

جامعة مولود معمرى - تizi - وزو



تمثلات

Représentations

مجلة أكاديمية تعنى بالدراسات الأكاديمية في الأدب واللغة والثقافة والفكر.



يصدرها مخبر "التمثلات الفكرية والثقافية: إبداع، تواصل، نقد"
كلية الآداب واللغات.

جامعة مولود معمرى - تizi وزو

الإيداع القانوني: 2015-4394

ISSN: 2437-0622

العدد الثالث (03)

أفريل 2017

تمثلات

مجلة أكاديمية يصدرها مخبر "تمثلات"
تعنى بالدراسات الأكاديمية في الأدب واللغة والثقافة والفكر.

إدارة المجلة

أ.د. أحمد تسه. رئيس جامعة مولود معمرى.	الرئيس الشرفي
أ. بوعلام إقلولي	رئيس التحرير
د. نصيرة عشي	المديرة المسؤولة:

هيئة التحرير

د. لوناس شعبانى	د. بروان محمد الصادق
د. عيني بطوش	د. زهية طراحة
د. خالد عيقون	د. مسعودة لعريط
د. محمد ساري	أ. لونيس بن علي
أ. زاهية راكن	د. حمدوش علي
د. كريمة سالمي	أ. العمرى آسيا
د. بحجة زكية	د. نعيمة العقريب
د. يسلى مقران	د. يحياوي زكية

الهيئة العلمية الاستشارية

- | | |
|------------------------------------|----------------------------------|
| أ.د. خولة طالب الإبراهيمي(الجزائر) | أ.د. فتحي التريكي(تونس) |
| أ.د. صالح بلعويد(الجزائر) | أ.د. رشيدة التريكي (تونس) |
| أ.د. صلاح عبد القادر(الجزائر) | أ.د. عبد الحميد بورايو (الجزائر) |
| أ.د. عبد الرزاق عبيد(الجزائر) | أ.د. عبد القادر بوزيدة(الجزائر) |
| أ.د مصطفى درواش(الجزائر) | أ.د. مصطفى فاسي(الجزائر) |
| أ.د. حنون عبد المجيد (الجزائر) | أ.د. رشيد بن مالك (الجزائر) |
| أ.د سعيد يقطين (المغرب) | أ.د. حسين خمري (الجزائر) |
| أ.د. فريد الزاهي (المغرب) | أ.د. جميل حمداوي (المغرب) |
| أ.د. كمال شاشوة (فرنسا) | أ.د. جغام نجاح (فرنسا) |

مجلة دورية يصدرها مخبر التمثالت الفكرية والثقافية: إيداع، تواصل، نقد - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب واللغات - جامعة مولود معمري بتیزی-وزو، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين، وأخرى علمية تتتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تسهر على متابعة مضمون الأعداد المقدمة للنشر.

- تختص المجلة بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والثقافية والفكرية، وتستقبل أعمالاً مرتبطة باللغة والفكر والعلوم الإنسانية ساعية بذلك إلى تقديم الجديد للساحة الفكرية الجزائرية، بكافة اللغات (عربية، فرنسية، إنجليزية، أمازيغية).

- تهدف إلى نشر المعرفة العلمية الأصلية، وتعزيز الحوار العلمي تلبية لحاجات الباحثين وطلبة العلم من ناحية الاكتفاء المعرفي وتشجيع البحوث الرصينة والمبكرة.

كما تسعى إلى خلق وعي لدى المتلقي قوامه تمييز الأصيل من المزيف والسمين من الغثّ، بعرض البحوث المقدمة إلى المجلة على المختصين والخبراء (لجنة قراءة).

- استقبال اقتراحات الباحثين حول كل ما يسهم في تقدم البحث العلمي وتطوير المجلة التي هي مجلّتهم.

- تعليميّ الفائدة المرجوّة من نشر البحث بوضع أعداد المجلة بين أيدي القراء والباحثين على الموقع الإلكتروني المخصص لها والعمل على تطويره وتحديثه باستمرار.

شروط النشر

- أن يتوفّر الموضوّع على الطابع العلمي والأكاديمي.
- أن لا يقل عن 10 صفحات وأن لا يتجاوز 20 صفحة.
- النشر يتم بعد عرض البحث على خبرة مختص في الموضوّع.
- لا تقبل المواضيع التي سبق نشرها.
- البحث المرشح للنشر لا يعاد إلى صاحبه، سواء حظي بالقبول أم لا.
- يمكن للبحث أن يكون مكتوبا باللغتين الوطنيتين، العربية أو الأمازيغية، وكذلك باللغة الفرنسية أو الإنجليزية.
- توضع الإحالات والهواشم في آخر البحث.
- الكتابة تكون وفق برنامج Microsoft Word وبخط Traditional Arabic مقاس 14.
- ترسل الأعمال في قرص مضغوط CD أو عبر البريد الإلكتروني .

عنوان المراسلة: مجلة "تمثالت"

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مولود معمر - تizi وزو

البريد الإلكتروني: l.revue@yahoo.fr

Laborepresentation@yahoo.fr

ملاحظة: ترتيب المواضيع المنشورة يخضع لاعتبارات منهجية.

الفهرس

9 كلمة العدد
11 الكتابة ضد الحادثة من منظور ما بعد الحادثة..... أ.د. بوجماعة شتوان/جامعة مولود معنري، تيزي وزو
39 خصوصية القصيدة الفنية عند صالحك الجاهليه..... أ.د. محمد الصادق بروان/جامعة مولود معنري، تيزي وزو
59 سيميويطيقا الثقافة (بوريء لوتمان نموذجا)..... أ.د. جميل حمداوي/جامعة الرباط - المغرب
83 أساطير الخصب في بعض الثقافات..... د. شهريرة بوخنوف/المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - مليلة
95 تقريب "ثمرة الصوت" لـ رو لأن بارت (ترجمة توصيلية)..... رایح أوموانن/جامعة مولود معنري، تيزي وزو
117 العلومة الثقافية وعلومة الهوية..... عبد الغزيز شعبان/جامعة مولود معنري، تيزي وزو
131 تشظي الهوية الجنسية في المقاومة التحريرية الجزائرية، قصيدة إلياذة الحنين" لحنين عمر-أنموذجا -..... رزيقه بوشلقيه/جامعة مولود معنري، تيزي وزو
145 الهوية وتعدد المرجعيات الثقافية "رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيبي الأعرج أنموذجا"..... حميد صغير/جامعة مولود معنري، تيزي وزو
167 استلهام الموروث الشعبي من النص الروائي الجزائري: شعلة المайдة/عائلة من فخار لـ: محمد مفلاح أنموذجا سهام حشائشى/جامعة سكيدة
183 كتاب الأدب والدلالة لترفيقات تدوروف- تحويل شعرية وتركيب منهج خديجة حامي/جامعة مولود معنري، تيزي وزو

افتتاحية العدد

ها هو العدد الثالث من مجلة تمثالت، إنه عدد متعدد في مواجهة دراساته تنوع يعكس إلى حد كبير إشكالية اشتقاق النص الأدبي في تمنعه واستعصائه، كما يعكس أيضاً تمناه وانفعاله.

سنحاول من خلال القضايا المطروحة الإسهام في تحصيل المعارف وتعزيزها بهدف إرساء لبنة في صرح الأدب والنقد.

إن القائمين على المجلة لفخورين بما قدمته في عديها السابقيين من أعمال أدبية وفكرية، هي بمثابة ثراء للحياة الثقافية في بلادنا، كونها دأبت على أن تكون مفتوحة على الراهن تأخذ بيد الباحثين وتنطلع إلى كل إنتاج يخدم الثقافة ويحترم المتلقي ولن يتأت ذلك إلى بالحوار الهادئ والمتواصل بين أطراف العملية الإبداعية بغية كسر أطواق الانكماش والجمود وتحقيق الجديد بعيداً عن حلول القنوط واليأس.

تبني مجلة تمثالت حرية التفكير والتعبير وتعمل على تكريس هذا المبدأ خدمة للعلم والمعرفة، يحتوي العدد الثالث على كم وافر من المقالات المتميزة والتحصيلات المعمقة والدراسات الجادة، كما تباينت الموضوعات من خلال اعتمادها على إجراءات منهجية متعددة المشارب شكلت في مجموعها قيمة أدبية ونقدية لا يستهان بها.

وفي هذا الشأن نؤكد على أن ترتيب المقالات يخضع إلى جملة من الاعتبارات الفنية كما يختلف تنوع موضوعاتها بتتنوع ما يصلها من أبحاث بعيداً عن المحاباة والإقصاء.

وأن نضع هذا العدد بين أيدي القراء، فإننا نرمي إلى ضم جهودنا إلى مجهودات غيرنا من الذين سبقونا والذين كان شغفهم الشاغل إرساء بحث علمي يؤسس لانطلاقـة علمية قوامها الوضوح في الرؤية والتماسـك في المنهج والموضوعـية في الطرح والتحليل.

نقدم بالشكر والثناء إلى كل من أسهم في تحقيق وجودها وإثراء هذا العدد من أسانـدة باحثـين وخبرـاء لما أبدوه من اهتمـام في سـبيل إنجـاح هذا المولـود ستـبقى المـجلـة مـتفـتحـة على كل إـنـتـاج تـتوـفـر فيه الجـدـة والـجـدـية بما يـضـمن التـواـقـم والتـلاـؤـم وعليـه فإنـها تعـيـب بـأـصـحـابـ الفـكـرـ والأـدـبـ والتـقـافـةـ أنـ يـمـدوـهاـ بـالـزـادـ المـعـرـفـيـ بما يـضـمنـ لهاـ الاستـمرـارـ وـيـحقـقـ لهاـ الـوـجـودـ.

رئيس التحرير
أ/ بوعـلامـ إـقـلـوليـ

الكتابة ضد الحداثة من منظور ما بعد الحداثة

أ. د. بوجمعة شتوان

جامعة مولود معمرى، تizi وزو

ترتبط قراءة ما بعد الحداثة للحداثة ببعدين مقاعين تفاعل تجاوب وتناسق وتجاب مرتين، وتناحر وتناقض ونفي أخرى: يشدد أولاهما¹ على النظر إلى ما بعد الحداثة باعتبارها حركة «تنتهج نهجاً ينفي الحداثة ويعلن رفضه لكل أنسابها ومبادئها²، ويصر ثانيةما³ على التأكيد أن حركة ما بعد الحداثة تعيش في كف أزمة الحداثة وأجوائها «فحجم الاستمرار هو أكثر بكثير من حجم الاختلاف بين التاريخ الممتد للحداثة والحركة المسماة ما بعد الحداثة⁴». في هذا المنحى فإن التاريخ لما بعد الحداثة، انطلاقاً من ما أطلق عليه ليوتار «وضع المعرفة في المجتمعات الأكثر تطوراً⁵»، ما كان ليتم لو لا ارتباطه بأشكال التحول الذي عرفته الثقافة الغربية، وقدرته على احتواء حد المعاصرة في توليفة خضعت لكثير من التعديل والتقويم والتهدیب في مستهل ستينيات القرن الماضي. ينسحب هذا، وإن بدرجات متفاوتة، على تيارات فكرية ومعرفية عملت، من أجل إبداع جديد، على التمرد على الفلسفة النسقية والرواية السوسيولوجية والحركة الشكلانية ونجاوز الميتافيزيقا..

I - جدل حول المفهوم.

كان النقاش حول عصر ما بعد الحداثة يدور في المقام الأول حول الطابع المركب للمفهوم، فهو يكتب تارة بالشّرطّة⁶، وتارة يكتب بدون الشّرطّة⁸. تضعنا الشّرطّة أمام كلمة مركبة تتضمن ثنائية منذرة بتصدع أسس للقطيعة الزمنية مع الحداثة. والحالة هذه، فإن ملامسة العلاقة بين العصرين تدرج، بالضرورة، في خطاطة قابلة للتّوسيع من خلال حقل معرفي وجمالي ذكرنا به Henri

Modernus (القرن الخامس الميلادي)، وهي تحيل في التقليد الديني المسيحي «على الجديد، والحالي أو الوقت الراهن⁹»؛ وتجد هذه الوضعية المفارقة والتراتبية بين الراهن والأكثر راهنية من الوقت الراهن تبريرها في شكل لازمة تجري، حسب Harry Blake و Pierre Lepape، «مجرى الخطأ الذي يجب حمله على أحسن وجوهه¹⁰»، وذلك عبر علاقة تقبل المهاينة والاستكانة لفكرة جديد قوامه الانتقال والتحول التدريجي من تحديات تستغل ضمن الأجهزة المفهومية للحداثة إلى تحديات تستغل ضمن الأجهزة المفهومية لما بعد - حداثية.

تدور حول "الشّرطة" كل مظاهر التعارض الحاد بين الذين يجعلون من ما بعد الحادثة مرحلة قطيعة جذرية مع الحادثة، أو الإنذار بأنها قد بلغت مرحلة الاستفاذ (نهاية التاريخ، نهاية الميتافيزيقا نهاية ما يطلق عليه عادة الطليعة) من جهة، وبين الذين يفضلون الاكتفاء بمعانٍ نقدية لتهان المشرع الحداثي من جهة ثانية؛ وقد دفع التصنيف المترتب عن الخلاف بين الفريقين والاختياريين Henri Meschonnic إلى التساؤل عن طبيعة ما بعد الحادثة، وهل هي أكثر حادثة من الحادثة أم ضدها؟¹¹. يحمل هذا التساؤل بين ثناياه جدل حول الخصوصية المميزة لما بعد الحادثة، حيث يسهم، حسب Marc Chénetier، محو الشّرطة في الدفع بالقيمة المجازية للكلمة المركبة إلى التعبير عن شيء آخر يختلف عن التحديد البسيط «لفترة زمنية لا تعرف كيف تبتكر المستقبل».¹²

يتعلق الأمر بتوسيع نماذج نظرية وتطبيقية خالصة، تتمتع باستقلاليتها في نمط تمظهرها واحتفالها. وهو نشاط تحلى فيه السابقة "ما بعد" - التي تقييد الصدمة بالضرورة - مكانة متميزة في الدعوة إلى التفكير في "فيما بعد" ينتمي لحقبه الجديدة، تسير في اتجاه يصعب التنبؤ به. وهكذا تؤمن المفارقة التي تبطل تأثير الناقض الجدلية للمفهوم وتحدد إمكانياته الخاصة، مقبولة كافية للتدليل على أن كل مولَّد أو محدث يمكنه أن يدعم الفرضية التي يستند إليها مسار توسيع دائرة التناول والانتقال والارتحال من منهج إلى آخر ومن نظرية إلى أخرى.

أما وظيفيا، فإن التحويل المزدوج، من حيث إنه يولد مبدئيا « تحويلين اثنين: تحويل الزائد «بعد» إلى «إعادة» في ما يخص المعجم والتطبيق التركيبي للزائد المحول على فعل «كتب» وليس على الاسم «الحداثة»¹³»، سيشوش على استقرار المفهوم عبر استحالة اشتغاله كمفهوم Conceptualisation تساعد على التمييز بين الحداثة وما بعد الحداثة postmodernité/Postmodernisme، بحيث إن الأول منها يحيل على حقبة زمنية لاحقة لحقبة الحداثة، مما يجعل السياق السوسيو-ثقافي هو السياق المهيمن في رؤية هذه الحقبة ومقاربتها. بينما يحيل الثانيهما على معرفة جمالية تطمح لأن تكون ما بعد حادثة.

II - نقد ثقافة الحداثة .

لعل أهم فرضية أطرت الثقافة المعاصرة حول ما بعد الحداثة، هي الاعتقاد الراسخ في وجاهة القول أنها « ليست مجرد حركة فكرية، وليس مجرد مقوله جمالية، إنها أوسع من إجراء معرفي ونقدي يهدف إلى الحد من أزمة حادثة بدأت تضرب بجذورها في المجتمعات الصناعية الغربية، وأكبر من مجرد حالة استباق لمستقبل ترفض التفكير فيه، بل هي أيضا، علامة على توتر حضاري جديد؛ عالمة ستقلص وتتلاشي شيئاً فشيئاً، لتحل محلها أزمة تحتل اليوم مكانة هامة في الجدل الجمالي حول الفن المعاصر⁴ ». وبعبارة أخرى، ليست الأعمال الإبداعية والدراسات التي أنجزت حولها في العقود الأخيرة من القرن الماضي سوى استعادة لأشكال أزمة عرفها المجتمع الغربي المعاصر؛ إذ لم يعد، حينئذ، التنوع في المقاربات وثراء المظاهرات والمؤلفات، سوى حلقة في سلسلة من الأزمات التي لامست الحداثة التاريخية والأدبية والفنية. ومن هنا لم يعد، أيضا، بالإمكان إنجاز مقاربات تبحث في طبيعة الفنون المعاصرة بالمعنى الذي تتحدد بها في مرحلة ما بعد الحداثة، إلا باعتبارها تجربة تعكس ملامحها المهيمنة. وإذا تغاضينا عن الإنجازات الباهرة التي حققها المهندسون المعماريون في هذا المجال من

الاختصاص، فإن البحث عن المكونات الأصلية والخالصة لأدب ما بعد الحداثة تعترضه عوائق كثيرة.

من بين هذه العوائق، الانسجام الذي يجب أن يقام مع ما يسمى راهنا في ثقافة ما بعد الحداثة بالتمثلات التي تنهض على الصلة القائمة بين الاجتماعي بالمعنى الواسع للمفهوم، والموضوعات التي تحدد ماهيتها. وتقوم هذه العلاقة في جوهرها على محور حدود وفواصل لها تمثالت عديدة «أولها محور التمييز القديم بين الثقافة العليا والثقافة الجماهيرية أو الشعبية ... وثانيها محور الفواصل القديمة بين الأنواع الأدبية وأنواع الخطاب الأخرى»¹⁵؛ هذا المحور الذي يوحى به الموضوع ذاته، هو حاصل آثار وتراتيمات معقدة ومتعددة يقوم المجتمع بنسجها وتسجيلها داخل إطار واضح ومحدد من التركيب والتأليف الذي يجمع بين الذات / الكائن وفعل فردي يخص فرداً بعينه. وفي هذه الحالة، فإن التمثالت التي تمنح مجتمع ما بعد الحداثة خصائصه المميزة ترتبط بسعى التخيل السوسيو - اقتصادي داخل الأزمة التي يعيشها إلى توجيهه علوم المادة (العلوم الطبيعية) نحو تحليل الظواهر التي ارتبطت أساساً بجملة من التحولات التي عرفها العالم الحديث والعصور.

بإمكاننا، دون شك، أن ندفع بمقولة المحور لكي تشمل ليس فقط التداخل بين الفن والأدب والفلسفة والاقتصاد والفيزياء الذي يحدد السمات الأكثر دلالة في منحي ثقافة ما بعد الحداثة ، بل لتشمل، أيضاً، الدور الذي يجعل من العلم عنصراً بنائياً هاماً في الحضارة الإنسانية، وجزءاً لا يتجزأ من تماهي «وتداخل المجالات المعرفية المختلفة» في سياق ما يسمى بـ «الدراسات الثقافية»¹⁶ . وما كان لهذه المجالات المعرفية ما بعد الحداثية أن تتماهي وتتدخل فيما بينها لو لا كثرة دور انها وتكرارها « في خطاب الهندسة المعمارية والفنون المختلفة، والعلوم الإنسانية، وأحياناً الفيزياء، كما أنها لم تقتصر على المؤسسات الأكاديمية، بل نجدها أيضاً في الخطاب الشعبي وعوالم السياسة والاقتصاد، والميديا وصناعات الترفيه. كذلك

شاعت في لغة الأساليب الشخصية للحياة، مثل طريقة طهو ما بعد حداثية ومطبخ ما بعد حداثى... إلخ¹⁷ ».

III- نقد الرؤية الأنطولوجية للعالم

تتأسس ما بعد الحداثة، في الدرجة الأولى، على رؤية الذات - باعتبارها تمثل أساس التقليد الفلسفى الحداثى¹⁸ - كذات مستقلة عن الوجود في العالم الخارجي ، واعتبارها مقر ومرجع الحقيقة واليقين، و« المركز والمرجع الذي تتسب إلى الحقيقة لكل شيء (...) ، أي تنصيب الإنسان ككائن مستقل ، وواع ، وفاعل ، ومالك للحقيقة»¹⁹ . ومن ثم، يمكن اعتبار لحظة انتصار الحداثة هي لحظة « تحرير الروح واستقلالية الذات البشرية ، وتقابل الإنسان مع نفسه كذات واعية ، سيدة ، مريدة وفعالة»²⁰ . ويتميز هذا العالم بماهية تملك هويتها الخاصة بها ، وتتميز بثباتها وتكرارها ، و تستند إلى عناصر معزولة / قابلة للعزل ، و ثباتها ومتراقبة وموصلة مسبقا بعلاقات السبيبية ، و يدرك الزمن كسلسلة متواالية من الأحداث ، والتغيير ظاهرة ثانوية بدلًا من النظر إليه في شكل سيرورة لامتناهية.

على العكس من ذلك، أسست ما بعد الحداثة وجودها على أنماض متغير مستقل ، أثر ، حسب كينيث ، على متغير تابع هو « عدم ثبات الذات وتشظيها وتفككها»²¹ ، وقام خطابها على نبذ اختلال المعادلة بين العقل والواقع بين العقل والذات المفكرة²² ، والتخفيض من وطأة قيم كائن محاصر بتناقضات الذات والهوية²³ . ومن ثمة، صار النظر من منظور ما بعد الحداثة إلى العالم بوصفه مظهرا أساسيا من مظاهر التغيير لموضوع مجزا إلى شذرات ومقاطعيات ، وعناصر ، متنافرة ، ومفقرة إلى أنموذج أصيل وواضح. إنها ثقافة ترسخ فكرة التعامل مع عمليات الاستيعاب والإدراك والفهم بمصطلحات مشروعية ومصداقية معرفة لم تعد ، حسب ليوطار ، هي الذات ، بل هي في خدمة الذات²⁴ . وهذا النمط من المشروعية والمصداقية هو الذي يمنح الأولوية للعبة لغة مختلفة تماما ، يصفها كانط بأنها إلزامية²⁵ . فعلى هدي هذه اللعبة اللغوية يُبنى العالم من خلال عمليات

النقل والتفاعل والتلاقي والترابط، وعبر الممارسات والسلوكيات الدقيقة (المجهرية) micro-comportements القابلة للتحديد من خلال العلاقات المتبادلة فيما بينها. ومن هذا المنظور تصبح الألفة والثبات والاستقرار ظواهر ثانوية لعالم يتميز أساساً بطبعه اللامحدد واللانهائي.

انطلاقاً مما توفره "لعبة اللغة" لا يتم التعامل في خطاب ما بعد الحداثة مع النظام والوضوح والعقل ككيانات مالكة لهوية موحدة وخلصة ومتطابقة مع ذاتها أو عناصر مصنوعة يمكن دراسة البعض منها بمعزل / في استقلال عن بعضها الآخر. وما هي هذه الفوضى وهذا الانظام؟ إنها تلك التي تتسم بالتشظي و«التغير وتكون عرضة للتتوّع»²⁶، وتفترض أن «يكون كل شكل وقتياً وعابرًا، تلك هي البداهة نفسها، ما دام يتبع علاقات القوى ويكون رهيناً ببنقلاباتها»²⁷. ويقترح دولوز مقاربة تعيد موقعة الفوضى والانظام داخل ترسيمة ما بعد حادثية تتبنى «ممارسات وأفكار ورغبات» تسهم في التعبير عن المعنى عبر «تفضيل ما هو وضعى ومتعدد، وتفضيل الاختلاف على التجانس، والمحرر على الموحد، والمنفلت على النظام، والمتحير على الثابت»²⁸، فالتنظيم ليس سوى ظاهرة عرضية متعددة من الممارسات الدقيقة (المجهرية) والمتقطعة.

استحضر كلٌ من Cooper et Fox مفهوم «نسيج النظام» texture de l.organisation من أجل توضيح الميزات الخاصة للشذرات والمقطعيات والتغييرات التي تمس النظام، فهي تُبني، مثلاً مثل نسيج القماش، من خلال المراهنة على إظهار مكامن العلاقة المعقّدة بين الممارسات المجهرية (الدقيقة)، والأحداث المشوهة وغير المتجانسة وغير الثابتة (المتحيرة)، سواء نظرنا إليها ك "كيانات" أو "بنيات" أو "مسارات"، فإنها غالباً ما تدرك كعناصر متنافرة ومتقدمة إلى التساوق والتلاطم. يتعلق الأمر هنا، حسب دريدا، بمونتاج montage / كولاج جمالي ما بعد حادثي. سواء أكان التناقض القائم بين

العناصر «رسمًا أو نصًا أو معمارًا» فهو الذي يحفزنا على إنتاج دلالة «ليست أحادية أو مستقرة»³⁰.

IV- نقد الذات المفكرة في دلالتها المتعالية.

يمكن التأريخ لبداية الحداثة، أساساً، مع ظهور فكرة الإنسان القادر على خلق واقعه، وفهم نفسه وببيئته ، وذلك انطلاقاً من مقوله أنه « لا وجود لكتائن أخرى غير الكائنات العاقلة والموضوعات الأخرى التي نظن أننا ندركها بالعيان ليست إلا تمثيلات في الكائنات العاقلة لا يقابلها في الواقع أي موضوع خارجي »³¹.

ارتبط هذا التصور للذات المفكرة والمستقلة تاريخياً بفلسفة الأنوار la philosophie des Lumières وتحرير الذات من السلطة الخارجية؛ فهو، حسب كانت، وحده الكفيل بتحديد مفهوم الحرية عبر إعطائه حقيقة موضوعية³². تترابط وتتوالى العقلانية الجديدة، ومصالح الكائن العاقل ، مع وضع الأنا بحقائقها المفترضة ضمن الطبيعة، من أجل صياغة ملامح هوية ثابتة ومنسجمة، وتشكيل منظومة ثقافية يقترحها علينا العقل الخالص. . وهذه الوظيفة « لا تكمن في التجربة بل في العقل... إن العقل هو الذي ولد، وحده، هذه الأفكار في أحشائه؛ وهو إذن ملزم ببيان قيمتها أو بطلانها»³³.

يحل ارتباك الحداثة إلى فكرة مركزية العقل³⁴ موقعاً متميزاً في النقد الموجه من ما بعد الحداثة للحداثة. ويركز هذا النقد، بشكل بارز ، على الخاصية الانشطارية للذات وعدم اتساقها وطبيعتها الصراعية، وهو ما يعني، بشكل من الأشكال، اندثار التصنيفات الهوياتية المتميزة والمستقلة والعلية والوحدة والاتصال لتحل محلها مفهومات التعددية والاختلاف والانفصال والتشظي³⁵. ومن هنا شيدت ما بعد الحداثة لنفسها إطاراً « مجتمع المستقبل لا يدرج داخل مجال أنتر بولوجيا نيوتنية (من قبيل البنوية أو نظرية الأنساق) بقدر ما يدرج داخل برمجانية لجزئيات لغوية »³⁶ . وثمة العديد من ألعاب اللغة المختلفة التي تقود - داخل سلسلة من العناصر المتنافرة، والمشتتة، والمباعدة، وغير المحددة - إلى الكشف عن رهان

معRFي وإپستمولوجي يمنح الذات قدرة التحرر من قيود محددات هوية حديثة تتسم بالثبات والنظام، هوية يمكن التعرف عليها وموضعها ضمن زمن وفضاء محددين، هوية تسمح بممارسة الرقابة عليها وفرض الهيمنة على نشاطها.

سيكون بديل ما بعد الحداثة هو الانفتاح على هوية، فيما يعتقد دريدا « لا توجد هكذا بشكل معطى، أو أنها تمنح، أو تؤخذ كيما اتفق، لا؛ فما يبقى في النهاية هو ذلك المسار اللامنهي المطبوع بعجائبية اللغة، والخاص بعملية المطابقة³⁷». إن هذا الانفتاح الدريدي [نسبة إلى دريدا] الذي ينطلق متحرراً من دوائر الحداثة لا يحدث إلا بفضل اختلاف هو في حقيقته « إحالة على الآخر وإرجاء لتحقيق الهوية في انغلاقها الذاتي، لذا فإن الهوية تحيل إلى آخرها الذي يؤمن بها نفسها كهوية³⁸».

تعكس مفهمة conceptualisation ظواهر النظامية عبر الفرد المفهوم باعتباره مسؤولاً أو موظفاً أو ممثلاً، والمتسنم بالمعقولية والمنطقية، ويتوفر على الإرادة، ويمتلك قصداً محدداً، حينما قوياً إلى الاندماج في إيديولوجية الإنسان الحديث؛ وتكمّن هشاشة هذه المفهومة في قابليتها، من وجهة نظر ما بعد الحداثة، لأن تصير موضوع تفكير إشكالي، بحيث يصبح مفهوم الذات نفسه موضوعاً للمساءلة. فقد أعطت الأبحاث التجريبية للهوية انطباعاً بالمتاللية في هذا المجال من الاختصاص؛ حيث أظهرت هذه الدراسات أن المعالجة التقليدية للهوية كوحدة محدودة وثابتة ومتعلية ومفصلة فضائياً وأنتولوجياً عن العالم والمجتمع، لن يكون له صدى في ما يمكن إثباته بالتجربة المحصل عليها عبر ذات الذات موضوع الدراسة. فحسب فرضية هайдجر ينجم عن اعتبار علاقة ماهية بالمظهر هي ذاتها علاقة الماهية بنفسها (الهوية) « بروز الهوية بطبع الوحدة من بدء تاريخ الفكر الغربي حتى آخره، إلا أن هذه الوحدة ليست إطلاقاً فراغاً ما قد جُرد في ذاته من كل علاقة، بل أنه يصمد وبتشبث بتماثل شاحب³⁹»؛ وهذا ما سيقودنا إلى الوجه الآخر للهوية، فهي هوية متغيرة وغامضة وبمهمة، وتنقسم بقابليتها للنقاوض

والمناورة والتحاور تبعاً للوظيفة التي تقوم بها في سياق اجتماعي يملك خصوصية متميزة.

٧- نقد العلاقة المرجعية بين الذات والعالم.

إذا كان منظرو ما بعد الحداثة يرفضون، في الأساس، الرؤية الأنطولوجية للعالم، والتصورات التي تفترضها الحداثة عن الذات، فإن انتقاداتهم الأكثر حيوية والأكثر جدة للحداثة قد انصبت أساساً حول التمثالت الفلسفية المتضمنة في هذه المنظورات. وبالفعل، بالنسبة للحداثيين تتأسس العلاقة بين الذات والموضوع المعرفى على صيغة الصورة الذهنية الناتجة عن التمثيل *représentation*، حيث يمكن للفرد أن يتمثل موضوعات تمت بصلة قوية للعالم الخارجي. وتكمّن قوّة التمثيل، حسب ماثيو أرنولد Matthew Arnold ، في قدرته على تشكيل «رؤى كلية للحياة الإنسانية ، توضح موقف الإنسان في الحياة، وترسم له صورة ذاتية، وتضفي الطابع النظامي على العالم والتجربة الإنسانية»⁴⁰؛ وهي رؤى تتسمّ مع ما ذهب إليه ت. س. إليوت T. S. Eliot حين قال أن «الناقد يتعامل مع الأدب دائمًا على أنه وسيلة لاستخلاص الحقيقة أو اكتساب المعرفة»⁴¹». إن هذه العلاقة بين الذات والموضوع الذي ترحب في معرفته مسموح بها من قبل القدرة اللغوية للتمثيل (القدرة المرجعية)، أو القدرة على قول شيء ما عن ما هو خارج الذات. وأكثر من هذا، بما أن اللغة شفافة في أساسها، وحالياً تماماً في أصلها من الإيديولوجيا، فإن التمثيل الذي يقوم ببلورة موضوعات العالم الخارجي سيصبح مرآة للعالم الواقعي . ومعنى ذلك أننا نستحضر، حسب دريدا Derrida، هذه الموضوعات في اتصالها مع فكرةبقاء التأويل من خلال سلطة وهيمنة بنية ميتافيزيقية تستمد وجودها من المقوله المركزية للعقل *logocentrique logos*⁴².

إن القول بشفافية اللغة وقدرتها المرجعية، هو، على وجه الدقة، ما يضع الحداثة موضع سؤال، على اعتبار أن اللغة أو أية شفرة أو أي نسق من الإحالة، بوجه عام، هي نتاج تشكيل تاريخي « باعتبارها بناء من الاختلافات... التاريخية

بكل ما في الكلمة من معنى ومنذ البداية⁴³ . فاللغة- وهي أبعد من أن تكون مرآة للحقيقة- لا يمكنها أن تفرض على العالم نظاما - غير قابل للبرهنة - يسمح لنا بادراكه، وإدارته، ومراقبته، والتفكير فيه. فإدراك العالم بمصطلحات العناصر الثابتة والقابلة للعزل ليس سوى نتيجة منطقية لمغالطة بمحسوسيّة في غير محلها. وهذا يعني توجّه حادثي نحو التشيئيّ، والمزيد من الانكفاء على الذات، ثم النسيان والتبيhan بعد ذلك.

تُنتج الممارسات اللغوية وغير اللغوية عالما نجده منظما. وسيبدو لنا هذا العالم كموضوع يملك صفات الهوية والثبات. وكل كائن يملك منذ ولادته لغة تستوعب التمييزات والجزئيات والاستمرارية يمكنه أن يتمثل العالم وبنائه بالطريقة التي ينعكس بها في خطابه. ومع ذلك، لا يمكن للسمات التمييزية التي تتربّك منها اللغة أن توظف كمرآة للواقع. فهي تخلق واقعها الخاص دون أن يكون للواقع خارج- نصية Extra-textuel أي تدخل في صياغة سياقه. فالعالم، في الأصل الأول، بلا رائحة، ولا لون، ولا صوت، وبدون دلالة؛ كما أن المقاصد لا تكتفي «لتحديد المعنى، فالسياق متغير حتما. وأن السياق غير محدود، فلا تزودنا أوصاف السياق بتحديداً كاملة للمعنى. وم مقابل أي وصف متماسك لصياغات السياق يمكن تخيل إمكانات سياقات إضافية أخرى، مما يفيد ضمنا توسيع السياق الذي تنتجه إعادة الكتابة داخل سياق وصف السياق»⁴⁴.

إن ما ينبغي الاحتفاظ به من وضع دَرِيدا القدرة المرجعية للخطاب موضع سؤال، هو نقده للرؤى الحادثية لمنطق الاختلاف التي ذهبت إلى بناء فهم للعالم عبر «تعارضات ثنائية تفترض أن الطرف الأول فيها يسبق الثاني وأنه أعلى منزلة منه»⁴⁵. تطرح هذه الرؤى الحادثية من وجهة نظر دَرِيدا تصورا تتحدد ضمنه اللغة كبناء مُسندٍ إلى تعارضات انطلاقا من اللعب على الشيء ونقضيه، فيما يشبه ثنائيات ضدية، مولدة لطرف ثانٍ «يُوصف بأنه خارجي ومشتق وعارض

بالنسبة إلى الطرف الأول الذي هو إما حد مثالي أو مصطلح مركزي في النسق الميتافيزيقي⁴⁶ .».

يساعد منطق هذا النفي على التمكّن من رؤية تسمح بامتلاك القدرة على الإمساك بدلالـة الكلمة بطريقة تتطابق مع المقاصد والأهداف الأصلية والأولية من استعمالـه. وبالنسبة لـدرـيدا، لا يمكن تنشـيط اللغة بالاختلاف *différence*، بل يمكن تنشـيطها بالاختلاف المرجـى *différance*، ويعـني هذا أنـ هذا الاختلاف سيأخذ «شكل مرجعـية ذاتـية يُشـيد من خـالـلـها كلـ مـصـطـلحـ جـهـةـ فيـ الدـلـالـةـ تـضـمـنـ ماـ يـعـارـضـهاـ وـماـ يـمـنـعـهاـ، وـإـذـاـ مـنـ خـاـصـيـةـ إـلـإـمـسـاكـ بـدـلـالـتـهاـ الـخـاصـةـ»⁴⁷. ومنـ هـنـاـ فـكـلـ كـلـمةـ تـضـمـنـ دـلـالـتـينـ مـتـاقـضـيـنـ؛ـ غـيرـ أـنـ كـلـ وـاحـدةـ مـنـهـمـ تـسـهـمـ،ـ فـيـ آـنـ،ـ فـيـ بـنـاءـ دـلـالـةـ الـأـخـرـىـ،ـ ذـلـكـ أـنـ هـوـيـةـ أـيـ عـنـصـرـ تـعـتـبـرـ نـتـاجـ «ـاـخـتـلـافـهـ عـنـ العـنـاصـرـ الـأـخـرـىـ وـتـأـجيـلـهـ لـهـاـ،ـ أـيـ لـيـسـ لـأـيـ عـنـصـرـ هـوـيـةـ خـارـجـ "ـلـعـبـةـ"ـ الـعـلـاقـاتـ الـاـخـتـلـافـيـةـ»⁴⁸.ـ وـتـدـخـلـ لـعـبـةـ الـلـغـةـ⁴⁹ـ الـخـاصـةـ بـالـعـلـمـ أـوـ الـفـنـ،ـ حـسـبـ لـيـوـطـارـ *Lyotard*ـ،ـ ضـمـنـ الـمـشـاـكـلـ الـتـيـ يـطـرـحـهـاـ تـبـرـيرـ ماـ دـاـخـلـ لـعـبـةـ لـغـةـ مـاـ مـتـعـارـضـ تـمـامـاـ مـعـ تـبـرـيرـ مـنـ دـاـخـلـ لـعـبـةـ لـغـةـ أـخـرـىـ،ـ تـقـوـدـ فـيـ النـهـاـيـةـ إـلـىـ إـنـكـارـ السـرـدـيـاتـ الشـارـحةـ «ـأـيـ أـلـعـابـ الـلـغـةـ الـتـيـ تـوـقـعـ بـيـنـ أـلـعـابـ الـلـغـةـ الـمـتـصـارـعـةـ دـاـخـلـ رـوـيـةـ وـاحـدـةـ شـامـلـةـ»⁵⁰ـ؛ـ إـنـ تـعـقـبـ آـثـارـ هـذـهـ الـلـعـبـةـ الـلـغـوـيـةـ مـعـنـاهـ الـبـحـثـ عـنـ مـرـجـعـ مـثـالـيـ بـيـنـ الـلـغـةـ وـالـوـاقـعـ،ـ أـمـرـ يـنـكـرـ وـهـمـ إـمـكـانـيـةـ تـحـقـيقـ الـاـنـتـلـافـ /ـ الـمـؤـالـفـةـ بـيـنـ الـمـجـرـدـ وـالـمـحـسـوسـ،ـ وـوـهـمـ مـارـسـةـ تـجـربـةـ شـفـافـةـ وـقـابـلـةـ لـلـتـوـصـيلـ،ـ وـوـهـمـ مـعـانـقـةـ الـوـاقـعـ وـاـحـتـضـانـهـ وـالـقـبـضـ عـلـيـهـ⁵¹ـ.

VI- نـقـدـ الـعـالـمـيـةـ /ـ الـقـافـةـ الشـامـلـةـ.

قادـتـ مـرـاجـعـةـ ماـ بـعـدـ الـحـادـثـةـ الـأـسـسـ الـتـيـ قـامـ عـلـيـهـاـ وـصـفـ الـفـلـسـفـاتـ الجوـهـرـيـةـ *essentialistes*ـ لـلـعـالـمـ وـالـفـرـدـ وـالـعـلـاقـةـ بـيـنـهـمـاـ إـلـىـ رـفـضـ الـفـكـرـةـ الـحـادـثـيـةـ عنـ مـفـهـومـ الـعـالـمـيـةـ أـوـ الـقـافـةـ الشـامـلـةـ *Universalisme*ـ.ـ وـقـدـ اـرـتـبـطـ هـذـاـ الـمـفـهـومـ،ـ أـسـاسـاـ،ـ بـمـاـ أـطـلـقـ عـلـيـهـ لـيـوـطـارـ *Lyotard*ـ اـسـمـ "ـالـسـرـدـيـاتـ الـكـبـرـىـ"ـ *Metanarrative*ـ

(الحرية، الأنوار، حقوق الإنسان..الخ..)، ويقصد «بالسرد الواصل Grand récit / الميتا سرد métarécit»، على وجه الدقة، سرديةات بحاجة إلى وظيفة تكتسبها الشرعية والمصداقية⁵²». وهكذا، سيقود فقدان الأساس الأنطولوجي للعالم إلى حجب العالمية لصالح ما هو محلي، وبالتالي، لن يكون هناك داع لمفهومة السرديةات الكبرى والحديث عن شروط إنتاجها، هذا من جهة. ومن جهة أخرى، تولدت عن وضع فكرة الذات المرتبطة بمفهوم الهوية الثابتة والمنسجمة موضع السؤال استحالة التسليم بسيادة العقل العالمي.

لهذا السبب، بالضبط، فقدت السرديةات الكبرى أسسها التي كانت مهد ولادتها وتطورها⁵³، في «المجتمع والثقافة المعاصرتين - المجتمع ما بعد الصناعي وثقافة ما بعد الحادثة»- يصاغ السؤال المتعلق بشرعية المعرفة بتعابيرات مختلفة، لقد فقدت السرديةات الكبرى مصدقتيها، بصرف النظر عن طريقة التوحيد التي تستخدماها، وبصرف النظر عن كونها سرديةات تأملية أو سرديةات التحرر⁵⁴. كما أن الخطاب الحداثي لا يمكنه أن يدعى العالمية بأبعادها التوافقية من خلال لغة سردية تقبل «المبالغة والإبداع بدون برهان»⁵⁵، وأن كل شيء، حسب ليوطار، «يمكن فهمه بوصفه عبارة، إلا أن العبارة لا يمكن فهمها فهما تماماً»⁵⁶، الأمر الذي يجعل من مسألة الإحالة إلى العالم الخارجي «باعتباره وسيلة للتثبت من فهمنا للعبارات»⁵⁷، مسألة مستحيلة، على اعتبار أن الإحالة الاتفافية بين الناس على معنى عبارة هي محل صراع لا يمكن حلها بالخلاف بين الإحالة المرجعية والبنية التركيبية⁵⁸، وبمعنى هذا بالنسبة إلى ليوطار «أن الواقع يسمح بتنافس معانٍ مختلفة على شيء معين، وهي مشكلة لا يمكن حلها من خلال اللجوء إلى الواقع»⁵⁹.

بالنسبة لما بعد الحادثة، فإن كل خطاب يتثبت مشروعيته ومصدقتيته من خلال القول بوجود عالم خارجي عن الذات المفكرة، أو القول بفكرة امتلاك الفرد هوية ثابتة ومنسجمة، فهو قول يستند إلى فهم للعالمية لا يتوافق مع متطلبات فكر ما بعد الحادثة. لأنها زاوية نظر تتطلق من رؤية أنطولوجية للعالم، وتستند إلى

فكرة الفرد المفكر المالك للغة تحيل على مرجعية مخصوصة، وهي رؤية تدمر، في أساسها، القواعد ذاتها للمشروع المعرفي للحداثة.

.VII - خطاب ما بعد الحادثة كرفض صريح لمشروع الحادثة.

إن الهدف من مشروع الحادثة هو توثيق الصلة مع الواقع من أجل الوصول إلى تحقيق المصالح الجوهرية العالمية، ويدخل هذا الهدف ضمن ممارسة الذات العاقلة القادرة على منح الإنسانية مصادقة ميتافيزيقية (الماضي، والدين، والتقاليد)، وتجسيد وبلوره مشروع محمل بأبعاد رؤية شمولية يمكن التنبؤ بها، وتسير في هذا المنحى فكرة إقامة معادل لأنخراط الارتباط بين العالمية والحداثة في التجميع لما هو مختلف، وهو انخراط من وجهة نظر ما بعد الحادثة مرادف لهيمنة نسق لغوي يستند دوماً إلى تفضيل النظام بدل الفوضى، والثبات بدل التحول والتغيير، والمتألف والمتجانس والمتساوق والمتناسب والمتعاقم والمتوافق بدل المُتَنافر والمُخالِف والمُتَنَاقِض والمُتَعَاكِس والمُتَنَاقِض والمُعَاكِس⁶⁰. وهذه التعارضات الثانية ليست، في حقيقة الأمر، سوى تجليات لنظام يعمل على إعادة إنتاج التراتبيات hiérarchies والواقع الموجودة والحفاظ على مجالها الداخلي «الذي يتم فيه التعالي التاريخي⁶¹». ومن الطبيعي أن كل كتابة مقدر لها أن تكون في خدمة التواصل بالقوانيين و تعمل على الحفاظ على النظام المدني بطريقة شفافة، هي كتابة ستصبح أداة سلطة متعدفة، وطبقة متقدمة ضيقة منغلقة⁶²، ومنطوية على ذاتها، تعمل على تقوية التجانس والتواافق من خلال الدفاع عن مصالحها ومصالح فئة آخر، «وليس هذه إيماءة ميتافيزيقية واحدة من بين إيماءات أخرى وإنما هي مقتضى ميتافيزيقيٍّ وإجراءً يتمتع باستمرارية فائقة وعمق وهيمنة⁶³».

قام فوكو⁶⁴ بمناقشة هذه الفكرة وتطويرها بتحليله للممارسة العلمية عبر العلاقة بين السلطة والعرفة. وبالنسبة إليه، فنحن لا نزال سجناء منطق حادثة يُدعّي الحقيقة التي يحملها خطابها عن السلطة والنظام. وإذا كان من البديهي والصحيح أن يعكس واقع المنظمات نظام السلطة الشعبية ويعيد إنتاجه، فإنه من

الصحيح أيضاً أن الحديث عن المنظمات وبلورة أشكال خطابية متعددة، ومخططات وتصنيفات من أجل تحليلها، سيؤدي لا محالة إلى إعادة إنتاج هذا النظام⁶⁵، ومن هنا فإن البحث عن مصداقية معرفية، ضمن مجموع الأفكار التقدمية، والتأكيد على حرية الإنسان، ومحاولة إنشاء «العلم الموضوعي»، وتأسيس الأخلاقيات العامة وقواعد القانون، والفن المستقل⁶⁶» وفق منطق داخلي خاص بها، هو محاولة للبحث عن التبريرات الكافية للدفاع على الممارسات العنصرية والطبقية.

تكمن المفارقة الجوهرية، هنا، في أن التماهي مع الاحتجاب خلف السردية الكبرى من قبيل التویر والتقدم وتحرير الذات، قد أدى بالحذاذين إلى الوقوع تحت هيمنة خطاب عالمي لم يعمل على ترك أو هجر مشروع الحداثة (تحقيق العالمية)، فحسب، بل عمل، أيضاً، على تدميره ونزع المشروعية عنه⁶⁷. هذا يظهر أن رفض الفرضيات الإبستيمولوجية الحداثية (التصور الأنطولوجي للوجود والعالم، الذات المفكرة أو الشيء المفكر المنبع عن العقل والإرادة، والمرجعية اللغوية، التي تحقق هويتها الخاصة، وتحصن استقلالها، ستفتح آفاق تجاوزها عبر افتراض مؤداه أن وضع المعرفة في الغرب سوف «يتغير بينما تدخل المجتمعات ما يعرف بالعصر ما بعد الصناعي، والثقافات ما يعرف بالعصر ما بعد الحداثي»⁶⁸.. وليس من الغرابة في شيء أن نعثر في كتابات ما بعد الحداثة ما يوحى به الانطباع المتولد عن التنمر من الأطروحة المثالية للحداثة، وضرورة التخلّي عن كابوسها «مع عقلها المخدوع، وتبجيلها المبالغ فيه لفكرة الكلية»⁶⁹.

يشترك منظرو الحداثة - الذين تبنوا مفاهيم جديدة تحل محل مفاهيم الحداثة السائدة - مع منظري ما بعد الحداثة في نقد «البلورة الحداثية للحقائق / الواقع والفردانية والعلاقات الاجتماعية، والنظر إليها كبنيات منسجمة من طراز سلطي شمولي، أو بنيات واقعة تحت تأثير سجالات متخصمة بالضبابية، والتناقضات

والأزمات والنزاعات والاضطرابات التي يمكن حلها وعلاجها⁷⁰». وعلى العكس من منظري ما بعد الحادثة لا يرفض منظرو الحادثة - الذين تبنوا مفاهيم جديدة تحل محل مفاهيم الحادثة - ، وخاصة Habermas، تطلعات مشروع الحادثة، ولكنهم يشككون في إمكانية تكييفه وفق متطلبات المجتمع المعاصر. وهكذا يوجد، حسب Habermas، أشكال متعددة من المعقولة، يمكن رصدها في العقل الحديث⁷¹: عقلانية تقنية، وفعالية، تميل إلى أن تكون تحت سلطة نظرية وافتراضية تتکفل بمراقبة تطور سلاسل من الوسائل وال العلاقات المنتهية؛ في مقابل عقلانية تطبيقية متمركزة على المسار المشترك لفهم وتحديد الأهداف التي تسعى نحو تحقيقها، بدلًا من التركيز على مراقبة تطور الوسائل كهدف تسعى نحو تحقيقه⁷².

في نظام اجتماعي متوازن، ينبغي - طبعاً - أن يكمل هذان الشكلان من المعقولة بعضهما البعض. إلا أن العلم الحديث، بمعية البنيات الاجتماعية المعاصرة، قد بقي دائماً يميل نحو تفضيل العقلانية التقنية. وبقدر هيمنة هذه العقلانية، بقدر ما بقي يطالب باستحضار مفهومها ومعانقته في كليته. وستظهر الأشكال الابانية المتباينة عليها أنها ذات طبيعة لاعقلانية⁷³. ولن نتمكن، حسب Habermas، من إنقاذ الحادثة إلا عندما نجد/نكتشف هذه العقلانية العملية /التطبيقية المفقودة، والتي يمكن أن نعثر على أثر لها عبر رفضه معارضه المحافظين الجدد لـ «العقل الأداتي وربطه بفكرة إرادة القوة والهيمنة من تقييم دوره الإيجابي في العلم وبناء الحضارة»⁷⁴، على اعتبار الدور الهام الذي لعبه في المجتمع الرأسمالي الغربي، وصلته القوية بالأغراض العلمية⁷⁵. كما نعثر عليها في العقل التواصلي الذي لم يخضع لأي شكل من أشكال التحرير والتشویه⁷⁶ فهو عقل «يُبني على فعل خلاق يقوم على الاتفاق وبعدياً عن الضغط والتفسير وهدفه بلورة إجماع يعبر عن المساواة داخل فضاء عام ينتزع فيه الفرد جانباً من ذاتيته ويدمجها في المجهود الجماعي الذي يقوم بالتفاهم والتواصل العقلي»⁷⁷. ولعل هذه العقلانية الرقيقة والناعمة هي التي تسمح بتحقيق نوع من الإجماع بين البشر، وبالتالي

الوصول إلى تحقيق درجة العالمية التي تظن الحادثة أنه بوسعها تحقيقها، خطى كل من Avelsson et Deetz خطوة إلى الأمام من أجل إبراز الطابع غير القابل للاحتمال لمثل هذا الاجماع، مستدلين في ذلك إلى:

- الغموض الذي يخيم على اللغة.
- التصورات المتعالية للذات الإنسانية (هو جيد بالأساس، ويبحث عن الفهم المتبادل في التواصل).

- وأخيراً، يفترض العقل العملي / التطبيقي - على الرغم من أن انباء الإجماع عند Habermas وطريقة تشكله وآليات اشتغاله لا تستند إلى الفرد بل تستند إلى التواصل - توازن وحدة الذات، أمر تأباه طبيعة الذات الإنسانية وترفضه ما بعد الحادثة⁷⁸.

وعندئذ لا يمكن البحث عن مصداقية ومشروعية المعرفة في الجوهر الثابت والقوانين الكلية المشتركة والقيم الشمولية، بل يتم إنتاجها وتوليدها بإعادة التأسيس لمصداقيتها ومشروعيتها بوصفها أفعالا وأنماطا سلوك تجسد الفردانية المتمرزة حول الذات.

. VIII - استراتيجيات معرفية مختلفة.

استندت مقاربات ما بعد الحادثة إلى استراتيجيات معرفية هدفت إلى بناء تصور نقيي متكامل حول مفاهيم الحادثة. فقد عملت على «كشف وهتك الحجب عن موقع اللاتحديد التي دأبت العلوم الاجتماعية الحادثية بتصوراتها وممارساتها اليومية والروتينية على النظر إليها باعتبارها مجالا مغلفا»⁷⁹؛ ضمن هذه الأهداف يقترح منظرو ما بعد الحادثة استراتيجيتين أساسيتين:

- 1- استراتيجية التفكيك كما صاغها وبلورها ديريدا Derrida.
- 2- تجربة الأساليب الجديدة.

يشكك دَرِيدَا في «التعارضات الثنائية التقليدية الحقيقي/ الخادع، الأصلي/⁸⁰المشتق، الموحد/ المتعدد، الموضوعي/ الذاتي، وما إلى آخره من تعارضات»،

ويفتح الباب على مصراعيه أمام «إثبات حرية لعب المعنى... وأن المرء ليس بقدره الاختيار ببساطة أو بشكل حقيقي بين أن يكون المعنى معنى أصلياً يقصده المؤلف أو معنى تخلقه خبرة القارئ»⁸¹، لأنه نص لغوب يصعب الإمساك به أو تحديد معناه. وتسمح هذه الاستراتيجية بالتحديد، في آن، بوهم امتلاك اللغة مرجعية محددة، ووهم القول بإمكانية مراقبة المعنى والقبض عليه. ولم يكن هدف التفكير إعطاء قيمة للتعارضات الثانية، أو التأليف بين الأقطاب الأنطولوجية، بقدر ما كان يهدف، على وجه التحديد، إلى اجتناث ومحو كل مفهمة تبني على قاعدة تعارض، لا يجعل أحد طرفيه اختلافاً مرجحاً للطرف الآخر، والآخر مختلفاً داخل اقتصاد الشيء نفسه «من حيث هو اختلاف عن الحسي ومن حيث هو الحسي مختلفاً، المفهوم من حيث هو اختلاف عن الحدس ومن حيث هو الحدس مختلفاً، الموت من حيث هي اختلاف عن الحياة ومن حيث هي الحياة مختلفة، الثقافة من حيث هي اختلاف عن الطبيعة ومن حيث هي الطبيعة مختلفة».⁸²

لقد أصبح من البداهة والوضوح أن مقولات "التفاف"، و"اللاتراسق"، و"التشظي"، و"التشتت" على مستوى العالم والذات، تقود، بشكل أساسي، إلى تحقيق التحرر من التراث المتمركز لوجيسيا بالكتابة القراءة، والعمل على تدميره عبر «رؤية أن كل النصوص التي يُنتجها تَخْدُع نفسها؛ تلك أنها تتأبى على استخدام اللغة لعمل ما لا تقدر اللغة على عمله. وللغة تصيب بالضلالة محاولة لتجاوزها»⁸³.

وهكذا تأخذ ما بعد الحداثة طريقاً مغايراً لذاك الذي اتبعته الحداثة. إن الأمر لا يتعلق بالدفاع عن تجربة جديدة في الكتابة بأساليب جديدة [كالاستعارة مثلاً]، وطرق تعبيرية أخرى [كالرسم مثلاً] فحسب، إنها، بالإضافة إلى ذلك، تتمتع بالقدرة على إنتاج واستيعاب خطاب متعدد الاصوات (صوت المؤلف وصوت الشخصيات والموافق والحياة الاجتماعية). وفي جميع هذه الحالات، فإن الأمر

يتعلق بتجديد يتحقق بالقطيعة مع نسق الهيمنة الأيديولوجية والانغلاق الذي تكشف عنه الآليات الضمنية Sous-Jacents لخطاب الحداثة. وهذه المعايرة ليست غريبة عن أشكال التفاعل بين خطابات يصعب تصنيفها ضمن جنس خطابي محدد. وهذا معنى قول بيلور «إن أعمال دولوز على اتصال مباشر بالفن والعلم والجسد وعلم الاحياء⁸⁴». وبعبارة أخرى، يمكن استعادة خطاب دولوز الذي يتحدث عنه بيلور من المنظور الاشكالي الذي يطرحه تساؤل فريديريك جيمسون وبيشيد هارفي عن «هل يمكن تسمية أعمال ميشال فوكو، وهذا ينطبق أيضاً على معظم مفكري ما بعد الحداثة فلسفة أم تاريخاً أم نظرية اجتماعية أم علوماً سياسية؟⁸⁵». ولم يكن هدف التساؤل عن هذه التسمية هو التعرف على التصنيف الأجناسي [وهو ليس سوى وهم]، بل السعي إلى لفت انتباه القارئ، وتحريك الإبداع من خلال تفجير وتشطية «الممارسات والأحكام الجميلة إلى نوع من القصاصات الجنونية المملوءة بأنواع لا تحصى من المداخل الملونة التي لا رابط بينها، ولا يجمعها إطار محدد، عقلاني أو عملي⁸⁶». ومن هذه الخلاصة، يمكن تصور أن ما بعد الحداثة تدعونا إلى التفكير في الإنتاج العلمي والفنى من زاوية نظر تلقط ما يوفره الخطاب في بعده الجمالي⁸⁷. يتضح بجلاء من هذه الاستراتيجيات المتبادلة التأثير أن اقتراحات ما بعد الحداثة تهدف إلى تحويل اللامحدد واللانهائي إلى وقائع وحقائق مجسدة داخل التجربة الإنسانية، من أجل تحرير القارئ من نسق هيمنة لها منطقها الخاص في خطاب الحداثة. ويتعلق الأمر، على وجه الدقة، بالعمل على وضع خطاب الحداثة موضع تشكيك ونفي وتدمير وتجاوز.

- المصادر والمراجع:

- 1- أبو النور حمدي أبو النور حسن، يورجين هابرمس/ الأخلاق والتواصل، التدوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2012 م.
- 2- باتريشيا ووه، ما بعد الحداثة، ترجمة شعبان مكاوي. في موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، العدد 9، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005 م.

- 3 بدر الدين مصطفى، حالة ما بعد الحداثة، الفلسفة والفن، سلسلة الفلسفة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة 2013.
- 4 جوناثان كلر، الكتابة ونزعة مركزية اللوغوس، ضمن كتاب مدخل إلى التفكيك، تأليف ميشال رايán، جوناثان كلر، ريتشارد رورتي، كربستوفر نوريں، تحرير وترجمة، حسام نايل. الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة، 2008.
- 5 جوناثان كلر، المعنى وقابلية الإعادة، ضمن كتاب مدخل إلى التفكيك، تأليف ميشال رايán، جوناثان كلر، ريتشارد رورتي، كربستوفر نوريں، تحرير وترجمة، حسام نايل. الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة، 2008.
- 6 جيمس ويلمياز، ليوتار نحو فلسفة ما بعد الحداثة، ترجمة إيمان عبد العزيز، مراجعة، حسن طلب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى 2003م.
- 7 رامان سلن، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية، شارك في الترجمة أمل قارئ وأخرون، إشراف جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006م.
- 8 ريتشارد رورتي، التفكيك، ضمن كتاب مدخل إلى التفكيك، تأليف ميشال رايán، جوناثان كلر، ريتشارد رورتي، كربستوفر نوريں، تحرير وترجمة، حسام نايل. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008،
- 9 ريمون بيльтور وفرانسوا إوالد، جيل دولوز : الفيلسوف المترحل، ترجمة محمد ميلاد، في مسارات فلسفية، دار الحوار، بيروت، 2004.
- 10 دريدا جاك، أحادية الآخر اللغوية، ترجمة عمر مهيبيل، الدر العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى 2008م.
- 11 دريدا جاك، في علم الكتابة، ترجمة وتقديم أنور مغيث ومني طلبة، المركز القومي للترجمة، الطبعة الثانية، 2008م.
- 12 دريدا جاك، الكتابة والاختلاف، ترجمة، كاظم جهاد، دار توبيقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1988.

- 13- دولوز جيل، فلسفة كانط النقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1417هـ - 1997 م.
- 14- عادل عبد الله، التفكيرية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة، دار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، دمشق، الطبعة الأولى، 2000م.
- 15- عبد السلام بنعبد العالى، فلسفة ما بعد الحداثة، مجلة أوان 2007.
- 16- علي حرب، الماهية والعلاقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1998.
- 17- عمرو الشريف، كانط واستقلال الإستطيقا، فصول، العدد 66، 2005.
- 18- عمر مهيبيل: من النسق إلى الذات، منشورات الاختلاف / الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر /بيروت ، ط 1 ، 1428هـ - 2007م.
- 19- كانط إمانويل، مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة متوجّع بأسس ميتافيزيقا الأخلاق، ترجمة: نازلي إسماعيل حسين و محمد. فتحي الشنطي، تقديم عمر مهيبيل، موفم للنشر -الجزائر- د ، ط .
- 20- كريستوفر نوريس، مقدمة موسوعة كمريدج في النقد الأدبي، مراجع وإشراف ماري تريز عبد المسيح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006.
- 21- ليوتار جون فرانسوا، إعادة كتابة الحداثة، ترجمة رضوان شقرور ومنير الحجوji، مجلة فكر و نقد، العدد 34.
- 22- ليوتار فرانسوا، الشرط ما بعد الحداثي، ضمن كتاب، ما بعد الحداثة، تحديدات 1، إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالى، دار توبيقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 2007م .
- 23- ليوتار جان فرانسوا، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة أحمد حسان، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1994.

