgame and Krapp's Last Tape*
By Ranim El Khatib ٣١٠

أخلاق العرب في الشعر الجاهلي

عمر شبلي

أردت في هذه المقدمة أن أوضح لكل من يتنكر لأصالة أمتنا العربية وتراثها الأخلاقي والروحي أنّ العرب كانوا مهيَّئين روحيّاً وأخلاقياً لاستقبال رسالة اتصال السماء بالأرض تثبيتاً لقوله تعالى: ﴿ٱللَّهُ أَعْلَمُ حَيْثُ يَجْعَلُ رِسَالَتَهُۥ﴾[1]. وآية ذلك الشعر الجاهلي الذي كان هو وحده تاريخ العرب. لقد وضعوا أخلاقهم في شعرهم، ولأن الشعر كان يدور على ألسنتهم ويستقر في وجدانهم، فقد كانوا يحرصون على تأريخ أفكارهم وأرواحهم بالشعر، ويحرصون على تبيان وجودهم الحقيقي فيما يقولونه شعراً. وكان الشعر فيهم يشعل حرباً، ويعقد سلماً، وسيرورة الشعر في الذات العربية لم تكن تاريخاً فحسب، وإنما كانت روحاً ووجداناً. لقد كانت القبائل ترسل وفوداً لتهنئة قبيلة ظهر فيها شاعر مجيد. وسنحاول ذكر بعض القيم الروحية والأخلاقية التي لا تزال شاهدة على أن العرب في جاهليتهم، كما يسميها المؤرخون، كانوا مؤهَّلين لاستقبال السماء في صحراء قاحلة ووادٍ غيرِ ذي زرع.

١ – القيم الروحية في الشعر الجاهلي:

كانت الحنفية معروفة وذات أتباعٍ في المجتمع العربي، وكان أمية بن أبي الصلت ينتظر مجيء رسول عربي، وكان يهجس أنه الموحى إليه، وكان يقول قبل الرسالة الإسلامية:

ألا رسولٌ لنا منّا فيُخبرَنا
ما بعد غايتنا من رأسِ مجرانا

أما قس بن ساعدة الإيادي فقد كانت خطبه في الجاهلية تحمل أقباس فكر الرسالة الإسلامية، ومن كلامه: «**أيها الناس، اسمعوا وعوا، من عاش ماتْ، ومن ماتَ فاتْ، وكل ما هو آتٍ آتْ. إن في السماء لخبرا، وإن في الأرض لَعِبرا. ليلٌ داجْ، ونهارٌ ساجْ، وسماءٌ ذات أبراجْ،**

(١) سورة الأنعام، الآية: ١٢٤.

وأرض ذات فِجاجْ، وبحار ذات أمواجْ. ما لي أرى الناس يذهبون ولا يرجعونْ؟ أرضوا بالمقام فأقاموا أم تركوا هناك فناموا؟ تبّاً لأرباب الغافلة والأمم الخالية والقرون الماضية». وفي معلقة زهير بن أبي سلمى الشاعر الجاهلي كلام لا يختلف عمّا جاء به الإسلام، إنه يقول:

فلا تكتُمُنَّ اللهَ ما في نفوسكمْ
ليخفى ومهما يُكْتَمِ اللهُ يَعلمِ
يُؤخَرْ فيوضعْ في كتابٍ فيدَّخرْ
ليومِ الحساب أو يُعَجَّلْ فينقمِ

وكان العربي في الأشهر الحرُم إذا التقى بقاتل أخيه أو أبيه في مكة لا يثأر، كانت حرمة الأشهر الحرم بداية لإعلان السلام في النفس العربية، والتي أتمها الإسلام بقوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱدۡخُلُواْ فِي ٱلسِّلۡمِ كَآفَّةٗ﴾. لقد كانت النفسية العربية تفتح مغاليقها لاستقبال الرسالة الإسلامية.

٢ – لقد بنيتْ رسالة الإسلام على احترام حرية الإنسان، وكانت النفسية العربية لا تشعر باكتمالها وإنسانيتها إلا بحريتها التي وُلِدَت في تكوينها. لقد كان عنترة العبسي عبداً يرعى جمالَ قومه، وحين طلب منه أبوه شداد المنهزم أمام قبيلة طيء الغازية أن يذود عن بني عبس قال له عنترة: «**العبد لا يُحسنُ الكر، وإنما يُحسنُ الحلبَ والصر**»، فقال له أبوه: «**كُرَّ وأنت حر**» وحين أصبح حراً، قاتل وانتصر، لأن الحرية هي ذخيرة كل إنسان مضطهَد، وبها وحدها ينتصر، لأنها معنى أن يكون، ويقول عنترة نفسه مقارناً بين عبوديته وحريته:

قد كنتُ فيما مضى أرعى جِمالَهمُ
واليومَ أحمي حماهمْ كلّما نُكِبوا

وقتل عمرو بن كلثوم ملك المناذرة عمرو بنَ هند، وكان جاء له مادحاً، قتله دفاعاً عن حرية أمه عندما أرادت أم الملك إهانتها والانتقاص من حريتها، ومعلقة عمرو بن كلثوم قيلت لهذا السبب، وفيها يخاطب ملك المناذرة متباهيا بحرية انتمائه وانتماء أمه:

أبا هندٍ فلا تعجلْ علينا
وأنظرْنا نُخَبِّرْكَ اليقينا
تهددُنا وتوعدُنا رويداً
متى كنّا لأمِّك مَقتوينا

وخرج الصعاليك على وقار قبائلهم انتصاراً لحرية أرادوا التعبير عنها بمفاهيم ذاتية آمنوا بها، فالشنفرى يفضل صحبة الوحوش على صحبة أهله الذين قسوا عليه، وأرادو خنق تمرّدِهِ:

ولي دونكم أهلون سيدٌ عَمَلَّسٌ
وأرقطُ زهلولٌ وعرفاءُ جَيْألُ
همُ الأهلُ لا مستودعُ السر ذائعٌ
لديهمْ ولا الجاني بما جرَّ يُخذَلُ

وما زلنا نقرأ بإعجاب، ونحفظ عن ظهر قلب قول طرفة بن العبد المتمرد على ظلمِ ذوي قرباه:

وظلمُ ذوي القربى أشدُّ مضاضةً
على النفس من وقع الحسام المهنّدِ

ومن منا لا يذكر قول عمر بن الخطاب الدالَّ على أن الحرية تولد مع الإنسان في الجاهلية والإسلام وقبلهما: «متى استعبدتم الناس وقد ولدتهمْ أمهاتهم أحرارا».

٣ – الكرم والشجاعة وسلامة النفس من الدنس والخبائث، والشعر العربي في الجاهلية مزدحمٌ بهذه المكارم الأخلاقية، والتي جاء الإسلام، وأقرّها رغم جاهليتها، لقد قرأنا أن الرسول أطلق سراح بنت حاتم الطائي وأكرمها لأن أباها كان ذا كرم وإيثار، كان حاتم الطائي يقول لعبده في الليلة القارسة:

أوقدْ فإنّ الليلَ ليلٌ قَرُّ
عسى نارَكَ من يمرُّ
إنْ جلبتْ ضيفاً فأنت حرُّ

وكان الرسول العربي يردد قول الشاعر الجاهلي عنترة بن شداد:

ولقد أبيتُ على الطوى وأقلّهِ
حتى أنالَ به كريمَ المأكلِ

ومما يلفت النظر إلى طهارة النفس من الخبائث قول عنترة نفسه:

وأغضُّ طرفي إنْ بدتْ لي جارتي
حتى يواري جارتي مأواها

هذه الأخلاق العالية دخلت في الإسلام، وصارت منه، وعبّر عنها برسالته التي جاءت لإخراج الناس من الظلمات إلى النور، وكانت هذه الأخلاق ذات حضور في الوجدان العربي بمنأى عن القبيلة والعنصر والمعتقد، فالسموءل كان يهودياً، ولكن انتماءه لعروبته جعله يفي بما كلفه كثيراً، حين أراد الحارث بن ظالم أخذ دروع امرئ القيس التي تركها امرؤ القيس أمانة عنده، لقد حاصره الحارث بن ظالم في حصنه «الأبلق الفرد»، وكان قد أسر ابن السموءل، وهو خارج الحصن، وخيره الحارث بن ظالم بين أخذ دروع امرئ القيس وقتْلِ ابنه، فقال له السموءل بلسان مادحه الأعشى فيما بعد: «أقتلْ أسيركَ إني مانعٌ جاري»، والسموءل هو نفسه القائل في مكارم الأخلاق:

إذا المرءُ لم يدنسْ من اللؤمِ عرضُهُ
فكلُّ رداءٍ يرتديهِ جميلُ
يهونُ علينا أن تُصابَ جسومُنا
وتسلمَ أعراضٌ لنا وعقول

واشتهر العربي بعفة نفسه، وبقيمه في الإقدام في المعركة، والعفاف عن نيل الغنائم، ومنه قول عنترة:

يخبرْكِ من شهد الوقيعة أنني
أغشى الوغى وأعف عند المغنم

أما الشجاعة فقد كانت من أهم صفات العربي، والشجاعة في الشعر العربي كانت ذات حضور وجودي بما هو أبعد من الشعر نفسه، وليست جعجعة في الفراغ، لقد كان العربي يتباهى بموت أهله في المعركة، وليس حتف أنفه على الفراش، يقول السموءل:

وما مات منّا سيّدٌ حتف أنفهِ
ولا طُلَّ منا حيث كان قتيل
تسيل على حدِّ الظُباة نفوسنا
وليست على غير الظباة تسيلُ

وكانت فلسفة النفس العربية في هذا المجال متمثلةً بقول عنترة:

بكرتْ تخوِّفني الحتوفَ كأنني
أصبحت عن عرض الحتوفِ بمعزلِ
فأجبتُها إنّ المنية منهلٌ
لا بدّ أن أُسقى بكأس المنهل
فاقني حياءكِ لا أبا لك واعلمي
أني امرؤ سأموت إن لم أُقتلِ

لعل المتنبي كان يقرأ هذه الأبيات يوم قال:

وإذا لم يكنْ من الموتِ بدٌّ
فمن العجزِ أن تموتَ جبانا

إذا كان الشعر ديوان العرب فإن قيمهم وأخلاقهم انسكبت في هذا الشعر، وإذا كانت هناك أسباب أخرى لخلود هذه القيم في الشعر الجاهلي فإن جمال هذا الشعر يرقى إلى مستوى أخلاقيته، وهذا ما سنحاول الدنوَّ منه في العدد القدم، لو سمحت لنا إدارة المنون بذلك.

فلسفة الصرف العربي: محنة اللغة وضرورة التحديث

د. عبده شحيتلي

في العام ١٩٣٨ نشر العلامة عبد الله العلايلي كتابه «مقدمة لدرس لغة العرب، وكيف نصنع المعجم الجديد، وفيه درس فروع العربية فتناول النحو والصرف والإشتقاق والبلاغة. وصدّره بعبارة تقول: «ليس محافظة التقليد مع الخطأ، وليس خروجاً التصحيح الذي يحقق المعرفة»[١]. وقد جاء الكتاب من علاّمة في اللغة ليشكل محاولة رائدة لتحديث اللغة العربية، ووضع اسس للإشتقاق، والتصريف لتظل العربية مواكبة للعصر دون أن تقطع مع ماضيها. وبعد ما يقارب الثمانين عاماً تأتي دراسة خالد كموني «فلسفة الصرف العربي»[٢] لتثير الهموم عينها وتضع الفرضيات وتطرح الخلاصات من منطلقات فلسفية، ابستمولوجية وأونطولوجية،تربط الصرف بالعقل العربي من جهة وبالواقع المعيش من جهة أخرى.

وهذه الدراسة تشكل امتداداً لما يماثلها من دراسات تتناول العقل العربي، أو العقل الإسلامي ومنتجاته من فقه وكلام وفلسفة وعلوم لغوية.

لقد شاع في القرن العشرين مصطلح «المنعطف اللغوي في الفلسفة» حيث برزت الفلسفات اللغوية التي ترى أنه ينبغي النظر إلى المشكلات الفلسفية باعتبارها مشكلات لغوية، كما هي الحال في الفلسفة التحليلية والإتجاهات البنيوية. وتغيرت النظرة الإبستمولوجية إلى العقل، فتغير البحث من العقل وملكاته إلى العقل بوصفه منتجاً للمعنى. وهكذا تحول انشغال الفلاسفة من البحث في ميدان الحقيقة إلى البحث في ميدان المعنى والدلالة اي من البحث في حقيقة ينبغي اكتشافها وشروط هذا الاكتشاف وحدوده ومشروعيته إلى

(١) العلايلي ن الشيخ عبد الله، مقدمة لدرس لغة العرب، وكيف نصنع المعجم الجديد ط٢، دار الجديد ١٩٩٧، ص١٧.

(٢) كموني، د. خالد. فلسفة الصرف العربي، دراسة في المظهر الشيمي للكينونة، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠١٧.

الحقيقة التي يتم بناؤها استناداً إلى اللغة والثقافة.

ولأن منتجات العقل ترتبط باللغة والثقافة بات بالإمكان الحديث عن عقل عربي أو عقل غربي أو عقل إسلامي أو مسيحي.. الخ بعد أن كان العقل في الفلسفة الحديثة من ديكارت إلى كنط، بوصفه ملكات أو قدرات معرفية، أعدل الأشياء قسمة بين الناس.

منذ ثمانينات القرن العشرين شاعت الدراسات التي تتناول العقل العربي أو العقل الإسلامي انطلاقاً من منتجاته اللغوية والثقافية وفي هذا الإطار تأتي دراسات محمد عابد الجابري ومحمد اركون ونصر حامد أبو زيد وغيرهم حيث نظر إلى النظام اللغوي العربي من خلال ثلاثة مرتكزات: العلاقة بين اللفظ والمعنى[1]، والنحو، والنظم.

وقد أتت دراسة كموني في هذا السياق لتذهب عميقاً في معالجة مسألة الدلالة والعلاقة بين اللفظ والمعنى وارتباط كل ذلك بالواقع المعيش.

وقد حدد في الفصل الأول غايته من دراسة ماهية الصرف العربي بأنها «العقل التفكري» بهدف إدراك نوعية العلاقة بين الإنسان ومحيطه بين عناصر الذات وعناصر الواقع، وأشار إلى أن السعة اللفظية ليست إلا دلالة على انغماس الذات العربية في بيئتها، ومن الأمثلة على ذلك وجود ثمانين إسماً للمطر، مخالفاً بذلك رأي الجابري في «تكوين العقل العربي»[2] حيث اعتبرأن هذه السعة اللفظية أو الفائض في الألفاظ على المعاني سببه جمع اللغة من عدد من القبائل كانت تسمي الشيء الواحد بأسماء مختلفة.

واعتبر كموني أن العربي ليس لديه ثابت إلا ذاته، وهو لا يقرأ مشهد الوجود لأجل تعرّف شيء خارج ذاته، بل لتعرف ذاته بإزاء الوجود؛ ففلسفة الوجود العربي قائمة على تموقع الفاعل (الإنسان) بين مفعولين (الأشياء والكلمالت)، أما الفعل فهو أداة الحضور التجربي في العالم. وانطلق من فرضية تقول: إن إدراك حجم تأثير الإنسان العربي حضورياً في الكون يتم عبر استقراء حضوره في اللغة. وإن الفلسفة العربية لا ينتجها إلا التعمق في بحث اللغة ودراسة بنيتها التنظيمية وتفكيك عناصرها المكونة، لأن العربي أبدع صورة للكون الذي قطن فيه وللزمان الذي واجهه وللنفس الإنسانية في لغته. ولغة العرب هي

(١) الجابري، د. محمد عابد. بنية العقل العربي، ط ٧، مركز دراسانت الوحدة العربية، بيروت ٢٠٠٤، ص٤١.
(٢) الجابري، د. محمد عابد، تكوين العقل العربي، ط٨، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ٢٠٠٢، ص٨٨.

فلسفة العرب، إذ إن البحث في هذه اللغة بالنظر إلى قواعدها ونظامها الصرفي والنحوي هو بحث في سؤال الأنطولوجيا نفسه، وفي علاقته بالكائن والمكان انطلاقاً من رؤية وعقل، أي محاولة دائمة لوضع الكون في إطار نظام مدرك مجاله هذه اللغة.

من هنا تأخذ دراسة اللغة بعدين: إبستمولوجي وأونطولوجي، وتتجاوز مقاصد علماء اللغة الذين يتناولون مسائلها باعتبارها قائمة ومكتفية بذاتها.

وفي بحثه بهذين البعدين أشار كموني بشكل واضح في القسم الأول من الكتاب إلى أنه وجد عدة البحث في المنهج الفينومينولوجي بدءاً بهوسرل وانتهاءً بهيدغر، لأن الإنسان كائن معرفي، وهذا الكائن يبدع كينونته، فهدفه أبعد من أن يكون مجرد استيعاب لما هو موجود؛ فالكائن يبدع ماهيته في الوجود لأن الماهية ليست محددة مسبقاً. فالهدف يبدو عند هيدغر، كما يلاحظ الكاتب، هو الذات وليس الأشياء الأخرى الموجودة. والذات في الحاضر تجمع الزمان، فهي تتزمن الماضي والمستقبل معاً في نقطة الحاضر.

وبالإنتقال إلى مسألة الصرف فقد عالجها كموني باعتبارها مظهراً للعلاقة الإبداعية بين الفكر والنطق. وافترض أن فهم الصرف لا يتم إلا من خلال فهم العقلية التي أنتجته علماً ليس في اللغة فقط بل في الحياة أيضاً.

إن ما يحكم البناء الصرفي العربي هو قواعد علمية أساسها فلسفة الذات العربية، وما الأحكام اللغوية إلا شرح لكينونة الإنسان في الوجود أي مقتضى وجوده، ومظهر هذا الوجود في آن.

في صياغة العرب للكلمة، كما يرى كموني، تكمن رؤيته إلى الكون عامة. من هنا فإن الصرف العربي طاقة ضرورية لإعادة الاعتبار لعلاقة الإنسان بالحقيقة والوجود؛ ففي تمكن الذات من لغتها يتجلى اتساع الفهم لمواضيع الوجود. إن الصرف تصور للمعنى في اللفظ، والكلمة مجموع من الرؤى المتأرجحة بين الذهن والواقع. والعلاقة بين فعلين معرفيين، التسمية من جهة، والدلالة من جهة أخرى، هي علاقة جدلية، إذ إن اشتراك المسارين في تحديد بنية المفهوم الصرفي يجعل التصريف أداءً فلسفياً يفرض نفسه على اللغة والإنسان؛ فالصرف وغيره من العلوم التقعيدية ليس إلا مظهراً للعلاقة بين اللغة والواقع، بين مكونات العقل ومكونات الواقع. وقد ربط كل ذلك بالمفهوم الجديد الذي أتى به بعملية تصريف إبداعية وعبر عنه بمصطلح الشَّيم؛ فالشَّيم فعل وجودي عند الإنسان، بحث كموني في مرجعيته التصورية، فرأى أنه موجود في كل فعل يقوم به العربي.

إن مفهوم الشَّيم، كما يحدده، يحتوي إمكان العودة إلى زمن مضى، وإمكان الملء

الكامل للحاضر، وإمكان الترقب للانبعاث في المستقبل. والأساس في ذهنية العرب الشيمية غياب التوقف؛ فالسكون مرحلة بين متحركين، ولا سكون إلا من أجل الحركة، وبالنتيجة الأصل الحقيقي هو التقاء الماضي بالمستقبل في لحظة الحاضر.

والشيمية التي يتحدث عنها هي إمكان الكشف عن منتوج الترقب في اللفظ؛ فالطاقة الاستيعابية لفعل الشيم تجعله يحمل الإظهار والإخفاء، والتقدير معاً، وفيه يحضر الذهن العربي في رحلته الوجودية من خلال اهتمامه بالزمن ومحاولته السيطرة عليه.

والمنطق الذي يحكم سيرورة الصرف العربي هو منطق الاشتقاق والزيادة انسجاماً مع الذهنية الشَّيمية التي ترمى إلى الربط بين وجهات الزمن المعيش والمكان القابل للعيش في لحظة انبعاثية واحدة.

الشَّيمية، اذن، في بعدها الفلسفي، هي ربط بين الصرف والمعنى والدلالة، وصياغة ذلك في الزمان والمكان من جهة، والإنسان باعتباره ذاتاً فاعلة في الحاضر من جهة أخرى.

والخلاصات التي سعى البحث الوصول إليها هي الآتية:

– إن الصرف العربي هو العلم المساوق للنهوض العربي لأن في بناء الهيئات اللفظية يتشكل ما يسميه «الذخر المعنوي القادر على بث رؤى جديدة للكون».

– القاعدة في الحياة هي الصيرورة الدائمة، الأمر الذي يقتضي السعي الدؤوب إلى إثبات حضورنا وحضور الأشياء، لذلك نحن بحاجة إلى تصريف دائم لأننا في حال من التغير الدائم.

– النظر إلى ظاهرة الإشتقاق ليس باعتبارها ظاهرة صرفية فحسب بل ظاهرة وجودية شاملة، ذلك ان أي تقليب في مواضع الحرف داخل اللفظ، ارتبط، دون شك، بتجربة معيشة استدعت التعديل.

– إن الصرف هو علم تحديث عام للعربية؛ فالاشتقاق طاقة بنائية مطلقة في العربية، ولكنه التزم بما اشتقته العرب وسارت عليه، وأصبح قصراً على نحو معروف، أما التصريف فهو قابلية منهجية للزيادة والتغيير والتحويل، فهو قد يكون اشتقاقاً، وقد يكون إحداثاً لبنية جديدة في اللفظ استناداً إلى بنية موجودة أصلاً.

إن النماء النوعي في اللفاظ الذي ينتجه فعل الصرف هو الإجراء النفعي الذي يمكن اللغة من أن تبقى حاجة مستمرة أي أن تبقى حية.

– لا تنتقل ألفاظ اللغة كما هي عابرة الزمان والمكان والإنسان؛ فاللغة كلها مفهوم راهن لأشياء الكون، لذلك؛ إن

تصريفها هو امتداد تاريخي لها، هذا الامتداد بقاءه مرهون بالمعرفة اي بإبقاء مفاهيمه في ساحة الحراك الفكري الدائم.

– لا بد من القفز إلى الأمام في اللغة، ولكن ذلك لا يكون بقطيعة معرفية مع تاريخها بل بابتكار الطرائق والوسائل التي تصل ماضيها بحاضرها لضمان مستقبلها، وذلك يقتضي أن يكون هناك جهات مسؤولة تضع ضوابط التوليد، ليكون الصرف بمثابة المفاعل الحيوي للتجديد اللغوي. ويتم تجاوز ما يسميه كموني، المحنة اللغوية الحقيقية، وذلك يتطلب الجرأة في تطوير علم الصرف واللغة عموماً لكي تتم مطابقة الألفاظ مع الواقع بحيث لا يكون لدينا الفاظ غير ضرورية لعيشنا، بل يكون اللفظ نضحاً لصورة العلاقة بين الإنسان وواقعه المعيش.

بدر شاكر السَّيَّاب والخطابُ الشِّعريُّ التَّشاؤميُّ

د. شربل ميلاد توما(*)

أبصَرَ بدر شاكر السَّيَّاب النورَ، حاملاً معه آلامَه، خصوصًا أنَّ أُمَّه فارقَتِ الحياةَ، وربَّما يكون الدَّهرُ قد أحكَمَ قبضَتَه على طفولتِه الجميلة، وحوَّلَها إلى طفولةٍ حزينة، إذ يحيا في غفوَةٍ ذاتيَّة، ويفيضُ على روحِه قبسًا مِنْ عفويَّةٍ، حتَّى بِتْنا نرى فيما بَعْدُ، أنَّه يُعاني مِنْ غربةٍ نفسيَّة حادَّة: الغُربةُ الأُولى هي الأصلُ، بينما الغربةُ الثانيةُ هي البَحثُ والانتظارُ.

ولعلَّ مِحنتَه الذاتيَّة النَّابعة من الواقع الأليم في عهْدِ الطُّفولة، والجوع، والقحْط، والشَّقاء، والوجود التَّعِس، جَعلَتْه يتأثَّر – فيما بَعْد – بأسلوب الشَّاعر الإنكليزيّ «توماس ستيرز أليوت THOMAS STEARS ELIOT» تحديداً بالإيقاع الدَّاخليّ الذي يُحقِّقُه التركيبُ اللغويُّ ذو الجرْس الموسيقيّ الدَّافق، وخصوصاً في قصيدتِه «الأرض اليباب»(١)، بحثاً عن نفسه، إذ تجسِّدُ ما يُعانيه السَّيَّابُ من قلق وارتياب وتشاؤُم فرديّ.

ويَظهَر في قصيدة «رؤيا»، حيث نرى الآلهة «عشتار» مصلوبةً ومُسَمَّرةً على شجرة. ويصرِّح بدر شاكر السَّيَّاب نفسُه أنَّ للشاعر الإنكليزيّ «أليوت» أثراً كبيراً على «الشِّعر الملتزم في الأدب العربيّ الحديث»(٢).

ويبدو أنَّ حياتَه الشَّخصيَّة، واتِّجاهاتِه النَّفسيَّة، وأفكارَه السِّياسيَّة، وأبعادَه الاجتماعيَّة، لها تأثيرٌ في تحديد رؤياه الشِّعريَّة. هذا فضلاً عن أنَّ نتاجَه الأدبيّ الغزير، مَرَّ بمراحل عدَّة تراوحَ بين مرحلة الطُّفولة الحزينة، وموتِ أُمِّه وزواجِ أبيه من

(*) أستاذ مُحاضِر في الجامعة اللبنانيَّة كليَّة التربية – الفرع الأوَّل.

(١) شاهين، محمود، أليوت وأثره على عبد الصَّبور والسَّيَّاب، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص٢٣.

(٢) السَّيَّاب، بدر شاكر، الأدب العربيّ المعاصر، أعمال مؤتمر روما، منشورات أضواء، بيروت، ط١، ت١، ١٩٦١، ص٢٤٨.

جديد، إذ لَمْ يرضَ به السَّيَّابُ على الإطلاق، جَلْداً للذات من أجل إثباتِ الحضور، ناهيكَ عن مرحلةِ الفشَل العاطفيّ في يفَعِ الشَّباب، ومرحلة الواقعيَّة الاشتراكيَّة، والرموز التَّمُّوزيَّة وتمثُّلاتِها الأسطوريَّة، وأبعادها المأساويَّة المتحرّكة بين الحياة والموت فالانبعاث، إذ إنَّ التجربة الشِّعريَّة «في الأرض اليباب» تُوحي بإمكانيَّة انفراج الأزمة و«عودة الخِصب»[1].

ونتوكَّأ في هذا البحث على قراءةٍ في الأسلوبيَّة بوصفها مَنهجاً، ما يعني أنَّ المنهجَ الأسلوبيَّ قائمٌ على علامة لُغَويَّة Signe Linguistique، تماشياً مع عِلْم النَّفس اللغويّ Psycholinguistique إذ إنَّ استقصاء «ملامح الأسلوبيَّة عن الفاعل القرائيّ»[2]، لا يتمُّ إلاَّ من خلال متابعة مؤهِّلات المنهج، ومدى علاقتِه بمِزاج القارئ، تأويلاً تقابُليّاً، ورؤيا روحيَّة، وتحليلاً إجرائيًّا، ناهيكَ عن جدليَّة المُثلَّث التَّعبيريّ القائم على طبيعيَّة الدَّالّ الماديَّة، وإيحائيَّة المدلول الغائبة، وفعاليَّة المرجِع الاستحضاريَّة. ولمَّا كانَتِ القراءةُ الفاعلة في الأسلوب تُتيحُ بشكل أو بآخَر ثراءَ الانزياح، فهذا يعني أنَّها ترسمُ حدوداً معياريَّة تغييريَّة خصوصاً في التراكيب النَّحْويَّة للجملة الشِّعريَّة. وإذا كانَ النَّصُّ السَّيَّابيُّ لُغة ً، فإنَّ التَّواشُحَ بين مستويات النِّظام اللغويّ، ومستويات الأداء الأسلوبيّ ينهضُ على حضور غائب للحالة الشِّعريَّة، وغيابٍ حاضر للتَّأويل الإبداعيّ.

ولَمَّا كانَ الفنُّ هو أنْ تُعَبِّرَ وليسَ أنْ تبوحَ، فهذا يعني أنَّ التعبيرَ هو الخَلقُ والإبداع من عدم. وعندما نتعرَّض لظاهرة النَّزعة التشاؤميَّة في الخطاب الشِّعْريّ السَّيَّابيّ، ندركُ إلى حدٍّ بعيد أنَّه يُعاني أزمة الفَقْر المُدقِع، إذ ينطلِقُ من شعور مُزدوِج بالتَّحدِّي والكفاح، ما يدلُّ على أنَّ هذا النَّوعَ من الشِّعر فاضَ فيْضاً روحيّاً في قصائدِه، ومِنْ ثَمَّ فإنَّ المعنى الحقيقيّ للغربة الرُّوحيَّة السَّيَّابيَّة قد تكونُ مَحضَ أداةٍ في يدِ الواقع القاتِم، الذي يتحدَّث عنه «هوسرل» في كيفيَّة «الوعي الدَّاخليّ للذات وللزمان»[3]. هذه النَّزعة قد تعود إلى الظُّروف الاجتماعيَّة القاسية التي أحاطَتْ بالسَّيَّاب وهو يَافعٌ، حيث كانَ مُكرَهاً على مُغادرة وطنِه الجغرافيّ، ومن ثَمَّ كانَ يشعرُ بالانكسار والحنين، والغربة الرُّوحيَّة. وهكذا، كان مَنفاه ينمو من الدَّاخل المُتصَوَّر، وليسَ في الخارج المَلحوظ، على أنَّ «المُحاكاة غريزةٌ في الإنسان تظهَرُ في

(١) رزُّوق، أسعد، الشُّعراء التَّموزيُّون- الأسطورة في الشِّعر المعاصر، دار الحمراء، بيروت، ط٢، ١٩٩٠، ص١٨.
(٢) غرقان، رحمن، الأسلوبيَّة بوصفها مناهج، الدَّار العربيَة للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٤، ص١٥.
(٣) هوسيرل: (١٨٩٩- ١٩٣٨): مُؤسِّس الظاهراتيَّة التي تقوم على التَّجارب والوقائع.

عهد الطُّفولة، وبها يكتسبُ معارفه الأوَّليَّة»[1] بحسب تعبير أرسطو؛ إذ إنَّ المنفى السَّيَّابيَّ ليس مسألة جغرافيَّة فحسْبُ، بل رؤيويَّة يبتكرُها في ما وراء المنفى الذِّهنيّ المُتصَوَّر، والسَّفر الرُّوحيّ المُعاش، حتَّى إنَّه يقيس نفسَه بصيغة الجماعة؛ لأنَّه غريبٌ عنها وفيها. وهذا ما نراه في قصيدة «يا غربة الرُّوحِ»:

«يا غُربَةَ الرُّوحِ في دُنيا مِنَ الحَجَرِ

والثَّلْجِ والقارِ والفولاذِ والضَّجَرِ

يا غُربَةَ الرُّوحِ، لا شَمسٌ فأئتَلِقُ فيها ولا أفُقُ

يَطيرُ فيه خيالي ساعةَ السَّحَرِ

نارٌ تُضيءُ الخُواءَ البرْدَ، تحترقُ

فيها المَسافاتُ، تُدنيني بِلا سَفَرِ

مِنْ نَخْلِ جَيْكورَ أجْني دانيَ الثَّمَرِ»[2].

انطلاقاً من سيميائيَّة العنوان نتلمَّسُ مضامينَ روحيَّة عميقة، تنطلق من مفهوم الفراغ، لتصِلَ إلى مفهوم أُفُقِ التَّوقُّع، الذي يتمثَّلُ في «المنهج الأدائيّ»[3]، وفي حقلِ المقروئيَّةِ لآليَّاتِ التَّأويل، وما لها من دور وظيفيّ في جماليَّة التَّلقّي. ونعثُر في هذه المقطوعة الشِّعريَّة على مجموعة من الثنائيَّات الضِّديَّة التي تجمع بين «الثَّلج والنار»، ليصوِّرَ اتِّساعَ «غربة الرُّوح».

وبما أنَّ التحليلَ البنيويَّ يقتضي انتقاء دالّ مُعيَّن، فهذا يعني أنَّه يجبُ النَّظر في بدائل هذا الدَّال المنتقى، ما يدلُّ على أنَّ الإشارة «شمس» لا حدودَ لها، وترمز إلى الألُوهة الكونيَّة، وتُمَثِّلُ دوراً توسُّطيّاً بين حركة الغربة إلى مكانٍ عُلويٍّ مُتوهَّم، وبينَ حركةِ الانتظار في مكان مرئيّ.

ولمَّا كانَتْ غربة السَّيَّاب مَنفى، فهذا يعني أنَّ سَفَرَهُ انتظارٌ، إذ يصيرُ انتظارُه ضياعاً لا مُتناهياً، يُجسِّدُه السَّيَّابُ في تنظيم بنيويٍّ يقوم باستنطاق المعنى لشبكات المؤوَّلاتِ والأنساق. ولما كانَ مُؤَدَّى «المنهج الأدائيّ» عند الفيلسوف «وليم جيمس»، يكمنُ في الانفعال، فهذا يعني أنَّه شعورٌ بحالةٍ جسديَّة «براغماتيَّة» تداوليَّة في المعرفة المُتَّصلة بالإدراك العقليّ. تُرى، أينَ ومتى وكيفَ تشكَّلَتْ هذه الغربةُ السَّيَّابيَّةُ؟ طبْعاً، لَمَّا كانَ الحَيِّزُ الاستفهاميُّ المكانيُّ «أينَ» يدلُّ على الغياب والانشطار، فهذا يعني أنَّ الحَيِّزَ الاستفهاميَّ الزمانيَّ «مَتَى» يدلُّ على الإلحاح والإصرار. أمَّا الحَيِّز الاستفهاميّ «كيف» يدلُّ على

(١) طاليس، فنُّ الشِّعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النَّهضة المِصريَّة، القاهرة، ١٩٥٣، ص١٢.
(٢) السَّيَّاب، بدر شاكر، الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م١، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٠، ص٦٦٠.
(٣) كامل، فؤاد، الموسوعة الفلسفيَّة المُختصَرَة، مكتبة الأنجلو مِصريَّة، ١٩٦٣، ص١٣١.

الترقُّب والانتظار. نستدلُّ من هذا المُثَلَّث لإيقاع «الأنا» في الزمان والمكان على أنَّ الغربة الرُّوحيَّة، تُنافِسُ الغيابَ بكلِّ أبعاده الوجوديَّة المُتشائمة، حتَّى تُكوِّنَ الأشياءُ علاقة أصواتٍ، كانَ يأنَسُ بها، أو علاقة ارتباطٍ وثيقٍ بشجرةِ نخيلٍ في ضوءِ القمر، كانَتْ قد نمَتْ على عينَيه في «أفياء جَيكور»، التي تمثِّل «الصَّفاء والبراءة والفطرة والعالَم الآخَر»[١].

١ - إيقاع «الأنا» و«الآخَر» حَيِّزٌ مُنقسِمٌ:

إنَّ الإدراكَ السَّيَّابيَّ «للأنا» المُنقسِمَة على ذاتِها إلى الدَّاخل والخارج، يتصارعُ في حالةٍ مُزدوجةٍ تعيشُ حالاتٍ مِنَ القلَق والخَوف والذُّهان والرُّهاب؛ خصوصاً في مجموعة من القصائد التي سَمَّاها «جيكور والمدينة»؛ لأنَّها تحملُ الكثيرَ من الألَم والشُّعور بذكريات الصِّبا، والآمال الذابلة، في مدينةٍ تجسِّدُ التِّنينَ المُفترسَ حيث ينهشُ النَّاسَ الذين لا يستطيعون التَّكيُّفَ مع الحياة في المدينة وأقبيتها اللعينة. لذلك، فإنَّ التجربة الذَّاتيَّة غالباً ما تُلقي بظلالها على صاحبها؛ لأنها تقوم على استحضار الأمكنة المرتبطة بالذكريات واللقاءات والوقائع.

ونستطيع القول إنَّ السَّيَّاب قد انطلق من رصد الواقع المأساويّ للمجتمع، حيث راح يتلبَّسُ شخصيَّة تمُّوز في ذاته. ولا غروَ أنَّ ظاهرة الإحساس بالغربة عن الوطن المفقود، تندلعُ تشظّياً تشاؤميّاً عندما يقعُ السَّيَّاب في قبضة الأسْر، أو النَّفي، أو السَّجْن، عَبْرَ مستوياتٍ لِمَعنى «الأنا الآخَر»، وذلك على الشَّكل التالي:

أ – «الأنا الآخَر» هي الزمن الماضي:

يعود هذا الزمن إلى عهد الطُّفولة وصفائها ونقائها وبهائها، حيث كانَتِ «الأنا» السَّيَّابيَّة تحِنُّ إلى زمنٍ استرجاعيّ مُفعَم بالبراءة والأصالة، فتصيرُ الطُّفولة، إذ ذاكَ، زمناً «آخَر» بالنِّسبة إلى «الأنا» الحاضرة، التي ترفضُ الزمنَ الآنيّ. وهكذا، راحَ يستعيدُ أحلامَ الطُّفولة، ويقُصُّ حكاية «يأجوج مأجوج» لتغدوَ «مخزونًا ثقافيّاً»[٢]. وإنَّ روحَ السَّيَّاب تسري باحثة عن «مولد الروح»[٣]، عائدةً من بغداد إلى جيكور على «جواد الحُلُم». وهكذا، تحاولُ «الأنا» بشكلٍ من الأشكال أنْ ترجِعَ إلى الزمن الغابر وتستعيدَه لعلَّها تُكوِّنُ ذاتها الجديدة، المتحوِّلة بسِمة «الماء» رمز الحُزن الذي لا يُمكنُ إسرارُه، وسِمة «الدَّرب» رمز

(١) قهوجي، سليم، مناهل الأدب العربيّ، مكتبة سمير دار نشر، بيروت، ٢٠٠٠، ط١، ص٢٤٧.
(٢) المعوش، سالم، في الأدب العربيّ الحديث، دار الكتُب الوطنيَّة، ليبيا، ط١، ١٩٩٣، ص٥٩٣.
(٣) مبارك، رشيد، ميتات عربيَّة وشرقيَّة في الشِّعر العربيّ الحديث، دار ماهر، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص١٣٤.

التوجُه الإيجابيّ؛ لأنَّه مرتبطٌ بالنَّدى والزَّهر، كما يقول في قصيدة «العودة لِجَيكور»:

«على جوادِ الحُلْمِ الأشْهَب
وتحتَ شَمْسِ المَشرِقِ الأخضَرِ
في صَيْفِ جَيْكورَ السَّخي الثَّري
أسْرَيْتُ أطوي دربيَ النَّائي
بينَ النَّدى والزَّهْرِ والمَاءِ»[1].

ب – «الأنا الآخَر» هي الجَسَد «المَسجون»:

إنَّ «الآخَر» بالمعنى الذي نقصدُه هو «نحنُ» منظوراً إليه من «الآخَر» الذي لَم يكن كما هو كائنٌ، بل كما أرادَه ذلك «الآخَر» أنْ يكون. ولَمَّا كانَ «الجسَدُ» بالنِّسبة إلى أفلاطون «سِجْناً»، فهذا يعني أنَّ «الجسَدَ السَّيَّابيَّ» داخلَ سِجْنِ الذاكرة الزمنيَّة والذِّكرى الطفوليَّة، بمعنى أنَّه يحاول أنْ يخرجَ مِنَ السِّجن الجسديّ ليسكُنَ جسَداً جديداً مثاليّاً، لتحقيق ذاته الجديدة، في «زمن الاستجابة»[2]. وهكذا، إنَّ انتظارَ الشَّاعر في الزَّمان، إنَّما هو دليلٌ على الضَّياع والتشوُّق. لذلك، إنَّ الفصْلَ الأفلاطونيَّ بين الجسد والرُّوح يظهَر في شِعر السَّيَّاب، إذ يتحدَّث مُطوَّلاً مع الآخرين ومع نفسِه عن قبره، الذي يحتوي جسَدَه فقط، كما يقول في قصيدة «سَجين»:

«وطالَ انتظاري كأنَّ الزَّمانَ
تلاشى فلَمْ يبقَ إلاَّ انتظارْ
وعيناىَ مِلءُ الشَّمالِ البعيدِ
فيا ليتَني أستطيعُ الفِرارْ
وأنتِ التقاءُ الثَّرى بالسَّماءِ
على الآلِ، في نائياتِ القِفارْ»[3].

ج – «الأنا الآخَر» هي الدَّاخل:

هذا «الآخَر» الدَّاخليّ، يظهَرُ في المناطق العميقة المُظلِمة في نفسِه، التي تحُثُّه على سلوك غير عقلانيّ في بعض الأحيان، حتَّى إنَّ هذا «الآخَر» يمكن تسميته بحركيَّة نفسيَّة، لها أبعاد انتشاريَّة وانحصاريَّة في آن، إذ تُضفي نوعاً من المناجاة الدَّاخليَّة مع نفسه الحائرة، عَبْرَ استبطانٍ ذاتيّ متحرِّكٍ، حتَّى تزرعَ معها تلك «الظَّلال» التي تتمسَّك بحضورها الغائب لترمزَ إلى سمةٍ مثاليَّة تربط بالرُّوح، وسمة نفسيَّة ترتبط بالكَبْت والإبعاد والإخفاء، وهي أقربُ إلى مفهوم «الهُوَ الفرويديّ» منه إلى العالَم الواقعيّ المنظور. وتصيرُ صورةُ السَّفر التشاؤميَّة أقوى من الواقع؛ لأنَّ «الظلالَ» هي الجانب المجهول والمُوحِش، عَبْرَ «التَّلال» في ذلك

(١) السَّيَّاب، بدر شاكر، الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م١، ص٤٢٠.
(٢) لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفيَّة، م٣، تعريب خليل أحمد خليل، بيروت، ١٩٩٦، ص١٤٣٣.
(٣) السَّيَّاب، بدر شاكر، الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م١، ص٧٨.

المكان الدَّائب على الحركة والعبور إلى عوالمَ روحيَّة؛ لأنَّها تترقَّبُ وتنتظر العثورَ على أوَّليَّات التجربة الرّوحيَّة المسافرة في الكون، كما يبدو في قصيدة «النَّهرُ والموت»، حيث يخاطبُ الشَّاعرُ «بوَيب» ذاك النَّهر الصَّغير الحزين في قريته «جيكور»، الذي غدا جزءاً من تكوينه الوجوديّ، فصار بُويبُ السَّيَّابَ، والسَّيَّابُ بُويباً، إذ يرقد في قاعِه مَيْتاً، غيرَ أنَّ النَّهرَ «يُبادلُه الفداءَ ويُعطي دمَه للبشَر»(١)، حيث يقول:

«بُويَبْ... بُويَبْ
أجراسُ بُرجٍ ضاعَ في قرارةِ البحرْ
الماءُ في الجِرار، والغروبُ في الشَّجَرْ
وتَنضَحُ الجرارُ، أجراساً مِنَ المطَرْ
بُوَيْبُ... يا بُوَيْبْ!
فيَدلَهِمُّ في دمي حنينْ
إليكَ يا بُوَيْبُ يا نَهْرِيَ الحزينَ كالمطَرْ
أوَدُّ لَو أُطِلُّ مِنْ أسِرَّةِ التِّلالِ
لِأَلْمَحَ القمَرْ
يخوضُ بينَ ضفَّتَيْكَ، يزرعُ الظِّلالْ
ويملأُ السِّلالَ
بالماءِ والأسْماكِ والزَّهَرْ»(٢).

د – «الأنا الآخَر» هي الخارج:

هذا الآخَر، قد يكون هو الواقعُ المَحَلِّيّ، الذي يقطنُه السَّيَّاب، وقد تتبدَّلُ شخصيَّاتُه تبَعاً للزمان ولعلاقة «الأنا» بالآخَر وللهُويَّة واللُّغَة، حتَّى إنَّ الأمكنة مفتوحة على الرُّغم من أنَّها مُغلَقة، وهي أيضاً مُغلَقة على الرُّغم من أنَّها مفتوحة، وهي في كِلتا الحالتَين تُمَثِّلُ انشطاراً للنَّفس الحائرة، إذ يقول في قصيدة «في الليل»:

«الغرفةُ مُوصَدَةُ البابِ والصَّمْتُ عميقْ
وستائرُ شُبَّاكي مُرخاةٌ رُبَّ طريقْ
يتنَصَّتُ لي، يترصَّدُ بي خلْفَ الشُّبَّاكِ
وأثوابي كمُفزِّعِ بُستانٍ، سُودُ
أعطاها البابُ المرصودُ نَفساً، ذَرَّ بها حِسّاً، فتكادُ تفيقْ
مِنْ ذاكَ الموتِ، وتهمِسُ بي، والصَّمْتُ عميقْ:
لَمْ يبقَ صديقٌ ليزورَكَ في اللَّيلِ الكابي
والغرفةُ مَوصودةُ البابِ»(٣).

هـ – «الأنا الآخَر هي «القِناعْ»:

لَمَّا كانَتْ «كُلُّ كلمةٍ هي قِناعٌ» بحسب «هيدغر»، فهذا يدلُّ بشكل مِنَ الأشكال على

(١) –عليّ، عبد الرِّضا، أوراق في تلقِّي النَّصّ الإبداعيّ ونقدِه، دار الشُّروق للنَّشر والتَّوزيع، رام الله، ط١، ٢٠٠٧، ص٢٩.
(٢) السَّيَّاب، بدر شاكر، الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م١، ص٤٥٣ – ٤٥٤.
(٣) المصدر نفسه، م٢، ص٦٠٨.

أنَّ كلَّ عملٍ شِعريٍّ يقوم به السَّيَّاب، إنَّما هو في الوقت ذاته وسيلةٌ للإخفاء والكشف، مِمَّا يجعلُنا ننسُبُ أعمالَه الشِّعريَّة إلى ذلكَ الآخَر الواقف وراء القِناع، إذ إنَّه إشارة إلى التَّواجُد مع العالَم الخارجيّ، والهروب منه في آنٍ. نستنتج أنَّ هذا «الآخَر» يرتدي القناعَ، وهو – إذ ذاكَ – وسيلةٌ لأنْ يقولَ السَّيَّابُ كلَّ ما لا يستطيعُ أنْ يقولَه بشكل مُباشِر في القضايا الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة، من خلال ذلك «الآخَر» الذي هو في الأساس «نحن» المُقَنَّعة، إذ يقول في قصيدة «فِرار عام ١٩٥٣».

«في ليلةٍ كانَتْ شراييُنها
فحْماً، وكانَتْ أرضُها مِنْ لحودْ
يأكُلُ مِنْ أقدامِنا طينُها
تسعى إلى الماء، إلى شراعٍ مَزَّقتْه الرُّعودْ
فوقَ سَفينٍ دونَ أضواء في الضِّفَّةِ الأُخرى
يكادُ العراقُ يُومِئُ يا أهلاً بأبنائي
لكِنَّنا، واحسرَتاهُ، لَنْ نعودْ»(١).

٢ - الإيقاعُ المكانيُّ «أين» حَيزٌ مَعرفيٌّ:

لَمَّا كانَ المكانُ حَيِّزاً جغرافيًّا مَعرفيًّا، فهذا يعني أنَّ رحلة السَّيَّاب تنقله من المظهَر إلى الجوهَر؛ لأنَّه يتعامَلُ مع النَّفس مِنْ خلال الحَدْسِ الذي يتداخل الخيالُ بالوَهْم المكانيِّ. لذلك، فإنَّ اللُّغَة في التَّشكيل المكاني تكونُ أداةً مكانيَّة دالَّة على مجموعة من الحواس التي تؤثر بشكل مباشر على الجهاز العصبيّ، وهذا ما نَلحَظُه في قصيدته تحت عنوان: «مدينة بلا مَطر»، إذ يقول فيها:

«مَدينتُنا تُؤرِّقُ لَيْلَها نارٌ بلا لَهَب
تُحِمُّ دروبُها والدُّورُ، ثُمَّ تزولُ حُمَّاها
ويصبِغُها الغروبُ بكلِّ ما حملَتْه مِنْ سُحُب
فتوشِكُ أنْ تطيرَ شرارةٌ ويهُبَّ موتاها:
صحا من نومِه الطينيِّ تحت عرائشِ العِنب»(٢).

إنَّ السَّيَّابَ لا يهدفُ إلى تصوير المكان الواقعيِّ سَواءٌ أكانَ في «المدينة» وأزِقَّتِها أمْ في «الدُّروب» ولهيبها، بل يُصوِّرُ ذلكَ المكانَ الذي يُؤرِّقُه ممَّا يعني أنَّ التشكيلات المكانيَّة هي تجسيدٌ لواقعٍ مكانيٍّ مرفوضٍ كُلِّيًّا، عِلماً أنَّ هذا الحَيِّزَ المكانيَّ ليس مِنَ المُركَّباتِ الهندسيَّة فحسْبُ، بل يتَّخذُ دلالاتٍ نفسيَّة ضاغطة.

(١) المصدر نفسه، ص٢٠١.
(٢) السَّيَّاب، بدر شاكر، الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م٢، ص٤٨٦.

وبهذا يكونُ المكانُ قناعاً لمدينةٍ غارقةٍ «بالنَّار» التي تحملُ دلالة التَّصفِّي. وهكذا تكونُ «المدينة» رمزاً للخواء الرُّوحيّ. أمَّا المعجم اللغَويُّ ذو الدَّلالات المكانيَّة فهو: «المدينة، ودروبُها، والدُّور».

وبما أنَّ هذه الدَّلالات تقومُ في المكان وليس العكس، فهذا يؤكِّد إلى حَدٍّ بعيد أنَّها مُتصوَّراتٌ ذهنيَّة قلَّما تُفارقُه، فظلَّ سَفَرُه قائماً على استبطان الوعي المنشطِر. وتتراتبُ هذه الأحيازُ المكانيَّة وَفْقًا لوظيفة كلٍّ منها، إذ تتَّسِعُ وتضيقُ تَبَعاً للظواهر النَّفسيَّة، وهذا يُفسِّرُ علاقة السَّيَّاب بالمكان الغائب الذي يمُدُّه بتصوُّراتٍ روحيَّة عميقة، قائمة على الغربة، حتَّى تتشكَّل الرحلة عَبْرَ ثنائيَّة الاقتراب والافتراق.

لذلك، يتحرَّكُ السَّيَّابُ في هذه التجربة الشِّعريَّة بين مكانَين اثنين: المكانُ الأوَّلُ غائبٌ قائمٌ في قريته «جيكور»، ويتشكَّل من الزمن الماضويّ المُفعَم بالحنين، إذ يَشمَلُ «الهُناكَ»، وهو مُتعلِّقٌ بالأرضِ والهُويَّةِ، ويمتزجُ بمشاعرِ السَّفر الرُّوحيّ إلى عهدَ الطُّفولةِ، ويتشكَّل أيضاً من الزمن المستقبليّ المُقيَّد بالقلق، فيما المكانُ الثاني هو حاضرٌ قائم في المدينة، حيثُ يقومُ على الصِّراعِ والانكسارِ في الواقع المُعاش. حتَّى إنَّ المكانَ السَّيَّابيَّ ليسَ الامتداد ولا المُمْتَدّ، بل هو ما يمتدُّ فيه المُمتَدُّ الرُّوحيُّ؛ لأنَّه يبحثُ عن وطنٍ مفقودٍ.

وهكذا، ظلَّ يتخبَّطُ في طمأنينةٍ ضائعةٍ، وطفولةٍ غائبةٍ. وهذا دليلٌ على أنَّ المُتصوَّراتِ لقوى الطَّبيعةِ قائمةٌ في ذهنِه، من مثل: «الليل»، و«النَّار». لكنَّ الحَيِّزَ الشِّعريَّ للمكان، لا يتوقَّفُ على العنصر اللغَويّ فحسْبُ، بل يقتصرُ على العنصرِ الخياليِّ بدافعٍ نفسيٍّ ينفَذُ إلى أعماق الرُّوحِ السَّيَّابيَّة الصَّافيةِ.

ولعلَّ الصُّورةَ الشِّعريَّة فَي قصيدتِه تعمل بشكلٍ أو بآخَر على التقاطِ التَّقاطُباتِ المكانيَّة لتجسيدِ المعاناةِ الفعليَّةِ، واستنطاقِ المكانِ الذِّهنيّ في فضاءٍ مُغلَقٍ ومَفتوحٍ في آنٍ، حتَّى تغدوَ المدينةُ مكانًا مُدنَّساً، يُهمِّشُ الجانبَ الرُّوحيَّ، وتَصيرَ القريةُ مكاناً مُقدَّساً يُبلسِمُ الجانبَ الجسديَّ. لذلك، تستندُ فاعليَّةُ التَّأويلِ القرائيِّ إلى أنَّ المَكانَ السَّيَّابيَّ مُغلَقٌ على الرُّغم مِنْ أنَّه مكانٌ مفتوحٌ، وهو أيضاً مكانٌ مفتوحٌ على الرُّغم مِنْ أنَّه مكانٌ مُغلَقٌ.

إذاً، لا نستطيعُ أنْ نفصِلَ الزمانَ السَّيَّابيَّ عنِ المكان السَّيَّابيِّ. هكذا اتَّخذَ السَّيَّابُ من هذه المتصوَّرات رموزاً لوطنِه المفقود الذي ما استطاعَ الوصول إليه إلاَّ من خلال المناشدات الرّوحيَّة.

٢ - الإيقاعُ الزمانيُّ «مَتَى» حَيزٌ ذِهنيٌّ:

يتضمَّنُ الإيقاعُ الزمانيُّ السَّيَّابيُّ ثلاثةَ أبعادٍ، وهي: الذاكرةُ الماضويَّةُ، والانتباهُ إلى

الحاضرِ، والتوقُّعُ الواهِمُ للمُستقبل. هذه الأبعادُ تتحرَّكُ في السَّفر الأسطوريِّ المرتبطِ بالزمن النَّفسيِّ، إذ يُحاولُ أنْ يكشفَ مِنْ خلالِه عن الواقعِ الأليمِ والمصير المجهول.

لذلك، فإنَّ اللغة في التَّشكيل الزّمانيّ تكونُ أداةً زمنيَّة دالَّة على مجموعة من المقاطع والأصوات والحركات والسّكنات في دلالات مكانيَّة مُتَّصلة؛ لأنَّها مَكسَبٌ متأخِّرٌ على تمثُّل الأحداث في ترتيبها. وإذا كانَ المكانُ السَّيَّابيُّ رحلةً روحيَّة، فإنَّ الزمانَ السَّيَّابيَّ هو منفى ذِهنيٌّ مُتصوَّرٌ ومُنساحٌ، حيث تفقُدُ فيه «الأنا» السَّيَّابيَّة فعاليَّتَها المعنويَّة، إذ يُتابعُ القولَ في قصيدة «مدينة بلا مَطر»:

«ويصبُغُها الغروبُ بكلِّ ما حَمَلَتْه مِنْ سُحُب

فتُوشِكُ أنْ تطيرَ شَرارةٌ ويَهُبَّ مَوتاها:

صَحا تمُّوزُ، عادَ لبابلَ، ثُمَّ يغشاها

صفيرُ الرِّيحِ في أبراجِها وأنينُ مَرضاها»(١).

إنَّ تحليلَ الخطاب الشِّعريّ، يَسقُطُ في حيِّز ذهنيّ وهو«الغروب»، الذي يحملُ دلالاتٍ احتمائيَّةٍ انحصاريَّة مُتلاشيةٍ على مُستوى الفعل المنظور مِن وُجهةٍ، وعلى مستوى الإدراك الحسيِّ من وُجهةٍ ثانيةٍ. وهذا يدلُّ على أنَّ السَّيَّابَ قد وَضَعَ التشكيلَ الشِّعريَّ مُتلائِمًا مع ذهنيَّة التَّصوُّر الطُّفوليّ للزمان «الآخَر» الذي ما زالَ مَاثِلاً في ذاكرته. ويتَّضحُ أنَّ «الغروب» يمتلكُ حضوراً صُوَريّاً وعاطفيّاً ووِجدانيّاً، يبعثُ في النَّفس على التأمُّل والتوحُّد مع «الأنا» المُنشَطرة، حتَّى تصيرَ «السُّحُب» رمزَ الخَصب والحياة، الذي يُسهِمُ بشكل أو بآخَر في إحياء الرُّوح السَّيابيَّة.

ولمَّا كانَ الشُّعورُ يتأثر بالزمن النَّفسيّ، فإنَّما هو دليل على معاناة السَّيَّاب الروحيَّة التي تتلمَّسُ النِّضال للإمساك بالزمن المتَّصل لا الزمن المنفصِل.

وينبثقُ هذا الغروبُ الزَّمانيُّ مِنَ الذَّاكرة السَّيَّابيَّة المُعقَّدة ببساطتها، والبسيطة في تشابُكِها حتَّى يتَّخذَ المكانُ صورةً إيحائيَّةً تترسَّبُ فيها ذكرياتُ الطُّفولة بأبعادِها المكانيَّة والزمانيَّة في آنٍ. ونظراً إلى هذا المجال الخياليّ المُطلَق، والصُّوفيّ الإشراقيّ، فإنَّ تداخُلَ الزمان بالمكان، هو المُمْكِنُ الذِّهنيُّ المُتصَوَّر، وليس المُمكِنُ الفِعليُّ المُدرَك؛ لأنَّ العلاقات الفعليَّة لدى السَّيَّاب، هي علاقاتٌ تُشكِّلُ عُمقاً روحيّاً.

لمَّا كانَ الخطابُ الشِّعريُّ السَّيَّابيُّ يُمثِّلُ دوراً أساسيّاً في تشكيلِ المعنى النَّابضِ

(١) السَّيَّاب، بدر شاكر، الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م٢، ص٤٨٦.

بالمعاناةِ الصَّادقةِ، والرؤيا المفعمَةِ بالإبداعِ، والتَّجربةِ المَمْزوجةِ بالألَم، والصُّوَرِ الجيَّاشةِ بالحركةِ، فهذا يعني أنَّ الخطابَ الشِّعريَّ يَستنطِقُ خفاءَ الصُّورة التي تؤسِّسُها العلاماتُ المُتحايلةُ في قصيدة السَّيَّاب، وتتبدَّى في كلِّ وجهٍ مِنْ أوجُهِ النَّشاطِ الشِّعريِّ لديه، فضلاً عنْ فهْمِه للواقعِ المتناقضِ بأشكاله المُتباينة.

أمَّا عن تَرحال السَّيَّاب إلى أمْكنةٍ مُتخيَّلةٍ، فرُبَّما تكونُ صُوَراً مُتخيَّلةً من الماضي، على أنَّ أبرزَ عناصرِ غربته هي الرَّفضُ الخالص من وتيرةِ الزمان، وهدوء المكان. نستنتج أنَّ التَّشكيل الزماني في شِعر السَّيَّاب، لا ينفصلُ عن التَّشكيل المكاني في كُلّ مظاهره.

٣ - الإيقاع الوجوديُّ «كيفَ» حيزٌ أسطوريٌّ

احتلَّتِ الرِّحلة السَّيَّابيَّة حيِّزاً كبيراً في شِعره، وغالباً ما اتَّخذَ من رحلته رموزَ إيقاعٍ حزينٍ، لسَفَرٍ صُوفيٍّ يأسُرُ نفسَه في سِجن مكانيّ زمانيّ، حتَّى باتَتْ مأساةَ انتظارٍ، تتناهى إلى خيالِه الحالِم في وطنِه العراق، غير أنَّه يحاولُ مِنْ خلال المنحى الأسطوريّ المرتبط بالزَّمن النَّفسيّ أنْ يُلائمَ بين الرّمز والمرموز إليه، حتَّى تصيرَ العلاقة تأويليَّة، فتستمدَّ فعاليَّتها الدَّلاليَّة مِنَ السِّياق اللُّغويّ. وهكذا، يبدو أنَّ الماضي الأسطوريّ هو نقطة البداية، ويستمرُّ متواصلاً إلى الحاضر الأليم، حتَّى يمنع الماضي التَّاريخيّ الحاضر من كَسْر رتوب هذا الماضي ومَنْع حركيَّتَه باتِّجاه المستقبل، إذ إنَّ للتَّمثيل الرَّمزيّ وظيفةً تتواءَم مع الصُّورة، وبالتالي تكونُ صورةُ العالَم علميَّةً بالرموز العلميَّة، وتكون الصورُّة شِعريَّة، بالرموز الأسطوريَّة، إذ يجمعُ السَّيَّابُ في هذه الرِّحلة بين «تمُّوز البابليّ»، و«بَعْل الفينيقيّ»، «وسيزيف اليونانيّ»، حيث يقول في قصيدة «مَرحى غيلان»:

«فكأنَّ أوديةَ العراقِ
فتَحَتْ نوافذَ مِنْ رؤاكَ على سُهادي: كُلُّ وادِ
وهَبَتْه عشتارُ الأزاهرَ والثِّمارَ []
أنا بعْلُ: أخطُرُ في الجليلِ
على المياه أنُثُّ في الورقاتِ روحي والثِّمارِ []
سيزيفُ يرفعُها فتسقُطُ للحضيضِ معَ انهيارِك»(١).

يُوظِّفُ السَّيَّابُ في هذه المقطوعة المزجَ بين الأساطير في تجربته الشِّعريَّة، وهو – إذ ذاك – أكثر الشُّعراء «استيعاباً لأهميَّة

(١) السَّيَّاب، بدر شاكر، الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م١، ص٣٢٤.

الرَّمز التَّمُّوزيّ»[١]، حيث استطاعَ بشكل أو بآخَر أنْ يرتقيَ بالدَّلالاتِ الأسطوريَّة إلى روح العصر. إنَّ «تموز البابليّ» هو روح النَّبات التي تموت وتحيا في دورةٍ أزليَّة مُتسمرَّة بمساعدة روح الخصوبة الكونيَّة. ولكنَّ «بعل الفينيقيّ» هو سيِّد الآلهة في الجحيم. أمَّا «سيزيف اليونانيّ» فهو بَطَلُ تجربة العَبَث الذي أنزلَ فيه الآلهةُ عقابهُم، ولكنْ عندما يستعيد وعيَه يعود إلى صرخته ليكونَ أرفعَ النَّاس إطلاقاً.

هذه الأساطير الثلاث تمثلُ دوراً مُزدوجاً كأبناء وأزواج في آنٍ. ولكنَّ الرُّوحَ السَّيَّابيَّة في هذه المقطوعة الشِّعريَّة، تجعلُ من هذه الأساطير حالةً روحيَّةً عميقة في الحَيِّزِ المكانيِّ، وهو يتمثَّل في «أوديةُ العراق»، إذ يملأُ كُلَّ فراغٍ زمانيٍّ قادر على إدراكِ قوى الطَّبيعةِ التي تعي وتُصغي وتفعَلُ وتؤثِّرُ وتُواكِبُ السَّيَّابَ وتتحسَّسُ أوجاعَه الروحيَّة و«همومَه الإنسانيَّة»[٢] بكلِّ أبعادها.

هذه النَّظرةُ الأسطوريَّة غالباً ما كانَتْ تتداخلُ مع المنحى الدِّينيّ والمنحى الفلسفيّ على أنَّهما تجسيدٌ رمزيٌّ للظواهر الطَّبيعيَّة في حدِّها الواسع، والبنى الاجتماعيَّة في بُعْدِها الأوسع. والجدير ذِكرُه هو أنَّ السَّيَّاب يبدو باحثاً عن قضايا الحياة الاجتماعيَّة، وهو في ذلك يبحث عن سعادة الإنسان في هذا الوجود، فعدَّه كإناءٍ خالٍ و«استعمالُه غير محدود»[٣]. وإزاء هذا الموقف الوجوديّ نُصرِّح أنَّ العديدَ من الشُّعراء قد وجَدوا أنفسَهم أمام سُدود عالية، وعوضاً من الحلول استسلموا أمام الواقع الأليم. وهكذا، نستطيع الاعتقاد أنَّ البحث عن سعادة الإنسان وسِرّ وجوده، هو مسألة قديمة قِدَمَ التَّشاؤم. وإذا ما تحدَّثْنا عن فلسفة السَّيَّاب المصبوغة بالتَّشاؤم، فإنَّنا نلمَسُ ملامحَ الغربة في إدراكات العالَم الشَّرقيّ ومميزاته، وبهذا المنحى نصبو إلى الاعتقاد أنَّ مسألة الغربة عند السَّيَّاب قدِ اتَّخذَتْ بُعْداً إنسانيًّا يقوم على «الوحدة والاقتراب من التَّشاؤم الفرديّ»[٤].

ولكن ليس ثمَّة من طريق إلى مواجهة

(١) زيتونيّ، لُؤي فؤاد، شِعر الفداء والانبعاث، دار أبعاد، بيروت، ط١، ٢٠١٥، ص٢١٨.
(٢) زيتون، علي مهدي، السَّيَّاب أضواء على الرؤية واللغة الشِّعريَّة، ج٢، حركة الرِّيف الثقافيَّة، بيروت، ط٢، ١٩٩٩، ص٨٤.
(٣) لاتوسه كونفجيه، جون تسه، المختارات، بلغراد، ١٩٦٢، ص٣٤.
(٤) بوجوفيج، رادي، «التَّشاؤم الاجتماعيّ في شِعر السَّيَّاب»، مجلَّة الآداب، بيروت، العدد ١، ك٢، السَّنة ١٨، ١٩٧٠، ص٣٧.

حياة الأفراد، التي يُسيطر عليها – بشكل أو بآخَر – «شعورٌ بالوَحدة»[١] والأرق والقلق والخوف، حيث إنَّ السَّيَّاب تحت وطأة العجز والانفراد، يبحث عن مَهرَب زائفٍ يلجأ إليه، ويدفن فيه مشاعرَه الحزينة بعد أنْ يُردِّدَ كلمة «هوسمان» المتشائمة واليائسة: Hoosman

«أنا غريبٌ وخائفٌ في عالَمٍ لَمْ أصنعْه أبداً». حتَّى أضحى السَّيَّابُ في أساطيره مُعبِّراً عن مشاعر إنسانيَّة صادقة.

إذاً، إنَّ ضجيج المدينة ليس هو الفقر الماديّ الذي يُعانيه العديد من الشُّعراء، بمقدار ما هو انهيار روح الحريَّة والثقة بالنفس، حيث اعتاد السَّيَّاب «مواجهة الصُّعوبات بالشِّعر حتَّى إنَّ ذاكرتَه الشِّعريَّة أبَتِ الاضمحلالَ والخفوت»[٢].

٤ - الإيقاع البِنائيّ حيزٌ صوتيٌّ موسيقيّ

لَمَّا كانَ الإيقاعُ «نظاماً هرمونيّاً يتميَّز عن الإيقاع الاعتباطيّ في النَّثر»[٣]، فهذا يعني أنَّ الإيقاعَ السَّيَّابيّ هديرٌ داخليٌّ يعتملُ في كيانه المفعَم بالانفعال، ويتصاعَد عَبْرَ حالةٍ من التَّوازن في إحساسِه، ويتَّضحُ ذلك في التكرار المتشابه والحروف والقافية والتنسيقات الصَّوتيَّة المعجَّلة والمؤجَّلة، التي تُوزِّعُ النَّبْرَ[٤] وكيفيَّة حُدوثه[٥] على الأنساق التركيبيَّة والتَّنغيم، كما يقول في قصيدة: «أنشودة المطر» إذ يصِفُ أُمَّه وهو طفلٌ، إذ يقول:

«تثاءَبَ المساءُ، والغيومُ ما تزالْ
تسِحُّ ما تسِحُّ مِنْ دموعِها الثِّقالْ
كأنَّ طِفلاً باتَ يَهذي قبْلَ أنْ ينامْ
بأنَّ أُمَّهُ التي أفاقَ مُنذُ عامْ
فَلَمْ يجِدْها، ثُمَّ حينَ لَجَّ في السُّؤالْ
قالوا لَهُ: بَعْدَ غَدٍ تعودْ
لا بُدَّ أنْ تعودْ
وإنْ تهامَسَ الرِّفاقُ أنَّها هناكْ
في جانب اِلتَّلِّ تنامُ نومَةَ اللُّحودْ
تَسِحُّ مِنْ ترابِها وتشربُ المَطَر»[٦].

يركِّزُ السَّيَّابُ في هذه المقطوعة على صورة أُمِّه التي تركَتْ صدًى كبيراً في حياته، وهي تحيا بعد موتها في كيانه. وهكذا يمكن «الاستدلال على تلك البنية

(١) العشماوي، محمود زكي، دراسات في النَّقد الأدبيّ المعاصر، دار الشروق، الإسكندريَّة، ط١، ١٩٩٤، ص٢٢٨.
(٢) هوَّاري، ندى مرعشلي، غربة الرُّوح في شِعر بدر شاكر السَّيَّاب، دار النَّهضة العربيَّة، بيروت، ط١، ٢٠١٥، ص٢٥.
(٣) فاضل، جهاد، قضايا الشِّعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص٢٨٢.
(٤) شاكر، عبد القادر، عِلْمُ الأصوات العربيَّة، دار الكُتُب العِلميَّة، ط١، ٢٠١٢، ص٦٧.
(٥) الزُّحيليّ، وهبه، الموسوعة القرآنيَّة الميسَّرة، دار المشرق، بيروت، ط٢، ٢٠٠٣، ص٦٢٦ - ٦٢٧.
(٦) السَّيَّاب، بدر شاكر، الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م١، ص٤٧٥ - ٤٧٦.

الدَّلاليَّة الكليَّة عبر المستوى المعجميّ»[1]، إذ تمتزجُ «الأنا» الفرديَّة للشَّاعر بالجماعيّ «الرفاق» في قرية «جيكور». وقد اختارَ السَّيَّابُ لفظة «غَدٍ» ليدُلَّ بها على ثلاثة أزمنة انتشاريَّة وانحصاريَّة مُتشاكلة وهي: «الأمس»، و«اليوم» و«الغد».

وإذا قرأنا شيفرة «الأمس» على أنَّها إشارة لزمانٍ ماضٍ، وشيفرة «اليوم» على أنَّها إشارة لزمن حاضرٍ إذ يدلُّ على زمنٍ غير «الأمس»، فهذا يعني أنَّه لا يدلُّ على زمن غير «الغد» أيضاً. وهذا يجعلُنا نستنتجُ أنَّ زمانَ «غد» الشَّاعر هو حاضرُه القابعُ فيه، حيث إنَّه على موعد زمانيّ استرجاعيّ مع شيفرة «الأمس»، لتأتي الصِّياغة في شُحَنٍ عاطفيَّة مُتلاحقة، وهي إنْ دلَّتْ فتدلُّ على تكثيف النَّزعة التَّشاؤميَّة التي تمورُ في قراءةٍ تفاعليَّة بين الحُزن والغربة.

لذلك، نستشِفُّ من هذه المقطوعة إيقاعاً بنائيّاً يتراوح على ثلاثة أجزاء: الجزء الأوَّل هو الإيقاع المقطعيّ الذي ينهَض على عمليَّة إحصائيَّة لتفعيلة بحر البسيط «مفاعلن» التي استخدمها الشَّاعر على أنَّها جوازٌ لتفعيلة «مستفعلن»، وذلك في شكل حَلَزونيّ دائريّ. والجزء الثاني هو الإيقاع النَّبريّ الذي يقوم على دراسة إحصائيَّة للأنساق البطيئة والأنساق السَّريعة. أمَّا الجزء الثالث فهو الإيقاعُ التنغيميُّ الذي يتَّضِحُ من خلال الجُمَل الخبريَّة التي تدلُّ على الحاضر وتعبِّرُ عن انبعاث «الغد»، فضلاً عنِ الجمَل الإنشائيَّة التي تدلُّ على تصوُّرٍ أوَّليٍّ لهيكليَّة المستقبل.

أمَّا عن الدِّراسة الصَّوتيَّة النُّطقيَّة وثبات أصولها[2]، فإنَّها تتوخَّى وَصْفَ إنتاج أصوات اللغَة؛ وذلك يظهر من خلال أحرف المَدّ، ومخارج الحروف، حيث تنسربُ البنية الصَّوتيَّة لهذه المقطوعة، انطلاقاً من انسجام الأحرف مع معانيها وصِفاتها.

وهنا، لا نذهَبُ إلى الاعتقاد أنَّ «الشعر العربيّ الحُرّ ظاهرة يجبُ أنْ تُدرَسَ باعتبارها بضاعة مستورَدة لها عيوبها وحسناتها وروَّادُها»[3]. لذلك، ما زالَ الاهتمامُ بمستوى الإيقاع الدَّاخليّ يتحكَّمُ في عمليَّة الاختيار والتوزيع. وفي الحقيقة، إنَّ بنية الإيقاع يمكن أنْ تؤكِّدَ -على نحو من الأنحاء - التداخُل بين الاختيار والتوزيع في آنٍ معاً، وربَّما يُغني.

وبهذا الإطار، إنَّ الدِّراسة الإيقاعيَّة

(١) أيُّوب، نبيل، النقد النصيّ دار المكتبة الأهليَّة، ط١، بيروت، ٢٠٠٤، ص١٣٠.
(٢) الصَّالح، صبحي، فِقه اللغة، دار العلم للملايين، ط١٠، ١٩٨٣، ص٢٧٨ - ٢٨٤.
(٣) البصريّ، عبد الجبَّار داوود، «**موسيقى الشِّعر العراقيّ المعاصر**»، مجلَّة الآداب، بيروت، العدد ١، ك٢، السَّنة ١٨، ١٩٧٠، ص٩٤.

خاضعة لأشكال التأويل القرائيّ، «والتقنيَّات الصوتيَّة»[1]، ناهيك عن دور الإيقاع البنائيّ: نَبْراً يتوزَّع على الأنساق، وتنغيماً يقوم على التنويع بين الأسلوب الخبريّ والإنشائيّ، ودلالة مُستقاة من الرُّموز والتضمينات. ويبدو أنَّ السَّيَّاب يُحسِنُ التعامُلَ مع التشكيل الموسيقيّ في قصيدته، داخل الجملة الشِّعريَّة. وهذا الاكتمال الموسيقيّ يتبعُه اكتمالٌ إيقاعيٌّ يُعطي لكلّ سطرٍ شِعريّ أبعاداً دلاليَّة، إضافة إلى اللغة الانزياحيَّة، والتساوق بين البنية التركيبيَّة والبنية الزمنيَّة، والتلوين الموسيقيّ[2] إذ إنَّ القارئَ المُستجيبَ لفاعليَّة الفهم التَّأويليّ تستوقفُه الغربة الشُّموليَّة الوجوديَّة، تماماً كمَن اهتدى إلى الصِّراط المستقيم، حتَّى إنَّ حركيَّة الغربة السَّيَّابيَّة لا تنفصلُ بحضورها المستمرّ عن الغائب المتصوَّر، لبؤرة السَّفر، إذ إنَّنا لا

(١) الزُّحَيليّ، وهبة، الموسوعة القرآنيَّة الميسَّرة، دار المشرق، بيروت، ط١، ٢٠١٠، ص٦٢٦ - ٦٣٠.

(٢) الزُّحَيليّ، وهبة، الموسوعة القرآنيَّة الميسَّرة، ص٦٣٠. ونقوم هنا بتفصيل الدِّراسة الإيقاعيَّة الصَّوتيَّة النُّطقيَّة في هذه المقطوعة من قصيدة «أنشودة المطَر» على الشَّكل التالي:

- **الأحرف الجوفيَّة الهوائيَّة** وتُسَمَّى أحرف المَدّ واللين: حرف الألف (ا) المتواتر ١٥ مَرَّة، ويوحي بالمدّ الصوتيّ العفْويّ عند النُّطق به. وحرف الواو (و) المتواتر المتواتر ٦مرات، ويوحي بالخوف والتَّوتُّر. وحرف الياء (ي) المتواتر ٤ مرات، ويوحي بالتأوُّه والحزن والضِّيْق.

- **الأحرف الخيشوميَّة**: وهي النون السَّاكنة، والتنوين، حين إدغامهما بغُنَّةٍ أو إخفائهما، والنون والميم المشَدَّدتان. حرف النون (ن) المتواتر ١٩ مَرّة مع الشَّكل الصوتيّ، يصدر على مستوى الأنف، ويوحي بالنَّغَم الحزين، والأنين الهادئ، والانكسار.

- **الأحرف الحَلقيَّة**: الهمزة، والهاء، والعين، والحاء، والغين، والخاء: حرف الهاء (هـ) المتواتر ٩ مرات، ويوحي بالهَمْس المُرَقَّق. وحرف العين السَّاكنة والمُتحرّكة (عْ - عُ - عُ) المتواتر ٣ مرات، إذ يُحدِثُ عند النُّطق به ذبذبة في الأوتار الصوتيَّة، ويوحي بالاستعلاء المستفحل في التشاؤم. هذا، فضلًا عن حرف الغين (غَ) الذي يوحي بالإلصاق والتفخيم بملامسة الجزء الخلفي من الحَنَك، وذلك من مؤخَّر اللسان عند النُّطق به.

- **الأحرف الشَّجريَّة**، وتُنسَبُ إلى شَجْر الفمّ: وهي السِّين والشِّين: حرف السِّين (س) المتواتر ٧ مرات ويوحي بالصَّفير الرَّخو والاحتكاك المهموس المرقَّق.

- **الأحرف اللَّهَويَّة**: وهي اللحمة المشرفة على الحَلْق: القاف والكاف: حرف القاف (ق) المتواتر ٤ مرات، ويخرج من أقصى اللسان مما يلي الحَلق وما يُحازيه من الحنَك الأعلى، ويوحي بالشِّدة والإطباق الجزئيّ في منع جريان الصَّوت مع الحرف.

- **الأحرف الذَّلْقيَّة**: وهي ثلاثة: الراء: اللام، والنون المُظْهرة: حرف الراء (ر) المتكرِّر ٥ مرات، ويوحي بالإذلاق وسرعة النُّطق بالحرف نسبة لخروجه من طرف ظهر اللِّسان، حيث تهدأ حركة الرَّوي السَّاكن عليه «مَطَرْ».

- **الأحرف الشَّفهيَّة، أو الشَّفويَّة**: وهي أربعة: الفاء، والياء، والميم غير المَديَّة. حرف الفاء (ف) المتواتر ٨ مرات، إذ يخرج من باطن الشَّفة السُّفلى، ويوحي بالإشمام والاحتكاك المتعاقب للشَّفة، والهَمْس المُرقَّق، والغُنَّة الموسيقيَّة، في مَنْع جريان النَّفَس مع الحرف.

نستطيع أنْ نحسِمَ ما هو غائبٌ في نصّ السيَّاب؛ لأنَّ تجربة النزعة التشاؤميَّة في قصائِده وَجَدَتْ مَلاذَها في الأنا المُفكِّرة، والأنا الباحثة، والأنا الطامحة.

إذاً، تتمظهرُ جماليَّات الحنين في الأمكنة السَّيَّابيَّة المرئيَّة، وأزمنتها المتصوَّرَة داخل نِطاق فضاء الصورة ووظيفتها الوجوديَّة، حيث حضور الماضي في الحاضر، وغياب الحاضر في الذاكرة.

وهكذا، إنَّ النزعة التشاؤميَّة السَّيَّابيَّة تقوم على الفراغ والألَم بسبب الانسلاخ عن الرِّيف والعيش في المدينة، إذ نستشفُّ من خلال ذلك أنَّ الوظائفَ الدَّلاليَّة للغة الشِّعريَّة السَّيَّابيَّة، ليست إلاَّ مادة أساسيَّة في التجربة؛ لأنَّها مرتبطة باندماج المعارف والقدرات والمواقف الإنسانيَّة، فتصير الأسطورةُ إذ ذاك زمناً مُمتَدّاً بين الماضي والحاضر والمستقبل.

وإذا كانَ الخطابُ الشِّعريُّ التشاؤميُّ في شِعر السَّيَّاب يقوم في الغالب على الجوع والفقر، فهذا يعني أنَّ تداعيات الذَّاكرة ترتبط بشكل مباشَر بظِلالٍ تُقلِقُها على صعيد التجربة الصادقة. حتَّى كأنَّ القراءة التي قُمنا بها ليست سوى صورة جسَّدتْ بشكل من الأشكال الأفكار القاتمة، وغدَتْ نسيجاً جميلاً لتشاكُلات متشابكة، وتقابُلات متباينة، تفتَح بدورها حقولاً معرفيَّة أُخرى.

نستنتج أنَّ غربة السيَّاب تنطوي على دلالاتٍ نفسيَّةٍ حسيَّةٍ، وأدلَّةٍ ذِهنيَّةٍ مُتقاطبةٍ، وتحملُ مضامينَ أسطوريَّة، ورموزاً سندباديَّة، حيث تتشكَّلُ عَبْرَ أماني الزَّمن الماضي الهارب، وتأمُّلاتِ الحاضر المُتجَهِّم، ورؤى المُستقبَل المتشائِم.

المصادر والمراجع

١ - أيُّوب، نبيل، النقد النصيّ دار المكتبة الأهليَّة، ط١، بيروت، ٢٠٠٤.

٢ - البصريّ، عبد الجبَّار داوود، «موسيقى الشِّعر العراقيّ المعاصر»، مجلَّة الآداب، بيروت، العدد ١، ك٢، السَّنة ١٨، ١٩٧٠.

٣ - بوجوفيج، رادي، «التَّشاؤم الاجتماعيّ في شِعر السَّيَّاب»، مجلَّة الآداب، بيروت، العدد ١، ك٢، السَّنة ١٨، ١٩٧٠.

٤ - رزُّوق، أسعد، الشُّعراء التَّموزيُّون - الأسطورة في الشِّعر المعاصر، دار الحمراء، بيروت، ط٢، ١٩٩٠.

٥ - الزُّحيليّ، وهبه، الموسوعة القرآنيَّة الميسَّرة، دار المشرق، بيروت، ط٢، ٢٠٠٣.

٦ - زيتون، علي مهدي، السَّيَّاب أضواء على الرؤية واللغة الشِّعريَّة، ج٢، حركة الرِّيف الثقافيَّة، بيروت، ط٢، ١٩٩٩.

٧ - زيتونيّ، لُؤي فؤاد، شِعر الفداء والانبعاث، دار أبعاد، بيروت، ط١، ٢٠١٥.

٨ - السَّيَّاب، بدر شاكر، الأدب العربيّ المعاصر، أعمال مؤتمر روما، منشورات أضواء، بيروت، ط١، ت١، ١٩٦١.

٩ - السَّيَّاب، بدر شاكر، الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م١، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٠.

١٠ - السَّيَّاب، بدر شاكر، الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م٢، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٠.

١١ - شاكر، عبد القادر، عِلْمُ الأصوات العربيَّة، دار الكُتُب العِلميَّة، ط١، ٢٠١٢.

١٢ - شاهين، محمود، أليوت وأثره على عبد الصَّبور والسَّيَّاب، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

١٣ - الصَّالح، صبحي، فِقه اللغة، دار العلم للملايين، ط١٠، ١٩٨٣.

١٤ - طاليس، فنُّ الشِّعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النَّهضة المِصريَّة، القاهرة، ١٩٥٣.

١٥ - عليّ، عبد الرِّضا، أوراق في تلقِّي النَّصّ الإبداعيّ ونقدِه، دار الشُّروق للنَّشر والتَّوزيع، رام الله، ط١، ٢٠٠٧.

١٦ - العشماوي، محمود زكي، دراسات في النَّقد الأدبيّ المعاصر، دار الشروق، الإسكندريَّة، ط١، ١٩٩٤.

١٧ - غرقان، رحمن، الأسلوبيَّة بوصفها مناهج، الدار العربيَة للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٤.

١٨ - فاضل، جهاد، قضايا الشِّعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٩٨٤.

١٩ - قهوجي، سليم، مناهل الأدب العربيّ، مكتبة سمير دار نشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

٢٠ - كامل، فؤاد، الموسوعة الفلسفيَّة المُختصَرَة، مكتبة الأنجلو مِصريَّة، ١٩٦٣.

٢١ - لاتوسه كونفجيه، جون تسه، المختارات، بلغراد، ١٩٦٢.

٢٢ - لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفيَّة، م٣، تعريب خليل أحمد خليل، بيروت، ١٩٩٦.

٢٣ - مبارك، رشيد، ميتات عربيَّة وشرقيَّة في الشِّعر العربيّ الحديث، دار ماهر، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

٢٤ - المعوش، سالم، في الأدب العربيّ الحديث، دار الكتُب الوطنيَّة، ليبيا، ط١، ١٩٩٣.

٢٥ - هوَّاري، ندى مرعشلي، غربة الرُّوح في شِعر بدر شاكر السَّيَّاب، دار النَّهضة العربيَّة، بيروت، ط١، ٢٠١٥.

البنية التركيبيّة في القصيدة الحديثة
فدوى طوقان أنموذجاً

ليلى محمد سعد[1]

تمثل قصيدة «خريف ومساء» للشاعرة فدوى طوقان[*] إرثاً شعرياً، وتحمل أفكاراً فلسفية تعزز الأبعاد الفلسفية والأيديولوجية والوجودية والزّمنية. تتناول فيها قضية الحياة والموت كبنية كبرى، وتتفرّع منها بنى صغرى تتساوق محاورها التناقضية بين الإيمان والشك، الجسم والروح، الطمأنينة والقلق، الفناء والبعث، الحقيقة والشك، الطبيعة المتحركة والصامتة، الكينونة واللا كينونة، الخلود والفناء.

مما لا شك فيه أنّ قضية الموت والحياة، هي إحدى القضايا الكبرى التي شغلت فكر الأدباء والشعراء قديماً وحديثاً، وتنوعت رؤاهم الفكرية حولها بتنوع تجاربهم، كما أنّها قضيّة عالجها الفكر الإنساني، وحاول فكّ ألغازها ورموزها، فوقف الإنسان عندها أمام عظمة الكون والوجود متأملاً، وها هي الشاعرة فدوى طوقان التي عانت من موت أخيها الشاعر إبراهيم طوقان، ومن بعده شقيقها نمر، تؤمن بأنّ الموت حق، وأن كلّ

(١) دكتورة في الجامعة اللبنانية الفرع الخامس.

(*) فدوى طوقان: وُلدت عام ١٩١٣، وعاشت في البيت الذي بناه «إبراهيم آغا الشوربجي» وهو من بيوت نابلس القديمة التي كانت تعتبره سجناً، كان والدها «عضواً في بعض الجمعيات السياسيّة، وسُجِنَ أكثر من مرّة من قبل سلطات الإنتداب البريطانيّ». تعلّمت في مدرسة نابلس للبنات، لكن سرعان ما حُرمت من الذهاب إليها بسبب طبيعة بيت أهلها وبيت عمّها التي تعتبر أن الرجل الآمر الناهي، وبدأت تحفظ في مدرسة البيت الآف الأبيات من الشّعر، بالإضافة إلى ذلك أنّها كانت توقّع قصائدها الغزليّة باسم «دنانير» جارية يحي البرمكي وترسلها إلى مجلة «الأمالي» حيناً وإلى مجلة «الرّسالة القاهريّة» حيناً آخر، خوفاً من العار. كانت تحبّ الغناء والموسيقى، وقد حظيت برعاية أخيها «إبراهيم طوقان»، وفي أواخر مارس العام ١٩٦٢ سافرت إلى بريطانيا، وتمكّنت من الإلتحاق بدورات تعليميّة، ثم عادت إلى وطنها.
طوقان فدوى، الأعمال الشّعريّة الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة ٢٠١١، ص ص ٥ - ١٠ - ١٣ - ١٤ - ١٩ - ٢٢ - ٢٣ - ٣٥.

إنسان مصيره إلى زوال وفناء، ومهما كانت رتبته، واختلف لونه سيتجرع كأس الموت، إلا أنّ ما يعمق تجربة الشّاعرة في خطابها، أنّها رسمتها في بنية تركيبية، تجددت بقالب شعري وسمات إسلوبية منزاحة، واتصفت بخصائص فارقة، وتشكلت ضمن سلسلة تشاكلات وتحولات بنيويّة، وذلك ضمن وحدة عضوية أغنت المضمون الداخلي للبنية الكلية للنص، فانصهرت بنية التّراكيب مع بنية الدّلالات في بوتقة حققتْ انسجاماً بين الوحدات النفسيّة والشّعوريّة والفكرية والفنية والجمالية.

يمثل هذا البحث دراسة للبنية التركيبيّة لقصيدة «خريف ومساء» من خلال منهجية علمية بأدوات المنهج البنيوي السيميائي، وتقوم على رصد الوظائف الإسلوبية، وتحليل البنى الصغرى المكونة للبنية الكبرى للقصيدة، وذلك للكشف عن وظائف البنية التركيبية للخطاب الشعري، ولتعزيز البنية الدلالية اعتمدت آلية إحصاء السّمات الأسلوبية بغية تحديد وتيرة التراكيب المستخدمة، ومقاربتها على مستويات صوتية ومعجمية وايقاعية وفنية جمالية ودلالية وتناصية، وللكشف عن محاور النص الأدبي، واكتشاف بُناه الدّاخلية.

ينطلق البحث من دراسة عناصر الجملة التي تعدّ من أهم فروع علم اللغة، وقد اعتنى بها علماء اللغة، وبدراستها قديماً وحديثاً، وظهرت نظريات عديدة تتحدث عن الوظائف التّركيبية في اللغة، انطلاقاً من أنّ مجموعة الكلمات اللغوية للخطاب تؤلف معجمه الشعري، و«هذه المجموعة تنتظم في علاقات بين الوحدات، وتتنوع حسب عدد من المتغيّرات، ومعالمها ليست ثابتة على الاطلاق»(١).

تُحسب الجملة الخلية الأساسية لبناء الخطاب الشعري وتركيبه، كما يستند بورزيغ Porzig في نظريته «على العلاقات داخل التّركيبات الثنائية المؤلفة (عادة) بين اسم وصفة»(٢) وترتبط التركيبات ضمن ما أسماه «المعنى الأساسي»(٣) كما ترسم نظريات التركيب عند تشومسكي بالدرجة الأولى «محاولة ادراج عنصر التفسير الدلالي»(٤).

في حين يرى بوستال Postal. F أنّ «البنية الدّلالية داخل العناصر المعجميّة هي

(١) Alise Lehmanñ Franoise Martin-Bertheĩ Introduction la lexicologiẽ "Smantique et morphologie" Armand Coliñ Pariš 2008, p:23.

(٢) John Lyonš Elments de smantique, traduit par Jacques Durand, librairie Larousse, 1978, P:211.

(٣) John Lyons, Elments de smantique, P: 211.

(٤) Claude Germain, La smantique fonctionnelle, Presses Universitaires de France, Paris 1981, p: 37.

البنية التركيبية»[١] كما أولى علماء اللغة اهتماماً «بالعلاقات النحوية» وتُحسب بنيةً أساسية في البنية التركيبية، وتشكل البنية العميقة (Structure profonde) وأنّ البناء النحوي هو في «أنّ استخدام أيّ عنصر معجمي ووضعه في علاقة تعارضية مع الموضوع هو بالتالي عنصراً جوهراً في البناء»[٢] ويشير بلومفيلد PLOMPHILD إلى «أنّ كل بنية نحوية هي قياس... والنحو هو علم تصنيفي غايته ضبط الصيغ الأساسية في اللغة بحسب درجة التواتر لا غير»[٣].

وبناء على ما سبق، تُحسب البنية التركيبية بنية أساسية في كلّ عمل أدبي، ويدرس البنيويون النصوص بحسبانها «بنى تركيبية، ويستلزم التحليل التركيبي لنصّ ما دراسة بنيته والعلاقات بين أجزائه»[٤] وقد لاحظ سوسير SOCIER أنّ وحدات اللغة ترتبط بعضها ببعض بوساطة نوعين كبيرين من العلاقات هما:

أ – العلاقات الرأسية أو التصريفية (Paradigmatiques) وهي علاقات تكافؤ وتعادل، ومجموع الوحدات الصرفية قابلة للتبديل في السياق نفسه، وفي التحليل تنقسم الروابط إلى قسمين من حيث العلاقات التعارضية.

ب – وعلاقات أفقية أو تركيبية (Syntagmatiques) وهي علاقات متسلسلة، والتركيب عبارة عن مجموع الوحدات اللغوية[٥].

اذاً، يُحسب علم التركيب، أحد فروع اللسانيات الذي يتخذ من الجملة موضوعاً له، وذلك من خلال العلاقات اللغوية التي ترتبط بعضها ببعض، وتكمن «المسألة الجوهرية في تحليل الخطاب على بناء التأويلات من دون تحييدها على الاطلاق»[٦].

- أقسام الجملة ومكوناتها

تُعدُ الجملة وحدة تركيبية تؤدي معنى

---

(١) Michel Galmiche, La smantique gnrative, Librairie Larousse, Paris 1975, p: 81.

(٢) Naoyo Furukawã Pour une smamtique des constructions grammaticaleš De Boeck & Larcier, Bruxelles, 2005 p: 29.

(٣) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، سنة ٢٠٠٦، ص ١٥٧.

(٤) دانيال تشاندلِر، أسس السيميائيّة، ترجمة: طلال وهبه، مراجعة: ميشال زكريا، مركز الوحدة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى تشرين الأول ٢٠٠٨، ص ص ١٩١ – ١٩٢.

(٥) Claude Germaiñ La smantique fonctionnellẽ P: 23-24.

(٦) Anne Condamineš Smantique et corpuš hermes-sciencẽ Lavoisieř Paris 20Õ p: 27.

دلالياً، وهي تقوم على العلاقة الإسنادية: (المسند والمسند إليه)، وتتشكل «البنية العميقة لأيّ جملة تتكون من إسناد واحد أو أكثر»[1].

إنّ مواقع المسند فهي: (الفعل التام، اسم الفعل، خبر المبتدأ، المبتدأ المكتفي بمرفوعه، ما كان أصله خبراً، المفعول الثاني للأفعال التي تنصب مفعولين، المفعول الثالث للأفعال التي تنصب ثلاثة مفاعيل، المصدر النائب عن فعل أمر)، ويتعرض أيضاً لأحوال الحذف والذكر، والتقديم والتأخير والتعريف والتنكير. أمّا مواقع المسند إليه فهي (الفاعل للفعل التام، نائب الفاعل، المبتدأ الذي له خبر، مرفوع المبتدأ المشتق، أسماء النواسخ، المفعول به للافعال التي تنصب مفعولين (ظنّ وأخواتها)، المفعول الثاني للافعال التي تنصب ثلاثة مفاعيل (أرى وأخواتها) ويمرّ المسند إليه بحالات الحذف والذكر والتعريف والتنكير والتقديم والتأخير ولكلّ حالة دلالتها في تركيب البنية النصية، وكل ما زاد على ذلك فهو قيد.

وتقسم الجملة إلى قسمين: الجملة الإسمية والجملة الفعلية، ومن حيث البساطة والتعدد، فقد تكون الجملة بسيطة أو مركّبة أو معقدة:

– الجملة البسيطة (المفردة): هي تتضمن عملية إسنادية واحدة، وتتألف من المبتدأ والخبر أو من الفعل والفاعل.

– الجملة المركّبة (المزدوجة): هي التي تتضمن عمليتين إسناديتين.

– الجملة المعقدة (المتعددة): وهي التي تتضمن عمليات إسنادية متعددة يقتضيها السياق.

وتقسم الجملة بالنظر إلى وظيفتها، إلى جملة خبرية وجملة إنشائية، والخبر هو قول يحتمل الصدق أو الكذب، إمّا أن يكون مؤكداً بأدوات التوكيد أو غير مؤكد.

أمّا الانشاء فهو ما لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته، وهو نوعان: الأسلوب الإنشائي الطلبي الذي يأتي بصيغٍ متعددة: الأمر،الاستفهام، النهي، التمني، النداء. والأسلوب الانشائي غير الطلبي ويكون بصيغ متعددة: أساليب المدح والذم، القسم، التعجب، الرجاء.

كما ترتبط الجمل بعضها ببعض، وتحكمها علاقات ارتباط أو انفصال في السياق ما يعني أنّ السياق للنّص «هو السماء للنجم. وكما أنّه ليس للنجم وجود خارج سمائه فكذلك ليس للنص وجود خارج سياقه، وكما أن قيمة النجم هي في

(١) شُكري عياد، علم الأسلوب، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٣، ص ١٥٣.

ما نراه فيه وفي ما نسبغه، حتى وإن كان النجم قد احترق منذ الآف السنين، فإنّ معناه ووجوده يظلان قائمين من خلال ما تسبغه نظراتنا إلى ذلك النور الآتي من السماء. وكذلك الحال مع النص الذي لا يحمل معناه وقيمته كجوهر ثابت فيه، ولكن القارىء هو الذي يمنحه الوجود»[1].

وسنقوم بدراسة البنى التركيبية للنّص الأدبي من دراسة بنية العنوان ودلالته، وبنية التركيب الإسمي، وبنية التركيب الفعلي، وبنية التركيب الاستفهامي، وبنية التعجب ودلالته، وبنية النفي ودلالته، ودلالات البنية التناصية.

يتوزع الخطاب على أحد عشر مقطعاً، وهي قصيدة شعرية أخرجت على طريقة الشعر الحديث باعتمادها على وزن نسق تفعيلة «فاعلاتن» بالإضافة إلى تنوّع في قافيتها وجرسها ما عزز الوحدة العضوية للخطاب الشعري، وهي تحت عنوان «خريف ومساء»، فتقول:

«ها هي الروضةُ قد عاثتْ بها أيدي الخريف

عصفَتْ بالسّجفِ الخضر، وألوتْ بالرفيفِ

تَعِسَ الإعصارُ، كم جارَ على إشراقِها

جرّدتْها كفّه الرّعناءُ من أوراقِها

عريَت، لا زهرَ، لا أفياءَ، لا همسَ حفيف

* * *

ها هي الريحُ مضتْ تحسرُ عن وجهِ الشتاءِ

وعروقُ النورِ آلتْ لضمورٍ وانطفاء

الفضاءُ الخالدُ اربدَّ وغشّاه السحابُ

وبنفسي مثلُهُ، يجثمُ غيمٌ وضبابُ

وظلالٌ عكستها فيَّ أشباحُ المساءِ

* * *

وأنا في شرفتي أُصغي إلى اللحنِ الأخير

وقّعتْهُ في وداع النورِ أجواقُ الطيورِ

فيثيرُ اللحنُ في نفسيَ غمّاً واكتئابا

ويشيعُ اللحنُ في روحي ارتباكاً واضطرابا

أيُّ أصداءٍ له تصدمُ أغوارَ شعوري!

* * *

الخريف الجهمُ، والريحُ، وأشجانُ الغروب

ووداع الطير للنور وللروض الكئيب

كلّها تمثلُ في نفسيَ رمزاً لانتهائي

(١) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة ٢٠٠٣، ص ١٢٧.

رمزَ عمرٍ يتهاوى غارباً نحو الفناء
فترةً، ثمّ تلّف العمرَ أستار المغيب

* * *

سيعودُ الروضُ للنضرةِ والخصب السّريّ
سيعودُ النورُ رفافاً مع الفجرِ الطريّ
غيرَ أنّي حينما أذوي وتذوي زهراتي
غير أنّي حينما يخبو غداً نورُ حياتي
كيف بعثي من ذُبولي وانطفائي الأبدي؟!

* * *

آه يا موتُ! تُرى ما أنتَ؟ قاسٍ أم حنونُ
أبشوشٌ أنتَ أم جهمٌ؟ وفيٌّ أم خؤون؟!
يا تُرى من أيّ آفاق ستنقضُّ عليَّا؟
يا تُرى ما كُنه كأسٍ سوف تزجيها إليَّا
قلْ، أبنْ ما لونُها؟ ما طعمها؟ كيف تكونُ؟

* * *

ذاك جسمي تأكل الأيامُ منه والليالي
وغداً تُلقى إلى القبرِ بقاياه الغوالي
وَيْ! كأنّي ألمحُ الدودَ وقد غشَّى رُفاتي
ساعياً فوق حُطامٍ كان يوماً بعضَ ذاتي
عائثاً في الهيكلِ الناخرِ يا تعسَ مآلي!

* * *

كلُّه يأكلُ لا يشبعُ من جسمي المذابِ
من جفوني من شغافي من عُروقي من إهابي
وأنا في ضجعتي الكُبرى وحضنُ الأرض مهدي
لا شعورٌ لا انفعالاتٌ ولا نبضاتُ وجدِ
جثةٌ تنحلُّ في صمتٍ لتفنى في التراب

* * *

ليتَ شعري ما مصير الروحِ والجسمُ هباءُ؟
أتراها سوف تبلى ويلاشيها الفناءُ؟
أم تُراها سوف تنجو من دياجير العدمْ
حيثُ تمضي حرّةً خالدةً عبر السّدمْ
أم بساطُ النّور مرقاها ومأواها السماءُ؟!

* * *

عجباً ما قصةُ البعثِ وما لغزُ الخلودِ؟
هل تعودُ الروحُ للجسم الملقّى في اللحود؟
ذلك الجسمُ الذي كان لها يوماً حجاباً!
ذلك الجسمُ الذي في الأرض قد حالَ ترابا!
أو تهوى الروحُ بعد العتقِ عوداً للقيود؟!

* * *

حيرةٌ حائرةٌ كم خالطتْ ظنّي وهجسي
عكستْ ألوانها السودُ على فكري وحِسي

كم تطلعتُ وكم ساءلتُ: من أين ابتدائي؟

ولكم ناديتُ بالغيب: إلى أين انتهائي؟

قلقٌ شوَّشَ في نفسي طمأنينةَ نفسي!.»[1].

- البنية التركيبية للعنوان

تهتم الدراسات الحديثة اهتماماً ملحوظاً بالعنوان، فهو يشكل عتبة مهمة للولوج إلى عالم النّص الأدبي، بل أصبح جزءاً مهماً، ومفتاحاً جوهرياً لاضاءة النص، والكشف عن أسراره وخباياه، إذ يمثل بنية صغرى، وبين العنوان والنص علاقة بنيوية – عضوية تؤلف وحدة عمل على المستوى الدلالي.

يتشكل عنوان القصيدة من بنية إسمية «خريف ومساء» وتتكون من (مبتدأ محذوف والتقدير «هو» وخبر «خريف» + أداة عطف، واسم معطوف / مساء) يرتبط الدّال «خريف» بالدّال «مساء»، يختزن الدّال الأول مدلول الطبيعة الصامتة ويرمز إلى مرحلة الإصفرار الحياتي، فيما يحمل الدّال الثاني «مساء» مدلول الزمن المتآزر دلالياً مع فضاء الأفول والغياب في تحقيق سمة الفناء والانطفاء وتوقف الحركة، ويسير في حركة هابطة من خلال التنافر التشاكلي بين طبيعة / زمن ما يعزز فكرة موت الإنسان كموت الطبيعة، ويدعم فكرة زوال الإنسان وفنائه ما يعزز البنية الداخلية للخطاب من خلال رسم مشهد الموت وفناء الإنسان والطبيعة.

لكن ما يفتح أفق الدلالة أنّ بعد فصل الخريف تتجدد معالم الطبيعة فيأتي فصل الشتاء، كذلك ما بعد المساء ينبثق نور الفجر الحامل دلالات الحركة والنشاط، فتتجدد الطبيعة كما تتجدد الحياة، فهل تتجدد روح الإنسان بعد فناء الجسد وتلاشيه؟ ما يومىء بطرح تساؤلات تزرعها في جسد الخطاب عن مصير الروح بعد فناء الجسد، ويعكس جواً من الشجن والصراع الداخلي تجعلها في دائرة مغلقة من الحيرة في أمور تغلّف الكون والوجود.

- بنية التركيب الاسمي ودلالته

الجملة الإسمية هي الجملة التي تبدأ باسم، ومن فروعها الجملة التي تبدأ بأحد الحروف المشبهة بالفعل (إنّ، أنّ، كأنّ ليت، لعل) وتفيد الجملة الإسمية «الدوام والثبات بقرينة المقام إذا كان خبرها مفرداً أو جملة اسمية، أما اذا كان خبرها جملة فعلية فإنها تفيد التجدّد»[2].

تتواتر بنية التركيب الاسمي على

(١) فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة ٢٠١١، ص ص ٥٢ – ٥٣ – ٥٤ – ٥٥.

(٢) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، طبعة ٢٠٠٩، ص ٥٠.

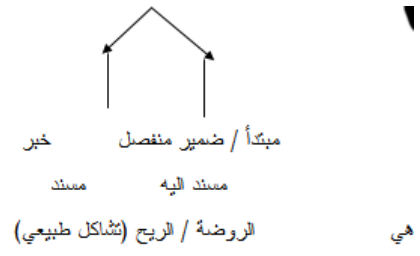
اختلاف أنماطها في القصيدة كما يبيّن الإحصاء، وترِد بنسبة ٥،٣٧ ٪، فهي أقل نسبة، اذا قورنت بنسبة بنية التركيب الفعلي التي بلغت نسبتها ٥،٦٢ ٪، وتشكلت ضمن مكونات الجملة البسيطة والجملة المركبة، وتميزت بخصائص أسلوبية، وتشعبت أنماطها، وتوزعت وفق الأنماط الآتية:

- **النمط الأوّل:** (ها التنبيه + تركيب اسمي) – **النمط الثاني**: (المبتدأ / ضمير منفصل + الخبر / شبه جملة)
- **النمط الثالث:** (المبتدأ / اسم اشارة + الخبر / اسم) – **النمط الرابع**: (المبتدأ / اسم معرفة + الخبر / كل)
- **النمط الخامس:** (المبتدأ / اسم + الخبر / جملة فعلية) – **النمط السادس**: (الخبر / شبه جملة + المبتدأ مؤخر)
- **النمط السابع:** (مبتدأ محذوف + الخبر / اسم)
- **النمط الثامن:** (مستثنى + أن + الاسم / ضمير متصل + خبرها / جملة فعلية)

بعد رصد الأنماط الأساسية لبنية التركيب الاسمي، سنقوم بدراستها والكشف عن تشكيلاتها ودلالتها في الخطاب.

- **النمط الأول:** (ها التنبيه + تركيب اسمي) تتألف بنية هذا الشكل من ها للتنبيه، وطرفي الإسناد: المبتدأ ضمير منفصل «هي» والخبر المعرّف بأل التعريف «الروضة»، فتقول: **ها هي الروضةُ قد عاثتْ بها أيدي الخريف**. تتآزر هذه البنية في سياق آخر من القصيدة حيث تستبدل الخبر «الروضة» بالرّيح ما يعزز فكرة الأخبار عن التغيير الحاصل في الروضة بفعل عوامل الطبيعة. ومن ثم تقول: **ها هي الريحُ مضتْ تحسرُ عن وجهِ الشتاءِ**

وتتضح بنية التركيب الاسمي في الترسيمة الآتية:

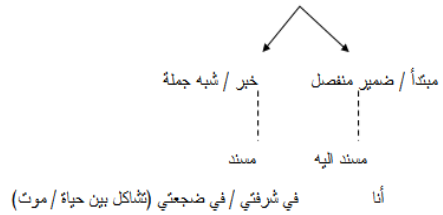


- **النمط الثاني:** (المبتدأ / ضمير منفصل + الخبر / شبه جملة)

يتشكل هذا النمط في مواضع مختلفة من القصيدة، ويتألف من ضمير المنفصل «أنا» ومن الخبر المؤلف من شبه جملة في شاهدين شعريين، فتقول: **وأنا في شرفتي**

أُصغي إلى اللحنِ الأخير، وأنا في ضجعتي الكُبرى وحضنُ الأرض مهدي

في الشاهد الأول، يأتي الخبر شبه جملة «في شرفتي»، تستبدله في الشاهد الثاني بشبه جملة أخرى «في ضجعتي» ما يعزز بنية تشاكلية بين الحياة والموت، وهذا الانتقال من عالم الفوقي إلى عالم التحتي دلالة انتظار الموت وما يلفه من أفكار تجدد الحيرة المضنية التي واجهت الشاعرة ازاء التفكير بالموت، ويصبح تركيب البنية ضمن الترسيمة الآتية:



ومن اللافت، أنّ الشاعرة استعملت في النمط الأول بنائية تركيبية مؤلفة من المبتدأ / ضمير المنفصل «هي» الدّال على الروضة، في حين انتقلت في النمط الثاني إلى تركيب بنائية مؤلفة من المبتدأ / ضمير المنفصل «أنا» الدال على الذّات الشاعرة، وهذا التّحول في الصياغة يعزز تقنيّة أسلوبيّة تسمى بأسلوب الالتفات[1] لأنّها تنتقل من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم.

- **النمط الثالث:** (المبتدأ / اسم اشارة + الخبر / اسم)

تتألف البنية التركيبية من المبتدأ (اسم الاشارة) والخبر يتفاعل في لوحة تشكليّة إيقاعيّة بتوازن جزئي، وتتكرر هذه البنيّة النّحويّة والتّركيبية في ثلاثة شواهد شعريّة، وتنصهر مع البنيّة الدلاليّة، فتقول:

ذاك جسمي تأكل الأيامُ منه والليالي.

ذلك الجسمُ الذي كان لها يوماً حجاباً!

ذلك الجسمُ الذي في الأرض قد حالَ ترابا!

إنّ تشكيل المبتدأ من اسم الاشارة «ذاك» في الشاهد الأول إشارة للتوسط، ويتحول في الشاهد الثاني والثالث إلى إشارة البعيد «ذلك»، ويرتبط بالخبر المكرر (جسمي / الجسم) الدال على عالم المادة ما يعزز التّناقض الزّمني بين الجسم والأيام، والجسم والروح، الكينونة واللا كينونة، وما يخلخل هذا التوازن علامات الاضطراب المؤلفة من فعل الكينونة «كان» الدال على الماضي، وتتآزر علامات التّخلخل من خلال الانتقال إلى صياغة جملة خبرية تركيبيّة مؤلفة من أداة التوكيد «قد» والفعل «حال» الدال على التحول

(١) محمود أحمد حسن المراغي، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة ١٩٩٩، ص ١٠٦.

والصيرورة الداعم لتأمل الشاعرة في مصير الجسد الذي تأكله الأيام والليالي، فالعمر يمضي إلى زوال، والروح تفارق الجسد، وتنعتق من إساره ما يعكس علامات التّحرر والانعتاق.

- **النمط الرابع:** (المبتدأ / اسم معرفة + الخبر / كل)

تتشكل بنية هذا التركيب من طرفي الاسناد: المبتدأ (اسم معرفة) والخبر (اسم)، وذلك لرسم مشهدية الموت «بحكم كونه انحلالاً بيولوجياً يُرعب الحواس أولاً وليس العقل»[1]. فتقول: **الخريف الجهمُ، والريحُ، وأشجانُ الغروب**

ووداع الطير للنور وللروض الكئيب

كلّها تمثلُ في نفسيَ رمزاً لانتهائي

يتشكل المبتدأ «الخريف» في علاقة انزياحية موصوفة بالجهم، ويتبعها في بنيّة معطوفة تتضمن سلسلة من المركبات الاسمية «الريح – أشجان الغروب – وداع الطير» ويأتي الخبر «كلّها» ليؤكد رموز الانتهاء، فعمر الإنسان ينحدر نحو بنية الفناء والانتهاء والزوال.

- **النمط الخامس:** (المبتدأ / اسم + الخبر / جملة فعلية)

تتألف بنية هذا التركيب من طرفي الإسناد: المسند إليه (المبتدأ / اسم) والمسند (خبر / فعل)، فتقول: **وعروقُ النورِ آلتْ لضمورٍ وانطفاء.**

تتشكل بنية السياق من المبتدأ «عروق» المضاف إلى النور، بالاستناد إلى الفعل الماضي «آلت» الدّال على الصيرورة والتحول لبنية الانطفاء، والتّغير في معالم الطبيعة. وتتشكل البنية في سياق آخر تتألف من المبتدأ «الفضاء» الموصوف بالخلود، والمسند الفعل الماضي المزيد «أربدّ» في إشارة إلى توكيد علامات التّحول في الطبيعة. **في قولها:الفضاءُ الخالدُ اربدَّ وغشّاه السحابُ.** كما تتألف بنية هذا التركيب من طرفي الإسناد: المسند إليه (المبتدأ / اسم) يضاف إليه ضمير الغائب (هو) والمسند (الخبر / فعل مضارع).

أمّا **في قولها: كلُّه يأكلُ لا يشبعُ من جسمي المذابِ.** يدل الفعل «يأكل» على توكيد الاستمرارية، ويرتبط بعلاقة متناقضة مع بنية النّفي «لا يشبع» ما يعزز بنية الجوع والشبع، فالأيام والليالي تأكل من جسد الإنسان في إشارة إلى تأكيد بنية فناء الجسد.

- **النمط السادس:** (الخبر / شبه جملة + المبتدأ مؤخر)

(١) بطرس حبيب، جدلية الحب والموت في مؤلفات جبران خليل جبران العربية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٥، ص ١٧٢.

تتألف بنية هذا النمط من تركيب اسمي يضم خبراً مقدماً (شبه جملة) ومن مبتدأ مؤخر كما في قولها: **وبنفسي مثلُهُ، يجثمُ غيمٌ وضبابُ.** يتقدم الخبر على المبتدأ، وذلك لأهمية الخبر، ولدلالة التخصيص، فالشاعرة تجعل من نفسها مركز المعنى وتماثلها بالفضاء المشحون بالغيوم المتلبدة، فالبنيّة الاسمية تعمل على تأكيد الشعور النّفسي المزدحم بالضباب والهموم.

- **النمط السابع:** (مبتدأ محذوف + الخبر / اسم)

تتأسس بنية التراكيب الاسمية في هذا النمط على شكل يتألف من مبتدأ محذوف والخبر سلسلة دوال «جثة، حيرة، قلق»، ونعرضها في ثلاثة شواهد، فتقول: **جثةٌ تنحلُّ في صمتٍ لتفنى في التراب**

حيرةٌ حائرةٌ كم خالطتْ ظنّي وهجسي

قلقٌ شوَّشَ في نفسي طمأنينةَ نفسي!

في الشاهد الأول، المبتدأ المحذوف تقديره «هي»، وتكتفي بالإخبار عن الخبر «جثة» الدال على انحلال الجسد وفنائه في عالم التراب، تدعمها لام التعليل «لتفنى» المنبهة أسلوبياً لبنية الفناء الترابي، في حين يتشكل الشاهد الثاني من المبتدأ المحذوف المقدر بـ «هي»، وينشر الخبر «حيرة» دلالات الحيرة النفسيّة الموصوفة بالتّجانس اللفظي مع «حائرة» لتعميم انتشار الحيرة واختلاطها بالظن والشك، وتنصهر هذه البنية مع بنية الشّاهد الثالث المتشكل من بنية المبتدأ المحذوف المقدر بـ «هو» ما يعزز أسلوب الالتفات في الانتقال من ضمير (هي) إلى ضمير (هو) وذلك للتنبيه على انتشار دلالات القلق المتربص والقابض على نفس الشاعرة وأفكارها.

- **النمط الثامن:** (مستثنى + أن + الاسم / ضمير متصل + خبرها / جملة فعلية)

يتشكل هذا النمط من بنية تركيبية تتألف من (مستثنى وجملة اسمية وظرف والخبر جملة فعلية) وتنصهر في حركة ايقاعية متوازنة بشكل جزئي، تتضافر من التكرير المعجمي، وتتآزر مع البنية الدلالية. وهي تقول:

غيرَ أني حينما أذوي وتذوي زهراتي

غير أني حينما يخبو غداً نورُ حياتي

تنتظم البنيّة الاسمية، وتتألف من أداة ناسخة وهي «أنّ» الدّالة على التوكيد والمكرورة مرتين، وترتبط باسمها ضمير المتكلم «ي» والخبر يتألف من فعل مضارع ترتبط دلالته بالمستقبل ويدل على التلاشي والذبول والفناء والانتهاء الحياتي.

