الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر -بسكرة-

رُؤى

في الآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكمة نصف سنوية
تصدر عن جامعة بسكرة

ISSN: 2716-8417

الإيداع القانوني: سبتمبر 2020

العدد الثاني -02- : مارس 2021

الرئيس الشرفي للمجلة مدير الجامعة

أ.د احمد بوطرفاية

مدير المنشورات الجامعية:

أ.د رابح خوني

رئيس التحرير:

أ.د/نعيمة سعدية

هيئة تحرير المجلة

د.محمد الحبيب منادي	د.السعيد خنيش
د. قاسم المسعود	أ.عز الدين لزعر
د . بن لحبيب بشير	أ.محمد عبد الفتّاح مقدود

أمانة التحرير والمراجعة اللغوية والتنسيق العام:

د. مهدي مشتة - د.جرادي يعرب - د. محمد الأمين بركات–

أ.أسماء لقيقط -

تصميم الغلاف: أ.عنتر رمضاني

شروط وقواعد النشر :

مجلة "رؤى للعلوم الإنسانية والاجتماعية" تعنى بنشر الدراسات الأصلية في مختلف المعارف الإنسانية والاجتماعية والتربوية، تعتمد المقالات المكتوبة، والمعدّة أصلا باللغات الثلاث: اللغة العربية * اللغة الفرنسية * اللغة الانجليزية، شرط أن يلتزم أصحابها بالقواعد الآتية:

- يقدّم البحث في صورة إلكترونية، مطبوعة بصيغةWord ، ويذكر الباحث: اسمه ولقبه ودرجته العلمية والمؤسّسة التي ينتمي إليها، أو المهنة التي يمتهنها.
- تَنْشر المجلّة البحوث الأصيلة؛ إذ يُشترَط في البحث المقدّم للنشر ألا يكون قد نُشِر سلفا.
- كلّ بحثٍ منشورٍ في "مجلة رؤى" لا يُنشر في قناة أخرى إلا بالإشارة إلى أسبقية صدوره في هذه المجلة، ويشير إلى ذلك في صدر القناة التي ظهر فيها.
- تخضع المقالات إلى تحكيم علمي سريّ.
- تنشر المجلة البحوث، التي في الاختصاص، ببُعدها العام؛ بعد أن تخضع للتحكيم، ولا تردّ إلى أصحابها سواءٌ نشرت أم لم تُنشر، وهي لا تعبّر إلا عن آراء أصحابها.
- يلتزم صاحبُ البحث بالتعديل إذا أقرّ المحكّمون نشرَه بشرط التعديل. كما يحق للمجلة تعديل البحث عند الضرورة.
- يجب ألا يتجاوز البحث 20صفحة.
- ضرورة وضوح الإشكالية والانتهاء إلى نتيجة والإحاطة بالموضوع المعالج، مع تحقيق الإضافة المعرفية والتزام المنهجية الواضحة، والتوثيق العلمي، والسلامة اللغوية، ودقة التعبير، واستعمال علامات الوقف، وكل متعلّقات المنهجية.
- على صاحبِ البحث التقيّد بشروط كتابة البحث، وهي:

- تكتب العناوين الرئيسة بخط Sakkal Majalla :حجم16.
- يشترط أن يكون عنوان البحث مع الملخص والكلمات المفتاحية باللغتين: العربية والأجنبية.
- العناوين الفرعية والمتن: Sakkal Majalla حجم14.
- الهوامش بخطSakkal Majalla حجم12، وتدرج في أسفل كل صفحة ، ومكتوبة آليا.
- يرفق البحث بملخصين باللغة العربية وباللغة الأجنبية وألا يتجاوز الملخص الواحد 250 كلمة.
- المصطلحات بالأجنبية: times new roman بحجم12.
- البحوث باللغة الأجنبية times new roman حجم14، ترفق بملخص اللغة العربية.
- طول الكتابة 24 بعرض 12. و-المسافة بين السطور 1.0.

  توضع الرسوم والبيانات ضمن إطار 12 في 24.
- مقاييس تأطير صفحة البحث : 2سم في كل من الأعلى والأسفل واليمين واليسار.
- ترفق قائمة المصادر والمراجع في آخر البحث.

**********- ترسل المشاركات العلمية إلى بريد المجلة: revue.roa@gmail.com

الهيئة الاستشارية والعلمية

أ.د عبد القادر فيدوح ..... قطر
أ.د نعمان بوقرة ..... الجزائر
أ.د محمد ربيع الغامدي.....جدة-السعودية
أ.د صالح بلعيد ..... الجزائر
أ.د عيسى حبيب بايلي جامعة باكو .. أذربيجان
أ.د عبد الحق بلعابد ..... قطر
أ.د علاء عبد الهادي..... مصر
أ.د. علي ملاحي..... الجزائر
أ.د عمار رزيق..... الجزائر
أ.د عبد القادر سالمي ..... الجزائر
أ.د عبد القادر شرف..... الجزائر
أ.د عبد الرحمان تبرمسين..... الجزائر
أ.د ادريس بن خويا ..... الجزائر
أ.د علي عبد المحسن الحديبي..... السعودية
أ.د مزوز دليلة..... الجزائر
أ.د. علي نسر..... لبنان
أ.د نوال بن صالح ..... الجزائر
أ.د وافية بن مسعود..... الجزائر
أ.د سعاد بسناسي..... الجزائر
أ.د ناصر الناصر صديقي..... تونس
أ.د محمد مليطان ..... ليبيا
أ د. – محمَّد زيان ..... الجزائر
أ د حافظ اسماعيلي علوي .... الرباط-المغرب
أ.د خير الدين العايب ..... الإمارات
أ.دمحمد خان ..... الجزائر
أ .د.مصلح النجَّار..... الأردن
أ.د فاضل عبود التميمي..... العراق
أ.د مصطفى غلفان ..... المغرب
أ.د عماد عبد اللطيف..... قطر
أ.د امحمد بن لخضر فورار..... الجزائر
أ.د تيسير الألوسي..... هولندا
أ د صالح مفقودة ..... الجزائر
أ.د تاج الدين المناني ..... الهند
أ.د شريف مريبعي ..... الجزائر
أ.د الهادي بوشمة ..... الجزائر
أ د جابر نصر الدين..... الجزائر
أ.د بيران بن شاعة..... الجزائر
أ.د. طاطا بن قرماز ..... الجزائر
أ.د عبد الله العشي ..... الجزائر
أ.د.السيد أبو الوفا... قيرغيستان .. بشيك
أ.د غربي صباح ..... الجزائر
أ.د.أولينا خوميتسكا ..... أوكرانيا

كلمة العدد :

دور البحث في العلوم الانسانية في صناعة العقول البشرية

عند استحضار الحديث عن الفكر والعقل، فحتما نستحضر لحظة علاقة للإنسان الأول بعالمه المحيط. لقد كانت لحظة الخلق عنوان لانطلاقة أسئلة فلسفية وجودية طرحها الانسان ككائن عاقل على نفسه كان مؤداها من أنا؟، لماذا خلقت؟ ما هي وظيفتي في هذا الكون الفسيح؟ وغيرها من الأسئلة الوجودية، الاجابة عن ذلك اقتضت منه عمر البشرية على البسيطة، حيث تمكن عبر مدارج الحضارة العديدة والمتنوعة من تطوير نمط من الفكر وُصم بالفلسفي والاجتماعي والانساني، وانتهى بتراكماته المعرفية إلى ما عُرف بعد عصر الأنوار بالعلم الانساني والاجتماعي، هذا الأخير وفّر من خلاله الانسان المنهج والتقنيات والأدوات المعرفية، التي ستمكنه من الفهم والتفسير والتفكيك لعديد الظواهر والإشكاليات.

في سياق فهم هذا الانسان لعالمه، تأتي العلوم الانسانية عبر قناطير الأدب والفلسفة والدين والفن والموسيقى والتاريخ واللغة كعلوم فكّاكة لهذا الانسان، ومن ثمّ إن ربط هذه العلوم وبحوثها بالعقل البشري يحيلنا إلى ضرورة العودة لمحطات بارزة في تاريخية الانسان وتطور معارفه وفكره، هنا يمكن أن نستحضر عصر الأنوار وفلسفته كسياق زمني وفكري مؤسس لطفرة تطورية لهذا العقل، وضمن ذلك يأتي عصر الحداثة الذي أسهم بدوره في تسارع الأحداث وتطور للبنى النظرية والمعرفية للعلوم الانسانية، وبفضل ذلك تمكن العقل البشري من موضعة الظواهر وتفكيكها وفهمها وإعادة بنائها بما مكنه من الإدراك والتطور.

إذن، عصر الحداثة الذي قام على مشروع تحديثي عقلاني، والذي نتج عنه مجتمع يقوم على العقل في توجيه جميع مجالات حياته، أنتج لنا ما عُرف بالمجتمع الحداثي العقلاني والشمولي، الذي قام على نهجين مختلفين: الأول تقني- علمي طبق على الطبيعة، أما الثاني فهو النهج السياسي- الاجتماعي المطبق على الانسان، هذا النهج الأخير هو الذي يهم هنا باعتبار أن العلوم الانسانية هي من أوكل لها وظيفة ذلك، حيث سترتبط بالفكر العقلاني ويرتبط بها، وهو ما أعطى هذا العصر خصوصيته الفكرية والعقلانية، وبالتالي حمل معه تغييرا مسّ الانسان وبنياته الذهنية والمجتمعية.

في سياق مرتبط إن تفكيك نسق التطور لعلاقة العلوم الانسانية وبحوثها والعقل البشري يملي علينا أيضا ضرورة استحضار سياقات ما بعد الحداثة باعتبارها أيضا لحظة فكرية وزمنية ومعرفية فارقة في تحولات عرفها العقل البشري، باعتبار أن تفكيره وتأطيره النظري وأيضا السياقات المرتبطة به ستدفع إلى نوع من الانقلاب على التأطير النظري الغربي، الذي بني على العقل الأوربي ومقولاته المركزية، حيث سيبرز العقل البشري ما بعد الحداثي كعقل هدام ومناقض وتفكيكي وناقد بحدة لمقولات ونظريات الحداثة وشموليتها.