- 24- محمد حسام الدين، الإعلام وما بعد الحداثة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2005.
- 25- محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
- 26- محمد الشيخ - ياسر الطائري، مقاربات في الحداثة، وما بعد الحداثة، دار الطليعة، بيروت 1996.
- 27- ميشال رايán، التفكيك تمهيد ونقد وسياسة، ضمن كتاب مدخل إلى التفكيك، تأليف ميشال رايán، جوناثان كلر، ريتشارد رورتي، كريستوفر نوريس، تحرير وترجمة، حسام نايل. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008.
- 28- نيكولا أربن، هل نحن ما بعد حادثين؟، ضمن كتاب، ما بعد الحداثة، تحديدات 1، إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 2007.
- 29- هابرماس يورجين، التقنية والعلم كأيديولوجيا، ترجمة إلياس حاجوج، وزارة الثقافة، سوريا، 1999.
- 30- هابرماس يورجين، القول الفلسفى للحداثة، ترجمة فاطمة الجيوشى، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995.
- 31- ديفيد هارفى، حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروتن 2005.
- 32- هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، ط3، بيروت، منشورات دار الآداب، 1988.

المراجع الأجنبية:

- 1- Avelsson, M. and Deetz, S. (1996), Critical Theory and Postmodernism Approaches to Organizational Studies, in Clegg, Hardy and Nord (Eds.), Handbook of Organizational Studies, Sage Publications.

- 2- Carl Nicholen, Postmoderism Feminism And Eduction, The Need For Solirerty Eduiccation Thery, Summer 1989, Vol - N 3.
- 3- Chénetier Marc, « Est-il nécessaire d' « expliquer le postmodern(ism)e aux enfants » ? in Postmodernismes. Poësis des Amériques, Ethos des Europees, Etudes Littéraires, Université Laval, vol. 27, N°1, été 1994.
- 4- Cooper, R. and Burrell, G. (1988), Modernism, Postmodernism and Organizational Analysis: An Introduction, Organization Studies.
- 5- Foucault Deleuze, Trans by Sean Hand. Foreword by Paul Bové. (Minneapolis: University of Minnesota Press ,1988.
- 6- Foucault Deleuze, Lectures critiques, traduit de l'anglais par Jacques Colson, Bruxelles, De Boeck-Wesmael s. a.
- 7- Gianni Vattimo, The end of modernity, nihilism and hermeneutics in postmodern culture. the Johns Hopkins university press, Baltimore, 1988.
- 8- Lyotard, Jean-François. Le Postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance, Paris, Galilée, 1988.
- 9- Marc Gontard, Le roman français postmoderne Date : 2003 | disponible sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870>.
- 10- Marc Jimenez, Qu'est-ce que l'esthétique ?, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1997, p. 418.
- 11- Meschonnic Henri, Modernité, Collection Folio essais (n° 234), Gallimard -1994.
- 12- Sylvie Grosjean, Du « linguistic turn » à aujourd’hui : Héritage théorique et perspectives contemporaines. disponible sur http://www.grico.uottawa.ca/Grosjean_Rennes_juin20092.pdf
- 13- Tom Rock More, (La modernité et la raison, Habermas et Hegele), In Archives de philosophie 52, 1989.

الهوامش:

-
- 1- كان يورجن هابرماس و تيري إيجلتون و ديفيد هارفي و فريديريك جمسون أشهر من يمثل هذا الاتجاه.
- 2- ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2005، ص 145.

- 3 - كان جان فرانسواليوتار وجيل دولوز وميشل فوكو وجاك دريدا وإيهاب حسن أشهر من يمثل هذا الاتجاه
- 4 - نفسه، ص 148.
- 5 - نفسه، ص 7
- 6 - مدةً أفقيةً قصيرة للفصل بين كلامين متصلين.

7 - Harry Blake, Henri Meschonnic

8 - Ihab Hassan, Jean-François Lyotard , Collection Folio essais (n° 234), Gallimard -1994, P. 36.⁹ - Meschonnic Henri , Modernité

10 - Marc Gontard, Le roman français postmoderne Date : 2003 | disponible sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870>, P, 13

نгла عن:

Harry Blake, Le Postmodernisme américain, Tel Quel, 1977.

11- Meschonnic , P.263.

12 - Chénetier Marc , « Est-il nécessaire d' « expliquer le postmodern(ism)e aux enfants » ? in Postmodernismes. Poësis des Amériques, Ethos des Europes, Etudes Littéraires, Université Laval, vol. 27, N°1, été 1994, P. 20.

13 - جون فرنسواليوتار، إعادة كتابة الحداثة، ترجمة رضوان شقرون ومنير الحوجي، مجلة فكر و نقد، العدد .34

http://www.fikrwanakd.aljabriabed.net/n34_12chakrun_lahjuji.htm

14 - Marc Jimenez, Qu'est-ce que l'esthétique ?, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1997, p. 418.

15- بدر الدين مصطفى، حالة ما بعد الحداثة، الفلسفة والفن، سلسلة الفلسفة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة 2013، ص 44.

16 - بدر الدين مصطفى، ص45 ، نقله عن:

Buchanan Ian. Deleuze and Cultural StudiesSouth , Atlantic Quarterly 96(3) (1997): 483-497

وينظر، نيقولا أربن، هل نحن ما بعد حداثيين؟، ضمن كتاب، ما بعد الحداثة، تحديدات 1 ، إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى2007م، ص 13

17 - بدر الدين مصطفى، ص 38 ، نقله عن:

Hassan Ihab, From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context. p 71.

18 - Carl Nicholen: Postmodern Feminism And Education, The Need For Solidarity Education Theory, Summer 1989, Vol - N 3 P - 197.

عن محمد الشيخ - ياسر الطائري، مقاربات في الحداثة، وما بعد الحداثة، دار الطليعة، بيروت 1996 ، ص 16

- 19- محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 65.
- 20 - علي حرب، الماهية والعلاقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 214
- 21- محمد حسام الدين، الإعلام وما بعد الحداثة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2005م، ص 84.
- 22 - عمر مهيبيل: من التسق إلى الذات، منشورات الاختلاف /الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/بيروت، ط1، 1428هـ - 2007م، ص 115 .
- 23 - نفسه، ص 142.
- 24 - ليوتار جان فرانسو، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة أحمد حسان، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1994، ص 27.
- 25 - نفسه، ص 55.
- 26 - Foucault Deleuze, Trans by Sean Hand. Foreword by Paul Bové, (Minneapolis: University of Minnesota Press , 1988, p116.
عن بدر الدين مصطفى، ص 90.
- 27 - Foucault Deleuze, Trans by Sean Hand. Foreword by Paul Bové, p33.
عن بدر الدين مصطفى، ص 90
- 28 - Foucault Deleuze, Trans by Sean Hand. Foreword by Paul Bové , p 37.
عن بدر الدين مصطفى، ص 90.
- 29 - Cooper, R. and Fox, S. (1990), The «Texture» of Organizing, Journal of Management Studies, 27/6, 575-582
نقا عن:
Sylvie Grosjean, Du «linguistic turn» à aujourd’hui : Héritage théorique et perspectives contemporaines .
http://www.grico.uottawa.ca/Grosjean_Rennes_juin20092.pdf
- 30 - نوريس، مقدمة موسوعة كمريدج في النقد الأدبي، ج 9، مراجعة وإشراف ماري تريز عبد المسيح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006، ص 28.
- 31 - كاظم إمانويل ، مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة متبع بأسس ميتافيزيقا الأخلاق، ترجمة : نازلي إسماعيل حسين محمد .فتحي الشنطي، تقديم عمر مهيبيل، موفم للنشر - الجزائر-د، ط ، ص43 .
- 32 - دولوز جيل، فلسفة كاظم النقدية، تعریب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1417هـ - 1997م، ص 51.
- 33 - نفسه، ص 8.

34 - Tom Rock More, (La modernité et la raison, Habermas et Hegele), In Archives de philosophie 52, 1989, p177-190.

35 - جوناثان كلر، المعنى وقابلية الإعادة، مرجع يتبق. ص 175.

36 - ميشال ريان، التفكيك تمهيد ونقد وسياسة، ضمن كتاب مدخل إلى التفكيك، تأليف ميشال ريان، جوناثان كلر، ريتشارد رورتي، كربستوف نوريس، تحرير وترجمة، حسام نايل. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008. ص 25

37 - نفسه، ص 25.

38 - Cooper, R. and Burrell, G. (1988), Modernism, Postmodernism and Organizational Analysis: An Introduction, Organization Studies, P, 98

النص باللغة الانجليزية.

Form of self- reference in which terms contain their own opposites and thus refuse any singular grasp of their meanings

39 - ميشال ريان، التفكيك تمهيد ونقد وسياسة، مرجع سابق، ص 31. وينظر، دريدا جاك، الكتابة والاختلاف، ترجمة، كاظم جهاد، دار توبيقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1988، ص 53.

40 - عمرو الشريف، كاتط واستقلال الإستطيقا، فصول، العدد 66، 2005، ص 65.

41 - نفسه، ص 65

42 - وينظر، دريدا جاك، في علم الكتابة، ترجمة وتقديم، أنور مغيث، ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، الطبعة الثانية، 2008م، ص 173 وما بعدها.

43 - جوناثان كلر، الكتابة ونزعية مركزية اللوغوس، ضمن كتاب مدخل إلى التفكيك، تأليف ميشال ريان، جوناثان كلر، ريتشارد رورتي، كربستوف نوريس، تحرير وترجمة، حسام نايل. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008. ص 111 وما بعدها.

44 - جوناثان كلر، المعنى وقابلية الإعادة، ضمن كتاب مدخل إلى التفكيك، تأليف ميشال ريان، جوناثان كلر، ريتشارد رورتي، كربستوف نوريس، تحرير وترجمة، حسام نايل. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008. ص 148.

45 - جوناثان كلر، المعنى وقابلية الإعادة، مرجع سابق، 2008، ص 176.

46 - جوناثان كلر، المعنى وقابلية الإعادة، مرجع يتبق. ص 175.

47 - ميشال ريان، التفكيك تمهيد ونقد وسياسة، ضمن كتاب مدخل إلى التفكيك، تأليف ميشال ريان، جوناثان كلر، ريتشارد رورتي، كربستوف نوريس، تحرير وترجمة، حسام نايل. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008. ص 25

48 - نفسه، ص 25.

47 - Cooper, R. and Burrell, G. (1988), Modernism, Postmodernism and Organizational Analysis: An Introduction, Organization Studies, P, 98

النص باللغة الانجليزية.

Form of self- reference in which terms contain their own opposites and thus refuse any singular grasp of their meanings

48- ميشال رايان، التفكير تمهيد ونقد وسياسة، مرجع سابق، ص31. وينظر، دريدا جاك، الكتابة والاختلاف، ترجمة، كاظم جهاد، دار توبيقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1988، ص 53.

49- مصطلح استعاره من لودفيج فوجنستين Ludwig Wittgenstein، ينظر، جيمس ويلمياز، ليوتار نحو فلسفة ما بعد الحادثة، ترجمة إيمان عبد العزيز، مراجعة، حسن طلب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى 2003م، ص 48.

50- جيمس ويلمياز، ليوتار نحو فلسفة ما بعد الحادثة، مرجع سابق، ص 49
51 - Lyotard, J.F. (1988), Le postmoderne expliqué aux enfants, Paris: Le livre de poche. P, 28.

52 - Lyotard, Jean-François. Le Postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance, Paris, Galilée, 1988. P, 34

53- ينظر، هارفي، ديفيد حالة ما بعد الحادثة، ص 26..

54- جيمس ويلمياز، ليوتار نحو فلسفة ما بعد الحادثة، مرجع سابق، ص 58.
55- نفسه، ص 53.

56- نفسه، ص 114.

57- نفسه، ص 119.

58- Lyotard, J.F, Le postmoderne expliqué aux enfants, P, 98.

59- جيمس ويلمياز، ليوتار نحو فلسفة ما بعد الحادثة، مرجع سابق، ص 120

60- جوناثان كلر، الكتابة ونزعة مركزية اللوغوس، مرجع سابق، ص 118.

61- هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، ط3، بيروت، منشورات دار الآداب، 1988، ص 59.
62- ينظر، نفسه، ص 55.

63- جوناثان كلر، الكتابة ونزعة مركزية اللوغوس، مرجع سابق، ص 118.

64- هابرماس بورجين، القول الفلسفى للحداثة، ترجمة فاطمة الجيوشى، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995م، ص 412-413.

65 - Foucault Deleuze,, Lectures critiques, traduit de l'anglais par Jacques Colson, Bruxelles, De Boeck-Wesmael s. a. , 1989, p. 61.

66- ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحادثة، مرجع سابق، ص 31.

- 67- Lyotard, J.F, Le postmoderne expliqué aux enfants, P, 32.
- 68- ليوتار جان فرانسوا، الوضع ما بعد الحداثي، مرجع سابق، ص 27.
- 69- ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ص 26..
- 70 -Avelsson, M. and Deetz, S. (1996), Critical Theory and Postmodernism Approaches to Organizational Studies, in Clegg, Hardy and Nord (Eds.), Handbook of Organizational Studies, Sage Publications, P. 193.

النص باللغة الإنجليزية

People, realities, and social relations, become non essential construction constructed, under specific conditions of power and contestation, and filled with opacities, contraction and conflict. Suppression.

- 71- ينظر، أبو النور حمدي أبو النور حسن، يورجين هابرمس/ الأخلاق والتواصل، التدوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2012 م، ص 75 وما بعدها.
- 72- هابرمس، القول الفلسفى للحداثة، مرجع سابق، ص 412 وما بعدها.

- 73 - Avelsson, M. and Deetz, S. (1996), Critical Theory and Postmodernism Approaches to Organizational Studies, in Clegg, Hardy and Nord (Eds.), Handbook of Organizational Studies, Sage Publications, P, 200.

النص باللغة الإنجليزية

To the extent that technical reasoning dominates, it lays claimto the entire concept of rationality and alternative forms of rerson appear irrational.

- وينظر، هابرمس، القول الفلسفى للحداثة، مرجع سابق، ص 383 وما بعدها.
- 74- هابرمس، القول الفلسفى للحداثة، مرجع سابق، ص 517.
- 75- هابرمس يورجين، التقنية والعلم كأيديولوجيا، ترجمة إلياس حاجوج، وزارة الثقافة، سوريا، 1999، ص 47.
- 76- أبو النور حمدي أبو النور حسن، يورجين هابرمس/ الأخلاق والتواصل، مرجع سابق، ص 324 – 323 .77- نفسه، ص 137

- 78 - Avelsson, M. and Deetz, S. (1996), P, 183.

- 79 - Ibid, P, 210

النص باللغة الإنجليزية

The indeterminacy that modern sicial science, evryday conception, routines, and practices have closed off.

- 80- رتشلرد روتي، التفكيك، ضمن كتاب مدخل إلى التفكيك، تأليف ميشل رايان، جونثان كلر، ريتشارد روتي، كربستوف نورييس، تحرير وترجمة، حسام نايل. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008، ص 236 – 237.

- 81- جوناثان كلر، المعنى وقابلية الإعادة، مرجع سابق، ص 181.
- 82- ميشال رايán، التفكيك، تمهيد ونقد وسياسة، مرجع سابق، ص 33.
- 83- رامان سلن، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية، شارك في الترجمة أمل فارئ وآخرون، إشراف جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006م، 8، ص 284.
- 84- ريمون بييلور وفرانسوا إوالد، جيل دولوز: الفيلسوف المترحل، ترجمة محمد ميلاد، في مسارات فلسفية، دار الحوار، بيروت، 2004، ص 41.
- 85- ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحادثة، مرجع سابق، ص 188.
- 86- نفسه، ص 29.
- 87- ينظر، باتريشيا ووه، ما بعد الحادثة ترجمة شعبان مكاوي. في موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، العدد 9، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005م، ص 422.

خصوصية القصيدة الفنية عند صعاليك الجاهلية

أ. د. محمد الصادق بروان

جامعة مولود معري، تizi وزو

لم تلتزم القصيدة القديمة نمطاً واحداً في تشكلها، ولم تخضع لبناءً واحداً في تركيبها، إنما تم بناؤها ضمن أشكال متعددة، وتركيب مختلف، منها المقطوعة والتنفقة، ومنها البيت والقصيدة، ومن القصد والأم اشتفت الأخيرة لما فيها من التتفيق باللفظ الجيد والمعنى المختار، ولا تختلف عن المقطوعة إلا في الكلم، واختلفوا في كمية الأبيات التي تؤهل النص لأن يرتفع إلى القصيدة أو يبقى في رتبة المقطوعة، فاتخذوا العدد "سبعة" كحد أدنى، فما زاد عليه، كان قصيدة، وما قلَّ عنه كان مقطوعة. هذا من حيث الكلم، ومن حيث البناء والتراكيب، فقد تشكلت القصيدة واتخذت أنواعاً منها المركبة والبساطة، فالتركيب مستمد من تعدد أغراضها، والبساطة من أحادية موضوعها، فإذا عالجت غزلاً صرفاً أو مدحأ خالصاً... كانت بسيطة، ولو لم تحدد بالطول ولا بالقصر، إنما بالتجربة الشعرية والإمكانات التعبيرية والفنية لمبدعيها¹. وقد روج النقاد القدماء للأولى، إرضاء لأذواقهم، حيث النقوس ماثلة إلى التنوع، ضاجرة من التفرد، فعدت النموذج المحاكي والمثال الذي ينبغي أن يحتذى، وجُعلت تقليداً فنياً وخاصية جمالية.

المقطوعة هي النمط المتوفر عند الصعاليك بنسبة كبيرة، حيث تمثل تسعين بالمئة من شعرهم حتى وسم بـ "شعر المقطوعات"، فإحصاء مقطوعاتهم في ديواني: *عروة بن الورد وصخر الغي*. بلغت أبيات شعر الأول (253) بيتاً، موزعة على عشر قصائد، تتراوح أبياتها ما بين الثمانية إلى السبعة والعشرين بيتاً، وسبعين وثلاثين مقطوعة، تتراوح أبياتها ما بين البيت الواحد والسبعين أبيات. وبلغت أبيات شعر الثاني (129) بيتاً، موزعة على ثلات وعشرين قطعة ما بين قصيدة

ومقطوعة، له أربع قصائد، أبياتها تتراوح ما بين تسعه عشر بيتاً وأربعة وعشرين بيتاً، وتسع عشرة مقطوعة، تتراوح ما بين البيت الواحد والسبعين أبيات. بيد أن هذه المقطوعات، يمكن تصنيفها من حيث الالكمال والبتر إلى صنفين: المبتورة والمكتملة، يفترض في المبتورة أن تكون جزءاً من قصيدة طويلة، لم تصل إليها كاملة، والتريث مطلوب قبل إطلاق حكم عام في المقطوعات الجاهلية، لأن منها: **المقطوعات الجزئية العابرة** التي هي أبيات متفرقة، لا تشكل عملاً شعرياً مستقلاً، ولا تقاد تقدم مناخها إلاّ بالأخبار التي تحيط بها، والتي نجدها في الأغاني مثلًا أو في الناقص. **والمقطوعات المُرهضة** التي تبدئ بالأطلال، وبالطلع المشرع، فتوحي بالنفس الشعري الطويل، وبالجهد الفني البارع، ثم تقطع فلا يبقى منها إلاّ البيت أو النتفة. هناك نوعان إذًا من المقطوعات: مقطوعة صغيرة الحجم، أحادية الموضوع، شخصية وجزئية ويومية وعاصرة، خطابها الشعري شفاف، لا نحس فيها بالكثافة والعمق اللذين نحس بهما في غيرها، وهي التي تعدّ قصيدة مكتملة، ومقطوعة صغيرة الحجم أيضًا، لكن مواضعها وفضاءاتها متعددة، شمولية وعميقة، خطابها الشعري كثيف من حيث الإيقاع والصور والبناء، وهي التي يمكن أن تكون من بقايا قصائد ضائعة².

تعد المقطوعة المزيفة من بقايا قصائد منذرية، بينما المقطوعة الحقيقية، دالة على الشكل الأصولي للشعر العربي الذي يتميز بالالتزام خصائص فنية وجمالية، هي الوزن والقافية، واللفظ والمعنى، فتلك هي المشروعية التي تصنف على غرار تقسيم القصيدة - بحسب التفرد أو التنوع في موضوعها، فإذا استقلت بموضوع واحد، وُصِفت بالبساطة، أما إذا تعددت أغراضها، اعتبرت مركبة. فشعر الصعاليك متوفّر على جميع أنماط الشعر الجاهلي، وإن كان النمط الغالب عليه هو **شعر المقطوعات**.

مقطوعات الصعاليك: هناك من يزعم أن هذه المقطوعات ما هي إلاّ أجزاء من قصائد طويلة، لو وصلت إليها كاملة لوجدنا فيها أطلالاً، بيد أن للصعاليك

قصائد طويلة، ولكنها خالية من الأطلال، فلامية العرب للشغرى مثلا، تتجاوز أبياتها الأربعه والستين بيتا، لا نجد فيها رائحة الطلل، رغم اكتمالها، وقد استهلها بالرغبة في الهجرة بعد شعوره بالغربة عند أهله، هذه الغربة التي دفعته إلى مغادرة قومه إلى أقوام آخرين، هم الوحوش الذين فضلهم أهلا وخلانا حيث الترhab وحرارة اللقاء. لقد عبر عن ثورته على المجتمع البشري كله، ممثلا في مجتمعه الصغير "القبيلة"، هذا المجتمع الذي لم يلق عنده سوى الذل والأسر، الخيبة والمرارة، الألم والاستبعاد، لذلك سخط على الأول (القبيلة) ورضي عن الثاني (الوحش).

قد يكون طول لامية العرب المفترط هو الدافع إلى تشكيك النقاد فيمن هو صاحبها؟ حيث نسبت إلى خلف الأحمر، لأنها من الناحية الفنية طويلة طولا ليس مأولا في شعر الصعاليك الذي كان في مجموعة شعر مقطوعات، فهي تبلغ ثمانية وستين بيتا، في الوقت الذي لا تزيد أطول قصيدة في "ديوان الصعاليك" على خمسة وثلاثين بيتا في بعض المصادر، وهي تانية الشنفرى، أي أن هذه اللامية تبلغ ضعف أطول قصيدة في ديوان الصعاليك تقريبا... إضافة إلى قلة الاضطراب في رواية الأفاظها وفي ترتيب أبياتها، وهي ظاهرة غير مألوفة في شعر الصعاليك، الشيء الذي أخذ الشك يحوم حول نسبتها للشنفرى³. لكن سرعان ما يتبدد الشك عن الأذهان، عند النظر إلى قصائد أخرى عندهم طويلة نسبيا، وخلية من الأطلال.

إن قصيدة عروة بن الورد التي بلغت أبياتها سبعة وعشرين بيتا، لم يذكر فيها الأطلال إطلاقا. وهناك قصائد أخرى، لم يتعرض أصحابها إلى الأطلال، ولا إلى البكاء على الزمن الغابر، لأن الباكى على الماضي هو المالك فيه للذكريات، يستدعيها كلما عاوده الحنين إليها، بينما الصعاليك لا يجدون ما يشدhem إلى الماضي سوى الاستبعاد، ذلك الكابوس المرعب الذي يأملون استئصاله، وهم يناضلون من أجل تناسيه ومسحه من ذاكرتهم وجعله وراء ظهورهم، وتطلعهم إلى المستقبل

الواحد، الطموح، الزاهر. فالتحجج بانعدام الأطلال في شعر الصعاليك كونه شعر مقطوعات مبتورات من قصائد ضائعة، فاقد للمشروعية، بعد الاطلاع على قصائدهم الطويلة الخالية من الأطلال.

إن كثرة المقطوعات في أشعارهم، لا يعني انعدام القصائد فيها، والأطلال قلما يُعثر عليها فيها، علما أن قصائدهم تشكل مدونة لا يستهان بها. إن للشفرى - زيادة على لامية العرب - فائبة بعشرين بيتاً أو بسبعين وعشرين بيتاً، بحسب المصادر التي أوردتها، كما أن لصخر الغي دالية بثلاثة وعشرين بيتاً، وفائية بسبعين وعشرين بيتاً، ولتأبط شرا قافية بستة وعشرين بيتاً، ولأبي خراش ميمية بأربعة وعشرين بيتاً، ولعروة بن الورد رائية بسبعين وعشرين بيتاً، وهي جميعها مبدوعة بلوم العاذلات، مما يبين أن من باب التغليب اشتهر الصعاليك بشعر المقطوعات.

أرجع بعض الباحثين ظاهرة انتشار المقطوعات في شعرهم إلى طبيعة حياتهم الفلقة، المضطربة، المشغولة بالكافح في سبيل العيش. إن حياتهم كانت حياة فلقة مضطربة، وأنهم جميعا كانوا يشعرون شعورا عميقا بأنها حياة قصيرة، وبأنهم دائما على موعد مع الموت الذي يترصدهم ترصد المотор، حتى كثر ذكره عندهم، وتعدد الحديث عنه في شعرهم صدى لما كان يعيش في نفوسهم من إحساس عميق بقصر حياتهم. وهل نظن شاعرا هذه طبيعة حياته يستطيع أن يفرغ لفنه يطيله ويتجوّه ويعيد النظر فيه المرة بعد المرة؟ أظن أن مثل هذه الحياة التي لا يكاد الشاعر يفرغ فيها لنفسه لا تنتج إلا لونا من الفن السريع الذي يسجل فيه الشاعر ما يضطرب في نفسه في مقطوعات قصيرة موجزة، يسرع بعدها إلى كفاحه الذي لا يُناظره ولا يمهله. أما تلك القصائد الطويلة القليلة فهي أصياء لفترات قليلة كانت تمر بحياة الشعرا الصعاليك يستريحون فيها من الكفاح في سبيل العيش، فيفرغون لأنفسهم يستخرجون من رواسبها العميقه فنا متأنيا مطمئنا مطولا موجودا رائعا ممتازا⁴. بينما يرى آخرون أن صدى حياتهم في شعرهم، ومن

الظواهر الغريبة أن أكثر شعرهم مقطوعات لا قصائد، وهو ظلٌّ ينسجم مع طريقة خطفهم، فهم يخطفون في حروبهم ويخطفون في شعرهم. فإن رأينا قصيدة طويلة كلامية الشنفرى، فذلك استثناء، وربما أنشأها في حالة استقرار تستدعي الطول.⁵

قد تكون حجة إعادة شعر المقطوعات إلى عدم الاستقرار عند الصعالىك، لكثره تقلهم، وطول سفرهم، الشيء الذي استفاد طاقتهم، فلم يعد لهم فراغ لتطويع شعرهم وتجويده، لأن ذلك يستدعي الفراغ والاستقرار والأمن، ذلك ما لم يتتوفر عند البدو في الصحراء، فالاستقرار لا يعرفه الأعراب جميعهم، سواء أكانوا صعالىك أم غيرهم، لأن القبيلة تشارك الصعلوك في مجموعة من الخصائص منها الدخول في علاقة غزو وصراع مع غيرها من القبائل الأخرى، كما أنها في حال ترحال دائم، وأنها متبردة على نظام الدولة، وهو نظام أكبر تطوراً من نظمها⁶. إن انعدام الأمن والاستقرار يتقاسمها الجاهليون خاصة سكان البوادي الذين يعتمدون في معيشتهم على الرعي، مما ألزمهم التقل بحثاً عن الماء والكلأ والمراعي الخصبة، أضف إلى ذلك العداء ما بين القبائل التي لم تفرض فيما بينها على روتين الغزو الذي يُلْجأُ إليه عند الحاجة، وقد كان الرجل يفتخر بأنه صعلوك لدلالته على تحقق العدل بالقوة، وكان عملهم في السلب والنهب ليس غريباً، لأن السلب والنهب وإغارة القبيلة على القبيلة كان شائعاً مألفاً. كما يرجع بعض الباحثين قصر شعر الصعالىك إلى التنوع الملحوظ في الأنماط الشعرية الجاهلية. فالمقطوعات شائعة فيما ورد من الشعر العربي القديم، مستذليلن في ذلك على ما تنقله الروايات من أن الشعراء لم يلتزموا أو لم تغلب على شعرهم القصائد الكاملة إلا قبيل الإسلام، أما قبل ذلك، فكان الشائع لديهم إنشاء الأبيات والمقطوعات... وعنترة لم يكن يقول من الشعر إلا البيتين والثلاثة، حتى سابه رجل من قومه فعابه بسوانده وسوانده وأمه وأنه لا يقول الشعر⁷.

في المقطوعات ثلاثة آراء: هي أجزاء قصائد، أو مفروضة على الصعالىك لانعدام الأمن والاستقرار، أو شيوع هذا النمط من الفن سائراً بالتوازي مع القصيد.

والأخذ بجملة هذه الآراء هو المنطق الصحيح والسليم، فدارس مقطوعات الصعاليك مجبر على هذا التصنيف، إذ يلاحظ مقطوعات مبتورة، وهي أجزاء قصائد ضائعة، وضياع الكثير من الشعر ثابت، وقول أبي عمرو بن العلاء ذائع مشهور: لو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير. كما يلاحظ هذا الدارس مقطوعات تملك مشروعية الاستقلال الذاتي لتوفرها على خصائص الشكل الشعري الجاهلي. أما مسألة انعدام الأمن والاستقرار، فالأعراب جميعهم يقتدونهما لتجاربهم، ولبحثهم الدائم على أماكن الخصب للرعي، وقد اقتصرنا على الأعراب، لوجود تفرقة بين أهل الوبر وأهل المدر. فاختلاف نص الصعاليك عن نص القبيلة باختلاف الثقافة التي ينتمي إليها كل منهما. فالقبيلة تخضع لثقافة مركزية تؤثر على نصوصها، بينما تهيمن على نص الصعاليك ثقافة الهاشم المضادة لثقافة المركز، الشيء الذي ماز نص الصعاليك بميزتين بارزتين، وهما: انتماء الصعاليك لطبقة اجتماعية محرومة، معارضة للقبيلة ومرتبطة بها بعلاقة خاضعة لمفهومي: الداخل/ الخارج، المتن/ الهاشم، الأعلى/ الأسفل، الأنـا/ الآخر، فالعلاقات بين أطراف هذه الثنائيات هي جوهرياً علاقات عنف ونفي سلبي⁸.

إن القيم والفعاليات الجديدة المبتكرة من قبل الصعاليك، تحتاج إلى بنية جديدة تعبر عنها وتبلورها، فكانت قصيدة الصعاليك أنساب تعبيراً عن الصراع الدائر بين ثنائيات ضدية: محروم / منسون، فقير / غني، أدنى / أعلى، سيد / عبد، أبيض / أسود. ومن الباحثين من تساءل عن أسباب خلو قصائد الصعاليك والهذليين من المقدمات أو قلت فيها، مع أن حياتهم كانت أقسى وأشقر من غيرهم، أو لأن نظام حياتهم لم يسمح بذلك التقليد الذي كان حتى في الجاهلية وهي عهد قريب منها⁹.

إن قصائد الصعاليك خالية من الطلل، لأن أصحابها زهدوا بصورها واقتربت صورهم من الواقع بمنحي قصصي¹⁰. هكذا نجد شعر الصعاليك قد أهدر تقليدين فنيين هامين يدرجان ضمن التقاليد الفنية الجاهلية هما: الأطلال والتصريح.

مفهوم الطلل: للقصيدة المركبة مقدمات عديدة: غزلية، خمرية، فروسية، شبابية، طيفية¹¹ وهي كلها تشكل ظاهرة فنية فيها. فالطلل من المقدمات المحتلة مكاناً كبيراً وفضاءً واسعاً فيها، ومن الباحثين من اجتهد في تفسير الظاهرة، وأول من استوقفه الطلل هو ابن قتيبة الذي لم يجد الركيزتين: النفسية والاجتماعية، إذ يرى في الأولى شدّ انتباه المتنقي، وفي الثانية ترحال وتتنقل. أما يوسف اليوسف فيرى في البرهة الطالية اجتماع عناصر ثلاثة: قمع جنسي، اندثار حضاري، فحل الطبيعة، يتم التوحيد بين قمع الطبيعة وانحباس المطر، وهدم الحضارة، فينعكس ذلك على الفرد والجماعة. فالقهـر الجنسي لا يشبه إلا قهر الطبيعة للحضارة، والعرق مآلـه الاندثار كالطلـل، إذا ما استمرـ الحظر على العـشق. ويرجـ حـسين عـطـوان أن تكون المـقدمـات ضـربـاً من الذـكريـات والـحنـين إلىـ المـاضـي¹². أما ثـاءـ أنسـ الـوـجـودـ، فـترـىـ فـيـهاـ تـمـيمـةـ يـلـجـأـ إـلـيـهاـ الفـردـ لـحـماـيـةـ مجـتمـعـهـ بـتـوفـيرـ عـناـصـرـ الـحـيـاةـ وـمـقـومـاتـ الـبقاءـ، وـهيـ تـنسـاعـ قـائـلـةـ: فـهـلـ كـانـتـ فـكـرـةـ الـطلـلـ فـيـ حدـ ذاتـهاـ شـيـئـاـ أـقـرـبـ إـلـىـ الـحـلـ، أـوـ هيـ طـقوـسـ تـشـبـهـ الـحـجـ العـقـليـ، يـقـومـ بـهـ الشـاعـرـ مـسـتـدـعـياـ الـأـمـاـكـنـ بـهـذـاـ الشـكـلـ الـمـكـثـفـ، فـيـ مـحاـولةـ لـأـشـعـورـيـةـ مـنـهـ، لـدـفـعـ الأـذـىـ بـكـلـ صـورـهـ عنـ مجـتمـعـهـ، باـسـتـبـقاءـ عـناـصـرـ الـخـصـبـ وـالـحـيـاةـ؟¹³.

تـسـعـيـ التـقـسـيرـاتـ الـقـدـيمـةـ مـنـهـاـ وـالـمـعـاصـرـةـ إـلـىـ تـسـوـيـغـ الـبدـءـ بـالـمـقدمـاتـ الـطـالـلـيـةـ، فـتـظـلـ فـيـ عـدـادـ الـاجـتـهـادـاتـ وـوـجـهـاتـ النـظـرـ الـتـيـ تـخـضـعـ لـلـرـفـضـ وـالـقـبـولـ، مـنـهـمـ مـنـ يـذـهـبـ إـلـىـ أـنـهـ أـمـرـ طـبـيعـيـ عـنـ شـعـراءـ الـمـرـحـلـةـ الـفـنـيـةـ الـأـوـلـىـ مـنـ حـيـاةـ الـشـعـرـ الـجـاهـلـيـ، يـعـبـرـ فـيـهاـ الشـاعـرـ عـنـ ذـاتـيـتـهـ وـغـرـضـهـ الشـخـصـيـ قـبـلـ أـنـ يـصـلـ إـلـىـ الـقـسـمـ "ـالـغـيـريـ"ـ مـنـ الـقـصـيـدةـ. وـهـنـاـ تـبـدوـ أـهـمـيـةـ اـخـتـفـاءـ الـمـقدمـاتـ فـيـ قـصـائـدـ الرـثـاءـ. يـدـعـمـ هـذـاـ الرـأـيـ خـلـوـ أـكـثـرـ قـصـائـدـ شـعـراءـ هـذـيلـ مـنـهـ، لـأـنـهـ لـمـ يـتـغـزـلـواـ، وـلـمـ يـبـكـواـ الدـمـنـ، إـذـ لـمـ يـكـنـ لـهـمـ عـهـدـ قـدـيمـ يـذـكـرـونـهـ، فـهـمـ يـعـيشـونـ لـحـاضـرـهـمـ¹⁴. وـهـذـاـ لـاـ يـلـغـيـ كـوـنـ الـطلـلـ تـقـلـيـداـ فـنـيـاـ مـنـ تـقـلـيـدـ الشـعـرـ الـجـاهـلـيـ، يـسـتـعـيدـ فـيـ الشـعـراءـ ذـكـرـيـاتـهـ بـالـبـكـاءـ عـلـىـ مـاضـيـهـمـ، وـالـأـسـفـ عـلـىـ فـرـاقـهـ، وـالـدـعـاءـ لـهـ بـالـخـصـبـ وـالـنـمـاءـ وـدـفـعـ

الأذى عن ظاعنيه. ومنهم من يراها قضية وجودية، يجمع الشاعر فيها عنصرين نقين: الأطلال (رمز الفناء) والحب (رمز الحياة) وارتباط أحدهما بالأخر تأكيداً لـإحساس الشاعر بالتناقض العام سواء في العالم الخارجي أو عالمه الباطني. هذا التناقض ليس تناقضاً فكرياً أو لفظياً، بل تناقض وجودي يتمثل في واقع الحياة، كما يتمثل في كيان الفرد الحي¹⁵.

رمزية المكان: مكان الحلم في نص الصلعكة عالم جديد يتجسد في المستقبل، إنه نقيس لمكان الأطلال الذي يبدو في نص القبيلة ممزقاً مندثراً، الأول يتطلع للزمن الآتي، بينما الثاني يرتد للزمن الماضي المدمر للعالم. يتجسد انقسام الصلعوك في خلق الفن والنصل التجربة، وشعر الصعاليك حافل بالحديث عن الأماكن لكثرة تتقاهم في عدد كثير منها تقضيه حياتهم وأعمالهم، وهي نهاية أو موغلة ليس من اليسير على غيرهم ارتياحها، وبعضها لم يرد إلا في شعر الصعاليك مثل نيل التي علق عليها القالي: لم أر نيل إلا في شعر السليك¹⁶.

يتميز الصعاليك بخفة الحركة التي لا يقيدها شيء، فهم كثيرو السفر والترحال، لا يقلهم متع، ولا يشدهم شيء إلى الأرض، لا حرفة ولا زراعة ولا صناعة، لا يملكون شيئاً، إذ جلّ مالهم حسام (عمرو بن براق) ذلك ما يضعف ارتباطهم بالمكان، فكل الأماكن عندهم سواء، ما دامت تحقق لهم المأرب والأغراض، يقول مالك بن الريب:

ففي الأرض عن دار المذلة مذهب وكل بلاد أوطنت كبلادي

دلالة الزمن: ينفلت نص الصلعكة من مكان القبيلة، ومن زمنها الدائري الذي يبدو فيه الماضي ذهبياً مستقراً، متاغماً وخصباً، ليؤسس الرحيل إلى المستقبل، زمن البحث عن عالم حاضر يكسب فيه قوته بفعله، وما دام نص الصلعكة يهرب من الزمن الجماعي، فإنه يؤسس للزمن الفردي، لم يعد يعرف الرمز بعد أن غداً يؤسس للفعل الإنساني باعتباره الخالق المبدع، زمن الأطلال يقضي على الانتقال من مكان مجده إلى مكان خصب ليؤسس زمن البحث عن

عالم حاضر يكسب فيه قوته ب فعله، هذا هو زمن عروة الرائع: اندفاع في العالم لنوال الرزق بالفعل البطولي¹⁷. هناك من يرى أن لشعر الصعاليك مرحلتين: مرحلة "الشعر خارج دائرة الصعلكة" الذي تبدو فيه انتماطهم القبلية، ومرحلة "الشعر داخل دائرة الصعلكة" الذي تبدو فيه شخصياتهم الفردية واضحة، ومهما يكن الأمر، فإن الشيء الذي لا ريب فيه هو أن الشعراء الصعاليك قد تخلصوا من الشخصية القبلية في شعر المرحلة الثانية، كما تخلصوا منها في حياتهم. وأنهم أصبحوا شخصية فنية شاذة في الشعر الجاهلي، كما كانوا شخصية اجتماعية شاذة في حياتهم.

رفض الأطلال: لقد هجر الصعاليك استهلال القصائد بالوقوف على الأطلال واستبدلوا ذلك بالمرأة التي كانوا يعارضونها بدلاً من أن يتغزلوا بها، متذمرين لهم مذهبيا آخر استعاضوا به عن هذه المقدمات، وهو مذهب جعلوا محوره "حواء الخالدة" أيضا، ولكنها ليست المرأة المحبوبة التي عرفناها عند الشعراء القبليين، يقفون على أطلال ديارها، ويدعون أصحابهم إلى الوقوف معهم. نستطيع أن نطلق على هذه المقدمات النسائية عند الشعراء الصعاليك "مقدمات الفروسيّة في شعر الصعاليك" في مقابل المقدمات الطالية في الشعر القبلي¹⁸. لم يقف الصعاليك على الأطلال، لأن ماضيهم حزين، مليء عذابا وألما، عبودية وأسراء، تمنوا زواله وفرحوا بذهابه، لا يأسفون عليه، ولا يرتدون إليه، إنما يتطلعون متلهفين نحو المستقبل، ليتركوا آلامهم خلف ظهورهم، والأمل يحدوهم في أن يأتيهم بما هو أفضل وأجمل على عكس الذين يَحِنُّون إليه، يبكون على زواله، نظرا لارتباطهم بذكريات يسترجعونها كلما دعت الحاجة إليها. لذلك أبدوا رفضهم للطلال كتقليد فني على غرار رفضهم للتقليد الاجتماعي والعرف القبلي، بعد استبداله بوسيلة فنية أخرى يصطلح عليها "مقدمات العدل" لأن النساء يعنلنهم على أعمالهم البطولية، ويلتمسن منهم التروي في الغزو، والاقتصاد في الكرم والجود، بينما هم يرفضون التخلّي عن هذه الصفات، لأنها وسيلة الوحيدة لبناء مستقبلهم وإعلاء مجدهم.

إن رفض الطلل رمز لتجاوز الحياة التي يبكي على انقضائها شاعر القبيلة لما له فيها من ذكريات عزيزة، يحن إليها ويرغب في عودتها، لأنها تربطه بالأحبة. يؤمن الصعاليك بقضية الوجود، فهم لا يخافون من الموت، لأنهم متيقنون باستمرار الحياة بعده عن طريق الهمامة (عروة بن الورد)، أو بعد أن تأكلهم الضبع (الشنفرى وتأبط شرا) يتتحولون إلى طيور، يذكرون إخوانهم بضرورة الانتقام، أو إلى أغوال وجنيين، فينتقمون ممن استعبدهم، وكأن الحياة البعيدة إنما لغاية الثأر من الأعداء. إن الصعلوك عندما يرفض الطلل كتقليد فني جاهلي، إنما يهدف من وراء ذلك إلى تجسيد ثورته العارمة على مجتمع القبيلة بكل ما يحمله من قيم وأبعد بدءا بقوانينها الاجتماعية إلى تقاليدها الفنية.

ففي القوانين الاجتماعية، يرفضون التقاوٍ الطبقي النابع من التمييز العنصري ما بين الصرقاء والهجناء، هذا التمييز الذي أبى إلا أن يبدع منظومة قانونية جائرة في مختلف المجالات، كمجال العمل الذي حدّت فيه الفروسيّة للصرقاء والرعاية للهجناء، وفي مجال الغائم، يقدم للصرقاء ضعف ما يقدم للهجناء، وفي مجال الثأر، تتولى القبيلة دفع دية الصربيح كاملة، بينما لا تدفع للهجين إلا نصفها، على أن يدفع هو النصف الباقي. هذه القوانين لم ترُقّ للهجناء، مما أدى إلى رفضها والنضال من أجل تغييرها. أما في مجال الشعر، فقد رفضوا من التقاليد الفنية: الأطلال والتصرير، وأبقوا على الوزن والقافية والموسيقى ب نوعيها الداخلية والخارجية. نبغ من هؤلاء الصعاليك جماعة من الشعراء تحملوا من "العقد الفني" الذي كان شعراء القبائل ملتزمين به، فاختفى من شعرهم الإحساس بالشخصية القبلية، وأصبح تعبيرا عن شخصياتهم الفردية المبالغة في فرديتها، المتطرفة في الإحساس بها¹⁹. إن الصعاليك لا يتأسفون على ما مضى من حياتهم، لما فيها من أسر واستعباد، حيث لا يمكن البكاء عليها أو محاولة تذكرها، بل يسعون لاستبدالها، أي استبدال الماضي الخائب بالمستقبل الواعد. إنهم يطمحون إلى تطوير المستقبل لمحو آثار الماضي.

لقد كانت الفاعلية للزمن في قصيدة القبيلة، وانتقلت إلى الإنسان في قصيدة الصعاليك، وبعد أن كانت قصيدة القبيلة تعبر عن الأماكن التي تتحرك فيها القبيلة، وهي أماكن محددة حيث يتتوفر الماء والكلأ، وكانوا ينتقلون من مكان نفاذ الماء والكلأ إلى مكان آخر يتوفّران فيه، أصبح المكان في قصيدة الصعاليك مغايراً، بعد أن أصبح مسرحاً للغارة والقتال، مما أفقده عالمي الثبات والاستقرار النسبيين، ليكون عرضياً، يؤدي إلى اضمحلال التعبير الرمزي بظاهرة الأطلال، الشيء الذي أدى إلى انفصال المكان عن الزمان كلياً. قد يظهر المكان في نص الصعلكة بصفة مغايرة، كأن يتحلى مسرحاً لأعمال الفرد، أو حلماً أو تجسيداً للانفصال عن مكان القبيلة، لذلك لا تظهر أسماء الأماكن في شعر الصعاليك، وإن ظهرت فإنها تبدو تجسيداً للفاعلية والتوحد، فنجد أحياناً يستقل بنص كامل، ونجد الشاعر لا يرحل عن المكان، ولا يجتازه بل يلتزم به ويتوحد معه ويتبطنه، قال تأبّط شرا:

وشعبٌ كثُلَّ الثوب شكس طريقة مجتمع صوحيه نطاف مخادر²⁰
إن هذا المرء الجبلي الضيق الذي اجتمعت على طرفيه رمال قليلة يشبه ثوباً خياتته خفيفة، فالمكان هنا لم يعرفه "خابر" ولم يهدِ إليه دليل، ويروي نزوع الإنسان إلى عالم أحلى وأفضل وأغزر دفقاً وثراء²¹. إن الرأي القائل بعدم وجود أثر للأطلال فيها، يعزّز ذلك إلى ثورة الصعاليك على الأعراف القبلية وقوانينها السائدة، فثورتهم تشمل التقاليد الفنية.

إن رفض الصعاليك للتقاليد الفنية على غرار رفضهم للعادات الاجتماعية، راجع إلى أنهم خرّجوا في حياتهم عن المجتمع القبلي الجاهلي وقيمته وأخلاقه، وكانتوا شذوذًا في هذا المجتمع، كما أن شعرهم شذوذ أيضًا في الشعر الجاهلي. فإذا وجد الدارسون في شعر هؤلاء الصعاليك شعراً منتمياً إلى القبيلة وقيمها وأخلاقها، اعتبر هذا الشعر شذوذًا داخل الشذوذ²².

رفض التصرّيف: مشتق من مصراعي الباب. ولذلك قيل لنصف البيت الشعري "مصراع" كأنه باب القصيدة ومدخلها. وقيل بل هو من الصرعين، وهو ما

طراً النهار، الأول من طلوع الشمس إلى استواء النهار، والثاني من ميل الشمس عن كبد السماء إلى وقت غروبها. وسبب التصريح مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور. ودلالة ذلك في مجال الممارسة الاستعارية للغة، أن القصيدة العربية في بنيتها الشكلية النموذجية، عالمة أليقونية. فهي أشبه ما تكون بالباب أو البيت أو دورة الشمس في النهار. فمن حيث أن البيت الشعري المكون من شطرين، يساوي بابا من مصراعين. يستحضر صورة باب البيت الطبيعي، أي أن البنية الشكلية المسموعة، قد بنيت على صورة شكلية منظورة²³.

إن التصريح في البيت الشعري هو أن يكون آخر حرف المصراع الأول هو حرف الروي في القافية، أو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، أو هو تلاويم بين تقيعيتي الضرب والعروض في الوزن والروي، أو أن يكون مصراعاً البيت الأول من القصيدة متافقين في الكلمة الأخيرة، وهي قافية القصيدة التي تلتزم في آخر أبياتها، وهذه القافية نجدها ملتزمة أيضاً في آخر الشطر الأول من البيت الأول²⁴. إنه تقليد عربي قديم، فطن النقاد إليه في غير البيت الأول، يوشي مطلع القصيدة، ويسمهم في بناء جمالية النص الشعري، يحسن في ابتداء القصيدة وفي أثنائها عند الانتقال من غرض إلى غرض للإعلام بذلك، ولكنه يستهجن إذا كثر في القصيدة الواحدة²⁵.

إن القصيدة التي تتالف من وحدات موسيقية هي الأبيات التي يلتزم فيها وزنا واحداً، تتماسك بعضها ببعض في توازن موسيقي يطرد إلى نهاية، يستقر فيها النغم هو الروي، ودور التصريح فيها أنه يضفي عليها وحدة النغم الموسيقي²⁶. تنتظم الموسيقى الخارجية للقصيدة بين التوافق الصوتي في الوزن والتوازن الموسيقي اللذين يجعلانها حاملة نغماً موسيقياً واحداً، يبلغ الأمر ذروته في اتحاد الموسيقى ووحدة النغم إذا توافر فيها عدد كبير من الأبيات المصرعة، لأن أشطر الأبيات تتعانق وتتماسك أكثر، فيتحول البيت كله، ثم القصيدة برمتها إلى سمفونية

خالدة يتجلّس فيها الإيقاع وتتوحد فيها الأصوات أو تصير وتنوب فلا تحدث نشاز²⁷.

إن التصرّيف عند النقاد دليل قدرة الشاعر، وسعة فصاحته واقتداره في بلاغته، وقد لا يلتزم به في مطلع القصيدة، لكنه يستدرك ذلك فيصرّع في الوسط، كما فعل الفرزدق في قصيده التي مطلعها:

يا أخت ناجية بن سامة إبني أخشي عليك بني إن طلبوا دمي
فالبيت الأول غير مصرع، لكنه صرع البيت العاشر من القصيدة، وهو:
فإذا حلفت هناك أنك من دمي لبرئه فتحلّى، لا تأثمـي
البيت الأول مدخل إلى القصيدة، اعتاد الشعراـء القدامـي تصرـيفـه، فأشار قدامة بن جعفر إلى شيء منه عند امرئ القيـس في المعلقة وغيرـها، وفسـر ذلك باقتـدارـ الشاعـرـ وسـعـةـ بـحـرهـ، ولـمـ يـقـلـ شيئاـ غـيرـ ذـلـكـ. بـيدـ أنـ صـاحـبـ "الـعـمـدةـ" بـعـدـ توـسـعـ فـيـ الـأـمـرـ بـعـضـ الشـيـءـ فـأـشـارـ إـلـىـ التـصـرـيفـ فـيـ غـيرـ الـابـداءـ، وـذـلـكـ إـذـ خـرـجـ الشـاعـرـ مـنـ قـصـةـ إـلـىـ قـصـةـ أـوـ مـنـ وـصـفـ شـيـءـ إـلـىـ شـيـءـ آخرـ، فـيـأـتـيـ حـيـنـذـ بـالـتـصـرـيفـ إـخـبـارـاـ بـذـلـكـ وـتـتـبـيـهـاـ عـلـيـهـ، ثـمـ أـشـارـ إـلـىـ كـثـرـةـ استـعـمالـهـ فـيـ غـيرـ مـوـضـعـهـ، وـذـكـرـ أـمـثلـةـ لـأـمـرـيـ الـقـيـسـ وـعـنـترـةـ، وـعـلـلـ ذـلـكـ بـقـوـةـ الـطـبـعـ وـكـثـرـةـ الـمـادـةـ ثـمـ استـدـركـ وـقـالـ: إـلـاـ أـنـهـ إـذـ كـثـرـ فـيـ الـقـصـيـدةـ دـلـلـ عـلـىـ التـكـلـفـ إـلـاـ مـنـ الـمـتـقـدـمـينـ.

لقد خالـفـ الفـرزـدقـ هـذـاـ التـقـلـيدـ، وـلـمـ يـعـنـ بـالـتـصـرـيفـ إـلـاـ نـادـراـ، وـقـدـ صـرـعـ فـيـ أـرـبـعـ قـصـائـدـ فـقـطـ. فـمـاـ هوـ السـرـ فـيـ ذـلـكـ؟ وـهـلـ يـرـجـعـ إـهـمـالـهـ التـصـرـيفـ إـلـىـ ضـعـفـ الـطـبـعـ أـوـ قـلـةـ الـمـادـةـ؟ لـعـلـ الـأـمـرـ لـاـ يـعـودـ إـلـىـ قـلـةـ فـيـ الـمـادـةـ أـوـ ضـعـفـ فـيـ الـطـبـعـ، بـقـدـرـ ماـ يـعـودـ إـلـىـ تـمـرـدـ فـيـ النـفـسـ، وـكـانـ مـنـ أـصـدـاءـ هـذـاـ التـمـرـدـ النـفـسيـ تـأـبـيـ الفـرزـدقـ أـنـ يـصـرـعـ فـيـ مـطـلـعـ قـصـائـدـهـ، لـيـدـلـ عـلـىـ تـفـرـدـهـ، وـأـنـهـ لـاـ يـسـيرـ عـلـىـ الطـرـيـقـةـ الـتـيـ اـرـتـضـاهـاـ الشـعـراـءـ وـاتـبـعـوهـاـ²⁸. إـنـ تـصـرـيفـهـ لـلـبـيـتـ الـعاـشـرـ فـيـ الـقـصـيـدةـ إـيـذـانـ بـالـقـدـرـةـ وـإـعـلـانـ عـلـىـ قـوـةـ الـطـبـعـ، وـإـهـمـالـهـ فـيـ الـمـطـلـعـ إـظـهـارـ لـلـمـخـالـفـةـ وـالـتـمـرـدـ.

إن الشعراً الصعاليك لا يلتزمون التصريح إلا في القليل النادر، فالطابع الغالب عليه خلوه من هذه السمة البارزة في شعر غيرهم، بينما عندهم لا نجد إلا نسبة قليلة مصرعة، أما الكثرة الغالبة فلا تصريح فيها. والقصائد المصرعة الواردة في شعر الصعاليك قليلة جداً، الواحدة منها لعروة بن الورد، والثانية لتأبط شرّا، والثالثة للشنفرى، والرابعة لفيس بن الحدادية.

إن الوضع في شعر الصعاليك على عكس شعر غيرهم من معاصرיהם، فبينما شعرهم نادر التصريح، فإن شعر غيرهم يغلب عليه التصريح. وقلة التصريح ظاهرة عامة، والفارق بين الصعاليك وغيرهم هو فارق في النسبة، فأكثريّة شعر الصعاليك غير مصرع، بينما أكثريّة شعر غيرهم مصرع. إن القصائد المصرعة في شعر الصعاليك قليلة معدودة، بينما سائر قصائدهم جاءت بدون تصريح، مع وضوح عدم البتر في معظمها. أما مقطوعاتهم فقليل منها نجد فيه التصريح، وكثير منها لم نجد فيه التصريح²⁹. وما دامت قصائدهم غير مصرعة، فمن الثابت أنه يتعمدون اجتنابه لغاية إظهار التمرد والخروج على التقاليد الفنية السائدة، إنه يمكن التفرقة بين المقطوعات والقصائد: لأن المقطوعات قد يعترينا الشك بأنها مبتورة المطالع، وكانت في أصلها قصائد مصرعة، بينما لا يثور حول القصائد هذا الخلاف³⁰.

التصريح: في الشعر بمثابة السجع في النثر، وينقسم إلى ثلاثة أقسام من حيث الوزن والروي: المتوازي، المتوازن، المطرف. والأبيات الآتية تتضمن التصريح بأنواعه الثلاثة، يقول تأبط شرّا:

حَمَّالُ الْوِيَةِ، شَهَادَ أَنْدِيَةٍ قَوَالُ مُحْكَمَةٍ، جَوَابُ آفَاقٍ

ويقول أبو المثلم يرثي صخر الغيّ:

رَبَاءُ مَرْقَبَةٍ، مَنَاعُ مَغْلَبَةٍ رَكَابُ سَلَمَةٍ، قَطَّاعُ أَفْرَانٍ

هَبَاطُ أَوْدِيَةٍ، شَهَادَ أَنْدِيَةٍ حَمَّالُ الْوِيَةِ، سَرْحَانُ فَتَيَانٍ

فالمتوازي: هو ما اتفقت ألفاظه في الوزن والرويّ. وأمثلته من الشعر، ما يظهر من كلمات ثنائية، موزونة صرفيًا بميزان "فعّال" إضافة إلى تساوي رويها، وهي: (مناع، قطاع)، (حمل، قول)، (جواب، ركب) وكذلك كلمات: (سرحان، فتیان) الموزونة بـ"فعّال" واشتراكهما في النون كرويّ. وكلمات (ألوية، أندية، أودية)، (مرقبة، مغلبة، سلهمة)، وزن كل مجموعة متافق ورويها متطابق.
والمتوازن: هو ما اتفقت ألفاظه في الوزن دون الرويّ. وأمثلته كلمات (شهاد، رباء، هباط) فهي على وزن واحد "فعّال" لكن روتها مختلفة. **والمطرف:** هو ما اتفقت ألفاظه في الروي دون الوزن. كقول تأبّط شرا:

يا عيد ما لك من شوق وإيراق ومرّ طيفٍ على الأهوال طرّاق
فاللفظتان: شوّق، إيراق، متقدّة في الروي وهو حرف القاف، لكن وزنها مختلف.

إن الترصيع بما يحمله من صفات صوتية وخصائص بلاغية، يثيري التعبير بنغمات وإيقاعات، ويعطي النفس متعة فنية مؤثرة، تبعث في القلب السكينة والطمأنينة. يقول الدكتور رابح بوحوش عن استخدام الترصيع بأنواعه الثلاثة: فالمراوحة إذن بين هذه الضروب إذا سلمت من الاستكراه تتشيّع عنصر المفاجأة، وتوقف النفس وتحرك المشاعر، لأن الانتقال من التوازي أو التطريف أو العكس أقرب إلى النفس والذوق من الرتابة الإيقاعية لتردد الصوت الواحد³¹. والترصيع - كما قالوا - لا يحسن في كل موضع، ولا يصلح لكل حال، ولا يحمد إذا توافر واتصل في القصيدة دلالته على التكلف والتعلّم، بل يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به. إنه نوع آخر من الوزن، لأن موسيقى القصيدة في النقد الحديث قسمان: خارجية يحكمها العروض وحده، وتحصر في الوزن والقافية، وداخلية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظام المجردين، وقد يكون من مظاهر موسيقى القصيدة الداخلية... ما نجده من اهتمام النقاد والبلغيين القدماء بالمحسنات اللفظية من جناس وطبق، وبأمر آخر كالتركيز مثلاً، مما يساعد

على الجرس اللفظي الذي عرفه القدماء... والجرس اللفظي فضلة تأتي بعد الوزن والقافية، ويدخل فيها الجناس والطبق وسائل المحسنات اللفظية مع تركيب الكلام، وتركيب الكلمات وتخيرها وكل ما من شأنه أن يعين على تجويد البنية والرنين في أبيات القصيدة³².

التكرار: هو إلحاح على جهة هامة من العبارة، يعني بها الشاعر أكثر من عناته بسوتها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة³³. إنه عنصر أساس في كافة فروع الموسيقى، فالشاعر يكرر أصواتاً بعضها في أنماط بعضها، وهو بهذا يحقق لقصيده النظم الجيد والبناء المحكم، والانسجام والتتاغم، والتكرار يكون من أصغر وحدة صوتية وهي الفونيم إلى أكبر وحدة وهي الجملة أو التركيب التحوي، وهو يرمي إلى تحقيق أهداف كثيرة، منها: إحداث الأثر الموسيقي الذي تسرّ له الأدن عن سماعه³⁴، وأمثلته في أبيات عروة بن الورد :

فراشي فراش الضيف والبيت بيته ولم يلهني عنه غزال مقنع
أحدثه إن الحديث من القرى وتعلم نفسي أنه سوف يهجع³⁵
إن روعة البيتين آتٍ من الجمال الصوتي الناتج عن التكرار في:
فراشي / فراش الضيف، البيت / بيته، أحدثه / الحديث. إن هذا الجمال الصوتي،
يرافقه جمال معنوي، يعبر عنه مضمون البيتين.

جمل النص متراوحة بين الاسمية والفعلية، البسيطة والمركبة. أحدثه: جملة فعلية بسيطة، فعلها مضارع يفيد التجدد والاستمرار. إن الحديث من القرى: جملة اسمية، تؤكد أن الحديث جزء من طعام الضيف. فتوزيع الجمل متساوق: أربع جمل فعلية + أربع جمل اسمية. الاسمية: فراشي فراش الضيف / البيت بيته / إن الحديث من القرى / أنه سوف يهجع. الفعلية: لم يلهني عنه غزال مقنع / أحدثه / تعلم نفسي / سوف يهجع. وهي جميعها مترابطة بحرف ربط واحد هو الواو الذي يفيد الجمع والاشتراك.

أما في ميدان الأصوات، فهناك أصوات أساسية، تتمثل في تكرار الحروف:
حرف النون: تكرر سبع مرات في (يلهني / عنه / مقنع / إن / من / نفسي / أنه) بحيث جاء مفتوحا خمس مرات ومكسورا مرة واحدة وساكنا مرة واحدة. وقد وزع في المقطوعة كالتالي: ثلاثة مرات في عجز البيت الأول ومرتان في كل من صدر وعجز البيت الثاني. **حرف الهاء:** تكرر ست مرات في (بيته / يلهني / عنه / أحده / أنه / يهجع) بحيث جاء مضموما أربع مرات ومكسورا مرة واحدة وساكنا مرة واحدة. وقد كان توزيعه في البيتين على الشكل الآتي: $1 + 2 + 1 = 4$. واحد في كل شطر ، واثنان في كل عجز .