وتتشكل بنية التّركيب في سياق آخر من أداة ناسخة «كأن» والاسم ضمير متصل «ي» والخبر جملة فعلية ماضية متعدّية، وتنصهر مع «وي» وهي اسم فعل مضارع بمعنى أعجب، فتقول: **وَيْ! كأني ألمحُ الدودَ وقد غشَّى رُفاتي**

تؤسس البنية لرسم صورة لحياة الإنسان تؤكد فيها على حتمية الموت، والتعجب من هذه الأسرار الخفية في الكون والوجود.

- بنية التركيب الفعلي ودلالته

الجملة الفعلية هي التي يكون الفعل ركنها الأوّل، كما يحسب النواة الأساسيّة في الجملة، ومن فروعها الجملة التي تبدأ بأحد الأفعال الناقصة (كان وأخواتها وما يعمل عملها). والفعل «يحمل في طياته معنى التجدد والحدوث، ويدلّ أيضاً على الزمن ماضياً وحاضراً أو مستقبلاً»[1].

إن دراسة بنية التركيب الفعلي قائمة على رصد التراكيب الفعلية بالاستناد إلى صدارة التركيب، ومقاربتها أسلوبياً، وتنقسم إلى قسمين: بنية تركيب الفعل الماضي، والفعل المضارع، وبنية الأمر ودلالاتها في القصيدة.

وبالاستناد إلى عملية الإحصاء، نجد أن بنية التركيب الفعلي جاءت بنسبة ٥،٦٢ ٪، كما تتفاوت بين دلالات الفعل المضارع الأكثر انتشاراً على فضاء الدلالة وتسجل نسبة ٥٥٪ مقارنة مع دلالة الفعل الماضي الذي يسجل نسبة ٧،٤١ ٪ ما يمنحه مؤشراً أسلوبياً يتنامى تنامياً صعودياً، ليأخذ الفعل الأمر تسجيل نسبة ٣،٣٪ وتسير البنية التركيبية في حركية تنازلية في القصيدة.

- بنية تركيب الفعل الماضي ودلالته

إن دراسة بنية تركيب الفعل الماضي قائمة على رصد الأفعال الماضية بحكم صيغتها الصرفية، وما تشتمل عليها من دلالات بحكم تقاطعها مع السياقات وعلاقاتها المتجاورة وبنائها، وتكاد تنحسر في بداية المقطع الأوّل والأخير من القصيدة. تتشكل بنية تركيب الفعل الماضي في القصيدة وفق نمطين:

- **النمط الأوّل:** (تركيب الفعل الماضي الدال على الحقيقة والتوكيد)
- **النمط الثاني:** (تركيب ماضوي مصدّر بكم الخبرية).

ونبدأ بدراسة دلالة تركيب النمط الأول.

- **النمط الأوّل:** (تركيب الفعل الماضي الدال على الحقيقة والتوكيد)

(١) علي جميل سلوم، حسن نور الدين، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٩٧م، ص ٧٤ - ٧٥.

من خصائص أفعال النمط الأوّل أنها أفعال ذات سمات بصرية حسية ترتبط بانتشار حقل دلالي لمعجم الطبيعة، وتحمل دلالات تؤكد على التغيير والتّحول في عناصر الطبيعة، وتتوزع في تراكيب بنائية مختلفة، إذ ينفرد كلّ تركيب بدلالة أسلوبيّة خاصة تحدّد دوراً مهماً في القصيدة، وتتعاقب في سلسلة من التحولات، وتقول الشاعرة:

ها هي الروضةُ قد عاثتْ بها أيدي الخريف

عصفَتْ بالسّجفِ الخضر وألوتْ بالرفيفِ

يتشكل السّطر الشعري من محور جملة بسيطة تتألف من (فعل ماضٍ + فاعل «مستتر تقديره هي» + جار ومجرور + نعت)، وتترابط مع بنية العطف (أداة العطف + فعل ماضٍ + فاعل «ضمير مستتر تقديره هي» + جار ومجرور) في حركة ايقاعية متوازية تركيبياً ونحوياً تتضافر مع البنية الدلالية للتركيب الفعلي في حين يتحدد المكان «بالروضة»، ومن خلال انتشار ضمير الغائبة العائد إليها، ويدل الفعلين «عصفت / ألوت» على حدوث الفعل وتلاحقهما لكنهما غير مرتبطين بزمن معين ما يُحدث حركة تعزز بنية عدم الثبات والاستقرار، وتتابع حشد الأفعال لخدمة المعنى ولتعزيز الدلالة فتقول: **تَعِسَ الإعصارُ كم جارَ على إشراقِها**

جرّدتْها كفّه الرّعناءُ من أوراقِها

عريَت لا زهرَ، لا أفياءَ، لا همسَ حفيف.

تنمو الدلالة أفقياً من خلال زيادة ارتفاع وتيرة الأفعال الماضية «تعس – جردتها – جار – عريت» في سلم من الصيرورات، وتتسق مع أنماط التحولات الإسلوبية في القصيدة، وتحقق ظاهرة الانزياح لتحقيق التنافر واللاملاءمة الإسنادية، حيث تسند الفعل «تعس» إلى المسند إليه «الإعصار» في علاقة انزياحية، للتّعبير عن مكونات النّفس الانسانية، تمزج فيها بين الإحساس بالتعاسة وإعصارات الطّبيعة، وهذا التفاعل بين الطبيعة والإنسان، وبث الأحاسيس في الطّبيعة ودورانها في ذهن الشاعرة «يتسق وأعمق التأملات الفلسفية في الحياة والفن»[1].

فضلاً عن قيمة تعبيرية وشعرية وفنية مميزة، تكتمل مع تشكيل السطر الثاني الذي يتألف من (فعل ماضٍ + مفعول به +

(١) ميشال جحا، خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة ١٩٩٥، ص ١٢٨.

فاعل + نعت + جار ومجرور)، يحمل الفعل «جرّد» مدلول السلب، بوساطة الانزياح اللغوي «كفه الرعناء» في إحالات إلى علامات السقوط والتلاشي والإصفرار، ويأتي الفعل «عريت» لتعميم دلالة سالبة تتعمق مع بنية النَّفي المكررة ثلاث مرات «لا زهرَ، لا أفياءَ، لا همسَ حفيف»، وتشحن الصياغة بشكل يعكس سيطرة السلبيات ما يزيد في التوتر النّفسي كما تتناسب الإنزياحات اللغوية في المقطع مع التّجربة الذاتية للشاعرة المتمثلة بالشعور بالتعاسة، لتأكيد حقيقة وهي أن الروضة أصبحت من دون أوراق، ففقدت الحياة، وفصولها الطبيعية كمراحل عمر الإنسان، فكما تتبدل عناصر الطبيعة ستتبدل مراحل حياته كما تتحول ويعبث بها الخريف، فتضعف قِواه بعد قُوَّة.

تستخدم الشاعرة الأفعال المزيدة، ذلك «أنّ حروف الزيادة التي تلحق الأفعال هي مورفيمات (وحدات صوتية دلالية) لا تعبر عن معنى عقلي بل عن موقف وجداني ووجهة نظر أيضاً»[1].

وقّعتْهُ في وداع النورِ أجواقُ الطيورِ

تأتي صيغة الفعل «وقّعته» المضعف العين ليزيد من أجواء التأمل في مشهد الموت، وليعبر عن وداع الانسان لهذه الدنيا ما يؤكد إيمان الشاعرة بأنّ الموت حقٌّ علينا.

- **النمط الثاني:** (تركيب ماضوي مصدّر بكم الخبرية)

يبرز هذا النمط في المقطع الأخير من القصيدة في سياق يؤكد الحيرة والشك، فنلحظ أسلوب الالتفات بين المقطع الأول والمقطع الأخير، فالشاعرة استعملت ضمير الغائبة (هي) العائد إلى الروضة في المقطع الأول، في حين استعملت ضمير المتكلم (الأنا) العائد إلى الذات الشاعرة في المقطع الأخير من خلال تكالب صياغة الأفعال الماضية المسبوقة بـ «كم» التي تفيد الكثرة في حركة إيقاعية صوتية تكرارية بارزة، فتقول:

عكستْ ألوانها السودُ على فكري وحِسي

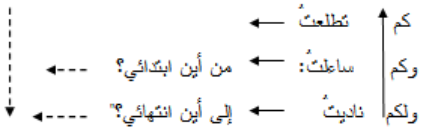
كم تطلعتُ وكم ساءلتُ: من أين ابتدائي؟

ولكم ناديتُ بالغيب: إلى أين انتهائي؟

تتكثف بنية الأفعال الماضية من خلال تكرير البنية التركيبية أربع مرات «عكستْ، تطلعتُ، ساءلت، ناديت»، وقد نظمتها على

(١) شُكري عياد، علم الأسلوب، ص ٢١٩.

شكل متوازن يتناغم مع دلالة الفكر والشعور، ويتساوق مع توازن البنية الاستفهامية المنسجم مع محور الإنسان بين البداية والنهاية ما يعزز حركة تشاكلية هابطة من أعلى «تطلعتُ» إلى أدنى «انتهائي» كما في الترسيمة الآتية:



وهكذا، تؤدي البنية الايقاعية دوراً بارزاً للعزف على سمفونية الحيرة ما يشحن الدلالة بدلالات التساؤل والشك والحيرة والقلق، ويعكس التمزق والصراع الداخلي وعدم الطمأنينة.

- **بنية تركيب الفعل المضارع ودلالته**

تتشكل بنية تركيب الفعل المضارع من الأفعال الدالة على الحقيقة والتأكيد، ولهذا البنية دلالتها في حركية القصيدة بحيث تنفتح على دلالات المستقبل، وقد تنوعت استخداماتها في القصيدة وفق الأنماط الآتية:

- **النمط الأول:** (تركيب الفعل الدال على الحقيقة).
- **النمط الثاني:** (بنية الفعل المضارع المبني للمجهول)
- **النمط الثالث:** (بنية الفعل المضارع المبني للمجهول المصدّر بأداة استفهام).

ونبدأ بدراسة دلالة تركيب النمط الأول.

- **النمط الأول:** (تركيب الفعل الدال على الحقيقة)

تتشكل بنية تركيب فعل المضارع في حركة إيقاعية ناتجة عن تضافر التكرير المعجمي مع البنية النحوية عينها حيث يتوازى السطرين توازياً تركيبياً، ونحوياً ودلالياً، والمتوازنة بشكل جزئي، وهذا ما أوَّله جاكسبون jakbsson اهتماماً «بالتأثير الدلالي للتوازيات»[1]. فتقول: **فيثيرُ اللحنُ في نفسيَ غمّاً واكتئابا**

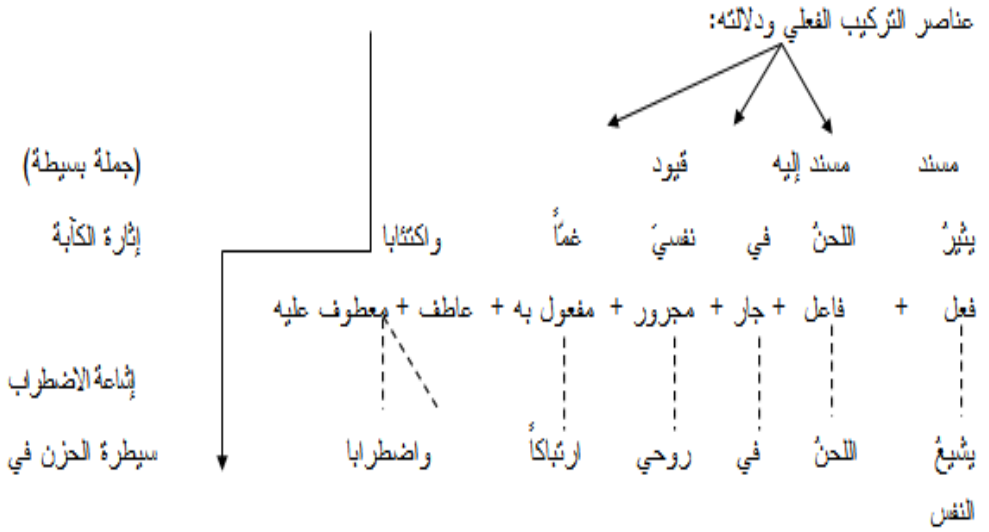
ويشيعُ اللحنُ في روحي ارتباكاً واضطرابا

تستخدم الشاعرة مادتين مختلفتين «يثير – يشيع»، ويتعالقان مع اللحن في بنية تركيبية مؤلفة من (فعل مضارع + فاعل + جار ومجرور + مفعول به + أداة عطف + معطوف عليه) يحمل الفعل الأول مضمون الإحساس، في حين يضفي الفعل

(١) محمد العياشي كنوني، شعريّة القصيدة العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، سنة ٢٠١٠، ص٤٧.

الثاني حركة نفسيّة تمتد في مساحة زمنية تثبت ديمومة الإحساس القائم على انتظار الموت ما يولد في النفس الاضطراب والاكتئاب والهم والحزن، ونبرز ترسيمة التركيب الفعلي:

خاطرها، وتخلِّصها من الحاضر، وتدخلها في أجواء المستقبل التي توحي بالتجديد ما يفتح المجال أمام فكرة البعث، ماذا وراء الموت؟ ما مصير الروح بعد فناء الجسد؟



كما اختارت الشاعرة تكرير صيغة الفعل المضارع «يعود» مرتين المسبق المتصل بالسين، في جملة بسيطة تتألف من (فعل + فاعل)، ويسهم الفاعل كونه من عالم الطبيعة (الروض – النور) باضفاء دلالة التجدد، فتقول:

سيعودُ الروضُ للنضرةِ والخصب السّريّ

سيعودُ النورُ رفّافاً مع الفجرِ الطريّ

كما أسهمت سين الاستقبال في دلالة التنفيس عن الأفكار التي تجول في

– **النمط الثاني:** (بنية الفعل المضارع المبني للمجهول)

تُحسب بنية الفعل المضارع المبني للمجهول بنية أساسية في القصيدة إذ تتكرر بشكل لافت، وترتبط في سياق دلالي يعزز البعد الزمني والوجودي والأيديولوجي، ويدعم دلالات المستقبل والقلق من المصير، والغوص في التفكير في الوجود.

تبقى النفس البشرية حبيسة التفكير بالغد وبمصير الإنسان ما يعزز حركية

الصراع بين الحياة والموت، الموت وما وراء الموت، وتدور الأفكار في ذهن الشاعرة، وتتركب في بنية تركيبية تتألف من (ظرف + فعل مبني للمجهول + جار ومجرور + نائب فاعل + نعت) فتقول:

وغداً تُلقى إلى القبرِ بقاياه الغوالي

يفيد الدال «غداً» دلالة زمنية ترتبط بالمستقبل ما يعزز البعد الزمني، وبتعالقه مع بنية الفعل «تُلقى» يجعل الدّلالة مفتوحة على تفكير الشّاعرة بمصير الجسد بعد الدفن ما يدخلها في دوران تائه تبحث عن جواب يفك لها مغاليق الوجود وألغازه، فتقول: **يا تُرى من أيّ آفاق ستنقضُّ عليَّا؟**

يا تُرى ما كُنه كأسٍ سوف تزجيها إليَّا

تمثل بنية الفعل المبني للمجهول بنية محولة عن بنية عميقة تتواتر في حركة إيقاعية صوتية معجمية نحوية تتآزر مع البنية الدلالية، ويشكل تكرير الفعل «تُرى» مفتاحاً دلالياً للفكرة المتسلطة على ذهن الشاعرة في حركة لا شعورية، وهندسة دلالية توحي بالقلق من مواجهة الموت، والخوف من المجهول.

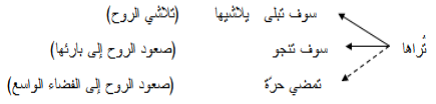
- **النمط الثالث:** (بنية الفعل المضارع المبني للمجهول المصدّر بأداة استفهام)

تأتي بنية الفعل المضارع المبني للمجهول في سياق استفهامي وتتألف من (همزة الاستفهام «أ» + فعل مضارع مبني للمجهول «تُراها») ويتبعها ب «أم» المفيدة للاضراب ما يعزز ثنائية الفناء والنجاة للتعبير عن الرغبة الملحة في معرفة مصير الروح بعد فناء الجسد، فتقول: **أتراها سوف تبلى ويلاشيها الفناءُ؟**

أم تُراها سوف تنجو من دياجير العدمْ

حيثُ تمضي حرّةً خالدةً عبر السّدمْ

في المقابل، تنتشر الدلالة بشكل أفقي وعامودي من أدنى نحو أعلى، وتظهر وظيفة الفعل المضارع المسبوق بسوف ليكون علامة سيميائية تعزز طرح احتمالات تسير في ثلاثة اتجاهات وفق الترسيمة الآتية:



وفي سياق آخر، يستبدل همزة الاستفهام بأداة الاستفهام (هل)، ويستبدل «أم» بـ «أو» وذلك للتخفيف عن معاناتها، وتكتسب بنية الفعل المضارع (تعود) المسبوق بأداة استفهام فعل عودة الروح إلى الجسد في إطار يرسم ضبابية الحيرة والشك بمصير الروح، هل تعود إلى الجسد

أم أنها تتحرر منه؟ فتقول: **هل تعودُ الروحُ للجسم الملقّى في اللحود؟**

أو تهوى الروحُ بعد العتقِ عوداً للقيود؟!

وظفت الشاعرة أشكال الاستفهام إلى جانب بنية التركيب الفعلي من أجل اهتمام القارىء، وما لهذا الإسلوب من مشاركة في إنتاج الدلالات، كما يسيطر تكثيف صياغة الأفعال المضارعة المرتبطة بدلالة الاستقبال لتطبع الدلالة المهمينة هي الاستمرارية وديمومة التفكير بالوجود الإنساني.

- بنية فعل الأمر ودلالته

ورد الأمر في سياق إسلوبي انزياحي، يتصدّره الفعل «قلْ» وفاعله (ضمير مستتر تقديره أنت) في نزعة تشخيصية للموت، وتنصهر في بنية الفعل «أبنْ»، وذلك لشحن دلالة إرادة تفسير حقيقة الموت وتبيانه وتوضيحه، ويتبعها بأسلوب استفهامي مكون من ثلاثة تساؤلات، ولا شك في أن «الخصائص الأسلوبية في الخطاب ليست صيغاً تالية يؤتى بها للتزيين والتحسين وإنَّما هي جوهرية لا تتحقق المادة الانشائية إلا بها.[1] **قلْ، أبنْ. ما لونُها؟ ما طعمها؟ كيف تكونُ؟**

ربطت بنية الأمر بالاستفهام ما يزيد في نسبة الغموض، ويعزز محاور ثنائيات الوضوح والغموض، بيان ولا بيان، حقيقة وإبهام، الحيرة ولا حيرة، فهي تريد أن تستوضح أموراً خفية، وتطلب معرفة حقيقة أمرين خاصَّين بالبصر (ما لونها؟) والحس (ما طعمها؟) للتخلص من قيود الحيرة، وتشبع رغبتها الملحة في المعرفة، وانتقلت إلى استبدال في استخدام أداة الاستفهام «كيف تكون» لكن الجواب يبقى مبهماً لدى نفس الشاعرة.

- بنية التركيب الاستفهامي ودلالته

الاستفهام وهو «طلب فهم شيء لم يتقدم لك علم به بأداة من إحدى أدواته وهي: الهمزة وهل ومن ومتى وأين وأنى وكيف وكم وأي»[2]. ويُعدُّ أسلوب الاستفهام من الأساليب الانشائية الطلبية «في الجملة العربية سواء كان لهدف محدد ومباشر أم كان لتصور إيحائي جمالي غير مباشر عند المتكلم»[3].

تكررت بنية الاستفهام في القصيدة

(١) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، سنة ٢٠٠٦، ص٥٦.

(٢) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، ص٥٥.

(٣) حسين جمعة، جمالية الخبر والانشاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة ٢٠٠٥، ص١٣٤.

بشكل لافت، وهي تُحسب من أهم الملامح الإسلوبية، وتنوعت أدواتها الاستفهامية من الاستفهام بالهمزة، إلى الاستفهام بـ (كيف) و(أيّ) و(هل).

الاستفهام ب(ما)	٠٧	٣٨,٩٪	الاستفهام ب (كيف)	٠٢	١١,١٪
الاستفهام ب (الهمزة)	٠٤	٢٢,٣٪	الاستفهام ب (أين)	٠٢	١١,١٪
الاستفهام ب (أي)	٠٢	١١,١٪	الاستفهام ب (هل)	٠١	٥,٥٪

وقد بلغت تراكيب أسلوب الاستفهام أعلى نسبة من الأساليب الأخرى في القصيدة، فتواترت في حدود ثمانية عشر تركيباً استفهامياً، وتوزعت على أنماط مختلفة، ونشير في الجدول الإحصائي إلى نسبة تواتر كل أداة من أدواته المستخدمة في الخطاب.

من الملاحظ من خلال الجدول أن الاستفهام بـ (ما) يأتي في المرتبة الأولى، يليه الاستفهام بالهمزة، وتتعادل الاستفهامات بـ (أي) و(كيف) و(أين)، ليرد الاستفهام بـ (هل) مرة واحدة، ويتوزع التركيب الاستفهامي وفق الأنماط الآتية:

– **النمط الأول:** (أ / همزة الاستفهام + خبر مقدم + مبتدأ مؤخر) – **النمط الثاني:** (أ / همزة الاستفهام + جملة فعلية)

– **النمط الثالث:** (أداة الاستفهام «كيف» + مبتدأ مؤخر) – **النمط الرابع:** (أداة الاستفهام هل + تركيب فعلي).

تشكلت بنية التركيب الاستفهامي وفق الأشكال التي تُعزز البنية الدلالية.

– **النمط الأول:** (أ / همزة الاستفهام + خبر مقدم + مبتدأ مؤخر)

تتألف بنية هذا الشكل من تركيب نحوي (همزة الاستفهام + خبر مقدم + مبتدأ مؤخر+ أم العاطفة + معطوف عليه)، وتتضافر المستويات الصوتية والصرفية والتركيبيّة لدعم الوظيفة الأسلوبية، وتأتي الهمزة «لطلب التصديق أو التصور»[(١)]. فتقول: **أبشوشٌ أنتَ أم جهمٌ؟ وفيٌّ أم خؤون؟!**

يتخصص المبتدأ «أنت» ضمير المخاطب والمقصود به (الموت)، في حين ينمو الخبر وسط حشود من الصفات الانسانية المتناقضة بين (بشوش # جهم / وفيّ # خؤون)، فالشاعرة تخاطب الموت، فقدمت الخبر وذلك للأهمية في وجدانها ولمضاعفة التناقضات الوجدانية في داخلها.

– **النمط الثاني:** (أ / همزة الاستفهام + جملة فعلية)

تتشكل بنية هذا النمط من صدارة همزة

(١) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، طبعة سنة ٢٠٠٩، ص١٣٦.

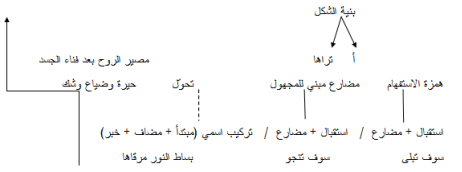
الاستفهام، تتبعها بجملة فعلية مكررة ومعطوفة (تراها) بوساطة «أم» في مقطع كامل، فتقول: **أتراها سوف تبلى ويلاشيها الفناءُ؟**

أم تُراها سوف تنجو من دياجير العدمْ

حيثُ تمضي حرّةً خالدةً عبر السّدمْ

أم بساطُ النّور مرقاها ومأواها السماءُ؟!

لقد دخلت همزة الاستفهام على بنية الفعل المضارع المبني للمجهول لتقوية دلالته، تدعمها بنية التركيب الفعلي الدال على المستقبل «سوف تبلى / سوف تنجو» ما يشي بدلالات تدور حول معنى يؤكد الشك والحيرة في نفس الشاعرة، فتلجأ إلى طرح تساؤلات لاستيعاب فكرة مصير الروح بعد فناء الجسد. وما يعزز البراعة الجمالية الانزياح الأسلوبي إلى تركيب صياغة جملة اسمية تعزز البنية التحويلية في حركة صاعدة إلى أعلى، وتبرز البنية الدلالية للشكل في الترسيمة الآتية:



- **النمط الثالث:** (أداة الاستفهام «كيف» + مبتدأ مؤخر)

يتشكل هذا النمط من بنية تركيبية تتألف من أداة الاستفهام «كيف» الواقعة في محل رفع خبر مقدم، يليها المبتدأ المؤخر «بعثي» وجار ومجرور «من ذبولي» وبنية العطف، فتقول: **كيف بعثي من ذُبولي وانطفائي الأبدي؟!**

تختزن بنية الاستفهام بـ (كيف) دلالة التساؤل عن بعث الإنسان يوم القيامة ما يعزز دلالة الشك والتململ الذاتي.

- **النمط الرابع:** (أداة الاستفهام هل + تركيب فعلي)

يتشكل هذا النمط من بنية تركيبية تتألف من أداة الاستفهام (هل) وجملة فعلية إسنادية، الفعل المضارع «تعود» والاستفهام بـ (هل) «تخصص المضارع بالاستقبال»[1]. والفاعل «الروح» بالإضافة إلى القيود (الجار والمجرور والنعت والجار والمجرور / للجسم الملقى في اللحود) وتتبعها ببنية العطف بـ «أو» فتقول:

هل تعودُ الروحُ للجسم الملقّى في اللحود؟

أو تهوى الروحُ بعد العتقِ عوداً للقيود؟!

(١) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص١٣٧.

تعزز بنية الاستفهام دلالة السؤال عن استمرارية الشك المسيطر على الشاعرة وديمومته.

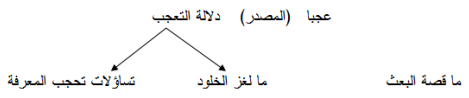
كما تلجأ الشاعرة إلى توظيف أسلوبين إنشائين مختلفين بصيغة النداء والاستفهام بـ «ما» ما يؤدي إلى تفعيل دينامية النص وكسر رتابة السّرد الإخباري، فتقول: **آه يا موتُ! تُرى ما أنتَ؟ قاسٍ أم حنونُ**

يبدأ السطر الشعري باسم فعل بمعنى أتوجع «آه» الذي يدل على التوجع والتحسر، يليها بنية النداء المؤلفة من أداة النداء «يا» للدلالة على المنادى البعيد، والمنادى النكرة «موت» في إشارة إلى مخاطبة الموت، فتخاطبه مخاطبة الإنسان، وتنتقل إلى تركيب فعلي مؤلف من الفعل المضارع المبني للمجهول «تُرى»، الذي ينسجم مع تركيب استفهامي «ما أنت؟» ويضع محور الذات تتناقض بين القسوة والحنان ما يعزز التناقض النفسي ويدعم المعيار القيمي لدلالات الحيرة والقلق من مصير الإنسان.

- **بنية التعجب ودلالته**

وردت بنية التعجب في السياق الشعري وفي أكثر من موضع اختصّ بدلالة التعجب، وتشكلت من صيغة المصدر «عجباً» الواقعة مفعولاً مطلقاً لأداء التعجب يليها إيقاع صوتي متواتر، مكوّن من أداة الاستفهام «ما» في محل رفع خبر مقدم ومبتدأ مؤخر ومضاف إليه، وتنسجم مع البنية المعطوفة بوساطة «الواو». **عجباً ما قصةُ البعثِ وما لغزُ الخلودِ؟**

يجمع الشاهد بين صيغة التعجب وبنية الاستفهام لتأكيد دلالات التعجب المفرط من قصة البعث ولغز الخلود ما يضع مصير الإنسان بين محور بعث ولا بعث، خلود ولا خلود، ذلك أنّ الشاعرة تتعجب من حجب المعرفة الفكرية، وعجزها عن سبر أغوار وفك ألغاز الكون. ونبرز الدلالة في الترسمية الآتية:



(اسم استفهام / خبر مقدم مبتدأ مؤخر مضاف) توازن – بنية نحوية عينها

وتنتشر من خلال السياق في القصيدة وظائف دلالية تؤول دلالات التعجب وتظهر من خلال الشكل البنيوي المؤلف من «وي» / اسم فعل مضارع بمعنى أعجب، وتتبعها ببنية الجملة الإسمية «كأنّي ألمح الدود» يليها بنية التّركيب الفعلي «وقد غشى رفاتي» المؤكد بوساطة أداة التأكيد والتحقيق «قد» ما يعكس فكرة متربصة على حياة الشاعرة بعد موت الجسد ونهش

الدود فيه، فتقول: **وَيْ! كأني ألمحُ الدودَ وقد غشَّى رُفاتي.**

ومن ثم لجأت إلى اقتناص دلالات التعجب من خلال القرائن والسياق، ومزجت أكثر من بنية تركيبية ضمن السطر الواحد وذلك لإضفاء شحنة انفعالية تمنح النص أبعاده الدلالية والجمالية.

وما يعزز دلالة التعجب تشكيل بنية تتألف من أي (اسم استفهام) واقعة في محل مبتدأ مضاف إلى «أصداء» ومتبوعة بحرف جر وضمير متصل / ي، ومتسقة من بنية التركيب الفعلي «تصدم أغوار شعوري» فتقول:

أيُّ أصداءٍ له تصدمُ أغوارَ شعوري!

يفيد اسم الاستفهام دلالة التعجب ما يجدد حركة الكآبة والحزن والاضطراب في إحساس الشاعرة من قضية الموت، وتنشطر الذات «بين الشعور واللاشعور»[1]. من رسم مشهد الموت.

- **بنية التمني ودلالته**

تتحقق بنية التمني في القصيدة ضمن نسق واحد يتألف من (ليت واسمها المضاف / شعري) وخبرها المحذوف المقدر بـ (كائن)، وليت حرف مشبّه بالفعل ينصب المبتدأ ويرفع الخبر، وتدلّ على التمني. **ليتَ شعري ما مصير الروحِ والجسمُ هباءُ؟** جاءت بنية التمني في تشكيل تركيبي يؤكد حبّ المعرفة، وتتبعها بنية الاستفهام وذلك للتعبير عن رغبة ملحة تنتظر الإجابة عن مصير الروح بعد فناء الجسد ما يعزز تعميق البنية الدلالية الكبرى للحيرة من أزمة فكرية عصية عن الفهم بالنسبة إلى الشاعرة.

- **بنية النفي ودلالته**

لقد تواترت بنية النفي وترابطت بشبكة من الدلالات، وتعدّ بنية النفي ظاهرة اسلوبية، تحققت بـ «لا» النافية للجنس، فتقول: **عريَت، لا زهرَ، لا أفياءَ، لا همسَ حفيف**. تتألف بنية النفي من حرف النفي «لا» واسمها النكرة المنصوب وخبرها المحذوف، والاسم النكرة يفيد الشيوع والتعميم، وقد تواتر في سياق ينفي وجود زهر، وأفياء، وهمس ما يعزز بنية سالبة تدعم التغير والتحول في روضة الطبيعة.

- **بنية التناص**

يُحسب مصطلح التّناص L'intertextualit من أبرز المفاهيم النقديّة التي عُني بها أصحاب الدراسات السيميولوجيّة الحديثة، ويُعدّ سمة محوريّة

(١) يوسف وغليسي، إشكاليّة المصطلح في الخطاب النقدي العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، طبعة أولى سنة ٢٠٠٨، صص ٢٥٥ - ٢٥٦.

لها فعاليّة في تفكيك العمل الأدبيّ، وإعادة إنتاجه من خلال الحفر في طبقاته والتغلغل في مضامينه، وذلك لاستيعاب حمولاته المعرفيّة، ووشائجه الثقافيّة، وتفاعلاته مع النّصوص الأخرى.

وفي هذا السياق نعثر على تقديم كريستيفا لمفهوم التناص إذ تقول: «إنّ كلّ نص عبارة عن لوحة فسيفسائيّة من الاقتباسات، وكلّ نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى»(١). كما يحدّد جيرار جينيت Gerard Genette التناص «كوجود فعلي لنصّ في آخر»(٢). وكتب رولان بارت rollon barth أنّ «كلّ نصّ جديد نسيج لإقتباسات ماضية»(٣).

تولد النصوص الحديثة من رحم النصوص القديمة، وتتلاقح بعضها ببعض، تتقاطع وتتنافر ما يسهم في إنتاج بنية دلالية جديدة، ويتمّ التناص بآليات تتخذ شكل المحاكاة أو المعارضة أو السّخريّة أو بهدف تأسيس رؤيا جديدة يستقيها من منابع تراثيّة عديدة ترسم خزائن فكريّةٍ وثقافيةٍ تثري العمل الأدبي، فيصبح النّص «غنيّاً وحافلاً وزاخراً ومليئاً بالدلالات والمعاني»(٤).

تتقاطع البنية التركيبية والدّلالية للوحدات الشّعرية في الخطاب مع نصوص من القرآن الكريم والعهد القديم، وقد امتصت ما رأته مناسباً لموقفها، ومزجتها في لغتها الشعرية، وسنرصد الموروثات الدينية والأدبية والتفاعلات التناصية التركيبية الدلالية. يتفاعل التناص من خلال النص الدّيني والنص الشعري، فتقول:

جثةٌ تنحلُّ في صمتٍ لتفنى في التراب.

يتبدى التناص من خلال البنية الدلالية، فالشاعرة تؤكد عودة الجسد إلى ترابيته، وفنائه وانحلاله في التراب وهذا ما يفتح تأويل دلالات أشارت إليها الكتب السماوية، وقد جاء في العهد القديم «لأنك تراب، وإلى تراب تعود»(٥) كما ورد في القرآن الكريم ﴿ٱلَّذِىٓ أَحۡسَنَ كُلَّ شَىۡءٍ خَلَقَهُۥۖ وَبَدَأَ خَلۡقَ ٱلۡإِنسَٰنِ مِن طِينٍ﴾(٦) ما يدعم الاتفاق بين

(١) الدهون إبراهيم مصطفى محمد، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط ١، ٢٠١١، ص١٣.

(٢) Samoyault Tiphaine, L'intertextualit Mmoire de la littrature, Armand Colin, Paris, 2010, p:19.

(٣) Samoyault Tiphaine, L'intertextualit Mmoire de la littrature, P:15.

(٤) الدهون إبراهيم مصطفى محمد، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص٢٥.

(٥) الكتاب المقدس (العهد القديم)، سفر التكوين ٣.

(٦) سورة السجدة، الآية: ٧.

النص الشعري والنصوص الدينية التي تؤكد إيمانها بأن أصل الإنسان من تراب وإلى التراب يعود، ويزيد من قناعتها بأن الموت أمر حتمي، ما يعزز الأبعاد الدّينية ويكثّف الدّلالة من خلال تطعيم الدلالية النصية بالمضمون الديني.

واللافت في النص الشعري أنّ الشاعرة استثمرت من النص الشعري العباسي، وتبدت الفاعلية الشعرية من التقاطع المضموني، فأعادت رسم رؤيتها للموت من خلال شحن ألفاظ ودلالات من تجربة المعري فتقول:

وأنا في ضجعتي الكُبرى وحضنُ الأرض مهدي

لا شعورٌ لا انفعالاتٌ ولا نبضاتُ وجدِ

تجلت فاعلية التناص من خلال الامتصاص الشعري لبيت أبي العلاء المعري، وتوظيفه في قالب من الشعر الحديث من خلال ذكر عبارة «وأنا في ضجعتي الكبرى» التي تتبلور دلالاتها التركيبية مع التقاء الجانب الدلالي والتقاطع البنيوي لقول المعري:

«ضَجْعَةُ المَوْتِ رَقْدَةٌ يَسْتريحُ ال
جِسْمُ فيها والعَيْشُ مِثْلُ السّهادِ»(١)

يبدو التماثل قائماً بين المضمون الدلالي لنص الشاعرة والمضموني الدلالي لنص المعري من خلال التركيز على الفكرة الفلسفية، وهي أنّ الموت ضجعة يستريح فيها الجسد، وتحضنه الأرض وهذا التماهي يتساوق مع فكرة حتمية الموت. وما يعزز المعيار القيمي للبنية الدلالية ارتشاف فكرة أن عمر الإنسان إلى زوال، فتتفاعل البنية النصية التناصية بين النصوص الشعرية، فتقول الشاعرة:

كلّها تمثلُ في نفسيَ رمزاً لانتهائي
رمزَ عمرٍ يتهاوى غارباً نحو الفناء
فترةً، ثمّ تلّف العمرَ أستار المغيب

تتنامى البينة الدّلالية مع السطر الشعري لقول التهامي في مطلع قصيدته في رثاء ابنه:

«حكم المنية على البرّية جار
ما هذه الدنيا بدار قرار»(٢)

تقتنص الشاعرة بنية النص الغائب لقول التهامي، وتتفاعل البنية التركيبية وتنصهر مع البنية الدلالية للغرض الشعري بين النصين في تعزيز سيرورة الأحوال وفناء الإنسان، وسيطرة بنية الأفول والغياب.

كما يتشرب النص حمولات معرفية

(١) أبو العلاء المعري، سِقْطُ الزَّنْد، قدّم له وضبطه وشرحه: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٧م، ص٣٤.

(٢) موقع عن الانترنيت www. adab. com.

وثقافات الشعر الحديث وذلك لتعزيز البنية التركيبية والدّلالية للقصيدة، وقد استطاعت أن تستبطن تجارب الشعراء بما يوائم فكرها وشعورها ورؤيتها للوجود، فتشحن النص الشعري بألفاظ دلالية وتراكيب من شعر العصر الحديث، فتقول: **وغداً تُلقى إلى القبرِ بقاياه الغوالي**

وَيْ! كأني ألمحُ الدودَ وقد غشَّى رُفاتي

تتفاعل الدوال الشعرية بين نصها والنص الشعري للشاعر «ايليا أبو ماضي» فيقول:

«وتموجُ ديدانُ الثرى في أكبدٍ
كانت تموجُ بها المُنى وتمورْ»[1]

تتفق البنية التركيبية للنص الشعري الطوقاني من خلال استحضار عبارة «فلتكن لديدان الثرى» ما يعكس فكرة أن جسم الإنسان إلى زوال وانحلال، ويعزز عبثية الحياة، وإن اختلفت الصياغة بين النصين، بين الصياغة الحوارية عند أبي ماضي وأسلوب التأكيد عند طوقان إلا أنّ الانسجام قائم من خلال التفاعل التّناصي الدّلالي ما يعزز محاور الخطاب ويمنحه دلالات جديدة.

من الواضح أنّ الشاعرة تسلط الضوء على فكرة الموت التي شغلت فكرها وتأملاتها، وإعادة صياغتها من خلال شحن القصيدة بتراكيب غنية تعزز بنية التناص الأسلوبي وتكسبه بُعداً دلالياً فنياً، فتقول:

آه يا موتُ! تُرى ما أنتَ؟ قاسٍ أم حنونُ

أبشوشٌ أنتَ أم جهمٌ؟ وفيٌّ أم خؤون؟!

يا تُرى من أيّ آفاق ستنقضُّ عليَّا؟

يا تُرى ما كُنه كأسٍ سوف تزجيها إليَّا

قلْ، أبنْ ما لونُها؟ ما طعمها؟ كيف تكونُ؟

تتنامى بنية التناص من خلال توظيف التركيب الإنشائي بصيغة النداء «يا موت» بين النّصين في إشارة إلى مخاطبة الموت، والقلق من المستقبل، فيقول درويش: «**يا موت انتظر، يا موت...**

كن كالحب عاصفة على شجر، ولا تجلس على العتبات كالشحاذ أو جابي

الضرائب...

كن قويا، ناصع الفولاذ، واخلعْ عنك أقنعة الثعالب. كنْ

(١) إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة سنة ٢٠٠٤، ص٣٠٠.

فروسياً بهياً. كامل الضربات»[1].

تمتص الشاعرة من إرث اللغة جينات تركيبية ودلالية، وتدخلها في صميم النص الشعري وذلك لتكثيف البؤر الفاعلة، وتتجلى بنية التناص من خلال إسباغ دلالة التراكيب وامتزاج الصور الحسية في توصيف الموت، واذا كان درويش يختار علامات وصفات تدل على الرحمة، فإن فدوى تتساءل حين تعجز وتضعف وتقل حيلتها أمام مواجهة سلطان المخاطب المنادى (الموت)، وكأنّه إنسان حي يرى ويسمع ويحس ويعقل (يا موت) من خلال تكثيف أساليب الإنشاء الطلبي، وكأنّ الموت هو القوي والسلطان القادر على فعل أيّ شيء والإنسان هو الضعيف المستسلم المقهور العاجز، وتشخيص الموت عن طريق إنشاء وضعية تحاورية هو طموح لإرضاء الذات من خلال رسم أطيافه وحركاته وألوانه وهذه المحاورة الشعرية تكسب النّص أبعاداً جمالية ودلالية تعمّق من مواجهة الغياب والمستقبل.

لا شك أنّ هذه التناصات الدّينية والأدبية في القصيدة الشعرية تضفي تفاعلاً وعاملاً مهماً في إعطاء النّص الإبداعي أبعاداً ايديولوجية تعمق رؤية الشاعرة إلى قضية الموت والحياة وإلى مصير الوجود الكوني.

- خلاصة البحث

بعد دراسة البنى التركيبية لقصيدة «خريف ومساء»، توصلت إلى النتائج الآتية:

جاءت بنية تركيب العنوان ضمن تركيب اسمي رسم فكرة الموت في إطار زمني، وغلبت سمة الغياب والأفول.

مثلت بنى التراكيب الاسمية في قصيدة «خريف ومساء» نسبة مهمة، وتواترت بنسبة ٣٧,٥ ٪، في حين تواترت بنية التركيب الفعلي بنسبة أكثر بلغت ٦٢,٥ ٪، وذلك على اختلاف أنماطها وأشكالها. وتنوعت تراكيب الجملة الاسمية بين تراكيب بسيطة ومركبة وأحياناً متعددة، واختزنت بأنماطها المتعددة دلالات تساوقت بين الحيرة المضنية التي قضَّت مضجع الشاعرة، وفكرها، فجعلتها في تخلخل فكري واضطراب نفسي من خلال أسلوب الالتفات والانتقال بالصياغة من ضمير المنفصل للغائبه إلى ضمير المنفصل المتكلمة، وكما أنّ الطبيعة تتغير فإن فصولها شبيهة بمراحل عمر الإنسان، وطغت دلالات تؤكد حتمية الموت، وفناء جسد الانسان.

(١) محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، الجزء الأول، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٩، ص٤٨٥.

مثلت بنية التركيب الفعلي أعلى نسبة في الخطاب الشعري. وبلغت بنسبة ٦٢,٥٪. وتنامت دلالات المضارع أفقياً وسجلت نسبة ٥٥٪ مقارنة مع دلالة تركيب الفعل الماضي الذي سجل نسبة ٤١,٧ ٪. وأخذت حركية فعل الأمر حركة هابطة إلى أدنى فسجلت نسبة ٣,٣٪.

عززت بنية التركيب الماضي دلالات اختزنت عدم الثبات والاستقرار والتحول، وانتشرت دلالات القلق من المستقبل والحيرة النفسية، في حين طغت دلالات الفعل المضارع الدال على الحاضر المشحون بسوداوية قاتمة من المجهول، كما سيطرت بنية الفعل المضارع المبني للمجهول الدال على المستقبل، خاصة مصير الروح بعد فناء الجسد ما رسم بنية اتسمت بالضبابية والحيرة، ورسمت بنية تركيب فعل الأمر رغبة الشاعرة في التخلص من قيود الفكر المطبق على زفير أنفاسها.

وفي دراسة بنية التراكيب الأسلوبية، فقد طغت بنية الجمل الانشائية، وهيمنت بنية التركيب الاستفهامي من خلال تكثيف أدواته المستخدمة.

لقد مثلت بنية التركيب الاستفهامي أعلى نسبة مقارنة من الأساليب المستخدمة الأخرى في القصيدة، وقد تواترت أدواتها وجاء في صدارتها الاستفهام بـ (ما) بنسبة ٣٨,٩٪. يليه الاستفهام بالهمزة بنسبة ٢٢,٣٪. وتعادل الاستفهام بـ (أي) و(كيف) و(أين) بنسبة١١,١٪. وورد الاستفهام بـ (هل) مرة واحدة بنسبة ٥,٥٪.

وحملت بنية التركيب الاستفهامي تساؤلات عكست الشك في نفس الشاعرة من مصير الروح، وفناء الجسد، كما عززت الجو النفسي من مشهد الموت وسطوته على فكر الإنسان.

ومن الأساليب الانشائية التي استخدمتها الشاعرة أسلوب الانشاء غير الطلبي بصيغة التعجب، واستعملت المصدر التعجبي «عجبا» لتكثيف البؤر الدلالية الدالة على التعجب، والتحسر على مصير الإنسان. وقد ورد أسلوب التمني مرة واحدة في جسد النص من خلال استخدام أداة ليت وذلك للدلالة على اصرارها ورغبتها الملحة في معرفة مصير الروح.

كما أسمهت بنيات أخرى كبنية النفي وعمقت دلالة انتشار التحول والتغير في معالم الطبيعة.

كذلك عززت البنية التناصية التقاطع البنيوي الدلالي بين النص الشعري ونصوص من الكتب السماوية دعمت فكرة عودة الجسد إلى ترابيته، كما تنامى التّناص مع نصوص شعرية، وتفاعلت مع بيت شعري لأبي العلاء المعري عزز فكرة موت

الإنسان وراحة بعد موته، كما امتصت من تجربة الشاعر العباسي «التهامي» فكرة سيطرة الموت على البشرية، وارتشفت من قول أبي ماضي صورة للجسد في القبر، تأكله الديدان ما عزز بنية فناء الجسد وتحلحله، وتفاعل الخطاب مع نص محمود درويش في بنية تركيبية تألفت من أسلوب إنشائي طلبي بصيغة النداء عكس دلالات القلق من المستقبل، والخوف من مواجهة الموت والغياب.

لقد حملت البنية التركيبية للنص بشكل عام خواطر ذاتية وأفكاراً فلسفية في محاولة للوصول إلى جوهر الحياة ومصير الإنسان، إلا أنّ بنيتها الأسلوبية طبعتها بدلالات تساوقت في محاور عكست الحيرة والشك والتململ الذاتي.

مصادر البحث

(١) القرآن الكريم.

(٢) الكتاب المقدس (العهد القديم).

(٣) فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة ٢٠١١.

(٤) أبو العلاء المعري، سِقْطُ الزَّنْد، قدّم له وضبطه وشرحه: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٧م.

(٥) إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة سنة ٢٠٠٤.

(٦) محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٩.

مراجع البحث

(٧) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، طبعة ٢٠٠٩.

(٨) الدهون إبراهيم مصطفى محمد، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١١.

(٩) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، طبعة سنة ٢٠٠٩.

(١٠) بطرس حبيب، جدلية الحب والموت في مؤلفات جبران خليل جبران العربية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٥.

(١١) حسين جمعة، جمالية الخبر والانشاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة ٢٠٠٥.

(١٢) دانيال تشاندلِر، أسس السيميائيّة، ترجمة: طلال وهبه، مراجعة: ميشال زكريا، مركز الوحدة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى تشرين الأول ٢٠٠٨.

(١٣) شُكري عياد، علم الأسلوب، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٣.

(١٤) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الحديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، سنة ٢٠٠٦.

(١٥) علي جميل سلوم، حسن نور الدين، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٩٧م.

(١٦) محمد عزام، تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة ٢٠٠٣.

(١٧) محمد العياشي كنوني، شعريّة القصيدة العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، سنة ٢٠١٠.

(١٨) محمود أحمد حسن المراغي، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة ١٩٩٩.

(١٩) ميشال جحا، خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة ١٩٩٥.

(٢٠) يوسف وغليسي، إشكاليّة المصطلح في الخطاب النقدي العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، طبعة أولى سنة ٢٠٠٨.

(21) Alise Lehmann, Franoise Martin-Berthet, Introduction la lexicologie, "Smantique et morphologie", Armand Colin, Paris, 2008.

(22) John Lyons, Elments de smantique, traduit par Jacques Durand, librairie Larousse, 1978.

(23) Claude Germaiñ La smantique fonctionnelle, Presses Universitaires de France, Paris, 1981.

(24) Michel Galmiche, La smantique gnrative, Librairie Larousse, Paris, 1975.

(25) Naoyo Furukawa, Pour une smamtique des constructions grammaticales, De Boeck & Larcier, Bruxelles, 2005.

(26) Anne Condamines, Smantique et corpus, hermes-science, Lavoisier, Paris, 2005.

(27) Samoyault Tiphaine, L'intertextualit Mmoire de la littrature, Armand Colin, Paris, 2010.

(٢٨) موقع عن الانترنيت www.adab.com

«إسرائيل» دولة «أبارتايد»
تقرير الاسكوا إثباتاً

بقلم المحامي حسن بيان
بيروت في ٢٠١٧/٤/٥

مقدمة:

بتاريخ ١٥آذار /٢٠١٧، أصدرت اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغرب آسيا (الاسكوا) تقريراً عن طبيعة الممارسات الإسرائيلية بحق الفلسطينيين في داخل الأراضي المحتلة، وقاربت مدى انطباق مفهوم نظام الفصل العنصري (الابارتايد) المنصوص عنه في القانون الجنائي الدولي على السياسات الإسرائيلية تجاه الشعب الفلسطيني.

التقرير أعدته لجنة مؤلفة من الأستاذة فرجينيا تلي[١]، والدكتور ريشتارد فولك[٢] بناء على تكليف وطلب من الاسكوا قبل ستة شهر من صدور التقرير.

وقبل أن يصدر التقرير بصيغته النهائية أحيلت مسودته إلى ثلاثة اختصاصيين قانونيين دوليين قدموا من دون الكشف عن هويتهم، تقويمات إيجابية فضلاً عن اقتراحات لتنقيح بعض النقاط. وقد تم إدراجها قبل إصدار التقرير بنصه النهائي[٣].

في غضون ساعات من صدور التقرير، واجه ردود فعل متباينة، بعضها نظر إليه بإيجابية، وبعض آخر واجهه برد فعل غاضب ليس فقط من قبل «إسرائيل» المعنّة مباشرة به وما توصل إليه من خلاصات بل أيضاً من قبل الولايات المتحدة الأميركية. حيث أبدى السفير

(١) أستاذة العلوم السياسية في جامعة ايلينوي الجنوبية / كاربوفديل.
(٢) أستاذ فخري في مادة القانون الدولي ومقرر الأمم المتحدة سابقاً لشؤون حقوق الإنسان في الأراضي المحتلة.
(٣) القصة الداخلية لتقرير الاسكوا عن «إسرائيل» كدولة ابارتايد ريتشارد فولك، جريدة النهار، صفحة القضايا، ٢٨/ ٣/ ٢٠١٧.

الأميركي لدى الأمم المتحدة استهجانه لمضمونه وطالب الأمم المتحدة برفضه والتنصل منه.

إثر ذلك، طلب الأمين العام للأمم المتحدة من المديرة التنفيذية «للاسكوا» سحب التقرير عن الموقع الالكتروني. وأمام إصراره قدمت ريما خلف وهي أردنية استقالتها، سرعان ما جرى سحب التقرير عن موقع «الاسكوا».

هذا الموقف الأميركي في التعامل مع تقرير «الاسكوا» حول ممارسات «إسرائيل» تجاه شعب فلسطين، يشبه الموقف الذي اتخذته بالنسبة إلى التقرير المعروف بتقرير غولدستون/تقرير بعثة الأمم المتحدة لتقصي الحقائق حول الحرب على غزة (٢٠٠٨-٢٠٠٩).

ما هو نظام «الابارتايد»

إن نظام «الابارتايد»، هو نظام يقوم على الفصل العنصري بين المجموعات البشرية بسبب العرق واللون. وهو نظام الحكم والسياسة العنصرية التي اتبعتها «الأقلية البيضاء» في جنوب افريقيا من عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٩٠. واستندت هذه السياسةعلى مبادئ الفصل العنصري بين المستوطنين البيض الحاكمين وبين السكان السود، أصحاب وسكان البلاد الأصليين[١].

إن السياسة العنصرية التي تقوم على أساس تفضيل الإنسان الأبيض على الإنسان الأسود في المجالات جميعها والتي جرى تطبيقها في جنوب افريقيا هدفت إلى خلق إطار قانوني يحافظ على الهيمنة الاقتصادية والسياسية للأقلية ذات الأصول الأوروبية. فعندما حل الاستيطان الأوروبي في جنوب افريقيا، كان غالبية المستوطنين من أصول هولندية والمانية وفرنسية، وعرفوا باسم «البوير» ولاحقاً افريكان. وخلال القرن التاسع عشر احتلت بريطانيا جنوب القارة، وبقيت جنوب افريقيا مستعمرة بريطانية حتى عام / ١٩١١ عندما حصلت على استقلالها لكن بقيت ضمن دول الكومنولث.

واستعمال كلمة «الابارتايد» أو «الابارتهايد» بدأ عام /١٩١٧ خلال خطاب القاه جان كريستان سميس والذي أصبح رئيساً لوزراء جنوب افريقيا عام / ١٩١٩[٢].

(١) ويكيبيديا - الموسوعة الحرة.

(٢) كلمة الابارتيد أو الاربارتهايد جاءت من لغة «الافريكان» (لغة المستوطين البيض ذي الأصول الهولندية) ومعناها الفصل. وقد رفضت كافة لغات العالم استقبال هذه الكلمة وترجمتها وبقيت كما هي «أبارتايد» تعبر عن السياسة العنصرية (الموسوعة الحرة - ويكيبيديا).

إن نظام الابارتايد إذن هو نتاج الاستعمار الاستيطاني، وهو في ظل السيطرة البريطانية على كثير من المناطق من العالم، حصل مثيله للنظام الذي ساد في جنوب افريقيا، في استراليا وكاليدونيا الجديدة. وأنه من ضمن القوانين والأنظمة التي فرضها نظام الفصل العنصري بين المستوطنين وسكان البلاد الأصليين، تقييد حركة السكان السود ومنع تنقلهم من منطقة إلى أخرى من دون تصاريح مرور، وعدم التواجد في الشوارع في مدن مستمعرة الكاب وناتال بعد حلول الظلام، وحظر المشي على الأرصفة في بعض الأحياء.

وإذا كان نظام الابارتايد عمل به كنظام أمر واقع مفروض من قبل المستوطنين من عام/١٩١٧ وحتى ١٩٤٨، إلا أنه بعد هذا التاريخ أصبحت السياسة العنصرية التي اعتمدها النظام في جنوب افريقيا، نظاماً رسمياً صريحاً يستند إلى نصوص قانونية خاصة بعد وصول «الحزب الوطني» اليميني بطبيعته والذي اتخذ من سياسة «الابارتايد» سياسة رسمية معلنة له إلى حين سقوطه عام / ١٩٩٠.

أسس نظام الابارتايد

يقوم نظام الابارتايد على الأساس الآتية:

١ – إنه يعبر عن حالة استيطان استعماري منفصل عن الدولة الاستعمارية الأم.

٢ – تمارس الكتلة البشرية الاستيطانية وعادة ما تكون أقلية في البداية سياسة التمييز العرقي انطلاقاً من اعتبار نفسها الأرقى بالقياس إلى سكان البلاد الأصليين.

٣ – تصوغ الكتلة الاستيطانية منظومة حقوقية قانونية على قاعدة الفصل العنصري بحيث يبقى الأدنى (وهم سكان البلاد الأصليين) في نطاق الدولة لكن يحرمون من ممارسة حقوقهم المدنية والسياسية كحق التنقل.. وحق الاقتراع.. الخ.

٤ – تسيطر الكتلة المستوطنة على مقدرات البلاد الاقتصادية وتضع يدها على ثرواتها، بما فيها الأرض، وتشرع هذه السيطرة بالاستناد إلى منظومة قانونية وتتولى أجهزة الدولة تنفيذ ذلك في الحقول السياسية والعسكرية والأمنية والاقتصادية والاجتماعية.

٥ – تتولى الدولة التي تديرها أقلية «العرق الأرقى»، نشر ثقافة سياسية ودينية تستند على نظرية التمييز العرقي الذي تتبناه الدولة والكنيسة، وتشكل تبريراً نظرياً وأخلاقياً لنظام الفصل العنصري.

في ضوء تعريف الابارتايد وأسسه، أين تقع الممارسات الإسرائيلية؟

في أوجه التشابه

١ – إن الابارتايد، قام عندما أقدمت الكتلة البشرية الأوروبية على استيطان مناطق في جنوب القارة الافريقية. إذ أنّ هذا النظام يفترض وجود كتلة بشرية غادرت بلادها الأصلية وقَدِمت إلى بلاد أخرى تستوطن فيها. ما قام به المستوطنون الأوروبيون في جنوب القارة الافريقية، قام به اليهود عندما بدأت الحركة الصهيونية بإدارة مشروع الهجرة اليهودية من كل بقاع العالم إلى فلسطين وأن اليهود الذين استقدموا إلى فلسطين اعتمدوا أسلوب الاستيطان في المناطق التي حلوا بها وهنا يتشابه طابع الوجود الأوروبي في جنوب افريقيا مع طابع الوجود اليهودي المستقدَم إلى فلسطين باعتبار أن الاثنين اتخذا طابع الوجود الاستيطاني وبالتعبير السياسي (الاستعمار الاستيطاني).

٢ – إن نظام» الابارتايد» في جنوب افريقيا، مارس تمييزاً واضحاً في الحقوق المدنية والسياسية تجاه سكان البلاد الأصليين، والأمر نفسه انطبق وينطبق على الممارسات الإسرائيلية في الأراضي الفلسطينية. حيث أن النظام العنصري في جنوب افريقيا كان يخصص طرقاً خاصة لسكان البلاد الأصليين، وهذا ما تعتمده «إسرائيل» إذ تخصص طرقاً خاصة للمستوطنين لا يعبرها الفلسطنييون.

كما يبرز التمييز في ما يتعرض له الفلسطينيون الخاضعون للإدارة العسكرية بالمقارنة مع المستوطنين اليهود الذين يتمتعون بالمنافع الكاملة لسيادة القانون المطبقة في حالة المواطنين اليهود في «إسرائيل».

٣ – يرتكز «نظام الابارتايد» على التمييز على أساس العرق، حيث المستوطنون الأوروبيون الذين استوطنوا جنوب افريقيا اعتبروا أنفسهم من العرق الأرقى فيما سكان البلاد الأصليين ينتمون بنظرهم إلى عرق أدنى. وهذا التصنيف العرقي في نظام الفصل العنصري، اساسه التركيب الجيني للإنسان. وبالتالي فإن التمييز العنصري مرده انتماء الكتلتين البشريتين إلى عرقين متمايزين.

لكن السؤال هل اليهود وسكان فلسطين الأصليين ينتمون إلى عرقين بشريين متمايزين؟

إن هذا التساؤل أجاب عليه تقرير «الاسكوا» بكفاءة عالية وبابتكار منهجي للتعامل مع «العرق» بمعزل عن التركيب البيوجيني للإنسان. فالتقرير، وفي سياق هذا التساؤل، وعما إذا كان ملائماً اعتبار اليهود والفلسطينيين عرقين متمايزين، وجد أن هناك أسباباً وافية للقيام بذلك. بحيث يجري التعامل مع «العرق» ليس استناداً إلى التركيب الجيني بل باعتباره فئة مبنية

اجتماعياً وسياسياً وتحدد شعباً متمايزاً، وليست له علاقة بالضرورة بالوقائع البيوجينية التي تظهر في هذه الحالة تداخلاً بين اليهود والفلسطينيين[1].

استناداً إلى هذا التشخيص بإضفاء طابع العرق على السلوكية الإنسانية، خلص التقرير إلى اسناد توصيفه بمنظومة سلوكية متعددة الأوجه وهي مندرجة في أربعة نطاقات وقد انطلق التقرير من الافتراض بأن وجود الابارتايد أو عدمه يتوقف على معاملة الشعب الفلسطيني في المجمل.

النطاق الأول: التمييز في المعاملة في المناطق الخاضعة للإدارة العسكرية ويتجلى هذا التمييز:

أ – بالنظام القانوني المزدوج، بحيث يخضع اليهود المستوطنون لنظام قانوني محدد فيما يخضع الفلسطينيون تحت الاحتلال لنظام قانوني آخر.

ب – تخصص طرق للمستوطنين غير الطرق التي يعبرها الفلسطينيون.

ج – الفصل الصارخ بين «الشعبين» في مناطق مختلفة على أساس العرق وهذه من العلامات الدامغة «للابارتايد».

د – بالممارسات القمعية التي حولت حياة الفلسطينيين العاديين إلى محنة يومية دائمة.

هـ – بمعاقبة من يقاوم نظام الفصل العنصري. والقانون الدولي يعتبر أن فرض عقاب على من يقاوم الابارتايد جريمة بحد ذاته.

النطاق الثاني: وضع الفلسطينيين المقيمين في القدس:

إن الحكومة الإسرائيلية في تعاملها مع الفلسطينيين المقيمين في القدس، تقوّض أمنهم، وتتلاعب بحقوقهم في الإقامة، وتمارس تمييزاً واضحاً في المعاملات المالية، وفي إصدار تصاريح البناء. وهذا كله من أشكال الفصل العنصري.

النطاق الثالث: في معاملة الحكومة الإسرائيلية للفلسطينيين الذين يعيشون في فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨:

إن الكتلة البشرية في فلسطين المحتلة وان سمح لها بتشكيل أحزاب سياسية والاشتراك في الانتخابات، وهي التي تشكل ٢٠٪ من مجموع السكان إلا أنه ممنوع عليها بحكم القانون تحدي الطابع اليهودي المعلن للدولة. إضافة إلى خضوعها إلى مجموعة من قوانين الجنسية التمييزية فضلاً عن ممارسات إدارية تفرض قيوداً

(١) ريتشارد فونك / مصدر سابق.

شديدة على حقوقها، كحيازة الأراضي والتملك والهجرة وجمع شمل العائلات والحرية الزوجية. وهذه كلها من أشكال التمييز القائم على أساس الفصل العنصري.

النطاق الرابع: التعامل مع الفلسطينيين المسجلين بصفة لاجئ:

إن قرار الأمم المتحدة ١٩٤/١٩٤٨ أكد حق العودة للفلسطينيين الذين طردتهم وهجرتهم «إسرائيل» من فلسطين عام / ١٩٤٨، وإن قرار الأمم المتحدة (٣٢٣٦) أكد أن حق العودة هو حق ثابت وغير قابل للتصرف وأنه حتى تاريخه لم يسمح لأي فلسطيني شرد من أرضه أن يعود إلى بلده ويقيم فيه من جديد، وأن امتناع «إسرائيل» ورفضها لتطبيق القرار ١٩٤ هو «حرمان الفلسطينيين من حقهم الطبيعي بالعودة إلى البلاد التي شردوا منها، وهو جريمة من جرائم «الابارتايد».

هذه النطاقات الأربعة التي تنتهك فيها حقوق الإنسان الفلسطيني في فلسطين، تشكل منظومة متكاملة من الممارسات التي تقوم بها «إسرائيل» وتقع تحت أحكام نظام الابارتايد والذي تطورت مفاهيمه بحكم التطور العام الذي طرأ على مجرى الحياة الإنسانية، بحيث لم يعد توصيفه يقتصر على التمييز العرقي بتعريفه البيوجيني وحسب بل بات يشمل كل الممارسات التي تنتهك من خلالها حقوق الإنسان وتقع تحت مساءلة القانون الدولي الإنساني.

إذا كانت أوجه التشابه بين نظام «الابارتايد» في جنوب افريقيا «وإسرائيل» عديدة فهل هناك أوجه اختلاف؟

في أوجه الاختلاف بين نظامي «الابارتايد» في جنوب افريقيا و«إسرائيل»:

إن أوجه الاختلاف بين نظام الابارتايد الذي كان معمولاً في جنوب افريقيا ونظام «الابارتايد» الذي حدد مضمونه تقرير الاسكوا عن ممارسات «إسرائيل»، هو أن الأول كان انعكاساً لمعتقد أيديولوجي بوجوب الفصل بين الأعراق واستناداً إلى التركيب البيوجيني، فيما الثاني، هو انعكاس للممارسات الإسرائيلية في فلسطين والتي شكلت بمجملها منظومة متكاملة من الإجراءات السياسية والأمنية والاقتصادية والإدارية والقانونية، جعلت الفصل العنصري قائماً بين اليهود والفلسطينيين من كل الأطياف وأن «إسرائيل» التي لا تجاهر باعتماد سياسة التمييز على أساس العرق سقطت في اختبار تقديم نفسها «واحة للديموقراطية» وقدمت نفسها بأنها دولة عنصرية وأن قرار الأمم المتحدة عام / ١٩٧٤ باعتبار الصهيونية شكلاً من أشكال العنصرية كان انعكاساً لطبيعة

«إسرائيل» كدولة رعت الحركة الصهيونية قيامها بإسناد دولي استعماري واضح.

«الابارتايد» والقانون الدولي الإنساني:

إذا كان نظام الفصل العنصري، قد تجسد من خلال نظام متكامل شمل كل مناحي الحياة، حيث وجدت أرضية لتطبيقاته فأين موقعه من أحكام القانون الدولي الإنساني؟

إن التطور الذي طرأ على مسيرة القانون الدولي الإنساني جعل أحكامه تشمل كل الجرائم التي تشكل انتهاكاً صارخاً لحقوق الإنسان.

إن جريمة «الابارتايد» التي فصلت عن أصولها التاريخية في جنوب افريقيا. باتت اليوم جريمة ضد الإنسانية وهي جريمة قائمة بذاتها إذا ما توفرت أركانها المادية والقانونية وهذا ما جعل «الاسكوا» في تقريرها تعتبر ما تقوم به «إسرائيل» إنما هو جريمة «ابارتايد،» هي جريمة ضد الإنسانية وهذا ما جعل المحكمة الجنائية الدولية تحفظ اختصاصها للنظر بها.

لقد عرّف النظام الأساسي للمحكمة الجنائية الدولية، «جريمة الفصل العنصري» في المادة السابعة / بند ح من الفقرة ٢ بأنها أية أفعال لا إنسانية تماثل في طابعها الأفعال المشار إليها في الفقرة (١) وترتكب في سياق نظام مؤسسي قوامه الاضطهاد المنهجي والسيطرة المنهجية من جانب جماعة عرقية واحدة إزاء جماعة، أو جماعات عرقية أخرى وترتكب بنية الإبقاء على ذلك النظام. إن **الأفعال المشار إليها في الفقرة (١) من المادة (٧) والتي يؤدي ارتكابها إلى وقوع جريمة ضد الإنسانية، ويحصل ارتكابها في إطار هجوم واسع النطاق أو منهجي موجه ضد أية مجموعة من السكان المدنيين وعن علم بالهجوم تشمل:**

أ – القتل عمداً.

ب – الإبادة

ج – الاسترقاق

د – إبعاد السكان أو النقل القسري لهم.

هـ – السجن أو الحرمان الشديد على أي نحو آخر من الحرية البدنية. مما يخالف القواعد الأساسية للقانون الدولي[١].

وعندما اعتبر النظام الأساسي للمحكمة الجنائية الدولية أن جريمة الفصل العنصري تندرج ضمن الجرائم ضد الإنسانية، فلأنه استند بذلك ايضاً إلى قرارات الأمم المتحدة

(١) المحكمة الجنائية الدولية النظام الأساسي المادة (٧).

واتفاقياتها حول حقوق الإنسان والتمييز العنصري.

لقد نصت المادة (٢) من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان الصادر في ١٠/ ١٢/ ١٩٤٨ على أنه لكل إنسان حق التمتع بجميع الحقوق والحريات المذكورة في الإعلان دونما تمييز من أي نوع ولا سيما التمييز بسبب العنصر، أو اللون، أو الجنس، أو اللغة، أو الدين، أو الرأي سياسياً وغير سياسي أو الأصل الوطني أو الاجتماعي، أو الثروة، أو المولد، أو أي وضع آخر.

وفضلاً عن ذلك لا يجوز التمييز على أساس الوضع السياسي أو القانوني أو الدولي للبلد أو الأقليم الذي ينتمي إليه الشخص، سواء كان مستقلاً أم موضوعاً تحت الوصاية أم غير متمتع بالحكم الذاتي أم خاضعاً لأي قيد آخر على سياقاته[١].

كما عرفت المادة الأولى من الاتفاقية الدولية للقضاء على جميع أشكال التمييز العنصري الصادرة عن الأمم المتحدة في ١٩٦٣/١٢/٢١ وبدأ نفاذها في ١٩٦٩/١/٤:

يقصد بتعبير «التمييز العنصري»، أي تمييز أو استثناء أو تقييد أو تفضيل يقوم على أساس العرق أو اللون أو النسب أو الأصل القومي أو الإثني ويستهدف أو يستتبع تعطيل أو عرقلة الاعتراف بحقوق الإنسان والحريات الأساسية أو التمتع بها أو ممارساتها، على قدم المساواة في الميدان السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي أو الثقافي أو في ميدان آخر من ميادين الحياة العامة[٢].

استناداً إلى تحديد الأمم المتحدة «للتمييز العنصري»، وما أكد عليه الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، والنظام الأساسي للمحكمة الجنائية الدولية، يكون تقرير «الاسكوا» حول اعتبار «إسرائيل» دولة«ابارتايد» واقعاً في محله القانوني وبالتالي فإن سحبه من الموقع الالكتروني «للاسكوا» نتيجة الضغط وخاصة من أميركا، لم يكن لأسباب عدم توفر معطياته المادية والواقعية وثبوت الانتهاكات الصريحة للاتفاقيات الدولية حول حماية حقوق الإنسان، بل لأسباب سياسية.

إن التقرير اتهم «إسرائيل» بتأسيس نظام فصل عنصري يهدف إلى تسلُّط جماعة عرقية على أخرى.

واستناداً إلى التعريف بالفصل

(١) الإعلان العالمي الحقو الإنسان الصادر عن الأمم المتحدة في ١٠/ ١٢/ ١٩٤٨ - المادة (٢) (حقوق الإنسان المجلد الأول / الوثائق العالمية والإقليمية ص١٨).

(٢) الجمعية العامة للأم المتحدة - القرار ٢١٠٦ - تاريخ ٢١/ ١٢/ ١٩٦٥.

العنصري، وهو بما قدمه من أدلة ومعطيات، لم يترك مجالاً للشك بأن «إسرائيل» ارتكبت جريمة فرض نظام «الابارتايد» على الشعب الفلسطيني لأنها مارست سياسة التمييز العنصري في التعامل مع الفلسطينيين، وبذلك تكون قد ارتكبت جريمة ضد الإنسانية، باعتبار أن جريمة الفصل العنصري هي واحدة من أشكال الجريمة ضد الإنسانية، التي نص عليه النظام الأساسي للمحكمة الجنائية الدولية وحفظت لنفسها الاختصاص للنظر بها متى توفرت اركانها وهي متوفرة بالاستناد إلى الممارسات الإسرائيلية.

وإذا كانت أميركا قد مارست ضغطاً على الأمين العام للأمم المتحدة لسحب التقرير، **فأولاً:** لأنها سبق ومارست سياسة «الابارتايد» ضد أهل البلاد الأصليين وأقصتهم عن الحياة العامة بعد تهميشهم وحرمانهم من ممارسة حقوقهم المدنية **وثانياً:** لأن اعتماد هذا التقرير من قبل الأمم المتحدة، يشكل اساساً قانونياً وواقعياً لمقاضاة «إسرائيل» أمام المحكمة الجنائية الدولية لثبوت ارتكابها جريمة ضد الإنسانية.

إن هذا الموقف الأميركي ليس مستغرباً لأن أميركا لم تتوان لحظة عن تعطيل أي قرار يدين التصرفات والممارسات الإسرائيلية في الأراضي المحتلة. لكن وعلى الرّغم من ذلك فإن التقرير الذي سُحب بضغط أميركي، ولم يتم وضعه قيد التداول في مؤسسات الأمم المتحدة كي يبنى على الشيء مقتضاة، فإنّه لم يسحب من التداول الواقعي والسياسي والاعلامي بل سيبقى قائماً كحالة واقعية وبالتالي يمكن الرجوع إليه في كل مرة تلوح فيها إمكانية مقاضاة «إسرائيل» بإقدامها على ارتكاب جرائم حرب وجرائم ضد الإنسانية. وأن تقدم المديرة التنفيذية «للاسكوا» استقالتها رفضاً للاستجابة لطلب الأمين العام للأمم المتحدة التقرير عن الموقع الالكتروني للمنظمة . وقد سحب لاحقاً . فهذه خطوة جريئة يمكن التأسيس عليها مستقبلاً ودليل على السقوط الأخلاقي عن من مارس الضغط وقدم المصالح الاقتصادية والسياسية على المبادئ الأخلاقية والقانونية.

إن التقرير أكد على وقائع دامغة في اثبات أن «إسرائيل» دولة «أبارتيد» وأهميته أنه قارب تعريف الفصل العنصري من منظار أحكام القانون الدولي الإنساني وليس فقط من منظار التعريف القائم على اساس التمييز العرقي بالاستناد إلى الوقائع البيوجنية، بل بالاستناد إلى الوقائع السياسية والأمنية والاقتصادية والاجتماعية والمنظومات القانونية التي تسعى الدول التي اعتمدت عليها لتشريع

سلوكها القائم على قواعد الفصل العنصري.

إن التقرير اضاف وثيقة للوثائق التي تثبت إقدام «إسرائيل» على انتهاكها لأحكام القانون الدولي الإنساني وهذا مهم ولكن الأهم هو أن تتحول هذه التقارير إلى قضية رأي عام دولي نظراً للأهمية التي تنطوي عليها وما توصلت من خلاصات واستنتاجات. وهذه تشكل فاتحة جديدة في تعريف جريمة «الابارتايد».

وإذا كان نظام الابارتايد الذي كان معمولاً به كنظام رسمي جنوب افريقيا قد انتهت مفاعليه عام ١٩٩٠، فإن مفاعليه التي لم تنته بالنسبة إلى «إسرائيل»، وعليه يجب أن تبقى المقاومة على كافة المستويات.

وأن تتلاقي طبيعة «إسرائيل» مع نظام جنوب افريقيا العنصري قبل سقطوه وتستمر كدولة تعمل بنظام الابارتايد تجاه شعب فلسطين في الداخل وعالم الشتات، فهذا يشكل دافعاً قوياً لفرض مقاطعة عالمية عليها كالتي كان ينوء تحت وطأتها النظام العنصري في جنوب افريقيا وناميبيا، إنه التحدي المطروح أمام المجتمع الدولي وهيئاته ذات الصلة بحقوق الإنسان.

إن إسرائيل دولة «أبارتايد»

وتقرير الأسكوا اثباتاً

المفهوم الإسلامي لملكية الأرض

دكتور نصر قرحاني

الأرض هي مصدر الثراء والغنى للإنسان، وعلى مقدار ما يملكه الإنسان من أرض، تكون ثروته ويكون غناه، وعلى قدر ما يبذله صاحب الأرض من جهد في الاستفادة منها، وفي تطويرها وفي استنباط ما في باطنها من خيرات، يتوقف دخله وغلّته التي تأتيه من أرضه هذه.

لقد شكّلت الأرض في عهود ما قبل الرأسمالية مصدر ثروة المجتمعات الفلاحية والرّيفية المشرقية وخزان مواردها المالية والمادية. واحتلّت صدارة الاقتصاد العربي والإسلامي، ومن ثمّ العثماني باعتبارها القاعدة الأساسية للإنتاج. وأدت ملكية الأرض الزراعية دوراً مهماً في تطور المجتمعات البشرية حيث خضعت هذه المجتمعات لتأثير تطورات الملكية من النّاحيّة الحقوقيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة.

إنّ الملكية العقارية كانت ولا تزال تخترق النَّسيج الاقتصادي والاجتماعي والثقافي معاً، و«ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالصراع على السلطة من خلال دور الدولة في السيطرة على الأرض الزراعية، وفرض الضرائب عليها وتلزيم أبرزها من جهة، ومحاولة القوى المنتجة، خاصة الفلاحية منها، التملّص من أعباء تلك الضرائب وما يتبعها من خوّات وسخرة ومصادرات وعِقاب جماعي وتهجير ونزوح من جهة أخرى»[1].

وقد عرف المجتمع العربي العديد من التحولات الاجتماعية، وذلك نتيجة لارتباط تطور المجتمعات بما يخص نظام ملكية الأرض وريعها، وقد كانت الأرض – بالطبع – محورها الرئيس، وذلك منذ بدء ظهور الدولة الإسلامية حتى نهاية الحكم التركي العثماني، وإلى بداية فترة السيطرة الاستعمارية لأجزاء من الوطن العربي..

(١) مسعود ضاهر، الدولة والمجتمع في المشرق العربي، ١٨٤٠ - ١٩٩٠م، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١ م، ص١٩٣.

وعليه، فقد اعتُبِرت قضية ملكية الأرض قضية ذات إشكالية صعبة -في الشرق العربي - وذلك لاختلاف قوانين وأنظمة الملكية وتنوّعها، وذلك تبعاً لاختلاف الدّول التي حكمت هذه المنطقة، حيث كان لها رأيها في نظام ملكية الأرض. وعلى الرغم من ذلك، «فهناك وراء كل هذا التنوع الشديد، نمط رئيس كانت له السيادة في العادة، ويشمل الدولة والفلاح، والوسيط، وكانت ملكية الأرض (الرقبة) تتركز في يد الدولة أو الوالي، مع بعض استثناءات قليلة مثل المُلك، والأراضي الحرة والوقف حيث كانت الملكية تُعتبر ملكية تحوّلت إلى الله، مع تخصيص دَخْلَها لأغراض دينية أو خيرية خاصة»[١]. وفي هذه الحالة، كان الفلاح الذي يعمل في الأرض يملك فقط، حق الانتفاع الذي تطور إلى حق التصرّف ثم إلى ملكية مطلقة بعد صدور قانون الأراضي العثماني عام ١٨٥٨م.

ولا يخفى أنّ أنظمة الأراضي في المشرق العربي وأحكامها، قد مرّت بأدوار متعددة، فاختلفت أحوالها باختلاف العصور والمراحل التّاريخية منذ الفتح الإسلامي إلى نهاية الدّولة العثمانيّة.

إنّ البحث يُرجعنا إلى استطلاع المفهوم الإسلامي لملكية الأرض، وماهية العلاقات الواقعية، الناشئة على الأرض في ظل هذا المفهوم، من خلال ما كُتب في هذا الموضوع. و«لذلك ما يبرّره في كون الدولة العثمانية - وقد اعتبرت نفسها الوريث الشرعي للخلافة الإسلامية، فهي بالتالي، ولو باعتبار ذاتي منها - كانت وراء كل الممارسات الإسلامية وما طرأ عليها من تطورات في شتى المجالات، ومنها مجال نظام الأرض والعلاقات السائدة فيه»[٢].

من هنا تبرز أهمية العودة إلى الموقف النَّظري الإسلامي في المجال المطروح، وما جرى عليه من تطورات نتيجة تطور الواقع الممارس لملكية الأرض وما ساده من علاقات.

أمّا تعدّد أساليب ملكية الأراضي وأشكالها في الجزيرة العربية، فيمكن تصنيفها إلى ثلاث بيئات طبيعية في شبه الجزيرة العربية، وهي: - إن صحّ التعبير - كما يأتي: المنطقة الخصبة (الزراعية)، المنطقة الأقل خصوبة، ثم المناطق الصحراوية[٣]. ولمّا كانت الطبيعة تتبادل التأثير مع المجتمع البشري في سماته

(١) شارل عيساوي، التاريخ الاقتصادي للشرق الأوسط وشمال أفريقيا، ترجمة سعد رجمي، الطبعة الأولى، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٥م، ص٢٥٣.

(٢) عبد الكريم محمود غرايبّة، مقدمة تاريخ العرب الحديث، ١٥٠٠ - ١٩١٨، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٦٠، ص٤٨.

(٣) المقصود بالمناطق الصحراوية هنا ليست تلك الصحارى الكبرى، بل الربع الخالي (مثلاً).

وإنتاجه وعاداته وتطوره، إذ تؤلّف الوسط الجغرافي له، سيّما وأنّ الإنسان لم يكن – آنذاك – يمتلك من الوسائل ما يمكّنه من السيطرة على الطبيعة والتقليل من آثارها عليه. وتبعاً لذلك، فقد كانت الأرض في الجزيرة العربية قبل الإسلام على نوعين: عامر أو غامر.

العامر، هو المأهول والمزروع والمستغَلّ؛ و**الغامر** هو، خلاف العامر، وهو الخراب. وكان العامر، إمّا ملكاً للحكومة، وإمّا للملوك ولذويهم، أو ملكاً للمعبد، أي أوقافاً حُبست على المعابد،أو ملكاً لأُسَر وأفراد، وذلك بالنسبة إلى الحضر، وفي الجزيرة العربية الجنوبية بصورة خاصة. وأمّا بالنسبة إلى الأعراب، سكان البوادي، «فأرض القبيلة ملك لها، إلاّ ما حُمى منها، فهو من حق أصحاب الأحماء. فالأرض إذاً مشاعة بين أبناء القبيلة، ويدخل في ذلك الماء والكلأ»[1]...

وتحسب كلّ الأراضي التي تملكها الجهات المذكورة ملكاً للدولة، ورقبتها بيد الحكومة، وتسجّل باسم الشّعب الحاكم، الذين إذا انتصروا على خصومهم، جعلوا أرضهم وما يملكونه غنيمة لحكومتهم، تابعة لبيت المال. وذلك على نحو ما فعله المسلمون في الفتوحات في تسجيلهم الأراضي التي فتحوها باسم «بيت مال المسلمين»[2].

وقد تؤجّر أرضُ التاج للقبائل والعشائر بعقد يتّفق عليه، تذكر فيه شروطه في الوثائق التي تدوّن لهذه الغاية، ويتم الدفع بموجبها، فيكون إمّا عيناً، وإمّا نقداً. وقد يقوم سادات القبائل باستغلال الأراضي المؤجّرة على حسابهم، أو يؤجّرونها أو يؤجّرون أجزاءاً منها إلى حاشيتهم في مقابل جُعْلٍ يُدفع لهم.

فيكون دخلهم من هذه الأرض المؤجّرة من العوائد التي اتّفقوا على استحصالها من المستأجرين الثانويين ومن صغار الفلاحين[3]. وامتلكت المعابد أراضٍ شاسعة واستغلّتها باسم الآلهة، وهي أراضٍ سُجّلت باسمها منذ نشأتها وظهورها، فارتبطت بها وصارت وقفاً عليها. وكان الملوك وكبارالمُلاّك يقطعون أرضهم إقطاعات لاستغلالها. وكانت تُعطى أراضي الملوك والدولة إلى القبائل. وكان على رؤساء القبائل أن يؤدّوا لقاء ذلك مبلغاً

(١) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء السابع، منشورات الشريف الرضيّ، لا تاريخ، ص١٣٧.
(٢) ابن حزم: تاج العروس، ١٠/ ٢١٨ (صحو)، تحقيق إحسان عباس وناصر الدين الأسد، ج ٧، دار المعارف بمصر، ص١٤٠.
(٣) جواد علي: المرجع المذكور، ج ٧، ص١٤٠.

معيناً إلى المالك في مقابل استفادتهم من الأرض المعطاة لهم.

ويمكن حصر الأشخاص الذين تنّعموا بنعم الإقطاع وامتيازاته بالملوك وبذويهم. والملك هو الراعي الشرعي للحق العام، وهو الناظر والوصي لأرض الدولة. وهم في نظر الشرع، أيّ الدين، «أصحاب الأرض، لأنّ الأرض ملك للآلهة. أمّا السواد، وهم غالبية الناس، فليس منهم من لا يملك إلاّ المساحات الصغيرة من الأرض والبيوت، وأغلب الباقيين عالة على غيرهم، يتعيّشون باستعمال أيديهم في كسب قوتهم»[١].

في مثل هذا الواقع، جاء الإسلام ليبلور المفهوم الأول لملكية الأرض، وكان هذا المفهوم المتكوّن خلال المرحلة الأولى للإسلام، أخذ يصطدم بواقع آخر خارج الجزيرة العربية، وأخذ يتفاعل مع هذا الواقع، ما فرض حالة من التباين بين المفهوم الراهن وبين الواقع المستجد خلال الفتوحات الإسلامية الأولى.

ونتساءل: لمّا ظهر الإسلام، ما كان مفهوم الرسول(ص) لملكية الأرض؟ أو بطرح آخر، كيف قسّمت الأراضي؟ هل كانت غنائم للفاتحين، أم كان العدل رأس الحكمة؟ هذا ما سوف نبحثه من خلال سياسة الرسول(ص) في المفهوم الإسلامي لملكية الأرض.

لمّا ظهر الإسلام، كان الأقبال وسادات القبائل قد استبدّوا بالأمر وتحكّموا في رقاب الأرض، وأقطعوها فيما بينهم، ولقّب بعضهم بألقاب الملوك، كالحضرمي، وآل ذي مرعب، وكانوا يملكون الأموال والنخل والآبار والمياه والسواقي بحضرموت[٢]، و«وائل بن حجر» من كندة حضرموت، وكان يملك الأراضي والحصون والأودية، وكان «الأشعث» وغيره من كندة ينازعونه في واد[٣].

وكان يُقال للفلاح أو المستأجر لأرض ما، ما عليه من حقوق تجاه الحكومة التي استأجر الأرض منها، أو صاحب الملك، الذي استأجر أرضه لزراعتها، «دعتم» «دعت»[٤]، أي «غلّة»، تسلّم إلى وكلاء الحكومة أو صاحب الأرض عن حقهما المتفق عليه.

وتُعرف الأراضي الحكومية التي تُعطى باللزمة والإجازة لمن لا يملكها بـ «مقبلت»

(١) ابن سعد، الطبقات الكبرى، دار صادر، بيروت ١/ ٣٤٩.
(٢) ابن سعد، المصدر المذكور، ١/ ٢٦٦.
(٣) المصدر نفسه، ١/ ٢٨٧.
(٤) جواد علي، المرجع المذكور، ص١٤٢..

و«قبلت»، و«مقبل»، من أصل «قبل»[١]. تُعطى في مقابل تعهّد يتعهّد بموجبه الملتزم والمؤجّر بدفع مبلغ معين أو حصة معينة إلى الملك أو ممثليه من الموظفين أو أصحاب الأرض، وذلك في مقابل استغلاله للأرض. وقد تدوّن شروط الاتفاق وتثبت ليرجع إليه إذا حدث اختلاف.

وقد صالح الرسول(ص) أهل خيبر على حقن دمائهم، وعلى أن يقوموا على النخل والزرع، لأنّ لهم علماً بإصلاح الأرض وخدمة الزرع، ولم يكن لرسول الله وأصحابه غلمان يقومون بذلك، فأعطاهم خيبر على أن يكون لهم الشطر من كل زرع ونخل وشيء ما[٢]. فبقيوا يستغلونها على نصف ما خرج منها، فكان «الحارص» يأتي إليهم عند الموسم يحرص ما يخرج منها، فيأخذ النصف، ويترك النصف الآخر لليهود[٣]. وصالح الرسول أهل «فدك» على نصف الأرض بتربتها وعلى نصف النخل[٤]. ويقول جواد علي: «إنّه وصلت لديه وثائق كثيرة ومهمة تتضمن عقوداً في استغلال الأرض عرفت باسم «وتضم» «وقف». وهي عقود تبيّن أن الحكومة كانت تؤجّر الأرض لمن يريدها في مقابل حقوق يقدّمها إليها. وتشمل عقود الوقف: العقود التي عقدت بين المعبد والوجهاء وسادات القبائل أيضاً، والعقود التي عقدها كبار أصحاب الأملاك الذين فاضت أملاكهم عن حاجتهم إلى المحتاجين إليها في مقابل شروط اتفق عليها ودوّنت في «الوقف»[٥]. إذاً، كيف كانت سياسة الرسول(ص) والخلفاء الراشدين تجاه الأراضي المفتوحة؟

إنّ فهم سياسة الرسول(ص) والخلفاء الراشدين تجاه الأراضي المفتوحة، يبدو ذا أهمية كبيرة لإدراك نظام ملكية الأراضي في الإسلام وتطوره في السواد، ولبيان نشأة الإقطاع فيه. لأنّ كلّ ذلك إنمّا نشأ نتيجة لهذه السياسة، والأرض هي المادة التي تتعامل معها. ولا يخفى أنّ لملكيات الأراضي في الإسلام علاقات وثيقة بالتغيّرات الاجتماعية والاقتصادية التي رافقت انتشاره، إذ إنّ الأراضي الزراعية كانت المصدر الرئيس لحياة الغالبيّة

(١) المرجع المذكور، ص١٤٢.
(٢) أبو الحسن البلاذري، فتوح البلدان، بإشراف لجنة تحقيق التراث، الطبعة الأولى، مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٣، ص٧٠.
(٣) البلاذري، فتوح البلدان، المصدر المذكور، ص٣٩ وما بعدها.
(٤) المرجع السابق، ص٤٢ وما بعدها.
(٥) جواد علي، المرجع المذكور، ص١٤٣.

العظمى للسكان آنذاك، وكانت الضرائب عليها وعلى منتوجاتها الزراعية تشكّل المورد الأساسي والثابت لخزانة الدولة الإسلامية. ولهذا، فإنّ أيّ تغيير في طبيعة ملكية الأراضي، لا بدّ أن يعطي مردودات تتّفق مع هذا التغيّر على الصعيدين الاقتصادي والاجتماعي.

ومن غير الممكن أن نفهم بدايات نظام الأراضي والإقطاع ما لم تتبلور في ذهننا صورة واضحة عن أوضاع الأراضي المفتوحة وأحكام ملكيتها. إضافة إلى سنّة الرسول في الجزيرة العربية، «وكون الحجاز مركز الرسالة الإسلامية، والمصدر الأساسي الذي زوّد الأمصار الإسلامية بالقوّاد والحكّام لحقبة من الزمن»[1]، وما وجد فيه من نظم سياسية وإدارية وتشريعية كانت الأراضي التي اعتمدها حكّام الأمصار في إدارتهم للولايات التي أنيطت بهم، وكذلك الخلفاء.

ولكن مع هذا، وعلى الرغم من «أنّ الدين الإسلامي كان سبباً لتوحيد أسس التنظيمات التي كانت قائمة، إلاّ أنّ الأحوال والظروف السائدة في البلدان الإسلامية ظلّت آثارها باقية، وكانت ذات مفعول لاحظه أكثر الباحثين في النظم الإسلامية»[2].

كلّ هذا لعلّه يكون بمثابة تبرير مقبول نسوقه للتعرّض بإيجاز مركّز لأحكام الأراضي في الجزيرة العربية في صدر الإسلام وفي أحكام الأراضي المفتوحة.

أمّا إذا أمعنّا النظر في سياسة الرسول(ص) تجاه الأراضي المفتوحة، أو تلك التي أعلن ساكنوها الإسلام، أو قبلوا بسيادة الإسلام عليهم، من خلال الروايات التاريخية عن غزوات النبي(ص) وفتوحه، يمكننا أن نستخلص اتجاهات رئيسية عامة أنتجها الرسول(ص) في سياسته لمعالجة قضية هذه الأراضي. ويمكن تلخيصها على الشكل الآتي:

١ – مصادرة أرض الأعداء، وتقسيمها على المسلمين.

٢ – تقسيم الأرض أو غلّتها بين أصحابها وبين المسلمين.

٣ – إبقاء ملكية الأرض لأصحابها وإقرارهم عليها بعد أن يؤدّوا ما عليهم من أموال.

ومن المعلوم أن هذه الأراضي والبلدان «لم تفتح جميعها على وتيرة واحدة، بل

(١) كلود كاهن، تاريخ العرب والشعوب الإسلامية، المرجع المذكور، ص١١٨.
(٢) المرجع السابق، ص١٧، ١٩٦.

فُتحت إمّا عنوة (بالقوة) أو من دون قتال. وهذه الوسائل الثلاث الشائعة في الفتح ظلّت الأساس الذي بنى عليه الفقهاء، نظرياتهم في معالجة الأراضي في الإسلام»[١].

- **أولاً:** الأراضي التي صودرت وقسّمت على المسلمين: وقد عومل أهلها تبعاً لموقفهم من الدعوة الإسلامية. أمّا الذين غدروا بالعهود (كاليهود) وأصرّوا على موقفهم المعادي من الإسلام، فكان نصيبهم الطرد. و«أمّا الآخرون، فقد عاد الرسول فأقرّهم على أرضهم. ومن الواضح أنّ هذه الأراضي اعتبرت ملكاً خالصاً للرسول، أو قسّمت بين المسلمين على سهام»[٢].
- **ثانياً:** الأراضي التي قسّمت أرضها أو غلّتها بين المسلمين وأصحابها: «نتيجة الفتح إمّا صلحاً أو من دون قتال، عوملت كأراضي الصلح، مثل خيبر ووادي القرى»[٣].
- **ثالثاً:** إبقاء ملكية الأرض لأصحابها وإقرارهم عليها بعد أن يؤدوا ما عليهم من أموال: «وقد تمّ فتح هذه الأراضي بالطرق الشائعة الثلاث المذكورة سابقاً».

قد تختلف هذه الأراضي من حيث طبيعتها العمرانية، فإمّا أن تكون عامرة أو مواتاً، أو عامرة أهملها أهلها بالإسلام. وكلّ المذاهب تتّفق على أنّها في حالاتها الثلاث تكون ملكاً للمسلمين.

أمّا القسم الذي بقيت فيه الأراضي بأيدي مالكيها، فكان يتمّ إقرارهم عليها مقابل أن تفرض عليهم الجزية. ولم تكن هذه الجزية موحّدة، فإمّا أن تكون جزية جماعية أو مشتركة. وذلك بفرض مبلغ معين من المثل «مائة دينار في كل رجب»، كما جاء في جزية أهل «أذرح» و«تيماء»[٤]..، أو بمقدار معين من إنتاج ذلك البلد (ألفيّ حلّة في صفر وألف حلّة في رجب...) وعلى «أن تؤدّى عليهم عارية ثلاثين ذراعاً وثلاثين فرساً وثلاثين بعيراً إن كان باليمن كبد»[٥]، كما جاء في كتاب

(١) الماوردي، أبي الحسن علي بن محمد بن حبيب، البصري البغدادي (٤٥٠ هـ)، الأحكام السلطانية والولايات الدينية، الطبعة الثانية، القاهرة، مصر ١٩٦٦م/ ١٣٨٦ هـ، ص١٢٧.

(٢) الإمام أبي عبيد القاسم بن سلام، كتاب الأموال، شرحه عبد الأمير على مهنا، الطبعة الأولى، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٨، ص٦٤.

(٣) المصدر السابق، ص٦٨.

(٤) أبو الحسن البلاذري، فتوح البلدان، المصدر المذكور، ص٧١.

(٥) المصدر السابق، ص٧٥ . .

النبي الذي كتبه لأهل نجران، وأن تكون الجزية فردية على كلّ حالم ديناراً كما في جرش ونبالة وغيرهما[1]...

وهكذا يتّضح بأن سياسة الرسول تجاه الأراضي المفتوحة كانت تتّسم بالمرونة والتنوّع إلى حدّ كبير، إذ تحكّمت فيها الظروف المحيطة بالجماعة الإسلامية الفتيّة، أو بظروف الأرض المفتوحة نفسها، من حيث موقعها الجغرافي، ووقوعها في الحجاز أو في الجزيرة العربية أو خارجها، في شمال الجزيرة أو في جنوبها، أو في طبيعتها الزراعية، أو جنسية سكانها (عرب أو غير عرب)، أو ديانتهم (صاروا مسلمين أم ظلّوا أهل كتاب)، أو كيفية فتحها (عنوة، صلحاً، من دون قتال)، أو موقفهم من الدعوة والمسلمين (غدروا أم التزموا بالمواثيق والعهود)... وهكذا.

ومن الملاحظ أنّ الرسول (ص) كان يتخذ إجراءاته انسجاماً مع هذه الظروف ووفقاً لمصلحة المسلمين والدعوة الإسلامية أولاً؛ ولطمأنة مصالح الناس الساكنين في الأراضي المفتوحة -قدر المستطاع - ثانياً.

وبناءً على ذلك، ورد كتاب من الرسول(ص) إلى المنذر بن ساوى، وفيه:

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

«مِن محمد رسولِ الله إلى المنذر بن ساوى.

سلام عليك فإنّي أحمد الله إليك الذي لا إله غيره وأشهد أن لا إله إلا الله وأنّ محمداً عبده ورسوله.

أما بعد، فإنّي أذَكِّرُك الله عزّ وجلّ، فإنه مَن يَنصح فإنّما يَنصح لنفسه، وإنه مَن يُطِع رُسلي واتّبع أمرهم فقد أطاعني، ومَن نَصح لهم فقد نَصح لي. وإنّ رُسُلي قد أثنوا عليك خيراً. وإنّي قد سمعتُك في قومك فاترك للمسلمين ما أسلموا عليه، وعفوتُ عن أهل الذنوب فاقبل منهم. وإنّك همَّا تصلح فلن نَعزلك عن عملك. ومَن أقام على يهوديته أو مجوسيته فعليه الجزية». (علامة الختم) محمد رسول الله[2].

(١) مما يذكر عنهما أنهما سلمنا من غير قتال، فلم يتعرّض المسلمون لأرض أهل الكتاب فيهما. بل فرضت عليهم جزية جماعية، وقيل فردية، وضيافة من مرّ من المسلمين -ببلادهما - بينما بشير الطبري، استناداً لرواية ابن اسحاق، إلى مناوشات قد جرت بين جند المسلمين وأهل جرش في وقت كان وفدهم يفاوض الرسول في المدينة، وأخيراً عقد الصلح معهم وحمى الرسول لهم بعض الحمى. وتوصف جرش بأنّها كانت مدينة مغلقة فيها قبائل من اليمن. الماوردي، المرجع المذكور، ص١٢٧ . .

(٢) محمد حميد الله الحيدري أبادي، مجموعة الوثائق السياسية في الهدي النبوي والخلافة الراشدة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠ م، ص٥٧.

ورداً على كتاب الرسول، أرسل المنذر جواباً جاء فيه: «أمّا بعد يا رسولَ الله فإنّي قرأتُ كتابك على أهل بَحرَين، فمنهم من أحبّ الإسلام وأعجبه ودخل فيه ومنهم مَن كَرِهَه. وبأرضي مَجُوس ويهود. فأحدِثْ في ذلك أمرك»[١].

غير أنّ الهدفين الرئيسيين اللذين كانا المحور الأساسي الذي تدور عليه سياسة الرسول بصورة عامة، فهما نشر الرسالة الإسلامية (الجهاد) وحماية المسلمين وضمان حياتهم المَعاشية[٢].

بناءً على ماتقدّم كيف يمكننا أن نحدّد نظام الأراضي بُعيد الفتح العربي، وهل بقي الوضع على حاله من تقسيم الأراضي كما كان في عهد الرسول؟

لقد حدّدت الأبحاث الحقوقية الوضع القانوني للأراضي، كما حدّدت وضع الذين يعملون فيها على نحو لا يتلاءم تلاؤماً كاملاً مع الواقع الفعلي، فنظام الأراضي بُعيد الفتح العربي، كان على الشكل الآتي: في الجزيرة العربية الملكيات الفردية أصبحت منذئذٍ إسلامية وانتشرت، سواء في المدن أم في بعض الواحات. وكان يستحيل على تلك الملكيات أن تُستحدث خارج الجزيرة العربية تبعاً لمبادئ السلوك والأعراف التي استخلصت على مرّ الزمن طوال القرن الأول من الخلافة. فقد طالبت الدولة بملكية الأراضي المفتوحة أو عهدت بها إلى مالكيها القدامى، شريطة أداء الخراج. ومع ذلك تشكلت في الواقع مثل هذه الملكيات في أعالي بلاد الرافدين مثلاً أثناء الجيلين أو الثلاثة أجيال التي كانت فيها الإدارة الحكومية متعثّرة، وأيضاً في حالات خاصة بصورة رسمية. وكانت طبعاً تؤدي الزكاة الواجبة على كل مسلم عن أمواله، واعتُبرت مكافئة للعشر المترتب على المحاصيل بالنسبة إلى الأموال العقارية. وظلّت غالبية الأراضي موضوع تملّك فردي لورثة الملاكين القدامى المحلّيين، أو ملكاً للدولة، وسُميت بـ «الصوافي».

أمّا الأراضي التي بقيت للأهالي، «فكانت خاضعة للخراج، وهو استمرار فعلي للضريبة العقارية النافذة في العهود السالفة، واعتبره السادة الجدد اعترافاً للأمة الإسلامية بملكية الرقبة على أراضي الفيء (الناجمة عن الفتح) أشبه شيء بالمال الموقوف لصالح الأجيال المتعاقبة»[٣].

(١) المرجع السابق، ص٥٧.

(٢) كلود كاهن، تاريخ العرب والشعوب الإسلامية، نقله إلى العربية بدر الدين القاسم، دار الحقيقة للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٧٧، ص١٢٢.

(٣) أبو يوسف، الخراج، الطبعة الثانية، الطبعة السلميّة، القاهرة، ١٣٥١ هـ، ص١٨٥.

ولهذا السبب، استمر أداء الخراج عن الأرض ولو اعتنق المالك الدين الإسلامي بعد أن دخل الناس فيه أفواجاً. وكانت حيازة الأرض من قبل المالك المسلم أو غير المسلم تكافئ فعلاً الملكية التامة التي تبيح التصرف في هذه الأرض على الوجوه كافة.

أمّا أملاك الدولة، فقد قسّمت إلى فئتين: **الأولى** احتفظت بها الدولة من أجل استثمارها استثماراً مباشراً إلى حدّ ما بإشراف ما يُسمى بالديوان، و**الثانية** عهدت بها الدولة إلى أفراد مقابل شروط تسهيلية.

وكان سكان الجزيرة العربية يحافظون على أراضي «الحمى» (المشاع)، وهي أراضٍ ليست ملكاً لأفراد لأنّها ضرورة للقبيلة أو للعرب أجمعين. ولقد وجدت مثل هذه الأراضي طبعاً في البلاد المفتوحة، وبخاصة في المناطق الصحراوية. لكنّ المسلمين، وبعد التوسع في الاجتهاد الحقوقي، اعتبروها أموالاً للدولة، ولها أن تحتفظ بها أو أن تمنحها بالمقاولة إلى أفراد أو قبائل[١].

ولكن عندما اكتسحت الجيوش العربية الإسلامية بلاد الشام في حملات الجهاد الكبرى في القرن السابع، صودرت أولاً عقارات المملوك أو الأعداء في الإمبراطوريتين البيزنطية والفارسية اللتين أخضعتا بقوة السلاح، فأصبحت بالتالي ملكاً للمجتمع الإسلامي. إذاً، كيف قسمت الأراضي بعد الفتح وفي المناطق المختلفة؟

لقد قسّمت الأراضي على الشكل الآتي:

كانت الأراضي العشرية هي الأراضي المملوكة التي أسلم عليها أهلها، ويتصرّف بها أصحابها «بجميع التصرفات في الإسلام ولا جزية على رؤوسهم ولا خراج على أراضيهم»[٢]. أمّا الأراضي الخراجية فهي الأراضي المملوكة أيضاً من قبل الأهالي غير المسلمين، وضُرِبَ عليها الخراج، ولكن تعود رقبتها إلى بيت المال إذا توفي المتصرف بها من دون وارث شرعي، أي إذا انقرضت سلالته. لذا، كان المسلمون يحتفظون بأراضيهم العشرية المملوكة بتوارثها ويتكاثر نسلهم عن طريق تعدد الزوجات وإنجاب الذكور الوارثين[٣]. وكان أصحاب الأراضي الخراجية المملوكة يخسرون الأرض بصراعهم مع القبائل الوافدة، والطوائف الأخرى، أو بهجرتهم إلى مناطق تواجدهم الأصلية في المشرق

(١) كلود كاهين، المرجع المذكور، ص١١٣.
(٢) جمعة محمود الزريقي، نظام...، المرجع المذكور، أبو يوسف، كتبا الخراج...، المصدر المذكور، ص١٨٢.
(٣) المرجع السابق، ص١٨٥.

العربي تحت ضغط الحروب والعوامل الطبيعية.

ومنذ تأسيس الدولة الإسلامية الأولى، وضعت في المشرق العربي قواعد التصرف بالأراضي التي أصبحت في ما بعد الركيزة الأساسية لأنظمة الأراضي المُتبعة في الدولة العثمانية. وقد قُسمت الأراضي على النحو الآتي[١]:

- **المباني والعَرَصات** المُلحقة بها من أرض الجوار والحواكير والحدائق المتمّمة للسكن والمحيطة بالأبنية وملحقاتها، وهي من الأراضي المملوكة في الإسلام استناداً إلى القوانين الرومانية.

- **الأراضي الزراعية**: وهي أراضي المسلمين العُشرية (مملوكة)، وأراضي الصلح الخراجية (مملوكة)، وأراضي الصلح الحراجية (مملوكة)، وأراضي الفيء والغنيمة (أراضٍ أميرية)، والأراضي الموات.

- **الصوافي أو عقارات بيت المال**، وهي العقارات التي يصطفيها الإمام أو الحاكم لنفسه بصفته رأس الدولة أو بصفته الشخصية، أو العقارات التي يختارها لتكون وقفاً للمصلحة العامة، فتغذّي خزينة بيت المال.

- **أراضي الحمى والإرتفاق والأراضي المحمية والمرفقة**، وهي الأراضي المشتركة التي كانت تخصص للمنفعة العامة من مَراعٍ ومخاطب ومشارب وطرق وأسواق ومجارٍ مائية وينابيع وأنهار.

- **وأخيراً الأراضي الوقفية.**

والجدير بالذكر هو أنّ أنواع تلك الأراضي كانت تُعتبر ملكاً لدولة صدر الإسلام المتمثلة بأمير المؤمنين(ع) أو الخليفة، حيث كان الخلفاء يشرفون بأنفسهم على جباية مال الخراج ليتمكنوا لاحقاً من محاسبة الولاة والقضاة على ما جنت أيديهم من أموال وأرباح طارئة. وقد كان مثل هذا النظام يُسمى نظام المقاسمة[٢]. وكان يُقابله نظام الإلتزام، أو ما يُسمى بنظام الإقطاع الذي كان على نوعين: إقطاع استغلال أو إقطاع تمليك، وكان يُقسّم بدوره إلى إقطاع الأراضي الموات وإقطاع الأراضي العامرة[٣].

وكان يُفترض أن يكون إقطاع التمليك

(١) الإمام الحافظ، أبي الفرج الحنبلي، الاستخراج لأحكام الخراج، في «التراث الاقتصادي الإسلامي»، الطبعة الأولى، دار الحداثة، بيروت، ١٩٩٠، ص٦٤١.

(٢) صبحي الصالح، النظم الإسلامية، نشأتها وتطورها، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة، بيروت، ١٩٨٠، ص٣٦٠.

(٣) الماوردي، الأحكام السلطانية...، المصدر المذكور، ص٨٣ و١٧٨.

في الأراضي الموات «إحيائها أو في أرض الصوافي حيث كان يُعطى صاحبه حق الملكية ويدفع عنه العُشر. أمّا إقطاع الاستغلال فهو إقطاع مؤقت وهو أشبه ما يكون بالزراعة حيث يدفع صاحبه عادةً الخراج»[١].

وأول مّن طبّق نظام الإقطاع في الإسلام هو النبي محمد(ص) عندما أقطع على نفسه أولاً ثمّ على أبي بكر وعبد الرحمن بن عوف، أراضي بني النضير لتأمين مصاريف أسرهم من غلّتها بعد أن تركوا التجارة وبدأوا الجهاد في سبيل الدين الجديد[٢]. وكان الهدف من هذا الإقطاع أن يُمنح «بعض الناس غلّة أرض من أراضي الدولة ليلائم في الجيش أو لعظم فائدتهم للأمة»[٣].

غير أنه لم يُحافظ على هذا الهدف من الإقطاع بعد توسّع الفتوحات العربية الإسلامية وسيطرة الدولة الحديثة على أراضٍ واسعة تحتاج إلى أيدٍ عاملة كثيرة لإحياء الأراضي الموات واستثمار العامر منها. لذا درجت الأعراف الإسلامية على إقطاع بعض الأشخاص الأراضي كي لا تتحوّل تلك الأراضي إلى ملكية عامة، وتُلحق ببيت المال فتتطلّب تفرّغ عدد كبير من المزارعين على حساب الجهاد العسكري أو تعود إلى الأراضي الموات، فتخسر الخزينة ريعها العقاري. في هذا السياق هل تحوّلت بعض الأراضي إلى ملكية خاصة، وماذا أطلق عليها من أسماء؟

لقد تحوّلت الأراضي إلى ملكية خاصة، ويمكن فهم تحوّل بعض تلك الأراضي إلى «ملكية خاصة اقتطعها الحاكم أو الأمير ودفعها إلى بعض الناس على أن تكون لهم رقبتها وهي القطائع (جمع القطيعة)»[٤].

إذن، كان من شروط الإقطاع، أن تكون الأرض مواتاً أو خراباً تحتاج إلى إحياء «... وليست لأحد أو في يد أحد ولا ملكاً لأحد ولا موروثة ولا عليها عمارة»[٥]. وأن

(١) عبد العزيز الدوري، مقدمة في التاريخ الاقتصاجي العربي، الطبعة الرابعة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢، ص٨٩.

(٢) أبو الحسن البلاذري، فتوح البلدان، بإشراف لجنة تحقيق التراث، الطبعة الأولى، مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٣، ص٢٦.

(٣) محمد علي مكي، لبنان من الفتح العربي إلى الفتح العثماني ٦٣٥ - ١٥١٦، الطبعة الثالثة، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص٢٣٧.

(٤) الفضل شلق، «الخراج والإقطاع والدولة، دراسة في الاقتصاد السياسي الإسلامي للدولة الإسلامية»، مقدمة كتاب في التراث الاقتصادي الإسلامي، الطبعة الأولى، دار الحداثة، بيروت، ١٩٩٠، ص٢٦. ونُشر البحث كمقالة في مجلة الاجتهاد، المجلّد الأول، العدد الأول، بيروت، تموز، تشرين الأول ١٩٨٨، الصفحات ١١٥ - ١٩٢.

(٥) أبو يوسف، كتاب الخراج، في التراث الاقتصادي الإسلامي...، المصدر المذكور، ص١٧٠.

لا تكون من الأملاك المحمية أو المرفقة، «لأنّ سنة رسول الله(ص) في الكلأ والنار والماء أنّ الناس جميعاً فيها شركاء»(١).

ومن شروط الإقطاع أيضاً أن لا تكون في الأرض معادن ظاهرة يحتاج الناس إليها، أمّا إذا كانت المعادن في باطنها، فيعود الحكم في الإقطاع للإمام(٢). غير أنّ القطائع أو «الإقطاعات» لم تكن وراثية، بل كانت تمنح للقبائل العربية المجاهدة، ولكن مع وصول الخليفة عثمان بن عفان إلى السلطة، بدأ النظام الإقطاعي الإسلامي المشرقي يتكوّن، وأخذت القطائع «تُعطى للقادة والأسياد، وبكلمة واحدة للأرستقراطية التي لم تكن لتدفع سوى الزكاة، بينما ضريبة الخراج على هذه الإقطاعات نفسها كان يدفعها شغّيلتها من مسلمين وغير مسلمين»(٣).

عندما نتحدث عن القطائع، نسأل: هل كانت هناك واجبات تجاه أصحابها؟ أجل، فقد كان من واجبات صاحب القطيعة أو المُقطع وملتزم الأرض استثمارها وإحياء الموات منها وتعميرها بالبناء وتحجيرها لتصبح ملكاً له. فإن أهمل هذه الشروط تُنزع الأرض منه وتسلّم إلى شخص آخر يستغلّها ويحسن استثمارها ويدفع خراجها(٤). ولقد نصّ الشرع الإسلامي على «أن من أحيا أرضاً مواتاً فهي له»، بينما من يهمل زراعة الأرض تعود بعد ثلاث سنوات إلى الدولة لتُقطع إلى شخص آخر(٥). وهذا واضح من إجراءات عمر بن الخطاب حين أباح لنفسه أن يسترّد بعض الإقطاعات التي وجدها تزيد عن حاجة المُقطع إليهم الفعلية، فعطّلوها، فاعتبر عدم استغلالها مسوّغاً مشروعاً لاستردادها. ولعلّ اشتراطه عدم تحجّر الأرض أو تعطيلها أو عدم إحيائها لأكثر من ثلاث سنوات يمكن تفسيره من هذا المنطلق أيضاً.

وكان الرسول (ص) غالباً ما يستجيب لطلب المُقطعين فيقطعهم ما يطلبون، ومن هنا – على ما يبدو – جاء الشافعي بقاعدته التي كان يرى فيها أنّ «حقاً على الوالي إقطاع من سأله القطيع من المسلمين»(٦).

---

(١) الإمام أبي عبد القاسم بن سلام، كتاب الأموال، شرحه عبد الأمير علي مهنا، الطبعة الأولى، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٨، ص٦٤ – ٢٨٥.

(٢) الفضل شلق، «الخراج والإقطاع والدولة...»، المرجع المذكور، ص٧٧.

(٣) فؤاد قازان، «نظام ملكية الأرض والضرائب والطبقات الاجتماعية والاقتصادية في عهد الخلفاء»، الطريق، العدد الأول، ١٩٧٣، ص٥٤.

(٤) الإمام أبي عبد القاسم بن سلام، كتاب الأموال...، المصدر المذكور، ص٢٨٧.

(٥) أبو يوسف، كتاب الخراج...، المصدر المذكور، ص١٧٧.

(٦) الشافعي، الإمام، ج ٢، ص٢٧٣.

وعلى أي حال، فإنّ الإقطاع كوّن أحد مصادر الملكية الفردية الخاصة في هذه الفترة وفي المستقبل. ولربما أنّ هذا التصوّر لمعنى الإقطاع هو الذي جعل فقيهاً مثل أبي يوسف يشبّه الإقطاع بالمال الذي يعطيه الخليفة من بيت المال لكلّ» من له فاء في الإسلام، ومن يقوى به على العدو»[١].

وفي زمن عمر بن الخطاب، برز اتجاه جديد وهو أن لا يكون الإقطاع في أرض خرادية[٢]... ولا تُسقى من ماء خراج. لأنّ هذه الأراضي هي ملك الدولة الإسلامية أعطيت لشاغليها يستغلّونها ويدفعون عنها مالاً يكون فيئاً لعامة المسلمين، فإن أقطعت صار نفعها لبعض الأفراد. لكن هذا المبدأ أصيب بنكسة حين خُرِقَ وأهمل زمن عثمان بن عفان[٣].