في الأخير رغم الكبوات والتناقضات والأزمات التي مرت بها العلوم الانسانية منذ تأسيسها إلى اليوم، إلا أن المؤكد أن تطوراتها تنظيريا ومعرفيا مكّن من توفير آليات ميكانيزمات لتطور الانسان وفهمه للعالم، ومن ثمّ نحن أمام طفرة علمية يشهدها العقل البشري، كان للعلوم الانسانية نصيب من المساهمة فيها، ويبقى العقل في الأخير مصدر ربط وإلهام للإنسان بعلمه، وبين الانسان وعالمه، وفهم هذه العلاقة لن يتأتى ولن يكون إلا عبر قناطير العلوم الانسانية وبحوثها الفكاكة لمستقبل البشرية وتطوراتها المختلفة.

الأستاذ الدكتور بووشمة الهادي

جامعة تامنغست يوم 12 يناير 2021

فهرس العدد الثَّاني

- عنوان البحث ---------- الباحث	الصَّفحة
كلمة العدد : دور البحث في العلوم الانسانية في صناعة العقول البشرية . أ . د . بووشمة الهادي .	(05)
01 - قصة الخلق بين الوهم والحق . ..... د . هاني السِّيسي .	(09)
02 - العبور وتأنيث القوى في معلقة لبيد "مقاطع مختارة" ..... د . بن ضحوى خيرة .	(24)
03 - جدلية السلطة واليوتوبيا في قصيدة جمهورية البرتقال للشاعر ابراهيم الخياط. د . محمود خليف خضير الحياني .	(36)
04 - الحرية وجذور الفكر الجبري في ثقافتنا العربية..... د . عبد الحكيم كرومي .	
05 - توظيف التراث في رواية مسرى الغرانيق في مدن العقيق لأميمة الخميس أ . نورا محمد عمر . د. عبد الحق بلعابد .	(53)
06 - ممارسة الموسيقى الفيلمية من منظور التمثلات الإجتماعية - دراسة سيميوسياقية لتيمات موسيقية مختارة من فيلم معركة الجزائر. د . عبد العزيز آيت عبد القادر . أ : كلثوم بلعباسي .	(69)
07 - قيم التضامن والتكافل في الأدب الجزائري..... د . عزّ الدِّين جلاوجي .	(85)
08- بنية العنوان" الوظيفة والدلالة"في الشعر العراقي المعاصر، الشاعر شلّال عنّوز في ديوانه (السماء لم تزلْ زرقاء) ... مثالاً..... أ . د . محمد عويد محمد الساير .	(96)
09 - الجانب الاشهاري في الشعر العربي القديم..... د . مرتضى حسين خريبط .	(129)
10 - الأوبئة وفلسفة الفن ..... د . زينب لوت .	(138)
11 - مفهوم اللغة الشعرية بين تنظير القدماء وتأصيل المحدثين..... د . كرباع علي . أ / عفاف خلوط .	(146)
12 - أثر الدراما التعليمية على االطفل..... د . جميلة قرين .	(158)

13 - جريمة ترك الاطفال وتعريضهم للخطر الاجتماعي في ضوء قانون حقوق الإنسان. (169)
د . حسين محمد أمين .
14 - المركز القانوني للأمين العام للبلدية في ظل المرسوم التنفيذي 320/16 . (183)
د . بليامنة حسان .
15 - أفق التّلقّي:بين الوصف البلاغي والوقع الجمالي –قراءة في مقامات بديع الزمان الهمذاني- ..... (198)
د . نعيمة عون .
16 - مبدأ التقاضي على درجتين في الجنايات وفقا لآخر تعديل لقانون الإجراءات الجزائية 17-07 ..... (222)
د . يوسف بكوش .
17 - جمالية بنائية الخطاب الشعري عند عبد المجيد فرغلي بين استطيقا اللغة والتمكن الإبداعي ..... (238)
د. يونس بوناقة . / أ.محمد عبد الفتاح مقدود

قصّة الخلق بين الوهم والحقّ

The Story Of Creation Between The Illusion And TheTruth

د . هاني السِّيسي .
(مصر)

الملخَّص :

قصة الخلق بين الوهم والحق قصة خلق آدم عليه السلام أكثر القصص القرآني إثارة للدهشة .. وأشدها غموضاً .. لأنها تبحث في أصل حياة الإنسان في كوكب الأرض .. وارتباط الإنسان بهذه الأرض من أهم ما يفسر من الوجهة العلمية هذا التماهي الظاهري بين الجانب المادي في الإنسان / الجسد/ من جهة وأديم الأرض من جهة أخرى ... ونظراً لما لحق بهذه القصة من تصورات وتهاويم قد تنأى بها عن الحقيقة التي يمكن استنباطها من خلال الآيات القرآنية التي قدمت القصة في أكثر من موضع في سور مختلفة من القرآن .. وفي كل سورة يلقي السياق أضواء كاشفة على جوانب متعددة ومختلفة في قصة الخلق .. لذا رأينا أن نقدم قراءة جديدة لمشاهد القصة في مواضعها المتعددة في السياق القرآني .. وفي هذا الجزء الأول من البحث نكثف النظر لتأويل مشاهد هذه القصة في سورة البقرة

Abstract

With The Name Of God Sammary of Search about The Story of Creation between the fancy and The Truth The story of Adam's Creation is the most Quran stories amazing and obscurity ; because it searchs for origin of human' s life on the earth . The relation Of Man with this earth is the important thing that explains (from the scientific side) the organic overlap between the human' s materialist side (Man' s body) and the dust of the earth . There are many imaginations about this story may be take it far away from the truth which we can extract from Quran's verses about this story in many places in different Suras of the Holy Quran . In every Sura we can find spot lights on many different sides about the story of creaturs . For this we saw that we must introduce new reading for scenes of the story in its places in Quran ; and in this part of the search we did our best efforts to explain these scenes in Baqara' s Sura

المقال:

تظل قصة خلق آدم أكثر القصص إثارة وإدهاشا وأشدها غموضًا، حيث إنها تمثل أصل حياة الإنسان فى هذا الكوكب "الأرض"، وارتباط الإنسان بهذه الأرض من أهم ما يفسر من الوجهة العلمية هذا التماهي الظاهري بين الجانب المادي (الجسد) فى الإنسان من جهة، وأديم الأرض من جهة أخرى؛ فالقبضة من تراب الأرض الخصبة إذا حُللت كيماويًا تتركب من ستة عشر عنصرًا، وقطعة من جسم الإنسان إذا أجريت عليها التحاليل تتركب من العناصر نفسها، وهناك عناصر أخرى بنسب ضئيلة تصل بعدد العناصر إلى أربعة وعشرين عنصرًا؛ ولكن هناك مسافة هائلة فى مرأى العين بين الطين واللحم البشري فالطين مادة خامدة واللحم البشري نسيج حي متنام، وهي مسافة لم يقطعها العقل الإنساني ولن يقطعها فى المستقبل ، وبهذا فلن يكون الإنسان قادراً على أن يحول التراب إلى خلايا حية ؛ فالمسافة بينهما برزخ يستحيل عبوره على قدرات الإنسان لأنها فى الواقع تعبير عن إمكانات قدرة الله المتفردة بالخلق والإبداع، بالإحياء والإفناء؛ والعقل والروح والنفس قوى أودعها الله كيان الإنسان لا تدرك حقائقها وإن استطعنا الاستدلال بآثارها على وجودها.

إن قول الله تعالى : " ثم قضى أجلاً وأجل مسمى عنده " [1] يمكن فهمه على أن الأجل الأول الذي جاء نكرة هو أجل الحياة البشرية السابقة على العهد الإنساني، وأما الأجل المسمى فهو أجل كل فرد من الناس المكلفين، وهذا تفصيل بعد إجمال فأجل كل فرد متعلق بالمسئولية والحساب والمصير[2].

فخلق الإنسان بدأ من طين أي : (كما يرى بعض الباحثين) فى شكل مشروع بشرى ثم استخرج الله منه نسلاً " من سلالة من طين" ثم كانت التسوية ونفخ الروح فكان الإنسان هو الثمرة فى نهاية المطاف عبر أطوار تاريخية سحيقة؛ ويتجلى هذا التأويل فى قوله تعالى : " الذي أحسن كل شيء خلقه وبدأ خلق الإنسان من طين ثم جعل نسله من سلالة من ماء مهين ثم سواه ونفخ فيه من روحه" [3] .

ونحن عندما نحاول تأويل قصة الخلق يجب ألا نقف عند حد أنها تخبرنا بتاريخ الإنسانية على هذه الأرض ، فهي – كما يرى المفكر الباكستاني محمد إقبال فى كتابه (تجديد الفكر الديني) – لا صلة لها بظهور الإنسان الأول على هذا الكوكب، وإنما أريد بها بالأحرى بيان ارتقاء الإنسان من بداية الشهوة الغريزية إلى الشعور بأن له نفسًا حرة قادرة على الشك والعصيان، وليس يعني هبوط آدم وزوجه أي فساد أخلاقي ، بل هو انتقال الإنسان من الشعور البسيط إلى ظهور

[1] الأنعام.

[2] انظر تفسير القرطبي- الجامع لأحكام القرآن لأبي عبدالله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي.

[3] السجدة 7- 9 .

أول بارقة من بوارق الشعور بالنفس ، هو نوع اليقظة من حلم الطبيعة أحدثتها خفقة من الشعور[4].

هذا إلى أن القرآن لم يعتبر الأرض ساحة للعذاب سجنت فيها إنسانية شريرة العنصر، بسبب ارتكابها خطيئة أصلية كما جاء فى العهد القديم، فالمعصية الأولى للإنسان كانت أول فعل له تتمثل فيه حرية الاختيار ولهذا تاب الله على آدم كما جاء فى القرآن وغفر له حيث قال تعالى : " فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه إنه هو التواب الرحيم"[5].

ويرى الدكتور عبد الصبور شاهين فى كتابه " أبي آدم" أن كثيراً مما يتحدث فيه المشتغلون بالدعوة مستقى من مصادر غير إسلامية، وأنهم يستقون من مصادر إسرائيلية بحتة، وقد هيمنت هذه الإسرائيليات على عقول الناس بشكل مدهش حتى صارت بمثابة عقائد راسخة فى نفوسهم[6].