حرف الياء: تكرر خمس مرات في (الضيف/ البيت/ بيته/ يلهني/ يهجع) بحيث جاء ساكنا ثلاثة مرات ومضموما مرة واحدة ومفتوحا مرة واحدة. وقد ظهرت هيمنته في البيت الأول: $3 + 1$. ثلاثة مرات في شطره ومرة واحدة في عجزه. **حرف الفاء:** تكرر خمس مرات أيضا في (فراشي/ فراش/ الضيف/ نفسي/ سوف). موزعة كالتالي: ثلاثة مرات في صدر البيت الأول ومرتان في عجز البيت الثاني. هذه هي الأصوات المهيمنة في المقطوعة. أما تكرار الكلمات، فيمكن رصدها من خلال: التكرار الكلي صوتا ودلالة، وذلك بالبدل: (فراشي - فراش الضيف)، (البيت - بيته)، (أحده - إن الحديث). إن هذا التكرار وارد بكثرة عند الصعاليك، فقد جاء في مقطوعة أبي الطمحان القيني:

ألا علاني قبل نوح النوائح وقبل ارتقاء النفس بين الجوانح
و قبل غد يا لهف نفسي على غد إذا راح أصحابي ولست براح

فموسيقى المقطوعة نابع من تكرار كلمات، مثل: "قبل" تكررت ثلاثة مرات، كما تكررت كلمة "غد" مرتين، إضافة إلى: نوح النوائح، راح، براح. كما تكرر حرف اللام فيها تسعة مرات، وحرف الحاء ست مرات، وحرف النون سبع مرات، وهي الحروف المهيمنة.

هناك أبيات وردت كلها في معجم لسان العرب، مما يدل على أن الكثير من شعرهم مبعثر في ثانياً المعاجم اللغوية والمصادر الأدبية القديمة، بعضه ضائع بضياع هذه الكتب، وبعضه جمع في دواوين، لكنه لم ينفع، فاعتراه الاضطراب في الأفاظ، وفي روايته. وقد لاحظ الباحثون في مجلد شعر الصعاليك ثلاثة أمور: قلته، كثرة الاضطراب في رواية نصوصه، الشك الذي يحيط ببعض هذه النصوص.

تميّز شعر الصعاليك بجميع خصائص الشعر الجاهلي الفنية والجمالية، وامتد على كامل فصائه، فشمل جميع أنماطه، لكنه انسحب من ساحة الأطلال، ومن رنة التصريح، وما كان لينسحب منها لولا رغبته في إعلان الاحتجاج على القهر المسلط على مجتمعهم عبر القوانين الاجتماعية التي لم ترق لهم بعد أن قذفهم إلى قاع الهرم الاجتماعي، فكان احتجاجهم بادياً في رفضهم للأعراف الاجتماعية، بإهارها والتمرد عليها، متغاذريها إلى تقاليد فنية هي الأطلال والتصريح. أما الخصائص الفنية والجمالية الأخرى كموسيقى الشعر بنوعيها الداخلية والخارجية فقد حافظوا عليها قصد تمرير خطابهم وإصال احتجاجهم. وما الشعر إذا لم يكن هدفه الإقناع والإمتاع؟.

الهوامش:

- 1 - نور الدين السد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 31.
- 2 - أحمد بوزفون، تأبّط شعراً، نشر فنك، الدار البيضاء، المغرب، ص 134...136.
- 3 - يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار غريب، القاهرة، ص 174.
- 4 - المرجع نفسه، ص 256.
- 5 - أحمد أمين، الصعلكة والفتوة في الإسلام، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1986، ص 43.
- 6 - سفيان زدادة، المركز والهامش في شعر الصعاليك السابقين للإسلام، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، ص 21.
- 7 - عبد الحليم حفني، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص 406.

- 8 - كمال أبو ديب، *جدلية الخفاء والتجلّي*، دراسة بنبوية في الشعر، دار العلم للملائين، بيروت، 1979 ص 14.
- 9 - يوسف حسين بكار، *بناء القصيدة في النقد العربي القديم*، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1982، ص 221.
- 10 - عبد الإله الصائغ، *الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية*، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1997، ص 28.
- 11 - نوري حمودي القيسي، *الطبيعة في الشعر الجاهلي*، دار الإرشاد، بيروت، ط 1، 1970، ص 253.
- 12 - يوسف اليوسف، *مقالات في الشعر الجاهلي*، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1975، ص 136، 147.
- 13 - ثناء أنس الوجود، *رمز الماء في الأدب الجاهلي*، دار قباء، القاهرة، 2000، ص 136.
- 14 - يوسف حسين بكار، *بناء القصيدة في النقد العربي القديم*، ص 217 ، 218.
- 15 - المرجع نفسه، ص 219.
- 16 - عبد الحليم حفي، *شعر الصعاليك منهجه وخصائصه*، ص 145.
- 17 - كمال أبو ديب، *الرؤى المقنعة*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص 582.
- 18 - يوسف خليف، *الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي*، ص 262
- 19 - المرجع نفسه، ص 9.
- 20 - *ديوان تأبّط شرا وأخباره*، جمع وتحقيق علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 2، 2002، ص 94.
- 21 - كمال أبو ديب، *الرؤى المقنعة*، ص 577 ، 578.
- 22 - أحمد بوزفور، *تأبّط شرعاً*، ص 172.
- 23 - طراد الكبيسي، *في الشعرية العربية*، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 45 ، 46.
- 24 - عبد الحليم حفي، *شعر الصعاليك منهجه وخصائصه*، ص 401.
- 25 - نهاد التكريتي، *العروض العلمي*، دار دمشق، ص 18.
- 26 - سعيد الأيوبي، *عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي*، مكتبة المعارف، الرباط، ص 129.
- 27 - المرجع نفسه، ص 129.
- 28 - شاكر الفحام، *الفرزدق*، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1968، ص 446.
- 29 - المرجع نفسه، ص 403.

- .401 - نفسه، ص 30
- 31 - راجح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 48.
- 32 - يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص ص 193..197.
- 33 - عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد الكتب العربية، دمشق، 2005، ص 7.
- 34 - سعيد الأيوبي، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص 109.
- 35 - ديوان عروة بن الورد، إعداد وتقديم طلال حرب، الدار العالمية، بيروت، ط 1، 1994، ص 75.

سيميويтика الثقافة (يوري لوتمان نوذجا)

أ.د. جميل حمداوي
جامعة الرباط - المغرب

المقدمة:

تناولت السيميويтика (La Sémiotique) مجموعة من المواقب بالتفكير والتركيب، ودراسة الدوال والعلامات والسيميوزيس، بغية بناء المعنى العميق، وتحصيل الدلالة الثاوية وراء السطح، ومن أهم هذه المواقب: الفعل، والذات، والوجودان، والتواتر، والثقافة، والفضاء، والزمان، والشخصية، والصورة، والإشهار، والأسلوب، والنص، والفن، والتأنيل، ووسائل الإعلام...

وما يهمنا في هذه الدراسة هو التوقف عند سيميويтика الثقافة التي تعنى بدراسة الأنظمة الثقافية الخاصة والكونية، واستجلاء مظاهر المقاومة والتهجين والتعديدية، ورصد أنظمة التواصل عند الشعوب البدائية والمحضرة.

إذاً، ما سيميويтика الثقافة أو الثقافات؟ وما أهم المراحل التي عرفتها الدراسات الثقافية؟ وما أسس سيميويтика الثقافة مع يوري لوتمان (Yuri Lotman) ؟ هذا ما سوف نتعرفه عبر العناصر التالية:

مفهوم سيميويтика الثقافة أو الثقافات:

تعني بسيميويтика الثقافة أو الثقافات (Sémiotique de la culture) دراسة الأنظمة الثقافية باعتبارها دوالة وعلامات وأيقونات وإشارات رمزية لغوية وبصرية، بغية استكناه المعنى الثقافي الحقيقي داخل المجتمع، ورصد الدلالات الرمزية والأنثروبولوجية والفلسفية والأخلاقية. ولا تقتصر هذه السيميويтика على

ثقافة واحدة أو خاصة، بل تتعذر ذلك إلى ثقافات كونية تتسم بطابع عام، قوامها: الانفتاح، والتعايش، والتواصل، والتكامل، والتجددية، والتهجين، والاختلاف، والتنوع، والتسامح، والتعاون، والميثاق، وتدخل النصوص (التناص)، وتعدد اللغات والثقافات...

ومن جهة أخرى، تهتم سيميويطيقا الثقافة بخصوصيات كل ثقافة مستقلة داخل نظام سيميائي كوني. وتعنى أيضاً بالعالم والأقطاب الثقافية الصغرى والكبرى ضمن ثنائية المركز والهامش، والاهتمام بالحوار في علاقته بالصراع الثقافي. ومن ثم، تقدم لنا سيميويطيقا الثقافة والثقافات المبادئ النظرية والأدوات المنهجية لمقارنة الظواهر والأنظمة الثقافية، بغية البحث عن مبدأ الكفاءة، وبعد التواصلي، والخاصية الإبداعية. علاوة على دراسة مبدأ التبادل في الأوساط الثقافية، مثل: تبادل المعارف الأكademie والمهارات الاحترافية والممارسات المهنية...

وهناك قضايا مهمة شتى يمكن أن تشغّل عليها سيميويطيقا الثقافة، مثل: الإبداع، والأدب، واللغة، والفن، والفلكلور، والترجمة، والأدب المقارن، والتواصل، وعلاقة الأنماط بالآخر، وأدب الصورة، وأدب الرحلة...

♦ دراسات حول الثقافة:

يمكن الحديث عن أنواع ثلاثة من المقاربات التي تناولت موضوع الثقافة بالدرس والتحليل والاستكشاف، ويمكن حصرها في ما يلي:

◎ المقاربة الفلسفية:

لقد كانت الدراسات الثقافية، في بداية أمرها، خاضعة للتصورات الفلسفية، والدليل على ذلك التقابلات الأنثروبولوجية بين العناصر، مثل: التقابل بين الطبيعة والثقافة، حيث تتميز الطبيعة بمجموعة من السمات، مثل: الحرية، والفوضى، والبدائية، والتوحش، والعنف، والعدوان... في حين، تتسم الثقافة بمجموعة من

الخصائص المميزة، مثل: القانون، والعقل، والمنطق، والمجتمع، والحضارة، والمدنية، والتعاقد، والانضباط، والالتزام... .

هذا، ويعد كلود ليفي شتروس (Claude Lévi- Strauss) من الأنثروبولوجيين الأوائل الذين درسوا علاقة الثقافة بالطبيعة، ضمن أنظمة الأبوة وإنماج الأساطير.¹ وكان هدفه هو البحث عن الانسجام الدلالي لأنظمة الأبوة، مستلهما في ذلك كثيراً من الأعمال الأنثروبولوجية الأنجلوأمريكية وأبحاث المدرسة السوسيولوجية الفرنسية، سيما دراسات مارسيل موس (Marcel Mauss) ومارسيل كرانى (Marcel Granet). ومن ثم، فقد بين كلود ليفي شتروس كيف انتقل الإنسان من الطبيعي نحو المجتمعي والثقافي. كما درس البنيات المعقّدة والمركبة لظاهرات الأبوة. كما خصص أربعة أجزاء، من كتابه (*الميثولوجيات*، لدراسة الحكايات الأسطورية في ضوء المنهج البنوي)، على غرار الشكلاني الروسي فلاديمير بروب (Vladimir Propp). وعلى العموم، لقد انصبت أعمال كلود ليفي شتروس على رصد الثوابت والمتغيرات والتحولات في بنية الأساطير. وبالتالي، تدرج هذه الدراسة التحليلية ضمن المنهج المقارن، مادام هذا البحث يقارن الأساطير التي تتضمنها العينة التي يشتغل عليها، من خلال البحث عن المشترك والمحتمل. ويرجع تأسيس الدراسة المقارنة، في مجال الأسطورة، إلى ماكس مولر (MAX MÜLLER) الذي كان رائداً في هذا الميدان بكتابه (*مدخل إلى الميثولوجيا المقارنة*) سنة 1859م، وقد طورها جورج دوميزيل (Georges Dumézil)، وبالضبط في أعماله المنجزة حول الأساطير القديمة (1942-1947)، وحول إيديولوجيا الشعوب الهندية-الأوروبية القديمة (1958م).

◎ المقاربة اللسانية:

انتقلت الدراسات الثقافية من طابعها الفلسفـي المبني على التقابلات الأنثروبولوجـية إلى الطابع العلمـي الموضـوعـي، من خـلال تحـويل المعـطـيات الثقـافية إلى مواضـيع للـدراسة العلمـية. ويعـني هـذا الـانتـقال الثقـافي، مما هو فـلـسـفي وـفـكـري

إلى ما هو علمي موضوعي، أن الدراسات الثقافية قد حققت تقدماً كبيراً على مستوى المنهج والتصورات النظرية والتطبيقية. وقد استفادت، بشكل خاص، من المناهج الوصفية ذات الطابع العلمي الدقيق. ومن ثم، فقد أصبحت النصوص الأسطورية، والملحمية، والفالكونية، وغيرها من النصوص الثقافية، ميداناً للتحليل اللساني والبنيوي والشعري والmorphologique، كما يؤكد ذلك الباحث الفرنسي فرانسوا راستي (François Rastier)²، وبالضبط مع مجموعة من الباحثين، مثل: فرديناند دوسوسيير (F.D.E.Saussure)، وشتاينال (Steinthal)، وبريا (Bréal)، ودوميزيل (Dumézil)، ورودولف إنجلر (Rudolf Engler) ...
وإذا كانت اللسانيات هي بمثابة سيميوطيقيا عامة للغات والنصوص والخطابات، فإن سيميوطيقا الثقافة هي جزء من تلك اللسانيات أو السيميوطيقيا العامة.

◎ المقاربة السيميوطيقية:

لم تبلور سيميوطيقا الثقافة أو الثقافات بشكل جلي إلا مع مدرسة تارتو (Tartu) - موسكو التي كان يمثلها كل من: إيفانوف (Ivanov)، وأوبنسكي (Ouspenski)، ولوكموتسيف (lekomcev)، ولوتمان (Lotman)، وغيرهم ...

ويعد يوري لوتمان (Youri Lotman) من أهم الشكلانيين الروس الذين اهتموا بسيميويطيقا الثقافة، علاوة على عنايته ببنية النص الفني، خاصة أنه كان عضواً مهماً في مدرسة تارتو (Tartu) بموسكو، ومن أهم كتبه: (سيمياء الكون)³، و(انفجار الثقافة)⁴، و(بنية النص الفني)⁵.

ومن هنا، فقد اقترن اسمه بسيمياء الكون (La Sémiosphère) (1999).
ويعني هذا المفهوم الفضاء السيميويطي المعقد والمركب الذي تشغله ثقافة ما.
وبالتالي، يمكن التعامل مع مجموع الثقافة مثل نص أو خطاب ما. كما يتفرع هذا النص المركب إلى نصوص فرعية متسلسلة ومنقسمة بطريقة تراتبية وطبقية.

بمعنى أن كل نص ثقافي ينقسم إلى نصوص، ويترعرع كل نص بدوره إلى نصوص أخرى، وهكذا دواليك... ومن ثم، تأبى الديناميكية الثقافية الانعزالية، والانغلاق، والسلبية في تلقي التأثيرات الخارجية، دون المساهمة في التفاعل والعطاء والتبادل الثقافي. ومن ثم، فالسيميويطيقا الثقافية هي سيمويطيقا مقارنة واحتلافية ومتعددة. ويعني هذا أن لوتمان قد تأثر كثيرا بفلسفات ما بعد الحداثة، سيما فلسفة الاختلاف لدى جاك ديريدا (Jacques Derrida). ويعني هذا أن الثقافة لا يمكن فهمها إلا ضمن نطاق فضاء المثقفة الكونية أو العالمية، وضمن مسار الثقافات القديمة والمعاصرة على حد سواء.

وثمة دراسات سيميويطيقية معاصرة أخرى تدرج ضمن سيمويطيقا الثقافة كذلك التي أشرف عليها كل من: فرانسوا راستي (F.Rastier) وسيمون بوكيه (Simon Bouquet) تحت عنوان (*مدخل إلى علوم الثقافة*)، وقد قدمت منظورا جديدا حول البرامج المعاصرة المتعددة الاختصاصات، خاصة تلك التي تهتم بالعلوم المعرفية والعلوم الثقافية، ضمن أنثروبولوجيا سيميويطيقية تعنى بالمواضيع الثقافية من وجهة علاماتية.

وعليه، تستفيد سيماء الكون، عند يوري لوتمان، من علوم الثقافة والأنتروبولوجيا، والإثنولوجيا، وعلم الحفريات، واللسانيات التاريخية والمقارنة، وعلم الأخلاق الإنسانية... ومن ناحية أخرى، تستفيد هذه السيمويطيقا من لسانيات فرديناند دي سوسير (F.De Saussure). ومن ثم، ترتبط بخواصتين أساسيتين هما: الاستقلالية والتدخل، وهو المولدان لمختلف الأنظمة الثقافية داخل النظام الكوني. ويعني هذا أن نقل التراث الثقافي السيميويطقي يتميز بالتدخل أو بالاستقلالية، ودراسة مختلف التطبيقات العملية والتقنية في نقل الموروث الثقافي. ومن ثم، لا يعيش الإنسان في محیط مادي فقط، بل يعيش في فضاء ثقافي رمزي، يتكون من اللغة، والأدب، والفن، والدين، والأسطورة، والمخيال... وكلما تطورت الوظيفة

الثقافية الرمزية تراجعت الوظيفة المادية. ومن ثم، يتوسط العالم السيميوطيقي عالمين متقابلين: عالما فيزيائيا (الواقع)، وعالما خياليا رمزا (الإبداع).

هذا، ولا تنتج دلالة النص الثقافية إلا حين القاء الإنتاج مع التلقى والتأنيل. وبالتالي، تعد النصوص المؤسسة الثقافية الأولى. وبالتالي، تساهم اللسانيات والمقاربات التأويلية الدلالية في تفكير هذه النصوص بنية دلالة ومقصدية. ومن ثم، يرتبط كل نص باللغة والمجتمع ومؤسسة الجنس الأدبي.

ـ سيمياء الكون بين النظرية والتطبيق:

تبني سيمياء الكون أو سيمياء الثقافة أو الثقافات، عند يوري لوتمان، على مجموعة من المفاهيم النظرية و التصورات المنهجية والمصطلحات الإجرائية التي يمكن حصرها في ما يلي:

◎ مفهوم سيمياء الكون:

يتكون مفهوم سيمياء الكون (La Sémiosphère) من مصطلح السيميوطيقا الذي يعني علم العلامات والإشارات، ومصطلح (Sphère) الذي يعني الكون أو المجال الواسع. ومن ثم، يمكن ترجمة المفهوم بالسيميويطيقا المجالية أو الفضائية أو الكونية، ويترجمه الباحث المغربي عبد المجيد النوسي بسيمياء الكون.⁶

وتسوّج هذه السيميوطيقا وجود فضاء كوني عام، يتضمن عدة لغات وثقافات مختلفة مقاولة فيما بينها إيجاباً وسلباً. ومن ثم، فالبنيتان الزمانية والمكانية هما أساس حياتنا الثقافية ضمن سيمياء الكون. بمعنى أن سيمياء الكون تبني على وجود لغات ثقافية متعددة ومختلفة، تنقسم بدورها إلى محورين: محور أفقى يمثل الزمنية (الماضى، والحاضر، والمستقبل)، ومحور عمودي يمثل الفضاء (الداخل، والخارج، والحدود). وتشكل هذه اللغات أساس السيميوطيقا الكونية لدى لوتمان. ومن ثم، تتميز السيميوطيقا الكونية بتدخل اللغات وتواصلها وتفاعلها، على الرغم من استقلالية كل لغة على حدة بمكوناتها اللسانية والثقافية الخاصة. وأكثر من هذا،

فلا وجود للوحدة الكونية إلا بالاختلاف البناء، وتمثل حوار الحضارات، والإيمان بتنوع اللغات والثقافات.

إذا أخذنا صالة المتحف - مثلاً، فإنها تشتمل على مجموعة من اللوحات الفنية التي تعبّر عن عصور وسياقات واتجاهات فنية متنوعة، وتتكلّم بلغات شتى، كما تخضع زيارة المتحف لأنساق سلوكية مختلفة. وعلى الرغم من هذا الاختلاف، فهناك وحدة ما تجمع بين هذه العناصر والمظاهر تتمثل في وحدة المكان، وهي صالة المتحف.

ومن هنا، يتأسس الانسجام، في سيميويطيقا الكون، على وجود قانون الثنائيات البنوية المتعارضة (يمين ويسار، وأسفل وأعلى، ...)، وقانون الالتمائذ. يعني هذا أن سيميويطيقا الكون قائمة على مبدأي الاختلاف والالتمائذ في مظهرهما العام. كما تتضمّن هذه السيميويطيقا مجموعة من العناصر البنوية المتعارضة الدالة.

وعليه، تشبه السيميويطيقا الكونية ما يسمى بالكون الحيوي الذي تحدث عنه الفيزيائي الروسي فيرنادسكي (Vernadsky). بمعنى أن الكون السيميائي يضم مجموعة من اللغات والأنساق التواصيلية المختلفة القائمة على التفاعل والتحاور والتناص. ومن ثم، فالكون السيميائي هو فضاء لذلك الالتقاء والتتفاعل والتواصل الدائم. ويرى لوتمان أن السيميويطيقا مبنية على التواصل والسيميوزيس والتجارب السيميائية للذوات. ومن ثم، فالكون السيميائي هو الفضاء الوحيد للتواصل والتتفاعل بين اللغات، وفي مظانه يتحقق الإخبار والإعلام والتواصل. ومن ثم، يمكن الحديث عن ثقافة بشرية مشتركة وكونية. علاوة على ذلك، تقوم السيميويطيقا الكونية على الثنائيات البنوية والالتمائذ اللذين يحققان التماسك السيميويطيقي. ومن ثم، تقسم اللغات والثقافات - بنيويا - إلى ثنائيات غير متماثلة. وهناك أيضاً تعدد الأنساق الثقافية ضمن نسق سيميويطيقي معين، وتعدد اللغات التي تتطور وتتفرّع مركزاً وهاماً. وبالتالي، لا يمكن للغة أن تستغل إلا في فضاء ثقافي سيميائي معين. وفي

هذا الصدد، يرى لوتمان بأن "كل لغة تجد نفسها غارقة داخل فضاء سيميويطقي خاص، ولا يمكن أن تستغل إلا بالتفاعل مع هذا الفضاء... هذا هو الفضاء الذي نصطلح عليه "بسيمياء الكون"."⁷

إذا، يتحدث لوتمان عن الفضاء الثقافي الكوني الذي يرفض الانعزال والانغلاق والأحادية. فالكون هو الفضاء الحيوي الملائم لتطور الثقافة واستمرار حياة الذوات والأغيار. وقد كتب فيرنادسكي: "كل المجموعات الحية تعد مرتبطة، حميمياً، البعض بالآخر. لا يمكن للواحدة أن توجد بدون الآخريات. هذه العلاقة الثابتة بين مختلف المجموعات وطبقات الحياة، تعد أحد المظاهر التي لاتطمس للاالية الفاعلة داخل القشرة الأرضية، والتي تمظهرت على طول الزمن الجيولوجي."⁸

تثبت هذه القولة وجود ترابط حميم بين الكائنات الحية، وأن هذه الكائنات لا يمكن أن تعيش في معزل عن الأخرى. ويعني هذا أن التفاعل هو أساس الكائنات العضوية، وأن الانعزال صفة مشينة في هذا الكون الحيوي. وقد يتجاوز هذا التفاعل الحيوي والاجتماعي والطبيقي الإنسان والكائن الحي إلى ما هو جيولوجي على صعيد القشرة الأرضية. بمعنى أن الإنسان بنية جزئية توجد داخل الطبيعة أو الكون الطبيعي، وتنتهي إلى هذا المجموع، وتتحرك فيه ضمن علاقة عضوية حيوية مع مختلف العناصر والبنيات التي توجد في النسق الكلي نفسه. أما عن العلاقات التي توجد بين الإنسان وبقى المجال الحيوي، فهي علاقات تفاعلية وتواصلية متوعة، قد تكون موجبة أو سالبة. وتتحدد هذه العلاقات في الزمان والمكان معا. ومن هنا، فالإنسان لا يمكن أن يعيش إلا في فضاء كوني حيوي مع الكائنات الأخرى، سواء أكانت بشرية أم غير بشرية. وبالتالي، لا يمكن للإنسان الطبيعي أن ينزعز عن هذا الفضاء الثقافي الكوني العام الذي ينصدر فيه الجميع تفاعلاً وتعابشاً وإبداعاً وتوالياً.

◎ مبدأ الاتجاهس :

يُوحِي الاتجاهس بالتعديدية والاختلاف وعدم التمايز والتوازي. بمعنى أن هذا الكون يتضمن لغات وأنساقاً ثقافية مختلفة، تترابط فيما بينها، وتتعدد بنية ودلالة ووظيفة. وبالتالي، يشتمل هذا الكون على تجارب سيميائية مختلفة وبنيات لغوية متعددة . وعلى الرغم من هذا التعدد، فهناك ترابط وأواصر جامعة بين هذه اللغات، وخير دليل على هذا الترابط ما تقوم به الترجمة من نقل للمعاني والتجارب السيميائية من لغة إلى أخرى. وفي الآن نفسه، تصبح هذه الترجمة عاجزة عن نقل ذلك بأمانة ؛ بسبب اختلاف النسق السيميائي واللسانى والثقافى من لغة إلى أخرى. وفي هذا الصدد، يقول يوري لوتمان: "سيمياء الكون موسومة بالاتجاهس. تعد اللغات التي تملأ الفضاء السيميوطيقي متعدة ومتراقبة ببعضها البعض على طول طيف يذهب من إمكانية كاملة ومتباينة للترجمة إلى استحالة كاملة ومتباينة أيضاً للترجمة. يتحدد الاتجاهس، في ذات الحين، بتنوع العناصر التي تكون سيمياء الكون وباختلاف الوظائف التي تتجزأها هذه العناصر. هكذا، إذا قمنا بتجربة ذهنية تخيل من خلالها نموذجاً لفضاء سيميوطيقي رأينا فيه كل اللغات النور في اللحظة ذاتها نفسها، وتحت تأثير الاندفاعات نفسها، لا نحصل دائماً على بنية ذات سنن موحد، ولكن على مجموعة من الأنساق المترابطة والمختلفة".⁹

ومن ثم، تتعرض اللغات، مثل الموضات، للتغير والتطور والتجديد. فإذا كان التطور البيولوجي والتقني يتعرض للمحو والانقراض، وسيطرة الجديد، فإن الأشكال الثقافية تموت وتتجدد حسب العصور. بمعنى أن موضة ما قد تتفرض في زمن ما، لكن يمكن أن تظهر من جديد في فترة أخرى، لتنفذ صفة الحداثة والتميز. وفي هذا، يقول لوتمان: "يتضمن التطور البيولوجي انقراض بعض الأنواع والانتقاء الطبيعي: لا يرى الباحث سوى الكائنات الحية التي تعاصره. ظاهرة مماثلة تقع في تاريخ التكنولوجيا: حينما تصبح أداة ما متجاوزة وباطلة

بفعل التقدم التقني، فإنها تدخل مرحلة "التقاعد" داخل متحف مثل قطعة أثرية. لقد توقفت، إذا أردنا القول، عن الحياة. في تاريخ الفن، على العكس من ذلك، الآثار الفنية التي تصلنا من حقب ثقافية غارقة في القدم تستمر في لعب دور داخل تطورنا الثقافي الخاص مثل عوامل حية. أثر فني ما يمكن أن يموت ثم يعود إلى الحياة؛ بعدها تم الحكم عليه بأنه متجاوز، يمكن أن يعود ليصبح متسماً بالراهنية، بل تتبعها حينما يتحدث عن المستقبل. إن ما هو وظيفي ليس الطبقية الزمنية الأكثر حداثة، ولكن كلية التاريخ التي تحتويها النصوص الثقافية.¹⁰

وتأسيساً على ما سبق، تتميز سيمياء الكون بالاختلاف العام على مستوى اللغات والنصوص والخطابات والأفضية والثقافات. بيد أن هذا الاختلاف قد يساهم في تحقيق البعد التواصلي والдинاميكية الثقافية التي لا تقبل الانعزال والانغلاق والتطرف والانطواء على الذات.

◎ مبدأ الثنائيات الضدية:

تأسس سيميويطيقا الفضاء الكوني، عند يوري لوتمان، على مجموعة من الثنائيات البنوية المتعارضة والم مقابلة، مثل: يمين/يسار، وأمام/خلف، وأعلى/أسفل... وتحمل هذه التقابلات أبعاداً ثقافية وعقدية وقيمية واجتماعية ... وعلى العموم، هناك تقابلات ثقافية بين اليمين واليسار، بين الأموات والأحياء، بين المذكر والمؤنث، بين الأعلى والأسفل... وفي هذا المنحى، يقول لوتمان: "يعد لانتاظر الجسم البشري القاعدة الأنتروبولوجية لعملية منحه بعدها سيميائياً: سيميويطيقا اليمين وسيميويطيقا اليسار يمكن أن توجد كونياً في الثقافات البشرية كما هو الأمر بالنسبة لتقابل الأعلى والأسفل. اللانتاظرات العميقه للمذكر والمؤنث، للأموات والأحياء، هي أيضاً منتشرة. التقابل هي/ميت يتضمن تقابل شيء ما يتحرك، شيء ساخن، يتنفس، شيء غير متحرك، أو بارد لا يتنفس".¹¹

ومن هنا، تتأسس سيمياء الفضاء الكوني على وضع تبولوجية لمختلف التعارضات البنوية على مستوى الفضاء، وهي المسؤولة عن توليد الدالة من جهة، وتحقيق السيميوزيس من جهة أخرى.

◎ مفهوم النص:

يتخذ النص، عند يوري لوتمان، بعده سيميائياً وثقافياً قائماً على الحوارية وتداخل النصوص داخل كون سيميائي معين، أساسه التفاعل والانفتاح والتجاور وال الحوار. وفي هذا الصدد، يقول لوتمان: "يتم انتقال النصوص في الواقع في كل الاتجاهات، تيارات كبيرة وصغيرة تتقاطع وتترك آثارها الخاصة. بشكل متزامن، تجد النصوص نفسها موصولة ليس بواسطة واحد، ولكن بواسطة عدد كبير من مراكز سيمياء الكون، وسيمياء الكون الحقيقة تعد متحركة داخل حدودها الخاصة. تحدث هذه السيرورات نفسها في نهاية الأمر على مستويات متعددة: المراحل التي يغزو فيها الشعر النثر، تتناوب والمراحل التي يغزو فيها النثر الشعر؛ إنها مراحل توتر متبادل بين الدراما والرواية، بين الثقافة الشفوية والثقافة المكتوبة، بين الثقافة العالمية والثقافة الشفوية. مركز واحد، والمركز نفسه، لسيمياء الكون، يمكن في ذات الوقت أن يكون فاعلاً ومتلقياً، فضاء واحد، الفضاء نفسه، لسيمياء الكون، يمكن أن يكون في الوقت نفسه المركز والهامش؛ تؤدي عناصر الجذب إلى الرفض، وتولد عناصر الدخيل أصلحة سيمياء الكون. لا تتعامل سيمياء الكون (الفضاء الثقافي) وفق خطاطط مرسومة سلفاً، ومحسوبة سلفاً، إنها تشع مثل شمس، مراكز للنشاط تقلّى على مستويات مختلفة، في العمق وعلى السطح، نشرة الأشعة على مناطق هادئة نسبياً بطاقة القوية. غير أن هذه الطاقة الخاصة بسيمياء الكون هي طاقة الإخبار، إنها طاقة الفكر.¹²" وعلى العموم، الثقافة عبارة عن نص متعدد ومركب ومعقد، تتدخل فيه النصوص والخطابات تناصاً وحوارية وتفاعلًا وامتتصاصاً.

◎ الفضاء الثقافي الكوني:

ترتبط سيميويطيقا الثقافة، عند يوري لوتمان، بالفضاء الكوني الذي تدرج فيه، فلكل ثقافة كونها السيميائي الخاص والعام، وقد يكون هذا الفضاء المتخيل واقعياً أو مرجداً أو محتملاً أو مفترضاً أو ممكناً. ومن ثم، فسيميويطيقا الفضاء "لها أهمية استثنائية، وربما حاسمة في تمثيل العالم الخاص بثقافة معينة". وترتبط هذه اللوحة للعالم بخصوصيات الفضاء الواقعي. ليكون لثقافة ما تأثير في الحياة، يجب أن تتصور تمثلاً عميقاً للعالم، نموذجاً مكانيّاً للكون. تعيد النمذجة المكانية بناء الشكل المكاني للعالم الواقعي. غير أن الصور المكانية يمكن أن تستعمل بصور مختلفة.¹³

ومن ثم، يمكن الحديث عن فضاءات نصية وثقافية متعددة تنتهي إلى سيمياء الكون، مثل: الفضاء المجرد، والفضاء الواقعي، والفضاء الأسطوري، والفضاء الفاطزي، والفضاء الجغرافي ...

◎ الفضاء الجغرافي:

تناول لوتمان أشكال الفضاء الثقافي، فقسمه إلى فضاء جغرافي، وفضاء ثقافي، وفضاء كوني.... ومن ثم، يبني الفضاء الجغرافي، في العصر الوسيط، على التقابل بين الأرض والسماء، أو بين حياة الأرض وحياة العالم الآخر، أو بين الحياة الأرضية والحياة السماوية، أو بين البقاع الطاهرة والبقاع الآثمة، بل هناك تقابل بين الفضاء (الأرض) واللافضاء (الآخرة). ويعني هذا أن الفضاء الجغرافي يتخذ، في العصور الوسطى، بعدها دينياً وأخلاقياً وروحانياً، ويتسم الاتجاه القيمي لهذا الفضاء بكونه عمودياً، يتحرك من الأسفل نحو الأعلى. ويعني هذا التحرك أن الروحاني يسمى على ما هو دنيوي وأرضي. وبالتالي، يعتبر رجال الدين أن ما هو سماوي هو الأسمى والأعلى، على الرغم من كونه يجري خارج الفضاء، ويتخذ طابعاً مثالياً خالصاً؛ لأن "التحرك داخل الفضاء الجغرافي يدل على التحرك على

طول السلم العمودي للقيم الدينية والأخلاقية. تكون قمة السلم من السماء، وتكون قاعدته من الجحيم.¹⁴

ومن هنا، ترتبط الأخلاق بالأمكنة، وتنفذ الأمكنة دلالات أخلاقية." لذا، فقد أصبحت الجغرافيا شكلاً من أشكال الأخلاق".¹⁵

وفي العصور الوسطى، كثرت الكتب التي تعنى بتصوير الفضاء العلوي المقابل للفضاء السفلي. ومن هنا، فقد اتخذ الفضاء بعدها جغرافياً وأخلاقياً، فكثرت الأسفار من الأرض إلى الجنة والجحيم، مثل: (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعربي، و(الكوميديا الإلهية) لدانتي، وفي هذا الصدد، يقول لوتمان: "باتفاق مع هذه الأفكار، كان رجل العصور الوسطى يعتبر السفر داخل الفضاء الجغرافي مثل انتقال المعنى الديني والأخلاقي للكلمة: البلدان كانت تصنف مثل بلدان بدع وشيبة أو بلدان قداسة. المثل الاجتماعية - كما هو الأمر بالنسبة لكل الأساق الاجتماعية التي يمكن أن تخيلها العقل الوسيطى - كانت تعتبر كما أنها تحقق داخل فضاء جغرافي محدد. كانت الجغرافيا والأدب الجغرافي مثاليين في الجوهر، وكان السفر يتخذ مظهر حج".¹⁶

وأكثر من هذا فقد كان السفر ذا بعد جغرافي وأخلاقي وروحي، وقد ارتبطت الهجرة، في القرآن الكريم، بالعبادة والطهارة والقداسة والاستشهاد وحب الله، مصداقاً لقوله تعالى: "ومن يهاجر في سبيل الله يجد في الأرض مraigما كثيراً وسعة، ومن يخرج من بيته مهاجراً إلى الله ورسوله، ثم يدركه الموت، فقد وقع أجره على الله، وكان الله غفوراً رحيمًا".¹⁷

وقد كانت هجرة الرسول من مكة إلى المدينة انطلاقاً من فضاء الكفر والوثنية والضلال إلى فضاء الإيمان والتوبة والتقوى، وتنطبق الدلالات نفسها على هجرة الصحابة إلى الحبشة في بداية الدعوة الإسلامية.

ونجد هذه الهجرة أيضاً عند الفلسفه ((حي بن يقطان) لابن طفيل)، وكذلك عند المتصوفة الذين كانوا ينتقلون من مكان إلى آخر (النفرى مثلاً)...

ومن هنا، "فالجغرافيا، في العصور الوسطى، لم تكن تعالج مثل تخصص علمي، ولكن بصفتها فرعا للأوطوببيا الدينية. هذه الطريقة في الرؤية يوافقها موقف خاص تجاه السفر والمسافر: السفر طويل يجعل المسافر أكثر قداسة، وبشكل متزامن، الطريق المفضي إلى القدس يتضمن ضرورة فكرة التخلّي عن حياة الرفاهية والإقبال على السفر. ويعني التحرر من الآثام السفر بعيدا. أي: التحرك داخل الفضاء. هكذا، كان الذهاب إلى الديار يمثل انتقالا من مكان الإثم إلى مكان القدس؛ إنه يتشابه مع رحلة حج ومع الموت، لأن الموت نفسها كانت تعتبر مثل انتقال داخل الفضاء".¹⁸

وتتقابل البلدان جغرافيا وأخلاقيا، مثل: تقابل الهند الروحانية مع روسيا المادية. كما تقرن درجة المناخ بطيبوبة الناس، حيث يعبر المناخ في الجحيم عن فضاضة البشر وقوتهم. في حين، يعبر مناخ الجنة عن طيبوبة الناس ودماثة أخلاقهم. علامة على هذا، يتسم الفضاء الوسيطي بالانتقاء الذي يتمثل في اختيار أفضية فاضلة مقابل أفضية دينية، وتفضيل الأنماط الظاهرة على الآخر المذنب.

هكذا، يتبيّن لنا بأن الفضاءات الجغرافية، في العصور الوسطى، هي فضاءات دينية وأخلاقية وقيمية وسلوكية. ومن ثم، لا يمكن إدراك الأرض المباركة، على مستوى السفر، إلا بعد مسافة طويلة، كما هو شأن الحج الذي يستوجب قطع مسافة طويلة بالنسبة للحجاج النائي.

وعليه، إذا كان الفضاء الجغرافي، في العصر الوسيط، فضاء ثقافيا دينيا وأخلاقيا، فإن الفضاء، في الفترة المعاصرة، هو فضاء واقعي ومادي يبني على المدينة. وهنا، يتّخذ المنزل أو المسكن بعدا سيميويطقيا ثقافيا. وفي هذا النطاق، يقول لوتمان "يوجد لدينا - هنا - مثال واضح لمبدأ مهم داخل الفكر الثقافي البشري: الفضاء الواقعي هو تمثيل أيقوني لسيمياء الكون، هو لغة يمكن أن يتم داخلاها التعبير عن دلالات غير مكانية. في حين، تحول سيمياء الكون، بدورها، العالم الواقعي للفضاء الذي نعيش ضمنه إلى تمثيل يناسب صورتها".¹⁹

وعليه، تعد المدينة فضاء كونيا رمزاً، وتأخذ موقعها متميزاً داخل ثقافة ما، لأن تكون مركزاً من جهة، أو هامشاً من جهة أخرى، فالعاصمة هي مركز، ودون ذلك هامش. ومن ثم، لم تعد هناك مقابلة بين السماء والأرض، بل أصبحت بين الطبيعي والاصطناعي. وفي هذا الإطار، يقول لوتمان: "تعد المدينة آلية سيميائية مركبة، مولداً للثقافة، ولكنها لا تقوم بهذه الوظيفة إلا في الحالة التي تتمثل فيها بوتقة لنصوص وسفن مختلفة وغير متجانسة، منتمية لكل أنواع اللغات والمستويات. التعدد الصوتي والسيميائي الضروري لكل مدينة، ما يجعل هذه الأخيرة أكثر إنتاجية من وجهة نظر التصادمات السيميوطيقية. وتعتبر المدينة، باعتبارها فضاء تواجهه فيه سنن ونصوص وطنية، واجتماعية، وأسلوبية، الواحد في علاقته بالآخر، فضاء للتهجين، وإعادة التسينين، وللترجمات السيميوطيقية، كل ما يجعل منها مولداً قوياً لأخبار جديدة. تحدث هذه المواجهات - مثلاً - بصفة ديجيتال، كما تقع أيضاً بصفة سانكرونية: المجموعات المعمارية، والطقوس والاحتفالات، وتصميم المدينة نفسه، وأسماء أزقتها، وآلاف رفات العصور المكتملة تفعل بصفتها مجموعة من البرامج المستنة التي تجدد باستمرار نصوص الماضي. إن المدينة آلية تعيد خلق ماضيها باستمرار؛ هذا الماضي يمكن، إذًا، أن يتجاور سانكرونيا، مع الحاضر. بهذا المعنى، فإن المدينة، كما هو الأمر بالنسبة للثقافة، تعد آلية تتحدى الزمن".²⁰

ومن هنا، تكون المدينة فضاء مركزياً اقتصادياً، وفضاء تتعايش داخله لغات ثقافية متعددة. ويعني هذا أن التعدد السيميوطيقي هو القانون الذي يتحكم في هذا النوع من المدن. وبذلك، يخالف النسق السيميوطيفي الموحد. ومن هنا، تعد المدينة فضاء للتناقضات اللغوية والإثنية والثقافية والسيميويقية.

وتأسيساً على ما سبق، يتبيّن لنا بأن الإنسان لا يمكن أن يعيش في معزل عن الكون، حيث لا تأخذ الذوات دلالاتها السيميائية إلا في ارتباط جدي بالكون، وتمثل ثقافة هذا الكون. أي: لا يمتلك الإنسان الدلالة الحقيقة والسيميوزيس إلا في

الفضاء الحيوي الذي يبنى على الثقافة أو الثقافات المتعددة. ومن ثم، تعرف سيمياء الكون بأنه ذلك الفضاء الذي تتدخل فيه الثقافات واللغات والحضارات. إنه فضاء سيميويطيقي للحوار والتعارض والاختلاف والتقابل. إنه فضاء التهجين والبوليفونية والتواصل والتعددية والتناص.

◎ الحبكة الثقافية:

تحيلنا الحبكة، عند لوتمان، على القصصية والأفعال والأحداث السردية التي تتجزأها شخصيات مركبة ومحورية أساسية (الرواية البطولية الكلاسيكية)، أو شخصيات هامشية منبوبة، كما يظهر ذلك جلياً في الرواية البوليفونية التي تحدث عنه ميخائيل باختين في كتابه (شعرية دوستوفسكي)²¹. ومن هنا، فالحبكة السردية هي تلك الأفعال التي يقوم بها البطل، ويعجز عنها الآخرون، مثل: اقتحام الحدود البنوية لفضاءه الثقافي الخاص به نحو نطاقات ثقافية غيرية. أي: إنها سلسلة من الأفعال التي تؤديها الشخصيات المحورية، بتجاوز حدود نطاقها الثقافي الخاص نحو نطاقات ثقافية أخرى. وبعد كل اختراق فعلاً، وتشكل سلسلة هذه الأفعال والاختلافات ما يسمى بالحبكة السردية الثقافية داخل النصوص الإبداعية، سيما الروايات منها.

◎ سيمياء الترجمة:

يعد يوري لوتمان من الرواد الأوائل الذين أسسوا سيمياء الترجمة من خلال التوقف عند مبدأ اللاتجانس. ومن المعروف أن الترجمة فعل ثقافي، بواسطته تتفاعل الثقافات وتتناصص وتتواصل. وتعد الترجمة أيضاً أسلس الفعل الثقافي، وأساس سيمياء الكون. وترتكز على مبدأ اللاتجانس على مستوى النسق اللغوي والثقافي والسيميوزيس. إذ لكل لغة بنيتها الثقافية واللسانية الخاصة بها، وما الترجمة إلا أداة إجرائية وثقافية لنقل المعاني من لغة إلى أخرى، أو بغية تقرير التجارب الإنسانية بفضل النقل والتحويل والتسنين.

وعليه، "فبنية سيمياء الكون تعد لانتظارية. يجد الالاتناظر تعبيرا له في اتجاهات الترجمة الداخلية التي تجعل كثافة سيمياء الكون قابلة للاختراق. تعد الترجمة آلية للوعي الأولى. إن فعل التعبير عن مصطلح داخل لغة مغایرة للغة الأصل يعد سبيلاً للوصول لفهم هذا المصطلح. ومادامت اللغات المختلفة لسيمياء الكون تعد لامتناصرة سيميويطيقيا، بمعنى أنها خالية من التطابق الدلالي المتبادل، فإن كلية سيمياء الكون يمكن أن تعتبر بمثابة مولداً للأخبار"²²

ويعني هذا كله أن الترجمة خير دليل على ثراء سيمياء الكون؛ لأنها تعبر عن عمليات ثقافية، مثل: التواصل، والثقافة، والتبلغ، والتفاعل الثقافي، ومبدأ الاختلاف، وتبادل المعلومات والأخبار.

◎ آلية الحوار الثقافي:

بعد الحوار الثقافي - حسب لوتمان- من أهم الآليات الإجرائية التي تعتمد عليها سيمياء الكون، وهي أساس الفكر والترجمة. ويعني هذا أن النسق السيميائي الثقافي يستلزم فعل التواصل بين الملقى والمستمع أو بين الباث والمستمع. وعلى الرغم من وجود الالاتناظر السيميائي بين البنيات والعناصر، فإن الحوار أساس هذا الالاتناظر على صعيد اللغات والثقافات والطبقات والبني الاجتماعية. وأكثر من هذا، فالترجمة هي بمثابة حوار متراوّب بين اللغات المشابهة أو المختلفة على مستوى الوضعيّة التواصيلية أو التبادلية أو الثقافية. ويتحقق الحوار في سياق المحبة والصدقة والتعايش والتعاون والتكامل، ولا يتحقق حين وجود الإقصاء والنبذ والكراهية والتطرف. وفي هذا، يقول لوتمان: "لقد سبق أن أشرنا بأن الفعل الأولى للتفكير هو الترجمة. يمكن الآن أن نذهب أبعد من ذلك ونقول: إن الآلية الأولى للترجمة هي الحوار. يفترض الحوار الالاتناظر، لانتظار يجب، بدأ ذي بدء، أن يدرك من خلال الاختلافات الملزمة للبنيات السيميويطيقية (اللغات) التي يستعملها المشاركون في الحوار، وبعد ذلك، من خلال الاتجاهات التناوبية التي يسلكها تدفق الإرساليات. يشير هذا العنصر الأخير إلى أن المشاركين في حوار

ما، يتحولون، بالتناوب، من وضعية البث إلى وضعية التلقي، وأن الخبر يتداول وفق قطائع لا متصلة بمسافات.

بالمقابل، إذا كان هناك حوار خال من اختلافات سيميوطيقية، فإنه لا مبرر لوجوده، وحين يكون الاختلاف مطلقاً إلى حد أن المشاركين يلغون بعضهم البعض، فإن الحوار يصبح مستحيلاً. اللاتناظر يجب -إذاً- أن يشمل درجة دنيا من الثبات.

ولكن هناك شرط آخر ضروري للحوار: هو الانحراف المتبادل للمشاركين في التواصل وقدرتهم على تجاوز الحواجز السيميوطيقية التي لا يمكن تجنب انتباها.²³

وعليه، يستلزم الحوار التقافي، ضمن سيمياء الكون، وجود لغة مشتركة من جهة أولى، واستحضار أطراف التواصل المحورية: الباث، والمنتقى، والرسالة، من جهة ثانية، ووجود علاقات إيجابية تجمع الطرفين من جهة ثالثة.

◎ **ثانية المركز والهامش:**

تبني سيمياء الكون، ضمن مبدأ الالتجانس، على ثانية المركز والهامش. ومن ثم، يتميز المركز بوجود ثقافة متميزة ومنتشرة كونيا، ذات لغة قوية منظمة ومتطرفة بنوياً ولسانياً، متسمة بوحدة النسق السيميائي. ويعني هذا أن اللغة الطبيعية هي أساس الثقافة الكونية. وفي المقابل، توجد لغات ولهجات أخرى لا تتسم بالخصائص نفسها على مستوى التقنين والتقييد والقوة والتطور، على الرغم من حمولاتها الثقافية والهوياتية. وفي هذا السياق، يقول يوري لوتمان: "يظهر الالتجانس جلياً في العلاقة بين مركز سيمياء الكون وهامشها. في مركز سيمياء الكون، تكون اللغات الأكثر تطوراً والمنظمة بنوياً، بالدرجة الأولى اللغة الطبيعية لهذه الثقافة".

نستطيع أن نقول: إنه إذا كانت أية لغة (يادماج هذه اللغة الطبيعية) لا تستطيع الاشتغال إلا بشرط أن تكون غارقة داخل سيمياء الكون، إذاً لا توجد

سيمياء كون تستطيع، كما أشار إلى ذلك إميل بنفينست، أن توجد بدون لغة طبيعية تلعب دور المركز المنظم.²⁴

لكن قد تض محل الأنساق اللغوية المركزية، وتحل محلها اللغات الفرعية، مع امتلاك قوة السيطرة داخل النسق السيميائي الكوني، مثل: لهجة فلورنسا التي صارت، خلال عصر النهضة، اللغة الأدبية الفضل لـإيطاليا، بعد أن كانت من قبل لغة مهمشة.

ومن ثم، لا يمكن للغة أو لثقافة معينة أن تمتد ضمن سيمياء الكون إلا باحترام القوانين المفروضة، وتمثل المعايير الأدبية والفنية والقيمية والسلوكية. ويمكن للمركز كذلك أن يتحول إلى هامش، والعكس صحيح أيضاً.

وبناء على ما سبق، تتكون السيميويطيقا الكونية من مركز وهامش وحدود. ويعني هذا أن سيمياء الكون تضم مجموعة من اللغات التي تشكل المركز والهامش²⁵. ومن ثم، يتسم المركز بالتنظيم والأنساق والانسجام والوحدة؛ مما يجعله أكثر رقياً وتمدنًا وتحضراً، مادام يخضع للتقعيد والتقيين (لغة لها قواعد نحوية مثلاً). وفي المقابل، هناك لغات فرعية أو هامشية أو مقابلة، تفقد قوة المركز، وتعيش على الهامش، وتدخل في صراع تقابلية مع المركز المهيمن، كما هو شأن دول المركز ودول المحيط في مجال الاقتصاد.

لكن يمكن لأنظمة السيميويطيقية أن تتطور وتحتل داخل سيمياء الكون، حيث يصبح الهامش مركزاً، والعكس صحيح أيضاً. ومن باب التمثيل ليس إلا، فقد كانت اليونان مركز الحضارة والثقافة الإنسانيتين. في حين، كانت روما مركزاً هامشياً. بيد أن هذا الهامش الجغرافي سرعان ما نتطور ليصبح مركزاً كونياً تشع منه الثقافة والحضارة والدين، بل تفرعت، عن لغته اللاتينية، لغات عالمية واكتبت حضارات راقية ومتقدمة، مثل: الحضارة الألمانية، والحضارة الفرنسية، والحضارة البريطانية...

◎ الفضاء الثلاثي: الداخل والخارج والحدود:

تبني النظرية الفضائية، عند يوري لوتمان، على أبعاد ثلاثة هي²⁶: الداخل والخارج والحدود. ومن ثم، تشكل الحدود فوائل وتخوماً أساسية بين الداخل (الكونوسموس/Cosmos)، والخارج (الكاوس/Chaos). ومن هنا، ترد الحدود على أنها مفاصيل أساسية بين الذات والغير، أو بين الأنما والأخر، أو بين نحن والآخرين. وتحتول هذه الفضاءات إلى قيم تتخذ أبعاداً مادية في النصوص والخطابات. كما تفصل الحدود بين الأحياء والأموات، بين المدن والقرى، وبين المركز والمحيط، بين المدنيين والقرويين، بين المتحضرين والمتخلفين...

وهناك أنواع من الحدود: حدود مكانية، مثل القبور والأسلاك والأنهار والوديان والجبال... وهناك حدود زمانية، مثل: الليل الذي يفصل الصباح عن المساء. ومن ثم، تتمثل وظيفة الحدود في تعين العناصر التي تتتمى إلى الداخل أو الخارج، ورصد العناصر التي تتسلب إلى الداخل أو العكس. ومن هنا، يعد قاموس الترجمة عبارة عن حدود ثقافية التي تحدد نطاق ثقافة معينة. ومن ثم، تساهم الحدود في تحقيق التواصل الثقافي. وفي الوقت نفسه، يمكن أن تتحول إلى عائق للتواصل والتبادل الثقافي. فقد كان جدار برلين - مثلاً - بمثابة حد عدائي إيديولوجي يعيق التواصل بين أفراد الأمة герمانية نفسها. ومن ثم، فالحدود هي أساس التبادل بين الحضارات أو أساس صراعها وانغلاقها، كما يحدث الآن في الكوريتين: الشمالية والجنوبية.

ويرى لوتمان أن الشفرة السيميائية تختلف من ثقافة إلى أخرى، والدليل على ذلك صور الآخر التي تختلف من جماعة إلى أخرى، أو من شعب إلى آخر، حسب المعتقد والوعي والسلوك. ومن هنا، يشتغل يوري لوتمان على ما هو ثقافي وحضاري واجتماعي، بل إنه يؤسس لسيميويطيقاً ثقافياً كونياً من خلال مؤشرات الفضاء.

هذا، وينتج عن الداخل والخارج عدة ثنائيات متعارضة ومتقابلة، تترجم لنا مختلف العلاقات الموجودة بين الأنماط والآخر على المستوى الثقافي.

وعلى العموم، تتبنى سيميائية الكون على مفهوم الحدود. بمعنى أن الفضاء الداخلي يتسم بكونه لا متجانسا وغير منسجم وغير موحد. وبالتالي، تفصل الحدود بين الداخل والخارج، بين ضمير المتكلم وضمائر الآخر. ومن ثم، تشير الحدود إلى المواجهة بين الثقافات والذوات والضمائر، مواجهة بين المتكلم المتقد الرافي، والآخر العدواني والعدمي والهمجي. تحيلنا الحدود على ثنائية الأنماط والغير، وتبيّن لنا طبيعة العلاقة التي تجمع بين الذات والغير، هل هي علاقة محبة وصداقة وتعاون وتكامل وتعايش أم هي علاقة عدوان وكراهية وتغريب وإقصاء؟

ويعني هذا أن آلية الحدود من أولى آليات التفرييد السيميوطيقي. وبالتالي، تستند الثقافات البشرية إلى التقسيم الثنائي: ثقافة الأنماط وثقافة الغير، ضمن نسق ثقافي بشري كوني وكلبي. وفي هذا الإطار، يقول لوتمان: "تبدأ كل ثقافة بتقسيم العالم إلى الفضاء الداخلي الخاص "بِي"، وفضاً "لَهُم" الخارجي. الطريقة التي يؤمن بها هذا التقسيم الثنائي تتوقف على تبولوجية الثقافة المعينة. غير أن التقسيم الحقيقي هو الذي ينبع من الكليات الثقافية البشرية".²⁷

معنى أن كل منظومة ثقافية بشرية تقدم صوراً مخيالية عن المنظومات الثقافية البشرية الأخرى على مستوى المحظور والمكرور والمباح. وعلى سبيل المثال، يقدم أدب الرحلات صوراً مرآوية حول الآخر، قد تكون هذه الصور موجبة أو سالبة.

وعليه، فالحدود هي سمة التوحيد أو التفریق، وسمة التعايش أو الاختلاف. وفي هذا السياق، يقول لوتمان: "غير أن النقط الأكثر حساسية لسيرورات العملية السيميائية هي حدود سيمياء الكون. يتسم مفهوم الحدود بالازدواجية: إنه يفرق ويوحد في الآن ذاته. تعد دائماً حداً لشيء معين، وتنتمي بهذه الطريقة لثقافتين متلاورتين، لاثنين من سيمياء الكون متلاصقتين. الحد يتسم بالازدواجية اللغوية

والتعدد اللغوي. إنه آلية موجهة لترجمة النصوص من سيميويطيقاً أجنبية إلى "لغتنا"، الفضاء الذي يتحول فيه ما هو خارجي إلى ما هو داخلي؛ إنه غشاء يحول النصوص الأجنبية إلى حد أن هذه الأخيرة تصبح عناصر مكونة للنسق السيميويطيقي الداخلي لسيمياء الكون، مع الاحتفاظ بخصائصها التي تميزها.²⁸

ويمكن للداخل أن ينفتح على الخارج عبر الترجمة والحوال والتناص. كما يتأرجح الفضاء بين الانغلاق والانفتاح، وقد يكون ذلك الفضاء موحداً أو فضاء لتصارع الذوات وتطاحنها. وإذا كانت الشقة، في المدينة، مركزاً فضائياً، فإن الحد الذي يفصل بين المنزل واللامنزل هو السلام والأقصاص والممرات والشوارع التي تعبّر عن طبقة المهمشين والضائعين والمدميين على الخمور. وهذا ما يسميه ميخائيل باختين بفضاء العتبة²⁹. وإذا كان الفضاء الداخلي يتمسّ بالوجود والألفة والحميمية، فإن الفضاء الخارجي يتميّز بالعدم والخوف والعدوانية والوحشية... ويتصبح، مما سبق ذكره، بأن هناك فضاءات حدودية، وفضاءات داخلية، وفضاءات خارجية. وبالتالي، فالحد هو رمز للازدواجية اللغوية، والازدواجية الثقافية، والازدواجية السلوكية والقيمية...

الخاتمة:

وخلالمة القول، لقد عرفت الدراسات الثقافية ثلاثة مراحل في تطورها المعرفي: مرحلة الدراسات الفلسفية والأنثروبولوجية، ومرحلة الدراسات اللسانية، ومرحلة الدراسات السيميويطيقية.

هذا، وتعد مدرسة تارتو - موسكو مهداً سيميويطيقاً الثقافة أو الثقافات، إذ قربت الأنظمة والظواهر الثقافية المادية والمعنوية في إطار تفكير السيميوزيس، وتركيبه من جديد. ومن ثم، يعد يوري لوتمان من رواد السيميويطيقاً الثقافية، وقد ركز على مجموعة من المفاهيم هي: سيمياء الكون، والمركز والهامش، والفضاء الثلاثي: الداخل والخارج والحدود، والفضاء الجغرافي في مقابل الفضاء التقافي الكوني، وسيميويطيقاً الثقافة، وسيمياء الترجمة، وسيمياء الحوار...

هذا، ويعتبر مشروعه (*سيميويطيقا الثقافة*) إطاراً نظرياً ومنهجياً متميزاً، إذ يسعفنا في تحليل الكثير من النصوص والخطابات والأنظمة الثقافية، مثل: دراسة الفضاء العام والخاص، ودراسة محكيات السفر والرحلة، وتحليل النصوص السردية التي تضم مجموعة من الفضاءات المتنوعة والمختلفة، ودراسة أدب الهجرة، ودراسة بنيات المدينة، واستجلاء الأبعاد الثقافية في النصوص الأدبية وغيرها، ورصد الحكبات السردية التي تتلون بالأبعاد الثقافية بصفة عامة، وتمنح من مفاهيم سيمياء الكون بصفة خاصة .

الهوامش:

- 1 -François Rastier et Carine Duteil-Mougel :(*Sémiotique des cultures*), **Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques**, sous la direction de Driss Ablali et de Dominique Ducard, P.U.F, Paris, Besançon 2009, p : 89.
- 2 -François Rastier et Carine Duteil-Mougel :(*Sémiotique des cultures*), p : 90.
- 3 -Youri Lotman : **La Sémiosphère**, Presses universitaires de Limoges, 1999.
- 4- Youri Lotman : **L'Explosion de la culture**, Presses universitaires de Limoges, 2004
- 5 -Youri Lotman : **La structure du texte artistique**, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joëlle Young sous la direction d'Henri Meschonnic. Préface d'Henri Meschonnic. Gallimard, Paris, France, 1975.
- 6- يوري لوتمان: **سيمياء الكون**، ترجمة الدكتور عبد المجيد النوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2014م.
- 7- يوري لوتمان: **سيمياء الكون**، ص:17.
- 8- يوري لوتمان: نفسه، ص:18.
- 9- يوري لوتمان: نفسه، ص:19.
- 10- يوري لوتمان: نفسه، ص:23.
- 11- يوري لوتمان: نفسه، ص:39.
- 12- يوري لوتمان: نفسه، ص:80-81. يلاحظ أن ترجمة الدكتور عبد المجيد النوسي لكتاب لوتمان ركيكة جداً، على الرغم من مجده المشكور عليه، وكنت أتدخل، في كثير من الأحيان، لتعديل بعض صيغ الترجمة التي أثبتهما في مقالتي هذا. لذا، أتصح القراء بقراءة النص في لغته

- الأصلية. وينطبق هذا الحكم على ترجمات الدكتور سعيد بنكراد، سيما كتابه (*سيميويطيقا الأهواء*)؛ والسبب في ذلك هو اعتمادهما على الترجمة الحرفية، واستهلال الجملة بالاسم بدل الفعل.
- 13- يوري لوتمان: *نفسه*، ص:81.
 - 14- يوري لوتمان: *نفسه*، ص:132.
 - 15- يوري لوتمان: *نفسه*، ص:133.
 - 16- يوري لوتمان: *نفسه*، ص:134.
 - 17- سورة النساء، القرآن الكريم، الآية 100.
 - 18- يوري لوتمان: *نفسه*، ص:135.
 - 19- يوري لوتمان: *نفسه*، ص:183.
 - 20- يوري لوتمان: *نفسه*، ص:194.
 - 21- ميخائيل باختين: شعرية دوستفسكي، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبيقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.
 - 22- يوري لوتمان: *نفسه*، ص:25.
 - 23- يوري لوتمان: *نفسه*، ص:64.
 - 24- يوري لوتمان: *نفسه*، ص:26.
- 25 –Isabelle Wenger : (*Les notions de "sémiosphère" et de "frontière" selon Youri Lotman*), Séminaire: *L'histoire du signe dans la culture russe* 22.04.2013.
- 26 – LOTMAN, Youri: (l'espace sémiotique. La notion de frontière). La sémiosphère. PULIM, Limoges, 1999, p. 9.-.41
- 27- يوري لوتمان: *نفسه*، ص:36.
 - 28- يوري لوتمان: *نفسه*، ص:49.
 - 29- ميخائيل باختين: شعرية دوستفسكي، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبيقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.