ومن بين الغايات الرئيسة في الإقطاع كان إحياء الأراضي الموات (البور) وتهيئتها للإنتاج، لفائدة الأفراد والجماعة الإسلامية (الدولة والمجتمع). وانطلاقاً من هذا المبدأ يمكن الاستنتاج بأنّ من بين أهداف الإقطاع وأغراضه هو إيجاد موارد ثابتة لبيت المال (خزينة الدولة)، لأنّ إعمار الأرض وازدهارها لا شك أنه يعطي مردودات لبيت المال[٤]، سواء كان هذا المورد على شكل صدقة أو خراج. فالفرق في هذه الحالة ينحصر في مقدار المردود من حيث الكمية، علاوة على أنّ منح الإقطاعات وتعمير الأرض الموات بهذه الوسيطة كان يزيد من إنتاج المواد المَعاشيّة، ويوظف رؤوس الأموال بدلاً من تجميدها، إضافةً إلى أنّه يوجد مجال عمل لبعض الأفراد والعوائل الفلاحية أو المزارعين الذين يعجزون عن توفير الوسائل المادية والمالية لتعمير هذه الأراضي واستغلالها، أي بتعبير آخر، إيجاد مجال لتشغيل الأيدي العاطلة عن العمل. ونسأل: ما هو الهدف من الإقطاع؟ وهل كان خدمة ووسيلة دافعة لإنتشار الإسلام؟

استُخدم الإقطاع كوسيلة لتوجيه أنظار الفاتحين إلى خارج الجزيرة العربية ولترغيب المقاتلين على الجهاد لإزاحة العوائق أمام انتشار الإسلام وتوسّعه. ويمكن أن نستشف ذلك من إقطاع بعض الأفراد في الأراضي الشامية قبل فتحها،

(١) طرخان، النظم الإقطاعية في الشرق الأوسط، ص٤٧٢.
(٢) وسُميّت أيضاً بأرض جزية، يحيى بن آدم، المرجع المذكور، ص٧٤.
(٣) محمد علي نصر الله، تطور نظام ملكية الأراضي في الإسلام، دار الحداثة، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨٥، ص١٢٠.
(٤) النبهان، الاتجاه الجماعي في الشريعة الإسلامية...، المرجع المذكور، ص٤١٥.

وكذلك قصد عمر بن الخطاب. ذات الغاية حين وعد بني «بجيلة» بمنحهم ثلث أو ربع السواد إن ساروا إليه وشاركوا في فتحه. وفي الوقت نفسه، اتخذ من الإقطاع كوسيلة لكسب رضا بعض الذين أضمروا شراً للإسلام وللمسلمين، تجنباً لما قد يسبّبونه من أذى، وفقاً لمبدأ «تآلف القلوب»[١] ولكسب الأنصار.

وبما أنّ الدولة الإسلامية الرشيدية كانت تشرف على طرق استثمار الأراضي، اعتبرت هذه الأراضي ملكاً اسمياً لها أو للخليفة[٢]. واستمر هذا التقليد متّبعاً حتى صدور قانون الأراضي العثماني عام ١٨٥٨م. «إنّ إشراف الدولة المباشر على طرق استثمار الأراضي وجباية ضرائبها الخراجية والعشرية عزّز دورها المركزي وهمّش دور أصحاب القطائع الذين لم يكونوا أحراراً في التصرف بها، بل كانوا ملتزمين بأداء العشر الواجب على كل مسلم. وكان حجم الالتزام أو الإقطاع يختلف في حالتي إقطاع الاستغلال أو إقطاع التمليك حسب نوع واتساع القطيعة، فهو يمكن أن يشمل أرضاً واسعة تضم عدة ضياع أو يقتصر على قرية واحدة أو جزء منها»[٣].

وهكذا تحوّلت ملكية الأرض الجماعية المشتركة، التي «عاشت في صورة ملكية قبليّة مشرقية»[٤]، في صدر الإسلام، إلى نظام ملكية القطائع الذي كان الممهّد لنشوء الملكية الخاصة. «فأصحاب القطائع (المقطعون) لم يكونوا يتوارثونها فحسب، وإنّما كانوا يتبايعونها أيضاً، مع أنّ التشريع كان يسمح لهم بتوريثها فقط. كذلك كانت الأرض تُعطى لشخص مدى الحياة أو لفترة قصيرة»[٥] (كإقطاع تمليك).

بعد القراءات العديدة التي قمنا بها، فقد توصلنا إلى نتيجة واحدة مفادها: أنّ هدف الرسول(ص) هو تأمين عيش كريم للمسلمين، والسؤال هو:هل كان يسمح

(١) LOKKEGAARD, Islamic Taxtion in the classical period, P: 29.
نقلاً عن محمد علي نصر الله، المرجع المذكور، ص١٢٣. .

(٢) نايف بلوز، «بعض الملامح الحضارية للإقطاعية الشرقية في ظل الخلافة العربية»، مجلة دراسات عربية، السنة التاسعة، العدد الأول، تشرين الثاني، ١٩٧٢، ص٦.

(٣) كلود هان، تاريخ العرب والشعوب الإسلامية . . . ، المرجع المذكور، ص١٧٨.

(٤) لم تكتب الحاشية.

(٥) د. ف. اتسامبا ود. ل. نادرادزه، «حول تطور الإقطاعية في ظل الدولة العربية - الإسمية، عرض للأبحاث السوفياتية والأجنبية»، ترجمة أنور حمادة، مجلة الطريق، العدد الأول، شباط، ١٩٨٠، ص١٠٦.

للقيّمين على المسلمين منذ العهد الأموي، مروراً بالعهد العباسي، أن يعاملوا المسلمين كمرتزقة، ويتصرفوا بالأرض وكأنّها ملك خاص حتى تصبح مصدراً لثروتهم، وقد جاء الإسلام لنشر السلام وراحة الناس، ﴿مَّآ أَفَآءَ ٱللَّهُ عَلَىٰ رَسُولِهِۦ مِنْ أَهْلِ ٱلْقُرَىٰ فَلِلَّهِ وَلِلرَّسُولِ وَلِذِى ٱلْقُرْبَىٰ وَٱلْيَتَٰمَىٰ وَٱلْمَسَٰكِينِ وَٱبْنِ ٱلسَّبِيلِ كَىْ لَا يَكُونَ دُولَةًۢ بَيْنَ ٱلْأَغْنِيَآءِ مِنكُمْ ۚ وَمَآ ءَاتَىٰكُمُ ٱلرَّسُولُ فَخُذُوهُ وَمَا نَهَىٰكُمْ عَنْهُ فَٱنتَهُوا۟ ۚ وَٱتَّقُوا۟ ٱللَّهَ ۖ إِنَّ ٱللَّهَ شَدِيدُ ٱلْعِقَابِ ۝٧ لِلْفُقَرَآءِ ٱلْمُهَٰجِرِينَ ٱلَّذِينَ أُخْرِجُوا۟ مِن دِيَٰرِهِمْ وَأَمْوَٰلِهِمْ يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِّنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنًا وَيَنصُرُونَ ٱللَّهَ وَرَسُولَهُۥٓ ۚ أُو۟لَٰٓئِكَ هُمُ ٱلصَّٰدِقُونَ ۝٨﴾[1]. في مثل هذا الواقع جاء الإسلام ليظهر المفهوم الأول لملكية الأرض وكيف يكون مفهوم التعامل مع الناس، وخاصة في هذه المرحلة الأولى للإسلام. لكن هذا الواقع أخذ يصطدم بواقع آخر خارج الجزيرة العربية، ويتفاعل مع هذا الواقع، ممّا فرض حالة من التباين بين المفهوم المتكوّن وبين الواقع المستجدّ خلال الفتوحات الإسلامية الأولى.

وهذا ما أنتج ممارسة في الواقع تختلف عن المفهوم النّظري الإسلامي الأول للأرض، ومن خلال النص الآتي نرى إلى أين وصلت الممارسة في عهد عمر بن الخطاب من خلال كتابه إلى سعد حين افتتح العراق: «أما بعد، فقد بلغني كتابك وما أفاء الله عليكم. فإذا أتاك كتابي هذا فانظر ما أجلب الناس عليك به إلى العسكر من كُراع ومال، فاقسمه بين مَن حضر من المسلمين واترك الأرض والأنهار لعمّالها، ليكون ذلك في أعطيات المسلمين. فإنّك إن قسّمتها بين من حضر لم يكن لمن بعدهم شيء»[2]. وبعد كتاب عمر نعود لنذكر بالآيات الكريمة للرسول عليه الصلاة والسلام. وتعقيباً على ما جاء في الآيات الكريمة، لا بدّ من إعطاء الأمثلة على ذلك.

عندما تولّى الأمويّون الحكم، استفادوا من أنظمة الأرض في العهد الراشدي، ومن التوجّه نحو الزراعة باعتبارها مصدراً ثابتاً للثروة. وفي الوقت الذي «حاولوا فيه إنماء واردات جولتهم وزيادتها... جهدوا أن ينمّوا مواردهم الخاصة، لذا فقد اصطفوا خيرة الأراضي لأنفسهم ولأنصارهم. كما بذلوا نشاطاً ملحوظاً في إحياء الأراضي الموات وضمّها إلى أملاك الخليفة كصوافي»[3].

وانطلاقاً من أهمية الملكية الفردية

(١) سورة الحشر، الآية: ٧، ٨.

(٢) محمد حميد الله الحيدري آبادي: مجموعة الوثائق السياسية في العهد النبوي والخلافة الراشدة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٢٣٩.

(٣) برهان الدين دجلو، مساهمة في إعادة كتابة التاريخ العربي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٥، ص١١٨.

كوسيلة ناجحة لكسب الأنصار والمؤيدين، أو لإبعاد خطر الطامعين بالسلطة، حاول الأمويون تكريس سيطرتهم الطبقية والأرستقراطية من خلال ترسيخ علاقات الإنتاج الإقطاعية المتحصنة بطابعها العسكري. «أما المصلحة الطبقية هذه فقد تكوّنت من أنّ معاوية وأسرته أصبح في حيازتهم أراضٍ واسعة كانت قبل الفتح العربي – الإسلامي ملكاً لإمبراطورية بيزنطية وأرستقراطيتها؛ وكان مفترضاً – حسب نظام الأراضي في الإسلام – أن تكون ملكاً عاماً للدولة الإسلامية، ولكنّها تحوّلت تحت سلطة معاوية وأقربائه وبطانته، إلى ملكية خاصة»[١]، ليصبح أخص أقربائه وحاشيته من أكبر المالكين العقاريين وألّفوا الأرستقراطية الإقطاعية الجديدة.

وقد أباح الأمويون للجاليات العربية الوافدة مع جيوش الفتح أن تمتلك ما تشاء من الأرض في البلدان المستولى عليها، فتهافت أصحاب الثروة والسلطة من العرب على امتلاك الأراضي في العراق ومصر وسائر الأقطار المعروفة بحسب تربتها وغزارة مياهها[٢]. وأخذ هؤلاء المالكون الأغنياء والجدد يبذلون قصارى جهدهم لاستصلاح واستثمار الأراضي المقتطعة لهم، وذلك من خلال استغلال عرق الفلاحين وكدح المزارعين العاملين على تلك الأراضي، حتى أصبح المالكون الصغار والعاملون على الأراضي المستولى عليها يلجأون إلى المتنفّذين من الأمويين طلباً للحماية.

لم يأتِ العهد العباسي حتى كان كبار الأرستقراطيين «يستولون بأنفسهم على الأرض دون رادع، ويبعثونها حية بفضل العمل الغني فقدّر عليهم الأرباح الطائلة مقابل دفع العشر»[٣]. ثمّ يورثونها ويحوّلونها إلى قطائع فتصبح أملاكاً خاصة ينتظرون التشريع حتّى يدوّنوها بأسماء أصحابها مدى الحياة.

هكذا، وفي ظلّ هذه الأحداث التّاريخية الموضوعيّة، نتابع عملنا في الحقبة التي تتناول موضوع البحث. وبما أنّنا نتحدث عن العباسيين، ففي هذه الحقبة لم يغيّر العباسيون في ظل دولتهم المركزية الأولى، الأعراف والتشريعات، بل اتبعوا في مسألة نظام الأرض سياسة أسلافهم الأمويين،

(١) حسين مروّة، النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، جزءان، الجزء الأول، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٨، ص٤٧٣.

(٢) برهان الدين دلّو، مساهمة في إعادة كتابة التاريخ العربي . . . ، المرجع المذكور، ص١١٨.

(٣) لم تكتب الحاشية.

وقد توسعت في عهدهم الملكية العقارية الخاصة للأرض عن طرق الإقطاع أو الشراء أو الإجلاء أو إحياء الأرض الموات وغير ذلك[١].

وقد ساهم الخلفاء العباسيون في وضع شروط ملائمة لتحوّل الإقطاعيات (القطائع) إلى نوع من الملكيات الفردية الخاصة وراثياً، بحيث يصبح من حق الإقطاعي أن يتصرّف بالأرض ومن عليها من عمّال... بعد أن كان حق استثمار الأرض مقابل جمع العُشر لبيت المال[٢]، وذلك قبل القرن التاسع للميلاد.

ولكي ينظّم العباسيون حسن الجباية والضرائب على الأراضي، فقد لجأ حكامهم - منذ أيام هارون الرشيد - إلى تلزيم الضرائب من أهم موظفي الدولة، يتصرفون كيفما شاؤوا في أراضيهم التي التزموها. كلّ ذلك مقابل تأمين ضريبة العشر، وغيرها من الرسوم حيث تصبّ الأموال في خزينة بيت مال المسلمين.

وكانت الأراضي في ظل الحكم العباسي المركزي، تُمنح لقواد الجند وكبار موظفي الدولة والمقربين من الخليفة وحاشيته، ممّا عزّز الإقطاع العسكري والوظيفي[٣]. ويرتكز النظام المقاطعجي اللبناني على هذا النّمط من الإقطاع العسكري، وذلك منذ استخدام القبائل العربية، من تحالف تنوخ في عهد أبي جعفر المنصور، إلى السواحل الشاميّة لحماية ثغورها من هجمات الروم البيزنطيين والفرنجة الصليبيين[٤]. ولقد ارتبط منح القطائع في الجبال اللبنانية والسواحل الشامية بمهمة المرابطة والدفاع عن أراضي وممتلكات الدولة العباسية المركزية. من هنا ارتبط تطور الدولة العربية الإسلامية في المشرق العربي بنظام الملكية العقارية وطرق استغلال الأراضي ليبدأ بذلك تغييب الدولة المركزية القوية صاحبة حق الرقبة على الأرض لصالح القادة العسكريين والمتنفذين من تجار المدن وأعيان الريف وزعماء البدو على حساب القوى المنتجة من مزارعين وفلاحين ومرابعين وغيرهم.

(١) برهان الدين دلّو، مساهمة في إعادة كتابة التاريخ...، المرجع المذكور، ص٢١٩.

(٢) حسين قاسم العزيز، البابكية وانتفاضة الشعب الأذربيجاني ضد الخلافة العباسية، مكتبة النهضة، بغداد، دار الفارابي، بيروت، دون تاريخ، ص٦٥.

(٣) أحمد بعلبكي، «حيازة الخراج بين الإيديولوجية والممارسة الاقتصادية في الأرياف العربية»، مقالة منشورة في مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد السادس، سنة ١٩٧٩، ص٨٨.

(٤) طنوس الشدياق، كتاب أخبار الأعيان في جبل لبنان، نظر فيه ووضع مقدمته وفهارسه فؤاد أفرام البستاني، منشورات الجامعة اللبنانية، قسم الدراسات التاريخية، توزيع المكتبة الشرقية، بيروت، ١٩٧٠، جزءان، الجزء الأول، ص٤٩٥.

ومع انهيار الدولة العباسية الأم، «انتهى عهد النظام الإقطاعي المركزي لصالح عهد التشتت الإقطاعي»[١]، وظهور الدويلات والإمارات الطائفية المختلفة المنتشرة في أرجاء المشرق العربي. وعلى الرغم من ضعف الدولة الإسلامية المركزية وانتقال السلطة إلى دويلات يحكمها سلاطين كالبويهيين والسلاجقة والمماليك وغيرهم، «إلا أن أحداً لم يعمل على تغيير الوضع القانوني للأرض، فبقيت الدولة هي المالكة القانونية والرئيسة لمعظم الأراضي»[٢].

وبما أنّ التاريخ سلسلة من الحقبات الزمنية، فإنّه لا بدّ من أن نمرّ بالعهد المملوكي، ولم يكن له مكان في المخطط، وإنمّا له أهمية بالنسبة إلى الحقبة التاريخية، ونأتي فقط على بحث الإقطاعة المملوكة.

الإقطاعة المملوكة: إنّ انتقالنا بالبحث إلى العهد المملوكي له مبررات. فمن جهة هو محطة لاستجلاء الطبيعة التي وصلت إليها ملكية الأرض أو حيازتها والعلاقات الناشئة عنها في ظل هذا العهد الذي سبق العهد العثماني في حكم مصر وبلاد الشام، ومن جهة أخرى لأن الكثير من الباحثين قد أكدوا أنّ عامل المحافظة كان حجر الزاوية في الإدارة العثمانية، حيث رأينا أن الدولة أبقت على الحالة التي كانت سائدة سابقاً كما هي.

مع العهد المملوكي تكرّس شيئاً فشيئاً الطابع العسكري لعملية منح الأراضي من قبل الدولة. حيث كانت تعطى لشخص يؤدي مهاماً حربية كالقيام بالدفاع عن الحكم، وتعرف «بالخبز»، أو «المثال»[٣] تمنحها الدولة للأمراء والفرسان، وتعتبر ملكاً مؤقتاً لهم، يستغلونها حسبما يشاؤون، إذ تتنازل الدولة عن هذه الإقطاعات الصالحة للزراعة رسماً أو ضريبة تدفع من دخلها في بدء كل عام للحكومة الرئيسة[٤].

وإذا كانت دولة المماليك قد فرضت ضرائب، في بعض الأحيان على الذين منحتهم أرضاً وفلاحاً، فلأجل حمايتهم

(١) سليمان تقي الدين، «حول الملامح الأساسية للإقطاعية المشرقية في الدولة العربية الإسلامية في العصر الوسيط»، مجلة الطريق، العدد الثلث، حزيران ١٩٧٩، ص١٥٨.

(٢) عماد أحمد الجواهري، «حيازة الأراضي والتطورات السياسية في أقطار المشرق العربي»، مجلة المستقبل العربي، السنة الخامسة، العدد ٤٨، شباط ١٩٧٣، ص١٠٩.

(٣) بولياك ادن، الإقطاعية في مصر وسوريا وفلسطين ولبنان، نقله إلى العربية عاطف كرم، الطبعة الأولى، منشورات وزارة التربية الوطنية والفنون الجميلة، بيروت، لبنان، ١٩٤٨، ص٥٩.

(٤) ميخائيل عون، «الملكية الخاصة في عهد المماليك»، مجلة الطريق، العددان الخامس والسادس، السنة ٢٤، أيار - حزيران، ١٩٦٥، ص٦٢.

مقابل توظيفهم وإعطائهم الألقاب والرتب. وما يجب تأكيده، هو أن تلك المنح، كانت تنحصر في الأراضي الصالحة للزراعة، ذات المردود الأوفر والتي يسهل حرثها وبذرها وريّها.

ولم يكن المنح ليتناول الغابات أو المروج النائية، ولا الصحاري أو الجبال. أما السبب فليس بغريب أو بغامض، كما يريده بعض المؤرخين، ولا هو بحاجة إلى إرهاق أعصاب أو فكر، كي نجد جوابه، لأنّ الجواب جاهز، في رفض تلك الفئات لأن تتملك أرضاً تحتاج إلى جهد وتتطلب تكاليف ورأسمال.

ولكن هذا لا يعني أن هذا الصنف من الأرض سوف يبقى في عزلة عن تأريخ التملّك... بل سوف نراه نهباً لكبار الأمراء في ما بعد، في مطلع النصف الثاني من القرن السادس عشر، وسوف يزداد التهافت على تملّكه مع انتشار السكة وتطور حرفة الحدادة[١]. وممّا يصح قوله من دون تردد، هو أنّ تلك الملكيات الممنوحة لم تكن في أول أمرها وطيلة عهود المماليك، ملكية مركزية دائماً، ففكرة التركيز لم تسيطر إلاّ على ديوان السلطان، الذي لم يكن مهتماً في كل تصرفاته إلا بتوطيد نفوذه، وببقائه في قمة الهرم الطبقي، لذلك توجه بعد عام ١٣١٣ م، إلى بعثرة تلك الإقطاعات... ولكن أيّة إقطاعات؟

... ثمة إقطاعات كبار الأمراء والوزراء... والأرستقراطيين... ، فهذه الإقطاعات كانت تمنح مرة واحدة، لتبقى ثابتة أبداً، تورث، وما كانت هذه لتمنح إلاّ لأبنائه وعشيرته وكبار المقربين، ممّن يثق بهم وينعم عليهم.... أمّا الإقطاعات التي «كان يبعثرها، فهي تلك التي كان يمنحها لأمير جيش أو قائد فرسان أو نقيب، أو ملتزم ضرائب، أو أمير فئة، أو ضابط متفانٍ وهؤلاء هم الذين كوّنوا مع الزمن طبقة الأعيان، والمقدّمين والشيوخ فيما بعد»[٢].

ولم يكن الأمير أو الفارس يعرف بالضبط عدد الجنود المطلوب تعبئتهم للخدمة العسكرية في المهمات الحربية، لذلك كانت «الإقطاعات» أو «الإخاذات»[٣]، هي أراضٍ زراعية، تغلّ مبلغاً معيناً من المال كل عام، وحدود كل إقطاعة معينة في الشهادة المعطاة «لصاحبها» من قبل السلطان. وكان الهدف من هذا الإغداق هو سدّ عوز الأمير وحاجاته.

(١) المرجع السابق، ص٦٢.
(٢) ميخائيل عون، «الملكية الخاصة في عهد المماليك»...، المرجع المذكور، ص٦٣.
(٣) المرجع السابق، ص٦٠.

ولم تكن الإقطاعة أو الإخاذة قريبة من المكان الذي يقطنه صاحبها، بل صحّ العكس في ذلك إذ امتازت الإقطاعات في سوريا ولبنان وفلسطين بأنها كانت مشتّتة مبعثرة بعيدة عن المقاطعة التي يخدم فيها الأمراء والفرسان.

أما بالنسبة إلى ملك «الأمير»، فكان يتراوح بين قرية واحدة وعشر قرى، في حين أن المملوك الملكي لا يصيبه إلاّ ضيعة صغيرة. ولكن منذ العامين ١٣١٣ و١٣١٥، شرع السلطان بإعطاء الإقطاعي[١] الواحد أقساماً من قرى مختلفة بدلاً من أن يمنحه أرضاً واسعة في مكان واحد[٢].

أما تقسيم الأراضي الصالحة للزراعة بين الفلاحين والمزارعين، فيتكرّر في بدء كل سنة ويوكل أمر الأرض وزراعتها إلى بطن من بطون العشيرة التي تقطن القرية. وهذا التقسيم معناه عملياً خلق زعيم يترأس رهطاً من القبيلة وقسماً من مزارعيها. أمّا فيما يخص مراقبة الحالة الزراعية في الإقطاعات، وإعادة النظر كل ثلاثة أعوام في الضريبة المفروضة على أصحابها، فكان من واجب «كاتب ديوان الجيش». وكان يسجّل مساحة هذه الإقطاعات، وكذلك يتابع أحوالها وأحوال القرى التي تقع ضمن إطارها[٣].

كانت الإقطاعات الشاغرة من جراء انتقال صاحبها أو وفاته، تعود للسلطان ليعود وينعم بها على «إقطاعي آخر إن رضيت مشيئته عنه. ولكن أخذت هذه الإقطاعات فيما بعد تنتقل وراثياً، فالابن كان يرث عن أبيه الإقطاعة والحكم فيها معاً.

إلاّ أنّ السلاطين حاولوا جاهدين ضمّ الإقطاعيين شيئاً فشيئاً إلى الحكومة الرئيسة. وكان يتم ذلك عبر وضع حد نهائي «للروك»[٤]، أي تقسم الأراضي بين الإقطاعيين والسلطان. وقد اقتبس المماليك هذه الفكرة عن المغول. أمّا طريقة تطبيقها عملياً فأخذوها من التقسيم السنوي الذي يحدث في القرى كل عام. وهذا التقسيم يجري بين السلطان والإقطاعيين، فيأخذ كل منهم نصيبه حسب درجته أو رتبته العسكرية، كما تبيّن من خلال الجدول الآتي:

جدول رقم (٤): كيفية تقسيم الأراضي خلال عامي ١٢٩٨ و١٣١٥ هـ.

(١) الإقطاعي هو صاحب الإقطاعة الذي يختلف عن الإقطاعي الأوروبي كما يُلاحظ.
(٢) محمد كرد علي، خطط الشام، م ١٠، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٠، ص٩٠.
(٣) بولياك، الإقطاعية في مصر وسوريا وفلسطين...، المرجع المذكور، ص٦٧.
(٤) كان هناك ثلاث وحدات «روك»: الروك الحسامي في مصر عام ١٢٩٨، والروك الناصري في لبنان وفلسطين عام ١٣١٣، والروك الناصري في مصر عام ١٣١٥، محمد كرد علي، المرجع المذكور، ص٨٨.

المرحلة	قبل الروك	١٢٩٨	١٣١٥
السلطان المماليك المالكون	٤ قراريط	٤ قراريط ٩ قراريط	١٠ قراريط
الأمراء فرسان الحلقة	١٠ قراريط ١٠ قراريط	١١ قيراطاً	١٤ قيراطاً

القيراط يساوي ١/٢٤، أي كانت الأرض تُقسم إلى ٢٤ قيراطاً [١].

من خلال هذا الجدول، نتبيّن كيف أنّ السلطان بدأ يضع يده مع مرور الزمن وعبر تقسيم الروك على أكثرية الأراضي الزراعية. وعلى سبيل المثال، لما اعتلى السلطان «الأشرف شعبان سدّة الحكم، أنقص من «الخاص» ليعطي أخوته وأقاربه»[٢]، لكنّه احتفظ بالمدن الكبرى.

أما في سوريا ولبنان، فقد تضخّمت أراضي السلطان (الخاص) أيضاً وازدادت توسعاً، إذ إنّه أضيف إليها عام ١٣١٣ سهل الشام الخصب وبعض القرى الواقعة على طريق مصر–الشام التي استعملت محطات منظمة لعربات البريد وخيول الموزعين. زد على ذلك الإجحاف في توزيع الأراضي. فلقد وزّعت على الإقطاعيين قطع متفرقة من الأرض، بعيدة عن المكان الذي يقطنه أصحابها، بل يمكن القول في أماكن يعتبر فيها الأمراء والفرسان غرباء[٣]، فكان لذلك البعد الفاصل بين الإقطاعة ومسكن صاحبها أثر فعّال في طريقة استغلالها، إذ إنّ صغار الإقطاعيين غدوا مضطرين لحراس أقوياء يبسطون حمايتهم على ملكهم الشاسع، ما أدّى إلى إيجاد «الحماية على الأرض».

من جهة أخرى، لم تكن هناك أية قاعدة لترقية الفرسان والأمراء، أو لزيادة إقطاعاتهم. ففي فجر دولة المماليك كانت الإقطاعية وراثية تُعطى لولاة السلطان أو لأصحاب القوة البدنية أو للفرسان اللامعين، بغية مساعدتهم على إتمام الواجب العسكري. وكان إقطاع الأرض يخضع لتدابير شكلية، فيأتي جواباً على طلب مقدّم بأحد الأشكال الآتية:

١ – القصة: وهي تقديم طلب من المرشح لإقطاعية خالية.

٢ – النزول: وهو تصريح من «الإقطاعي» القديم بأنه تنازل عن إخاذته لفلان.

٣ – الإشهاد: وهو طلبان من إقطاعيين يريدان تبادل إحاديهما الواحدة بالأخرى أو إبداء رغبتهما معاً بالشراكة أو بالمناصفة.

(١) بولياك، الإقطاعية في مصر وسوريا وفلسطين...، المرجع المذكور، ص٧٥.

(٢) المرجع السابق، ص٧٥، نقلاً عن ابن الجيعان، فهرست الأسماء الشخصية.

(٣) يحيى بن آدم القرشي: كتاب الخراج، ضمن في التراث الاقتصادي الإسلامي، الطبعة الأولى دار الحداثة، بيروت، ١٩٩٠، ص٩١.

٤ – «مثال» خطّي من «ناظر الجيش» بأمر من السلطان.

وكل هذه الطلبات تتطلب توقيع السلطان. إلا أنّه مع الوقت، بدأ زوال صيغة الإقطاعية الوراثية. ولكن سعى الإقطاعيون إلى تسجيل ما تيسّر من هذه الأملاك لسلالتهم، وساعدهم على ذلك وجود نوع آخر من الإخاذات ذات طابع غير عسكري، وهذه الممتلكات ممنوحة كنفقة أو هبة، وهي تتفرّغ إلى نوعين:

أولاً: رزق عسكري أو الرزق الجيشية[١] أو الإخباز[٢]، وهي تمنح عادةً من قيادة الجيش للمرضى ونحوهم الذين لم يكملوا الخدمة العسكرية، وقد تُمنح لأمراء وأضرابهم ممّن صُرفوا من الخدمة لأسباب مختلفة: سياسية وحولها، وقد تُصرف إلى أيتام أو أرامل يخصون أمراء أو فرساناً خدموا السلطان، أو تُصرف لمنافع خاصة بالمجتمع كالمدارس والجوامع وغيرها[٣]...

ثانياً: رزق دينية أو رزق أحباسية أو أحباس أو ما يُسمى في بعض المناطق الأوقاف، ولم تصطبغ بأية صبغة عسكرية أو غيرها، إنّما كانت إحساناً على سبيل البّر والصدقة ليس إلا[٤]. وجرت محاولات عديدة من قبل المتصرفين بالرّزق الجيشية للاحتفاظ بإقطاعاتهم العسكرية، وبإبقائها ملكاً لهم مدى الحياة، وذلك بأن يحوّلوا هذه الإقطاعات إلى أملاك خاصة غير خاضعة لنظام الإقطاع. إلاّ أن ذلك كان انتهاكاً مباشراً للشرع الإسلامي الذي حرّم تحويل الأراضي التي تدفع الخراج إلى أراضٍ مملوكة غير خاضعة لنظام الإقطاع وتدفع العشر فقط. ولقد ألغى رجال الشّرع في عهد المماليك هذا القانون، فاعتبروا «أنّ الحقّ الذي أعطاه الشّرع الإسلامي للخليفة يمنح المسلمين الأراضي المغتصبة والأراضي غير المملوكة منحاً كممتلكات خاصة تدفع العشر، أصبح يطبق على كل الأراضي غير المملوكة منحاً كممتلكات خاصة تدفع العشر، أصبح ينطبق على كل الأراضي العائدة للدولة لأي سبب كان»[٥].

---

(١) استرزق = استفاد من دخلن، رزق. إبن إياس، بدائع الزهور...، المصدر المذكور، مجلد ٤، ص١٥.

(٢) المصدر السابق، مجلد ٥، ص٤٢٠.

(٣) صبح الأعشى، في صناعة الإنشاء (للقلقشندي، مجلد ٤، القاهرة، ١٩١٣، ص١٥).

(٤) كلود كاهن، المرجع المذكور، ص١٢٤.

(٥) في عهد المماليك، لم يكن هناك ضريبة تفرضها الحكومة على الأراضي العشرية أو أية أراضٍ أخرى خارجة عن ملكية السلطان. لكنه كان يفرض عليها في بعض الأحيان ضرائب استثنائية فوق العادة. صبح الأعشى، في صناعة الإنشاء، مجلد ١٣، ص١١٥.

تلزيم ممتلكات السلطان:

كانت الأراضي الخاصة بالسلطان في زمن المماليك تُقسم إلى مناطق أو قرى تكون كل واحدة منها في عهدة ملتزم يُسمى «متدرّك»، وقد يكون إمّا حاكماً الولاية[1] أو شيخاً من البدو أو من رجال الدين أو من الأشخاص البارزين بحكم وضعهم الإداري الذي يحمل المال والنفوذ. وكان المتدرّك يجمع الضرائب من الفلاحين، وذلك على نوعين:

- **الفصل**، وهو كناية عن ضرائب معينة ثابتة، تُدفع سنوياً على الحصاد والغلال. وكان هذا الإجراء سائداً في الأراضي الواقعة على الشاطئ السوري والفلسطيني، ومن ثم امتدّ إلى مصر في القرن الخامس عشر[2].

- **الضمان**، وهو كناية عن اتفاق يجدّد سنوياً، وتُحدّد فيه الكمية التي يجب دفعها عن السنة.

وهنا يجدر الذكر أنّه في خلال الشطر الأكبر من عهد المماليك، كانت أملاك كل دائرة مفرّقة في أنحاء مختلفة من مصر، أما في سوريا وفلسطين ولبنان، فلم يكن سوى الإقطاع «الخاص» ويدير شؤون كل جزء من أطرافها رئيس متدرّك (ملتزم) يُعرف بـ «المحدّث على أنّه المتكلم على»، وكان بعض هؤلاء المتدركين الرؤساء أمراء رفيعي المنزلة.

بالإضافة إلى ما قام به المماليك من تجديد في ملكية الأرض وما أخذوه عن السلف، يذكر المؤرّخون أنّ المماليك قسّموا لبنان إلى ثلاث نيابات: نيابة طرابلس، التي شملت شمال لبنان والمنطقة الساحلية... ؛ ثم نيابة صفد، التي شملت الجنوب بكامله مع صور وساحلها كله...؛ أمّا ما تبقّى من البلاد فقد ألحق بنيابة دمشق. أما سهل البقاع، فقد قسّم هو الآخر فيما بعد إلى منطقتين: الأول هي منطقة الشمال البقاعية، والثانية هي منطقة الغرب والتي ما زالت حتى اليوم تحمل اسم البقاع الغربي...

ويقول صاحب «لبنان في التاريخ»، نقلاً عن آخرين: «وكان أسلوب الحكم، بوجه عام، يشبه حكم سلطان القاهرة»[3]... فكيف كان أسلوبهم في القاهرة؟

ليس في الجواب أية صعوبة، ما دامت الأرض، كل الأرض، ملكاً «شرعياً» للسلطان، يوزّعها كيف شاء، على قادة الجيش، وعلى الأمراء، وعلى ملتزمي الضرائب.....

(١) كان معروفاً بالمتدرّك، ظاهري، المرجع المذكور، ص١٠٧.
(٢) نويري، نهاية الأدب، مجلد ٨، القاهرة، ١٩٢٣، ٣٥، ص٢١٠.
(٣) فيليب حتّي، لبنان في التاريخ، تعريب أنيس فريحة، مراجعة نقولا زيادة، بيروت، نيويورك، ١٩٥٩، ص١٥٩٠.

ولم يكن توزيع تلك الأرض يتمّ صدفة أو دون هدف سياسي أو اقتصادي معيّن..... بل كانت غايته «المثلى» تمويل الخزينة أولاً، وتوسيع طبقة الإقطاعيين وتقويتها، عن طريق ضمّ أعداد متزايدة إليها من «الأشراف» في الجيش أو الأعيان في البلد. يقول بولباك: «وكان لفرسان الحلقة أيضاً إقطاعات... وقبل سنة ١٢٩٨م، كان أمراء المائة يصلون هؤلاء بمؤونتهم ومؤونة خدّامهم... وكان للأمراء أيضاً إقطاعات ونفقات يتقاضونها قبل ذهابهم إلى الحرب... وكان السلطان يعطيهم هبة، البيوت والأراضي.....»[١].

تلك الأراضي التي ما تزال تتحوّل أبداً من ملكية مشاعيّة أو ملكية للدولة، إلى ملكية خاصة، ولكن على حساب من يجعلها صالحة للإنتاج والعطاء، أي على حساب الفلاحين الكادحين.

وجاء في ما بعد الفتح العثماني، حيث أصبح القسم الأكبر من الأراضي الخاصة بالسلاطين المماليك والإقطاعات العسكرية والأراضي الأخرى التي لم يستطع واضعو اليد عليها من إبراز حجج ملكيتهم الشرعية لها، أصبحت هذه الأراضي تابعة للدولة العثمانية، وبالتالي أراضي سلطانية من جديد.

(١) بولباك، المرجع المذكور، ص٨٥.

المصادر والمراجع

المراجع العربية

- ابن حزم: تاج العروس، ٢١٨/١٠ (صحو)، تحقيق إحسان عباس وناصر الدين الأسد، ج ٧، دار المعارف بمصر.
- ابن سعد، الطبقات الكبرى، دار صادر، بيروت ١/ ٣٤٩.
- أبو الحسن البلاذري، فتوح البلدان، بإشراف لجنة تحقيق التراث، الطبعة الأولى، مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٣.
- أبو يوسف، الخراج، الطبعة الثانية، في التراث الاقتصادي الإسلامي، الطبعة السلميّة، القاهرة، ١٣٥١ هـ.
- الإمام أبي عبد القاسم بن سلام، كتاب الأموال، شرحه عبد الأمير علي مهنا، الطبعة الأولى، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٨.
- الإمام الحافظ، أبي الفرج الحنبلي، الاستخراج لأحكام الخراج، في «التراث الاقتصادي الإسلامي»، الطبعة الأولى، دار الحداثة، بيروت، ١٩٩٠.
- برهان الدين دجلو، مساهمة في إعادة كتابة التاريخ العربي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٥.
- جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء السابع، منشورات الشريف الرضيّ، لا تاريخ.
- حسين قاسم العزيز، البابكية وانتفاضة الشعب الأذربيجاني ضد الخلافة العباسية، مكتبة النهضة، بغداد، دار الفارابي، بيروت، دون تاريخ.
- حسين مروّة، النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، جزءان، الجزء الأول، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٨.
- شارل عيساوي، التاريخ الاقتصادي للشرق الأوسط وشمال أفريقيا، ترجمة سعد رجمي، الطبعة الأولى، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٥.
- الشافعي، الإمام، ج ٢، ص ٢٧٣.
- صبح الأعشى، في صناعة الإنشاء (للقلقشندي، مجلد ٤، القاهرة، ١٩١٣، ص ١٥).
- صبحي الصالح، النظم الإسلامية، نشأتها وتطورها، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة، بيروت، ١٩٨٠.
- طرخان، النظم الإقطاعية في الشرق الأوسط.
- طنوس الشدياق، كتاب أخبار الأعيان في جبل لبنان، نظر فيه ووضع مقدمته وفهارسه فؤاد أفرام البستاني، منشورات الجامعة اللبنانية، قسم الدراسات التاريخية، توزيع المكتبة الشرقية، بيروت، ١٩٧٠، جزءان، الجزء الأول.
- عبد العزيز الدوري، مقدمة في التاريخ الاقتصادي العربي، الطبعة الرابعة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢، ص ٨٩.
- عبد الكريم محمود غرايبّة، مقدمة تاريخ العرب الحديث، ١٥٠٠ - ١٩١٨، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٦٠.
- عماد أحمد الجواهري، «حيازة الأراضي والتطورات السياسية في أقطار المشرق العربي»، مجلة المستقبل العربي، السنة الخامسة، العدد ٤٨، شباط ١٩٧٣.
- الفضل شلق، «الخراج والإقطاع والدولة، دراسة في الاقتصاد السياسي الإسلامي للدولة الإسلامية»، مقدمة كتاب في التراث الاقتصادي الإسلامي، الطبعة الأولى، دار الحداثة، بيروت، ١٩٩٠.
- الماوردي، أبي الحسن علي بن محمد بن حبيب، البصري البغدادي (٤٥٠ هـ)، الأحكام السلطانية والولايات الدينية، الطبعة الثانية، القاهرة، مصر ١٩٦٦م/ ١٣٨٦ هـ.
- محمد حميد الله الحيدري آبادي: مجموعة الوثائق السياسية في العهد النبوي والخلافة الراشدة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠.
- محمد علي مكي، لبنان من الفتح العربي إلى الفتح العثماني ٦٣٥ - ١٥١٦، الطبعة الثالثة، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٨٥.
- محمد علي نصر الله، تطور نظام ملكية الأراضي في الإسلام، دار الحداثة، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨٥.
- محمد كرد علي، خطط الشام، م ١٠، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٠.
- مسعود ضاهر، الدولة والمجتمع في المشرق العربي،

١٨٤٠ - ١٩٩٠، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١.
- النبهان، الاتجاه الجماعي في الشريعة الإسلامية...، المرجع المذكور، ص ٤١٥.
- نويري، نهاية الأدب، مجلد ٨، القاهرة، ١٩٢٣، ٣٥.
- يحيى بن آدم القرشي: كتاب الخراج، ضمن في التراث الاقتصادي الإسلامي، الطبعة الأولى دار الحداثة، بيروت، ١٩٩٠م.

الكتب المترجمة:

- بولياك ادن، الإقطاعية في مصر وسوريا وفلسطين ولبنان، نقله إلى العربية عاطف كرم، الطبعة الأولى، منشورات وزارة التربية الوطنية والفنون الجميلة، بيروت، لبنان، ١٩٤٨.
- د. ف. اتسامبا ود. ل. نادرادزه،» حول تطور الإقطاعية في ظل الدولة العربية-الإسمية، عرض للأبحاث السوفياتية والأجنبية»، ترجمة أنور حمادة، مجلة الطريق، العدد الأول، شباط، ١٩٨٠.
- كلود كاهن، تاريخ العرب والشعوب الإسلامية، نقله إلى العربية بدر الدين القاسم، دار الحقيقة للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٧٧.
- فيليب حتّي، لبنان في التاريخ، تعريب أنيس فريحة، مراجعة نقولا زيادة، بيروت، نيويورك، ١٩٥٩.

المجلات والدوريات:

- ميخائيل عون، «الملكية الخاصة في عهد المماليك»، مجلة الطريق، العددان الخامس والسادس، السنة ٢٤، أيار - حزيران، ١٩٦٥.
- نايف بلوز، «بعض الملامح الحضارية للإقطاعية الشرقية في ظل الخلافة العربية»، مجلة دراسات عربية، السنة التاسعة، العدد الأول، تشرين الثاني، ١٩٧٢.
- فؤاد قازان، «نظام ملكية الأرض والضرائب والطبقات الاجتماعية والاقتصادية في عهد الخلفاء»، الطريق، العدد الأول، ١٩٧٣.
- سليمان تقي الدين، «حول الملامح الأساسية للإقطاعية المشرقية في الدولة العربية الإسلامية في العصر الوسيط»، مجلة الطريق، العدد الثالث، حزيران ١٩٧٩.
- أحمد بعلبكي، «حيازة الخراج بين الإيديولوجية والممارسة الاقتصادية في الأرياف العربية»، مقالة منشورة في مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد السادس، سنة ١٩٧٩.

المراجع الأجنبية:

LOKKEGAARD Islamic Taxtion in the classical period P: 29.

البنى السرديّة في ديوان طين الأبديّة

الدكتورة دريّة كمال فرحات(*)

توطئة

«طين الأبديّة» ديوان شعريّ للشاعر أحمد محمد رمضان(١)، سرت في رحابه، أبحث عن الشاعر وأحاسيسه، وعن عالمه الذي يعيشه، فكان عالماً غنيّاً، استوقفتني فيه محطّات كثيرة.

وتوزّع الدّيوان بين قصائد تطول أحياناً فتفرش كلماتها على صفحات وصفحات، وقد تقصر القصائد إلى أنْ تصل إلى المقطوعات الشّعريّة، كما نرى في مقطع عنونها الشاعر بـ «نبوءة»:

رُوحكَ...
نَارُ المَعبدِ
رِياضٌ تُجرْجرهُ الدُّموعُ
وتُغرْبلهُ الذِّكرَى
كَما سُنونُوّةٍ...
زُلفَى لِميلاَدِ عِيسَى،
وقَد تَملّكهُ الرُّطبُ جَنيَا(٢).

أو أن تصل إلى السّطرين:

عُميَانَا...
خَرّبُوا نَداوةَ خَدّكِ(٣).

واللافت أنّه قد عنونها بـ «قصيدة»، فكانت تحمل نقاطها الثلاثة الظاهرة للعيان الكثير مما تتضمّنه من معانٍ وشعور وإحساس، وما على المتلقي إلاّ أن يغوص مع الشّاعر ليكشف همومه وآلام بلده؛ مشاعر متضاربة ما بين الوطن الحلم الذي ينشده الشّاعر والحقيقة التي قد يرى فيها ركاماً من الصّمت، فالوطن هو دليل وجود وحياة، لكنّه قد يكون أحياناً مصدر همّ

(*) أستاذة محاضرة في الجامعة اللبنانيّة كلية الآداب - الفرع الخامس.

(١) مواليد العراق / نينوى، له ثلاث مجموعات شعريّة: صوغة نفس: من النّصّ الشّعريّ الشّعبيّ الحديث ٢٠١٢، أغنية الشّتاء ٢٠١٤، طين الأبديّة / ٢٠١٥.

(٢) أحمد محمود رمضان، **طين الأبديّة**، بغداد، الدّار العربيّة للعلوم، الطّبعة الأولى، ٢٠١٥، ص٦٦ - ٦٧.

(٣) **مصدر نفسه**، ص٣٩.

وعذاب لأبنائه، وقد يكون بعيداً من احتياجات أبنائه، ما يخلق جوّاً سياسيّاً قاسياً، ومع ذلك فإنّ هذه الأجواء السّياسية المضطربة تدفع الأدباء والشّعراء إلى التّغنّي بالوطن، فالعاطفة الوطنيّة تظهر لأنّها شعور ينمو في النّفس ويقوى كلّما كبرت هموم الوطن، وعظمت مصائبه. والأدب يحمل رسالته التّأثيرية بمواجهته للأحداث التي يمرّ بها الوطن[1]، فكانت التفاتة منه إلى واقع هذا الوطن في مقطع من سطرين يعرض فيه لواقع العراق ويُشير إلى الحرب فيه:

عَلى نَهرِ قَلبكِ مَررتُ بَينَ يَزيدِيّتَينِ...

غَمزتْ لِي الأُولَى ونَسيتُ الثَّانِيةُ ثِيابهَا[2].

وعلى المتلقّي الإبحار مع الشّاعر في قلقه الإنسانيّ والوجوديّ، فمنذ أن وجد الإنسان على سطح هذه البسيطة وهو يبحث عن وجوده وحقيقة هذا الكون، لذلك لجأ الإنسان إلى حياة التّامل Meditative، والسّمو في التّأمل واستغراق الذّهن في التّفكير[3]، أي إنّه يلجأ إلى التّفكير العميق حول موضوع ما محاولاً اكتشاف جوانبه كافة؛ وانطلق الإنسان باحثاً في الكون والوجود والحياة وعن سرّ الوجود وعن حقيقة الرّوح والجسد وعن الموت والحياة، وصولاً إلى البحث في الماورائيات أو ما وراء الطّبيعة.

هي قضايا تتعدّد في ديوان «طين الأبدية» منذ عنوانه، وتختلف الأساليب التي اتّبعها الشّاعر في التّعبير عن مكنونات نفسه، ففي هذا الديوان تجلّت نواحٍ عدّة منها: أنّ الخطاب الشّعريّ للشّاعر في هذه المجموعة الشعريّة قد استطاع أن يبني عدداً من القصائد التي تتّسم بنفسٍ سرديّ. فما هو القصّ والسّرد؟ وما هي علاقته بالشّعر؟ هل تنفصل الأجناس الأدبيّة عن بعضها؟ وهل لكلّ منها خصائص تميّزها عن غيرها؟ وما خصائص السّرد التي برزت في هذا الدّيوان؟

إشكاليّات ستحاول هذه الوريقات الغوص فيها، محاولةً الكشف عمّا في الديوان من قضايا وأفكار وآمال وآلام.

مفهوم القصة

قصّ أثره تتبّعه. يقول ابن فارس: «القاف والصّاد يدلّ على تتبّع الشيء. من ذلك قولهم: اقتصصت الأثر إذا تتبّعته... ومن الباب القصّة والقصص، كلّ ذلك يُتتبّع

(١) سهيل إدريس، **أدبنا الثوري**، الأداب، العدد ١ كانون الثاني، ١٩٦٠، السنة ٨، ص١.

(٢) أحمد محمود رمضان، **طين الأبديّة**، ص٦١.

(٣) إبراهيم مدكور، **المعجم الفلسفي**، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميريّة، ١٩٨٣، ص٧٧.

فيذكر...»[١]. والقصة «الأمر والحديث، وقد اقتصّ الحديث رواه على وجهه، وقصّ عليه الخبر قصصاً، والاسم أيضاً القَصص (بالفتح) وضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه. والقِصص (بالكسر) جمع القصة التي تُكتب»[٢]. والقاص هو الذي يتتبّع الأخبار ويتقصّاها بدقّة ويُقدّمها.

والقصة اصطلاحاً: تتبّع تفاصيل حدث أو أحداث... أو رواية/سرد حدث أو أحداث. إذاً القصة هي مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب/القاص وهي تتناول حادثة أو حوادث عدّة، تتعلّق بشخصيات إنسانيّة مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرّفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة النّاس على وجه الأرض. ويكون نصيبها في القصة متفاوتاً من حيث التّأثّر والتّأثير[٣]. يعرّف فؤاد إفرام البستاني القصة، فيقول: «القصة هي تتبّع وتقصّي أخبار النّاس وفعالهم شيئاً بعد شيء أو حادثة بعد حادثة»[٤]. ويقول جبور عبد النّور إنّها «أحدوثة شائقة، مرويّة أو مكتوبة، يُقصد بها الإقناع أو الإفادة»[٥].

يُفيد ممّا سبق أنّ مفهوم القصّة يتضمّن العناصر الآتية:

١ – تتبّع الحدث وتقصّيه.

٢ – الحدث سعي شخصية إلى تحقيق هدف في مكانٍ وزمانٍ معيّنين، تناوئها شخصيات وتساعدها شخصيات أخرى، ويؤدّي هذا الحدث راوٍ من منظوره.

٣ – يُقيم الرّاوي من الحدث والشّخصيات بناءً قصصيّاً متخيّلاً.

٤ – يتّصف البناء القصصي بصفات تجعله مشوّقاً، مقنعاً، ينطق برؤية، فيكون ذا فعاليّة جماليّة دلاليّة[٦].

مفهوم الشّعر

من أشهر ما قيل عن تعريف الشّعر إنّه كلام ذو معنى موزون مقفّى، مقصود، وقد تشير إلى أنه كلام أي ألفاظ ذات معنى كُسِيَت حلة من الوزن والقافية. قال عنه ابن منظور: الشّعر: منظوم القول غلب عليه؛ لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعراً[٧]. ومن الأقوال المشهورة عن

(١) أحمد بن فارس، **معجم مقاييس اللّغة**، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، لا.م، لا.ن، ١٤٠٤ه، ط. ٥.
(٢) محمد بن أبي بكر الرّازي، **مختار الصّحّاح**، بيروت، دار ومكتبة الهلال، ١٩٨٨، مادة قص، ص٥٣٧.
(٣) محمد يوسف نجم، **فنّ القصة**، بيروت، دار الثّقافة، ١٩٧٩، ط. السابعة، ص٩.
(٤) فؤاد إفرام البستاني، **دائرة المعارف**، بيروت، ١٩٦٩، مادة قصّ.
(٥) جبور عبد النّور، **المعجم الأدبيّ**، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٩، مادة قصّ.
(٦) عبد المجيد زراقط، **في القصة وفنيّتها مفاهيم وقراءات**، بيروت، مركز الغدير، ط. الأولى، ٢٠١٠، ص١٥.
(٧) ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين)، **لسان العرب**. بيروت، دار صادر، لا ط، ١٩٩٢، مادة شعر.

الجرجاني: أنا أقول – أيدك الله – إن الشعر علمٌ من علوم العرب يشترك فيه الطبعُ والرّواية والذّكاء.

والحديث يطول في توضيح مفهوم الشّعر فهو قد مرّ بمراحل تجديديّة متعدّدة، ولكنّه لن يبتعد عن الشّعور والإحساس والموسيقى، ومن الطّبيعيّ أن القصيدة الجديدة «قد لجأ فيها الشّاعر إلى التّعامل مع الموسيقى، واللّفظ والصّورة.. الخ تعاملاً جديداً، وبديهي أن يختلف الإطار العام الذي يضمّ هذه العناصر عن الإطار القديم، وكما كان هذا الاختلاف بين الشّاعر المعاصر والشّاعر التقليديّ في استخدام وسائل التّعبير الشّعريّة الأساسيّة ضرورة فرضها التّطوّر العام في معنى الشّعر ومهمة الشّاعر فكذلك كان اختلاف إطار القصيدة عن الإطار القديم ضرورة يفرضها ذلك التّطوّر نفسه»[١].

مقدّمات كان لابدّ من المرور عليها، تقودنا إلى أنّ دراسة الأجناس الأدبيّة كانت تضع حدوداً بينها، فهل يمكن الفصل فعليّاً بين هذه الأجناس، أم يمكن التّداخل؟ إنّ تلك الحدود المنظورة، وغير المنظورة، التي أقامها النّقد بين الأجناس الأدبيّة المختلفة «حالت دون تناولها بشكلٍ شامل، فلكلِ جنس – من وجهة النّظر هذه – خصائصه الجماليّة، ولكل جنس لغتُهُ ومنهجُهُ الخاصّان، اللذان لا يشاركه فيهما جنس آخر، ومن ثمّ فحتّى وقت قريب كان من غير المرغوب فيه أن تقترب لغة القصّة من لغة الشعر»[٢].

الشّعر الحديث وتقنيات السّرد:

إنّ الثّورات الأدبيّة التّحديثيّة التي يمارسها الخطاب الأدبيّ العربيّ، كانت ثورات معنية بعلاقة هذا الخطاب بالحياة، وبرؤية الأديب الذي يعيش فيه، كما كان يشترط كسر تقاليد البنى الأدبيّة وقواعدها، ويستدعي تجديد اللّغة، وتفكيك تراكيبها البلاغيّة الجامدة. وهو ما كان يمارسه المبدع، بغضّ النّظر عن جنسه[٣]، ولعلّ الثّورة الأدبيّة التي أنتجت ما سُمّي بقصيدة النّثر أثارت اختلافاً في الآراء النّقديّة، منهم من تقبّلها، ومنهم من رفضها، ومنهم من تحفّظ، وهذا قانون الحياة في كلّ جديد يطرأ على الحياة عموماً والأدب خصوصاً. ويرى البعض أنّ «قصيدة النّثر لم توجد من فراغ، ولم تقفز فجأة، كالفقاعة، فوق سطح التّجربة الشّعريّة المعاصرة، كما أنّها لم

(١) عز الدّين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، بيروت، دار الثّقافة، لا ط، لا ت، ص٢٣٩.
(٢) ثائر زين الدين، **خلف عربة الشعر**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، لا ط، ٢٠٠٦، ص٦٤.
(٣) يمنى العيد، **أدب نسائي في عالم عربي**، الحياة، الأربعاء ١ / كانون الأول ٢٠٠٤. www.diwanalarab.com

تمثل طفرة مباغتة في سياق المتن الشّعريّ، بقدر ما هي تمثّل نتيجة طبيعية وحتميّة لكلّ ما سبقها من تفكيك متواصل لبنية الإيقاع الإطاريّة الأم»[١].

وقد ساهمت مجلة شعر في ظهور هذا المصطلح فيذكر أنسي الحاج «أما تسمية (قصيدة النثر) فقد أطلقناها أدونيس وأنا على هذا النوع الشعري وذلك في محاولة لإعطائها نوعا من الوجود الشّعريّ، نوعاً من الهويّة وكيما نوقف التسميات الأخرى مثل:(شعر منثور)، و(نثر شعري) وما شابه ذلك. وهنا يخطر لي أن أؤكد أن (قصيدة النثر) ليست مدرسة شعريّة وليست تياراً، إنها نوع أدبيّ كان إلى وقت ما في الأدب الفرنسي هجيناً مثلما كان إلى وقت في الأدب العربي هجيناً وأطلق عليها الفرنسيون في القرن التاسع عشر بواسطة (بودلير) اسم (قصيدة النثر)، وتكررت التّسمية، ومنذ ذلك الوقت لم يختلفوا عليها»[٢].

لكنّ التّوافق على مصطلح قصيدة النّثر في الأدب الفرنسيّ، لم يوقف الكثير من الجدل لدى المبدعين والدّارسين والنّقاد، ومبعث هذا الجدل طبيعة شكلها الذي لايلتفت إلى الأوزان التّقليديّة، ولا إلى التّفعيلة. ورأى البعض أنّ المشكلة في التّسميّة، وأنّ «هناك خطأ في التسمية، وهذا الخطأ اعترف به من أوجد عبارة قصيدة النثر، والخطأ لا يُصحّح بخطأ. هناك حسّ شعريّ يُكتب بلغة النثر، تبدأ قيمته من خلال محافظته على بعض العناصر التي يتشكّل منها الشعر تاريخيّاً. ما يُسمى شعر نثر مُتخفّف من الوزن وهذا صحيح، لكنه لا يستطيع أن يتخفّف من كل شيء. قصيدة النثر اليوم متخفّفة من كل شيء واسمها خطأ، لقد أسميتها منذ ثلاثين سنة «نثيرة» مقابل قصيدة. أعتقد أن قصيدة النثر هي نصّ فني يحتاج إلى إعادة النظر في تسميته»[٣]. كثرت الاقتراحات في تسمية هذا النّوع الشّعري، فيطلق عليها «مصطلح القصيدة الحديثة أو القصيدة المتحرّرة من التّفعيلة»[٤]، وعلى الرّغم من هذا الخلاف فإنّ هذا النّوع الأدبيّ بات جزءاً من حركة

---

(١) علوي الهاشمي، **السكون المتحرك «دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً بنية الإيقاع»**، اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، ط١، ١٩٩٢، ج ١، ص٢٥٥ - ٢٥٦.

(٢) نورى الجراح، **شهادة من أنسي الحاج**، مجلة نزوى. العدد التّاسع والعشرون، ١٤ / ٧/ ٢٠٠٩. www.nizwa.com

(٣) ثناء عطوي، **الشاعر اللبناني جوزيف حرب: قصيدة النثر متخفّفة من كل شيء واسمها خطأ**، صحيفة الرّياض، العدد ١٥٠٩٥، الخميس ٢٢/ ١٠/ ٢٠٠٩. www.alriyadh.com

(٤) أحمد الدوسري، **اتجاهات الشّعر المعاصر في الجزيرة العربيّة**، القاهرة، هفن للترجمة والنّشر والبرمجيات، ط ١، ١٩٨٠، ص٢٣٢.

الشّعر العربيّ، وتذكر الناقدة الفرنسية سوزان برنار إلى أنَّ قصيدة النثر هي قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحّدة، مضغوطة، كقطعة من بلّور، ويستند هذا الشّعر إلى الإيقاع الدّاخلي والتكثيف والاكتناز والمجانيّة والشّعريّة.

وذلك ما جعل هذا النوع من الشّعر قريباً من السّرد، وهناك تشابه بينه وبين القصة القصيرة جداً، والشعرُ على صلة وثيقة بالكثير من الفنون؛ فالصورُ البيانيّة تمدُّ قناةً دافقةً ما بينَه والتصوير أو الرسم. «والإيقاعُ – وهو سمةٌ جوهريّةٌ في الشعر – يشدّ أواصره إلى الموسيقى بشكلٍ عام. وبنيتُهُ – مهما تنوّعت وقامت على جمالياتِ الوحدة أو التجاور – تربطُهُ بالهندسة المعماريّة بشكل أو بآخر، ويصلُهُ توتّرُهُ بالدراما على أساس ما فيه من تصارع داخلي بين العناصر والمكوّنات»[1]، فالحواجز أُزيلت بين الفنون الأدبيّة، وفي إطار نظرية الفنّ الشّاكل فإنّ كل قصيدة هي دراما صغيرة كما يقولُ الناقد كلينث بروكس، لأنّها تقوم على صوتٍ يحاور نفسه، أو (أنا) تحاور العالم في حوارها مع نفسها. ويتضمّن الشعرُ من عناصر السّرد ما يصلُهُ بفنّ القصّ، على مستوى تجسيد الشخصيّة، أو التّصوير الخاطف للأحداث والمشاهد[2].

إنّ البحث عن تقنيات السّرد في العمل الشّعريّ لا يعني تحوّل العمل إلى نصّ نثريّ، إنّما هو يُشير إلى أنّه اعتمد على السّرد، وتذكر سوزان برنار[3] بأن هذا النوع – الذي سمّي بقصيدة النثر – قد تشارك مع أجناس قريبة منه كالأقصوصة، وتحطيمه للإيقاع الخارجيّ وجد نفسه يعتمد بشكل كبير على السّرد والحكي والحوار والخبر، والاستغراق في تصوير الجزئيات، والتّركيز على المفارقة، وهي كلّها من خصائص فنّ القصة. وإذا كان توظيف هذا السّرد القصصيّ داخل النّصّ الشّعريّ، لكن ذلك ليس من منجزات شعراء الحداثة، فهو أسلوب لمحناه في نماذج عديدة من الشّعر العربيّ القديم، فنجد الكثير من القصائد التي استخدمت الأسلوب القصصيّ، ومنها من اعتمد على سرد الحكاية، ومن هذه الأمثلة ما نراه عند امرئ القيس، وعمر بن أبي ربيعة، وعنترة، وكثير من قصائد العشق والغزل. ومع ذلك يمكن القول إنّ شعراء الحداثة قد أخرجوا هذا

(١) ثائر زين الدين، **خلف عربة الشعر**، ص٢.

(٢) جابر عصفور، مجلة فصول، القاهرة، ١٥، ١٩٩٦، ص٥.

(٣) سوزان برنار، **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**، ترجمة: زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد ١٩٩٣، ص٢٦٥.

التقارب بين الأجناس الأدبيّة من بساطته.

وما يهمّنا في هذه الدّراسة هو البحث في حضور القصة وتقنيّاتها في قصيدة الشّاعر أحمد محمد رمضان ومن خلال ديوان «طين الأبديّة».

بنية الحدث:

يشكّل الحدث مكوّناً مهمّاً من المكوّنات الأساسيّة في البنيّة السرديّة، إذ لا يمكن أن تصوّر بنية سرديّة من دون حدث، وهو مجموعة الأفعال والوقائع مرتبة ترتيباً سببيّاً، تدور حول موضوع عام. ويبدأ الشّاعر من الإهداء بالعودة إلى الطّفولة، وإلى سرد ذكرياته في السّوق القديم، وإلى عباءة أمّه:

في السُّوقِ القَديمِ..

كُنتُ...

أُلاعبُ الشَّمسَ.. تَحتَ عَباءَتكِ..

يا أُمِّي...

أَنا.. الطِّفلُ.. الذَّاهبُ.. إِلى اللهِ.. (١)

هي لحظات يعود بها الشّاعر إلى أحداث وقعت معه في طفولته، وإلى احتمائه بعباءة أمّه، وعيناه دائماً تتوقان إلى الله. ولم يتوقف عن سرد ذكرياته مع أمّه في الإهداء، فيحنّ إليها وإلى الأيام التي كانت تلاعبه، أو ربّما في إشارة إلى طريقة التّخلّص من الحشرات، وما هذه الذكرى إلا تفصيل لأدقّ التّفاصيل في طفولته، وفيها دلالة على الحنين إليها أيضاً، وتحسّره طبعاً على صعوبة العودة إليها لأنّ أمّه قد رحلت ولم تعد موجودة:

أُمِّي لَم تَعدِ الأَيّامُ بَيننَا...

لِنجَمعَ ذُبابَ الغُرفةِ، (٢)

ولم يكن الأب بعيداً من هذه الذكرى، فهو أساس وجوده، فيذكر في الإهداء:

أَنا.. البَذرةُ.. هَا قَد اكْتمَلتْ.. حَياتِي..

يَا أَبِي... (٣)

ويعود الشّاعر في طيات الدّيوان إلى هذا الحدث الذي أتى به إلى هذه الحياة، وعنون النص «مذكرة عيد الميلاد»، فهذه البذرة التي اكتملت، ما هي إلاّ لذنب اقترفه والده:

عَلى بُقعةٍ صَفرَاءَ لِورَقةٍ قَديمةٍ...

نَثرنِي أَبِي

واغْتسلَ عَن الذَّنبِ، (٤)

إنّه ذنب والده الذي استطاع الشّاعر

(١) أحمد محمود رمضان، طين الأبديّة، ص٥.
(٢) مصدر نفسه، ص٥٧.
(٣) م.ن ، ص٥.
(٤) م.ن ، ص٥٧.

العباسيّ أبو العلاء المعري أن ينجو منه:

هـذا جـنـاه أبـي عـلـيَّ
ومـا جـنـيـتُ عـلـى أحـد[1]

قضية مصيريّة يعرضها ابو العلاء وهي الولادة، ومنها ينطلق إلى قضية أكبر ألا وهي حقيقة الوجود، وهنا يتماهى شاعرنا مع أبي العلاء في هذا الحدث الذي يذكره، فيرى أنّ والده قد تخلّص من ذنبه عبر الاغتسال، لكنّه أصبح البذرة / النّطفة التي جاءت إلى الحياة، وعليه أن يواجه قضية وجوده:

وسَافرتْ
عَلى ظَهرِ الزَّمنِ،
جَذَّفتْ نَشوةُ سُهدِي...[2]

أمّا في قصيدة «نضرة أزليّة» – التي يستفتح بها الشّاعر الدّيوان – فيطلّ الشّاعر إطلالة على الخارجيّ الموضوعي إذ راجع ذاكرته التّاريخيّة وعاد إلى أسطورة «جلجامش» المشهورة، ومن خلال سرده لحوادث معينة وتنامي الصّراع فيها وتساوقه مع الحوار أبرز قلقه الإنسانيّ وإحساسه بالضياع:

آهٍ...
كَم تَغيَّرتْ أَغصَانُ قُلوبنَا،
عِندمَا هَجرَتهَا عَصافِيرُ الآلِهةِ...
حَملهَا الطَّبّالونَ بِأعْراسِهِمْ،
تَملْملتْ عَلى تَوابِيتنَا آيةُ الأَرزِّ
لَيالِيَا وأَيّامَا
رَائِحةُ الغَابِ تُهلْهلُ صَلوَاتهَا،[3]

ويذكر في موضع آخر: «**كُنتُ قُربَانهَا الأَوّلِ لِلخُلودِ بِقلْبكَ**»[4]، فجلجامش يعود إلى تقدير الأمّ التي هي البركة ويتحوّل إلى قربان من أجلها، وإلى المعنى الأوّل. إنّه بحث الشّاعر عن حقيقة الوجود وعلى جدليّة الموت والحياة: **نَمتْ تَرنِيمةُ الطُّهرِ**
كَما السُّيوفُ الغَالِيةُ،
دَندَنتْ لَها الثِّمارُ قُربَاتٍ...
حَملهَا شَمش عَلى جَبينهِ
قَبلَ أَن تُغادرَ رُوحكَ الأَرضَ،[5]

استندت البنية السرديّة في هذا المقطع إلى أسلوب المفارقة لتصوير معاناته والتعبير عن قضاياه ومواقفه، فهذه الرّوح

(١) أبو العلاء المعريّ، **سقط الزّند ديوان أبي العلاء المعريّ**، تحقيق أحمد شمس الدّين، بيروت، دار الكتب العلميّة، الطبعة الأولى.
(٢) أحمد محمود رمضان، **طين الأبديّة**، ص٣٥.
(٣) أحمد محمود رمضان، **طين الأبديّة**، ص٦.
(٤) **مصدر نفسه**، ص٩.
(٥) م.ن ، ص٧-٨.

هي بين ما قبل الموت وبعده، لكنّها لا بدّ أن تغادر الأرض، وتواجه الموت:

ولَملَمكَ المَوتَى

كَما يُلمْلمُ الأرَقُ عَلى بَابِ الأبَدِ،[1]

وظلّ البحث عن حقيقة حياته هو الأساس الذي سار عليه الشّاعر فنمت الأحداث في هذه المجموعة الشعرية، فالشاعر تحاصره حياة فيها تشاؤم وألم وبؤس، وجعلته يشعر وكأنّه في «تناص مع الأبديّة»:

حَياتِي...

يَجرّهَا يَأسُ طُحلبٍ،

وهِي تُلمْلمُ... ضُحى الهَديلِ،[2]

واللافت استخدامه للأفعال السّرديّة المضارعة التي أشارت إلى يأسه: يجرّها – تلملم. وتظهر المفارقة بين حياته التي يجرّها اليأس ولملمة الضّحى، فهو يصارع بحثاً عن فسحة أمل، ولعل هذا ما جعله ينتقل في مقطع آخر – يحمل عنوان حياتي – إلى حسبان حياته كأنّها ترانيم تضفي عليه شعاعتها:

تَرانِيم عَظيمةٌ...

حَملتْ حَياتِي

عَلى حُقولِ شُعاعَاتهَا[3].

إنّها الخاتمة السّرديّة التي تصل إليها سفينة الشّاعر في علاقته مع الأبديّة:

سَفينةُ نَظرَتكِ...

أَرَّقتْ بُذورَ الأَبدِيّةِ[4].

ومن التّقانات السّرديّة التي استند الشّاعر إليها في ديوانه تقنية النّقاط المتناثرة عبر الأسطر، وقد أدّت دورها في تعميق التّجربة، وساهمت في إشراك القراء في العمل، مايتيح لهم الإضافة، وقد تصل النّقاط أحياناً إلى سطر أو سطرين، كما نرى في قصيدة «نضرة أزليّة»:

رَائِحةُ الغَابِ تُهلْهلُ صَلوَاتهَا،

.....

.....

هههههههههه...

فِي قَلبِ هَذا العَالمِ وُلدتْ عَشتَارُ،[5]

ونرى في مقطع آخر يكتفي الشّاعر بذكر كلمة أمي في العنوان، ويكمل بالنقاط، لينتهي المقطع بلفظ الجلالة (الله):

.....

.....

..... الله[6]

(١) م.ن ، ص١٠.
(٢) م.ن ، ص٩١.
(٣) م.ن، ص٦٠.
(٤) م.ن، ص٤٨.
(٥) م.ن، ص٧.
(٦) م.ن، ص٦٤ / ٦٥.

إنّ هذه النقاط أو تقنية الفراغ الطّباعي، تفرض من المتلقي محاولة التّأويل للنّصّ، فالقارئ هنا هو الأساس في فهم النّصّ، وبحسب نظرية التّلقي فالقارئ يُترك وحده في مواجهة النّصّ من أجل الكشف عن بنيته وما يشتمل عليه من رموز وإشارات[1].

بنية الشّخصيات:

تعدّدت الشّخصيات في ديوان «طين الأبديّة»، ومن أبرزها الشّخصيات الأسريّة، أي الأمّ والأب، وقد أهدى الدّيوان لهما -كما ذُكر سابقاً - وهما شخصيّتان كان لهما دور مهمّ في حياته، وفي تكوين شخصيته الإنسانيّة، وقد يمرّ على ذكر أخوته في سياق سرده لموقفه من هذه الأمّ التي كانت رمزاً للحنان والحبّ والعاطفة، وفي قصيدة طويلة نسبيّاً يعنونها بـ «ظرف من المقبرة»، يعود الشّاعر إلى طفولته:

سَأخبِرُ المَوتَى عَن خُبزكِ يَا أُمِّي...

عَن يَديكِ النَّاعِمتَينِ،

غَيمةِ جَبيْنكِ..[2].

يبدأ الشّاعر بالحديث عن أمّه المتوفاة، فهذا الخبر يأتينا من المقبرة كما يبدو لنا من عنوان القصيدة، ويكمل الشّاعر عرض صفات هذه الأمّ، فهي أمّ ترعى أبناءها وتهتمّ لطعامهم:

وأَحدَ عَشرَ كَوكبَا...

سَخّرَهمْ اللهُ عَلى كَتفَيكِ،

كُلّمَا...

قَالتْ نَملةٌ لِنملةٍ عَلى شَفتَيهِ لَحنٌ غَنّي،

سَأذْكرُ لَهمْ قِيامةَ جُوعنَا...

وأَنتِ تُرسِلينَ لِلشَّفقِ عَجينةَ قَلبكِ،

لِتَعودَ بِرغِيفٍ...

يُسامرُ إِخوتِي،

عِندمَا يَطوفُ الهَواءُ ثَوبكِ،

تَندلقُ هَالةٌ سَماوِيّةٌ..[3].

هي الصورة النّمطيّة التي نعرفها ونعيشها دائماً، أي صورة الأمّ التي هي ملاك رحيم، يرافق الأبناء ويهديهم إلى الحياة، ويرشدهم إلى سبل الرّشاد، الأمّ هي الحياة. ولكنّ الشّاعر هنا يغلّف شخصية الأمّ بالواقع الأليم الذي تعيشه الأسرة، فهي تقدّم لهم الطّعام مع عصارة قلبها. أمّا شخصية الأب - تمّت الإشارة إليه - فهي شخصية قوية صلبة وثابتة، فله

(١) إبراهيم فضل الله، **علم اجتماع الأدب**، بيروت، لبنان، الشّركة العالمية للكتاب، ط ١، لا ت، ص٥٧.
(٢) أحمد محمود رمضان، **طين الأبديّة**، ص١٠٠.
(٣) مصدر نفسه، ص١٠١.

يوجّه الشّاعر حديثه عندما يرى أنّ حياته قد اكتلمت.

أمّا الغالب على شخصيات الدّيوان، فهي شخصيات تاريخيّة وأدبيّة وأسطوريّة، وثمة شخصيات لها طابع دينيّ. فالقصيدة التي تصدّرت الديوان، يعود فيها شاعرنا إلى ملحمة جلجامش، وحكماً ستتوالي شخصيات هذه الملحمة، لتكون المنفس الذي أطلق الشاعر لنفسه العنان في التّعبير عن قضية الخلود الذي ينشده جلجامش، وعن حقيقة الوجود:

فِي المَاضِي تَناوَلتْ أَقدَامنَا الطِّينُ

واليَومَ قَد ابْتلعَ رَغبَاتنَا!

سَلَّتكَ لَم تَعدِ المَوجةُ فَقدْ بَانتْ لِعذُوبةِ تَغشِّيَاتهَا الخَفافِيشُ...

ولَملَمكَ المَوتَى

كَما يُلمْلمُ الأَرقُ عَلى بَابِ الأَبَدِ،[1]

ويختتم أنكيدو الحوار في هذه القصيدة موقفه من الموت والحياة:

نَحنُ أَبناءَ الحَياةِ...

حَملنَا وَرقةَ المَوتِ

صَفَحاتُ دُموعنَا[2]

هذا هو الصّراع الذي عاشته هذه الشّخصيات الأسطوريّة الملحميّة، ولا تكتمل الصورة إلاّ بذكر الآلهة، ومنها إله السّماء في حضارة بلاد ما بين النّهرين، وقد نعت بأبي الآلهة، وكان يعتقد أنّ مقره في السماء العليا:

آنُو...

لَم يَلد للْحرِّيةِ بِئرَا

أَكملَ تَهجُّداتهِ

فِي النَّارِ[3]

وتعود الشّخصيات التّراثيّة الأسطوريّة إلى الظهور في الديوان، فيفرد مقطعاً بعنوان «انكمدو»:

كَانَ يُصلِّي لِلقَمحِ...

عَلى ضِفافِ خَدّيهَا،

عِندمَا...

نَسيَ اللهُ الغُروبَ عَلى وَجههِ،

وتَنفَّستْ نَجمتَانِ جَوزِيّتَانِ...

نَهارَا مِن تَنسِيمٍ،

نَهرٌ...

أَغنَى لِحرْقةِ الشُّموسِ عَلى ظَهرِهِ سُنبُلةً[4]

يوظّف الشّاعر في هذا المقطع حكاية انكمدو المزارع الذي تركته أنانا وفضّلت عليه دوموزي الرّاعي، وأنانا هي آلهة الحبّ

(١) م.ن، ص١٠.
(٢) م.ن، ص١٦.
(٣) م.ن، ص١٤.
(٤) م.ن، ص٩٨.

والخصب عند السّومريّين، وقد تقبّل انكمدو الهزيمة، وفي هذا التّوظيف يحاول الشّاعر الاستفادة من «الشّخصيات التي اشتهرت بميزة معيّنة تفوّقت فيها»[١]. ويحاول إسقاط ذلك على هذا الزّمن الذي بات فيه الصّراع يتّخذ أشكالاً جديدة حول الثروات. ومن الشّخصيات التّراثيّة التّاريخيّة التي تناولها الشّاعر من منظور سرديّ بلقيس التي تظهر في قصائده: «**لِعرشِ بَلقِيسَ وهُو يَحملُ الزَّمنَ**»،[٢] فيحمل العرش دلالة رمزيّة للصّراع القائم على طلب السّلطة.

ولم يكتفِ الشّاعر بتوظيف الشّخصيات الأسطوريّة والتّراثيّة، إنمّا وظّف التّراث الدينيّ، كما وظّفه الشّعراء «يستمدّون منه ما يغني مواهبهم ويعمّق تجاربهم، فكان لهم معيناً لا ينضب سواء لجهة الرّؤيا أو لجهة الصّياغة الفنيّة»[٣]، فيشير إلى آدم والد البشريّة، وإلى حواء «**لِلوَرقةِ وهِي تُغطِي حَوّاءَ**»[٤]، «**لِآدمَ والتُّفاحةَ... / لِرغْبتَهمَا**»،[٥] وتكثر لديه في هذه المواقف الألفاظ الدّينيّة: الخطيئة – فردوس النّبوة – الملائكة – النّور على السّدرة. وقد عبَّرت بنية السّرد في هذا المقطع «أخرس» تعبيراً دقيقاً عن مشاعر التّحرّر من الواقع الذي يكبّله، فبات يغنّي مستوحيّاً هذه الاقتباسات الدّينيّة:

لِخوَاتِيمِ أَيّامنَا ونَجلاَوَاتهَا،
لِلخَطيْئةِ فِي عَينِ الرَّبِّ،
سَأغنِّي..[٦].

ويكتمل المشهد معه، ولتعميق أبعاد هذه الصّورة ومعالمها في نفس المتلقي، قام الشاعر باستدعاء صورة السّيدة «مريم» وابنها «عيسى»، وصورة النبي يونس وهو في بطن الحوت بما تحملانه من أبعاد دينيّة وإنسانيّة تنسجم مع الحالة التي يروم الشاعر إبراز عناصرها وقسماتها: «**لِعيسَى وأُمّهِ... / وهُما يَتفَيّآنِ فِردَوسَ النُّبوّةِ**»،/ **لِيونسَ وحُوتهِ صِلاةِ الظُّلمةِ / لِلسَّنابلِ وأُغنِياتهَا**»[٧] وفي مقطع آخر يذكر النبي موسى:

إِلى مُوسَى سَأهْتدِي...
كَما عَصاةٌ حَزينةٌ

(١) يوسف حلاوي، **الأسطورة في الشّعر العربيّ**، بيروت، دار الحداثة، ط ١، ١٩٩٢، ص١٦٧.
(٢) أحمد محمود رمضان، **طين الأبديّة**، ص٨٥.
(٣) يوسف حلاوي، **الأسطورة في الشّعر العربيّ**، ص١١٤.
(٤) أحمد محمود رمضان، **طين الأبديّة**، ص٨٥.
(٥) **مصدر نفسه**، ص٨٦.
(٦) م.ن، ص٨٥.
(٧) م.ن ص٨٦/ ٨٧

تَنظرُ صَوتَ اللهِ

وتَمسحُ الوَجهَ المَنسِيّ لِلنَّدَى[1].

ظلت شخصية النّبي موسى تحتفظ بملامح وسمات ترتبط بحكايته ومعجزته ضمن المنظومة السّرديّة التي حاول الشّاعر من خلالها الدّعوة إلى الوقوف في وجه العاصفة. إنّها شخصيات ابتدع الشاعر أبعادها وملامحها من خلال التّجربة الذاتيّة، ورؤيته الإنسانيّة.

وينتقل الشّاعر إلى شخصيات سرديّة فرديّة كانت تمثّل هذا الآخر الذي يعرفه، فنراه يتحدّث عن فتاة تُدعى سوزان، هي شخصية ابتدعها الشّاعر من خلال تجربته الذّاتيّة:

عَلى غَديرِ حُزنكِ...

غَابةٌ بِقلبِ حَجرٍ

شَواطئُ ذِكرَى

تَنحَدرُ مَع الشَّفقِ[2].

فهو ينقل حزنها، لكن من دون أن نعرف من هي سوزان، لعلّها صورة عن فتاة غلّف الحزن قلبها، فعاشت مع الذّكريات. ونراه في مقلب آخر يردّ على ذكر شخصيات لها بعدها الواقعيّ وكيانها الوجوديّ، فيخاطب النّاقد والأديب «داود سليمان الشويلي»[3]:

وأَنتَ تَقرأُ عَن العَالمِ مُقعدَا...

ثَمَّةَ سُنبُلةٌ بَهيجةٌ

لِمحْراثِ شَمسكَ تَنمُو،

وكَآيةُ الشَّجرةِ عَلى القَبرِ...

تُزمِّرُ لَنا عَن فَرحكَ[4].

ويعقد بينه وبين السنابل مقارنة، فكلاهما رمز للخصب والفرح. أمّا الشّاعر «عبد العظيم فنجان»[5] فكان هو القادر على تقديم الإيحاء التاريخيّ له، وإلى الإقتداء به في الكتابة:

---

(١) م.ن، ص١١٠.

(٢) م.ن، ص٤٢.

(٣) داود سلمان الشويلي ناقد وأديب له الكثير من الدراسات النّقديّة والإبداعيّة منها «القصص الشعبيّ العراقيّ من خلال المنهج المورفولوجي»، «ألف ليلة وليلة وسحر السرديّة العربيّة»، «تجلّيات الاسطورة - قصة يوسف بين النص الأسطوريّ والنصّ الديني»، ومن الرّوايات والقصة: «أبابيل»، «طائر العنقاء»، «طريق الشمس»، «النهر يجري دائماً»، وغيرها. عضو الاتّحاد العام للأدباء والكتّاب العرب، وعضو الاتّحاد العام للادباء والكتّاب العراقيّين، شارك في أغلب دورات مهرجان المربد الشّعريّ.

(٤) أحمد محمود رمضان، **طين الأبديّة**، ص٢٣.

(٥) عبد العظيم فنجان شاعر عراقيّ صدرت له عن منشورات دار الجمل «افكّر مثل شجرة» مجموعة شعريّة عام ٢٠٠٩، كما صدرت له عام ٢٠١٢ «الحب، حسب التوقيت البغداديّ» مجموعة شعريّة تتضمّن القسم الأوّل من «كتاب الحبّ». تُرجمت قصائده إلى عدّة لغات عالميّة، وله إسهامات ثقافيّة وأدبيّة مقتضبة، في الصّحف والمجلّات العربيّة والعراقيّة، وله عدّة مخطوطات روائيّة ودفاتر شعريّة.

إلى قَلبِ عَشتَارَ حَملَتنِي قَطرَتكَ...

كَوكبَا سَاجِدَا عَلى رَملِ الكِتابةِ[1].

أمّا في قصيدة بعنوان ريلكه فيتحدّث عن هذا الشّاعر الرومنسي الذي قتلته وردة[2]:

كَسائرِ المَوتَى كَانَ يُغنِّي...

تَطفُو الرِّياحُ بَينَ جِفنَي،

تَحملُ تُخومهَا النُّجومُ...

وعَلى قَبرِي تُلمْلمُ الحَيرةُ تَزاهِيدهَا،

كَما يُدنْدنُ لِصبْحِهِ...

ضَمَّنِي اللَّيلُ مُنتَشرَا ومُوحَّدَا،

مُلتَمعَا ومُتسَاقطَا بِحضنِ الوَردةِ،

غِبتُ..[3].

يقارن بين حال ريلكه وحاله، فيرى أنّه يشبه هذا الآخر وقد تكون نهايتهما واحدة، فكما قتلت الوردة ريلكه، يغيب هو مع هذه الطبّيعة.

إنّها شخصيات عاش معها الشّاعر فتماهى مع بعضها، ومنها ما كان دالاً رمزيّاً على الواقع الأليم الذي يعيشه، أمّا البعض الآخر فكان قادراً على تصوير مشهد الصّراع الدّاخلي والتّوتر عند الشّاعر أحمد محمد رمضان، فدفعته إلى التّأمّل في قضايا الوجود.

بنية المكان:

المكان هو المحيط الذي تجري عليه الأحداث أو تدور فيه، وقد عدّد الشّاعر/ الرّاوي في ديوانه العديد من الأمكنة، ومنها ما كان يحمل سمة واقعيّة، تنتمي إلى بلاده:

حَيثُ تَكشفُ الرِّيحُ جَديلَتهَا...

تَغرسُ سُمرةُ وَجهكِ الأرَضَ

مَشيئةٌ تَزفُّهَا الخَيالاَتُ[4].

إنّه يتحدّث عن نينوى، أي عن مسقط رأسه، فهو يمعن هنا في وصف المكان الذي طواه وعاش فيه، فهو يسترجع هذا المكان المرتبط بتجربته الذّاتيّة التي عاش فيه طفلاً وشاباً. ومن الأماكن التي احتلت

---

(١) أحمد محمود رمضان، **طين الأبديّة**، ص٢٤.

(٢) **رينيه كارل فيلهلم يوهان يوزيف ماريا رايلكه** (١٨٧٥ - ١٩٢٦) شاعر نمساويّ بوهيميّ رومانسيّ حداثي، ويعد واحدًا من أكثر شعراء الألمانية تميزاً. ركّز في شعره على صعوبة التواصل في عصر العزلة والقلق العميق، وهي المواضيع التي وضعته كشخصية انتقالية بين الشعر التقليدي وشعر الحداثة. يسمُّونه الشاعر الذي قتلتْه وردة؛ ففي أحد صباحات تشرين الأول من العام ١٩٢٦، خرج ريلكه إلى حديقة مقرِّه السويسريّ لكي يقطف، كعادته، بعض ورودها. لم يكترث عندما جَرَحَتْ يدَه إحدى الأشواك، ولم يَخَفْ حين ظهرت لديه في المرحلة نفسها بوادر اللوكيميا. استسلم بعد أقل من شهرين ووافته المنية.

(٣) أحمد محمود رمضان، **طين الأبديّة**، ص٣٦.

(٤) **مصدر نفسه**، ص٢١.

حيزاً واضحاً في البنية السّرديّة في قصيدة «نضرة أزليّة» هو مدينة أوروك، وهي مدينة سومريّة في بلاد الرافدين، وكان جلجامش الملك الخامس حسب قائمة الملوك السومريين:

عُدتُّ بِخمرةِ الكأس عَلى شُيوخِ أُورُوكَ،

.....

.....

كَيفَ سَافرتْ أَرورُو لِمدِينةِ الطَّيرِ

نَامتْ عَلى جَدائِلِهَا الأَشبَاحُ كَما المَللُ؟

جَلجَامِش:

فِي المَاضِي تَنَاوَلتْ أَقدَامنَا الطِّينُ

واليَومَ قَد ابْتلعَ رَغبَاتنَا![1]

هكذا تحوّلت المدينة إلى مدينة منشودة، وإلى دالّة رمزيّة ينقل عبرها الشّاعر ما أراده من الطّين، فالإنسان من الطّين خُلق وإلى التّراب يعود، والمدينة هي من هذا الطّين الذي ابتلع رغباتنا. والحديث عن جلجامش وسومر لن يكون من دون ذكر نهري دجلة والفرات، فالعراق هي بلاد ما بين الرّافدين، ولا بد أن يكون لهذين النهرين مكانة في نفوس أبناء المنطقة، وها هو أنكيدو يخاطب جلجامش:

هَل جَرّبتَ أن تَركبَ غَيمةً ذَهبيّةً

غَفتْ عَلى ضِفّةِ الفُراتِ... ،؟[2]

فالفرات هو نقطة الإنطلاق، وهو الثّبات، فالعالم يتغيّر بعيداً من الفرات. يختم الشاعر قصيدته هذه التي سرد فيها حكاية جلجامش بالحديث عن دجلة:

دِجلةً عَلى الدُّفوفِ...

تُبرقُ فِضَّةَ حَلمتهَا،[3]

وقد جاء ذلك بعد قتل حارس الغابة خومبايا الذي حملته آلهة الماء «أنليل» مسؤولية حماية الغابة، فكانت الوقفة على دجلة رمزاً للانتصار، ولعلّه أيضاً رمزاً لحبّ الحياة والخلود، فهم كما ذكر أنكيدو أبناء الحياة.

ومن الأمكنة التي برزت في ديوان «طين الأبديّة» أمكنة تنتمي إلى الطّبيعة غير الحيّة، فيصف الشّاعر المآذن التي تكتسب دلالة قدسيّة:

وَحدهَا المَآذنُ...

تَعرفُ حِكايةَ اللهِ،

وقَد تَخلَّتْ حَياتهَا الحُقولُ[4].

تحوّلت المآذن إلى مكان محبّب، وهي الأقرب إلى الله، أو أنّها هي التي تقودنا إلى الله، لأنّها الأكثر معرفة، وقد أظهر الشّاعر

(١) م.ن، ص٩.
(٢) م.ن، ص٦.
(٣) م.ن، ص١٧.
(٤) م.ن، ص٢٨.

في هذا المقطع علاقة القرب الرّوحي للمآذن من الحقول، فهي وإن كانت مرتفعة في الفضاء، لكنّها تندمج في الحقول. وتعدّدت الأمكنة التي تنتمي إلى الطّبيعة الحيّة أو غير الحيّة عند الشّاعر، وينمّ ذكر تلك الأمكنة وتعدادها عن محاولته التّشبّث بهذه الأماكن والتعلّق بأطيافها: «**كَما نَهرٌ... / سَهرتْ عَلى ضِفافهِ النُّجومُ**»[1] **وأيضاً قد يأتي على ذكر الغابة والقبر والشّواطئ: » عَلى الشَّواطئِ... /تَسكنُ لَيلةٌ أَبدِيّةٌ،!**»[2]

ومن الطبيعيّ أنّ المكان يرتبط جداً بالزمان إذ لا فصل معقول بينهما:

البَحرُ عَلى المِرآةِ...

يَنامُ،

أَيّامنَا تَتجَلَّى لهَا الدُّموعُ...

تَسابِيحَ خَلّدتْ لَيلَ سُهدهَا،

يَركضُ الرَّبيعُ،

مُغنّيَا...

إِكلِيلَ مَطرٍ[3]

البحر يظهر لنا هنا عبر انعكاس صورته في المرآة، ونتيجة هذا الإنعكاس هي الدّموع التي تعبّر عن أيامنا. وتبدو المفارقة هنا بين الدّموع والسّهد/ والرّبيع الذي يغني. إنّ هذا التّساوق بين المكان والزمن ما هو إلاّ انعكاس لحالة التّشاؤم التي تسيطر على الشّاعر.

ويتجلّى بشكل واضح في قصيدة «أغنية خريفيّة» التّداخل بين تقنيّات السّرد: المكان والزّمان وبنية الحوار، وفيها يبرز الحوار الخارجيّ بين «الأنا» و«الهي»، وإن لم يحدّد هوية (الهي)، لكنّه ينطلق في عرض يتمازج بين السّرد والوصف، ويقوم الشّاعر بالتّماهي مع الطّبيعة ومظاهرها المختلفة، من خلال سرد لموقفين بين العتمة والنّور:

فِي العَتمةِ،

أَنا الشَّمسُ الذَّاهِبةُ مَع الأَنجمِ...

هِي الأَنجمُ الذَّاهِبةُ مَع النَّهرِ،

أَنا الغَسقُ المُتَثَائبُ فِي الشُّموعِ،

هِي الشُّموعُ المَنسِيةُ فِي النَّهارِ،

أَنا النَّهارُ مُكلّم الطِّفلِ،

هِي الطِّفلُ الذِّي ضَاعَ فِي الرِّياحِ،

أَنا الرِّياحُ الصَّامِتةُ فِي السَّواقِي،

هِي السَّواقِي الحَالِمةُ بِالبَسَاتِينِ،

فِي النُّورِ...

هِي البَساتِينُ وثِمارهَا،

أَنا ثِمارهَا الغَافِيةُ عَلى الوَرقِ،

(١) م.ن، ص٥٦.
(٢) م.ن، ص١٠٣.
(٣) م.ن، ص٧٣.

هِي الظِّلُ الغَارقُ بِالعَتمةِ،

أَنا العَتمةُ السَّابحةُ فِي الشجرِ،

هِي النَّارُ البَارِدةُ

أَنا القَمرُ الدَّافئُ،

نَحنُ الظَّمأُ النَّديّ،

نَحنُ النَّيزكُ الخَائفُ،

نَحنُ الفَراغُ الوَاجدُ،

أَنا هِي نَحنُ

ثَملُونَ

ثَملُونَ بِدمِ الغُيومِ،

الغُيومُ السَّاجِدةُ لِلكوَاكبِ،

فِي النُّورِ وَالعَتمةِ[1].

واللافت في هذه القصيدة أنّ شخصية الرّاوي قد أخذت حيّزاً من مساحة النّصّ قياساً لغيرها من المقاطع. كما أنّ الشّاعر ينطلق من مظهر من مظاهر الطبيعة ليعبّر عن حال أخرى، فيشبّه نفسه بالشّمس التي تذهب مع النّجم، لتكون هي هذا النّجم الذي يذهب مع النّهر. أو أن يكون هو الرّياح الصّامتة في السّواقي، أمّا هي فتكون السّاقية الحالمة. ليصل في نهاية المطاف إلى التّماهي بين الأنا والهي في النحن. إنّ الشّاعر لا يتوجّه بخطابه إلى «الهي» بقدر ما يتوجّه إلى الذّات التي تماهت مع الآخر، وقد امتاز الشّاعر هنا في المزج بين السّردي والشّعري، فظهرت الجمل الشّعريّة الدائريّة المعبّرة عن حال وجدانيّة.

خاتمة:

في ختام هذه الجولة في «طين الأبديّة» نرى أنّ البنية السّرديّة استطاعت أن تكون عنصراً مهماً في هذا الديوان واستطاع الشّاعر أحمد محمد رمضان استخدام العناصر السرديّة كالحدث والشّخصيات والأمكنة والحوار. وكان في كلّ ذلك معبّراً عن آلامه وواقعه، معرّجاً على طفولته، مستوحيّاً من التّراث والأسطورة والملاحم ما يتوافق مع الأفكار التي يريد إيصالها، وأظهرت ما في داخل الشّاعر من آراء إنسانيّة وتجارب صادقة عن نفسه ومحيطه وبيئته.

إنّ الغوص في غمار أي شاعر لا يتوقف، فالشّعراء ينفتحون على عوالم النّفس الإنسانيّة والوطنيّة والوجدانيّة، وكشف مكنونات ما في دواخلهم يحتاج إلى مزيد من التّنقيب، لذا فقد حاولت هذه الوريقات أن تجول في أعماق هذا الدّيوان وفي نفس الشّاعر أحمد محمد رمضان، ولا يمكن أن ندعي أنّها خاتمة البحث، إنّما انطلاقة إلى موضوعات وقضايا أخرى.

(١) م.ن، ص١١٢ - ١١٣.

المصادر والمراجع:

١ - ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين)، **لسان العرب**. بيروت، دار صادر، لا ط، ١٩٩٢.

٢ - أبي بكر الرّازي، محمد ابن، **مختار الصّحّاح**، بيروت، دار ومكتبة الهلال، ١٩٨٨.

٣ - إدريس، سهيل، **أدبنا الثوري**، الأداب، العدد ١ كانون الثاني، ١٩٦٠، السنة ٨.

٤ - اسماعيل، عز الدّين، **الشعر العربي المعاصر**، بيروت، دار الثّقافة، لا ط، لا ت.

٥ - برنار، سوزان، **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**، ترجمة: زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد ١٩٩٣.

٦ - البستاني، فؤاد إفرام، **دائرة المعارف**، بيروت، ١٩٦٩.

٧ - الجراح، نورى، **شهادة من أنسي الحاج**،مجلة نزوى. العدد التّاسع والعشرون، ٢٠٠٩/٧/١٤. www.nizwa.com

٨ - حلاوي، يوسف، **الأسطورة في الشّعر العربيّ**، بيروت، دار الحداثة، ط ١، ١٩٩٢.

٩ - الدوسري، أحمد، **اتجاهات الشّعر المعاصر في الجزيرة العربيّة**،القاهرة، هفن للترجمة والنّشر والبرمجيات، ط ١، ١٩٨٠.

١٠ - رمضان، أحمد محمود، **طين الأبديّة**، بغداد، الدّار العربيّة للعلوم، الطّبعة الأولى،٢٠١٥.

١١ - زراقط، عبد المجيد، **في القصة وفنيّتها مفاهيم وقراءات**، بيروت، مركز الغدير، ط. الأولى.

١٢ - زين الدين، ثائر، **خلف عربة الشعر**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، لا ط، ٢٠٠٦.

١٣ - عبد النّور، جبور، **المعجم الأدبيّ**، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٩.

١٤ - عصفور، جابر، مجلة فصول، القاهرة، ١٥، ١٩٩٦.

١٥ - عطوي، ثناء، **الشاعر اللبناني جوزيف حرب: قصيدة النثر متخفّفة من كل شيء واسمها خطأ**، صحيفة الرّياض، العدد ١٥٠٩٥،الخميس ٢٢/١٠/ ٢٠٠٩. www.alriyadh.com

١٦ - العيد، يمنى، **أدب نسائي في عالم عربي**،الحياة، الأربعاء ١/ كانون الأول٢٠٠٤. www.diwanalarab.com

١٧ - فارس، أحمد ابن، **معجم مقاييس اللّغة**، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، لا.م، لا.ن، ١٤٠٤ه، ط.٥.

١٨ - فضل الله، ابراهيم، **علم اجتماع الأدب**، بيروت، لبنان، الشّركة العالمية للكتاب، ط ١، لا ت.

١٩ - مدكور، ابراهيم، **المعجم الفلسفي**، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميريّة، ١٩٨٣.

٢٠ - المعريّ، أبو العلاء، **سقط الزّند ديوان أبي العلاء المعريّ**، تحقيق أحمد شمس الدّين، بيروت، دار الكتب العلميّة، الطبعة الأولى.

٢١ - نجم، محمد يوسف، **فنّ القصة**، بيروت، دار الثّقافة، ١٩٧٩، ط. السابعة.

٢٢ - الهاشمي، علوي، **السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً «بنية الإيقاع»**، اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، ط١، ١٩٩٢، ج ١.

مدخل إلى تاريخ فلسفة التأويل[1]

د. رحاب علي صبرا

ويأخذ التأويل منحى جديداً على يد علماء اللغة في العصر ذاته حينما يؤلف «أبو عبيدة معمر بن المثنى» كتاب مجاز القرآن، وتظهر مصطلحات المجاز والتشبيه والتمثيل في المستوى الأسلوبي، لإخراج معنى الآيات عن دلالتها بالتشبيه أو الظلم أو الجبر، مما يتفق مع عقيدة «أبي عبيدة»، المتفق إلى حد ما مع عقيدة المعتزلة. وقد ساهم «أبو عبيدة» فعلاً في حمل الكثير من الآيات على معنى يتفق مع العقل في تنزيه الذات الإلهية، عن الأمر بالظلم أو الفساد أو عن التجسيد، متوسّعاً في معنى المجاز بجعله أداة طيعة في يد المؤول للآية حسب اعتقاده. وهذه المحاولات، هي التي مهّدت لمرحلة ثانية قام المعتزلة خلالها بممارسة التأويل، وقام أحدهم بمحاولة جعل التأويل قانوناً يرجع إليه،: «وهو «القاسم بن إبراهيم الرستي»، الزيدي المعتزلي، حيث يقيم التأويل على أساس منهجي ثم جاء القاضي «عبد الجبار» فجعل من المحاولة نظرية عامة لممارسة التأويل للخطاب القرآني، والذي ينتهي إلى أن الراسخين في العلم، يعرفون تأويل القرآن انطلاقاً من محكم آياته، وما ترتكز عليه محكماته من أسس عقلية»[2].

من جهتهم، اشتغل الأشاعرة بموضوع التأويل، وقد بدأ بهذا الاشتغال «الغزالي» الذي وضع قانوناً للتأويل، وذلك في رسالة له بهذا العنوان: «قانون التأويل»، وفي كتاب آخر هو: «فيصل التفرقة». ويؤكد «الرازي» التصّور نفسه، الذي قدمّه «الغزالي» عن قانون التأويل في كتابه : «نهاية العقول في دراية الأصول»؛ وقد اهتم علماء المغرب والأندلس، بما كان يزخر به المشرق من تيارات ومعتقدات ومذاهب كلامية، في العصور التي نتحدث عنها. وهكذا نرى أن

(١) تتمة المنشور في العدد الثامن عشر.

(٢) نصر حامد أبو زيد، **الاتجاه العقلي في التفسير**، بيروت،المركز الثقافي العربي، ١٩٩٨، ص: ١٨٠.

قانون التأويل، يمتّد إلى علماء الأندلس، فيؤلّف فيه «ابن العربي المعافري»، غير أنه لم يكن محصوراً بموضوع التأويل، وإنما كان تأليفه جامعاً لعلوم شتى، تتصل كلها بمناهج تفسير القرآن وفهمه، مع استطراد كثير من المعارف والحقائق الدينية»[١]. ويمثّل «إبن رشد» موقف كل فلاسفة الإسلام من «قضية التأويل»[٢].

ب - بلاغة الهرمينوطيقا:(أعلام الهرمينوطيقا)

لا شك أن الهرمينوطيقا، تُمثّل الآن واحداً من التيارات الأساسية السائدة في الفلسفة المعاصرة، ولا شك أيضاً أن هذا التيار أو الاتجاه الفلسفي، قد تشكّل في صورته المعاصرة داخل الفلسفة الألمانية، بدءاً من «شلايرماخر» و«دلتاي» إلى «غادامير»، ويُعدّ «بول ريكور»، من أبرز أعلام هذا التيار في فرنسا، ومع ذلك فقد قدّر لهذا التيار أن يحتل مكاناً بارزاً في الفكر الفلسفي المعاصر، ربما بسبب مرونته واتساع أفقه، الذي أتاح له أن يتخطّى حدود الفلسفة بمعناها الإصطلاحي، ليخترق ما يسميه الألمان بعلوم الروح، التي تشتمل العلوم الإنسانية والاجتماعية، وهو المجال الواسع الذي شغل اهتمام «دلتاي» مثلما شغل «غادامير». وربما أيضاً بسبب الزيارات المتكرّرة لكثير من أعلام هذا التيار من المعاصرين إلى الولايات المتحدة، مما أتاح ظهور ممثلين محدثين له من أمثال «ريتشارد رورتي».

لقد تبيّن إذن الحقل المعرفي، الذي يشتغل عليه فنّ التأويل في فحص النصوص داخلياً وربطها بسياقها العام خارجياً، وأنه يطمح،أي فنّ التأويل،إلى درجة العالمية، بحكم أنه يتجاوز التصّور الكلاسيكي لفهم النصوص ومستويات الحقيقة، التي تتضمنّه إلى فهم الظواهر الاجتماعية والسلوكات والأحداث التاريخية والإبداعات الفنية والجمالية. هذا التحوّل الذي شهده فن التأويل إبتداءً من «شلايرماخر»، الذي اعتبر أن الفهم لا يرتبط بإدراك الحقيقة التي تنطوي عليها تصريحاً أو تأكيداً، بقدر ما يبحث عن الشروط الخاصة الكامنة في التعبير، الذي بلوره هذا التأكيد أو التصريح، بمعنى أنه يميّز بين فهم محتوى الحقيقة، وفهم

(١) أبو بكر بن العربي، **قانون التأويل**، دراسة وتحقيق محمد السليماني، بيروت، دار الغرب الإسلامي ١٩٨٦، ص: ٤٩.

(٢) زينب محمود الخضيري، أثر ابن رشد في فلسفة العصور الوسطى،مصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٣، ص: ١٢٨.

المقاصد. وعليه يميّز «شلايرماخر«بين منهجين في الممارسة التأويلية[١].

الأول: منهج قواعد اللغة، الذي يعالج النّص أو أي تعبير آخر انطلاقاً من لغته الخاصة، وتحديد دلالة الكلمات انطلاقاً من الجمل التي تركبّها ودلالة هذه الجمل، إذن إيجاد المعنى الدقيق لخطاب معين انطلاقاً وبمساعدة اللغة.

الثاني: منهج التأويل النفسي، والذي يعتمد على بيوغرافيا المؤلف، حياته الفكرية والعامة والدوافع، والحوافز التي دفعته للتعبير والكتابة، فهو بموقع الأثر أي النّص في سياق حياة المؤلف، وفي السياق التاريخي الذي ينتمي إليه.

يذهب «شلايرماخر» إلى أن التأويل فنّ يهتم بطريقة الإشتغال على النصوص بتبيّان بنيتّها الداخلية والوصفية ووظيفتها المعيارية والمعرفية، والبحث عن الحقائق المضمّرة في النصوص.

هكذا حاول أن يجد تأصيلاً منهجياً لعملية تأويل النصّوص، فهو يؤسّس نظريته على مقولة هامة تتمثّل في الفهم. وبذلك لم تعد الهيرمنوطيقا تأويلا للنصّوص سواء كانت مقدّسة أم مدّنسة وإنما أصبحت تقنية في الفهم.

تبعا لذلك قام «شلايرماخر» بتحويل السؤال من ما معنى النصّ الذي كان مسيطراً على الهيرمنوطيقا الكلاسيكية إلى ما معنى الفهم؟ هذه الخطوة يصفها «بول ريكور» بأنها انقلاب في تاريخ الهيرمنوطيقا على غرار الانقلاب الكانطي في نظرية المعرفة.

يؤكّد «شلايرماخر» أن الهيرمنوطيقا الكلاسيكية تذهب إلى اقتراح أحكام عامة لتوضيح الفقرات غير المفهومة في النصّوص،فالهدف الأسمى لهيرمنوطيقا «شلايرماخر» هو أن نقوم بتوجيه عبارات المؤمن خلال هذا الانقلاب الذي أقامه «شلايرماخر» في الهيرمنوطيقا، والذي يكمن أساساً في تأكيده على أن سوء الفهم يتربّص بنا باستمرار ولا يمكن أبدا أن نقوم بإقصائه؛ بل أكثر من ذلك تأكيده على أن سوء الفهم ينبع من الفهم ذاته، لذلك قام بالتوحيد بين الهيرمنوطيقا والفهم حتى أصبح هذان المصطلحان مترادفين حالياً، فقد أخذت الهيرمنوطيقا على يده شكل إعادة تشييد النصوص والبحث عن المحتوى القادم من سوء الفهم.

هذه هي وظيفة الهيرمنوطيقا كما حاول «شلايرماخر» أن يحدّدها، أي أن نفهم الخطاب أولا بشكل جيد، بل أحسن من

(١) F.Schleiermacher, **Herméneutique**, trad. et introd. De Marianna Simon, Labor et Fides, Leçon inaugurale faite au collège de France,paris,1987, p.7.

كاتبه. فكل خطاب يتأسّس على فكرة داخله،و هذا يعني أن السبيل الوحيد للفهم هو إعادة توجيه معنى الخطاب، ولا يُمكن أن يتّم ذلك إلا بواسطة اللغة، التي لا يمكننا النظر إليها إلا بطريقتين: من جهة مجموع المصطلحات المستعملة، فكل تعبير مسبق لابدّ أن يحتوي على تركيب موجود بشكل قبلي. بمعنى المواضعة. التي لها استعمال موجود بشكل مسبق يجعل للغة أبعادا تتجاوز الفرد. ومن جهة ثانية، اللغة مرتبطة بروح الفرد فحسب هذا المنظور الذي يتجاوز النحو، اللغة هي فعل مرتبط بالفرد الذي يريد التعبير، فالناس لا يفهمون دائما نفس الشيء بالنسبة إلى نفس الكلمات ولذلك كانت الهيرمنوطيقا عنده تنقسم إلى نوعين يعملان على مهام محدّدة كذلك: هيرمينوطيقا نحوية وأخرى تقنية أو سيكولوجية.

تدرس المقاربة النحوية اللغة بدلالة الاستعمال الكلي اللساني عند جماعة معينة، فهي تحاول شرح التعابير في إطار عام عند جماعة لسانية موجودة. أما المقاربة السيكولوجية فتدرس الموضوع كمهارة فردية يبرزها الكاتب في نصّه، عن طريق الاعتماد على بيوغرافيا المؤلف وحياته العامة وتطوره الفكري، والمحفزات الذاتية التي دفعته للكتابة، وذلك من أجل سبر ذاتيته.

وهكذا يكون النصّ مع «شلايرماخر» وسيطاً بين أفكار المؤلف والقارئ؛ سمّى «شلايرماخر» التأويل الأول تأويلاً موضوعياً لأنه يهدف إلى تبيّان خصائص الكاتب اللسانية الموضوعية، وسلبياً لأنه يعين على إبراز حدود الفهم فقط، لا تبالي قيمته النقدية إلا بالأخطاء التي تتعلق بمعنى الكلمات. ويسمّي التأويل الثاني إيجابياً لأنه يبلغ فعل الفكر الذي ينتج الخطاب. إلا أنه في نصوص «شلايرماخر» المتأخرة استطاع التأويل الثاني أن يتغلّب عن الأول وأكّد الطابع التخميني فيه للتأويل بالمقاربة مع الطابع النفسي.

هذان الجانبان الموضوعي والذاتي أو اللغوي والنفسّي بشقيهما التاريخي والتنبئي هما اللذان ينقلان الصيغ الأساسية لفنّ التأويل عند «شلايرماخر» وبدونهما لا يمكن تجنّب سوء الفهم؛ إن مهمة الهيرمنوطيقا هي فهم النّص كما فهمه مؤلفه بل أحسن مما فهمه مبدعه. فالنّص عبارة عن وسيط لغوي موضوعي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ، فهو يشير في جانبه اللغوي إلى اللغة كما تمتلكها الجماعة، وفي جانبه الفكري إلى نفسية المؤلف، إن اللغة عند «شلايرماخر» هي التي تتضمّن كونيّة الهيرمنوطيقا، ذلك أنها كما يؤكّد «غادامير» وسيط محايد، والعلاقة بين الجانبين – اللغوي والنفسي – علاقة جدلية لا يمكن فصل أحد أطرافها عن الآخر.

وكلما تقدم النّص في التاريخ كلما زاد سوء فهمنا له وصار غامضاً بالنسبة إلينا، لذلك يؤكّد «شلايرماخر» على ضرورة قيام علم ينقذنا من سوء الفهم هذا. إلا أنه رغم كون «شلايرماخر» قد بيّن الجانبين كنقطة بدء لفهم النصّ، فإنه يعود ليلمّح إلى أنه يفضّل البدء بالجانب اللغوي أي التحليل النحوي باعتباره البداية الطبيعية، هذا الأمر يقود إلى مفهوم الدائرة التأويلية، التي يعتبرها «غادامير» وليدة فنّ الخطابة إلا أنه تمّ نقلها في العصور الحديثة إلى فنّ الفهم. والذي يعني أنه لكي نفهم العناصر الجزئية في النّص لا بدّ أولا من أن نفهم النّص في كليتّه. ولكن هذا الفهم للنّص في كلّيته لابدّ أن ينبع من فهم العناصر الجزئية المكّونة للنّص. وبهذا المعنى نصبح في دائرة لانهائية، يسميّها «شلايرماخر» بالدائرة الهيرمينوطيقية، وهذا ما جعله ينظر إلى عملية تأويل النصوص المكتوبة نظرة حوارية، فإذا أردنا فهم النصّ يجب أن نطرح عليه أسئلة وأن ندخل في حوار معه، وعلينا أن نقرأ ما بين السطور. فكل كلمة كتبت في حدّ ذاتها دعوة للتساؤل.

إذا نرى ان الهيرمنوطيقا بدأت عند «شلايرماخر» تأخذ شكل تقنية، أي مجموعة من المعايير المضبوطة التي ستجعل في النهاية الهيرمنوطيقا كعلم. وقد وضع «شلايرماخر» وضع مجموعة من القواعد والقوانين التأويلية، وبالخصوص في الجانب النحوي للهيرمنوطيقا، فالهدف الأساسي والأخير بالنسبة إليه هو معرفة الأفكار الداخلية للكاتب.

أما «دلتاي»[1] فقد قام بتأسيّس تمييُّز بين الفهم والتفسّير بذلك اتجهت إشكاليّة الفهم اتجاها آخر، نحو ربط المسألة الهيرمينوطيقية بالميتودولوجيا والإشكال الإبستيمولوجي. فإذا كان «شلايرماخر» قد اهتم نسبيا بالمسألة المنهجيّة في فكره الهيرمنوطيقي إلا أنه لم يقم بالربط بين هذه المسألة وإبستيومولوجية العلوم الإنسانية، أما «دلتاي» فقد حاول تأسيّس العلوم الإنسانية على نظرية دقيقة تجعلها لا تسقط في الغزو المنهجي للعلوم الدقيقة التي تهتم بالظواهر الطبيعية، على إثر النجاحات التي شهدتها هذه الأخيرة، فحاول إيجاد نقطة مركزية تعتمد عليها العلوم الإنسانية تسمح لها بأن تضمن كونيتّها.

ما أراد «دلتاي» تأكيده، أن فكرنا هو الذي يعطي للأشياء نسقاً ونظاماً وشروطاً للصلاحية، وإن كان كل شيء يكون قادما من التجربة. هذا يعني أنه علينا البحث في

(١) Dilthey, **Le monde l'esprit**, Paris, 1969, p: 150.

التجربة الداخلية على شروط الموضوعية، بهذه الفكرة حاول «دلتاي» قطع الطريق على الوضعانيين الذين اعتبروا أن الخلاص الوحيد للعلوم الإنسانية هو تطبيقها المنهج التجريبي إسوةً بعلوم الطبيعة. لقد اعتبر أن التفكير العميق بواسطة السيكولوجية هو وحده القادر على تحقيق الموضوعية في العلوم الإنسانية، وهو بذلك حاول تأسيس سيكولوجية لها، لا تهتّم بالتفسير وإنما بالفهم، مستنداً إلى التمييز الهام الذي أقامه لأول مرة درويسن G. Droysen في دراسته حول فكرة سيكولوجيا الفهم. فالتفسير هو البحث في الظواهر بردّها إلى مسبّباتها المباشرة، أما الفهم وهو الإحاطة بالظاهرة بكليتّها من خلال تفكيك دلالات العلامات التي تنشئها بنفسها. بهذا يكون الفرق الأساسي بين العلوم الإنسانية أو علوم الروح والعلوم الطبيعية من حيث المنهج هو أن الأولى تتخّذ التفسير كمنهج لها، أم الثانية فتتخّذ الفهم. كما أن الأولى مادتها معطاة وبالتالي غير مشتقة من أي شيء خارجها أما العلوم الطبيعية فمادتها مستقاة من الطبيعة. فالعالم النفسي التفسيري يحاول تفسير حياة النفس عن طريق عدد من العناصر المعينّة وبشكل أقرب إلى الطريقة الكيميائية، إنه كمن يحاول تحديد وظائف النفّس عن طريق استعارة تفاعل عناصر بسيطة، ففي العلوم الطبيعية لا يوجد هناك أشياء داخلية علينا استكشافها. ومن ذلك حاول «دلتاي» تأسيس علم نفس فهمي لا يهتم بالعناصر المحدّدة التي قد لا تثير اهتمامنا وبالكاد تكون مرئية، بل بمجموع الظروف والملابسات التي تحيط بالحياة كالتي تكون حاضرة مباشرة في إحساسات المعيش،عوض أن نقوم بشرح الظواهر المتعلّقة بالنفس واختزالها إلى العناصر النفسيّة.

يتجاوز «دلتاي» صرامة المنهج عند «شلايرماخر»، ليركّز جهوده على مفهوم التجربة، فهو يميّز بين نوعين من التجربة:

الأولى: التجربة المعيشة، التي استخدمها في وصف علوم الفكر أو العلوم الإنسانية.