ونحن نرى – كما يرى آخرون – أنه لابد من زلزلة الوضع الإسرائيلي المستقى من العهد القديم، ورواية العهد القديم رواية مغلوطة قطعاً ومحرفة، وكثير من الباحثين فى الغرب يتحدثون فى هذه القضية.

إن المعلومات التقليدية التي تحصر وجود الخليقة فيما لا يزيد عن عشرة آلاف سنة تفرض علينا تصوراً من منظور إسرائيلي وارد فى العهد القديم، أما الجانب العلمي فيؤكد أن هذه الخليقة ترجع إلى بضع ملايين من السنين، وهذا الاتجاه العلمي قائم على فكرة التفتيش فى الأرض وهو متفق مع نداء القرآن " قل سيروا فى الأرض فانظروا كيف بدأ الخلق" [7] ؛ فالله أودع هذه الأرض قطعاً ما يدلنا على كيفية بدء الخلق وزمنه التقريبي الذي يقره العلم ويقبله العقل.

وربما تكون اللغة فى مستواها الدلالي مُعيناً لنا فى كشف أو استكناه بعض جوانب هذه القضية؛ فكلمة " بشر" كلمة قرآنية لا علاقة لها بلسان العرب إلا ما أخذ بعد ذلك من الجذر (ب.ش.ر) من بشّر واستبشر، وكذلك فلا مقابل لهذه الكلمة فى اللغات الموجودة الآن على الإطلاق ، فهذه الكلمة منحة إلهية إلى اللغة العربية، فاللغات الأشهر مثل الإنجليزية والفرنسية والعبرانية وغيرها من اللغات الحية ليس فيها ما يقابل كلمة " بشر"؛ وكذلك لم ترد هذه الكلمة فى شعر العرب قبل الإسلام مطلقا ولا فى معجم ألفاظ الشعر الجاهلي[8] ، وعلى هذا فالقرآن وحده تفرد باستخدام هذه الكلمة وهو يفرق بين كلمتي " بشر" و " إنسان" ، ومن ثم فالإنسان بشر ولكن ليس كل بشر إنسانًا، فبينهما عموم وخصوص مطلق؛ فالبشر سبقوا بأجيال وأجيال وخرج من البشر الإنسان المكلف وهذا هو الخصوص.

---

[4] انظر كتاب " تجديد الفكر الديني" محمد إقبال.

[5] البقرة 37.

[6] انظر " أبي آدم قصة الخليقة بين الأسطورة والحقيقة – د. عبدالصبور شاهين".

[7] العنكبوت 8.

[8] معجم ألفاظ الشعر الجاهلي.

وذكر الدكتور عبد الصبور شاهين أن آدم ابن البشر وليس أبا البشر، والنصوص القرآنية تتحدث فى البداية عن خلق البشر ثم تتدرج فى إخبارنا بقصة الخلق حتى تصل إلى الإنسان، وهناك مسافة فى التعبير القرآني بين البشر والإنسان.

وقد مر البشر بمرحلتين : مرحلة التسوية " فإذا سويته " ، ثم مرحلة نفخ الروح " ونفخت فيه من روحي " فكان الإنسان الذي سجدت له الملائكة بالأمر الإلهي " فقعوا له ساجدين"؛ إذن فالبشر هيئة أو خلق لم يكتمل ، وتسوية الله للبشر عبر ملايين السنين التي اقتضاها هذا الأمر وبالإرادة الإلهية إنما تمت عبر أجيال من البشر يتغير فيها كل جيل ويتقدم على ما سبقه على طريق التسوية، حتى تم تزويده بالعقل ثم يكتمل هذا العقل باللغة.

ويرى بعض الباحثين ومنهم الدكتور شاهين أن البشر فى مراحل التسوية الممتدة كانوا مجتمعاً أو مجتمعات بلا قانون، بلا قيم أو ضوابط، ولكن الله حين أراد عمارة الأرض، قدم المنهج وهو الدين، فالدين هو صانع الحضارة، وقد اختار الله آدم واصطفاه بنص القرآن " إن الله اصطفى آدم" ومعنى الاصطفاء الاختيار من بين مجموعة وهي البشر. والبشر خلق مستقل لم يتطور عن مخلوقات أخرى، تطور هذا الخلق ليصبح إنساناً، وهذا التطور ليس بالمفهوم الدارويني ولكن بمفهوم القرآن " وقد خلقكم أطواراً"[9] أي بدءًا من الخلق الأول مروراً بعملية التسوية حتى انتهائها ونفخ الروح، ويستخدم القرآن أدوات لغوية تشي بتراخي الزمن : " إذا سويته"[10] " ولقد خلقناكم ثم صورناكم"[11] " خلق الإنسان من سلالة من طين"[12] " ثم جعل نسله من ماء مهين ثم سواه ونفخ فيه من روحه"[13].

وبهذا تكتمل صورة البشر المؤهل لكي يتلقى رسالة الله ويتحمل التكليف؛ وذلك في صورة الإنسان؛ إذن فهناك فاصل زمني هائل بين بداية المشروع وبين ثمرته وهو الإنسان.

وهذه الفكرة ليست بجديدة فى معرض الفكر الإنساني، فهناك من سبق أولئك المفكرين المحدثين الذين قالوا بها، وروجوا لها، فقد أثر عن أبي العلاء المعري الشاعر الفيلسوف بعض أبيات تساءل فيها عن فرض أن يكون آدم هو أبا الأوادم، أم هناك أوادم أخرى يقول :

تقول الهند آدم كان
فسعى إليه مخلدوه
جائز أن يكون آدم هذا قبله
آدم على إثر آدم
وما آدم فى مذهب العقل واحد

[9] سورة نوح 14
[10] سورة الحجر.
[11] سورة الأعراف.
[12] المؤمنون ج1
[13] السجدة8.

ولكنه عند القياس أوادم[14]

وقد يعترض بعض الباحثين والمفكرين على هذه الفكرة، ويرفضون هذا الطرح حتى يقوم عليه دلائل علمية يقدمها علماء الجيولوجيا وأساتذة الأنثروبولوجيا ومنهم الدكتور عبد الحليم عويس أستاذ التاريخ والحضارة ، ويرون أن افتراض أن البشر كانوا أناسًا غير آدميين لم يكتمل خلقهم، ولم يكن لهم من الإنسانية إلا هذا الجسم وتلك المواضعات الطبيعية، فإن هذه الصور الجسدية لا تقوي على أن تكون حاجزاً بين مرحلة البشرية ومرحلة الآدمية؛ ولكن افتراض أن الله قد يكون أفنى البشر الأولين حين اصطفى آدم بعد اكتمال خلقه واستعداده لتلقى التكليف لتبدأ مرحلة الإنسانية مقطوعة الصلة عن مرحلة البشرية يجعل الأمر وكأن الإنسان الجديد إنسان آدم بدأ من الصفر من أبينا الذي نسب فى اسمه إلى أديم هذه الأرض.

ولكننا نرى أن الاجتهاد القائم على الدلائل الكونية والقرآنية وشواهد البحث العلمي هو اقتراب من مفاتح الغيب " وعنده مفاتح الغيب لا يعلمها إلا هو" والغيب كل ما غاب عن الإدراك والحس وجهله الوعي وصار فيه العقل وهو ممتد من الماضي مروراً بالحاضر وانطلاقاً إلى المستقبل.

ونحن نعتقد أن مجرد الخوف من الإيغال والخوض فى مثل هذه القضايا الشائكة يجعل من العسير استيعابها أو فهمها على وجهها الصحيح، ويحجب عنا آفاقًا واسعة من الرؤية وأبعاداً عميقة من الوعي ، ويفقدنا القدرة على قراءة آيات الله فى كونه وفى خلقه.

وإذا كان الإنسان لا علاقة له بالماضي البشري من حيث الطبيعة الاجتماعية وطرائق الحياة وعلاقته بعناصر الطبيعة والكون، وغموض أو وضوح الغاية من حياته، فإنه امتداد لهذا البشر وتطور بطبيعته، وما تزال الحياة البشرية الأولى تنازع إنسان آدم ما أمده الله به من ملكات وطاقات هائلة فى استعمار الأرض وإقامة الحياة القويمة على أسس من الحرية والعدل والحق والخير والجمال.

والإنسان لا يطلق بالمفهوم القرآني إلا على ذلك المخلوق المكلف بالتوحيد والعبادة لا غير، وهو الذي يبدأ بوجود آدم عليه السلام، وآدم على هذا هو أبو الإنسان وليس أبا البشر كما ذكرنا آنفاً، ولا علاقة بين آدم والبشر – كما يرى د. عبد الصبور شاهين – الذين بادوا بعد اصطفائه تمهيداً لظهور ذلك النسل الآدمي الجديد ، اللهم إلا تلك العلاقة العامة أو التذكارية باعتباره من نسلهم قال تعالى : " وربك الغنى ذو الرحمة إن يشأ يذهبكم ويستخلف من بعدكم ما يشاء كما أنشأكم من ذرية قوم آخرين"[15]. وبناء على هذه المقدمة نجد أنفسنا أمام نتيجة منطقية؛ فليس غريبًا أن نتصور أن آدم جاء مولودًا لأبوين وأن زوجه جاءت كذلك على الرغم

[14] ديوان أبي العلاء المصري.

[15] الانعام 133.

مما قد يلقي هذا التصور من معارضة تلقائية ورفض عنيف دون تفكير، وهذا ما يذهب إليه ويقول به كل من قبل هذا التصور وأولهم د. عبد الصبور شاهين.

وفى هذا السياق يجدر بنا أن نقدم قراءة فى قصة الخلق التي وردت فى القرآن، فهي كما نظن أنها وردت فى أربعة أجزاء أساسية: أولها من حيث ترتيب المصحف فى سورة البقرة، وثانيها فى سورة الأعراف، والجزء الثالث فى سورة طه، والجزء الأخير في سورة ص.