أساطير الخصب في بعض الثقافات

أ.د. شهيرة بوخنوف

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة

رأى الإنسان منذ أن فتح عينيه على هذا الكون العجيب ظواهر طبيعية كثيرة، لم يفهم أسرارها العجيبة، فأطلق العنان لخياله الخلاق الذي لم يخنه، واستطاع أن يستتبع تفسيرات وتعليلات تلاءمت مع إدراكه البسيط في تلك الحقبة الزمنية، إذ أرجع كلّ ما رأه إلى قوى خارقة أكبر منه من آلهة أو كائنات عليا تقوم بما لا يستطيع القيام به، أي أنه لجأ إلى توليد الأساطير التي أراحته من عناء التفكير، هدأت من روعه وقلقه تجاه مختلف ظواهر الطبيعة المحيطة به.

وقد اهتم الإنسان القديم في مختلف الثقافات بآلهة الصيد والقنص تماشياً مع ظروف حياته التي كانت تعتمد على الصيد، وبانتقاله تدريجياً إلى طور الزراعة تغيرت معتقداته، فأصبحت تتمحور حول الخصوبة والزراعة التي صارت عماد حياته، أي أنها أصبحت مرتبطة بآلهة الخصوبة، يسترضونها ويتقربون إليها ب مختلف القربان لضمان خصوبة أراضيهم...

قبل الحديث عن أساطير الخصب، نوّد الوقوف ولو قليلاً عند مصطلح "الأساطير" لغة وأصطلاحاً، لفهم دلالته.

ورد في لسان العرب «سَطْرٌ» والـ«سَطْرَ»: الصف من الكتاب... والأساطير: الأباطيل. والأساطير: أحاديث لا نظام لها واحدها اسطارٌ واسطراً، بالكسر، وأسْطِيرٌ وأسْطِيرَةٌ وأسْطُورٌ وأسْطُورَةٌ، بالضم. وقال قوم: أساطير جمع أسطارٍ، وأسطارٌ جمع سَطْرٍ... وسَطْرَهَا ألفها. وسَطْرٌ علينا: أثنانا بالأساطير. الليث: يقال سطر فلان علينا يسطر إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل. يقال: سطر فلان على فلان إذا زخرف له الأقوایل ونمقها، وتلك الأقوایل الأساطير والسُّطُر¹». ويعني هذا أنّ الأساطير ما هي إلا أحاديث باطلة.

وастعمل القرآن الكريم مصطلح "أساطير" بصيغة الجمع، ولم يرد هذا المصطلح لوحده وإنما ورد مضافاً إلى (الأولين) فأصبح (أساطير الأولين)، وقد ورد تسع مرات^{*} ، قال عز وجل: ﴿وَمِنْهُمْ مَنْ يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ وَجَعَلَنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ أَكْنَةً أَنْ يَقْهُوْهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقُرْبًا وَإِنْ يَرَوْا كُلَّ آيَةٍ لَا يُؤْمِنُوا بِهَا حَتَّىٰ إِذَا جَاءُوكَ يُجَادِلُونَكَ يَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ﴾² وقد جاءت على لسان الكافرين، إذ كانوا يرون أن ما أنزله الله على الرسول (ص) ما هو إلا "أساطير الأولين" لأنهم عجزوا عن رد الحجة بالحجّة.

والأسطورة «في اليونانية ... وهي في الانجليزية Mythos ميث... وعلى ذلك فإن المعنى في اللغتين هو الشيء المنطوق... فمعنى الأسطورة إذا هي الكلام المنطوق، أو القول ولكن أي قول؟ يذهب الدارسون إلى أنه القول المصاحب للعبادة والطقوس الدينية... فهي إثبات للجانب الكلامي من الحركة في العبادة قبل أن تصبح هي نفسها حكاية حول هذه الطقوس أو منبقة من هذه الطقوس»³ بمعنى أنّ الأساطير هي الجانب القولي المصاحب لطقوس الأفعال.

تروي الأساطير بما وقع في الزمن الأول «فالأسطورة حكاية تروي عن الأزمنة التي كانت قبل بدء الديانات كلّها، وعن الأحداث التي مضى على حدوثها زمان غير معروف، وعن الآلهة والأبطال، وظهور السماء والأرض والبشر والوحش، والنباتات والطيور، والحياة والموت»⁴ أي، إن الأساطير هي تلك التي تحكي ما وقع في الزمن الأول. والأسطورة هي «حكاية إله أو بطل خارق، تحاول أن تفسر بمنطق الإنسان الأول وبخياله ظواهر الحياة في عالم موحش، يثير دائماً السؤال من أجل المعرفة ويقترح الجواب»⁵ فشخصيات الأساطير إذن تدور حول الآلهة والأبطال الخارقين، تفسر مختلف ظواهر الحياة التي كانت غامضة بالنسبة للإنسان.

ويضيف ميرسيبا إيلياد إلى الأسطورة صفة القداسة كونها «قصة مقدسة تروي حثاً وقع في الزمن البدئي، الزمن الأسطوري، وبعبارة أخرى، تروي لنا

كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل كائنات عليا، لا فرق إن كانت هذه الحقائق كليّة كالكون أو جزئية كالجزيرة أو نوعاً من النبات...»⁶ فالأساطير قصص مقدّسة في نظر أصحابها، تروي مختلف الأحداث التي وقعت في زمن البدء... وتدور أحداث أساطير الخصب حول النماء والخصوبة التي هي أساس استمرار الحياة...

إن إلقاء نظرة على أساطير مختلف الثقافات، تجلّى بين ثناياها ظاهرة الخصب والنماء الذي يظهر في الطبيعة، ففي الديانة المصرية القديمة نجد «إيزيس الآلهة المصرية العريقة كانت ربّة الخصب، وهي تقابل سيريس الرومانية وديميتر اليونانية، وهؤلاء الربّات الثلاث ربما كن امتداداً لعقيدة شاملة في الأم العظمى انتشرت قبل ذلك في منطقة البحر المتوسط»⁷ وهذا يعني أن ربات الثلاث: «إيزيس» المصرية و«سيريس» الرومانية و«ديميتر» الإغريقية هن ربات الخصوبة، إذ من «المعروف أن إيزيس كانت تحظى بمكانة مرموقة لدى المؤمنين بها، سواء كانوا من المصريين أو من غيرهم، وذلك لما كانت تحمله أسطورتها من معاني الحب والحنان والوفاء والبعث والأمل في حياة آتية بعد الموت وقد لقيت التقدير من البطالمة إذ جعلوها عماد ثالوثهم الذي عبده في مصر، مقرنين معها «سرابيس» بدلاً من أوزيريس، وهاربوقراطيس بدلاً من حورس... وكانت إيزيس الباب الذي دلف منه المسيحيون في هدوء إلى العذراء مريم... انتقل القانتون من عبادة إيزيس إلى عبادة أم أخرى هي «أم المسيح» ويمكن الاستدلال على مبلغ ذلك الهدوء كما قيل من تماثيل عديدة معروفة أنها لها أصبحت تستخدم فيما بعد لتمثيل السيدة مريم العذراء»⁸ بما يعني أن إيزيس المصرية المخصبة تمثل مريم العذراء عند المسيحيين، ومن ثم فإن أوزوريس المصري يماثل المسيح إلى غير ذلك.

ويُروى في أسطورة «سيريس وپروسيرپينا» - وهي الأسطورة نفسها ديميترا وبيرسوفوني الإغريقية - أنه بينما كانت ابنة «سيريس» «پروسيرپينا» الجميلة المرحة تقطف أزهار البنفسج والسوسن مع رفيقاتها حتى وقع عليها بصر إله العالم السفلي

"پلوتو"، فيقع في غرامها إذ رأى بأن جمالها الوضاء هو القادر على بعث الحياة في مملكته السفلية الخامدة، فاختطفها عنوة رغم صراخها وتosalاتها.

تسللت الأحزان والهموم إلى أمها "سيريس" التي كانت أول من حرث الأرض، فأخذت تبحث عنها في جميع أرجاء الأرض، وعندما أضناها التعب أخذت تلعن الأرض، فقضت على الفلاحين والثيران بالهلاك والطاعون، وأمرت الحقول بإفساد ما غرس فيها من بذور، فلم يعد ينمو فيها نبات ولا زرع، فأصبحت الأرض قاحلة جراءه عندما كانت مخصبة خضراء... ومن أعماق البركة برب ووجه "آريثوزا" فأخبرت "سيريس" بحقيقة ابنتها، وما إن سمعت كلامها حتى انطلقت إلى الإله "چوپيتر" متوجلة إياه ليعيد إليها حبيبتها "پروسيرينا" من العالم السفلي، فأجابها أنه من السهل استعادتها إذا لم تتنوّق طعامه، غير أن ابنتها كانت قد تذوقت سبع حبات من رمانة العالم السفلي عندما كانت تتجول في حدائقه، فحال ذلك بينها وبين العودة إلى عالم الأرض. لكن سرعان ما تدخل الإله "چوپيتر" بين أخيه وشقيقته الحزينة، فقسم العام إلى قسمين متساوين حتى تستطيع "پروسيرينا" أن تقيم مع أمها "سيريس" ذلك العدد من الشهور التي تقضيها مع زوجها "پلوتو"، فتبدل وجه أمها وأشرق فرحاً بعودتها⁹. وبعودتها عاد أخضرار الأرض إلى سابق عهده، إنها أسطورة ترمز إلى النماء الذي يموت ويبيث من جديد في فصل الربيع، فغياب "پروسيرينا" عن سطح الأرض يحلّ الظلام والجفاف على أديم الأرض، وبعودتها يعود النور والأخضرار، فهي تنزل كل شتاء إلى زوجها "پلوتو" في العالم السفلي، لكنها تعود من هناك مع مطلع كل ربيع. ولذلك نجد أن هناك «مهرجاناً يدعى "عيد الزهرة الذهبية" كان يقام تمجيداً لبرسيوفوني في سارديس، وربما كان ذلك في أحد أشهر الربيع، ومن المحتمل جداً أنهم كانوا يمثلون بعث البطل، وبعث الآلهة معاً»¹⁰ فمهرجان عيد الزهرة الذهبية إذن يقام في فصل الربيع فرحاً بعودته وابعاث إلهة الخصب للحياة من جديد إلى غير ذلك.

والأسطورة نفسها تقربياً نجدها عند الكنعانيين «فإله الخصب الكنعاني بعل... يصارع إله الموت والعالم السفلي موتوا، تساعده في هذا الصراع أخته وعشيقته العذراء المقاتلة عنات. فم Otto يريد أن يسلب بعلا السلطة على العالم والآلهة، وقد نجح في سعيه هذا، وهلاك بعل فشرعت عنات الحزينة تبحث عن جسده إلى أن عثرت عليه ودفنته، ثم قتلت موتوا وقطعت جسده إلى أجزاء وأحرقتها، وطحنتها كما تطحن الحبوب ونشرتها في أرجاء الحقل. فبعث بعل واسترد سلطته لكن موتوا ظهر من جديد وأخذ يصارع بعلا. وهكذا يتجدد الصراع بينهما، فيؤدي هلاك بعل إلى حصول الجفاف ونبول الطبيعة، وتحمل قيامته من الموت الازدهار لقوى الطبيعة كلها»¹¹ فموت «بعل» هو نبول للطبيعة أي هو حلول لفصل الشتاء، وابعاثه للحياة هو حلول لفصل الربيع أين تتجدد كل قوى الطبيعة.

ونجد عند البابليين الآلهة «عشтар» التي هبطت إلى العالم السفلي لإنقاذ زوجها «تموز»، إذ «يتضح أثر عشتار على الطبيعة في قصة هبوطها إلى العالم الأسفل، فحين تغيب مع الموتى تصاب الحياة بالقطيعة فتنقض الخضراء، وتذهب الخصوبة، ويعجز الذكور عن ممارسة دورهم الخصبي، مما يهدد الحياة على الأرض بالفناء»¹² فنزوء الإلهة «عشтар» إلى العالم السفلي المظلم، هو غياب لكل مظاهر الخصوبة، وصعودها إلى العالم العلوي هو عودة للخصوبة والخضراء. «إن موت النباتات في الخريف وحياتها في الربيع هو غياب «عشтар» روح الخصوبة الكونية، وعودتها حية قوية متتجدة. والاحتجاب الشهري للأم القمرية هو الآن احتجاب سنوي لأم الخصوبة وروح الإناث. في الخريف تهبط عشتار إلى العالم الأسفل لترقد هناك طيلة فصل الشتاء، ومع الربيع تنقض من مرقدها ملونة وجه البسيطة بكل أخضر بهيج»¹³ وبذلك تكون الإلهة «عشтар» ربّة الخصب والنماء في الطبيعة.

وارتبط «في الأساطير والطقوس ارتباطاً وثيقاً بكبيلا، الإله أتيس، إله الخصب القديم الذي توافق في آسيا الصغرى مع شجرة الصنوبر الدائمة الخضراء.

وفي الرّبّيع كان الفريجيون وسكان آسيا الصغرى الآخرون يحتفلون بعيد استيقاظ الطبيعة، ويكرمون أثناء الاحتفالات أم الآلهة كيبيلا وعشوقها. فيقدمون للإلهة قرابين كثيرة، ويدفنون الصنوبر رمزاً. ويغسلون صورة الإلهة بمياه النهر»¹⁴ فالإله "أنيس" هو إله الخصب والتجدد الدوري في الطبيعة، لهذا كانت آسيا الصغرى تحتفل باستيقاظ الطبيعة، وتكرم الإلهة "كيبيلا" مع عشوقها "أنيس" في مطلع كلّ ربيع، ولعلّ «الجوهر الرئيسي الأعمق لهذه الشخصية الإلهية يكمن في اسمها: إنها الأم الإلهية، أم كلّ شيء، الأم الكلية، وهي تجسد عنصر النماء الأنثوي في الطبيعة، الأمومة الكونية، إنها صانعة الحياة وحافظتها. وتجسد الإلهة العظيمة في ذاتها قوى الإنتاج الجبار، وتسود على الطبيعة، وتهب الخصب للحقول والحيوانات لكلّ ما هو حي»¹⁵ يعني هذا أنّ لهما - كيبيلا وأنيس - علاقة بالتعاقب الدور السنوي، أي بانبعاث الرّبّيع المخصب وهلم جراً.

ونجد الربّة إنانا «الإلهة الأم عند السومريين وملكة السماء، وقد أصبحت فيما بعد مرادفة للربّة عشتار وعرفت كذلك باسم نيني Ninni ويبدو أن هذا الاسم كان يطلق على ربات ما قبل الطوفان ومعناه "السيدة" أو "السيدة العظيمة"... واقترب اسمها فيما بعد باسم فينوس»¹⁶. فأدونيس «قد لقي مصرعه على يد خنزير بري، وهو يمارس الصيد في الجبال، فنبتت من دمه المسفوح شرائط النعمان، وحزنت أفروديت لمصرعه حزناً شديداً، فقررت الآلهة أن يمضي معها ستة أشهر من كلّ عام، أما الأشهر الستة الأخرى فيقضيها في العالم السفلي... فتطلق حبيبته الإلهة باحثة عنه، وبينما هي غائبة عن الأرض تتعرض هذه لأشعة الشمس الحارقة، ولا تنشأ أي عاطفة حب بين ذكر وأنثى...»¹⁷. ونجد أسترى Ostara «ربّة الرّبّيع في الأسطورة التّيُوتُونِيَّة القديمة وهي صورة مطورة لربة الفجر الآرية التي عُبَدَت وكانت تقام لها مهرجانات في الرّبّيع (فجر العام المشرق)»¹⁸ وهذا يعني أنّ "أسترى" ربّة للرّبّيع.

و تعد "ديانا" من ربّات الطبيعة، إذ «يمكن أن نصف ديانا مثل أرتميس اليونانية التي تشبهها تماماً بأنها إلهة الطبيعة على وجه العموم، والخشب على وجه الخصوص. ولذا فليس ثمة ما يدعو إلى الدهشة حين نجد أنها كانت تمثل في هيكلها فوق حبل الأفنتين في شكل تمثال منقول عن صورة أرتميس أفسوس ذات الأثداء العديدة وبكل ما عليها من رموز تشير إلى الخصوبة الوفيرة الدافقة»¹⁹. أما عند الإيرانيين فإنَّ الربَّة أناهيتا Anahita هي «الأُم العظمى عند الإيرانيين القدماء وهي إلهة الخصب... أصبحت مرادفة للأمهات العظيمات مثل أثينا وعشتر وسميراميس وكوبيلي وأفروديث»²⁰.

ونجد في الميثولوجية اليابانية الكونية أنَّ الإلهة إيزانامي "Izanami" زوجة الإله إيزاناجي "Izanagi" هبطت إلى العالم الأسفل لتمكث فيه، فشأن هذه الإلهة شأن الآلهات المعنيات بالزراعة، وهن في الوقت نفسه إلهات الخصوبة والموت والبعث²¹ وهذا يعني أنها رمز للخصوبة.

أما عند العرب فتوجد الإلهة أللّت Alelat حيث سمّوا ديونيزوس Dionysos باسم أوبياتال Opatal وأفروديث أورانيا باسم أللّت...²² وفي «شمال بلاد الشام أسس الفريجيون عاصمتهم في موضع (أنقرة)، واتخذوا لعبادتهم الآلهة المحلية التي وجدوها، واشتهرت من بين آلهتهم الإلهة (سبيله)، ولعلّها إلهة حبّية تمثل الخصب، مثل الإلهة البابلية عشتار، وقد روت الأساطير اليونانية أنَّ الفريجيين مارسوا البغاء المقدس في عبادة هذه الإلهة، وقد اتّخذ الرومان الإلهة (سبيله) بين آلهة الدولة الرسمية وكان لها زوج حبيب هو (أنتيس) الذي ولد من إلهة عذراء هي (نانا)، وقد صار الرومان يقيمون المهرجانات الدينية المتّصفة بالخلاعة والتهتك في الأعياد الخاصة بهذين الإلهين»²³ تذكيراً بزواج إلهة الخصوبة "سبيله" من حبيبها "أنتيس" الهدف إلى تخصيب الأرضي، إذ «يبدو أنَّ الهدف من اتحادهما هو العمل على زيادة ما تجود به الأرض من ثمار وحيوان وبشر. وكان من الطبيعي أن يعتقد الناس إمكان تحقيق ذلك الهدف عن طريق الاحتفال بهذا العرس المقدس

في كلّ عام، بحيث يقوم بدور العروسين إما تمثيل تمثيلها أو حتى أشخاص من الأحياء»²⁴ فمحاكاة الزواج الأولى الذي وقع بين آلهة الخصب أثناء الاحتفالات، يُخصب الأرضي الزراعية، ومن ثم زيادة محاصلتها...»

وذكر مرسي الصباغ أسطورة تانا «صديقة الغابة التي خطفها أحد الملوك فحزنت الغابة ووحشها لفراقها وحتى الحياة وماتت المزروعات ولم تعد لها الحياة إلا بعودة تانا»²⁵ وهذا يعني أنها رمز للخصوصة والأمر نفسه بالنسبة لأسطورة الفتاة الإفريقية التي «أسموها بابنة الطبيعة البكر التي احتضنتها الطبيعة منذ طفولتها ووهبتها أجمل ما لديها، فإذا ابتسمت صارت الطبيعة مبهجة مرحة وإذا حزنت أعلنت الطبيعة عن غضبها وحزنها بكلّ الصور ولكن ينزل (جوبيتير) رب الأرباب في زيارة خاطفة للأرض فيرى آزار ويقع في هواءها فيخطفها ويصعد بها إلى الجبل الأوليمي فتمتنى الطبيعة حزناً على ابنتها وأخذت تنرف الدموع وتتضرع لرب الأرباب كي يعيد آزار لكن لم يستجيب (جوبيتير) إلا لأنات وأحزان آزار وعندما عادت للحياة كان ذلك في الربيع ففرحت الطبيعة وأقامت الأفراح والاحتفالات»²⁶.

ونجد في الجزائر أسطورة "عشبة خضار" وملخصها أن امرأة رزقت بفتاة آية في الجمال، يزيد جمالها كلّما كبرت... حسنتها النساء الموجودات في القصر على جمالها الخارق، ونتيجة غيرتهن الشديدة أحضرن عجوزاً منافية يطلقون عليها اسم "ستوت" - وهو اسم يطلق على المنافقين الأشرار - وطلبن منها أن تأخذ "عشبة خضار" إلى الغilan، فأخذتها إلى الغولة التي رحلت بها إلى بلاد الغilan... ومنذ أن غادرت "عشبة خضار" بلدها جف الماء من كلّ منابعه المتعددة، فأصبحت الأرض قاحلة جراء.

كانت "عشبة خضار" بعد فترة زمنية، فأرادت الغولة أن تعود إلى بيتها الأول، اعتقاداً منها بأن قبيلة "عشبة خضار" لم يعد لها وجود، وبمجرد أن وصلت عادت المياه إلى مجاريها، واحضرت الأرض، فعرف والدها السلطان وزوجته أنَّ

ابنها "عشبة خضار" قد عادت إلى الوطن، فأرسل الخدم للبحث عنها. وبعد طول البحث وصلوا إلى كهف الغولة، نادوا عليها فخرجت إليهم الغولة بأبشع الصورة، وخرجت معها "عشبة خضار" التي أبهرتهم بجمالها، وبعد تأكدهم بأنها ابنة السلطان من خلال خصلة شعر ناصعة البياض، نزعوها من بين يدي الغولة، وأرجعواها إلى قصر والديها، وبعودتها عمَّ الخير والخصب البلد...²⁷ فغياب "عشبة خضار" عن وطنها هو غياب لكلَّ أخضرار، وعودتها هو عودة للاخضرار والخصوصية.

و غالباً ما يعتبر الإله المقتول رمزاً لتجدد الطبيعة، ففي الأساطير «التي تتعلق بالآلهة الشابة التي أغتيلت أو قتلت بحادث (أوزيريس وتموز وأتيس وأدونيس...) ثم تُبعث إلى الحياة ثانية، أو تنزل إليهم إلهة "عشтар" تتقذم من الجحيم أو تهبط إليهم ابنة إلهية "بيرسيفوني" Perséphone، إن هذا الموت هو مثل موت "هينوويلي" Hainuwele موت "خلق" بالمعنى الذي نجده في علاقة معينة مع النبات»²⁸ وهذا يدل على أنها رمز للخصوصية.

وفي «غالب الأحيان تكون الإلهة الأم، هي زوجة الإله الذي يموت ثم يبعث حياً، وهي في الوقت عينه عذراء: إيزيس لأوزيريس، وعشтар لتموز، وكيبيلا لأنيس، وتتمثل الإلهة قوى الأرض المنتجة، بينما يرتبط الإله بتجدد الطبيعة في الربيع، بالتعاقب الدوري للفصول...»²⁹ ويعني هذا أنَّ الإلهة الأم التي هي زوجة الإله المقتول (الميت) يمثلان مختلف قوى الأرض المنتجة، أي من خلال تقائهما معاً في مطلع الربيع تصير الأرض منتجة مخصبة.

ولعل سائلاً يقول، لماذا تموت آلهة الخصب المعروفة بالقوة وتبعث مرّة أخرى؟ يجيبنا فراس السواح، فيقول: «إن التجديد الحقيقي للقدرة الإلهية، لا يتم إلا بالموت الفعلي الحقيقي الكامل الذي يليه البعث، حيث يزيل الموت ما بلي، ويعطي البعث كلَّ جديد... فالآلهة الخصب هي أكثر الآلهة حاجة إلى تجديد قواها، لأنَّ أي بادرة ضعف تنتابها، سيكون لها تأثير مباشر على توازن الطبيعة وحياة الكائنات.

لذا كان على الإله أن يقدم نفسه للموت وهو في عز الشباب، فيجدد نفسه، ويبعث ثانية قبل أن تثال منه السنون»³⁰ بهذا يتقرر مصير الآلهة، ستبقى أسيرة بين العالم الأرضي والعالم السفلي تدور بينهما، ذلك أن الموت هو الذي يجددها لتبعد بكمال قواها في النهاية فيحضر كلّ ما في أديم الأرض، أي أنّ موت الآلهة في مختلف الأساطير يمنحها القوة لتجدد نفسها.

انطلاقاً مما سبق يمكن القول أنَّ كلَّ هذه الميثولوجيات توحى إلى النماء والخصب الذي يموت في فصل الشتاء ويبعث في فصل الربيع، فموت الآلهة (عشتر/ تموز ، إنانا/ دموزي ، إيزيس/ أوزوريس ، بروسيريينا ، عشبة خضار ، تانا...) هو اصفار وموت لكلَّ مظاهر الخصوبة في الطبيعة وبعثها هو عودة للأخضار والخصوبة من جديد. إنها آلهة خصب، تجعل الأرض مخصبة معطاءً لأجل استمرار الحياة.

الحالات:

-
- 1- أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، ط1، مج4، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، 1990، ص363 – 364.
 - * ينظر السور التالية في القرآن الكريم: سورة الأنعام، الآية 25 وسورة الأنفال، الآية 31 وسورة النحل، الآية 24 وسورة المؤمنون، الآية 83 وسورة الفرقان، الآية 05 وسورة النمل، الآية 68 وسورة الأحقاف، الآية 17 وسورة القلم الآية 15 وسورة المطففين، الآية 13 . سورة الأنعام، الآية 25.
 - 3- فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب، ط1، مكتبة الثقافة الدينية، الظاهر، القاهرة، 2004، ص.06.
 - 4- م. ف. ألبيديل: سحر الأساطير، دراسة في الأسطورة - التاريخ - الحياة، تر: حسان ميخائيل أحسق، ط2، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، سورية، 2008، ص.22.
 - 5- أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ط2، دار العودة للنشر، لبنان، 1979، ص.59.
 - 6- Mircea Eliade: Aspects du Mythe, Édition Gallimard, Paris, France, 1963, p16 – 17.

- 7- عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور مع مسرد إنجليزي - عربي، كتب عربية، ص 98.
- 8- رأفت عبد الحميد: الفكر المصري في العصر المسيحي، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2011، ص 27-28.
- 9- ينظر: أوقيانوس: مسخ الكائنات - ميتامورفوز Metamorphoses - نقله إلى العربية وقدم له: ثروت عاكاشة، ط 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص 123 - 127.
- 10- سير جيمس فريز: أدونيس أو تموز، دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة، تر: جبرا إبراهيم جبرا، ط 3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 1982، ص 135 - 136.
- 11- م. ف. ألبيديل: م. س، ص 313.
- 12- محمود مفلح البكر: الروح الأخضر، احتفالات الخصب في العادة والمعتقد، ط 1، دار الحضارة الجديدة، بيروت، لبنان، 1992. ص 197.
- 13- فراس السواح: لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط 7، دار علاء الدين، دمشق، 2000، ص 107.
- 14- م. ف. ألبيديل: م. س، ص 319.
- 15- م. ن، ص 318.
- 16- عبد الحميد يونس: م. س، ص 154.
- 17- م. ن، ص 44.
- 18- م. ن، ص 131.
- 19- سير جيمس فريزير: الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، تر وإشراف: أحمد أبو زيد، د. ط، ج 1، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص 478.
- 20- عبد الحميد يونس: م. س، ص 104.
- 21- voir: Mircea Eliade: Mythes, rêves, et mystères, Édition Gallimard, France, P122 - 123.
- 22- ينظر: عبد الحميد يونس: م. س، ص 91.
- 23- كامل سعفان: معتقدات آسيوية (العراق - فارس - الهند - الصين - اليابان)، ط 1، دار الندى، مدينة نصر، 1999، ص 27 - 28.
- 24- سير جيمس فريزير: الغصن الذهبي، ص 479.
- 25- مرسي الصباغ: دراسات في الثقافة الشعبية، د. ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2001، ص 127.

– م. ن، ص. ن.

27- ينظر: عبد الرحمن بوزيدة وجمال معنوك وأخرون: قاموس الأساطير الجزائرية، د. ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبوعية، منشورات CRASC، وحدة الرغالية، الجزائر، 2005، ص .224 – 223 – 222

28- Mircea Eliade: Aspects du Mythe, p141.

29- م. ف. ألبيديل: م. س، ص316

30- فراس السواح: م. س، ص314.

تَقْرِيبُ "ثَمَرَةِ الصَّوْتِ" لِرُولَانْ بَارْت (تَرْجِمَةٌ تَوْصِيلِيَّةٌ)

رابح أوموادن

جامعة مولود معمرى، تizi وزو

يمانا بضرورة التفتح على الإنجازات الحضارية، جرت العادة في نقل الأعمال الجليلة التي جادت بها قرائح المثقفين والمفكرين غير العرب، أن يجنب الناقد إلى الترجمة، يحدوه في ذلك هاجس الكشف عن مسالك الإبداع التي تسكن عصرية التأليف الغربي... بيد أن الترجمة في حد ذاتها أصبحت مصطلحا إشكاليا، ليس بالنظر إلى أدواتها وسائلها التقنية وحسب، بل من منظور الرؤية التي يتبنّاها المترجم، والمنهج الذي يسير وفقه. وإذا أردنا أن نوضح ذلك أكثر، فإننا نشير إلى أنّ مفهوم الترجمة في جوهره لا يختلف كثيراً عن مفهوم القراءة؛ فالمترجم العربي قارئ ملزم بجملة من المبادئ والقواعد الضابطة لعلاقته بالنص الأصلي، ومناقص محكوم بمقتضيات المجال التداولي العربي، وبناء على ذلك، فإنّ معادلة نقل الدلالات من النصوص الأصلية إلى المجال التداولي الجديد يتأثر دوماً ببرؤية ومنهج المترجم القاري.

إن كلّ القضايا التي من شأنها أن تتأثر بمسألة الرؤية والمنهج، إنما هي قضايا تحديدية بالدرجة الأولى أي لا بدّ وأن تحمل في رحمها نظرة عن ماهية الحداثة وشروطها، جوهر الفلسفات والعلوم الإنسانية الحضارية. لقد قدّمت مشاريع تحديدية كثيرة، على يد جمهور عريض من الفلاسفة والنقاد والمفكرين العرب، أدلى كلّ واحد منهم بذاته في الإجابة عن مختلف الإشكالات المحدقة بمشروع تحديث القطاعات المعرفية المختلفة. وعلى اختلاف التوجهات التي تتزعّل إليها تلك المشاريع، يلفت انتباها ذلك المنزع الذي يربط الحداثة بالإبداع: "إلا إنّه لا يكون لنا من الحداثة والمعاصرة إلاّ ما لنا من القدرة على الإبداع والمبادرة".¹

من على هذه الشرفة التّحديثية، يقسم الفيلسوف المغربي طه عبد الرحمن التّرجمة إلى ثلاثة مراتب²:

1- التّرجمة التّحصيلية: وهي التّرجمة الحرفية التي تغلبها ألفاظ النّص الأصلي، فتقدم في النّقل الاعتبارات اللّغوية على غيرها متجاهلة كلّاً الصّفات التي من شأنها أن تجعل الفلسفة فكراً حيّاً متوافقاً مع مقتضيات التّرجمة، مما يؤدي إلى وقوعها في آفة التّطويل بسبب ما يتطرق إلى عبارتها من سقم في التركيب وحسو في المضمون، فيحتاج القارئ، لاستيعاب النّص المنقول، إلى أن يبذل أضى الجهود ويصرف أطول الأوقات في تقليبه على مختلف الوجوه ووضع بعد التّقديرات واللّجوء إلى أغرب التّخريجات لكي يقتصر منه أدنى الفوائد التي لا تناسب بينها وبين أقصى الجهود المبذولة من أجلها، ولا بينها وبين أطول الأوقات المقضية في سياها³.

2- التّرجمة التّوصيلية: وهي التّرجمة التي تفي بغرض الأمانة المضمنية، وهي وإن اجتهدت في تجنب المخالفات العقدية واللّغوية الصرّيبة لأصول المجال التّداولي للمنطق، إلا أنّها تبقى متمسّكة بنقل كلّ المضامين المعرفية التي يحملها الخطاب الفلسفـي ولو خالـفت المقتضيات المعرفـية لهذا المجال أو كان يجوز استغناـه عنها، كما أنّها تهـمل بعض صـفات التـفـلـيف الموافـقة لمـقتـضـيـ التـرـجمـةـ، مما يـؤـدـيـ إلىـ وـقـوعـهاـ فيـ آـفـةـ التـهـويـلـ وـالـإـغـرـابـ فيـ المصـطـلـحـاتـ وـالـمـفـاهـيمـ، وـهـذاـ يـؤـدـيـ لـأـحـدـ الـمـسـلـكـاتـ فـضـلاـ عـنـ التـبـرـ فيـ الـعـرـفـةـ، فـيـكـونـ التـهـويـلـ سـبـباـ فـيـ تعـطـيلـ الـقـدرـةـ عـلـىـ التـفـلـيفـ، اـكتـسـابـاـ وـإـنـتـاجـاـ.⁴

3- التّرجمة التّأصـيلـية: وهي التّرجمة الإبداعـية التي تتـرـكـيـ التـصـرفـ في نـقـلـ النـصـ الأـصـليـ بماـ يـتـلـاءـمـ معـ عـقـرـيـةـ اللـغـةـ المنـقـولـ إـلـيـهاـ، حتـىـ لـكـائـنـهاـ تـتـفـيـ بـتـأـصـيلـيـتهاـ عمـلـيـةـ النـقـلـ فـتـقـعـ منـ نـفـسـ الـقـارـئـ العـرـبـيـ مـوـقـعـ الـأـصـلـ، فـإـذـاـ كـانـتـ التـرـجمـةـ التـوـصـيلـيةـ تـجـهـدـ فـيـ اـجـتـابـ صـرـيـحـ الـأـخـطـاءـ اللـغـوـيـةـ وـالـمـخـالـفـاتـ العـقـدـيـةـ الـتـيـ تـقـعـ فـيـهاـ التـرـجمـةـ التـحـصـيلـيةـ، فـإـنـ التـرـجمـةـ التـأـصـيلـيةـ، فـضـلاـ عـنـ الزـيـادـةـ فـيـ

حفظ قواعد اللغة وأركان العقيدة، تتولى استيفاء المقتضيات المعرفية للمجال التداولي المنقول إليه، هذه المقتضيات التي تركت الترجمة التوصيلية العمل بها بحجة أنه لا اختلاف في المعرف بين الثقافات القومية والمجالات التداوily؛ ولم تتأتَّ للترجمة التأصيلية هذه المراعاة الشاملة للأصول اللغوية والعقدية والمعرفية للمتلقي إلا بالدخول في تحويل المنقول بالقدر الذي يحقق القيام بالموجبات التداوily لهذه الأصول ولو بلغ هذا التحويل حد إخراج هذا المنقول عن صفاته الأصلية وجعله يتصرف بما قد يعارضه، حتى كأنه مأصل غير منقول⁵.

من هذا المنطلق فإننا نسلك في قراءتنا لحوارات بارت مسلكاً خاصاً في ترجمة مضامينها، نتوخى فيه تقرير المفاهيم والدلالات البعيدة خاصة، وكسر حاجز الصياغات المصطلحية والتركيبيّة التي تحول دون القبض على المعنى. يبدو أنَّ هذا المنحى من الترجمة ينزع نحو الترجمة التوصيلية، إلا أننا لا نزعم أننا التزمنا ضوابطها، فذاك مرام دونه خرت القتاد، بل حسبنا من ذلك الملمح العام الذي يسمو عن فلق العبارة وإغلاقها، فإنَّ الهدف كلَّ الهدف هو إذكاء جذوة الإبداع لدى القارئ، وفتح مسالك التفكير أمام تأملاته، بتمريره على افتراض الدلالات الخصبة في النصوص الأصلية، وإزالة الحجب عن مواطن القوَّة فيها، والنَّأي عن الانتقاءات العجفاء التي لا تزيد النص التراشي إلا اغتراباً وغموضاً وإبهاماً، وذاك ما اصطلخنا عليه بـ: (التقرير).

"ثمرة الصوت"، مدونة تضم بين دفتيها مجموعة حوارات أجراها بعض الصحافيين مع الفيلسوف والنَّاقد الفرنسي رولان بارت ابتداءً من (1962م) إلى (1980م)، وقد شملت مباحث متعددة وقضايا متشعبة، ومست عروقاً باللغة الحساسية في الفلسفة والفكر واللغة والأدب جديرة بأن يُعرضَ عليها بالنُّواخذ. سనق في هذا العمل مليئاً مع أحد الأرشيفات التي يُبعث منها بارت من جديد، ليخرج من "ثمرة الصوت" خلسة كما أخبرنا، فيحدثنا عن كتاب وكتابات، عن قضايا فكرية

وسياسية ولغوية وأدبية، وأخرى منهجية ونظيرية ونقدية ... يجمعها اثنا عشر حواراً أساسياً انتخباها من تلك المدونة وهي:

1/ بلاغي مفلق في تشكيل الصور المجنونة؟

يجري هذا الحوار حول مكانة "ساد" (Sade) الأدبية وقيمة الفنية وأثر ذلك على الكتابة؛ والإشكالية المطروحة هي: كيف اعترف بـ ساد في القرن 20 كاتباً، بينما في القرن 19 و18 لم يكن سوى شيطان وكاتب خلاعة ومجنون؟ يرى بارت أنّ هذا يستدعي إجراء دراسة ميثولوجية حول ثروة ساد، فقد بدأ خروجه من الإهمال والإقصاء في نهاية القرن 19، وذلك للتحول والانتباه إلى أهميته واكتسابه قيمة شعبية؛ هناك خطية ميثولوجية لنسب ساد تبدأ بـ: ليون بلوبي، مروراً بـ "كلوسوفسكي"، لتنهي بـ ساد في قيمتها، وهناك عرق ميثولوجي أكثر خصوبة، في الآونة الأخيرة خاصة، والذي يعتبر "ساد" قد شكّل انتهاكاً (Transgression) في الكتابة، هذا الانتهاك كان مقصوداً.

قام بارت بدراسة ضمّ فيها "ساد" إلى جانب لوبيولا (Loyola) وفوربيه (Fourier)، و اختيار بارت لـ ساد بدلاً من كتاب آخرين راجع إلى الجانب المتعلق بشكل/ طريقة الكتابة (Aspect scripturale) وليس إلى الجانب الانتهاكي (Transgressif)، ساد هو الرجل الذي تمكّن - في نظر بارت - من إرساء بنيات رومانسية رائعة هي في الوقت نفسه بنيات مجنونة، حيث تكون الأشكال والصور (Les figures) بلاغية ومجنونة في الوقت ذاته، وهو ما يجعل من ساد بلاغياً مفلقاً في تشكيل الصور المجنونة.

يبدو أنّ الأسباب التي جعلت الجمهور القارئ يرفض "ساد" هي خلوه من المتعة لدى القراءة، إلى جانب كثرة التّكرار باستثناء "120 يوماً من الشذوذ" 120 "jours de Sodome" ، وجوليت Juliette الرواية التي لم ينتج الأدب الفرنسي بعد مثلها، باستثناء أعمال بروست Proust، لكن الذي شدّ انتباه بارت هو أنّ "ساد"

أنتج عالما خيالياً "cosmogonie romanesque"، مكرراً وبنويواً ومحدداً في أن واحد، وهو ما نجده في طروحات الفلسفه النقاد.

السبب الذي جعل ساد لا يُعرف كاتباً (المجتمع يرفض تصنيفه ضمن الكتاب المعترف بهم)، وإنما يُعرف منتجاً انتهاكياً (Producteur-Transgresseur) هو الجانب الأخلاقي المثير للفضيحة. وفي رأي بارت أنَّ ما يمكننا من معرفة ساد كاتباً هو النّظر إليه من زاويتين:

أ/ ساد منتجاً جيداً للقصص.

ب/ ساد منتجاً لجملة نمطية "Phrase typique".

وفي الاستثمارات الجونية، الجملة السّاديه تتسم بالروعة والوضوح بشدة، يكفي مقارنتها بالروايات الخليعه والماجنة ليتضح الاختلاف في الأسلوب. وبناء على هذا يمكن تمييز الكاتب الجيد عن غيره.

"الفلسفة في المعاصرة" كتاب "La philosophie dans le Pressoir" لـ"فيليب روحي" Philipe Roger، حيث اختصر ساد في أنه بلاغي فقط، وتناسي أنه رومانسي ومبدع قصصي. يقف بارت هنا موقف المعارض، فيشتهر الشجاعة والإحساس بما هو مهم حتى يمكننا التدخل في الحقل السّادي، ومن ثم وجّب التخلّي عن القراءة الحديثة والتعليقات التي تهمل هذا الشرط، ويكون الأهم بالنسبة للسيميولوجي هو دراسة البنيات السّردية السّاديه بتدقيق.

قرن بارت ساد بفورييه ولوبيولا، لأنَّ الثلاثة بنوا لغة، أي نظاماً من الوحدات والأشكال، ولكن أعمالهم هي تجسد لهذا النّظام، فالذي يريد ابتداع لغة يجب عليه أن يأخذ وحدات دلالية ويوسّس توليفة (Combinatoire) ونحواً، وهو ما قام به هؤلاء الثلاثة. ويشير بارت إلى عامل يشترك فيه هؤلاء الثلاثة - رغم اختلافهم من حيث الإيديولوجيا - هو الكتابة حسب رغبتهم، أي أنَّ الذات تضع نفسها بناء على تلبية رغبتها مشكلة بذلك سيناريوهات، يستعمل بارت لهذه الفكرة

مُصطلح التّخييل "fantasme" لينتهي إلى أنّ لغات هؤلاء الثلاثة هي لغات الرّغبة . "des langues du désir"

2/ ماذا تعني كلمة "مفكّر"؟⁷

يسنقرس المحاور في صدر حواره: لماذا لا نعرف عن بارت شيئاً ما عدا كتبه؟ يجيب بارت عن ذلك بأنّه لا يحبّ كثيراً المحاورات، والسبب في ذلك لأنّه متضايق من خطرين:

أ- التّصريح بموافقات بطريقة غير شخصية "Impersonnelle" ، توهّم الناس أنّهم بإزاء مفكّر.

ب- أو القول باستعمال الضمير "أنا" فيكون حينئذ متّهماً بالأنانية.

تحدّث بارت في كتابه "رولان بارت يتحدّث عن نفسه" عن طفولته ومراهقته فقط دون التّعرض للمرحلة العلمية من حياته، والسبب في ذلك - في نظر بارت - راجع إلى أنّ الذّاكرة تكون أكثر حضوراً فيما يخصّ مرحلة الطّفولة مقارنة بالتألّفات العلمية والفكريّة التي تجعله يعيش حاضراً واحداً ومستمراً لا يمكن تجزئته.

يبدو أنّ بارت قد أمضى مرحلة مرضيّة أثّرت على طريقة كتابته، فهو يرى أنّه، في تلك المرحلة، تكونت لديه مؤهلات داخلية جعلته يكتب بطريقة فردية عند ممارسته الكتابة، في هذه المرحلة كان بارت كثير المطالعة قليل الكتابة.

يقال عن بارت إنّه مناصر لمحبّ المتعة "Hédoniste" ، لكن بارت لم يبيّن موقفه من هذا، بل اكتفى برفض استعماله لمفهوم "سلبي" ، لذا يرى أنّه يجب أن يوجد له مصطلح جديد.

تكلّم بارت عن الجنس، ولكن لم يوله أهمية كبيرة، بل في نظره "المشكل الكبير هو المال وليس الجنس" (عبارة مأثورة عن بارت) لأنّه عاش طفولة في فقر مدقع.

ثم تكلّم بارت عن علاقته بالموسيقى والأسفار التي تعتبر في نظره مغامرة خاصة اليابان التي أعجب بها، دفعه بعض البلدان إلى الكتابة، ثم تحدث عن الأكل كمظهر ثقافي فهو في نظره يمثل على الأقل ثلاثة أشياء:

أ- **الذوق الأصيل (الأم)** "Le gout du Modèle Maternelle": وهو الأكل الذي يفضل.

ب- **الذوق المتعلق بالأكلات الجديدة**: والتي لا يعرفها من قبل.

جـ- **الذوق المتعلق بالدعوة "La Convivialité"**: فالأكل برقة جماعة يثير جوّا حماسياً خاصاً، لكن بشرط أن يكون هذا في حدود المعقول، وأن لا يتواتّع فيه كما هو الحال في المحافل المترفة.

تحدث بارت عن المال فأشار إلى أنّ عائلته كانت من أصل بورجوازي، لكنها أفرّت وهو ما ضاعف إحساسه بالفقر، لكن عائلته أحسنت التصرف في كسب المعيشة، لقد أثّر هذا في موقف بارت من البورجوازية فكثيراً من ما نجده يستعمل عبارة "La Petite Bourgeoisie".

تحدث بارت كذلك عن الماركسية وعلاقتها بها من حيث القراءة، فأشار إلى أنّ علاقته ببنية (يقرأ ولا يقرأ) وبالتأكيد أنه قرأ لماركس ولكن ليس بالقوّة التي يطرق بها كتاب آخرين، فالآثار السياسية التي خلقتها لا يمكن إلغاؤها أو تجاهلها. أمّا عن علاقته بالسياسة فهو يصرّح أنه ليس له يد فيها، ولا يرغب في ذلك. والسياسة في نظره ليست للكلام فقط، وإنما هي كذلك للنّتفي؛ فهو يرغب في هذا الجانب الذي ينقصه "اما بالنسبة للسلطة فهو لا يحبّ السلطة، وله باع في معارضتها لهذا صنف يساريّاً.

يحدّد بارت ماهية المفكّر "Intellectuel" بفلسفة عميقة، فقد أتى حين من الدهر اعتبر المفكرون "Intellectuels" أنفسهم "ملح الأرض" le sel de la terre بينما اليوم بارت يعتبرهم "تفاية المجتمع" le déchet de la société التي لا فائدة

فيها حتى وإن وجدت أنظمة تحاول استرجاع هاته النّفايات لاستغلالها، ولكن في الأساس النّفاية لا تصلح لشيء، إذن المفكرون لا يصلحون لأي شيء.

هذا التّصور الغريب عن المفكّر يجعلنا نتساءل أكثر عن المقصود بالنّفاية، يوضح بارت ذلك: فالنّفاية العضوية تدلّ على مسار المادة، كنّفاية الإنسان التي تدلّ على مسار غذائي، فالمفكّر يدلّ على مسار تاريخي بوصفه نفايته حيث يبلور على شكل نفاية دوافع ورغبات وتعقيدات وعقبات تتّمي إلى المجتمع في كلّيته، المتفائلون فقط يقولون المفكّر شاهد ولكن بارت يقول إنه أثر.

يبدو أنّ هذا التّصور يجعل المفكّر عديم المنفعة، وهو ما يؤكّد بارت، حيث يرى أنّ المفكّر لا ينفع ولكنه خطير (خطراً رمزاً)، فكلّ نظام قويّ يحاول إخضاعه ويعامله كمرض مراقب، كشيء إضافي كمالي معرقل، ولكن يحتفظ به لثبيت-في فضاء مسيطّر عليه- ما يحلوا للناس فعله بحرية مفرطة.

يحدّد بارت المسار الذي يعتبر نفسه نفاية له، فيرى أنه يمثل أثر الاهتمام بالتّاريخ من أجل اللّغة وكذلك أثر اهتمامات ومصطلحات جديدة.

يتحدث بارت عن قراءته للمعاصرين، فيحدّد ويميز أولاً بين ثلاثة أنواع من القراءات تخصّه هو:

الأولى: حيث يكتفي برؤية الكتاب وسماع ما يقال عنه.

الثانية: وهي قراءة مقيدة عند تحضير درس أو كتابة مقال، حيث يقرأ كتاباً من أوكلاه إلى آخرها مع أخذ وتدوين ملاحظات.

الثالثة: وهي قراءة تكون في البيت عن المساء، عموماً هي قراءة كتب مشهورة. أمّا الكتب المعاصرة فيجعلها في صنف القراءة الأولى، لأنّه يخاف أن يعجب بمادة -جدّ قريبة Trop Proche كتابات فوكو، ودولوز، وسوشلر- لا يستطيع تحويلها (Transformer) لأنّها تأتي من لغة جدّ معاصرة. ما عدا بعض الاستثناءات التي تثير اهتمامه مثل "تيتشه" و"Anti-Oedipe" لدولوز "Deleuze" وكذلك "لاكان" Lacan "عند الاشتغال بالخطابات الغرامية" كثير ما يلجم إلّي بارت

لأنه بحاجة إلى علم النفس، والطب العقلي "la psychanalyse" هو الوحيد الذي يمنحه هذا، بالإضافة إلى اعتبار لakan شخصا نادرا اجتمعت فيه صفاتي القس والفنان معا.

يتحدث بارت عن الاهتمام بالجمهور القارئ دائما عند الكتابة، فهناك حضور للمرسل إليه في عملية الكتابة وإن كان هناك اختلاف بين المتكلمين، فالشيء الذي يخص فردية الكتابة هو اعتبارها الدرجة الصفر في التعبير فمكان المتكلّي موجود لكنه فارغ بحيث يمكن أن يشغله من نكتب له ونوجه إليه خطابنا.

يبدو أن كتابات بارت تتجه أكثر فأكثر نحو التجزيء "fragment" ، فهو يجد صعوبة في كتابة نصوص متتابعة، ومع ذلك فهو يعتقد بأهمية ذلك في عملية التطوير. يعتبر بارت أعماله ذات بعد مفهومي، لكن ليست مفاهيم concepts بالمصطلح الفلسفى الصارم، بل مفاهيم استعارية وفقا لمقوله نيتше: إن المفاهيم لها أصل استعاري. يقر بارت أن اشتقاقه للمفاهيم يتمّ بصفة وحشية sauvage، فهو يرى أن هناك قانون قرصنة لا يعترف كثيرا بملكية الأصول، وهذا ليس بروح المعارضة ولكن بداعي الطمع وأخذ مواضيع وكلمات الآخرين بشره، وهو كذلك لا يعارض من يأخذ منه شيئا.

يتحدث بارت عن المسرح théâtre فيقول إن له علاقة معقدة مع المسرح، فهو يرى أنه موجود في كل مكان، في الكتابة وفي الصور و....الخ. والمسرح طاقة استعارية énergie métaphorique كبيرة اليوم بالنسبة لبارت، ومع ذلك فهو لا يهمه الذهاب لرؤيه ومشاهدة المسرح.

3/ شذرات خطاب غرامي:

منذ ظهور الكتابات الأولى لبارت "الدرجة الصفر للكتابة" "أساطير" ثم من كتاب آخر، يصبح بارت أكثر صعوبة للتصنيف، ومن ثم صعوبة معرفة موقع بارت في تاريخ الفكر كما يتجلّى في الأعوام الأخيرة. يشير بارت إلى أنه وظّف في الكتاب المذكور آنفا (شذرات خطاب غرامي) صورة مستمدّة من كلمة إغريقية

تحمل صفة تطلق في حق سقراط *Atopos* معناها "بلا مكان" أي غير قابل للتصنيف، فهو يوظّف هذه الصفة للموضوع *Objet* المحبوب والذي يمثل قضيّة ذات قيمة في ذاتها، أمّا إطلاق تلك الصفة على بارت نفسه فهو يرى أنّها لا تناسبه لأنّه يعتبر نفسه شخصاً تافهاً *banal* ذا ملف معروف جدّاً.

أمّا عن المكانة التي يشغلها بارت في حوار الأفكار اليوم فهو لا يعتبر نفسه شخصاً متميّزاً، ولكن شخصاً يحاول تقديم صوت ل النوع من التّهميش *.marginalité*

يظهر تناقض جليّ في موقف بارت حين يبدي اهتمامه بالحداثة من جهة، ومن جهة أخرى يؤكّد ذوقه الأدبي التّراثي. يقرّ بارت حيال هذه المسألة بأنّه لا يدرى إن كان هناك اتساق عميق يجمع هذين الاختيارين أم لا، ولكن بالنسبة إليه هذه المسألة هي مرّبط الفرس وبيت القصيد الذي ينبغي الوقوف عنده. يبدو أنّ بارت يجد مخرجاً لذلك بالاعتراف بأنّ الأمور لم تكن واضحة بالنسبة إليه. حيث كان يحسّ أنّه ممزّق بين بعض أذواقه أو ما يسميه "قراءاتي الليلية" *"Mes lectures de soir"* والتي كانت دائماً كتاباً تراثية، وبين عمله اليومي أين كان يحسّ أنّه مساند على المستوى النّظري والنّقدي لبعض الأعمال الحديثة. هذا التّناقض كان يسري في خفاء إلى أن أصدر بارت كتابه "لذة النّص" *"Le Plaisir du Texte"* حيث أعلن حقّ الاعتراف ببعض الأذواق للأدب القديم، وجعل القارئ يعترف بذلك أيضاً.

يعلن بارت وقوفه المساند للكتابة، وهذا في الحقيقة دفاع عن الموضوع الغرامي الذي يوليه بارت أهمية كبرى فقد لاحظ أن هناك نوعين من الموضوعات الغرامية:

أ- موضوع موجود في الأدب الفرنسي: من "راسين" إلى "بروست" وهو موضوع البارانوي "*le Paranoïaque*" (مرض نفسي مطبوع بالأنانية وسرعة الانفعال والشك)، وموضوع الغيرة (*la jalouse*).

بـ- موضوع غير موجود في الأدب الفرنسي: هذا الموضوع يظهر بطريقة أنيقة ورائعة في الرومانسية الألمانية مثل les Lieder = lied (نشيد ولحن شعبي ألماني) لشوبير Schubert وشومان Schumann أين نجد نوعين من الحب غير المؤسس على الغيرة، لكنها غير مقصاة، إنه إحساس غرامي فياض يقصد إلى الإشباع.

إن الفكرة العميقة التي تتبئ عن حقيقة كامنة وراء الموضوع الغرامي هي بالنسبة لبارت كون هذا الموضوع مهمشاً، لهذا قرر إصدار كتابه "شدرات خطاب غرامي" ليعطي صوتاً لمهمش لا يعدّ اليوم حتى بين المهمشات، إنه كتاب في الخطاب الغرامي الذي يبدوا أكثر أناقة وموضة من كتاب حول المتعاطفين للمخدرات مثلاً.

يبين بارت بفلسفة عميقة كيف تؤدي الكتابة دوراً أخلاقياً، فقد حاول لحماية كتابه أن يحمي الخطاب الغرامي الذي كتب بصيغة الضمير "أنا" وهو ما يحمل - في نظره - خطاً يجب الاحتماء منه باللجوء إلى اللغة الصافية *la langue pure* ويعني بالضبط بذلك النحو *syntaxe*. يحسّ بارت هنا بمدى صلاحية النحو لحماية المتكلم. إن النحو سلاح ذو حدين، لأنّه قد يكون سوكثيراً ما يحدث - أداة للاضطهاد "Un Instrument d'oppression" ، ولكن عندما يكون المتكلم وحيداً متشرداً.. النحو يحميه، الكتابة هنا تكون نحوية أكثر أي كتابة أقلّ غنائية (Elliptique) حيث لا يوجد توليد كثير واختراع الكلمات، وفي هذا الموضوع تلعب الكتابة دوراً أخلاقياً.

4/ أكبر مفكّك لرموز الأساطير لهذا العصر يحدّتنا عن الحب⁹:

لا يحبّ بارت أن يجعل "قطباً مقدساً" *gourou* (رئيس طائفة دينية: Secte) بل يفضل أن يسمّى سيميولوجياً أو نافداً، رغم وجود من يسمّيه ويصفه بالظاهرة "ظاهرة بارت" والتي لا تعود إلى أهمية وتعدد أعماله الصادرة فقط بل

الشهرة الفريدة التي اكتسبتها أعماله بحيث أصبحت في ظروف قصيرة جداً كتاباً مصدريةً بعدها كانت مجرد استفزازات.

بمجرد ما انتخب في الكوليج الفرنسي "collège de France" يعود من جديد باستفزازاته حيث يتحدث عن الحب في الوقت الذي هيمن فيه الجنس والمجون، أصبح الناس كلهم يتهافتون على كتابه "شدرات خطاب غرامي"

5/ حديث عن العنف¹⁰:

يقوم بارت بتشريح كلمة "عنف"، كما فعل من قبل بكلمات فرنسية أخرى في كتابه "ميثولوجيا"، فيرى أنها كلمة من حيث مبنها مغايرة للفن "hétéroclite" ، إذ تشير نوعاً من الهلع "affolement" في ردود الأفعال والأجوبة، إنّها كلمة تحمل عدّة تأويلات عند الناس، فيمكننا أن نعطيها معنى محدداً، ولكن عند النظر فيها نجد أنها تكتب معنى يتضمن إلى حد لا نهائي. يرى بارت أنّ هناك صعوبات في تحديد معنى العنف، يتعلق بعضها من جهة بتحليل معناه، ومن جهة أخرى هناك صعوبة تتعلق بوجوده، فاعتبار العنف يتعرّض لأجسادنا هذا يرغمنا على رفضه والبراءة منه، وإن كان هناك من يتباين ويقبله، بل أكثر من هذا، هناك من يجد في ذلك راحة بال وانشراح صدر فالعنف إذن لا يحمل على شيء بسيط.

هناك صعوبة أخرى تكمن في كون العنف كلمة تطرح إشكالية على مستوى الأنظمة أي الدول، وعلى مستوى الجماعات والأشخاص، كيف يمكن الحدّ من العنف بشيء آخر هو كذلك عنف؟ وهنا نشعر بالعجز لأنّ هذا مشكل قديم قدم العالم يجعلنا نقف أمام حاجز "impassé" يؤول إلى بعد ديني، هذا يطرح إشكاليات كثيرة وصعبة، لذا يرى بارت أنه يجب الاعتراف بالعجز أمام هذه الكلمة لأنّها كلمة لا تقبل حلّاً ".insoluble"

تبعد إجابات بارت عن العنف متشائمة، فهي تقريباً بلا مخرج، فهو يرى أنه لا توجد طريق أمام المجتمع الدولي للوصول إلى حلّ عام لهذه المشكلة، فالعالم

يبدو بلا أمل على مستوى التنظيم العام، فالدول تتعدد، وكلّ دولة تضاعف من قوّتها وسلطتها، فتصوّر عالم بدون عنف يبدو شيئاً مثاليّاً وهو مناف للواقع.

6/ كلمات لإسماع شكّ¹¹:

يحدثنا بارت عن نوعين من الذكاء هما: الذكاء الرياضي والذكاء الأدبي، وإمكانية التّقْرير بينهما ترجع إلى تطور كلّ من الرياضيات والأدب؛ فهناك مستوى أوّل أين يوجد نوعان من الأهلية "Aptitude" أو الـ"laّهلية" "inaptitude" لهاتين اللّتين، ولكن على مستوى ثان بمجرد أن نغوص قليلاً في الرياضيات أو الأدب تنهار الحواجز. هناك نوع من التّفاعل والتّأثير المتبادل (interaction)، فنجد في الرياضيات ثراءً كبيراً في الخيال، نماذج كبيرة للفكر المنطقي، وهناك فكر يخصّ مستوى الشّكل دون المحتوى، كلّ هذا مهمّ كثيراً للأدب وفي الأدب هناك حركة متّامية تنزع نحو أشكال من الفكر الرياضي، إذن هناك مستوى تلقى فيه الرياضيات والأدب.

نظام الموضة "Système de la mode" كتاب لبارت، يرى فيه أنّ الموضة لا وجود لها إلاّ نظاماً للدلالة فهل يقصد بذلك بارت قوله: قل لي كيف تلبس أقل لك من أنت؟ يبدو أنّ بارت يعمّق المسألة أكثر فالموضة بالنسبة له هي عبارة عن سنن فهي إذن لغة. هناك علاقة معقدة بين الكيفية التي وضع لها سنن اللغة، والطريقة التي يستخدمها المتكلّم في استعمال اللغة؛ هي علاقة بين القدرة *compétence* (معرفة نطق اللغة ومعرفة السنن) وبين الأداء *performance* (ماذا نفعل باللغة عند النّطق بها)، الموضة مثل هذا تماماً وهو ما سمح لبارت أن يصفها بأنّها لغة. هناك طريقة شخصية في كيفية نطق هذه اللغة والتي تجبرنا أن نقول أشياء شخصية في سنن مصطنع.

لبارت طريقة جديدة في الشّعور والإحساس بالأشياء والقراءة بين السّطور يمكن وصفها بالمدمّرة "subversive" يقول بارت: "أنا أحاول أن أدمّر". إنّ تدمير بارت يعني أنه يعمد إلى طريقة في التّفكير موجودة فيقوم بزحزحتها وتحويلها

قليلا، ليس ثورة ولكنه يغشّ الأشياء قليلا "choses tricher un peu les" و يجعلها أكثر قبولا و حركيّة و نقلّا "mobile". إنّ مهمّة بارت هنا هي إسماع شك faire prétendu naturel الطّبيعي المزعوم ébranler " بزرعنة entendre un doute والشيء المستقرّ.