الثانية: التجربة العلمية التي تخّص علوم الطبيعة.

وبذلك تكون فلسفة «دلتاي» المتميّزة هي رؤية فريدة للحياة، حياة الفرد وتجاربه المعاشة. بالتالي فإن عملية فهم الذات لا يمكن أن تتم إلا من خلال تلك التجربة،إن أهمية «دلتاي» هذه هي التي دفعت فيلسوفاً تأويلياً آخر وهو «بول ريكور» إلى اعتبار تميّيز «دلتاي» السابق بين علوم الطبيعة وعلوم الروح على أنه إحدى أهم لحظات تحوّل الهيرمنوطيقا.

فهو يعتبر أن «دلتاي» يقع في المنعطف النقدي للهيرمنوطيقا، حيث أصبحنا بعد ذلك وعوضا من أن نطرح: كيف نفهم نصّا ما، انتمى إلى الماضي؟، صار السؤال المحوري الآن، هو كيف نتصّور تسلسلاً تاريخياً؟ وقبل انتظام نّص معين يأتي انتظام التاريخ باعتباره وثيقة الإنسان الكبرى وأهم تعبير للحياة. بذلك استطاع «دلتاي» نظم الصلّة بين الهيرمنوطيقا والتاريخ، واستطاع أن يجد أساساً كونياً للعلوم الإنسانية، فأصبحت التاريخانية تهتم بالتسلسل التاريخي الذي يحمل آثار الإنسان الفنيّة والعقلية.

وهكذا طرح «دلتاي» سؤالا أساسياً وهو كيف يمكن أن تكون المعرفة التاريخية ممكنة؟ هذا السؤال يقودنا بالضرورة إلى عتبة التعارض الكبير بين فهم الفكر وشرح الطبيعة. بهذا يمكن اعتبار أن «دلتاي» قد طور الجانب النفسي لهيرمنوطيقا «شلايرماخر» التي تناقش المشكلة الأخرى للفهم وذلك في محاولة نقله للآخر. بمعنى أن التأويل الذي كان مرتبطاً فقط بالنصوص المكتوبة، أصبح الآن مرتبطاً أكثر بمجالات الحياة النفسية. وأصبح التأويل الأول مجرّد جزء بسيط من مجال الفهم الأكثر إتساعاً، والذي يهتم بالحياة في شموليتها. الحياة في نظره لا يمكن تأويلها إلا بصورة غير مباشرة عن طريق العلامات التي تمثّل تجسيدا لها وتعبيرا عنها كالفّن والدين والفلسفة.. . لهذا فإن كل معرفة عند «دلتاي» هي معرفة تاريخية تبقى راسخة في الذهن. ومن ذلك فإنه قد قام بإنزال الفكر في مفهومه الهيجلي من السماء المتعالية على التاريخ؛ فهو يتجاوز المعرفة المطلقة والمتعالية على التاريخ ليقرّر معرفة تاريخية ومتجذرّة في تجربة الحياة. كل من الدين، الفن والفلسفة والعلم والمنطق.. هي عبارة عن تجارب حيوية واستعمالات تعبّر عن الطابع الخلاق للفكر وتجليّات الحسّ التاريخي.

إن تجربة الحياة عند «دلتاي» أو التجربة المعاشة هي الأساس الذي تقوم عليه المعرفة في العلوم الإنسانية والشرط الذي لا يمكنها تجاوزه، وطالما أن هناك مشتركاً بين البشر فإن التجربة تصبح هي الأساس لإدراك موضوعي قائم خارج الذات. فإن هذا الموضوع في العلوم الإنسانية خاصة منها التاريخ يحمل تشابهات من ملامح التجربة الإنسانية الأصلية عند الذات المدركة، بهذا قام «دلتاي» باكتشاف «الأنا» في «الأنت». وإسقاط الذات قي الآخر، عن طريق التعبير. إن التعبير في نظره هو الذي يعطي للتجربة موضوعيتها، ويجعلها تجربة تتمتع بشروط الصلاحية الكونيّة، فهو يحوّلها من حالة ذاتية أو تجربة داخلية معاشة إلى حالة خارجية موضوعية

وكونيّة، يمكن المشاركة فيها بالنسبة إلى جميع الذوات. إن التعبير عند «دلتاي» ليس تدفقا عشوائيا للمشاعر والانفعالات بالمعنى الرومانسي للكلمة بل هو تحديد موضوعي لعناصر التجربة. هذا التحديد هو الذي يعطي للعلوم الإنسانية موضوعيتها ويبتعد بها عن الذاتية التي يتهمها بها الوضعيون. فتجربة المبدع تتجاوز إطار ذاته وتعبّر عن تجربة الحياة في كليتّها عن طريق وسيط موضوعي هو اللغة في مجال التعبير الأدبي. يعتبر «دلتاي» أن التعبير عن تجربة الحياة يأخذ أعلى أشكاله في الفّن عموماً والأدب خصوصاً. إن الفرق في نظره بين التجربة في الفنّ والأدب والتجربة في الفكر والفعل الإنسانييّن هي أن الأولى تعبير عن تجربة الحياة المعاشة، بينما الفكر والفعل يعبران عن تجربة الحياة عامة.

يُعرف «دلتاي» الهيرمنوطيقا، بما معناه، بأنها:فهم الكاتب أحسن مما فهم ذاته. بناء على فهم العمل الأدبي كتجل للحياة يرفض «دلتاي» أحادية المعنى في النصّ أو المعنى الثابت، سواء كان هذا النّص تاريخياً أم أدبياً، فالمعنى عنده يقوم على مجموعة من العلاقات. إننا نبدأ في العمل الأدبي بتجربتنا الذاتية في لحظة تاريخية معينة، تحدّد لنا المعنى الذي نفهمه من العمل في هذه اللحظة من التاريخ، إلا أن تجربتنا نفسها تتغيّر وقد تكتسب أبعاداً جديدة، هكذا يبقى النص منفتحاً على تجاربنا. فبعد كل تجربة جديدة نعيشها قد نغير من فهمنا لمعنى نفس النص أو الأثّر الفني أو الحدث التاريخي، هذا الأمر يحيلنا إلى الدائرة الهيرمينوطيقية التي نجدها عند «شلايرماخر».

يعتمد «دلتاي» على ما سبق أن أشرنا إليه عند «شلايرماخر»،خلال تطرّقنا لإشكالية الدائرة الهيرمينوطيقية أو العلاقة بين الجزئي والكلي، وضرورة فهم كل منهما في ضوء دائرة لا تنتهي، إلا أنه يوسّع مفهوم الجزء والكل ليشمل الحياة كلها، فتجربة جزئية في حياتنا تكتسب معناها من خلال تجربة الحياة برمتها. لكن ليست التجربة الكليّة لحياتنا إلا مجرّد حصاد لتجاربنا الجزئية. ولما كانت الحياة عند «دلتاي» مرتبطة أشدّ الارتباط بالنّص، فمن البديهي أن يكون المعنى متغيراً من خلال تجربة المفسّر باعتباره بداية الفهم، سواء في الأدب أو التاريخ.

وهكذا يمكن القول[1]، إن «دلتاي» قام بعمل هام في مجال تاريخ الهيرمنوطيقا عندما أكّد على تجربة الحياة الخاصة بالقارئ وتأثيرها في المعنى، لكنه في

(١) **Dilthey, Le monde l'esprit**, Paris, 1969, p: 150

المقابل ضحّى بذاتية المؤلف إذ لم يعطه أهمية تذكر في دائرته الهيرمينوطيقية، فبقي المعنى أسير تجربة القارئ الكلية وتجربته الذاتية، وذلك في محاولته الحفاظ على الخاصيّة الكونيّة للتأويل ولعلم النفس خاصة والعلوم الإنسانية عامة، لقد استطاع «دلتاي» أن يؤثر في جميع الفلاسفة اللاحقين عليه،خصوصا في مجال الهيرمنوطيقا وفلسفة التاريخ.

حسب «**غادامير**»، لم يفلح فنّ التأويل الرومانطيقي، كما رسم معالمه «شلايرماخر» و«دلتاي» في فحص بنية الفهم، ووظيفته التأويلية في ميدان العلوم الإنسانية والممارسات الاجتماعية والتاريخية، فهو لذلك يميّز بين نوعين من الفهم: «**الأول:** الفهم الجوهري، وهو فهم محتوى الحقيقة التي تنكشّف بقراءة النصوص.

الثاني: الفهم القصدي، وهو فهم مقاصد وأهداف المؤلف»(١).

ولتوضيح فكرة الفهم الجوهري القصدي، يلجأ «هانس غيورغ غادامير» إلى تجربة الفنّ، كتجربة تتجلّى فيها حقيقة الآثار الفنيّة على ضوء المقاصد، والأطر الفردية والاجتماعية والتاريخية في تشكيلها كجملة من شروط معقدة ومتعدّدة الأبعاد. «فالأثر الفني يدخل في سياق الاهتمامات الخاصة للأفراد ليحتويها بحذافيرها، وتنسج حولهم عالماً جديداً بمعزل عن انشغالاتهم اليومية في حياتهم الخاصة، بحيث تصبح التجربة الفنية كحلم يجتّث الأفراد من واقعهم وتجاربهم المعيشة، ويدخلهم في متاهات عالم استغرابي»(٢).

لكن بنيّة الفهم التي يحللّها «غادامير» بإسهاب، لا يمكن أن تغفل ما قبل الفهم أي الإطار النظري والعملي الذي يتموقع فيه الإطار المسبق بينما كان هذا الأخير عنصراً مبهماً يعيق البداهة في عصر الأنوار.

يرتّد في الفكر التأويلي الغادامير، عنصر فعّال في الفهم التأويلي، فقبل أي تأويل أو رصد للمعنى يحتمله النّص أو الأثر، تتشكّل هندسة قبلية تضع هذا النّص أو الأثر في سياق خاص وضمن منظور معين، حيث يعبر التدفق اللانهائي للمعاني، التي تتجّه من الوعي إلى الموضوع (النص الأثر).

ويُعتبر «غادامير» المُنَّظر الغربي بلا منازع لقضايا التأويل، ولتجارب الفهم والحوار واللغة الحيّة. قدّم رسالته الجامعية حول التجربة الجمالية عند «أفلاطون».

---

(١) Hans-Georg Gadamer, **La Philosophie herméneutique**, Paris, Gallimard, 1966 **P: 82.**

(٢) محمد شوقي الزين، **الفينومينولوجيا وفن التأويل**، المغرب، مجلة فكر ونقد العدد١٦، ١٩٩٩، ص: ٣٥.

وقراءته «لأفلاطون» النقدية ولـ «شلايرماخر» و«دلتاي» وعصر الأنوار، ولقاؤه الشخصي المعرفي بـ «هيدجر»، وحواره النقدي مع «هابرماس» وفلاسفة التحليل، كلها عوامل سمحت له بأن يتميّز من غيره بتجربته التأويلية ممارسة وتنظيراً. ولعّل المنعطف الهام والتاريخي والمعرفي، الذي سجلّه «غادامير» في تاريخ فن التأويل هو إصداره سنة ١٩٦٠ لكتابه الشهير: «الحقيقة والمنهج: الخطوط الكبرى لفن التأويل الفلسفي»، تناول فيه تفاعل المستويات الكبرى للتجربة التأويلية، والمتمثلة في: «اللغة وعلاقتها بفاعلية الحوار ضمن نسيج لغوي حي، والتاريخ كبعد أساسي من أبعاد الوعي التاريخي والجمال كلحظة تأويلية وتجربة انطولوجية، تتجلى فيها فاعلية الفهم، وفهم القصد المباشر للمؤلف في علاقة حوارية»[١].

ويمكن القول، بأنه في المرحلة المبكرة من فكر «غادامير»، قد تشكلّت التوجهّات الأساسية لفلسفته الهرمينوطيقية، جنباً إلى جنب مع أدواته وخلفيته الفكرية ممثلّة في دراسته لفقه اللغة ومعرفته الوثيقة بالثقافة والتراث اليوناني، مما ينطوي عليه من فلسفة وفن وأساطير، على نحو ما نلحظ ذلك دائماً في محاولاته الدؤوبة لرد المفاهيم والمصطلحات في الثقافة الغربية إلى أصولها اليونانية. وهو اتجاه في التفكير نجده عند «هيدجر» أيضاً. ولا شك أن هناك مصادر أخرى عديدة، قد أثرّت في فكر «غادامير» وفي أسلوب التفلسف لديه، فلقد استوعب القضايا التي أثارها «هيجل» حول الحقيقة والدور التاريخي للفن، وإن كان قد تجاوز تماماً أطروحات «هيجل».

ويُعّد التيار الظاهراتي لدى «هوسرل» وأتباعه من أهم المصادر التي أثرّت بعمق في فلسفة «هانس غيورغ غادامير»، حتى إنه كانت له صلات فكرية مثمرة ببعض منهم كـ «نيكولا هارتمان»، ولكن ما من شك في أن «هيدجر» كان له التأثير الأعظم على فلسفة «هانس‌غيورغ غادامير»، بحيث أنه يمكن القول بأن فلسفته قد اتسمت بطابع فينومينولوجي على طريقة «هيدجر»، كما تشكّل عقله بعمق من خلال محاضرات «هيدجر» في ماربورج في أوائل العشرينات، وظلّ منذ ذلك الحين مولعاً بـ «هيدجر»[٢].

(١) هانس غيورغ غادامير، **مدخل إلى أسس فن التأويل**، تقديم وترجمة محمد شوقي الزين، مجلة فكر ونقد، م س، ص: ٨٥.

(٢) سعيد توفيق، **مقالات في الظاهرتية وفلسفة التأويل**، بيروت المؤوسسة الجامعية للدراسات والنشر ١٩٨٠، ص: ٥٠.

وهناك فكرة أساسية تكشف عنها الهيرمينوطيقا لدى «غادامير» وهي أننا من خلال التفسير تتكشّف لنا لا نهائية الفهم الإنساني، وأنه ليس هناك ذلك الفهم، الذي يبلغ حدّ اليقين أو الإكتمال، فالفهم يبقى دائماً فهماً مفتوحاً أو متواصلاً لمعرفتنا بالعالم. ولا شك في أن كتابه المعنون بهذه التورية البليغة، «مهرجانات التفسير»، يسير في سياق لا نهائية الفهم والتفسيرات المفتوحة على مختلف أوجه النظر؛ ففي مقالات الكتاب، تجلّي الجميل – الطابع الاحتفالي للمسرح – الخبرة الجمالية والخبرة الدينية – نجد «غادامير» في هذه المقالات وغيرها، يستخدم مفهوم المهرجان أو الاحتفال، ليشير إلى خبرة الجماعة المفتوحة على أصعدة شتى من الفهم[1].

اما «بول ريكور»، والذي تأثر منذ أيام دراسته بتفكير «غابرييل مارسيل»، الذي كان يقود تيار الوجودية المسيحية، كمقابل لوجودية «جان بول سارتر»، كما تأثّر بتفكير «ياسبرز»، وبالفينومينولوجيا الألمانية عند «هوسرل» و«هايدجر». وتكشف أعماله عن تأثّره بالوجودية والفينومينولوجيا والبنائية، وإن كان اسمه قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالاتجاه التأويلي أو الهرمينوطيقي. وقد اهتّم اهتماماً كبيراً بدراسة وتقديم فكر الكثيرين من الفلاسفة السابقين عليه، لدرجة أنه كثيراً ما كان يخصّص في أثناء تدريسه بالجامعة سنة كاملة، لتقديم فكر فيلسوف واحد فقط من الفلاسفة الذين تأثّر بهم من أمثال: «هيدجر»، و«هوسرل»، ومع ذلك فإن كتاباته تتميّز بالأصالة والتجديد، الناجمين عن موقفه النقدي من أعمال الآخرين، كما تغطّي هذه الكتابات مجالات متنوعة تتراوح بين الدراسات الفلسفية والاجتماعية والدينية والثقافية العامة، بل إن بعض المقالات، التي كتبها في أثناء رئاسته لجامعة نانتير (وهي من أكبر الجامعات الفرنسية)، تعرّض فيها، لمفارقات القوى السياسية والعلاقة بين الدولة والمواطن، وبين الحياة والفن واكتشاف مناطق الإلتقاء بين الدين والفلسفة.

يندرج المشروع الفلسفي لـ «بول ريكور»، في خط الفلسفات التأمليّة، كما أنه يتموضع في امتداد حركة الفينومنولوجيا الهوسرلية، وهو يريد أن يكون تعبيراً تأويلياً لهذه الفينومينولوجيا وأن يتجاوز إخفاقاتها في الطموح إلى شفافية كاملة للذات مع نفسها.

(١) سعيد توفيق، **الخبرة الجمالية**، (دراسة في فلسفة الجمال الظاهرتية)، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٢، ص: ٧٤.

كما أن هذا المشروع يوجد أيضاً على خط أنطولوجيا الفهم الهايدجرية، غير أنه خلافاً لـ «هايدجر»، يسلك لذلك طريقاً مباشرة، ويسعى إلى بلورة مثل هذه الأنطولوجيا عبر الحوار مع الحصيلة المنهجية والنظرية، التي يتوافر عليها الفكر الفلسفي، أي عبر ابستمولوجيا للتأويل. وأخيراً فإن هذا المشروع، يسعى إلى إقامة انثروبولوجيا فلسفية، تمسك بالإنسان في كليته، أي من جهة ما هو عارف وفاعل ومنفعل.

وهكذا فإننا إزاء لافتات مختلفة، يمكن أن تكون عنواناً لمشروع واحد، هو «تشييد التأويل داخل الفينومينولوجيا، أو بلورة انطولوجيا للفهم من خلال ابستيمولوجيا للتأويل»[1].

هكذا يظهر تأثير «جابرييل مارسيل» في اهتمامات ريكور بالكتابة عن المشكلات الدينية واللاهوتية، كما ظهر تأثّره بالفينومينولوجيا ومشكلات التفسيرات في اتجاهه الهرمينوطيقي، وكما يقول أحد المهتمّين بدراسة فكره إنه كان خلال كل حياته الفكرية يهتم بمشكلة الذات الإنسانية الفاعلة، فالمعنى والوجود هما الطرفان اللذان يلخصّان مشروعه الفلسفي، مما يعني أن فكره الفلسفي،فكر وجودي إلى حدّ كبير لأن موضوعه هو الوجود الإنساني.

إذاً كانت التأويلية، في نظر «بول ريكور»، تقوم على اختراق السياج اللغوي للنّص، فإن القطيعة الأكثر حسماً مع التأويلية الرومانسية تقوم في لحظة الاختراق هذه، بمعنى أن علينا أن نذهب ما وراء مقاصد البحث المختلفة خلف النّص، اذاً يجب الاندماج في عالم النصّ و إقامة علاقة تكامل جدلية بين اتخاذ المسافة وبين تحقّق الذات عبر فعل القراءة.

وتُمثّل مشكلة الإرادة موضوعاً محورياً في الفكر الوجودي والأنطولوجي على السواء، ولذا كان «ريكور» يوليها أهمية كبرى منذ أوائل إنتاجه، بحيث كان يعتزم تكريس عمل ضخم لدراسة المشكلة ونتج عن ذلك كتابه «فلسفة الإرادة»، ووجّه اهتمامه إلى تعرّف الوجدان وبرز ذلك في كتابه «الإنسان المعرض للخطأ»، وهو دراسة في الانثروبولوجية الفلسفية، ومن بعده كتابه عن «رمزية الشر»، الذي يعتبره البعض البداية الحقيقية لاهتمامه بالهرمونيطيقا، أو بالأحرى البدايةالحقيقية لمسيرته في ذلك الطريق، والتي بلغت ذروتها في كتابه «التفسير» (دراسة عن «فرويد»)، وقد ظهر عام ١٩٦٥ وتمّت

(١) Paul Ricoeur, **Le Conflit des interpretations**, Paris, Éditions, du Seuil,1975p:107.

ترجمته إلى الإنجليزية عام ١٩٧٠ تحت عنوان «فرويد والفلسفة». ويعتبر «بول ريكور» هذه الهرمينوطيقا نوعاً من التأويل الذي ينقب عن الماضي للكشف عن المعاني التحتية البدائية والمختفية وراء الأغراض المدركة شعورياً، والدفينة تحت المظاهر السطحية ، وذلك على العكس تماماً من هرمينوطيقا الإيمان، التي تتجّه نحو المظاهر ذاتها لمعرفة قدرتها على الكشف وليس على الإخفاء، فهي تهدف إلى الكشف عن ما يعنيه صاحب النّص في الحقيقة حتى وإن يفصح عنه بوضوح.

إن إتخّاذ المسافة من الموضوع يجب أن يصبح شرطاً للتأويل، ومكّوناً رئيسياً للوجود من أجل النّص، أي للإصغاء لما يقوله النّص، وإتخّاذ المسافة هذا ليس مجرد إجراء خارجي، تقوم به الذات القارئة، كما أن المسافة ليست مجرد ابتعاد زمني ثقافي عن النّص، بل إنها تقوم داخل النصّ نفسه، وذلك بين لغة زمان ومكان محددّين، أي بين لغة تاريخية وعارضة وبين معنى، ما يفتحنا على عوالم دائمة التجدّد وقابلة للاستعادة التأويلية ضمن شروط مغايرة. وهكذا فإن المسافة ولدت مع اللغة ذاتها، كما أن معاصر نصّ ما يخدع نفسه، حين يتوهّم أنه في موقع محظوظ من هذا النصّ، بالنسبة إلى مؤوّلي العصور اللاحقة.

أما «**امبرتو** إيكو » فقد اتجه في السنوات الأخيرة، نحو إعادة صياغة مجموعة من الإشكالات الخاصة بقضايا تأويل النّص الأدبي، وقد قدّم في هذا الشأن مجموعة من الدراسات المتميّزة، كان آخرها كتابه «التأويل والتأويل المضاعف»، وفي كتاباته يُعيد «امبرتو إيكو» صياغة قضايا التأويل، مركّزاً على معطيات تطبيقية عرفت بانتمائها إلى ما: «يُطلق عليه بالتفكيكية أو التأويل المضاعف، وأخرى تدرج نفسها ضمن ما يُطلق عليه إيكو بالسيميوزيس التأويلية»[١]، وحول هذين المحورين تدور جلّ كتاباته وإليهما تستند مقترحاته الجديدة.

ينطلق «امبرتو إيكو» في معالجته لقضايا التأويل، من تصوّر بالغ الأصالة والعمق، تصّور يرى في التأويل وأشكاله صياغات جديدة لقضايا فلسفية ومعرفية موغلة في القدم، فمجمل التصّورات التأويلية التي عرفها قرننا هذا، لا تفسّر إلا بموقعها كما تصّورها الإنسان وعاشها، وصاغ حدودها أحياناً على شكل قواعد منطقية صارمة، وأحياناً أخرى على شكل إشراقات صوفية واستبطانية، لا ترى في

(١) حسن بن حسن، **النظرية التأويلية عند ريكور**، مراكش، دار تينمل للطباعة والنشر، ١٩٩٢ ص: ٤٧.

المرئي والظاهر سوى نسخ لأصل لا يدركه الحس العادي ولا تراه الأبصار، فالتأويل لا يتعلّق بما يقال في النّص أو حوله، بل يجب البحث عن تفسير عما هو أعمق، ويتعلّق الأمر بالعودة إلى وقائع لها علاقة بموقف الإنسان من العالم والله والحقيقة المعرفة، وبناء الحضارات وتأسيس المدن وتعيين العواصم وتعدّد اللغات والثقافات.

ومن أجل ذلك يقودنا «امبرتو إيكو» في رحلة فكرية داخل دهاليز التاريخ والأساطير والفلسفة والمنطق والحركات الصوفية والباطنية، بحثاً عن جذور خفيّة لكل أشكال التأويل، التي مورست وتمارس حالياً على النصوص، ليقف عند حالتين: «يرى فيهما أرقى شكلين عرفهما التأويل من حيث المردودية والعمق والتداول:

حالة أولى: يكون فيها التأويل محكوماً بمرجعياته وحدوده وقوانينه وضوابطه الذاتية.

حالة ثانية: يدخل فيها التأويل متاهات لا تحكمها أية غاية، فالنص نسيج من المرجعيات المتداخلة[1].

دعا «امبرتو إيكو» في كتابه «التأويل والتأويل المضاعف»، إلى اعتبار أن التأويل في ذاته ليس في حاجة إلى من يدافع عنه، فهو معنا في كل لحظة، إلا أنه لا يثير اهتمامنا حين يبلغ حدوده القصوى، شأنه في ذلك شأن كل الأنشطة الثقافية الأخرى، فلا جدوى من التأويل المعتدل، ذاك الذي يعبّر عن نوع من الإجماع أي إن على المترجمين والنقّاد في هذه الحالة أن يمارسوا ضغطاً تأويلياً لا هوادة فيه، وأن يطلقوا العنان لأفكارهم لكي تجوب كل الآفاق. تلك بعض التصّورات الرئيسية التي مارسها «امبرتو إيكو» في مجال «فن التأويل» المعاصر.

ثالثاً - التأويل في الفكر العربي المعاصر:

تُمثل دراسة «نصر حامد أبو زيد» بعنوان «الهرمونيوطيقا ومعضلة تفسير النص»، الاستقبال الأول للمفهوم الغربي «الهرمونيوطيقا» في الخطاب العربي المعاصر، وقد نُشرت هذه الدراسة أول مرة سنة ١٩٨١ في مجلة «فصول» المصرية، ويُعتبر ظهور هذه الدراسة حدثاً تأسيسياً في الخطاب النقدي العربي، وفي التعريف بنظرية غربية وتقديم أبرز أصولها، ومبادئها إلى النقّاد العرب.

لقد اختار «نصر حامد أبو زيد» لمقالته عنواناً دالّاً، جمع فيه بين أصل التسمية المعرّبة للمصطلح الغربي، وهي

(١) امبرتو إيكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ترجمة، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٠، ص: ٨٦.

الهرمونيوطيقا، وفرع تفسير النّص، إن ثقافته الفلسفية من ناحية وتكوينه اللغوي الأنجلو سكسوني من ناحية أخرى، هما اللذان حددّا له أسلوباً مخصوصاً في التعامل مع المفاهيم الغربية. انطلق الباحث في دراسته من محاولة ضبط موضوع الهرمونيوطيقا، وتحديد نوعية القضايا التي تهتّم بها، فأقرّ بأن: «القضية الأساسية التي تتناولها الهرمونيوطيقا بالدرس، هي معضلة تفسير النّص بشكل عام، سواء كان هذا النص نصّاً تاريخياً أم نصّاً دينياً»[1].

ثم تدرّج نحو تحديّد مصطلح الهرمينوطيقا، عبر التمييز بينه وبين مصطلح آخر قريب منه، هو مصطلح «التفسير». والهرمينوطيقا بهذا المعنى، تختلف عن التفسير، على اعتبار أنه يشير إلى التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية، بينما يشير المصطلح الأول إلى «نظرية التفسير». فالفرق بين المصطلحين هو فرق بين ما هو إجرائي /تطبيقي، والذي يختص به التفسير، وما هو نظري مجرد تختّص به الهرمينوطيقا.

إن التمييز بين المصطلحين، يتجاوز الفصل بين التطبيقي والنظري، لأنهما يتداخلان بشكل من الأشكال في كليهما، وإنما يتعلّق الأمر بطبيعة النصوص، التي يشتغل عليها كل مصطلح. وتبعاً لذلك يتطابق مفهوم التفسير، مع مفهوم التأويل، غير أن الهرمينوطيقا لم تبق مقيّدة بطبيعة تلك النصوص الدينية المقدسة خاصة، شأن التفسير وإنما وسعّت مجالها، لتشمل جميع النصوص الأخرى، والتي تتميّز بطابع رمزي أساساً، «وقد اتسّع مفهوم المصطلح الهرمينوطيقا في تطبيقاته الحديثة، وانتقل من مجال علم اللاهوت إلى دوائر أكثر أساساً، تشمل كافة العلوم الإنسانية»[2].

ولقد كانت وجهة الباحث في مقاربة مسألة الهرمينوطيقا مركّزة أساساً على النّص الفنّي عامة والأدبي خاصة، وكيف أنها تمثّل نظرية جديدة من شأنها، أن تفتح سُبلاً ومناهج أكثر نجاعة في تفسير النّص الأدبي. فالهرمينوطيقا من هذا المنطلق، هي البديل النظري والمنهجي في تجاوز معضلة تفسير النّص، لذلك شرع في تقديم مبادئها وأصولها، كما تشكلّت مع «شلايرماخر» و«ديلتاي»، ثم «هايدجر» و«غادامير»، وصولاً إلى «بول ريكور».

وكما انطلق «نصر حامد أبو زيد» من اعتبار الهرمينوطيقا نظرية للتفسير، انتهى

(١) نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص: ١٣.
(٢) نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، م س، ص: ١٣.

أيضاً بعد عرض وتحليل بعض مراحل تطورها، والتحولاّت الفلسفية التي شهدتها عبر مسارها التاريخي في الفترة الحديثة والمعاصرة، إلى أنها: «علم تفسير النصوص، أو نظرية التفسير»[1].

وبالمقابل نلحظ أن الدراسة تتناول بالتحليل والشرح نظرية: تأويل النصوص، الهرمينوطيقا، وتاريخها في الفكر الغربي الحديث، بدءاً من القرن السابع عشر، حيث انفصلت عن مجال فهم النصوص الدينية لتصبح علماً مستقلاً بذاته، يُناقش عملية الفهم وآليات التأويل والشرح؛ ونجد أنه يُعيد في بحثه «فلسفة التأويل» إثارة قضية الفصل بين التفسير والتأويل في خطاب الثقافة العربية الإسلامية، ويرى أنها من الأفكار الشائعة، التي يجب إعادة طرحها، ويدعو بالمقابل إلى التوحيد بين المصطلحين، باعتباره أصل العلاقة بينهما: «من هذه الأفكار الشائعة المستقرة التي يمكن أن نعيد طرحها فكرة التفرقة بين التفسير والتأويل، وهي تفرقة تعلي من شأن التفسير وتغض عن قيمة التأويل على أساس من موضوعية الأول وذاتية الثاني ولعل في ذلك كله ما يسمح لنا، أن نتجاوز التفرقة الإصطلاحية المتأخرة بين التفسير والتأويل، ونعود إلى الأصل، وهو التوحيد بينهما»[2].

إن استغراق «نصر حامد أبو زيد» في البحث وقضاياه، أدّى به إلى تعديل الكثير من الأفكار والمفاهيم، وخاصة المفهوم الرئيسي، الذي تقوم عليه الدراسة، وهو مفهوم التأويل. ذلك أن مراجعة المفهوم في ضوء تأصّل المعرفة النظرية، ونضج أدواتها وتوسيع آفاقها، هو الذي يقود إلى توظيف أكثر خصوبة للمصطلح، وأوفر إنتاجاً نظرياً وإجرائياً.

يقول «نصر حامد أبو زيد» عن «دلتاي»، أنه بدأ مما انتهى إليه «شلايرماخر»، من البحث عن تفسير وفهم صحيحين في مجال العلوم الإنسانية، في حين رأينا كيف أن «دلتاي» يميّز بين التفسير، الذي هو منهج علوم الطبيعة والفهم والتأويل، الذي هو منهج علم التاريخ وعلوم الفكر.

كما أن مناقشة «نصر حامد أبو زيد» لـ «غادامير» بدت مناقشة إيديولوجية، تراوحت بين الخفاء والتجلّي، ولم تكن مناقشة تحتكم إلى السياق الداخلي لبنية الخطاب الفلسفي والهرمينوطيقي

(١) نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، م س، ص: ٤٤.

(٢) نصر حامد أبو زيد، **فلسفة التأويل**، (دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي)، بيروت، دار التنوير، ١٩٩٣، ص: ١٣.

لـ «غادامير»، فهي مجادلة من خارج النسق المعرفي، فكانت تبعاً لذلك منافحة إيديولوجية، وليست سجالاً فلسفياً ابستومولوجيا، حول قضايا التأويل الخلافية.

كذلك نأتي هنا على ذكر «**سعيد علوش**» الذي يُعّد من المهتميّن بقضايا الحداثة وما بعد الحداثة في الأدب والنقد والترجمة، وفي الدراسات المقارنة وانفتاحها على فضاءات جديدة من الدرس المقارن، وتدلّ مؤلفاته على تنّوع اهتمامه وثراء تجربته؛ فهو فضلاً عن صفته باحثاً أكاديمياً، مختصّاً في مجال الأدب الحديث والمقارن، جمع أيضاً بين الإبداع والنقد في مجال الرواية تحديداً، ويبدو أن كتابه «هرمنوتيك النثر الأدبي» بطابعه التنظيري، يُمثل مقدمة لمشروع نقدي في مجال التأويل.

يرصد «سعيد علوش» في كتابه هذا مظاهر التنّوع في الصورة الإصطلاحية، التي ظهر فيها المفهوم الغربي للهرمونتيك/ التأويل. وهذا التنّوع في اقتراح المقابلات العربية ناتج بالضرورة، عن تنّوع في الأطر المعرفية، والمرجعيات النظرية والفكرية، التي يصدر عنها أصحابها، بل إن المصطلح المقترح، ولا سيما في صيغته الدخيلة، ينطق ويفصح بالمرجعية الأجنبية، التي تأثّر بها الناقد «سعيد علوش»، فمن مرجعية أنجلوساكسونية مع «نصر حامد أبو زيد» بالمشرق العربي، إلى مرجعية فرانكوفونية مع «سعيد علوش» بالمغرب العربي.

لقد اختار أسلوب الدخيل في صياغة مقابل عربي للمصطلح الغربي «هرمنوتيك»، وكتب هذا المصطلح بالعربية وبالصورة الصوتية، التي ينطق بها في اللغة الفرنسية «هرمنوتيك»، وهو أسلوب يعتمده الباحث بكثرة في نقل مصطلحاته الغربية، وقد استعمل هذا المصطلح بصيغتين، فراوح بين «هرمنوتيك»، و«هرمنوتيكي» في متن الدراسة، وقرن هذا المصطلح بعبارة «النثر الأدبي»، على سبيل الإضافة الدالة على التخصيص، فغدا عنوان الكتاب «هرمنوتيك النثر الأدبي»، موحياً منذ البدء بنزعة صاحبه إلى محاولة تأسيس نمط خاص من الهرمونوتيك، يتعلّق أساساً بمجال النثر الأدبي.

أراد إذاً أن يكون تقديمه لهذا الكتاب تقديماً على غير التقديم، إثارة وتشويقاً وخروجاً عن المألوف والعادة. فقد سلك في كتابة هذا التقديم مسلكاً إبداعياً، فبدأ صوت الناقد المؤسّس فيه خافتاً أمام صوت المبدع، المغامر بفعل الكتابة وفيها والانفعال بها، وإن كنا لا نشك في أن الباحث له حسّ إبداعي وروائي لا مراء فيه، حيث تتحّول لغة الكتابة من دورانها على

ذاتها إلى لغة نقدية مفهومية، تحاول تحديد موضوعها وضبط أطره ومجالاته، يقول في هذا السياق: «ويبحث الهرمنوتيكي في التأويل، الذي يطبع مشاكل ومناهج الدرس الأدبي، في علاقته الوثيقة بنقد النصوص، وقراءتها وفهمها في مرحلة أولى، وتجاوز مجرد نقد النصوص وتأويلها إلى تكوين نظرية عامة للإنتاج»[١].

وإذا رجعنا إلى كتاب «معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة» للمؤلف نفسه، نجد مصطلح «الهرمنوتيكية»، أي بالإضافة تلك اللاحقة ياء النسبة مع تاء التأنيث، في حين أنه استعمل هرمنوتيك في مسرد المصطلحات الذي وضعه في خاتمة كتابه. يعرّف الباحث الهرمنوتيك تعريفاً إمتد على خمس ملاحظات أو دلالات، نقتصر على اثنين متصلتين بالهرمنوتيكية قديماً وحديثاً: «الأولى: طريقة تأويل وتخريج، تدرس المبادئ المنهجية، في التعامل مع النصوص وتفكيك رموزها، وكشف أغوارها في التقليد القديم.

الثانية: والهرمنوتيكية حديثاً، نظرية تأويل رموز، لغة أدبية، بوصفها كلا لعناصر ثقافية ما»[٢].

يلفت الانتباه مما تقدّم من حدّ وتعريف الهرمنوتيك، أو الهرمنوتيكية، هو تأكيد «سعيد علوش» على أن يجعل الهرمنوتيك، باعتبارها نظرية تأويل، يتعلّق موضوعها بالرموز مطلقاً، وباللغة الأدبية تخصيصاً، بوصفها هي الأخرى لغة فنية رامزة، ونلحظ في هذا التخصيص الأول، أنه يجعل النّص الأدبي أو اللغة الأدبية، هي الموضوع المباشر للهرمنوتيك، وتخصيصاً ثانياً يتحول فيه النّص الأدبي إلى النص النثري تحديداً.

ومن هنا يأتي عنوان الكتاب «هرمنوتيك النثر الأدبي». فالباحث وجد في قول «بول ريكور» سنداً نظرياً، يشرع بمقتضاه ما ذهب إليه من محاولة لتأسيس هرمنوتيك خاصة.

لقد حرص وهو يؤسّس لهرمنوتيك النثر الأدبي، على ضبط بعض الأصول الغربية، على أن يضيف نعت النثري أو النثرية، على أغلب عناوين فصول الكتاب، والتي كانت تختزل بعض قضايا التأويل، ومبادئه حسب خصوصية كل نظرية، أو بالأصح حسب ما يومئ بتلك الخصوصية، فغدت أغلب فصول الكتاب معنونة في متن الدراسة، بل إن أغلب المنظّرين، الذين ذكرهم الباحث وحشدهم حشداً، من

(١) سعيد علوش، **هرمنوتيك النثر الأدبي**، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥، ص: ١٤.

(٢) سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥، ص: ٢٢٥.

«شلاير ماخر» و«دلتاي» و«هوسرل» و«هايدجر« و«غادامير» و«ريكور» وغيرهم، حضروا من خلال مقولاتهم عن تأويل النّص مطلقاً، أو الفن أو الرمز، أو من خلال جهازهم المفهومي والاصطلاحي، الخاص كالكاتب والتجربة والتاريخ.

وفي محاولة ضبط مفهوم الهرمونتيك وموضوعه، باعتبار أن ذلك يُعّد وجهاً من وجوه التأسيس النظري، عمد إلى ترجمة بعض الفقرات، لبعض المنظرّين الغربيين، وما ذهب إليه من تمييز بين التفسير والتأويل، وتأكيد على التكامل بينهما في التعامل مع النّص النثري أو التجربة النثرية، ليصير التفسير تفسيراً نثرياً، يهتّم ببيان «الأثر الذي يخلفه مقصد التعبير، وموجهاً للقارئ إلى بعض التأويلات»[1].

كما يُعّد من الذين اهتموا بمسألة المصطلحات الأدبية والنقدية، ووضع في شأنها معجماً خاصاً، بل إنه كشف في مقدمة المعجم عن وعي بأزمة المصطلح في خطابنا النقدي العربي ومدى تضارب النقاد واختلافهم في استعمال المصطلحات، فهناك إذن وعي نظري وإجرائي بأهمية المصطلح، في تأسيس الخطاب وما يعتري تناقله وتداوله أحياناً، من اضطراب وتضارب يبعدان بالمصطلح عن دلالته أو ولادته الأصلية.

تتميّز كتابته النقدية بكثرة استعمال الدخيل والمعّرب، فهناك احتفاء بالأجنبي الدخيل بصورة لافتة إلى درجة أننا نجده سواء مع هذه المصطلحات الجديدة، التي لا يزال بريق الحداثة النقدية يتوهج فيها، أو مع تلك المفاهيم التي بات وجود مقابلها العربي أمراً مستقراً في الخطاب النقدي العربي، ومن بين هذه المصطلحات الدخيلة التي استخدمها في دراسته، فضلاً عن مصطلحي الهرمونتيك والهمينوتيكي، نذكر:» الميثولوجي، والميثة والميثي والميث. نوطات موسيقية، مقتطفات كاليغرافية تيم اللغب، تيمات، تيميات»[2].

نذكر أيضاً الباحث «مصطفى ناصف» من أعلام النقد العربي المعاصر، وقد أسهم بإنتاجه الوافر في إثراء الخطاب النقدي العربي، وتطويره بمساءلة قضاياه ومطارحتها، فقد اهتّم الباحث بمجالي الأدب والنقد، وجمع بين معالجة المشكلات النقدية النظرية، من جهة، والأعمال التطبيقية من جهة أخرى من خلال اشتغاله على نصوص أدبية متنوعّة شعراً ونثراً.

ويكشف هذا الإنتاج النقدي لـ «مصطفى

(١) سعيد علوش، هرمنوتيك النثر الأدبي، م س، ص: ٥٦.
(٢) سعيد علوش، هرمنوتيك النثر الأدبي، م س، ص: ٤٦.

ناصف»، أنه صاحب مشروع نقدي تحديثي، يتأسّس على محاولة إعادة قراءة النّص التراثي، برؤية معاصرة.

في هذا الإطار الفكري والنقدي، يأتي كتابه «نظرية التأويل»، وقد اهتم فيه بقضية التأويل في التراث العربي، أثارت الدراسة العديد من القضايا، وناقش فيها بعض المناهج والنظريات النقدية داعياً إلى تبنّي المنهج التأويلي في قراءة تراثنا، وهو يستخدم تارة مصطلح التأويل، وتارة أخرى نظرية التأويل، كما توقف عند أصل الكلمة في التراث الإغريقي والقديم على وجه العموم، وفي الفينومولوجيا الألمانية والفلسفة الوجودية[١].

كما حاول أن يرصد التطور الدلالي لمصطلح التأويل/ نظرية التأويل في الثقافة الغربية، ما كشف عن وعي بتنّوع طرائق التأويل، واختلاف منظوراتها عبر تطورها التاريخي ديني، لغوي، علمي، منهجي، فينومولوجي. ثم أخذ يرصد ظاهرة التأويل في بعض نصوص الثقافة العربية الإسلامية، كما تجلّت في تأويل القرآن، وتأويل الشعر وشرحه، وتأويل النحو وأصول الفقه. ثم أشار إلى ثراء التجربة التأويلية لدى المتصوفين، فقد: «وجد الباحث في إضافاتهم ومواقفهم، فهناك تقارب وتشابه في المواقف والمبادئ، بل تماثل في المفاهيم أيضاً»[٢].

إن نبرة الحماس التي وسمت أسلوب الكتابة النقدية في الدراسة، دلّت على حضور ذات الكتابة عنده، وهي تخترق خطابه النقدي الواصف، فتداخل تبعاً لذلك الابستيمولوجي بالايديولوجي، والعلمي بالقيمي الأخلاقي، وقد تجلّى هذا الأمر مثلاً في دفاعه عن تقاليد التفسير الديني وتقريظ مبادئه وفوائده إلى درجة امتزج فيها الخطاب بنزعة وعظية إرشادية، بل إن التأويل وفق هذه النسق من التحليل، يصير مراده ببعض القيم الأخلاقية، والدينية كقوله مثلاً التأويل في ثقافتنا يذكر بالخشوع، أو قوله أيضاً: «التأويل استقامة النفس، التأويل يصدر عن التقوى من لا تقوى له فلا حق له في التأويل»[٣].

تبرز قيمة الكتاب المعرفية والنظرية، بما كشفه صاحبه فيه من وعي دقيق، وإلمام واسع جامع بقضايا التأويل في الثقافة الغربية وفي الثقافة العربية على السواء، وقد قدم الباحث أمثلة ترتقي نحو صوغ المصطلح التأليفي، أولها تقبل ثم تفجير فتجريد، كما قدّم أمثلة متعدّدة ودالّة من قديم اللغة وحديثها، تبرهن بوضوح وإقناع

(١) مصطفى ناصف، **نظرية التأويل**، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ٢٠٠٠، ص: ٢٠.
(٢) مصطفى ناصف، **نظرية التأويل**، م س، ص: ١٧٩.
(٣) المصدر السابق نفسه، ص: ١٧.

على صلاحية هذا القانون، قانون التجريد الإصطلاحي، وانطباقه على جميع اللغات الإنسانية، ومختلف حقباتها التاريخيه، ما: «يسّرع اندراجه وبلا تردّد ضمن منظومة الكليّات»[1].

صفوة القول، إن التأويل في الفكر العربي المعاصر،كما هو في الفكر الغربي، يعتبر حزمة من النظريات النقدية المتداخلة، ولذلك فإن الظاهرة الحديثة للتأويل تضعنا أمام عدد من المفاهيم والمصطلحات والمدارس النقدية العاملة في مجال فهم النصوص، وهذه الدراسة بعمومها تحاول الكشف عن الخيط الرفيع التي تنتظم فيه هذه المفاهيم المتشابكة ومحاولة تتبعّها تاريخياً ومنهجياً، ولذلك فإنها لن تركّز بشكل أساسي على مُخرجات المناهج النقدية العاملة في النصوص الشرعية، بقدر ما تركّز على الآلية الفاعلة في إنتاج هذه المخرجات، حيث إن الخلاف مع تأويل النّص الشرعي في الفكر المعاصر خلاف في المقدمات قبل أن يكون خلافاً في النتائج، وهذا يفرض على الناقد مهمة صعبة من ناحية نقد الكيفية التي تشتغل بها المناهج، هذا من جهة، والكشف عن التوظيف الايديولوجي المتسّتر تحت غطاء المنهجية العلمية المدعاة، واستغلال التراث في بعض الأحيان وتفريغه من محتواه العلمي من جهة أخرى.

إن النظريات النقدية الممارسة على النصوص الشرعية هي في الحقيقة تطبيق عربي للنظريات التأويلية التي نشأت في الفكر الغربي، والتي تنتهي في النهاية إلى تساوي النصوص وتعدّد تأويلاتها تعدّداً لا نهائياً، وان ما تفعله النظرية الحديثة للتأويل في نسختها العربية في قراءتها للنصوص الشرعية هي محاولة نقل الصراع التاريخي بين طريقة فهم الكنيسة للنصوص المقدسة من جهة وبين طريقة فهم عصر الأنوار من جهة أخرى، ونقل ذلك كله إلى ساحة النصوص الإسلامية، مع أن النقل المنهجي هنا نقل مع اختلاف الوضع والمبرّر.

وهذا التنزيل لهذه النظريات التأويلية الحديثة شمل بشكل أساسي كليات العقائد على إجمال، من حيث تحويل العقيدة من حقيقة موضوعية إلى تصّور متغيّر، وأيضاً قطعيات الأحكام من حيث تغيير فهم نصوصها بناء على المتغيّرات الإنسانية، وهذا الإعمال أوالاشتغال على النصّوص الشرعية بالآلية التأويلية الغربية باعتبارها حزمة من النظريات المتداخلة؛ أنتج نظرية غير مستقرة، وكثير من بُناها الأساسية لم يحسم بعد، بل وجدت معارضة بعمومها

(١) المصدر السابق نفسه، ص: ٢٠٠.

من بعض النقاد الغربيين وليس هناك اتفاق بقدر ما هنالك اختلاف.

ولذلك فإن الخطاب العلماني المعتمد على مخرجات الهرمنيوطيقا كما هي في الفلسفة الغربية لصياغة النظريات بشكل عام؛ حاول أيضاً توظيف التراث بطريقة انتقائية، بحيث يتّم استدعاء التراث عندما يكون في خدمة الفكرة، بينما يتّم استبعاده عندما يُناقض الفكرة المراد نُصرتها، ويتهّم التراث حينها بأنه قد خضع للأدلجة أو أنه يمثّل الصراعات الداخلية التي نشأت في ظروف لم تكن العلمية أحد شروطها.

ونخلص إلى أن الواقع الآن، وحسب ما إطلعنا عليه من الدراسات العربية المتفرّقة، حول إشكالية التأويل في الخطاب النقدي العربي، يكشف أن الاختلاف في استعمال المقابل العربي المناسب والدقيق للمصطلح الغربي، ما زال سائداً مما يبرّر ان أمر استقرار المفهوم في الأذهان، لا يزال أيضاً في مرحلة التمثّل والتشكّل، فلعّل حضور إشكالية التأويل في الثقافة العربية بخصوصية إطارها المعرفي والفكري والتاريخي من جهة، وحداثة الاهتمام في الدراسات العربية المعاصرة بنظرية التأويل بكل ما تحمله من مظاهر التعقيد والتشّعب من جهة ثانية، قدأسهم وبشكل كبير في تحديد المعالم الراهنة للوضع الاصطلاحي للمتصّور الغربي، وهي معالم قائمة على المنازعة أو المراوحة بين المرحلتين الأوليين من مراحل التجريد الاصطلاحي.

فأغلب الدراسات النقدية والفكرية، تراوح في استعمالها بين صيغة الدخيل أو المعرّب، من خلال استخدام مصطلح الهيرمنوطيقا حسب النطق الإنكليزي، أو مصطلح الهرمنوطيقا حسب النطق الفرنسي، ومن هنا تعدّدت التعريفات أو المصطلحات، وتوزعّت بين نظرية التأويل وفنّ التأويل وعلم التأويل وفلسفة التأويل، وهناك مصطلح آخر راج تداوله واستعماله في بعض الدراسات العربية أيضاً، ووجد فيه أصحابه من دلالة التأصيل والفصاحة ما لا يوجد في تلك الصيغ الهجينة والثقيلة من الدخيل، وهذا المصطلح هو التأويلية، وهو مصطلح ينازع في درجة استعمال كثافة الحضور مصطلح الهرمنوطيقيا، بل إنهما يستعملان في كثير من الدراسات جنباً إلى جنب، على سبيل الترادف والاستبدال أحياناً مع ما يوجد بينهما على صعيد العبارة من تنافر بين ما هو أصيل وما هو دخيل.

الحمد لله رب العالمين الذي وفقني في إتمام هذا البحث المتواضع،بسم الله الرحمن الرحيم ﴿وَفَوْقَ كُلِّ ذِى عِلْمٍ عَلِيمٌ﴾[1].

(١) سورة يوسف، الآية: ٧٦.

ثنائية السجن والحرية في شعر عمر شبلي

د. طوني كرم مطر

«ثنائية السجن والحريّة في شعر عمر شبلي»، كتاب للأستاذة فاطمة البزّال، صادرٌ عن دار المواسم بطبعته الأولى. وهو دراسة لديوان الشاعر عمر شبلي الموسوم بـ «على أي جرح توكأت حتى وصلت؟». اعتمدت فيه الكاتبة المنهج الأسلوبي «لما له من دور في الكشف عن أدبية النصّ وجماليته».

ولعلّ ما يلفت نظرك قبل البدء بتصفحّ الكتاب، غلافه الذي يحكي قصّة السجن بما ترمز إليه القضبان المتشابكة، والتي غُيّب قسمٌ منها لتنفتح على أملٍ بالرجاء والخلاص وذلك بما تمثله الطبيعة من مكان رحبٍ وفسيح وبما يمثله امتداد السماء بلونها الأزرق الذي يناقض برمزيته محدودية السجن وقضبانه.

أما الطائر الأبيض الذي يفرد جناحيه للحرية فلم يكن إلا ذلك الشاعر الحالم الذي كان يطير برؤاه ليعبر الأسلاك الشائكة إلى ما بعد القضبان لينفتح على حلم جميل يغذي فيه ما تبقى من عناد يساعده على الصمود والبقاء.

يطالعك عنوان الكتاب «ثنائية السجن والحرية في شعر عمر شبلي» لتجد نفسك امام عدّة تساؤلات. فهل سيحكي الكتاب قصة شاعر سجين؟ وعن أي سجن وعن أية حرية سيكشف هذا الكتاب؟وهل ستبين الدراسة ان الشاعر كان مُغرقاً في ذاتيه أم أن شعره كان صدى لقضايا المجتمع والأمة في بحثها عن حريتها وخلاصها؟.

نظرة متفحصة ترينا أن الكاتبة اختارت العمل على هذا الموضوع لما وجدته في ديوان الشاعر عمر شبلي من وجدانية عالية تعضدها تجربة مرّة مع السجن استمرت زهاء ٢٣ سنة. فما وجدته في هذا الديوان كان «صياغة فنية لتجربة بشرية» فيها الكثير من الصدق والعاطفة ليس على مستوى الذات وأقانيمها فحسب بل على مستوى العمل الجمعيّ والوطن والأمة لتصل إلى المستوى الإنساني. فالكل توّاق إلى الحرية يَنشدُها عند كل بارقة أمل. لذلك

نجد جرح الوطن ماثلا في هذا الديوان وجرح فلسطين نازفا وجرح العراق عميقا. ثم ان دراسة الكاتبة سلطت الضوء على شاعر غزير الانتاج لم يُعط حقه من الظهور الإعلامي والانتشار كما حصل للبعض، كما وأن اختيارالكاتبة دراسة نتاج شاعر ملتزم بقضايا الوطن والأمة أعطاها أهميتها. فالشعر ليس انسياحاً رومنسيا بقدر ما هو لسان معبر عن قضايا المجتمع والإنسانية.

توزعت الدراسة في هذا الكتاب على ثلاثة فصول:

١ – إنّ دراسة «ثنائية السجن والحريّة» في معجم الديوان برزت بشكل جليّ وواضح حيث كان حضور كلمتي «السجن والحرية» وما يدلّ عليهما طاغياً على قصائد الديوان، وهاتان الكلمتان استدعتا حقلين معجميين متناقضين. كلّ حقلٍ ضمّ في ثناياه الألفاظ التي تنضوي تحت عباءته. فحقل السجن استدعى ألفاظ الظلام والزنزانة والقيد والمعسكر والعميل... يقابله في الجانب الآخر حقل الحريّة وما ينداح تحتها من ألفاظ تُبرزها كالشمس والفجر، والشهداء والحياة والأمل والمرأة.

وتبيّن أن الالفاظ التي تكررت بكثرة مثل: «القافلة، الشجر، الغصن، الجمل، الحبّ، أهل، الشهداء..». هذا التكرار لم يخلّ بالمعنى بل أكده وأدى دوره في إيصال رسالة الشاعر على أحسن وجه. فحين كرّر لفظة «الغصن»، مرّة كانت تأتي بمعنى الشهداء «ما بال أغصانها حمراء دامية»، هذه الأغصان التي تُثمر حرية بفعل الشهادة. ومرّة أخرى كانت تأتي بمعنى الحكام العرب الذين جفّ عودهم ويبس «من ألف عام يابس لم ينمُ غصن في الحطب».

ورأت أنه بالترادف اكتسبت بعض الألفاظ دلالات جديدة بخروجها عن النظام اللغوي، بحيث ترادف لفظ «الحرية مع الفجر» وٱتلف «الوطن مع الأرض» و«الحياة مع الشهادة» و«الخيل مع الطير».

ورأت أن التضادّ قد أدّى دوراً مهماً في إبراز المعنى وتوضيحه. فالحرية على الطرف النقيض من السجن، وموت العميل يقابله قيامة الشهيد واليأس يقابله الأمل.

أما الفصل الثاني فقد تناول دراسة بعض الظواهر الصرفية والنحوية في دلالتها على الثنائية المذكورة من دلالة اسم الفاعل واسم المفعول واسم التفضيل إلى الحذف والإثبات والتقديم والتأخير والجمل الإنشائية والخبرية.. دراسة هذه الظواهر أرتنا الشاعر مكشوفاً وبلا أغطية وهو ينقل لنا تجربته الذاتية في سجنه تارة وينقل لنا هموم أمته والحالة الصعبة التي وصلت إليها تارة أخرى.

الفصل الثالث خصصته الكاتبة لدراسة الصورة والرمز.. لقد نوّع الشاعر في

استخدامه التشابيه تبعاً للصورة التي يريد إيصالها للمتلقّي وكان للاستعارة دور بارز إذ إنها كانت أكثر إيحاءً من التشبيه. ومن خلال الاستعارات المنثورة بكثرة داخل هذه المجموعة رأينا غضب الشاعر وحزنه ورفضه لكلّ ما يمكن أن يُقيّد الإنسان ويمنعه من العيش حرّاً كريماً. لقد انتفض الشاعر لكون «الشجر قتيلاً» ولكون الأرض سليبة ولكون «النار تعقد مؤتمراً في الحشا». هذه الاستعارات حملت دلالة وجدانيّة لأنها نابعة من تجربته العميقة مع السجن. أما الكنايات التي نُثرت في هذه المجموعة فكلّها كانت ذات دلالات عميقة، تستنفر النقيضين دائماً داخل ثنائية السجن والحريّة.

أما دراستها للرمز فقد أكدت ان الشاعر من خلال استدعائه للشخصيات التراثية لم يكن عبثا. فـ «زرقاء اليمامة» ترمز لحال هذه الأمة التي لا ترى للبعيد ولا تأخذ بالنصيحة. و«اوليس» عاد إلى «إيتاكا» بعد أن مرّ بالكثيرمن الصعوبات، و«أبو رغال» كان رمز الخائن الذي يبيع وطنه ويعيش ذليلا.

ورأت في نهاية دراستها أن شعراً كهذا جمع ما بين الصياغة الفنيّة والتجربة البشريّة يستحقّ أن تُفرد له مساحات لدراسته والغوص في أسراره الخبيئة حيث لا حصر للمواضيع التي يمكن اختيارها من مجموعات الشاعر عمر شبلي وحتّى عناوين دواوينه يمكن أن تشكّل أبحاثاً لا تنتهي دلالاتها لما فيها من غنىً لتنهي دراستها عبر أسئلة تستشرف بها المستقبل وتفتح بها أفقا جديدا.

«وهم الهُويَّة أم وهن الهُويَّة»!

فاطمة شحاذي

المُقدّمة

أحد أوجه أزمة الثّقافة العربيّة، يتجلّى، في الفهم المُشوّه للهُويّة، وفي الصّراع حول مفاهيم مُناقضة لها. المسألة قديمة، في بلادنا، لكنّ الجديد فيها، أنّها تحوّلت، إلى جزء من أزمة المُجتمع. وهنا نسأل: هل تُعاني الذّات العربيّة «أزمة هُويّة»؟ لماذا هذا التّشبث القويّ بالعودة إلى التّراث؟ هل هو عجز عن التّكيّف مع مُعطيات الواقع الجديد؟ أم مُجرّد حنين مأساوي مُستمدّ من الخوف الفطري من المجهول؟ ألا يُمكن أن نحيا إلاّ بتلك العودة؟ كما نسأل: هل هناك هُويّة واحدة للذّات؟ أم أنّها تدخل في دوائر مُتعدّدة من الانتماءات، والهُويّات، والجماعات؟ هل تعرف الهُويّة العربيّة موقعها، تحديداً، على سُلّم الانتماء، هل هي محليّة؟ أم قوميّة عربيّة؟ أم إسلاميّة؟ أم «شرق أوسطيّة»؟ ولم هي مُرتبكة في تعاطيها مع الهُويّات الأخرى؟. تتفرّع، من هذه التّساؤلات، أسئلة مُهمّة تربطها بالبعد العولمي، أعمقها أثراً، هو السّؤال الذي يحتدم الخلاف حوله بشدّة، في مجالات النّقاش كلّها، في وطننا العربي: ما هو موقع هُويّتنا المُعاصرة من الهُويّة الغربيّة، التي تزهو بثقافتها الحداثيّة، المُسيطرة على العالم؟

تعريف الهّويّة

يُعدُّ مصطلح الهُويّة، من بين أهم المُصطلحات التي تناولتها البحوث بالدّرس والتّمحيص، في مُختلف المجالات والاختصاصات. تُشير الهُويّة إلى الماهيّة، وهويّتي ببساطة إجابتي عن سُؤال: «من أنا؟». وهي «مُصطلح ينتمي إلى المعجم الفلسفي العربيّ، منذ العصر الوسيط، ويُحيل في المنطق إلى مبدأ الذّاتية»[1]، ويُعرّف الفارابي الهُويّة أنّها: «هُويّة الشّيء وعينيّته، وتشخُّصه، وخصوصيّته،

(١) عزيز العظمة وآخرون، سلسلة مفاهيم عالمية، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٥، ص. ١٧.

ووجوده المُنفرد لكلّ واحد... الذي لا يقع فيه اشتراك»[1]. وتُعرّف الهُويّة، في اللّغة، بأنّها مُصطلح مُشتقّ من الضّمير هو، ومعناها صفات الإنسان وحقيقته، واصطلاحاً، فتُعرّف بأنّها مجموعة من المُميّزات، التي يمتلكها الأفراد، وتُسهم في جعلهم يُحقّقون صفة التّفرّد، عن غيرهم. والهُويّة هي الكيفيّة التي يعرف الناس بها ذواتهم، أو أمّتهم. وهي تتّخذ اللّغة، والثّقافة، والدّين، أشكالاً لها[2]، إذ تتمثّل «أبرز مُقوّمات هويّة الأمّة في الدّين، واللّغة، والسُّلالة، والتّاريخ، في حين يُشكّل العلم... أحد أهم رموز الهُويّة»[3]. وفي هذا الإطار، يقول الباحث أحمد محمد وهبان: «والحقّ أنّ الوعي بالهُويّة، لدى أفراد أمّة ما، لا بُدّ أن يكون مُقترناً بسواد روح العصبيّة لديهم، فيما يتّصل بهويّتهم، وذاتيّتهم، ومُقوّمات هذه الذّاتيّة، وتلك الهُويّة؛ فالأمة لا تكون إلاّ بالعصبيّة،... وإلاّ كان الزّوال.»[4] إذا أردنا أن نتأمّل التّعريفات السّابقة، يتّضح لنا، أنّ هناك أزمة في فهم معنى الهُويّة، إذ يحمل بعض منها تناقضات كثيرة، هذا ناهيك عمّا تُجسّده من ثقافة «تحجّرية» قد تكون هي السّبب في إحداث الوهن العربي، الذي نُعاني منه... ننطلق، من هذا الكلام، لنفتح الباب عريضاً، على فرضيّة، تُفيد: أنّ الوهم في فهم معنى الهُويّة الحقيقي، كان هو السّبب الرئيسي، في عدم قُدرة المُجتمعات العربيّة على تحديد إطار ناظم، يتحرّك فيه مفهوم هويّتها، ما أدخلها في تخبّط واضح؛ إذ يتساءل العربي: لماذا نحن مُتخلّفون عن اللّحاق بركاب الحضارة العالميّة؟ لماذا لم نتمكّن من إثبات وجودنا الفاعل والمُؤثّر؟ ما علاقتي بالآخر؟ بل من هو الآخر؟ ما الذي يجب أن يحكم وجودي، هل هُويّتي الذّاتيّة، أم هُويّتي الإنسانيّة، التي تقتضي الانفتاح؟!....

تكمن الأبعاد المُتناقضة، لمفهوم الهُويّة، في التّركيز على البُعد المطلق لها، بعدّها جوهراً ثابتاً، وخصائص جوهريّة مُحدّدة، وميزة مُتماثِلة ومُتطابِقة. إنّ هذه الأبعاد التي تحملها الدّلالات السّابقة، تُحيل إلى حقل «وهم الهُويّة»؛ فكيف يُمكن أن نُحدّد العناصر الثّابتة في الذّات أم في المُجتمع،

(١) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج٢، الشّركة العالمة للكتاب، ١٩٨٢، ص. ٣٥٧.

(٢) رشيد بلحبيب، اللغة والهوية في الوطن العربي، إشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية، بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط١، يناير، كانون ثاني ٢٠١٣، ص٢٤٧-٢٤٨.

(٣) أحمد محمد وهبان، الهوية العربية في ظل العولمة، إطلالة على حال الهوية في مصر والعالم العربي، سلسلة إصدارات الجمعية السعودية للعلوم السياسية، (٩)، لا ت، ص. ٥.

(٤) م.ن، ص. ٥.

والتّغيّر، هو النّاموس الوحيد الثّابت في الوجود؟!؛ فبيْن الثّابت والمُطلق، بين الخصوصيّة والكونيّة، بين الانغلاق والانفتاح، تظهر أهم إشكاليّات مفهوم الهُويّة.

وهم الهُويّة:

يُعرّف علي حرب وهم الهُويّة، في كتابه «أوهام النّخبة ونقد المُثّقف» بقوله: هو «اعتقاد المرء أنّ بإمكانه أن يبقى هو هو، بالتّطابق مع أصوله أو الالتصاق بذاكرته، أو المُحافظة على تراثه.»(١) وهذا الوهم، جعل الذّات العربيّة تُقيم في قوقعتها، وتتصرّف بوصفها حارساً لهويّتها وأفكارها، الأمر الذي منعها من الإبداع، وحال بينها وبين الانخراط في صناعة هذا العالم الكوني... فمهما برزت، لنا، سمات الهويّة الخاصّة، إلاّ أنّ المُجتمع يخضع إلى عمليّة تحوّل جذري؛ هذا التّحوّل يُحدثه الإنسان نفسه الذي لا يبقى ثابتاً، بل يتجاوز المألوف، ويبتكر، ويخلق كلّ ما هو جديد، تاليّاً، فإنّ الهُويّة تخضع هي الأخرى لتحوّلات جذريّة تطال جميع خصائصها...

تكمن المُشكلة الأساسيّة، هي أنّنا تعاطيْنا مع الهُويّة بطريقة أحاديّة، مُغلقة، ولم نتعاطَ معها بوصفها هويّة مُتعدّدة الجوانب؛ فكيف يُمكن للعرب أن يتقدّموا وهم يدّعون القبض على الحقيقة، ومعرفتها على نحو يقيني؟ أليس الأجدى بنا، إنتاج المعارف والأفكار لنُغيّر بها واقعنا!. لقد استند جلّ المُثقّفين النّخبويّين، إلى هويّة مفقودة وقديمة، حيث تشبّثوا بالتُّراث وانطلقوا منه، فيما لم يلتفتوا إلى ما حمل القديم من حداثة، ولم يستثمروا المحطّات النيّرة في تجارب الماضين، وكانت النّتيجة أن خسروا ماضيهم، وأضاعوا فرص تقدّمهم، وغرقوا في أشكال الأصوليّة والتّخلّف؛ فلقد «كانت الثّقافة العربيّة منذ كانت ثقافة مُتميّزة، تمثّل ذلك في العطاء الحضاري في أوّليتها التّاريخيّة، من إبداعات شعوب المنطقة، ثمّ إنّها كانت لسان حضارة عالميّة إنسانيّة، شكّلت تاريخ العالم، بصورة فريدة». ما يعني، أنّ النّظر إلى الماضي، لا يكفي وحده، بل «يجب البدء بإزالة الضّباب عن رُؤيتنا للماضي، كي تتضّح، أمامنا، مُعطيات الحاضر، ومعالم المُستقبل.»(٢)؛ فالسّؤال الذي يجب أن ننطلق منه، في تحديدنا لهُويّتنا، هو: «ماذا سأكون»؟ وليس: «من أنا»؟

الهويّة مشروع صناعة لا مشروع توريث:

لقد تمّ النّظر إلى الهُويّة من جانب واحد،

(١) علي حرب، أوهام النخبة ونقد المثقف، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٨، ص١٠٤,.
(٢) م.ن، ص. ٣١.

ألا وهو الماضي المُنتَج، ولم يتم الالتفات إلى الحاضر المُنتِج للمُستقبل. وهكذا، لا يُمكن مقاربة الهُويّة من وجهة نظر الفكر الموروث الذي يعتمد التّعيين النّهائي... ونحن إزاء هذا الكلام لا نتنكّر لماضينا المجيد؛ فصحيح أنّ الماضي المُشترَك يُؤسِّس للهويّة في جانب منها، حيثُ إنّ «.. النّظر إلى الحاضر، والتّعامل معه معزولاً عن إطاره التّاريخي وتشابك علاقاته لا يُؤدّي إلى شيء»[1]، لكنّنا، ننفي أن تكون الهويّة هي مجموعة من الخصائص الثّابتة، التي يُمكن أن تهترئ، وتزول مع مرور الزّمن. لذا، لا بُدّ من خلق هويّة مُغايرة، تستند على عناصر تقارب، وتوحّد مع الآخر. وهكذا، تغدو الهويّة عملية بناء، أو إنتاج، ومشروع صناعة، لا مشروع توريث. فالهويّة الخالصة هي وهم. والمطلوب هو دخول الهويّة بشكل دائم في مسارات وعلاقات جديدة، لإعادة إنتاجها من جديد.

من هُويّة فرديّة إلى هُويّة جماعيّة:

ومن جهة ثانية، نرى، أنّ الهويّة لا تستمدّ كينونتها من ذاتها فقط، بل من المُفارِق لها أيضاً، من ثمّ لا معنى لمطلب الهُويّة بمعزل عن التّميّز، والاختلاف، اللّذيْن يُمثّلهما الآخر؛ فالهويّة المُشترَكة مع الآخرين، إذن، يُمكن أن تجعل حياة المُجتمع تسير بشكل أفضل. ونحن، عندما نتحدّث، عن أوهام الهويّة، فإنّنا، نقصد بها العزلة، والشّعور بالتّهديد، والارتياب من الآخر، والذي يخلق في النّهاية سوء فهم. لهذا، يُعدُّ الانتماء إلى «جماعة إنسانيّة» أحد مصادر الثّروة الحقيقيّة. إنّ الفهم الضّيّق، للهويّة، هو الذي يُحوِّل البشر، من مُتعدّدي الأبعاد، إلى مخلوقات ذات بُعد أحادي، أو من مُتعدّدي الهُويّات إلى هويّة مُنفرِدة، ومُنغلقة، لا تعترف بالآخر، في أغلب الأحوال، لاسيّما أنّ وهم الهويّة المُنفردة، يُصبحُ قابلاً للاستغلال لأغراض المُواجهة/ العُنف. ما يُؤكّد أنّنا ضحايا وهم الهُويّة، بل ضحايا أفكارنا عن الأنا والآخر.

لقد تجلّى الوهم، عند العرب، عندما ساروا في اتّجاه عدِّ الهُويّة مُعطًى جاهزاً، قائماً داخل زمنيّة مُقدَّسة، لا مجال لتغييرها وتعديلها؛ فساروا في اتجاه الفكرة الجاهزة، التي تتبادر إلى الذّهن، لتُضفي وضوحاً زائفاً على موضوع الهويّة، وهو الوضوح الذي يُرافقه إمكانيّة التّغنّي بالخصوصيّة الخالدة، لتحقيق الوحدة المُنغلقة، في حين أنّ المطلوب، هو دمج الهويّة الفرديّة الأحاديّة، في عالم من الهُويّات المُتعدّدة، لا سيما أنّ الذّات تبحث عن شريك إنسانيّ لها، لتُؤسّس ثقافة «التّنوّع الإنساني

(١) عبد المجيد زراقط، مضادات وسجالات ثقافية، بيروت: دار الفارابي، ط١، ٢٠١٤، ص. ١٩٤.

المُبدع»[1]؛ إذ كُلّما صارت الهُويّات أكثر تأطيراً، زاد التّعصّب حولها، وكلّما زاد التّعصّب الأعمى، زاد العنف والاضطهاد.

الذّات والآخر:

إنّ الإنسان الواعي، هو الذي يجعل من الآخرين محور عمله، لأن كينونته مُرتبطة بهم. والاعتراف بالآخر لا يُمكن أن يكون، ما لم يكن هنالك آخر مُعترفاً بك، إنّ «التّلفّظ بكلمة «أنا» ما هو إلاّ مُمارسة لاستدعاء الآخر»[2] أي لا وجود للذّات من دون الآخر، وهذا الآخر يُمثّل الوجود والعالم وما يحتويه من تنوّع، وهو ليس الوجود المادّي فحسب، بل المعنوي والذّاتي: اللّغة، والعلامات، والرّموز... فالآخر، هو رمز، علينا قراءته، وتأويله وتفسيره. هو الأنا المُتماهية الباحثة عن الإنفتاح، والتّجلّي، عبر تكوينات معرفيّة عديدة. إنّه وعاء يشمل مُتناقضات عديدة. والحقيقة إنّ «كلّ هويّة تتطلّب وجود الغير، شخص آخر، يدخل في علاقة تُعيَّن بواسطتها هويّة «الذّات»، وبالتّالي كلّ علاقة تستتبع تعريفاً للذّات يعُطيه الآخر، وتعريفاً للآخر تُعطيه الذّات»[3]، وهكذا، لا يُمكن للذّات أن تُعرَف من دون الرّجوع إلى الآخر؛ فالذّات بمعزل عن الآخر كيان فارغ وتجريد لا معنى له، لذا يُمكن القول: إنّ في حضور الآخر، منذ تلفّظنا بمُصطلح هُويّة، دعوة مُلحّة إلى عدم إقصائه، أو حتّى التّخوّف منه، أثناء بناء المُمارسات التي تُميّزنا، وتُثبت وجودنا.

تاليّا، لا بُدّ من أن تستند، هذه العلاقة، على خصائص: التّلاقي، والاعتراف، والحريّة؛ «فالحريّة المجتمعيّة... تقتضي حضور الآخر، وقيام علاقات معه»[4]، وأهم من ذلك كلّه، توافر الحوار الذي يأخذ مكانة مهمّة، داخل المنظومة الإنسانيّة، وهو «الذي تُوفّره الدّيمقراطيّة الحقّة، في إطار تكافؤ الفرص»[5]، وفي «مثل هذه الحالة تكون الذّات مُشاركة مع الذّوات الأخرى، في بناء الثّقافة العالميّة»[6] ومن مُتطلّبات الحوار، الانفتاح على الحضارات والثّقافات الأخرى،

(١) حامد عمار، مواجهة العولمة في التعليم والثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦، ص٣٦.

(٢) فريد الزّاهي، العين والمرأة، الصورة والحداثة البصرية، لبنان: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥، ص. ٦٤.

(٣) انطوان رومانوس، الذات ومقوماتها، مساهمة نظرية في تعريف المفهوم، مجلة دراسات عربية، عدد٣، كانون الثاني، يناير، ١٩٨٣، ص. ٥٨.

(٤) عبد المجيد زراقط، مضادات وسجالات ثقافية، مرجع سابق، ص. ٢٤٠.

(٥) محمد عابد الجابري، المسألة الثقافية في الوطن العربي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط٣، ٢٠٠٦، ص٢٣٥,.

(٦) تركي الحمد، الثقافة العربية في عصر العولمة، بيروت: دار السواقي، ط١، ١٩٩٩، ص. ٢٣.

لاسيّما أنّ الانفتاح على الغير ضروري لهذا الزّمن[1]، فضلاً عن تبادل الأثر والتّأثير، في مجالات الآداب، والفنون، والعلوم، والتّواصل، والاحتكاك بالثّقافات المُتقدّمة والمُتطوّرة، «فالحوار المُثاقفي الحضاري، يُجسّد الرّغبة إلى التّآخي الإنساني، حاضراً ومُستقبلاً... لكنّه يأتي في زمن ضبابي الرّؤى»[2]، لا سيّما في ظلّ الحديث عن «صدام حضاري»، وهي الفكرة التي يستند إليها تضاد غرب - شرق، والتي مثّلتها عبارة «**صموئيل هنتغتون**» المسرحيّة. إنّ هذه العبارة، هي أوهى بكثير فكريّاً وتاريخيّاً، مما تدعي؛ لأنّ التّاريخ وعاء التّجارب الإنسانيّة الواسع والدّائم، لا يُحبّذ التّضادات الحديثة الثّابتة بين الثّقافات والحضارات؛ إذ يُقوّضها على أوهامها، كلّما شمخت راسخة مُتباهية؛ فالثّقافات تتعارف، وتتقاطع، وتتبادل التّأثير باستمرار، ولعلّ هذه هي حقيقة التّاريخ الأوّليّة والدّائمة، التي لا تطغى عليها أيّة حقيقة أخرى، والحضارات التي تعارفت، وتصالحت، وتبادلت المعرفة، لا يُمكنها أن تُحافظ على وهم تضادها إلاّ في اللّحظات الصّعبة، عندما تكون هويّتها، وكينونتها، مُهدّدتيْن بالذّوبان والاختفاء، وإلاّ لا يكون التّضاد أكثر من وهم سطحي.

وهن الهُويّة:

لقد شغلت الهُويّةُ العربَ، منذ أكثر من قرن، حيثُ تعدّدت الدّعوات إلى الإصلاح السّياسي، والدّيني، والاجتماعي... وقد انطلقت كلّ منها، من أيديولجيّة خاصّة؛ فجاءت المشاريع الاصلاحيّة للنّخب المُثقّفة مشحونة بالمُتناقضات؛ إذ تنوّعت الآراء، واختلفت، وبات الحديث عن الهُويّة، أشبه بدخول حقل من الألغام؛ فهذا يُريدها هويّة عربيّة، وذاك يُريدها إسلاميّة، والبعض قوميّة... الكلُّ يتخبّط، ويختلف في تشخيص أزمة الواقع، وكانت النتيجة أنّ الُمثقّفين النّخبويّين زادوا الوضع تعقيداً، على ما هو عليه؛ إذ تلوّنت آراؤهم، بمواقف، يُعبّر كلّ منها، عن رأي فئة، أم عشيرة، أم حزب أم طائفة، أم... ما أدّى إلى ترسيخ الانغلاق، والتّخوّف من الانفتاح على الآخر، خوفاً على خصوصيّات الهُويّة، وثوابتها. كما أنّهم بقدر ما أبدوا الحرص على الوحدة،

(١) فلوريان كولماس، اللّغة والاقتصاد، ترجمة د. أحمد عوض، الكويت، سلسلة كتب عالم المعرفة، عدد ٢٦٣، ت٢، ٢٠٠٠، ص٧٩,.

(٢) سالم المعوش، إشكالية العلاقة بين العرب والغرب، من النهضة إلى عصر العولمة، بيروت: مؤسسة الرحاب الحديثة، ط١، ٢٠٠٣، ص١٨٣,.

والخوف من حصول انشقاقات في الصّفوف العربيّة، بقدر ما اتّسمت المسيرة العربيّة بالتّجزئة والانقسام. إزاء هذا الوضع، بات الوضع العربي مأساويّاً، بعد تقاعس الفكر العروبي الوحدوي عن دوره الرّيادي، بسبب خيبات مُتكرّرة، في تشكيل الهُويّة نفسها، أقلّه سياسيّا، عبر سلسلة من مُحاولات الوحدة المُخفقة.

من ناحية ثانية، يُلحظ أنّ هناك تصدّعاً في واقع الثّقافة العربيّة، جزء منه ناتج عن خطاب بعض المُثقّفين، والذين نصّبوا أنفسهم حُماة الهُويّة؛ فهم يتوجّسون من الخطر الذي يُحدق بهويّتهم العربيّة، من جرّاء «الغربنة» و«الأمركة» أو العولمة... في وقت، ينكبّون فيه، على الأخذ بكلّ ما ينتجه الآخر الغربي «العدوّ المُفترَض». ما يدفعنا إلى القول: إنّ الآخر يُقيم في عمق أعماقنا؛ فجميع ما نتداوله، اليوم، فكريّاً وحياتيّاً، يجيئنا من الغرب، إذ لا نُفكّر إلاّ «بلغة الغرب»: نظريّات ومفاهيم، ومناهج تفكير، ومذاهب أدبيّة، ولا نستهلك إلاّ ما ينتجه الغرب من سلع و... ولمّا كانت هذه النّخب تتّهم الآخر/ الغربي أنّه يُسهم في تغذية الصّراعات فيفتعل الحروب، ويسرق الثّروات و... أفليس لأنّ أرضنا صالحة لذلك؟! أليس الخوف الذي نشعر به اتجاه إرهاب الآخر الدّاخلي/ العربي، «الشّريك في الهُويّة»، يتضاعف آلاف المرّات، مُقارنة بالآخر «الخارجي»؟!...

الانفتاح والانغلاق:

غنيّ عن البيان القول: إنّنا نحن العرب، واقعون تحت وطأة التّقليد: تقليد القُدماء، وتقليد الغرب... إنّنا مُستعدّون لتبني أيّة أفكار تأتينا، على هوانا، في لحظة من اللّحظات، ومستعدّون لتركها، وتبنّي أخرى، تحت هذا الدّافع أو ذاك. لقد كان الخيار في التّعاطي الإيجابي مع الهُويّات العالميّة، وفق نظريّة الأخذ والعطاء، لأنّ الحضارة الحقّة تقتضي الانفتاح، والأخذ بما هو جديد على الصّعيد العالمي، ولكنّ هذه المُعادلة تخلخلت، إذ اقتصر الأمر على الأخذ فقط، ما يعني أنّه المُمكن أن يحصل استسلام، وتسليم من قبل الثّقافات التّابعة، وهذا يعود إلى تخلّيها عن قيمها، لتتبنّى قيم الثّقافة المُسيطرة[1]، وفي المُحصّلة، دخل المُجتمع العربي في أزمة هويّة حقيقية[2]، وهي

(١) برهان غليون وسمير أمين، ثقافة العولمة وعولمة الثقافة، حورات لقرن جديد، دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٠، ص. ٤٨-٥٠.

(٢) أحمد محمد وهبان، الهوية العربية في ظل العولمة، إطلالة على حال الهوية في مصر والعالم العربي، مرجع سابق، ص. ١٥.

ليست «أزمة عابرة... ذلك أنّنا لا نُنتج، وإنّما نستورد ونستهلك»[١].

لقد فقدت الثّقافة العربيّة نبضها الإبداعي، ودخلت في أزمة تبحث في تاريخها، عن مُسوّغات وجودها، أكثر ممّا تبحث عن حاضرها ومُستقبلها، ما يتطلّب منها العمل على تنمية ثقافتها، لتتمكّن من مُواجهة التّحديات الكبرى، التي تعصف في العالم. إذ، تظهر الهُويّة العربيّة مُرتبكة في تعاطيها مع الهُويّات الأخرى، لأنّها تعيش «عقدة نقص»، إزاء «عقدة تفوّق» الغربي؛ فهي من ناحية، تريد الإقدام على الأخذ من الآخر، ومن ناحية ثانية يشملها الخوف من تخطّي نفسها، ما يطرح جملة من الثّنائيات التي تحكم الفكر العربي، ومنها: التّخلّف والتّبعيّة، الثّبات والتّغيير... إنّ هذا التّخبط الذي يعيشه العربي، هو تخبّط نفسي، إذ تتحضّر الذّات النّفسيّة للإنسان العربي، للإنفتاح على الآخر، فتخرج إلى الوجود في شبه حالة من التّردّد. تتشوّق إلى الأخذ من الغير وتتشكّى من الظّلم اللاّحق بها...

عطفاً على ما سبق، نرى، أنّ المُثاقفة يجب أن تقوم على ثقة تامّة، من الاقتدار؛ إذ لا خير في التّقوقع، ولا خير في الإلحاق والتّبعيّة. وتعدُّ المُثاقفة وجهاً من وجوه التّبادل الثّقافي، الذي يقوم على» الأخذ والعطاء» بين الحضارات، والثّقافات، والهُويّات المُتعدّدة. وهو اتجاه يسعى إلى أن يكون وسطاً بين الانفتاح المُطلق الذي يؤول إلى الانصهار في هويّة الآخر، وبين الانغلاق المُطلق، الذي يؤول إلى الانعزال تماماً، إنّها حالة من الاعتدال، بين الذّوبان والجمود، في التّعاطي مع ثقافة الآخر، وهو مفهوم يصلح أن يكون بديلاً عن مفهوم «الغزو الثّقافي»، الذي يتضمّن في طيّاته الرّغبة في محو الهُويّة، وإلحاقها بالآخر، وفرض التّبعيّة عليه (الآخر المُلحَق)، ومُعاملته بنظرة فوقيّة احتقاريّة؛ إلاّ أنّنا، نرى، «المُجتمع العربي المُعاصر... يُعاني من حالة خاصّة. هي أزمة العبور من وضع تاريخي إلى آخر»[٢]، لا سيّما بعد أن غدت المثّاقفة «اليوم ساحة نزال أيديولوجي، في النّظام العالمي الجديد، بين دول العالم المُتقدّم والدّول التّابعة»[٣]، وإذا أردنا أن نُراقب التّطبيقات الواقعيّة، لهذا المفهوم، في السّياقات التّاريخيّة، سنجده مُختلفاً عما يُطرح ويتداول نظريّاً، إذ يغدو «علاقة بين هُويّة مُتفوّقة وهُويّة مُتخلّفة»؛ حيثُ إنّ

(١) عبد المجيد زراقط، مضادات وسجالات ثقافية، مرجع سابق، ص. ٢٤٥.

(٢) خليل أحمد خليل، نحو سوسيولوجيا للثّقافة الشعبية، نموذج لبنان، بيروت: دار الحداثة، ١٩٧٩، ص. ٥.

(٣) رواء زكي يونس، التنمية الثقافية في الوطن العربي، التنمية الثقافية والنظام السياسي العربي، مركز الدراسات الإقليمية، ٦، (١٩)، ص. ٣٢.

الغربّ ظلّ، في مراحل المُثافة الحضاريّة، يتثاقف مع الشّرق مُثاقفة استلابيّة، مع تنوّع أشكال هذه المُثاقفة، مع الأخذ بالحسبان أنّ المفهوم الأوروبي للمُثاقفة ظلّ استعلائيّاً[١]؛ فهذه المُثاقفة، التي يوهم الغرب، أنّها تعني الحوار الثّقافي والتّبادل الثّقافي، هي، في الحقيقة، تعني القضاء على الثّقافات المحليّة، من أجل انتشار الثّقافة الغربيّة خارج حدودها، وهيمنتها على غيرها، وعدّ الغرب النّمط الأوحد لكلّ تقدّم حضاري، ولا نمط سواه، وعلى الشعوب كلّها تقليده، والسّير على منواله. إنّ ما يُبشّر به هنتغتون، من اتّجاه العالم إلى هُويّة واحدة، وحضارة واحدة، ولغة واحدة، ودين واحد[٢] أمر يُعمل من أجله حثيثاً، حيث يتّجه العالم كما يقول ألفين وهايدي توفلر: «إلى نهاية التّوازن لا التّاريخ»[٣]، وعلى الرّغم من أنّ المُثاقفة الحضاريّة، بين الشّرق والغرب، حملت حالات إيجابيّة، فإنّها لم تكسر المفهوم الأوروبي، للمُثاقفة، ولم تُغيّر من نمطيّة التّفكير العربي تجاه أوروبا، ولقد وُصفت هذه العلاقة، بين العرب وأوروبا «بجدليّة الجذب والتّنافر، واستهواء الضّد لنقيضه، ورغبته في الاستحواذ عليه»[٤] ما يدفعنا للقول: «إنّنا، هنا، بصدد سحق الهُويّات... الثّقافية تحت أقدام الثّقافة الأمريكيّة، التي هي حسب مُروّجي العولمة مُؤهّلة لأنّ تكون ما عداها من هُويّات، ذلك بأنّها تُمثّل ذروة التّقدّم والتّحضّر»[٥].

تالياً، لقد تأثرت الهُويّة العربيّة بهذه «الفوقيّة» الغربيّة؛ إذ يُلحظ أنّ أغلب النّتاج الثّقافي، في محيطنا العربي، في معظم أشكاله وأنواعه: الأدبيّة والفلسفيّة والسّياسيّة... ، لا يخرج عن هذه المُمارسة الغربيّة للمُثاقفة؛ فكثير من مُثقفينا، قد وصل بهم المطاف، من خلال هذه المثاقفة، إلى حالة لم يعد أحدٌ منهم قادراً على الإبداع قولاً أو فعلاً، إلاّ إذا تمت إحالة إبداعه إلى مُصادره الخارجيّة في الحضارة الغربيّة، المُهم أن يكون الأنموذج الغربي هو المُنطلق؛ وهكذا، غدت الشخصيّة العربيّة تتصرّف وكأنّها «وكيلة» للحضارة الغربيّة، وتنطلق في تصرّفها هذا من اعتقادها أنّ

(١) أوراق مُلتقى عمان الثّقافي التاسع، الثّقافة والتّغيير، وزارة الثّقافة، عمان، ٢٠٠٢، ص١٧,.

(٢) سالم المعوش، إشكالية العلاقة بين العرب والغرب، من النهضة إلى عصر العولمة، مرجع سابق، ص. ١٣٣ .

(٣) آلفين وهايدي توفلر، أشكال الصراعات المقبلة وحضارة المعلوماتية وما قبلها، تعريب صلاح عبد الله، بيروت: دار الأزمنة، ١٩٩٨، ص. ٣٦٨.

(٤) عز الدين المناصرة، المثاقفة والنقد المقارن، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦، ص٤١,.

(٥) أحمد محمد وهبان، الهوية العربية في ظل العولمة، إطلالة على حال الهوية في مصر والعالم العربي، مرجع سابق، ص. ٧.

الثّقافة الغربيّة نتاج كوني عالمي، وأنّها المرجع المعياري لكلّ شيء... هذا الاعتقاد، هو أحد الأوهام الذي ما زال مُسيطراً على ذهنيّة بعض المُثقّفين من العرب... وهكذا، يكون وهمها سبباً لوهنها الحقيقي؛ والحقيقية إنّ الفكر الغربي، لا يعدو كونه مثل أي فكر بشري، مُرتبِط بسياق تاريخي، وثقافي مُعيّن، له خصوصيّته، في بعض عناصره... ما يشي أنّ الثقافة العربيّة، كان حضورها في المشهد الثّقافي، مُرتبِكاً وغير مُتكماسك، وهنا تكمن المُشكلة؛ فعندما تُصاب الأمة «بعقدة نقص» تفقد ثقتها بنفسها، وتُصبِح مُستعدّة لرُؤية العيوب كلّها، في تاريخها، ورؤية المحاسِن كلّها، في تاريخ غيرها، وتنتقل من الدّراسة الموضوعيّة المُحدّدة إلى اتّهام النّفس، أو الواقع، أو التّاريخ أو الهّوية... وتدفعها إلى الغرق أكثر فأكثر في حالة الوهم، الذي يعيشه الانسان العربي...

ما العمل؟

استناداً إلى ما تقدّم، نسأل: كيف نُغيّر هذا الوضع؟ كيف نبني هويّة واعية وقويّة، تنفتح على الآخر، وفي الوقت ذاته تضمن لنا وجوداً فاعلاً في المُستقبل؟

إنّ السّبيل إلى إثبات وجود هويّتنا، في الثّقافة العالميّة، هو التّحاور مع الثّقافات الأخرى، وفهمها واستيعاب مزاياها، واستخراج نقائصها، حتّى يكون انفتاحنا مدروساً، لا يُقلّد الآخر، وإنّما يُحاول، من خلاله، بناء هُويّة واعية. تالياً، لا انغلاق ولا اغتراب. كما لا بُدّ من تجديد ثقافتنا بالنّظر إليها من الدّاخل، والبداية يجب أن تكون في فهم هذا الدّاخل، وإعادة ترتيب أجزائه، لإعادة ربطه بنا، وربطنا به، بصورة حديثة مُعاصِرة...[1]. إذ، لا يُمكن البتّة، لأمّتنا العربيّة أن تتقدّم، وعيونها شاخصة إلى الوراء، من باب الحرص الأعمى، لا من باب التّجديد والتّطوير، فلا يُمكن أن نجد مكاناً لنا، في هذا العالم المُتطوّر، ونحن نقف في مكاننا، نحمي ثوابتنا ولا نُطوّرها؛ فإذا كُنّا نفخر بالماضي، فلأنّه صنيعة أمّة قامت على الخلق الفكري، والإبداع، ومقاومة الجهل، والانكباب على العلم... فأين نحن من هؤلاء؟! نُريد أن نتطوّر ونخشى ذلك، فلا أصالتنا أصالة حقيقيّة، ولا انفتاحنا انفتاحاً أصيلاً... نحن نقف بين الخنوع للماضي، ورضوخ لكلّ ما يأتي من الآخر؛ وهكذا، تغدو فيه عمليّة الانفتاح خائبة، تشعر إزاءها الذّات العربيّة بنوع من اللاّيقين، في كلّ شيء ما يعني، أنّ الشّعوب العربيّة، هي في أمسّ الحاجة لتغيير أوضاعها المُترديّة،

(١) محمد عابد الجابري، المسألة الثقافية في الوطن العربي، مرجع سابق، ص. ٢٢٣.

وهذا لن يحصل إلاّ إذا تمّ الالتفات للتّطوّر العلمي، والتّقاني الهائل الحاصل عالمياً «لأنّ غلبة المنهج العلمي تتطلّب تغييراً في طُرق التّفكير وتحوّلاً في بنية الذّهنيّة... من هذا المُنطلق، يُمكن رؤية دخول العرب إلى الحضارة الجديدة...»[1]، وهكذا، تنطلق «إلى رحاب أوسع، تأخذ بالحسبان كلّ جديد على مستوى المنهج، والفكر، والتّطوّر»[2]؛ فلقد استطاع الغرب أن يفرض هيمنته على العالم من خلال القوّة التكنولوجيّة، التي تُعدّ من أبرز مُقوّمات النّهوض، في العصر الرّاهن...

كما لا بُدّ من ترسيخ الحريّة الفكريّة، وغرس روح النّقد، والجدل، واحترام الرّأي المُخالِف، والتّوجّه لدراسة الطّبيعة والكون، والاستفادة من إمكانات العصر الرّاهن العلميّة والمنهجيّة، والانفتاح على الآخر، ونقد ثقافته، والدّخول في حوار مع حضارات أخرى، ومُراجعة تُراث المُجتمعات بمنهجيّة تعدديّة... جميع هذه العناصر ضروريّة لبناء ثقافة عصريّة، وتكوين هويّة ثقافيّة قويّة تُخلّصنا من الأوهام التي تُقيّد وعينا، وتمنحنا القدرة على الانخراط في الحضارة المُعاصرة، وإثرائها، وتصحيح بعض عناصرها، بما يتناسب مع قيمنا وعاداتنا وقناعاتنا؛ وبذلك يتم إنتاج مشروع هويّة، تتميّز بالمرونة، والقابليّة للتّطور، ومُواكبة مُستجدات العصر، من دون أن نفقد ذواتنا...

خاتمة:

توصّلنا، في نهاية بحثنا، إلى استنتاجات عديدة، نذكر منها:

الهُويّة ليست أحاديّة البنية، أي لا تتشكّل من عنصر واحد، سواء أكان الدّين، اللّغة، أو العرق، أو الثّقافة أو الأخلاق... إنّما هي مُحصلة تفاعل هذه العناصر كلّها. كما أنّ الهويّة النّقيّة الأصليّة، المُنعزلة، أو المُنغلقة على نفسها، هي وهم لا يتحقّق على أرض الواقع، بل كلّ هويّة لا بُدّ أن تتشكّل من الواقع الخارجي.

لا يُمكن، للذّات، أن تتمترس في هُويّتها الخصوصيّة الثّابتة، في عالم أصبح مُتقارباً، ومُتفتحاً، ومُتداخل العناصر والهُويّات.. إنّنا مُطالبون بإعادة ترتيب العلاقة بيننا، وبين التّراث من جهة، وبيننا وبين الفكر المُعاصر فكر الغرب، من جهة ثانية، وترتيب العلاقة بين الذّات وموضوعاتها، يجب أن يقوم على نظرة نقديّة تصدر عنها الذّات، حتّى لا تقع تحت تأثير موضوعاتها وهيمنتها.

(١) سالم المعوش، إشكاليّة العلاقة بين العرب والغرب، من النّهضة إلى عصر العولمة، مرجع سابق، ص. ١٢٠-١٢١.
(٢) م.ن، ص. ١٤١.

الهُويّة مشروع، غير مُكتمل، بل قابل للتّحقق في الواقع، هو مشروع نضال، وكفاح من أجل الاستمرار في بناء جسور التواصل الانساني، تالياً، هو مفهوم دينامي مرن، يعمل على إيجاد مساحات للاتفاق بين البشر، بدل تضخيم وجوه الخلاف، وجعلها معاول هدم الحياة بدل عمرانها.

المصادر والمراجع

١) أوراق مُلتقى عمان الثّقافي التاسع، الثّقافة والتّغيير، وزارة الثّقافة، عمان، ٢٠٠٢.

٢) بلحبيب، رشيد، اللغة والهوية في الوطن العربي، إشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية، بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط١، يناير، كانون ثاني، ٢٠١٣.

٣) توفلر، آلفين وهايدي، أشكال الصراعات المقبلة وحضارة المعلوماتية وما قبلها، تعريب صلاح عبد الله، بيروت: دار الأزمنة، ١٩٩٨.

٤) الجابري، محمد عابد، المسألة الثقافية في الوطن العربي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط٣، ٢٠٠٦.

٥) حرب، علي، أوهام النخبة ونقد المثقف، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٨.

٦) الحمد، تركي، الثقافة العربية في عصر العولمة، بيروت: دار السواقي، ط١، ١٩٩٩.

٧) خليل، أحمد خليل، نحو سوسيولوجيا للثّقافة الشعبية، نموذج لبنان، بيروت: دار الحداثة، ١٩٧٩.

٨) الزّاهي، فريد، العين والمرأة، الصورة والحداثة البصرية، لبنان: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥.

٩) زراقط، عبد المجيد، مضادات وسجالات ثقافية، بيروت: دار الفارابي، ط١، ٢٠١٤.

١٠) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج٢، الشّركة العالمة للكتاب، ١٩٨٢.

١١) العظمة، عزيز، وآخرون، «الهويّة»، سلسلة مفاهيم عالمية، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٥.

١٢) عمار، حامد، مواجهة العولمة في التعليم والثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.

١٣) غليون، برهان، وسمير أمين، ثقافة العولمة وعولمة الثقافة، حورات لقرن جديد، دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٠.

١٤) كولماس فلوريان، اللّغة والاقتصاد، ترجمة د. أحمد عوض، الكويت، سلسلة كتب عالم المعرفة، عدد ٢٦٣، ت٢، ٢٠٠٠.

١٥) المعوش، سالم، إشكالية العلاقة بين العرب والغرب، من النهضة إلى عصر العولمة، بيروت: مؤسسة الرحاب الحديثة، ط١، ٢٠٠٣.

١٦) المناصرة، عز الدين، المثاقفة والنقد المقارن، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦.

١٧) وهبان، أحمد محمد، الهوية العربية في ظل العولمة، إطلالة على حال الهوية في مصر والعالم العربي، سلسلة إصدارات الجمعية السعودية للعلوم السياسية، (٩)، لات.

المجلات:

١) رومانوس، انطوان، الذات ومقوماتها، مساهمة نظرية في تعريف المفهوم، مجلة دراسات عربية، عدد٣، كانون الثاني، يناير، ١٩٨٣.

٢) يونس، رواء زكي، التنمية الثقافية في الوطن العربي، التنمية الثقافية والنظام السياسي العربي، مركز الدراسات الإقليمية، ٦، (١٩)، لات.

التعبيرية الألمانية والوحشية الفرنسية تشابه أم تكامل؟

علي لمع

المقدمة

يتناول البحث موضوعاً فنياً تشكيلياً ينضوي ضمن الإطار العام للحداثة الغربية أوائل القرن العشرين، بعد أن بدأت تتصاعد الاعتراضات على الذوق المسيطر المتسم بالواقعية نهاية القرن التاسع عشر، كما شهدت تلك الفترة نشاطاً ثقافياً، حيث بدأ الكتاب ذوو العلاقات الوطيدة بالفنانين يعتمدون نهجاً جديداً قائماً على التّعبير عن الذّات والرّغبة بالحياة والحرية وإعادة النظر بالقيم الفكرية والجمالية. وكرّس الفلاسفة دراساتهم للبحث في الحوافز والدوافع العميقة والبسيكولوجيا (Psychologie) الفردية والجماعية والعلاقات بينها، للوصول إلى فهم أعمق وأفضل للنفس البشرية، كذلك أدت الدراسات التاريخية إلى ظهور مساءلات حول المفاهيم الكلاسيكية، ما دفع فناني الحداثة إلى التوجه نحو مصادر مختلفة، فكانت أهمها الفنون البدائية والفنون القديمة.

يتمحور البحث بشكلٍ خاص حول تيار التّعبيرية الألمانية (Expressionisme Allemand) واتجاه الوحشية الفرنسية (Fauvisme Franais) من بين تيارات الحداثة الغربية، بالإضافة للنظر في علاقات التشابه بينهما وتحديد أطره واستكمال العملية التحليلية بهدف الكشف عما إذا كان هذا التقارب بين تيارين فنيين معاصرين بعضهما لبعض من شأنه أن يصل إلى مستوى التكامل. من هنا كان عنوان البحث «التعبيرية الألمانية والوحشية الفرنسية تشابهاً أم تكاملاً؟» وهو يطرح إشكالية ضمنيّة تحتاج إلى اتباع مسلكٍ بحثي محدّد من أجل الوصول إلى استنتاجاتٍ مقارنة من شأنها أن تقدّم إجاباتٍ على تلك الإشكالية المطروحة أعلاه.

يمكن طرح فرضيات عدّة تقدم تصوّرات مسبقة للنتائج التي قد يتوصل إليها الباحث من خلال موضوع البحث الذي نحن بصدد معالجته، أهمها:

- هناك نقاطٌ عدّة تتشابه من خلالها

تيارات الحداثة خصوصًا تلك المتزامنة كما هو الحال بالنسبة إلى التعبيرية والوحشية.

– إنّ العلاقة بين التّعبيرية الألمانية والوحشية الفرنسية تتصف بالتقارب من حيث اعتماد بعض التقنيات المشتركة، لكنها تتصف بالتباعد من خلال الموضوعات المعالجة.

– هناك علاقة تكاملية بين التّعبيرية الألمانية والوحشية الفرنسية، تتمثّل من خلال التطابق في الشكل والمضمون والتقنيات المستخدمة.

– ليس هناك من تقارب بين مفهومي التّعبيرية والوحشيّة، إذ إنّ هواجس فناني ألمانيا مختلفة تماماً عن تلك الخاصة بالفرنسيين لذلك أتى النتاج متباعداً تماماً بين المذهبين.

إنّ الوصول إلى نتائج واضحة في بحثٍ يتمحور حول تيارين حداثويين لا بدّ أن يُعتمد له منهجاً بحثياً محدّداً، ولأجل تلك الغاية فإنّ اعتماد المنهج الاستقرائي في دراستنا من شأنه أن يقدّم استنتاجاتٍ كلية من خلال عرض حقائق جزئية، ولعلّ إشراك المنهج التاريخي في عرض المعطيات الأولية للبحث هو من الضرورة بمكان، إذ إنّ مدارس الفن الحديث قد انطلقت من مكانٍ وزمانٍ محدّدين تماماً، على أنّ مجريات الأحداث التاريخية قد انعكست على تتابع سلسلة الحداثة منذ أوائل القرن العشرين حتّى ستينياته. إنّ تداخل هذين المنهجين الاستقرائي أولاً والتاريخي ثانياً من حيث عرض الجزئيات الزمانية والمكانية والموضوعية والشكلية والتقنية من شأنه أن يوصل القارئ إلى إجابةٍ واضحة حول إشكالية التشابه أو التكامل بين التعبيرية الألمانية والوحشية الفرنسية.

من هنا أتى تقسيم البحث إلى ثلاثة محاور رئيسية، يتناول أولها التعبيرية الألمانية وعرضٍ لجماعتيها بهدف الوصول إلى استنتاجٍ مقارن يوضح العلاقات الثنائية بين جماعتي الجسر والفارس الأزرق من أجل استنتاج مفاهيم خاصة بالمدرسة التعبيرية. أما المحور الثاني فيتناول الاتجاه الوحشي (سيتّضح لاحقاً لماذا نعرّف التّعبيرية بمدرسة ولماذا نعرف الوحشية باتجاه) ومراحله الثلاث، أما المحور الثالث فهو دراسة مقارنة تشابه أم تطابق، تنطلق من الاستنتاجين السابقين في نهاية المحورين الأول والثاني.

١ التّعبيرية الألمانية

١,١. انطلاقة التعبيرية

تيار فني من ضمن تيار الحداثة الغربية، «تركّز بادئ الأمر على الشعر والتصوير، تشكّل في ألمانيا أوائل القرن العشرين، هدف فنانوه بشكلٍ خاص إلى تمثيل العالم

من ناحيةٍ شخصية، منطلقين بطريقةٍ راديكالية من انعكاس الانفعالات الإنسانية للتّعبير عن الأفكار أو الأمزجة والمكنونات الداخلية»[١]. يوضح هذا التعريف مدى ابتعاد هذا التيار الفني الجديد عن الموضوعية في تسجيل الوقائع استناداً إلى الانطباعات التسجيلية للعين كما فعلت الانطباعية (Impressionisme) التي ابتعدت عن المزاج الشخصي وطرحت الموضوعات البصرية وفقاً للمقاربة الموضوعية.

انطلقت التعبيرية كسياقٍ فني محدّد «عام ١٩١٠ وهي محدّدة... بفن وسط أوروبا... إنّ فكرة التعبيرية في الأساس هي أنّ الفن ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية بل عليه أن يعبّر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية. وكما كتب فرانز مارك (Frantz Marc): نحن اليوم نسعى إلى ما وراء قناع المظاهر التي تبدو لنا أنها أهم من اكتشافات الانطباعيين»[٢]. فالمنطلق الأساسي للتّعبيرية إذاً، هو البحث عن صيغة فنيةٍ جديدة يمكنها أن تُصاغ من خلال الموضوع والتقنية بهدف خلق هويةٍ تشكيليةٍ فريدة، من شأنها أن تعبّر عن خصوصيّةٍ مشتركة تتّصف بـ «الألمنة الجماعية»، كيف لا وهذا المفهوم أو البحث ذاته هو الذي سيؤدي في ما بعد إلى ولادة الفكر النازي العرقي التوسعي، يُذكر هنا أنّه كان هناك اتّفاق فني ألماني يُختصر بـ «الشعار الشهير: شموليّة العمل الفني (Gesamt Tkunswerk)»[٣]، فعملية الدَّمج بين الشعر والموسيقى والرسم... هي نتاج لتطوّر فنّ التصميم الغرافيكي من خلال التطور الصناعي الذي دفع بالآلة الطباعية إلى إخراج ورقة تحتوي على رسوم الإيضاح مع نصوصٍ مرفقة، وكان فنانو الفن الجديد (Art nouveau) قد أشاروا من قبل إلى ضرورة مواكبة الإنتاج الفني للعلوم الجديدة والتقدم الصناعي، أضف إلى ذلك عاملاً أساسياً كان قد ساهم في انتقال التّشكيل الغربي بشكلٍ عام من الانطباعية إلى اتجاهاتٍ مغايرة، وهو اندهاش الغربيين في فنون الشرق، «ليس فقط الاجتزاء الاعتباطي والمنظور المائل والمزاوي... بل فلسفة تبدّل الأشياء»[٤]، ولعلّ خير وسيلةٍ لتطبيق تلك الفلسفة على

(١) Wikipédia, Expressionisme, Dernière révision: 9 mai 2013 09:23 UTC, Page consultée le: 16 mai 2013 22:55 UTC, www.fr.wikipedia.org/w/index.php?title = Expression nisme&action = history

(٢) باونس، ألان: ص. ١١٤

(٣) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (التصوير ١٨٧٠-١٩٧٠)، دار المثلث، بيروت، ١٩٨١، ص١١١,.

(٤) أمهز، محمود: مرجع سابق، ص. ٧٩.

العمل البصري هي استخدام اللون من دون اللجوء إلى قواعد أكاديمية محدّدة، تسانده الخطوط القاسية التي من شأنها تعزيز مكانة التّعبير، لا شك بأنّ التعبيريين لم يكونوا الأوائل في إخراج اللون من قفصه التقليدي، فقد سبقهم إلى ذلك أصحاب المذهب الرمزي (Symbolisme) الذين كانوا أوّل من استخدم الألوان الاصطلاحية، ولعل أهم ممثل للرمزية هو بول غوغان (Paul Gauguin) الذي ترك تأثيراً واضحاً على التعبيريين ليس فقط على صعيد اللون إنما على صعيد تحوير الشكل أيضاً، وكذلك يُرى تأثير فان غوخ (Vincent Van Gogh) من خلال تصاويريه الوجهية القوية في تعبيرها، خاصّة تلك التي تمثل رسومًا شخصية (Auto-portrait)، أضف إلى هذين الاسمين أعمال النرويجي إدوارد مونخ (Eduard Munch)، إذ «يتضح ذلك بصفة عامة في لوحاته المطبوعة بقوالب الخشب (الصرخة)... وكان مونخ يؤكد في موضوعاته على التّعبير عن الحقائق الأساسية للحياة وكل ما هو معارض وكئيب وكريه وظالم. إلا أنّ لوحاته أخذت شكلاً مخالفاً في التعبير بعد ذلك.... [من خلال] الانفعالات عن طريق الألوان والأشكال المبسّطة»[1].

إنّ ما قدّمه هؤلاء الممهدون الثلاثة للتعبيرية، يستند أساساً إلى الفن البدائي (Art primitive)، وهو يشكّل نقطةً مشتركة في الإنتاج التعبيري الألماني منذ انطلاقته قبل الحرب وحتى في ما قدمه فنانو ما بعد الحرب الأولى، من هنا يمكن استنتاج أنّ هذا الفن يُعتبر منطلقاً أساسياً للاتجاه التّعبيري.

٢,١. التعبيرية من خلال جماعتي الجسر والفارس الأزرق

إنّ الحركة التّعبيرية قبل الحرب، تمثّلت من خلال تجمعين أو «جماعتين» أولهما «جماعة الجسر (Die Bruke) وثانيهما جماعة الفارس الأزرق (Der Blaue Reiter).

أ – جماعة الجسر: إنّ المنطلقات الأساسية للمفاهيم التّعبيرية، شكلت وحدةً فكرية / فنية بحكم الالتفاف الأيديولوجي الألماني، تمثلت في جماعة الجسر التي أسسها «عدد من فناني مدينة درسدن،... وطالبت طوال فترة وجودها (١٩٠٥–١٩١٣)، بالعنف الثوري كضرورة ملحة»[2]. ضمّت هذه الجماعة عدّة تشكيليين ألمان هم: «إيرنست كيرشنر (Ernest Kirchner) وشميت روتلوف

(١) إسماعيل علام، نعمت: فنون الغرب في العصور الحديثة، دار المعارف، ١٩٧٨، ص. ١١٩.
(٢) أمهز، محمود: مرجع سابق، ص٨٠.

(Schmidt Rottluff) وإيريك هيكل (Eric Heckel) وإميل نولده (Emile Nolde)»[1].

إنّ ميزات مشتركة جمعت بين ممثلي تلك الجماعة، على الرغم من بعض الفوارق الأسلوبية في التّعبير عن الهواجس الشخصيّة، فكان كلّ من فناني جماعة الجسر، مصوّراً وحفاراً وطبّاعاً (Art des estampes)، وقد عملوا في كل التقنيات المستخدمة، على إظهار العامل العاطفي وطغيانه على المنهج العقلي في تظهير «واقع غير طبيعي مشوب باللاواقعية»[2]. فالركيزة للعمل التّعبيري هي الواقع ولكنه واقع محوّر وفقاً لمبدأ الذاتيّة الأسلوبيّة وليست ذاتيّة شاملة، حتى إنّ نقاطاً مشتركة في الأسلوب جمعت بين مصوّري الجسر، فقوة الخط والجرأة اللونيّة والألوان الاصطلاحية نجدها عند هيكل وكيرشنر وروتلوف... أمّا من حيث الموضوعات المعالجة فيضعف العامل الذاتي، وكان التّركيز على الموضوعات المستمدّة من الواقع عاملاً مشتركاً، فتم تصوير المشهد الطبيعي المحوّر شكلاً ولوناً. عمل التّعبيريين كان يهدف إلى خلق رابط (جسر) بين التقاليد الألمانية وما بدأت الحداثة تنذر به. وابتداءً من فناني جماعة الجسر بدأ تصوير الإنسان والتركيز على العنصر الإنساني (المشوّه)، هو ليس الإنسان الواقعي، هو الإنسان الذي عزلته الآلة وهمّشته مع تصاعد وتيرة اتساع نطاق المصانع وحلولها مكانه، وكذلك هو الجرماني المشوه من خلال تشبّعه بالتّبعية التقليديّة (الاجتماعية والفكرية والدينية)، التي ولدت لدى المثقف الألماني عامل قلق مفرط، عبّر عنه المصور من خلال تشويه الوقائع. انتهى نشاط هذه الجماعة عام ١٩١٣ م نتيجةً لعاملين أساسيين، **أولاً:** توسّع نطاق الذّاتية، ما أدى إلى اختلاف في وجهات النظر بين الفنانين. **ثانياً:** انتقال مركز النشاط الفني في ألمانيا من درسدن إلى ميونخ.

ب - جماعة الفارس الأزرق: إنّ الانتقال الجغرافي للحركة الثقافيّة الألمانيّة، انعكس على النَّهج الفنيّ للتشكيليين في مدينة ميونخ، إذ «تشكّلت في المدينة، منذ السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر وحتى سنة ١٩١١ م، تجمعات فنية عدّة... أبرزها الفارس الأزرق... الممثل للدينامية الألمانية»[3]. إنّ أبرز ممثلي هذا التّجمع

(١) البهنسي، عفيف: الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم (موسوعة تاريخ الفن والعمارة)، دار الرائد اللبناني، ١٩٨٢، ص. ٢٩٢.

(٢) أمهز، محمود: مرجع سابق، ص٨١,.

(٣) أمهز، محمود: مرجع سابق، ص٨٢,.

الجديد هم من خارج ألمانيا، سيما كاندنسكي (Kandinsky) وجاولنسكي (Jawlensky) وهما من روسيا، بالإضافة إلى بول كلي (Paul Klee) وأوغست ماكه (Auguste Macke) وفرانز مارك (Frantz Mark) الألمان. نظمت هذه الجماعة عدداً من المعارض في ألمانيا، اشترك فيها فنانون معاصرون لها من مختلف أنحاء أوروبا، «أمثال هنري روسو (Henri Rousseau) وروربير ديلوني (Robert Delaunay)»[1]، لاشك بأنّ النتاج الغريب عن المزاج الألماني أثر بجانب منه على لوحة فنان الفارس الأزرق، إذ يُلاحظ تداخل تلك الأساليب الفنيّة مع تعبيريّة ميونخ، ما أدى إلى إنتاجٍ تشكيلي أقل قومية، وأقل عنفاً وفجاجة من أعمال جماعة الجسر.

ما يميّز فناني الفارس الأزرق هو التفاتهم إلى الجانب الروحي، بتأثيرٍ من كاندنسكي وهو المنظِّر والفنان، وقد أطلق كتاباً بعنوان «الروحانية في الفن»، ما انعكس على إنتاج مصوري تلك الجماعة ودفعهم باتجاه التصوير المتصل بالدين المسيحي أولاً والانتقال إلى التّعبير الرمزي عن طريق إيصال فكرةٍ محددة من خلال رسم الحيوان، وهذا العنصر الحيواني لم يُرَ في أعمال جماعة الجسر إلا قليلاً، وربما كان تأثير اليقظة الدّينية في المجتمع الألماني خلال تلك الحقبة ظاهراً على الإنتاج التّشكيلي، وهي أتت كردّة فعلٍ على الفلسفة المادية وتطور الإنتاج الصناعي، ما استدعى أن يُنظر للإنسان بناءً على أبعاده الروحانية والأخلاقية...

إن النتاج الفني الذي قدمه فنانو جماعة الفارس الأزرق يتّصف باللوحة الصعبة والمعقدة، ولعلّ تشارك الثقافات المختلفة بين مختلف الفنانين الفرنسيين والروس والألمان والبلجيكيين، قد دفع الفنان التّعبيري إلى إشراك تلك الأساليب مع بعضها على سطحٍ واحد، ما أدى إلى ولادة لوحةٍ متشابكة الخطوط والألوان، صعبة القراءة، متداخلة العناصر، ولكن لوحة الفارس الأزرق بدت أكثر عالمية، وهي المساهم الأبرز في التحول نحو فن التجريد الغربي (Abstraction) وفي ما بعد نحو التعبيرية التجريدية (Abstract Expressionism).