ففي سورة البقرة ترد الحلقة الأولى من هذه القصة يقول تعالى : " وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلاَئِكَةِ إِنّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُواْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاء وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنّي أَعْلَمُ مَا لاَ تَعْلَمُونَ { 30} وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاء كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلاَئِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاء هَؤُلاء إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ {31} قَالُواْ سُبْحَانَكَ لاَ عِلْمَ لَنَا إِلاَّ مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ {32} قَالَ يَا آدَمُ أَنبِئْهُم بِأَسْمَآئِهِمْ فَلَمَّا أَنبَأَهُمْ بِأَسْمَآئِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنّي أَعْلَمُ غَيْبَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنتُمْ تَكْتُمُونَ { 33} وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلاَئِكَةِ اسْجُدُواْ لآدَمَ فَسَجَدُواْ إِلاَّ إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ {34} وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِينَ { 35} فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ { 36} فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ { 37} قُلْنَا اهْبِطُواْ مِنْهَا جَمِيعاً فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُم مِّنّي هُدًى فَمَن تَبِعَ هُدَايَ فَلاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ {38} وَالَّذِينَ كَفَرواْ وَكَذَّبُواْ بِآيَاتِنَا أُولَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ{39}"[16].

تتعلق هذه القضية بوجه عام بماض سحيق لا يعلم حدوده إلا الله تعالى فقضية الخلق غيب من الماضي، ومن ثم فقد بدأت هذه الحلقة من القصة بـ " إذ" وهي حرف توقيت للماضي، ويرى المبَّرد أنه إذا جاءت إذ مع مستقبل كان معناه ماضيًا.

وتعتمد هذه الحلقة ابتداء على الله تعالى فهو الراوي العليم بكل دقائق الغيب المطلق وهناك المخاطب المخصوص والمناط به تبليغ الرواية وهو النبي ثم المخاطب المطلق وهو كل قارئ أو متلقٍ من الناس من بعد الرسول وإلى أن يشاء الله.

ويمكن النظر إلى هذه الحلقة فى خمسة مشاهد، أولها مشهد العرش الإلهي حيث جُمع الملائكة لكي يُلقى عليهم خبر تمثل في إرادة إلهية بأن يكون فى الأرض خليفة، وخليفة أي يخلف من كان قبله من الملائكة فى الأرض، أو من كان قبله من غير الملائكة وهذا ما يرجحه سياق قصة الخلق على امتدادها فى القرآن ، باعتبار آدم بداية عهد الإنسانية، وانتهاء عهد البشرية بعد أن اصطفى الله آدم وزوجه من البشر الذين بادوا إيذانًا ببدء عهد جديد يحمل فيها الإنسان أمانة المسئولية عن عمله وينهض بعبء التكليف.

[16] البقرة من 30- 39.

والخليفة فى اللغة القائم مقام غيره، يقال هذا خلف فلان وخليفته والأصل فى الخليفة بغير تاء ودخلت التاء للمبالغة فى المدح بهذا الوصف، وعن ابن عباس أنه قال : إنه خلف من سلف فى الأرض كانوا قبله.

وقد قرأ بعضهم مثلما روى عن زيد بن علىّ؛ فإنه قرأ خليقة بالقاف والمراد هنا بالخليقة آدم عليه السلام وهو ثمرة المشروع الذي بدأ بالبشر، وانتهى بآدم الذي تمت تسويته وإمداده بالملكات والطاقات التي أهلته أن يكون خليقة تامة جديدة ومكنته من تلقى التكليف.

وهنا نقف عند أمر مثير للدهشة يبدو غريباً على ما استقر فى العقل الجمعي بوجه عام والعقل الجمعي المسلم بوجه خاص من أن الملائكة خلق مفطورون على الطاعة المطلقة دون جدال، وأنهم قد يكونون بلا عقل أو – على الأقل – منزوعي الإرادة، ولكنهم فى هذا المشهد يبدون اعتراضًا، ويتشكل هذا الاعتراض فى صورة استفهام أداته الهمزة " أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء" وفيه بعدان : أولهما أن الملائكة خلق ركبت فيهم إرادة وأمدهم الله بملكة الإدراك فهم يفرقون بين الإفساد والإصلاح أو بين طرفي الثنائية المتعارضة التي يقوم عليها الوجود، والثاني أنهم رأوا البشر وعرفوا كيف كانوا يحيون على الصراع غير المنضبط والذي يفضي إلى القتل وسفك الدماء، وآدم ابن البشر ومن المنطقي أن تنعكس فيه طبائع آبائه وأجداده فظنوا استنادًا إلى المعطيات والشواهد أنه سيكون نسخة من هؤلاء البشر.

وحتى تتوضح الدهشة ويستقيم العجب كان لابد من استكمال الثنائية بذكر الطرف المتعارض مع الإفساد وسفك الدماء وهو الصلاح وفعل الخير: " ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك " والتسبيح: التنزيه من السوء على وجه التعظيم، والحمد: الثناء أي نجمع بينهما، ونقدّس لك: أي نطهر ذكرك عما لا يليق بك وهذا كله مما يستلزم العمل الصالح والتطلع إلى الخلافة وعمارة الأرض التي أسندت إلى آدم.

وينفض المشهد بذكر حقيقة كبرى هي العلم المطلق المحيط لله تعالى والذي يجمع الغيب والشهادة ويغوص فى أعماق الأشياء ويحيط بدقائق الأحداث (إني أعلم ما لا تعلمون" حقيقة مؤكدة لغويًا باستخدام " إن" ومنطقيًا باعتبار علم الخالق أمرًا لا يطار له على جناح ولا يسعى على قدم.

ويأتي المشهد الثاني ليسوق الدليل على أن الله يعلم ما لا يعلم الملائكة، والدليل يعني سبيلاً إلى الإقناع، والإقناع يعني وجود عقل يقبل ويرفض، ونفس أو قلب يطمئن أو لا يطمئن؛ فالملائكة يعبدون الله بإرادتهم وهم راضون غير مقهورين، فإذا قال تعالى عنهم إنهم " لا يعصون الله ما أمرهم" فإن نفي العصيان يعني إمكان وجوده؛ ونفي الفعل يشي بالقدرة عليه، وإذا قال تعالى عنهم أيضاً " ويفعلون ما يؤمرون" يعني أن إثبات الفعل يفيد إمكانية نفيه، وعلى هذا فنفي العصيان عن الملائكة وإثبات قيامهم بأداء ما يؤمرون به دليل على وجود منطقة حرة تمكن هؤلاء الملائكة من الاختيار بين متعارضين من الأمور أو الأفعال.

وخلاصة القول فى الملائكة أنهم خلق طغى الخير فى تكوينهم على ما عداه فاتجهوا فى أقوالهم وأفعالهم إلى عبادة الله وطاعته وليس فى هذا ما ينفي أنهم مختارون.

وفى سياق الإقناع نقف عند مفهوم الأسماء التي علمها الله آدم فنرى أن الأسماء لها بعدان أولهما: بعد المسمى أي ما يجسّد الاسم وهذا أمر قريب يمكن إدراكه أو الوقوف عليه وفهمه، وهناك مسميات تعز على الحصر وقف عليها الإنسان فى مرتقى رقيه ومعراج حضارته، وكانت من المجهول المكتشف وجوده، ولكن بلا هوية يندرج بها فى ألوان المعارف الإنسانية، وبعد التحليل والتمحيص استطاع العلماء أن يضعوا لهذه الموجودات أسماء تكون دليلاً عليها، وعلى هذا فالوقوف بمفهوم الأسماء عند هذا البعد أمر لا يليق بجلال الخالق وعظمة المخلوق الجديد الذي جعله الله استثناء من خلقه جميعاً.

والبعد الثاني بعد أكثر عمقاً وأقرب مناسبة إلى جلال الله وسمو خلقه، وهذا البعد يتعلق بكل ما يخص هذه المسميات وما يكتنفها من أسرار وقدرات مما يمكن آدم وذريته من التواصل معها وتطويرها بل وجعلها سبلاً لممارسة الحياة على الأرض بشكل مستقيم، واتخاذها ركائز للإنطلاق إلى عمارة الأرض كما أنيط به عند اصطفائه واستخلافه.

إذن فمفهوم الأسماء يمكن أن يتسع ويتمدد ليشمل ألواناً من المعارف الكونية والحياتية تنسجم مع ما وهب الله حياة الإنسان من قيم عليا، وتحيط بامتداد هذه الحياة المجهول ابتداء وانتهاء؛ وكل مجهول يعد غيبًا ، وكنه الغيب علم اختص الله به نفسه، علم أحاط بكل شيء عبر امتداد الزمن من الماضي الذي لا نعرف له ابتداء ولا يُستدل له على انتهاء، وكذلك أحاط علم الله بكل مكان فى هذا الفضاء العريض وذلك الكون الفسيح.

ويأتي ختام هذا المشهد ليختزل هذه الحقيقة الكونية الثابتة: " قال ألم أقل لكم إني أعلم غيب السموات والأرض، وأعلم ما تبدون وما كنتم تكتمون" ويأتي الاستفهام المنفي فى بداية الآية للتقرير، أي تقرير القول بفعل يدل على صدقه وثبوته بالدليل، فقد علم الله آدم ما علمه من معارف لم تكن مما أتيح للملائكة من معارف وخبرات ظاهرة وباطنة، وهنا نقف على فيض من العلم اللَّدنّي لأن التعليم فى هذه الحال لم يكن بواسطة؛ وإنما تلقاه آدم بشكل مباشر من الله، وعلى هذا يجب أن نفهم هذه " الأسماء" والتي يمكن اعتبارها رمزًا فى سياق العلم اللّدنّى، وقد نتصور أن الفعل " عَلَّمَ" يفتح أمامنا بابين : باب الزمن وباب الكيفية؛ فقد يتساءل المرء عن الزمن أو المدة التي استغرقها التعليم، ولكن وبرغم أن الفعل ماض إلا أنه – فى رأينا- لا يرتبط بزمن قائم أو متردد بين الماضي والحاضر والمستقبل، وإنما يدل الفعل "علّم" على انقضاء الفعل ذاته أي فعل التعليم بلا ضرورة لإقحام فكرة الزمن لأن المشهد كله كان خارج إطار الزمان وغير معلوم المكان.

أما باب الكيفية فقد تكون من قبيل الإلقاء فى الرُّوع وهذه الكيفية لا يمكن تصورها فكذلك علّم الله آدم ما علّمه دون حاجة إلى الخوض فيها.