7 / رولان بارت يتحدث عن نفسه¹²:

يحدثنا بارت عن أحد مشاريعه الذي سبق وأن تكلّم عنه في كتابه "رولان بارت يتكلّم عن نفسه (Roland Barthes par lui-même)" وهو "علم أخلاق المفكّرين" (éthologie des intellectuels)

فهو يرى أنّ الإيثولوجيا تهتمّ عادة بطبعات الحيوانات، لذا يجب أن نقوم بنفس العمل على المفكّرين فدرس في مشروع جديد الممارسات التي يقوم بها هؤلاء المفكّرون، من ملتقىات و دروس و محاضرات و منتديات و حوارات... إذن هناك كثيّر من ممارسات المفكّرين التي نعيشها ولم نتفلسف حولها.

هناك موضوع كثيّر التردّد عند بارت وهو وصفه لنفسه بأنّه شخص غير واضح "sujet incertain" وأحياناً أخرى شخص غير جدير "impure" بالنسبة للساحة الجامعية؛ يبدو أنّ السبب في ذلك يخصّ اجتيازه شهادة الأستاذية، بارت يصرّح بأنّه كانت له رغبة في الالتحاق بالجامعة ولكن كلّما حان وقت إجراء امتحان الترقية يحدث له مرض يحول بينه وبين هدفه، ويضيف بارت، إنّه تمكّن من دخول الجامعة عن طريق معاهد مهتمّة (instituts marginales) قبلته بدون شهادة.

يحدثنا بارت عن علاقته بفرانّا، فيشير إلى أنه يفكّر في فرانّا أكثر مع مرور الوقت، فبمجرد تخليه عن المكانة العلمية (statut scientifique)، ومكانته مفكرا (statut intellectuel)، أصبحت لديه رغبات لا تتعلق بجمهور عريض، ولكن بأوجوهه عاطفية تتواصل مع جمهور خاص.

يقف بارت أمام ما يسمى: أسطورة الوضوح (*mythe de clarté*) موقف المُعاني، فهو لا يعتقد أنَّ الوضوح أسطورة جيّدة بعد أن تقرّرت لديه استحالة فصل الشكل عن المضمون، وهذا يقتضي تصور عدم إجزاء التعبير البسيط والواضح، بل يجب كذلك التفكير والإحساس ببساطة ووضوح. وإذا كان الأمر هكذا، فإنَّ الوضوح لا يعني كبير شيء، ولكن يمكن الرضى والافتئاع باختيار وضوح مزيف أو ذاتي، هنا نرى بارت يطمح ويتمنى أن يصل إلى تطبيق اللغة أكثر بساطة.

في كتاب "سوليرس كاتب" يرى بارت أنَّ الكاتب وحيد، لكنه ينفي عن نفسه (بارت) الشعور بالوحدة لأنَّه قرر في السنوات الأخيرة أن ينمّي نوعاً من العلاقة الحميمية والعاطفية مع جمهور خاص، وبهذا لن يكون وحيداً. فقد لاحظ بارت أنَّ مناضلته من أجل فكرة في الأدب تجعله حتماً وحيداً، ولكن عقريته في تغييره لتفنيد التطبيق فيما يكتب وفي دروسه، يجعل الجزاء نوعاً ما مختلفاً.

تتميز أعمال بارت بأسلوب وتعبير ولغة متقدّدة، ففي سنة 1963 اعتبر ممثلاً للنقد الجديد، حيث انطلاقاً من رفضه للجوء إلى علم النفس، يحاول تحليل النصوص من بنياتها الداخلية. يصدر بارت عملاً حول أحد كبار الكلاسيكيين هو كتاب: حول راسين (*Sur Racine*)، بعد بضعة أشهر "ريمون بيكار" بروفيسور في السوربون متخصص في أعمال راسين يصدر ردًا تحت عنوان: "تقدٌّجديد أم احتيالٌجديد" "*Nouvelle critique ou nouvelle imposture*" في مقالة هجائـة، وفي سنة 1966 يردّ بارت على بيكار بكتابه "تقدٌّجديد وحقيقة" "*Critique et Vérité*".

: 8 / نتجراً أن تكون كـسالـي¹³

يحلّ بارت ظاهرة الكسل في المدرسة، فيرى أنَّ الكسل هو معنى أساس تفرزه الوضعية المدرسية، لأنَّ المدرسة بنية إكراه «*structure de contrainte*» والكسل بالنسبة للتلميذ وسيلة لمراوغة هذا الإكراه والتخلص منه، القسم يحوي حتمياً قوّة قمعية، لأنّنا ندرّس فيه أشياء لا يرغب فيها المراهق، فالكسل يمكن أن

يكون جواباً لهذا القمع لكنه جواب غير صريح لأنَّ التلميذ لا يملك الإمكانيات لمواجهة هذه الإكراهات، إِنَّ جواب محوَّل «détourné» ينقادى الأزمة، يمكن أن نقول: إنَّ الكسل المدرسي له قيمة دلالية تنتهي إلى سنن القسم واللغة الطبيعية للتلميذ.

أما عن مكانة الكسل في حياة بارت وعمله، فهو يرى أنَّه لم يسلم كذلك من قبضة هذا الكسل إلى حدَّ ما، فكثيراً ما يجد بارت نفسه في حالة صراع لإتمام أعماله، وسواء لم يقم بها أو حين قام بها في وقت محدد يعلل ذلك بأنه في نهاية المطاف سيقوم بها، إِنَّه حسب بارت كسل يفرض نفسه بدلاً من اختياره. في نظر بارت هذا الكسل المخرج لا يأخذ شكل «لا نعمل شيئاً» بل يأخذ الشكل البهيج والمجيد (glorieux)، إِنَّه الشكل الفلسفى للكسل، فيجب علينا النظر في معنى الكسل في الحياة الحديثة، فمن المحتمل اليوم أنَّ الكسل لا يتمثل في عدم القيام بأىٰ شيء لأنَّنا لا نستطيع البقاء بدون أىٰ فعل، ولكن يتمثل في تقطيع الوقت وتتويعه قدر ما يمكن، وهو ما يفعله بارت بالرغم من أنَّه يبحث عن نوع آخر من الكسل.

يبين بارت طبيعة الكسل الذي يسعى الشخص العاشق أو المغرم الوصول إليه، إنَّ هذا الكسل ليس عدم فعل أىٰ شيء فحسب، ولكن هو عدم اتخاذ قرار. إذن الكسل الحقيقي هو كسل يأخذ شكل «الكون هنا» «là être» مثل التلاميذ الكسالى الذين يجلسون خلف الصفَّ، ليس لهم أىٰ صفة إِلاَّ الكون هنا، لا يشاركون وليسوا مقصون، إنَّهم هنا وكفى، دون أن يقرّروا شيئاً. إنَّ الشيء المفرع "terrible" في الكسل بالنسبة لبارت هو كونه أنه شيء وأهمَّه في الوقت ذاته.

يحدثنا بارت عن العطلة الأسبوعية "الأحد" كمظهر للكسل، فهو يرى أولاً أنَّ هناك أنواعاً من الكسل بقدر أنواع الوظائف وطبقات المجتمع، فإذا كان الأحد هو المظهر الذي يتجلّى فيه الكسل، لا شكَّ أنَّ أحد الأستاذ ليس كأحد البناء أو الإداري أو الطَّبِيب ... ولكن خارج المجال الاجتماعي، المشكل التاريحي للعطلة الأسبوعية

يطرح نفسه - سواء كان أحداً أم جماعة - حسب الأديان، فمشكل الكسل إذن متعلق بالمارسات الدينية أي كسل طقوسي أو شعائري. "Paresse ritualisée".

9/ من أجل "شاتو بريان" ورقي¹⁴:

تحدّث بارت عن علاقته بشاتو بريان¹⁵، فبعد اكتشافه لكتاب: "حياة رانسي" "la vie de Rancé" فهم بارت أنّ شاتو بريان لم يكن البطل الملائم كما تقول عنه الكتب الأكاديمية فحسب، ففي هذا الكتاب وجد بارت إنساناً عميقاً وشديداً، دفع التفكير في هذه الصفات بارت إلى قراءة كتابه "ذكريات قبر آخر"، وهنا أبهر بارت أياً إيهار حتى أصبح ذلك الكتاب لا يفارقه لعدة أسابيع وشُغف به حباً كلّ مساء، والسبب في ذلك هو لغته ذات الجمالية العالية، جماليةٌ تظهر تأثيرات مشوقة، وهو ما يجعلها كتابة ملهمة.

تكشف لغة شاتو بريان عن إنسان مركب ذي أخلاق وتفكير سياسي، لكن بارت يقصد بالتفكير السياسي هنا ما يتعلّق بـ: "ذكريات قبر آخر" أمّا عن "عقربية النصرانية" "génie du christianisme"، فهو يضيق به، فيؤكّد بارت على أنه عندما يذكر التفكير السياسي لشاتو بريان يقصد شيئاً أكثر سعة من تعبير شفاهي حول الدستور، بل له في السياسة نوع من العظمة والسمو الروحي، إنه النبل "Noblesse"؛ وذلك ليس إلاً لعدم موافقته لمقوله جوزيف دوموستر "Joseph de meustre" لم تفعل شيئاً ضد الآراء إذا لم تهاجم الأشخاص"، شاتو بريان يبقى نزيهاً حتى بالنسبة للأشخاص الذين لا يمدحهم.

يواصل بارت الحديث عن غرور شاتو بريان وكذبه، فهو لا يتضائق من هاتين الخصلتين الموجودتين في شاتو بريان لأنّهما تنتهي إلى ذاتيه، الشيء الذي يحبه من وضاعة الناس وخاستهم، يبدو أنّ الشيء المهم في قراءة بارت هو النبل الذي يلتمسه، وهو ما يجعل من (شاتو بريان) يترفع عن الخبر والمكر حتى في السياسة التي تتطلّب مثل هذه الخصال.

يقال عامة أنَّ القرن 18 الفرنسي كان ذكياً بينما القرن الذي يليه (19) كان قرن غباء، هذا يدفع بارت إلى استثناء شاتوبريان لأنَّه كان يقول أشياء جميلة عن المجتمع الفرنسي وتصوره السياسي.

10/ من الذوق إلى الشدّاده (الدَّهشة) ¹⁶:

أصدر بارت كتاباً بعنوان: "الغرفة المضاءة: مدونة حول التصوير" *"La chambre claire: note sur la photographie"* يحثّثنا في هذا الحوار عن التصوير وهو فن، وإنْ كان لا يمارسه إلا لأنَّه يهمُ الجميع اليوم.

أصدرا كذلك كتب تحليل حول التصوير "Michel Tournier" و "Susan Sontag" يرى بارت في هذا الصدد لأنَّه يمكن تسجيل نوع من الانفجار النظري حول التصوير؛ فهناك أشخاص كثيرون ليسوا مؤرخين ولا تقنيين ولا جماليين أصبحوا يهتمّون به، فالصورة أصبحت جزءاً من حضارتنا ولا يوجد مبرر لإهمالها وعدم التفكير فيها مثل الرسم والسينما.

كتاب بارت عبارة عن "مدونة" رغم أنَّه يخلق مفاهيم، هكذا عنونه بارت بتواضع صريح لأنَّه في نظره كتاب مختصر لا يهدف إلى أن يكون موسوعة، بل هو مجرد مذكرة واقتراح، ولكن مع كلَّ هذا، يؤكّد بارت أنَّه جدّاً واع بخصوصية موقفه (بارت) المهمش بالنسبة للحقل العلمي للتصوير. اختار بارت مصطلحين لاتينيين فيما يخص التصوير:

أ- **Stadium**: ويقصد به الاهتمام العام والتّقافي المتحضر - الذي ننطوي عليه - تجاه صورة، وهو متعلق بعمل ونشاط الفوتوغرافي (المصور) حيث يحاول إثارة إعجاب **Stadium** الجمهور.

ب- **Punctum**: هو جزئية وتفصيل (*Détail*) في الصورة من شأنه التأثير في المتنقي.

يرى بارت أنَّ هناك "لذة الصورة" كما توجد "لذة النص"، فيمكن تسمية الجزء الأول من كتابه المذكور آنفاً بـ "الشداده التصويري" ، وذلك عندما تؤثّر فينا

بعض الصور بشدة لأنّ هناك نوع من المشاركة في الهزيمة "la perte" أو الافتقار "le manque" ، وفي هذا المعنى أو الاعتبار يكون كتاب "La chambre claire" نظيراً لـ "fragment d'un discours amoureux" من حيث بلاغة التأثير .. المشعر بالحزن العميق "Deuil" ..

11/ حول التصوير¹⁷:

أصبح من العادة، تعريف الصورة على أنها لغة، وهو ما يجعلنا للوهلة الأولى نشكّ في ذلك ولا نعتبره سوى تعريف مجازي بصفة أو بأخرى؛ يوضح بارت المسألة: فمن الناحية اللغوية، اعتبار الصورة لغة هذا خطأ، لأنّ الصورة الفوتوغرافية نسخ ونقل تشابهي "Reproduction Analogique" ، ولكن من جهة أخرى، يمكن اعتبار الصورة لغة من حيث إنّ تركيب وأسلوب صورة ما يشغل كرسالة ثانية: "message second" تخبر عن الواقع والمصور: وهو ما يسمى دلالة الإيحاء "Connotation" وهذا من اللغة، مع اعتبار أنّ الصور توحّي دائمًا إلى أشياء مخالفة لما تظهره وتتصحّح عنه على مستوى دلالة المطابقة "dénotation" فالصورة تكون لغة باعتبار الأسلوب فقط.

التصوير والسينما هما نتاج خالص للثورة الصناعية، وليس موروثين تقليديين، لهذا يصعب تحليلها كما يرى بارت، فيجب في نظره اختراع جمالية جديدة تهتمّ بالتصوير والسينما معاً وذلك بالتمييز بينهما.

توجد نظريات في السينما بينما في التصوير تتعدّم تماماً، والسبب في ذلك حسب بارت هو أنّ تطور السينما ناتج عن اعتمادها على الخيال "Fiction" أمّا التصوير فيعتمد على الواقع "riel".

كتب بارت في بعض أعماله أنّ عمل الكاتب والمصور سواء، أمّا عن الاختلافات التاريخية الجلية بين هاتين الممارستين، فيرى - في هذا الحوار - أنّ الكتابة والتّصوير لم يولدا في عهد واحد وليس لهما نفس الدوال "Signifiants" ، فأمّا دوال التّصوير فيبدو أنّ بارت لا يعرفها جيداً لأنّه لا يمارس التّصوير، أمّا

بالنسبة للكتابة فلها مواد خاصة هي الكلمات التي لها مدلولات "Significations" مهياً، ولكن التصوير ليس لغة لأنّه لا يعمل استناداً إلى أجزاء مادية.

لا يمكن للتصوير -في نظر بارت- أن يكون فنا كالرسم، لأنّه لا يمكن أن يحاكي بطريقة جيدة كالرسم، لأنّ مرجع "référent" الصورة يبدو حقيقياً بالنسبة للمتلقي، وهو ما يشكّل عقبة كيودا أمام الصورة للّاحق بالفن.

يقال عن المصور إنّه شاهد، في نظر بارت هو شاهد عن ذاتيته أي بالطريقة التي يضع فيها نفسه كذات تجاه موضوع ما، هذه فكرة بسيطة وقد تبدو تافهة لكن بارت يؤكّد عليها لأنّها مسكونة عنها.

يتحدث بارت عن إمكانية وجود نحو للصورة "grammaire de l'image"؛ في حدود معنى عبارة "حو الصورة" تبدو القضية مستحيلة لأنّ في الصورة لا توجِّد متواالية من العلامات "discontinu de signes".

سئل بارت عن إصداره في المستقبل لكتاب يحمل صوراً فوتوغرافية، فأجاب بارت بأنّ ذلك لا علاقة له بعلم الاجتماع ولا بالجمالية ولا بتاريخ التصوير، ولكن هو فينومنولوجيا للتصوير حيث تنصب الدراسة على نوع جديد من التصوير مخالف للنحت والرسم وما كان في التاريخ القديم.

يختار بارت -لتكون كتابه- مجموعة من الصور عشوائياً، ثم ينتخب منها التي تؤثّر فيه وتعجبه، وذلك بالاعتماد على المتعة والرغبة كمقاييس في عملية الاختيار، وقد حاول بارت أن يفهم لماذا بعض الصور لا تؤثّر فيه لأنّ هناك من الصور ما لا يعني أي شيء بالنسبة له.

والصور التي اختارها بارت هي الصور ذات القيمة الحجاجية "argumentative"، فهو يوظّف هذه الصور في النص ليقول بعض الأشياء، والمدونة المعتمدة في ذلك كانت ضيقة: (مجلات وبعض الألبومات...) مثل مجلة (Nouvel Observateur).

يحدثنا بارت عن المكانة التي يحتلها التصوير في مجموع أعماله، فيخبرنا عن العمل الذي يحبه كثيرا وهو تمثل في عقد علاقة بين النص والصورة، وهذا دائمًا يتم برغبة ومتعة فائقة، وهو مشروع بارت آنذاك.

12/ أزمة الرغبة¹⁸:

يتحدث بارت عن وضعية المفكر في فرنسا في فترة الثمانينات، فما هو مهدّد في تلك الفترة هو التطور المفرط للإعلام ووسائله، الذي يقود التوجه ضدّ المفكّرين؛ هذا يدفع بعض المفكّرين للجوء إلى غطاء صحافي مثل الشعراء، وبعض الآخر قرر أن يجعل من نفسه مفكرا داخل الإعلام، وهؤلاء هم الذين يسمون **الفلسفهُ الجدد** حيث قرروا اختراع الإعلام والخروج أو التخلص من تحكمه فيهم، وذلك بإعادة لغة جديدة ومبسطة ومفهومة لدى الجمهور.

لم يكن بارت مناضلاً أبداً على عكس كثير من المفكّرين الفرنسيين لأنّه كما يقول: لا يحبّ لغة المناضل، حتى في مرحلة المراهقة أين كان متأنّراً بسارتير لم يتّخذ تلك الوجهة. المناضلية بعد 1968 أصبحت عبارة عن خطابات يسارية وهو ما لا يميل إليه بارت من حيث إنّها لغة المفكّر - في نظر بارت - لا يهاجم السلطة مباشرة، وإنما يستطيع تطعيم "injecter" خطاباته بأساليب جديدة لتحريك الأمور.

ومن أجل ذلك، يهتمّ المفكرون بالمواضيع لأنّها وسيلة لمراقبة سيرورة المجتمع. يفضل بارت أسلوب الانسحاب كوسيلة مثلى لمعارضة السلطة، وربما يكون كتابه "شذرات خطاب غرامي" قد ساهم إلى حدّ ما في هذه المعركة.

يصرّح بارت أنّه كانت له رغبة في كتابة رواية طويلة النفس، مغيّراً طريقة كتابته، لكنّه يخشى من الضجر والملل بالنسبة له ولقارئه. يحدثنا بارت عن الأسباب التي تجعله يستمرّ في الكتابة، فأهمّها هو أنّ الكتابة خلق، وإذا كان وصفها كذلك فهي تعتبر ممارسة تكاثرية "procréation"، إنّها أيضًا وسيلة لمصارعة الإحساس بالموت.. الكتابة ليست وسيلة للخلود، ولكن فيها نوع من الاستمرار والتواصل عبر الإنتاج والموروث.

الهوامش:

- 1 - حوارات من أجل المستقبل، طه عبد الرحمن، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، 2011، ص 33.
 - 2 - ينظر : فقه الفلسفة: 1- الفلسفة والترجمة، طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995، ص 297.
 - 3 - ينظر: المرجع نفسه، ص322. وينظر كذلك: الحوار أفقاً للفكر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2013، ص 67.
 - 4 - ينظر: المرجع نفسه، ص 351، 350.
 - 5 - ينظر: المرجع نفسه، ص 403.
- 6- Un grand rhétoricien des figures érotiques, Le Magazine Littéraire / Juin 1976 /Jean-Jacques Brochier, RLAND BARTHES : Le grain de la voix « Entretiens 1962-1980 » Editions du SEUIL, Paris, 1981.p238-243.
- 7 - A quoi sert un intellectuel ?, Le Nouvel Observateur/ 10 -01-1977 /Bernard-Henry Lévy, Ibid. p244-262.
- 8 - Fragments d'un discours amoureux, Art press / Mai 1977 / Jacques Henry, Ibid . p263-270.
- 9 - Le plus grand décrypteur de mythes de ce temps nous parle d'amour, Playboy/ Septembre 1977 /Philippe Roger, Ibid . p271-284.
- 10 - Propos sur la violence, Reforme / Septembre 1978 / Jacqueline Sers, Ibid . p285-290.
- 11- Des mots pour faire entendre un doute, Elle / Décembre 1978 / François Tournier, Ibid . p291-296.
- 12 - Roland barthes s'explique, Lire / Avril 1979 /Pierre Boncenne, Ibid . p299-313.
- 13 - Osons être paresseux, Le Monde-Démanche / Septembre 1979 /Christine Eff, Ibid . p314-320.
- 14 - Pour un châteaubriand de papier, Le Nouvel Observateur / Décembre 1979 / Jean-Paul Enthowen, Ibid . p321-325.
- 15 - كاتب وسياسي فرنسي (1768 – 1848م) كانت له قصبات السبق إلى الرومانسية، اشتهر بكتابه " ذكريات قبر آخر" يروي فيه الطريق الصعب للرأسمقاطي والمنتقم بعد الثورة الفرنسية.
- 16 - Du goût à l'extase, Le Matin / février 1979 / Laurent Dispot, Ibid . p326-327.
- 17 - Sur la photographie, Le photographe / février 1980 /Guy Mondery et Angelo Schwarz, Ibid .p328-334
- 18 - La crise du désir, Le Nouvel Observateur / Avril 1980 / Philip Brooks, Ibid . p335-339.

العولمة الثقافية وعولمة الهوية

عبد العزيز شعبان

جامعة مولود معمرى، تizi وزو

"إنَّ الْأَمَّةَ الْعَاجِزَةَ عَنِ الْمَحَافَظَةِ عَلَى
جُوهرِ كِيَنُونَتِهَا وَرُوحِهَا الْحَضَارِيِّ وَالدَّفَاعِ عَنِ
خَصْوَصِيَّهَا ... أَيِّ الْقَابِلَةِ لِلذُّوبَانِ فِي أَيِّ
مَحْلُولِ حَضَارِيٍّ غَرِيبٍ عَنْهَا، لَيْسَتْ جَدِيرَةٌ
بِالْبَقَاءِ، وَلَنْ تَجِدْ مَنْ يَأْسِفُ عَلَيْهَا". عَزْتُ السَّيِّدَ
انهيار مزاعم العولمة ص 77

إنَّ الذِّي يَهْمَنَا فِي هَذِهِ الْوَرْقَةِ الْبَحْثِيَّةِ لَيْسَ تَحْدِيدُ مَاهِيَّةِ الْعَوْلَمَةِ وَتَعْدَادُ
أَوْصافِهَا أَوْ الْبَحْثُ فِي جُذُورِ نَشَانَهَا أَوْ تَكُونُتِهَا وَالْغُورُ فِي أَعْمَاقِ التَّارِيخِ لِلْبَحْثِ
عَنِ هَذِهِ الظَّاهِرَةِ الْقَدِيمَةِ الْحَدِيثَةِ. بَلْ إِلَقاءُ الضَّوءِ عَلَى خَطَرِ الْعَوْلَمَةِ التَّقَافِيَّةِ
بِاعتِبَارِهَا إِسْتِرَاتِيجِيَّةً لِلْهَيْمَنَةِ وَالْقُوَّةِ وَبِسَطِ السُّيُطَرَةِ عَلَى الْعَالَمِ بِقِيَادَةِ طَرْفٍ وَاحِدٍ،
يَذْهَبُ مَسْعُودٌ ضَاحِرًا إِلَى أَنَّ الْعَوْلَمَةَ: "لَيْسَ سُوَى الْوَجْهِ الْآخِرِ لِلْهَيْمَنَةِ الإِمْبِرِيَالِيَّةِ"
عَلَى الْعَالَمِ تَحْتَ الزَّعْمَةِ الْمُنْفَرِدَةِ لِلْوَلَيَّاتِ الْمُتَّحِدَةِ الْأَمْرِيَكِيَّةِ.¹ وَهَذِهِ الظَّاهِرَةُ
"مَفْرُوضَةٌ بِالْقُوَّةِ الْغَاشِمَةِ لِلْوَلَيَّاتِ الْمُتَّحِدَةِ وَبِالْقُوَّةِ الْغَاشِمَةِ لِاِقْتَصَادِ بَعْضِ الشَّرِكَاتِ
مُتَعَدِّدَةِ الْجَنْسِيَّاتِ الَّتِي تَأْخُذُ مِنْ أَمْرِيَكا وَبَعْضِ الدُّولِ الْأُورُوبِيَّةِ مَرْكِزاً لَهَا"²، أَلَيْسَ
هَذَا ضَرِبَاً مِنِ الْإِسْتِعْمَارِ؟ أَلَيْسَ هَذَا هُوَ الْإِسْتِعْمَارُ الْجَدِيدُ فِي مَرْحَلَةٍ مَا بَعْدَ
الْكُولُونِيَّالِيَّةِ؟ أَلَيْسَ حُبُّ الْهَيْمَنَةِ وَالسُّيُطَرَةِ وَالْقُوَّةِ سُمَاتُ الشَّخْصِيَّةِ الْإِسْتِعْمَارِيَّةِ؟
أَلَيْسَ الْعَوْلَمَةُ التَّقَافِيَّةُ هِيَ الْإِسْتِعْمَارُ الْفَكَرِيُّ نَفْسُهُ؟ مَا هِيَ الْعَوْلَمَةُ التَّقَافِيَّةُ وَكَيْفَ
تَسْعَى إِلَى عَوْلَمَةِ الْهُوَيَّةِ؟

العولمة عند برهان غليون "هي التطور الطبيعي للحضارة منذ أقدم الحقب التاريخية حيث انتقلت تقنيات الثورة التقنية الأولى المسمة بالعصر الحجري، ثم التقنيات المرتبطة بالعصر الحديدي... فالزراعي والتي بدأت منذ عدّة آلاف السنوات قبل الميلاد".³ وبالتالي فإنّ هذه العولمة هي حتمية تاريخية، وهي الناتج المنطقي لتطور الفكر البشري عبر العصور عملاً بنصّ المقوله القائلة "فَكَرْ بِقُدْرَ ما تَمْلَكْ". وإذا أسقطنا هذا المفهوم على التطور العسكري لوجدنا أنّ الاستعمار في أول الأمر كان يركز على امتلاك عدد كبير من الجنود لكي يمتلك القوة، ثمّ انتقل إلى ضرورة امتلاك كمّ هائل من الأسلحة، ثمّ الرغبة في امتلاك أسلحة نوعية، وفي مرحلة من المراحل أين صارت المستعمرات سوقاً ومستهلكاً للمنتجات الغربية لم تعد هنالك من حاجة أو داعٍ إلى الأسلحة بقدر ما هم -أي ممثّلو الاستعمار- في حاجة إلى آليات لاستعمار العقول واستلابها، ومن هذه الآليات العولمة الثقافية.

ويذهب محمد عابد الجابري إلى أنّ العولمة ليست مجرد آلية من آليات التطور الرأسمالي بل هي أيضاً وبدرجة أولى عقائدية تعكس إرادة الهيمنة على العالم، والعولمة التي يجري الحديث عنها الآن نظام أو نسق ذو أبعاد تتجاوز دائرة الاقتصاد، إنّها نظام عالمي أو يُراد لها أن تكون كذلك، يشمل مجال المال والتسويق والمبادلات والاتصال... كما يشمل أيضاً مجال السياسة والفكر والعقائد... فالعولمة إلى جانب أنها تعكس مظهراً أساسياً من مظاهر التطور الحضاري الذي يشهده عصرنا هي أيضاً عقائدية تعبّر بصورة مباشرة عن إرادة الهيمنة على العالم وأمركته".⁴ والذي يهمّنا هنا هو الجانب الثقافي والفكري، أين أصبحت الثقافة والفكر سلعاً وبضاعة تُسوق من أجل ترسیخ النموذج الواحد أو الثقافة الواحدة؛ الثقافة الأمريكية، أو عملية "... غربنة العالم أو بتعبير أدقّ أمركته على كافة الأصعدة الثقافية والاقتصادية والسياسية والمعلوماتية"⁵، حيث تم استغلال التقنية والتكنولوجيا كسلاح للترويج لهذه الثقافة وكإستراتيجية لاستلاب

الثقافات الأخرى قصد القضاء على التعددية الثقافية، ومن أجل عولمة الهوية المركزية. وهذا ما ذهب إليه كل من ريتشارد بارنيت وجون كوفاناك في مقالهما بعنوان **تنميط الثقافة العالمية**⁶ حيث اعتبرا كل هذا التطور التكنولوجي والتقني كحسان طروادة يُراد به أشياء أخرى غير كسر المسافات وإلغاء الجغرافيا والتبادل الثقافي والتعايش بين الأجناس والقول بالتعددية والعمل سوياً من أجل غد أفضل للبشرية قاطبة.

أما العولمة عند الم Heidi المنجرة فتعتبر مرحلة من مراحل الاستعمار الجديد الذي تسعى القوى الكبرى وعلى رأسها الو.م.أ إلى التأسيس والترويج لها ليس على مستوى الممارسة والتطبيق فقط بل على المستوى الثقافي والفكري أيضاً، بفرض نمط معين من القيم من لدن دول الشمال على دول الجنوب وبتزكية أنظمة وحكومات الأخيرة، ورفض الم Heidi المنجرة للعولمة إنما هو رفض لحملتها الاستعمارية الجديدة، لبعدها الاقتصادي الإقصائي، لمحتوها الفكري المتمرّك حول المنظومة الغربية ذات المرجعية المسيحية/اليهودية، لتطاعتها إلى صهر كل ثقافات العالم في الهيمنة منها، لتكريسها لقوة النار والحديد (العراق مثلاً)، لرفضها لمبدأ التنوع والتعدد للذين لا مستقبل للبشرية من دونهما⁷، وبالتالي هناك ربط بين العولمة ونزعات القوة والسيطرة وحب الهيمنة على الشعوب والإبقاء على علاقة التبعية سارية المفعول على المدى البعيد وبتزكية ومبركة من الجهة الداخلية والمتمثلة في ممثلي الشعب.

ويضيف الم Heidi المنجرة قائلاً أن "العولمة في السياسة الدولية المعاصرة تتطلب الهيمنة لتسهيل عملية التجانس ووضع نظام جديد للطبقات المغلقة، وذلك في مختلف الدرجات حيث يمكن لقوة الأغنياء ولقوة المحروميين أن تتوافقاً وفق قواعد محددة من جانب واحد من أجل مصلحة الجميع"⁸، وهنا تأكيد على أن العلاقة بين الم عولم والم عولم هي نفسها علاقة المستعمر والمستعمَر، وأن هذه الصيغة الجديدة أي العولمة ما هي إلا قناع من أقنعة السيطرة والهيمنة الاستعمارية

في هذه المرحلة الجديدة وهي "...تعني من الآن العملية التي يتم بواسطتها - بمساعدة صندوق النقد الدولي والبنك العالمي في الغالب- تنظيم نزع ملكية الشعوب بمباركة الزعامة المحلية التي لا يفوتها الإغتناء بالمناسبة".⁹ وشراء الذم واستخدام المال في مرحلة العولمة هو المقابل الرئيسي لاستخدام الأسلحة في مرحلة الاستعمار التقليدية، ونجاح العولمة مرهون بالتواء الخبيث من الداخل.

وبالنظر إلى كل تلك الشعارات البراقة والخادعة التي يروج لها الإعلام ونُشطاء العولمة وروادها وقساوستها وكل تلك الصور التي تُصدر من أجل قبول العولمة هذا المولود الجديد القديم من طرف المستهدفين يعدّ المهيمن المنجرة ما تمت عولمته حالياً حقيقة وفعلاً هو "بكل تأكيد الفقر والظلم الاجتماعي والرشوة والاستلاب التقافي، وهو أيضاً التضييق على الحريات والحقوق المدنية"¹⁰، فلا مجال للمغالطات والتعمية وذر الرماد في العيون.

والعولمة حسب عديد المفكرين هي "نهاية الجغرافية"¹¹ أي أن يصبح العالم بلا حدود وبدون حواجز اقتصادية وسياسية وعرقية وثقافية وعلمية ومعرفية، يقول بول فيريليو: "إننا نشهدُ الآن نهاية الجغرافيا، وذلك من حيث لا مكان منعزل، ولا وطن مستقل، ولا ثقافة محصنة"¹²، إنه تَعْدُ صارخ على الحريات والديمقراطيات باسم العولمة هذا المسمى الجديد لنزعة استعمارية قديمة، إنها "...تعني قتل المسافة؛ الإلقاء بالإنسان في أشكال حياتية عبر الحدود الوطنية غالباً ما تكون غير مرغوب فيها وغير واضحة"¹³، إذن يصبح العالم قرية صغيرة وتتحول الغرفة التي ننام فيها قبلة لكل ما يتواتد علينا من الغرب، من خلال منتجاتهم التلفزيونية وأفلامهم وأغانיהם، وأنماطهم الثقافية والحياتية التي تتراقص مع خصوصياتنا، وكل هذا يحدث ونحن جالسون وراء شاشة صغيرة بحجم 17 بوصة.

إن القول بنهاية الجغرافيا، معناه أن العولمة أصبحت خطراً زاحفاً يحتاج كل القوميات وكل الثقافات على حد سواء، هذا ما يؤكده فرانسوا باير ووزير التربية والتعليم العالي الفرنسي حين يقول: "إن هدف العولمة هو تدمير الهويات القومية

والثقافة القومية للشعوب".¹⁴ وهو الموقف نفسه الذي وجدها في تصريح الوزير الأول الفرنسي ليونال جوسبان "بأن العولمة الثقافية تحمل في أحشائها خطر التنميط الثقافي".¹⁵ الهدف واضح إذن، وهو القضاء على الهوية الثقافية للشعوب، بالقضاء على كلّ خاصية مميزة لثقافة حضارة من الحضارات والعمل على نشر النموذج الذي يُراد له الرواج في السوق العالمية، ويراد له السيادة على العالم وفي هذا عمل على ترسيخ العديد من الثنائيات التي طالما سعت الدراسات ما بعد الكولونيالية إلى كسرها وتجاوزها منها: المركز/الهامش، الغربي/الغربي، الفوقي/الدوني ثقافة مركزية/ثقافة هامشية، ... إلخ. إنّها عودة الموقف الاستعماري بوجهه الجديد، يتخفى تحت عباءة التكنولوجيا والتقنية. وهذا ما يؤكده نعوم تشومسكي حين يقول: "إنّ العولمة الثقافية ليست سوى نقلة نوعية في تاريخ الإعلام، تعزز سيطرة المركز الأميركي على الأطراف، أي على العالم كله".¹⁶ وهذا ما تبغشه وتريده أمريكا من العولمة؛ في إشباع رغباتها ونزوتها التوسيعة وحب السيطرة وتملك العالم والزجّ به في نمطها الثقافي.

ولا يتوقف خطر العولمة على الثقافة والهوية الثقافية حسب الكاتب عبد الإله بلقيز عن هذا الحد "إنّها انتقال من مرحلة الثقافة الوطنية إلى ثقافة عليا جديدة عالمية"، وهي في حقيقتها اغتصاب ثقافي وعدوان رمزي على سائر الثقافات الأخرى، وهي اختراق تقني يستخدم وسائل النقل والاتصال لهدر سيادة الثقافات الأخرى للشعوب وفرض الثقافة الغربية".¹⁷ ما يجعلنا نفهم جيداً المساعي الحثيثة من وراء هذه العولمة: فهم ضدّ التعدد الثقافي وضدّ الخصوصية الثقافية، ويعلمون مع مشروع التوحّد ومع مشروع تغريب الشعوب واستلبها وجعلها تعيش في قالب واحد.

إنّ عولمة الثقافة تسعى و"تهدف بالدرجة الأولى إلى إقصاء الثقافات الأخرى عن العالمية بحجّة تعارضها وعدم قدرتها على الانسجام مع توجهات الثقافة الغربية المادية"¹⁸، بما أنها تعمل على الترويج لثقافة واحدة ولا تتعامل بنفس

الطريقة مع كل الثقافات الأخرى، وتسعى إلى تحطيم كل الثوابت الدينية والفكرية والأخلاقية للوصول إلى بناء إنسان هامشي دون جذور قوية ثابتة، كي يذوب بسهولة في بحر الثقافة الغربية الرأسمالية المادية.¹⁹ إنّها عملية خلخلة وطمس معالم الهوية الثقافية للشعوب، إنّها عملية سلخ الإنسان عن انتقامه وثقافته وأصله، والواقع كفيل بأن يعطينا ويمدّنا بالأمثلة الازمة: حيث أصبحنا نرى في واقع أمتنا اليوم أناسا لا ندرى ولا نستطيع حتى أن نحدد انتمامهم فما هم بمسلمين ولا هم بغربيين، وما هم بأمازيغ ولا هم بعرب، ونحن لم نعد نفرق بين هذا وذاك، فما هم من هؤلاء ولا هم من أولئك، إنّها الفوضى تعم في كل الأرجاء. أمّا إذا جئنا إلى اللباس فحدث ولا حرج: لقد أصبحنا نرى ألبسة غريبة ومظاهر في أغلبها مريبة، رأينا الذي يلبس في نصفه العلوى لباساً أفغانياً ونصفه السفلى يغطيه بسروال أمريكي، أو نجد العكس: سروال سني، وقميص علمني، ما يفسر تلك الفوضى في عالم الأفكار، وذاك الخلل في التكوين النفسي جراء هذه العولمة الثقافية، فمن جهة هناكثقافة المحلية التي توصف على أنها قديمة ومتخلفة ولا تجدي نفعا في هذه المرحلة المتقدمة، ومن جهة مقابلة هناك الثقافة المررّوج لها: الثقافة المثالية، الثقافة المعلومة، النموذج الذي ينبغي الاحتذاء به، حيث يجد الإنسان نفسه حائراً بين التمسك بثقافته أو تبعية النموذج الغربي، وكل هذا التشتت والضياع النفسي يجسد فعلياً في طريقة لباسه ويطبقه في واقعه وحياته من خلال سلوكياته المختلفة.

أمّا في الأفكار فهي فوضى العولمة التي قلبـت الموارزين وهدمـت الثوابت ومقومات الشخصية الثقافية للشعوب، فكلّ الأفكار التي تسري في المجتمعات الغربية ومستوردة، وكلّ منهاج التعليم الغربية، وحتى طرق الكلام وتحليل الواقع والأحداث الغربية، فقد أصبحنا مستهلكين لكلّ شيء حتى الأمور البسيطة بدرجة امتياز. فهناك من الناس من يتباهى ويقاخـر لأنّه يتكلّم بلـغة فرنـسـية أو إنجـليـزـية ويرـى العـارـ والعـيبـ فيـ الـكلـامـ بـلغـتـهـ الأـصـلـيةـ، وقد يصلـ بهـ الحالـ إـلـىـ أنـ يـزـدـريـ

ويستهين بكل المحدثين بها ويلصق بهم صفة التخلف والتقهقر لأنهم يتكلمون لغة غير لغة أسياده.

وعلى مستوى الأكل مثلاً أصبحنا نلاحظ ذاك الاكتساح الكبير للوجبات الغربية على قوائم الوجبات، ولأن العولمة تسعى إلى ترسیخ ثقافة الاستهلاك لدى الشعوب أصبحنا نجد شوارعنا تعج بمحلات الوجبات السريعة وهو تحول كبير على المستوى الفكري لمجتمعاتنا، أين أصبحت ظاهرة تحويل المكتبات إلى مطاعم للوجبات السريعة مودة المجتمع الجزائري.

وفي هذا السبيل يقول الباحث محمد آدم: "ولكن العولمة بالمفهوم المعاصر (الأمركة) ليست مجرد سيطرة وهيمنة، والتحكم بالسياسة والاقتصاد فحسب، ولكنها أبعد من ذلك بكثير، فهي تمتد لتطال ثقافات الشعوب والهوية القومية الوطنية، وترمي إلى تعميم أنموذج من السلوك وأنماط أو منظومات من القيم وطرائق العيش والتبيير، وهي وبالتالي تحمل ثقافة غريبة أمريكية تغزو بها ثقافات مجتمعات أخرى، ولا يخلو ذلك من توجه استعماري جديد يتركز احتلال العقل والتفكير، وجعله يعمل وفق أهداف الغازي ومصالحه، وأكّد ذلك الرئيس الأمريكي السابق جورج بوش حين قال في مناخ الاحتلال بالنصر في حرب الخليج الثانية: "إنَّ القرن القادم سيشهد انتشار القيم الأمريكية وأنماط العيش والسلوك الأمريكي".²⁰ إنَّ الاستعمار يعود بقناع جديد، لطالما تقنَّع وتخفَّى بأقنعة شتَّى من أجل التعميم، إلا أنَّ الأمور الآن أصبحت واضحة للعيان، إنه استعمار جديد يتخفَّى تحت قناع التقنية.

نهدف العولمة الثقافية إلى إزالة الحدود الدينية والعادات والتقاليد، حتى تكون العقول المستقبلة للمادة الثقافية أكثر انفتاحاً ونقبلاً لما يأتي من الخارج دون تفكير أو إعادة نظر بعد أن حطَّمت كلَّ بوابات المراقبة والنقد".²¹ الحكاية إذن هي هكذا: تهاجم العولمة الثقافية نقاطاً حساسة في الهوية الثقافية للأمم والشعوب، مستخدمة طرقاً شتَّى في ذلك حتى تتولد في نفوس هذه الشعوب المستهدفة نوعاً من القابلية

لكلّ ما سيأتي من الغرب، وفي الوقت الذي تكُفَّ جدران الصدّ في أيّ ثقافة عن دورها في المراقبة ونقد الوافد الجديد إليها يُدقَّ ناقوس الخطر. العقول الآن مستتبة وتقبل أيّ شيء بدمائية، وهذا ما أشار إليه المفكر مالك بن نبي في كتابه مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي؛ حين يقصد المستعمرون ثقافة الآخر فيتبين كلّ ما هو سلبي ومقيت ويأخذ بالأفكار المميتة التي يجدها في هذه الثقافة والتي تستدعيها تلك الأفكار المميتة التي تكونت وترسّبت في ثقافته، إنه يتسوق في نفایات الغرب عليه يجد شيئاً يقضى به على هويّته وثقافته.²² وهنا نتساءل: من أين أنت تلك الألبسة المعلومة الخلقة بكلّ حياء؟ من أين أنت تلك الأنواع التي لا حصر لها من تسریحات الشعر التي لا تمتّ بصلة لهويتنا وثقافتنا؟ من أين أنت هذه المسلسلات (التركية، والمكسيكية، والأمريكية، والهنديّة...) التي أصبحنا نشاهدها وللأسف في شوارعنا اليوم، مسلسلات على التلفزيونات وأخرى في الشوارع والطرقات؟

إنّه الاختراق الثقافي لكلّ ثقافة محلية، إنه الاستلب والغزو والاستعمار الثقافي، إنّها عملية محو وسلخ الهوية والخصوصية الثقافية التي تتمثل في الدين واللغة والتاريخ والعادات والتقاليد والأخلاق. لقد أصبحنا في زمن العولمة نبحث ونتساءل من نحن؟ فلم نعد نفرق بين هذا النحن والهم، بين الأنّا والآخر، وهذا بسبب انهايار هذه الحدود التي كانت تعمل على حفظ الخصوصيات، التي كانت تعمل على نقد ومراقبة الداخل والوافد إليها، بعدها تلاشى الحدّ الأمثل للثقافة المحلية، وبعدها تخطّت الثقافة المركزية الغربية الحدود الحمراء للثقافات الأخرى.

فهل هُم نحن أم نحن هُم؟ إنّا لم نعد نعرف ونفقه شيئاً في زمن العولمة؟ والعلوّمة هي "العملية التي بمقتضاهَا يتم إلغاء الحواجز بين الدول والشعوب والتي تنتقل فيها المجتمعات من حالة الفرقّة والتجزئة إلى حالة الاقتراب والتوحد، ومن حالة الصراع إلى حالة التوافق، ومن حالة التباين والتمايز إلى حالة التجانس والتماثل، وهنا يتشكّل وعي عالمي وقيم موحدة تقوم على موايثق إنسانية عامة".²³ ونحن نسمع هذا الكلام نشعر بنوع من الارتياح، لكن الواقع يقول العكس: فلا

يُحترم الإنسان، ولا تُحترم الثقافة، ولا تُحترم الخصوصية، ولا توجد تلك الرغبة في العيش معاً والتي تسعى المنظمات العالمية إلى ترويجها والتشهير لها. لقد أصبحنا نصطدم بعودة قانون الغاب الذي يحكم العلاقات بين الشعوب، إنه المنطق الدارويني يعود فالبقاء للأقوى والأصلح. واقعنا اليوم يقول بأنّ أمريكا في ملحننا، في مائتنا، في قمنا، في ثقافتنا، في لغتنا، في لباسنا، في تفكيرنا، في مناهجنا، حتى أنها أصبحت شرطينا ودركتنا وجُنِدَتْنا الذي يحرص على إعادة الأمان والأمان إلى أوطاننا بتقتيانا وتجويعنا وحصارنا اقتصادياً، إنه التعايش وحب الآخر حتى النخاع.

إذن "العلومة هي القوة بمفهومها الشامل الاقتصادي والسياسي والعسكري والتكنولوجي والإعلامي والثقافي، وهي الأساس الذي سوف يصنع أو يكون شكل النظام العالمي في القرن الحادي والعشرين".²⁴ إنّها الداروينية الكاسحة بتعبير إسماعيل صيري أي ثقافة القوي هي التي ستسود وتنشر وهي النموذج الذي يجب الاحذاء به وتمثّله وما عدا ذلك من ثقافات فمصيرها البوار والموت وهو ما يؤكده كلّ من بيتر مارتن وهارولد شومان حين قالا أنّ "العلومة هي عملية الوصول بالبشرية إلى نمط واحد، في التغيير والأكل والملبس والعادات والتقاليد".²⁵ إنّ الهدف المنشود هو عولمة الثقافة وعولمة الهوية، بجعل الهوية الأمريكية تسيطر وتنسّد العالم، وتعتلي عرش الزعامة والمركزية وجعل البشرية تعيش على النمط الأمريكي وتتمثل كلّ ما هو أمريكي. وهذا ما يجعلنا نقول بأنّ العولمة الثقافية هي تعدّ صارخ على الهوية الثقافية للشعوب والحضارات، وتعدّ صارخ على الحريات والخصوصيات، إنّها الاستعمار في حلّة جديدة في هذه المرحلة بما بعد كولونيالية. يذهب روبيه غارودي إلى أنّ العولمة نظام "يمكّن الأقوياء من فرض الدكتاتوريات اللا إنسانية التي تسمح بافتراس المستضعفين بذرية التبادل الحر وحرية السوق"²⁶، فالعلومة تجعل العالم غابة صغيرة يفترس فيها صاحب القوة والسلطة الضعفاء، فيزيد من قوّته على حسابهم، ويزيدهم ضعفاً على ضعفهم.

وهمشية على هامشيتهم، إنّها حرب البقاء فلا مكان لها هنا للضعفاء، فإنّا الموت والفناء وإنّما الانصهار والاندماج والتبعية وتمثل الأقوياء، هذا هو القانون الذي يحكم الغابة الصغيرة عفوا القرية الصغيرة بالمفهوم المعولم.

لكن، ونحن نتحدث عن العولمة وكأنّها الآلة التي تلتهم كلّ الثقافات وتبتلع كلّ الخصوصيات وتنتجاوزها، إلى إرساء النموذج الذي يُراد له الرواج والسيادة في هذه الغابة الصغيرة، ألا يمكننا أن نُلقي باللوم أيضاً على هذه الشعوب وحاملي هذه الثقافات؟ ألا يمكننا أن نقول بأنّ هذا الاختراق الخارجي ما كان له أن يكون لو لا التسهيلات ولو لا تلك القابلية التي وجدها الغربيون في أبناء هذه الشعوب من الداخل؟ ألا نحسّ بأنّ هنالك تواطؤاً من قبيل حماة الخصوصيات والهويات الثقافية من داخل هذه البلدان التي تمّ اختراقها؟

يؤكد على حرب بأنّ "العولمة وإن كانت تعمل على توحيد العالم حضارياً بفعل التقنيّات الجديدة، فلا يعني ذلك أنّها ستتوحدّ العالم ثقافيّاً أو أنّها ستنقضى على الخصوصيّات الثقافية". فما دام المرء يفكّر ويتكلّم أو يرمز ويتحسّل، فهو يتقرّد عبر أعماله الإبداعيّة وابتكاراته الأصيلة. بهذا المعنى لن تصبح الثقافة واحدة حتّى داخل الولايات المتّحدة التي تتصرّر قوى العولمة، بل سيبقى المجال مفتوحاً أمام التكوين المعرفي والتّباهي الدلالي والتّنوع البشري الخلاق²⁷. لكن كيف يمكن لعلى حرب أن يفسّر ما يحدث في العالم العربي والإسلامي من تمزق وتشرد وانقسام؟ نعم ربّما نشاطره الرأي حين يقول بأنّ الإنسان ما دام يُعمل عقله ويتكلّم وفق ذوقه وثقافته فلن تصل العولمة إلى مرغوبها ومُرادها. لكن ماذا لو أنّ هذا الإنسان مسلول فكريّاً ومخدراً نفسياً، انهزميّاً، ويحمل في نفسه عقداً نفسية من قبيل الدونية والانبهار لكلّ ما هو غربيّ، والأخطر منها جمِيعاً يحمل بداخله عقدة التبعية للآخر؟ فهل سنتحدث هنا عن الفرادة الثقافية والخصوصية والتميّز أم سنتحدث عن الاندماج والانصهار والذوبان في هذا الآخر؟

وربما تدعونا الحاجة هنا لأن نستعير فكرة من أفكار مالك بن نبي ألا وهي القابلية للاستعمار²⁸ فحين راح الجميع يلقي باللوم على الاستعماري ويحمله المسؤولية في كلّ ما يحدث بالمستعمرات كان مالك بن نبي يلقي اللوم على الذات المستعمّرة، على المستعمّر أكثر من لومه الاستعماري في حد ذاته، لأنّه يرى أنّ المستعمّر هو الذي صنع الاستعماري وهو الذي استدعاه، بمعنى أنه لما وصل إنسان العالم الذي سُمي ثالثاً إلى أحط الدرجات وحدث انهيار على المستوى الاجتماعي وأصبح فكره مشلولاً ونفسه مغلولة، وكانت من صفاته الانهزامية والشعور بالنقص والدونية، استقال من مهامه التاريخية، ف تكون معامل القابلية للاستعمار هذا المعامل الداخلي الذي استدعى فيما بعد معامل الاستعماري. ونفس الشيء يقال على العولمة إذا ما اعتبرناها استعماراً جديداً ليس حلّة التقنية والتكنولوجيا.

أمريكا التي تسعى إلى عولمة الهوية ممثّلة في هويتها وزرعها في كل المجتمعات وحتّ الشعوب على الاقتداء بهذا النموذج، لا يمكن لها الوصول إلى هذا المسعى إذا لم تجد في الشعوب تلك القابلية في الاندماج والتتمثل والتوحد مع المشروع الأمريكي. إذن الأمر متوقف على الجبهة الداخلية لا على الذين سيقومون بعملية الاختراق الثقافي، وأنّ نجاح هذه العملية تحدّده حالة هذه الجبهة الداخلية وهم من حماة الخصوصيات والفرادة الثقافية للأمم والحضارات.

يمكن أن نعدد أهم وسائل العولمة في النقاط الآتية:

- القوى العلمانية الداخلية والتي تتكون من كتاب ورجال إعلام ورجال التربية وتسخيرهم لصالح العولمة²⁹.
- الدخول من خلال بوابة اللغة لأجل إرساء قواعد الثقافة الغربية محل الثقافة المحلية، يقول السياسي الفرنسي بينيو: لقد خسرت فرنسا إمبراطورية استعمارية، وعليها أن تعوضها بإمبراطورية ثقافية.³⁰
- استخدام شبكات الاتصال الحديثة: أقمار صناعية، قنوات فضائية، شاشات الحاسوب ...

- الشركات متعددة الجنسيات.
 - الشركات الضخمة التي تنتج الثقافات الشعبية كالسينما والموسيقى والإشهار.
 - استخدام وسائل الدعاية والإعلام لما لها من دور في اختراق الثقافي للحدود القومية والوطنية.
 - المعلوّنات والقروض الأمريكية وربطها بتنمية الاتجاهات الثقافية الموالية للسياسة الأمريكية.
 - التوسيع في قبول الطلاب الأجانب في الجامعات والمعاهد الغربية.
- إن العولمة الثقافية وهي تتوسل بهذه الوسائل والمعلوّن إنما تسعى إلى طمس عالم الثقافات الأخرى ومحو الخصوصيات، وهي ضرب من ضروب الاستعمار والذي يطلق عليه الاستعمار الثقافي، إنه الرغبة في التوسيع وبسط السيطرة في المجال الثقافي، إنه العمل على عولمة الثقافة والهوية الأمريكية على حساب الثقافات والهويات الأخرى، إنه ترسيخ للعنصرية والاصطفاء الثقافي، إنه العمل ضد التعايش والتعددية الثقافية، وفتح المجال أمام صراع الإنسانية ثقافيا في الغابة الصغيرة أين البقاء للأقوى والأصلح بالمنطق الدارويني وللذى يملك قوة تقنية ومعلوماتية ضخمة.

تعد العولمة الثقافية من أخطر أنواع العولمة، لما لها من تأثير على ثقافات الشعوب والحضارات، فهي بالدرجة الأولى تعمل على القضاء على التفرد والتميز الذي هو سمة الثقافات، مع محاولة ترسيخ نموذج ثقافي آخر ألا وهو النموذج الأمريكي، ومنحه الزعامة والسيطرة في مقابل هامشية ودونية النماذج الأخرى، والعولمة تفتح المجال على مصراعيه لعودة نسيّد قانون الغاب، أليس هذا استعمارا من هذا المنطق؟ أليس القضاء على الثقافات ونسفها هو فتح المجال أمام عولمة الثقافة الأمريكية؟ أليست عولمة الثقافة الأمريكية هي عولمة للهوية الأمريكية؟ إذن العولمة الثقافية طريق إلى عولمة الهوية. لكن كل شيء متوقف على الجبهة

الداخلية التي تمثل الثقافة التي يُراد اختراقها، فإن كانت تحمل تلك القابلية، وتلك النظرة التقديسية للغرب، وتشعر بالدونية إزاء كل ما هو غربي، وتحمل في طياتها القابلية للاستعمار، هنا فقط يمكن أن نتحدث عن الاختراق وعن مخاطر العولمة وسلبياتها، أما إذا كان هنالك ربيب وجدران صدّ منيعة، وهناك من يقوم بعملية الغربلة لكلّ وافد وكلّ جديد يلج الثقافة التي يُراد اختراقها، وهناك رغبة في الشعب جامحة على الحفاظ بمقومات شخصيتهم الثقافية، وبتفردّهم وتميّزهم، هنا سنتحدث عن الإبداع والابتكار على المستوى الفكري والثقافي، كما سنتحدث عن التعديدية واحترام الآخر، وعن الرغبة في العيش سوياً، وعن استغلال التقنية والتكنولوجيا خدمة للثقافات لا في هدمها واستئصالها وخدمة النموذج الواحد: النموذج الأمريكي ثقافة وهوية.

المراجع والإحالات:

- 1 - عزّت السيد أحمد، انهيار مزاعم العولمة قراءة في تواصل الحضارات وصراعها، منشورات إتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2000، ص 67.
- 2 - مصطفى النشار، ما بعد العولمة قراءة في مستقبل التفاعل الحضاري وموقعنا منه، ط1، دار قباء للطباعة، القاهرة، 2003، ص 44.
- 3 - عزّت السيد أحمد، انهيار مزاعم العولمة قراءة في تواصل الحضارات وصراعها، ص 22.
- 4 - محمد عابد الجابري، العولمة والهوية الثقافية-عشر أطروحتـ، دار المستقبل العربي، بيروت، العدد 228، 1998م، ص 137.
- 5 - مصطفى النشار، ما بعد العولمة، ص 31.
- 6 - ينظر كتاب محاكمة العولمة، تر: رجب بودبوس، إشراف: إدوارد كولد سميث-جيри ماندبر، المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، ص 85-94.
- 7 - ينظر: المهدى المنجرة، عولمة العولمة من أجل التنوع الحضاري، منشورات الزمن، ط2، المغرب، 2011، ص 4-6.
- 8 - المرجع نفسه، ص 11.
- 9 - المرجع السابق، ص 13.
- 10 - المهدى المنجرة، عولمة العولمة، ص 14.
- 11 - عزّت السيد أحمد، انهيار مزاعم العولمة قراءة في تواصل الحضارات وصراعها، ص 15.

- 12 - علي حرب، صدمة العولمة في خطاب النّخبة، جريدة السفير، العدد 8012، السبت 6 حزيران 1998.
- 13 - أولريش بك، ما هي العولمة، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ط2، بيروت، 2012، ص48.
- 14 - الطوال عماد جمال، العولمة والتربية، مجلة المعلم-تربيوية ثقافية-أنظر الموقع: www.almualem.net/maga
- 15 - المهدى المنجرة، عولمة العولمة، ص 31.
- 16 - هانس-بيتر مارتن-هارالد شومان، فخ العولمة الاعتداء على الديمقراطية والرفاهية، تر: عدنان عباس علي، مرا: رمزي زكي، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 125.
- 17 - مجلة المجتمع العربي للمحاسبين القانونيين، عدد 11، 1999، ص 58.
- 18 - صالح حسين سليمان الرقب، العولمة الثقافية آثارها وأساليب مواجهتها، مؤتمر العولمة وانعكاساتها على العالم الإسلامي في المجالين الثقافي والاقتصادي، الأردن، 2008. ص 15-16.
- 19 - ينظر: المرجع نفسه، ص 15.
- 20 - آدم محمد، ماهي العولمة، مجلة النّبا، العدد 42، ذو القعدة 1420، 2000.
- 21 - صالح حسين سليمان الرقب، العولمة الثقافية آثارها وأساليب مواجهتها، ص 9.
- 22 - ينظر: مالك بن نبي، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، تر: بسام بركة-أحمد شعبو، إشراف: عمر مسااوي، دار الفكر المعاصر/دار الفكر، ط1، لبنان سوريا، 2002.
- 23 - حجازي أحمد مجدي، العولمة وآليات التهميش في الثقافة العربية، المؤتمر الرابع حول الثقافة العربية في القرن القادم بين العولمة والخصوصية-جامعة فيلادلفيا-الأردن، ماي 1998، ص 3.
- 24 - أحمد علي كنان، الشباب الجامعي والهوية الثقافية في ظل العولمة الجديدة، مقال بمناسبة احتضان دمشق للثقافة العربية 2008. ص 419.
- 25 - هانس-بيتر مارتن-هارالد شومان، فخ العولمة الاعتداء على الديمقراطية والرفاهية، تر: عدنان عباس علي، مرا: رمزي زكي، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 55-58.
- 26 - روجيه غاروديه، العولمة المزعومة - الواقع-الجنور-البدائل، تر: محمد السبيطلي، دار الشوكاني للنشر والتوزيع، صنعاء اليمن، 1998، ص 17.
- 27 - علي حرب، صدمة العولمة في خطاب النّخبة، جريدة السفير، العدد 8012، 6 حزيران 1998.
- 28 - ينظر: مالك بن نبي، شروط النهضة، تر: عمر كامل مسااوي-عبد الصبور شاهين، دار الفكر، سوريا، 1986، ص 156.
- 29 - أحمد عبد الله العلي، العولمة والتربية، دار الكتاب الحديث، الكويت، 2002، ص 21.
- 30 - موسى عبد الله، رؤيتنا الثقافية وتحديات العولمة، مجلة النّبا، عدد 2001، 2001، ص 59.

تشظي الهوية الجنسية في المقاومة التحريرية الجزائرية

قصيدة "إلياذة الحنين" لحنين عمر - أنمودجا -

رزيقه بوشلقيه

جامعة مولود معمرى، تيزى وزو

ملخص:

خاضت المرأة الجزائرية غمار الثورة إلى جانب الرجل، فلم تكتف بالوقوف معه جسدياً كثائرة ضد المستعمر الفرنسي. بل استطاعت أن تثور كتابياً وتنافسه قلمياً، فجاءت قصيدة "إلياذة الحنين" لحنين عمر محلاًّرة شعرية نسائية "إلياذة الجزائر" لمفدي زكرياء، لذا اتبّنَى مقالنا على إشكالية مركبة هي: كيف ساهمت المرأة الشاعرة بواسطة تجربتها الكتابية في النضال إلى جانب الرجل؟ وكيف استطاعت أن تبلور تجريبية الشعر النسائي الجزائري؟ وكيف تجلّت الخصوصية النسائية في قصيدة "إلياذة الحنين" رغم أنها تحمل بعض ملامح الإلياذة الذكورية، "إلياذة الجزائر" لمفدي زكرياء؟ كل هذه التساؤلات سنحاول الإجابة عنها في مقالنا هذا.

Résumé :

Lors de la révolution nationale, la femme algérienne a accompli son devoir patriotique au côté de l'homme. Celle-ci sera présentée en tant qu'infirmière, aide-soignante et secrétaire afin de libérer son pays contre l'ennemi français.

Cette militante a pu affronter l'occupant français à travers ses écrits et cela est apparu dans les poèmes d'Omar Hanin. Cette dernière s'est inspirée des poèmes de grand poète algérien Moufdi Zakaria.

Alors, la question qui se pose dans ce texte est : Comment la femme poète a contribué par ses écrits pour lutter au côté de l'homme ? dans cet article on répondra aux questions posées.