١,١. التعبيريّة بعد الحرب العالمية الأولى

إنّ الاقتتال الأوروبي خلال الحرب الأولى، وتدهور الظروف الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع الألماني، أدّى

(١) إسماعيل علام، نعمت: مرجع سابق، ص. ١٥٦.

«إلى منعطفٍ حاسم جعل الاختيار بين أسلوبين في التّعبير ضرورياً: يقوم الأول على حرية خلق الشيء كلياً، انطلاقاً من اللامرئي... بينما يعتمد الثاني على تحوير الشيء الحقيقي أو تحريفه وتحويله...»[١]، وقام التعبيريون الألمان باتباع الأسلوب الثاني قبل الحرب الأولى وخلالها وحتى بعد انتهائها.

أدّى الفنان التّعبيري الألماني بعد الحرب دوراً سياسياً اجتماعياً نقدياً، وصوّر الواقع من خلال منظاره التّعبيري الخاص، فسجّل صور البؤس، المرض، العنف والموت بأقصى صورها، كما أظهر التّعبيريون التناقضات الاجتماعية وعملوا على تبيان الفوارق الطبقيّة في المجتمع الألماني بعد انتهاء الحرب وظهور طبقة الأغنياء الجدد (Nouveaux riches)، ما أدّى بالتّعبيرية إلى سلوك منهجٍ نقدي لاذع أشبه بالسخرية التي ظهرت ملامحها في أعمال فنانيها، خاصةً في أعمال جورج غروص (George Grostz) الذي «اشتهر برسومه التخطيطية... وعبّر عن مقته في صور رهيبة للجريمة والاغتصاب، وتنامت لديه كراهية عميقة تجاه التقاليد السائدة قبل العام ١٩١٤ م»[٢]. وقد أسس مع اثنين من زملائه التعبيريين هما: أوتوديكس (Otto dix) وماكس بيكمان (Max Beckman) جماعة الموضوعية الجديدة (Nouvelle objectivit)، التي صبت كل اهتمامها على الإنسان والمشاكل الاجتماعية. وعُرف ديكس بواقعيته و«جديته في إظهار المواضيع، وهي بمثابة احتجاج على مآسي الحرب ونقدٍ مباشر للمجتمع والسلطة»[٣] أما بيكمان فقد ظهر أسلوبه بشكلٍ واضح من خلال «الثلاثيات الكبيرة التي كانت تجمع بين العنف وعنصر المفاجأة في الموضوع والهدوء والصفاء في المسطحات اللونية،التي كانت تعكس خوفه من التنامي المتزايد للحركة النازية المهددة لحرية الفن»[٤]. ولعل ماكس بيكمان هو أكثر من يظهر في عمله صفات القلق في هذا الأسلوب. إنّ فنّ بيكمان يعكس التوتر من حياته الخاصة من خلال شدّته وحدّته، مع الصور القاسية التي تأخذ مكانها بين الألوان الصلبة والمسطحة، والأشكال الثقيلة.

حافظ الفنانون في ألمانيا بعد الحرب على بعض سمات العمل التّعبيري السائد

---

(١) أمهز، محمود، مرجع سابق، ص. ١٢٥.

(٢) خليل، فخري: أعلام الفن الحديث، ج. ٣، دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥، ص. ١٢١.

(٣) Le musée de l'art, Phaidon, Paris, 1994, p.131.

(٤) Ibid., p.36.

في فترة ما قبل الحرب، فقد حافظوا على تحوير الشكل الإنساني وإظهار الموضوع بشكل مباشر، ولكنهم تخلوا عن المنظر الطبيعي وكل المواضيع التي لا ترتبط بالواقع الاجتماعي والأزمات السائدة بعد الحرب.

٢ الوحشية

١,٢. الاتجاه العام للوحشية

تشكّل الوحشية واحداً من اتجاهات الحداثة الأولى في أوروبا، وخلال معرض الخريف «عام ١٩٠٥ م، جُمعت أعمال فنانين في صالةٍ واحدة هم: ألبرت ماركيه (Albert Marquet)، هنري مونغان (Henri Manguin)، أندريه دوران (Andr Derain)، موريس دو فلامنك (Maurice de Vlaminck)، كيث فان دونجن (Kees Van Dongen) وهنري ماتيس (Henri Matisse). إنّ الألوان الصارخة الغالبة على أعمال هؤلاء الفنانين، أدت إلى إعلان اتجاهٍ فني غير متوقّع، وجعلت الجمهور يشعر بالسخرية، وقد لقي هذا الاتجاه مقاومةً واعتراضاً شديدين من قبل المجتمع الفني، حتى أنّ الناقد لويس فوكسيل (Louis Vauxcelles) أطلق عليهم تسمية الوحشيين (Les fauves)»[١]. تشكّلت بدايات الوحشيّة الفرنسيّة بعد لقاء مجموعة الفنانين الشباب في محترف الفنان الرمزي الفرنسي غوستاف مورو (Gustave Moreau) الذي كان لأفكاره الصادمة أثراً هاماً في تشكلهم الفني، ويمكن تلخيصها بأقواله: «إغاثة الفكر من خلال الأرابيسك والوسائل التشكيلية هذا هو هدفي... يجب التفكير باللون ويجب التحلي بالخيال في هذا المجال»[٢]. وقد استقى الوحشيون أسلوبهم من مصادر عدة، فكان لبول سيزان (Paul Czanne) وتحويره للمنظور الخطي كذلك التنقيطيين ونظرياتهم حول اللطخة اللونية وتبسيط الأشكال أثراً عليهم، ولا يمكن إنكار أهمية أعمال فان غوخ بألوانه وأشكاله المحورة. ولكن التأثير الأكبر كان للفنون البدائية التي تعرفوا عليها من خلال أعمال غوغان في البداية ثم الأقنعة الأفريقية التي شكلت مصدر إلهام كبير لماتيس، إلى جانب عناصر الفنون الشرقية القديمة من المنظور في الفنون اليابانية إلى الخط والزخرفة في الفنون الإسلامية.

إنّ تجمّع الوحشيين وإقامتهم لمعارض مشتركة قليلة كان من باب «الصداقة» بعكس سابقيهم من الانطباعيين والأنبياء

(١) Cumming, Robert: *Art*, Dorling Kindersley, UK, 2005, p. 346.

(٢) Diehl, Gaston: *Les Fauves*, Nouvelles éditions françaises, Paris, 1975, p.11.

(Les Nabis)، فهم لم يشكلوا مدرسة فنية منظمة، إذ لم يستمر نشاط الوحشيين ضمن المنطلقات الوحشية لأكثر من ثلاث سنوات، وبدا واضحاً من خلال معرض الخريف عام ١٩٠٨ م تخليهم عن الوحشية وتوجه معظمهم نحو مدارس وأساليب جديدة، وعلى الرغم من ذلك فقد ظهر تأثيرهم الكبير على العديد من الفنانين اللاحقين المنتمين إلى تياراتٍ مختلفة.

قام العمل الوحشي على التحوير العفوي والتّمجيد للإحساس المباشر وعلى إمكانية التّعبير من خلال التضاد اللوني، العناصر الخطية والخلط بين الإيقاع الخطي والمساحات اللونية، أيّ أنّ الهدف الأول لتلك اللغة هو أن تكون مكثّفة محرّكة خطوطية وتبسيطية. «كانوا يعملون بطريقة ذكية ومستغربة: تكليف اللون بتنظيم الانضباط الخاص به. لم يقيموا اعتباراً للموضوع إلا من حيث وظيفته التشكيليّة فقط، فدرجة كثافة اللون وامتداد المسطحات المطليّة، وتوزيع الأبيض والدوائر السوداء المستوحاة من الأرابسك، كلها عناصر ساهمت في تعزيز التّماسك والتوازن المنشود. وقد سيطروا على مشكلتيّ العمق والوهم في الفضاء المزمنتين من خلال كيفيّة توزيع المساحات اللونيّة. النور لم يعد مصدراً للإضاءة بل للكثافة. التبسيط كان الضمانة للكثافات المتعددة. إنّه تصور جديد للخيال المؤطر بالأفكار الشخصية»[١]. حتّم هذا المفهوم نبذ التلاؤم التقليدي للأشياء والموضوع والأشكال والظل والنّور والمنظور لصالح التّغيير الكامل لمفاهيم الزّمان والمكان. ولّد هذا المفهوم تصويراً يبحث فقط عن البعدين حيث الشغف بالتّوازن الضوئي، تزامن القيم الضوئيّة والتنظيم التشكيلي للتأليف، شكّلت مجتمعةً الوسيلة للإجابة على الحاجات التّعبيرية، إعادة خلق العمق والفضاء في أبعادٍ جديدة تفترض تنامي زمني مستمر.

٢,٢. مراحل الوحشية الثلاث

يقسم المؤرخون الوحشية إلى ثلاث أعمار أو مراحل تمتد من السنوات السابقة لتشكلها وتستمر إلى ما بعد عام ١٩٠٨ م وهو العام الذي بدأت أساليب فنانيها بالتباعد:

أ – المرحلة الأولى: وهي مرحلة التمهيد والبدايات، انطلاقاً من العام ١٨٩٤ م حتى عام ١٩٠٤م، تم خلالها لقاء الفنانين وتوطدت العلاقات في ما بينهم وكانت

(١) Font, Olivier: *Le Fauvisme et ses influences sur l'art moderne*, Dossiers pédagogiques, Collection du Musée, Centre Pompidou, 2011.

أعمالهم في تلك الفترة تحمل سمات ما بعد الانطباعية (PostÙImpressionisme) وأساليب فنانيها: سيزان، غوغان، فان غوخ وجورج سيراه (Georges Seurat). وكان لنشر بول سينياك (Paul Signac) عام ١٨٩٩ م كتاب «من ديلاكروا إلى الانطباعية المحدثة» (De Delacroix au no-impressionnisme)، الذي ضم شرحاً للتنقيطية التي قامت على أساس علمي وأشار إلى أعمال أوجين دولاكروا (Eugne DeLAcroix) كأول من أعطى للون قيمة معادلة لتلك المعطاة للرسم، مساهمة في تزايد الاهتمام باللون بذاته كعنصر أساسي في العمل الفني. عام ١٩٠٤ م أنتج ماتيس بعض الأعمال بأسلوب التنقيطية بعد أن رافق سينياك لفترة من زمن فعلمه هذا الأخير مبادئ هذا الأسلوب، «ولكنه ما لبث أن تخلى عن هذه التقنية التي اعتبرها محافظة وأخذ يبحث عن أساليب أكثر بساطة ولا ترهق الروح على حد تعبيره»[١].

ب – المرحلة الثانية: هي مرحلة النضوج بين عامي ١٩٠٥ و١٩٠٨م، وهي المرحلة الأهم في أعمال الفنانين الوحشيين، تشكلت خلالها المجموعة بقيادة ماتيس، وتقاربت أعمال فنانيها وبرزت معالم الوحشيّة بشكلٍ واضح، وتحول اهتمام النّقاد والصحافة فجأةً نحو هؤلاء بعد الفضيحة التي أثاروها، وإن لم يكن الهدف الذي سعى إليه الوحشيون هو فضائحي بطابعه، «وبالرغم من اشتهار أسلوبهم وزيادة الطلب على أعمالهم إلا أنّ الكثير من النقاد وعلى رأسهم فوكسيل بقوا على رأيهم بأنّ هذا الاتجاه يشابه البربرية في الرسم وإهانة الشكل»[٢]. عام ١٩٠٦ م انضم جورج براك (Georges Braque) المتأثر بسيزان إلى الوحشية. وعلماً أنّ الحركة لم تعتمد أية نظريّة مكتوبة، فإنّ العديد من الفنانين الوحشيين اعتمدوا على الأبحاث الشخصية، وقد جذب الوضع الفني الاستثنائي لباريس في أوائل القرن العشرين فنانين عالميين ما سمح بالانتشار السريع للأبحاث الفنية. فانتشرت الوحشية في روسيا واتجهت نحو الإشعاعية (Rayonnisme).

ج – المرحلة الثالثة: كما ذكرنا سابقاً فإنّ الوحشية لم تدم طويلاً، فمع افتتاح معرض الخريف لعام ١٩٠٩ م، بدا واضحاً أن المجموعة السابقة تفرقت فماتيس لم يشارك بعمل جديد، أما الآخرون فتوجهوا

(١) Fonĩ Olivieř Op.cit.

(٢) Diehl, Gaston, Op.cit. p.22.

نحو أساليب جديدة، فبعضهم توجه نحو التكعيبية وآخرون عادوا إلى أسلوب سيزان، وتوزعت أعمالهم بين الصالات المختلفة. وحده فان دونجن حافظ على روح الوحشيّة في أعماله المعروضة. وفي السنوات اللاحقة تحول هذا الأخير إلى فنان الطبقة البرجوازية وتزايد الطلب على بورتريهاته المنفذة بالأسلوب الوحشي.

٣ استنتاج مقارن

من خلال الوقائع المستعرضة سابقاً تظهر مواقف متباينة تقود للاستنتاج أنّ لدى الطرفين خصائص مشتركة أبرزها انتماؤهما وارتباطهما بنفس العصر والحقبة التاريخية الممهدة لظهور تيارات فنية جديدة. كلا النمطين أضاف شيئا فريداً في مسيرة تطوير الفن، وهما يتحركان على طول مسارين متباينين بدآ من الأداة العاطفية نفسها: استخدام اللون للتعبير عن مشاعر الفنان. في كل منهما، اللون ليس أداة لوصف الواقع وإنما للتعبير عن عمق عاطفي. كذلك فقد تشابهت دوافعها التي تمثلت بالتأثر بالثورات الفكريّة والقوميّة ورفض الأساليب التقليديّة في الرسم والدعوة إلى تحرير الفنان والفن والتّعبير عن الذات. أما المصادر فقد استقاها الاتجاهان من الفن البدائي والفنون الشرقية القديمة التي استكشفوها من خلال معارض التاريخ الإنساني التي بدأت تنظم في تلك الفترة إلى جانب أعمال فنانين هامين من غوغان وفان غوخ وسيزان... وقد كانت الصدمة التي سببتها الوحشية في معرض الخريف عام ١٩٠٥ م في قلب الوعي الجماعي الذي بدأ يقوض مبادئ الفن السائده بجعله يميل نحو الحداثة. كان اللون أول عنصر يظهر على الساحة، بتجريده من وظيفته بتقليد الطبيعة ظهر نقياً ليكشف العواطف. هذه الصفة دعمتها الحركة التعبيرية مع مجموعة الجسر. الألوان العنيفة والضربات االونية كشفت قوة التلوين الحر.

قد تبدو المقارنة الوحشية الفرنسيّة والتعبيريّة الألمانية كالنظر في وجهين لعملة واحدة. فكلاهما أعطى قيمة للّون كما هو مطبق في اللوحة، ولكن في حين أنّ فنانيّ الأولى تستخدم اللون للتعبير عن الفرح، ففناني الثانية تلاعبوا بالألوان للتعبير عن الجانب المظلم من المشاعر الإنسانية، لتنتهيا بنتائج مختلفة كثيراً.

كانت مجموعة الجسر أقل اهتماماً بالجوانب الشكلية، وهو ما فصلها عن المدرسة التوحشية من ماتيس وبراك. «مسألة الجمال التي طبعت مفهوم الفن الفرنسي لم تكن ذات أهمية بالنسبة إلى الفنانين الألمان... كانوا مصرين على الدخول في عمق الأشياء للوصول إلى المعنى الحقيقي لها حتى ولو أدى ذلك إلى

انتاج «فن قبيح»»[١]، بالنسبة إلى الألمان، المحتوى أكثر أهمية من الشكل. وهو ما يعبر عنه فنانان من الاتجاهين فأمام رسوماته للأشخاص كان ماتيس يقول: «أولاً وقبل كل شيء، أنا لا أرسم امرأة، بل أرسم لوحة... » أما كيرشنر فكان تعبيره مختلف: «..... الرسام يظهر الأشياء بدقتها الموضوعية ولكنه في الحقيقة يمنحها نظرة جديدة». «(عمق يبدو كانفصام في الشخصية – تعارض)»[٢]. عبء النّقد الاجتماعي الذي أضافه التعبيريون إلى أعمالهم وسعوا من خلاله إلى إشراك المجتمع بتعبير الفنان كان السبب وراء انتقادات المحافظين التي اتهمتهم بأنّهم يشكلون خطراً على الشباب الألماني. وقد تزايدت أهمية هذه الحركة في السنوات اللاحقة بينما بدأ تطور الوحشية بالتباطؤ في فرنسا.

متميزة بالألوان الرمزية الكثيفة والصور المبالغ فيها، تميل الألمانية التّعبيريّة إلى التركيز على الجوانب الأثقل والأخطر للنّفس البشريّة وسبر أعماقها. مع التّعبيريين ترافقت أهميّة اللون مع التركيز على آثار خطية قوية وقاسية ومحددة لم ترد في العمل الوحشي. فبينما في أوروبا الشمالية احتفل الوحشيون باللون ودفعوا به إلى آفاق عاطفية ونفسية جديدة، معالجة التعبيرية أتت أكثر قتامة، بمسار أكثر تشاؤما، مما يعكس التأثيرات الاجتماعية. وحتى في لحظاتهم الأعنف، أبقى الوحشيون على شعور الانسجام والتّصميم، في حين أن التعبيريين تخلوا عن هذا المثال من ضبط النّفس والفرح. وبدلاً من ذلك استخدموا صور المدينة الحديثة لنقل المعاناة في مشاهد عنيفة بألوانها الداكنة وشخصياتها المشوهة.

على الرّغم من أن التّعبيريّة تمتعت بشخصية ألمانيّة واضحة، فإنّ عمل الفنان جورج رووالت (Georges Rouault) الوحشي الفرنسي ربط الاتجاهين أفضل من أي رسام آخر باستخدامه الأسلوب الزخرفي من الوحشيّة في فرنسا إلى جانب اللون الرّمزي من التّعبيريّة. وكثيراً ما وصف عمله بأنّه «المدرسة الوحشية مع نظارات داكنة»[٣]، يسلط هذا الوصف الضوء، ربما أفضل من أيّ مقارنة أخرى،

(١) Grasskamp, Walter: *German Art in the 20th Century, Painting and Sculpture 1905- 19085*, Prestel- Verlag, Munich, Germany, 1986, p.9.

(٢) Font, Olivier, Op.cit.

(٣) Zibaš Christine: *Comparing Fauvism and German Expressionism Using Color as an Emotional Tool*, Sep 18,2009. http://voices.yahoo.com/comparing-fauvism-german-expressionism-4284857.html?cat = 2.

على الخلافات بين الوحشيّة والأساليب التّعبيريّة في الرّسم. ومع أعمال بيكمان، يبدو بوضوح أنّ الوحشيّة والتعبيريّة تباعدتا على نطاق واسع وأنّ الخلافات غلبت أوجه التّشابه بين التيارين.

بعكس فناني الجسر والفارس الأزرق الذين، ومنذ بداياتهم، واظبوا على العرض معاً وبشكل دوري، فإنّ الوحشيين لم يهتموا بالظهور بهذه الوحدة. «كذلك، وفي حين تنوعت أعمال التّعبيرين بين الرّسم والتّصوير والطباعة، فإنّ الوحشيين، عدا ماتيس، لم يهتموا بإنتاج أعمال فنيّة بتقنيات متنوعة وانحصرت أعمالهم بمعظمها على اللوحات والتلوين... ومن المهم الإشارة إلى أن مبدأ الفردانيّة ظهر بين الوحشيين بوضوح بينما تركز جهد التعبيرين في قالب جماعي»[1].

- تعريفات بالفنانين وفقا للترتيب الأبجدي:

جايمس انسور (١٩٤٩-١٨٦٠)، رسام وطبّاع بلجيكي، ويعتبر من المؤثرين المهمّين على الحركة التعبيرية والسريالية. ، تميّز بمواضيعه الغريبة، كالكرنفال والأقنعة والهباكل العظمية، وبألوانه الساطعة.

جورج براك (١٨٨٢ - ١٩٦٣)، فنان فرنسي عمل لفترة ضمن الإتجاه الوحشي لكنه لم يلبث أن انتقل إالى التكعيبية ليصبح أحد أهم روادها إلى جانب بابلو بيكاسو. إلى جانب اللوحات كانت له عدة أعمال في النحت والطباعة والإلصاق والتقنيات المختلفة.

ويليام تورنر (١٨٦٢-١٧٨٩)،رسام انكليزي متخصص برسم المنظر الطبيعي بالألوان المائية، أحد أشهر الفنانين المعاصرين رسم غالبا منظر القرية المحيطة بأوكس فورد.

جاولنسكي (١٩٤١-١٨٦٤)، رسام تعبيري روسي ناشط في ألمانيا، ينتمي لجماعة الفارس الأزرق التعبيرية في ألمانيا ولاحقا مع جماعة الفرسان الأربعة، بداية تميزت اعماله بالغنى اللوني ولاحقا بالتجريد المبسط والأسلوب المركب.

اندريه دوران (١٨٨٠ - ١٩٥٤)، فنان فرنسي من مؤسسي الوحشية، صور أغلب المواضيع من رسم الأشخاص والعراة، الطبيعة الصامتة والمنظر الطبيعي وخاصة البحري، وقد استخدم مختلف المواد في انتاج أعماله. وله بعض الأعمال في مجال النحت وتصميم المسرح.

موريس دوفلامنك (١٨٧٦ - ١٩٥٨)، رسام فرنسي، عرف أولاً بالتجاه الوحشي ثم انتقل إلى التكعيبية. وإلى جانب كونه

(١) Diehl. Gastoñ Op.cit. p.39.

رساماً، كان روائياً وشاعراً مع ما لا يقل عن ٢٦ كتاباً.

أوتو ديكس (١٩٦٩-١٨٩١)، رسام وطبّاع ألماني، عرف بتصويره اللاذع والقاسي للمجتمع وللتعبير عن قساوة الحرب.

أوجين ديلاكروا (١٧٩٨ - ١٨٦٣)، رسام فرنسي من رواد المدرسة الرومانسية الفرنسية، كان لسفره إلى الشرق أثراً كبيراً في أعماله التي استوحاها من الحياة اليومية في هذه المنطقة.

روبير ديلوني (١٩٤١-١٨٨٥)، رسام فرنسي أسس مع زوجته سونيا ديلوني الحركة الفنية الأورفية التي تميزت بإستعمالها للألوان القوية وللأشكال الهندسية، اما في مراحله اللاحقة توجه أكثر نحو التجريد.

كارل شميدت روتلف (١٩٧٦-١٨٨٤)، رسام وطبّاع ألماني ينتمي لجماعة الجسر التعبيريين في ألمانيا، تميّز بإنتجه ما يفوق الخمس مئة عمل يتراوح بين حفر على الخشب والحجر والزينك إضافة إلى المطبوعات التجارية.

هنري روسو (١٩١٠-١٨٤٤)، رسام فرنسي ما بعد إنطباعي، تناول محور الفن الساذج والفن البدائي، إعتمد التعليم الفني الذاتي فإتصفت اعماله بالعبقرية والنوعية الفنية العالية المستوى.

جورج رووالت (١٨٧١ - ١٩٥٨) رسام فرنسي من فناني الوحشية الفرنسية ولكنه عرف بأسلوب مختلف وخاص به نتيجة لتقربه من التعبيريين الألمان وتصويره للمواضيع الدينية المسيحية التي غابت عن الإتجاه الوحشي.

جورج سيراه (١٨٥٩ - ١٨٩١)، من مؤسسي التنقيطية التي يمكن أن تصنع بالإنطباعية العلمية لإرتكازها إلى نظريات الضوء واللون التي انتشرت أواخر القرن التاسع عشر.

بول سيزان (١٩٠٦-١٨٣٩)،رسام فرنسي ما بعد إنطباعي، صنف سيزان بأنه اسس الجسر بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين ومهد لفن جديد ومختلف للعالم.

بول سينياك (١٨٦٣ - ١٩٣٥)، رسام فرنسي من مصوري المنظر الطبيعي بشكل أساسي، إلى جانب سيراه أسس المدرسة التنقيطية. كان رئيس «تجمع الفنانين المستقلين» الذي أسسه مع سيراه.

فرانسيسكو غويا (١٨٢٨-١٧٤٦)، رسام وطبّاع اسباني رومنسي، كان أخر المبدعين القدماء وأول الفنانين الجدد.

بول غوغان (١٩٠٣-١٨٤٨)، رسام فرنسي ملهم لحركة ما بعد الإنطباعية، اثرت اعماله على حركة الفنانين الجدد في

فرنسا، عرف لاحقا بألوانه التجريبية وبأسلوبه المهذب المغاير للحركة الإنطباعية.

جورج غروس (١٩٥٩-١٨٩٣)، رسام ألماني إشتهر بروسومه الكاريكاتورية الوحشية المعبرة عن الحياة في برلين في ١٩٢٠، لقد كان فنانا واعدا في دادائية برلين والموضوعيين الجدد.

كيث فان دونجن (١٩٦٨-١٨٧٧)، عرف بإسم المفتاح، رسام ألماني ينتمي للتيار الوحشي، إكتسب شهرته من حساسيته الفنية وألوانه الزاهية، ورسمه للبورتريه.

فانسنت فان غوغ (١٨٩٠-١٨٥٣)، رسام ما بعد الانطباعية ألماني الجنسية تميز بألوانه القوية وتأثيراته انعكست على فن القرن العشرين.

إيرنيست كرشنر (١٩٣٨-١٨٨٠)، رسام وطبّاع تعبيري ألماني، يعتبر من المؤسسين لجماعة الجسر،صنفت أعماله بمعاداتها للنازية وأتلف مايفوق ٦٠٠ عمل له ١٩٣٧، مما أدى إلى إنتحاره.

بول كليه (١٩٤٠-١٨٧٩)، رسام الماني -سويسري، ان أسلوبه الفردي متأثر بالحركات الفنية التالية: التعبيرية، التكعيبية والسريالية ولقد كان تلميذا لدى المستشرقين.

فاسيلي كاندينسكي (١٩٤٤-١٨٦٦)، رسام روسي ومنظر. إعتمد كأول من رسم لوحة تجريدية صافية.

هنري ماتيس (١٩٥٤-١٨٦٩)، رسام فرنسي، تميز بطريقة استعماله للألوان أول من إستعمل وفاض بكتابة المسودات، لقد كان مخطط وطبّاع ونحّات، إنّ تمكنه من التعبير اللوني والتصويري... أكسبه الإعتراف وإعتباره في مقدمة الفن الحديث.

فرانز مارك (١٩١٦-١٨٨٠)، رسام وطباع الماني، يعتبر احد وجوه الحركة التعبيرية الألمانية، ينتمي لجماعة الفارس الأزرق، أسس مجلة الفارس الأزرق والتي أصبحت محور المحيط الفني.

ألبير ماركيه (١٨٧٥-١٩٧٤)، فنان فرنسي ارتبط اسمه بالوحشية واهتم بشكل أساسي برسم المنظر الطبيعي ولكنه لم يهمل رسم الأشخاص وتركز عمله في هذا المجال بين عامي ١٩١٠ و١٩١٤.

أوغوست ماكية (١٩١٤-١٨٨٧)، أحد رواد والمؤسسين لجماعة الفارس الأزرق.

إدوارد مونخ (١٩٤٤-١٨٦٣)، رسام نروجي عالج بالتحديد المواضيع السيكولوجية في أواخر القرن التاسع عشر، يعتبر فنان رمزي ومؤثر على حركة التعبيريين الألمان، أشهر أعماله الصرخة١٨٩٣.

هنري مونغان (١٨٧٤ - ١٩٤٩)، من مؤسسي الإتجاه الوحشي، وكان من المتأثرين بشكل كبير بالإنطباعية وقد ظهر ذلك في بعض القيم اللونية المخففة والمضيئة.

إميل نولد (١٩١٤-١٨٨٧)، رسام ألماني يعتبر من الممهدون للحركة التعبيرية، ينتمي لجماعة الجسر، ويعتبر أهم من إستعمل التلوين الزيتي والألوان المائية في القرن العشرين.

أيريك هيكل (١٩٧٠-١٨٨٣)، رسام الماني وطباع، ينتمي لجماعة الجسر، عمل في السنوات السبع الأخيرة من حياته في تقنيات الطباعة والحفر على الزينك والحجرأنتج أكثر من ٢٠٠ مطبوعة.

- تعريفات المدارس الفنية حسب التسلسل الأبجدي:

الفن الجديد: هو حركة ذات طابع احتجاجي ورفضي، تدعو إلى انقلاب المفاهيم الفنية والاجتماعية بحيث يتغير الشكل والمضمون وينتشر العمل الفني على نطاق الجمهور.

الوحشية: ليست الوحشية مدرسة ذات مذهب فني محدد، فهي اقرب إلى أن تكون التقاء بين فنانين جمعت بينهم ميول ومواقف متشابهة.

التعبيرية: هي بالمفهوم العام للكلمة طريقة خاصة في التعبير اتبعت في مختلف مراحل التطور الفني بدءا بكهوف العصر الحجري وحتى التعبيرية التجريدية في الخمسينات من القرن العشرين.

التعبيرية الألمانية: مقارنة مع التعبيرية الفرنسية أو الفوفيسم، كانت التعبيرية الألمانية تعبر اكثر عن العلاقات بين الفنون والمجتمع، والسياسة والثقافة الشعبية بينما الوحشية كانوا يعملون بإستقلالية ذاتية دون اتخاذ مواقف معينة.

الرمزية: حركة فنية بدأت في الشعر الفرسي والبلجيكي في أواخر القرن التاسع عشر... تبحث في التعبير عن موقف فكري وليس واقع موضوعي وذلك بتفعيل قوّة الكلمة والصورة عبر الإقتراحات الدلالية.

الإشعاعية: من المدارس الأولى التي أظهرت التجريد في عمل فنانيها، بدأت ملامحها تظهر في العام ١٩٠٩ وتأكدت عام ١٩١٣ بقيادة ميشال لاريونوف بعد اصدار بيانها الخاص الذي أكد على ضرورة البحث عن بعد أبعاد جديدة في العمل الفني خارج الزمان والمكان.

الإنطباعية: تيار فني بدأ في فرنسا عام ١٨٦٠. كان للإكتشافات العلمية دوراً هاماً في نشوء هذه المدرسة وتطورها. لم يهمل الإنطباعيون الرسم الواقعي بل حافظوا عليه وانصب تركيزهم على معالجة اللون والضوء في المناظر الطبيعية.

ما بعد الإنطباعية: كما يدل اسمها فهي المرحلة الفنية اللاحقة للإنطباعية ويعتبر فنانيها مؤسسي الحداثة في التصوير الغربي حيث بدأوا مع نهاية القرن التاسع عشر بالخروج عن الواقع من خلال تحوير الأشكال واستعمال الألوان الإصطلاحية واهمال المنظور مستمدين أساليبهم من الفنون البدائية والفنون القديمة.

التنقيطية: من المدارس التي تلت الإنطباعية زمنياً، اعتمدت على الإكتشافات العلمية في تقسيم الضوء واللون إلى جزئيات وتبسيط الأشكال.

الأنبياء: هم مجموعة صغيرة تأسست مع نهايات القرن التاسع عشر من الفنانين الذين استوحوا اسمهم من كلمة «النبي» العربية مما يظهر تأثير الشرق عليهم. تأثروا بألوان غوغان وتميزت أعمالهم بالمساحات اللونية الواسعة.

- الأساليب والتقنيات الفنية

الفن البدائي: هو مجموع فنون ما قبل التاريخ أو المرحلة التي سبقت الحضارات القديمة. وتركزت بشكل خاص في إفريقية وأوقيانوسية وبعض أجزاء أمريكة الجنوبية.

الفنون اليابانية: مجموعة من الفنون المنتشرة في اليابان تشمل عدة فنون قديمة، مثل الخزف والنحت على الخشب والبرونز والتلوين بالحبر على أقمشة الحرير والورق. وتاريخ الفنون في اليابان يمتد من الألف العاشر قبل الميلاد.

الفنون الإسلامية: هي الفنون التي أنشأتها الحضارة الإسلامية والقائمة على منع التشخيص وتشمل أولاً الخط العربي وفنونه، الزخرفة التي تعتد تكرار الوحدة(هندسية أو نباتية أو حيوانية أو تزيينية ولكن بأسلوب مبسط أقرب إلى التجريد) والمنمنمات هي التصاوير المرافقة للكتابات والتي تضم تصويراً محوراً وغير واقعي للأشخاص ولا تعتمد على المنظور.

المصادر والمراجع

- Cumming, Robert: *Art*, Dorling Kindersley, UK, 2005.
- Diehl, Gaston: *Les Fauves*, Nouvelles ditions franaises, Paris, 1975.
- Font, Olivier: *Le Fauvisme et ses influences sur l'art moderne*, Dossiers pdagogiques, Collection du Muse, Centre Pompidou, 2011.
- Grasskamp, Walter: German Art in the 20th Century, Painting and Sculpture -1905 - 19085, Prestel - Verlağ Munich, Germany, 1986.
- Le muse de l'arť Phaidoñ Paris, 1994.
- Wikipédia, Expressionisme, Dernière révision: 9 mai 2013 09:23 UTC, Page consultée le: 16 mai 2013 22:55 UTC, www.fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Expressionnisme&action=history
- Zibaš Christine: *Comparing Fauvism and German Expressionism̃ Using Color as an Emotional Tool*, Sep 18,2009. http://voices.yahoo.com/comparing-fauvism-german-expressionism-4284857.html?cat=2.

- أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (التصوير ١٨٧٠-١٩٧٠)، دار المثلث، بيروت، ١٩٨١.
- إسماعيل علام، نعمت: فنون الغرب في العصور الحديثة، دار المعارف، ١٩٧٨.
- البهنسي، عفيف: الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم (موسوعة تاريخ الفن والعمارة)، دار الرائد اللبناني، ١٩٨٢.
- خليل، فخري: أعلام الفن الحديث، ج. ٣، دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥.

دور الوسائط الإلكترونيّة في تطوير تقنيات تدريس اللّغة العربيّة للناطقين بغيرها
- من التصوّر إلى التّطبيق -

د. فيصل أبو الطفيل[1]

ملخص البحث:

أصبح التّدريس باستخدام الوسائط الإلكترونيّة في عصرنا الحديث يفرض نفسه بقوة، ومن الركائز الأساسيّة التي يقوم عليها تبسيط المعلومة وسرعة إيصالها إلى المتعلّم عبر أجهزة حديثة (حاسوب – شاشات إلكترونية – هواتف ذكية – أجهزة لوحية..) تتّخذ أشكالاً متنوعة تسمّى امتدادات أو (extensions)، منها مثلاً: pdf Kindle, Word، إلخ...) ومن مميزاتها كذلك قدرتها على الاحتفاظ بجاذبيتها وبحمولتها المعرفيّة والثقافيّة المسايرة لركب الحضارة الإنسانيّة. يُضاف إلى ذلك كلّه توفر الشّبكة العنكبوتيّة التي تسمح للمتعلّم بإنّ يتواصل مع محيطه (أساتذته – زملائه) بشكل مباشر تُتَبادل فيه المعلومات المعينة في أقصر وقت وبأقل جهد. ويندرج توظيف الوسائط الإلكترونيّة بالنسبة إلى المدرّس ضمن تجديد طرائق التّدريس والإنّتقال بها من طابعها التّقليديّ إلى نماذجها الحيّة المعاصرة.

وإذا كانت الوسائط الإلكترونيّة ناتجة عن ثورة رقميّة تواكب في الوقت نفسه، متطلّبات العصر وتطلّعات المتعلّم، فما هي الوسائل والطرائق التي من شأنها إنّ تضمن الاستثمار الناجع لهذه الوسائط في تعليم وتعلّم اللّغة العربيّة للناطقين بغيرها؟

تقوم أهداف هذا البحث على دراسة الخصائص المميّزة للوسائط الإلكترونيّة عند اعتمادها مدخلاً لتعليم وتعلّم اللّغة العربيّة للناطقين بغيرها، وذلك بتسليط

(١) جامعة القاضي عياض، مراكش/ المغرب.

الضّوء على جوانبها الوظيفيّة التي من شأنها أن تسهم في الارتقاء بمستوى تعلّم اللّغة العربيّة عند المتعلّم في علاقته بالمدرِّس من جهة، وبالوسيط الإلكترونيّ الموظَّف من جهة أخرى، وذلك عبر معالجة المحاور الآتية:

* مقدّمة: التّعريف بالوسائط الإلكترونيّة وأنواعها وتقنيات استعمالها في تعلم اللّغة العربيّة للنّاطقين بغيرها.

* الوسائط الإلكترونيّة والمدرّس: تقاسم الأدوار وتبادل المهام.

* الوسائط الإلكترونيّة والمتعلّم: الوعي واكتساب خبرات الاستعمال.

* دور الوسيط الإلكترونيّ في تطوير تعليم مهارات اللّغة الأربعة الرئيسة: (الاستماع والكلام والقراءة والكتابة).

* الوسائط الإلكترونيّة وأدواره في التّرجمة بين اللّغة الأمّ واللّغة الهدف.

* الوسائط الإلكترونيّة وتقويم التعلّمات.

الكلمات المفتاحيّة: (الوسائط الإلكترونيّة – التقنية – التّدريس – اللّغة العربيّة – المتعلّم النّاطق بغير اللّغة العربيّة).

مقدمة: التعريف بالوسائط الإلكترونيّة وأنواعها وتقنيات استعمالها في تعلم اللّغة العربيّة للناطقين بغيرها

وُضِعَ العديد من التسميات لكلمة (Multimdia) في الأدبيات الأجنبية والعربيّة على حد سواء، كالوسائط المتعددة، والأوعية المتعددة، والوسائط المتكاملة، والوسائط المتعددة الفائقة، والوسائط المتعددة التّفاعليّة، وسواها..[1].

وهذا التّنوع في استخدام المصطلحات الدّالة على التّطوّر التّقنيّ يتلاءم وتتعدّد أنواع الوسائط الإلكترونيّة المتوفّرة في عصرنا، مثلما يتوافق تعدّد استعمالاتها والغايات التي توظّف لأجلها. وقد «صارت التّقنيات [تؤدّي دوراً مهّماً] في تطوير عناصر النّظام التربويّ كافة بوجه عام وعناصر المنهج على وجه الخصوص، وجعلها أكثر فاعليّة وكفاية، وذلك من خلال الاستفادة منها في عملية التّخطيط لهذه المناهج وتنفيذها وتقويمها ومتابعتها وتطويرها بما يسهم بشكل كبير في تحقيق أهدافها المنشودة»[2].

ولا شكّ إنّ التطوّرات التقنيّة التي اشتملت في جانب منها على الوسائط

(١) المالكي مجبل لازم مسلم، الوسائط **المتعددة** (Multimedia) **وتطبيقاتها في المكتبات ومراكز المعلومات**، مقال منشور بمجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد ٥٥، أكتوبر ٢٠٠٦م، ص: ١٣٢.

(٢) الفوزان عبد الرحمن بن إبراهيم، **إضاءات لمعلمي اللغة العربية لغير الناطقين بها**، طبع في المملكة العربية السعودية، ط٢، ١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م، ص: ٢٤٠.

الإلكترونيّة، قد أسهمت في تجاوز الطّرائق التقليديّة في التّدريس، من خلال تعديل زاوية النّظر في التّصورات البيداغوجيّة والتّخطيط لعمليات التعلّم وتطوير طرائق التّعبير والتعلّم لدى المتعلّمين. وغنيّ عن القول إنّ هذه التّقنيات الرقميّة تمتلك جاذبية مطلقة، سيما انّها «تعمل على تحطيم القيود القديمة للمكان والزّمانِ»[١]. وتسهّل مجريات الحياة اليوميّة في اختزالها للوقت والجهد المبذولين.

ولم تكن اللّغة العربيّة بمنأى عن هذه التّطورات التّقنية، إذ إنّ تطويرها لا يرتبط فقط بما تقدّمه الكتب المؤلّفة في مناهج تدريسها أو تلك التي تعتمد التّرجمة منها وإليها، ولكن جزءاً مهمّاً من تدريسها وتطويرها والنّهوض بها رهين بانخراطها في ما تقدّمه بوابة التّكنولوجيا من تقنيات تتطوّر يوماً بعد يوم. وعلى سبيل التّمثيل فهناك برامج خاصية بعلم العروض، وأخرى تبحث في الأدب الرقميّ بأنواعه المختلفة (سمعي – بصري..)، كما ظهر أيضاً ما يسمّى بالكتابة التّفاعليّة التي تعتمد الوسيط الإلكترونيّ في توسيع دائرة الإنّتشار. وفي ضوء ما سبق ترى زهور كرام «أنّ الإنّخراط في الثّقافة الرقميّة، فهماً وتحليلاً ودراسة أصبح ضرورة حتميّة يتطلّبها واقع علاقة الفرد بالتكنولوجيا»[٢].

إنّ الإنسان يعيش، الآن، عصره الرقميّ؛ فقد باتت الأجهزة الذّكيّة على درجة عالية من الحميميّة بالنسبة إليه، وما لم نخاطبه من مواقع مختلفة، أكثرها أهمية: التّعليم، مستخدمين ما وصل إلى تلك الدرجة من الحميمية، لن نستطيع إنّ نؤثّر فيه تأثيراً فعّالاً[٣]. ومن بين الوسائط الإلكترونيّة التي يتيح استعمالها إمكانية بناء التعلّمات الوظيفية الخاصة باللّغة العربيّة مجموعة من الأجهزة الحديثة (حاسوب – شاشات إلكترونيّة – هواتف ذكيّة – أجهزة لوحيّة – مسلاط ضوئي (ويسمّى أيضا: جهاز عرض المعطيات Data Show..) تتّخذ أشكالاً متنوّعة تسمى امتدادات أو (extensions)، منها مثلاً: pdf Kindle, Word، إلخ، بالإضافة إلى استعمال الشّبكة العنكبوتيّة (الإنّترنت) في عمليات التّواصل التي تشكّل فضاء خصباً للتّدريب على اكتساب اللّغة العربيّة وتوظيفها. إنّ نظرة

(١) غرينفيلد سوزان، **تَغَيُّرُ العقل، كيف تترك التقنيات الرقميّة بصماتها على أدمغتنا؟**، ترجمة إيهاب عبد الرحيم علي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٤٤٥، فبراير٢٠١٧م، ص: ٢٤.

(٢) كرام زهور، **الأدب الرقميّ أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيميّة**، منشورات دار الأمان، الرباط، ط٢، ٢٠١٣، ص: ٦.

(٣) ملحم إبراهيم أحمد، **الرقميّة وتحولات الكتابة، النظرية والتطبيق**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠١٥م، ص: ١٤٣.

سريعة في التّنويعات الرقميّة التي توفرها الشبكة العنكبوتيّة (مدونات – مواقع شخصية – بيانات – مواقع الصحف والدوريات – مكتبات رقمية..) تبرز إلى حدّ كبير حجم الإنّخراط الإنسانيّ في ركب الثّقافة الرقميّة المؤسّسة على توظيف الوسائط الإلكترونيّة»[1]. ولأنّ تفصيل القول على هذه الوسائط أمر لا يتّسع له هذا البحث، فسنقتصر على تقديم ثلاث أنواع تُعدّ الأكثر استخداماً في العمليّة التعليميّة:

السّبورة الذّكيّة – الحاسوب اللوحيّ – الهاتف النّقال.

أ – السّبورة الذّكيّة:

«ويطلق عليها أيضا السّبورة الرقميّة والسّبورة الإلكترونيّة والسّبورة التّفاعليّة. يجري التّحكّم بهذه السّبورة عن طريق اللّمس، وفي حالة عدم تفعيل الانترنت، يمكن الكتابة على اللوح بأقلام خاصّة ملوّنة، أو استخدام لوحة المفاتيح للطّباعة. إنّ الدراسات التّربويّة التي أجريت على الطّلاب الذين تُستخدم السّبورة الذّكيّة في توصيل المعلومات إليهم، والوصول إلى المعلومات عن طريق البحث عنها، ومناقشتها. تبيّن أنّ هؤلاء قد ارتفع مستوى تحصيلهم العلمي، وحلّ مشكلات كثيرة خاصة عند غير الناطقين بالعربيّة.

ب – الحاسوب اللوحيّ:

يتميز بشاشة LCD التي تتوافر فيها تقنية اللّمس أو القلم الرقميّ، وبكونه أكبر حجماً من الهاتف المحمول. لقد جاء إدخال الحاسوب اللوحيّ في التّعليم حلاً لمشكلات كثيرة، أهمّها: التّخلّص من حمل الكتب الورقيّة المتنوّعة والكثيرة في حقيبة تثقل كاهل الطّالب، وإضفاء المتعة والتّشويق على التّعليم، والارتباط المباشر بمصادر المعلومات، وترسيخ المعلومات في ذهن الطّالب عبر توظيف الوسائط المتعدّدة التي تفعل الحواس الأخرى بعد أنّ كانت مقتصرة على القراءة والاستماع.

ج – الهاتف النّقال:

لفتت الهواتف الذّكيّة الانّتباه إلى قدرتها على أنّ تؤدي أدواراً ليس بمقدور الحواسيب اللوحيّة أن تؤديها بالكفاءة نفسها، ومنها: خدمة الرسائل القصيرة SMS إضافة إلى خدمة البلوتوث (Bluetooth) والوسائط المتعددة (MMS) التي تمكّن من تبادل الصّور والفيديو»[2].

(١) أبو الطفيل فيصل، **هوية الأدب الرقميّ دراسة في تداخل النّص الأدبيّ بالوسيط التكنلوجيّ**، مقال منشور ضمن بحوث المؤتمر الدولي للغة العربية والنص الأدبي على الشبكة العالمية، جامعة الملك خالد، كلية العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، المملكة العربية السعودية، ٢٠١٧م، ج٢، ص: ٥٦٠.

(٢) ملحم إبراهيم أحمد، **الرقمية وتحولات الكتابة، النظرية والتطبيق**، صص: ١٤٨-١٥٢. بتصرف.

وينبغي أن نشير إلى أنّ هذه الأشكال الجديدة من الوسائط الإلكترونيّة، قد تحمل معها – إلى جانب مميزاتها في التواصل وتعلّم اللّغة ونقل المعرفة – بعض المشكلات التي تطرح نفسها بقوة أمام المتعلّمين والمدرسين معا، ومن بينها تغييب التّواصل الشفهي المباشر وتزايد مساحات الحريّة في استعمال هذه الوسائط الإلكترونيّة والحاجة إلى إعداد مقررات دراسيّة تواكب المحتوى الرقميّ المعروض على شاشات هذه الوسائط، وهو ما يستدعي تضافر الجهود الفرديّة والجماعية لتحقيق نتائج أفضل.

وتعدّ المستحدثات التكنولوجيّة حلولاً مبتكرة لكثير من مشكلات تعليم اللّغة العربيّة كلغة ثانية، لرفع كفاءة التّعليم وزيادة فعاليته بصورة تتناسب وطبيعة العصر الحالي، قد تكون هذه الحلول ماديّة أفرزتها ثورة الاتصالات والكمبيوتر، مثل: الأجهزة والأدوات والمواد التعليميّة، أو فكريّة أفرزتها الثّورة المعرفيّة والتّطوّر في مجال العلوم التّربويّة والسّلوكيّة وعلوم الاتّصالات، ممثلّة في النّظريات والإستراتيجيات المختلفة في مجال تعليم اللّغة العربيّة كلغة ثانية تلك التي صممت وطوعت لتناسب الموقف الاتّصالي؛ مما جعلها تتميز بالتّفاعليّة والفردية والتّنوع والتّكامل»[1].

إنّ العمل على تطوير الوسائط المتفاعلة العربيّة، يمر عبر تطوير أشكال التّعامل مع هذه الوسائط بوعي جديد ورؤية جديدة[2]، وتبعاً لذلك نحن بحاجة إلى إلقاء نظرة أدق، نركّز من خلالها في استعمالنا للوسيط الإلكترونيّ على تكنلوجيا البناء لا تكنلوجيا الهدم، تكنولوجيا المعرفة لا تكنولوجيا الفراغ، ونقصد بذلك الابتعاد عن الاستعمال السيئ للوسيط الإلكترونيّ في ما لا يعود بالنّفع والفائدة على المتعلّم، ومعلوم أنّ ما توفره هذه الوسائل من ترفيه وتزجية للأوقات من شأنه أنّ يعيق كل تدرّج في تعلم اللّغة. سيما أنّ متعلم اللّغة العربيّة يواجه تحديّات من بينها مثلا محدودية المحتوى الرقميّ المخصص لتعلّم اللّغة العربيّة والحاجة الماسة إلى توسيعه وتطويره، والبحث في مدى انسجامه مع فترات التعلّم ومقررات التّدريس.

(١) الشحات سعد محمد عثمان: **مشروع مقترح في تدريب المعلمين على متابعة المستحدثات التكنولوجية التعليمية في التدريس**، مجلة كلية التربية بدمياط – جامعة المنصورة، العدد السّادس والأربعون، يوليوز، ٢٠٠٤م، ص٧٤.

(٢) يقطين سعيد، **النص العربي والوسائط المتفاعلة العوائق والآفاق**، مقال منشور بمجلة البحرين الثقافية، العدد ٣٤، أبريل، ٢٠٠٣م، ص: ٣١.

*** الوسائط الإلكترونيّة والمدرّس: تقاسم الأدوار وتبادل المهام.**

تفرض التّطوّرات الحديثة في مناهج التّدريس ومقرراته وبرامجه الاستجابة لتوظيف التّقنية في التّعليم، وبذلك انتقل وضع المدرّس من كونه مصدر المعرفة في القديم إلى موجّه للمتعلّم في بناء المعرفة حديثا، ولذلك أصبح أمراً ضروريّاً بل حتميا انخراط المدرّس في عصرنا الحاضر ضمن العالم الافتراضي ومجاراة تطوراته الرقميّة التي تتسارع ولا تعرف التوقف، وبناء عليه ينبغي أن يتوفر المدرس على القدر الكافي (وليس الأدنى) من المعرفة اللازمة بطرق ووسائل استخدام الوسائط الإلكترونيّة واعتمادها – في جانبها الوظيفيّ – داخل قاعات الدّرس والتّحصيل. وقد وضعت الجمعيّة الدوليّة لتكنولوجيا التّربيّة International Society (ISTE) for Technology in Education قائمة بالمهارات والمفاهيم الأساسية لبرامج إعداد تدريب المعلم. ومن أهمّها: القدرة على استخدام الكمبيوتر، والاستفادة منه لدعم العمليّة التعليميّة[١].

ويندرج توظيف الوسائط الإلكترونيّة بالنّسبة إلى المدرس ضمن تجديد طرائق التّدريس والانتقال بها من طابعها التّقليديّ إلى نماذجها الحيّة المعاصرة. إنّ من الأدوار التي تقع على عاتق المدرّس الإشراف على العمليّة التعليميّة بالتوجيه والتأطير والتّخطيط لمسارها الصحيح، وفي هذا المقام يمكن للمدرّس في إطار الدروس التي يقدمها والأنشطة التي يشرف عليها في ما يتعلق بتعليم اللّغة العربيّة للمتعلّمين النّاطقين بغيرها أنّ يعمد إلى توظيف البيداغوجيات التي تسمح للمتعلّم بمساحة أرحب للإبداع عبر استعمال الوسائط الإلكترونيّة، ومن هذه البيداغوجيات مثلا نذكر: بيداغوجيا الإبداع[٢].

إنّ استخدام معلّم اللّغة العربيّة للنّاطقين بغيرها لهذه الوسائط الإلكترونيّة لا يتطلّب معرفة وإلماما به فحسب بل يحتاج إلى حكمة في استخدامها، وإدخال تكنولوجيا

(١) Bernard, J. Pool; Education for Information Age Teaching in Computerized Classroom. W.M.C, Brown Communication Inẽ U.S.A, 1995 P: 5.

(٢) بيداغوجيا الإبداع Pdagogie de crativit: هي أنشطة وعمليات منظمة يقوم بها المتعلم لابتكار أفكار أو اكتشاف أشياء. ولتحقيق هذه البيداغوجيا ينبغي للمدرس أن يقوم بما يلي: أ) وضع المتعلمين في وضعية تمكنهم من إدراك مشكل والشعور بالحاجة إلى الإبداع والابتكار. ب) تمكين المتعلم من تقديم وإنتاج أكبر قدر من الأفكار والألفاظ. ج) مرونة النشاط. د) أصالة الإنتاج. هـ) إعادة بناء الأشياء والأفكار. ينظر: اسليماني العربي، المعين في التربية، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، ط٨، ٢٠١٥م، ص: ٢١٩.

المعلومات والاتّصالات في نطاق التّعليم لن يكون ناجحاً إلا إذا تمّ إعداد المعلّم نفسه لاستخدام وتطوير هذه التكنولوجي[١]. ولذلك ينبغي إعادة النظر في دور التّقنيات التّربويّة ومفهومها واستخدامها، وأهمية جعل هذا الاستخدام جزءاً لا يتجزأ من عملية التّعليم والتعلّم لا مجرد عامل مساعد، وبالتالي تعميق فهم دورها لدى المعلم والمتعلّم مما يحفّز على جعلها أكثر فعالية، ويفسح المجال للإفادة من التّقنيات المستجدة[٢].

ولكي يصبح دور المعلم مهمّاً في توجيه طلابه الوجهة الصّحيحة للاستفادة القصوى من التّكنولوجيا على المعلّم أنّ يقوم بما يلي:

١ - يعمل على تحويل غرفة الصّف الخاصّة به من مكان يتم فيه انتقال المعلومات بشكل ثابت وفي اتجاه واحد من المعلم إلى الطّالب إلى بيئة تعلّم تمتاز بالديناميكية وتتمحور حول الطّالب حيث يقوم الطلاب مع رفقائهم على شكل مجموعات في كل صفوفهم وكذلك مع صفوف أخرى من حول العالم عبر الانترنت.

٢ - يطوّر فهماً عمليّاً حول صفات واحتياجات الطلاب المتعلّمين.

٣ - يتبع مهارات تدريسيّة تأخذ بعين الاعتبار الاحتياجات والتّوقعات المتنوّعة والمتباينة للمتلقّين.

٤ - يطوّر فهما عمليّاً لتكنولوجيا التّعليم مع استمرار تركيزه على الدّور التّعليميّ الشّخصيّ له.

٥ - يعمل بكفاءة كمرشد وموجّه حاذق للمحتوى التّعليمي[٣].

إنّ استرشاد المدرّس بالخطوات السابقة يجب أن يأخذ بعين الاعتبار الجوانب الأربعة الآتية في تعليم اللّغة العربيّة للناطقين بغيرها:

---

(١) ياسين محمد مجدي، **معلم اللغة العربية للناطقين بلغات أخرى: المعلم الرقمي**، مقال منشور على موقع: «دليل العربية» على الرابط الآتي:

http://daleel-ar.com//2015/12/13/%D9%85%D8%B9%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9-%D9%84%D9%84%D9%86%D8%A7%D8%B7%D9%82%D9%8A%D9%86-%D8%A8%D9%84%D8%BA%D8%A7%D8%AA-%D8%A3%D8%AE%D8%B1/

(٢) خرما نايف وحجاج علي، **اللغات الأجنبيّة، تعليمها وتعلّمها**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٢٦، يونيو ٢٠١٧م، ص: ٢٢٠.

(٣) الفرماوي محمود، **المعلم وطرق التدريس في ظل تقنيات التعليم الحديثة**، مقال منشور بالشبكة العنكبوتيّة على الرابط الآتي: http://kenanaonline.com/users/elfaramawy/posts/151538

*** الجانب التقني:**

اختيار الوسيط الإلكترونيّ الأنسب في عملية تعليم اللّغة العربيّة وفق المهارات المراد تعليمها (الاستماع والكلام والقراءة والكتابة). والاختيار الجيد للنّصوص والصّور والفيديوهات المعروضة إلكترونيّاً على الوسيط.

*** الجانب التّربويّ:**

الحرص على المكون الخُلُقي في اختيار النماذج الجيدة ومراعاة خصوصية كل مرحلة في التعلّم.

*** الجانب المعرفيّ:**

المزج في استعمال الوسيط الإلكترونيّ بين دقة الاستعمال وجودة المحتوى الرقميّ المقدّم. ينضاف إلى ذلك تمكين المتعلّم من اكتساب ثقافة اللّغة في أثناء التعلّمات التي يبنيها بنفسه وبتوجيه من المدرّس.

*** الجانب التواصليّ:**

إنّ استخدام الوسيط الإلكترونيّ في عمليات التّواصل باللّغة العربيّة من شأنه أن يوسّع دائرة التّواصل اللغويّ: رسائل نصيّة على الهاتف وأخرى مسموعة وفيديوهات تمزج في مضامينها بين الصّوت والصّورة.

*** الوسائط الإلكترونيّة والمتعلّم: الوعي واكتساب خبرات الاستعمال.**

معلوم أنّ غالبية المتعلّمين يمتلكون القدرة على استخدام الوسائط الإلكترونيّة التي توجد في حوزتهم، ويأتي في مقدمتها الهواتف الذّكيّة التي أصبحت تعرف عند الكثيرين باسم (ordiphone) بدل (smartphone)، فهي شبيهة بحواسيب مصغرة تسمح بحملها واستعمالها في خفة وسهولة. إنّها أصبحت جزءاً من حياتنا اليوميّة، «فعندما تستيقظ، فإنّ أوّل شيء تقوم به هو فحص هاتفك الذكي (٦٢٪ منا)»[١].

بيد أنّ السؤال الذي ينبغي أنْ نطرحه في ما يتعلق بكيفيات وأهداف توظيف الهاتف الذكي – وسيطاً إلكترونيّا – في تعلم اللّغة العربيّة بالنّسبة إلى المتعلّم النّاطق بغيرها، هو كالآتي:

هل يمتلك هذا المتعلّم وعيّاً مسبقاً بما يمكن أن يوفره الوسيط الإلكترونيّ في تعلم اللّغة الثانية/أو اللّغة الهدف؟ وإذا ما كان هذا الوعي حاصلا فما الكيفية النّاجعة في تعلم اللّغة العربيّة وبأي مستوى تكون مسعفة أكثر (المبتدئ – المتوسط – المتقدم)؟ وما هي المهارات التكنولوجيّة اللازمة لمعلمي اللّغة العربيّة بشكل عام،

(١) غرينفيلد سوزان، **تَغَيُّرُ العقل، كيف تترك التقنيات الرقمية بصماتها على أدمغتنا؟**، ص: ٣٣.

ومعلمي اللّغة العربيّة للناطقين بغيرها بشكل خاص؟

إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة تقتضي منا في مرحلة أولى تحديد الهدف أو الأهداف المتوخاة من تعلّم اللّغة، وفي هذا الصّدد، يشير الفصل السّادس من الإطار المرجعيّ الأوروبيّ المشترك للّغات إلى أنّ أهداف تعلّم أي لغة لابد أن تكون نابعة من حاجات الدّارسين واحتياجات المجتمع. والحاجة الأساسيّة لمتعلمي اللّغة العربيّة هي التّمكّن من مستوى مناسب للتّواصل بها، بالإضافة إلى تعرّفهم على ثقافة المتكلّمين بها من أهلها. وعلى أي حال فمن الجدير بالذكر أنّ «قدرات الوصول إلى معلومات الوسائط المتعددة الأغراض ستكون منبثقة من القدرات الشخصية ومهارات المستفيد»[1]، وهنا تظهر أهمية الوسائط الإلكترونيّة في تحقيق الأهداف الخاصة بإثراء محتوى المقررات الإلكترونيّة، وزيادة دافعيّة المتعلّم نحو التعلّم، وإكساب المتعلّم مهارات البحث والتجوّل، والارتفاع بمستوى الإنّجاز والأداء، وهو ما يتطلّب إجراء دورات تكوينيّة الغرض منها وضع المتعلّم على السّكة الصحيحة في تعلّم اللّغة العربيّة وتزويده ببرامج بسيطة الاستعمال عميقة المحتوى تحبّب إليه اللّغة الجديدة وتبعث فيه الرّغبة على اكتساب أكبر قدر ممكن من التعلّمات يؤهله مستقبلا للتّواصل بها في غير عسر.

ومما تؤيده التّجربة ويؤكّده الاختبار بخصوص الدّور المميز للوسائط الإلكترونيّة في تحسين جودة التعلّمات بالنسبة إلى المتعلّم ما يلي:

* المساعدة على استثارة اهتمام التّلميذ وإشباع حاجته للتعلّم: يكتسب التّلميذ من خلال استخدام الوسائل التعليميّة المختلفة بعض الخبرات التي تثير اهتمامه وتحقق أهدافه. وكلّما كانت الخبرات التعليميّة التي يمر بها المتعلّم أقرب إلى الواقعيّة أصبح لها معنى ملموس وثيق الصّلة بالأهداف التي يسعى التّلميذ إلى تحقيقها والرّغبات التي يتوق إلى إشباعها.

* المساعدة على زيادة خبرة التّلميذ ما يجعله أكثر استعداداً للتّعلّم: باستخدام وسائل تعليميّة متنوعة يكتسب التّلميذ خبرات مباشرة تجعله أكثر استعداداً للتعلم مما يساعد على جعل تعلّم التّلميذ في أفضل صورة.

* المساعدة على إشراك جميع حواس المتعلّم في عملية التعلّم: إنّ اشتراك جميع

(١) المالكي مجبل لازم مسلم، **الوسائط المتعددة (Multimedia) وتطبيقاتها في المكتبات ومراكز المعلومات**، ص: ١٣٣.

الحواس في عمليات التّعليم يؤدي إلى ترسيخ هذا التعلّم وتعميقه، كما أنّ الوسائل التعليميّة تساعد على إشراك جميع الحواس المتعلّم، ما يساعد على بقاء أثر التعلّم.

* المساعدة في زيادة مشاركة التّلميذ الإيجابيّة في اكتساب الخبرة: تنمّي الوسائل التعليميّة قدرة التّلميذ على التّأمل ودقة الملاحظة واتباع التّفكير العلميّ للوصول إلى حلّ المشكلات. وهذا الأسلوب يؤدّي بالضرورة إلى تحسين نوعية التعلّم ورفع الأداء عند التّلميذ»[1].

وانّطلاقا مما سبق، يقع على عاتق المتعلّم الاعتماد على قدراته في تحصيل مكتسباته عبر توظيف صحيح للوسائط الإلكترونيّة، مع التركيز على دور الحواس في عمليات التعلّم والبحث عن الحلول الممكنة للمشكلات التي تواجهه عند اكتساب اللّغة.

ومما يبعث على الإثارة والمتعة [عند المتعلّمين]، أنّهم يستطيعون تبادل الرّسائل والمعلومات عبر الشّبكة. وهم مولعون بذلك النشاط - وإلاّ ما قاموا به - ، وسوف يظهرون درجة الحماس نفسها إذا كان ذلك التّعامل عن طريق الشّبكة جزءا من عملية التّعليم الرّسمي وليس مجرد هواية لتمضية وقت الفراغ»[2]. وفي هذا الإطار ينبري دور المدرّس في توجيه الفصل الدراسي ومتابعة استخدامات المتعلّمين للوسائط الإلكترونيّة في تعلم اللّغة العربيّة، والحرص على عدم انشغالهم بالألعاب الإلكترونيّة أو بالتّواصل غير المفيد حتى لا تضيع الأهداف المنشودة من استخدام هذه الوسائط في التعلّم.

*** دور الوسيط الإلكترونيّ في تطوير تعليم مهارات اللّغة الأربعة الرئيسة: (الاستماع والكلام والقراءة والكتابة).**

يمكن مقاربة تدريس اللّغة العربيّة للناطقين بغيرها حسب المهارات اللّغويّة الأربع التي تستخدم الوسائط الإلكترونيّة في تدريسها، ونقصد بطبيعة الحال المهارات الآتية: (الاستماع - القراءة - المحادثة - الكتابة).

وتبعا لهذا التّقسيم نحصل على الآتي: الوسائل التعليميّة لتدريس الاستماع (Listening Aids)، والوسائل التعليميّة لتدريس الكلام (Speaking Aids)،

(١) عبد الرحمن بن إبراهيم الفوزان، **إضاءات لمعلمي اللغة العربية لغير الناطقين بها**، مرجع مذكور، ص: ٢٤١.

(٢) كيلش فرانك، ثورة الإنفوميديا، **الوسائط المعلوماتية وكيف تغيّر عالمنا وحياتك؟**، ترجمة زكريا حسام الدين، مراجعة رضوان عبد السلام، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٥٣، يناير، ٢٠٠٠م، ص: ٤٧١.

والوسائل التعليميّة لتدريس القراءة (Reading Aids)، والوسائل التعليميّة لتدريس الكتابة (Writing Aids).

وفيما يلي الوسائل التعليميّة التي تستخدم في تعليم كل من هذه المهارات اللّغويّة الأربع:

أ. الوسائل التعليميّة لتدريس مهارة الاستماع، وأهمّها ما يلي:

١. جهاز الأسطوإنّات (الحاكي).

٢. جهاز التسجيل والأشرطة.

٣. الراديو.

٤. المحادثة الهاتفيّة.

هذه الوسائل، وغيرها من وسائل تدريس الاستماع، تستخدم لتحقيق الأهداف التالية:

١. التّعرّف على أصوات اللّغة الأجنبيّة.

٢. التّفريق بين هذه الأصوات وحلّ رموزها.

٣. التّوصّل إلى المعنى الذي يهدف إليه المتعلّم.

ب. الوسائل التعليميّة لتدريس مهارة الكلام، وأهمّها ما يلي:

١. اللوحات الوبريّة: وتستخدم لتدريب الطّلاب على النّطق والكلام.

٢. الأفلام الثّابتة: وتستخدم في عرض منظّم لسلسة من الإطارات أو الصّور التي تعين الطلاب على التعبير عن التّتابع الزّمني للقصة، كما تستخدم كمثيرات لبعض العبارات والجمل.

٣. مختبر اللّغة: ويستخدم لتدريب الطّلاب على تطبيق وممارسة ما سبق أنّ تعلموه في الصّف من التّلفّظ، والمفردات، والتّراكيب اللّغويّة، والجوانب الحضاريّة للّغة. كما يستخدم لتقديم التّدريبات النمطيّة والتّدريبات السّمعيّة الشّفويّة التي تتطلّب كثرة التّكرار، بهدف تزويد الطّالب بما يمكنه من التّعبير الصّحيح عن نفسه والتّغلب على الحاجز النّفسي عند التّعامل مع أهل اللّغة.

ت. الوسائل التعليميّة لتدريس مهارة القراءة، وأهمّها ما يلي :

١. البطاقات الومضيّة (Falsh - Cards): وتستخدم لمساعدة الطلاب على قراءة الكلمات، أو التّعبيرات، أو الجمل بدون تجريدها إلى المقاطع والحروف. كما تستخدم لإنّماء ثروة المفردات، وممارسة بعض القواعد النحويّة.

٢. بطاقات القراءة (Reading Cards): وهي أقل حجماً من البطاقات الومضيّة، وتستخدم للتّدريب على القراءة الاطلاعيّة والاستيعاب.

٣. معامل القراءة (Reading Laboratories): وهي مواد تعليميّة

متدرّجة حسب مستوى الصّعوبة، وتصمّم خصيصاً لمساعدة المتعلّم في تطوير مهارته في القراءة من مرحلة إلى أخرى وفقاً لما لديه من القدرة.

٤. الاستمارات (Forms): منها الجداول التي تبيّن مواعيد الطائرات، والقطارات، أو الاستمارات التي تستخدم لطلب العمل، أو لطلب الجنسيّة، أو جواز السفر، أو التأشيرة. وهذه الوسائل تدرّب الطّلاب على استيعاب المعلومات.

ث. الوسائل التعليميّة لتدريس مهارة الكتابة، أهمّها ما يلي:

١. الشّرائط الصّوتيّة المسجّلة التي يستمع إليها الدّارس ثم يكتب ما تمليه عليه.

٢. الكلمات المتقاطعة التي تعين الدّارس على معرفة معاني الكلمات وطريقة هجائها.

٣. الأفلام السّينمائيّة، وبرامج الإذاعة، والتّلفيزيون التي تزوّد الدّارس بالأفكار والمعلومات التي تلزمه في كتابة موضوعات الإنشاء والمحادثة.

٤. الجرائد والمجلات (Newspapers and Magazines): وهي وسيلة تعليميّة مفيدة في تعزيز التعلّم وتزويد المتعلّم بتقنية الكتابة ومضمونها»[١].

وهكذا تتعدّد الوسائط الإلكترونيّة المرافقة للمهارات اللّغويّة الأربع (وإنّ بدا بعضها منتميا للماضي كما هو الشان بالنّسبة إلى المذياع/أو الراديو، وجهاز الأسطوانات)، وتتضافر لتيسير تعليم اللّغة العربيّة للناطقين بغيرها، حيث يستخدمها المتعلّم في بناء مهاراته التواصليّة والكتابيّة.

*** الوسائط الإلكترونيّة وأدوارها في التّرجمة بين اللّغة الأم واللّغة الهدف.**

إنّ الحاجة إلى التّرجمة تفرضها رغبة المتعلّم في تعلم اللّغة الثّانية التي تعد بالنسبة إليه لغة أجنبيّة. ولا شك إنّ المتعلّم غير النّاطق بالعربيّة يسعى في أثناء بناء تعلّماته إلى استكشاف بنية اللّغة العربيّة وأساليبها وفهم معانيها وتركيب ألفاظها. وفي رحلة البحث هذه تحضّر المقارنات اللّغويّة التي تمرّ عبر جسر التّرجمة بين اللّغتين في علاقتهما بالمتعلّم. فما مدى

---

(١) جوهر نصر الدين إدريس، **وسائل تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها**، مقال منشور على موقع: «لسان عربي»، على الرابط الآتي:

http://lisanarabi.net/%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA/352-%D9%88%D8%B3%D8%A7%D8%A6%D9%84-%D8%AA%D8%B9%D9%84%D9%8A%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9-%D9%84%D9%84%D9%86%D8%A7%D8%B7%D9%82%D9%8A%D9%86-%D8%A8%D8%BA%D9%8A%D8%B1%D9%87%D8%A7.html

نجاعة الوسيط الإلكترونيّ في تيسير عمليات التّرجمة؟ وما السّبل المنهجية التي من شأنها أن تدفع المتعلّم إلى الاقتراب أكثر فأكثر من مدارات اللّغة العربيّة تعلّما يعتمد بالأساس على استعمال الوسيط الإلكترونيّ؟

تحتلّ المعاجم الإلكترونيّة الصدارة في باب التّرجمات التي تقدّم عبر الوسيط الإلكترونيّ، خاصة عندما يتعلّق الأمر بالتّطبيقات التي يتمّ تحميلها على الهواتف الذّكيّة. وبالنسبة إلى متعلّم اللّغة العربيّة فإنّه يستثمر على سبيل التّمثيل تطبيق «قاموس المعاني فرنسي – عربي» (والذي يدخل في خانة التّرجمة من دون انترنت)، حيث يتيح إمكانية ترجمة المصطلحات من الفرنسيّة إلى العربيّة ومن العربيّة إلى الفرنسيّة. وإذا كان من مزايا هذا التّطبيق سهولة استعماله، والحصول على الإجابة بمجرد ضغطة زرّ، بالإضافة إلى أنّه يقدّمُ الكلمات المترجمة إلى العربيّة مشكولة، فإنّ السّياق وحده هو الفيصل في تحديد الكلمة المناسبة ضمن التّرجمات المتعدّدة التي يتيحها التطبيق. (مثلاً يترجم فعل Apprendre في قاموس المعاني فرنسي – عربي، إلى الألفاظ الآتية: أدركَ – ميَّز – تبيَّن – فهم – علم)..

إنّ ما يقدّمه الوسيط الإلكترونيّ على مستوى التّرجمة لا يعدو أن يكون عدداً من الاختيارات التي تطرح أمام المتعلّم، وإذ يصعب عليه التوصّل إلى الاختيار الأنسب، يتأكّد دور المدرّس في تتبع تعلمات المتعلّم وتقويمها بما يضمن اكتساباً سليماً للّغة العربيّة عبر الوسيط الإلكترونيّ، وذلك بإدماج الموارد الرقميّة واستعمال العتاد المعلوماتيّ المتوفر داخل الفصل الدراسي، والعمل على مواكبة المتعلّمين خارجه في شكل تمارين وإنّشطة منزلية يتم حلها باستخدام الوسيط الإلكترونيّ.

* الوسائط الإلكترونيّة وتقويم التعلّمات.

يُعرَّف التقويم – في علاقته بالمتعلّم – بأنّه فحص درجة الملاءمة بين انتاج المتعلّم والمعايير المحددة لأجل اتخاذ القرار. وهو أيضا سيرورة تهدف إلى تقدير المردودية والتّحصيل الدراسيّ وصعوبات التعلّم بكيفية موضوعيّة من أجل اتّخاذ القرارات المناسبة[1].

والتّقويم في ضوء المفهوم السّابق له معايير معينة. وفيما يلي بعض معايير التّقويم في مجال تعليم اللّغة العربيّة للناطقين بغيرها:

أ. ارتباط التّقويم بأهداف المنهج: ينبغي

(١) اسليماني العربي، **المعين في التربية**، مرجع مذكور، ص: ٢٣٥.

أن يعتمد التّقويم على تحليل موضوعيّ لمنهج اللّغة العربيّة، سواء أكانت من حيث الأهداف العامة أو الخاصة، أم من حيث الموضوعات الرئيسة والفرعيّة.

ب. شمولية عملية التّقويم: تعليم اللّغة العربيّة لا يستهدف تزويد الطّلاب بمجموعة من الحقائق اللّغويّة أو الأدبيّة فقط، وإنّما يستهدف فوق ذلك تحقيق النّمو الشّامل المتكامل للطّالب عقليّاً ووجدانيّاً ومهاريّاً.

ج. استمرارية التّقويم: التّقويم عملية تسبق العمليّة التعليميّة وتلزمها وتتابعها.

د. انسانية التّقويم: التّقويم الجيد يقوم على أساس احترام شخصية المعلم والطّالب إذ كل منهما شريك في العمليّة التعليميّة.

هـ. علمية التّقويم: إنّ التّقويم الجيد هو الذي يلتزم أسلوبه وأدواته بخطوات الأسلوب العلميّ والأسس العلميّة.

و. اقتصاديّة التقويم: إنّ التّقويم الجيد أيضاً هو الذي يساعد على اقتصاد الجهد والوقت والمال في إعداده وتطبيقه»[1].

تستحق معايير التّقويم السابقة أن تؤخذ بعين الاعتبار، ذلك أنّها تمثّل علامات بالغة العمق، إذ تضع المتعلّم في قلب عملية التعلّم فتراعي مختلف الجوانب الإنسانيّة والمنهجيّة والإجرائيّة والتقنية، وتمكّن من متابعة المسار التّطوريّ للمتعلّم في اكتساب مهاراته المعرفيّة ومراعاة ميولاته ورغباته وقناعاته الذّاتيّة.

كما يقوم التّقويم على مجموعة من المرتكزات منها: الوصف الدّقيق لمضمون الاختبارات والامتحانات وتحديد الفئة المستهدفة، بالإضافة إلى الوقت اللازم لانجازها. وينبغي أن يكون المقوِّم ملمّاً بكيفية/كيفيات تطبيق المقاييس المعتمدة في الاختبارات بشكل عمليّ، ومراعاة نماذجها وأنواعها (شفويّة أو كتابيّة). ويرافق التّقويم كلّ الحصص المقدّمة كما يمتدّ إلى خارج الفصل (تمارين تنجز بوساطة الوسيط الإلكترونيّ)، وتمثّل غرف المحادثة التي يشرف عليها المدرّسون عن بعد إنموذجا دالاً على نجاعة استعمال الوسائط الإلكترونيّة، حيث توفّر إمكانية

(١) جوهر نصر الدين إدريس، **تقويم تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها**، مقال منشور على موقع: «لسان عربي»، على الرابط الآتي:

http://lisanarabi.net/%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA/353-%D8%AA%D9%82%D9%88%D9%8A%D9%85-%D8%AA%D8%B9%D9%84%D9%8A%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9-%D9%84%D9%84%D9%86%D8%A7%D8%B7%D9%82%D9%8A%D9%86-%D8%A8%D8%BA%D9%8A%D8%B1%D9%87%D8%A7.html

إجراء اختبارات تقويمية فورية مباشرة وبوقت محدّد سلفا، كما تفتح المجال أمام المتعلّمين للتواصل باللّغة العربيّة عبر توظيف تقنيات الصّوت والصّورة.

ويمكن للاختبارات التّقويميّة أن تتّخذ الأشكال الآتية:

* ترجمة كلمات وجمل وعبارات من الفرنسيّة إلى العربيّة، باستخدام المعاجم الإلكترونيّة.

* استخدام محرّكات البحث في الوصول إلى الإجابات الممكنة.

* ملء بيانات أو استمارات تتضمن أسئلة في المهارات الأربعة الرئيسة، عن طريق استخدام الوسائط الإلكترونيّة.

* تتبع ومواكبة مدى جودة التعلّمات المكتسبة عبر الوسائط الإلكترونيّة.

* تثمين الممارسات الصّفيّة الجيدة التي تدمج استخدام الوسائط الإلكترونيّة في تعلم اللّغة العربيّة.

* الوسائط الإلكترونيّة والتّغذية الراجعة: وتسمح هذه الوسائط للمتعلّم بتوفير بدائل متنوّعة أمامه، كما تسهّل بالنسبة إلى المدرّس تصحيح الاختبارات ووضع نتائجها في جداول إحصائيّة بنسب مضبوطة.

خاتمة:

يشعر متعلم اللّغة العربيّة الناطق بغيرها براحة أكبر داخل الفضاء الإلكترونيّ وبمعية وسائطه (هاتف ذكي – أيباد – حاسوب – لوحات الكترونية..). ومن المؤكد إنّ هذا الفضاء أصبح يسير جنبا إلى جنب مع جودة التعلّمات واختصار الأوقات وتحيين المعلومات. بيد أنّ هنالك مخاوف من أن يتحوّل هذا المتعلّم إلى متلقٍ سلبيّ بدل أن يكون منتجاً لطرق اكتساب اللّغة العربيّة بنفسه خاصة في غياب من يواكبه ويتتبعه (المدرس). وفي هذا الإطار ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار الاقتراحات الآتية:

* إدماج الوسائط الإلكترونيّة كوسيلة للرفع من جودة التعلّمات واكتساب المهارات، وتتبع تطوير استعمالاتها في الممارسات الصّفيّة في الشقّ المتعلّق بتعلّم اللّغة العربيّة للمتعلّمين النّاطقين بغيرها.

* تجهيز قاعات متعدّدة الوسائط الإلكترونيّة بالمؤسسات التعليميّة، والعمل على استغلال هذه القاعات أكبر وقت ممكن.

* الإعداد الملائم لتمكين الوسائط الإلكترونيّة من الاضطلاع بدورها الحقيقي في تعلّم اللّغة العربيّة، والرّفع من نجاعتها.

* تحفيز مستعملي الوسائط الرقميّة من متعلمي اللّغة العربيّة النّاطقين بغيرها على

الاستخدام الجيد والواعي بما يضمن استمرارية التعلّمات وتطويرها والحثّ على قطع مراحل أكبر في تعلّم اللّغة العربيّة، وذلك بخلق مدونات مشتركة أو غرف رقميّة بين المتعلّمين، يشرف على تسييرها المدرسون خارج حصص الفصل المقرّرة.

* إنّشاء بوابات إلكترونية وتنظيم عدد من الملتقيات والورشات التطبيقية التي تخدم تعلم اللّغة العربيّة عند الناطقين بغيرها بوساطة الوسائط الإلكترونيّة.

* مراعاة ملاءمة الوسائط الإلكترونيّة للمقررات المدرسية والمناهج البيداغوجيّة المقرّرة في تدبير تعلم اللّغة العربيّة.

* التّركيز على عملية المصاحبة التي تقوم على تقديم الدّعم المنهجيّ والتطبيقيّ لمستعملي الوسائط الإلكترونيّة من متعلمي اللّغة العربيّة الناطقين بغيرها.

قائمة المصادر والمراجع والمقالات

* اسليمإنّي العربي، **المعين في التربية، المطبعة والوراقة الوطنية**، مراكش، المغرب، ط٨، ٢٠١٥م.

* خرما نايف وحجاج علي، **اللغات الأجنبية، تعليمها وتعلمها**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٢٦، يونيو، ٢٠١٧م.

* الشحات سعد محمد عثمان: **مشروع مقترح في تدريب المعلمين على متابعة المستحدثات التكنولوجية التعليميّة في التّدريس**، مجلة كلية التربية بدمياط – جامعة المنصورة، العدد السادس والأربعون، يوليوز، ٢٠٠٤م.

* أبو الطفيل فيصل، **هوية الأدب الرقميّ، دراسة في تداخل النص الأدبي بالوسيط التكنلوجي**، مقال منشور ضمن بحوث المؤتمر الدولي للغة العربيّة والنص الأدبي على الشبكة العالمية، جامعة الملك خالد، كلية العلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، المملكة العربيّة السعودية، ٢٠١٧م.

* غرينفيلد سوزإنّ، **تَغَيُّرُ العقل، كيف تترك التّقنيات الرقميّة بصماتها على أدمغتنا؟**، ترجمة إيهاب عبد الرحيم علي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٤٤٥، فبراير، ٢٠١٧م.

* الفوزان عبد الرحمن بن إبراهيم، **إضاءات لمعلمي اللّغة العربيّة لغير الناطقين بها**، طبع في المملكة العربيّة السعودية، ط٢، ١٤٣٦ه/ ٢٠١٥م.

* كرام زهور، **الأدب الرقميّ أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية**، منشورات دار الأمان، الرباط، ط٢، ٢٠١٣م.

* كيلش فرانك، ثورة الإنّفوميديا، **الوسائط المعلوماتية وكيف تغيّر عالمنا وحياتك؟**، ترجمة زكريا حسام الدين، مراجعة رضوإنّ عبد السلام، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٥٣، يناير، ٢٠٠٠م.

* المالكي مجبل لازم مسلم، **الوسائط المتعددة** (Multimedia) **وتطبيقاتها في المكتبات ومراكز المعلومات**، مقال منشور بمجلة آفاق الثّقافة والتراث، العدد ٥٥، أكتوبر، ٢٠٠٦م.

* ملحم إبراهيم أحمد، **الرقميّة وتحولات الكتابة، النظرية والتطبيق** ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠١٥م.

* يقطين سعيد، **النص العربي والوسائط المتفاعلة، العوائق والآفاق**، مقال منشور بمجلة البحرين الثقافية، العدد ٣٤، أبريل، ٢٠٠٣م.

المراجع الأجنبية

Bernard, J. Pool; Education for Information Age Teaching in Computerized Classroom. W. M. C, Brown Communication Ine, U. S. A,1995.

المواقع الإلكترونيّة

* جوهر نصر الدين إدريس، وسائل تعليم اللّغة العربيّة للناطقين بغيرها، مقال منشور على موقع: «لسإنّ عربي» على الرابط الآتي:
http://lisanarabi.net/%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA/353-%D8%AA%D9%82%D9%88%D9%8A%D9%85-%D8%AA%D8%B9%D9%84%D9%8A%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9-%D9%84%D9%84%D9%86%D8%A7%D8%B7%D9%82%D9%8A%D9%86-%D8%A8%D8%BA%D9%8A%D8%B1%D9%87%D8%A7.html

* الفرماوي محمود، المعلم وطرق التّدريس في ظل تقنيات التّعليم الحديثة، مقال منشور بالشبكة العنكبوتية على الرابط الآتي:
http://kenanaonline. com/users/elfaramawy/posts/151538

* ياسين محمد مجدي، معلم اللّغة العربيّة للناطقين بلغات أخرى: المعلم الرقميّ، مقال منشور على موقع: «دليل العربيّة» على الرابط الآتي:
http://daleel-ar.com//2015/12/13/%D9%85%D8%B9%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9-%D9%84%D9%84%D9%86%D8%A7%D8%B7%D9%82%D9%8A%D9%86-%D8%A8%D9%84%D8%BA%D8%A7%D8%AA-%D8%A3%D8%AE%D8%B1/

المذاهب الأدبية بين ثنايا الفكر والفن

ميراي أبو حمدان

المقدمة

تنقسم المذاهب الأدبية إلى تيارات فكرية وفنية وثقافية وحضارية واجتماعية، وقد ساهمت الآداب العالمية في بلورتها ونشأتها وتقديمها للناس.

وقد مثل كل مذهب تجليات العصر وروحه، فعكس موقفاً تاريخياً وحضارياًمن ثقافة الغرب ما أدّى إلى ملامسة الفكر العربي وأفكاره وحاجاته.

وقد ازدهرت هذه المذاهب في الآداب الغربية، وأثرت أدبيات العصرالحديث وأفادته. فيطرح هذا الموضوع إشكاليته للإضاءة عنه:

ما هي المذاهب الأدبية التي ظهرت في أوروبا، وما هي الوقائع البيئية والإجتماعية التي ألقت بثقلها على المكوّنات الأدبية والفكرية؟

من هم الأدباء وروّاد الفكر الذين نقلوا العقائد والأفكار من المجتمع والبيئة وبيّنوا جمالية الفن الأدبي؟

وهل عبّر الأدباء عن روح العصر؟ وهل جنّدوا إمكاناتهم الفكرية لتطويع الجمالية الفنية في الأدب؟

لذاانقسمت هذه المذاهب الأدبية إلى الكلاسيكية، والرومنطيقية والبرناسية والواقعية والرمزية ثم الوجودية.

المذهب الكلاسيكي

يعدّ هذا المذهب من أقدم المذاهب الأدبية وأعمقهاالتي نشأت في أوروبا. وتتمسك الكلاسيكية من الناحية الفنية بمحاكاة أصول الأدب اليوناني القديم.

وقد برزت كتابات كثيرة في المذهب الكلاسيكي. أهمها: «روبرتلو» الذي نشر عام ١٥٤٨م، وعنوان الكتاب: شرح كتاب أرسطو في فن الشعر[١].

وقد وضعت في هذا الكتاب المبادئ

(١) FrancexoRobertelli, In Librum, Aristollis de Arte Poetic Explication 1548.

الأولى لقواعد الكلاسيكية لأنها بدت كتعبير عن المنابع الفكرية التي عاشتها أوروبا خلال القرنين السابع والثامن عشر ميلادياً، إذ سيطر العقل على الحياة الثقافية والإجتماعية والفكرية، وكانت النتيجة الإبداع الأدبي، والتفنن في صقل الكلمة.

كما ألفّ «بوالو» في فرنسا كتابه: فن الشعر عام ١٦٧٤م، بعد أن استقرت الكلاسيكية، سار بوالو على نهج الكلاسيكيين الفرنسيين في أدبهم ونقدهم.

كما اتسمت الكلاسيكية بالفلسفة العقلية، والعقلية عند الكلاسيكيين أساس لفلسفة الجمال في الأدب، إذ «إن الأدب انعكاس للحقيقة، وعندهم أن الحقيقة هي في كل زمان ومكان. والعقل هو الذي يحدد رسالة الشاعر الإجتماعية، ويعزز القواعد الفنية الأخرى، وهو عماد الخضوع للقواعد العامة»[١].

وقد وحّد المذهب الكلاسيكي بين الإبداع والجمال والمتعة، لأنه حاكى القواعد العقلية للفرد.

وقد ازداد تأثير المذهب في نهاية القرن السادس عشر مدعمة بفلسفة ديكارت (١٥٩٦ - ١٦٥٠) العقلية لأن «العقل مرادف لصدق الحكم ويتنافى والخيال في معناه قديماً، إذ إن الخيال غريزة عمياء، وقسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان»[٢].

والمدرسة الكلاسيكية تقدّس العقل بشكل كبير، لأنه يوازي الذوق الرفيع والمنطق السليم، «ومن هذه الناحية اتخذوه وسيلة لتثبيت دعائم التقاليد والقواعد المقررة والمناهج المعتمدة، ويفضلون العقل لأنه ثابت غير متغير، فأساس الجمال في الأدب «العقلي» أن يكون صالحاً لكل زمان ومكان»[٣].

وجمهور الكلاسيكيين أرستقراطي يمثله النبلاء من رجال البلاط من جهة وجمهور المثقفين من جهة أخرى، «فليس أدب الكلاسيكيين شعبياً وقد كانت جماعة الأثرياء في عصر النهضة أصرح في دعوتها من الكلاسيكيين، حين نصت على تحقيرها لسواد الشعب، وقصرت النفس على الصفوة»[٤].

حتى في الملهاة، كان الكلاسيكيون يقصدون إرضاء السادة من الجمهور قبل سواد الشعب، فيؤكدون أن الشعر فن لا

(١) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، بيروت، دار العودة، ط١، ص٣٧٧.

(٢) م.ن، ص٣٧٧.

(٣) Critique de l'Ecole des Pemmeš v.x.B.

(٤) Boileaũ Art Potiquẽ chant 1, p.45 - 48.

يمتلكه كل الناس، ولا يعرف خباياه إلا المتمرّس به. ولا جمال لا تراه كل العيون. فيتجه الشاعر إلى الصفوة منهم، إذ «يقول إنه يقصد بالشعب أعضاء المجالس النيابية من الأرستقراطيين لذلك العهد، والفرسان، والسراة، لأنهم يجمعون بين المعرفة والذوق السليم»[١].

وفي ظل القواعد الكلاسيكية اشتهر الشعر المسرحي وضعف الشعر الغنائي، واندثرت الذاتية والفردية تحت سلطة المجتمع الأرستقراطي، وقد ساعد أدبهم في إعلاء القيم الإجتماعية وبرزالتقاليد والأعراف السائدة.

وقد امتد تأثير هذا المذهب على الأدب العربي، عندما قدّم مارون النقاش أول مسرحياته «البخيل» عام ١٨٤٨ وهي ملهاة مأخوذة عن البخيل لموليير الشاعر الفرنسي، ثم مسرحيته الأخيرة «السيد الحسود».

كما ترجم سليم النقاش مسرحية «أندروماك» و«فيدر» و«ميترادت» للشاعر الفرنسي راسين، ومسرحية «هوارس» للشاعر كورناي، ومسرحية «زنوبيا» لدولياك.

وبعدها جاء أحمد شوقي وكتب مسرحية «مصرع كليوباترا» ١٩٢٩، فأصبح رائد الشعر المسرحي في الأدب العربي الحديث، من خلال استخدامه اللغة الراقية، والأسلوب الفتى الأصيل، والصور المعبّرة عن مذهب اتسم بالرقي والوضوح وجودة الصياغة اللغوية، مع الابتعاد عن التعقيد والالتواء، وتجنب الإسراف في الخيال والمحال.

ولكن يعدّ كوليردج أن عيب الشعر الكلاسيكي «أنه يضحّي بالعاطفة المنطلقة المشبوبة في سبيل الدقائق الذهنية والوثبات الفكرية»[٢].

وقد تحدّث عن التوهّم ورأى أنه نقيض الخيال، فميدانه هو محدود وثابت وليس نوعاً من الذاكرة، يحرر من قيود الزمان والمكان وامتزج مع القوة التجريبية للإرادة. ففي عملية التوهم يحاول العقل مجرّداً من العاطفة أن يصل بين الأفكار المتلاحقة والموضوعات الجزئية، فينتج محوراً من الصور الجامدة منفصلة الواحدة عن الأخرى. فيظل التوهّم مقتصراً على إعطائنا الصورة التي لا تصل إلى الحقيقة.

ويعد مور الكلاسيكية «أوبئة العمل الفكري وصفيلياته: تلك هي الأفكار»[٣].

---

(١) Chapelaiñ la Pueellẽ Prface.

(٢) محمد مصطفى بدوي، كولردج، سلسلة نوابع الفكر العربي، مصر، دار المعارف،١٩٥٨، ص١٤٥.

(٣) F. Kermedẽ Romantic Imagẽ chap V.

المذهب الرومنطيقي

تبلورت الرومنطيقية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ميلادياً، فبرزت في إنجلترا، ثم في ألمانيا وفرنسا، وبعدها في إسبانيا وإيطاليا.

وقد ظهر التيار العاطفي والوجداني، متمثلاً في الفلسفة العاطفية وكان الرومنطيقون من جمهور الطبقة الوسطى أو الطبقة البرجوازية، والإجتماعية والإقتصادية، فاعتمدوا على كتاب هذه الطبقة مما يحظون بمكانة ثقافية وفكرية وعلمية عالية، واعتمدوا عليهم لإرساء حقوقهم ونيل مطالبهم، فعبّروا عن مطالب طبقتهم الوسطى الإنسانية في مواجهة الطبقة الأرستقراطية المتسلطة الغالبة على مكامن الدولة وتطلعاتها.

وكان الأدب هو الممهد الأساسي للوصول إلى مطالبهم، تمهيداً لثورة الحق والحرية والكرامة الإنسانية، وفي ذلك يقول فيكتور هوغو: «تظهر إلهة الشعر من جديد/ من بؤس/ لتستولي علينا وتقودنا/ بآلية على مافي الإنسانية معزية/ فترد الحياة الحياة جميعاً وضاءة/ بتحليقها/ وعطفها/ وبأنغام مزهرها منطقة كإعصار من الشر/ وجمالها من آلاف العيون من آلاف الأجنحة/ تأخذ الثورة بيد الحرية أختها/ فتجعلها تنفذ في كل إنسان من جميع مسامه»(١).

وكانت هذه الثورة نتيجة سيطرة البراجوزيين على طبقة عانت القهر والسيطرة، فتجلّى هذا الأدب (الرومنطيقي) في الفلسفة العاطفية والإهتمام بالكرامة الشخصية والمطالبة بحقوقه في المجتمع، مما فرض عليهم وجود ترابط بين الرومنطيقية ومجتمعه للقضاء على وجود الأرستقراطية والسيطرة عليها.

من هنا برزت موضوعات القصص والمسرحيات والأشعار الغنائية ذات طابع إنساني لتعبّر عن قضايا الشعب واحتياجاتهم، وكانت شخصيات هذه الفنون من عامة الشعب أو الشعوب البدائية.

ولم يكن وجود الشخصيات الأرستقراطية في القصص إلا من باب السخرية والتحامل عليها، وقد عاشت هذه الشعوب في عصر ظهور القومية والوطنية في أوروبا. فرجعوا لإحياء أمجاد أجدادهم ومحاولة تفوّقهم على الظلم للوصول إلى اكتناز حريتهم. فبرز ذلك في قصصهم ومسرحياتهم وأدبهم، «فحرصوا في هذه المسرحيات والقصص على وصف اللون المحلي للعصر أو البلد الذي تجري حوادثها

(١) Victor Hugõ Prface de Cromwelĩ in Rug Blaš Paris, 1954, p.205.

فيه. وهذا اللون الموضعي قد حافظت عليه المذاهب الأدبية الأخرى التي تمثل طابع الأدب الرومانتيكي من الناحية الإجتماعية الملاهمة بالإتجاه الفلسفي العاطفي»[١].

كل هذا من الناحية الإجتماعية والثقافية، أما من الناحية الفنية، فقد جاء أدبهم الفنيّ يجانس مقاصدهم ويروي ميولهم، ففي المسرحية جمعوا الملهاة والمأساة في قالب يسمى الدراما الرومنطيقي، على غرار شكسبير.

وقد برز الشعر الغنائي بشكل ملفت في عهد الرومنطيقيين لإعلاء شأن الفرد وحيويته ومشاعره. فكان الخيال في عهد الرومنطيقيين هو الذي يولد الصورة. لأن الصور هي محاكاة لأفكار وأحاسيس الشاعر، وهي البوصلة التي تصل الشاعر مع متلقيه لتقريب المسافات بينهما.

وكان الفيلسوف الألماني «كانت» من الرومنطيقيين الذي بيّن أثر الخيال على بناء الصور وتفاعلها مع قضايا العصر، لأنه على صلة بالحواس التي تبرز مداركنا ومعارفنا.

ولكن الخيال «يستقل عن هذه الحواس في أنه يستطيع وحده أن يكون صوراً من دون ضرورة مثول الأشياء الحية أمامه. فإذا اقتصر على توليد ما مرّ بالحسّ – قبل – من مرئيات فهو الخيال العام. أما إذا تجاوزت ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المرئيات السابقة، وهي في ذاتها أصيلة لا عهد للمرئيات الواقعية بها، فهو الخيال الإنتاجي»[٢].

ولأن العلاقة بين الإحساس والإدراك «ليست علاقة خارجية، ولكنها علاقة التنظيم والتكوين والتوحيد، لأنه يوحّد بين المعرفة في أدنى درجاتها عن طريق الحواس، والمعرفة في أعلى درجاتها بالإدراك ولا تتيسر المعرفة للإنسان بدونه»[٣].

وقد اهتم «كوليردج» في أمور الخيال، فقد قسّم الخيال إلى نوعين: «الخيال الأول الخيال الإنتاجي وهو ضروري لكل إدراك علمي، ثم الخيال الثانوي، وهو الخيال الجمالي ويتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال السابق من مدركات، فيحوّلها إلى تعابير بمثابة الجسم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية»[٤].

(١) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، بيروت، دار الثقافة، ص٣٨١.

(٢) Martin Heideggeř Kant et le problme de la Mtaphystiquẽ p. 185 - 196.

(٣) Martin Heideggeř Kant et le problme de la Mtaphystiquẽ p. 195.

(٤) Mme de stal: De l'Allemagnẽ Paris 1885, Chapitre VIII.

وتعدّ مدام دوستيل من أبرز المنتمين إلى المدرسة الرومنطيقية إذ قالت «في داخل كل امرئ مشاعر ذاتية فطرية لا اكتفاء لها بالأشياء الخارجية. وخيال الرسامين والشعراء هو الذي يكسب هذه المشاعر صورة وحياة»[١].

فقد كان الخيال هو السبيل للوصول إلى الفن الجميل وهو الشعر الغنائي الذي يحفز مشاعر الإنسان ويطورها ويجعل من هذا الفن أيقونة التعبير عن واقع الحياة ومعتقداتها.

يحسب «هردر» أن «الشعر الغنائي هو أتم تعبير عن الانفعال أو عن التصور في أعلى درجات إيقاعه اللغوي»[٢].

وبلغ الشعر الغنائي مرحلة الذروة في الأدب الأوروبي، وأصبح مواجهة الفنون في تلك الحقبة، وأثبت هذا الفن أهميته في إبراز قضايا الناس والدفاع عنها، فاتجه إلى شعر المسرحيات الموضوعية الذي شكّل اللبنة لظهور المسرحيات في لغة النثر بعد الرومنطيقيين.

تشكّل القصيدة «وحدة عضوية تشبه وحدة المسرحيات العضوية»[٣]، إذ تكون ذات بنية حية، «تنمو بها من داخلها، في اتساق تام نحو نهايتها... وبه يمتاز عن الفنون التجسيمية من تحت تصوير»[٤].

ومن أبرز الكتاب الرومنطيقيين هم، لسبخ الألماني، وهو من آباء الرومنطيقيين، وأوسكار وايلد. وقد ركز معظم شعراء الرومنطيقية على القصيدة الغنائية التي تعدّ أنها شعورية تصويرية، بعيدة عن العمل الفكري الذي يجسّد الواقع في قوالب جاهزة، فكمال الشعر وجماله يكمن في مضامين العاطفة الإنسانية التي تثير المشاعر النقية والصافية.

والرومنطيقي حالم في طبعه يعيش ذاتيته، ويختلط مع المجتمع من خلال علاقته بالطبيعة وجمالها وأنوثتها، ويجيء شعره تعبيراً عما حوله، فتعكس صوره وفنيته من خلال ذات اعتمرت فيها نبض الحياة في أسرارها وخباياها، وذاته مرآة عما يدور حوله، فيجدها نابعة بالحياة من خلال الكلمة والصورة والمعنى.

ويحسب هوغو «أنه يجب أن يحترس الشاعر على الأخص من النقل عن أي امرئ كلاسيكياً كان أم رومنطيقياً، يستوي في

---

(١) Mme de staÎ De l'Allemagnẽ 1885.

(٢) Johan Herdeř Philosophy of History of mañ p.48.

(٣) كوليردج، الفصل الثامن عشر.

(٤) محمد غنيمي الهلال، أدب المقارن، ص٣٨٣.

ذلك شكسبير وموليير، وكورنيي،لأن طفيلي العملاق لا يزيد عن أن يكون قزماً»[١].

المذهب البرناسي

وفي منتصف القرن التاسع عشر الميلادي تلاشت الرومنطيقية في الآداب الكبرى الأوروبية، وأخذ يحلّ محلها المذهب البرناسي، وهو مذهب «أدبي فلسفي»[٢] قام على معارضة الرومانسية من حيث أنها مذهب الذاتية في الشعر، وعرض عواطف الفرد الخاصة على الناس شعراً واتخاذه وسيلة للتعبير عن الذات، بينما تقوم البرناسية على اعتبار الفن غاية جمالية في ذاته، لا وسيلة للتعبير عن الذات، وهدفه اعتبار الشعر فناً موضوعياً همه إبراز القيم الجمالية فيه، كما ترفض البرناسية التقيد بالأفكار والعقائد والأخلاق من المجتمع والبيئة، وهي تتخذ شعار الفن للفن.

فأما المذهب البرناسي، فهو نسبة جبل «بارناس» باليونان، موطن الإله أيولو وآلهة الفنون في أساطير اليونان قديماً، وهو المقام الرمزي للشعراء[٣].

وقد عدّت هذه المدرسة أن الأدب والفن غاية في ذاتيهما وأن مهمتهما الإمتاع، وأثارت المشاعر وإلهاب الإحساس، وما ينطوي على العقائد والأخلاق وليس للمنفعة والخصوصية.

فالإنسان في رأي أصحاب هذا المذهب يحقق السعادة عن طريق الفن لا عن طريق العلم والعقل، وجلّ همهم الإهتمام بالشكل والتعبير الأدبي أكثر من اهتمامهم بالمضامين الفنية والأدبية، «فالعمل الفني ذو خصائص جوهرية بها تتوافر له صفة الجمال، وجماله المحض لا يتمثل سوى في شكله»[٤].

ويمتاز الأدب البرناسي أنه يمتاز بخصائص جمالية، «أولها أنه يصدر عن رضا في الذوق لا تدفعه إليه وتحقيقه، أي أن المتعة الفنية لا تهتم بقيمة موضوعها وتحقيقه، بخلاف اللذة الحسية التي تتطلب التملك... فالرسام يعجب بالفاكهة أو بصورتها، ولكنه لا يشتهي أكلها أو بيعها بوصفه فناناً»[٥].

وثاني هذه الخصائص «أن الجمال تقومه الأذواق محسوساً، من دون حاجة

---

(١) V. Hugõ Odes et Balladeš 1828, prface.

(٢) نبيل راغب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٩٩، ص٥٠.

(٣) محمد غنيمي الهلالي، الأدب المقارن، ص٣٨٥.

(٤) م.ن، ص٣٨٥.

(٥) م.ن، ص٣٨٥.

إلى أفكار عامة مجردة. وثالث هذه الخصائص أن كل شيء له غاية تدرك أو يظن وجود فيه، إلا الجمال، فإننا نحسن أمامه بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية منه، بحيث لو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال كان غاية في ذاته... الغائية بدون غاية»[١].

كما أن رابع هذه الخصائص «هي أن الحكم الجمالي ذاتي ولكنه موضوعي من ناحية التصوير، أي من ناحية اشتراك ذوي الأذواق فيه من دون حاجة إلى أقيسة منطقية أو تجارب علمية، لأنه صادر عن الوعي الجمالي»[٢].

ومن أهم من ردد هذه الفلسفة البرناسية هو بنجامين كونستان الذي دعا إلى استقلال الشعر عن كل غاية اجتماعية وبيئية أو أخلاقية، إذ عدّ أن «الشريعة لأمور الدين، والخلق للخلق، والفن للفن، فلا يمكن أن يكون الفن طريقاً للمنافع ولا للخير، ولا للأمور القدسية، لأن الفن لا يقود إلا إذات نفسه»[٣].

كما برزت البرناسية مع تيوفيل جوتييه، إذ يقول عن هذا الفن «نحن نعتقد في استقلال الفن، فالفن ليس لدينا وسيلة ولكنه غاية. وكل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما. ولم نستطع قط فهم التفرقة بين الفكرة والشكل... فكل شكل جميل هو فكرة جميلة»[٤].

فالشاعر الذي يحرص في كلماته أن يبرز الروح الجمالية والمعاني الحيّة في عمله، واستكمال النواحي الفنية للعمل الشعري، هو ليس خادماً للحق والقضية بل هو راعي للجمال وسكينته لأنه يحتوي على الحقيقة الإلهية والإنسانية، وعليه ألا يهتم بمطالب الحياة المادية المعاصرة.

إذاً إن البرناسية هي مستقلة في الفن عن كل غاية قصدية أو نفعية، كما يشارك هذا الفن العلم، ويعدّ «لو كنت دي ليل»: «إذا كانت الطبيعة تخضع لقوانين لا تتخلف لا تزال تتحكم فيها، فإن للفكر الإنساني كذلك قوانينه التي تنظمه وتوجهه»[٥].

لذا أصبح ضرورياً إفادة الشعر من تجارب العلم وأبحاثه في مسائل الحياة الإجتماعية والفكرية والإنسانية، «فالفن والعلم اللذين طالما فرقت بينهما جهود الفكر المتباعدة يجب أن يأتلفا ائتلافاً تاماً... فقد كان أحدهما (الشعر) بمثابة الوحي

(١) Comtẽ Critique de Jugement.
(٢) Comtẽ Critique de Jugement.
(٣) Cours de Philosophie. 1836.
(٤) Thoplilte Gautieř Mademoiselle de Maupin. 1985.
(٥) Comte de lil.

الفكري للمثال الإنساني الذي تضمنته الطبيعة الخارجية. وكان الآخر (العلم) هو الدراسة العقلية والتعبير المشرق عنها»[١].

ويتمثل جمهور البرناسية في مجمل المجتمعات التي تتبنى المثل الإنسانية، وتتغذى فيها النواحي الجمالية الرفيعة.

المذهب الواقعي، والواقعي الطبيعي

اتجهت الواقعية إلى القصة والمسرحية، لذا تميزت بالموضوعية، والحقيقة في الخلق الأدبي، و«نفس الطريقة في الملاحظة الدقيقة لصور الأشياء الخارجة عن نطاق الذات، ونفس الفلسفة الثائرة على شرور الحياة، مع الثقة الكبيرة في العلم أنه سيحل جميع المشكلات الإنسانية»[٢].

ويختار الكاتب في المذهب الواقعي مادة تجاربه من المشاكل الإجتماعية التي تحيط به، فيتخذ شخصياته الأدبية من الطبقة الوسطى التي تهدد المجتمع والبيئة بالفساد والضعف، أو من العمال الذين يعانون الفقر والحاجة والظلم وما يطوقون إلى الوصول إلى الحق والعدل والإنصاف. ويهاجم أصحاب المذهب الواقعي الطبقة الوسطى في الوقت الذي كان الرومنطيقيون يدافعون عنها في وجه الظلم الذي كانوا يتعرضون آنذاك. فساعد أدب الرومنطيقين على صعودها في الأرستقراطية المسيطرة.

ولكن بعد أن تولى الواقعيون الحكم، واجهوا الفساد والآفات وجدّدوا القيم الإنسانية والمبادئ الأخلاقية مع ما يناسب وضعهم الإجتماعي والفكري المتجدد.

كما دخلت طبقة العمال مجالات الأدب وأثبتوا وجودهم الإنساني، وثابروا في البحث عن حقوقهم من واقع حياتهم ومصاعبهم وذلك لإثبات ذاتهم أمام المجتمع، وإظهار إمكانياتهم الإنتاجية الأدبية.

وقد برز «إميل زولا» في المذهب الواقعي، وقد زاد إلى هذه المبادئ، أنه لا بد أن يتوصل الكاتب في قصصه ومسرحيته إلى نتائج تؤيدها العلوم فيما توصلت إليه.

فالكاتب يهيئ بناءه الفني في نتاجه الأدبي، حيث تتحرك فيه شخصياته، كما «يأتي دور التجربة التي بها يحرك شخصياته في دائرة وقائع خاصة، ليبرهن على أن توالي الحقائق يتم طبقاً لما أدت إليه الوقائع المدروسة في العلوم»[٣].

كما تأثر الرسام «كوربيه» بالمذهب الواقعي، إذ دعا إلى الواقعية في الرسم،

---

(١) Comte de lil.

(٢) Braunsehvig la littrature contemporaine Etndie, p.4.

(٣) Emila Zolã Le roman Exprimental, p. 1 → 6.

وعلى الرسام أن يظهر مشاعره من خلال نظرته إلى البيئة، وأن يكون متيقناً أن المجتمع هو جزء من الفن، إذنإن «الفن تعبير عن المجتمع من أجل المجتمع»[١].

وتأثر «زولا» بكتاب «الطب التجريبي» لكلودبرنار، وسعى إلى توضيح «التجربة» في الأدب، إذ ميّز بين الملاحظة والتجربة. فالملاحظة «استخدام وسائل البحث لدراسة الظواهر الطبيعية كما هي، دون تغييرها، والتجربة استخدام نفس وسائل البحث بقصد التغيير والتبديل للوصول إلى غاية. فمثلاً علم الفلك علم الملاحظة، وعلم الكيمياء علم تجربة»[٢].

فالقاص بالنسبة لزولا ليس مصوراً، فلا يمكن أن يقتصر الكاتب دوره على التصوير من دون تأويل، ولا يمكن أن يكون محايداً في تعليله، بل لا بد للكاتب من خوض التجربة، «أي إخضاع الحقائق لقانونه المتحكم فيها»[٣].

وتعدّ غاية التجربة الأدبية وهدفها أن يصبح الفرد قادراً على التحكم بذاته في مواجهة العالم لتوجيه ظواهره، في سبيل تغيير القواعد والمبادئ الإجتماعية وفق مجتمع أفضل قائم على العدالة والحق، فالتجريبيون «دعاة الخلق الإنساني عن طريق التجربة»[٤].

كما أن الواقعيين لا يحبّون المغالاة في فنية الأسلوب،والتطاول على المعاني الحقيقية للفن «فهو وسيلة لا غاية، والأهمية كلها للمنطق، وللطريقة التي تسود ترتيب الأحادق والتعبير عنها»[٥].

وجمهور الواقعيين هم من طبقة العمال الكادحة، وهي كانت بحاجة إلى من يبث آلامها وتطلعاتها إلى المجتمع من خلال القصص والمسرحيات.

المذهب الرمزي

يطغى عنصر الخيال على المذهب الرمزي، كما يبرز العقل والعاطفة لبيان غرض المبدع وفكره. وقد ظهرت المدرسة الرمزية إبان الثورة العلمية والتطور الفني والتكنولوجي الذي ساد في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بعد أن أحرزت أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومنطيقية.

بعد أن فشلت التجربة المادية وعلماء

---

(١) محمد غنيمي الهلالي، الأدب المقارن، ص٣٩٤.
(٢) م.ن، ص٣٩٥.
(٣) محمد غنيمي الهلالي، الأدب المقارن، ص٣٩٥.
(٤) م.ن، ص٣٩٥.
(٥) E. Zolã Romain Experimentaĩ p.1 → 56.

التجربة في كشف خبايا النفس الإنسانية، جاءت المدرسة الرمزية لمحو الفشل والإفلاس العلمي والمادي.

«فالرمز معناه الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية. والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح»[١].

وكان من طلائع المفكرين الألماني جوته والأمريكي إدغار آلن وشارل بودلير، وميلارميه الفرنسي، ووليم بلاك. وقد استطاعت المدرسة الرمزية على يد هؤلاء أن تؤسس لهذا المذهب فأرست قواعدها ومفاهيمها ورسّخت أفكارها، «وقد انحسر مفهومها في نقل الإبداعات الأدبية من تأثير المدارس الطبيعية والواقعية والبرناسية التي حصرت نفسها في إطار العالم الحسي المحدود فانتقل المبدع إلى عالم أوسع وأرحب هو عالم النفس والروح والغيب»[٢].

ويؤدي الرمز معنى الإيحاء، أي التعبير الواضح عن مشاعر دافئة تختبئ تحت غطاء المجالات النفسية،والمعاني الوجدانية العميقة، والرمز «هو الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح»[٣].

والشعر الرمزي ذاتي فلسفي يبحث في خبايا النفس البشرية، والقادر على إفشاء مكامنها من خلال الدلالة اللغوية التي تتعثر في إرساء قواعد التعبير الصريحة، فالرمزيون يريدون «أن يغوصوا بشعرهم في أعماق النفس، فلا يجرون وراء صور للطبيعة للخروج من نطاق الذات»[٤].

وقد اهتم الرمزيون بتقريب المسافات بين الشعر والموسيقى لأنها تلامس الروح بشفافيتها وتبقى قادرة على تقريب المفاهيم اللغوية والسيكولوجية في آداء نغماتها، فتولّد إيحاءً معبّراً وتنساب معها المعاني المتوالدة. وقد استخدم رواد الرمز مبدأ تراسل الحواس، واعطت المسموعات ألواناً، وأصبحت الطبيعة عاطرة بألوانها، لإضفاء السحر والرونق على اللغة الشعرية لا تقدّمها اللغة العادية.

فيتحوّل العالم الخارجي إلى تجليات

---

(١) Charles Corcet, La littrature Russe, Paris, 1951, P.182.

(٢) درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، القاهرة، دار النهضة للطباعة والنشر، لا.ط، لا.ت، ص٢٨٤.

(٣) B. Russel, History of Western Philosophy, p731-734.

(٤) محمد غنيمي الهلالي، الأدب المقارن، ص٣٩٩.

روحية ونفسية وفكرية، تظلّل المحسوسات فتصبح فكرة وشعوراً. وذلك «أن العالم الخارجي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل»[١].

ويلجأ الرمزيون إلى الصور الشعرية المشعّة، فتسبح الألفاظ في بحر من الغموض والإيحاء، فأخذوا يغمزون من جوّ دافئ إلى الحقيقة، فجاب الشاعر والمتلقي في لجج الإيهام للوصول إلى المعنى الواضح والمراد إليه. وقد اكتظت كتاباتهم بمحاولة تقريب الصفات المتباعدة مثل «الضوء الباكي» و«الأسماك الفضية» و«القمر الشرس» و«الشمس المرّة المذاق»[٢].

كما ابتعد الرمزيون عن استعمال الأوزان التقليدية في الشعر، فاستخدموا الشعر الحر بعيداً عن القافية والوزن، فبدا متداخلاً مع الموسيقى، فينساب ممزوجاً بالمشاعر والأحاسيس.

كما يؤدي «عالم العقائد والغيب دوراً كبيراً في الصور الرمزية. وفيها يختلط الشعور باللاشعور وعالم الأشباح والأرواح بعالم الناس. وللإيحاء معالم نفسية دقيقة متأرجحة بين الإبانة والخفاء. يلقي الشاعر عليها أضواء تنفذ إلى جوانب منها ولا تستوعبها»[٣].

وقد تميز الرمز في الشعر، وبدا واضحاً في توليد صور ذات بعد إيحائي ورمزي، والشاعر يتوغّل به في الواقع النفسي الذي يعيشه، فتؤثر فيه جماليات التأثر والتأثير.