وعلم الله المحيط شمل كذلك ما أظهره الملائكة قبل أن يبدوه، إذن عندما كان غيبًا قبل أن يصبح مشهودًا " وأعلم ما تبدون" " وما كنتم تكتمون " أي ما أكننتموه فى أنفسكم عن عمد؛ وكان هنا ليست للدلالة على الزمن الماضي وإنما لتوكيد فكرة الكتمان والحرص عليها؛ فما كتمه الملائكة بكل ما يتعلق به من دوافع وغايات هو من قبيل الغيب الذي أحاط به علم الله المطلق[17].

أما استعمال ضمير الجمع العاقل " هم " فى " عرضهم" و"بأسمائهم " وكذلك استخدام اسم الإشارة للجمع العاقل " هؤلاء" فى قوله : " أنبئوني بأسماء هؤلاء" لغير العاقل، فإننا ننحو بهذا نحواً لغوياً: هناك ظاهرة لغوية شائعة فى عدد من اللهجات العربية لا تفرق بين الجمع العاقل والجمع غير العاقل فى إسناد ضمير الجمع العاقل إلى أيٍ منهما، وكذلك الحال فى استعمال اسم الإشارة أو الاسم الموصول اللذين يشار بهما دون حرج إلى الجمع العاقل أو غيره، ونرى أن التأويل اللغوي ينأى بنا عن الخوض فى تأويلات قد تصرفنا عن المنطقية أو العلمية فى سياق فهم النص القرآني، واستدلالاً على ما ذهبنا إليه ما ورد فى تفسير الطبري فى هذه المسألة : " وفى حرف ابن مسعود : عرضهن فأعاد على الأسماء دون الأشخاص لأن الهاء والنون أخص بالمؤنث وفى حرف أبيّ : عرضها " ؛وعلى هذا فالقراءات المختلفة قد تحسم الأمر فى هذه المسألة، فقد قرئ " عرضهن" وقرئ " عرضها" ، وكل ما سبق – على أية حال – يأتي فى السياق اللغويّ دون ما حاجة إلى كبير جهد.

وتستغرق قضية السجود لآدم جانبًا مهمًا من المشهد الثالث فيقول تعالى : " وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين".

وقد جاء فى المعجم الوسيط : سجد سجودًا : خضع وتطامن ووضع جبهته على الأرض، وسجدت السفينة للريح : أطاعتها ومالت بميلها. وفى ضوء اللغة وما تحمله من دلالات نجد أن السجود له معنى خفي يتصل بالجانب المضمر فى تكوين الإنسان وهو أمر له دلالة الخصوصية التي لا يمكن الإطلاع عليها أو القطع بكل ما تحتويه وتنغلق عليه، وهناك بعد حركي لهذا المعنى يتمثل فى أن يضع الإنسان جبهته على الأرض وما يستلزم هذا من وضع معين يقوم على الحركة التي يتضافر فيها أعضاء الجسم المفصلية. وهذا الوضع الحركي الخاص للسجود قد يظهر المعنى الباطن له، ولكنه لا يؤكد وجوده، كما أن الانحناء للآخر لسبب أو لغيره لا يؤكد معنى الاحترام أو غيره من معاني الخوف أو الرهبة أو ما شابه ذلك، ويبقى الأمر كله منوطًا بالله تعالى الذي يطلع على الأفئدة ويعلم ما تخفى الصدور.

وعلى هذا فإن مفهوم السجود – كما نعتقد – أعظم من الظاهر أو الشكل المدرك ببعض الحواس، وهو كذلك أعمق من الباطن الذي يطلع عليه الخالق العظيم، والذي قد يتغير بين حال وأخرى، فوجود معنى أو إحساس بمعنى ما فى لحظة ما لا يعني ثباته أو استمراره، ومن ثم فمفهوم السجود لآدم فى هذا المشهد هو الخضوع للشئ أو القبول بالعمل فى خدمة آدم

[17] انظر تفسيرالطبري جـ1.

وذريته، التزامًا بأمر الله، وطاعة له سبحانه وهذا الالتزام وتلك الطاعة تظل حتى إشعار آخر، إذ لم ترد أية إشارة إلى توقيت هذا الأمر أو بيان مدته، فأمر السجود صور خارج إطار الزمن؛ وإن كان الزمن قد احتواه وكان عاملاً فى ثباته فيما بعد حينما بدأ آدم حياته الدنيوية على هذه الأرض.

اما استخدام الفاء فى " فسجدوا" فهو دليل لَغوي على سرعة الاستجابة للأمر الإلهي بقبول التكليف برعاية آدم وذريته بتقديم كل ما من شأنه مؤازرة هذا الخليفة للنهوض بالمهمة الكبرى التي أنيطت به وهي إعمار الأرض وإقامة الحضارة وصناع الرقي الذي وهب الإنسان من الملكات ما يمكنه من تحقيقه، وقبول الملائكة لأمر الله وسرعة ترجمته إلى فعل رمز إليه بظاهر السجود، هذا القبول يعني فهم هؤلاء الملائكة فهمًا غير منقوص، بحيث يقترن بالرضا، مما يجعله أكثر عمقاً ومن ثم ثباتاً فى نفوسهم لا تزعزعه ريبة ولا يهزه شك، وعلى هذا تعمل الفاء عملها اللغوي فى إفادة السرعة فى إظهار الفعل الدال على حسم أمر العلاقة بين آدم والملائكة فى اتجاه الود والاطمئنان وتسليم كل منهما بقدر الآخر الذي وضع له وقدراته التي أمد بها.

أما العلاقة بين إبليس وذريته من جهة وآدم وذريته من جهة أخرى فقد حسمها الاستثناء " إلا إبليس" حسمًا نظرياً على مستوى اللغة، ثم فعلياً " أبي واستكبر" فالامتناع عن الطاعة والقبول بالدخول فى مساندة آدم وذريته للنهوض بما أنيط بهم، هذا الامتناع رد فعل نفسي " أبى" ثم فعل بالاستكبار أو الاستعلاء، وهذا الإحساس المضمر يصحبه فعل حركيّ دال، فالمستكبر تدل على استعلائه مشيته وتصعير خده للناس، وهكذا فعل إبليس بأن امتلأت عليه جوانحه رفضاً للأمر الإلهي وبدت عليه أمارات الاستكبار.

ولابد أن نقف هنا لنعرف الفرق بين الإباء والاستكبار، فالإباء موقف نفسي يتبناه صاحبه ويصرّ عليه، أما الاستكبار فهو ما تقترفه الجوارح أو بعضها من حركات وعلامات لها دلالاتها على ما يعتمل فى النفس. وقد يكون فى تصورنا – لواو العطف فى " أبى واستكبر" معنى التماهي بين البعد النفسي والبعد الظاهري بحيث يقترنان لحظيا فلا يسبق أحدهما الآخر، وربما يشي هذا بالعنف والغلظة وشدة العداء.

والمشهد الأخير فى سورة البقرة يتمثل فى الجنة وقد سكناها آدم وزوجه بالأمر الإلهي المباشر ، حيث كانت هذه الجنة مقراً لأول اختيار جوهري لأدم وزوجه يمس طبيعة التكوين الإنساني الذي تفوق به آدم على سائر المخلوقات ، فاختاره الله خليفة فى الأرض وعلق عليه مسئولية أو مهمة عمارتها، ألا وهو الاختيار المتكئ على مساحة من الحرية فى التكوين العميق للإنسان تكون بدورها أساساً لفكرة التكليف المتبلورة فى : " افعل ولا تفعل ".

أما الجنة فى اللغة: فالأصل أن لفظ جنة هي بستان فيه شجر ولا يحمل على غير هذا المعنى إلا بصارف يصرفه، وعلى هذا يمكن القول بأن جنة آدم إذا نظرنا إليها فى إطارها المادي هي جنة خاصة خلقها الله فى الأرض لكي يسكنها آدم وزوجه، وبما أن آدم قد خلق فى الأرض من ذرية قوم آخرين " منها خلقناكم وفيها نعيدك ومنها نخرجكم تارة أخرى"، فلا يمكن قبول فكرة

أن جنة آدم هي جنة الخلد التي وعد المتقون، وذلك لأن هذه الجنة وصفها الله سبحانه بقوله : " لا يسمعون فيها لغواً ولا تأثيماً إلا قيلاً سلاماً سلاما " ، وقال " لا يمسهم فيها نصب وما هم منها بمخرجين" وجنة المأوى لا يجوز لإبليس أن يدخلها – بعد أن أصبح من الكافرين ويوسوس لآدم وزوجه بعد أن ظهرت طبيعة التمرد فيه واستكبر عن الاستجابة لأمر الله بالسجود لآدم.

ومن صفات جنة الآخرة أنها دار للنعيم والراحة وليست بدار تكليف ذلك الذي بدأ بـ " كلا منهما رغداً" و " ولا تقربا هذه الشجرة " ، فالأول أمر صريح ، والثاني صورة من صوره وهي النهي، فالأمر والنهي هما الشكل اللغوي البياني لقضية التكليف التي ارتضاها الإنسان وحملها وأصبح مسئولاً بها عن عبء الحياة الدنيوية بكل ما اشتملت عليه من مهام ثقيلة ألزم نفسه بها.

ولو كانت جنة آدم جنة الخلد لما كان إبليس فى حاجة إلى أن يزين لآدم وزوجه الأكل من تلك الشجرة ووصفها بأنها شجرة الخلد وملك لا يبلي فليس هناك حاجة إلى الأكل من شجرة تمنح الخلود ما دام هو فى جنة الخلد.

وقال الإمام أبو منصور الماتريدي فى تفسيره المسمى بالتأويلات : " نعتقد أن هذه الجنة بستان من البساتين أو غيضة من الغياض، كان آدم وزوجه منعمين فيها، وليس علينا تعيينها ولا البحث عن مكانها، وهذا هو مذهب السلف، ولا دليل لمن خاض فى تعيين مكانها من أهل السنة وغيرهم " ثم قال : " وبهذا التفسير تنحل إشكالات كثيرة"[18].

ولم ترد أية إشارة إلى أن الله تعالى بعد أن خلق آدم ، عرج به إلى السماء، ولو حصل لذكر لأنه أمر عظيم.