مقدمة:

يعدّ موضوع "الثورة" من التّيمات الجوهرية التي شغلت فكر المرأة كما الرجل، فانخرطت المرأة في ميدان النّضال إلى جانب الرجل في شتى أنحاء العالم العربي، إذ أنّ حرب التحرير الجزائرية ساهمت في كسر القيود، فربطوا بين تحرير الشّعب من جهة، وتحرير المرأة من جهة أخرى. ولقد كان دور المرأة مشهوداً وفعالاً في صفوف المقاومة التحريرية، حيث تمكّنت من الخروج من عالمها الأنثوي الرّقيق لتقتحم عالم الآخر / الرجل الخشن، ليس لتعارضه بل لتفق إلى جانبه، حيث أنّ كليهما يكمّلان بعضهما البعض، فلا يمكن للمرأة الاستغناء عن الرجل، ولا يمكن للرجل أن يعيش بعيداً عن المرأة، فوقفت إلى جانبه جسداً وقلماً. فاعتلت المرأة الجزائرية عدّة مناصب أثناء حرب التحرير، حيث كانت الطّيبة والمعلمة، وحملت السلاح إلى جانب الرجل،وها هي اليوم تقف إلى جانبه أيضاً - كما في الماضي - بواسطة الكتابة

فجاءت قصيدة "إلياذة الحنين" تكملاً وتجاوزاً لقصيدة "إلياذة الجزائر" لمفدي زكرياء. وبسبب موقع المرأة في المجتمع، كانت رائدة في مواقفها على مرّ التاريخ، فقد خاضت ميادين واقتتحمت أحاديثاً تشحذ الهم و تستهض العزائم، بل كانت رائدة في الذود عن حماها بما تملكه من قوة معنوية وطاقة عاطفية وإصرار شامخ يقهر الرجال، فها هي أول شهيدة في الإسلام "أم ياسر" * رضي الله عنها، تتحدى غطرسة الظلم فتسقط شهيدة للحق لوجه الكريم تعالى، إلى جانب الشاعرة "الخنساء" ** التي تتحدى الحزن لفارق أبنائها الثلاثة، هكذا اهتمت المرأة عموماً والشّاعرة خصوصاً بقضايا الوطن وبال فعل الثوري، فساهمت بشعرها في نصرة القضية الوطنية، حيث اشتغلت لغتها الشعرية على نكسات الوطن العربي وخيباته، ومجّدت الثورة التحريرية الجزائرية وخلدتتها من خلال كتاباتها، فكانت الشّاعرة "حنين عمر" إحدى الشّاعرات الجزائريات اللواتي نقّحت روّاهما الشعرية على الحرب والقسوة والطغيان والحرمان، فجاءت قصائدها ملوثة ومشحونة بالموت

والفقد والهجر، لتصبح الحرب عندها ذاك الصوت الجهنمي الذي يجرح نداوة الشّعر.

وإذا كان الفعل الثوري جنونا مرعباً قاسياً خاصاً بالرجل بالدرجة الأولى، نظراً لقسوة وبشاعة منظره، فإنَّ ولوج المرأة إلى هذا العالم الدامي كان رغبة منها في الوقوف إلى جانب الرجل ومساندته، فما مدى مساعدة المرأة الجزائرية في الثورة التحريرية جسداً وقلم؟ وكيف أنَّ كلاً من المرأة والرجل يكمل بعضهما بعضاً، سواءً في الحياة اليومية أو في الحياة الثورية؟ وكيف أنَّ الرجل بحاجة إلى هذا الكائن الرقيق الضعيف وهو يخوض أعنف معاركه؟ وكيف استطاعت الشاعرة "حنين عمر" أن تكمل الآخر وتعبر بواسطة الكتابة عن مساندتها له؟ وهل كانت محاورتها لقصيدة "إلياذة الجزائر" رغبة منها في التقليد أم في التجاوز؟.

سنحاول ولوج عبر شعر المرأة إلى عالم الثورة الدامي، بالكشف عن الجانب الدلالي فيه، وإبراز مدى التكامل الموجود بين المرأة والرجل وكيف استطاعت الشاعرة المرأة أن تواصل من بدأ الآخر / الرجل وتكمله، منطلاقين من فرضية مفادها أنَّ اللغة شرط الوجود وضامن له لتمارس دورها كامرأة مناضلة إلى جانب الرجل.

وتعود بعض الشاعرات إلى الموروث الشعري الجزائري الضخم - على نحو ما فعلت "حنين عمر" في قصidتها "إلياذة الجزائر" - حيث تنتقي ما يخدم موضوعها، يقول إليوت/Eliot: "لح على بعض التجارب دون غيرها، لأنَّ الشاعر يراها فياضة بالدلالة، التي يحاول فضّها بأن يقدمها للوعي"⁽¹⁾، لابد أن تملك ذاكرة الشاعرة مخزوناً ثقافياً واسعاً، حتى تنهل منه متى شاءت، وهي ذاكرة متحرّرة تمارس نشاطها الفكري بطريقة متميزة، فتستدعي البعض من الموروث بحسب الدلالات التي تريد أن تصل إليها⁽²⁾، كما تنتاص الشاعرة "حنين عمر" مع نصوص أخرى، تحمل ذاكرتها إلى أبناء الوطن - شعراء جزائريين - بالخصوص "مفتدي زكرياء" في ديوانه "إلياذة الجزائر"، إذ تمتزج المعاني عندها لتتسجيح أروع

الألفاظ، ولتجمع أجمل إكليل ورد لحبّ هذا الوطن، لكن جاءت قصيدتها هذه لتعبر عن حنين الشاعرة لوطنها الجزائر، وعنوان القصيدة موسوم بـ "إليادة الحنين"؛ في قصيدتها هذه تضع "حنين عمر"، بيت مفدي زكرياء مقدمة (مطلاعاً) لإليانتها، نقول:

جزائر يا مطلع المعجزات مطلع إليادة لماذا العيون الجميلة دمعٌ مفدي زكرياء	ويأ حجة الله في الكائنات حزنك يعزف في القسمات ؟ جزائر لمي الدّموع بجفني جزائر أنت من الخالدات ⁽³⁾ لم يكن التّفاعل بين النّص الحاضر والنّص الغائب عفويًا وخاصةً، بل كان النّص الشّعري النّسائي يستفهم بعض الألفاظ لمحاكاتها، ثمّ تضيف قائمة:
ويأ حجة الله في الكائنات(*) وحزنك يعزف في القسمات ؟ وفيك الثرى بمعنٍ للحياة ؟ جزائر أنت من الخالدات ويُقبر حزنك في الذّكريات وأعطاك فضلاً على الثائرات ⁽⁴⁾	جزائر يا مطلع المعجزات لماذا العيون الجميلة دمعٌ لماذا أرى الموت يملأ فاك جزائر لمي الدّموع بجفني ستشرق شمسٌ من الحبّ فيما بك الله أعلن ثورة حقّ

نلاحظ أنَّ الألفاظ من قبيل: الكائنات/ القسمات/ الخالدات/ الحياة/ الذّكريات/ الثائرات/ العadiات، تحاكي وتتناسب مع النّص الغائب لمفدي زكرياء:

ويأ حجة الله في الكائنات ويأ وجهة الضاحك <u>القسمات</u> معاني السمو بروح الحياة وتمنحها القيم <u>الخالدات</u> ⁽⁵⁾ .	جزائر يا مطلع المعجزات ويأ بسمة الربّ في أرضه ويأ قصة بث فيها البقاء ويأ للبطولات تعزوه الدّنا
---	---

ونحن نقرأ قصيدة الشاعرة نستشعر بجلاء الألفاظ وعبارات مفدي زكرياء؛
كما أنها عمدت إلى ترتيب الألفاظ على النحو الذي وردت في نصها الأصلي
(الكائنات، القسمات، الحياة، الخالدات، الذكريات)، كما اعتمدت الوزن نفسه.

هكذا يتشكل الشعر عند الشاعرة "حنين عمر"، مستمدًا دلالاته من مختلف
المشارب فكلما توقف من خلال ذاكرة خصبة، يكون قد حقق الإمتاع الدلالي،
فيستحضر المتألق تلك الذاكرة حتى يقرأ ما ورد، مستبطا التحويل الدلالي، فعمدت
الشاعرة إلى تقنية محاورة النصوص الغائبة أو ما يسمى بالتناص، حيث يعدّ
مظها من مظاهر التجريب الفني في المدونة المعاصرة، ما يمنحها خصوصية
تشكيلية خصبة، وقد اعتمدت الشاعرة "حنين عمر" بطريقة واعية أي الاستحضار
الواعي للنص الغائب، في إطار التوظيف الجمالي الفني، فتغدو الذاكرة الشعرية -
عندما - بونقة لقاءات مختلفة، والكتابة الشعرية النسائية تظل تنهل - بالضرورة
- من شعر الفحل باعتباره المصب الأول لتجربتها الشعرية، فلا وجود لكتابه
تطلق من العدم، وإنما كلّ كلام هو بالضرورة نابع من كلام الآخر، وهذا ما
حاولت حنين عمر أن تظهره في قصيتها "إلياذة الحنين"، حيث تصطدم ذاكرتها
الشعرية الأنثوية/ الهمامشية، بالذاكرة الشعرية الذكورية/ الفحولية، فترتفض طعم
المرأة المناضلة، وكأن بالشاعرة تقول الثورة ليست حكراً فقط على الرجل،
والجزائر أرض الكفاح، بلد الجزائريين عامّة، وإن كان مفدي زكرياء كتب "إلياذة
الجزائر" في عيد استقلالها، فيها هي الشاعرة "حنين عمر" تكتب "إلياذة الحنين" حبًا
للجزائر وحنيناً إليها، من خلال خلق معانٍ جديدة تجسد الفكر الأنثوي وهواجسه
ومكوناته، حين قالت:

جزائر أنتِ من الخالدات
ويُفبر حزنك في الذكريات

جزائر لمي الدّموع بجفني
ستشرق شمسُ من الحبّ فينا

يعتبر دور المرأة المشهود في صفوف المقاومة التحريرية، تأكيداً لدورها الفعال الذي يمكن أن تقوم به، ولو لم تتح لهذه التجربة أن تستمر وتنتمي وتكتمل، لتحولت هذه الإمكانية إلى حقيقة راسخة يصعب اقتلاعها أو النكوص بها.

١- التحويل العنوي في قصيدة "إليادة الحنين":

تشتغل العنونة الشعرية النسائية على بنية العنونة التركيبية (المركبة)، حيث وردت جل العناوين مركبة تركيب جملة، وقد يكون جملة طويلة تستوفي معناها، وعيّاً منها بضرورة الاشتغال على المغایر والاختلاف والاختلاف، لتصنع ما يسمى بالتقى الأدبي للعمل الشعري، محققاً لها صوتاً خاصاً بها يمنحها خصوصية وتفرد؛ ومن ثم تراها تحتفي بالمفارقة وقد امترجت بالانزياح والتحفت بالغموض المطلوب، في العنونة الشعرية بالشكل الذي يحفظ للنص عنصر التسويق والإدعاش في آن واحد⁽⁶⁾.

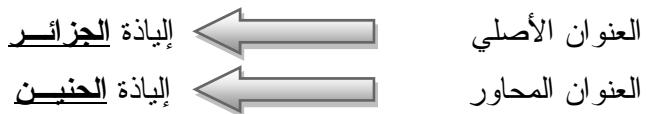
وإن الوقف عند عتبة العنوان في هذا العمل الشعري، وقوفاً ينير الجوانب التي تلفها ظلال اللغة الشعرية، والعتبة العنوانية هي الجسر الرابط بين الظاهر والباطن، والمتجلّي والمتخفي، في إطار لغة شعرية يستكين إليها الوجود، فالعنوان هو أولى العتبات التي تولجنا إلى عالم المتن النصي وحقائقه المستترة، وهو بمعنى آخر الحبل السري الرابط بين أجزاء القصيدة الشكلية والدلالية، ومن خلاله يتم الكشف عن البنية الكلية للديوان، باعتباره نيمة مركزية وبؤرة رئيسية تشتعل عليها وتدور في فاكها قصائد الديوان.

يقوم عنوان القصيدة "إليادة الحنين" على دعامتين عروضية ولغوية، حيث يستحضر من خلالهما القارئ عنوان قصيدة "مُفدي زكرياء"، وهو "إليادة الجزائر" ويتألف عنوان الشاعرة حنين عمر عروضياً من قسم شعري وزنه "مستعلن متفعل" أي مستعلن مستعلن مع إلحاق التغييرات بالحركة الثانية، ولقد احتارت الشاعرة في اختيار أحد الإيقاعين التاليين: إيقاع البسيط، إيقاع السريع، إيقاع الرجز، إيقاع الخفيف.

تعكس هذه الحيرة الإيقاعية التي تواجهها الشاعرة، التشظي الروحي، بين سلطة الروح من جهة وسلطة الحنين والاشتياق من جهة أخرى، تقول:

فقلبي قريب كنفس ذات
وإن كان منفاً أبعد منفٍ
فإن الهدایة من ضائعات
وإن كان درب الضياع نصبي
وتشجين قلبي مع الأغانيات⁽⁷⁾
ويأتيك من الشوق من لم تظني

تظل الشاعرة - مهما بعُدَت عن الوطن الأم - تشكُّل الحنين ولو عنة الاشتياق إلى وتقدير الكلام في عنونتها الشعرية "إلياذة الحنين إلى الجزائر"، ومن خلال المعجم الدلالي الذي يعبر عن ظمأ اللقى وهي (منفاي)، أبعد منفي، درب الضياع، الشوق...الخ). إنها لا تزال تبحث عن وطنها في لهيب المنفى، بينما نجد عنوان "مُدِي زكرياء" إلياذة الجزائر عنواناً واضحاً يعكس روح الوطنية في ذات الشاعر الجزائري، فتجاوزت الصراع الداخلي - كما هو الحال عند الشاعرة "حنين عمر" - إلى التعبير عن حبّ الوطن، فيتكون العنوان الرجالـي "إلياذة الجزائر" والعنوان النسائي "إلياذة الحنين" لغوياً من جملة مفيدة، فيبينما يعبر "مُدِي زكرياء" عن حبه لوطنه، تبيّن "حنين عمر" حنينها واحتياقاتها لوطنهـا "الجزائر" من خلال استبدال اللفظة الأصلية "الجزائر" بلفظة "الحنين" كما هو موضح في الترسـمية الآتـية:



إلا أن التكامل الحاصل بين العنوانين "إلياذة الجزائر" الرجالـي و"إلياذة الحنين" النسائي، أن كليهما يعبر عن حبّ الوطن/ الجزائر، ويمكننا تحديد هذا التكامل - أيضاً - من خلال المعجم الشعري للقصيدتين، الموضح كما يلي:

المعجم الشعري لقصيدة "إلياذة الجزائر":

المعجزات، الكائنات، القسمات، الحالات، الحالات، الذكريات، الشامخات، الفاتنات.

المعجم الشعري لقصيدة "إلياذة الحنين":

المعجزات، الكائنات، القسمات، الحالات، النائبات، الذكريات، الفانتات،
التأثيرات، العadiات الكلمات، الصفحات، النائحات، الطائرات، ضائعات، الأغانيات،
الطعنات.

إن الحديث عن المرأة الثورية وهي المرأة الثائرة على الوضع حتى بعد الاستقلال كما هو الحال عند الشاعرة "حنين عمر"، فتتساءل عن الموت الذي صار يرصد جزائرنا من كل مكان، والدموع الذي يذرفه الضيّفاء، تقول:

لماذا العيون الجميلة دمعٌ وحزنك يعزف في القسمات ؟
لماذا أرى الموت يملاً فاكِ وفيكِ الثرى مبعثُ للحياة ؟⁽⁸⁾

فرغم جمال العيون إلا أن الدمع يملؤها والحزن منبعها، ورغم أن ثرى الجزائر مبعثُ للحياة والأمل إلا أن الموت يملاً فاها ويرصدها. هكذا عبرت الشاعرة الثورية بالكتابة عن ما خالجها اتجاه وطنها الأم من حنين وشوق، بين ألم الغربة وألم الاغتراب، وهذا ما عبرت عنه "عيادة أديب بامية" حين قالت: «أنَّ العرب كانت الفترة الذهبية في تاريخ المرأة الجزائرية، إذ أنه في أعقاب اندلاع الثورة التحريرية ظهرت تغيرات مفاجئة شاملة وبعيدة المدى في وضعية المرأة»⁽⁹⁾.

كما تحتشد منطقة الإقال بمزيد من الدوال الغارقة في المأساوية والحزن ونкосه حين تقول:

فمهما يمرّ من الزمان طويلاً ومهما أتانا من النائبات⁽¹⁰⁾
لتنتهي إلى اعتراف معلن ومشروع بصيغ تعبيرية تقريرية في هذه النتيجة
الحتمية، تقول فيها:

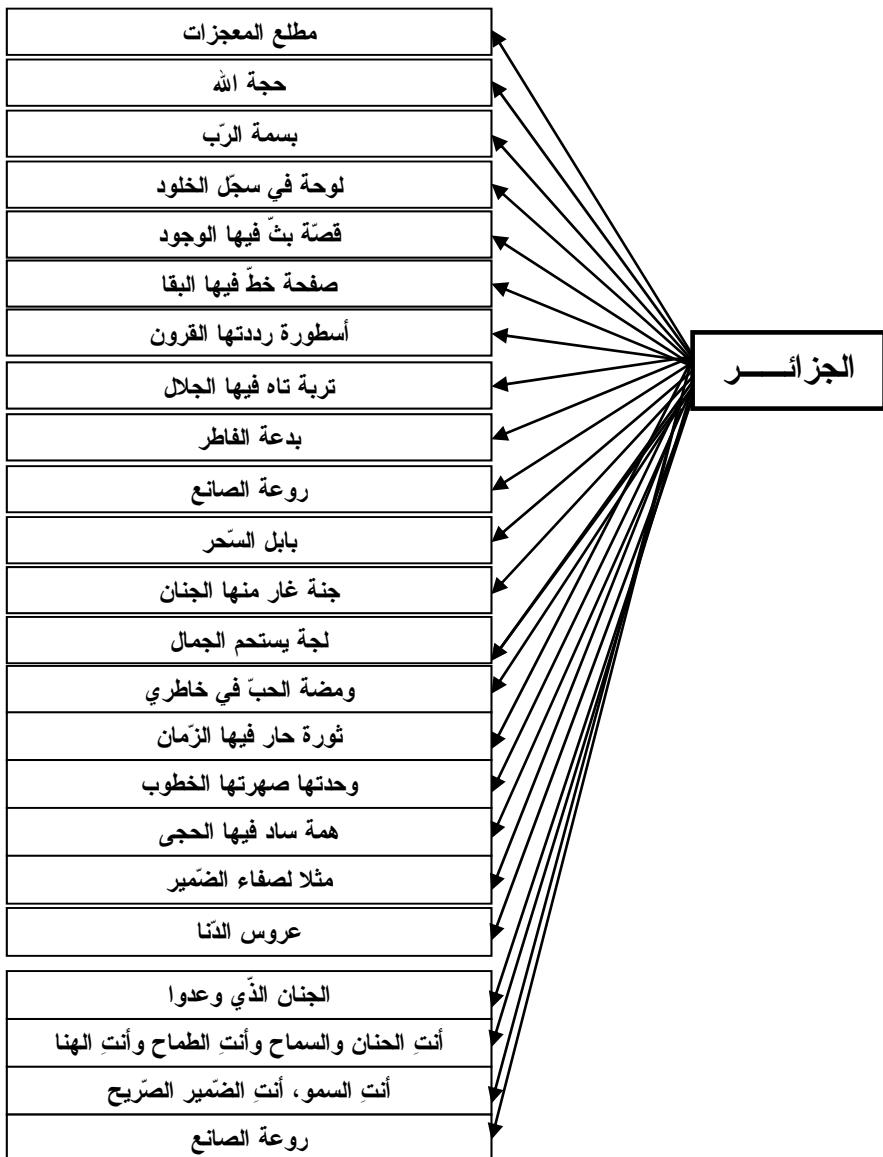
ستشرق شمسٌ من الحبِّ فينا ويبقى حزنك في الذكريات
محىء الصباح برغم الغزا⁽¹¹⁾ فمنك تعلّم كلَّ النَّيَام

ولاشك في أن الدوال العائمة في هذا المشهد الشعري (ستشرق، شمس، مجيء، الصباح)، تحفز المتلقى نحو قراءة ثانية لما هو سابق، حين قالت:
لماذا العيون الجميلة دمعٌ / وحزنك يعزف في القسمات؟ / لماذا أرى الموت
يملاً فاك؟.... وكأنَّ وراء أسلة الشاعرة جواب: لماذا كلَّ هذا الألم وأرض
الجزائر جنة الخالدات، لتضيف: وفيك الثرى مبعثُ للحياة؟.

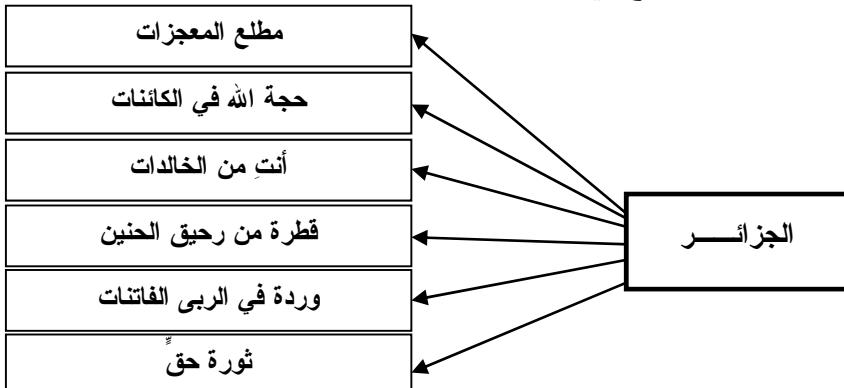
فرغم النّظرية الغارقة في السوداوية والماسوية إلا أن شمس الحب ستشرق
فيينا، ويدفن الحزن في الذكريات، فأرضُ الجزائر مبعثُ لكلَّ جميل ينشر الحياة.
إن الصيغة التعبيرية الآتية: ستشرق شمس، مجيء الصباح، إعلان صريح
أنَّ بعد النكبات يأتي الفرج، وبعد الحزن يأتي الفرح، وبعد الحرب يأتي السلم
والتحرر، فجاء تعبير الشاعرة استعادة تعبيرية سعى إلى التخفيف من صعوبة
وفداحة الوصول إلى الأمان والسلم، لأنها انطلقت في تشكيها اللغوي من الدال
المركزي "الثورة الجزائرية" الذي يقودنا إلى العودة إلى عتبة العنوان مرة أخرى
في تلامح دلالي من نوع آخر، حيث تتمظهر الذات الشاعرة في هذا العالم
السوداوي القائم والمرتكب من خلال سلسلة من تموّجات فعلية تتحرك في فضاء
الثورة «دموع، الموت، الدّموع، النّاببات، ثورة حق، التّأثيرات، أناطي، النّزيف،
الطّعنات» وهو المنبع نفسه الذي استقى منه "مفدي زكرياء" اشتغاله اللغوي وهو
منبع الثورة.

هكذا يظهر التكامل بين الرجل والمرأة عامة، و"مفدي زكرياء" و"حنين
عمر" على وجه الخصوص في العمل الثوري، من خلال قصيدتيهما "إلياذة
الجزائر" و"إلياذة الحنين".

لقد جعل الشاعر "مفدي زكرياء" من الجزائر رمزاً للوجود، من خلال عدة
دواوِل ألقها بجزائرنا الحبيبة، كما هو موضح في الترسيمية الآتية:



لقد ربط الشاعر "مفدي زكرياء" الجزائر بكل شيء جميل، يبعث فينا الحياة، وهو يقودنا من خلال صياغاته اللغوية إلى تشكيل بنية معنى شعري ثوري ثائر. والأمر نفسه عند الشاعرة "حنين عمر" حيث تحاول استكمال ما بدأه مفدي زكرياء، لكن من خلال زاوية رؤية جديدة ومغایرة، إذ خرجت من دائرة الوصف الجميل إلى الوقوف على فضاء الموت والحنين، فرمزت إلى الجزائر بعدة دوال - أيضا - كما هو موضح في الترسيمية الآتية:



حاولت الشاعرة من خلال حشدتها التعبيري للغة تكثيفها وخلق تصورات بلغة بألفاظ قليلة وهو ما يسمى بالتكثيف الدلالي.

2- عتبة الإهداء:

جاءت قصيدة "إلياذة الحنين" لحنين عمر تتذيل بعلامة لغوية، يعد كإهداء فرعي تشير من خلاله إلى مكان كتابتها وزمنها، تقول:
إلى المطر الممزوج دمعاً، الذي غسل الجزائر من الدم هذا الصباح:
2007/12/11

هكذا جاء إهداؤها إلى اليوم الأليم، الذي شهدته الجزائر بتاريخ 11 ديسمبر 2007 وهو يوم وقع فيه تفجيران انتحاريان، حيث أدى الانفجاران إلى سقوط عدد من الضحايا ما أودى بحياة كثير من الأبرياء، فاستهلت إهداءها جملة إسنادية جاء الخبر فيها شبه جملة مقىم (إلى المطر)، لهذا يمكن النظر إلى عتبة الإهداء على

أنّها بنية حيوية، إذ لا تعدّ "هامشاً اعتبرطياً وسريعاً، بل يمكن اعتبارها مفتاحاً مهمّاً من مفاتيح النّص"⁽¹²⁾، فنحن في انطلاقتنا لفهم النّص لابدّ الاستعانة بفضاء العتبات ومن ثم الإيلاج في فهم متن النّص الشّعري، فجاء إهاد الشّاعرة وفق رؤية خاصة بها، متصلة بطبيعة النّص وسياقاته وإشكالياته، ما لزم عليها إهاده قصيدها إلى بلد المليون ونصف مليون شهيد، مع الإشارة إلى الزّمان والمكان..الخ، حين قالت: صباح: 2007/12/11، بكلّ ما ينطوي عليه ذلك من حساسية وعاطفية وانفعال.

نخلص إلى الإقرار بالتكامل الموجود بين الرّجل والمرأة، إذ لا يمكن أن يستغنى أحدهما عن الآخر، سواءً في المجال الحياني اليومي، أو في المجال الإبداعي الكتابي، وقد حاولت الشّاعرة "حنين عمر" في قصيدها "إليازة الحنين" أن تستعين بألفاظ مفدي زكرياء كقولها: المعجزات، الكائنات القسمات، الخالدات، النّاثبات، وتجعل نصّها غنيّاً بثقنياته وعناصره من وصف وتناص ورمز، فتتجلى الجزائر في نصّها بقوةٍ إيجابيّةٍ تشخص تجربتها الشّعرية النّسائية، كما استطاعت أن تنشطى الهوية التجنّيسية في المقاومة التحريرية، إذ لم يعد يهمنا من قاد الثورة رجلاً كان أم امرأة، بقدر ما يهمنا العمل الثوري كقيمة نضالية تحقق نتائج إنتصارية، إذ تمكّنت الشّاعرة في الأخير من أن تعيد وهج المقاومة والنّضال من خلال اللّغة وباللّغة.

الهوامش:

- 1 - ناصف مصطفى: *الصّورة الأدبيّة*، دار الأندلس، ط 1، بيروت، د ت، ص 33.
- 2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 31.
- 3 - عمر حنين: *باب الجنّة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)*، هيئة أبو ظبي للثقافة والتّراث (أكاديمية الشّعر)، ط 1، أبو ظبي - الإمارات العربيّة المتّحدة، 2010، ص 71.
- 4 - المصدر نفسه، ص 71، 72، 73.
- 5 - زكرياء مفدي: *إليازة الجزائر*، ط 1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 19.
- 6 - سعدي محمد الأمين: *شعرية المفارقة في التصييد الجزائرية المعاصرة*، دار فيسير، د ط، د ب، د ت، ص 116.

- 7 - عمر، حنين: ديوان "باب الجنة"، ص 74.
- * - هي الصحابية: سمية بنت خياط تكنى: "أم عمار" تعرف باسمها "سمية" وكنيتها بابنها عمر بن ياسر وهي من مشاهير الصحابيات. كانت أمة لأبي حذيفة بن المغيرة المخزومي، وكان ياسر بن عامر حلifa لأبي حذيفة بن المغيرة المخزومي، فزوجه بها فولدت له عمر فأعنه، وهي أول شهيدة في الإسلام. مأمور من الموقع: <https://ar.wikipedia.org/wiki> ، بتاريخ: 2016/10/1 .
- * - الخنساء وأسمها تماضر بنت عمرو السلمية، صحابية وشاعرة مخضرة من أهل نجد أدركت الجاهلية والإسلام وأسلمت، واشتهرت برثائها لأخويها صخر وملاوية الذين قتلوا في الجاهلية: المرجع السابق.
- 8 - عمر حنين: ديوان "باب الجنة"، ص 71.
- 9 - أديب بامية عايدة: تطور الأدب القصصي الجزائري (1925 - 1967)، تر: د. محمد صقر، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ص 205.
- 10 - عمر حنين: ديوان "باب الجنة"، ص 72.
- 11 - المصدر نفسه، ص 72
- 12 - صابر عبيد محمد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، د ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2005، ص 96.

الهوية وتعدد المراجعات الثقافية

"رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج أنموذجا"

حميد صغير

جامعة مولود معمرى، تizi وزو

ملخص:

إن الإحالة على رواية الأمير تكتسي أهمية خاصة في علاقة السرد بالهوية من منظور الخيال الإبداعي وزمانية الوجود البشري، انطلاقاً من التماثل بين الخطاب التخييلي الافتراضي والخطاب التاريخي، وهذا بإعادة تمثيل وقائع الماضي في حبكة سردية، تستدعي المرجع وتستفرغ في الوقت نفسه بالتمرد على سلطته، لتنستعيد مسألة الهوية عبر أسئلة تقييد تشخيص علاقة الأنماط بالآخر. إن جدلية النقاش حول مبدأ الهوية لا بد وأن يؤسس على أبعاد الذات والوعي المرتبطة بالدين والتاريخ واللغة، وأن تحرير ذلك النقاش يتطلب حتماً بعدها ثالثاً، ألا وهو المتن السردي وهذا ما يتم اكتشافه من خلال هذا المقال.

تمتلك الرواية شأنها شأن أي إبداع نحو يتم وضعه من قبل الرواوى وفق استراتيجية مستهدفة لصياغة الخطاب المنشود، هذا النحو سيكون معبراً أولاً عن طريقة التقاط المعنى واقتاصه، ومنطويًا ثانياً، على تدابير بثه. بيد أن فهم العمل الروائي لا ينبغي قصره على محوري الباث (الكاتب) والمتلقي (القارئ)، لأن الخطاب الروائي لا يمكن اختزاله في علاقة من نوع أنا/أنت، الموضحة في نظرية التواصل، بل تتعالى على ذلك كلّه، لتطال العالم الذي تتم فيه مختلف الممارسات اليومية للإنسان عامة، وللرواوى خاصة. من هذا المنطلق، فإن المقاربات الجادة للنarrative الروائية ترفض أن تقتصر على مجرد تحليل للدوال (منظومات) تخدم تبادل الرسائل بين باث ومتلقي، فإنّها لا تهمل، بالمقابل الفعل

الإنساني للتّواصل: بالعكس فإنّها تدمجه كلياً -ولكن هذه المرة كمكون داخل تحليل المحتوى- داخل إطار النحو السردي، مع دوران الموضوعات (التداولية أو الكيفية) بين الذّوات، عاقدة بين هؤلاء وأولئك علاقات اتصال أو انصال¹. فمختلف التبادلات وال العلاقات التي تشهدها الذّوات ترسم لنا بعدها هوبياتياً ممثلاً فيما نصطلح عليه بـ: بناء الهوية الروائية، حيث يشكّل المحفل السردي وأنماط التّبنيّ ركائز أساسية في معمار روایة الأمير.

إنّ بناء بعد الهوبياتي في روایة الأمير يظهر في "مستوى التّمثيل" كانتقال منظّم للموضوعات بين الذّوات، لا يمكن التقاطه إلاّ بواسطة توزيع فضائي- زمانى². فروایة الأمير تبقى وفية لطبيعتها التّاريخية وإطارها الزّمني الذي تم استثماره إلى أقصى الحدود؛ وعلى صعيد مقتضيات السرد فإنّه على الرغم من إمكانية السرد دون إحالة على فضاء القصة، إلاّ أنّ الفضاء في روایة الأمير قد أدى دوراً هاماً في التّدليل على وظائف موضوعاتية وبنوية بالغة الأهمية علاوة على اتّخاذه أدّة تشخيص فعالة لا تكاد تستغني عنها فصول الرواية.

إنّ الأصوات التي يمكن أن نسمعها من خلال الإنصات العميق لمختلف شخصوص الرواية لغة ودينا وتاريخاً والأصداء التي لا تكفّ عن التّردد في فضاءاتها الضيقّة والواسعة، كلّها تحيل على مسرح هوبياتي تتحاور/تنصارع فيه عدّة مرجعيات ثقافية؛ إنّا نعني بذلك الكشف عن البنية العميقة لروایة الأمير، والقول أنّ خطابها متعلق بالدرجة الأولى بقضية الهوية.

فالباحث عن تمثّلات الهوية في روایة الأمير تختصره ببنيتها السردية، ممثّلة بتعّد المرجعيات الثقافية باعتبارها عناصرًا راسخة «شكّلتها ثوابت سرد بوصفه وسيلة تشكيل المادة الحكائية، يؤدي وظيفة تمثيلية شديدة الأهمية. فهو يركّب المواد التّخييلية، وينظم العلاقة بين الرواية والمرجعيات الثقافية والواقعية، بما يجعلها تدرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها، فهي متصلة بذلك المرجعيات؛ لأنّها استثمرت كثيراً من مكوناتها وخصوصاً الأحداث، والشخصيات، والخلفيات الزّمنية

والفضاءات، لكنها في الوقت نفسه منفصلة عنها لأنّ المادة الحكائية ذات طبيعة خطابية فرضتها أنظمة التخييل السردي...»⁽³⁾، لتنماشى ومتغيرات التاريخ حتى تتيح له فهماً أعمق، مرتبطة بالراهن، ومنفتحاً على «فضاءات ثقافية وسلالية تنقل الرواية من كونها مدونة نصيّة شبه مغلقة إلى خطاب تعددي مرتبط بالمؤثرات الثقافية الحاضنة له، المتمثلة في السياق الناتج عن تفاعل الأفراد في علاقاتهم الاجتماعية وتصوراتهم حول الحياة والوجود، فحينها نظر إلى النص بوصفه حادثة ثقافية، وليس مجتلى أدبياً فحسب»⁽⁴⁾.

ومن هنا يصبح النص يحيل إلى جوانب أساسية مكونة لنسق تفاعلي تتبادل فيه الأدوار جملة من البناءات الثقافية والاجتماعية، بالإضافة إلى البناء الشخصي بما يحمله من سلوكيات، قيم، معانٍ، معتقدات وأنماط، حيث يساهم كلّ من الثقافي والاجتماعي في تشكيل الشخصية إلا أنّها تبقى دائماً على تقرّدّها الذي بدوره يؤجل المعاني والأشياء انطلاقاً من الذات، الموضوع (النص) والسيّاق وهذا «يعني وضع ذلك النص داخل سياقه السياسي من ناحية وداخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى»⁽⁵⁾ ومنه يصبح النص منفتحاً على القراءات المتعددة التي تؤول إلى اختلاف تأويلات مختلفة ترتبط بالسيّاق الثقافي والتّمايز الفردي؛ «فيصبح النص علامة ثقافية تتحقق دلالتها داخل السياق الثقافي السياسي الذي أنتجها»⁽⁶⁾. من منظور النقد الثقافي.

ويذهب حفناوي بعلي إلى أنّ السياق الثقافي الذي يتحدث عنه أتباع الدراسات الثقافية نسق سياسي بالدرجة الأولى، بمعنى أنّ النص الذي ينتمي إلى الماضي يجب أن يفسّر داخل السياق الثقافي السياسي لمؤلفه، أو داخل السياق الثقافي السياسي الذي يعيد القارئ الحديث تخيله وبناءه، أو داخل السياق الثقافي نفسه للقارئ الحديث، أي أنّ القراءة السياسية ترفض فرضاً من جانب الناقد، الذي لا يستطيع أن ينفصل بدعوى موضوعية زائفة عن سياقه السياسي، وهذا هو الالتزام السياسي في نقد النص⁽⁷⁾. إذ يعتمد هذا النقد على المناهج المعرفية

والمرجعيات التّارِيخية الدينية، اللغوية... إلخ. مع الأخذ بعين الاعتبار بأنَّ هذه المرجعيات تعدَّ أحد مظاهر التّفَاعُل التّنَاصِي (interaction intertextuelle) - بتعبير جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) - الذي يتعلَّق بالصلات التي تربط نصاً بآخر، وبالعلاقات والتفاعلات بين النَّصوص مباشرةً أو ضمناً بحيث يعرِّفه بعضهم بأنَّه فسيفساء من نصوص أخرى، أدمجت في النَّص بتقنيات مختلفة⁽⁸⁾. مما سمح للرواية بأن تنهل من كلّ جنس بطرف، مشكلةً ما يشبه النُّسْبَيج البوليغيني في الموسيقى (music polyphonic).

١/ اللغة :

إنَّ اللُّغَة ظاهرة اجتماعية، وهي رمز من رموز الهوية الوطنية، ووسيلة للإبداع الفكري، مهمتها الحفاظ على وحدة وتماسك المجتمع، فهي تتجاوز وظيفتها التّوَاصِلية لتعبر عن مقوم حضاري، ندرك من خلاله العالم والذَّات مقابل الآخر. فالبحث في اللغة هو البحث في الإنسان، لأنَّ اللغة بيت الوجود، ومستودع الذَّكريات تقضي إلى التكامل والتعالق المباشر عبر الزَّمان والمكان مع الإنسان. يقول ليفي سترووس في كتابه الأفاق الحزينة : triste tropique «إننا حيث نقول الإنسان... فإننا نعني اللغة وحين نقول اللغة فإننا نقصد المجتمع»⁽⁹⁾. وكذلك من خلال اللغة نعبر عن رؤانا، وكذلك نهتدى بها للتَّعبير عما بداخلنا، وتأسِيس نشاطاتنا الثقافية والاجتماعية، ومنه يمكن اعتبار اللغة أكثر من أداة يفكَّر فيها وبها، فتساهم في بناء الفكر كما يسمِّها هو فيها.

انطلاقاً من ثنائية اللغة والإنسان أسس واسيني الأعرج رواية هدفها إنساني اتسمت بروحية متعلالية متسامية عن التأويل العادي، تفتح على أكثر من مستوى خطابي، رغبة في التكامل الوجودي بين عالمين الشرقي (الآنا)/ الغربي (الآخر) بدل التَّبَاعد والتَّنافر الموجود راهنا نتيجة لتراثات تاريخية ونزاعات إيديولوجية.

إنَّ الرواية رسالة لغوية تحيل إلى الوجود الإنساني، تتناول خاصياته الإنسانية، كما تبحث في إعادة تشكيل مادة حكاية تستهدف الإنسان كقصة عبر

الزَّمِنُ لَا كَتَارِيْخٌ مُضِيٌّ وَلَا حَدَثٌ انْقَضَى بِهَا
التَّارِيْخُ لِلإِجَابَةِ عَنِ الرَّاهِنِ بِطَرِيقَةِ لُغُوِيَّةِ اِنْزِيَاحِيَّةٍ. فِروَايَةُ الْأَمِيرِ لِغَةٍ
مُعْمَارُهَا السُّرْدِيُّ جَمْعُ بَيْنِ الْعَرَبِيَّةِ وَالْفَرَنْسِيَّةِ رَغْمَ قَلَّةِ هَذِهِ الْأَخِيرَةِ، إِلَّا أَنَّهَا دَلِيلٌ
يُوحِيُّ بِالْمَثَافِقَةِ (*acculturalisme*) وَقَبُولِ الْمَغَامِرَةِ، فَفِي مُسْتَهْلِكِ الرَّوَايَةِ أَسَسَ
الْكَاتِبُ لِمَبْدَأِ حَوَارِيٍّ حِيثُ السَّنُّ كُلُّ مَنْ الْأَمِيرُ وَالْقَسُّ دِيبُوشُ بِلُغَةِ الْآخِرِ، لِيُعْطِي
بَعْدًا آخَرَ بَعِيدًا عَنِ التَّعَصُّبِ إِلَى اللُّغَةِ بِإِفْراغِهَا مِنْ شَحْنَةِ الْصَّرَاعِ.

• مونسينيور ديبوش في الدفاع عن الأمير باللغة العربية

«في انتظار القيام بما هو أهّم، أعتقد أنّه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحقّ اتجاه هذا الرجل، وتبرئته من تهم خطيرة أُلصقت به زوراً، وربما التّسرّع بإزالة الغموض وانقسام الذّكنة التي غلّفت وجه الحقيقة من مدة طويلة»

مونسينيور ديبوش monseigneur dupush

• الأمير عبد القادر في الدفاع عن حرية مقابل كنوز العالم بالفرنسية
«ssi tous les trésors du monde était déposés a mes pieds et s'il m'était donné de choisir entre eux et ma liberté, je choisirai la liberté ». (10)

L'Emir Abdelkader

فواسيوني الأعرج أعاد طرحا آخر يختلف عن المعهود بطرحه فكرة تبادل الوضعيات بانتقال كلّ من الأمير والقسّ ديبوش إلى لغة الآخر قصد تطوير الرواية لتحكي ما يمكن أن يكون في الواقع، بحبك تخيلي ليصل إلى أنّ اللغة «مجال واحد ومجاز واحد لأنّا والآخر للضدّ وضده»، فاللغة لغتي بمقدار ما هي لغة الآخر، وهي تجسيد لكتينونتي وتجسيد مواز للآخر... أي لغتي هي لغته بمقدار نفسه» (11). كما جعل من اللغة وسيلة حاجية غرضها الإقناع، تساعد في إنقاذ حياة الأمير عن طريق القسّ ديبوش الذي حاول جاهدا لإعادة صورة الأمير من المجرم إلى رجل سلم لا بدّ من تحريره، وهذا بالمرافعة والدفاع عنه أمام النّواب، وأمام رئيس الجمهورية بونابارت عن طريق الحكي، ويظهر ذلك جلياً

حين يطلب القسّ من الأمير أن يحكى له قصته ليقنع به رئيس الجمهورية بونابارت «أنا أريد أن أقنع رئيس الجمهورية وأريد أن أخذ كلامك كحجة صادقة»⁽¹²⁾. فعندئذ يصبح الحكي بالكلمة سبيلاً للحرية، سلطته اللغة التي تعمل بدورها على تفعيل مؤسسة الكتابة.

وعن طريق اللغة والكتابة أراد واسيني إخراج العقول من أسر الأحادية اللغوية إلى التعدد والانفتاح على الآخر مستغلاً الرواية كفنًّا للتَّعبير عن الأفكار والطموحات في ظلّ الواقع السياسية والتاريخية والاجتماعية «وبهذه السيرة أصبحت الرواية أعمق مدلولاً، وأنفع وظيفة اجتماعية سياسية وثقافية، إذ غدت وسيلة من وسائل التربية والتَّقْيِيف والتَّرْفِيه وتهذيب الطَّبَاع، وترقيق العواطف وصقلها دون أن تكون بالضرورة مما يندرج ضمن الأدب التعليمي، وذلك بحكم شموليتها الثقافية المتميزة في الغالب بالعمق والأصلة الفكرية»⁽¹³⁾.

ومن الأصلة اختار لنا الأعرج "الأمير عبد القادر" شخصية تاريخية ليخوض بها مغامرة سردية في حبكة أداتها اللغة باعتبارها العنصر الأساسي الذي يقوم عليه البناء الفني للرواية، والوجه المعيَّن عن أدبيتها وهويتها فـ «ما انتماء الرواية إلا للغة التي تكتب بها، بغضّ النظر عن الحكاية وانتمائها إلى هذا المكان أو إلى هذا المجتمع»⁽¹⁴⁾.

وعلى هذا الأساس، كانت اللغة غاية في حد ذاتها لا تتعدي الوظيفة الشعرية التي تهتم بالدلالة وبناء هياكل المعنى الكلي للنص، وتنظيم عمليات التصوير والرمز، بل نجدها تحول إلى وعاء فكري تقاوِي لها علاقة عضوية مع المجتمع «فقد أصبحت لغة الروائي حسب باختين (BAKHTIN) مشكلة من لغة متعددة ومتنوّعة، تعكس تعدد لغات المجتمع وفاته المختلفة، وتقوم على الإلقاء من أشكال القول الإنساني في المخزون الثقافي واللغوي والاجتماعي للكاتب»⁽¹⁵⁾. وعلى هذا الأساس، تتجاوز الرواية البناء الشكلي رغم أهميته إلى فضاء أوسع؛ متسبِّع بجدلية التجارب الحياتية المرتبطة بالعالم والوعي الإنساني «لأنَّ اللغة ما هي إلا جزء

معبّر عن وعيه، بل إنّها الواسطة المادية التي يتفاعل بها النّاس في المجتمع»⁽¹⁶⁾. كما هي، لا محالة، ذات مستويات متعدّدة.

والمستوى اللّغوی كما حدّه أحمد عيد: يقصد بالمستوى اللّغوی النّموذج اللّغوی الذي يحقّق النّاطقين به صلاتهم الاجتماعية والفكريّة، ويحمل الخصائص اللّغویة التي تعارف عليها أهلها صواتاً وبنية وتراثياً وإعراباً... فكلّ لغة تتوافق مع المستوى الاجتماعي الذي يتطلّب استعمالها فيه، ومع مقتضى النّظام اللّغوی الذي تعارف عليه أهلها للوفاء بمتطلبات هذا الاستعمال هي مستوى لغوي جدير بالاحترام والملاحظة والنظر»⁽¹⁷⁾. ومن خلال رواية الأمير نجد الكاتب قد استعمل جملة من المستويات اللّغویة التي تتناسب وأوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكريّة.

١- **اللّغة الفصحيّة والعاميّة:** نلاحظ سيطرة العربية الفصحيّة في رواية الأمير لأنّها لغة السرد والحوار والوصف وكذلك المادة الخام التي يتشكّل منها العمل الأدبي، بل إنّها تشكّل عالمه الفني بالإضافة إلى العناصر البنائية الأخرى، من شخصوص وفضاء وبنية زمنية ورؤيّة سردية «بدءاً بكلام الرواية الثالث؛ جون موبى والقسّ والأمير، وقد جعل الكاتب كلامهم فصيحاً لاعتبارات موضوعية راعى فيها مستوى كلّ منهم، فإذا كان الأمير شخصية معروفة بheroïtّها العربية وبثقافتها اللّغویة والدينية وبمؤلفاتها الكثيرة شعراً ونثراً، فإنّ كلام القسّ وجون موبى جاء فصيحاً لأنّه مترجم إلى العربية فهما شخصيتان فرنسيتان تتكلمان لغتهما الأصلية وما يكتب في الرواية هو ترجمة لكلامهما»⁽¹⁸⁾. بالإضافة إلى شخصيات أخرى كانت في غالبيتها متقةً كوالد الأمير (محى الدين) وأخيه وصهره مصطفى بن التوّhamي وقاضي أرزيو مقدّم الرواية التيجانية (محمد التيجاني) وغيرهم من الشخصيات...

فسيطرة اللّغة العربية الفصحيّة باعتبارها «الصورة الرّفيعة التي تمثل فصاحة الأدباء، والبلاغاء من الشعراء والحكماء... وهي لغة الطّبقة الراقية من

المجتمع»⁽¹⁹⁾. كما هي الوعاء الذي يصب فيه الرّاوي أفكاره، فهذا لا يلغي وجود لغة عامة، لغة الطّبقة الدنيا أو السّوقية التي جعلت من العمل السّردي هجينًا، عمل على تحريرها من سلطة اللّغة الأحادية (الفصي) وكذلك بحكم ارتباطها الوثيق بمختلف الطّبقات الاجتماعية الموجودة في الواقع.

وتأسيسا على ما سبق استرتفت هذه الرواية الكثير من سجل اللّغة الفصي؛ ومنها حوار مصطفى بن التّهامي مع الأمير بخصوص حربه على مقام الزّاوية **التّيجانية**

قدوم مصطفى التّهامي لمساعدة الأمير وتعقيله لتقادي التّصادم الدّموي مع مقام التّيجانية.

حاول أن يغير الحديث (التهامي) مذكراً الأمير بما هو أهمّ:
- «أنّهم يطأون على المعاهدة يا سيدي.

- حتّى الآن قيائنا هي التي تخرّب كلّ شيء، الفرنسيون ملتزمون بما وعدوا به على العموم والمسؤوليات في ذلك واضحة

- يا السي مصطفى من مصلحتنا أن لا تكون الbadين بالاعتداء وخرق المعاهدة، أنا لم أختر هذا الوضع وال الحرب مع الفرنسيين لا تقود إلا لتدمر ما بنيناه. الحرب مع محمد الصّغير لها معنى آخر نحتاج إلى فرض قوانا وإلا ذهبت أخبارنا مع الريح»⁽²⁰⁾.

من خلال هذا المقطع الحواري يبين شخصيتين تاريخيتين يمكن أن تتبدّى لنا اللّغة كقضية فكرية ناج من خلالها إلى إشكالية مفادها أنّ وحدة اللّغة ليست بالضرورة مدعوة إلى التّسامح والتّآلف، فكلّ من التّيجاني والأمير ينتميان إلى نفس اللّغة، وكذلك إلى نفس المرجعية الدينية، إلا أنّ هذا لم يمنع من وقوع الحرب، مما يوحّي بضرورة تجاوز المطابقة إلى الاختلاف باعتبار هذا الأخير رمز الإنسانية، وأن لا شيء غير قابل للاختراق ما دام العقل غير متحرّر من الانغلاق في أطّره الضيقّة التي يمارسها فعل الهويّة المشحون بالانكفاء. وفي المقابل نلمس حوارا في

أسمى معانيه، حواراً بين (الأنَا) الأمير والآخر (القس ديبوش)، حواراً بين المسيحية والإسلام، حواراً بين منتميين إلى لغتين مختلفتين؛ اللغة العربية واللغة الفرنسية.

«أجابه الأمير الذي استقبله تاركاً وراءه ضيوفه ينتظرون قليلاً:

أهلًا بأخي العزيز، أهلًا بالمرابط الكبير

لي كلَّ هذه المعزة أيها السلطان الكريم في قلوبكم؟

كانت صورتك السّمحة دائمًا مطبوعة في عمق قلوبنا جميعاً، ولم تمح أبداً،
ولكننا سعدنا لوجودها على مرأى من عيوننا باستمرار، سعيد بهذا الشّعور النّبيل
وأملي لا أكون قد أزعجتكم.

- أنت تعرف أنّي أنتظرك»⁽²¹⁾.

رغم اختلاف المواقف والرؤى، إلا أنَّ العلاقة التي تجمع بين الأمير ديبوش تجاوزت عذاب الذّات وانكساراتها المريرة تحت وطأة الاستبداد، لترسم بعداً آخر قوامه علاقة الإنسان بالإنسان، بما يحمله من استحقاق ومسؤولية في إطار العولمة الثقافية الماحية للمرجعيات الهوياتية ولو في أطر التخييل المحبيل إلى الواقع بأبعاده الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، فيلخصه الكاتب في قالب لغوي فصيح وهو كالتالي:

«- لا أعتقد أنّنا وصلنا إلى هذا الحدَّ أيها السلطان الكريم، وإنَّ لن نتحدث عن كائن اسمه الإنسانية يا سيدي عبد القادر الاستحقاق وليس إرثًا سهلاً - معك حقَّ الاستحقاق يحتاج إلى مجهودات دائمة للوصول إلى تحقيقه. ديننا يقول ذلك كذلك. يقضي الإنسان العمر كله بحثاً عن تأكيد إنسانيته، لأنَّ كلَّ ما يحيطه هو عبارة عن مزالق متعددة، عليه تقاديمها بشهامة وعزَّة نفس»⁽²²⁾.

وبالإضافة إلى اللّغة الفصحى، نجد الرواية قد اقتربت، في موقع عديدة، من اللّهجة العامية لتكون هذه الأخيرة، انعكاساً لمجتمع تتجاوز فيه فئات اجتماعية عديدة مع فضاءات متعددة تقضي على ملحوظ الشخص نوعاً من العفوية وتأكّد

ارتباطه ببيئته المحلية. فلا تخلو الرواية من تلك الحميمية الواقعية التي تتشاءمها شخصيات من عامة الناس حين تتطق بلهجتها المحلية، مثل والدة الأمير، وزوجة القاضي أحمد بن الطاهر والقوال وابنته، والبراح والناس البسطاء المتناثرين في الأسواق والمقاهي... ينطفهم الكاتب بلهجاتهم المحلية، ليعكس فعلاً مستواهم الفكري والاجتماعي ويقترب بهم أكثر من الواقع، فيفسح لهم المجال للتعبير العميق عن جزئياته، بعدما حرمهم التاريخ من هذا الحق»⁽²³⁾، وكذلك مكن الرواية من إضافة طاقات أسلوبية وبلاعية أكسبها أصالتها وتميزها.

استرفردت الرواية بعض الصيغ العامية التي أراد الروائي أن يخضعها للتّفصيح وهذا بذاتها بأشكال متقطعة، بين تلافيف الفصحي «أعينوا يا لواخش؟!» ارتحوا شوية وعندما تكبرون طاردوا الكلاب، الجري وراء الكلاب يتطلّب دربة وقوّة مازلت صغاراً عليها...»⁽²⁴⁾. وهذا التّواشج والتّقاطع بين العامية والفصحي يجعل الرواية فضاءً مرنًا، يتطلّع إلى آفاق رمزية ذات أنساق ثقافية ودلّالات مرجعية توحى بالهوية. «فضلاً عن تحقيق توسيع أسلوبي يتعدّى من بلاغة العامي والمأثور واليومي لتصوير مناطق الظلّ من أنماط الوعي في تساكنها»⁽²⁵⁾.

ومن أمثلة ذلك ما يقوله السّيّد سعيد لأخيه الأمير بخصوص الحرب ضدّ

التيجانى:

«إن شاء الله خير، سنذهب إلى المقدّم اليوم، ونحاول أن نقنعه بضعف رأيه، وبهلاكه إن هو أصرّ على المقاومة.

واش تحب نقولك إن شاء الله تتجرون في إقناعه»⁽²⁶⁾.

وكذلك قول القوال الأعمى ردّاً على ابنته التي تتمتّم في أذنه لـما رأت الشّاويش:

يقول بصوت عالٍ:

«هذاك المهبول اللي ما يعرفش بأنّ الباي انتاعه كلاه حمار، قدامه الحيطان، ويعلق راسه إذا حب هنا، ما عندو ما يدير رانا في بيت الله»⁽²⁷⁾.

يبدو أنَّ الكاتب أراد من وراء هذا المقطع أن يوصل لنا فكرة تتسجم و موقفه المناهض للحكم العثماني معتمداً في ذلك على معرفة المتنقي ومخزونه الثقافى تجاه التأريخ وقدرته على التأويل، وذلك بتتشيط الذكرة واستحضار معانى العلاقات التناصية ووظيفتها في إنتاج المعنى وتفاعلها فيما بينها، ليضيف الرواوى نصاً آخر على لسان القوال وهو يراقص قردة: أشطح يا ولد المخازنية، ببابك ما هو عربي وأمك ما هي رومية؟ شكون جابك لترابنا يا ولد التركية»⁽²⁸⁾. وكلَّ هذه صيغ تعبَّر عن مواقف بسيطة للإنسان البسيط في معناها السطحي، إلاَّ أنَّ الكاتب أراد من خلالها الكشف عن رؤيته المنبقة عن تجاربه الذاتية؛ ومنه يصبح النص الروائى وسيطاً خطابياً بين إيديولوجية الكاتب وفهم المتنقي، الذي يسهم في عملية الخلق انطلاقاً من التفاعل الحاصل بين الفضاء المتخيل وعالمه الواقعي المعاش.

2- اللُّغَةُ الفرنسيةُ:

يعتبر حضور اللُّغَةُ الفرنسيةُ في روايةُ الأميرِ، إضافةً إلى الفعلُ الحضاري البشري، مما يولد تداعفاً وتفاعلًا تتعددُ فيه الأصواتُ والمفارقاتُ والخصوصيات، فتصبح الرواية فضاءً افتتاح الذات على الآخر. ويتبدي حضور اللُّغَةُ الفرنسية منذ التصدير الذي يتتبادل فيه كلُّ من الأمير والقس ديبوش الكلام بلغة الآخر، كما أورد الكاتب عدةً أسماءً وشخصياتاً وجرائم مكتوبة باللغة الفرنسية، بالإضافة إلى المعاهدات التي تضمنتها نصوص ووثائق تاريخية قصد التقرب من الواقعية والمحافظة على ماهية الرواية باعتبارها تاريخية، تتناول مسيرة شخصية معلومة المعلم وهي شخصية الأمير عبد القادر.

ومن النصوص نجد الرسالة التي تركها مونسينيور ديبوش لجون موبى

بعد أن صمم على ترك الجزائر:

«mon cher jean, je ne vous fais aucune proposition ; mais je serais heureux et vous vouliez partager mon sort jusqu'a la mort ». ⁽²⁹⁾

وكذلك الحوار الذي دار بين جون موبى وديبوش حول نفي الأمير والإحساس بالمساوة تجاهه.

«c'est l'être sans statut. Je ne dis pas homme parcequ'il ne l'est pas. C'est difficile mais c'est comme ça. la vie est sois très injuste envers les plus nobles»⁽³⁰⁾.

يبعد أنّ واسيني ترك هذا المقطع باللغة الفرنسية من دون ترجمة ليعد القارئ إلى الأصل، وهو أنّ القسّ الذي يتكلّم بهذه الطريقة تجاه الأمير هو ليس إلا فرنسيّاً، حتى ترتبط الشخصية (ديبوش) بمرجعياتها اللغوية المباشرة، إحياءً بالبعد التسامحي المتسمّي على اللغات.

فروایة الأمير مغامرة لغوية سعت إلى تجسيد ظاهرة التعدد اللغوي الذي هو انعكاس للمكنون الثقافي، كما هو أيضاً طرح يعبر عن رؤية إيديولوجية للعالم، صاغها الكاتب في موضوع إشكالي متشعب بلغات لها دلالاتها وأبعادها العميق، فهناك اللغة الفصحي والعامية واللغة الأجنبية. فمن خلال هذه الثلاثية اللغوية، نستلهم من واقعنا هوبيتنا المتشطّطة التي لا تقدم على الأحادية اللغوية. تعالج الرواية قيمة اللغة في ذاتها، وهذا عن طريق ارتباطها بالبعد الإنساني حيث تتحمي الحدود، لتحقّر في مفهومها البسيط، كونها وسيلة اتصال فقط، دون النّظر إليها كمرجعية هوياتية وعنصر أساسي، مما جعل النّص في «انزلاق خفيّ يتحوّل عبره الأنّا إلى آخر، أو العكس ويتحّذّل التّحوّل صفة عفوية سريعة في الحوارات اليومية ومختلف أشكال الاتّصال اللغوي...»⁽³¹⁾. فالكاتب ينجز نصوصه ضمن بنية لغوية واحدة وهي العربية بكلّ مستوياتها، كما يتيح للنصّ الافتتاح على بنية أجنبية ليصبح النّص فضاءً تفاعلاً فيه البنّي والشّخوص.

/ الدين:

استطاعت الرواية العربية الحديثة أن تبقى نفسها ضمن دائرة الثقافة العربية، وتحافظ على أصالتها، وهذا بتوظيف النّصّ الديني بمصادره القرآنية والإنجيلية والتوراتية، بالإضافة إلى الفكر الديني، وهذا بغضّ الاشغال على أشكاله ومستوياته، كالبنية الفنية واستحضار الشخصيات الدينية، وتصوير البطل في ضوئها...؛ بغية إخراج هذا الأخير من دائرة الاجترار إلى طريق الافتتاح

والتفاعل. ولن يكون استئهام الموروث الديني - كما يرى محمد رياض وتار - فعلاً
إبداًعياً استراتيجياً من ورائه دافعاً³²:

1- أن التراث الديني في قسم منه هو تراث قصصي، وجد بعض
الروائيين أن تأصيل الرواية العربية يقتضي العودة إلى الموروث السردي الديني،
و والإفادة منه في التأسيس لرواية عربية خالصة.

2- أن التراث الديني يشكل جزءاً كبيراً من ثقافة أبناء المجتمع العربي، لذا
فإن أي معالجة للتراث الديني هي معالجة لواقع الغربي وقضاياها.

فقد أشار كثير من الفلاسفة والمفكرين إلى ضرورة الاهتمام بالجانب الديني
وتوظيفه من منظور أدبي، ورؤيه إيديولوجية، نظراً لأهميته في حياة البشر. يقول
وليام جيمس: "الإيمان بالله هو الذي يجعل للحياة قيمة (...)" وهو الذي جعلنا
نتحمل كل ما في الحياة من محن، وننقّلها بكثير من الشجاعة والرضا، وهو الذي
يهبّي لنا كل ما هو ضرورة لحياة وادعة"³³، وكذلك قصة التعبير عن الواقع في
ظل خطاب روائي متعلق بنص تراثي آخر فني جمالي، فالأول سابق
. (Hyper texte)، والثاني لاحق (Hypo texte).