المذهب الوجودي

برز المذهب الوجودي في الآداب الأوروبية في القرن العشرين، واهتمّ بالوجود الإنساني، ثم دخل مجال الأدب، فعبّر عن روح العصر تعبيراً صريحاً، وقد تأسس هذا المذهب على يد الكاتب الدانمركي كيركاجورد (١٨١٣ - ١٨٥٥)، وتعمّق في مفهومه الفلاسفة الألمان مارتن هيدغر، وجبريل مارسيل، ثم سارتر. من مبادئ هذا المذهب دراسة ظواهر الوجود المتحقق في الموجودات، من خلال الوحدة التي لا تتجزأ من وجود الموجود أي الوجود الذي يحياه الإنسان.

لأن الوجود عندهم «ليس مجرد خروج من الإمكانية إلى الواقع، وليس مجرد الاستمرار في حياة سلبية، ولكن الوجود ذو معنى إيجابي به يحقق المرء ذاته في عالمه».

كما أنهم يفرّقون بين الوجود والكينونة،

---

(١) م.ن، ص٤٠٠.

(٢) أخذت هذه الصفات من قصيدة ضجيج الوادي le dormeur du val، للشاعر رامبو.

(٣) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص٤٠٢.

فالأحجار مثلاً كائنة فوجودها يمثل ضمن نطاق العملية الذهنية التي يتلمسها الإنسان. ولكن «الإنسان موجود لأنه يتجاوز ذاك إلى إدراك ذات نفسه إدراكاً يسلتزم الصيرورة الدائمة: وهذه الصيرورة تستلزم الاختيار»[١].

فتحوّل «الثلج إلى سائل بالذوبان، والحديد إلى سائل بصهره لا يكفي لمنحها صفة الوجود، لأنه تحوّل لا اختيار فيه. والاختيار يستلزم الحرية. ولهذا لا يتوافر الوجود الحق إلا للإنسان... فالوجود عمل دائم وتحول دائم»[٢].

والإنسان وُجد على هذه الأرض كائناً يختار حريته حتى يثبت وجوده، فوجود سابق على ماهيته التي يحققها بذاته. وسبق الوجود على الماهية فارق جوهري بين الوجوديين والسابقين عليهم من الفلاسفة جميعاً[٣].

وإذا اختار الإنسان فهو قد يرزخ تحت المجاذفة، لأنه ينشأ عنه قلق ومسؤولية تجاه حرية اختياره، فيعيش صعوبة الإختيار من خلال تعدد الإمكانيات، لأنه لا يستطيع أن يختارها كلها.

ولا بد من القول أن حرية الإختيار هي إثبات الوجود لدى الفرد، لأنه إذا «المرء أذاب وجوده في أنواع وجود غيره من الناس، وكان سلبياً، فإنه يلغي وجوده. وإذا لم يتم له الاختيار خلفه ركب الحياة متردداً ضالاً. ولهذا كان لا بد له من الالتزام»[٤].

والالتزام هو أن يكون الكاتب مسكوناً بهاجس فهم العالم وعلاقاته بالآخرين، فتضيق فسحة الاختيار لديه، لأن الإنسان لا يختار مولده واسمه، ولا قوته البدنيه والعقلية. فالالتزام هو خيار متعدد النواحي الإنسانية.

خاتمة

لا بدّ من القول أن المجتمع والبيئة أضاءا شعلة الأدب والفكر، وبرمجا العلاقة بين الكلمة والإحساس والإدراك. وأصبح الأدب ينطق بمفاهيم الكينونة الإجتماعية، والديمومة الفكرية في قالب فنيّ جمالي يصدر عن المدركات العقلية والخواطر النفسية.

ولا يمكن أن تنهض دعائم الفنون الأدبية من دون واقع الحياة ومعتقداتها.

فالتعبير بالأدب هو تعبير عن الانفعال أو التصوّر في أسمى درجات الشعر والنثر جمالياً ورونقاً روحياً، وكل هذا يكمن في مضامين العاطفة الإنسانية والإجتماعية.

(١) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص٤٠٦.
(٢) م.ن، ص٤٠٦.
(٣) م.ن، ص٤٠٦.
(٤) م.ن، ص٤٠٦.

تفاعل الإيتوس[1] والباتوس واللّوغوس في الحوار الروائي السّجالي

د. زهير القاسمي

مقدّمة

أن يهتمّ المشتغل بالأدب السّرديّ التخييليّ بدراسة مقوّمات القصّة وبنيتها وأعوانها ودلالاتها وأنماط الخطاب فيها فهذا أمر مألوف في المناهج الانشائيّة والبنيويّة والوظيفيّة والتفكيكيّة وغيرها من المناهج الأخرى، لكن أن يهتم النّاقد بدراسة الحجاج السرديّ أو الحجاج في السّرد، فهذا أمر كان نادراً وصار اليوم جديداً، وأن تدرس بعض البحوث دور الأدلة البلاغيّة في الحجاج في النصّ السرديّ فقد عثرنا على بعض المقالات التي سلكت هذا الطريق، غير أن الذي لفت انتباهنا أنّها وجّهت اهتمامها إلى دراسة الأثر الحجاجيّ المنفصل لهذه الأدلّة ولم نعثر على دراسة واحدة (على حدّ اطّلاعنا) حاولت أن تبرز كيف تتفاعل مختلف الأدلّة البلاغيّة من إيتوس وباتوس ولوغوس، مثلما حددها أرسطو وطوّرتها البلاغة الجديدة فيما بينها في مقطع سرديّ معيّن، ولذلك اخترنا في هذا المقال بيان كيف يتفاعل كلّ من الإيتوس[2] والباتوس واللّوغوس[3] من

(١) هناك الكثير من الدّراسات التي نظرت في مفهوم الإيتوس وتطوّره، وللإطلاع على ذلك يمكن العودة إلى: أطروحة زهير القاسمي الحجاج في نماذج من الرواية العربيّة، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة، تونس (نوقشت في جوان سنة ٢٠١٥ بإشراف الاستاذ نجيب العمامي (مخطوط).

(٢) لدراسة الإيتوس في وضعيّة متخيّلة وجب النّظر إليه في الإطار المركّب للتّواصل الذي ينشأ فيه المشهد التلفّظي، لأنّ التحّليل البلاغيّ للنّصّ المتخيّل مرتبط بالضّرورة بالسّرديّة، والذي يجب أن نأخذه في الحسبان للتّمييز بين الرّاوي والشّخصيّة، وبعض العلاقات التي تكوّن مختلف الخصائص السّرديّة ولتحقيق ذلك وجب التّمييز بين الأصوات السّرديّة في نصوص نحاول غالبا تشويهها انظر:

Hayame Hussein Amer, Étude de l'éthos narratif dans l'incipit d'alizés de Michel Rio, In Science-Croisées nº6: Le langage, décembre 2009, magazine la version électronique, p.5.

(٣) إنّ هذه النتائج التي توصّل إليها «هالسال» عن طريق المماثلة هي التي دفعته إلى اعتماد منهج التّحليل الحجاجيّ

أجل الدّفاع عن وجهة نظر المخاطبين (les Interlocuteurs) في الحوارات السجاليّة[1] لبعض الرّوايات[2]، بتحليل واحد من السّجالات التي تحتويها رواية اللّجنة لإبراهيم صنع الله ذلك الذي يجمع البطل الرّاوي والذي امتدّ على طول الرّوايات رغم خضوعه إلى العديد من التقطّعات، فأغلب التّفاعلات القولية في الرّواية التي جمعت البطل بأعضاء اللّجنة قامت على ضرب من السّجال غير المعلن بين أطروحتين متضادّتين واحدة يمثّلها البطل الرّاوي ومضمونها تورّط الدّكتور والثّانية قائمة على تبرئة الدّكتور.

تقديم الفصل الخامس من الرّواية وتأطيره:

يمثّل الفصل الخامس قبل الأخير من رواية «اللّجنة» لإبراهيم صنع الله الموضع النّصّي الذي سيحتدّ فيه الحوار كثيرا بين البطل الرّاوي وأعضاء اللّجنة، فقد كان الرّاوي في الفصول السّابقة راغباً في أن ينال رضا أعضاء اللّجنة ويقدّم مواهبه الفكريّة ومعارفه في خدمة اللّجنة التي

للرّواية. وهو منهج يمزج بين دراسة المستويات البلاغيّة الأرسطيّة الثّلاثة (الإيتوس والباتوس واللّوغوس) بالمقاربة السّرديّة والسّيميائيّة وبالاستناد إلى نظريّات التّلقّي. انظر:

Hayame Hussein Amer: Étude de l'argumentation dans le roman, Op. cit., p.63.

(١) عرّفت سيلفي دورر التّبادل السّجالي بأنّه «يشمل المناقشات السّياسيّة والحوارات المنزليّة الخلافيّة والمناقشات القائمة على عدم الاتّفاق والتي يسيطر عليها الخلاف والتي تكون مليئة بعبارات الرّفض ويفترض فيه أنّ تقوم بين طرفين بينهما علاقة تكافؤ فلا يمكن، مثلا، أن نجد سجالا بين جندي عادي وضابط كبير لأنّ ذلك يؤدّي إلى مخالفة الأوامر» أنظر:

Durrer (Sylvie): Le dialogue romanesque, Style et structure, LIBRAIRIE DROZ, GENEVE, 1994, p115.

حدّدت سيلفي دورر منهج التّعرّف الذي يمكّننا من تحديد نوع التّبادل السّجالي، ويضمّ خمسة خصائص للتّبادل السّجالي وهي: ١-أنْ يكون المتحاوران في وضعيّة تساوٍ٢, - أنْ يدّعي كلّ واحد منهما امتلاكه لمعلومات وحجج دامغة تمكّنه من امتلاك الحقيقة ويحاول أن يبرز هذه القدرة لشريكه في الحوار٣,-أنْ يكون تسلسل التدخّلات من نمط تقرير/ تقرير، والتقرير الثّاني يمكن اعتباره كما لو أنّه تقرير مضاد أو رفض، وعندما تكون هناك أسئلة فعادة مّا تكون هذه الأسئلة استنكاريّة. ٤ - أن يكون المتحاوران مختصّين في نفس أفعال الكلام٥, - ألّا يُختم التّبادل باتّفاق فليس هناك حلّ ممكن في هذا النّوع من التّبادلات. انظر:

Sylvie Durrer, Le dialogue romanesque,style et structure, op. cit, p,114.

(٢) بالرّغم من أنّ الرّواية خطاب موجّه إلى متلقٍ فعليّ أو ضمنيّ أو مثاليّ فهي فضاء تتحاور فيه مختلف الشّخصيّات اتفاقًا واختلافًا، وتدلي بوجهات نظرها وبمواقفها المختلفة وبآرائها حول الواقع بمختلف تفرّعاته ومشاغله الاقتصاديّة والسّياسيّة والفكريّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة والعاطفيّة... ولكلّ منها مواقفه التي قد تتوافق أو تتعارض مع مواقف أخرى، والحوارات قد تكون مباشرة، وقد تكون غير مباشرة و«كلّ متكلّم أو محاور يختار أسلحته الخاصّة (أفكاراً أمثلة..) والتي يمكن أن تكون مقبولة أو غير مقبولة، والمعروف أنّ كلّ حوار حجاج. أُنظر:

-Bernard Meyer: Maîtriser l'argumentation,, pp.9-10.

كانت قد كلّفته بأن يعدّ بحثا عن ألمع شخصيّة عربيّة ولكنها لمّا تفطّنت إلى أنّه اختار شخصيّة الدّكتور موضوعاً لبحثه زارته في بيته لتحمله على تغيير موضوع دراسته[1] وتركت معه عضواً يراقبه في بيته حتى ينتهي إلى قرار، فقد كانت تجمع اللّجنة بالدكتور علاقات مشبوهة خفيّة وسرّية، قد يتمكّن منها من معرفة حقيقة هذه اللّجنة التي تحيط نفسها بأسوار من الأسرار، ولمّا شعر البطل الرّاوي بأنّ ذلك العضو صار يمثّل تهديداً خطيراً على حياته لأنّه كان يحمل مسدّساً، قرر البطل الرّاوي التخلّص منه فقتله بسكين، وعندما تفطّنت اللّجنة إلى ذلك استدعت البطل الرّاوي في آخر لقاء سيجمعها به ليعترف بجريمته، فيدور هذا الحوار المطوّل في الفصل الخامس الذي سنحاول أن نقاربه باعتماد المبادئ الثّلاثة وهي الايتوس والباتوس واللّوغوس، لنبرز كيف تتفاعل وتتداخل وتتكامل جميعها في السّرد في سياق الإقناع.

التّفاعل بين الإيتوس والباتوس[2] واللّوغوس[3]

يعتبر أهمّ مقطع سجاليّ في رواية اللّجنة، ذلك الذي يجمع البطل الرّاوي باللّجنة عندما استدعته في الفصل الخامس إلى مقرّها لمحاكمته بسبب قتله للعضو القصير، والذي سيعلن فيه صراحة عن موقفه المعادي للّجنة، ويكشف موقعها الحقيقيّ وحقيقة أعمالها الإجراميّة وعلاقاتها المشبوهة بتقديم العون للسّاعين إلى الانتماء إليها لتطبيق مشاريعها التّدميريّة والاستغلاليّة، كما ستعلن اللّجنة عن حقيقة غايات البطل الرّاوي.

---

(١) اقتحم أعضاء اللّجنة بيت البطل الراوي، دون سابق إنذار، ليحملوه على الاقتناع بعدم جدوى هذا البحث ومغزاه. من ذلك قول البطل ناقلا قول أحد العسكريين: «ولِمَ تفكّر في مغزى ما تقوم به ونتائجه؟» انظر: صنع الله إبراهيم، اللجنة، ص٧٨. وينقل قول العضو القصير: «لقد عرضنا عليك استبدال شخصيّة الدّكتور بغيرها، لكن اللّجنة لن تعارض في أيّ بدائل أخرى، فلعلّك تجد صيغة ملائمة، تسمح لك بمواصلة العمل في الموضوع نفسه» انظر: نفسه، ص٨٨.

(٢) يذهب أرسطو إلى أنّ الحمل على الاقتناع يتمّ من خلال تفاعل ثلاث عمليّات خطابيّة، من بينها الباتوس الذي هو مجموعة الانفعالات والأهواء أو العواطف والمشاعر التي يجب على الخطيب أنْ يثيرها عند السّامع بالاعتماد على خطابه مثلما أكّد على ذلك أرسطو قائلاً: «هناك إقناع عبر السّامعين إذا كان هؤلاء موجّهين عبر الخطاب لاختيار عاطفة لأنّنا لا نقيّم بالطّريقة نفسها بحسب ما إذا كنّا ممثّلين بالغضب أو الصّداقة أو الرّأفة أو الكراهة». انظر:
Aristote. Rhétorique, Op.Cit., Livre I, chap.2, 1356a. 15.

(٣) عبر اللّوغوس يُقنع الخطيب سامعَه بحقيقة حجاجه وباستدعائه العقل وبالاستناد إلى مواضع مشتركة يقبلها السّامعون، وفي الإطار نفسه فإنّ الرّواية تفرض في الوقت نفسه المشاكلة السّرديّة (*Vraisemblance narrative*) في سبيل خلق المعقوليّة الحجاجيّة (*argumentative Plausiblité*).

ولذلك نلاحظ أنّ الحوار[1] منذ البداية سيُنظّم حول أطروحتين متناقضتين:

أطروحة اللّجنة التي تدّعي أنّها تعمل على «تحقيق أحلام البشريّة والقضاء على كافة المخاطر التي تهدّد النّوع الإنسانيّ» (ص١١٤)، هذه الأطروحة التي أكّدها رئيسها بقوله: «نحن نشير بذلك إلى الحلم القديم، وهو حلم الوحدة الأرضيّة، أو الولايات المتّحدة الأرضيّة حيث يندمج سكّان الأرض جميعا في دولة متجانسة، تحقّق لهم الرّضاء وتنشد لهم الحياة الأفضل [كذا!]» (ص١١٤).

أطروحة الخصوم وهي أطروحة ضمنيّة يعبّر عنها بعض أعضاء اللّجنة في تدخّلاتهم التّبريريّة، وسيفصح عنها البطل الرّاوي في آخر فصل من الرّواية، وتقول هذه الأطروحة بأنّ اللّجنة: رمز للسّادية [كذا!] والدّيماغوجيّة [...] وأنّ لها علاقةً بـ «الانقلابات السّياسيّة والمذابح الطّائفيّة والحروب الصّغيرة. وحالات الانتحار العاصفة وحوادث متفرّقة لأشخاص اختفوا نهائيّا» (ص١١٧).

فالرّواية تقدّم إذاً قطبين كبيرين من أقطاب الحجاج، وهما:

- اللّجنة ممثّلة في أعضائها وهي المحاجّ الأوّل.
- البطل الرّاوي المحاجّ الثّاني الخصم الذي يسعى في أطروحته إلى دحض اتهامات اللّجنة الموجّهة إليه.

أمّا القارئ فيلعب في هذا الحوار السّجاليّ دور الحَكَم (Le juge) المُرْسَل إليه، ومن هنا فإنّ المقطع السّجاليّ يجسّد إذاً شكل الوضع الحجاجيّ الآتي:

(١) وممّا هو معروف أنّ الحوارات تضع في الاعتبار وجود أطروحتين، كلّ واحدة تسعى إلى الهيمنة على الأخرى، وهو ما يفترض ضمنيّا وجود نتيجتين، «فحاجج لا يعني فقط تبرير الأطروحة وإنّما يعني أيضا أن نأخذ في الحسبان الأطروحات المضادّة وهذا يتطلّب معرفة طرق الاستشهاد والدّحض والموافقة»، والرّواية باعتبارها جنسا سرديّا متخيّلا فقد تكون الأطروحات المقدّمة فيها صريحة، شأنها شأن سائر الخطابات الأخرى، وقد تكون في أحيان أخرى «ضمنيّة غير مذكورة في ملفوظ المتكلّم تخفيها وضعيّة التّواصل» أُنظر: نفسه.
والشّخصيّات فضلا عن كونها تتحاور، فهي تتجادل ويحاجّ بعضها بعضا لأنّ الرّواية «حاملة لأصوات متعدّدة تتجادل جدلا يشتدّ ويضعف بحسب السّياق» أُنظر: سنية عمّار، آليات الحجاج في كليلة ودمنة، ص٢٢.
وبالإضافة إلى الحوارات الجدليّة فإنّنا نعثر على العديد من الحوارات السّجاليّة في الرّوايات في مواطن عديدة، ممّا يجعل منها ميدانا وفضاء لتبادل وجهات نظر متضاربة ومتصادمة وكلّ منها يسعى إلى إقناع الطّرف المقابل بموقفه.

ومن أجل إقحام الأطروحة التي يدافع عنها أعضاء اللّجنة لجأ رئيسها الذي تولى مهمّة السّجال في بداية المقطع إلى توظيف العديد من الأساليب اللّغويّة والمؤشّرات الحجاجيّة مثل التّأكيد «إننّا» وضمير الجمع «نحن» والذي يعبّر عن التزام المتلفّظ وتحمّله المسؤولية وقبول نتائج المخاطرة[١].

ويعتبر هذا النّوع من السّجال من بين المبارزات الخطابيّة أو النّزاعات الجامعيّة أو السّياسيّة نظراً إلى أنّ كلاّ من البطل الرّاوي وأعضاء اللّجنة من أصحاب المستويات الدّراسيّة العالية والثّقافة الموسوعيّة، وكلاهما يعرف الآخر معرفة دقيقة وهذا ما يفسّر أنّ الإيتوس[٢] الماقبليّ للمتخاطبين يؤدّي دوراً مهمّا في السّجال فهو أسلوب حجاجيّ[٣] من أساليب المناظرة والسّجال.

فكلّ واحد من المتكلّمين يبني صورةً عن الآخر حتّى قبل أن يأخذ دوره في الكلام، وعن هذه الصّورة يخبرنا البطل الرّاوي عندما يقدّم إيتوس أعضاء اللّجنة الماقبليّ وخاصّياتهم بفضل إدراكه الدّاخليّ اللاّمحدود الذي يقوم به. وهو نموذج للمثّقف الذي يمتلك بداهة وفطنة تجعلانه يتوقّع أيّ سؤال ويجد الرّدّ المناسب في الوقت المناسب، يقول: «والواقع أنّي كنت شديد الانتباه لنظرات العيون، وإيماءات الرّؤوس، ونبرات الأصوات، وبالاختصار كلّ بادرة يمكن أن أستشفّ منها ما ينتظرني من مصير» (ص١١٦)، ويقول أيضاً: «قد هيّأت نفسي قبل المجيء لأسوأ الاحتمالات» (ص١١٦).

أمّا بالنّسبة إلى أعضاء اللّجنة فهم يجسّدون نموذج الهيئات المشبوهة

---

(١) - Angenot Marc. Op.cit. p.240

(٢) إنّ دراسة الإيتوس *(Éthos)* أو الصّورة الخطابيّة أو الصّورة المسبقة التي كوّنها البطل عن اللّجنة قبل الالتقاء بها تؤدّي إلى التّساؤل عن الدّور الحجاجي الذي يمكن أن تؤدّيه من ذلك مثلا حضور صورة اللّجنة في خطاب البطل، وحضور صورته في خطاب اللّجنة، وهناك العديد من القرائن اللّغويّة الدّالّة على حضور صورة الآخر في الخطاب كالجمل الإنشائيّة بمختلف أنواعها، من أمر ونداء واستفهام ونهي وأسماء إشارة، وأسماء موصولة، وهي قرائن *(Indicesd'allocution)*، وهناك أيضا ضمير المخاطب متّصلاً كان أو منفصلاً، وهناك قرائن خفيّة، ترتبط بالمعتقدات والآراء والقيم التي ينسبها المخاطِب للمخاطَب صراحة أو ضمنيّا، وهذه القرائن الخفيّة تسمح باستخلاص بعض ملامح الصّورة التي كوّنها البطل عن اللّجنة قبل أن يلتقي بها ويحاورها، فهي لجنة صعبة وسريّة.

(٣) كلّ محاولة يُنجزها باثّ مّا أو سامع مّا لطرح وجهة نظره لفهم الواقع أو تأويله أو تحليله، سواء تعلّقت هذه النّظرة بالمجال السّياسيّ أو الاجتماعيّ أو الثّقافيّ... فيها بعد حجاجيّ قول لروث أموسي أورده علي الشّبعان في كتابه «الحجاج بين المنوال والمثال»، ص٢٢.
أُنظر أيضاً : Alain Rabatel, Argumenter en racontant, Op.cit., pp.90-91.

المنتصبة في بلاد شرق المتوسّط السّاعية إلى أن تُسوّق لنفسها صورة مساعدة الفقراء والمحتاجين وتنمية مهارات النّوابغ والموهوبين، من ذلك مدح رئيسها لصورة العضو القصير الفقيد بقوله: «والواقع أنّ الفقيد لعب دوراً هامّا في الإعداد لكثير من التّحوّلات الرّائعة التي تحدث حولنا. وفي صياغة الشّكل الذي تحقّقت به» (ص١١٤).

لقد كان رئيس اللّجنة أوّل المُبادرين بالكلام هو رئيس اللّجنة الذي أبّن العضو القصير الذي قتله البطل الرّاوي وأثنى على الجهود الجبّارة التي قامت بها اللّجنة لصالح البشريّة، وقد ضمّن ثناءه هجوماً على خصوم اللّجنة ومنهم البطل الرّاوي، موظّفا الهجوم الشّخصيّ أو الحجّة الشّخصيّة (Argument ad personam)، وهي حجّة مرتبطة بالتّوبيخ والتّعنيف وتعدّ واحدة من صُور الباتوس الايحائيّ الذي يتمثّل في أن يذكر للخصم واحداً من أخطائه من أجل نقده، ودحض أفكاره بطريقة أفضل، وجعله في صورة الفريسة السّهلة، يقول رئيس اللّجنة محذّراً أعضاء اللّجنة متّهماً البطل الرّاوي بالإجرام: «إذا ما بدت مهمّتكم يسيرة لأنّ المجرم ماثل أمامكم ومقرّ بما ارتكبه من إثم، فإنّ هذا ليس سوى خداع السّطح البرّاق، وواجبكم هو أن تنفذوا إلى الأعماق» (ص١١٦).

وتمكّن المبادرةُ بالمناظرة التي جاءت في شكل استجواب أعضاءَ اللّجنة من العديد من الامتيازات؛ فمن يقدّم الحجج ويقترحها بإمكانه أنْ يمتلك سلطةً تجعله يتحكّم في قانون المناظرة ويوجّه خصمَه نحو الوجهة التي يريدها ويفقده توازنه عبر تقديم ترسانة من المؤشّرات اللّغويّة والرّوابط الحجاجيّة، مثل التّقرير والتّأكيد كقوله: «طبيعيّ أننّا» و«الواقع أنّا» و«لقد حرصنا» والتي تعطي للملفوظ بعداً لقيمة الصّدقيّة، ونتيجة لهذا الابتداء بالمناظرة فقد البطل الرّاوي تماسكه وتوازنه الذي كان قد أعدّه مصدّقاً، فيقول معترفاً: «هكذا أعددت دفاعي عن صورة اتّهام موجّه للّجنة. واخترت له كلمات قويّة، فما دامت النّتيجة محتومة، فلا بأس من الاحتفاظ بكرامتي، ومواجهة المحتوم في إباء وشمم.

لكنّي لم أكد أواجه اللّجنة وأستمع لكلمات [كذا] رئيسها حتى تبخّرت صلابتي، وخرج صوتي مهتزّاً ضعيفاً، وأنا الذي خطّطت له أن يدوّي في القاعة ثابتاً، شامخاً، اتهاميّاً» (ص١١٧). أو قوله: «سرت همهمة غاضبة بين الأعضاء الذين لم يرفعوا عيونهم عنّي طول الوقت. وألفيت نفسي مدفوعاً إلى الكلام. وعلى غير ما توقعت خرج صوتي مهتزّاً بكلمات غير التي كنت قد أعددتها» (ص١١٤).

وفي مقابل ذلك يحاول البطل الرّاوي التّلطيف من صرامة رئيس اللّجنة

والتّخفيف من غضبه بالتّضامن مع أعضاء اللّجنة ومقاسمتهم أحزانهم على عضوهم الفقيد، والتّظاهر بالخضوع والتّودّد لهم، والاعتراف المبدئيّ بنسبيّة صدق أقواله، يقول: «قلت بصوت يذوب رقّة، مستخدما لغة اللّجنة:

«إنّي أشكر لكم هذه الفرصة التي أتحتموها لي كي أتحدّث أمامكم. وأحبّ أن أؤكّد مرّة أخرى إدراكي لعمق الخسارة التي حاقت بكم. فاللّجنة لا تفقد أعضاءها كلّ يوم (وابتسمت بالرّغم منّي، ولكنّهم بالطّبع لم يشاطروني الابتسام)» (ص١١٦). وهو سعي لتقوية إيتوس مرتكب الجريمة لا عن قصد وتخطيط وإنّما دفاعا عن النّفس، فرغم عمق الخلاف الذي بينه وبين اللّجنة حاول ألاّ يفسد العلاقة منذ بداية الحوار وهو ما يقوّي سلطته[1].

وبعد عرض الأطروحتين اللّتين ستتناولان في المناظرة، يعبر النّصّ من الحوار الذي لم يتجاوز في بداية المقطع التّبادلات القليلة إلى التّقييم والوصف حيث أنّ المشهد يُنظر إليه من وجهة النّظر الممثّلة للبطل الرّاوي وتعليقاته على تدخّلات بعض أعضاء اللّجنة وأقوالهم لحثّ القارئ على أن يدرك الطّريقة التي يجب عليه أن يُدرك بها الكلام والخصام بينه وبينها ودفعه إلى تقبّل أطروحته، من قبيل الوصف السّاخر لبعض أعضاء اللّجنة يقول: «تنحنح الرّئيس عدّة مرّات، كأنّه يقوم بشحن البطارية التي سيعمل بها صوته» (ص١١٤)، أو قوله: «سارعت بالقول وأنا أتضاحك مبديّاً كلّ ما أستطيع من مظاهر البراءة والطّيبة بل الغفلة» (ص١١٩). أو قوله معلّقا على لغة بعض الأعضاء (وهو العضو الأشقر): «كان يتعمّد في حديثه دائما – كما لاحظت – أن يستخدم التّعبيرات المميّزة للغة اللّجنة، وهي تعبيرات كانت تثر إعجابي» (ص١١٨).

غير أنّ البطل في الرّدود اللاّحقة من حواره السّجاليّ مع اللّجنة سيقتصد كثيراً في التّعليقات السّابقة لردّه ويكتفي بالتّدخّل الذي سيطول ويقصر بحسب مضمون

(١) لقد سعى البطل في بداية لقائه ومحاورته للّجنة أن يبرز من شخصيّته تلك الصّورة التي ترغب في أن يكون عليها وأن تراه فيها للقبول به عضوا. فسعى جاهدا إلى حملها على الاقتناع به بأنّ أظهر لها ما يتمتّع به من مواهب وخبرات وشهائد علميّة وتنازلات أخلاقية وأحلام وكفاءات وقَبِل البطل أن يُؤدّي دور الرّجل الذي يقبل كلّ انتهاك وينجز كلّ ما يُطلب إليه، ويتنازل أخلاقيّا عن كلّ ما يمكن أن ينتهك حياضه ليقنع اللّجنة بأنّه هو الرّجل الذي تبحث عنه، وأنّه العضو الذي إن لم تقبل به تكون خسارتها كبيرة. ومن علامات القبول بالتّنازل أنّه قبل التّكلّم بلغة اللّجنة (ص٣٥). ورقص أمامها عاريا (ص٣٧)، وتعرّض للاعتداء الأخلاقيّ (ص٣٩).

السّؤال الذي يُطرح عليه ووفق خطّته السجاليّة التي وضعها، وموقعه في السّجال في لحظة من اللّحظات، ويصبح مجرّد شخصيّة تتبادل الحوار والتّناظر وخاصّة في المواضع التي يتحوّل فيها الحوار إلى ضرب من الاستنطاق، من قبيل:

سارعت بالقول [...]: «سيادتك تملك خيالا نشيطا. ولا أظنّك تتكلّم جادّا».

قال بحدّة: «لن تجيدك المراوغة».

قلت: «أؤكّد لك أنّي بريء».

قال مستنكراً: «وتتراجع أيضاً عن اعترافاتك؟».

قلت: «لم أقصد تبرئة نفسي من... أقصد أنّه لا توجد ثمّة خطّة، وإذا وجدت فليس لي بها علم». (ص١١٩) .

وسيكشف بعد ذلك عن الجوّ العامّ الذي يدور فيه الحوار وهو جوّ مشحون، حيث تبدو على أعضاء اللّجنة مظاهر الحزن بسب قتل زميلهم من قبل البطل الرّاوي والذي يمثّل في هذه المناظرة مركزها فكلّ الأعضاء يتوجّهون إليه بالكلام اتّهاماً وتهديداً، من قبيل «خاطبني الأشقر في حدّة» (ص١١٥) ، أو قوله: «انحنى الأشقر إلى الأمام وتطلّع إليّ بعينين ملوّنتين قاسيتين» (ص١١٨) أو قوله: «لم يدعني أواصل كلامي وصاح» (ص١٢٠)، أو قوله: «تكلّم العسكمدني أو المدنعسكري لأوّل مرّة، وكان يضع «باروكة» واضحة على رأسه، فخاطبني في لهجة حازمة» (ص١٢٨).

لقد كان البطل الرّاوي مدركا تمام الإدراك لجوّ العداء الذي كان يوجد فيه، وهو ما يعطي لإدراكاته ملمحاً ذاتيّاً، ويمكّن التّماهي الابتدائيّ[1] مع الرّاوي القارئ من مقاسمته انطباعاته حول وضعية الرّاوي وقد لازمه عضو قصير في بيته. أو

(١) سَمَّى جوف هذا التّماهي اللّاطوعيّ مع الرّاوي «بالتّماهي القرائيّ الابتدائيّ» (Identification narratoriale primaire)، وعندما يعرض الكاتب على المتلقّي وجهة نظره للحكاية فإنّ الرّاوي يفرض عليه أن يدخل في لعبته. انظر:

Vincent Jouve, L'effet-personnage dans le roman, Op.cit., p.124.

وقد فسّر ديمورتياي *Dumortier* هذه الظّاهرة قائلاً: «يجعل الكاتب [. . .] من الرّاوي شاهدا على مشهد» لقد حضرت هذا بصحبته دون أن أعرف أو أفهم أكثر منه. فالمتلقّي متواطئ وأنا لست متطفّلاً ولا أستغرب من أنّ ذلك الذي يحكي حكاية ماضية فجأة يترك المنظور المطلّ على الحاضر ليساعد على وقائع ليس له الذكاء الكافي الذي يمكّنه من الحصول عليها. إنّه يقول لي فَلْنَنْظُر سويّة «وسأقتفي أثره طوعا، فهو يأخذني إلى مواضع الفعل وأتأثّر بها دون أن ينبّهني لذلك» انظر:

Jean-Louis Dumortier, lire le récit de fictions pour étayer un apprentissage: théorie et pratique,, pp.152-153.

وضعيته في هذا الحوار الاستنطاقيّ وهو فرد متّهم بجريمة قتل يواجه مجموعة من الأعضاء المتمرّسين تجمعهم علاقة زمالة متينة بالقتيل.

ولا يرضى البطل الرّاوي وهو يرسم ملامح بعض أعضاء اللّجنة بالملاحظة ولكن يضع على الفور في نظام إدراكاته تأويلاته الذّاتيّة المرتكزة على انطباعات شخصيّة لملامح الخصم ناتجة عن تحليل ذاتيّ من قبيل الوصف الخارجيّ للخصم، مثل «بدت على العجوز علامات الإرهاق، وهو يتراجع إلى الوراء في مقعده، كأنّما يفسح المجال لزملائه» (ص١١٦)، وفي بعض الأحيان تغوص الشّخصيّة في تحليل بواطن خصمها من قبيل الموقف الذّاتي النّاتج عن تحليل كالذي يقوم به العضو الأشقر، مثل «لعلّك تظنّنا من السّذّج. يجب أن تعرف أنّنا أدركنا منذ اللّحظة الأولى لوقوفك أمامنا أنّك تظهر غير ما تبطن. فقد كانت إجاباتك عن الأسئلة التي طرحناها عليك دقيقة وموفّقة، ممّا أثار شكوكنا» (ص١١٨) .

ولكن يجب أن نشير إلى أنّ التّماهي الابتدائيّ مع الرّاوي يجعل القارئ يقاسم التّعاطف الذي يشعر به إزاء البطل الرّاوي[1]، ومن هنا يصبح القارئ مستعدّاً للقبول بوجهة نظره، وهذا ما يفسّر أنّ إبراهيم صنع الله جعل بطله يعبّر عن آرائه الشّخصيّة حول هذه الهيئات الأجنبيّة المنتصبة في بلاد العرب.

وبعد هذا الوصف العامّ لجوّ الحوار والمناظرة ولمواقف الخصوم من بعضها البعض يبدأ الحوار السجاليّ الذي يتّخذ أشكال هجوم لافتكاك مواقع وتسجيل أهداف تمكّن من تغليب وجهة نظر لدحض الأخرى، ومن ملامحها الصّراع بين موقفين:

أ – موقف اللّجنة التي ترى أنّ هناك من ساعد البطل الرّاوي على قتل العضو القصير رغم أنّه لم يتعرّض له بأذى، يقول الرّئيس مخاطبا البطل الرّاوي: «لكنّك قررت – عقب الجريمة مباشرة – أنّه لم يهاجمك أو يتعرّض لك بالأذى» (ص١١٨)، ولذلك تسعى بتدخّلاتها إلى زعزعة صورة البريء التي يرغب البطل الرّاوي في إظهارها، يقول له «إذن فأنت تريد أن تقبل صورة البريء

(١) أنا أتماهي مع ذاك الذي يوجد في علاقة تماثل معي في التّخييل السّرديّ. ذاك الذي يمتلك الكمّ نفسه من المعارف التي أمتلكها. وهذا التّماثل في الوضعيّات يُمكن أن يُحدث نوعين من التّماهي: التّماهي مع الرّاوي، والتّماهي مع الشّخصيّات. فمنذ أوّل سطر في الرّواية يتماهى المتلقّي مع ذات السّرد، مع ذلك الصّوت الذي يُساق عبر مسار محدّد، ومن خلال تتابع الأحداث. وهنا يمكن أن يُحَاصَرَ المتلقّي بسهولة في صورة الرّاوي المُشَارك في الأحداث (*Narrateur homodiégétique*) أكثر من الرّاوي غير المشارك في الأحداث (*Narrateur hétérodiégétique*).

سليم النيّة التي تحاول أن تبيعها لنا» (ص١١٨).

ب – موقف البطل الرّاوي الذي يرغب في تصحيح هذا الموقف الخاطئ بأنّ قتله العضو كان صدفة، وأنّه لم يخطّط لذلك من قبل، وأنّه لا أحد ساعده في القتل، وأنّه كان يهدّده بتوظيف حجّة إعادة التّعريف يقول: قلت: «هذا صحيح. لكنّه كان يحمل مسدّسا. ولهذا فاستخدام العنف ضدّي كان وارداً منذ البداية. ومن المؤكّد أنّي لو لم أبادر بالقضاء عليه فإنّه ما كان سيتركني في سلام. على أنّي لا أريد أن أدافع عن موقفي» (ص١١٨).

لذلك يرفض البطل الرّاوي استدلالات اللّجنة المتّهمة له بالتآمر عليها تآمراً ما قبليّا ويردّها قائلاً: «أنا لا أبيع شيئا، رغم أنّ البيع والشّراء هذه الأيام شملا كلّ شيء» (ص١١٨). غير أنّ أعضاء اللّجنة سيحاولون دحض هذا الموقف بتقديم حجج واقعيّة تثبت تورّط البطل الرّاوي لأنّ حقيقة رغبته كانت النبش في حقيقة اللّجنة وطبيعة علاقاتها مع الدّكتور، وليس مجرّد رغبة باحث متمرّس همّه البحث الموضوعيّ، يقول العضو القصير: «إذا كان بيننا من ظلّ متردّداً في القطع بأمرك، فإنّه حسم رأيه عندما اتّخذت من الدّراسة المطلوبة منك ذريعة لنبش تاريخ الدّكتور وجمع المعلومات عنه، وأصررت على المضيّ في هذا العمل رغم التّحذيرات المختلفة التي وجهت إليك[...] إنّ كلّ الدّلائل تؤكّد أنّنا نواجه مؤامرة كبيرة، حيكت خيوطها بمهارة وخبث شديدين منذ بعض الوقت، وليس الاعتداء على حياة الفقيد سوى حلقة من حلقاتها» (ص١١٨ – ١١٩).

ولذلك فهو يستعمل في دحض أطروحة اللّجنة العديد من المؤشّرات الحجاجيّة التي تفيد النّفي مثل «**لم** أقصد تبرئة نفسي من... أقصد أنه **لا** توجد ثمّة خطّة، وإذا وجدت فـ **ليس** لي بها علم». أو قوله: «**أبدا** لقد أردت فقط أن أؤكّد مرة أخرى...» (ص١١٩) أو قوله: «اعتقد أنّكم تعرفون جيّدا أنّي لم يسبق أن أقدمت على عمل من أعمال العنف، فأنا مجرّد إنسان عاديّ، يؤثر السلامة قدر الإمكان» (ص١١٧). ولذلك فقد سعى البطل الرّاوي إلى تعديل الصّورة وتقديم إيتوس البريء، يقول: «سارعت بالقول وأنا أتضاحك مبدياً كلّ ما أستطيع من مظاهر البراءة والطّيبة بل الغفلة» (ص١١٩).

وترجع القوّة الإقناعيّة لهذا الأسلوب إلى محاولة الرّاوي نفي أطروحة اللّجنة القائلة بوجود مؤامرة وإظهارها في مظهر الشّيء المستبعد حدوثه عبر توظيف الفعل الذّاتي ومن خلال المماثلة الرّاجعة إلى المشبّه به في علاقة بالموضوع الإشكاليّ الذي يمثّل موضوع المناظرة والذي وقع إدماجه عبر

تمثيلات المتكلّم: وهذا النّوع من الاستدلال يجسّد في الثّقافة العربيّة الاستدلال المثير للسّخريّة أو ما يسمّى بالاستدلال السّاذج واللّامعقول والخاطئ لأنّ المشبّه به مرفوض (التّاجر) الاتّجار بالمبادئ، ويمكن أن نحلّل المماثلة باعتبارها قياسا:

أ – إنّ استدلال (أ) يشبه استدلال خاطئ (**مقدّمة كبرى**).

ب – والحال أنّ استدلال اللّجنة هو استدلال متهافت (**مقدّمة صغرى**).

ج – إذاً؛ استدلال (أ) خاطئ (**النّتيجة**).

فهذا الاستدلال يوجد ضمن إطار الاستدلال المغلوط الذي يبدأ بافتراض صحيح لجملة (**ج**) لإبراز أنّ هذه النّتائج متناقضة والذّوق السّليم والمرور من هنا إلى الحقيقة (**لاج**).

إنّ هذا الاستدلال عبر التّغابي يأخذ شكل القياس الافتراضيّ (Syllogisme Hypothtique) حيث أنّ الصّيغة يعبّر عنها بالشّكل التّالي:

– إذا كانت (أ) السّابقة، إذً (أ١) السّبب.

إذا كان أيّ عمل كبير لا يمكن إنجازه فرديّاً، حينئذ فإنّ لا قيمة للفعل الفرديّ، ووجودنا وعملنا مرتبطان بوجود من يساعدنا.

وبنية القياس الكاملة،هي:

إذا كان (أ)، حينئذ (ب) ؛

والحال أنّ **لا** (ب) ؛

إذا **لا** (ب).

وبحسب بيار أوليرون (Pierre Olron) يمكن من إثبات أنّ (أ) أن نستنتج إثبات (ب) ومن إثبات **لا** (ب) يمكن أن نستنتج **لا** (أ) [١].

ومن أمثلة ذلك قول الأشقر للبطل الرّاوي متّهما إيّاه بأنّ هناك من يقف وراءه ويساعده: «أتريدنا أن نصدّق أنّك عرفت كلّ هذه الأشياء بجهدك الخاصّ عن طريق الصّحف؟» (ص١٢٨).

فإنّ ذلك يستتبع لا (ب).

فإذا كانت النتائج المقدمة من قبل البطل الرّاوي لا يمكن أن يُتوصّل إليها إلاّ بفضل مجهود بحثيّ جماعيّ، والبطل ليس سوى فرد له كفاءات وقدرات محدودة. بدليل قول أحد أعضائها مستنكراً «تريدنا أن نصدّق أنّك عرفت كلّ هذه الأشياء بجهدك الخاصّ عن طريق الصّحف؟» (ص١٢٨) حينئذ يجب أن يكون هناك ضرورة من يقف معه ويعينه في بحوثه ودراساته.

إذاً، البطل الرّاوي يدبّر مكيدة للّجنة.

وهذه النتيجة أقامتها اللّجنة عبر

(١) Oléron Pierre, Op.cit., p.243.

الاستدلال الافتراضيّ الذي يأخذ شكل القياس الافتراضيّ.

إذا (أ)، حينئذ (**ب**)؛

والحال هذه **لا (ب)**؛

حينئذ **لا (ب)**

بمعنى آخر، إذا ما قبلنا فكرة أنّ عملية القتل حدثت نتيجة مؤامرة حينئذ يجب أن نقبل أنّ من حق اللّجنة أنْ تسلّط أقسى عقوبة على البطل الرّاوي والحال هذه من الحمق أن نقبل أنّ عملية القتل وقعت صدفة أو على وجه الخطأ أو دفاعا عن النّفس، إذاً إنّه من الحمق أن نقبل أنّ البطل الرّاوي بريء.

وهنا نلاحظ أنّ أعضاء اللّجنة يمزجون الدّليل المنطقيّ والدّليل الوجدانيّ والسّخرية في دحضهم لأطروحة البطل الرّاوي، وبالطّريقة نفسها وعبر مضاعفة الاستدلالات عبر اللاّتوازن وعبر حجّة التّضادّ، ولذلك قدّم رئيس اللّجنة البطل الرّاوي كما لو أنّه شخص مضحك بالمعنى الذي فسّره «بيرلمان» وأمام قوة اللّجنة استعمل البطل الرّاوي صورة بيانيّة philophronse، هذه الصّورة الوجدانيّة – الأخلاقيّة (Phatico - thique) والتي بفضلها يتخلّص من خضوعه لخصمه الذي يعتقد أنّه أقوى من أن يُخفّف من قوّته وصرامته من قبيل «نحن قادرون على حلّ عقدة لسانك» (ص١٢٩) ورغم ذلك فإنّ البطل الرّاوي يدافع عن أطروحته باستعمال التّعريف الخطابيّ واعتباره كما لو أنّه بديهة، إنّه إذاً يخفّف من ضغط الخصم، يقول: «على أنّ الوقوف عند إحدى النّتائج والقناعة بها، من المخاطر التي يواجهها الباحثون عادة، فبمواصلة البحث، مهتديّاً بالمنهاج ذاته، أمكنني التّوصّل إلى رؤية أعمق تكشف أيضا عن التّرابط بين عدد من الظّواهر» (ص١٢٨).

هكذا إذاً يغيّر البطل الرّاوي الميدان عبر تجريب حجّة أخرى عندما يترك لأعضاء اللّجنة إبراز خلاف ذلك، ويعلن التّحدّي عبر اللّجوء إلى مختلف الميادين لبيان صحّة أطروحته القائلة بأنّ كلّ ما يوجد في الكون يخضع لمبدإ التّنوّع. وهنا يوجّه البطل الرّاوي المحادثة نحو المناظرة المنهجيّة التي تقابل منهج التّنويع القادر على تفسير علاقة الأشياء بعضها ببعض يقول البطل الرّاوي: «هكذا توصّلت إلى نقطة البدء، وهي العثور على المنهاج الذي يصلح لتفسير كلّ ظاهرة على حدة، وكافة الظّواهر في علاقاتها بعضها ببعض» (ص١٢٢). في مقابل المنهج الواحد والذي يقرّ بتفوّق المنهج التنويعيّ الذي يبدو أكثر شمولاً من المنهج المفرد القاصر، يقول: «أقبلتُ أجرّب كافّة المناهج المعروفة دون أن أَصل إلى شيء». (ص١٢٢) .

فيقبل البطل الرّاوي تحدّي أعضاء اللّجنة ويبدأ في بيان كيف أنّ المنهج التّنويعيّ يتحكّم في كل مناحي الحياة عبر سلسلة من الاستدلالات التي تتوافق من أجل النّتيجة نفسها:

١ – الاستدلال الأوّل يأخذ شكل قياس الضّمير أو قياس مبتور (Syllogisme tronqu) حيث تكون المقدّمة الأولى مهمتة: ويمكن إعادة ترميمها كالتّالي:

– التّنويع منهج يفسّر كل الأشياء. (**مقدّمة كبرى**)

– والحال هذه فإنّ شركة الكوكاكولا تعتمد التّنويع في نشاطاتها الاقتصاديّة والبيئيّة والسّياسيّة والاستخباراتيّة (**مقدمة صغرى**).

– إذاً منهج التّنويع صالح لتفسير كل الظّواهر (**نتيجة**).

يقول البطل الرّاوي موجّهاً خطابه لأعضاء اللّجنة: «هكذا ترون أيّها السّادة، كيف أنّ التّنويع يصلح في – حالة الكوكا كولا – مفتاحاً لفهم أغلب الظّواهر المرتبطة بها. وقد وجدت بالبحث أنّ هذا المفتاح قادر على فكّ مغاليق أخرى كثيرة» (ص١٢٧) بمعنى آخر أنّ انتشار منتجات الكوكاكولا وتحكّمها في الاقتصاد العالميّ والسّياسي دليل على نجاح منهج التّنويع.

٢ – إنّ دحض أعضاء اللّجنة لموقف البطل الرّاوي وتشكيكهم في منهج التنويع ولحجّة المثل المقدّمة من قبله والمتمثّلة في مشروب الكوكا كولا دفعهم إلى أن يطلبوا منه مثالاً آخر يدعم رأيه فيسألونه توضيحاً عن مثال آخر مدرج في منهجه فيه حديثه عن ماء الحنفيّة وعلاقته بالتنويع.

٣ – اختار البطل الراوي واحدا من أشكال التنويع – الكوكا كولا للهجوم على أعضاء اللجنة ويبرز نجاح تلك الشركة في بسط نفوذها وسيطرتها على العالم.

هذا الاستدلال الذي يأخذ شكل قياس الضّمير حيث أنّ المقدّمة الكبرى ضمنيّة، والتي يمكن ترميمها كالتالي:

– كلّ من يتعامل مع شركة الكوكا كولا مشبوه. (مقدّمة كبرى)

– والحال أنّ الدكتور وأعضاء اللجنة مورّطان في مشاريع تلك الشركة. (مقدّمة صغرى)

– إذاً الدكتور وأعضاء اللجنة مشبوهان. (النتيجة)

ويستعمل أعضاء اللجنة الأسلوب الحجاجيّ ذاته في توريط البطل الرّاوي والإشارة إلى أنّ له علاقات مشبوهة عبر تقديم ترسانة أخرى من الاستدلالات القائمة على القياسات النّاقصة من قبيل «كيف يمكنك بمفردك الوصول إلى مثل هذه النتائج»؟

ويمكن إعادة هذا القياس النّاقص الذي تغيب فيه المقدّمة والكبرى والنّتيجة صياغته كالتّالي:

– العمل الفرديّ لا يوصل إلى نتائج مهمّة (مقدّمة كبرى)

– توصل البطل الرّاوي إلى نتائج مهمّة (مقدّمة صغرى)

– البطل الراوي متآمر على اللجنة (النّتيجة).

ولتأكيد صحّة استدلالاتها تقدّم اللجنة جملة من الحجج الواقعيّة التي تثبت تورّط البطل الرّاوي مع عناصر خارجيّة من قبيل تمكّنه من إماطة اللثام على العلاقات المشبوهة للدكتور بالكوكاكولا باللجنة.

وهذه القياسات النّاقصة قد جاءت في شكل أسئلة بلاغيّة يطرحها أعضاء اللّجنة على البطل لتوريطه ودفعه إلى الاعتراف بمن يشاركه في التآمر على اللّجنة، من قبيل «ألم يمدّك أحد بالسّكّين التي استخدمتها» (ص١٢٠) : «وكيف تأتّى لك أن تعرف تلك الأشياء التي أشرت إليها» (ص١٢٠)، و«هل لك أن تحدّثنا عن هذه» الظّواهر «كما تسمّيها» (ص١٢١) لقد حاول أعضاء اللّجنة عبر هذه الأسئلة أن يضعفوا موقف خصمهم البطل الرّاوي ويحاصروه ليدفعوه إلى الاعتراف بالجهات التي ساعدته في عملية القتل، غير أن البطل الراوي في ردوده سيعتمد خطّة أخرى تتمثّل في اللجوء إلى بعض الوقفات السرديّة ليقيّم موقف المتخاطبين ليلطّف من جو السّجال بصفة عامة بتأكيد إيتوس الباحث الدّقيق الذي لا يخطو أي خطوة إلاّ وكانت مرتكزاته المنهجّية واضحة وإجاباته مثبتتة موثّقة كي لا يضعف من موقفه في الحجاج وتفوّقه في بعض الأحيان هادئاً واثقاً من معلوماته كي لا يناقض خاصّيتين من خاصّيّات الإيتوس الأرسطي وهما العطف والرّفق، يقول مجيباً عن الأسئلة السّابقة: «أعتقد أنّ إجابتي على هذا السّؤال، الذي سبق أن وجّهه إليّ الفقيد، موجودة في الأوراق أمامكم، بالنّظر إلى كفاءة الأجهزة التي تملكونها» (ص١٢١) ولذلك كانت إجابة أحد الأعضاء بالإثبات «أجل.. أجل.. لدينا هنا بضعة أمور.. الأمراض النفسيّة والسّيجارة المصريّة.. مياه الحنفيّة.. الأدويّة الأجنبيّة والكوكا كولا» (ص١٢١) كي لا ينتهك الوجه الإيجابيّ للجنة فتظهر في صورة من تعوزه المعلومة، فيستدرك ليطرح السّؤال بطريق مغايرة لمزيد محاصرة البطل الرّاوي، يقول: «لكنك لم توضّح لماذا تعتبر هذه الأمور دون غيرها ظواهر جيدرة بالالتفات؟» (ص١٢١)، وهنا نلاحظ أنّ

البطل الرّاوي يناظر أعضاء اللجنة حجّة بحجّة للاستدلال على قدرته على ضرب الأمثال (Exemplification) والرّجوع إلى المماثلة وبالدّرجة نفسها يدحض كلّ حجّة من حجج اللجنة بالظّهور بمظهر أنّه في درجة التّحدّيات نفسها ويظهر أنّ البطل الرّاوي هنا قد ربح الجولة الأولى.

ولمنع الحوار من أن يتحوّل إلى ضرب من النّزاع والخصام يجنح البطل الرّاوي في بعض الأحيان إلى التّلطيف والتهدئة مستعملاً سجلاً لغويّاً معيّناً من قبيل (الصّراحة.. الصّدق.. سلامة الطّويّة...) للتّعبير عمّا يفكّر فيه فيأخذ موقفه شكل متتالية من الإثباتات التي تعكس خاصّيّته الهادئة. يقول البطل: «سأتحدّث بصراحة كي أثبت لكم صدق نيّتي وسلامة طوّيتي. والواقع أنّي ضحيّة لطموحي من ناحية وشغفي بالمعرفة من ناحية ثانية» (ص١٢١).

ولذلك يقدّم كيف تمكّن من الوصول إلى المنهج الصّالح لفهم الظّواهر، وهو منهج التنويع الذي لا يدرس الظّواهر بمعزل عن بعضها بعض وإنّما بالنّظر إلى علاقاتها بظواهر أخرى ليعلن عن تفوّق منهج التنويع عن سائر المناهج الأخرى ولفعل ذلك اعتمد على القياس المتسلسل فلجأ، بدءاً إلى تشويه المنهج الأحادي وبيان فساده وسلبية نتائجه، يقول: «سرعان ما تبيّنت أنّ تناول إحداها بمعزل عن البقيّة لن يؤدّي إلى شيء مّا» (ص١٢١) وليدعّم رأيه يوظّف حجّة المثال لإسناد استدلاله، يقول: «سأتّخذ لمثالي موضوعاً مألوفاً لنا جميعاً هو الكوكا كولا فهناك الكثير من الظّواهر الغامضة التي ترتبط بتطوّر هذه الزّجاجة الشّهيرة» (ص١٢٢).

يحاول البطل أن يظهر بفضل الاستدلال عبر المماثلة أنّ الكوكا كولا ليست مجرّد مشروب بل هي شركة عالميّة تتحكّم في مصائر الشّعوب بفضل تنويعها في منتوجاتها الاقتصادية وتدخّلها في مناحي الحياة السياسيّة والاجتماعيّة، وليؤكد أهمّيّة هذا المنهج يلجأ البطل إلى **الاستدلال بالحصر**، يقول: «لقد أردت فقط أن أوضّح كيف انسقت إلى التّفكير في هذه الأمور والبحث في تفسير لها. إلاّ أنّي سرعان ما تبيّنت أنّ تناول إحداها بمعزل عن البقيّة لن يؤدّي بي إلى شيء. والنّتيجة ذاتها تنتظرني إذا ما تناولتها جميعا، من خلال العلاقات المتبادلة بينها، دون أن يكون لديّ المنهج السّليم» (اللّجنة، ص١٢١).

في هذا المثال لنا ملفوظان (أ) و (أ) ١ موجّهان نحو نتيجتين متعارضتين على التّوالي:

– (أ) تناول الظّواهر بمعزل عن بعضها منهج في البحث.

– (أ) ١ إذاً، هو منهج غير كافٍ لتفسير العديد من الظّواهر.

– (ب) تناول الظّواهر من خلال إبراز العلاقات المتبادلة منهج في البحث.

– (ب) ١ إذاً، هو منهج يفسّر العديد من الظّواهر.

إنّ الملفوظ (أ) (تناول الظّواهر بمعزل عن بعضها بعضا) موجّه نحو نتيجة (يكفي هذا المنهج لتفسير الظّواهر) لكن الرّابط الاستثنائيّ (**إلاّ أنّ**) يعرقل علاقة التّعاقب بين الملفوظ (أ) والملفوظ (**ب**) بإقحام الإثبات (أ) ١ (المنهج القائم على دراسة الظّواهر بمعزل عن بعضها كافٍ لتفسيرها)، إنّ الملفوظ (أ) ١ موجّه إلى نتيجة (**ب**) ١ (منهج دراسة الأشياء بمعزل عن بعضها منهج قاصر عن فهم الظّواهر)، ومن خلال هذا النّوع من الاستدلال يكون «المتلقّي مدعوّاً إلى الاستنتاج النّهائيّ»[١].

ويواصل البطلّ الرّاوي بعد ذلك دفاعه عن أطروحته القائلة بأهمّية المنهج القائم على النّظر في العلاقات الرّابطة بين الظّواهر، قائلاً: هكذا توصّلت إلى نقطة البدء، وهي العثور على المنهج الذي يصلح لتفسير كلّ ظاهرة على حدة، وكافة الظّواهر في علاقتها بعضها ببعض «. [...]» أقبلت أجرّب كافة المناهج المعروفة دون أن أصل إلى شيء. وذات يوم كنت أفكّر في الأمر عندما قلت لنفسي: إنّ مشكلة هذه الظّواهر والألغاز أنّها لا تتّصل بمجال واحد من مجالات الحياة، وإنّما تمتدّ إلى مجالات متنوعة. ومعنى هذا أنّ «التنوّع» هو طابعها الأساسي» (اللّجنة، ص١٢٢).

فلهذا الملفوظ القيمة التّداوليّة للنّفي[٢] يقحم تصحيحاً، فتكون بنيته كالتّالي:

نفي (**أ**) لكن (**ب**) حيث:

(**أ**): قضيّة وقع دعمها مسبّقاً. (تجريب منهج الدّراسة المنعزلة كاف للوصول إلى تفسير الظّواهر).

نفي (**أ**): دحض (**أ**) (الوصول إلى تفسير للظّواهر لا يعتمد فقط الدّراسة المنعزلة للظّواهر).

(**ب**): يمثّل القضيّة المعلنة صحيحة

---

(١) Christian Plantain. Argumenter: de la langue au discours argumenté, Op.Cit,, Fiche12.

(٢) وضّح كريستيان بلانتان هذه البنية نفي-(أ) ولكن(ب) قائلاً : إن التّعارض هنا وقائعيّ وليس حجاجيًّا : فنحن ندحض تأكيدًا سابقًا – لسانيًّا أو غير لسانيّ في الواقع – ولكنّه معتبر في كلّ الحالات مشكّلا لسانيّا، فإذا كان هناك حجاج مدعّم لـ(أ) فإنّه يُبدّدُ لأنّ الحجّة (أ) وقع إثبات خطئها خلافا للوقائع : هذه هي الحقيقة الوحيدة للوقائع حيث أنّ (ب)؛ ليست(أ) الهادفة إلى إصلاحها .

أُنظر :

Christian Plantain, Deux mais. Semantikos, 1978, vol. II, nº2-3,p.92.

والتي تحلّ محلّ (أ) (الدّراسة الموضوعيّة للظّواهر تتطلّب التّنويع في المناهج، فهي لا تتّصل بمجال واحد والتّنوّع طابعها الأساسيّ).

إلى أن يصل إلى النّتيجة النّهائيّة وهي أهمّية المنهج القائم على التّنويع وربط الظّواهر ببعضها في الكشف عن الحقيقة. لأنّ الدّليل الذي يرد بعد «لكن» يكون أقوى من الدّليل الذي يرد قبلها. ولذلك يكون أقوى حجاجيّاً بحيث يتيح للبطل سلاسة انقياد المتلقّي إلى حيث يريد أن يقوده ونتيجة لذلك يكمن دور هذا النّوع من الاستدلال في توجيه الخطاب نحو نتيجة معيّنة.

وليردّ أعضاء اللّجنة على أطروحة البطل يعتمدون تقنية أخرى من تقنيات اللوغوس هي الدّحض[1]، يقول: قاطعني الرّئيس قائلا: «لكنّك قررت – عقب الجريمة مباشرة – أنه لم يهاجمك أو يتعرّض لك بالاذى». ويردّ البطل على اللجنة مستعملاً السّلاح نفسه هو الدّحض عبر الاستدراك، يقول: قلت: «هذا صحيح. لكنّه كان يحمل مسدساً. ولهذا فاستخدام العنف ضدي كان وارداً منذ البداية. ومن المؤكد أنّي لو لم أبادر بالقضاء عليه فإنّه ما كان سيتركني في سلام. على أنّي لا أريد أن أدافع عن موقفي. وما أبغيه هو أن تضعوا في تقديركم حياتي النفسيّة والعصبيّة، وكوني لم أنم على الإطلاق أثناء وجوده معي، فضلا عن الحصار الذي فرض عليّ». انحنى الأشقر إلى الأمام وتطلّع إليّ بعينين ملوّنتين قاسيتين ثم قال: «إذاً فأنت تريد أن نقبل صورة البريء سليم النيّة التي تحاول أن تبيعها لنا؟». [...] قلت: «أنا لا أبيع شيئاً، رغم أنّ البيع والشّراء هذه الأيام شملا كلّ شيء، كما أكّدت لي الدّراسة التي قمت بها عن الدّكتور. أنا أقرّر الحقيقة» ضحك ساخراً: لعلّك تظنّنا من السذّج. يجب أن تعرف أنّنا أدركنا منذ اللّحظة الأولى لوقوفك أمامنا أنّك تظهر غير ما تبطن. فقد كانت إجابتك عن الأسئلة التي طرحناها عليك دقيقة وموفّقة، ممّا أثار شكوكنا.

«وإذا كان من بيننا من ظلّ متردّداً في القطع بأمرك، فإنّه حسم رأيه عندما اتخذت

(١) يعرّف برنارد ديبرياز الدّحض على أساس أنّه «استدلال يسعي إلى قلب نتيجة الخصم انطلاقا من حجّة قادرة على زعزعة حجج الآخرين» انظر:

Bernard Gradus Dupriez: Les procédés littéraires (dictionnaire), Op.cit., p.390.

وبمزيد من التّدقيق في هذا الضّرب من الاستدلال وجد مارك أنجينو أنّ الدّحض هو «كلّ استدلال أو وسيلة إقناعيّة تهدف إلى إثبات أنّ أطروحة الخصم خاطئة ومتهافتة وغير موفية بالغرض». انظر:

Marc Angenot, La parole Pamphlétaire à la typologie du discours moderne, Op.cit., p.215.

من الدّراسة المطلوبة منك ذريعة لنبش تاريخ الدكتور وجمع المعلومات عنه، وأصررت على المضي في هذا العمل رغم التّحذيرات المختلفة التي وجهت إليك».

وجّه حديثه إلى أعضاء اللّجنة واستطرد: «إن كلّ الدّلائل تؤكد أنّنا نواجه مؤامرة كبيرة، حيكت خيوطها بمهارة وخبث شديدين منذ بعض الوقت، وليس الاعتداء على حياة الفقيد سوى حلقة من حلقاتها». [...] سارعت بالقول وأنا أتضاحك مبديّاً كلّ ما أستطيع من مظاهر البراءة والطيبة بل الغفلة:

«سيادتك تملك خيالاً نشيطاً. ولا أظنّك تتكلّم جادّاً».

قال بحدّة: «لن تجديك المراوغة»

قلت: «أؤكد لك أني بريء».

قال مستنكراً: «وتتراجع أيضا عن اعترافاتك؟».

قلت: «لم أقصد تبرئة نفسي... أقصد أنه لا توجد ثمّة خطّة، وإذا وجدت فليس لي بها علم».

قال بلهجة المنتصر:

«آه.. ها أنت تقرّ بوجود خطّة».

قلت فزعاً: «أبدا. لقد أردت فقط أن أؤكّد مرّة أخرى...». (اللجنة، ص١١٨ – ١١٩).

تحاول اللّجنة في هذا المقطع دحض أطروحات خصومها الذين يتّهمونها بالإجرام وانتمائها إلى جهات مشبوهة وأنّها تقوم بأعمال إجراميّة وتوظّف نفوذها وأنّها ترتبط بالدّوائر الرّسميّة لتحسين صورتها أمام أعين البطل. والأمر ذاته نجده عند البطل الذي لم يسع إلى تبرئة نفسه من تهمة قتل العضو القصير وإنّما يحاول دحض أطروحة اللّجنة القائلة بأنّ هناك أطرافا وقفت معه وساعدته على تنفيذ جريمته، وأنّ هناك مؤامرة تحاك ضدّ اللّجنة، بدليل قول رئيس اللّجنة: «كيف تأتّى لك أن تعرف المعلومة التي لا نعرفها نحن عن زميلنا إلاّ إذا كان لك شركاء يمدّونك بالمعلومات».

تدخّلت العانس في الحديث قائلة: «ليس من الضّروريّ أن تكون المُؤامرة قائمة منذ البداية. فربّما ولدت في وقت لاحق. وهذا ما تدلّ عليه إشارته إلى أنّه عرف أشياء كثيرة في الآونة الأخيرة».

ووجّهت إليّ الحديث مستأنفة: «هذا أفضل لك، لأنّه يعني أنّك كنت سليم النّية في البداية ثم وقعت تحت تأثير العناصر الهدّامة والمنحرفة. فإذا ذكرت لنا أسماءهم، ربّما كان لذلك أثر في تخفيف الأمر بالنّسبة لك» ضغطت يديّ في يأس وأنا أقول في صوت جاهدت لأجعله ناطقا بالصّدق: «أرجو أن تصدّقوني. لقد وقع كلّ شيء بمحض الصّدفة» سألني أحد الأعضاء: «ألم يمدّك أحد بالسكّين التي استخدمتها؟» (اللّجنة،ص١١٩ – ١٢٠).

ففي هذا الحوار يحاول كلّ طرف تبرئة نفسه من التّهم الموجّهة إليه باستعمال سلاح الدّحض ذاته، فأعضاء اللّجنة يحاولون إبعاد التّهمة عنهم وإلصاقها بالبطل الرّاوي، وكذلك يسعى البطل الرّاوي إلى بيان أنّ ما قام به عمل فرديّ لم يشاركه فيه أحد وإنّما كان نتيجة الصّدفة.

وليدحض البطل أطروحة اللّجنة القائلة بأنّه منخرط في مؤامرة ضدّ اللّجنة عاد في المقطع الحواري السّابق إلى حجّة وجه ذات[١] (Argument ad hominem) التي تمثّل أحد الأسلحة المميّزة للخطاب السّجاليّ، وقد دقّق ديبرياز Dupriez أنّها حجّة ضدّ الخصم الذي نصارحه سواء أسّست هذه الحجّة على خطإ الخصم أم تناقضه أو تنازله أو أنّه يهدف إلى هذه الجزئيّة الخاصّة للفرديّة أو تلك أو إلى مذهبه هذا»[٢].

ويواصل البطل حجاجه باستعمال أسلوب دحض باستدعاء «الدّفاع النّشيط» (Dfense active)[٣]، فقد لجأ البطل في رواية «اللّجنة» في أكثر من موضع في الرّواية في إطار سعيه لإقناع أعضاء اللّجنة إلى مثل هذا النّوع من الحجج ولوجهة نظره إزاء الرّواية لأنّ حجّة السّلطة[٤] تتمثّل في تقديمها باعتبارها حجّة وجهة

(١) يسمّي عبد الله صولة «مثل هذا الحجاج بمقارعة الشّخص بأقواله وأعماله» أُنظر كتابه: في نظريّة الحجاج دراسات وتطبيقات، ص٣٠.

(٢) - Bernard Dupriez. Gradus, Les procédés littéraires, (dictionnaire). Op.cit., p.26.

(٣) Jean Simonet et Renée Simonet. Savoir argumenter: du dialogue au débat. Paris: Éd.d.organisation; 1999.p.134.

(٤) حجّة السّلطة (Argument d'autorité): هي حجج عدّة تغذوها هيبة المتكلّم ونفوذه وسطوته، فعلى سبيل المثال وعد الشّرف يأتي على لسان شخص مّا باعتباره شاهد إثبات على ما يقول إنّما يكون وقفا على القيمة التي لهذا الشّخص في عيون النّاس. وإذا باء الحجاج بالفشل في هذه الحالة فإنّ مردّ ذلك أنّ النّموذج (Modèle) ليس له من النّفوذ والهيبة ما يجعل كلامه مقنعًا [. . .] وتختلف السّلطة في حجّة السّلطة وتتعدّد تعدّدا كبيرا فقد تكون «الإجماع» أو «الرّأي العام» أو «العلماء» أو «الفلاسفة» أو «الكهنوت» أو «الأنبياء» وقد تكون هذه السّلطة غير شخصيّة (impersonnelle) مثل «الفيزياء» أو «العقيدة» أو «الدّين» أو «الكتاب المقدّس» وقد يُعمد في الحجاج بالسّلطة إلى ذكر أشخاص معيّنين بأسمائهم على أن تكون سلطة هؤلاء جميعا معترفا بها من قبل جمهور السّامعين، في المجال الذي ذكرت فيه. أُنظر: عبد الله صولة، في نظرية الحجاج: دراسات وتطبيقات، ص٥٢-٥٣.
تقدّم حجّة السّلطة باعتبارها حجّة وجهة نظر شخص عالم، مختصّ يثبت أن كفاءته في مجال محدّد وهو بإجماع ومعروف وهي حجّة أكثر إقناعًا، ومن وجهة نظر منطقيّة يؤكّد ديكرو Ducrot على صحّة حجّة السّلطة، قائلاً: «ننطلق من حدث أنّ» (س) قال أنّ (ص) «فنحن نؤسّس على فكرة أنّ (س)(الذي هو ليس غبيّا) وله أسباب وجيهة تجعله ألّا يخطئ في قول ما قال ومن ذلك نستنتج حقيقة (ص) ومشاكلته» أُنظر:
Oswald Ducrot. Le dire et le dit, Op.cit., p.150.

نظر شخص عالم، مختصّ يثبت أنّ كفاءته في مجال محدّد وهو بإجماع معروف وهي حجّة أكثر إقناعاً، ومن وجهة نظر منطقيّة يؤكّد ديكرو Ducrot صحّة حجّة السّلطة، قائلا:» ننطلق من حدث أنّ «(س) قال أنّ (ص)» فنحن نؤسّس على فكرة أنّ (س) (الذي هو ليس غبيّاً) وله أسباب وجيهة تجعله ألاّ يخطئ في قول ما قال ومن ذلك نستنتج حقيقة (ص) ومشاكلته»[١].

وقد صنّفت روث أموسّي هذه الحجّة ضمن المغالطات لأنّها ترى المجادل يتوجّه إلى شخص الخصم ذاته أكثر من توجّهه إلى موضوع المناظرة باتهامه بفقدانه للكفاءة»[٢]، وقد وجدت أموسّي لهذا النّوع من الحجاج من النّاحية التّطبيقيّة نجاعة بلاغيّة كبرى لأنّ هذه الحجّة تعمل على إيتوس الخصم والذي له أهمّية كبرى في الحجاج ولذلك درست حجّة وجه الذّات على أساس أنّها حجّة ناجعة جدّا.

ولقد كان البطل واعياً بأهمّية مثل هذا الإيتوس[٣] ودوره في بناء صورة إيجابيّة يحلو للجّنة أن تراه عليها، فلم تخرج مخاطبته للّجنة في بداية لقائه وفي كلّ لقاءاته معها عن حدود اللبّاقة، فكثيراً ما كان يُضمّن في تدخّلاته عبارات دالّة على حسن سلوكه واحترامه لها من قبيل قوله: «إنّي أشكر لكم هذه الفرصة التي أتحتموها لي كي أتحدّث أمامكم» (ص١١٦) وقوله: «هكذا **ترون أيّها السّادة**» (ص١٢٤)[٤]. فهو يوظّف إيتوس الرفق ليستدرّ باتوس الحنان لاستمالة قلوب أعضاء اللّجنة للقبول به عضوا، وهو ما يقوّي إيتوسه عندها في مثل قوله: «إنّي أشكر لكم هذه الفرصة التي أتحتموها لي كي أتحدّث أمامكم» (ص١١٧). ويعبّر في بعض الأحيان عن نواياه الحسنة وبراءته في قوله: »أعتقد أنّكم تعرفون جيّدا أنّي لم يسبق أن أقدمت على عمل من أعمال العنف. فأنا مجرّد إنسان عاديّ، يُؤثر السّلامة قدر الإمكان» (ص١١٧). ويظهر في مواضع أخرى

---

(١) Ruth Amossy. L'argumentation dans le discours, Op. cit., p.129.

(٢) تعني مواضع آداب السّلوك تلك المواضع في القصّة التي تدخل فيها الشّخصيّة في علاقة مع باقي الشّخصيّات أي إنّها تخضع لتوسيط القانون والعادات والأعراف الاجتماعيّة المختلفة، انظر:
-Hayame Hussein Amer: Étude de l'argumentation dans le roman, Op cit., pp.108-109.

(٣) ويرى فيليب هامون أنّ «كلّ لحظة تتصرّف فيها الشّخصيّة بشكل جماعيّ فإنّ علاقتها مع الآخرين يمكن أن تكون خاضعة للمجاملات ولقوانين المحادثة وللقانون المدنيّ ولحقّ التّقديم وللطّقوس والمحرّمات ولقوانين اللّياقة فالذي يجعل أعمال الشّخصيّة وكفاءتها متميّزة في المجتمع هو لباقتها»، انظر:
Hamon Philippe, Texte et idéologie, Op.cit., p.27.

(٤) نحن من يشدّد في مثل هذه الأمثلة.

استعطافه وطلب رضاء اللّجنة عنه، يقول: «أصدقكم القول بأنّي عندما جئت اليوم لم أفكّر في الدّفاع عن نفسي. فأنا مقرّ بما فعلته، وقابل لكافة النّتائج المترتّبة عليه. ومع ذلك فكلّي أمل أن يشفع لي تاريخي وسلامة طويّتي والظّروف التي أحاطت بي» (ص١١٧).

إنّ حسن التّصرّف والسّلوك يُسهمان في بناء إيتوساً خطابيّة للشّخصيّة قادراً على التّأثير في متقبّل الخطاب، وهذه الصّورة التي ينتحلها البطل لنفسه داخل خطابه الذي يوجّهه إلى أعضاء اللّجنة ليست بمعزل عمّا تحمله اللّجنة عنه من انطباعات سابقة ناتجة عمّا اطّلعت عليه من معلومات قدّمها هو إليها. ولذلك فهو يسعى أن يبني لنفسه هويّة ثقافيّة وسلوكيّة تتكامل مع هويّته الخَطابيّة التي «تشتقّها لنفسها داخل الخطاب وهو ما يوفّر للذّات فرصاً متنوّعة تسعى من خلالها إلى ترسيخ ما يحمله المتلقّي عنها من مواقف وانطباعات حيث يطابق» الإيطوس [كذا!] السّابق للخطاب «الإيطوس الخطابيّ»[١].

ومن أجل أن تحسّن اللّجنة صورتها أمام أعين البطل قدّم بعض أعضائها أدلّة تلمّع صورتها بتقديمها في صورة الحريص على تحقيق حلم البشريّة والعامل على «خدمة الأهداف الثّورية، والمبادئ الأخلاقيّة، والقيم الدّينيّة. وأنّ أعضاءها يساندون كلّ ما من شأنه دعم المقومات الأساسيّة، وتعميق الممارسات الحرة». (اللّجنة، ص ١١٤).

يلجأ بطل رواية «اللّجنة» إلى حجّة وجه ذات[٢] عندما يتوجّه بعض أعضاء اللّجنة إلى سلوك البطل الرّاوي متّهمين إيّاه بالتّواطؤ مع جهات أخرى للتّآمر عليها، يقول البطل ناقلا حديث العانس (وهي إحدى عضوات اللّجنة) : هذا أفضل لك، لأنّه كنت سليم النّيّة في البداية ثمّ وقعت تحت تأثير العناصر الهدّامة والمنحرفة. فإذا ذكرت لنا أسماءهم، ربّما كان لذلك أثر في تخفيف الأمر بالنّسبة لك. (اللّجنة، ص١٢٠).

وتكون حجّة وجه ذات ظرفيّة عندما يهاجم المتكلّم خصمه بسبب «التّناقض بين

(١) سنية عمّار طرائق الحجاج في «الإمتاع والمؤانسة» لأبي حيان التّوحيدي، ص٢٤٦.

(٢) ميّز جيل غوتياي Gilles Gautier من ناحيته بين ثلاثة أنماط من حجج وجه الذّات: شخصيّة وظرفيّة ومنطقيّة. فهي تكون شخصيّة عندما يقوم المتكلّم بمواجهة مباشرة مع خصمه والتي تأخذ شكل التّوبيخ وفي هذه الحالة فإنّ المتكلّم «يهاجم بالخصوص شخصيّة الخصم دون أن يهتمّ بالفكرة أو بوجهة النّظر التي يدافع عنها»، أُنظر:
Gilles Gautier, L'argument périphérique dans la communication politique: le cas de l'argument. «add hominem»: Hermès. ISSN. 0767. 9513. Argumentation et rhétorique 1995,nº 16,, p.175.

بعض المواقف التي يعرضها وملامح شخصيّته أو سلوكه»[١]. فعند اتّهام بعض أعضاء اللّجنة البطل، في آخر الحوار بها بأنّ أفعاله مخالفة لأقواله وأنّه يظهر عكس ما يبطن، يقول ناقلا قول العضو الأشقر ضحك ساخرا:» لعلّك تظنّنا من السذّج. يجب أن تعرف أنّنا أدركنا من اللّحظة الأولى لوقوفك أمامنا أنّك تظهر غير ما تبطن. فقد كانت إجاباتك عن الأسئلة التي طرحناها عليك دقيقة وموفّقة، ممّا أثار شكوكنا« (ص١١٨). نلاحظ أنّ هناك سعيا لتلغيم وجهة نظر الخصم بالرّغبة في جعل هذا ليس له سلوك ناتج عن وجهة نظر.

وتكون حجّة وجه ذات منطقيّة عندما يواجه المتكلّم خصمه نتيجة التّعارض الشّكليّ في أقواله، من ذلك مثلاً أن المتكلّم يضع بعض مواقف خصمه موضع اتّهام ببيان«التّناقض المنطقيّ مع بعض المظاهر الأخرى المفيدة»[٢].

وهذا التّناقض الشّكليّ يمكن أن يتّخذ شكل قلب الحجّة على صاحبها. ومن خلاله يتّخذ السّجاليّ ملعب الخصم نفسه من أجل الهجوم عليه، فهو يصارعه بأن ينزع عنه أسلحته الخاصّة، أي إنّه بمعنى آخر يستخدم في ردّه عليه المعطيات والمبادئ والمفاهيم نفسها التي يستعملها خصمه[٣].

وقد يوظّف المحاجّ المقارنة للدّحض لما لها من قيمة حجاجيّة حاطّة من القيمة للمقارَن به فالنّقود الموجّهة من خلال المقارنة تبيّن الاختيارات الإيديولوجيّة للمقارَن. فقد اعتمد البطل في رواية «اللّجنة» لإثبات أفضليّة المنتج المحلّي ودحض المنتج الأجنبي على العديد من الأمثلة التي تحتوي على حجّة السّلطة إثباتاً لوجهة نظره ودحضا لوجهة نظر خصمه اللّجنة ممّا يدلّ على أنّ لحجّة السّلطة دوراً في الدّحض.

ولكن عندما لم تنجح لهجة الودّ والتودّد يوُظِّف البطل الرّاوي الاستدلال الاستدراكيّ في نهاية الرّواية، ليعلن عن تغيّر موقفه من اللّجنة. فيدعو إلى ضرورة مواجهتها وفضح مخطّطاتها خلافا لموقفه منها في البداية عندما سعى إلى إرضائها متقبّلاً إهاناتها ومقدّما التّنازلات لتقبل به عضواً، فكانت نهاية الرّواية استدراكاً لبدايتها. وكأنّ البطل بهذه الاستدلالات الاستدراكيّة يُقيم ضربا من الجدل بينه وبين متلقّي

(١) Ibid.

(٢) Gilles Gautier, L'argument périphérique dans la communication politique: le cas de l'argument. «add hominem». Op.cit., p.175.173.

(٣) Angenot Marc, Op.cit., p.219.

خطابه فيُوجّه المسار الحدثيّ للرّواية وجهة حجاجيّة مغايرة غايتها دحض موقفه السّابق وإثبات اختياراته اللاّحقة. لدفع المتلقّي إلى التّخلّي عن الموقف الأوّل السّلبيّ الذي قد يكون اتّخذه منه ومن الأطروحات القديمة التي دافع عنها وحمله له على تبنّي أطروحته الجديدة. ويغدو الاستدراك من هذه الزّاوية مطيّة لتوجيه القول الوجهة الحجاجيّة المطلوبة وجذب المتلقّي إلى هذا الاتّجاه أو ذاك (العبارة لأوستين) لأنّ «القيمة الحجاجيّة لأيّ قول أو خطاب يتمّ تحديدها بواسطة الاتّجاه الحجاجيّ وهذا الأخير قد يكون صريحاً أو مضمراً»(١).

وهكذا يُؤدّي هذا النّوع من الاستدلال دور تعديل الموقف الذي قد يتّخذه المتلقّي من بطل الرّواية عندما صُوّر مُتخاذلا ومُتواطئا ومُتخلّيا عن مبادئه وفاقدا لما يجب أن يتحلّى به المثقّف العضويّ وما يجب أن يقوم به إزاء وطنه وشعبه. ويكشف الاستدلال الاستدراكيّ حقيقة عن الدّور الذي قام به، حيث أنّ تنازله الوقتيّ كان مناسبة لفضح مؤامرات وكشف أسرار. غير أنّ اللّوغوس(٢) السّرديّ في الرّواية لا يقف عند هذه الأنواع من الاستدلالات وإنّما يتجاوزها إلى طرق أخرى كتوريط الشّخصيّة لشخصيّة أخرى وهو ما حاول أن يقوم به كلّ طرف مناوئ للطّرف الآخر في هذا الحوار السّجاليّ، فقد سعى أعضاء اللجنة إلى توريط البطل الرّاوي ودفعه لا إلى الاعتراف بالجريمة التي ارتكبها في حق زميلهم العضو القصير، وإنما الاعتراف بأنّ هناك جهة نافذة ساعدته وأعانته، والأمر ذاته ينطبق على البطل الرّاوي الذي سعى أساساً،عبر اللّجوء إلى اللوغوس، إلى إبراز تشابك علاقات اللجنة بالعديد من الأشخاص والشّركات العالميّة المتنفذة مثل شركة الكوكا كولا والدكتور وأن الكثير من الجرائم والكوارث الدولية تقف وراءها اللجنة دون ان تظهر في الصورة..

(١) أبو بكر العزّاوي: الحجاج والشّعر: نحو تحليل حجاجيّ لنصّ شعريّ معاصر(مقال) مجلّة دراسات سيميائيّة أدبيّة لسانيّة، العدد٧، ١٩٩٢، ص١٠٩.

(٢) -يرتكز اللّوغوس الأرسطي على عمليّتين ضروريّتين هما القياس النّاقص أو قياس الضمير (*Enthymème ÒúÍùú*)، ويرتكز الأوّل على قياس مُضمر ويصدر عن الاستنباط (*Déduction*). ويمكن اختزال القياس الأرسطي التّام، على النّحو التّالي: كلّ النّاس ميّتون، س، إنسان، إذًا، س: ميت في واحد من هذه المكوّنات في مقولة عامّة، هي النّاس يموتون. أما المثال فيرتكز على المماثلة (*Analogie*) وينشأ عن الاستقراء (*Induction*) الذي يعالج كيفيّة المرور من الجزء إلى الكلّ. انظر Ruth Amossy, L'Argumentation dans le discours, Op. cit., p.3.

خاتمة

إنّ ما يمكن أن ننتهي إليه بعد تحليلنا للفصل الخامس من رواية اللجنة أن الحوار السّجاليّ حرب حجج أسلحتها اللوغوس والباتوس والايتوس لاحتلال مواقع وكسب جولات، وأنّ مختلف الأدلّة البلاغية من إيتوس وباتوس ولوغوس تتكامل فيما بينها، وتندمج وتتفاعل في الحجاج الروائي من أجل أهداف حجاجيّة تختلف باختلاف الطرف المستهدف بالحجاج، فكثيراً ما تلجأ الشخصيّات المتحاورة والمتناظرة في المقاطع السّجاليّة إلى أن تضمّن في تدخلاتها حججا تنتمي إلى أدلّة مختلفة لإقناع خصومها أو بيان فساد أطروحتهم أو تعديلها، فقد كان هدف أعضاء اللجنة محاصرة البطل الراوي واتّهامه بأنّ هناك جهات مشبوهة ساعدته على ارتكاب جريمة قتله زميلهم، وإقناع المرويّ لهم الخارجيين بأنّ اللّجنة تعمل على إعانة الموهوبين وتمكينهم من فرص لتنمية مهاراتهم وتنزيه نفسها عن التهم التي ألصقت بها، أمّا البطل الراوي فقد حرص بأدلة اللوغوس على أن يبرهن على أطروحته القائلة بأنّ أفضل المناهج لفهم الظّواهر وبيان مظاهر ترابطها هو منهج التنويع الذي مكنه من فضح مخططات اللجنة المشبوهة وكشف الدّوائر المرتبطة بها وقدّم للمروي لهم الخارجيين إيتوس المفكر الذي لا يؤمن إلاّ بالعقل وحاول إن يثير فيه انفعالات الشفقة والرأفة والتضامن معه وإن فشل في إثارة انفعال رحمة أعضاء اللجنة.

وانتهينا إلى أن مختلف هذه الادلة تندمج فيما بينها لتنهض بوظائف حجاجيّة متنوعة.

١ - المصادر والمراجع

أ - المصدر: صنع الله إبراهيم، اللجنة، دار الجنوب للنشر - تونس١٩٨٩.

ب - المراجع:

● المراجع باللغة العربيّة:

● العزّاوي (أبو بكر) :

- الحجاج في اللّغة، ضمن كتاب» الحجاج مفهومه ومجالاته»، الجزء الأوّل، الحجاج.
- الخطاب والحجاج، مؤسّسة الرّحاب الحديثة للطّباعة والنّشر، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى ٢٠١٠.
- اللغة والحجاج، العمدة في الطبع. الطبعة الأولى،الدار البيضاء - المغرب ٢٠٠٦.
- عمّار (سنية) : طرائق الحجاج في «الإمتاع والمؤانسة «لأبي حيان التّوحيديّ، بحث لنيل شهادة دكتوراه المرحلة الثّالثة، بإشراف الأستاذ محمد الناصر العجيمي، كلية الآداب بسوسة، تونس،السّنة الجامعيّة: ٢٠١١/ ٢٠١٢. (بحث مرقون)

● الشبعان (علي) : الحجاج بين المنوال والمثال، نظريات في أدب الجاحظ، مسكيلياني للنّشر، ٢٠٠٨.

صولة (عبد الله):

- الحجاج أطرافه ومنطلقاته وتقنياته ضمن كتاب أهمّ نظريات الحجاج في التّقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم (عمل جماعي)، منشورات كلّية الآداب بتونس.
- الحجاج في القرآن. من خلال أهمّ خصائصه الأسلوبيّة، دار الفارابي للنشر - بيروت - لبنان وكلية الآداب والفنون والإنسانيّات (الجمهوريّة

التونسيّة) تونس - منوبة ودار المعرفة للنّشر (الجمهوريّة التونسيّة)، الطبعة الثّانية، ٢٠٠٧.
- في نظرية الحجاج، دراسات وتطبيقات، مسكيلياني للنّشر والتّوزيع، الطبعة الأولى، تونس٢٠١١.
- (القاسمي) زهير: الحجاج في نماذج من الرواية العربيّة، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة، تونس بإشراف الأستاذ محمد نجيب العمامي السنة الجامعيّة ٢٠١٤/ ٢٠١٥ (مخطوط)

● المراجع الأجنبيّة:

- Amossy (Ruth),-herschberg-Pierrot (Anne): Stéréotypes et clichets: langue discours, société, Paris: NATHAN, 2007,
- Angenot (Marc): Parole pamphlétaire: contribution à la Typologie des discours modernes, Paris: Payot, 1982.
- Aristote. La Poétique, (texte, traduction et notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), Paris, Éditions de Seuil, 1980, chap. 6, 1450b8.
- Aristote -Rhétorique, (présentation et traduction par Pierre Chiron) Paris:Flammarion,2007. Livre Troisième,chapitre II,1356a.
- Bernard Dupriez. (Gradus), Les procédés littéraires, (dictionnaire). Paris:Editions10 /18.
- Dumortier (Jean-Louis): lire le récit de fictions pou étayer un apprentissage: théorie et pratique, Bruxelles: de Boeck-Duculot, 2001.
- Dupriez (Bernard Gradus): Les procédés littéraires (dictionnaire) Paris, Éditions 10/18 Département d'Univers poche, 1984.
- Durrer (Sylvie): Le dialogue romanesque, Style et structure, LIBRAIRIE DROZ, GENEVE, 1994.
- Gautier (Gilles): L'argument périphérique dans la communication politique: le cas de l'argument. « add hominem » Argumentation et rhétorique. Hermès. ISSN. 0767. 9513. 1995, nº16.
- Hamon (Philippe): Texte et idéologie, Paris, Presses Universitaires de France 1977. Département d'Univers Poche, 1984, p. 121.
- Hayame Hussein Amer, Étude de l'éthos narratif dans l'incipit d'alizés de Michel Rio, In Science-Croisées nº6: Le langage, décembre 2009, magazine la version électronique.
- Jean (Simonet) et Renée (Simonet). Savoir argumenter: du dialogue au débat. Paris: Éd. d'organisation; 1999. p. 134.
- Meyer (Bernard):Maîtriser l'argumentation, Armand colin /Masson Editeurs, Paris, 1996.
- Oléron Pierre, L'argumentation,Paris, PUF, presses Universitaires de France 1983, collection,Que-sais- je.
- Oswald (Ducrot). Le dire et Le dit, Les Éditions de Minuit, Paris 1984.
- Plantain (Christian),Argumenter: de la langue au discours argumenté, Paris: Centre national de documentation pédagogique, 1989, Fiche12.
- Plantain (Christian),Deux mais. Semantikos, 1978, vol. II, nº2-3.
- Rabatel (Alain),Argumenter en racontant, Éditions De Boeck Université, Bruxelles, 2004.
- Vincent (Jouve): La lecture, Paris: Hachette,1993.

عوامل الإبدال في تنمية اللّغة العربيّة

بقلم د. غنوة نظام

إنّ البحث عن العوامل والأسباب من أصعب الأمور في البحث العلمي، فهو يوجب على الباحث أن يتقرّى مادّة بحثه ويحلّلها تحليلاً دقيقاً، وأن ينقّر في كل جوانب موضوعه عن العلل والأسباب، ليصل إلى نتائج قد تكون صائبة أحياناً، وقد تجانب الحقيقة أحياناً أخرى.

يقول بعضهم في هذا المجال: لا شكّ أن البحث عن هذه الأسباب، أي أسباب التغيّرات الصّوتيّة، هو من أكثر المسائل صعوبة في الألسنية. وقد اقتُرحت تفسيرات عديدة، غير أنّه لم يكن لأي منها أن يقدّم كشفاً شافياً للموضوع(١).

سنبرز في هذا البحث العوامل المتعلّقة بالإبدال اللّغوي وتيسيرها. فالأصوات اللّغويّة التي تتألّف منها كلمة ما لا تبقى على حالتها القديمة، بل تتغيّر بتغيّر الأزمنة والمناطق، وتتأثر بطائفة من العوامل الطّبيعيّة والاجتماعيّة واللّغويّة(٢).

ذكرت المعاجم العربيّة أنّ الإبدال هو جعل شيء مكان آخره وهو نوعان: إبدال صرفي هو «أن تقيم حرفاً مقام حرف، إمّا ضرورة وإمّا استحساناً(٣)، وإبدال لغوي أي رإقامة حرف مكان حرف مع الإبقاء على سائر أحرف الكلمة(٤).

وقد يبدو، لأول وهلة، أنّ التعريفين متطابقان. لكن الواقع أنّ ثمّة فرقاً دقيقاً بينهما، وهو أنّ الإبدال الصرفي يقتضي الضرورة أو الإستحسان، في حين لا يقتضي الإبدال اللّغوي ذلك. كما يعتمد الإبدال الصّرفي إقامة حرف مكان حرف وفق قواعد وقوانين دقيقة، وهو ضروري

(١) Ferdinand De Saussure, *Cours de linguistique général*, payot, paris 1978, p.64.

(٢) علي عبد الواحد الوافي، **اللغة والمجتمع**، مكتبة عكاظ، السعودية، ط٤، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م، ص٤١.

(٣) ابن يعيش، **شرح المفصل**، دار صادر، بيروت، ج١٠، ص٧٠.

(٤) أبو الطيب اللغوي، **كتاب الإبدال**، تحقيق: عز الدين التنوخي، مجمع اللّغة العربيّة، دمشق، ١٣٨٠هـ - ١٩٦١م، ص٩ من مقدمة المحقق.

في التّصريف لا يمكن مخالفته ولا الإستغناء عنه، في حين أنّ الثّاني هو تعاقب حرفين في كلمتين وقد يكون هذان الحرفان متقاربين أو متباعدين، إذ لم يمنعهما بُعد المخرج من القول بالإبدال. وقد اختلف اللّغويون كثيراً في هذه النّقطة إذ انقسموا فريقين. فريق اشترط قرب المخرج في الحرفين المتبادلين، وفريق لم يشترط ذلك، بل عدّ كل تعاقب بين الحروف إبدالاً من الأصوات التي عانت كثيراً من التّغييرات التّاريخية في اللّغة العربيّة.

نودّ، في هذا المجال، أن نُجيب عن سؤال مهم هو: ما علاقة الأصوات اللّغويّة بالإبدال؟ أو بعبارة أخرى: ما جدوى الحديث عن الأصوات اللّغويّة في هذا المدخل؟

تُعدّ الأصوات اللّغويّة من أوضح مظاهر اللّغة، أو مقوّماتها. فهي «تُنظَّم، فتتألّف منها الكلمات، ثمّ الجمل والعبارات، وقد أصبحت الآن أصوات اللّغة محلّ دراسات مستفيضة، تُؤلَّف فيها الكتب الضّخمة... وقد اتّخذ الإنسان هذه الأصوات، منذ آلاف السّنين، بمثابة وسط تنتقل خلاله الأفكار والأحاسيس وكلّ ما يجول في الذهن»[1].

وللأصوات اللّغويّة الدّور الأساسي في الإبدال، إذ هي التّي يتمّ إبدالها، بعضها من بعض، فعندما نتحدّث عن إبدال الطّاء من تاء الافتعال، فيما كانت فاؤه أحد حروف الإطباق، فإنّما نقصد إلى إبدال هذا الصوت من ذاك. والإبدال يحدث غالباً من تفاعل الأصوات. والمقصود بالتفاعل ههنا هو التأثّر والتأثير. فنحن نرى أنّ السّين مثلاً إذا وقعت قبل الغين أو الخاء أو القاف أو الطّاء جاز إبدالها صاداً، ومن ذلك جواز قراءة قوله تعالى: ﴿وَأَسْبَغَ عَلَيْكُمْ نِعَمَهُ﴾[2] وأصبغ بالصّاد بدل السّين[3]. وهذا نوع من التّقريب، أي تقريب الصّوت من الصّوت، يحقّق الإنسجام بين أصوات الكلمة.

نلحظ أنّ تجاور الأصوات وتفاعلها قد يؤدّيان إلى إبدال بعضها من بعض، فيكون هذا الإبدال هروباً من ثقل أو رغبة في التجانس والانسجام بين الأصوات.

أولاً: العوامل الجغرافيّة

إنّ سعة انتشار اللّغة وتوزّعها في مناطق مختلفة يؤدّي إلى تفرّعها إلى لغات أو لهجات متقاربة تارة، ومتباينة تارة أخرى، ولا يخفى ما للعوامل الجغرافيّة من أثر في هذا التفرّع «فالذين يعيشون في

(١) إبراهيم أنيس، **اللغة بين القوميّة والعالميّة**، دار المعارف، مصر، ص١٩.
(٢) سورة لقمان، الآية: ٢٠.
(٣) ابن يعيش، م. س.، ١٠/ ٥١.

بيئة زراعيّة مستقرّة يتكلّمون لهجة غير التي يتكلّمها الذين يعيشون في بيئة صحراويّة بادية»[١].

يرى كثير من الدّارسين المحدثين أنّ للبيئة الجغرافيّة أثراً في خصائص اللّغة وفي بعض مظاهر تطوّرها فكما تؤثّر حضارة الأمّة في لغتها وتطبعها بطابعها، فكذلك تنطبع خصائص الطّبيعة في لغة سكّانها. فإنّ دلالة الألفاظ هي الأكثر تأثّراً بهذا العامل، إذ تظهر في كل بيئة ألفاظ ذات دلالة خاصّة تختلف مع ألفاظ البيئات الأخرى.

وقد تتولّد في كلّ بيئة ألفاظ تدلّ على مسمّيات قد تكون غير موجودة في بيئات أُخرى. ومن ذلك أنّ البيئة الصحراويّة الجافة والمناخ القاسي برداً وحرّاً قد تسبّبا في ظهور بعض الألفاظ التي تشير إلى أحوال مناخيّة بدقّة متناهية، وذلك نحو ما أورده المرزوقي من أسماء البرد في لهجة تميم، إذ قال: «قال الأصمعي: قرّ حمطرير بالحاء مثل الزّمهرير، وقال النميريّ: بالقاف قمطرير. وقال التميميّون من أسمائه: الصّرّ والصّنبر والزّمهرير».

ومع أنّ الدّلالة هي الأكثر تأثراً بالعامل الجغرافي، فإنّ ذلك لم يمنع من تأثر جوانب اللّغة الأخرى به، ومنها جانب الأصوات، فقد يستسيغ أهل هذه البيئة بعض الأصوات التي لا يستسيغها أهل البيئة الأخرى، وتنشأ بهذا فروق بين اللّهجتين في البيئتين. ومن ذلك جنوح قبيلة تميم إلى الأشدّ الأفخم من الأصوات، لأنها بدويّة، واختيار قريش الأرقّ الأنعم لأنّها حضريّة[٢].

وقد ذهب بعض الباحثين إلى أنّ للعوامل الجغرافيّة أثراً في تغيّر الأصوات. ومن ذلك ميل البيئة الصّحراويّة إلى جهر الأصوات لتتّضح في السّمع لهذا نلاحظ أنّ لهجات القبائل البدويّة تميل إلى جهر بعض الأصوات، في حين أنّ غيرها من قبائل الحضر تُبقي على همسها[٣].

وذهب بعض لغويّي الغرب إلى أنّ بعض التغيّرات الصّوتيّة تُعدّ تكيّفاً مع شروط الأرض والمناخ. فبعض اللّغات الشّمالية تُكدّس الصّوامت، وبعض لغات الجنوب تستخدم الصّوائت بشكل واسع. وهذا يهبها صوتاً تناغميّاً[٤].

كما أنّ للمناخ تأثيراً كبيراً على أصوات

(١) عبد الله الراجحي، **اللهجات العربيّة في القراءات القرآنيّة**، دار المعرفة الجامعيّة، الاسكندرية، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م، ص٣٧.

(٢) صبحي الصالح، **دراسات في فقه اللغة**، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٤م، ص ٩٦-٩٧.

(٣) إبراهيم أنيس، **في اللهجات العربيّة**، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ص ١٠٧ - ١٠٨.

(٤) Ferdinand De Saussure, op. cit., p.180.

اللّغة. فشدّة الطبيعة أو ليونتها تنعكس على النّاس وتطبعهم بطابعها، ويظهر أثر ذلك في الأصوات المنطوقة[١].

فقد عزا أحدهم تطوّر الأصوات الشّديدة، في اللغة الألمانيّة إلى نظائرها الرخوة إلى هذا العامل. فقال: «إنّ الجهات الجبليّة تميل إلى التخلص من أمثال B,D,g فتهمسها أولاً لتصبح P,T,K، ثمّ تقلب هذه إلى نظائرها الرخوة الفاء، والثاء، والهاء على التّرتيب. وذلك لأن البيئة الجبليّة تتطلّب نشاطاً كبيراً في عملية التنفّس، ويتبع هذا الميل من الشدّة إلى الرخاوة[٢].

ثانياً: العوامل الاجتماعيّة

إنّ اللّغة وسيلة للاتّصال بين النّاس ووسيلة للتّعبير عن الأفكار والمشاعر، وليست هذه اللّغة من صنع فرد أو أفراد، بل هي نتيجة حتّمية للحياة في مجتمع يُضطر أصحابه إلى اتّخاذ وسيلة معيّنة للتفاهم وتبادل الأفكار.

واللّغة عرضة للتطوّر، شأنها شأن الظّواهر الاجتماعيّة. فالتّطور يصيب الأصوات، والقواعد، والمتن، والدّلالة. وكلّ تغيّر في المجتمع لا بدّ أن يترك بعض الأثر في اللغة.

كان العرب قديماً منقسمين إلى قبائل كثيرة، يختلف بعضها عن بعض في كثير من الخصائص الجغرافيّة، والاجتماعيّة، والسياسيّة، والحضاريّة. وقد كان لكلّ قبيلة لغتها أو لهجتها الخاصّة. ولم تكن اللغة الفصحى لغة عامّة الناس، بل كانت لغة الخاصّة منهم، فهي لغة أدبيّة ممتازة، مختارة الألفاظ يعمد إليها الشاعر أو الخطيب كلّما عنّ له القول.

أ – اختلاف القبائل ولغاتها:

أمّا لغات القبائل، أو ما يُسمّى اللّهجات العربيّة فقد اختلفت في كثير من خصائصها الصّوتيّة والتّركيبيّة، وكان اختلافها في الأصوات أحد أبرز عوامل الإبدال اللّغوي، فكثير من مظاهره فُسّرت باختلاف لغات العرب، بل إنّ بعض الدّارسين قد فسّر كلّ مظاهر الإبدال اللّغوي باختلاف اللّغات[٣].

نستعرض فيما يلي، مزيداً من مظاهر الإبدال التي حدثت بسبب اختلاف القبائل في نطق بعض الحروف:

١ – اختلاف القبائل في الجهر والهمس:

اختلف العرب في جهر الأصوات وهمسها، فمالت بعض القبائل إلى الجهر وبعضها الآخر إلى الهمس، ممّا أدّى إلى

(١) عبدالغفار هلال، **علم اللغة بين القديم والحديث**، دار الثقافة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦م، ص٢٥١.
(٢) عبد الله الراجحي، م. س.، ص ٤٨-٤٩.
(٣) ربحي كمال، **الإبدال في ضوء اللغات السامية: دراسة مقارنة**، جامعة بيروت العربيّة، ١٩٨٠م، ص٤٨.

وجود ألفاظ عند كلّ قبيلة تختلف في نطقها عن ألفاظ قبائل أخرى. وقد رُويت بعض هذه الألفاظ شواهد على إبدال حرف مهجور من آخر مهموس عند قبيلة بعينها، ومنها إبدال الزاي بالسين أو الصّاد فيُقال: زقر في سقر[١]. والزّراط في السّراط[٢]. فالملاحظ أنّ هذه القبيلة نزعت إلى جهر الصّوت المهموس، فالزّاي هي النّظير المهجور للسّين، أمّا الصّاد فنظيرها المهجور هو الزّاي المفخّمة.

٢ – اختلاف القبائل في الشّدة والرّخاوة:

اختلف العرب في الميل إلى الأصوات الشّديدة أو الرّخوة، كما اختلفوا في الجهر والهمس، فمالت بعض القبائل وخصوصاً البدويّة منها، إلى الأصوات الشديدة، في حين مالت قبائل أخرى إلى الأصوات الرخوة.

ومن ذلك قولهم: عكوف الطّير[٣]، وقد رُوي عن قبيلة عقيل أنّها تقول: عكوب الطّير بالباء[٤]. فالملاحظ أنّ هذه القبيلة أبدلت من الفاء الرّخوة نظيرها الشّديد، وهو الباء.

ومن ذلك أيضاً ما رُوي عن قبيلة تميم أنّها تقول: فاضت نفسه، وأنّ أهل الحجاز وطيء يقولون: فاظت نفسه. يلاحظ أنّ اختلاف القبائل في خصائصها النّطقيّة قد أدّى إلى إبدال الحروف بعضها من بعض.

٣ – اختلاف القبائل في التّفخيم والتّرقيق:

مالت قبائل إلى نطق الصّوت المفخم واختارت أخرى النّطق بالحرف المرقّق، كلّ متأثّر في ذلك ببيئته الخاصّة ومحيطه الإجتماعيّ والحضاريّ.

ومن اختلافهم في هذا المجال ميل بني العنبر إلى إبدال الصّاد بالسّين، نحو قولهم: صاق وصائغ وصراط وصلخ، في: ساق وسائغ وسراط وسلخ. فالصّاد مستعلية مطبقة وهي من أكثر الأصوات تفخيماً، والسّين متسفّلة منفتحة وهي مرقّقة. وقد دعاهم إلى هذا الإبدال التّفاوت الموجود بين السّين وهذه الأحرف فكلّها مستعلية والسّين متسفّلة كما تقدّم، فأبدلوا السّين حرفاً يُشاكل ما بعدها هو الصّاد.

ب – العادات اللّغويّة للشّعوب وهجرة اللّغات:

---

(١) ابن جني، **سرّ الصناعة والإعراب**، تحقيق: د. حسن هنداوي، ط١، دار القلم، دمشق ١٩٨٥م، ص١٩٦.

(٢) السيوطي، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق محمد أحمد جاد المولى، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، ج١/ ص٤٧.

(٣) اللسان (عكف)، عكفت الخيل على قائدها: أقبلت عليه.

(٤) غالب فاضل المطلبي، **لهجة تميم وأثرها في العربيّة الموحدة**، ص٢٨٥.

تختلف الشّعوب والأمم في عاداتها وتقاليدها وظروفها الاجتماعيّة والجغرافيّة والحضاريّة وتختلف أيضاً في قابليّتها لنطق الأصوات اللّغويّة، فقد يتعذّر على شعب من الشعوب نطق الرّاء ويتعذّر على شعب آخر نطق العين أو الثّاء أو الظّاء أو الذّال إلى غيرها من الأصوات[١]. ولهذا نجد في لغات العالم تفاوتاً في أصواتها، فكثيراً ما نجد صوتاً في هذه اللغة لا وجود له في تلك أو العكس. مثل بعض الأصوات العربيّة التي لا وجود لها في لغات الأعاجم كالضّاد والطّاء والخاء، وأنّ اللّغة العربيّة تفتقر إلى بعض الحروف الأعجميّة كصوتي V,P الأجنبيّين وغيرهما. وقد أدّى هذا الاختلاف إلى وجود بعض العادات اللّغويّة لكلّ شعب لا توجد عند غيره، ممّا يؤدّي إلى انطباع كلّ شعب بطابع خاصّ، وغالباً ما يظهر هذا الطابع عند محاولة أفراد شعب ما نطق لغة غير لغتهم، فعندئذٍ لا مناص من بروز العلامات الخاصّة لهذا الشّعب فيصبغ اللّغة الجديدة، دون شعور منه بصبغته الخاصّة ممّا يؤدّي إلى تغيّر في أصواتها، وقد يؤدّي بمرور الوقت إلى تطوّرها.

ويتسارع تطوّر اللّغة كلّما ازداد انتشارها بين غير أهليها وكلّما ازداد عدد الّذِين يتكلّمونها وتنوّعوا، إذ إنّ انتشارها في أقاليم تحتكّ فيها بلغات أخرى، يعرّضها لأن تفقد خصائصها الموغلة في الذّاتية. والتّأثير الذي يقع عليها من الخارج يؤدّي بها إلى التّغيّر السّريع[٢].

وقد أشار كثير من الدّارسين المحدثين إلى أثر العادات اللّغويّة للشعوب في تطوّر اللّغة، فعندما يضطرّ شعب إلى استعمال لغة غير لغته يتأثّر بخصائص لغته فيؤدّي إلى بعض التّغيير في اللّغة الجديدة. ويُسمّي بعض الباحثين تلك العادات الكلاميّة الطبقات السّفلى[٣]. ويرى أنّ اللّغة الوافدة تتأثّر بخصائص اللّغة الأصليّة التي كانت سائدة قبلاً. فاللّغة العربيّة قد تأثرت في مصر ببعض خصائص القبطيّة، وفي الشّام ببعض خصائص السّريانيّة، وفي العراق ببعض خصائص الفارسيّة[٤]. والمقصود في هذا كلّه، لهجة الكلام في هذه الأقطار.

ويمكن أن نستدلّ على هذا التّطوّر النّاتج عن احتكاك اللّغة بما حدث للّغة العربيّة في

(١) جرجي زيدان، **الفلسفة اللغويّة**، مطبعة القدّيس جاورجيوس، بيروت، ١٨٨٦م، ص٣٩.
(٢) علي عبد الواحد الوافي، م. س. ، ص٦٤.
(٣) رمضان عبد التواب، **التطوّر اللغوي: مظاهره وعلله وقوانينه**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م، ص٣١.
(٤) م. ن. ، ص٣٢.

صدر الإسلام، فبعد الفتوحات الإسلاميّة دخل في الإسلام شعوب مختلفة من الشّرق والغرب، وكان لزاماً على تلك الشعوب تعلُّم اللغة العربيّة لغة القرآن الكريم، ولم يكن من السّهل على تلك الشعوب إتقان لغة الضّاد، إذ لم يكن بوسعها التّخلّص من العادات اللّغويّة الذّاتية خاصّة تلك العادات المتّصلة بالأصوات، فكان يصعب على كثير منها نطق أصوات العين والضاد والهمزة وغيرها من الأصوات.

ولا يخفى ما يترتّب على اختلاف الشّعوب من آثار بيّنة في التّطوّر الصّوتي، فإلى هذا يرجع بعض السّبب في اختلاف اللّغة الواحدة في تطوّرها الصّوتي باختلاف الشّعوب النّاطقة بها، وذلك أنّها تسلك في تطوّرها الصّوتي عند كلّ شعب منها مسلكاً يتّفق مع ما فُطِرت عليه أعضاء نطقه في طبيعتها واستعدادها ومنهج ارتقائها...

وقد أشار بعض الدّارسين الغربيّين إلى أثر اختلاف العادات اللّغويّة عند الشّعوب في إبدال الحروف، وتحوّلها من صوت إلى آخر بسبب النّاطقين بها. وما يؤدّيه ذلك من تشكّل اللّهجات أو اللّغات داخل البيئة اللّغويّة الواحدة كما حدث في اللاّتينيّة عندما تفرّعت إلى لغات مختلفة كالفرنسيّة والإسبانيّة والإيطاليّة. فقد قيل مثلاً عن: تحوّل الصّوت السّاكن في اللّغة الجرمانيّة من P كما في كلمة Pater اللاّتينيّة إلى F كما في كلمة Father الإنجليزيّة، وتحوّل صوت د D في اللاّتينيّة إلى ت T في الإنجليزيّة.

ومن هنا، نرى أنّ اختلاف الشّعوب وتبايُن عاداتهم اللّغويّة يؤدّي إلى إبدال الحروف بعضها من بعض عن طريقين: الأوّل مباشر ويحدث عند استعارة أحد الشّعوب ألفاظاً من لغة الشّعب الآخر، فيُخضِعها لقواعده الصّوتيّة كما هي الحال في التّعريب. والثّاني غير مباشر ويحدث عند محاولة شعب نطق لغة شعب آخر، فلا يمكنه التخلّص من عاداته اللّغويّة الموغلة في الذّاتيّة، فتُطبَع تلك اللّغة، مع مرور الزمن، بطابع مغاير وتتغيّر بعض أصواتها تماشياً مع خصائص ذاك الشّعب. والملاحظ أيضاً أنّ أيّ احتكاك بين لغتين أو بين لهجتين أيّاً كان سببه ومهما كان مبلغه وكيفما كانت نتائجه الأخيرة يؤدّي لا محالة إلى تأثّر كلّ منهما بالأخرى، وغنيّ عن البيان أنّه من المتعذّر أن تظلّ أيّ لغة بمأمن من الإحتكاك بلغة أخرى.

ثالثاً: العوامل الحضاريّة

إنّ اللّغة كائن حيّ يعيش في المجتمع ويتأثّر بالأحداث الاجتماعيّة والحضاريّة والتاريخيّة للأمّة، كما أنّ هذه اللغة تعكس

حال المجتمع وصورته من تخلّف أو حضارة، ومن رقيّ أو انحطاط. فاللّغة إذاً صورة صادقة للمجتمع يمكن من خلالها معرفة حقيقته[١]. وبما أنّ اللغة صورة للمجتمع، فلا شكّ أنّ هذا المجتمع يلعب دوراً بارزاً في تطوّرها ونموّها، ولا شكّ أنّ لحضارة الأمّة دوراً مهمّاً في ذلك، إذ ينعكس التّطوّر الحضاري على لغة الأمّة وتنطبع اللّغة بسمات الحضارة العامّة. ولعلّ أكثر جوانب اللّغة تأثّراً بعامل الحضارة الخيال وتطوّر المعاني والدّلالات، فالشّعراء والكتّاب يستلهمون خيالهم ومعانيهم من محيطهم الاجتماعيّ والحضاريّ، ويتطوّر هذا الخيال وتلك المعاني تبعاً للتطوّر الحضاريّ الذي يصيب مجتمعهم. وخير مثال على هذا الكلام تطوّر مقدّمة القصيدة العربيّة، في العصر العبّاسي، عند بعض الشّعراء الّذين ثاروا على المقدّمة الطّلليّة واستهلّوا قصائدهم بمقدّمات خمريّة وغيرها. فلا شكّ أنّ تمرّد هؤلاء الشّعراء لم يأتِ من فراغ، بل كان نتيجة طبيعيّة للتطوّر الحضاري والاجتماعي الذي أصاب الأمّة العربيّة في ذلك العصر. ولكنّ الأصوات، هي الأخرى، عرضة للتطوّر والتغيير بتأثير العوامل الحضاريّة، فالقبائل التي تعيش حياة تحضُّر واستقرار تميل إلى طرائق في اللّغة تختلف عن تلك التي تميل إليها القبائل البادية[٢].

والملاحظ أنّ البيئات المتمدّنة التي يتحدّث النّاس فيها بين جدران المنازل تميل عادةً إلى همس الأصوات، بعكس البيئات الصّحراويّة حيث «يتحدّث الناس غالباً في العراء، وقد افترشوا الغبراء والتحفوا بالسّماء، وليس هناك من حائل يصدّ موجات الصّوت أو يركّزها، بل تنساب الأصوات في محيط الفضاء تخفى فيه الأصوات فلا تكاد تبيّن أو تتّضح. ولا شكّ أنّ الأصوات المهجورة أوضح في السّمع تتلقّاها الأذُن في مسافة قد تخفي نظائرها المهموسة»[٣].