ونحن لا نجد مانعًا من أن تكون الجنة التي سكنها آدم وزوجه حالاً كانا عليها، حالاً من الشعور البسيط ، الذي لا يرقى إلى مستوى الإحساس بالنفس الإنسانية وما تنطوي عليه من مطالب وحاجات يقتضيها هذا التكوين الإلهي المعجز الذي يتمثل فى اتحاد خفي بين متعارضين أحدهما يمثل الظاهر وهو الجسد والآخر يمثل الباطن وهو الروح، فلم يدرك آدم أو يعاني لدغة المطالب البشرية " إن لك ألا تجوع فيها ولا تعرى وأنك لا تظمأ فيها ولا تضحى"[19].

أما الملكات والطاقات الإنسانية التي اختتمت بها مرحلة التسوية فكانت فاعلة فى تلك الحال التي كان عليها آدم وزوجه، فملكة القدرة على الاختيار وهي أساس المسئولية التي حملها الإنسان ، تمثلت فى افعل ولا تفعل أي فى " كلا منها رغدًا حيث شئتما"، " ولا تقربا هذه الشجرة"[20] ، وكانت وسوسة الشيطان وهو رمز الشر محط اختبار آخر بعد أن حذر الله آدم وزوجه منه قائلاً " إن هذا عدو لك ولزوجك" ، بيد أن المخلوق الجديد لم يستطع أن يصمد

[18] انظر تفسير الماتريدي أبي منصور.

[19] 118 ، 119 سورة طه / 117 سورة طه.

[20] 118 ، 119 سورة طه / 117 سورة طه.

ويقاوم فاختار اللذة التي يكمن العصيان فيها، ومن الطريف أن يرى البعض أمثال بشار بن برد أن الاستمتاع باللذة مقترن بـ " لا تفعل " أو بالحرام بقول :

وإن قالوا حرام قل حرام .:. ولكن اللذاذة فى الحرام

وفى ضوء ما سبق فإن ملكات السمع والبصر والفؤاد والعقل كانت فاعلة فى اختيار آدم وميله إلى العصيان. أما نتيجة العصيان التي بدت فى ظهور السوءات أي الإحساس بها ومحاولة آدم وزوجه تغطيتها بأوراق شجر الجنة، فهي من الأسرار العجاب، وسوف نعرض لها فيما بعد.

وإذا كانت الجنة تلك دالة على مكان سكنة آدم وزوجه، فهذا لا يمنع القول بفكرة الحال التي كانا عليها، وربما كانت الجنة باعتبارها مكاناً سبباً فى تبلور تلك الحال، فطبيعة المكان وما يحتويه قد يكون ضرورة لبروز الحال، كما أن الجسد مسكن الروح دال على وجودها وإبراز كوامنها.

ولا يمكن قصر الأكل فى قوله تعالى : " وكلا منها رغدًا حيث شئتما" على المعنى الحرفي للكلمة وهو وضع الطعام فى الفم ومضغه لإشباع المعدة ففي الأكل معنى التذوق المادي والاستمتاع المعنوي الذي يشمل متعة النظر واللمس وهنا يتسع معنى الأكل ويزداد عمقاً لاقترانه بالرَّغد وهو من العيش الكثير الواسع الذي لا يتعب فيه، ويقال: هو فى رَغد من العيش: رزق واسع، والرزق يشمل ألواناً من النعيم لا يمكن حصرها ولا قصرها على المادية وحدها، وجملة "حيث شئتما" تجسد الإرادة القائمة على الاختيار ، والجمع بين الأشياء؛ اختيار ما يروق لهما من جانب والجمع بين ألوان مختلفة من النعيم من جانب آخر.

وإذا كانت الجنة ركناً مهماً فى هذا المشهد، فإن الشجرة تعد حجر زاوية فيه، والشجرة لغة: نبات يقوم على ساق صلبة، والنبات بوجه عام له ثمر، وعلى هذا فالشكل العام للشجرة على المستوى اللغوي، له بعد التعدد والكثرة المتمثلة فى الثمار وعملية التلقيح أساس الإثمار، وهي عملية دورية تمنح أو تحقق فكرة الاستمرار النوعي ولو إلى حين، ومن هذا المنظور اللغوي يمكننا القول بأن الشجرة إشارة رمزية إلى قضية الجنس الذي يحقق التناسل والتكاثر واستمرار النوع الإنساني، ويجب أن نلفت النظر إلى أن الآيات عندما أباحت لآدم وزوجه التمتع بكل ألوان النعيم فى الجنة استخدمت لفظ " كلا"، أما فى التقييد أو النهي استخدمت لفظ " تقربا" مسبوقًا بـ " لا" الناهية، وفى المعجم قرب الشئ قُربا وقربانا: دنا منه وباشره، فالقرب من الشىء يؤدي إلى مباشرته أي فعله وإتيانه، وباشر زوجه مباشرة : لامست بشرته بشرتها، وغشيها وفى التنزيل العزيز: "ولا تباشروهن وأنتم عاكفون فى المساجد" وباشر الفعل : فَعله من غير وساطة، فاختلاف الفعل فى الإباحة التي هي أصل التشريع ، " كُلا" ، وفى النهي عن الشجرة " لا تقربا" يعني أن هذه الشجرة مسألة رمزية وأنها لم تكن للأكل من ثمرها، وأن هناك ملكة أخرى أراد الله تعالى اختبار آدم وزوجه فى كيفية التعامل معها بالسيطرة عليها أو الامتثال لها، وهي طاقة الشهوة الجنسية وتلك كانت كامنة فى آدم وزوجه ولكنهما لم يكونا يشعران بها ولم يدركا وجودها عندما أمُرا بأن يسكنا الجنة، وأن الشيطان باعتباره روحاً مغويًا ، كما ورد فى المعجم – هو

الذي لفتهما إليها وأيقظها من مكمنها، فتحركت فيهما هذه الشهوة، وكان أن واقع آدم زوجه، ووقع العصيان الذي استوجب العقاب بأن أخرجا من الجنة، وما ذهبنا إليه آنفًا يعني أن إبليس الذي استبدل اسمه الحقيقي بالرمز الدال عليه "الشيطان" كان يعلم بوجود ملكه الشهوة ويدرك خطورتها وأبعاد آثارها على مستقبل هذا المخلوق الجديد " آدم".

وبهذا نجح إبليس فى إغواء آدم وزوجه، والذي يعد فى الوقت ذاته اختباراً لقوة الشر التي سيواجهها إنسان هذا الكون وذريته فيما بعد، وفى مقابل هذا فشل آدم فى الاختبار، ولم يظهر له عزم فى مقاومة وسوسة الشر من ذلك العدو الذي تم تحذيره منه يقول تعالى : " ولقد عهدنا إلى آدم من قبل فنسي ولم نجد له عزما"[21] ونرى أن العهد هنا يعني أمانة المسئولية عن العمل ، وذكر النسيان فى الآية باعتباره آفة لازمة فى حياة الإنسان، نراه التماس عذر له فيما أقدم عليه من عصيان، ودليل ذلك أن الله علمه كلمات ليتوب بها، وتقبل الله توبته، وانتهى الأمر. ولكن يبقى ضعف العزم الإنساني فى مواجهة الشر وما يصحبه من معنويات لاسيما مقاومة شهوة الجنس التي قد تدمر إذا وضعت فى غير موضعها، وفيها حياة واستمرار النوع إذا ما استخدمت فى إطار ما وضع لها من ضوابط ، فهذه الطاقة تحمل فى ثناياها نقيضين ، كما أن الماء ينطوي على الحياة والموت فى آن واحد.

أما الظلم المذكور فى الآية " فتكونا من الظالمين" والذي يحمل معنى التحذير والعقاب معًا ، فإن له ألوانا من المعاني؛ منها جاروجاوز الحد، وضع الشئ فى غير موضعه ، وظلم فلاناً حقه: غصبه أو نقصه إياه، وظلم الطريق: حاد عنها، ونحن نرى أن أقرب هذه المعاني إلى سياق الآيات وأحداث القصة هو: وضع الشئ فى غير موضعه، أي أتى من الفعل ما لم يكن ينبغي أن يفعله فى المكان والزمان، وهذا ما أقدم عليه آدم وزوجه فى الحال التي كانا عليها وفى الجنة التي أسكنا فيها، فقد كانا خارج خارطة القدرة على إدراك طاقة الشهوة التي ركبت فيهما عند اكتمال التسوية لأنهما كانا فى معزل عنها إلى حين. والمعنى الآخر الذي نراه قريباً من السياق القرآني فى معرض هذه القصة هو: ظلم الطريق: حاد عنها، وهذا ما أقدم عليه آدم وزوجه بعد أن وضعت لهما خطة حياتهما فى تلك الجنة، وتلخصت فى الإباحة والتقييد، فلم يلتزما بالمقيد ومالا إلى بسط رداء الأمر بالتمتع بألوان النعيم فى الجنة إلى الشجرة المستثناة والتي نهاهما ربهما عن الاقتراب منها؛ وبذلك فقد حادا عن الطريق ولم يعملا بالمنهج.

وجاءت النتيجة ذات بعدين أحدهما خاص بالشيطان فقد نجع فى مهمته، والآخر متعلق بآدم وزوجه فقد فشلا فى مقاومة الشر وكبح جماح نوازعه ، وما تزال ذريتهما تعاني هذا الضعف فى تزكية النفس، وأضحى الإنسان مخلوقاً ضعيفاً على المستويين المادي والمعنوي إلى أن يأذن الله تعالى وهذا تأويل " فأزلهما الشيطان عنها" وفى اللغة : زلّ عن مكانه: تنحى عنه، وأزله: نحاه عن مكانه، والهاء فى "عنها" ضمير عائد على الجنة.

[21] الآية 115، سورة طه.

وهناك علاقة سببية تلازمية بين " أزلهما عنها" و " أخرجهما مما كانا فيه" فالأولى سبب فى حصول الثانية، وكان الإخراج على مستويين الأول مادي وهو الجنة، والثاني معنوي وهو الحال التي كانا عليها؛ إلى مكان آخر، وحال مغايرة تمثل أول بارقة من بوارق الشعور بالنفس.