إن التّعْلُق بِيَن النَّصَيْن (hyper textualité) راجع إلى الكاتب وما يحمله
من زخم معرفي، ثقافي وفني أدبي، يتكئ عليه لتحقيق صيغة الانفتاح على
أزمنة سابقة وأخرى لاحقة تعني ضرورة تأصيل الحداثة. ومن هنا يكسب كل
موروث صلاحية إعادة التشكيل والتّجديد وفق التّصورات والرؤى النابعة من
الأيديولوجي والسيّاق الاجتماعي العقائدي؛ وهذا ما خلق تماهياً ترتبط فيه جوانب
حضارية وتاريخية ودينية مع إنجازات أدبية خلقت بعدها جمالياً، يضع النص أمام
مساءلة الرّاهن والتّقليد وهذا بجمعها لمختلف النصوص لتنتج عالماً سردياً منفتحاً
على التراث. إن أي تفاعل مع التراث لا يمكن أن يكون منتجاً إلا إذا كان تفاعلاً
إيجابياً مع واقعه... أي الواقع الذي لا زال يتفاعل مع التراث - الديني - باعتباره
امتداداً ثقافياً وروحيّاً، ومع الواقع العام أي العصر الذي تنتج فيه متقاعلات نصية

جديدة ومستمرة³⁴. فحينها تصطبغ لغة النص الجديد بلغة نص قديم معلوم، وهذا بالانطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية وعبر الحوار أو التفاعل النصي يتم تقديم نص سردي جديد (رواية) وإنتاج دلالة لها صلة بالأخر الجديد الذي ظهر فيه النص³⁵. ظهور نص الأمير مسالك أبواب الحديد "كان من نص سابق كتبه أمير اسمه (عبد القادر الجزائري في قصر أمبواز عام 1849).

لقد عاد الكاتب إلى التراث، وهذا من خلال استدعائه للنص الديني ليعبر عن نظرته للعالم وفق ما تملئه الإيديولوجيات والواقع بطريقة تقنية تسلب النص الأصلي أخص مقوماته الأساسية لتعيد له إنتاجا آخر يتوافق والسياق العام، المرتبط بالراهن والهدف من الكتابة.

ولعل هذا الاستدعاء للنص الديني يتكم على:

- النص الديني ذاته (القرآن والحديث)

- التراث الديني وما يحمله من ثقافة وتاريخ وسير ...

وخلافا للروايات التاريخية الكلاسيكية ذات المنحى الرومنسي والخيالي الحال، فـ "رواية الأمير" حاولت تشخيص البناء الدرامي لشخصية الأمير عبد القادر، ليست تمجیداً للماضي بقدر ما هي انتقاد للذات عبر هذا التضمين المستلهم

سورة (الفيل) "في الوقت الحاضر العصف المأكول هو نحن"³⁶

شخصية الأمير يميزها سلوك عقلاني واقعي واع بالتحول لا يمجّد الماضي بقدر ما ينهل منه ما يفيد، لبناء دولة جديدة، فالامير يوحى بفكر الهزيمة في العقل العربي الواقع بين النكسة والعصف المأكول، نظرا للبون الشاسع بين الآنا والآخر الذي أنتج واقعاً مأساوياً مما حز في نفس الأمير.

وسورة أخرى نستلهم منها قيم التسامح الديني والانتصار للحوار الحضاري، بين حضارتين وثقافتين غير متكافئتين، بحيث يتم إبراز الأمير في موقف الدفاع عن السلم مع الآخر المستعمر، ومنكرا على أتباعه الراغبين في الحرب بتناص من سورة الأنفال "ديننا يقول إذا جنحوا للسلام فاجنح لها"³⁷ وهذا

يضيف إلى ديننا المتسامح المشدد على احتضان فكرة السلام العالمي مقابل صخب الحروب والفتن، وهنا يمكن تماهي الآخر الدينى في السرد الروائى من أجل إنتاج صور وتأويلات جاءت نتيجة تقاطع التخيلى للواقعي.

وانطلاقاً من هذا التضاد بين التخيلى والدينى المكرس لأسطرة الأمير، هنا

يربطه بـ:

1- **المهدي المنتظر**: "الأمير في هذه المناطق صار أسطورة وما كان يحكى عنه في الأسواق كان يتجاوز كلّ منطق وعقل، وقد تقاطعت صورته بصورة **المهدي المنتظر**"³⁸

2- ارتباط الأمير بحدث ديني وتاريخي وهو هدم الكعبة من طرف أبرهة الحبشي، وهذا يظهر من خلال تناصص قرآنى "الملائكة هي نفسها التي بعثت بظير أبييل، وأشعلت النيران في جيوشهم"³⁹

ومن خلال هذين المقطعين عمد الكاتب إلى أسطرة الأمير لإضفاء حالة من الشاعرية على البناء الفني للرواية ابتعاداً عن الرتابة السردية، وكذلك حاوله وصف حالة واقعية متبدلة في الأنماط الجمعي المؤمن بالخوارق والمعجزات التي كانت يوماً ما جزءاً من تاريخنا الإسلامي، انقطعت بانقطاع الأنبياء والرسل.

إنَّ هذا التماهي بين الروائي والواقعي يفتح أفق التسويق فيجعل القارئ يفعل، ويصبح جزءاً من النص فيعيد فتحه من منظوري، الماضي والحاضر، مما يتتيح له إعادة الاعتبار لصورة انتهت، وتعويضها بأخرى لا تزال حاضرة في يوميات الإنسان العربي المسلم بشكل عام، وهذا نتيجة تضافر عدة شروط تاريخية لا تخرج عن إطار الصورة النمطية الممتدة عبر العصور إلى أن تصل إلى الحاضر فتهتز كتابياً وفنياً، وترتبط الداخل النصي بالخارج السياقى.

3/ التّارِيخ:

يُعد النّص الروائي من أهم المكونات الخطابية لما له من إيحاءات دلالية وأبعاد فنية مرجعية، ينهض على استحضار النّصوص السابقة في النّص اللاحق وإنجها في ثوب جديد.

من الواضح أنَّ النّص الروائي الحديث هو شبكة من التّفاعلات النّصية "عَبَرَت عنه مستويات ثلاثة: أولها زمنية الرواية، وثانيها فاعلية النّص الروائي وثالثها مستويات التّأويل"⁴⁰. لتحقق هذه المستويات "فاعلاً دينامياً يجعل من الرواية فناً يرکن إلى الواقع والتّخييل. تتساوق فيه المضمّين والأسلوب لتعبر عن رؤى تصادي الحقيقة وتتأيّد عنها لكونها بنية متخيّلة قائمة على اللغة والرموز".

فالروایة بنية رمزية لغوية متخيّلة تقدم رؤية للعالم وهذا باستحضار الماضي في الحاضر لخلق علاقة قربي وتنقطع بين التّاريخ العلمي بوصفه علماً يمتاز بموضوعية، وعالم تخيلي أبي، وما يؤكد هذه العلاقة هو اندراج أي نص أدبي "ضمن سياق مجتمعي تاريخي يشترط ويزخر ظهوره، فعناصره ما قبل النّص الأدبية والاجتماعية والإيديولوجية تحدد تراث ومادة المؤلف التي سيتشكل من انسجامها فاعل تاريخي ومجتمعي ملموس...".⁴¹.

إنَّ الروایة العربية الحديثة، قد أولت اهتماماً كبيراً للجانب التّراشي التّاريخي لما له من غنى وثراء على مضمونها. هذا ما جعلها تبلغ "شأنًا عالياً في مقاربة قضايا المجتمع العربي الحساسة والساخنة"⁴² بتناولها للأشخاص والأحداث أو لتحول اجتماعي انطلاقاً من التّراث التاريخي، فالمادة التّاريخية يستحضرها الكاتب ويعيد سردتها في إطار جدي يعكس الوعي العربي ببعديه الماضي والحاضر، إذ يغدو التاريخ باعتباره تراثاً "عنواناً على حضور الألب في الابن حضور السلف بالخلف... من هنا لا ينبغي النظر إلى التّراث على أنه بقايا تفافة الماضين، بل على أنه تمام هذه الثقافة وكليتها... عنه المعرفي والإيديولوجي وأسasهمما العقلي وبطاقتهما الوجدانية في الثقافة العربية الإسلامية"⁴³. وهذا الحضور التّراشي يمثل

الذاكرة العربية ووجودها كما هو امتداد لهويتها؛ وهذا ما جعل المادة التاريخية أهم راقد للخطاب السردي الجزائري بما يحمله من عناصر مختلفة ومن بينها عنصر الاستعمار الفرنسي للجزائر لما كان له من تأثير في الكيان الجزائري.

فجد الرواية الجزائرية قد أولت اهتماماً كبيراً بالثورة الجزائرية، وما ثورة الأمير عبد القادر إلا جزءاً منها. فاستعارة تاريخ وسيرة الأمير في رواية (الأمير) لا يعتبر إلا تكريساً للغة مضت مرتبطة بظروفها آنذاك، أعيد تشكيلها بحيث يتماهي فيها المكون التراخي بالراهن.

توسلت رواية (الأمير) في نقل التاريخي إلى عوالمها التخييلية بتقنيات سردية حديثة، كأسلوب التداعي، الاسترجاع، الاشغال على الذاكرة، المحاكاة، السخرية، تبادل الضمائر... الخ.

كما استحضرت خصوصية فكرية وتاريخية لزمن انقضى لتراسح مع قالب لغوی في الحاضر من أجل إعطاء دلالات جديدة وليدة العصر.

أما فيما يتعلق بتجليات التراث التاريخي في الرواية يمكن ملاحظة هذه الرسائل التي كثيراً ما جملت معاهدات واعترافات وبنوداً كانت تتم بين الأمير والمستعمر أو بين الأمير وحلفائه.

الصفحة	الرسالة
53 - 54	<p>بالعربيّة:</p> <p>*رسالة بعثها الأمير إلى ديبوش:</p> <p>بسم الله الرحمن الرحيم</p> <p>"من الخادم البسيط لسيد الأكون الذي جهدا للخير.... سيد ديبوش؛ السلام عليك وليسدد الله كل خطواتك وخطوات من تحب.. نتمنى أن يلهمك الله بعض الوقت لتعودنا وتزورنا... كلنا نتمنى رؤيتك قريباً... وداعاً سيد الأعظم من عبد القادر بن محي الدين".</p> <p>اليوم 24 من صفر من سنة 1265 هجرية</p>

<p style="text-align: center;">19</p> <p style="text-align: center;">-</p> <p style="text-align: center;">20</p> <p style="text-align: center;">-</p> <p style="text-align: center;">78</p> <p style="text-align: center;">-</p> <p style="text-align: center;">79</p>	<p>* رسالة بعثها القس ديبوش لبونابرت دفاعا عن الأمير.</p> <p>عبد القادر في قصر أمبواز</p> <p>مُهدى إلى السيد لويس نابليون بونابرت رئيس الجمهورية الفرنسية.</p> <p>بقلم مونسينيورد أنطوان - أadolف ديبوش أسقف الجزائر</p> <p>السابق</p> <p>ثم في أسفل الصفحة كلمة بوردو مكتوبة بخط بارز وتحتها:</p> <p>الطبع والليتوغرافيا: ج. فاي. شارع سان كاترين.</p> <p>.139 أفريل 1849</p> <p>نص الرسالة: "أعود للتو من قصر أمبواز قضيت أيام عديدة تحت سقفه المضياف، في حميمية نادرة مع ألمع سجين عرفه القصر أعتقد أنني أكثر معرفة من غيري بعد القادر... أثناء عودتي إلى بوردو صادفت أناسا كثيرين أهلا لكل تقى، لديهم فكرة غير دقيقة وناقصة عن هذا الرجل.. وأظن صادقا لو أن كل الفرنسيين عرفوا عبد القادر مثلما أعرفه اليوم لأنصفوه في أقرب وقت، لهذا أتصور بأنه من واجبي الإنساني أن أفعل شيئا في انتظار القيام بما هو أهم..."</p> <p>* صك البيعة للأمير عبد القادر:</p> <p>بسم الله الرحمن الرحيم وصلي الله على سيدنا محمد الذي لا نبي بعده.</p> <p>"إلى الشيوخ والعلماء يا رجال القبائل... وفقكم الله وسد خطاكم... وينشر لكم الخير في جميع أنحاءكم"</p> <p>حرر بأمر من ناصر الدين السلطان، وأمير المؤمنين عبد القادر بن محي الدين أدام الله عزه وحق نصره آمين.</p> <p>بتاريخ الثالث من رجب 1248هـ الموافق لـ 27 نوفمبر</p> <p>.1832</p>
--	--

		بالفرنسية
103	<p>* رسالة ساخنة من وزير الحرب مارشال مورتيبي حاكم الجزائر يفتح أمامه السبل لاختراق اتفاقية الهدنة الموقع عليها بالتراسي (هدنة ذو ميشال)</p> <p>«Nous ne pourrions ,sanscompremettre les interets politique de la France ,laisser prendre un libre cours à l'ambition d'Abdelkader . Nous ne devons pas souffrir qu'il sorte de la province d'oran.»</p> <p>-le marechal mortier.</p>	
101	<p>* الكونت درويديرلون الذي عين بعد سولت بمرسوم ملكي 22 جويلية 1834 يشكك في صدق النوايا بخصوص اتفاقية ذو ميشال.</p> <p>«Je ne connais pas le texte du traité passé entre le général des michels et Abdelkader mais d'après ce qu'on m'en a dit, je ne l'éprouverai pas dans toutes dispositions.»</p> <p>-drouetderlon.</p>	

نلاحظ من خلال الجدول أنَّ الروائيَّ لجأَ إلى المادَّة التَّارِيخِيَّة بمختلف أنواعها، فكان أنَّ وظفَّها لخدمة الرواية ولخدمة القصَّ داخل النصَّ قصد الإيحاء بالواقعية، وكذلك إعادة النظر في التاريخ الرسمي وهذا بإعادة قراءته بأساليب جديدة في ظل سياق جديد، ومن ثمَّ سبر أغواره والتأسيس لعلاقات جديدة.

لقد سلك الاعرج طريقاً غير أولئك الروائيين الذين يرون أنَّ الرواية التَّارِيخِيَّة هي ترصيف للمادَّة التَّارِيخِيَّة ونقلها بحرفيتها، بل استنقى من التاريخ ما يساعدُه على بناء عالمه التَّخييليَّ وهذا بتعريفه هذه المادَّة إلى عمليات التَّحول والانصهار، ومن ثمَّ إخراجها للقارئ تأليفاً على درجة من الانسجام والتَّناغم يوحي بخلق صور مختلفة.

فالروائيُّ يستنقى من التاريخ ما يخدم عمله، وهذا بتحويل النص الأصليَّ (التَّاريقيَّ) من سياقه، للاستفادة من طاقاته كجنس غير أدبيٍّ لتعزيز البعد الحضاري للرواية. أضف إلى ذلك البنية السردية الحديثة للرواية، قد تُحضر المادَّة التَّارِيخِيَّة متواشجة مع اللُّغة السردية إلى حد يصعب إيجاد الحدود الفاصلة بينهما. وهذا ما يمكن أن نجليه من خلال هذا التماهي التَّاريقيَّ / السرديَّ في المقطع الآتي:

قال الميلود بن عراش وهو يحاول إخراج الأمير من غفوته وهو ينظر إلى الوثيقة الجديدة الموقعة من بن عراش ومردوخي عمار، دق الأمير جيداً في الوثائق التي كانت بين يديه لم يلحظ عليها أي شيء يستحق الذكر. سوى ختمه الكبير الذي تخرقه نجمة داود وختم دوميشال والتاريخ الذي خط بشكل أنيق، 25 فبراير 1834.⁴⁴

ومن خلال نجمة داود وما تحمله من دلالة يعود بنا الروائي إلى تاريخ خارج سياق النص المرتبط بدواود عليه السلام إلى تاريخ آخر يعود بنا إلى الوثيقة المدونة بتاريخ 25 فبراير 1834.

وهي محل المناقشة بين الأمير وميلود بن عراش فتوظيف النجمة وما تحمله من دلالات إلا ولها بعد خارج أدبي وُظف أدبياً في نطاق عملية التخييل. وعندها تتكون علاقة تفاعلية وجدلية فيصبح التاريخ أدباً والأدب تاريخاً يؤسس لمفاهيم جديدة. ولعل ما يثير انتباه القارئ حقيقة، هو أن السرد في رواية الأمير تميز بقدرة كبيرة على رسم معالم هويّاتية مصبوغة بصبغة جمالية تخيلية وواقعية، وهو ما استشره واسيني الأعرج لصياغة طرائق سردية تتم عن براعة في تمثيل المرجعيات الثقافية من تاريخ ودين ولغة، تلك الطرائق التي بنت فضاء روائياً تفاعلاً في الشّخصوص معبرة عن الأنّا والآخر بطريقة نقديّة معاصرة حيال المجتمع.

الهوامش:

- كورتيس جوزيف، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2007، ص 171، 172.
- المرجع نفسه، ص 172.
- ينظر عبد الله إبراهيم، الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية، سلالات وثقافات، ضمن الرواية العربية... "مكانت السرد"، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرین الثقافي الحادي عشر 13-11 ديسمبر 2004، ص 11.
- المرجع نفسه، ص 11.
- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص 47.
- المرجع نفسه، ص ن.

- 7- ينظر: حفناوي بعلی، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 48-49.
- 8- مفقودة صالح، دراسات في الأدب الجزائري، الصندوق الوطني لترقية الفنون والأداب، الجزائر 2002، ص 172.
- 9- أحمد أبو زيد، ليفي ستراوس عميد البنائين في فرنسا، مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويت، ع، 293، أفريل 1983، ص 80.
- 10- واسيني الأعرج، رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ط1، 2004، ص 6.
- 11- صلاح صالح: سرد الآخر الأنما والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003، ص 49.
- 12- الرواية، ص 132.
- 13- عبد المالك مرтаض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1988، ص 38.
- 14- يمنى العيد في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2005، ص 227.
- 15- ينظر وائل بركات: نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 14، ع 03، 1988، ص 69.
- 16- المرجع نفسه، ص 93.
- 17- أحمد عيد، المستوى اللغوي للفصحى واللهجات النثر والشعر، دار الثقافة العربية للطباعة، القاهرة، 1981، ص 07.
- 18- السعيد زعباط، رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، بين الحقيقة التاريخية والتخيل الروائي بحث لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، قسم اللغة العربية وأدبها، جامعة منتوري قسنطينة 2010 /2011، ص 87.
- 19- حسام البهنساوي، العربية الفصحى ولهجاتها، الناشر، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 2004، ص 40.
- 20- الرواية، ص 237.
- 21- الرواية، ص 439.
- 22- الرواية، ص 126.
- 23- زعباط، ص 90.
- 24- الرواية، ص 169.
- 25- مصطفى المويقن، تشكيل المكونات الروائية دار الحوار للطباعة والنشر، ط1، 2001، ص 213.

- 26 - الرواية، ص 240، 241.
- 27 - الرواية، ص 70.
- 28 - الرواية، ص 69.
- 29 - الرواية، ص 435.
- 30 - الرواية، ص 542.
- 31 - صلاح صالح، سرد الآخر الانا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ط 1، 2003، ص 53.
- 32 - محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، من منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2002، ص 138.
- 33 - عبد العزيز البهواشي، دور التربية الاسلامية في تنمية الشخصية القومية المصرية لمواجهة مخاطر النظام العالمي الجديد، ص 440-441.
- 34 - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2006 ص 230.
- 35 - محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمونطيقا السرد)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط 1، 2008، ص 5.
- 36 - الرواية، ص 114.
- 37 - الرواية، ص 465.
- 38 - الرواية، ص 118.
- 39 - الرواية، ص 471.
- 40 - دقيق رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخيل، دار الف拉ابي، بيروت، ط 1، 2008، ص 95.
- 41 - إبراهيم الفيومي، الرواية العربية، مؤسسة عمادة للدراسات الجامعية والنشر، الأردن، 2001، ص 19.
- 42 - عبد الله أبو هيف، الجنس الحائز "أزمة الذات في الرواية العربية" رياض الصلح للنشر، ط 1، 2003، ص 11.
- 43 - ينظر : محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ، ص 42، 43.
- 44 - الرواية، ص 106.

استلهام الموروث الشعبي من النص الروائي الجزائري: شعلة الـمايدـه/عائلة من فـخـار لـ: محمد مـفـلاح أـمـوـذـجا

سهام حشائشي

جامعة سكيكدة

تُعد قضية استلهام التراث الشعبي وتوظيفه في النصوص الإبداعية من المسائل التي طرحتها الساحة النقية المعاصرة، وأفاضت في الحديث عنها، محاولة الوقوف عند أبعادها الفنية والدلالية، والكشف عن أسبابها، التي أدت إلى انبهار الكاتب أو الأديب بذلك الموروث المُحمل بالدلالات العميقة، والمشحون بالمعاني الإنسانية، والفكريـة الأصـيلـة، والـذـي ترسـخـ فيـ الـذاـكـرـةـ الشـعـبـيـةـ، وـحـفـظـهـ الـوـجـانـ الجـمـعـيـ، عـبـرـ الـأـزـمـنـةـ الـمـتـعـاـقـبـةـ "ثـمـ إـنـ التـرـاثـ الشـعـبـيـ لاـ يـعـبـرـ عـنـ وـجـانـ فـرـديـ وـاحـدـ، وـلـاـ يـكـتـرـثـ بـالـرـؤـيـةـ الـفـرـديـةـ الـأـحـادـيـةـ، لأنـهـ يـزـخـ بـتـرـاثـ عـمـيقـ، عـمـقـ تـارـيخـ الـأـمـةـ بـأـكـملـهـاـ، فـهـوـ ضـمـيرـهـاـ الـحـيـ الـمـعـبـرـ عـنـ أـفـرـاحـهـاـ، وـأـحـزـانـهـاـ، وـإـدـاعـهـاـ الـمـخـلـفـ، وـمـنـ هـنـاـ تـظـهـرـ خـصـائـصـهـ الـفـنـيـةـ وـالـمـضـمـونـيـةـ مـنـعـكـسـةـ عـلـىـ النـتـائـجـ، بـحـيثـ تـتجـلـيـ إـبـدـاعـاتـ الـجـمـاعـةـ مـنـ خـلـالـ تـجـارـبـهـاـ الـفـرـديـةـ".¹

لكن التراث الشعبي مُعرض للتغيير، من خلال الإضافة أو الحذف، لأن كل جيل يُضفي على تراثه صبغة يتميز بها عن غيره، فيترك طابعاً خاصاً به، لتنطّع عليه الأجيال القادمة، ومثال ذلك: أن حكاية الغول قبل احتلال فرنسا للجزائر ليست نفسها بعد الاحتلال، لأن فرنسا سجراً منها البشعة التي اقترفتها في حق الشعب الجزائري - صارت مُجسدة في المخيلة الشعبية الجزائرية، على أنها الغول، الذي يُثير في النفس هلعاً ورعباً. وبالتالي أفرغت حكاية الغول، من محتواها الخيالي المتوارث، لتُشحن بطاقة تعبيرية جديدة تتلاءم والواقع المعيش آنذاك، "ومما لا شك فيه أن هذا الموروث الشعبي لا يمكن أن ينتقل عبر الأجيال المتواتلة،

والعصور المتلاحقة دونما تغيير في حركته ودلالته سواء على صعيد المفردة اللغوية أو الظاهرة الموسيقية المصاحبة للكلمات المرددة في الأغاني الشعبية والأهازيج أو في القصص الشعبي أو السير التي يرويها المداخ في حلته، أو الجدة للأطفال عن الغilan وأخبار الجن والملائكة..".²

ويُلاحظ أنَّ التراث الشعبي الجزائري يزخر بمضامين ثرية ومتعددة، لأنَّه مزج من التفافات التي أنتجتها العديد من الحضارات المتعاقبة، على المجتمع الجزائري، والتي ساهمت - بشكل أو بآخر - في تكوين موروث شعبي حافل بالمعاني والدلالات، التي تتضمن أبعاداً إنسانية تُعين على الإطلاع على الفكر الجمعي، في تلك الحقب الزمنية.

ولعلنا هنا نستطيع استشفاف بعض الأسباب، التي توقف وراء الاهتمام المتزايد، من لدن الأديب الجزائري، حينما يُحاول تقديم قراءات للواقع الراهن، من خلال استناده على جملة من التربصات والمرجعيات السابقة، وهو بمحاولته هذه يتطلع إلى تشييد جسر، يربط الموروث الثقافي المختزن، في الذاكرة الشعبية بجملة المفاهيم الحديثة، التي تشكّلت وفقاً للانفتاح على بعض التفافات الأخرى، وما تحويه من رؤى وآفاق، لأنَّ الحادثة "لا تعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه بالمعاصرة، أعني مواكبة التقدم الحاصل على الصعيد العالمي".³

وكانَت الرواية فضاءً شاسعاً، ومساحةً لتصوير مجريات الواقع، وما تكتفيه من متغيرات وأحداث ومواقف ولعل الأديب الذي ينزع نحو توظيف التراث الشعبي في الرواية يكون قد رغب فعلاً في تثبيت فكرة واقعية الرواية، أو أنها - حقاً - من أكثر الفنون الأدبية ارتباطاً بالواقع، فالنص الروائي يختلف عن النص الشعري "بكونه يُجسد البنية الاجتماعية بشكل ألحى من خلال بُعده النثري وخلقَه لعالم اجتماعي يتفاعل مع العالم الاجتماعي المعيش إنه يخلق عالماً بواسطة اللغة، ومن خلاله يُمارس رؤيته للعالم الاجتماعي الذي يعيش فيه بكل جزئياته

وتفاصيله، لذلك درج الباحثون على اعتبار الرواية أكثر واقعية من الخطاب الشعري وما تعبير الرواية النثري القريب من اللغة اليومية إلا مثلاً على ذلك، وأغلب الدراسات التي تبحث في نشأة الرواية ربطها بهذا العنصر الاجتماعي⁴.

وتُعد الرواية فناً أدبياً رائجاً، سواء من حيث الممارسة الإبداعية أو من حيث نسبة المفروتية "فليس هناك جنس أدبي أشد التصاقاً بالحياة من القص الروائي"⁵. وعلى هذا الأساس اخترت التعامل مع روایتين حديثتين كُتبتا بقلم الروائي والأديب الجزائري: محمد مفلح، والموسمتان بـ: **شعلة المايدا** (دروب العودة إلى وهران)، و**عائلة من فخار** (مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة)، لاستكشف مكامن توظيف الموروث الشعبي الجزائري، بين أحداثها، والتعامل معه قراءة وتأليلاً.

لكن قبل ذلك أود الإشارة إلى أن الموروث الشعبي يتمحور حول ثلاثة أقطاب رئيسة، إلا وهي: المثل الشعبي، والأغنية الشعبية، والسيرة الشعبية، لكنني ارتأيت في قراءتي التالية أن أقف قليلاً عند الشق المادي، من الثقافة الشعبية، والذي تتضوّي تحته جملة من السلوكيات، والعادات المتوارثة، وكذا مجموعة من الصناعات التقليدية، كاللباس والأواني والأدوات الموسيقية، التي تُشكل جزء من الموروث الجزائري العريق، هذا -بالطبع- إضافة إلى بعض تلك المحاور السالفة الذكر.

فتتأمل معى وجه الثقافة المادية الشعبية، المُجسد في لباس - راشد - بطل رواية **شعلة المايدا**، (التي جرت أحداثها أيام الهجوم الإسباني على مدينة وهران في نهاية القرن الثامن عشر)، والأدوات التقليدية التي يستخدمها في حياته اليومية: "...ولما وصل خيمة شعر الماعز الباهنة الألوان، حنى جسمه الطويل النحيف، وزرع خفه المهترئ عند فتحتها الأمامية، وألقى التحية بصوت خافت وهو يدخل الخيمة، ثم اقترب من عمه الحاج، فلثم عمamته التوتية النظيفة، وجلس إلى جانب والده المُمدد على زربية قديمة مبسوطة في الجهة اليمنى من المدخل ثم راح يُنصل إلى عمه الذي كان يتحدث عن مدينة معسرك"⁶.

فالخيمة هي المسكن الذي يقطنه أهل الbadia، في ذلك الزمن، ولم يقل - الكوخ- لأنّ هذا الأخير لم يظهر إلا بعد الاحتلال الفرنسي للجزائر، والخيمة منسوجة من شعر الماعز على الطريقة البدوية الأصيلة، وكذلك الخف والعمامه، والزربية تُحيل جميعها على انتماء لمنطقة معينة في فترة من الفترات، وتتضح الصورة حينما يقول: "رأى راشد سكان المنطقة وهم في عباءاتهم البيضاء الفضفاضة وبرانيسهم الخفيفه الجميله".⁷

هكذا هو هندام الرجل العسكري، الذي تعكسه الصورة، التي تطرق إليها الأديب، بشكل من التفصيل، والتتفق، فهو يُعدّ نموذجاً، يعكس الحياة الاجتماعية آنذاك بدءاً باللباس، الذي يميز سكان منطقة عن سواها. أمّا عن الأواني التقليدية فقد ورد ذكرها في أكثر من موضع، لأنّها تصاحب شخصوص الرواية، أينما حلّوا، وهي تدخل في إطار نظام الممارسة الذي يتكرر في الحياة اليومية لسكان الغرب الجزائري، ومن تلك الأواني المستخدمة نجد: القصعة، الملعقة الخشبية، الإناء الطيني، القربة، الفرن الطيني، الطاحونة اليدوية... إلخ. أمّا عن الأكلات الشعبية فقد ذكر: الكسكسي، كسرة الشعير، الرغيف المطهو تحت الرماد والممزوج بنكهة أوراق الضرو المحترقة... إلخ. بالإضافة إلى: لبن الماعز والماء الممزوج بالقطران... إلخ.

كل هذه العناصر وغيرها تخلق لوحة فنية متكاملة، تصوّر النمط المعيشي، السائد في تلك الحقبة، وهي-على بساطتها- غير أنّها تشكّل خصوصيات ومعالم خاصة تُحيط بهوية الفرد الجزائري المُتفاعل مع واقعه والمُرتبط بتراثه أشد الارتباط.

أمّا عن العادات المتّوارثة فإنني لمحت شكلاً تقليدياً حضر في الماضي، واستمر إلى وقت غير بعيد، عن زمننا الراهن ألا وهو (الوشم) لقد "لثم راشد جبين والدته المُزین بوشم له شكل رقم ||"٨، فالوشم أيضاً يُعدّ مظهراً من مظاهر الزينة، التي كانت تصطونها المرأة الجزائرية في الماضي، بالإضافة إلى الحناء التي تزين

أيادي النساء، وها هي واحدة منهن تمر على راشد وصاحبه: "وَمَرَتْ عَلَيْهِمَا مَرْأَةٌ بَدِينَةٌ تَنْتَمِي فِي حَائِكَهَا التَّلْمَسَانِيَّ الْجَمِيلُ، وَهِيَ تَشَدُ طَرْفِيهِ عَنْ صُدْرِهَا النَّاهِدِ بِيَدِهَا الْيُمْنِيَّ الْمُخْضِبَةِ بِالْحَنَاءِ، فَتَحْرُكُ الْقَنْدُوزَ الْقَصِيرِيَّ عَلَى الْحَصِيرِ الْقَدِيمِ كَمَنْ لَدْغَتِهِ أَفْعَى، وَتَتَهَدُ مَتَمْتَماً: هِيَ هِيَ يَا راشد" ⁹.

فالوش والحناء إذ عنصران مهمان، من زينة المرأة، التي تعتمد لها سعيًا لإبراز أنوثتها، وإظهار مواطن الجمال فيها.

وعن الموسيقى وأدواتها فإن الكاتب وضع أكثر من مشهد تصويري، داخل الرواية، يُبدي لنا مراسم الاحتفالات، التي كانت تقام في المناسبات الدينية والاجتماعية، ومنها المشهد التالي: "وبعد الاستراحة أرسل الباي الهدايا إلى الآغا وقواده ومنها الخيل والبرانس الزغadianية والعبيد، ومنح الأموال لعازف في المزامير وقارعي الطبول، كما تصدق بالمال على كل خدام الآغا، وتتابع راشد في حيرة ظهور موسقيين من الترك والعرب قصدوا فسطاط الباي، وهم يعزفون أحانهم الجميلة فأحسن إليهم الباي، وظهرت فرقة (المسامع) النسائية، وشرعت في ضرب الدفوف والغناء، ثم تقدم مقتضد الباي من عضوات الفرقة الموسيقية وأحسن إليهن بمال وافر، وظهر أتراك في زي عسكري وهم ينخرون في مزاميرهم، فمنهم المقتضد شيئاً من المال، ودخل أعضاء فرقة الموسيقى الأندلسية وجلسوا أمام الباي ثم شرعوا في العزف على الربابة والكمنجة والعيدان وقبل انصرافهم، أمر لهم الباي بمبلغ وافر من المال جعلهم يثنون على كرمه".¹⁰

تبدي الآلة الموسيقية في هذا المشهد الاحتقالي، كأداة تعبيرية تستجلِّي مشاعر الفرحة والابتهاج، فالمزامير والطبول والدفوف من هبة التراث الموسيقي الجزائري، الممزوج بالتراث الموسيقي التركي، أمّا عن الربابة والكمنجة والعيدان فقد استحضرتها فرقة موسيقية أندلسية، أطربت الحضور بأنغامها الساحرة والخلابة، مما دفع بالبالي إلى إجزال العطاء للفرق العازفة. وفي إحدى المعارك الأخيرة (بين الإسبان ورجال المقاومة الشعبية الجزائرية) "نظم البالي حفلة تناول

فيها الجندي وسكان معسكر الكسكي بلح المغنم واللحم والزبدة، ثم غنى فيها مطربو الفن البدوي وأنشد المداخون والشعراء قصائدhem الحماسية، وشهدت المدينة الألعاب الفروسية البهيجية التي دوت فيها البنادق¹¹.

على عكس ما قرأت من الروايات المغاربية، التي تُورد مقاطع من الأغاني الشعبية باللهجة العامية، فإنَّ الأديب: محمد مفلاح هنا ارتَأى التعبير لغويًا—عن فعل الإلقاء الشفوي للأغنية الشعبية دونما إيرادها داخل النص الروائي، وهذا سرًّا—يعود إلى التزامه بخصوصية السرد الروائي كأدلة لغوية فاعلة تطمَّح للارتقاء والتطور أكثر فأكثر، ليبقى التراث الشعبي سرًّا بنظره—مادة غير قابلة للتوثيق، خصوصاً إذا كان الأمر يتعلق بسرد تاريخي لواقعه، أو مجموعة من الوقائع، التي كان التاريخ شاهداً عليها.

أما عن الأعراس، فالأديب يصور مشهداً آخر، لحفل زفاف مهدية إلى راشد "حملت مهدية العروس المتأنقة على ظهر حسان أحمر ودلت زغاريد النساء في فضاء الدوار، وهن يلوحن بالمناديل الملونة التي عُلقت في شكل رياضات على رؤوس العصي وأعواد القصب، رافقت موكب العرس بغلة كانت تحمل أفرشة صوفية مزركشة بألوان زاهية، ووسائل كتان محسنة بالصوف، وصنوفاً خشبية يحتوي الفساتين القطنية وأدوات التجميل التقليدية، كانت خيمة الحاج يحيى تبعد عن خيمة شقيقه بمسيرة ساعة"¹². كانت هذه طريقة زفاف العروس، إلى زوجها في منطقة معسكر، الواقعة في الغرب الجزائري، والذي كان يُسمى: باليك الغرب. ثم ينتقل الكاتب بعد هذا التصوير الدقيق لحدث الزفاف، إلى وصف فرحة سكان الدوار، حينما تُقام عندهم الأعراس، لأنَّهم يجدون فيها فرصة للتخفيف، عن أنفسهم من وطأة الشعور بالبؤس والقهقهة والحرمان، والتنفيذ عن مكبوباتهم القابعة بأعمق نفوسهم الكسيرة، التي حطمتها الواقع الموبوء الذي رُزئوا به. ثم يواصل الوصف "في ليلة الزفاف تربع المطرب حمو الحنان على زربية عريضة، ذات نقوش جميلة وألوان زاهية، وكان يرتدي عباءة بيضاء وبرنسوساً صوفياً أبيض وضع عليه

برنوساً أسود من نوع -الزغاني- واحتضن المطرب آلة القلال وبدأ النقر على فوهتها الجلدية بخاتمه الفضي، جلس على يمينه عثمان القصاب ومرافقه بلقاسم، وعلى ضوء القمر المنير، ترنم الشيخ حمو الحنان بقصيدة سيا ناري وبين سويد- التي نظمها الشاعر قادة بسويكـتـ عن انتفاضة قبيلة المحـلـ، على البـايـ عـصـمانـ¹³.

فالشعر الشعبي كان حاضراً، لرصد مجريات الواقع الاحتفالية، والتقاط الأحداث السياسية والاجتماعية، ثم صياغتها في شكل مقطوعات غنائية توضع لها ألحاناً تعزف على تلك الآلات الموسيقية مثل - القلال - الواردة في بطن المقتبس، وهي تشبه آلة - الدربوكة - ولكنها أصغر منها قليلاً، بالإضافة إلى - القصبة - لتكتمل حلقة العزف، ويببدأ الاحتفال، أمّا عن قصيدة - يا ناري وين سويد - فهي للشاعر سادة بن سويكت - الذي "سجل انتصار أهل سويد بالغرب الجزائري على العثمانيين في حروب طويلة قاسية، وهذه الحروب تُعرف جماعياً باسم ثورة المحال - التي كانت تقدّ تارة وتخبئ تارة أخرى حوالي قرنين، وللشاعر في ذلك عدة قصائد منها تلك التي يقول فيها:

الترك جاروا واسويد عقابهم طافحين والترك شاربين الهبال في سطلة"¹⁴.
وقصائد قادة بن السويكت- من الشعر الملحون، الذي تُوظف فيه كثير من
الرموز والإيحاءات الدالة، على غدر العدو وأساليبه المراوغة، التي يعتمدها في
معاملاته، وبالتالي يتفطن المتألق، لنتائج الأساليب، ويستعد لها "فالأغنية الشعبية
يمكن أن تتأسس باستمرار كأدلة تعبيرية فاعلة من شأنها مساعدة الراهن وفهم
تطوراته وخصوصياته... والحقيقة إن مثل هذه التساؤلات باستطاعتها وضع
أصابعها على طبيعة الظروف القائمة وربطها بالوعي"¹⁵. لاسيما وأنّ مضمون
الأغنية يُعبر عن واقع معين، بكل حياثاته، إذ يستطيع القارئ/المتألق استشفاف
أبعاده والوقوف عند ملابسياته، بكل أبعادها الفكرية والاجتماعية والسياسية. ثم إن
الشعر الشعبي في تلك الفترة كان بيت الحماسة في قلوب المجاهدين، ويزرع بذور

الشجاعة والتحدي، في نفوس الطلبة الشبان، الذين تطوعوا لمقاومة الإسبان، حينما احتلوا مدينة وهران، لاحظ مثلاً هذا المقطع من الرواية: "وانتهت جلساتهم بعدما أسمعهم محمد الشلفي قصيدة: ما ولدت لكان يمينة، التي كان يحفظها عن ظهر قلب وهي للشاعر الشعبي-بن حمادي العكري- وكانت أبياتها تثير حماسة الطلبة للجهاد".¹⁶

فالقصائد الشعبية آنذاك عملت دور المؤرخ، للأحداث السياسية، والواقع التاريخية، كما أن استحضارها يبعث على التفاؤل، بسيرة السلف من رجال المقاومة، وبالتالي الأمل في تحرير كل شبر في الجزائر من سطوة المستعمر، تأمل معى قول أبي طالب -شيخ مدرسة مازونة بالشلف- وهو يُحدّث طلبه: "وبعد ذلك أشار إلى محمد الشلفي أن يتقدم، وقال للطلبة: سيسمعنا ابننا النجيب أرجوزة الشيخ الحلفاوي الذي خلد بها الفتح الأول لوهران. فقررت محمد الشلفي واقفا ثم جلس قرب شيخه، وأنشد الأرجوزة بصوته الرخيم، أنصت الطلبة باهتمام إلى الأبيات التي ذكر فيها منظمها -الدaiي بداش- وإنجازاته، وحين انتهى محمد الشلفي أثني عليه الشيخ أبو طالب الذي واصل الحديث عن الجهاد حاثا الطلبة على الاستعداد للسفر إلى رباط وهران".¹⁷ هذا ما يدعم ويثبت القيمة التاريخية للشعر الشعبي الجزائري، لأنّه كان شاهداً على الواقع والمعارك، التي دارت رحاها في زمن مضى، من تاريخ الجزائر، فانظر إلى حديث الشيخ أبي طالب: "كما تكلم عن الحملات السابقة التي قادتها إسبانيا وانهزمت فيها، وذكر منها معركة مزعران- التي انتصرت فيها الجزائر عام 1558 على الغزاوة، وقد قُتل فيها القائد الإسباني- الكونت داكودات- ثم أنسد أبياتاً من قصيدة -قصة مزعران- التي خلد بها الشاعر سيدي الأخضر بن مخلوف تلك المعركة التاريخية".¹⁸

ومن هنا نستشف بعض أغراض الشعر الشعبي، الذي خلد الثورات الشعبية، ووصف هجومات الأجانب، وأجواء الانتصار عليهم، كما تعرّض بال مدح لرجال الدين والسياسة، ورثاء من استشهدوا منهم، والقصيدة التي ذكرناها سالفاً -قصة

مزعران - "لعلها من أقدم القصائد الشعبية الموالية للعثمانيين والتي سجل صاحبها وهو -الأكحل بن مخلوف- (المشهور بالأخضر) المعركة التي دارت بمرسى مستغانم، بين المسلمين والإسبان وهي المعروفة بموقعة مزعران، يقول فيها:

قصة مزرعان معروفة".¹⁹ بيا سايلاني عن طراد الروم

فأهمية الشعر الشعبي في ذلك العهد تتأكد من خلال إسهامه في بعث روح الحماسة والنضال، في أفة رجال المقاومة، والاقتداء بسيره من سبقوه بتضحياتهم، في سبيل تحرير الجزائر. أما عن الأمثل الشعيبة فلم يكثر إبرادها في النص الروائي الحاضر غير أننا وقفنا عند اثنين منها:

خاطب الشيخ يحيى أخاه الطاهر قائلاً: "اطمئن يا سي الطاهر فلكل حادث حديث"²⁰. ومنها كذلك ما قالته سكينة (والدة راشد) تناطبه: "اليوم أصبح زيتنا في بيتنا يا بُني"²¹. والمراد من هذا القول أنَّ راشد حينما تزوج مهديَّة ابنة عمِّه لم يخرج بذلك عن نطاق العائلة، وإنما زاد في قوة ارتباط الأُسرتينَ وحافظ على صلة القرابة، التي تجمعهما. والمثل في بعض المناطق يُصاغ كالتالي: زيتنا في دقيقنا، لكن المعنى واحد. أمّا بقية الأمثل الشعيبة التي اشتهرت بها المنطقة، فلعلها مُضمرة في بطون القصائد الشعيبة والأراجيز، التي ذكرنا بعضها منها فقط، ثم إنَّ الثقافة العربية تُعلي من شأن المعرفة التي تكتسبها، فتصوغرها على شكل حكمة قابلة للتداول، بوصفها خلاصة تجربة إنسانية يمكن أن تتكرر، وقد كانت الأمثل الوسيلة المناسبة لنقل المعرفة والتجربة²². وعليه فإنَّ الأمثال تستكشف المركب التفافي لجماعة ما، في منطقة معينة، وتلخص تجاربهم المعيشة، وتعمل الذاكرة الشعبية على جمعه، كرصيد من أجل الاحتفاظ به، والاستشهاد به، في التجارب المماثلة، لكنني متأكدة بأننا لو اطلعنا على تلك القصائد الشعبية لوجدناها تزخر بالحكم والأمثال.

لم تقتصر رواية شعلة المايدہ- على هذه النماذج الفنية والتقلدية فحسب، وإنما عالجت كذلك ظاهرة استقحلت في ذلك العهد، ألا وهي ظاهرة التصوف،

وانتشار عقيدة الولاية، والتبرك بالمشايخ والأولياء الصالحين، والإيمان بكراماتهم "ازدهر هذا النمط من قصص البطولة في بيئه فكرية لعبت فيها الطرق الصوفية دوراً أساسياً في تهيئة المناخ المناسب لظهور عقيدة الولاية وانتشارها، وقد بدأت ظهر هذه الطرق الصوفية في الجزائر منذ نهاية القرن الحادى عشر الميلادى".²³ ولم يكن جُل هؤلاء الولاية والشيوخ من الرجال النقاة، وإنما وجد كذلك بعض الدجالين والمشعوذين، الذين استغلوا عامل الفقر والجهل، الذي تنشى في البيئة الاجتماعية آنذاك، فأسهموا في تعزيز الخرافات، وتسريب أفكار الشعوذة والدجل، بين أفراد المنطقة، مما أدى ببعض الفئات المعدمة والجائحة، إلى اتخاذ شخصية من بين تلك الشخصيات، المستترة براء الدين، والمتظاهر بالقدرة، على صنع المعجزات، والإتيان بالأفعال الخارقة، وبالتالي تُضفي عليها ملامحاً من القدسية، وترفعها إلى مصاف القوة العظيمة، التي لا يستطيع ردعها أحد.

ثم يأتي هؤلاء الأشخاص بأفكار يزعمون أنها حقيقة، لا يرقى إليها الشك، ويعلمون على إقناع السذج والأميين، بأنهم رجال مختارون، من عند الله تعالى، ومهمتهم مساعدة الناس على قضاء حوائجهم، ومن الذين احترفوا مهنة السحر والشعوذة ذلك الذي ورد اسمه في رواية (شعلة المايدة) وهو: قدور العزام والد يمينة التي كان يرغب راشد في الزواج بها، لكن والده عارض ذلك الزواج، للسبب الذي كنا نخوض فيه، وقد قالت سكينة لابنها راشد "والدك يعارض زواجه بيمينة لأن والدها أصبح في نظره يحترف الشعوذة".²⁴ ثم أضافت في السياق نفسه "والدك يكره قدور العزام ويعتبره مشعوذًا خطيرًا، منذ سمع بتأليله عن العمل في الحقول وانصرافه إلى استطلاع الغيب واهتمامه بالبحث عن كنوز الذهب بمنطقة مينه وعمي موسى وأدغال الجبال الشاهقة".²⁵ والأدهى من هذا هو أن سكان المناطق المحلية كانوا يُكثرون من ارتياح هؤلاء الشيوخ المزيفين، ويعولون ببركاتهم وقراراتهم على قضاء الحاجات، بل ويذهبون في سبيل إرضائهم كل ما يستطيعون وهبه، من ذبائح وأموال يتقدرون بها إليهم.

وفي هذا السياق نستحضر مسار البطل راشد، وغيره من الشخصيات الرئيسية في الرواية، والذين كانوا دوماً يتوجهون إلى الأضرة والزوایا، فيُقيّمون صلواتهم هناك، ثم يدعون الله بالنصر والتوفيق قبل كل معركة أو سفرة، كما كانت ترافقهم قصيدة البردة، التي نُظمت في مدح الرسول(ص) فكانوا يُرددونها، حينما تنتابهم مشاعر الحزن والتوتر والخوف، من المجهول.

ينضاف إلى هذا: أنَّ أهالي المنطقة والإقليم كانوا يعتقدون بقدرة (الحرز، والتمائم) على إشفاء المريض، وإزالة الأوجاع عنه، وها هو ذا راشد يُحدث والدته عن والده المريض: "سيُشفى إن شاء الله، لقد كتب له الشيخ عباس حرباً، ونصح له بتناول بعض الأعشاب الطبية، سترين كيف ستتحسن حاله"²⁶.

وبعد مدة يُصارحه والده **الشيخ الطاهر** "أنا والحمد لله في صحة جيدة،أشعر بأنَّ آلام الظهر ستزول بفضل بعض الأعشاب الطبية التي جلبها لي **الشيخ عباس**"²⁷. وكأنَّ الشفاء منوط بقدرة الشيخ عباس على رفع الضرر وإزالة السقم. ونستشف من هذا الحديث أنَّ **البيئة الاجتماعية** في الغرب الجزائري أثناء تلك الفترة كانت تتخطى في عتمة الجهل والأمية، فوُجِدت الخرافات والشعوذة لنفسها مرتفعاً آمناً لتسقر فيه، لاسيما وأنَّ عيون الرقباء قد أسللت جفونها لتجاهل الواقع المعيش، الذي سادت فيه صنوف التخلف والتراجع، واستتببت به معانٍ السقوط والانحدار. حتى إنَّ **الشيخ الطاهر** (والد راشد) لما روى لزوجته (سكينة) من أنه الذي رأى فيه نفسه يحمل مسدساً، ويتحدث إلى جندي مجهول، ففسّرت له زوجته المنام على أنَّ الجندي هو ولـي صالح، أمـا المسدس، فهو يرمـز إلى القوة. وهذا التفسير يعود إلى إيمان هؤلاء، بالأولياء الصالحين، وتأثيرهم بحكاياتهم وبركتـهم، كما أنـهم يُصدقـون ما يـرونـه في أحـلامـهمـ، خـاصـةـ إـذـاـ كانـ منـ يـرـونـهـ هوـ أحدـ الأولـيـاءـ الصـالـحـينـ.

لكن لا يمكنني الحكم على مشايخ تلك المنطقة جميعـهمـ بالـزـيفـ وـالـباطـلـ، وـرمـيـهمـ بـالـزوـرـ وـالـبـهـتانـ لأنـ فـيهـمـ رـجـالـاـ أـسـسـواـ فـعلاـ لـطـرـيـقـ الـفـكـرـ وـالـعـلـمـ، فـكانـواـ

يعكرون، على رواية أخبار الأولياء الصالحين، وتاريخ المتصوفة، ومواقيعهم في الحياة، من هؤلاء: **الشيخ الجيلاني**، **الطاهر بن حواء**، **محمد الشلфи**، **أبو راس الناصري المعسكي**، **محمد مصطفى بن زرفة الدحاوي**، **أحمد بن سحنون الراشدي**... إلخ. وآخرون تعرضوا للتهميش والتحقير في المغرب العربي، لأنّهم لاقوا موافقاً معارضة، من بعض الفقهاء نتيجة اختلافات في الرأي...²⁸.

وقد حوت رواية (**شعلة المايده**) أسماء متعددة لأضرحة وقبور، يرقد فيها أولياء صالحون، كانوا أشخاصاً زاهدين في الدنيا، ولما توفوا صار الناس يتبركون بهم، وينظمون زيارات لهم، ومن تلك الأضرحة ذكر : **مولاي إسماعيل وسيدي عبد القادر**، **سيدي عبد الرحمن**، **سيدي إبراهيم التازي**، **سيدي أبي مدين الغوث**، الذي بنى أحد تلاميذه قبة **سيدي عبد القادر الجيلاني** بجبل المايده، فاشتهر ضريحه بـ: **مولى المايده**. وكذلك ضريح **سيدي محمد بن عوده**، **سيدي أحمد بن يوسف**، **سيدي بو عبد الله**، **سيدي عابد**، **سيدي واضح**... إلخ وغيرهم.

وقد كانت الزوايا في ذلك الوقت محط اهتمام الخلفاء، فلا يدفع شيوخها الضريبة، كما يفعل باقي الناس، وكانوا يخصصون زيارات لها تكون مشفوعة بالهدايا والذبائح وغيرها... إلخ.

كما وردت في ثالث الرواية صورة، من بين الصور، التي تُعبّر عن الأثر الصوفي المنعكس في شخصية **أبو طالب**- الذي استشهد ابنه الطاهر، فقابل خبر وفاته بصبر وجلد كبيرين، ثم قال وهو واقف أمام جثمانه: "الله ما أعطى والله ما أخذ".

أما في رواية (**عائلة من فخار**)، فإن بطل الرواية (**الخضر ولد الفخار**) قد تخلى عن أحوال الدنيا وملذاتها، لينصرف إلى عالم روحي يعمّه الصفاء، والهدوء، إنه عالم التأمل والتفكير والتدبر، في خلق الله، فلم يعد يهتم بما يُحيط به، من مشاكل وخلافات، في وسطه العائلي، ولم يعد يُثيرث عن أخبار الناس -كما تشكّر زوجته- رواية **أخبارهم**. فقد انتقل من عالم سفلي متدني ومتدهور، إلى عالم

أسمى منه وأعلى، حيث تجلّى معاني الصفاء والحب الإلهي، والرغبة في الانزوال، عن كل الموجودات، ليقرن للبحث عن النزعات الوجدانية الشريفة، والمشفوعة بتقوى الله "وحب الله من أهم القواعد في بناء الأخلاق، وهو يحولنا إلى أرواح لطيفة لا يصدر عنها شر ولا عداون، وقد يصل بنا إلى حب كل شيء في الوجود، حيث نتمثل العالم كله من صنع المحبوب، وهذا بالطبع لا يتيسر إلا حين يغلب علينا الصفاء، فتنسى البغض والحق وانتقام والحسد، وسائر الدسائس الصغيرة التي تفسد جمال الحياة وتصرير الأحياء أشقياء".²⁹

ولهذا لاحظت أنّ لحضر ولد الفخار قد أوشك على الوصول إلى هذه المرحلة، في نهاية الرواية، بينما استقلّ الحافلة إلى زاوية مينه، وفي طريقه إليها: "فجأة جرت دموع الشوق في أعماقه، لقد شعر في تلك اللحظات السحرية بوهج النور الذي بدأ يتسلل إلى قلبه الخافق بحب كل العالم".³⁰

وقد كانت بدايته بزيارة أضرحة الأولياء الصالحين، الموجودة في المناطق النائية، ثم أصبح يطالع أخبار الشيوخ المتتصوفون، وأخبار السلف أمثال: عبد القادر الجيلاني، وسيدي إبراهيم التازري -تميذ محمد الهواري-، يقول محمد مفلح: "ووُجد لحضر في الكتاب بعض مقتطفات من قصائد سيدي إبراهيم التازري ومنها قصيده المعروفة بالمرادية التي حفظها عن ظهر قلب، ولما أنهى قراءة حكمة هذا العالم الصوفي وهي: العالم لا تعاديه، والجاهل لا تصافيه، والأحمق لا تؤاخيه، انتصبت زوجته أمام باب الغرفة...".³¹

وقصيدة -المرادية- هذه هي قصيدة تدور في مضمونها حول قضية التصوف، وقد سُميت كذلك لأنّه افتتحها بقوله مرادي:

مرادي من المولى وغاية آمالي دوام الرضى والعفو عن سوء أعمالي
وتتوير قلبي بانسال سخيمة به أخذتني عن ذوي الخلق العالى
وصدقى في الأحوال وقوتي وإسقاط تدبيري وحولي وفعالي وفالقال.³².

وقد توفي التازى عام (866م)، وتوجد زاوية إبراهيم التازى بوهران. ثم عُكَفَ لخضر ولد الفخار - على المطالعة فقرأ ترجمة لـ: سيدى بو عبد الله المغوفل، الذى كان شاعراً متصوفاً والذى كتب قصيدة في مدح النبي (ص) تتألف من 70 بيتاً كلها "عواطل من النقط"³³. أي ليس فيها حرفاً واحداً منقوطاً. كما أنه (الخضر) كان يستلذ كثيراً، حينما يسبح بالذكر ويقرأ القرآن والأشعار، التي نظمت في مدح الرسول (ص) راغباً في الوصول سُمْلِهِم - إلى أعلى درجات الzed و التَّعْفُف.

أما لباسه: فعباءات بيضاء، وعمامات صفراء، على طريقة السلف الصالحة من المتصوفة، ولا ينسى أبداً حمل سبحة البكورية، وخيزرانته، التي تمثل بالنسبة له موروثاً ثميناً لا يمكن أبداً الاستغناء عنه، وقد تكون الخيزرانة رمزاً إلى ذلك الموروث الصوفي الذي حاول تتبع مساره، تماماً كما يستعين الشيخ بعصاه على معرفة المسار الصحيح أمامه، كي يسلكه، أو كما يتخذها الكيف وسيلة اهداه، إلى الطريق السوي، حتى يستهدي إلى المواطن الصحيحة، التي ينبغي أن يضع فيها قدمه دون أن يتعثر أو يسقط.

والخيزران - كما هو معلوم - نبات قصبي متين يَعُوجُ، ولكنه لا ينكسر مثلاً هو حال التراث الصوفي، قد يتعرض للتشويه والتحريف، ولكنه لا يتلاشى أبداً. والروایتان تتبعان المسار الصوفي في الجزائر، في تلك الحقبة من تاريخها.

كان هذا بعض التراث الذي زخرت به الثقافة الشعبية الجزائرية، في أحد فترات تاريخها، والذي لا يزال يُسْتَهَمُ حتى الآن، كذلك زيارة الأضرحة والتبرك بالأولياء الصالحين بقيت متداولة عند بعض الأفراد في مجتمعنا الحالي.

ولو ركزنا روينا على عنواني الروایتين من منظور سيميائي معزول عن سياقه لوجدنا أن كلمة مايده (والمайдة هو جبل بمدينة وهران يشبه شكله المайдة) هي أداة أو وسيلة تقليدية كانت العائلات الجزائرية - وربما لا تزال - تضع فوقها صينية الأكل أو القهوة لتجتمع حولها العائلة، وتخلق جواً حميمياً يسوده الحب

والصفاء، كذلك كان راشد مع عائلته وللذين صاحبهم في المدرستين اللتين ارتادهما: مازونة والمحمية.

أما الفخار في الرواية الثانية فهو أيضاً من الموروث الشعبي، وتشتهر بصناعته كثير من المناطق في الوطن، وتتقن في تشكيله وزخرفته حسب رؤيتها الخاصة، للواقع والحياة، أما نقطة التقاطع بينه وبين الاسم العائلي للخضر (ولد الفخار) فإنه تمويه فقط، لأنّه في الحقيقة لا يوجد تقاطع على المستوى اللفظي (اللغوي) وإنما التقاطع يحدث على المستوى الدلالي، من حيث إن عائلة لخضر ولد الفخار لم تستطع الحفاظ على وحدتها، لتشتت في النهاية وهذا يُشبه إلى حد بعيد ذلك الفخار الهش السهل الانكسار.

قائمة المراجع:

- 1- ينظر نبيلة إبراهيم، *أشكال التعبير في الأدب الشعبي*، (د.ط)، دار النهضة، القاهرة، (د.ت) ص 04.
- 2- ينظر بليها الطاهر، *تراث الشعب في الرواية الجزائرية*، (د.ط)، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000م، ص 12.
- 3- محمد عابد الجابري، *تراث والحداثة*، ط 01، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1991م، ص 15.
- 4- سعيد يقطين، *انفتح النص الروائي -النص والسياق-* ط 03، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006م، ص 140.
- 5- نبيلة إبراهيم، *فن القص - في النظرية والتطبيق-* (د.ط)، مكتبة غريب، مصر، (د.ت)، ص 167.
- 6- محمد مفلح، *شعلة المايد* (دروب العودة إلى وهران)، (د.ط)، دار طليطلة، الجزائر، 2010م، ص 04.
- 7- المصدر نفسه، ص 12.
- 8- المصدر نفسه، ص 22.
- 9- المصدر نفسه، ص 68.
- 10- المصدر نفسه، ص 76.
- 11- المصدر نفسه، ص 111.
- 12- المصدر نفسه، ص 56/57.
- 13- المصدر نفسه، ص 57.

- 14 أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر التقافي (1500-1830م)، ج 01، ط 01، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998م، ص 315.
- 15 فتحي بوحالفة، التجربة الروائية المغاربية - دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة- ط 01، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010م، ص 349.
- 16 محمد مفلاح، شعلة المايدہ، ص 40.
- 17 المصدر نفسه، ص 103.
- 18 المصدر نفسه، ص 34.
- 19 أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر التقافي (1500 - 1830م)، ج 02، ص 313.
- 20 محمد مفلاح، شعلة المايدہ، ص 62.
- 21 المصدر نفسه، ص 56.
- 22 ناصر الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية - دراسة في الأسلوب التقافي للشخصية العربية- ط 01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2009م، ص 422.
- 23 عبد الحميد بورابي، الأدب الشعبي - دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر - (د.ط)، دار القصبة، الجزائر، 2007م، ص 127.
- 24 محمد مفلاح، شعلة المايدہ، ص 09.
- 25 المصدر نفسه، ص 10.
- 26 المصدر نفسه، ص 23.
- 27 المصدر نفسه، ص 24.
- 28 ينظر محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية، (د.ط) ديوان المطبوعات الجامعية الجامعية، الجزائر، 2009م، ص 12.
- 29 زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج 02، (د.ط)، منشورات المكتبة العصرية، صيدا بيروت، (د.ت)، ص 133.
- 30 محمد مفلاح، عائلة من فخار (مسار المتقدّع صاحب الخيزرانة)، (د.ط)، دار الغرب للنشر والتوزيع الجزائر، 2004م، ص 108.
- 31 المصدر نفسه، ص 78.
- 32 ينظر أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر التقافي، ج 01، ص 100.
- 33 المرجع نفسه، ص 94.