ومن هنا نرى، أنّ التطوّر العمراني، وهو أحد مظاهر التطوّر الحضاري، قد يؤثّر في الأصوات إذ يميل النّاطقون في بيئاته إلى همس الأصوات عكس النّاطقين في البيئات الصحراويّة، التي تفتقر إلى ذلك التطوّر العمراني، الَّذِين يميلون إلى جهرها لتتّضح في السّمع. «فالسّين عند الحضريّين قد يُنطَق بها زاياً عند البدو، والتاء عند الحضريّين قد يُنطق بها دالاً عند أبناء

(١) عبد الصبور شاهين، **في علم اللغة العام**، مؤسّسة الرّسالة، ط٦، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م، ص١٩٠.
(٢) عبد الله الراجحي، م. س. ، ص٢.
(٣) إبراهيم أنيس، **في اللهجات العربيّة**، ص١٠٦.

البدو... وهكذا»[١]. وقد دعت الحضارة، منذ القِدَم، كما دعت آداب الإسلام إلى خفض الصّوت ما نتج عنه أن شاعت الأصوات المهموسة في البيئة العربيّة المتحضّرة[٢].

أ – التّعليم والتّلقين:

تنتقل اللّغة من جيل إلى جيل بالتّلقين والتّعليم، فالأطفال يتلقّون اللّغة عن آبائهم محاولين تقليدهم خلال المدّة التي يكتسب فيها الطّفل اللّغة، لكن هذه المحاولة غالباً ما تكون غير ناجحة فيكون التقليد ناقصاً أو مضطرباً. وأقلّ تغيير يحدث في تلفّظ الحروف من تخفيف أو تشديد، أو تقديم في المخرج أو تأخير فيه يؤدّي إلى تبديل هذه الحروف. فإذا عمّ هذا التبديل في جيل من الأجيال وأُضيف إلى ما يمكن أن يحدث بعده في الأجيال التّالية من تبديل نجم عن ذلك تغيّر واضح في لفظ الحرف أو الحروف المبدلة بمرور الزمن[٣].

وقد يكون هذا الأمر بيّن الأثر في المجتمعات البدائيّة الّتي تعتمد في التّلقين والتّعليم على السّماع والتّقليد، فالطفل حين يحاكي لغة آبائه قد يُبدل حرفاً بحرف قريب منه مخرجاً أو صفة، كأن ينطق الكاف تاءً فيقول: تِتاب في «كِتاب». والكاف والتّاء تشتركان في الهمس والشّدّة وتختلفان في المخرج، أو أن يُبدل الشّين سيناً فيقول: سَعْر في«شَعْر» وسَمْس في «شَمْس» وقد يُبدل من الميم باءً فيقول: بُوز في «مُوز»، والقرابة الصوتيّة واضحة بين الصوتين[٤]، وقد تعاقبا في نحو قولهم: أَزْمَة وأَزْبَة وقَحْمَة وقَحْبَة[٥].

فلا شكّ أنّ الطّفل في البيئة العربيّة القديمة، وهي بيئة منعزلة لا يجد فيها الأطفال من رعاية الآباء ما يستحقّونه وذلك لانشغالهم بالحرب أو السّفر، كما أنّ الأمّهات منشغلات بحياة الكدح والسّعي. ولهذا يشبّ محتفظاً بلهجته تلك على ما فيها من أخطاء الطّفولة، لكنّها تصبح فيما بعد عنصراً معترفاً به في لهجتهم وظاهرة من ظواهرها. وتلك سنّة التّطوّر، فما كان يُعدّ بالأمس خطأ تنفر منه الآذان أصبح اليوم صواباً في جيل جديد من المتكلّمين[٦].

(١) م. ن.، ص١٠٧.
(٢) م. ن.، ص١٠٧.
(٣) محمد المبارك، **فقه اللغة وخصائص العربيّة**، دار الفكر، ص ٥٥ – ٥٦.
(٤) أحمد علم الدين الجندي، **اللهجات العربيّة في التراث**، الدار العربيّة للكتاب، ١٩٨٣م، ص٢٧٤.
(٥) ابن السكيت، **الإبدال**، تحقيق حسين محمد شرف ومراجعة علي النجدي ناصف، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، القاهرة ١٣٩٨هـ – ١٩٧٨م، ص٤٤.
(٦) إبراهيم أنيس، **في اللهجات العربيّة**، ص١١٩.

أمّا في المجتمعات الأكثر تحضّراً فثمّة عدّة أسباب تحول دون إبدال الحروف بهذا الطّريق، كالكتابة والتلقين في المدارس، و» قد كان القرآن الكريم والحضّ على ضبط حروفه والدّقة في تلفّظها سبباً في بقاء الأصوات العربيّة في اللّغة الفصحى ثابتة، في حين أنّها نفسها قد تبدّلت في لغة الكلام، أي اللّهجة العامّيّة، فهي اللّغة نفسها[1].

وقد أشار بعض علماء اللّغة الغربيّين إلى أهمّية التّلقين وأثره في إبدال الحروف، فقد كان أحدهم يرى أنّ تفسير تغيّر الأصوات بالتّربية الصّوتيّة في زمن الطّفولة الإنسانيّة تفسير معقول، إذ إنّ الطّفل يلفظ ما يسمع من حوله بكثير من التعثّر والاضطّراب[2]. ولا بدّ من الإشارة، إلى أنّ التّطوّر الصّوتي الذي يحدث بسبب أخطاء الأطفال أثناء تعلّم اللّغة تطوّر غير إرادي، بل هو تلقائي غير متعمّد. فالطفل يعتقد أنّه يقوم بالحركات الصّوتيّة نفسها التي يقوم بها أبواه، مع أنّه يخالفهما. فعدم شعوريّة التّغيير هو الذي يفسّر لنا استمراره؛ لأنّ الطّفل قد يسعى إلى تصحيح خطأه لو أنّه شعر به.

رابعاً: العوامل الفيسيولوجيّة

لعلّه من الأمور المُتّفق عليها أنّ اللّغة عمل فيسيولوجي قبل أن تكون عملاً اجتماعيّاً. فاللّغة قبل كلّ شيء، أصوات يُحدثها جهاز النّطق، وهذه الأصوات إشارات صوتيّة لها دلالات عرفيّة، وهي تقابل الإشارات الأخرى كتلك التي يحدثها الأبكم إذا أراد التّعبير عن حاجاته.

ولسنا نريد، من هذا الكلام، أن ننتقص من وظيفة اللّغة الاجتماعيّة، التي هي الاتّصال والتّعبير عن الأفكار والمشاعر، لكنّنا نريد فقط أن نشير إلى ماهيّة اللّغة قبل وظيفتها.

وجهاز النّطق واحد عند كلّ الناس من النّاحية التشريحيّة، لكنّه يختلف من شعب إلى آخر، بل من شخص إلى آخر، من ناحية استعداداته وطريقة أدائه لوظيفته كما أنّ هذا الجهاز يتطوّر باطّراد على مرّ الأزمان في استعداداته لأداء وظائفه التّصويتيّة؛ إذ قد يصعب على أفراد جيل من الأجيال نطق أصوات كان ينطقها أفراد جيل آخر من الآباء الأوّلين.

ونعرض، فيما يلي، أثر العوامل الفيسيولوجيّة في حدوث الإبدال كتطوّر

(١) محمد مبارك، م. س.، ص٥٦.

(٢) Ferdinand De Saussure, op. cit., p.80.

أعضاء النّطق وبعض الأمراض الكلاميّة وأخطاء السّمع.

أ – تطوّر أعضاء النّطق:

يرى بعض العلماء أنّ أعضاء النّطق غير جامدة ولا تبقى على حال واحدة، وأنّها في تطوّر طبيعي مطّرد في بنيتها واستعدادها ومنهج أدائها لوظائفها، وأنّها تختلف في كلّ جيل عن الجيل السّابق له[١]. ويرى أنّ حناجرنا وحبالنا الصّوتيّة وألسنتنا وحلوقنا وسائر أعضاء نطقنا تختلف عمّا كانت عليه عند آبائنا الأوّلين[٢]. وهذا التّطوّر يسير ببطء وتدرّج حتّى إنّ آثاره لا تكاد تُحسّ بين جيلين مُتتابعين، ولكنّها تبدو واضحة كلّ الوضوح بالموازنة بين جيلين من شعب واحد تفصلهما حقبة كبيرة من الزّمن[٣]. ومن الملاحظ أنّ كلّ تطوّر في أعضاء النّطق أو في استعدادها، مهما كانت درجته، يتّبعه تطوّر في أصوات الكلمات، فتنحرف هذه الأصوات عن الصّورة الّتي كانت عليها إلى صورة أخرى أكثر ملاءمة للحالة التي انتهت إليها أعضاء النّطق[٤]. ويرى أصحاب هذا الرأي أنّ الأصوات اللّغويّة يصيبها بعض الإنحراف في أثناء انتقالها من السّلف إلى الخلف تبعاً لِما يمتاز به أولئك عن هؤلاء من خصائص ناشئة عن التّطوّر الطّبيعيّ في أعضاء النّطق، ولِما تقضي به سنن الطّبيعة من اختلاف هذه الأعضاء في كلّ جيل عنها من الجيل السّابق له[٥].

ومن الأمثلة التي ضربها هؤلاء على تطوّر أعضاء النّطق عند العرب، والفرق بينها قديماً وحديثاً ذلك التطوّر الذي أصاب أصوات الجيم والثّاء والذّال والظّاء والقاف؛ إذ «أصبحت ثقيلة على أعضاء النّطق في كثير من البلاد العربيّة، وأصبح لفظها على الوجه الصّحيح يتطلّب تلقيناً خاصّاً ومجهوداً إراديّاً وقيادة خاصّة لحركات المخارج. ولعدم ملاءمتها للحالة التي انتهت إليها أعضاء النّطق في هذه البلاد، أخذت تتحوّل منذ أمد بعيد إلى أصوات أخرى قريبة منها»[٦]. فالجيم التي كان ينطق بها معطّشة بعض التّعطيش أصبحت معطّشة كلّ التّعطيش في بعض المناطق، وخالية من التّعطيش في مناطق أخرى. وتحوّلت الثّاء إلى تاء في بعض المناطق، وتحوّلت الذال إلى دال أو زاي، والظاء إلى ضاد أو زاي

(١) علي عبد الواحد الوافي، م. س. ، ص٥٥.
(٢) م. ن. ، ص٥٥.
(٣) م. ن. ، ص٥٥.
(٤) م. ن. ، ص٥٥.
(٥) م. ن. ، ص٥٥-٥٦.
(٦) م. ن. ، ص٥٧

مُفخّمة، والقاف إلى همزة[١]. والذي نراه أنّ أعضاء النّطق تتطوّر باستمرار في استعداداتها وعاداتها التّصويتيّة، وإن كان تطوّرها بطيئاً، وغالباً ما يظهر هذا التّطوّر في تلك التغيّرات التّاريخيّة لبعض أصوات اللّغة، فالإنسان دائم النّزوع إلى السّهولة والتّيسير، وهو غالباً ما يسعى إلى الوصول إلى مرماه من أقرب المسالك. وهو بهذا يتخلّص لا إراديّاً من بعض أصوات لغته الصّعبة، ويستبدل بها أصواتاً أكثر سهولة منها. وبعد أجيال يلحظ الدّارس أنّ أعضاء النّطق عند الأجيال اللّاحقة قد فقدت استعدادها لنطق تلك الأصوات الصّعبة لأنّها تعوّدت نطق الأصوات السّهلة بدلاً منها.

ب – اللُّكنة:

اللُّكنة عُجمة في اللّسان، والرّجل الألكن هو الذي لا يقيم العربيّة من عُجمة في لسانه، واللُّكنة أيضاً أن تعترض على كلام المتكلّم اللغة الأعجميّة[٢]. وترتبط اللّكنة باللّسان الأعجمي، فهي تكون عند الأعاجم الّذين ينطقون اللّغة العربيّة أو عند العرب الذين نُشِّئوا مع الأعاجم. ومن مظاهر الإبدال التي فُسّرت باللُّكنة قول سحيم عبد بني الحسحاس[٣] عندما أراد التغزّل ببنت سيّده:

فَلَوْ كُنْتُ وَرْداً لَوْنُهُ لَعَسِقْتِنِي
وَلَكِنَّ رَبِّي سانَنِي بِسَوادِيا

﴿لَعَسِقْتِنِي (المراد) لَعَشِقْتِنِي، سانَنِي (المراد) شانَنِي – أي:عابَنِي﴾

قال ابن جنّي «إنّما قلب الشّين سيناً لسواده وضعف عبارته عن الشّين، وليس ذلك بلغة وإنّما هو كاللَّثغ»[٤]. والمراد: أنّ سحيماً كان زنجيّاً شديد السّواد يرتضخ لكنة حبشيّة فكان يصعب عليه نطق الشّين. وممّا يدلّ على أنّه لم يكن يملك القدرة على نطق الشّين قصّته مع الخليفة الرّاشد عمر بن الخطّاب حين أنشده قصيدته الّتي منها البيت السّابق والّتي يقول في مطلعها:

عُمَيْرَةَ وَدِّعْ إِنْ تَجَهَّزتَ غادِياً
كَفَى الشَّيْبُ والإِسْلَامُ لِلْمَرْءِ ناهِياً[٥]

فقال له الخليفة: لو قدّمت الإسلام على الشّيب لأجزتك. فقال: ما سَعَرْتُ، يريد: ما شَعَرْتُ[٦]. وقد ذكر الجاحظ عدداً من

(١) م. ن. ، ص٥٧-٥٨.
(٢) اللسان، مادة (لكن).
(٣) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م، ١/ ٧٢.
(٤) م. ن. ، ١/ ٧٢.
(٥) م. ن. ، ١/ ٧٢.
(٦) م. ن. ، ١/ ٧٢.

البلغاء والخطباء والشّعراء من اللُّكن. منهم صُهَيب الرّومي صاحب رسول الله الذي كان يرتضخ لُكنة روميّة، وكان يجعل الحاء هاء[١]. ومنهم أبو مسلم الخراساني الذي كان حسن الألفاظ جيّد المعاني، وكان إذا أراد أن يقول: قُلتُ لَكَ قال: كُلتُ لَكَ[٢]. ولعلّ أطرف ما رواه الجاحظ من قصص اللُّكن قول بعض العامّة لسيّده: أَهْدَوا لنا هِمَارَ وَهْشٍ، يريد: حِمارَ وَحْشٍ.

ج – اللُّثغة:

اللُّثغة أن تعدل الحرف إلى حرف غيره، والألثغ هو الذي قصُر لسانه عن موضع الحرف ولحق موضع أقرب الحروف من الحرف الذي يعثر لسانه عنه[٣]. واللُّثغة من الأمراض الكلاميّة. وممّا لا شكّ فيه أنّ عدم انتظام تكوين الأسنان له دخل في اللّثغات. وقد يرث الطّفل هذه اللُّثغات عن آبائه ويرثها منه جيله، ثمّ يرثها منه جيل آخر حتّى تصبح اللُّثغة سنّة فيهم، وتكون صواباً في جيل المستقبل بعدما كانت آفة نطقيّة يُنظر إليها بازدراء[٤]. وعلى الرغم من كون هذا الافتراض بعيد الإمكان من النّاحية العمليّة إلاّ أنّ في تاريخ اللّغة العربيّة ما يمكن أن يُعَدّ مؤشّراً على صحّته من النّاحية الاحتماليّة على الأقلّ. ومن ذلك أنّ بعض العلماء كانوا يقفون حائرين أمام بعض الألفاظ فلا يعرفون ألغات هي أم لثغات؟ فقد رُوي عن الخليل أنّه حار في «الزُّعاق» ألغة في «الذُّعاق» أم لثغة[٥]. كما أنّ الأصمعي لم يتبيّن إن كان «العاذُور» وهو الشرّ، لغة في«العاثُور» أو لثغة[٦]. ومثلهما الأزهري الذي كان ينكر أن تكون«الدَّشيشَة» لغة في الجَشِيشَة ويرى أنّها لكنة[٧]. وكذلك أمر الجوهري الذي لم يكن يعرف إن كان «جِنْث» لغة مستقلّة في «جِنْس» أو لثغة[٨]، وكذلك لم يكن يدري إن كان «اللَّهس» لغة في «اللّحْس» أو لثغة[٩].

(١) م. ن. ، ١/ ٧٢.
(٢) م. ن. ، ١/ ٧٣.
(٣) اللسان، مادة (لثغ).
(٤) أحمد علم الدين الجندي، م. س. ، ص٢٧٦.
(٥) **العين**، ١/ ٧١.
(٦) السيوطي، م. س. ، ١/ ٥٥٧.
(٧) الشافعي، **التّهذيب في فقه الإمام الشافعي**، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، دار الكتب العلميّة، ١٤١٨هـ – ١٩٩٧م، ١١/ ٢٦٨.
(٨) **الصحاح**، مادة (جثث).
(٩) م. ن.، مادة (لهس).

فهذه بعض النّماذج لِما وقع من أشتباه على لغويّين أفذاذ، وهي إن دلّت على شيء فإنّما تدلّ على أنّ للّثغة دوراً خطيراً فيما رُوي لنا من ألفاظ الإبدال. وهذه الألفاظ التي أشكلت على علمائنا الأقدمين تعاقب فيها حرفان من مخرج واحد أو من مخرجين متقاربين. فإذا جئنا إلى كتب الإبدال ونظرنا في تلك النماذج التي أوردها المصنّفون، وأعملنا الفكر في تلك الأبدال التي رويت لبعض الحروف ذات المخرج الواحد أو المتقارب كالراء واللام والنون، والثاء والذال والظاء، والسين والثاء، والسّين والصّاد وغيرها، أمكننا أن نفسّر بعض تلك الأبدال بأنّها حدثت بسبب من اللّثغات. وقد خصّص السيوطي لهذا النوع من الأبدال باباً في المزهر عنونه بـ «معرفة ما ورد بوجهين بحيث إذا قرأه الألثغ لا يُعاب»[1] فكأنّه أدرك ما للّثغات من أثر في حدوث الإبدال وألمح إليه بما جمعه من ألفاظ تدخلها اللّثغة. وقد ذكر الجاحظ أسماء عدد كبير من الخطباء والشّعراء الّذِين كانت تعتري ألسنتهم بعض اللّثغات، وأشهرهم واصِل بن عَطاء الذي كان يتجنّب الرّاء في كلامه وخطبه[2].

فإذا كانت الحال على هذه الصّورة بعد أن دُوِّنت وحُفِظَت، وبعد أن وُضعت لها القواعد والضّوابط وأصبحت تُؤخَذ بالتّلقين والمذاكرة، فكيف كانت حال النّاطقين باللّغة قبل تدوينها وتأصيلها وقت كان السّماع والرّواية هما السّبيلان إلى معرفتها؟ لا شكّ أنّ شأن اللّثغات كان أخطر ممّا أصبحت عليه بعدئذٍ، ولا شكّ أنّ جُمّاع اللّغة جمعوا لنا من الألفاظ التي وقعت فيها تلك اللّثغات قدراً لا يُستهان به وضمّها إلى ألفاظ الإبدال من جاء بعدهم.

د – أخطاء السّمع:

يعتمد الإنسان، في تلقّي اللّغة، على حاسّة السّمع. وبما أنّ هذه الحاسّة عرضة للزّلل في إدراكها للأصوات، ولا سيّما تلك الأصوات التي بينها تقارب في المخرج، كان من الطّبيعيّ أن يخطئ الطّفل في بعض ما ينطق به محاكياً من حوله. وقد يشارك الشّخص البالغ الطّفل ويخلط بعض الأصوات بأصوات أخرى قريبة منها مخرجاً[3]. كما أنّ الصّوت قد تحيط به بعض المؤثّرات تعمل على ضعفه بالتّدريج، فيتضاءل جرسه شيئاً فشيئاً حتّى يصل في وقت ما إلى درجة لا يكاد يتبيّنه فيها السّمع. وهكذا فإنّ بعض الأصوات الضّعيفة قد تسقط أثناء انتقال اللّغة من السّلف إلى الخلف[4].

(١) السيوطي، م. س. ، ١/ ٥٥٦.
(٢) الجاحظ، م. س. ، ١/ ٢٤.
(٣) رمضان عبد التواب، م. س.، ص١٠٩.
(٤) علي عبد الواحد الوافي، م. س. ، ص٥٩.

وقد ذهب بعض المحدّثين إلى أنّ للاخطاء السّمعيّة أثراً بارزاً في الإبدال، يقول: «وإلى هذا السّبب، وهو الخطأ السّمعي، يرجع في نظري معظم أمثلة ما يُسمّى في اللّغة العربيّة بحالات تعاقب الأصوات... وقد عدّ القدماء من اللّغويّين العرب هذه الأسئلة وما شابهها من المترادفات، وهي في الواقع ليست من التّرادف بمعناه الحديث في شيء، بل نشأت من الأخطاء السّمعيّة لشدّة تقارب هذه الأصوات وعدم وضوح الفرق بينها في السّمع تماماً»[1].

ونحن لا نشكّ أن يكون للأخطاء السّمعيّة أثر في الإبدال لكنّنا لا نوافق هذا الباحث حين ذهب إلى أنّ الخطأ السّمعي سبب لمعظم مظاهر الإبدال؛ لأنّ عوامل الإبدال عديدة ومختلفة، منها ما هو لغويّ، ومنها ما هو غير لغوي، تضافرت كلّها لتؤدّي إلى وجود هذه الظاهرة. كما لا نوافقه فيما ذهب إليه من أنّ ألفاظ الإبدال ليست من الترادف، فمعظم تلك الألفاظ ذات معنى واحد أو متقارب. ولعلّه من المعروف أنّ الترادف لا يقتضي التطابق التامّ بين معنى اللّفظين المترادفين، فقد تشترك الألفاظ في المعنى العامّ ويختصّ كلّ لفظ بالدّلالة على معنى محدّد ودقيق لا وجود له في غيره.

نُلاحظ من خلال ما تقدّم، أنّ جُلّ العوامل العامّة التي درسناها في هذا البحث كانت لها علاقة بالإبدال، إذ إنّها تؤثّر في التّطوّر اللّغوي بشكل عامّ، وأنّ الكلام على التّنمية والتّيسير في اللّغة ليس واحداً؛ لأنّ الإبدال الذي يؤدّي إلى تنمية اللّغة ليس بالضّرورة ذلك الذي يؤدّي إلى تيسيرها، والعكس صحيح أيضاً.

(١) رمضان عبد التوّاب، م. س. ، ص ٣٦ - ٣٧.

المصادر والمراجع

١ - أبو الطيّب اللغوي، **كتاب الإبدال**، تحقيق: عز الدين التنوخي، مجمع اللغة العربيّة، دمشق، ١٣٨٠هـ - ١٩٦١م.

٢ - ابن جني، **سر الصناعة والإعراب**، تحقيق: د. حسن هنداوي، ط١، دار القلم، دمشق، ١٩٨٥م.

٣ - ابن السكيت، **الإبدال**، تحقيق: حسين محمد شرف ومراجعة علي النجدي ناصف، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، القاهرة، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م.

٤ - ابن يعيش، **شرح المفصل**، دار صادر، بيروت.

٥ - أنيس إبراهيم، **في اللهجات العربيّة**، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة.

٦ - اللغة بين القوميّة والعالميّة، دار المعارف، مصر، ص١٩.

٧ - الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.

٨ - الجندي أحمد علم الدين، **اللهجات العربيّة في التراث**، الدار العربيّة للكتاب، ١٩٨٣م.

٩ - الراجحي عبد الله، **اللهجات العربيّة في القراءات القرآنيّة**، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.

١٠ - زيدان جرجي، **الفلسفة اللغويّة**، مطبعة القدّيس جاورجيوس، بيروت ١٨٨٦م.

١١ - السيوطي، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى وآخرين، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة.

١٢ - الشافعي، **التهذيب في فقه الإمام الشافعي**، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، دار الكتب العلميّة، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.

١٣ - شاهين عبد الصبور، **في علم اللغة العام**، مؤسّسة الرسالة، ط٦، ١٤١٦هـ - ١٩٩٣م.

١٤ - عبد التواب رمضان، **التطور اللغوي ومظاهره وعلله وقوانينه**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.

١٥ - الصالح صبحي، **دراسات في فقه اللغة**، دار العلم للملايين، بيروت ٢٠٠٤م.

١٦ - هلال عبد الغفار، علم اللغة بين القديم والحديث، دار الثقافة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦م.

١٧ - الوافي علي عبد الواحد، **اللغة والمجتمع**، مكتبة عكاظ، السعودية، ط٤، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.

١٨ - De Saussure Ferdinand, *Cours de linguist ique gnral. payot. Paris. 1978.*

دور المرأة في صنع المجتمع

بقلم الناشطة الاجتماعية والإعلامية: جمانة كرم عيّاد

منذ أن عمَرَ الوجودُ الإنساني كوكبنا هذا الذي نسمِّيه الأرض، كان الرجلُ والمرأةُ معاً قُوامَ هذا العالم وسبب استمراره، وتقدمه، وإسهامه في بناء الحضارة الإنسانية، ورُقيِّها من جيل حضاري إلى جيل حضاري آخر. وكان لابد من التكامل الخَلْقي والخُلُقي الذي وهبته الطبيعة للمرأة والرجل ليتمّ انتقال الإنسان من مرحلته البهيمية إلى مرحلته الإنسانية التي هي غايةُ معنى وجودنا في عمرنا الأرضي.

لقد كان دور الرجل في بداية التطور الإنساني قائماً على امتلاك القوى البدنية التي تؤهله للإنتاج المادي الذي كانت تتطلبه صعوبة المراحل الأولى في نموّ الحضارة والتمدن، وكانت له قواه العقلية التي لاتقل حضوراً عن قواه البدنية ليكون كائناً اجتماعياً بما هو أبعد من غريزة الحيوان، التي لا تصل إلى القوة العقلية التي يتطلبها نموُّ وجودنا الإنساني.

أما المرأة فقد وُهِبتْ قوىً وكفاءاتٍ لا تقلُّ أهمية عمّا هو موهوبٌ للرجل، لقد كانت المصنع الكوْني الذي يُصنَعُ في غياهب مشيمته الإنسان. وهي المستقبِل الأول للوجود الإنساني المولود منها، وألقى الله فيها الحنانَ الأموميّ الذي هو أهم أنواع الأغذية التي تبني إنسانية الإنسان. حنان الأم الذي تهبه لمولودها الوافد من رحمها لا يقل تأثيراً في تنشئة مولودها عن الحليب الذي تغذي به جسده. وبهذا ندر أن تلقى إنساناً طبيعياً، وليس عليه بصمات أمه الروحية التي تبقيه طفلاً حتى، وهو كبير، وجميعنا من حنان الأم أطفالٌ في نقاء القبلة الأولى التي تلامس ثغر الوليد من فم أمه. والأم هي المدرسة الأولى التي ينال منها الطفل شهادة تؤهله للدخول في الحياة بمعناها الأرحب المنتج المبدع، يقول الشاعر المصري حافظ إبراهيم:

الأمُّ مدرسةٌ إذا أعددْتَها
أعددْتَ شعباً طيِّبَ الأعراقِ

وهكذا نُعِدُّ أمةً إذا أعددْنا أمّاً، وكان الدين الإسلامي الحنيف قد أعطى للمرأة

قداسة لم تنلْ مثلها في كل مناحي الفكر الإنساني الأخرى، فقد جاء في حديث الرسول العربي محمد بن عبد الله: «**الجنة تحت أقدام الأمَّهات**»، فالمرء لا يستطيع الدخول إلى جنان الخلود إلاّ برضا أمه، ولذا جعل الرسول الجنة تحت قدميْها. ولهذا الحديث دلالة قدسيةٌ عالية. حيث جعل رضا الله مقروناً برضا الأم. وقلب الأم أوسع من الدنيا، وأجمل الأمكنة في قلبها موَطّأةٌ لأبنائها، إنهم بضعة منها تمشي على الأرض.

ولكي تستطيع المرأة بناء جيل قويم واعٍ، عليها أن تكون واعية، لأن وعيها مقدمة لوعي المجتمع، ووعياً لهذه الحقيقة الحضارية العالية جعل الإسلامُ طلبَ العلمِ فريضةً على كل مسلمٍ ومسلمة. ودعا إلى تحريرها من عبودية المفاهيم القبلية الجاهلية، تعليم المرأة يعني نجاح الرجل في مهمته الهادفة إلى خير المجتمع. أما إذا نشأت المرأة في الجهل والأمية فتكون نتيجة ذلك وبالاً على المجتمع كله، يقول أحمد شوقي:

وإذا النساءُ نشأنَ في أميّةٍ
رضع الرجالُ جهالة وخمولا

واليوم، ونحن نعيش في القرن الواحد والعشرين نرى أن النساء وصلن إلى أعلى مراتب السُلَّمِ الاجتماعي في العلم والسياسة والنبوغ الفكري الذي نلمح معالمه في المجتمعات الراقية. إنّ «أنديرا غاندي» استطاعت أن تصل إلى رئاسة الوزراء في الهند، وتحت إدارتها أكثر من مليار شخص. وتلك «مدام كوري» الفرنسية استطاعت أن تكتشف معدن الراديوم المشع. وها مجتمعنا العربي ينتج أديبات وصلن إلى مستوى عالمي في ميدان الفكر والثقافة، مثل غادة السمان وأحلام مستغانمي وليلى عسيران. وهذا يعتبر لَبنةً في تقدم الحضارة. وتعبيراً عن أهمية المرأة قال نابليون بونابرت: «**إن المرأة التي تهز السرير بيمينها فإنها تهزُّ العالم بيسارها**». وقالوا وراء كل عظيم امرأة عظيمة.

والمرأة في شرقنا مطالَبة بالحفاظ على دورها البنائي وذلك يتم بحفاظها على مكارم الأخلاق، وإرضاع هذه المبادئ للنشء جيلاً إثر جيل. وأنت تنتبه لتجنب منزلقات الحضارة المادية التي تهدد القيم الإنسانية العليا التي أنجزت الحرية والوعي والتقدم.

تأثير اللاجئين السوريين على المياه الجوفية في محافظة البقاع

د. ناجي كعدي[1]

ملخص

كثيراً ما تدفع الصراعات والحروب الداخلية، السكان إلى مغادرة بلدهم الأم واللجوء إلى البلدان المجاورة طالبين الأمن. ويمكن لهؤلاء اللاجئين أن يمارسوا ضغوطا على موارد هذه البلدان، ولا سيما الموارد المائية منها التي تعد ضرورية لحياة الإنسان. استقبل لبنان، الذي يبلغ عدد سكانه حوالي ٤ ملايين نسمة، والذي يعاني من مشاكل كمية ونوعية في مياهه الجوفية، حوالي مليوني لاجئ سوري هربوا من النزاع في سوريا، الذي بدأ سنة ٢٠١١. ويمكن اعتبار محافظة البقاع، وهي منطقة لبنانية تقع على الحدود السورية، منطقة نموذجية دراسة تأثير اللاجئين السوريين على المياه الجوفية. وهذه المنطقة التي تستقبل حوالي ٤٠٠ ألف لاجئ من مجموع اللاجئين السوريين في لبنان تقع في منطقة مناخية شبه قارية حيث لا تتجاوز كمية الأمطار فيها ٥٥٠ مم/سنة.

أما الهدف من الدراسةفكان محاولة معرفة العلاقة الإحصائية بين اللاجئين السوريين من جهة وبين كمية المياه الجوفية ونوعيتها في محافظة البقاع من جهة أخرى. وأظهرت المقارنة بين سنة ٢٠١٧ وسنة٢٠١٠، زيادة في كمية استهلاك المياه الجوفية وتراجع في نوعيتها.

الكلمات الدالة: اللاجئون، البقاع، الموارد المائية

I - مقدمة

تسبب النزاعات التي تنشأ داخل الدول، هروب السكان منها إلى دول مجاورة بحثاً

(١) أستاذ مساعد وباحث في علوم المياه في الجامعة اللبنانية كلية الآداب والعلوم الإنسانية الفرع الرابع قسم الجغرافيا .

عن الأمن. ولقد أطلقت مفوضية اللاجئين التابعة للأمم المتحدة تسميةاللاجئين على هؤلاء السكان الهاربين الذين يزيد عددهم اليوم عن ٢١ مليون شخص حول العالم. وبحسب هذه المفوضية، فإن اللاجئ هو كل شخص موجود خارج بلدجنسيته بسبب خوفه من التعرض للاضطهاد بسبب عرقه أو دينه أو جنسيته أو انتمائه إلى فئة اجتماعية معينة أو آرائه السياسية، ولا يستطيع أو لا يريد، وبسبب خوفه، أن يستظل تحت حماية هذا البلد (UNHCR, 2015).

وغالباً ما يسبب اللاجئون ضغطاً على الموارد الطبيعية،وبخاصة الموارد المائية الجوفية في الدول التي يلجأون اليهاخاصة عندما يكون اللجوء بأعداد كبيرة وخلال وقت قصير لا يتجاوز الأشهر. ومن أبرز وجوه هذا الضغط، التسبب في انخفاض مستوى هذه المياه وتراجع نوعيتها. وتتجلى هذه المشكلة بشكل واضح، عندما تكون الدولة المستقبلة للاجئين من الدول غير المتطورة التي يمكن أن تكون في الأصل تعاني من مشاكل كمية ونوعية في مواردها المائية الجوفية. وتتفاقم المشكلة في الدول التي يسيطر عليها المناخ الصحراوي، وهذه حال ٨٠٪ من الدول العربية التي لا تتلقى أكثر من ٢٠٠ مم من المتساقطات سنوياً، مما يجعلها تعاني من مشاكل الشح المائي.

من جهة أخرى، سببت الحرب السورية التي اندلعت في الخامس عشر من آذار من سنة ٢٠١١، لجوء ملايين المواطنين السوريين إلى الدول المجاورة هرباً من أعمال العنف وبحثاً عن الأمن. وأدى هذا اللجوء الذي حصل بطريقة شبه عشوائية إلى الضغط على الموارد المائية لتلك الدول. فعلى سبيل المثال، نتج عن استقبال الأردن لحوالي مليون ونصف مليون لاجئ سوري، تراجع حصة الفرد الأردني من المياه ٨٠ م٣ (صحيفة السبيل الأردنية، ٢٠١٦)، في حين ان معدل الفقر المائي يقدر بحوالي ١٠٠٠ م٣ سنوياً (Franek et Al. 2015).

تعاني مياه لبنان الجوفية من مشاكل كمية ونوعية كبيرة بسبب سوء إدارتها، علماً ان لبنان يعد من بين الدول غير المتطورة التي تقع بمحاذاة المناطق العربية ذات المناخ الصحراوي. ومنذ بداية الحرب السورية، بدأ لبنان باستقبال اللاجئين السوريين الذين وصل عددهم حتى اليوم حوالي مليوني لاجئ. وأصبح بذلك يحتل المرتبةالثانية من حيث عدد اللاجئين السوريين فيه بعد تركيا[١].

(١) يبلغ عدد اللاجئين في تركيا اليوم حوالي ٢,٥ مليون لاجئ (UNHCR, 2017).

وانتشراللاجئون في مختلف المحافظات اللبنانية وبخاصة في محافظة البقاع التي تقع بمحاذاة الحدود السورية، مما سهل تدفق اللاجئين اليها. وتعتبر هذه المنطقة واحدة من أكثر المناطق اللبنانية تأثراً بالمناخ الجاف حيث لا يتجاوز المتوسط السنوي لكمية المتساقطات فيها حوالي ٥٥٠ مم.

وخلال السنتين الأخيرتين، وعلى الرغم من الزيادة النسبيةلكمية المتساقطات في المنطقة، فإن مستوى المياه الجوفية يستمربالانخفاض، ونسب التلوث فيها تستمر في الارتفاع: بلغ مجموع كمية المتساقطات خلال الشتاء الهيدرولوجي[١] ٢٠١٦ – ٢٠١٧ في منطقة الدراسة حوالي ٧٢٠ مم (محطة قوسايا للرصد الجوي)، وذلك مقارنة بحوالي ٥٩٠ مم خلال الشتاء الهيدرولوجي ٢٠٠٩ -٢٠١٠.

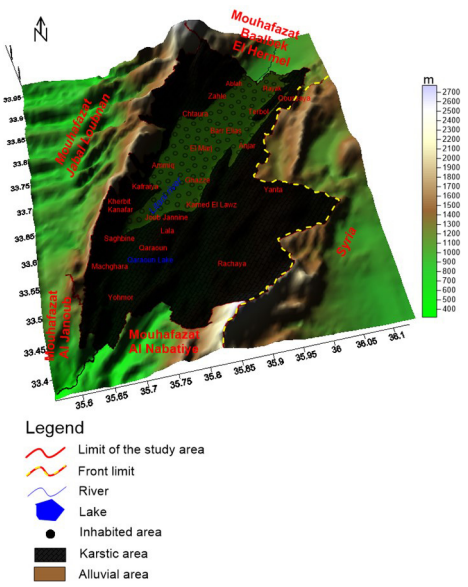
يمكننا، أمام هذا الواقع، طرح الأسئلة الآتية: ما هو تأثير اللاجئين السوريين على تغير كمية المياه الجوفية في محافظة البقاع؟ هل الاستخدامات اليومية للمياه من قبل اللاجئ السوري هي المسؤولة عن انخفاض كمية المياه الجوفية؟ وهل يسبب في تلوثها؟

يهدف هذا البحث إلى تحديد مدى تأثير اللاجئين السوريين على المياه الجوفية في محافظة البقاع كماً ونوعاً، من خلال دراسة العلاقة الإحصائية بين كل من المتغيرات الأتية: استخدام المياه الجوفية من قبل اللاجئين واستخدامها من قبل المقيمين الأصليين وتغير مستوى المياه الجوفية وتغير كمية المتساقطات وتغير نسب المكونات البكتيرية الملوثة قبل وبعد تدفق اللاجئين السوريين إلى المنطقة.

II - منطقة الدراسة

تشمل منطقة الدراسة محافظة البقاع اللبناني، التي تقع بين سلسلتي جبال لبنان الغربية الشرقية، والتي تحدها محافظة بعلبك – الهرمل من جهة الشمال الشرقي ومحافظتي النبطية والجنوب من جهة الجنوب الغربي (الشكل رقم ١).

(١) يمثل الشتاء الهيدرولوجي الفترة الرطبة من السنة الهيدرولوجية، أي الفترة التي تكون فيها كمية المتساقطات كافية لتلبية حاجة الغلاف الجوي من المياه المتبخرة، أي الفترة التي تكون فيها كمية المتساقطات أكبر من كمية المياه المتبخرة سواء من النباتات أو من التربة (Cosandey et Al. 2000). وتبدأ السنة الهيدرولوجية في لبنان في الأول من شهر أيلول وتنتهي في ٣١ آب.



الشكل رقم ١: خريطة الحدود الإدارية والتكوينات الجيولوجية السطحية الرئيسية لمحافظة البقاع

وتعتبر هذه المنطقة، التي تضم أقضية زحلة والبقاع الغربي وراشيا، والتي تمتد على مساحة ١٣٦٤ كم٢ تقريباً، نموذجية لدراسة تأثير اللاجئين السوريين على المياه الجوفية فيها، وذلك نظراً لوجود عدة عوامل أبرزها:

١ – الحدود البرية

يبلغ طول الحدود البرية التي تفصل بين منطقة الدراسة والدولة السورية حوالي ٧٦ كم (الشكل رقم ١). ويمكن لهذه الحدود الطويلة أن تسمح انتقال أعداد كبيرة من اللاجئين السوريين من سوريا نحو محافظة البقاع والتمركز فيها. وبطبيعة الحال، ستؤدي حركة الانتقال عبر الحدود إلى زيادة أعداد السكان في المنطقة. وبالتالي إلى إمكانية زيادة الضغط على مصادر المياه الجوفية كماً ونوعاً.

٢ – النفاذية

تغطي محافظة البقاع طبقات صخرية عالية النفاذية بشكل عام. تقسم هذه الصخور إلى مجموعتين كبيرتين: تتألف المجموعة الأولى من صخور كارستية، وهي تغطي حوالي ١٠٠٠ كم٢ من منطقة الدراسة (٧٤٪)،وتصل سرعة تسرب المياه فيها إلى ١,٢م/سنة. أما المجموعة الثانية، فهي تتألف من ترسبات نهرية، وتغطي حوالي ٣٦٤ كم٢ من منطقة الدراسة (٢٦٪)، وتبلغ سرعة تسرب المياه فيها إلى حوالي ٥٠ م/سنة (الشكل رقم ١).

الصورة رقم ١: موقع مخيمات اللاجئين بالقرب من المساحات الزراعية

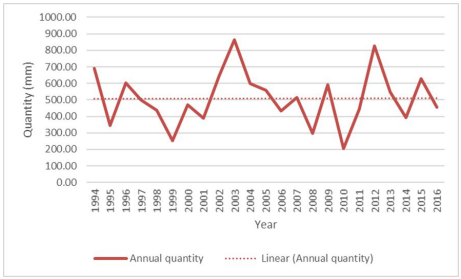
وتسمح هذه النفاذية بتسرب كميات

كبيرة من المياه المبتذلة الناتجة عن الاستخدامات اليومية للسكان نحو خزانات المياه الجوفية وتلوثها.

٣ – الزراعة

تنتشر في منطقة الدراسة أنواع كثيرة من الزراعات المروية كالبطاطا. وتعتبر الآبار المحفورة في المنطقة، والتي يزيد عددها عن ٧٠٠٠ بئر، المصدر الأساسي لري هذه المزروعات.

وبما أن الخزانات الجوفية يمكن أن تكون ملوثة بالمياه المبتذلة، فإن الخطر كبير بأن تنتقل هذه الملوثات إلى المحاصيل المزروعة عن طريق الري. ويزيد هذا الخطر في المناطق التي تتجاور فيها مخيمات اللاجئين والمساحات المزروعة، كما تظهر الصورة رقم ١ حيث تنتشر المخيمات داخل مساحات زراعية مروية.



الشكل رقم ٢: رسم بياني لمتوسط السنوي لكمية الأمطار الهاطلة فوق منطقة الدراسة بين سنة ١٩٩٤ وسنة ٢٠١٦

٤ – المناخ

يسيطر على منطقة الدراسة المناخ شبه القاري. وفضلاً عن أن هذا النوع من المناخ يتميز بقلة المتساقطات، فإن المدى الحراري الكبير يعتبر من السمات المميزة له أيضاً: يصل المدى الحراري في محافظة البقاع إلى حوالي ٤٨ مئوية، حيث تصل أعلى درجات الحرارة في فصل الصيف إلى حوالي ٤٥ مئوية، وتنخفض في أبرد أيام فصل الشتاء إلى حوالي – ٥مئوية.

ويؤثر المناخ المتوسطي الذي يتميز بعدم انتظام كمية المتساقطات بين سنة وأخرى على منطقة الدراسة أيضاً. ونلاحظ من خلال الشكل رقم ٢ أن كمية المتساقطات في محافظة البقاع هي غير منتظمة وتتذبذب بين سنة وأخرى: ففي حين أن هذه كمية كاد تلامس ٩٠٠ مم سنة ٢٠٠٣، نلاحظ أنها انخفضت إلى حوالي ٢٠٠ مم فقط سنة ٢٠١٢.

إن عدم انتظام كمية المتساقطات يمكن أن يجعل عملية تغذية الخزانات الجوفية غير منتظمة أيضاً. وهذا بدوره يمكن أن يعيق احتساب كمية المياه الجوفية المتاحة للاستخدام.

III - منهجية البحث

من أجل تحقيق أهداف الدراسة،ارتكزنا في منهجية البحث على الاستمارة التي توجهنا بها إلى المقيمين الأصليين في المحافظة واللاجئين السوريين على السواء.

وارتكزنا أيضاً على بعض المقابلات مع مندوبي المنظمات الدولية المختصة بشؤون اللاجئين في منطقة الدراسة،إلى جانب آلة البييزوميتر (Piezometer) التي استعملت لقياس تغير مستوى المياه الجوفية في المنطقة.

١ – الاستمارة

هدفت الاستمارة إلى معرفة كمية المياه المستعملة من قبل مجموعتين من السكان: المجموعة الأولى ضمت اللاجئين السوريين الذين بدأوا بالتدفق إلى لبنان مع اندلاع الحرب السورية سنة ٢٠١١. أما المجموعة الثانية، فشملت المقيمين الأصليين في محافظة البقاع الذين كانوا يسكنون في المنطقة قبل ٢٠١١. يمكن لذلك أن يساعدنا في مسألتين مهمتين: الأولى تكمن في معرفة إمكانية وجود زيادة في استهلاك المياه الجوفية بعد ٢٠١١، والثانية تكمن في المساعدة على تحديد الجهة المسؤولة عن هذه الزيادة.

ولقد قمنا بإعداد استمارتين:

- الاستمارة الأولى حملت عنوان «استمارة لاجئ»، وتوجهنا بها إلى ٨٠٠ لاجئ سوري سكنوا في محافظة البقاع بعد ٢٠١١.
- الاستمارة الثانية حملت عنوان «استمارة مقيم أصلي»، وتوجهنا بها إلى ٨٠٠ مواطن كانوا يسكنون في محافظة البقاع قبل ٢٠١١.

ولقد تم توزيع العينة المختارة بحسب النسب المئوية للفئات العمرية لكل مجموعة (الجدول رقم ١). ولم نأخذ بعين الاعتبار توزع النسب المئوية لعينات الفئات العمرية بحسب مخيمات ومدن وقرى المحافظة، نظراً لغياب الإحصاءات الدقيقة التي تساعدنا على تنفيذها.

الجدول رقم ١: مثال عن اختيار العينة في الاستمارة التي تحمل عنوان «استمارة لاجئ»

الفئة العمرية	النسبة المئوية للفئة العمرية (٪)	العينة (شخص/ ٨٠٠ شخص)
تحت ٥ سنوات	١٧	١٣٦
بين ٥ و١٢ سنة	٢٤	١٩٢
بين ١٢ و١٨ سنة	١٣	١٠٤
بين ١٨ و٦٠ سنة	٤٣	٣٤٤
أكثر من ٦٠ سنة	٣	٢٤
المجموع	١٠٠	٨٠٠

واعتمدنا على بعض القواعد والمعايير الإحصائية الدقيقة بهدف الحصول على نتائج علمية وموضوعية. أما أبرز هذه القواعد فكانت:

- لا تعبأ «استمارة لاجئ» الا لكل مواطن سوري دخل إلى محافظة البقاع بعد سنة ٢٠١١ واستقر فيها لفترة نزيد عن نصف الفترة الممتدة بين ٢٠١١ و٢٠١٧، تاريخ ملء الاستمارة.

- يمكن لذوي صاحب الاستمارة الذي تم اختياره في العينة، أن يجيبوا على الأسئلة التي كانت موجهة اليه في الأصل، إما لصغر سنه وإما لغيابه أثناء ملء الاستمارة.

ولقد قسمت الاستمارة إلى قسمين أساسيين:

- تناول القسم الأول موضع المعلومات الشخصية الأساسية للمواطن مثل سنة الولادة والجنس... وهدفت أسئلة هذا القسم إلى معرفة أي فئة عمرية هي الأكثر استهلاكاً للمياه.
- أما القسم الثاني، فتناول موضوع كمية المياه المستخدمة يومياً في الشرب والاستحمام وطرق الصرف الصحي المعتمدة... وهدفت أسئلة هذا القسم إلى معرفة كمية المياه المستخدمة من قبل السكان.

أما النسب المئوية للإجابة على الاستمارات، فكانت ٩٤٪ للآجئين و٩٧٪ للمقيمين الأصليين. ويمكن أن يعود سبب اخفاض النسبة المئوية للاجئين إلى عدة عوامل أبرزها:

- جهل اللاجئ بأهمية مثل هذا النوع من الدراسات واعتبارها غير مفيدة لأنها لا تؤمن له مصدر مباشر للدخل.
- خوف اللاجئ من الإجابة عن مثل هذا النوع من الأسئلة لاعتبارات أمنية مرتبطة بظروف لجوئه.

٢ – المقابلات

بالإضافة إلى الاستمارة، فقد قمنا بعدة مقابلات مع بعض مندوبي المنظمات الدولية الإنسانية العاملة في المنطقة. هدفت هذه المقابلات إلى الحصول على معلومات مفصلة تختص بأمرين مهمين: يتعلق الأول ببرامج توعية اللاجئين حول طرق استخدام المياه وطرق المحافظة على نظافتها. أما الثاني، فيتعلق بمشاريع الصرف الصحي المنفذة، وإذا كانت تراعي الشروط التقنية اللازمة لمنع تسرب مياه الصرف الصحي إلى المياه الجوفية وتلويثها.

٣ – البييزوميتر (Piezometer)

لقد قمنا بأخذ قاعدة بيانات ١٠ آلات وضعت في الآبار المحفورة في محافظة البقاع منذ سنة ٢٠١٠، بهدف قياس تغير مستوى خزانات المياه الجوفية للمنطقة. هذه الآلات، التي تصل دقة القياس فيها إلى ١ سم/دقيقة، وضعت مع مراعاة المساحة التي يغطيها كل نوع من أنواع الصخور الرئيسية في المنطقة نسبة لمساحة المنطقة الكلية (الجدول رقم ٢).

الجدول رقم ٢: الأساس المنهجي لإختيار آبار منطقة الدراسة

نوع الصخور	النسبة المئوية للمساحة (٪)	عدد الآلات
صخور كارستية	٧٣	٧
صخور رسوبية	٢٧	٣
المجموع	١٠٠	١٠

ولقد تم وضع ١٠ آلات آنذاك لمراعاة عدة شروط وعوامل مقيّدة أبرزها:

- القدرة المادية لشراء الآلات.
- قابلية السكان على وضع الآلات في آبارهم.
- وجود آبار بنفس العمق ونفس الاتساع.

ولقد قمنا باحتساب المتوسطات السنوية لمستوى المياه في هذه الآبار، منذ سنة ٢٠١٠ حتى سنة ٢٠١٧. ولقد تمت دراسة العلاقة الإحصائية بين كل من هذه المستويات وكمية المياه المستعملة من قبل المقيمين الأصليين ومن قبل اللاجئين، وبكمية المتساقطات في منطقة الدراسة.

٤ – الأعمال المخبرية

تمثلت الأعمال المخبرية بإجراء فحوصات على ١٠ عينات لمياه الآبار المستعملة في منطقة الدراسة. هذه الفحوصات التي تمت مقارنتها بفحوصات مماثلة أجريت سنة ٢٠١٠ لنفس الآبار، شملت بكتيريا الإشيريشيا كولي (Escherichia Coley) التي تتكون في مياه الصرف الصحي وتتسرب إلى المياه الجوفية. أما الهدف من هذه الفحوصات التي أجريت، فكان معرفة إذا كان هناك تسرب لمثل هذه المكونات الملوثة إلى المياه الجوفية.

هذه المنهجية التي اتبعناها أوصلتنا إلى نتائج مهمة حققت أهداف الدراسة وأجابت على الإشكالية التي طرحت فيها.

IV - النتائج

أظهرت نتائج الاستمارة والمقابلات ونتائج البييزوميتر ونتائج الفحوصات المخبرية أنه، ومنذ سنة ٢٠١١،حدثت عدة تغيرات على صعيدي كمية ونوعية المياه الجوفية في محافظة البقاع. هذه التغيرات، نستعرضها فيما يلي.

١ – على صعيد الكمية

تبين لنا زيادة مهمة في كمية المياه الجوفية المستخدمة من قبل اللاجئين السوريين، وهبوط واضح في المستوى البييزومتري (Piezometric level) للآبار.

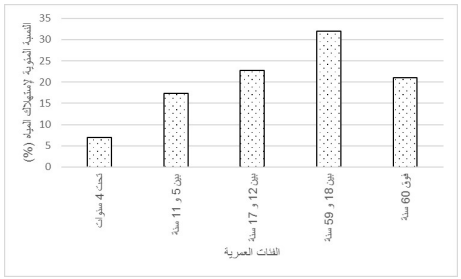
أ – كمية المياه الجوفية المستخدمة

لاحظنا، من خلال الاستمارات المعبأة مع اللاجئين السوريين، أنهم ساهموابزيادة استهلاك المياه الجوفية بحوالي ٢٤٪ منذ سنة ٢٠١١ وحتى اليوم. تبلغ كمية المياه الجوفية المستهلكة من قبل اللاجئ السوري

اليوم حوالي ٤٢١ ليتر/شخص/يوم، بينماكانت كمية هذه المياه سنة ٢٠١٠، وقبل بداية تدفق اللاجئين السوريين إلى محافظة البقاع، حوالي ٣٤٠ليتر/شخص/يوم. وزادت هذه الكمية، منذ سنة ٢٠١١ حتى اليوم، حوالي٨١,٥١ ليتر/شخص/يوم بمعدل ١٢,١ ليتر/شخص/يوم كل سنة.

ويعود السبب في ارتفاع حصة اللاجئ السوري إلى ٤٢١ ليتر في اليوم الواحد إلى الهدر الكبير الحاصل في استخدام المياه الجوفية. ينتج ذلك، عن الظروف الصعبة التي يعيشها اللاجئون في مخيمات محافظة البقاع، والتي تتمثل بعدم قيام الجهات المختصة، بتأمين التجهيزات اللازمة بهدف توفير كمية المياه المستخدمة؛ فعلى سبيل المثال يتم الاستحمام وغسل الأواني بالطريقة اليدوية التي تهدر كميات كبيرة من المياه بدل استخدام الصنابير.

ولاحظنا، من خلال المقارنة مع الاستمارة المعبأة من قبل المقيمين الأصليين، أن زيادة استهلاك هؤلاء المقيمين لم تتجاوز ١٪ منذ ٢٠١٠ وحتى اليوم. بمعنى آخر، فإن كمية المياه الجوفية المستخدمة سنة ٢٠١٧،أصبحت حوالي ٣٤٣,٢١ ليتر/شخص/يوم، مقارنة مع سنة ٢٠١٠، حيث كانت الكمية المستخدمة حوالي ٣٤٠ ليتر/شخص/يوم أي بزيادة حوالي ٣,٤١ ليتر/شخص/يوم فقط.



الشكل رقم ٣: النسب المئوية لاستهلاك المياه من قبل اللاجئين السوريين بحسب الفئات العمرية

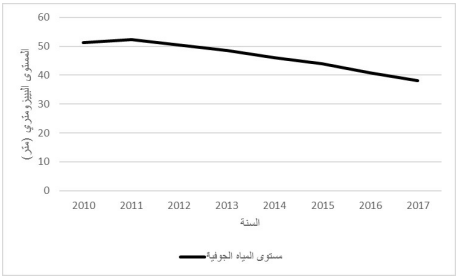
وأظهرت النتائج أيضاً أن الفئة العمرية بين ١٨ و٥٩ سنة هي الفئة العمرية الأكثر استخداماً للمياه لدى اللاجئين السوريين حيث وصلت إلى حوالي ٣٢٪، ويعود السبب في ذلك، بطبيعة الحال، إلى أن هذه الفئة هي الأكثر نشاطاً وانتاجاً وبالتالي الأكثر حاجة للمياه. أما الفئة العمرية الأقل استهلاكاً للمياه فهي تشمل الأطفال ما دون ٤ سنوات، حيث لا تتجاوز كمية المياه المستخدمة ٦,٩٪ (الشكل رقم ٣).

ويبلغ عدد اللاجئين السوريين المسجلين في البقاع لدى UNHCR حوالي ٤٠٠٠٠٠ نسمة يتوزعون على ٢٧٥ مستوطنة (Faour ،٢٠١٥) مقارنة بالمقيمين الأصليين في هذه المنطقة الذين لا يتجاوز عددهم ٢٢٦٠٠٠ نسمة (مركز المعلوماتية للتنمية المحلية في لبنان، ٢٠١٧). يستهلك هؤلاء اللاجئون، الذين تدفقوا إلى البقاع على ثلاثة مراحل منذ

سنة ٢٠١١ حتى اليوم[١]، والذين يشكل الذكور ٥٢,٥٪ منهم، حوالي ١٦٨٤٠٠٠٠٠ ليتر في السنة، أي أكثر من المقيمين الأصليين بحوالي ٩٠٨٨٢٠٠٠ ليتر في السنة.

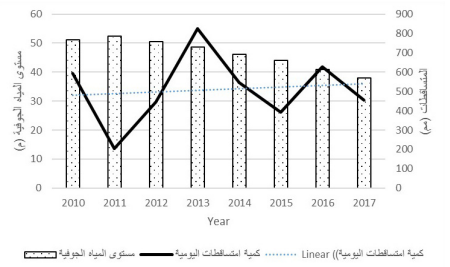
ب – مستوى المياه الجوفية

بينت قياسات تغير مستوى المياه الجوفية، أن المستوى البييزومتري قد انخفض حوالي ١٣ متر منذ سنة ٢٠١١ حتى اليوم؛ انخفض مستوى المياه من ٥٢ متر سنة ٢٠١٠ إلى ٣٩ متر سنة ٢٠١٧. ويبدو واضحاً من الشكل رقم ٤، أن هذا المستوى بدأ بالانخفاض منذ سنة ٢٠١١، بداية التدفق السوري نحو محافظة البقاع.



الشكل رقم ٤: تغير مستوى المياه الجوفية منذ سنة ٢٠١٠ وحتى سنة ٢٠١٧

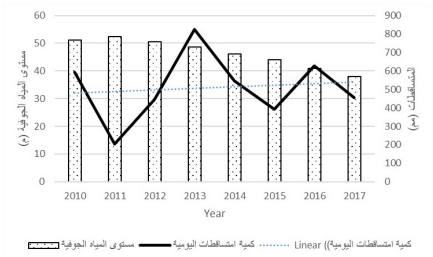
ويبدو واضحاً مدى ارتباط تغير المستوى البييزومتري للمياه الجوفية في محافظة البقاع مع كمية المياه المستعملة من قبل اللاجئين السوريين (الشكل رقم ٥) حيث بلغت دالة الارتباط (Correlation) حوالي ٠,٩٦. ونلاحظ ان المشكلة الفعلية بدأت منذ أواخر سنة ٢٠١٢، عندما بدأ منحنى استخدام المياه يتجاوز منحنى مستوى المياه الجوفية.



الشكل رقم ٥: العلاقة بين مستوى المياه الجوفية وكمية المياه المستهلكة من قبل اللاجئين السوريين

وفي المقابل نلاحظ ضعف الارتباط بين تغير مستوى المياه الجوفية وكمية المتساقطات (الشكل رقم ٦)، حيث بلغت دالة الارتباط حوالي ٠,١٣. فبينما يتذبذب منحنى المتساقطات بين سنة ٢٠١٠ و٢٠١٧، ينخفض منحنى مستوى المياه الجوفية بشكل تدريجي ومنتظم.

(١) المرحلة الأولى بدأت منذ سنة ٢٠١١ وحتى نهاية سنة ٢٠١٢. والمرحلة الثانية بدأت منذ سنة ٢٠١٢ حتى نهاية سنة ٢٠١٣. والمرحلة الثالثة بدأت منذ سنة ٢٠١٣ وحتى اليوم (Faour ،٢٠١٥).



الشكل رقم ٦: العلاقة بين مستوى المياه الجوفية والمتساقطات

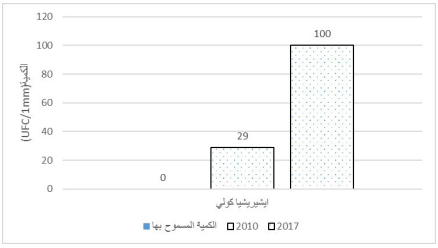
أثبتت دراسة كميات المياه المستخدمة ودراسة تغير المستوى البييزومتري، مدى تأثير اللاجئين السوريين على كمية المياه الجوفية المستخدمة في محافظة البقاع. ماذا عن تأثير اللاجئين السوريين على نوعية المياه في منطقة الدراسة؟

٢ – على صعيد النوعية

سنستعرض فيما يلي، نتائج الفحوصات المخبرية التي أجريت على ١٠ عينات من المياه الجوفية في منطقة الدراسة. هذا بالإضافة إلى محاولة تحديد العوامل المؤثرة على النتائج التي حصلنا عليها وتبيان مدى تأثيرها على سكان المنطقة أيضاً.

أ – النتائج

أظهرت نتائج التحاليل أن مستويات التلوث لبعض أنواع البكتيريا قد زادت بشكل كبير في ٧٥٪ من الآبار سنة ٢٠١٧ مقارنة بسنة ٢٠١٠.



الشكل رقم ٧: تطور بعض أنواع البكتيريا الناتجة عن الصرف الصحي منذ سنة ٢٠١٠ وحتى سنة ٢٠١٧

يظهر الشكل رقم ٧، أن الملوثات الناتجة عن مياه الصرف الصحي، كانت تتجاوز سنة٢٠١٠، الحد المسموح به. ففي حين أن الحد المسموح به للإشيريشيا كولي هو صفر UFC/مم، نلاحظ أنها وصلت إلى ٢٩ UCF/مم سنة ٢٠١٠. وهذا يبرهن أن هذا النوع من الملوثات كان موجودا قبل دخول اللاجئين. ولكن،سنة ٢٠١٧، زادت كميات هذه الملوثات بشكل كبير من ٢٩ UCF/مم إلى ١٠٠ UCF/مم.

ب – العوامل المؤثرة في النوعية ونتائجها على السكان

إن العامل الأبرز الذي سبب تلوث المياه الجوفية في محافظة البقاع، قبل دخول اللاجئين السوريين اليها، هو تلوث نهر الليطاني بمياه الصرف الصحي التي تلقى به من مختلف مدن وقرى المحافظة. يسمح هذا النهر الذي يجتاز مسافة حوالي ٩٠ كم

من شمال شرق منطقة الدراسة حتى جنوب غربها، وبفعل عملية التبادل الهيدرولوجي[١] بين الشبكة المائية السطحية والمياه الجوفية، بتسرب الملوثات إلى خزانات المياه الجوفية وبتلويثها.

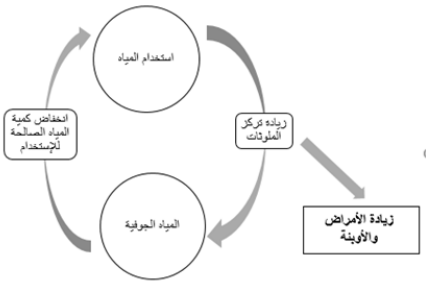
ولكن ما يفسر ارتفاع نسب التلوث بشكل كبير منذ دخول اللاجئين السوريين إلى المنطقة، هو أن شبكات مياه الصرف الصحي التابعة لمخيمات اللاجئين تلقى،إما في نهر الليطاني،وإما بشكل مباشر في الأراضي الزراعية. وهذا ما لاحظناه أثناء تعبئة الاستمارات؛ فمراحيض اللاجئين منتشرة بالقرب من المزروعات المروية (الصورة رقم ٢). وبما أن ٨٣٪ من الأراضي الزراعية في محافظة البقاع تروى بالمياه الجوفية، فإن احتمال انتقال الملوثات منها إلى هذه الزراعات يصبح أكبر.

الصورة رقم ٢: مراحيض مخيمات اللاجئين المشيدة بالقرب من حقول القمح

ويساهم الواقع الموجود على صعيد كمية ونوعية المياه الجوفية في منطقة الدراسة إلى نشرحركة ردات فعل)[٢] على الشكل التالي: إن استخدام المياه الجوفيةبشكل تصاعدي سيؤدي إلى انخفاض مستواها، وبالتالي إلى زيادة تركز الملوثات فيها مما يؤدي بدوره إلى انخفاض كمية المياه الصالحة للإستخدام (الشكل رقم ٨).

(١) التبادل الهيدرولوجي هو عبارة عن تبادل المياه بين المجاري المائية السطحية وخزانات المياه الجوفية. ففي الفصل الرطب تتسرب المياه الجوفية من الأنهار باتجاه الخزانات الجوفية. أما في الفصل الجاف فإن الخزانات الجوفية تغذي مياه المجاري السطحية.

(٢) في أي عملية تفاعل متبادل بين عنصرين «أ» و«ب»، سيؤدي أي تأثير من العنصر «أ» على العنصر «ب» إلى نتيجة طبيعية وهي تأثير عكسي من العنصر «ب» على العنصر «أ». هذا الأمر سيؤدي إلى تغيير دينامية العنصر «أ». وأي تعديل في دينامية العنصر «أ» سيكون له تأثير جديد على العنصر «ب» (Frontier et Al ،٢٠٠٤).



الشكل رقم ٨: حركة ردات الفعل (Feedback) بين استخدامات المياه الجوفية ونوعيتها

وينتج عن تكرار هذه العملية، زيادة احتمال تفشي الأمراض بين اللاجئين والمقيمين الأصليين. ويمكن أن يؤدي أيضاً، إلى نشوء أوبئة كبيرة تطال منطقة الدراسة بأكملها ومناطق أخرى من لبنان.

V - الخاتمة والمناقشة

برهنت هذه الدراسة مدى ارتباط تغير مستوى المياه الجوفية في محافظة البقاع بالاستخدامات اليومية للسكان. كما برهنت مدى ضعف الارتباط بين هذا التغير في المستوى والمتساقطات.

ويمكننا الاستنتاج من خلال نتائج الدراسة أن اللاجئين السوريين يساهمون في زيادة الضغط على مصادر المياه الجوفية كماً ونوعاً. فإن كمية المياه المستخدمة من قبل السكان في محافظة البقاع قد زادت ٢٤٪ بعد تدفق اللاجئين اليها ونتج عنها انخفاض مستوى المياه الجوفية، كذلك زاد تركز نسب الملوثات الناتجة عن تسرب مياه الصرف الصحي إلى الخزانات الجوفية. وهذا ما أدى إلى نشوء ردود فعل (Feedback).

يحتاج انقاذ وضع المياه الكمي والنوعي في محافظة البقاع إلى تضافر جهود أصحاب القرار في الدولة اللبنانية وفي الأمم المتحدة. وذلك من خلال حملات الترشيد والتوعية على طرق عدم هدر المياه والمحافظة على نظافتها. وكذلك من خلال إعادة مد شبكات جديدة للصرف الصحي في مخيمات اللاجئين السوريين، من قبل الأمم المتحدة، بطريقة تراعي الشروط البيئية المطلوبة من ناحية منع تسرب الملوثات إلى المياه الجوفية.

كان محور هذه الدراسة المياه الجوفية فقط، ولكن للحصول على نتائج أدق تخولنا فهم الموضوع بطريقة أعمق، نحن بحاجة في المستقبل،لتوسيع منطقة الدراسة لتشمل مناطق أخرى من لبنان. ونحن بحاجة أيضاً لدراسة المياه السطحية المتمثلة بأنهار وبحيرات وبرك المنطقة.

وفي النهاية، لا بد من طرح التساؤلات التالية: هل يكمن حل مشكلة كمية ونوعية المياه في محافظة البقاع بعودة اللاجئين السوريين إلى بلادهم؟أم في وضع خطط شاملة ومستدامة لتنظيم استهلاك المياه ومنع الهدر وتخفيف التلوث؟

VI - المراجع

١. جريدة السبيل، ١٠/أكتوبر/٢٠١٦. ١,٥ مليون سوري يفاقمون أزمة مياه مزمنة في الأردن.

٢. مركز المعلوماتية للتنمية المحلية في لبنان، ٢٠١٧.
www. localiban. org/article4776.html

3. Cosandey C. et Al, 2000. Hydrologie continentale. Armand Colin/ HER, Paris.

4. Faour A., 2015. Four million refugees... The demographic Bomb, Will Syria remain? Will Lebanon escape? CPD, GDE, Beirut, Lebanon

5. Franek A. et Al. , 2015. Rapport mondial des Nations Unies sur la mise en valeur des ressources en eau 2015. Programme mondial des Nations Unies pour l'évaluation des ressources en eau, Bureau du programme d'évaluation mondiale de l'eau, Division des sciences de l'eau, UNESCO, 06134, Colombella, Pérouse, Italie.

6. Frontier S. et Al, 2004. Ecosystèmes, Structure, Fonctionnement, Evolution. Dunod, Paris.

7. UNHCR, 2015. http://www. ohchr. org/AR/ProfessionalInterest

المرأة وصناعة السجّاد في بلدة الفاكهة

الدكتور عبيدة سكريّة[1]

المقدمّة

دخلت صناعة السجّاد منذ زمنٍ بعيد إلى بلدة الفاكهة، وسمحتِ للمرأة التي احتكرت هذه الصناعة لنفسها بالتحرّر من صورتها التقليديّة في مجتمعنا الرّيفي، وساهمت في تحقيق خطوات على طريق التنميّة المستدامة، وفي تطوير الحياة الاقتصاديّة والاجتماعيّة، ليس للمرأة فقط بل للمجتمع ككلّ.

ولا يزال حتى الآن عددٌ لا بأس به من السيّدات يعرفن كيفيّة صناعة «سجّادة الفاكهة»، ولكن عدداً قليلاً منهنّ لا يزال يمارسها بشكلٍ دائم، ما انعكس سلباً على كميّة الإنتاج الحاليّة مقارنةً عمّا كانت عليه في الماضي، وهذا يعني تراجع الدّخل الذي كانت تؤمّنه هذه الحِرفة للبلدة.

إنّ هذه الحِرفة الشعبيّة في طريقها نحو الزوال، فلم تعد متوارثة عبر الأجيال وكأنّها توقّفت عند جيلٍ معيّن من الرّعيل القديم، بفعل عوامل عدّة ساهمت في هذا التّراجع، وفي ظلّ غياب دور أساسي للدولة للحفاظ عليها.

ولكن ستبقى صناعة السجّاد في بلدة الفاكهة عنواناً رئيساً للمرأة، تُجسّد شخصيّتها وطموحها نحو التّغيير.

عمَّت في الآونة الأخيرة في الأوساط الاجتماعيّة اللبنانيّة رغبة شديدة في اقتناء المصنوعات الشعبيّة اليدويّة، فدخلت كعنصر من عناصر تزيين البيوت والمحلاّت العامّة، ولعلّ هذه الرغبة، والتي تزايدت في الفترة الأخيرة جاءت بعد عجز وسائل التزيين العصريّة عن خلق ذلك المناخ الذي يتلاءم وميول الفرد المعاصر.

تحمل صناعاتنا الشرقيّة في جوهرها ومزاياها تلك الروح الشرقيّة الأصيلة التي يتمتّع بها الفنّانون اللّبنانيّون من مزاولي هذه الحرفة اليدويّة، وقد عملوا على

(١) أستاذ مساعد في الجامعة اللبنانيّة - كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة - الفرع الرابع - قسم الجغرافيا.

تطويّرها لا من خلال إخضاعها لنظريّات الدّراسة الأكاديميّة، بل جاء ذلك نتيجة الاستنباط الذّاتي والذوق الفطري والخبرة الشخصيّة، وعبّرت أساليبها عن بساطة وسذاجة معتمدة في أحيانٍ كثيرة، فبرز ذلك في أسلوب التّجريد في بناء الأشكال الزخرفيّة المقتبسة من بيئة قريبة من أذهان الصنّاع.

لمحة تاريخيّة عن صناعة السجّاد

«تُعدّ صناعة السجّاد من أقدم الصناعات التي عرفها الإنسان، فمن المرجَّح أنّ نسج السجّاد بدأ منذ قرون قبل الميلاد، وأنّ الموطن الأوّل لهذه الصناعات هي السهوب الأوراسيّة وأواسط آسيا، ويُقال أيضاً أنّ سجّادة الربيع (بهارلو) أو سجّادة «كيخسرو» التي غنمها العرب بعد انتصارهم على الفرس الساسانيّين في معركة القادسيّة عام ٦٣٦م من أقدم السجّاد المعروف في العالم.

عرفت بلاد الشّام صناعة السجّاد منذ القديم، وازدهرت هذه الصّناعة في العصرين الأيّوبي والمملوكي، ولا تزال بعض المجموعات موجودة في متاحف إيطاليا. وبعد سقوط الدولة المملوكيّة، انتقلت صناعة السجّاد إلى بلاد آل عثمان، ولقيت رعاية خاصّة من قبل السلاطين العثمانيّين»[1].

تعتبر بلدة الفاكهة من البلدات اللبنانيّة القليلة التي لا تزال محافظة على الصناعات الحرفيّة اليدويّة. وهي تشتهر بصناعة السجّاد، فأصبحت تجسّد شخصيّتها وعنوانها على الخريطة السياحيّة اللبنانيّة.

دخلت هذه الصناعة إلى البلدة في أواخر القرن التاسع عشر على يد امرأة اسمها «رحمة الحاج»، وقد انتقلت إلى بلدة الفاكهة من بلدة «عيدمون» في محافظة عكّار، فانتشرت هذه الصناعة سريعاً بين نساء البلدة ودخلت كلّ بيت، فعملت بها أغلب النساء، وأعطت صناعة السجّاد هويّة خاصّة للمرأة العاملة ميَّزتها من غيرها وجعلتها أكثر فعاليّة في المجتمع. في المقابل أعطتها المرأة من وقتها وثقافتها وتعبها، فانتشر سجّاد الفاكهة في البلدات المجاورة ومن ثمّ على صعيد لبنان وإلى الكثير من بلدان العالم عن طريق أبنائها. إنّها «سجّادة الفاكهة».

منهجيّة البحث

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على واقع صناعة السجّاد في بلدة الفاكهة ودور المرأة، وكيف أثّرت هذه الحياكة

(١) المصدر: الموسوعة العربيّة www.arab.ency.com

عليها في عملها ودورها في المجتمع. ونسعى من خلال هذا البحث للإجابة عن الأسئلة الآتية:

- ما هو الواقع الحالي لهذه الصناعة؟
- كيف ساهمت هذه الصناعة في تطوير دور المرأة في بيتها؟
- ما هي العوامل المؤثّرة في تطوّر صناعة سجّاد الفاكهة؟
- ما هو مستقبل صناعة السجّاد في بلدة الفاكهة؟

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي.

شملت استمارة البحث كافّة النّساء اللّواتي يعرفن العمل في صناعة السجّاد، وطرحت الاستمارة أسئلة عدّة متعلّقة بالنواحي الاجتماعيّة والاقتصاديّة والتنمويّة. وقد واجهتنا بعض الصّعوبات للحصول على المعلومات المطلوبة، والزّيارات المتكرّرة إلى منازل النّسوة اللّواتي شملتهن الاستمارة والتدقيق بصحّة المعلومات التي جمعناها.

١ - المرأة وصناعة السجّاد في الفاكهة

ممّا لا شكّ فيه أنّ صناعة السجّاد في بلدة الفاكهة هي عمل نسائي بامتياز تنفرد به المرأة من دون الرجل. عملت النّساء بأعداد كبيرة في هذه الحرفة ولكن تراجعها أدّى إلى تقليص هذا العدد. ويبلغ عدد النّسوة اللّواتي لايزلن يعرفن هذا العمل الحرفي ٢٢٤ امرأة[١] من دون أن يكون كلّ هذا العدد لا يزال يمارس هذه الحرفة. ويختلف توزّع النّسوة بحسب الفئات العمريّة كما يَظهر في الجدول رقم (١).

جدول رقم (١) : توزّع النّساء اللّواتي يعرفنَ العمل في صناعة السجّاد بحسب الفئات العمريَّة

الفئة العمريَّة	عدد النّساء	٤٥ - ٤٩	٤٤
٠ - ٤	-	٥٠ - ٥٤	٥٦
٥ - ٩	-	٥٥ - ٥٩	٢٨
١٠ - ١٤	-	٦٠ - ٦٤	١١
١٥ - ١٩	-	٦٥ - ٦٩	١٤
٢٠ - ٢٤	-	٧٠ - ٧٤	٤
٢٥ - ٢٩	٣	٧٥ - ٧٩	٦
٣٠ - ٣٤	٧	+ ٨٠	٣
٣٥ - ٣٩	١٢		
٤٠ - ٤٤	٣٦	المجموع	٢١٤

المصدر: الدراسة الميدانيّة

تتركّز النّساء اللّواتي يعرفن العمل في حياكة السجّاد في الأعمار ما بين (٢٥ - ٢٩) سنة وحتّى ٨٠ سنة وما فوق، ولكن بأعداد مختلفة. نلاحظ من خلال الجدول رقم (١) أنّ عدد النساء في الفئات العمريّة (٢٥ - ٢٩ سنة) و (٣٥ - ٣٩ سنة) يبلغ ٢٢ امرأة، بينما يتركّز العدد الأكبر في

(١) المصدر: الدراسة الميدانيّة.

الأعمار (٤٠ – ٤٤ سنة) و (٥٥ – ٥٩ سنة) حيث بلغ ١٦٤ امرأة، وهذا يدلّ على أنّ هذه الحرفة غير متوارثة عبر الأجيال بدليل تراجع الأعداد في الأعمار دون ٤٠ سنة، وتصبح صفراً في الأعمار دون ٢٥ سنة، وهذا دليل آخر على أنّ هذه الحرفة لن تستمرّ مع الوقت.

٢ – المستوى التعليمي للحائكات

ترعرعت حِرفة حياكة السجّاد في بلدة الفاكهة ضمن بيئة زراعيّة تنقصها الخدمات التعليميّة، وإنْ توفّرت بعض المؤسّسات التعليميّة، إلاّ أنّ المرأة غابت عنها بسبب تقليديّة المجتمع الريفي.

جدول رقم (٢) : توزّع النّساء اللّواتي يعرفنَ حياكة السجّاد بحسب المستوى التعليمي

المرحلة التعليميّة	العدد	متوسّطة	٣
أميّة	١١٩	ثانويّة	–
تعرف القراءة والكتابة	٨١	جامعيّة	–
إبتدائيّة	٢١	المجموع	٢٢٤

المصدر: الدراسة الميدانيّة

من خلال الجدول رقم (٢)، ترى أنّ الأميّة استحوذت على ٥٣٪ من عدد الحائكات، إذ بالإضافة إلى قلّة المدارس المتوفّرة في البلدة، فقد كانت النظرة التقليديّة تفرض على المرأة العمل المنزلي والزراعي وتستبعدها عن التعليم. وإذا أضفنا إلى الأميّة اللّواتي يعرفن القراءة والكتابة تصبح النسبة ٨٥٪، ولعلّ من أسباب إقبال النساء على هذه الحِرفة أنّها لا تتطلّب معرفة القراءة والكتابة. ويتناقص عدد الحائكات في المراحل التعليميّة الأخرى ليُصبح صفراً في المرحلتين الثانويّة والجامعيّة.

جدول رقم (٣) : توزّع الحائكات حسب المستوى التعليمي والعمر

الفئة العمريّة / المستوى التعليمي	٠ – ١٤	١٥ – ٦٤	+ ٦٥	المجموع
أميّة	–	٩٧	٢٢	١١٩
تعرف القراءة والكتابة	–	٧٦	٥	٨١
إبتدائيّة	–	٢١	–	٢١
إبتدائيّة	–	٢١	–	٢١
ثانويّة	–	–	–	–
جامعيّة	–	–	–	–
المجموع	–	١٩٧	٢٧	٢٢٤

المصدر: الدراسة الميدانيّة

وهكذا تتركّز الحائكات في فئتين عمريّتين (١٥ – ٦٤ سنة) و(+ ٦٥ سنة) وما فوق، في الفئة الأولى يوجد ٨٨٪ من النساء اللّواتي يعرفن حياكة السجاد، ويتركّزن في مرحلتين علميّتين (الأميّة – تعرف القراءة والكتابة)، ويتوافق هذا التوزّع مع الفئة العمريّة الثانية. وتغيب الحائكات عن الأعمار الصغيرة دون ١٥ سنة، إشارة إلى أنّها لن تستمرّ إلاّ ضمن تنمية شاملة للصناعات التقليديّة تشرف عليها الجهات المختصّة.

٣ – عمل المرأة في صناعة السجّاد

مع دخول صناعة السجّاد إلى بلدة الفاكهة، عملت بها أغلب النساء، وأدّى ذلك إلى تغيير جوهري في عمل المرأة ودورها في المجتمع، ولكن هناك اختلاف في وظائف الحائكات في هذه الصناعة، وهذا ما يظهره الجدول رقم (٤).

جدول رقم (٤) : توزّع النّساء الحائكات حسب الوضع في المهنة

الوضع في المهنة	عدد النساء
ربّة عمل	١٢
عاملة	٢١٢
المجموع	٢٢٤

المصدر: الدراسة الميدانيّة

تُخصّص ربّة العمل في منزلها غرفة خاصّة تضع فيها آلة الحياكة أو ما يُسمَّى «النول»[١] (صورة رقم ١)، وتستعين بعاملات لإنجاز ما هو مطلوب منها من قطع سجّاد مختلفة. وقد أظهرت الدِّراسة الميدانيّة وجود ١٢ ربّة عمل (جدول رقم ٤) يعتمد عملهنّ على طلب غرفة «سجّاد كاملة»، وهذا يعني في مفهوم صناعة سجادة الفاكهة «١٢ دَوْشكاً للجلوس، و١٢ سنداً للظهر، وعدد مختلف من الركايات» (صورة رقم ٢).

ويرتبط عدد العاملات بالطلب على السجّاد الذي يختلف بين فترةٍ وأخرى، وفي بعض الأحيان تستخدم ربّات العمل «نولين» لإنجاز ما هو مطلوب. ومن ناحية أخرى فإنّه كانت توجد لدى بعض العاملات في منازلهن، آلة الحياكة لصناعة بعض قطع السجّاد الصغيرة التي لا تحتاج إلى أكثر من عاملة. (صورة رقم ٣)

٤ – إستمراريّة العمل

تبيَّن من خلال الدراسة الميدانيّة أنّ عدد النّساء اللّواتي يعرفن حياكة السجّاد في بلدة الفاكهة ٢٢٤ امرأة، ولكن عدداً قليلاً منهنّ لا يزلن يمارسن هذا العمل حتى الآن.

جدول رقم (٥) : توزّع النّساء اللّواتي يعرفن حياكة السجاد بحسب استمراريّة العمل

ديمومة العمل	العدد	النسبة
مستمرة في العمل	٣٦	١٦
متوقّفة عن العمل	١٨٨	٨٤
المجموع	٢٢٤	١٠٠

المصدر: الدراسة الميدانيّة

تستمرّ في صناعة السجاد في بلدة الفاكهة ٣٦ امرأة، أي ما نسبته ١٦٪ من مجموع النّساء اللّواتي يعرفن هذه الصّناعة، وهي نسبة قليلة قياساً مع المجموع العام، ويختلف توزّع العاملات المستمرّات في عمل هذه الحرفة بحسب طبيعة العمل.

(١) آلة خشبيّة لصناعة السجّاد.

جدول رقم (٦) : توزّع الحائكات المستمرّات في العمل بحسب طريقة العمل

طبيعة العمل	العدد	النسبة
عمل دائم	٨	٢٢,٢
عمل مؤقّت	٢٨	٨٧,٨
المجموع	٣٦	١٠٠

المصدر: الدراسة الميدانيّة

تتّخذ ثماني نساء فقط من حياكة السجاد في بلدة الفاكهة عملاً دائماً، وهذا يدلّ على تراجع هذه الحرفة الشعبيّة وتراجع الطلب عليها، وهذا يفرض العمل المؤقّت لـ٨٧,٨٪ من الحائكات المستمرّات في العمل (جدول رقم ٦). وتعود حالة التراجع هذه إلى أسباب عدّة سندرسها لاحقاً.

شكّلت النساء اللّواتي توقّفن عن العمل في حياكة السجّاد في بلدة الفاكهة نسبة ٨٤٪ من مجموع العيّنة المدروسة، وهذا يعود إلى أسباب عدّة يظهرها الجدول الآتي:

جدول رقم (٧) : توزّع النّساء اللّواتي توقّفن عن العمل بحسب أسباب التوقف

أسباب التوقف عن العمل	العدد	النسبة
التقدّم في السن	٣٨	٢٠,٢
التوجه إلى عمل آخر	٥٩	٣١,٣
تراجع الطلب على صناعة السجاد في البلدة	٩١	٤٨,٥
المجموع	١٨٨	١٠٠

المصدر: الدراسة الميدانيّة

ممّا لا شكّ فيه أنّ تراجع الطلب على «سجّادة الفاكهة» هو السّبب الحقيقي وراء تراجع عدد النّساء العاملات في هذه الصناعة، وهناك سببين لتراجع شراء سجّادة الفاكهة كما أظهرت الدراسة الميدانيّة. يعود السبب الأول إلى منافسة السجاد الصناعي الموجود في الأسواق لسجّادة البلدة والذي يتمتّع، أي السجاد التجاري، بسعر أقل يُنافس سجاجيد الفاكهة ذات السعر المرتفع نتيجة جودتها العالية. والسبب الثاني يعود إلى تراجع زراعة الحشيشة في منطقة بعلبك الهرمل، حيث ساهم مردودها بشكلٍ كبير في ازدهار هذه الحرفة، فكثير من تجّار ومزارعي الحشيشة في المنطقة اعتادوا وجود «سجّادة الفاكهة» في منازلهم لجمالها ولما تؤمّنه من دفء في فصل الشتاء غير عابئين بكلفتها المرتفعة. لقد كافحت الحكومات المتعاقبة في لبنان زراعة الحشيشة من دون تأمين بديل حقيقي عنها. وهذا يطرح سؤالاً حقيقياً: هل يمكن تشريع زراعة الحشيشة في لبنان بإشراف الدولة؟ إنَّ طرحنا لهذا السؤال لا يتعلّق فقط بصناعة السجّاد، بل لما له من انعكاسات اقتصاديّة إيجابيّة على صعيد منطقة بعلبك – الهرمل، وكذلك على تطوير صناعة الأدويّة التي تحتاج لهذه المادّة.

إنّ تراجع الطّلب على سجّاد الفاكهة دفع

بالعديد من النّساء إلى التوقّف عن العمل (٣١,٣٪) والتوجّه نحو أعمالٍ أخرى لا سيّما تجاريّة وخدماتيّة، ودفع التقدّم بالسنّ نحو ٢٠,٠٪ من العاملات إلى التوقف عن العمل لأنّه يتطلّب جهداً عقلياً وجسدياً.

٥ - الدور الاقتصادي لسجادة الفاكهة

امتهنت المرأة صناعة السجاد في الفاكهة قديماً بهدف تأمين أثاث منزلها، وكان العمل يعتمد على المساعدة

المتبادلة بين النساء، لكي تؤمن كل منهن حاجاتها من قطع السجاد[١]. ومع تزايد الطلب على هذه الحرفة إلى

خارج البلدة بدأ العمل يأخذ منحى آخر، فأصبحت ربة العمل تستعين بعاملات وأصبح العمل مأجوراً، وارتفعت تكاليف الإنتاج وازدادت الحاجة إلى مواد أولية أساسية في هذه الصناعة. وقد تقاضت العاملات في صناعة السجاد أجوراً مختلفة كانت تتزايد مع الوقت وحتى زمننا هذا كما يظهر الجدول رقم (٨).

جدول رقم (٨) : أجور العاملات في صناعة السجاد خلال عدة سنوات

السنة	الأجر (ل.ل.)	١٩٨٥	٣٥,٠٠٠
١٩٨١	٢٠,٠٠٠	١٩٩٣	١٠٠,٠٠٠

المصدر: الدراسة الميدانيّة

يتطلب إنجاز سجادة الفاكهة ٦ عاملات يعملن ما بين ٢٠ و٢٥ يوماً بشكل متواصل مع عطلة يوم واحد، بمعدل يصل إلى ٨ ساعات يومياً. يبلغ مجموع أجور العاملات حالياً ١٥٠٠,٠٠٠ ل.ل (جدول رقم ٨) ويقدر سعر السجادة (٤×٥ أذرع)[٢] حوالي ٣,٥٠٠,٠٠٠ ل.ل، أي أن كل متر مربع يساوي ٢٥٠,٠٠٠ ل.ل[٣]، وهو سعر مرتفع مقارنة مع أسعار السجاد في الأسواق التجارية التي تتراوح كمعدل ما بين ٤٥,٠٠٠ - ٦٠,٠٠٠ ل.ل[٤].

أعطى العمل في حياكة السجاد للمرأة استقلالية مادية كونها تتعاطى عملاً مأجوراً، ودوراً فاعلاً في أسرتها ومجتمعها من الناحية الاقتصادية، بعد أن كانت ربة منزل ومساعدة للرجل في عمله الزراعي الموسمي، فتوقّفت عليه في عملها الدائم وشاركته في موازنة الأسرة ما أعطاها

(١) **المصدر**: مقابلة مع السيدة صبحيّة سكرية، ربّة عمل في صناعة السجاد.
(٢) أذرع جمع ذراع، وهو وحدة قياس تساوي ٨٠ سنتم.
(٣) مقابلة مع السيدة إنعام سكريّة، ربّة عمل في صناعة السجّاد.
(٤) مقابلة مع السيّد جورج عبّود، صاحب محلات عبّود للسجاد.

شخصية تختلف عن مثيلاتها في المجتمعات الزراعية.

بلغ إنتاج السجاد في بلدة الفاكهة بحسب ربات العمل اللواتي شملتهن الدراسة الميدانية (١٢ ربة عمل) حوالي ٦١٠ قطعة سجاد بمقاسات مختلفة عام ١٩٩٥، وتراجعت هذه الكمية إلى ٢١٥ قطعة عام ٢٠١٦[١]، وهذا لا

يدل على تراجع الإنتاج فقط، بل على تراجع المداخيل التي كانت تؤمنها هذه الصناعة أيضاً، وعلى أثرها على الحياة الاقتصادية في البلدة عامة.

إن تراجع حرفة السجاد في بلدة الفاكهة انعكس سلباً على الواقع الاجتماعي والاقتصادي للمرأة وأفقدها مصدر قوتها.

٦ – مستقبل سجاد الفاكهة

لم تحظ سجادة الفاكهة بالعناية الكافية من قبل مؤسسات الدولة اللبنانية ضمن مخطط عام للمحافظة على الصناعات الحرفية في لبنان، الأمر الّذي يعطيها بعداً وطنياً ويكسبها قدرة على الاستمرارية.

قبل الحرب الأهلية اللبنانية ظهرت محاولة يتيمة للحفاظ وتطوير صناعة السجاد عبر مصلحة الإنعاش الاجتماعي[٢].

٦ – ١ – دخول مصلحة الإنعاش الاجتماعي

افتتحت مصلحة الإنعاش الاجتماعي في بلدة الفاكهة مكتباً لها عام ١٩٧٠، بهدف تطوير صناعة السجاد والاهتمام بأحوال العاملات في هذه الحرفة، وتأمين المواد الأولية اللازمة بطريقة أسهل، إلا أنّ تقديمات المصلحة لم تحقق الأهداف المنشودة.

بدأ عمل مشروع الإنعاش بإرسال بعثة إلى إيران من غير العاملات في صناعة سجاد الفاكهة لجمع المعلومات عن حياكة السجاد الإيراني لمحاولة تقليده، وهذا الأمر يُفقد سجّاد الفاكهة شخصيته، علماً أن مصلحة الإنعاش لم تنجح في التقليد ولم تقدم أي شيء جديد للسجاد المحلي.

لماذا لم تنجح؟

مع إرسال البعثة إلى إيران لجمع المعلومات والعودة بها، أصبحت هناك حاجة إلى استيراد الصوف والأصباغ وأدوات الحياكة من الخارج، ما أدى إلى ارتفاع كلفة الإنتاج وبالتالي ارتفاع أسعار السجاد عما كانت عليه سابقاً فكان الحل بتخفيض أجور العاملات، ما سبب تراجعاً في عدد العاملات المشاركات في هذا

(١) المصدر: الدراسة الميدانيّة.

(٢) **المصدر**: مكتب وزارة الشؤون الاجتماعيّة في بلدة اللّبوة.

المشروع. عندها لجأت مصلحة الإنعاش إلى إنشاء معمل خاص بها لتطبيق الأسس التي استوردتها من الخارج، فاستعانت ببعض الفتيات وبقيت الحائكات المهرة في منازلهن يحكن على طريقتهن بأدواتهنّ الخاصة (صورة رقم ٤ – ٥ – ٦)، وبهذا أصبح لدينا نوعين من السجاد الأول سجادة الفاكهة، والثاني سجاد مصلحة الإنعاش الاجتماعي الذي تأسس أصلاً لتطوير سجاد البلدة فتحول إلى منافس له.

لم تُثبت هذه التجربة جديتها واستمراريتها مع الوقت فأقفل المكتب وتوقف نشاطه وبقيت سجادة الفاكهة محافظة على شخصيتها.

٦ – ٢ – محاولات أخرى

بعد التجربة السابقة، قامت وزارة البيئة بخطوة أخرى ضمن مشروع الاستراتيجية الوطنية للتنوع البيولوجي سنة ٢٠١٣، بهدف احترام المعارف والابتكارات والممارسات التقليدية للمجتمعات الأهلية وذات الصلة بحفظ التنوع البيولوجي واستخدامه المستدام.

كان المشروع يقضي بإنشاء محميات في بلدة الفاكهة بالتنسيق مع وزارة البيئة وموافقة المجلس البلدي لتنظيم الرعي والصيد والسياحة البيئية، وكذلك يهدف المشروع إلى تمكين المرأة وجعلها أكثر تأثيراً في مجتمعها من خلال دعم الحرف التقليدية وأهمها صناعة السجاد اليدوي[١].

إن مستقبل صناعة السجاد في بلدة الفاكهة في ضوء غياب أي اهتمام رسمي أو من الجمعيات الأهلية والدولية، لا يدل على استمرار هذه الحرفة على المدى الطويل وقد أدت دوراً أساسياً في تطوير دور المرأة في مجتمعها.

النتائج والتوصيات

لقد ساهمت صناعة السجاد في بلدة الفاكهة بإعطاء البلدة موقعاً سياحياً على الخريطة السياحة للبنان منذ عام ١٩٩٨. وأعطى المرأة العاملة في حياكة السجاد موقعاً أساسياً في مجتمعها.

تعيش صناعة السجاد في البلدة تراجعاً ملحوظاً في الوقت الحاضر، قياساً لِما كانت عليه في الماضي من حيث

كمية الإنتاج أو من حيث عدد العاملات. وقدساهمت عوامل عدة في هذا التراجع لم يكن لأصحاب هذه المهنة أيّة علاقة بها، بل كانوا حريصين عليها وعلى استمراريتها، ولكنهم عانوا صعوبات في تسويقها بسبب منافسة السجاد الصناعي المحلي والمستورد، وارتفاع كلفة إنتاجها مقارنة مع السجاجيد الموجودة في الأسواق.

(١) المصدر: وزارة البيئة، التقرير الوطني الخامس للبنان، آب ٢٠١٥، ص٩٣.

أعطت هذه الحرفة المرأة دوراً أساسياً في مجتمعها وطابعاً جديداً مختلفاً عن المرأة المزارعة وربة المنزل، وأصبحت عنصراً منتجاً تشاطر الرجل في ذلك وقد تفوقت عليه في بعض الأحيان. ومما لا شك فيه أن تراجع هذه الحرفة وعدم استمراريتها سيؤثر سلباً على هذا الدور ليس فقط في مجتمعها بل على صعيد التنمية المستدامة في المناطق الريفية.

لم تحقق تجارب مكتب الإنعاش الاجتماعي غايتها في تطوير واستمرارية صناعة السجاد في بلدة الفاكهة، بل على العكس حاولت أن تغير هويتها من خلال تطبيق طرائق وأساليب وأدوات مستوردة وفرضها على النساء العاملات في هذا المجال، لكنها لم تصل إلى أي مكان يُذكر. ولم يكن لدى إدارة الدولة أي خطة لتفعيلها، بل تركت هذه الحرفة وحيدة تواجه مصيرها المجهول المؤدي إلى الإندثار.

لقد تراجع عدد العاملات في حياكة السجاد في بلدة الفاكهة بنسبة كبيرة بعد تراجع الطلب وتراجع الإنتاج والمنافسة الحادة من قبل السجاد التجاري، وأن العدد الأكبر من النساء اللواتي يعرفن العمل في صناعة السجاد أصبحن عاملات غير دائمات.

مما لا شك فيه أن المحافظة على الصناعات الحرفية عامة، وصناعة السجاد في بلدة الفاكهة خاصة يساهم بجزء كبير في استمرارية التراث اللبناني الذي يتجسد في هذه الحياكة التراثية والتي انتشرت في معظم المناطق اللبنانية.

تعتمد خطة المحافظة على هذه الحرفة على دور أساسي للدولة من خلال إدارتها العامة لاسيما وزارة السياحة والصناعة والتجارة، ووزارة شؤون المرأة المنشأة حديثاً، لتأمين العوامل الضرورية لبقاء حياكة السجاد على قيد الحياة من خلال تأمين أسواق تجارية لتصريف إنتاجها وحمايتها من المنافسة الخارجية.

إن المحافظة على صناعة السجاد في بلدة الفاكهة يحفظ دور المرأة في مجتمعها الذي لطالما تمتعت به في ظل هذه الحرفة، وحررها من إطار العمل الزراعي والمنزلي القديم، وأصبحت سجادة الفاكهة تُجسد وتُعرِّف بالمرأة في هذه البلدة.

إن تفعيل دور المرأة في المجتمع هو من أهم أهداف التنمية المستدامة التي تُمكن الإنسان وتُفعل دوره في المجتمع.

صورة رقم (١) : النول الخشبي

صورة رقم (٢) :
غرفة سجاد من صنع بلدة الفاكهة

صورة رقم (٣) : ربّة عمل في صناعة السجاد

صورة رقم (٤) : دولاب لغزل الصوف

صورة رقم (٥) : المشط الخشبي

صورة رقم (٦) : الصّوف المستخدم في
صناعة سجّاد الفاكهة

توتٌ شاميّ[1]

د. حسن جعفر نور الدّين[2]

كالهاربِ منْ صخبِ الأشياءِ
تسلّلَ منْ موقعِهِ ومضَى
بوداعٍ أو منْ غيرِ وداعْ
كانتْ كلّ الدّنيا من غير يديْه
لذلك لم يُسمعنا آخرَ سهمٍ شعريٍّ
في القدسِ العربيّهْ
ممدوح... أجملُ ما في عينيهِ
قصيدتهُ
لا يبقى من غيرِ نوافذها السحريّهْ
الشعرُ أنا.... كانَ يقولْ
وبدون الشّعرِ كراياتٍ مطويّهْ
غنّى لمحاريبِ الفتحِ... لمدائننا المسبيّهْ
للقمحِ الجبليّ إذا اخضرَّ
كداليةٍ ذهبيّهْ
لقرانا الناضجةِ الممشوقةِ
غنّى وتثاءبَ كالنسرِ على القمّةِ

وانسابَ كغيمةِ فجرٍ صيفيّهْ
حملَ الهمَّ العربيّ كرسامٍ
ينقشُ ذاكرةَ الحريهْ...
ممدوحٌ... سمتُ ضفيرتِهِ عربيهْ
قامتُهُ قافيةٌ شاميّهْ
من غيرِ فلسطينَ مضى
ومشى الجولانُ بعينيهِ
وكانَ يحبُّ اللّيطاني، منذ سنين التقيا
كان الشعر يرافقهُ... معهُ يتسلقُ
أروقةَ القممِ الملكيّهْ...
منذ شهور هاتفتُ جهاز قصائدِهِ
فتثاقلَ ذاك النغمُ الخلابْ
وتقطع فوق خيوطِ الصّوتْ
هيهاتَ حسنْ..
لو تسعفني حنجرتي، رثيتُكْ
لقدمتُ إليكم رغما.

(١) توتٌ شاميّ: قصيدة كتبت بمناسبة رحيل الصديق الشاعر ممدوح عدوان.
(٢) حسن جعفر نور الدّين: أديب وشاعر لبناني، أستاذ في الجامعة اللبنانيّة.

فالشوقُ دليلي، وأشد محبيّ
عصافير اللّيطاني.
آهٍ.. فرّ التوت الحمويْ
ونأى ذاك الصوت الرّنّان لآخرِ مرّة...
وكأنْ رحلتْ قبّرةُ الغوطةِ
عن هذا الزمنِ المنكودْ.
كان الشعرُ دواءَ جوارحهِ لكن لمْ يسعفُه أخيراً
فانفلتَتْ أشجار أغانيهِ الحلوة من بينِ أصابعهِ
وارتسمتْ كالوشمِ الأخضرِ في كتبِ الأحلامْ
ممدوحْ.. عدْ للشام. لحماهْ
لنواعيركَ وهي تطرزُ عروةَ أشعاركْ
أجملْ ما فيكْ قرأناهْ.
وحفظنا شارتكَ الضوئيّهْ
ومفاتيح ظلالكْ..
كنّا نغسلُ في بردى تعبَ الزّهرِ
ونعشبُ كالتوتِ الشّاميّ
ويحملنا قاسيونُ الراهبُ في صرّتهِ
فيسيلُ الشّعر جميلاً من فمهِ الأسطوريّ.
أذكرتْ.. جمعتنا الشّامُ كثيراً في عينيها
وبيارقها وممالكها الشعريهْ.
عُدْ للشعر.. للأمّة.. للنّاياتْ
أمسِ زرعناكَ مرايا وزمرّدْ
وأهلنا فوقكَ أكباداً من دمعٍ وشظايا
فأزحتَ القبرَ وعدتَ كما
يرجعُ بحارٌ منْ صخبِ الرّيحْ
ممتطياً فرسَ الشّعرِ وقافلةً
منْ قبلٍ وهدايا..

زهرة الحقول

د. لميس حيدر

وأمي التي شرّعت لراحلة الموت
هودجَها وابتسامتها
لقد خذلتْ قلبها، وما كان يخذلها،
وهي تبكي
وكانت بلا صخبٍ نذرتْ روحَها
لسبع سنابلْ
عجافاً على الأرض كانتْ
وقد فضّلت
مع الموت سبعاً سِماناً
بحضن السماء
هنالك كان الوصال اشتهاء

* * *

أيها الرائي لأمّكْ
قمْ وخزِّنْ فرحَ الأمِّ
لأيام الشقاءْ
ولغدرٍ سوف يأتي
ولحزنٍ سوف يأتي
وحدَها الأمُّ تُسَوِّي
من سراب الرملِ ماء

* * *

بعدَها مطفأةٌ داري وعمري وحياتي
بعدها أخنى على العقم اللقاء
وحدها كانت إذا شاءت، أقولُ
اللهُ شاء
قلبُها المؤمنُ كان
بين آيِ الله والأرض دعاءْ

* * *

كنتُ إذْ يقترفُ القلبُ الخطايا
يثق القلبُ بعفوِ اللهِ دوماً
كان قلبُ الله يدري كم يعاني
قلبُ أمي
حاضري والغدُ ما عادا معي
ذهبا في يوم أمي

* * *

إبرةٌ كان تحوك العمر، والعمر ثياب
لم تزل تحمل عطراً من شذاها

* * *

سوف تبقين بعمري كلَّ شيءٍ
فرحَ الماضي وأطلال العويلِ
غير أني
سوف أسعى كي تظلي في دجى
العمرِ دليلي

البنية الفكرية في ادب الشيخ البهائي

د. محمد منصور طباطبايى
حسن حاج سليمان

مع بداية الحكم الصفوي كانت بداية الهجرة العاملية إلى ايران والتي تاثرت بالعديد من العوامل الداخلية والخارجية في كلا المنطقتين. وانطلاقا من الدور العلمي والاجتماعي والادبي والسياسي الذي لعبه علماء جبل عامل في ثقل الثقافة والادب الايراني مشكلين تيارا فكريا عميقا اثر على الحياة العامة للدولة الصفوية وما تبعها من حكومات إلى يومنا هذا.

لقد شكل الجيل الاول من المهاجرين العاملين علامة فارقة في صياغة المتون الدينية واضافت كتاباتهم الفارسية بعدا جديدا على السبك النثري والشعري الفارسي وخلق العديد من المفاهيم والاصطلاحات التي اعطت ثراء اضافيا للادب الفارسي ابان الحكم الصفوي وكانت كتابتهم مشعة في ارجاء انتشاره على امتداد ايران.

تشير الاحصائيات في الكتب التي تحدثت عن أحوال العامليين وانتشارهم تاريخيا في ايران إلى ٩٢ عالما من جبل عامل، هاجروا إلى ايران قبيل قيام الحكم الصفوي وخلاله وفي الفترة التي تلته، وكانوا من الشخصيات المبرزة في زمانهم تبوؤا مراكز حساسة ومهمة، وقد يكون هذا العدد اكثر في حال شمل افرادا هاجروا وسكنوا وتوفوا في ايران ولم يتم احصاؤهم بسبب عدم تسجيلهم دورا بارزا في الحياة العلمية في ايران.

بدات الهجرة العاملية إلى ايران اوائل القرن العاشر للهجرة مع قيام الدولة الصفوية «في عهد اسماعيل الاول والشاه طهماسب الاول حيث لعب الحكام الصفويين دورا اساسيا في استقطاب علماء جبل عامل الذين ساهموا في نشر التعاليم الدينية للمذهب الامامي الاثنى عشري في ايران»[١]

(١) تاريخ أدبيات ايران ذبيح الله صفا تلخيص محمد ترابي انتشارات فردوس تهران ١٣٨٧ - ج ٤ - ص٦٦.

ابرز هذه الشخصيات العلمية هو الشيخ محمد بن الحسين عبد الصمد (١٥٤٦م – ١٦٢٥م). المشتهر بالشيخ بهاء الدين العاملي المولود في مدينة بعلبك وعلي حسب بعض الروايات في مدينة قزوين شمال ايران اضافة لتضارب في تاريخ ميلاده ووفاته في مدينة اصفهان ودفن بحسب وصيته في مدينة مشهد شرق ايران بالقرب من ضريح الامام علي بن موسى الرضا ثامن ائمة الشيعة الامامية الاثنى عشرية.

انتقل الشيخ البهائي مع والده إلى قزوين ايام الشاه طهماسب وبعد نقل العاصمة الصفوية إلى اصفهان انتقل اليها وبعدها ساح في بلاد عدة مكتسبا علما في اهلها ليعود إلى اصفهان ايام الشاه عباس الصفوي وقلد اعلى المناصب العلمية [١]

أساتذته: والده، المولى عبد الله اليزدي، محمد بن أبي الحسن البكري، عبد العالي بن علي بن عبد العالي الكركي، عماد الدين محمود بن مسعود الشيرازي.

تلامذته: المجلسي الأول، السيد حسين الكركي، الشيخ نجيب الدين علي بن محمد بن مكي العاملي، الشيخ زين الدين بن محمد ابن صاحب المعالم، الشيخ محمد بن علي العاملي التبنيني، الشيخ إبراهيم بن ابراهيم العاملي البازوري، الشيخ عبد اللطيف بن أبي جامع العاملي. نظام الدين محمد القرشي، الفاضل الجواد البغداي، السيد ماجد البحراني، الملا محسن الفيض الكاشاني، المولى محمد صالح بن أحمد المازندراني.

مؤلفاته: رسالة الهلالية، كتاب ترشيح الأفلاك، خلاصة الحساب، شرح الأربعين حديثاً، مفتاح الفلاح في عمل اليوم والليلة، الزبدة في الأصول، تشريح الأفلاك، توضيح القاصد، المخلاة، الكشكول، حدائق المقربين، رسالة في الدراية، الحبل المتين في أحكام الدين، شرح الأربعين حديثاً، هداية العوام رسالة عملية، تشييد الأذهان، رسالة في مقتل الحسين (ع)[٢].

اشتهر بالاعمال الهندسية والمعمارية في مشهد واصفهان اضافة إلى تضلعه في الشوون الدينية والفقهية والارث العلمي الادبي التعليمي الكبير الذي تركه بالعربية والفارسية منها الاربعون حديثا والكشكول وعشرات الاثار التي تركها الشيخ البهائي ارثا ثقافيا اغني المكتبة العربية والفارسية

(١) بحوث في علم الدراية والرواية. شرح وجيزة الشيخ البهائي مالك وهبي. مالك وهبي دار الهادي بيروت – ٢٠٠٧ ص٨

(٢) موسوعة علماء الشيعة – محمد مروة، – دار الولاء – بيروت – ٢٠١٤ ص١٠٧.

بالحكم والمواعظ حيث سنسلط الضوء على اثره المكتوب «نان وحلوا» ومعناه الخبر والحلاوة وهي مجموع حكمية تحكي بعضا من البنية الفكرية للشيخ البهائي.

نان وحلوا أو ما يعرف أيضاً بـ «مثنوي سوانح الحجاز» عبارة عن كتاب يحوي مواعظ وقصص وامثالا وطرائف عرفانية. يتميز باسلوبه السهل الممتنع ويرسم مفاهيم انسانية والافات التي تطال النفس البشرية من الغرور والمال واللهاث خلف المناصب وملازمة الملوك التي شدد الشيخ البهائي على ضرورة الابتعاد عنها لما فيها من مفاسد جمة ويعتبر هذا الكتاب من اهم الكتب التي تظهر البنية الفكرية والسياسية للشيخ البهائي.

البنية الفكرية في اشعار الشيخ البهائي

لابد بداية لمعرفة البنية الفكرية لادب الشيخ البهائي ان نلقي نظرة وجيزة على الوضع الادبي ابان الحكم الصفوي لايران وتاثير البئية العلمية والاجتماعية على الشيخ البهائي وهذا ما ظهر في اشعاره واثاره الادبية بشكل واضح.

بعد قيام الدولة الصفوية (٩٠٧ هـ - ١١٣٥ هـ) وتبدل الظروف الاجتماعية والدينية في ايران استتبع هذا التغيير تحول في اللغة الادبية وعناصرها ومضامينها. انتشار المذهب الشيعي الاثنى عشري في ايران والتحول في السبك الادبي لهذا العصر لا يعني تحول الادب الفارسي في العهد الصفوي إلى ادب ديني يعتمد على المتون والنصوص الدينية وانتشار المصطلحات العربية بفعل الهجرة العاملية إلى ايران في تلك الحقبة. فالحكومة الصفوية اعادت بث الحياة إلى ايران واوصلتها إلى الثبات والرفاه الاجتماعي والاقتصادي و«ظهر السبك (الهندي) من اوئل القرن الحادي إلى اواسط القرن الثاني عشر»[١] تسمية السبك بالهندي يعود إلى مكان تجمع الشعراء في ذلك الوقت، فملوك الصفوية لم يروجوا لشعراء البلاط وبالتالي شهدت البلاد في عهدهم انتقال الشعراء إلى الهند ليعرف فيما بعد هذا السبك بالنهدي ومن ابرز شعراء هذا السبك: كليم كاشاني، صائب التبريزي، عبد القادر بيدل دهلوي.

السبك الهندي اتي بعد انتهاء عهد المغول القرن السابع حتى اواخر القرن التاسع الهجري[٢]. ما بين السبكين العراقي والهندي ظهر سبك عرف بالوسطي امتد إلى حوالي مئة **عام**[٣].

(١) سبك شناسي شعر - سيروس شميسا - نشر ميترا - تهران - ١٣٩٣ ص٢٧٣
(٢) م.ن. ص ١٨٨.
(٣) م.ن. ص ٢٥٧.

خصائص ادب الشيخ البهائي:

عايش الشيخ البهائي الفترة الانتقالية والوصول إلى السبك الهندي والتغييرات الكبيرة التي دخلت على البنية الادبية وخاصة انه كما ذكرنا سابقا ان ملوك صفوية لم يشجعوا شعراء البلاط والمتزلفين وانتشرت المعارف الحكمية والتعاليم الدينية اضاف للاشعار والغزليات وهذا ما ترك الاثر الكبير على النمط الشعري والادبي للشيخ البهائي.

من هنا يمكن القول،انه ورغم الاصول العربية للشيخ البهائي وتضلعه في اللغة الفرنسية اضافة إلى لغته الام استطاع بشكل كبير ان يستشف من الادب الايراني والاطلاع عليه ما اعطاه مزيجا عجيبا من المعاني والمفردات وتفرد في البيان الشعري ولامس اسلوب كبار شعراء الادبي الفارسي كمولوي وسعدي وحافظ الشيرازي.

ولهذا امتاز ادب الشيخ البهائي بالادب العرفاني والتربوي حيث ان هذا النوع من الادب يمكن لمسه على مر تاريخ الادب الفارسي حيث كان الشاعر سنائي والعطار النيشبوري وجلال الدين محمد مولوي من رواد الشعر العرفاني ومكتب الادب الصوفي الذي صبوا الجمال العرفاي في قوالب شعرية موزونة وابدعوا طرق بيان خلاقة في تاريخ الادب الفارسي.

الشيخ البهائي وبين هذا الكم الهائل من التراث الادبي الذي اطلع عليه بفعل اتقانه اللغة الفارسية واطلاعه على علوم عصره دينا وسياسيا وهندسيا اختار ابتكر لنفسه مكتبا عرفانيا تربويا واستطاع بشكل سلس ان يطوع الكلمات خدمة لايصال مفاهيمه العرفانية المتعالية نظير القرب والتزكية والتطهير والعشق الخالص المنزه عن العشق الافتراضي والرياء فكانت كلماته خالصة لتكوين مكتب معرفي يشرح وجهات نظره باتجاه الهدف الاسمي والوصول إلى العشق الحقيقي للمعشوق الاوحد.

استطاع الشيخ البهائي ان يكسر العرف الموجود بعد رواج السبك الهندي ومع اتنشار هذا السبك في العهد الصفوي الان الشيخ البهائي اختار لنفسه مكانا اقرب إلى السبك العراقي وهذا ما يضع علامة استفهام عن عدم انخراط الشيخ البهائي في السبك الهندي الذي اسس له كبار الشعراء في ذلك الزمان.

سر مخالفة العرف الادبي الرائج يكمن في الرؤية التربوية والتعليمية للشيخ البهائي، فانجذابه إلى العرفان وتجليات العشق الظاهرة فيه وحرارة الشوق للمعشوق التي كانت تشتعل في كيان وروح الشيح البهائي دفعته باتجاه البقاء في قالب السبك العراقي الذي يلبي طوحاته

والانفجارات الروحية التي كان يعج بها وجود الشيخ ولهذا كان القالب العراقي هو الانسب ليسكب فيه الشيخ معارفه الحكمية والتربوية.

كبار شعراء العرفان الايراني كحافظ الشيرازي والعطار النيشبوري وسعدي الشيرازي ومولوي يشكلون نموذجا واضحا للانضباط العرفاني الكبير وكان السبك العراقي هو الوسيلة الافضل لاخراج هذا الفيض الفكري العرفاني وجعله من درر الادب العرفاني الذي كلما قراته غصت اكثر في حالات السكر الرباني الذي تستلذ كانه زلال في صحراء الضلال والتعلق بالوسائل الدنيوية التي لا ترتقي بالروح والنفس معا إلى مصاف العشق الهي والذي يعتبر منتهى طلب العرفاء عبر الاودية العرفانية ومراحل السير والسلوك والاسفار في ذات الكنه الالهي وصولا إلى مراحل الاستغناء الفناء.

هذا الانجذاب العرفاني دفع بالشيخ البهائي لاعتماد السبك العراقي فكان بحق مكملا لاشعار حافظ ومولوي وهذا ما ذكره في اشعاره وكتاباته الادبية.

١ - درس في العشق وفنون العشق

ابرز ما يظهر في ادب الشيخ البهائي هو استناده على اسس تربية وتهذيب النفس المشتاقة لمعرفة كنه العشق الحقيقي والتوجه إلى المعشوق الابدي الذي يعتبر الهدف الاسمى والاجل الذي تسعى اليه النفوس والقلوب.

يمكن القول بان ادب الشيخ البهائي يزخر بهذه المعاني ويفتح لنا افاق المعرفة للانعتاق من العلوم الشيطانية التي تاخذ النفس إلى الدرك الاسفل دنيويا وتجعله يخسر الحياة الاخرة عبر التمسك بالقشور وعوالق الدنيا والاهتمام بمظاهر الامور والانسياق خلق الحكم والموروثات الفلسفية التي وصلت من علم اليونان.