ثم فى نهاية المشهد يأتي الأمر بالخروج " وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم فى الأرض مستقر ومتاع إلى حين " وفى اللغة : هبط : نزل وانحدر، والنزول ليس شرطاً أن يكون من مكان عال، وإنما يعني فى هذا السياق الخروج أو مغادرة الجنة إلى لا مكان محدد ولكن إلى الأرض على امتدادها لتكون مستقراً ومتاعاً إلى أن يشاء الله. ومن زاوية أخرى يمكن أن يكون الهبوط هو الخروج من الحال التي كان عليها آدم وزوجه، والانحدار إلى حال أخرى، أقل شأنا ومغايرة للحال الأولى، ويأتي الأمر بالهبوط فى صيغة الجمع " اهبطوا" بعد أن كان فى صيغة المثنى على امتداد آيات هذه القصة وما تخللها من أحداث وهذا يعني أن تلك الجنة كانت مباحة لإبليس، وكذلك فممارسة العملية الجنسية المرموز لها بالشجرة، خلق حالاً جديدة وهي تحقق فكرة التناسل أو التكاثر، وبهذا جاء الأمر " اهبطوا" فى صيغة الجمع وهذه الصيغة تشمل آدم وزوجه وذريتهما على اعتبار ما سيكون وكذلك إبليس، وثبتت بهذا صورة الصراع الذي بدأ فى الجنة وقدر له أن يستكمل خارجها فى الأرض الممتدة إلى نهاية الحياة.

والصراع فى هذا السياق ذو شقين : الأول بين الإنسان وقوى الشر متمثلة فى الشيطان، والثاني بين ذرية آدم بعضهم البعض، وهنا تظهر آثار أولئك القوم الآخرين " البشر" الذين قالت عنهم الملائكة : إنهم يفسدون فى الأرض ويسفكون الدماء، والذين اصطفى الله آدم من ذريتهم، فيبقى الفساد سائداً، وتظل أنهار الدماء تجري فى كل مكان حتى تقوم الساعة.

وتترى الرسل من عهد آدم إلى بعث محمد صلى الله عليه وسلم يحملون الهدى إلى الناس فى كل مكان، فهناك من اهتدى وهناك من كذّب وكفر، وكل من الفريقين جزاؤه معروف.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- أبو عبداللاه محمد ابن أحمد الأنصاري القرطبي. متوفى 671 هـ ج1،2 – دار الكتب العلمية بيروت – 2005.
- أبوالعباس محمد ابن يزيد ابن عبدالأكبر المعروف بالمبرد. دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1956.
- أبوالعلا المعري. 363 – 449 هـ ديوان أبي العلاء المعري: اللزوميات – سقط الزند – ضوء السقط .
- المختار كريم – أستاذ اللسانيات – جامعة تونس – معجم ألفاظ الشعر الجاهلي ومعانيه.
- المعجم الوسيط – الروافد الثقافية – مجمع اللغة العربية – القاهرة – 1998 – ج 1، 2 .
- ديوان بشار بن برد.
- محمد إقبال – دار الكتاب المصري، ج1، 2 ، تجديد الفكر الديني في الإسلام.
- مصطفى محمود- محاولة لفهم عصري للقرآن الكريم – دار المعارف1999.
-

العبور وتأنيث القوى في معلقة لبيد "مقاطع مختارة"

model" The passage and feminine the power in labid odes "Selected

د . بن ضحوى خيرة .
(جامعة امحمد بوقرة _ بومرداس)

الملخَّص :

سنحاول في هذا البحث تتبع الفضاء المكاني المستخدم في القصيدة العربية قبل الإسلام، مركزين على مقاطع ثلاث من معلقة لبيد والتي مثل فيها الحيوان العنصر الأساس والتي نفترض تصور فلسفة العربي قديما حول قضايا الوجود، والموت والحياة وعلاقة الإنسان بالمكان وبمن حوله، وللحصول على نتائج تقريبية سنعتمد على مقاربة هذه المقاطع وفق ما جاءت به نظرية فان جانب حول طقس العبور محددين بذلك لحظات الانفصال ومراحل الهامش والاتصال بعد ذلك داخل القصيدة، التي تعد خطابا موازيا يأخذ من الواقع ويتجاوزه بالمجاز، فتكون الصور الحيوان ماهي إلا خطابات تتضاعف كلما اقتربنا منها تأويلا.

الكلمات المفتاحية: خطاب، الشّعر الجاهلي، الحيوان، فضاء، زمان، طقس.

Abstract:

In this research we will try to trace the spatial space used in the pre-Islamic Arabic poem, focusing on three syllables from labid odes, in which the animal represented the basic element, and in which we suppose the ancient Arab philosophy depicts the issues of existence, death, life and the relationship of man to the place and those around it, and to obtain approximate results we will adopt On approaching these passages according to what was presented by a theory, there is an aspect about the rite of passage, determining the moments of separation and the stages of the margin and contact after that within the poem which is a parallel discourse that takes from reality and transcends it metaphorically, so that the animal images are nothing but letters that multiply as we approach them with interpretation.

Key words: discourse, pre-Islamic poetry, animal, space, time, ritual.

مـقدمة:

الدّارس للشّعر الجاهليّ قد يحدّدُ بصورة أو أخرى أنّ ثمة اتّصالا مباشرا بين الشّاعر وبيئته، والتي عدّها الكثير من النّقاد مصدرا إلهام، ومصدر قلق عبّرَ عنه الشّاعر الجاهليّ في معلقاته، وفي مقطوعاته، ناقلاً يوميات قبيلته، أحلامها وهواجسها، ساردًا لنا سجلاً حافلاً بالحروب والانتصارات في زمن غابر مليء بالأحداث، التي اختلط فيها المجاز بالحقيقة.

اتّخذ الشّاعر الجاهليّ من الطّبيعة مادته ومطيته التي لونها برموز كثيرة، تتضارب حينا وتتوافق أحيانا أخر، بعضها صراع وبعضها الآخر هدوء وصمت، وإن كان توظيف هذه الرّموز يختلف من شاعر لآخر، ومن متلق لآخر فإن النظر إلى الطبيعة على أنها جماد أضحت نظرة نمطية لم يعد الاستقبال النفسي ولا الذهني لها متأثرا بسكونها بل بحركتها التي تحمل الكثير من السرد ومن الأحجيات، ومن الأخبار التي لا نعرف عنها إلا القليل، أو بالكاد نتعرف عليها، لذلك فلا غرابة أن نجد الشّاعر الجاهليّ يرى في الطّبيعة منبعا تمده بالصور والمجاز، حيّة تخلقُ في نفسيته التّجربة الشّعوريّة في لحظة يختلط فيها الخيال مع الواقع ومهما يكن فإنّ العلاقة الوطيدة التي نشأت بين الإنسان والبيئة منذ زمن بعيد تمثّل محطة إبداع رغم اختلاف مراحلها وطرق التعبير بعناصرها وتفاصيلها، وإن كنا سنذكر مثالا فإن حسن تخلص الشاعر الجاهلي مثلا يتشاكل لا محالة مع تغير الأزمنة والصور في الطبيعة، تشاكلا يشبه مرور الوقت وتغير الظلال أثناء الظهيرة وبعدها، وحلول المساء وبزوغ أولى خيوط الشمس فعلى اختلاف المشهد واللون والتفاصيل، إلا أن المشهد يبقى واحدا تضمه الأفضية الطبيعية الزمانية والمكانية، وتضمها الحياة بصفة عامة، ولذلك فإن حُسْنُ التّخلص وسرعة البديهة تمنحان الفنان أو الشاعر هاهنا سرعة في تغيير المواقف لصالحه، وتكون متقبلة من المتلقي الذي يرى هو الآخر، ما أراد رؤيته من خلال الصور الشعرية والأحاسيس والمواقف المعبر عنها بكل ما هو طبيعي.

والشاعر في هذه المواقف يوظفُ لامحالة أدوات لغوية، مازجا اياها بفلسفته الخاصة للحياة وللمواقف، في فضاء مكانيّ يتلاعب فيه بالزّمن كما يحبُّ أو كما يريده أن يكون، فيطيل في لحظات ويحذف أخرى، ولكنّ لدى استيقاظه من حلمه يجد نفسه أمام ركام جامد خال من كل حركة، عدا حركة الرياح التي عرت الرمل فكشفت عن معالمه وتفاصيله، ولذلك فإن بداية وقوفه وبكائه وشوقه ماهي إلا نتيجة لما سيذكره في القصيدة ككل، ونتيجة طبيعية بعد الإعمار وبعد الحياة، إن هذه النظرة لوحدها كافية لأن تسرد لنا قصصا وهواجس ومخاوف من مروا ومن مكثوا بالمكان ولو وقوفا، ولنقل لحظة النهاية بالبداية المتجددة باستمرار رغم اختلاف الواقف على الفضاء المكاني.

الجدير بالذكّر أنّ نظرة الشّاعر للطّبيعة نظرة عميقة، ترى في التفاصيل اتصالا بالتجارب الحياتية له وللذين سبقوه، لتتسارع الحركات وتعج القصيدة بالأصوات والحركة والسكون، بالتنقل والثبات، باللون والقيمة، إنها عالم آخر يتماشى جنب إلى جنب مع حياة العربي قديما

لارتباطها بأهم الحالات النفسية تغيرا المتحكم فيها حتمية تغيير المكان بتغير الفترات الزمنية فيتصارع بذلك ظاهر المشهد مع باطن كل عربي ألف حياة الحل والترحال، فنجده يعود بنا تارة إلى الماضي، ويقفز بنا تارة أخرى إلى لحظة الحاضر، ثمّ يوهمنا باستشراف المستقبل الذي لا يعرف عنه شيئا ولا يعرف المتلقي أيضا، لكنه يطرب لسماع ما يمكن أن يكون ولو مجازا. فما حقيقة هذه العلاقة بين فضاء حقيقي وآخر مجازي يتغذى منه، يسايره ويعاديه؟ كيف يمكن لفضاء جدب صامت أن يؤثر في مخيال يتوارث جيل عن جيل؟ هل يمكن أن تكون كل تلك الصور عبارة عن حلم يرجى تحققه؟

الطبيعة بين القساوة والرقة في القصيدة الجاهلية:

يعد وصف الأماكن والأفضية الخالية والعامرة، أمر لابد منه في السرد، حتى ولو كان هذا السرد في قصيدة ما، الغرض من ورائه على حسب ما تلقيناه وضع المتلقي موضع المتفرج لا المصغي فحسب، ولذلك فإن عملية الإلقاء والتصوير والوصف معا، عامل مهم في تقريب المفهوم وتقديم الغرض، لكن المتتبع لخطى الشاعر في وصفه المتدرج يكتشف أمورا أخرى غائرة تحت طيات المدلولات الخفية والظاهرة، فالطلل ليس بالضرورة حديث عن الماضي والنسوة والنسيب أيضا ليستا حالة من تذكر تجارب الشباب والصبى والتفاخر، إنها أعقد بكثير إذا ما سلمنا بفكرة فلسفة الشاعر الجاهلي والعربي عموما، اتجاه الفضاء بنوعيه المكاني والزماني المدمج.