كتاب الأدب والدلالة لتفيفيان تودوروف تحويل شعرية وتركيب منهج

أ. خديجة حامي

جامعة مولود معمرى، تizi وزو

حل تفيفيان تودوروف بباريس عام 1963 وهو في الرابعة والعشرين من عمره لقضاء عام دراسي بالجامعة الفرنسية، لكنه بدأ العودة إلى بلغاريا، بلد الأصل، فضل أن يحط الرحال في باريس، طالباً حق اللجوء السياسي. التحق بالجامعة ليحصل عام 1970 على دكتوراه دولة في الآداب. كانت فرنسا في هذه الحقبة ساحة خصبة للفكر والإبداع؛ فانخرط تودوروف في زخم هذا التيار من بوابة النقد الأدبي، وبخاصة في تقديمها، وترجمتها، وتحليله للشكليين الروس، الذين لعبت نظرياتهم في مجال التقطير الأدبي، سواء منه الشكلي أو الوظيفي أو الجمالي، دوراً إشعاعياً بامتياز. وجاءت دراساته عن ميخائيل باختين، التي تضمنها مؤلفه "ميخائيل باختين، المبدأ الحواري" الصادر عام 1981، مؤسسة لأبعد نظرية جديدة في ميدان اللسانيات وخطاب اللغة. وقد انتقل تأثير هذه التحاليل إلى حقل العلوم الإنسانية برمتها: أنتروبولوجيا، وتحليل نفسى، ودراسات نقدية أدبية، ودراسات شعرية. كما أن تودوروف كان وراء انتشار وشيع نظرية "الشعرية" في مجال الخطاب الأدبي. ولقد تربى جيل بكماله على النصوص النقدية والنظرية لتفيفيان مثل "شعرية السرد"، "ما البنوية"، "نظريّة الرمز"، "أجناس الخطاب"، كما أنه كان وراء تأسيس مجلة "بوتيك"، رفقة جيرار جينيت. والتي كانت حلقة ثقافية أساسية للحوار والمعرفة المتداخلة والمتعلقة الفروع والتخصصات. أما كتابه "الأدب والدلالة"، الذي هو محور دراستنا هذه، فقد ساهم في إعادة إحياء البلاغة والتأسيس لمفهوم الشعرية.

كتاب تودوروف الأدب والدلالة عبارة عن أطروحة دكتوراه قدمها الباحث سنة 1963، تحت إشراف الناقد الفرنسي رولان بارت. ثم قام بنشرها بعد ذلك على شكل كتاب سنة 1965.

يعتبر مشروع تودوروف مشروعًا نظريًا؛ إذ حاول الناقد من خلاله أن يقيم دراسة حول "الشعرية الأدبية"، مما يجعل منها دراسة علمية لا وصفية. ويمكن أن نلخص الفرضية العامة لكتاب من خلال العبارة الواردة في الصفحة 66: "إننا نحس عبر كل عمل أدبي - وهو ليس سوى كلام - نحس بوجود لغة كذلك، وهي إحدى منجزاته. ومهمنا دراسة هذه اللغة حسرا"¹. وهذا يعني أن تودوروف سيحاول من خلال هذه الدراسة أن يقيم نحو للدلالة الأدبية؛ فلن تكون مهمة الشعرية، هنا، وصف أعمال الماضي، أو تفسيرها بدقة، بل دراسة الشروط التي تجعل وجود هذه الأعمال ممكناً.

لقد قسم تودوروف كتاب "الأدب والدلالة" إلى مقدمة، يليها قسمان رئيسيان تم تقسيم كل واحد منهما إلى عدة عناوين فرعية.

تعرض الناقد في مقدمة كتابه إلى الفرق الموجود بين الدراسات الأدبية والشعرية؛ حيث ذهب إلى أن الدراسات الأدبية ليست دراسات علمية، كونها مجرد وصف للعمل الأدبي وتحليل للواقع، أما الدراسات الشعرية فلا تعتمد على النص الأدبي، إنما تتطلّق منه من أجل السعي نحو طرح افتراضات نظرية مستقبلية، ودراسة أسباب الواقعية الأدبية، وليس العمل الأدبي في حد ذاته، ما يجعل من الشعرية أقرب إلى العلمية من الأدبية.

بعد ذلك يشرع الناقد في عرض محتويات دراسته حول الأدب والدلالة، بداية من العنوان الأول من الكتاب "معنى الرسائل"، باعتبار الكتاب تحليلًا لرواية لاكلو بعنوان: "العلاقات الخطرة"، المكونة أساساً من مجموعة من الرسائل تم تبادلها بين مختلف شخصيات الرواية.

١. **معنى الرسائل:** تم تقسيم هذا الجزء من الكتاب إلى عنوانين رئيسيين، هما تأويل الشخصيات وتأويل القارئ، وهذا العنوان الرئيسيان يتفرعان بدورهما إلى مجموعة من العناوين الفرعية نتطرق إليها فيما يلي:

• **تأويل الشخصيات:**

تعرض تودوروف من خلال هذا العنوان إلى قضية الدلالة ومصدرها في النص الأدبي؛ حيث قام الناقد بدراسة مجموعة من الرسائل التي اقتطعها من رواية "العلاقات الخطرة"، وبعد التحليل، توصل تودوروف إلى أنه لا يمكن حصر الدلالة في النص الأدبي على النص المكتوب أو المظهر الحرفى للمنطق - كما يسميه هو فحسب - إذ بالرغم من أهمية هذا الأخير في إنتاج معنى النص، إلا أن الدلالة تتواجد على عدة أصعدة منها مادية المنطق التي تمثل مختلف الدلالات والإشارات التي يمكن للنص الأدبي أن يحملها دون أن يتم تدوينها كتابياً، لأن تضم الرسالة دلائل مادية تحيل إلى الحالة النفسية التي يكون عليها المرسل أثناء الكتابة، كرعشة اليد التي تشوّه الخط، والتي تعبّر عن حالة قلق صاحبها، وبالتالي فهي تعطي بعدها آخر دلالة المكتوب يتعدي الدلالة الخطية. وهو المجال الذي اعتبره تودوروف خصباً بالنسبة إلى الدراسات السيميوطيقية، التي تركز على العلامة أو الرمز.

يرى تودوروف أن لمرسل النص ولمنتقيه، دوراً أساسياً في بناء دلالة النص، باعتبار أن النص ذو المرسل المعروف لا يحمل الدلالة ذاتها إذا ما أصبح مجهول الهوية. كما أن الدلالة تتعدد بتنوع متنقى الخطاب الأدبي. لهذا، فقد عاب تودوروف على النظريات اللسانية والبنيوية تجاهلها لهذه الجوانب من الدراسة التي يعتبرها ذات قدر كبير من الأهمية، لا يمكن الاستغناء عنها إن نحن أردنا بلوغ الدلالة الفعلية للنص الأدبي.

أما بالنسبة إلى دور التخاطب الخاصة بجاكسون، فقد انتقدتها تودوروف هي الأخرى، واعتبرها غير صالحة في حالة النص المكتوب، لأنه وبحسب اعتقاد

الباحث، فإن الدراسات اللسانية قد استلهمت نظريتها من النص المحكي حتى وإن لم تفصح هي عن ذلك، وأن المرسل الذي افترضه جاكبسون لا يمكن أن يتعرف عليه حقيقة في حالة النص المكتوب خاصة بعد الطبع. وحتى المتنقى يغيب عن هذه الدورة لأنه يصبح في حالة النص المكتوب غير معروف، هذا إن كان موجوداً أصلاً. وليس للنص المكتوب سياق في غالب الأحيان، بمعنى ليس له مقام محدد حاضر معه في وقت واحد بالنسبة إلى المتنقى، أما مفهوم الاتصال فيصعب الحديث عنه عندما تفصل بين عملية الكتابة وعملية التناقى قرون من الزمن.

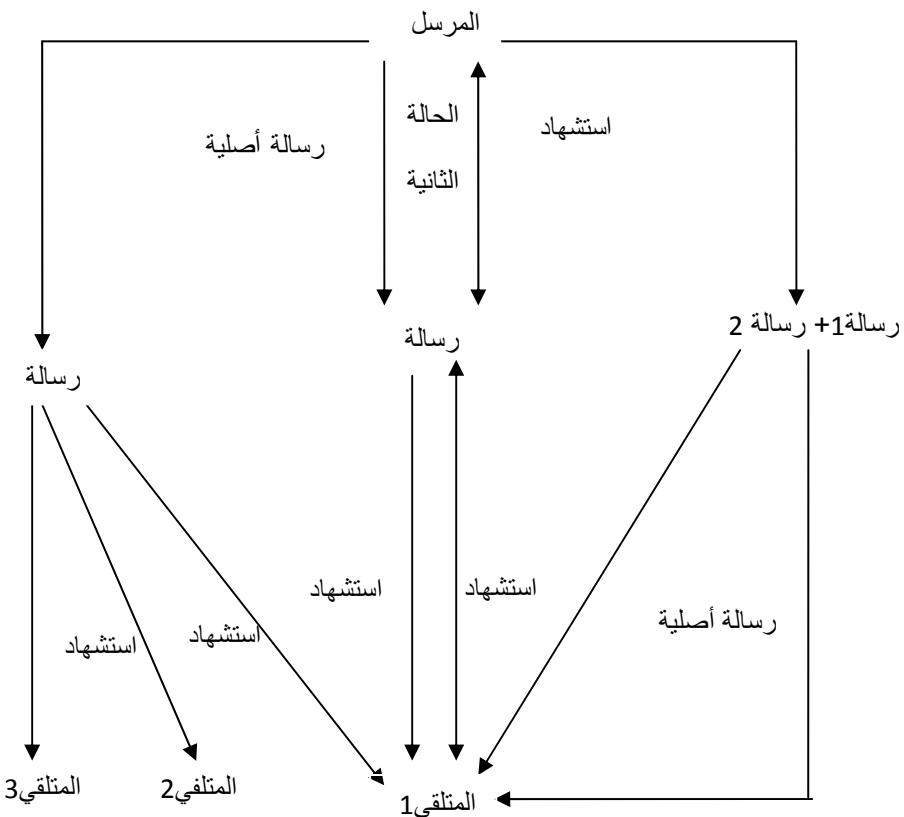
إن هذا الغياب للمرسل وللتنقى الفعليين في النص المكتوب يتم تعويضه – بالنسبة إلى تدوروف – عن طريق القدرة الخلاقة التي يحويها النص المكتوب، فتجعله قادراً على إعادة خلق وتشييد حقيقة سابقة؛ إذ هو يوجع في داخله بالمكونات الخارج نصية التي تحيط بالنص المحكي. وقد استدل تدوروف على ذلك بمقولة لارتون تحدث فيها عن "الصمت المطبق للأفكار الموجودة بين عناصر الجملة المكتوبة".²

يعطي تدوروف في دراسته هذه، أهمية كبيرة لعملية النطق والمنطق على سواء، ولهذا نجده، بعد تحليله السابق حول مصدر الدلالة في النص الأدبي، يسلط الضوء على بعض المظاهر النصية وهي: الاستشهاد، المنطق الانعكاسي والمنطق الإنجازي، والإيحاء، من خلال الانطلاق من هذه الخصائص النصية نحو خصائص خارج نصية من أجل استنتاج الدلالة، من وجهة نظر الشخصيات داخل النص. وهو ما سوف نبيّنه فيما يلي:

أ. الاستشهاد:

الاستشهاد كما يراه تدوروف هو إبراد خطاب ثانوي على هامش الخطاب الرئيسي، أو هو المنطق الذي لا تكون عملية نطقه أصلية، ويتجسد في رواية العلاقات الخطرة على ثلاثة أوجه: يتمثل الأول في إبراد رسالة فرعية إلى جانب الرسالة الأصلية، بمعنى أن الاستشهاد والرسالة الأصلية هما مكتوبان منفصلان.

والنوع الثاني من الاستشهاد هو جعل الرسالة الأصلية هي نفسها الاستشهاد بحيث يتم إعادة بعث الرسالة ذاتها من المرسل إلى المتلقي، أو أن المتلقي هو من يعيد إرسالها سواء إلى المرسل الأول أو إلى متلقي آخر. أما الحالة الأخيرة، فتتمثل في بعث رسالة واحدة إلى عدة متلقين، ويمكن أن نوضح ذلك أكثر من خلال المخطط التالي:



نلاحظ من خلال المخطط كيفية انتقال الرسائل بين المرسل والمتلقي أو مجموع المتلقين، وكيفية تحولها من رسالة أصلية إلى استشهاد؛ فإذا تبعنا الحالة الأولى، نلاحظ أن الرسالة الأولى التي انتقلت من المرسل إلى المتلقي هي بمثابة

رسالة أصلية، أما الرسالة 2 التي صاحبت الرسالة¹ فهي عبارة عن استشهاد، لأنها جاءت من أجل دعم الرسالة¹. أما الحالة الثانية فتترجم حالة رسالة أصلية يتم بعثها من مرسل إلى مثقف، فيعيد المرسل بعثها من جديد إلى ذات المثقفي، أو أن هذا الأخير يعيدها إلى مرسلها الأول، كما يتضح من المخطط، فتصبح الرسالة الأصلية بذلك استشهاداً. أما في الحالة الأخيرة، فإن المخطط يوضح لنا كيف أن الرسالة التي يكون لها مرسل واحد ومتلقوه مختلفون تكون بمثابة استشهاد.

يبدو من خلال ما سبق أن تدوروف قد أعطى بعده آخر لمفهوم الاستشهاد، إذ جعله أكثر اتساعاً، بحيث يتلاعما مع دراسته الحالية، فقد أخذ من الاستشهاد مفهومه العام، واستخرج منه عدة تقرارات قد لا تصب تماماً في القالب الأصلي، ولكن عندما يمعن القارئ النظر، يدرك أنها تخدم المسعى ذاته، وأن الطريقة فقط هي التي تختلف.

ينبه تدوروف إلى أن الاستشهاد الذي يكون على شكل رسائل فرعية تبعث مع رسالة رئيسية بغرض التدليل على شيء معين، قد كانت قبل أن تصبح كذلك رسائل رئيسية تم بعثها لغرض ما، وتحويلها إلى استشهادات لم يُغير من محتواها الأصلي، فقد حافظت من ناحية المنطوق على الكلام ذاته الذي قيل من قبل، إلا أنها لا تحمل القيمة الدلالية ذاتها، بسبب تغيير وضعيتها داخل الخطاب؛ مما يعني أن الحيثيات التي تحيط بخطاب معين من شأنها أن تغير من دلالته ومن قيمته، حتى ولو حافظ على النسق اللساني ذاته.

يتعلق ما سبق بالنوعين الأول والثاني من الاستشهادات، أما بالنسبة إلى النمط الأخير؛ فإن عملية إسناد رسالة واحدة إلى مجموعة من المثقفين، يحمل دلالة أخرى في نظر تدوروف هي التشهير؛ فجعل الرسالة الواحدة تنتشر في كل مكان هو أفضل وسيلة إن أراد صاحبها التشهير بموضوع معين.

يتجلّى اهتمام تودوروف بالعلامات السيميائية التي تحيط بالخطاب وتجعله يكتسب دلالات متعددة تذهب أبعد من الخطاب اللساني، وتوثر في هذا الأخير بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، بمساعدة العوامل الخارج نصية، والإشارات غير اللغوية التي تخرج النص من قوقة الدراسات البنوية التي تجعل مصب اهتمامها المظهر الحرفـي للمنطقـ، بينما تهمـل كل العوامل المحيطة بهـ.

بـ. المنـطـوق الانـعـكـاسـي وـالـمنـطـوق الإـنـجـازـي:

يمثل المنـطـوق الانـعـكـاسـي وـالـمنـطـوق الإـنـجـازـي ظـاهـرـتـين نـصـيـتـين تـحـمـلـان من التـشـابـه ما جـعـلـ تـودـورـوفـ يـصـرـ عـلـىـ ضـرـورةـ التـميـزـ بـيـنـهـماـ دـاـخـلـ النـصـ الأـدـبـيـ، فـمـنـ نـظـرـيـةـ أـفـعـالـ الـكـلـامـ لـجـوـنـ أـوـسـتـينـ يـسـتـلـمـ تـودـورـوفـ مـفـهـومـ المـنـطـوقـ الانـجـازـيـ، الـذـيـ يـسـتـخـدـمـ لـدـلـالـةـ عـلـىـ إـنـجـازـ الـعـلـمـ، فـيـ مـقـابـلـ المـنـطـوقـ التـقـرـيرـيـ. ولـقـدـ عـارـضـ تـودـورـوفـ أـوـسـتـينـ الـذـيـ يـعـتـبـرـ أـنـ المـنـطـوقـ التـقـرـيرـيـ عـبـارـةـ عـنـ غـيـابـ للـعـلـمـ، وـأـنـ صـاحـبـهـ فـيـ هـذـاـ الـاعـقـادـ يـهـتـمـ بـفـاعـلـ الـمـنـطـوقـ فـقـطـ لـاـ بـفـاعـلـ النـطـقـ، أـمـاـ تـودـورـوفـ فـيـرـىـ أـنـ مـنـ الضـرـوريـ الـاـهـتـمـامـ بـفـاعـلـ النـطـقـ، لـأـنـ دـلـالـةـ كـلـ مـنـطـوقـ تـتـأـلـفـ جـزـئـيـاـ مـنـ مـعـنـىـ عـمـلـيـةـ نـطـقـ، فـكـلـ جـمـلـةـ وـكـلـ نـطـقـ هـمـاـ عـلـمـ فـيـ الـوقـتـ نـفـسـهـ، أـيـ عـلـمـ التـلـفـظـ بـهـذـاـ النـطـقـ؛ بـمـعـنـىـ أـنـهـ لـاـ وـجـودـ لـمـنـطـوقـ لـاـ يـكـونـ إـنـجـازـيـاـ.

يـحـاـولـ تـودـورـوفـ فـيـ المـقـابـلـ - أـنـ يـوـضـعـ فـرـقـ الـمـوـجـودـ بـيـنـ المـنـطـوقـ الانـعـكـاسـيـ وـالـمنـطـوقـ الإـنـجـازـيـ؛ فـبـالـرـغـمـ مـنـ التـشـابـهـ الـظـاهـرـيـ بـيـنـ الـاثـتـيـنـ لـعـدـمـ اـحـتـوـائـهـمـاـ عـلـىـ الـمـرـجـعـ الـخـارـجـ نـصـيـ مـثـلـ الـمـنـطـوقـ التـقـرـيرـيـ، (وـهـوـ فـرـقـ الـذـيـ اـعـتـبـرـهـ تـودـورـوفـ أـسـاسـيـاـ لـلـتـمـيـزـ بـيـنـ الـمـنـطـوقـ التـقـرـيرـيـ وـالـمـنـطـوقـ الإـنـجـازـيـ، وـقـدـ غـفـلـ عـنـهـ أـوـسـتـينـ مـنـ قـبـلـ فـيـ درـاستـهـ)، إـلاـ أـنـ فـرـقـ يـنـضـحـ عـنـدـرـكـ أـنـهـ فـيـ الـمـنـطـوقـ الانـعـكـاسـيـ تـتـعـالـمـ الـمـنـطـوقـاتـ مـعـ ذـاتـهـاـ وـتـحـيلـ مـبـاشـرـةـ إـلـىـ نـفـسـهـاـ، وـقـدـ أـوـرـدـ تـودـورـوفـ مـثـلاـ تـوـضـيـحـيـاـ مـنـ الرـسـائـلـ جـاءـ كـمـاـ يـلـيـ: "أـجـدـنـيـ أـكـثـرـ هـدوـءـاـ مـنـذـ بـدـأـتـ أـكـتـبـ إـلـيـكـ"³. فـصـاحـبـ الرـسـالـةـ يـتـحدـثـ مـنـ دـاـخـلـ الـمـنـطـوقـ عـنـ أـحـدـ عـنـاصـرـ عـمـلـيـةـ النـطـقـ فـيـ هـذـاـ الـمـنـطـوقـ بـالـذـاتـ، وـعـنـ فـعـلـ الـإـرـسـالـ. أـمـاـ فـعـلـ الإـنـجـازـيـ

فيحيل إلى فعل معين هو ما تم إيراده داخل المنطوق بصيغة المفرد المضارع (وهي الصيغة التي تأتي عليها المنطوقات الإنجازية غالباً بحسب تودوروف) ونجد أنه يدعو إلى إنجاز فعل معين. فالصيغتان تحيلان إلى المنطوق ذاته ولكن ليس بالطريقة ذاتها. ولهذا صنفهما تودوروف ضمن ما أسماه "المنطوقات ذات الإرجاعية المتاجسة".

ينفلت الناقد من النظريات النصية البحثة (اللسانية والبنيوية) لينفتح على النظريات مابعد البنوية، وهو ما يظهر جلياً في تأثره بأوستين أحد رواد النظرية التداولية، وتبنيه لرأيه حول المنطوقات اللغوية ودلائلها التي تتجاوز حدود النص الأدبي. كما يولي تودوروف مرة أخرى الأهمية للعلامات غير اللغوية أو السيميائية داخل النص، ويستعين بها من أجل الوصول إلى المعنى الحقيقي للخطاب؛ حيث يقتفي آثاراً متاثرة داخل المنطوقات اللغوية ويعدها بمثابة رموز تحمل من الدلالة ما يعجز النص المكتوب عن إيفاده، وهو ما يجسد دور الاستشهاد في "العلاقات الخطرة".

ج. المعنى الإيجائي للرسائل:

وسع تودوروف من مفهوم الإحياء (وهو مصطلح لساني وقد جرى استخدامه فيما بعد من طرف الدراسات السيميائية)؛ مما جاءت به الدراسات اللسانية التي تعطي له مفهوماً لهذا المصطلح متمثلاً في الدلالة الثانوية بالنسبة إلى الدلالة الأساس، وقد استند الباحث في ذلك إلى المفهوم الذي أعطاه يلمساف للمصطلح فيما بعد، حيث يكون النظام الدلالي إيجائياً عندما يتآثر في القول بالثقافة أو الفكر. أما تودوروف فقد جعل من الإحياء حاضراً حيثما أُسندت إلى الشيء وظيفة أخرى غير وظيفته الأصلية: "فالدلالة الإيجائية تطبق على الأشياء، فتخرج بذلك من حقل اللسانيات، على الرغم من أن واجب اللسانيات الاهتمام بها من ناحية أخرى".⁴

إذا سلمنا بمقولة التقرير التي تقوم على فرضية المعنى الأول المباشر، فإن البحث عن نظام اشتغال التقرير، من خلال مقارنته بنظام اشتغال الإيحاء، يوضح -حسب تودوروف- وجود اختلافات بنوية وأسلوبية وتدابيرية بين الإيحاء والتقرير، يمكن أن نوجزها في النقاط التالية:

- يدرك التعبير الإيحائي بعد التعبير التقريري (اختلاف في الزمان).
- يصدر التقرير عن الكلمات، بينما يمكن للإيحاء أن يولد من صوت، أو من جملة، أو من عمل ما.
- يفهم التقرير استناداً إلى القواعد النحوية. بالمقابل يحتاج الإيحاء إلى السياق.
- ينقل التقرير إدراكاً معرفياً صريحاً وبسيطاً، بينما ينتج الإيحاء أثراً جماليّاً.

- التقرير أحادي المعنى، أما الإيحاء فتتعدد فيه الدلالات.
تبين هذه الاختلافات بين نسق التعبير الإيحائي ونسق التعبير التقريري، أن الصيغة الإيحائية تصبح الدلالة الأدبية بالتعدد والتعقيد، سواء على مستوى المعنى، أم على مستوى غموض السياق وأثر التأثير.

هكذا إذن، يسند تودوروف إلى الرسائل أثناء التحليل وظائف متعددة إضافة إلى الوظيفة الإخبارية، فمرة نجدها تحفز على تغيير واقع معين أو إمكانية تغييره، ومرة تدل على الحب، ومرة أخرى على الصدقة، وحياناً توحى بالاتصال، وأحياناً بالانفصال. غير أن النقطة المهمة التي يشير إليها تودوروف هي ضرورة الفصل بين الإيحاء والتأويل، فالإيحاء يستنتج من داخل المنطوق ذاته. بينما يعطي تودوروف التأويل بعداً آخر شبه فلسفياً.

نلاحظ أن تودوروف لا يزعجه أبداً أن تشمل دراسته التحليلية على عناصر بنوية ولسانية وعنابر سيميائية وأخرى تداولية. إلا أنه لا يكتفي بذلك الجاهز والتطبيق عليه، فهو لا يتتردد في إدخال التعديلات المناسبة على أي نظرية

من النظريات بعد فحصها والتمعن في تفاصيلها، ليجعلها أكثر دقة حيناً وأكثر اتساعاً أحياناً أخرى، من أجل أن تتلاءم مع الدراسة التي هو بصددها؛ لأن النص الأدبي لا يشبه سوى نفسه، وكل نص خصائصه الفنية المميزة، التي تجعل التطبيق الحرفي لمنهج غير ذي جدوى. لذا فلا بد من احترام خصوصية النصوص والاعتراف بها ككيان منفرد ومستقل.

انطلق تودوروف في عملية التحليل من النص ذاته، وتبني في ذلك وجهة نظر الشخصيات داخل النص، محاولاً تقديم دلالات مختلفة للرسائل في الرواية استناداً إلى ما تمليه عليه الشخصيات ذاتها، من هنا يمكننا القول بأن تودوروف قد تبنى في هذا الجزء من الكتاب تحليلاً بنوياً يعتمد في كليته على ما يتتيه النص الأدبي من آثار متمثلة في الأنظمة اللغوية والشخصيات التي تمثلها. إلا أن الناقد لم يقيد نفسه داخل تلك الواقعية النصية، وإنما استعان في التحليل بعدة معايير خارج نصية أتت بها الدراسات ما بعد بنوية كالسيمائية والتداويمية. ولذا يمكن القول بأن تودوروف قد بدأ، هنا، يتجرد من الثوب البنوي الذي أحاطه لسنوات من الزمن، وبدأت ملامح التفتح على الدراسات السياقية تترسم على فكره ومنهجه في التحليل، الأمر الذي سوف يتضح أكثر من خلال العنوان الموالي.

•تأويل القارئ:

يثير تودوروف تحت هذا العنوان، الأهمية التي يحملها القارئ في مشاركته في إنتاج الدلالة وقد قسمه إلى ثلاثة أقسام هي:

1_ الرسالة كسيرونة:

هنا يحاول الناقد التعريف بالمهمة المزدوجة التي تختص بها الرسائل داخل الرواية، باعتبار أن رواية "العلاقات الخطرة" مؤلفة أساساً من مجموعة من الرسائل التي يتم تبادلها بين شخصيات النص الروائي.

إن الخاصية الأولى التي تضطلع بها الرسائل داخل الرواية، هي الكشف الدقيق عن أوصاف الشخصية الواحدة من خلال مجموعة الرسائل التي تبعث بها

إلى عدة متلقين، الأمر الذي يسمح للقارئ بالحكم على صدق أو مكر الشخصية. وفي الجهة المقابلة، فإن الرسالة التي يكون لها متلق واحد في الرواية، تجعل القارئ في وضعية اطلاع على الحبكة وعلى الأحداث، أكثر من الشخصيات التي تكون في هذه الحالة شبيهة بقطع شطرنج في وسط اللعبة، بينما يكون القارئ في وضعية سيطرة شبه كافية على الأحداث. إلا أن الخاصية ذاتها قد تؤدي وظيفة عكسية، بحيث يكون القارئ مقيداً أو مقصراً على المعلومة التي تقدمها له الشخصية داخل الرسالة، وهذا يعني أن الشخصية تحمل اطلاعاً على الأحداث يفوق اطلاع القارئ، فهنا يصبح القارئ مقيداً من طرف الشخصية.

أما الخاصية الأخرى للرسالة، فيبينها تودوروف من خلال كون الرسالة كوحدة منغلقة تنتج انقطاعاً في استمرارية السرد، وهو ما يؤدي إلى تجميد سيرورة الأحداث في أوج الحبكة. والغرض من هذا النوع من السرد، هو إثارة فضول القارئ وجعله يقرأ الرسالة تلوى الأخرى حتى يصل إلى الجواب المنتظر. فعنصر التشويق من العناصر الضرورية التي يبني عليها الرواذي عملية السرد باعتباره موجهاً إلى قارئ.

إن هذا الانقطاع في سيرورة الأحداث، أو الفنتيت المؤقت للأحداث déformation بتعبير تودوروف، يحمل وظيفة أخرى إضافة إلى الوظيفة الأولى التي ذكرها الناقد، وهي الوظيفة التقابلية، حيث يسمح للقارئ بتتبع مجموعة من الرسائل التي أرسلت في الزمن ذاته، وجعله يقارن ويفاصل بين الأحداث المتداخلة. مثل هذه العمليات التي يعتبرها تودوروف ترتيباً مسبقاً للرسائل، هي في الحقيقة دخول غير مباشر للراوبي داخل مسيرة السرد، دون أن يضطر إلى الظهور علينا على مشهد الأحداث، وهنا يأتي دور القارئ الذي يتوجب عليه أن ينتبه إلى مثل هذه التلاعبات التي يستر كاتب العمل الأدبي وراءها.

يظهر جلياً من خلال المقطع السابق، كيف أن تودوروف يقيم تحليلاً سيميائياً لدلالة ووظيفة الرسالة داخل الرواية، عن طريق تقفي مجموعة من العلامات

والرموز، كترتيبها داخل النص الروائي، أو إسنادها إلى مرسل أو منقى الرسالة، أو نسبة عدد معين من الرسائل إلى مرسل واحد، أو تأقي رسالة واحدة من طرف عدة أشخاص، وغيرها من العلامات السيميانية التي تسمح بالتعرف على الشخصيات وعلى الأحداث، وعلى طريقة بناء الحبكة داخل النص، إضافة إلى الدور المهم الذي يلعبه القارئ في عملية بناء الدلالة.

2 الرسالة كأحد عناصر الحبكة:

تحت هذا العنوان، يشير تودوروف إلى التعالق الشديد الموجود بين الحبكة والقارئ، فهذا الأخير وحده يمكن أن يحكم على حدث معين هل هو فعال في الحبكة أم لا، لأن موقعه يمنحه القدرة على الحكم على الحدث من حيث أهميته في سيرورة السرد أم العكس. أما الشخصيات داخل العمل والتي تكون منتمية إلى عالم الأحداث، فليس للحبكة وجود مستقل عن عملية إدراكها، والشخصية التي تزعم أنها على اطلاع على الحبكة في لحظة ما من السرد، تكون في حينها في وضعية تماهي تامة مع القارئ، وتراقب الحكاية من خارجها، لا كمشارك فيها بل كمشاهد لها؛ فالحبكة كما يصفها تودوروف هي "طريقة إدراك الحدث، وليس الحدث نفسه. الحياة لا حبكة فيها وعلينا نحن أن نسبغها عليها".⁵

وقد اعتبر الناقد أن الحبكة تتالف من مجموعة من الأجزاء المتعلقة والمت Başka المتشابكة التي تؤلف كلية معقدة (الحبكة)، فلا مجال للحديث عن هذه الأخيرة إلا في حالة تتبع المشاهد وليس بالنسبة إلى متشهد واحد، فلا وجود للحبكة إلا ضمن مجموعة كبيرة من السرد، وعلى هذا يقيم تودوروف تشابها واضحاً بين الحبكة والتاغم melodie الذي يتشكل بتالفة أجزائه أشد التالفة.

3 حكاية الرواية، والحكاية داخل الرواية:

ينطلق تودوروف من عنوان هذا المقطع لإثارة قضية غاية في الأهمية والتعقيد، فالحكاية داخل الرواية يعني بها تودوروف الأحداث التي تسير عملية السرد داخل المروي، أما حكاية الرواية فهي الظروف التي تجمعت حتى أسهمت

في ولادة العمل الأدبي. وما يهمنا من هذا العرض أو هذا التقسيم، هو المعنى النهائي الذي جعله الناقد للأدب؛ فكل عمل أدبي وكل رواية تحكي من خلال مسيرة أحداثها سر تأليفها وحكايتها الخاصة، لأن "الأعمال الأدبية لا تفعل شيئاً سوى أن تكشف عن الحقيقة الكامنة وراء كل تأليف أدبي"⁶؛ وبذلك فأي بحث عن المعنى النهائي لهذه الرواية أو تلك يصبح حديثاً لا طائل منه، لأن معنى العمل الأدبي يمكن في الحديث عن نفسه، وفي إخبارنا عن قصة وجوده، فهدف الرواية هو أن تستدرجنا إلى ذاتها، ولهذا يعتبر تودوروف أن الرواية "تبدأ حيث تنتهي"، لأن وجود الرواية نفسه هو الحافة الأخيرة في حبكتها، وحيث تنتهي الحكاية المروية، حكاية الحياة، هنالك تماماً تبدأ حكاية تاريخ الأدب".⁷

يلقى تودوروف من خلال هذا المقطع إلى لب القضية التي شغلت فكره لعقود من الزمن وبني عليها نظريته في الأدب، ألا وهي الشعرية التي تبحث في أدبية الأدب وفيما يجعل من الأدب أدباً، أو الظروف التي أسهمت في ميلاد الأدب، وليس في العمل في حد ذاته.

عرف تودوروف الشعرية في مقدمة الكتاب، باعتبارها ذلك العلم الذي يبحث في أسباب وظروف وكيفية نشأة هذا الأدب أو ذاك، وهي القضية التي ركز عليها بشكل مكثف في هذا الجزء بالذات؛ حيث أرجع سبب تأليف رواية "العلاقات الخطرة" إلى الرسائل التي تمثل المكون الأساسي فيها، واعتبر أن الغاية القصوى لدراسة الأدب أو المعنى النهائي للأدب هو البحث في أصول وحيثيات نشأته، وليس الأدب في حد ذاته. وقد اعتبر تودوروف أن الدراسة الأدبية حينما تلتفت إلى هذه الزاوية من البحث، تكون بصدده "المظهر المرجعي للمنطوق"، بمعنى السياق الخارج نصي المتمثل في الأسباب التي اجتمعت وأسهمت في ميلاد أدب معين.

حل تدوروف السرد في هذا الجزء الأول من الكتاب مثلاً تحل الجملة؛ وذلك باتباع التفصلات ذاتها: تنظيم العالم الممثل الذي يحيل إلى الجانب المرجعي، وماهية السرد التي تحيل إلى المظهر الحرفي، أما العلاقة بين السارد والسرد فتحيل على عملية النطق، وهذا ما سنراه مفصلاً من خلال الجزء الثاني.

2. تحليل السرد:

• تنظيم العالم الممثل:

يمثل الفصل المعنون "تنظيم العالم الممثل" الجزء الأكثـر غنى في الكتاب من حيث التحليل، حيث طبق تدوروف في بدايته نموذج بريمون في دراسة الأعمال السردية، أين يتمحور السرد أساساً على تسلسل أو تداخل توليفات سردية صغـرى ذات بنية ثابتـة تحتوي كل منها على عـنصرين أو ثلاثة لا غـنى عنـها، وعن طريق تشابـكـها يتـأسـسـ السـردـ فيـ كـلـيـتهـ.

وبعد التطبيق على نماذج من "العـلاقـاتـ الخـطـرـةـ" توصل تدوروف إلى ثلاث نتائج مهمة نوجـزـهاـ فيما يـليـ:

تفصـيـ النـتيـجةـ الأولىـ إلىـ ضـرـورةـ مـعـرـفـةـ منـطـقـ سـيـرـوـرـةـ الأـحـادـاثـ دـاخـلـ العملـ السـرـديـ منـ أـجـلـ فـهـمـ هـذـاـ الـأـخـيرـ، وـأـنـ مـخـالـفةـ النـمـوذـجـ المعـهـودـ لـأـيـعنيـ غـضـنـ النـظـرـ عـنـ الـعـملـ، لـأـنـ مـخـالـفةـ النـمـوذـجـ تـتـخـذـ مـعـنـاهـاـ بـالـضـبـطـ مـنـ عـلـاقـتهاـ معـ الـمـعيـارـ الـذـيـ يـفـرـضـهـ هـذـاـ الـمـنـطـقـ. أـمـاـ النـتـيـجةـ الثـانـيـةـ فـيـشـيرـ تـوـدـورـوـفـ مـنـ خـالـلـهـاـ إـلـىـ خـطـورـةـ اـعـتـبـاطـيـةـ الـعـلـاقـةـ بـيـنـ أـجـزـاءـ الـرـوـاـيـةـ الـواـحـدـةـ، مـاـ يـجـعـلـ بـنـيـاتـ السـرـدـ تـتـعـدـ وـبـالـتـالـيـ صـعـوبـةـ الـحـصـولـ عـلـىـ نـتـائـجـ دـقـيقـةـ وـمـوـحـدـةـ أـثـنـاءـ التـحلـيلـ، لـأـنـ هـذـهـ الـأـخـيـرـةـ تـتـعـيـرـ كـلـمـاـ تـغـيـرـ النـمـوذـجـ المـطـرـوـحـ لـلـدـرـاسـةـ. وـفـيـ النـتـيـجةـ الـأـخـيـرـةـ يـرـجـعـ تـوـدـورـوـفـ دـمـدـرـ عـدـمـ الدـقـةـ فـيـ النـتـائـجـ الـمـتـوـصـلـ إـلـيـهـاـ إـلـىـ عـجـزـ مـنـهجـ بـرـيـمـونـ فـيـ هـذـاـ الـنـوـعـ مـنـ الـأـعـمـالـ الـأـدـبـيـةـ باـعـتـبـارـ أـنـ "الـعـلـاقـاتـ الخـطـرـةـ" تـمـيلـ أـكـثـرـ إـلـىـ نـوـعـ الـدـرـاماـ حـيـثـ تـتـشـابـكـ الـأـحـادـاثـ وـالـشـخـصـيـاتـ، فـيـ حـيـنـ أـنـ الشـخـصـيـةـ فـيـ الـحـكاـيـاتـ الـشـعـبـيـةـ

وهي مجال بحث منهج بريمون في الأصل لا تمثل سوى اسم يجمع شتات الأعمال المختلفة، ولهذا يعتبرها تودوروف المجال الأنسب لتطبيق منهج بريمون.

بعد بريمون يطبق تودوروف نموذج غريماس في دراسة العلاقات بين الشخصيات، حيث تتلخص هذه العلاقات في ثلاثة مجموعات قاعدية: الرغبة (وتكون بين العامل والموضوع)، التواصل (بين المرسل والمرسل إليه)، والاشتراك (وتدرس العلاقة مساعد/معارض). ومن هذه المجموعات الثلاث تنشأ العلاقات التحولية داخل السرد من خلال قواعد الاشتراك، التي تبني بين المجموعات القاعدية والمجموعات الاشتراكية، وأهم هذه القواعد قاعدة التعارض التي تشتعل على مستوى محمول الرغبة، حيث يمكن لحب أـ ب أن ينقلب إلى كره. ومن الجهة المقابلة يدخل تودوروف مجموعة جديدة من القواعد يطلق عليها اسم "قواعد العمل" وهي التي تمنح نوعاً من الحركية لعلاقات الاشتراك وبالتالي حركية للسرد كل، فمثلاً على مستوى علاقة الرغبة، وهي القاعدة رقم (1) من قواعد العمل، ولنفرض أن أـ ب عاملان وأن أـ يحب بـ، عندئذ يتصرف أـ لتحقيق بناء المجهول من هذه العلاقة بمعنى المعادلة أـ محبوب من طرف بـ.

استناداً إلى هذه القواعد يتوصل تودوروف إلى مجموعة من الملاحظات المهمة، مفاد أولاهما أن هذه القواعد صالحة من أجل وصف القوانين الخفية لأي مجموعة متماسكة من الأشخاص، ولكن ذلك لا يمكن أن يتحقق إلا بمشاركة القارئ الذي باستطاعته أن يقدم تفسيرات لهذا الوصف. كما أن هذه القواعد ليست جديدة في الدراسات الأدبية، فإذا أخذنا على سبيل المثال القاعدة الأولى المتمثلة في الرغبة فإن معظم النقاد أشاروا إليها ودعوها باسم "إرادة القوة" أو "أسطورية الذكاء"، فهي تأخذ دلالات اجتماعية أو شكلية أو غيرها. وفي الملاحظة الثانية يشير تودوروف إلى أهمية الدقة في اختيار المصطلحات حتى يتم تقديم نتائج دقيقة، ومن ثم قابلية مقارنتها مع نتائج مماثلة لدراسات أخرى. أما الملاحظة الأخيرة فيشير من خلالها الباحث إلى أن النتائج المتوصلاً إليها من خلال هذه القواعد لا

تمثل وصفا شاملا لعملية السرد من مختلف جوانبها، لأن ذلك يستدعي زوايا بحث أخرى سنتعرض إليها لاحقا، كما أن لكل عمل أدبي منطقا يسير وفقه، وعلى دارس العمل الأدبي أن يتبع هذا المنطق وأن يدرس تلك اللغة الخاصة بذلك العمل دون سواه.

• المظهر الحرفى للسرد:

في هذا المقطع، يستعين تودوروف بالدراسات البلاغية أو الصور البلاغية من أجل تقديم تقنية مثلى لدراسة المظهر الحرفى للسرد؛ حيث يعتبر الرجل أن الصور البلاغية التي هي عبارة عن الخروج عن المعيار، والتي يكون الغرض منها أولا وأخيرا هو تكثيف الدلالة، لا تختلف في مهمتها عن عملية السرد، ولذا فهو يرى أن "كل أنواع السرد مجازية وليس السرد بديهيا أبدا، وأي فقرة مهما كانت محايدة، تحتوي على صورة ما، وإن كانت من أفتر الصور".⁸

ومن الشعريات الكلاسيكية يستلهم تودوروف أولى الصور السردية البلاغية وهي التوازي ويقسمها إلى قسمين: توازي الحركة المتصلة بوحدات السرد الكبرى، وتوازي الصور اللغوية (التفاصيل)، ويمثل لذلك من روایة العلاقات الخطيرة بالمثال الآتي: "يغازل دانسي سيسيل طالبا الإذن بمكاتبتها، تماما متلما تفعل تورفيل بالنسبة إلى فالمون"⁹، وتتوضح خصائص كل فرد من المشاركيين بفضل هذه المقارنة: فعواطف تورفيل تقابل عواطف سيسيل، وكذلك فالمون ودانسي.

يعتبر تودوروف أن المجموعة التالية من الصور البلاغية تقترب أكثر من تلك المبنية على التركيب اللغوي، وهي متعلقة بالعلاقات القائمة بين مختلف خيوط الحركة داخل الرواية. ونعرف الحكايات الشعبية اثنين منها: التسلسل والترصيع، يكون التسلسل بتجاوز حكايات مختلفة ما إن تنتهي الأولى حتى تبدأ الثانية، ويتم الحفاظ على وحدتها من خلال التشابه في بناء كل منها، ومثال ذلك: ينطق ثلاثة إخوة على التوالي بحثا عن شيء ثمين، وكل رحلة من الرحلات تكون قاعدة لإحدى الحكايات، أما الترصيع فيكون بإدماج حكاية داخل حكاية أخرى، وهذا

نقول أن كل حكايات ألف ليلة وليلة تر酋ح حكاية شهرزاد. ومن خلال هذين النمطين يقر تودوروف بنشوء علاقتين تركيبيتين أساسيتين هما: العطف والتعليق. ونمط الصورة البلاغية الثالثة هو التلوب، ويعرفها تودوروف بأنها رواية حكايتين في وقت واحد، فتقطع الأولى حيناً وتقطع الثانية حيناً آخر، وتستأنف الحكاية الأولى عند انقطاع الثانية.

إضافة إلى الصور السابقة يشير تودوروف إلى صورة أكبر وأعقد في السرد، هي حبكة الرواية بأكملها، وهي لا تختلف عن مفهوم الصورة البينية، وبطريق إليها تسمية "مخالفة النظام"؛ حيث تظهر هذه المخالفات في كل الجزء الأخير من الكتاب، ولا يتعلق الأمر هنا بخاصية تافهة في بناء الرواية، بل يتعلق بمركز البناء في كليته؛ إذ أن السرد كله مؤلف بحيث يصل إلى هذه النهاية أو تلك بالتحديد. إن القضية تدور ببساطة حول تنازع بين نظامين: نظام الرواية ونظام سياقه الاجتماعي، فالعلاقات الخطرة برأي الناقد تقيم من بدايتها حتى حل حبكتها نظاماً جديداً مختلفاً عن نظام الوسط الخارجي، ولا وجود للنظام الخارجي (بمعنى نظام الحياة اليومية) إلا باعتباره دافعاً إلى بعض الأعمال، أما حل الحبكة فيخالف نظام الكتاب هذا، وتؤدي بنا بقية الأحداث إلى النظام الخارجي البحث، وإلى تشوييد ما هدنته أجزاء السرد السابقة، الأمر الذي يظهر خاصة من خلال بطل الرواية فالملون الذي يغير من مواقفه ومبادئه تغييراً جذرياً ويقوده ذلك إلى نهاية مأساوية هي القتل. وبحسب تودوروف، فإن الرواية لو لم تعتمد أسلوب الهم هذا، ولو اعتمدت على النهايات السعيدة التي لا علاقة لها بالعالم الخارجي الواقعي، "لما بقيت على حالها، بل لما تبقى منها شيء على الإطلاق، وسوف تغدو ببساطة حكاية مغامرة غرامية أو إغراء امرأة تتصنّع العفة، وذات نهاية هزلية ... والواقع أن الحكاية معروضة بحيث تدين بوجودها ذاته إلى مخالفة القانون. ولو أن فالملون لم يخالف قوانين أخلاقه الخاصة به (وكذلك قوانين بنية الرواية) لما نشرت مكتباته مع مورتوفي أبداً، وهذا النشر هو أحد تبعات القطيعة بينهما، وبشكل أعم

تبعات مخالفة القوانين. هذه التفاصيل ليست محض مصادفة كما قد يتبدّل إلى الذهن: فالحكاية كلها لا مبرر لها في الواقع سوى أن أجزاء الشر مرسومة في الرواية. ولو أن فالمون لم يخن صورته الأولى لما كان لهذا الكتاب حق الوجود¹⁰. ويعتبر تودوروف أن هذا الغموض الدامس وهذه التأويلات المتعارضة هي ما تميّز رواية لاكلو عن غيرها من الروايات العديدة الجيدة، وتضعها في مصاف الروائع الأدبية، وهو موقف أمبرتو إيكو أيضاً من مثل هذه الحالات المعقّدة هي التي يعتبرها الناقد قمة في الأدب والأدبية؛ حيث شبه الرواية بغاية كثيفة تضلّ زائرها إذا ما حاول اكتشاف خباياها واختار الطرق الفرعية المتشعبّة التي تتيّحها له النزهة. أما إذا اختار الزائر أسهل الطرق وأقربها إلى خارج الغابة، فإنّ الزيارة تصبح أقصر والمتعة أقلّ، ولذلك فهو يقول: "وكذلك الشأن بالنسبة للرواية. فالرواية قد تسلّم مفاتيح دروبها بسهولة (النص المنقرئ بلغة بارث)، وتلك هي حالة الغابة البسيطة التي يشقّها سبيل واحد يجمع أطراها وبهدي الزائرين إلى المنفذ الصحيح. وقد تتمنّع وتستعصي على الضبط، وتتصبّ لقارئها الأفخاخ والمتاريس والكمائن، وتلك هي حالة الغابة اللفة، وحالة الأدغال التي يتيه داخلها الزائر ويضلّ سبيله وقد لا يخرج منها أبداً"¹¹. فالنص الأدبي الرّاقِي ليس هو ذلك النص الذي يسلّم دروبه للقارئ من أول قراءة، وإنما هو ذلك النص الذي يذهب بتفكير وخيال القارئ إلى أبعد مدى، ويخلق في نفسه مجموعة من التساؤلات والاستفهامات التي قد لا تجد الجواب أبداً، فالنص يصنع ذاته عبر تشابك دائم بين عناصره المكونة، فينسج بذلك علاقات دلالية، وتعالقات تحتية في عالمه الداخلي الدلالي، الذي يقوم على صراع جدي مع البنية الاجتماعية والتاريخية التي نشأ فيها.

لا يسعنا بعدها، سوى الإقرار بدور القارئ الذي يصبح فعلاً من الدرجة الأولى؛ إذ هو من يعمل على إظهار تلك التقنيات عن طريق التغلغل داخل أفكار المؤلف عبر الكلمات والتركيب عبر النسق الكلي للنص الروائي أو كما يقول

"إِيْكُو" من خلال "تحيين المضموم والكامن والمبهوم والغامض والمسكوت عنه. فالقارئ ليس مدعوًا إلى قراءة الرواية وتحديد معناها أو معانيها فحسب، إنه مطالب أيضًا وأساساً بالكشف عن استراتيجيات الذات التي تقف وراء هذا البناء التخييلي الذي يتعجّب بالحقائق والأوهام، وتحديد موقعه داخلها، فهذه الاستراتيجيات ذاتها لا تبني خارج الذات التي تستهلك النص وتستوعب دلالته¹². ولذا فالقارئ مدعو إلى أن يشارك المؤلف في مغامراته الحكائية؛ لأن هذا الأخير إنما يتوجه بتمويلاته أولاً وأخيراً إلى القارئ الذي يتوجب عليه فعل التأويل، استجابة لدعوة المؤلف إلى قراءة نصه قراءة مغيرة ومشوقة وملفتة للانتباه، وهذا ما سوف يثيره تحليل تودوروف فيما بعد.

هذا ويضيف تودوروف بأن خاصية المخالفة ليست عبارة عن بنية ثابتة تعتمدها كل النصوص الأدبية، لأن التاريخ الأدبي ينفي أن يكون الأمر كذلك. ومهما يكن الأمر فإن الناقد يعتبر أن مفهوم المخالفة، مثل غيره من المفاهيم المتعلقة ببنية العمل الأدبي، يمكنه أن يستخدم كمعيار تصنيفي ومستقبلي للنصوص الأدبية.

• السرد كعملية نطق:

قسم تودوروف هذا العنوان إلى قسمين:

1 رؤى السرد: استعان الباحث هنا بما اقترحه بوريوون حول أنماط السرد الثلاثة وهي: الراوي أكبر من الشخصية (الرؤى الخالية)، الراوي يساوي الشخصية (الرؤى المحايثة)، الراوي أصغر من الشخصية (الرؤى الخارجية). محاولاً تطبيقها على رواية العلاقات الخطيرة التي اعتبرها تنتهي إلى المستوى الثاني؛ حيث تروي الحكاية نفسها عدة مرات، ولكن من وجهة نظر شخصيات مختلفة.

يعتبر تودوروف أن هذا الجانب من الرؤى يجعل معرفة القارئ بالشخصية لا تتعدي المستوى السطحي للشعور (مستوى الظهور بتعبير تودوروف)، وبتعبير

آخر، فإن القارئ لا يملك القدرة على استبطان المشاعر الحقيقية للشخصية، أو ما تخفيه عن العلن (أي مستوى الوجود).

كما يقر الباحث بأن "العلاقات الخطرة" تمتاز عن كثير من الروايات الأخرى المعاصرة لها، بخفاء مستوى الوجود هذا، ولقد جعل من مستوى الوجود والظهور معيارين جديدين من أجل تصنيف السرد الأدبي.

• سجلات الكلام: يجمع تودوروف تحت هذا العنوان بين ثلاثة مفاهيم نقدية هي الراوي، والقارئ، والمنطوق، في توليفة دقيقة، ومعقدة في الوقت نفسه.

يشرع الناقد أولاً في تحديد مفهوم سجلات الكلام، التي تتعلق بطريقة الراوي في سرد الحكاية وتقديمها، وهو يهتم هنا بسجلين رئисيين هما التمثيل والحكى، ويشير بأنه قد تم استخدام هذين المصطلحين في الشعرية الكلاسيكية. والنقطة المهمة التي أراد تودوروف أن يبينها من خلال هذا التقسيم، هي أن المقطع السردي الذي قد ينتمي إلى خانة الحكي، الذي من المفترض أن يحيل إلى المظهر المرجعي للبحث، ليس بالضرورة كذلك، لأن هذا المقطع قد يحتوي على عناصر لا تنتمي إلى صيغة الحكي، مثل اختيار بعض التفاصيل، ولهجة الراوي، وتركيب الجمل، وانتقاء المفردات المعجمية، وغيرها، وكلها دلالات يمكن أن تحيل إلى عملية النطق وليس إلى المظهر المرجعي للحكي. ولذا يعتبر تودوروف أن عملية الحكي، أي ظهور المظهر المرجعي وحده، "ليس سوى نموذج من الكتابة لا يمكن تحقيقه أبداً في حالته المجردة. فالكتابية الشفافة، الثابتة عند درجة الصفر، لا وجود لها، وليس الحكي إلا أحد القطبين الذين يترجح بينهما أسلوب المنطوق الروائي"¹³.

أما التمثيل الذي يعرفه تودوروف على أنه "كل خطاب ليس جزء من الحكي"¹⁴ فله بنية المعقدة بالمقارنة مع الحكي، وهو يحيل إلى المظهر الحرفي للمنطوق بوضوح أكثر منه في أسلوب الحكي، ونلاحظ ذلك في المثال التالي من العلاقات الخطرة: "اليس الرجل أقرب منا مثل المرأة بل أكثر؟ ألا يتساوى لدينا الأب والأم والأخ والأخت؟ أما الزوج فلا يفضله أحد"¹⁵. هذه الجملة لا تحيلنا إلى

حقيقة خارجية، بل إلى معناها الذاتي فقط، بسبب وضعيتها التأملية وليس المحكية. وعليه فإن عملية النطق هنا قد ركزت مباشرة على المظهر الحرفي للمنطق. إلا أن التمثيل لا يحيل إلى المظهر الحرفي للمنطق من خلال هذا الأسلوب فحسب، بل من خلال أساليب متعددة نحصرها فيما يلي:

- 1 - الخطاب الإيحائي: يؤكد تودوروف أن هذا الخطاب يدعو القارئ إلى التمعن في صيغة المنطق كما يحيل إلى سياقه الإيحائي، وذلك يعود لأسباب بلاغية كاستخدام بعض العبارات الشائعة، أو اعتماد التكرار الركيك داخل التركيب.
- 2 - الخطاب الفردي: بمعنى الخطاب المحتوي على أدوات الوصل من قبيل: (أنا، هنا، الآن)، حيث أن حضور ضمير المفرد المتalking، يقيم علاقة بين فاعل المنطق وفاعل النطق، ويشهد على وجود هذا الأخير داخل الخطاب.
- 3 - وأخيراً، يضيف تودوروف إلى ما سبق كل الملامح اللسانية التي تحيل إلى مرسل أو منتقى الإرسالية (أي إلى وظائفها الانفعالية والإفهمامية) باعتبار أنها تحوي ضمنياً إشارات تحيل إلى عملية النطق.

بعد هذا التحليل، يحاول الباحث أن يقدم نموذجاً يمكن القارئ من الاقتراب أكثر من الراوي الذي لا ينفك يتخفي وراء الشخصيات المختلفة داخل السرد، مما يجعل صورته غامضة بالنسبة إلى القارئ على الرغم مما يتركه من آثار داخل النص السردي، ولذا نجد يقول: "هذه الصورة الشاردة لا تسمح بالاقتراب منها، وتretني دائماً أقنعة متناقضة، تتراوح بين الكاتب الحقيقي من لحم ودم، وبين شخصية من الشخصيات".¹⁶.

يدعو تودوروف هذا النموذج بالمستوى التقويمي؛ حيث إن كل جزء من أجزاء الحكاية يحمل تقويمه الأخلاقي، غير أن الناقد يؤكد بأن هذا التقويم ليس جزءاً من تجربة القارئ الفردية، ولا من تجربة الكاتب الحقيقي، بل هي حالة ائتلاف أو نوع من التعاقد الافتراضي بين القارئ والراوي، إذ إن تودوروف يستبعد أن يكون التأويل الخارجي عن معنى الكتاب كقاعدة لهذا التقويم، لأن ذلك

يهدم بنية العمل الأدبي؛ فهو يفترض وجود تأويلين أخلاقيين مختلفين تماماً: التأويل الأول نجده داخل العمل الفني، والتأويل الثاني يقدمه القراء، دون الالتفات إلى منطق العمل الأدبي ذاته، وهو يختلف باختلاف العصور واختلاف شخصية القارئ. وكل عمل يجد في الكتاب تقويمًا خاصاً به، على الرغم من اختلافه مع التقويم الخارجي، ويعتبر تدوروف أن توفر هذه الخاصية في العمل الأدبي هو بمثابة مؤشر على موهبة كاتبه.

للتوصل إلى مستوى التقويم، يفترض تدوروف أن الراوي يتوجه إلى القارئ بجموعة من المؤشرات العامة التي من المفترض أنه متفق عليها من قبيل (لا نقلوا الشر، كونوا مخلصين، قاوموا عواطفكم، ...) وبهذا تكون صورة الراوي مصحوبة بصورة القارئ منذ البداية، وتكون العلاقة بينهما علاقة واهية، تماماً كما هي العلاقة بين الراوي والكاتب الحقيقي، لكن كل واحدة منها تستند إلى الأخرى استناداً تاماً، حيث يعتبر تدوروف أنه ما إن "تبدأ" صورة الراوي بالظهور واضحةً أشد الوضوح، حتى ترسم صورة القارئ المتخيل بكثير من التحديد. وهاتان الصورتان تميزان كل عمل تخيلي. إن وعينا بأننا نقرأ رواية ولا نقرأ وثيقة، يدفعنا إلى أن نلعب دور القارئ المتخيل، ويظهر في الوقت نفسه الراوي الذي ينقل إلينا السرد، لأن السرد نفسه متخيل كذلك¹⁷.

يبدو أن تدوروف -على غرار نظريات القراءة- قد تحدث عن مفهوم القارئ الافتراضي (أو المتخيل بتعبيره هو)، هذا القارئ الذي يكون حاضراً في ذهن المؤلف حين كتابته للنص، ويدعوه إلى التفاعل معه أثناء وبعد عملية الكتابة، لأن النصوص الأدبية تكتب لنقرأ لا لنوضع في الرفوف. ولذلك فمن المنطقي أن يلتفت تدوروف إلى الأدب ويدرسه من زاوية جمالية التلقى، فاعتبار العمل الأدبي متوقفاً على القراءة، ومحاولة فهمه وتأويله لا تتم إلا بواسطة الدور الذي ينهض به القارئ في هذه العملية عبر تنشيط الحوار الخالق مع النص من أجل تطوير فن القراءة؛ فالقارئ الفعال الإيجابي مشروط بشروط ثقافية ومعرفية تسمح له بتحريك

آليات النص وتجاوز معيقاته، مما يعني أن القارئ هو بمثابة مرشد للكاتب في معرفة دقائق الكتابة وحيثياتها ومشارك له فيها طبعاً عبر التأويل، فعليه (أي القارئ) أن يفعل في التأويل متلماً فعل الكاتب في التأليف، فيعيد بذلك بناء النص وفق معطياته الإبداعية أي الدخول فيما يسميه إيكو بالعالم الممكن، وبحث إمكانيات فتح النص وتأويله.

وفي هذا الإطار يوافق تودوروف الناقد أميرتو إيكو في اعتبار النص نزهة يقوم فيها المؤلف بوضع الكلمات ليأتي القراء بالمعنى. مؤكداً أن القارئ الحقيقي هو القارئ الذي يفهم أن سر النص يكمن في فراغه. فالنص كما نرى يتعدى قصد صاحبه أي أنه عند كل قراءة يخرج من العالم الممكن الذي تصوره المؤلف ليصنع عالماً ممكناً آخر، وكل قراءة جديدة هي ولادة لعالم ممكن جديد في تغيير متواصل لا نهائي. يعتبر كتاب ترفيتان تودوروف، من الكتب المهمة التي ترسى أسساً علمية للدراسة الأدبية، ومع ذلك فهو يبني بعض التحفظات أهمها:

1 - هناك تناقض بين مشروع الناقد النظري ومنهجه الذي يسعى إلى تقديم عينة للدراسة الوصفية، علماً أن المنهج الوصفي لا يمكن أن يقوم بعيداً عن شيئاً مختلفين، مما التحليل النظري البعيد كلّياً عن الوصفية، والوصفية في حد ذاتها، كما هو واضح من خلال دراسة تودوروف. مما يعني أن طبيعة الموضوع المعالج قد فرض على الناقد طريقة معينة في التحليل لم تكن مطابقة تماماً للتي أُعلن عنها في المقدمة.

2 - إن الانتقال في مجال الأدب من النماذج العملية التجريبية إلى نماذج أخرى، يستدعي بعض التحفظات، من ذلك أن مصطلح الإيحاء الذي أخذه الناقد عن يلمسلف والذي يحمل معناه الدقيق في نظرية الأدب، قد فقد هنا كثيراً من صرامته، وأصبح يدل بكل بساطة على مجرد الاستحضار أو الإشراك أو الحميمية.

3 - إن الغياب الكلي للبليوغرافيا في كتاب تودوروف يمكن أن يأخذ شرعيته في حال اعتبرناه دراسة وصفية لنص من النصوص السردية. إلا أن هذه الشرعية تسقط إذا ما أخذ الكتاب شكلاً من أشكال الدراسات العلمية الأدبية، كما تمت الإشارة إلى ذلك في المقدمة.

إن كتاب تزفيتان تودوروف "الأدب والدلالة" عبارة عن محاولة من طرف صاحبه لتجديد تقنيات التحليل السريدي، عن طريق إدخال أبعاد مختلفة عليها، الأمر الذي يجعل منه مرجعاً فريداً من نوعه وغاية في الأهمية وفاتها آفاق بحث جديدة في مجال النظرية الأدبية.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أميرتو إيكو، 6 نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
2. تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشبة، ط1، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، سوريا، د ت.

الهوامش:

- 1- تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشبة، ط1، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ص 66.
- 2- الأدب والدلالة، ص 18.
- 3- الأدب والدلالة، ص 22.
- 4- الأدب والدلالة، ص 26.
- 5- الأدب والدلالة، ص 39.
- 6- الأدب والدلالة، ص 43.
- 7- الأدب والدلالة، ص ن.
- 8- الأدب والدلالة، ص 68.
- 9- الأدب والدلالة، ص 69.
- 10- الأدب والدلالة، ص 74.

-
- 11- أمبرتو إيكو، 6 نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005، ص 10.
- 12- أمبرتو إيكو، ص 12.
- 13- الأدب والدلالة، ص 82
- 14- الأدب والدلالة، ص ن
- 15- الأدب والدلالة، ص 82
- 16- الأدب والدلالة، ص 86
- 17- الأدب والدلالة، ص 87