يحاول الشيخ البهائي ان يعطينا درسا في العشق وفنونه العشق للمعبود الاوحد والمعشوق الابدي الذي تنتهي عنده كل دروب السالكين والعارفين والباحثين عن الحقيقة وهذا ما نشهده في اشعاره حيث يقول:

أيها القلب الحزين المبتلا
في طريق العشق انواع البلا
ليكن القلب العشوق الممتحن
لا يبالي بالبلايا والمحن[١]

في أن البلايا والمحن في هذا الطريق، وان كانت عسيرة، لكنها علي المحب يسيرة

(١) كليات اشعار واثار شيخ بهائي مقدمه سعيد نفيسي نشر چكامه تهران ١٣٦١ ص١٢٥.

بل هي الراحة العظمي والنعمة الكبرى. كما يقول في مكان اخر:

قد صرفت العمر فقل وقال
يا نديمى قم، فقد ضاق المجال
واسقنى تلك المدام السلسبيل
انها تهدى إلى خير السبيل
واخلع النعلين، يا هذا النديم
انها نار أضائت للكليم[1]

٢ - النقد المباشر

يتميز شعر الشيخ البهائي بالاعتراض واثارة جدليات في المواضيع الحياتية المتعددة والتي لا تقود إلى المعرفة الانسانية ومعرفة الخالق وطالما لمح إلى هذه المواضيع في اشعاره وكتاباته، فكان تفنيد الامور بشكل واضح وسوق كافة مسببات الحياة إلى طريق معرفة الله. هذه النفحة الاعتراضية اكتسبها الشيخ البهائب من خبرته الطويلة في التنقل والسفر ومعاشرة صنوف الناس والمجتمعات حيث تعلم من تتلمذه في العلوم الدينية على ان طالب العلم يتلقى معارفه من المعلم وعلى الطالب ان يثير الاسئلة والاشكاليات ليصل إلى كنه المعرفة الحقيقية وبعد هذه التجارب وصقل الشخصية يصل طالب العلم إلى بداية مرحلة بناء النفس والتكامل والتطور الفكري.

ليس غريبا ان نشهد في اسعار الشيخ البهائي اعتراضا على العديد من التصرفات والعادات ونقدا واضحا وصريحا لشرائح المجتمع وخاصة الفئة المتعلمة المتفقهة التي لا تلبس لبوس الدين والتقوى.

أيها القوم الذي في المدرسه
كل ما حصلتموها وسوسه
فكر كم ان كان في غير الحبب
ما لكم في النشاة الأخرى نصب
فاغسلوا يا قوم عن لوح الفؤاد
كل علم ليس ينجى فالمعاد[2]

٣ - الوضوح والصراحة في بيان الحقائق

يتميز الشيخ البهائي عن معاصريه بأدبه الواضح، والصريح حيث يسمي الاشياء بمسمياتها، دون تغليفها بقناع الرموز والاشارات،فكان يضع النقاط على حروف النقد المباشر، لم يراع المناصب واصحاب النفوذ، وكان ناقدا للاخرين كما كان ناقدا لذاته. تميز ادب الشيخ البهائي بالوضوح والصراحة وتجلى ذلك في ابيات نان وحلوا، وخاصة في توجيهه سهام الانتقاد والموعظة إلى العلماء،من تلبسوا

(١) م.ن. ص١٢٠.

(٢) م.ن. ص١٢١.

برداء الدين، وأخفوا أنفسهم تحت عباءة الفقه، بالرغم من انه كان عالم دين، لم يتساهل الشيخ في ايصال ارشاده العلمي إلى من استغلوا مناصبهم ومراكزهم، وأظهروا للناس ما تخفيه صدورهم، وله فها فصول متعدده نظمت بالفارسة في كتاب نان حلوا، حيث يمكن الاشارة إلى العناوين التي اوردها باللغة العربية مع نظم شعري، يشرع العنوان باللغة الفارسية ويقوم بتفصيله وتحليله.

و ابرز العناوين التي اوردها في هذا الاطار:

- في ذم العلماء المتشبهين بالأمراء المترفعين عن سيرة الفقراء»[١].
- في ذم من يتفاخر بتقرب الملوك مع انه يزعم الانخراط في سلك أهل السلوك»[٢].
- في ذم المتمكنين في المناصب الدنيوية للحظوظ الواهية الدنية»[٣].

٤ - اتباع مدرسة مولوي وحافظ الشيرازي:

كما ذكرنا سابقا فإن أدب الشيخ البهائي كان قريبا من السبك العراقي، هذا السبك الادبي الذي يعطي الكلمات روحا ومعنى وحيوية كان طاغيا في اشعاره ونثره، وبالتالي فان تأثره الواضح بشعراء وأدباء عرفاء هذا السبك دفعه للتأثر فكريا بأشعارهم، ولا يسعنا المقام هنا ان نذكر خصوصيات الشعراء الكبار امثال: مولوي وحافظ الشيرازي وسعدي الشيرازي والعطار النيشبوري و... ولكن التاثير الاكبر الذي بدا واضحا على الشيخ البهائي كان للعارف الكبير جلال الدين محمد مولوي المعروف بمولانا وهذا ما ذكره الشيخ البهائي في اشعاره، وأشار اليه بشكل واضح. وكان الشيخ البهائي من اشد المعجبين بكتاب المثنوي المعنوي الذي يعتبر من أهم كتب العرفان في تاريخ الادب الفارسي والعالمي وياتي على ذكره في اشعاره بوضوح:

ثم اطربنى باشعار العجم

واطردن همتا على قلبى هجم

وابتداء منها ببيت المثنوى

للحكيم المولوى المعنوى

«بشنو از نى، چون حكايت مى كند

وز جداييها، شكايت مى كند»[٤]

الخلاصة:

على امتداد سنوات حياته شكل الشيخ بهاء الدين العاملي تحولا كبيرا في الثقافة

(١) م.ن. ص١٢٢.
(٢) م.ن. ص١٣٠.
(٣) م.ن. ص١٣١
(٤) م.ن. ص١٣٥.

الاسلامية والايرانية، وكان حجر الاساس الذي ارسى دعائم العلوم الفقهية والعلمية والدينية، إلى جانب الكثير من العلماء الافاضل من ابناء جبل عامل وغيرهم من العلماء، الذين لم يكتفوا بدراسة العلوم الدينية والتقوقع في زوايا المساجد والتربع على المنابر لممارسة فن الوعظ والخطابة.

الشيخ البهائي كان وما يزال نموذجا لدمج العلوم الدينية بالعلوم العصرية التي عايشها الشيخ البهائي فكان فن العمارة والهندسة والفلك والكيمياء من صلب اعماله فكان عالما شاملا وفيلسوفا مبرزا ارخى بارث فقهي وادبي وانساني وعلمي كبير مازالت الحاضرة الاسلامية تتلمس اثارها فعند زيارة مدينة اصفهان تتجلى ابداعات البهائي وغيره من العلماء الذين ارفدوا الامة الاسلامية بعلوم اغنة الثقافات المتعددة التي حملت لواء الاسلام وكانت السباقة إلى الاكتشاف والتطور في الوقت الذي كان الغرب يغرق في غياهب الحوب والفتن وظلمة الجهل.

بهاء الدين العاملي نوذج عربي اسلامي عابر للقارات،و لحدود الزمان والمكان. ابدع حيث كان يجب ان يبدع وترك ارثا حضارياً كبيراً نقراه في كشكوله ومثنوياته وغزلياته وادبياته.

الشيخ البهائي شخصية ادبية علمية فقهية دينية، جمعت في طياتها علوم الدهر وأورثته إلى الاجيال، فكان المعلم للمهندسين من خلال: فن العمارة في نقش جهان، وحمام البهائي في اصفهان. كان عالم الفلك والاسطرلاب، وترك اثار تشهد عليها الحواضر الاسلامية، وترك محاضر دينية تعد خارطة طريق لطالبي العلوم الدينية الصحيحة،و الأهم انه ترك أثرا ادبيا غنيا ماؤلنا حتى يومنا هذا، وبعد اكثر من ستة قرون على رحيله مازلنا ننهل من ادبه وعلمه ومعرفته.

المصادر والمراجع

- بحوث في علم الدراية والرواية.شرح وجيزة الشيخ البهايي مالك وهبي دار الهادي بيروت ٢٠٠٧ م.
- تاريخ ادبيات ايران ذبيح الله صفا تلخيص محمد ترابي ج ٤ انتشارات فردوس تهران ١٣٨٧هـ. ش.
- سبك شناسي شعر – سيروس شميسا – نشر ميترا – تهران – ١٣٩٣ هـ. ش.
- كليات اشعار واثار شيخ بهائي مقدمه سعيد نفيسي نشر چكامه تهران ١٣٦١هـ. ش.
- موسوعة علماء الشيعة في لبنان محمد مروة دار الولاء بيروت ٢٠١٤م.

منْ ضفَّةٍ ... لونُ الوطنْ!

سمية طليس

إنِّي أرانِي
أحملُ الأصداءَ مِنْ جُرحِ الجنوبِّ
والدَّمُّ عنوانُ...
والشُّعرُ ميدانُ...
ويظلُّ يعبرُنِي على جنحِ الوعودِ بلا ضبابْ...
وبلا انكساراتٍ تُمدِّدُ نهجَهَا...
تجتازُ فيَّ جميعَ أرصفةِ الحروفْ
أوْ ما يزيدْ..

إِنِّي أرانِي
مطلقٌ للرّيحِ فصلاً
ينجلي في سطرِهِ الحرُّ
يبرهنُ ضدَّهُ المطروحَ في سرِّ الدِّماءْ...
هوَ أوَّلُ الجسرِ الَّذي يمتدُّ فوقَ
ضلوعِهِ قُصرُ الدُّروبْ
أوْ ما ترامى منْ حياهْ
في أصلِهَا تنجو الخطايا
كلّمَا ركنَ الأصيلُ زمانَهُ
في آخرِ الطَّيفِ الوصيِّ
بِلا حداءْ...

إنِّي أرانِي
أجمعُ الأخبارَ مِنْ سِفْرِ الخلودْ
بلْ أُغمضُ السَّطرَ الَّذي ينْسَلُّ منْ صدرِ المناجاةِ
الَّتي تبتلُّ منْ وجهٍ مضى يُلقي الحياهْ
ودوْنَها ...قامَ الجنوبْ...

أمي[1]
مهداة إلى روحها

شعر سعيد الصقلاوي

أعيديني..
إلى ذاتي
ولمّي كلّ أشتاتي

أيُكسر كاسُ أيامي
ويُطفئُ ضوءُ مرآتي

تبعثرني
حكاياتي
وتسكبني
عذاباتي

أعيدي اللحن يطربني
وتطربه
صباباتي

فتبصرني
معانيه
وأبصر دفق نبضاتي

أعيديني
إلى لغتي
إلى ضحكي
ودمعاتي

إلى صمتي
وثرثرتي
وأشرعتي
ومرساتي

(١) أمي هي سليمة بنت سيف بن محمد المخينية معلمة القرآن.

إلى (السنبوق)[١] و(الهوري)[٢]
تحفهما ابتهالاتي
لنكهة (شايك الصوريِّ)
في روحي ولذاتي

إلى (هولو) و(شوباني)[٣]
و(دندان) و(رزحات)[٤]
لرمل يمنح الأمواج
إلى خبز
بعضا من شقاواتي
تحّلى من
حنانك في
لمجلس جدتي حبا
صباحاتي
تبستن لي خيالاتي
لقهوتك التي
تلتذها شمسي
(لتطريز) على
ونجماتي
(دشداشتي الصّورية)[٥] الذات

لصوتك يقرأ القرآن
(لكمّتيَ)[٦] التي غرست
في سمعي وخفقاتي
يداك بها المحبات

لطيبك نافحا نفسي
(لقيطان)[٧] تصوّغه
وآمالي
مشاعرك السخيّات
وزهراتي

---

(١) السنبوق نوع من السفن البحرية يصنع في عمان.
(٢) الهوري نوع من القوارب الخشبية الصغيرة.
(٣) الهولو والشوباني فنون بحرية شعبية عمانية.
(٤) الرزحات والدندان فنون شعبية عمانية برية.
(٥) الدشداشة الصورية جلباب مطرز بالزري والبريم يعني بخيوط مذهبة ومفضضة وخيوط حريرية ملونة.
(٦) الكمة هي طاقية الراس.
(٧) القيطان تطريز يدوي لحافة رقبة الجلباب وفتحة الصدر.

(لشادر طرحك)[1] الحاني
يغطيني بمرضاة

(لثوبك)[2] زريهُ
يروي حكايات الحضارات

هنا مرتْ
هنا طافتْ
هنا ارتكزت سنيّاتِ

لمدرستي
على حيطانها
علقت بسماتي

لطبشور وألواح
بها نورت بصماتي

للهفتك التي
تسقي ضلوعي
فيض رحمات

لكفك مالئا كفي
نخيلا من كرامات

لجبهتك التي
تشتاقها زخات قبلاتي

لعينك تنثر الدعوات
أقمارا بخطواتي

أعيديني
إلى صوتي
يناغي قلب حاراتي

لدرب طفولتي الأولى
وبستان البراءات

لألعاب وأصحاب
بأحضان البشاراتِ

(لشعبانيّة)[3]
فرحت بها

(١) شادر الطرخ هو غطاء الرأس والجسم ملون ومصنوع من الخرير.
(٢) الثوب هو لباس شفاف مطرز بخيوط مذهبة ومفضة وأخرى حريرية ملونة.
(٣) الشعبانية هو عيد للطفولة يقام في ١٤ شعبان من كل عام وهو اليوم الذي آذن فيه للنبي محمد صلى الله عليه وسلم بتغيير وجهة القبلة من المسجد الأقصى إلى الكعبة.

أبواب ساحات
(لكانون)[١]
يجمّعنا
على دفء المسرات
لجدي يطعم الحلوى
لأحباب الحبيبات
(لمصرة)[٢] والدي الشما
لكحته
لشالاتي[٣]

(لدستورية)[٤] العيد التي
ملئت بفرحات

أعيديني
لقد ضيعت بوصلتي
ونظراتي

وقد سافرت في نفسي
وما أمسكت أوقاتي

رأيت مراكب الأحلام
لا تجري إلى الآتي

(١) الكانون هو منقلة النار التي يوضع عليها الشاي والقهوة وبخاصة في الشتاء.
(٢) المصرة هي لفة المصر أو الشال على الرأس.
(٣) الشالات جمع شال وهو قماش من الصوف الرفيع يعتم به.
(٤) الدستورية هي صندوق خشبي رفيع للنوخذا أي لربان السفينة بمثابة الشنطة.

حول قرائتي العدد الثامن عشر لمجلة المنافذ بعنوان: بناء الإنسان

حكمت حسن

يتمسك بك الفرح متى وجدت بين غلافي مجلة مثل هذاالمقال، وتتقدم خطوة لا رجوع فيها صوب الثقة بما سيؤول إليه وضع الثقافة والإنسان لو كثرت البحوث المشابهة، عنيت مقال (الجسد بين لوحة وكتاب) قراءة فلسفية في كتاب (شيء من الحياة) وهو دراسة في لوحة الفنان شوقي دلال (مسيرة حياة) وقد أعدها د. شوقي أبو لطيف.

منذ الكلمة الأولى يتدفق النبض تصاعديا، إذ إن لكل كلمة قيمة تثقيفية بعيدة عن البعد الديني والبعدالأسطوري، مما يساعد على تنمية الأحاسيس الذوقية الجمالية وفي هذا المعنى يقول بودلير (إن البحث عن الجمال هو الغاية القصوى التي يهدف إليهاكل فنان).

بل إن الكاتب تجاوز النطاق التقليدي في تمييز الإنسان عن الحيوان إلى رؤية فلسفية تتناول العلاقة بين المكان واللامكان، الزمان واللازمان. وهو بذلك يشير إلى عصر ما بعد الحداثة.

من خلال ما ذكرت أرى أن التطرق في كتاب ولوحة إلى موضوعات يجري. تجنبها أمرفي غاية الشجاعة وفي هذا يقول شوقي دلال (إن الفن عودإلى طفولة الجنس البشري)من الحياة إلى ما قبل الحياة، وهذا يستدرج القارىء بإيجابية إلى مناطق من الفكر لو لم يقع الكاتب تحت تأثير الفن لما أمكنه إمساك زمام الإبحار فيها، فالفن هو البوابة السحرية التي منها نعبر الى إدراك التجسيدات الرمزية لكينونة الإنسان. وقدقال بودلير (سيبقى الجمال سرا من الأسرار العديدة التي تصطدم فيها طبيعتنا الإنسانية).

وهكذا تكون لوحة شوقي دلال (مسيرة حياة) كما أسماها د. جمال زعيتر قد أقامت جسرا للعبور بين الرؤية الدينية والتأملية من جهة، وبين الفلسفة كثقافة للذات،

وبالتالي تلاقت مع عبارة (الإبداع دائما يكون خارج الأسوار) التي وردت في افتتاحية هذا العدد.

اما في مقال (إدارة الأزمات على مفهوم العلوم الإنسانية) فإن البحث كان شاملا ومتسعا، وعلى الرغم من أهميته الواضحة والنظرية فإنه بقي بعيدا عن الخطوات الإجرائية التي تساعد الأفراد علناً والتي تزداد الحاجة إليها، وقد أشار البحث إلى أن الفرد لا يعبر عن ذاته فهناك تضخيم للفردية وتصغير للذات (وهل أن التعليم هو في حالة إبادة حقيقية أم أزمة آنية؟ طالما أن التعليم العالي في العالم العربي أسير تصورات الوهم والتعصب والتطرف والتمذهب والتطبيق) كيف ينقل الأساتذة كل تلك الأزمات الخفية عبر سلوكياتهم التي يتماهون فيها؟ تسأل أ. ماغي عبيد، وهل هم يقرأون؟ وبأي لغة؟ وهل تتوافر فيهم المؤهلات لمواكبة روح العصر؟

نصل إلى مقال (أدب الأطفال حكاية جيل لجيل آخر) والذي تناولت فيه د. خديجة شهاب كتاب (حدثني يا جدي) للد. باسل بديع الزين.

(جيل لجيل) يرتبط عندنا هذا المفهوم بالمواجهة أو بالتضارب ما بين الطرفين، لكن ما إن نبدأ في قراءة المقال حتى نكتشف أن الجيل الجديد خلال العرض ينفتح على الجيل السابق، (فتكون قصصه بمثابة المصباح الذي ينير الدرب) هذه العلاقة التكاملية بين الجد وحفيده لها مستويان ظاهر وخفي، وما أوضحته د.شهاب أن المؤلف قد نحا الأسلوب غير المباشر لأنه (الأسلوب الفعال) ربما اختار الكاتب الجدالذي خبر الحياة عوضا عن الأب والأم لأنهما لم يتجاوزا المرحلة المباشرة التجريبية في اكتشاف أساليب التربية .فالجد ينقل خبرته إلى حفيده عبر مشاركته في مسيرة هذا الحفيد الذي يحتاج لوقت لا يمكن تحديده ليبحث عن نفسه بنفسه، وعندما أراد أن ينقل إليه مفهوم الوقت طلب منه أن يهدم ما بناه، هنا أجد أن المؤلف لم ينصف الجيل الجديد لأن التعلم بالخطأ ضروري، كما أن مفهوم الوقت تجريدي يكتسبه الطفل تدريجيا (علينا أن لا نحزن ونتألم لو هدمنا بإيدينا ما بنيناه خلال سنوات) أسإل هنا د. باسل أين التعبيرعن المشاعر وتنميته لدى الأجيال؟وإذا التزم الحفيدبتعليمات الجد ليضمن مستقبله، أين الدور التفاعلي للشخصية؟.

لكن المؤلف نراه في مكان آخر، تبعاً للمقال، يساعد في ترميم الميول والدفاعات السلوكية عند الحفيد، وهو الدور المرجو تفعيله، وقدأنصف د. باسل العملية التربوية فالمحك كان عودة الحفيدمن المدرسة، أي أن الجد يتقبل الاستماع الى كل ما هو

جديد. هي محاولة رائدة للكتابة برأيي ما بين التمرد والاستقلالية، وإن إرادة خلق بيئة مثالية هي الغاية الكاملة لكل رغبة تربوية ناجحة، وأعتقد إن الصغار يستطيعون امتلاك المعرفة ويبقون صغاراً وليس لزاما علينا أن نسميهم كباراً حينها. أما أن مصدر المعرفة واحد وهو الجد هو خطر نوعا ما، لأنه الأحب إلى قلبه مما قد يسير به إلى التمثل التام حتى لو أخطأ.

د. خديجة تناولت الكتاب بصفاء واع وحققت هدفا مهما وهو إظهار قيمة ما أراده المؤلف بل وأضافت إليه نورا من ثورة أرادها د. باسل عنوانا لاتجاه فكري تربوي في ما يخص (العلاقة مع الأطفال).

ونختم في مقال (إشكالية الارادة والعادات الإنسانية)

ل د. علي المشيك

إن مقاربة هذا الموضوع الذي يتصدر واجهة حلول مشكلات الإنسان الفكرية والمادية والبيولوجية جاءت نظرية وتعتبر مدخلا غنيا بالمعلومات ,بالإضافة إلى وجود بعض مؤشرات الاختلاف عن الأفكارالسائدة التقليدية ,إن حل مشكلات الإنسان يعتمد على الفكر البشري ومن هنا نقطة انطلاق أساسية تؤكد على العلاج الفعلي عن طريق تغييرالعادات البشرية الفرديةالمرتبطة بالأحكام الأخلاقية.

تناولت تلك المقالات من العدد الثامن عشر لأنها تساعد على بناء الإنسان وهو الأولوية في عصرنا الحالي.

دامت مجلة المنافذ الثقافية بكل هيئتها مع كل ما تسعى إليه من معرفة.

Morse, J. Mitchell. "The Ideal Core of the Onion: Samuel Beckett's Criticism," The French Review 38.1 (1964): 289-110.

Nykrog, Per. "In the Ruins of the Past: Reading Beckett Intertextually," Comparative Literature 36.4 (1984): 289-311.

Postlewait, Thomas. "Self Performing Voices: Mind, Memory, and Time in Beckett's Drama," Twentieth Century Literature 24.4 (1978): 473-91.

Rivers, J.E. "Proust and the Aesthetic of Suffering," Contemporary Literature 18.4 (1977): 425-42.

life. Beckett's characters, Hamm and Krapp, constantly try to recapture yesterday, as Beckett writes in Endgame "yesterday... that bloody awful day, long ago, before this bloody awful day." (43-44). Nevertheless, their memories are blurred, fragmented, and unfinished. An outcome is never reached, and the characters live in grey uncertainty. Yet, they are persistent in their attempt to recapture certain instances of their past which though its constant revival, distorts the present (Ben-Zvi 190). The characters' sense of self is located in the past, so they dwell on it in order to reach the core of their selves. This resurrection happens literally as Krapp keeps canned versions of his younger selves on tape, and Hamm actually sees his former self, manifested as Clov, and enslaves it. These restorations from memory offer an approximation of the past, and Beckett knows that memory prevents his characters from living in the present. This is ultimately all done through habit that serves to provide memories and former selves that will always be available at regular intervals.

Works Cited

Acheson, James. "Beckett, Proust, and Schopenhauer," Contemporary Literature 19.2 (1978): 165-79.

Barge, Laura. "Coloured Images in the Black Dark: Samuel Beckett's Later Fiction," PMLA 92.2 (1977): 273-84.

Barnard, G.C. Samuel Beckett: A New Approach. London: J.M. Dent & Sons LTD, 1970.

Beckett, Samuel. Endgame. London: Faber and Faber, 1964.

---. Krapp's Last Tape. New York: Grove Press, 1957.

---. Proust. New York: Grove Press, 1931.

Ben-Zvi, Linda. "Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language," PMLA 95.2 (1980): 183-200.

Cavell, Stanley. "Ending the Waiting Game: A Reading of Beckett's Endgame." Modern Critical Interpretations: Samuel Beckett's Endgame. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1988. 59-78.

Collins, P.H. "Proust, Time, and Beckett's Happy Days," The French Review 6 (1974): 105-19.

Easthope, Antony. "Hamm, Clov, and Dramatic Method in Endgame." Modern Critical Interpretations: Samuel Beckett's Endgame. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1988. 49-58.

Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd. New York: Anchor Books, 1961.

Gilman, Richard. "Beckett." Modern Critical Interpretations: Samuel Beckett's Endgame. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1988. 79-86.

Kennedy, Andrew. Samuel Beckett. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Kenner, Hugh. "Life in the Box." Modern Critical Interpretations: Samuel Beckett's Endgame. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1988. 41-48.

Kern, Edith. "Structure in Beckett's Theatre," Yale French Studies 46 (1971): 17-27.

Lawley, Paul. "Symbolic Structure and Creative Obligation in Endgame." Modern Critical Interpretations: Samuel Beckett's Endgame. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1988. 89-97.

may be no salvation in the sense of retrieving the "ideal real", they use their habits to flee their present state and numb themselves. Habit for Beckett's characters, as stated in his essay, is the interaction with their former selves, with their selected memories of the macrocosm; they are continuously trying to "[recover] the reality of [their] lost self" (27). That is why they live through their past represented in their former young selves, "Past [is] proof of continuous selfhood" (Rivers 433). Despite the fact that the past is the key to the self, another reason for depending on it is that it helps avoid confrontation with the present. Fritz Mauthner argues that memory allows the characters to distance themselves from time and pain; thus, the relation of habit and memory and their numbing effect (qtd. in Ben-Zvi 191). Proust's characters in la recherche du temps perdu flee pain and suffering ; they flee reality. They shield themselves against the horror of the human condition through habit because it softens life's shocks in order to ease any threatening experience (Rivers 428-429). Beckett as well views habit as something that seals people from the suffering of reality, "Habit is a compromise effected between the individual and his environment.. the guarantee of a dull inviolability, the lightning conductor of his existence", and that is why his characters are oblivious of the present, always living in the past (qtd. in Collins 107). In *Endgame*, Hamm depends on his former self Clov in many ways; however, one thing that is repeated daily is the painkiller that Clov gives Hamm at a specific time every single day. This painkiller relieves Hamm from his physical ache which is the present condition. The painkiller numbs Hamm's awareness of his present, and Clov, being the provider of the painkiller, accentuates the idea that living through the past and the former self provides oblivion of the agony of the present. Similarly, Hamm's chronicles of the past are not just a way to pass time in the present, but to totally forget about it. That is probably why Hamm spends so much time articulating his stories, giving great attention to the techniques of the creative process. As for *Krapp's Last Tape*, Krapp also goes to extreme measures to escape the present. Krapp's numbness is far more noticeable than Hamm's; throughout the play he has many pauses, long motionless moments while sitting or eating bananas, and he is always staring ahead. Krapp records his memories every year and listens to the previous ones in a way that resembles a dialogue. He interacts with these memories, laughs with them and gets angry with them, while in a state of unawareness of the present.

In short, it is clear through these two plays that habit is a defense mechanism against the pain of living achieved through rituals and repeated events (Collins 107). It is a "screen between us and unpleasantness in the everyday world", and as we are exposed to changes in environments there will be different screens (Acheson 169). In other words, the individual changes with every adaptation that habit brings; hence, who we are today is not what we were yesterday. Beckett's characters do many things to prevent the pain of the present as well as that brought about by involuntary memory, since it is the memory of a disappointing macrocosm. They, therefore, induce their memories voluntarily in order to maintain control over the resurgences of their past; thus their oblivion of the present through the supremacy of habit and the voluntary memory it entails.

Beckett's characters dream they would achieve a state of silence where they would never have to talk, yet Hamm will start a new story, and Krapp will record a new tape. In Beckett's theater man is portrayed alone in the dark of his microcosmic consciousness. He, therefore, invents companions to listen to him and assert his existence. That is why Hamm and Clov, and Old and Young Krapp are but mirror reflections of the same self, where each is a representation of the self at a certain stage in

tle, the second time he opens some more, and the third time he pours the drink into a glass. It's as if every time he goes into the dark he does a portion of the action, then it is paused while he goes into the light and does something else. Afterwards, the play button is pressed and he goes back into the dark to resume what he was doing; Krapp himself is like a tape being paused then played over and over. He is totally immersed in his habit, and due to his extreme resemblance to its medium, it's very unlikely that involuntary memory will play any part. Even when we think there is a slight hint Krapp might break away from his habit, he attaches himself to it even more. At the end of the play when Krapp is recording in the present, he scolds himself for continuing with this "drivel" and says: "Ah finish your booze now and get to your bed. Go on with this drivel in the morning. Or leave it at that. (Pause.)", but then he repeats the phrase "be again" (Beckett 26-27). Just when we think Krapp might reach an end and let go of his habit, he puts in another tape and listens to the love making scene, "Long pause. He suddenly bends over the machine, switches off, wrenches off tape, throws it away, puts on the other, winds it forward to the passage he wants, switches on, listens staring front" (Beckett 27). Even the play's title suggests this is the last tape Krapp will listen to, but the play contradicts its title since he cannot abandon his habit and his dependence on his past selves. The play ends the same way it begins with Krapp sitting motionlessly at the table, staring ahead.

Both Hamm and Krapp cannot end their relationship with the previous versions of their selves because it will mean the end to both of them, so they stay together and play this game despite their helplessness. Hence, *Krapp's Last Tape* and *Endgame* are plays about "the struggle with this inevitably defunct tool of perception and survival" (Lawley 94). They are about the survival of the self through its perceptions and creations within this world, with no detectable salvation. One reason for the absence of a Proustian salvation in Beckett's plays is that Beckett's time consciousness differs from that of Proust. In his essay *Proust*, Beckett declares time is the "double-headed monster of damnation and salvation [and] the Proustian solution consists, in so far as it has been examined, in the negation of Time and Death, the negation of Death because the negation of Time. Death is dead because time is dead" (qtd. in Postlewait 475). So, in Beckett's theater, time does not free the characters through the "negation of death", but keeps them in continuous self perception by searching their memories and their stories that are retrieved partially over a long process, "At the best, all that is realized in Time (all time produces), whether in Art or Life, can only be possessed successively, by a series of partial annexations - and never integrally and at once" (qtd. in Postlewait 475). Another reason is that involuntary memory happens by a coincidence of sensation which recreates a past sensation and breaks the effects of habit and time. Such senses are smell and taste, where the taste of Madeleine evokes involuntary memory for Proust's character. However, the senses of Beckett's characters are failing as their bodies decay and can hardly be activated. Beckett's characters attach themselves to certain objects, but it is just to give them some kind of existence, not to conjure up involuntary memory. Furthermore, Beckett's characters regulate everything in their habitual actions that nothing is left to chance. Thereby, no salvation seems possible due to the absolute dominance of habit.

The reign of habit over the characters presents the issue of its effects. As aforementioned, in Beckett's essay *Proust*, it is stated that "the pendulum oscillates between Suffering... and Boredom" (16). Conversely, in *Krapp's Last Tape* and *Endgame,* characters are numb due to their extreme dependence on habit. To Beckett's characters the present situation is one of anguish; thus, though there

fully and consciously constructed layers of voluntary memory, and can only be restored through involuntary memory, in which selves of both the past and the present interpenetrate'' (Rivers 433). It's the unexpected resurgence of a certain moment from the past. But, is that possible in *Krapp's Last Tape* and *Endgame*?

In the final few pages of *Endgame* Clov sees a little boy through the window, whom Hamm forbids him from killing. Then Hamm says he may no longer need Clov, for the little boy can be his new servant, ''It's the end Clov, we've come to the end. I don't need you anymore'' (Beckett 50). Next, Clov declares he is leaving, and following Hamm's wishes, he gives a speech as if by someone freed from imprisonment, ''I open the door of the cell and go. I am so bowed I only see my feet, if I open my eyes, and between my legs a little trail of black dust. I say to myself that the world is extinguished, though I never saw it lit. (Pause.) It's easy going. (Pause.) When I fall I'll weep for happiness'' (Beckett 51). In early Beckett criticism, Esslin suggested that the boy does not bring about liberation to Hamm in the form of ''redemption from the illusion and evanescence of time through the recognition, and acceptance, of a higher reality'' (qtd. in Nykrog 305). Hamm does throw his whistle, and when he calls for his father and for Clov, there is no answer. He asks Clov to cover him with the sheet, but Clov does not respond to his orders. This makes us think that maybe the boy is an involuntary memory that will finally separate Hamm and Clov. But, afterwards, Clov comes in wearing a suit and a hat and carrying an umbrella, all ready to leave as he is supposed to. The sighting of the little boy could have been a way to awaken Hamm and Clov and get them to end their game; however, the end never happens. The curtain closes with Clov remaining motionless on stage; thus, he is dominated by Hamm's voluntary memory and cannot leave before Hamm casts him off. Another critic Paul Lawley, points out the fact that Hamm is not sure whether Clov really sees a little boy or not, which shakes the grounds of the willing suspension of disbelief, so perhaps salvation is never even offered (Lawley 97). Therefore, what Esslin states is a mere hypothesis as there is no actual proof that the redemption he mentions ever takes place or is even considered because there is no resolution, and the play ends where it began with Hamm putting the handkerchief over his face and saying ''Me to play'' (Beckett 51). Endgame is all about unfinished things ''The end is in the beginning and you go on'' (Beckett 45). The end itself is an endless process; it is slow, painful and drop by drop like the blood dripping from Hamm's head. Moreover, Hamm's last sentence is ''Old snatcher! [Pause.] You remain'' (Beckett 53). This in turn suggests that he knows Clov is still there, and that he is still dependent on him as his former self, and on the habitual actions they perform everyday.

In the same sense, *Krapp's Last Tape* presents the supremacy of voluntary memory. As voluntary memory takes over most of Krapp's action, involuntary memory doesn't seem to appear anywhere in the play, for Krapp does not permit it. Krapp is extremely dependent on his habit that he comes to resemble its medium of recollection. He acts like a tape in his constant pauses, motionless instances, and repetitions of certain actions and words. His retreats backstage into darkness are like a tape being paused every time. The first time he ''goes with all the speed he can muster backstage into darkness. Ten seconds. Loud pop of cork. Fifteen seconds'' (Beckett 12). The second time, he ''goes backstage into darkness. Ten seconds. Pop of cork. Ten seconds. Second cork. Ten seconds. Third cork. Ten seconds. Brief burst of quavering song.'' (Beckett 17). Finally, the third time, he ''gets up and goes backstage into darkness. Ten seconds. Sound of bottle against glass, then brief siphon. Ten seconds. Bottle against glass alone. Ten seconds'' (Beckett 21). So the first time he opens a bot-

Goddess of dullness, Voluntary memory is Shadwell, and of Irish execution.'' (Beckett, *Proust* 20). Proust sees voluntary memory as ''of no value as an instrument of evocation, and provides an image as far removed from the real as the myth of our imagination or the caricature furnished by direct perception'' (Beckett, *Proust* 4). However, this unreliable selective memory allows control over what to remember and what not to remember. This is embodied in Krapp's tape recorder, as well as Hamm's whistle and chronicles. Krapp's relentless habit of preserving his memories is done through the medium of a tape recorder, as we see him winding the tape foreward, then rewinding it, skipping memories he doesn't want to listen to, and listening more than once to the ones that interest him. It is the outcome of the alteration and variation of Krapp's self, where the new self discounts the old self's interests. Therefore, being in command of the territory of memory is a must to Krapp; it is a dominion of recollection where he can pick which memories are to be recaptured and which are to be discarded.

As for *Endgame*, Hamm is the chessman, the main player, while the others are passive compared to him. It has been established that Clov serves as Hamm's former young self, as well as the link to the macrocosm and memory. Accordingly, the presentation of Clov as Hamm's servant is a metaphor for the fact that Hamm is in control of his past memories. He constantly orders Clov, and Clov cannot but directly obey him. Whereas the tapes are Krapp's medium to summon his past self, the whistle is Hamm's medium to get Clov, for we see throughout Endgame that whenever Hamm blows his whistle, Clov enters, ''There's one thing I'll never understand. [He gets down.] Why I always obey you'' (Beckett 48). Another example of Hamm's control over his memories is his story telling and his last soliloquy which are evidently rehearsed performances, ''desolation into something prepared by the dramatic machine'' (Kenner 46). Hamm's story of the man who had a small child and begged him for bread is a recitation, one he has been preparing and composing for quite some time, ''The man came crawling towards me, on his belly. Pale, wonderfully pale and thin, he seemed on the point of- (Pause. Normal tone.) No I've done that bit (Beckett 35). Hamm exhibits ''dramatic self contemplation'' as he reflects on the story he's telling (Kenner 47). By saying things like ''Nicely put'', ''There's English for you'', (Beckett 36), and ''Techinique you know'' (Beckett 40), he shows how conscious he is of what is being recited, which is ''deliberate playacting'' (Easthope 51). In addition, Hamm's parents, Nag and Nell, can be unwanted memories that Hamm tries to forget amidst his conscious recollection as he tells Clov to close their bins. This selection of memories relates to the succession of paradises mentioned earlier, where the constant disappointments of the macrocosm are the cause for the succession of selves, so voluntary memory is a means to shy away from certain moments lived in the macrocosm, and to recall other ones. Sequentially, it has become obvious that Beckett's characters are in a constant attempt to avoid something. They are running away from unexpected memories of their past that may come up suddenly; therefore, they have developed an incessant need to regulate their memory so as to prevent any unwanted incidents from being unpredictably remembered. In other words, there is a clear avoidance of involuntary memory which poses the issue of the impossibility of a Proustian salvation.

In his essay *Proust*, Beckett argues that involuntary memory is salvation, the mode to triumph over time and habit, ''Involuntary memory is explosive, an 'immediate, total, and delicious deflagration' [that] in its flame has consumed Habit and all its works, and its brightness revealed what the mock reality of experience never can and never will reveal- the real'' (20). The ''real'' lies beneath the care-

vehicles of the discernment of both the macrocosm and memory. Hence, it can be inferred that Hamm's and Krapp's dependence on their previous selves is due to their need for an audience. As Hamm tells stories of his past in *Endgame*, he needs someone to listen to him, and when Clov asks, "What is there to keep me here?", Hamm answers "The dialogue. (Pause.) I've got on with my story. [...] Ask me where I've got to" (Beckett 39-40). In the same manner, Krapp in *Krapp's Last Tape* continues recording his memories so that his later self will listen to them, "This I fancy is what I have chiefly to record this evening, against the day when my work will be done and perhaps no place left in my memory" (Beckett 20-21). Thus, the protagonists in both plays, Hamm and Krapp, regularly need someone to listen to them, otherwise their stories will end (Kern 23). The paired characters in Beckett's plays need a verification of the self; subsequently, the other self acts as a compiler and recorder of the self's past being, which shows that memory is the primary key to the self; "One function of the Beckett character is verification of an ego through the testimony of an 'other'. If a character cannot remember yesterday there is always a companion to act as witness to another time and another place" (Ben-Zvi 193). The self needs the assurance of a former self that holds its past, given that the presence of a past and memories is essential for the assertion of existence. This notion instigates exploring the relation of memory to habit.

In his essay *Proust*, Beckett talks about the importance of memory to express oneself, which is evident in his plays where his characters always draw on stories from their past. Krapp is in an evening in the future, listening to his past memories, and as Clov is Hamm's past, Hamm is Clov's future. Hence, a process of decantation transpires; it is the decantation mentioned in *Proust*, where "The individual is the seat of a constant process of decantation, decantation from the vessel containing the fluid of future time, sluggish, pale and monochrome, to the vessel containing the fluid of past time, agitated and multicolored by the phenomena of its hours" (Beckett 4-5). This decantation to the past employs a focus on particular moments. Of course there are different moments for different selves, such as the moment of the vision and realization for young Krapp which old Krapp dismisses and winds forward, the mother's death, and lovemaking on a boat in the lake which Krapp rewinds and listens to again. Also, Hamm is always telling his chronicles of the tragedy that took over the earth and how the people used to act at that time. But, to go through the decantation to the past, a good and efficient habit is needed because "The man with a good memory does not remember anything because he does not forget anything. His memory is uniform, a creature of routine, at once a condition and function of his impeccable habit, an instrument of reference rather than an instrument of self discovery" (Beckett, *Proust* 17). That is why Krapp has a habit of listening to old tapes of himself and recording new ones at a very specific time which is his birthday. Similarly, Hamm habitually tells his stories of the past, and converses with his former self Clov and orders him every single day; when Nagg and Clov ask "Why this farce everyday?", Hamm replies "Routine" (Beckett 26). It becomes clear then that all acts of habit have to do with the past, whether a past memory or a past self. In all cases, habit is used as a means to preserve and retrieve the past, like Krapp's habitually recorded tapes and Hamm's habitual story telling. The persistence of these habits confirms Beckett's statement in his essay that "The laws of memory are subject to the more general laws of habit" (7), and "In extreme cases memory is so closely related to habit that its word takes flesh, and is not merely available in case of urgency, but habitually enforced" (18).

An indispensable facet of habit is that it operates through voluntary memory, for "If habit is the

slin's term, it is a "monodrama" (32). Hamm and Clov display a paradoxical relationship of interdependence, at once unable to abandon one another, yet at war with each other; this is how they reflect the different versions of the same self. Hamm and Clov are opposites where Hamm, at the center, is the "inner self", and Clov standing by is the "false self" (Barnard 102). Hamm is irrational and emotional, while Clov is rational and obsessed with order, "I love order. It's my dream" (Beckett 39). Hamm cannot stand, while Clov cannot sit; Hamm is blind, whereas Clov's action serves as Hamm's eyes. As for time, it means nothing to Clov as he hangs the alarm clock on the wall, but to Hamm it has stopped; "Hamm: Yesterday! What does that mean? Yesterday!" (Beckett 32). Accordingly, these stark discrepancies are evidence of Hamm and Clov being a succession of the same self, since their disparity is in accordance with the argument that the self is always a "retrospective hypothesis" (Beckett, *Proust* 4).

To declare that Beckett's characters undergo transformation is obscure, since what they precisely experience is severe deterioration, where Hamm says: "But we breathe, we change! We lose our hair, our teeth! Our bloom! Our ideals!" (Beckett 16). Clov, the younger version of Hamm, also deteriorates and says: "I see my light dying" (Beckett 17). Later on Hamm informs Clov that he will be exactly like him, or rather become him.

> "Hamm: In my house. (Pause. With prophetic relish.) One day you'll be blind, like me. You'll be sitting there, a speck in the void, in the dark, for ever like me. (Pause.) One day you'll say to yourself, I'm tired, I'll sit down, and you'll go and sit down, then you'll say, I'm hungry, I'll get up and get something to eat. But you won't get up. [...] You'll look at the wall a while, then you'll say, I'll close my eyes [...] And when you open them again there'll be no wall anymore. (Pause.) Infinite emptiness will be all around you" (Beckett 28).

It seems Hamm has revived his former self as Clov in the inner world of his self, "babble, babble, words like the solitary child who turns himself into children, two three, so as to be together, and whisper together, in the dark" (Beckett 45). Furthermore, the mutual dependence of the two characters is quite intriguing. When Hamm tells Clov "I'm obliged to you, Clov. For your services", Clov answers, "Ah pardon, it's I am obliged to you" (Beckett 51). If Clov, Hamm's sole caregiver departs, Hamm will perish; likewise, if Hamm leaves, Clov will die, for Hamm's store is the only place that has food. This is symbolic of the interdependence of the past and the present, as the present self is an outcome of the experiences of the past. It is further emphasized by the fact that Clov is Hamm's only link to the macrocosm and is constantly ordered by Clov to get his telescope and look out the windows to report the condition of the macrocosm. At one point, Hamm asks Clov how things were at a time when he was not there, "Hamm: Absent, always. It has all happened without me. I don't know what's happened. (Pause.) Do you know what's happened? (Pause.) Clov!" (Beckett 47). Thereby, Clov is Hamm's former young self and acts as his only means of access to the macrocosm and to memories of the past which he cannot retrieve on his own.

Reading *Krapp's Last Tape* and *Endgame* feels like seeing "a face endlessly reflected between two mirrors" (Kennedy 69). This confrontation between the various versions of the same self is in turn related to the microcosm and macrocosm. As aforementioned, the macrocosm intrudes into the microcosm and acquires meaning as it is incorporated into it, so it depends on how it is perceived. In *Endgame* and *Krapp's Last Tape*, situated in a room and a den respectively, Clov and the tapes are

like a ray of sunshine. (Pause). No?'' (Beckett 42). He has lost all sense of light and is most comfortable in the company of darkness. Thus, he has lost correlation with the macrocosm.

The catastrophe that destroys the macrocosm in *Endgame*, and Krapp's failed love affair and failed writing career in *Krapp's Last Tape* portray the immortal microcosm as one of false promise, since it cannot deliver the contentment it promises. This is explained in Beckett's essay *Proust*, specifically in the argument that ''our life is a succession of Paradises successively denied, that the only true Paradise is the Paradise that has been lost'' (14). Though man cannot reach this paradise, he is always aware of it. These disappointments of the macrocosm cause a change in aspirations as a result of the change in the self itself, as Beckett mentions in his essay that the ''aspirations of yesterday were valid for yesterday's ego, not for today's'' (3). Therefore, ''the individual is a succession of individuals; the world being a projection of the individual's consciousness'' (8). However, it is indispensable to point out that these successions of a single self are sometimes present in the same microcosm at once, as the multiplicity of selves is a result of the descent into the microcosm. In this retreat, ''there is no longer a self enough in touch with the macrocosm to give voice to *I*. [...] the self has become only the inner self and therefore has no voice'' (Barge 227). So the *I* loses its essence, and we cannot find a coherent inner self. On the other hand, there comes to be a ''dual inner self'' strongly dependent on the other, which is the other version of the self (Barge 278). In *Krapp's Last Tape*, it is easy to spot the interplay between the three selves of Krapp; old Krapp, young Krapp, and another even younger Krapp probably in his twenties, whereas in *Endgame*, the succession of selves is not as explicitly indicated, but has to be deduced by interpreting Hamm's relation to Clov.

In *Krapp's Last Tape*, the different selves have varying attitudes and perceptions; they cannot understand each other and even ridicule one another. Krapp in his thirties mocks his younger self and is incapable of relating to it, ''Hard to believe I was ever that young whelp. The voice! Jesus! And the aspirations! [...] And the resolutions'' (Beckett 16-17). This Krapp in his thirties has hopes of achieving something out of his retreat, and focuses on recording his vision which old Krapp disregards by winding the tape forward, for he cannot relate to it or see its significance. Old Krapp knows better than to have such hopes as his book sold only seventeen copies, ''Just been listening to that stupid bastard I took myself for thirty years ago. Hard to believe I was ever as bad as that'' (Beckett 24). To old Krapp the shadows of the opus magnum and the dissolution of storm and night with the light of the understanding and fire are now only shadows of the night, ''Now the day is over. Night is drawing nigh-igh'' (Beckett 26). Old Krapp's reactions to the tapes, his cursing of his former selves, and his laughter with them indicate the abiding interaction between him and his previous selves, between a present self and a past self that provides memories of the macrocosm.

As for *Endgame*, critics interpret it in various ways, such as ''outlining the facts- of mind, of community'', the portrayal of unhappy families, and a master slave relationship (Cavell 60-62). Still, to claim that Hamm is an oppressor who enjoys his dominion over his servant Clov means assigning him with a certain psychological motivation, which we cannot ascertain, for a Beckett character needs ''rhetorical coherence in the role he plays'' (Easthope 50). Beckett's focal point seems to be human ontology, as well as the triviality and alienation of the human self, for the play revolves around one single consciousness, ''one locus of being'' (Gilman 86). Hugh Kenner's observation of when Clov opens the curtains is that ''this is so plainly a metaphor for waking up that we fancy the stage, with its high peepholes, to be the inside of an immense human skull'' (41). To use Martin Es-

and *Endgame*, where the characters are in repetitive habitual contact with their past selves as a mode of escape from the pain of the present. An understanding of the interplay of the macrocosm and microcosm is essential to figure out the divisions of the self in Beckett's characters. This division of selves allows further comprehension of the role of memory, a stipulation that is habitually enforced. Consequently, the reign of voluntary memory in the characters' microcosm prohibits the access of voluntary memory. Ritualistic habits, along with voluntary memory, reveal that Beckett's characters are denied a Proustian salvation.

Beginning with theatrical devices, Beckett is one of the most astoundingly innovative dramatists in the use darkness and light. In Beckett's theater, light fluctuates with darkness, and they sometimes merge into grey. This ongoing contrast between darkness and light is no coincidence. In an interview with Tom Driver, Beckett said: "The inexplicability of life is due to the coexistence of 'darkness' with 'light'" (qtd. in Barge 279). As light and darkness encompass meanings of life, they can be seen to express the macrocosm and microcosm respectively. In another interview, Beckett states that darkness represents "the descent inward" (qtd. in Barge 279). Similarly, in *Proust*, dark is described as the sphere of the artist that is "excavatory, immersive, a contraction of the spirit, a descent." (qtd. in Barge 279).

In *Krapp's Last Tape* we can trace Krapp's retreat into the microcosm through the sequence of tapes he listens to. Krapp's room is all dark, and he recaptures his memories of the macrocosm through the tape recorder on the table, the only area placed in the light. That's why this single light intruding through the dark can be seen as the intrusion of the macrocosm into Krapp's microcosm; it is the persistent memories of a life lived in the macrocosm. One tape narrates the memories of the youngest Krapp who is quite motivated to be a writer, and has the habit of spending his birthday at the Winehouse. Another tape concerns Krapp in his thirties who still spends his birthday at the Winehouse, but the account of his thirty-ninth birthday seems forlorn and sour with a preference to be in the den, "Celebrated the awful occasion, as in recent years, quietly at the Winehouse [...] Good to be back in my den, in my old rags." (Beckett 14). As the retreat intensifies, Krapp winds up living in complete darkness. The light we see on his table is added later, signaling another change in the self; "The new Light above my table is a great improvement. With all this darkness round me I feel less alone. (Pause). In a way, (Pause) I love to get up and move about in it, then back here to... (hesitates)... me. (Pause) Krapp." (Beckett 15). At that point he still perceives a hint of himself in the light, being part of the macrocosm, till he finally completes his inward descent, realizing that the darkness is the core of his self, his microcosm, "clear to me at last that the dark I have always struggled to keep under is in reality my most." (Beckett 21).

Similarly, in Beckett's *Endgame* Hamm and Clov live in a room which they do not leave, except when Clov goes to the kitchen occasionally. The overall light in the play is grey, a merging of day and night which gives off a sense of timelessness and endlessness. Hamm was once a healthy man living in the macrocosm until a calamity obliterated all life forms and incarcerated him in his room. Like Krapp, Hamm represents the total retreat into the microcosm, and his blindness in an indication of his life in the dark, "Hamm: Nature has forgotten us" (Beckett 16). The windows in Hamm's room offer a view of the macrocosm, allowing its intrusion into the characters' microcosm. However, Hamm seems to dwell on the dark, for when Clov pushes him to the window that lets in light, Hamm thinks it is dark, and when he is taken to the opposite window with no light he says, "Feels

Proust and the Theater of the Absurd: The Enigma of Time in Samuel Beckett's *Endgame and Krapp's Last Tape*

By Ranim El Khatib رنيم الخطيب

One of Beckett's most famous essays is *Proust*, where he highlights some of Proust's most important concepts, and their impact on his own drama. The major Proustain concepts Beckett discusses in his essay are time, habit, and memory, as he states, "There is no escape from the hours and the days." (3). The surge of time coerces being and existence to undertake an unremitting process of variation and adaptation. Therefore, being is rendered a "retrospective hypothesis" within the flow of time (Beckett 4). According to Martin Esslin, action becomes a compulsory self-defense mechanism as a way to evade the arduous altercation with time (17). Correspondingly, Beckett's theater deals with the incessantly varying human self within the course of time. Nevertheless, Beckett's theater poses a peculiar form of action exhibited through ritualistically repeated habits. This, in turn, demands the inquisition of the prospect of a Proustian salvation, a liberation stemming from a confrontation that discharges the self from ritualistic routine, using Beckett's *Endgame* and *Krapp's Last Tape*.

Laura Barge argues that the assumption Beckett's characters have memories of a kind existence lived under the delusion of the Proustian perception of the world by habit is impeded by various barriers. She believes no Beckett character has used habit to form his experience into "the boredom of living", for every character, whether perceiving the microcosm or the macrocosm, undergoes the severe torment of being (280). On the other hand, Beckett in his essay mentions Proust's conviction that life oscillates between the numbing effect of habit and the invigorating impact of involuntary memory (Beckett, 16). However, Barge perceives Beckett's characters as neither numb nor exhilarated, but subject to habitual suffering, and their agony is sharper than that of Proust for it does not result in salvation. As for time, Thomas Postlewait states that Beckett's characters are constantly aware of time through their ritualistic routine; they are conscious of their habits and haunted by their chronicles. So, victory over time seems impossible because characters in Beckett's drama are not escaping the present, but being reminded of its banality. Such perceptions are liable to criticism, especially those concerning the agonizing impact of habit, along with the realization of the present. Beckett clearly says "The fundamental duty of Habit... consists in a perpetual adjustment and readjustment of our organic sensibility to the conditions of its worlds. Suffering represents the omission of that duty... and boredom its performance." (qtd. in Morse 27). In Beckett's work, habit does not cause suffering, but rather reduces it through the numbing effect of its repetitiveness. For example, Krapp's numbness is evident all over *Krapp's Last Tape* with its continuous pauses and motionless moments, and Hamm in *Endgame* is used to taking painkillers every day, a metaphor for numbness. Furthermore, memory is a constituent aspect in Beckett's theater, as there is much interdependence between the characters' reliance on memories and the numbing effect of habit.

The role of habit and its connection to memory can be articulated in Beckett's *Krapp's Last Tape*

Leroux, G. (2015). *The Phantom of the Opera*.Horror and Romance. Retrieved from

Meadows, C. (2013).*A psychological perspective on joy and emotional fulfilment*. New York, NY: Routledge.

Moran, T. H. (2008).*Needs of the present, challenges for the future: [... is based on a symposium held in November 5, 2006,... at the School of Foreign Service, Georgetown University]*. Washington, DC, World Bank.

Nezu, C. M., Martell, C. R., &Nezu, A. M. (2014).*Specialty competencies in cognitive and behavioural psychology*. Oxford, U.K.: Oxford University Press

Nodeh, S., (2013). Power struggle in Tennessee Williams' A Streetcar Named Desire: A foucauldian analysis of the play. *AnaleleUniversitãiiOvidius din Constana. SeriaFilologie*, (24/1), pp.135-141.

Oklopèiæ, B., 2008. Southern Bellehood (De) constructed: A case study of Blanche DuBois. *Americana: E-Journal of American Studies in Hungary*, *4*(2).

Ozyegin, G. (Ed.). (2015). *Gender and Sexuality in Muslim Cultures*.Ashgate Publishing, Ltd..

Porter, N. (2009). *The human intellect: With an introduction upon psychology and the soul*. Scribner.

Sindima, H. J. (2008). *The gospel according to the marginalized*.New York, NY: Lang

Weller, B. F. (2009). *BaillieÌre's nurses' dictionary: For nurses and health care workers*. Edinburgh: Elsevier/BaillieÌreTindall.

Williams, T. (2004).*A Streetcar Named Desire*.New York, NY: New Directions

characterized by resistance and aggression directed towards resisting an authority or a convention. A rebellious spirit is demonstrated in two perspectives: first, it is viewed as an embodiment of defeat and second as an embodiment of triumph.

Rebellion as an embodiment of defeat is manifested through the marginalization and oppression of women such as Stella and Blanche in *A streetcar Named Desire*, and Christine in *The phantom of the Opera*. Also, isolation, alienation and loss of one's self, insanity and deaths, agony, aggressiveness and pain, and violation of the norms and values in the society are clearly presented in the plays. The various characters also manifest rebellion as an embodiment of triumph through sacrifice, ecstasy, purification of the soul, and the overthrow of the wicked spirits. It is evident that the pieces of literature add knowledge regarding the various aspects of rebellion and how they manifest in the society and in the interaction between human beings.

References

Adeniji, I. M. (2014).*Policing Insecurity*. Abuja, Nigeria: Lulu Com.

Aìgueda, M. H., &Neto, L. M. (2013).*Positive nations and communities: Collective, qualitative and cultural-sensitive processes in positive psychology*.Dordrecht, Netherlands: Springer.

Amanze, J., Nkomazana, F., &Kealotswe, O. N. (2010).*Biblical studies, theology, religion, and philosophy: An introduction for African universities*.Eldoret, Kenya: Zapf Chancery

Barry, P. B. (2013). Evil and Moral Psychology (Vol. 20).New York, NY: Routledge.

Batthyany, A., & In Russo-Netzer, P. (2014).*Meaning in positive and existential psychology*.New York, NY: Springer

Berghash, R., Jillson, K., & Kuehn, J. L. (2016).*Psyche, soul, and spirit: Interdisciplinary essays*. Eugene, Oregon: Pickwick Publications

Bhardwaj, A. P. (2010). *Essential English for competitions: IAS, PCS, HCS, HAS, RAS & CAT, MAT, SAT, CLAT, PO, AAO, NDA, CDS, GRE, IELTS, TOEFL*. New Delhi: S Chand.

Bloom, H. (2009).*Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire*. New York, NY: Bloom's Literary Criticism.

Brazier, D. (2009).*Love and its disappointment: The meaning of life, therapy and art*. Winchester, Hamsphire: O Books.

Chambliss, W. J., &Eglitis, D. S. (2014). *Discover sociology*. Los Angeles, CA: SAGE

Coon, D., Mitterer, J. O., &VanDeventer, A. (2008).*Psychology: A journey*. Australia:Belmont, CA, Thomson/Wadsworth

Duncan, P. (2015). *The Emotional Life of Postmodern Film: Affect Theory's Other* (Vol. 81). New York, NY: Routledge.

Gurr, T. R. (2015). *Political rebellion: causes, outcomes and alternatives*. New York, NY: Routledge.

Jones, J. S., Fitzpatrick, J. J., & Rogers, V. L. (2012).*Psychiatric-mental health nursing: An interpersonal approach*. New York, NY: Springer Pub.

Klein, A., (2016). *Mindful Eating from the Dialectical Perspective: Research and Application*. New York, NY: Routledge.

Knaster, M., & Pryor, C. R. (2010).*Living this life fully: Stories and teachings of Munindra*. Boston, MA: Shambhala Publications.

In the narrative, *The Phantom of the Opera*, purification of the soul is demonstrated by Erik, the Phantom. Even after Christine accepts to marry him in order to save Raoul, Erik accepts the fact that Christine does not love him. Erik, therefore, releases Raoul and allows him to marry Christine while he is dying of heartbreak. The very fact of being oppressed and of losing fundamental rights for living has not hindered Phantom from changing into a good and righteous person.

2.2.4. The Overthrow of the Wicked Spirit

Wickedness is usually equated to evil. Some philosophers describe wicked people as those who have some humane principles yet they fail to consider the pain they inflict on others (Barry, 2013). Wicked people are directed by a wicked spirit. The pieces of literature present scenarios where the evil spirit has been overthrown.

In *A Streetcar Named Desire*, the overthrow of the wicked spirit is demonstrated by Blanche, who is depicted as a drunk, rebellious, deceitful, and promiscuous woman. This wicked spirit is overthrown when Blanche confesses the truth and accepts the reality of her life. She eventually ends up becoming insane.

In *The Phantom of the Opera*, a wicked spirit is demonstrated by Erik, phantom. He demonstrates a spirit of selfishness, arrogance, manipulation, and jealousy. This is demonstrated through the torture he subjects to Christine, Raoul, Persian, La Carlotta, and Joseph, whom he hangs at the basement of the Opera House. Nevertheless, this spirit is overthrown at the end of the narrative where Eric allows Christine to be with the man she loves, Raoul. Eric ends up in agony as a result of losing his love.

2.2.5Rapture, Elation, and Joy

Rapture is defined as a great delight, joy, elation or ecstasy (Bhardwaj, 2010). Absolute joy is described as zest accompanied by a strong feeling of joy and pleasurable interest. It is also defined as refreshment, elation, delight, ecstasy, exuberance, and blissfulness. Rapture may also arise as a strong and joyful interest in the object of attention which causes energy to move freely and refresh the whole body and mind (Knaster&Pryor, 2010).

Rapture, elation, and joy are experienced in the play *A streetcar named desire* in various cases. Blanche, for example, experiences joy when Mitch shows interest to marry her. Having experienced a life full of agony and loneliness, Blanche ends up living a reckless life. However, Mitch's decision to marry Blanche fills her with joy as she has a person to whom she can finally seek refuge. Unfortunately, this does not last long. Stanley also finds joy when Blanche is taken to a mental hospital. Stanley's joy is attributed to the fact that his rival for power against his wife, Stella, is gone.

In the narrative *The Phantom of the Opera*, rapture, elation, and joy are demonstrated by Raoul and Christine after Erik allows them to be together. This is an unexpected decision especially considering the fact that Christine has already accepted to marry Erik in order to save Raoul, her love. This is illustrated when Erik says, "she saved your life, daroga, at a moment when I would not have given two pence for your Persian skin" (Leroux, 2015).

3.0 Conclusion

In conclusion, the theme of a rebellious spirit has been brought out strongly in the two pieces of literature, *A Streetcar Named Desire* and *The Phantom of the Opera*. Rebellion is an emotion that is

everything for Christine's love. Unlike Erik, who is selfish and determined to hurt everyone for gaining Christine, Raoul is ready to sacrifice everything for his love. When Raoul realizes that Christine has gone missing, he goes looking for her and he even decides to enter the Phantom's house. Moreover, Christine demonstrates sacrifice when she agrees to marry Erik in order to save Raoul and Persian after realizing that they are trapped in a torture chamber. She agrees to kiss phantom in order to save Raoul. Knowing that Christine does not love him, Erik also makes a sacrifice by allowing Raoul to marry Christine. This is demonstrated when Erik tells Christine "I know you love the boy... I was only a poor dog ready to die" (Leroux, 2015). Within all sacrifices, Christine and Raoul's love triumphs. This means that sacrifice is important in maintaining love.

2.2.2. Ecstasy

Ecstasy is an overwhelming feeling of great happiness and joyful excitement (Duncan, 2015). It is, therefore, characterized by a higher degree of joy that exceeds the ordinary daily life (Meadows, 2013).

Ecstasy is demonstrated by Stella in *A Streetcar Named Desire* during her fantasy in scene two when she states that one cannot describe his lover (Bloom, 2009). Stella is blinded by her love for Stanley; she does not resist even when he treats her harshly. Ecstasy is further demonstrated by Blanche when she manages to lure Mitch into marrying her. Her joy is motivated by the thought that she has finally found the refuge she has been seeking for.

In the narrative *The Phantom of the Opera*, ecstasy is demonstrated by Persian and Raoul after Persian manages to find the switch used to turn off the torture chamber to escape. It is further demonstrated by Erik who tortures Raoul in order to have Christine as his wife. He believes that he is triumphant against Raoul. Also, the phantom's ecstasy is derived when Christine kisses him and drags him to the world of rapture. This is clear from Erik's words where he states that "She remained alive, weeping over me, with me. We cried together! I have tasted all the happiness the world can offer!"(Leroux, 2015).

2.2.3. Purification of the Soul

In a philosophical view, the soul is what makes an individual to feel. It can only be defined as the cause of these operations. The soul is known to act and suffer and to be affected by various states (Porter, 2009). In a religious perspective, the life of the soul involves continuous self-evaluation which helps an individual to understand the real meaning of life (Berghash, Jillson, & Kuehn, 2016). In both stories, the theme of purification of the soul is prevalent.

In *A Streetcar Named Desire*, Blanche demonstrates the purification of the soul. Having lost her husband at a young age, she engages in sexual promiscuity and alcoholism. She also lives a meaningless life. On meeting Mitch, she views him as a man who can offer her refuge. Deceiving Mitch that she is an upright woman demonstrates her desire to be a woman with dignity. After Mitch realizes that she has been lying to him, she defends herself by telling Mitch that inside she never lied. This means that her deeper self is never changed by her reckless life. Mitch forces her to confess the truth about her life. This is a moment for purification for Blanche who admits her real life and now begins to face the consequences of her promiscuous life. Consequently, she tries to change to a good, virtuous person through changing her harsh reality and accepting to be pure and innocent as her name "Blanche" stands for.

fering. Stanley's family is no longer a place for Blanche to take refuge.

The setting in the play is in a male-dominated society as shown by the relationship between Stanley and Stella. This is particularly demonstrated when Stanley hits Stella after she condemns his drunkenness. However, Stella always returns home after Stanley apologizes to her. This is demonstrated when the narrator explains "The door upstairs opens again. Stella slips down the rickety stairs in her robe" (Williams, 2004, p.67).She has accepted Stanley's behaviour as part of his temperament and considers it as typical of men (Nodeh, 2013). On the other hand, Blanche goes against the norms by opposing Stanley. She is surprised at how Stella tolerates her condition without resistance. She even tries all her best to get herself and her sister out of the situation (Nodeh, 2013).

Violation of the norms is demonstrated in *The Phantom of the Opera* by Erik, phantom. He is an outcast who is rejected by his parents due to his facial deformity and hence he should not interact with other people. However, he violates the norms and falls in love with Christine whom he fights for (Leroux, 2015). Consequently, he considers himself as the victim of the Opera House and starts offering a lot of reasons to justify his disruptive behaviour in the society he is living in. Moreover, his violation tends to choose some people to oppress them.

2.2
The Rebellious Spirit, an Embodiment of Triumph

The theme of a rebellious spirit as an embodiment of triumph is demonstrated in the two pieces of literature in various scenarios. The concepts that describe this theme include sacrifice, ecstasy, purification of the soul, and the overthrow of the wicked spirits as described in this section.

2.2.1. Sacrifice

According to psychologists, sacrifice is referred to as the personal choice of placing other people's needs before one's own. Sacrifice is derived from the human ability to control one's ego and let go. Sacrifice basically involves giving away something that belongs to an individual (Aìgueda&Neto, 2013). Within this context, love requires self-preservation and self-sacrifice as well. When self-sacrifice occurs, there is faith that love will triumph even beyond individual interests (Brazier, 2009). Sacrifice has been demonstrated in various scenarios in the two stories.

In the play *A Streetcar Named Desire*, sacrifice is demonstrated by Stella when she marries a lower-class and cruel man for what she perceives as love and finally lust. Stella fails to live by the social class she has been brought up in. She is ready to put up with Stanley's harshness and even accept it as his temperament. Stella states that clearly while referring to her marriage by saying that "You take it for granted that I am in something that I want to get out of" (Williams, 2004, p.80). Stella's sacrifice is evidenced when she fails to believe her sister's allegations of rape and prefers Stanley, her husband, over her sister. In addition, Stella states that she cannot believe her sister's story and goes on living with Stanley (Williams, 2004). This demonstrates Stella's sacrifice for her family, Stanley and the baby.

Blanche also demonstrates sacrifice by her decision to live with Stella and Stanley. In spite of many problems she experiences, she still goes on to live with them because she has neither money nor a place to live. She places her dependence on men, Mitch and Stanley, and ends up with a destroyed spirit (Williams, 2004).

Sacrifice is also demonstrated in *The Phantom of the Opera* by Raoul, who is willing to sacrifice

disgusted she finds him. Her agony even becomes greater when her husband commits suicide. Blanche is then fired from her teaching job and creditors take her family home. Losing everything, she ends up in her sister's home and obliges herself to adapt to a different environment where she experiences even more agony due to the cruelty of Stanley, her sister's husband. Moreover, Blanche's agony continues when she is rejected by Mitch, who fails to believe that she is a dignified woman even after she apologizes for her lies. Behaving in an unethical way, Mitch tries to rape her. Blanche's agony is even aggravated when Stanley rapes her (Williams, 2004).

Agony is also demonstrated in the narrative *The Phantom of the Opera*. Phantom causes Christine and Raoul a lot of pain as Christine cannot freely express her love to Raoul. In his fight for Christine's love, Erik causes suffering not only to Christine but also to the people around her. First, he kills Joseph Buquet, who has been found hanging at the basement of the Opera House. Additionally, Erik causes La Carlotta's voice to change into a croak, thus La Carlotta fails to sing again when the new directors of the opera fail to obey his demands. Phantom also causes the breakage of the famous chandelier, which leads to the injury of many people and the death of one woman. Moreover, Phantom causes agony to Raoul and Persian by trapping them in a torture chamber with the purpose of killing them. Finally, phantom also faces mental suffering when he loses Christine's love to Raoul. Erik, the phantom, states that he is dying of heartbreak. This shows the severe mental agony that Erik experiences (Leroux, 2015). Erik's agony turns into a major human crisis that quests the essence of humanity.

2.1.5
Violation Of The Norms And Values In The Society

Norms are the common rules that have been set within a culture to govern the behaviour and character of people who belong to it. Values are the general guidelines and standards within every society that outline the ideal principles and define what is right or wrong (Chambliss&Eglitis, 2014).

In the play *A Streetcar Named Desire*, a woman is believed to be a custodian of culture and an angel of the house. At a certain stage, the Southern woman stereotype is based on a strict gender, class, and race traits. Her duties are mainly to be obedient, to sew, and to learn reading and writing. She is viewed to be lively and naïve with her major aspiration of marriage. Thus, marriage is viewed to be a legal commitment that provides security and protection (Oklopèiæ, 2008).

Coming from the South, Williams, the author of the book, adds the aspects of values, norms, and images of the South in his work. Blanche, the main character in the play, violates the perception of the southern woman by indulging in excessive alcohol use, insanity, promiscuity, and bitterness. This is demonstrated in scene seven when Stanley tells Stella of a gossip he has gathered concerning Blanche. Additionally, Blanche is well-educated and holds teaching position at a good school; this job was not common for a common Southern woman long time ago.

According to the norms of the Old South, protection and refuge are given by a family or another person (Oklopèiæ, 2008). This is demonstrated when Blanche explains to Stella that she cannot be alone as she needs to be near someone who offers her trust, love and caring. She also clings to the codes that oblige men to protect women. Hence, she looks for protection from another man, Mitch (Williams, 2004). However, the violation of the norms is demonstrated by Stanley, who does not protect Blanche. He is very harsh and violent and he dislikes Blanche, rapes her and causes her suf-

him to publish in the local newspapers about his death. Evidence of his death is shown when Christine buries him in a place that he will never be found which is according to his wish (Leroux, 2015). Thus, death symbolizes the sacrifice that Eric makes to avoid committing more sins in the society he is living. Furthermore, Eric's death is prerequisite of giving satisfaction and relief to everyone in the Opera House.

2.1.4 Agony, Aggressiveness, and Pain

A rebellious spirit is characterized by aggression. Psychologists describe three major assumptions of aggression which perceive aggression as instinctual, learned, and as an innate response that is motivated by frustration. In an instinctual perspective, rebellion is viewed both as destructiveness to a death instinct and as a survival-enhancing instinct. Psychologists assume that all human beings have autonomous irresistible occurrences of aggression or a drive to aggress that occurs in rhythmical patterns (Gurr, 2015).Some psychologists explain that the cause of aggressive behaviour is solely learned and used in the achievement of particular goals such as to secure attention for children and adolescents, for adults to show dominance, and for groups to compete for scarce resources (Gurr, 2015). Finally, aggression at large may occur as a response to frustration. Basically, frustration is a disruption of goal-directed behaviour. Aggression is, therefore, a behaviour that is developed with the aim of injuring those to whom the goal is directed. This is basically the cause of political rebellion (Gurr, 2015). The theme of aggression is demonstrated by various characters in the two pieces of literature examined in this paper.

In the play *A Streetcar Named Desire*, aggression based on rebellion is demonstrated by Stanley, Mitch, and Allan. Stanley demonstrates aggressiveness during the Poker party when he strikes Stella and forces her to seek refuge at a neighbour's house. Stanley is so aggressive that Blanche wonders how his wife tolerates him. Mitch also demonstrates aggressiveness when he takes the opportunity to humiliate Blanche claiming that she is a prostitute based on the gossip Stanley has gathered. However, Blanche manages to save herself by screaming 'fire', and Mitch lets go of her and rushes outside the house. In another scenario, Stanley's aggressiveness is demonstrated when he rapes Blanche, taking advantage of the fact that Stella is away in the hospital giving birth. The reason behind the assault may have been the fact that the two individuals never got along with each other. The assault leads to Blanche'sdestitution and to insanity.

In *The Phantom of the Opera*, aggressiveness is demonstrated by phantom that competes for Christine's love with Raoul. His struggle for Christine's love is characterized by a lot of aggression. One of the incidences demonstrating his aggressiveness is when he causes Christine to faint during a performance and makes her disappear into a mirror. Additionally, he puts Persian and Raoul in a torture chamber. The very fact of causing Persian's and Raoul's oppression is due to phantom's loss of his rights that give him the opportunity to live as a normal human being.

Agony is defined as extreme suffering (Weller, 2009). In this context, suffering which is described as the experience of pain or distress can either range from simple mental, physical, or spiritual to severe anguish (Jones, Fitzpatrick, & Rogers, 2012).Agony is demonstrated in the play *A Streetcar Named Desire* by various characters including Blanche and Mitch. Blanche's life is filled with a lot of agony. First, discovering that her husband is involved in homosexual affairs with an older man causes her to have a severe mental distress. This is demonstrated when she tells her husband of how

person, she discovers that she is an outcast and has to perish. In reality, Mitch does what a brutal dictator does to his people. Not only does his brutal behaviour humiliate Blanche, but also his attempt to rape her ruins her (Williams, 2004). Mitch, Stanley, and Stella have rejected Blanche and see her as a bad and immoral person. They fail to feel sorry for her misery. This makes Blanche's life even more miserable and meaningless.

In *The Phantom of the Opera*, isolation, alienation, and loneliness have been demonstrated by Phantom, who has been living in isolation all his life due to certain phases of suffering he passes through. In his songs, he refers to experiences of seclusion especially when he is obliged to wear a mask and be placed in a travelling show as 'the devil's child'. It is also demonstrated in a flashback that shows how he ends up in a cave, lair, underneath the Opera House where he is taken by Madame Giry. Life in the cave shows his alienation and isolation. Moreover, wearing the mask alienates him from the world, lets him be stigmatized and obliges him to receive the negative public attitudes. Moreover, phantom becomes even more isolated when he cannot win Christine's love. He loses his only hope to be ever accepted in the society and to get married to Christine (Leroux, 2015).The Phantom's isolation demonstrates a rebellious spirit against man. This has been motivated by his belief that the society rejects and ignores him. Feeling isolated and rejected leads phantom to go through a lot of psychological threats. As a result, he causes harm to Christine, Persian, and Raoul in his fight for Christine's love.

2.1.3 Insanity and Death

Insanity is basically referred to as a lack of the ability to manage one's behaviour or understand the consequences of one's actions. Insanity may be triggered by various factors which include social conditions such as poverty, social disorganization and stressful living conditions, family factors such as abuse within the family and disordered communication patterns, and psychological factors such as stress (Coon, Mitterer, &VanDeventer, 2008).

To certain extent in the play *A Streetcar Named Desire*, insanity has been featured and increased due to certain factors either within the family or in the society. The causes of insanity in the play include loss, depression, financial crisis, and cruelty from other people. Blanche's insanity may have resulted from the numerous social challenges she faces such as loss of her family home, the death of her husband, rejection by Mitch, and sexual assault by Stanley. These are the stressful experiences that may have stimulated her insanity. The sexual assault by Stanley is portrayed as the main cause of Blanche's insanity. Thus, Blanche, getting the most burdensome and depressive experiences, is likely to have tenuous involvement in everything. She suffers a total mental breakdown and has to be taken to a mental hospital (Williams, 2004).

The play also depicts death as a result of humiliation and defeat. Allan, Blanche's husband, commits suicide. The reason for this action is that Blanche tells him that she finds him disgusting after engaging in sex with an older man. Blanche narrates this cause of his death by saying "It was because--on the dance-floor--unable to stop myself--I'd suddenly said--"I saw! I know! You disgust me" (Williams, 2004, p.115). This must have made him feel humiliated and depressed. Failing to face this harsh reality, he ends up committing suicide.

In *The Phantom of the Opera*, death is demonstrated by Erik, the phantom, who after losing Christine's love tells Persian that he will die because he cannot tolerate the loss anymore. Also, he tells

which is famous for prostitution. Even after Blanche tells the truth, Mitch rejects her and even attempts to rape her with the opinion that Blanche is a prostitute who entertains men. This is demonstrated in scene nine when Mitch says "I don't think I want to marry you any more", (Williams, 2004, p.150).The reason for Mitch's violence is because he feels humiliated by the fact that Blanche succeeds in managing to lure him into believing her lies. Consequently, he feels defeated and ends up developing a rebellious spirit that causes him to attempt to assault Blanche. Additionally, he has a low opinion of Blanche when he considers her a woman with no dignity.This kind of behavior is ongoing harassment that degrades and humiliates Blanche.

Oppression is also demonstrated in the novel *A Streetcar Named Desire* by Allan Grey, Blanche's husband, whom she discovers to have engaged in sexual acts with an older man (Williams, 2004). This is not only humiliating to Blanche but also disgusting. Blanche even suffers more when Allan commits suicide (Williams, 2004). Drastically, Blanche experiences many forms of oppression at some point in her life.

Oppression of women is also demonstrated in *The Phantom of the Opera*. Phantom, who is in love with Christine, causes her suffering as a result of his jealousy towards Raoul, Christine's lover. Some of the problems that Christine faces include collapsing during a performance, disappearing in a mirror in the dressing room, and separating from a man she loves (Williams, 2004).The reason for Christine's oppression is because Phantom, who is in desperate need for love, compassion, and warmth is unable to win her love that will save him from soul destruction. Recognizing that Raoul, the handsome guy, deserves Christine's love, phantom feels that he is defeated; hence in the process of rebelling against the feeling of defeat, he ends up harassing Christine and obliging her to marry him as a way to compensate for everything he does for her sake.

2.1.2Isolation, Alienation, And Loss of One's Self

Isolation and alienation are defined as the feeling of being isolated from the world, being different from other people, and being a stranger in a community (Nezu, Martell, &Nezu, 2014).Loneliness mainly occurs after having a sense of reduced meaning in life which results from a feeling of loss of purpose, value, efficiency, and self-worth. Also, loneliness is caused by an unmet need for belonging and life satisfaction. When people feel lonely and isolated, they alienate themselves from people and hence they end up having a feeling of emptiness and lack of purpose. Since family relationships are a major source of meaning in the lives of young adults, loss of a partner may lead to social isolation, depression and even suicide (Batthyany& Russo-Netzer, 2014).

In *A Streetcar Named Desire*, loss of one's self is demonstrated by Blanche, who is lost between loneliness and desire. Since her life becomes meaningless, she ends up becoming an alcoholic who leads a miserable life characterized by a sequence of misfortunes. Various incidences in the play demonstrate Blanche's loneliness. First, it is evident that she is yet to get over the loss of her husband that is tragic and consuming. Blanche needs someone to defend her and helps her, but she ends up seeking for comfort desperately in the arms of strangers such as Mitch and the cruel Stanley (Williams, 2004). Second, it is clear from the play that Blanche is in search for an unsatisfied need and desire for love which she manages to get from Mitch. However, loneliness is demonstrated yet again when she is rejected by Mitch, who tells her "You're not clean enough to bring in the house with my mother" (Williams, 2004, p.150).Despite her efforts to apologize and her promises to be a virtuous

erature describe a rebellious spirit as an embodiment of defeat. Some of the concepts that support this argument include the marginalization and oppression of women by males, the isolation, alienation and loss of one's self, the insanity and deaths, agony, aggressiveness and pain, and violation of the norms and values of the society. This section discusses the concepts in the two books.

2.1.1The Marginalization and Oppression of Women by Males

Feminist critics point out that some women are ignored, oppressed, and marginalized. Marginalization of women is evidenced by the fact that women are often defined in terms of the men to whom they are related rather than according to their own terms, potentials and qualities (Amanze, Nkomazana, &Kealotswe, 2010).With regard to this conception, women often face sexual exploitation from men. This exploitation is a major form of political, economic, military, and social mistreatment (Sindima, 2008). Thus, this kind of assault ruins a woman's body and soul and leaves her as a victim. In societies where the issue of women as a marginalized group is overlooked and highlighted, the practice of using the female body as a tool to attract attention is not a common phenomenon but rather, the body is used as a sign of rebellion against such oppression. Hence, not only is the body seen as a sign of satisfying the lust of the male society, but also as a means with which women rebel and defy all obstacles (Ozyegin, 2015).

The issue of oppression of women has been presented and dramatized in the two stories. In *A Streetcar Named Desire*, the concept of marginalization and oppression of women is depicted by Stanley in two scenarios. First, when Stanley and Blanche are left in the house while his wife, Stella, is in the hospital delivering a baby, he tries to sexually abuse Blanche (Williams, 2004).Stanley's action reflects his dominant power over Blanche. Moreover, this action is not only exploitation but also a humiliating experience for Blanche. Additionally, it is a kind of coercion for Stella, who even refuses to believe that her husband will create and perpetuate oppressive conditions for Blanche.

Oppression of women is demonstrated in yet another scenario. During the poker party at Stanley's apartment, Stanley gets angry at the disruption in the game when Stella says "All of you please go home! If any of you have one spark of decency in you" (Williams, 2004, p.60). It is evident from the narrator's description "There is the sound of a blow. Stella cries out" and "With her arms around Stella, Blanche guides her to the outside door and upstairs" (Williams, 2004, p.64) that Stanley strikes Stella, forcing her to hide with Blanche in the house of their neighbour, Eunice, who resides in the apartment upstairs. Blanche is shocked at Stanley's cruelty; she even wonders how her sister puts up with Stanley's character (Williams, 2004). In this case, Stella is hit for no good reason and this is a demonstration of oppression against women.

The above examples present defeat as a major reason for the rebellious spirit in men that caused them to oppress women. Stanley is aware that Blanche dislikes him and that she can easily influence Stella, his wife, into rebelling against him; hence, he feels insecure about Blanche and as a result, he decides to rape her. Additionally, the reason why Stanley hits Stella is the incessant disruption in the game. Stanley, hence, becomes aggressive and violent.

Mitch also demonstrates oppression against women when he refuses to accept and look at Blanche as a pure lady who is ready to change her life. This happens after Stanley discloses to Mitch about a gossip that he gathers about Blanche, for example she has actually been fired from her teaching job for having engaged in an affair with a student and that she moved to live in a hotel, Flamingo,

Blanche and Mitch soon fall in love and decide to get married. However, Stanley gathers gossip that Blanche has been fired from her job as a teacher for having sex with one of the students. On hearing this, Mitch rejects her and changes his mind about marrying her. He decides to take advantage of her. Blanche, being aware of his intention, saves herself by screaming "Fire! Fire! Fire!"(Williams, 2004, p.150). Mitch runs away in fear of a fire. In reality, Blanche tries to keep herself from Mitch, but she cannot avoid Stanley, who rapes her when Stella goes to the hospital to deliver. Although Blanche tells Stella about her husband's assault, Stella refuses to believe the story. This leads to Blanche's nervous collapse. Consequently, Stanley obliges Blanche to be admitted to a mental hospital. Initially, Blanche refuses to be taken to the hospital and collapses, but later she accepts and goes (Williams, 2004).

On the other hand, the novel, *The Phantom of the Opera*, begins on the night of a retirement party when the old directors of the Opera House are handing the leadership to new leaders, Armand Moncharmin and Firmin Richard. There is a word by several dancers that they have seen a phantom haunting the place and causing commotion and disruption. A few moments later, the dancers find the chief stagehand, Joseph Buquet, hanged in the basement. During one of the musical performances at the Opera House, Raoul de Chegny sees Christine Daaé, one of the performers, and falls in love with her. It is then revealed that the two have met when they were young.

Despite receiving a couple of letters from the phantom revealing anger, rejection and violence, the new leaders still believe that the phantom is a hoax, and he is not present in reality. According to them, the fact of the phantom's presence exists in the world of fantasy. It is apparent that the phantom's dastardly appearance and personality push him to cause a lot of mysterious things, for example Christine's disappearance into the mirror.

Getting engaged, Christine and Raoul face many challenges caused by the phantom who only wants Christine to be possessed by him. The phantom's invasion of the Opera House and Christine's abduction cause horror and dismay to everyone, thus Raoul decides to report to the police about all mischievous actions. However, Persian, one of the figures in the Opera House, warns him and promises to help him find Christine.

Although the two men, Raoul and Persian, decide to go to the Opera House to speak with the phantom, they are unconsciously driven to a torture chamber. Finally, Persian saves Raoul and Christine and helps them to run away. Eric, the phantom, still demands that Christine should marry him but after a test, he changes his mind, forgives Persian and Raoul and allows Raoul to marry Christine. Eric proves himself a true lover and loyalist when he tells Persian that he is dying of heartbreak (Leroux, 2015).

The two stories bring out the theme of the rebellious spirit in various perspectives. However, this paper is focused on discussing and analysing this theme in these two perspectives which include rebellion as an embodiment of defeat and as an embodiment of triumph. The paper will draw examples from the two stories.

2.0 Discussion and Analysis

2.1 The Rebellious Spirit, an Embodiment of Defeat

The play *A Streetcar Named Desire* is based on a story surrounding love and domestic assault while the novel *The Phantom of the Opera* presents a story of horror and romance. The two pieces of lit-

The Rebellious Spirit, an Embodiment of Triumph and Defeat in A Streetcar Named Desire and The Phantom of the Opera

Dr. May Matta

Faculty of Letters and Human Sciences, Lebanese University, Lebanon

E-mail: mayochedid@hotmail.com

Abstract

The aim of the paper is to discuss and analyse the theme of a rebellious spirit in two pieces of literature, *A Streetcar Named Desire*, a play, and *The Phantom of the Opera,* a novel. *A Streetcar Named Desire*, written by Tennessee Williams in 1947, is a play based on love, agony, rejection, and rebellion. The setting of the play is in the Southern United States. On the other hand, *The Phantom of the Opera* is a novel characterized by love and horror. It was authored by Gaston Leroux in 1986. The discussion and analysis will be divided into two sections. The first section discusses the rebellious spirit as an embodiment of defeat. Here, defeat is viewed as a major cause of rebellion. The second section discusses the rebellious spirit as an embodiment of triumph, where triumph is perceived to cause insurgence. These arguments have been supported by drawing examples and evidence from the two pieces of literature.

Keywords: ***Rebellious spirit, triumph, defeat, agony, love, and horror.***

1.0 Introduction

The two pieces of literature, *A Streetcar Named Desire* and *The Phantom of the Opera* present several themes that add knowledge in the field of literature. One of the major themes demonstrated is a rebellious spirit which is portrayed in the events and incidents in the two stories. Rebellion can generally be defined as a form of human emotion that arises when an individual feels a constricted, stiff sense of control. Rebellion may result in harmful outcomes that cause damage and destruction (Klein, 2016). There are various definitions of rebellion, for example rebellion is defined as an organized, forcible, and armed resistance to the government (Moran, 2008). Generally, the term rebellion stands for the action or process of resisting authority, control, principle, or convention (Adeniji, 2014).

A Streetcar Named Desire is a story of Blanche Dubois who lost her family home, Belle Reve, located on Laurel, a small town in Mississippi. Consequently, she travels to New Orleans in French Quarter to live with her younger sister's family as she has neither money nor a place to live. Stella, her younger sister, is married to Stanley Kowalski, who is of polish descent. However, Blanche lies to her sister that she has taken a leave from her position as an English teacher because of her nerves. She keeps lamenting that her sister's two-room flat is shabby and that Stanley is rough and boisterous. Actually, she thinks that Stanley does not belong to the high society.

She has a low opinion of Stanley, who likes to abuse her verbally. Apparently, she is amazed at how Stella lives with such a rough and brutal man. On the other hand, Stanley dislikes Blanche's presence. After a while, Blanche meets Mitch, one of Stanley's friends, who is calm and composed.

Tomlinson, C. (1999). *The differentiated classroom: Responding to the needs of all learners.* Alexandria, VA: Association for Supervision and Curriculum Development.

Volante, L. (2006). *Reducing bias in classroom assessment and evaluation.* Ontario: Orbit.

Wilkinson, C. (2013). Techniques for overcoming test anxiety. *Elementary School Guidance & Counseling, 24,* 234-237.

Zeidner, M. (2003). Does test anxiety bias scholastic aptitude test performance by gender and sociocultural group? *Journal of Personality Assessment, 55*, 145-160.

Zeidner, M. (2008). *Test anxiety: The state of the art.* New York: Plenum Press.

academic risk taking. *Journal of Educational Psychology, 83*(4),499-507.

Curwood, J. (2014). Between continuity and change: Identities and narratives within teacher professional development. *Teaching Education, 25*(2), 1-28.

Davies, A. (2009). *Making classroom assessment work.* Courtenay, BC: Building Connections Publishing Inc..

Fasko, D. (2002).Creativity in the schools: What's going on ? *Research in the Schools, 9(2)*, 15-21.

Fleet, J., Fiona G., & Richard Z. (2007). *Successful learning.* London, Ontario: University of Western Ontario.

Genesee, F., & Upshur, J. (1996). *Classroom-based evaluation in second language education.* Cambridge: Cambridge University Press.

Glaus, M. (2014). Text complexity and young adult literature establishing its place. *Journal of Adolescent & Adult Literacy, 57,* 407-416.

Glenn, W. (2014). To witness and to testify: Preservice teachers examine literary aesthetics to better understand diverse literature. *English Education, 46*(2), 90-116.

Goldberg, G., & Roswell, B. (2012). *Reading, writing, and gender: Instructional strategies and classroom activities that work for girls and boys.* Larchmont, NY: Eye On Education.

Goonan, B. (2003). *Overcoming test anxiety: Giving students the ability to show what they know.* London: Atlanta University

Gregory, K., Cameron, C., & Davies, A.(2009). Knowing what counts: Setting and using Criteria. Melville, BC: Connections Publishing.

Harris, H., & Coy, D. (2003). Helping students cope with test anxiety. *ERIC.* EBSCO.

Hembree, R. (2011). Correlates, causes, effects, and treatment of test anxiety. *Review of Educational Research, 58*, 7-77.

Jones, B., & Roy J. (2005). *Making the grade.* Manchester, UK: Manchester University Press.

Kirby, N. & Downs, C. (2007). Self-assessment and the disadvantaged student: Potential for encouraging self-regulated learning? *Assessment and Evaluation in Higher Education, 32*(4), 475- 494.

Reeves, D. (2010). *Ahead of the curve.* Bloomington, IN: Solution Tree.

Richardson, F. (2000). *Coping with exam anxiety.* Arlene Young. Athabasca, Alberta: Athabasca University.

Rose, D., & Meyer, A. (2006). *A practical reader in universal design for learning.* Cambridge, MA: Harvard Education Press.

Sarason, I. (2008). Anxiety, self-preoccupation, and attention. *Anxiety Research, 1,* 3-7.

Schmitt, N., & McCarthy, M. (1997). *Vocabulary: Description, acquisition and pedagogy.* Cambridge: Cambridge University Press.

Seymour, E., & Hewitt, H. (2015). *Talking about leaving: Why undergraduates leave.* Boulder, Colo.: Westview Press.

Stiggins, R. (2006). *Student-centered classroom assessment.* New York: Prentice-Hall, Inc..

Syncamore, J., & Corey, A. (2009). Reducing test anxiety. *Elementary School Guidance & Counseling, 24,* 231-233.

Appendix B
(Davies, 2009, p.45)

May

Grammar questions

May starts panicking whenever she comes across a grammar question. Called upon to explain the difference between '-ing' forms like 'I have been swimming' and 'I like swimming', she goes to pieces. Protestations on my part that failing to answer these questions will not necessarily mean she will fail the exam do not help. I am getting worried that the one task she cannot do will completely occupy her mind and - maybe simply by taking up so much of her working time - keep her from completing the other tasks that would easily have been within her reach.

Extra practice

I used part of the last few lessons to give May and three other candidates extra practice in '-ing' forms. After some grueling sessions, they are now able to get some very clear-cut examples right. In these cases, May no longer guesses but at least goes through the systematic routine I have taught them. If a more complex case comes up, she immediately switches back to guessing. The exam is in a fortnight's time; it is probably better to leave it at that.

Pleased with herself

They did their exam today. The paper contained at least some of the questions I had been practicing with them. I talked to May afterwards. She was very pleased with herself, she said. She had immediately recognized the '-ing' forms and had got the grammar questions out of the way. She had felt much more at ease for the rest of the paper. None of the themes we had discussed in our long session on history had come up.

Answered all the grammar questions confidently

Being first marker I had a quick look at May's paper this afternoon. She has indeed answered all the grammar questions confidently. But she has got them all wrong. I took the trouble to work out a rough estimate of her final score. The deduction for the wrong answers will not be too heavy. On the other hand - I admit it would be hard to prove this - May's confidence and peace of mind are palpable throughout the remainder of the paper. She has written fluently and she has made fewer mistakes than in her pre-tests.

References

Borden, G., Harris, K., & Raphael, L. (2004). Test anxiety. Baltimore: Lippincott Williams & Wilkins.

Brookhart, S. (2008). *How to give effective feedback to your students. Cheltenham, VIC, Australia: Hawker Brownlow Education Pty Ltd.*

Clifford, M., & Chou, F. (2001). Effects of Payoff and task context on

sessed along 'impressionistic' lines all the way through. Moving away from a rigid marking scheme in which mistakes are scored and compared to the number of words written, also gives more freedom to reward students who take risks (Kirby & Downs, 2007).

It has been argued (Goldberg & Roswell, 2012) that students can only take in so many corrections at a time. This observation is particularly worth bearing in mind when considering practicing writing, for instance, in the run-up to a test. Many say there is not enough time to give students both practice and feedback beforehand because the actual test takes up enough marking time as it is. One way of keeping the work load within limits on such occasions is by choosing a passage from each essay, indicating its beginning and its end in the margin and then only correcting this passage. These partial corrections are given back in class and students are asked to work out improved versions. While they are working, the time to talk to individual students about their mistakes is used.

Conclusion

An effective, goal-oriented, teaching-learning sequence contains clearly understood objectives, productive classroom activities, and a sufficient amount of feedback to make students aware of the strengths and weaknesses of their performances. Feedback and exams are inseparably related to both instructional objectives and classroom learning activities and are indispensable elements in the learning process. Exams are like a feedback. Effective exams require an understanding of the role of evaluation in planning and delivering instruction. Finally, an effective classroom calls on teachers to become agents of change in their classrooms actively using the results of the exams to modify and improve the learning environments they create.

Appendix A
(Brookhart, 2008, p.56)

Ali

Far too primitive

Ali gets low grades because his word order is always wrong. In most cases it is a literal translation from Arabic: 'In the afternoon went I to the cinema.'

Ali's test papers are full of such constructions. I have advised him to train himself to identify subject, verb, and object and to stick rigidly to an S-V-O word order in his next test. No matter what he wrote, he should make sure that every single sentence had the S-V-O word order. Ali has been reluctant. In his view, this is far too primitive and, therefore, unacceptable. He would feel like a fool writing nothing but basic sentences. On top of this, there would be deductions for poor style in the exam. I have shown him the distribution of credits I am supposed to use in marking exams; deductions for poor style are marginal when compared to what are considered to be basic grammatical mistakes like the ones he makes. Marking today's test I can see how Ali tried to stick to simple word order. He came to me after I had collected the papers telling me he felt rotten about his English. He thought he had not done too well. What he has written is, indeed, a succession of very simple declarative sentences, but, by and large, they get his point across. Stylistically his paper is far from satisfactory, but the number of word order mistakes has gone down dramatically. Consequently, Ali gets a much higher grade than usual.

rate of these piles does not get out of control. In trying to achieve this, Genesee and Upshur (1996) suggest that the following can be of help.

If it is clear that a class has to write a given number of tests during a term, it is no use ignoring this fact and trying to improvise something at the last minute. When putting together the texts for a teaching unit in an advanced class, for instance, it is well worth giving some thought to what is to be tested at the end of it and how it is to be tested. As suggested in the 'split text technique', one of the texts chosen for the unit should then be reserved for the test.

As a rule, the extra thought and time invested in the preparation of a test pays off many times. If the tasks are well prepared, there will be fewer student queries and, hence, less tension for teacher and class during the test. Less time is needed in the marking process for borderline cases if the allocation of credits has received some thought beforehand (often modifications will be necessary during the marking process). It also pays to take the time to do the exam oneself, for instance to answer essay questions oneself, in order to detect potential problems for the students early. Difficult and ambiguous questions can then either be left out or clarified. Writing down an answer also provides a list of items to expect in the student answers. This is helpful in the scoring procedure.

A teacher should start making his/her own work load and the time he/she has available a serious consideration when designing tests. This means that whenever he/she puts an item into the test paper he/she asks: Is this item really necessary? Does it tell me something new about candidates? Do I need four sentences to check whether a student can handle if-clauses or are two enough? Can I achieve the same with a shorter test? (Stiggins, 2006)

It is remarkable how much marking time is saved by relatively small cuts in the length of a test paper. Also, students are asked not to close their test books when handing them in, so that the teacher ends up with a pile of open test books. This does not make any difference to students, but it saves him/her the quarter of an hour it would take to reopen the test books at home and find the right page each time. One added bonus of this is that, unless he/she knows the handwriting, he/she initially marks the work without knowing the name of the candidate. He/she also asks students to double-space because this speeds up both reading and marking.

If at all possible a teacher puts a few days between tests to be written in different classes, so that he/she has time to start marking and possibly finish one set of tests before the next one is written. Once he/she has collected the tests marking them becomes top priority, even at the expense of other tasks, because these will receive better attention once the marking is out of the way. Students appreciate being given back their corrected work quickly. If handing it back takes weeks on, end corrections have lost much of their value as a feedback (Volante, 2006).

Teachers try to be realistic, which means they try not to be a perfectionist. Correcting the long essays is a case in point. Official regulations on marking the essay part of exam papers are difficult to apply to long essays. They don't have the time to count the words nor to correct every single mistake. They, therefore, decide on the following way to save time when marking essays: they give an overall 'impression' mark, as they would do for an essay written in the first language. The overall grade consists of a language grade for correctness and style and a second grade for content and risk-taking. This admittedly makes the mark given 'softer'. On the other hand, it seems appropriate to do this once or twice a year because in their first language classes (a 'soft' subject) students are as-

and asked them to try and learn the list on the spot. They were free to walk up and down the classroom and the corridor. Students told him afterwards how often they had sat at their desks in the afternoon staring at words with no learning happening at all. The message contained in the exercise was to stop staring and hoping that something would happen, but to be active.

School often trains pupils to focus on what they cannot do. On the other hand, it is acknowledged that confidence and frame of mind play a vital part in learning. Students are advised to watch out from time to time for those words they have, in the course of an afternoon, already learnt.

The episodes about May (see Appendix B; Davies, 2009, p.45) show that creating a sense of security may be as important as getting the knowledge across to the students. Of course, placebo effects should not be overestimated. However, the importance of the examinees' peace of mind is not to be underestimated, either. May was at ease because she thought she had got the grammar questions right. In actual fact, she had not. Yet, her peace of mind helped her to do the rest of the paper confidently.

A good preparation for the exam gives students the feeling that 'we have covered it all'. In this way it creates security. Solutions, however, will have to be tailored to individual students or groups. A vital condition for this is being perceptive about the group and creating a climate in which any question can be asked.

4. Making marking more bearable

Once the papers have been collected the students' sufferings are at an end and the teacher's time to suffer has come. Zeidner (2003) refers to the experience of a teacher:

> When I was a student I once spent a night in a youth hostel in the same dormitory as a school class. In the morning, I talked to some of the kids. They asked me what subjects I studied. When they found out I wanted to be a teacher they introduced me to their teacher, telling him I was studying English and Arabic like he had done. He looked at me wearily and frowned:' if it wasn't for the marking...' I did not see his point at the time. I do now. At certain times of the year, I wonder whether I should call himself 'marker' instead of 'teacher'. 'I have become a machine,' one of my colleagues said after a weekend with forty essays. (Zeidner, 2003, p.24)

Central marking is vital to a language teacher's work. Teachers always moan about marking. Marking load has an influence far beyond the piles of papers on the desk. Marking influences teaching by simply taking up so much time. The work that goes into preparing tests and marking them is often at the expense of preparation time for lessons. Any attempt to introduce new methods and new materials will have to consider the time constraints imposed on language teachers by their marking load. One reason why exercises that are considered carefully by the teachers make a difference and why they are actually used is that they do not require too much preparation. Marking is to stay. All a teacher can do in this final section is making suggestions as to how it can be made a little more bearable. The suggestions follow, incidentally, quite directly from the advice just given to exam candidates: facing what has to be done, being realistic and being organized.

What markers face is piles of test books. Once these accumulate they can turn into a nightmare, because they become more insurmountable by the hour. Motivation even to touch them vanishes, because the light at the end of the tunnel is far away, and with every new pile of tests stacked on the floor it moves even further away. One of the top priorities is therefore to make sure that the growth

reality of school children's lives. This is all the more true for those preparing themselves for an exam. If being considerate must mean addressing the realities of normal business at school, it must also mean addressing questions of learning (Reeves, 2010).

Although attempts to train students in learning strategies have recently met with wider interest, the classes many teachers teach have received no such training. They get the impression that, as a rule, little language learning takes place during lesson time. Students comment on how much they appreciate actually learning words during a lesson might point in this direction. Learning is usually supposed to take place during homework. Lessons have the function of checking and, at best, giving feedback. The tacit assumption is that students would somehow get on with the job of learning themselves. One of the facts a system like this overlooks is that the nature of learning changes fundamentally during adolescence. Such changes are illustrated in many of the school autobiographies students write. For many of them, learning between the ages of 14 and 18 is no longer something that happens easily and playfully but all of a sudden work and effort are to be sustained in the face of flagging concentration and lapses of memory (Goonan, 2003).

Teachers cannot claim to have addressed such problems in any systematic way. The few attempts they make do, however, meet with noticeable student interest. One such attempt took place with an advanced group with whom a secondary language teacher had decided to do regular work on vocabulary. He introduced a list of words at the beginning of each lesson, then did some other work during the lesson and later on asked the students to tell him the words they still remembered. Having rewritten the original list of words on the blackboard, he turned to the class and asked them why they had remembered some words whereas they had forgotten others. From this, it can be deduced that a number of strategies could be of help when learning words. Most students, for instance, remembered the first word of the list. This led to a realization that learning a list of words does not necessarily mean sticking to the sequence of the list but changing it or breaking it up into chunks so that the favorable 'first' position would become available several times (Rose & Meyer, 2006).

In another lesson a teacher would introduce a list of words on the blackboard, wipe out one word and ask someone from the group to read the list filling the gap from memory. He then wiped out a second word until the whole list had to be 'read out' from memory. Exercises like this illustrated the fact that for any learners the typographic image of a word and its position on a page can be of help in remembering it. They also paid attention to words that were only half remembered. When students only had a vague recollection of what the word to be remembered sounded like or looked like, he asked them to be as specific as their recollections allowed. They then compared the incomplete recollection to the correct item and tried to draw conclusions as to what had actually stuck in the memory. They came up with features such as number of syllables, stress and vowels. These features, of course, differed for individual learners (Syncamore & Corey, 2009).

Schmitt and McCarthy (1997) show how much learning strategies can differ from one individual to another, yet individuals think their way of learning is the only one. Students are therefore encouraged to find the method that suit them best. One factor Schmitt and McCarthy (1997) mention is that remembering can be linked to physical movement. For some, learning words need not necessarily mean sitting in front of a desk.

Wilkinson (2013) gives an example. In one lesson, the teacher gave the group a list of words to learn

the actual exam, it also gives students an opportunity to adjust to the way of asking questions. In addition, it gives teachers an opportunity to practice examining. None of this gives candidates, as might be argued, unfair advantage. Rather, it gives them a safe platform from which they could show what they knew instead of what they didn't (Richardson, 2000; Clifford & Chou, 2001).

Facing what can be done

Those students who are realistic know that expressing themselves in the foreign language almost inevitably means setting themselves different standards from those they are used to when speaking in their first language. For many students, however, this is not clear. When they talk about their written work, it sometimes emerges that they think the level to strive for and what is requested of them is something equivalent to their writing ability in their first language (Seymour & Hewitt, 2015).

Ali is another example (refer to Appendix A; Brookhart, 2008, p.56). He is described in a diary of an English language teacher. For him the most effective strategy he learnt in classes was being realistic about the level of linguistic complexity he could manage without making too many mistakes. He managed to get a good result in the final exam. Looking back on the course, he said he had always been aware of the limitations of his English language but unless the teacher had pointed out to him what actually counted most in the exam he might not have dared to stay within the limits of what he could actually handle in simple language. The allocation of credits for the various parts and aspects of the exams was incidentally always indicated on the paper itself. Despite this, it is often worthwhile to make it clear to candidates how much successful performance in a given task actually counts for.

This has a particularly unburdening effect in the case of questions asking for a grammatical or stylistic comment. A typical question would ask students to explain why a certain tense/aspect form is used or to differentiate between various -ing forms. This is one of the 'knowledge' parts of the exams which students could prepare themselves for. Consequently, it attracts both their attention and their anxiety. As grammatical rules and transformations are highly teachable, there is always a temptation to devote time to them. Students - their evaluation bears witness to this - even ask for it. Again, a look at the grammar questions in the actual exam paper reveals that they count for comparatively little in the overall exam scores. This is not enough to justify one grammar lesson after another. What counts much more is the correct use of the language in answering essay questions. The teacher tries to point out (not always successfully) that practicing writing is actually good practice for the exam (Fleet, Fiona, & Richard, 2007).

Facing time constraints

Another 'reality' students are up against in a written exam is time. Time limits have to be coped with. One way of training students for this is to do a mock written exam in the classroom. As it is only possible to do this on a few occasions - it simply takes much time - the teacher could give students instructions to get regular practice in writing against a time limit at home, by putting their watch on the table and seeing how much they could write within a given time (Sarason, 2008).

3. Strategies

It would be misleading to claim that doing well in exams is only a matter of being able to handle the mechanics of it. Despite all the strategic considerations about potential pay-offs and how much a given task counts for, the actual learning, of course, still has to be done. Trying to learn is the daily

of the examination board correctly and prepared the right things. Jones and Roy (2005) indicate the first time a teacher in a secondary school prepared students for their school-leaving exam; he was probably more nervous about it than the candidates themselves. The positive aspect of this was that he did indeed prepare them very thoroughly. The negative side was that they sometimes complained about his obsession with the exam, which without his noticing it seemed to have become the raison d'etre of everything they did in the classroom. Especially after some of the skepticism that was voiced in connection with the exercises, he felt he had to justify whatever he was doing with a view to its usefulness in the exam. The class grew tired of this. They did want to be well prepared but they did not want their final two years of school to be dominated by an examination. This was even truer of the lower level advanced courses he frequently had to teach, in which one part of the class took the exam whereas the other did not. This difference in interest and motivation could partly be resolved by openly saying which activities were relevant for what. A more radical solution he preferred whenever it could be organized was making up groups in such a way that those students taking the exam are all in one group and those not taking it in another.

Living with examinations, then, is a mixture of astrology, thorough preparation and not letting the exam dominate everything. It is a matter of showing students that something could be done and that it is worth making the effort. One first step in this direction is a system of continuous assessment that rewards effort because it uses tasks students could prepare (Fasko, 2009). In the above case these were weekly word tests and the essays that were to be written at home. Both counted towards the continuous assessment. They were appreciated by many students as a fallback and security net (Jones and Roy, 2005). A second step towards reducing some of the suffering exams inflict is, as the next section shows, an attitude of realism.

2. Realism

In communicative exercises, many students discover that being realistic about what they could achieve help them to become more fluent speakers of English. It becomes clear to them that fluency means acknowledging the finiteness of their resources and trying to make best use of them. A similar sense of realism is needed for coping with exams. Richardson (2000) emphasizes one important strategy that can be chosen. It is preparing students for an exam; therefore, it is training groups to be realistic about what they could do, by asking them to:

- Face what had to be done;
- Face what could be done;
- Face time constraints.

Facing what has to be done

Fear arises over things that are unknown. It can be reduced by making them known. Facing the reality of exams is therefore one way of reducing fear. The reality of oral exams can, for instance, be faced in the form of mock exams, which are a well-known tool of the trade. In preparation session for the oral exam, teachers can ask students to be co-examiners together with them on a panel. As there is usually a panel of three examiners for the oral part of a school-leaving exam, students would take turns being examined or being on the panel. A very simple bonus of this preparation is that students at least would have a very accurate idea of the situation they would be in (the number of people, for instance, and the seating arrangement). As teachers are usually leading the conversation in

Split texts

One method for setting exams that can be prepared is splitting a text. Zeidner (2008) describes as follows:

> The newspaper texts I used for background studies were usually too long to be covered in their entirety during class time. Since the original of the text was only accessible to me, I reserved a portion of a text at the end of an article for testing purposes. The actual test would then begin with the last paragraph of what we had done in class and continue with new material from the same article. I would not do this in every test I set, but this procedure was helpful with difficult texts. I got the impression that it conveyed an initial feeling of 'I know this.' The difficult parts of the text came later and were probably seen as less threatening in the light of the initial familiarity with the material. The other message it conveyed was that what we had done in class had an immediate pay-off in the test. (Zeidner, 2008, p.67)

This, of course, means that what is taught is determined by what will be tested. There is a certain risk that lessons could lose their spontaneity. On the other hand, such phases can be limited in time and disadvantages are probably offset by the sense of direction and security he can give classes because he knows what he wants them to know by the end of a teaching unit.

With beginners and intermediate classes, he routinely did a mock exam the day before they were writing the test. This pre-exam had the same format as the actual paper, using slightly different language items. When he first prepared a test in this way he worried that the real one would be too easy and therefore would not give him a wide enough distribution of marks. In the event, none of the tests he set had ever turned out to be too easy to produce a credible distribution (Zeidner, 2008).

External exams

Exams can be teacher-made or externally set. There may be a lot of leeway in teacher-made exams. With external exams, the hour of truth has come. In languages such exams are usually a test of proficiency. They are expected to give a more realistic image of a student's command of the language than a teacher-made exam. From the candidate's point of view, they often seem all the more insurmountable. There is so much that should have been done for them early and so little that can be done for them late (Gregory, Cameron & Davies, 2009).

Pupils in their last two years before the exam often state that it seems almost pointless to even start learning words for the English paper. For them, it makes more sense to cram historical facts or biochemistry, because these offer a better pay-off. It is undeniable that, beyond a certain level of proficiency in the language, the chances of any one lexical item learnt previously reappearing in the actual exam are statically minute. The language quickly becomes an ocean of things not yet learnt and defeatism sets in (Hembree, 2011).

What is the role of the teacher in the face of the common enemy? The one good thing about external exams is, of course, that they are indeed a common enemy, for both teachers and students. For at least part of the final year, the teacher and class have the opportunity to work together towards the exam instead of working against each other. As far as the atmosphere in the classroom is concerned, this is a good premise to start out from.

Having said this, it is the teacher who is tested along with the students in an externally set exam. At times, success in external exams seems to be a matter of sheer luck, of whether he has read the minds

Exams are a threat to security. How can security be given without defeating the purpose of testing? An exam is supposed to disturb people. Hence, there has to be difficulty. On the other hand, if the purpose of examining is to access what pupils can do, there seems to be a case for 'humanizing' exams in the sense of looking after candidates' needs for security to some extent. Curwood (2014) comments:

> In my teaching years as a first and second marker of school examination papers I was time and again surprised by the 'unnecessary' mistakes candidates make under pressure. It is not uncommon for someone who writes a comment on a highbrow text about Britain and Europe to come up with forms like worser or he wents, a mistake that has never occurred in his/her written work before and for which he/she is duly marked down. So, the least that could be said for humanizing exams is that they might give us a more realistic view of what candidates can actually do if they are given the chance.(Curwood, 2014, p.25)

But how can it be done? This article wants to show how teachers can be considerate when preparing exams as the rule book allows. Most importantly, it started from diaries (Appendix A: Brookhart, 2008; Appendix B: Davies, 2009) written by language teachers at a secondary school rather than a professional record. It addresses four areas:

1. Making exams achievable
2. Realism
3. Strategies
4. Making marking more bearable

1. Making exams achievable

One of the English language teachers wrote that he was really proud of the first written test he set for an advanced class. It was a transfer task. He had gone through a text about national stereotypes. The paper he set made use of a caricature showing the archetypal Arabic wearing a helmet and eating a sausage. The task was to bring in all the knowledge and skills students were supposed to have acquired and write an interpretation of this caricature. He was pleased about the element of surprise which the visual element would introduce into his test paper. His students were not. They had expected a piece of text and had prepared themselves for it. They felt he had let them down. It was only after a fair amount of persuasion that the class settled down and saw that the visual actually had something to do with what they had prepared. The results of the test were poor. Making an exam achievable in this particular case would have meant being less fancy. Being fancy had worked in a relaxed classroom situation where no time pressure existed and where the rules allowed him to give hints and clues as to how to solve the riddle. Once the test papers were handed out, this situation no longer existed. Nor did the students see the slightest need for originality in an exam situation (Tomlinson, 199).

Making an exam achievable means both making sure it can be done and conveying the impression that it can be done. This impression can most easily be achieved by linking it - at least its beginning - in a rather obvious way to what has been done in class. While we should not only teach what we test, we should try only to test what we have taught. Note also that Harris and Coy (2003) in their study on students' fear in English classes, mention clearly structured classes with objectives that can be reached as an important factor in reducing student's fear. What can be done?

Can Teachers Be Considerate When Preparing Exams?
By Dr. Janet Ayoub Al Maalouf

Abstract

A major concern of teaching English language for teachers is examining students' progress during their courses of study as well as their classroom achievements at the end of it. Classroom exams are highly concerned with qualitative judgment that is used to improve students' knowledge and learning. Exams also give teachers useful information about how to improve their teaching methods. Through using appropriate classroom exams, teachers can increase their students' motivation and show them how well they have learned the language. This article attempts to look at the importance of considering exams through the experience of secondary English language teachers. The methodology of this paper is a descriptive approach, using classroom activities and other researches carried out in this regard. Exams can be prepared by following four steps. First, making exams achievable by either splitting texts or external exams making sure that the exam can be done and by showing the student that it can be done. In the second step, a strategy is chosen to train students to be realistic by asking them to: face what had to be done, face what could be done and face time constraints. The last two steps are strategies and making marking more bearable.

Key words: humane exams, achievable, realism, marking, strategies

Introduction

When defined within an educational setting, exams are used to measure how much of the assigned materials students are mastering, how well students are learning the materials, and how well students are meeting the stated goals and objectives. Although it may be believed that exams only provide instructors with information on which to base a score or grade, exams also help to assess teacher's own learning (Borden, Harris, & Raphael, 2004).

Exams are the point where fun ends and harsh reality begins. What is that exams do to everyone? They do more than testing knowledge and proficiency. Exams are of educational importance in a number of ways. It is tempting for the teacher to hide behind them. 'Learn this because it is going to come up in the exam.' Students will conveniently forget about their autonomy and reproduce anything the teacher says in order to pass the exam. Exams may (and often do) narrow down the contents of teaching to what can be tested. They can frighten children, parents and teachers (Glaus, 2014). A teacher worries about the right length saying: Will my test eat into a colleague's lesson? Teachers feel tested in an exam, no matter whether it is an external or an internal one. A teacher would ask: Have I got the level of difficulty of the tasks right? If I don't, I will be in for protests and complaints, and the marking will become an even more time-consuming task.

Taking the examinee's point of view - what is a humane exam? Glenn (2014) states that "The first time I remember using the term 'humane' with regard to school was after my math test in the secondary school at the age of 18. I told my teacher it had been a 'humane' test. He had given me exactly the same problems we had practiced in class" (p.110). For the candidate, a humane exam is an easy exam.