كما رآها "فان جانب" طقس الولادة أو العبور الأول،" إنها حقيقة العيش الذي يتطلب، عبورا متتاليا من مجتمع خاص إلى آخر، ومن حالة اجتماعية إلى أخرى: بحيث تكون الحياة الفردية مكونة من سلسلة من المراحل التي نهاياتها وبداياتها تشكل مجموعات من الترتيب ذاته: الولادة، البلوغ الاجتماعي، الزواج، الأبوة...الموت"[22]، وبذلك فلا غرابة أن ينظر إلى هذا الخطاب المتنوع المرافد على أنه ديوان العرب، فيه أخبارهم ومخاوفهم انتصاراتهم وإخفاقاتهم اتجاه قضايا الوجود، التي عبر عنها بعناصر بعضها موجود، وبعضها يرجى وجوده وتحققه، وعلينا أن نتساءل حينها هل المشاهد الموجودة والمتراصة في القصيدة الواحدة، شاهدة على حضور الشاعر فيها، أم هي انتصار لغياب يحاول الشاعر المتكلم بلسان من حوله تغييبه؟.

الانطلاق من فرضية توحيش الطبيعة وتليينها حتى تكون مطواعة خادمة للمرتحل العربي قديما، ونقصد هنا المتلقي، خاضع لامحالة لفلسفة ترى في الأشياء حضورا وغيابا يتماشيان

---

[22] Gennep, A. V. ((1909) [1981). *LES RITES DE PASSAGE.* Paris: A. et J. Picard.p 13. « C'est le fait même de vivre qui nécessite les passages successifs d'une société spéciale à une autre et d'une situation sociale à une autre : en sorte que la vie individuelle consiste en une succession d'étapes dont les fins et commencements forment des ensembles de même ordre : naissance، puberté sociale ،mariage، paternité، progression de classe، spécialisation d'occupation ، mort ».

جنبا إلى جنب، ويعبران عن وضع يتقبله المتلقي على نحو من الأنحاء مهما كانت قساوته وحدته، ومهما كانت عذوبته، ليقسم العمل أو القصيدة إلى دورة تكوينية تلعب فيها الأحداث منطقها الأساس، وتتبادل فيها الشخصيات الدور بين غالب ومغلوب، وإن لم تكن الشخوص هي الفاعلة، كانت تشخيص الطبيعة أمررا محتما ينظر من خلالها القوة التدميرية التي تقضي على هموم السامع والمتلقي ولو مجازا، فيكون الانتصار باللفظ والصورة تحقيقا فعليا وتثبيتا لما سيعتقد أنه حقيقة بعد ذلك.

ولعل مشهد الصراع من أجل البقاء كان الأكثر حضورا في قصائد كثيرة، لكنه بالمقابل اتخذ صورا متعددة، اعتمد بعضها على القوة العددية، وبعضها على العامل الزمني، وبعضها الآخر على القوة ولو كانت فردية، ولنتغول أكثر في المسكوت عنه اخترنا مقطعا من معلقة لبيد:

أفتلك أم وحشية مسبوعة خَذَلتْ وهادِيةُ الصِّوَارِ قِوَامُها
خَنْساءُ ضيَّعتِ الفَريرَ فلمْ يرِمْ عُرْضَ الشَّقائق طَوْفُها وبُغامُها
لِمُعفَّر قَهْد تَنازعَ شلْوَهُ غَبْسٌ كواسبُ لا يُمنُّ طعامُها[23]

في بداية هذه المقطوعة، يفصلنا الشاعر عن الزمن الحقيقي الفضاء المكاني معا، ليدخلنا إلى عالم آخر لا ينتمي إلى الجنس البشري لكنه يؤكد حضوره كشاهد على الحدث المنقول إلينا بصيغة مختارة، فتأتي لفظة "وحشية" كحالة انفصال للدخول إلى حالة اتصال أخرى رغم أن الحالة الأولى هي هامش بطبيعة الحال، لكنها كمقطع منفصل إن صح القول تحولها الأداة "أفتلك أم" إلى اتصال بالخطاب الأصل الموجه إلى الحاضر والغائب معا ممثلة طقسا آخر يكشف عنه السياق المختار والفضاء المكاني، فيربط بين "الوحشية" و"الأم" في سياق واحد لينقل المتلقي إلى فضاء مكاني ويفصله عن فضائه الأصل "غير الموحش".

ينتقل عبرها المتلقي إلى عالم يختلف عنه تكوينا ونوعا، لكنه بالمقابل يتشارك معه الهم ذاته، فينزع الطقس هنا النوع ويبقي على العامل المشترك، وهو الخوف والصراع والبحث عن سبل البقاء مهما كانت وسواء كان حيوانا أم إنسانا فإن المشترك واحد إنه فضاء الموت والخوف والحياة معا، والذي يكون في أحيان كثيرة مجازي ركبت فيه صور عديدة متعارضة[24] فالمسكوت عنه في هذه المقطوعة هو طقس الولادة، والعبور إلى مرحلة ثاني بعد الأولى والدخول في مرحلة الأمومة التي تعني الانتماء، والذود والقوة والضعف في الآن ذاته، تعني الحماية والخطر، وإن كانت رمزية الأمومة تعني القوة فإنها تعني أيضا بالمقابل الضعف بعد الحوادث، لكن الشاعر في هذه الأبيات بالذات يقلب القاعدة ويرسل للمتلقي صورا موجودة بشحنات غير معهودة، لتكون لفظة "مسبوعة" الإجابة المكملة للأم التي حرمت ابنها لكنها لم تحرم الأمومة، فكانت لفظة "المسبوعة" على وزن يحمل كل معاني الفاجعة والحرمان لنجد تقابلية في بداية الخطاب: أم

[23] أبو عبد الله الحسين أحمدالزازوني، شرح المعلقات العشر، لجنة التحقيق في الدار العالمية، بيروت، 1992، ص99.

[24] ينظر: غاستون باشلار، تر: غالب هلسا، جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط2، 1984، ص31.

وحشية/ وسبع مطلقا العنان لراية الحدث وتغير حال الولادة إلى حال الجنازة، نفي الأمومة أبقي عليه ليظهر مع حركة المفجوع التي ستأتي في هيئة معتادة لدى العرب، فالبقرة وإن كانت تعني الحياة والولادة والخصب والنماء، وما وجودها في هذا لمكان إلا دلالة على وجود الماء والزرع، وما رمز الولادة إلا دلالة على مواسم الخير ونقصد هنا الفضاء الزمني لذلك "الربيع"، فإنه بالمقابل تعد لفظة السبع" أيقونة مقابلة ومضادة لها تعني الموت، الهلاك والظلم، وتحمل أيضا حياة المعتدي بموت المعتدى عليه وإن كانت الحروب والغارات قد أهلكت قديما القبائل فإن موت الابن بعد الولادة هو بمثابة حوار وخطاب يعاد تكراره بصيغ متعددة، ليصبح الموت والحياة واحدة، ووجود أحدهما مرهون بوجود الآخر وحضوره بشكل من الأشكال، الخطاب هنا في هذه المقطوعة يتعدد بتعدد المتلقي له في لحظة إلقائه، وأثناء كتابته، وكذا بعد نقله مشافهة، لذلك فلا غرابة أن نجد ذاك النوع من التنبيه إلى المشاركة في قضية من قضايا الوجود، معبرا عنا بصيغة "أ" أفتلك لتكون استمرارا للخطاب الذي قبله، وانفصالا عنه في الآن ذاته، انفصال من ناحية السرد بالرغم من أننا "حين ندرك الحركة فإنّنا ندركها والزّمان معاً... وبالعكس أيضاً حين يعتقد أنّ بعضاً من الزّمان قد انقضى، يبدو لنا أنّ حركة معيّنة أيضاً قد حدثت معه".[25]، فيرتبط بذلك الحدث "ونقصد هاهنا ما وقع لهذا الحيوان بالذات"، وما عناه الشاعر في حضوره الدائم بطريقة غير مباشرة في الخطاب المقد للمتلقي، فيصبح _المتلقي_ عنصرا آخر حاضرا لا محالة في الأزمنة والأمكنة الأولى كمراقب أيضا ومؤول.

ينتمي هذا المقطع إلى حلقة قبلية تم فيها ذكر نوع آخر، ينتمي إلى الفضاء الوحشي ذاته لكنه يختلف عنه تكوينا، فكان لذكر "الآتان" في المقطع السابق على ذكر البقرة الوحشية ترابط في يحتمل تغير الفضاء مجازا وثباته حقيقة، إذ يعلن وجود الحيوانين "البقرة والأتان" إلى وجود الإمراع والماء وغياب الجدب، أو بالأحرى يستدعيان فضاء يحن إليه الجاهلي والعربي عموما، لكن تركيب صور لحيوانات مختلفة في مشهد واحد يعطي إمكانية سيطرة الصورة الأصل الموصوفة، وبالتالي فإن ظهور الناقة "ونقصد هنا ناقة الشاعر" كتعدد وصفي يشار لها بالأتان تارة وبالبقرة الوحشية تارة، نفى التكوين الخارجي لها، وأكد على الصورة الطوطمية، والمقدسة لها، كما أعطى مساحة كبرى لبروز ظاهرة تأنيث القوى فيكون المخطط كالآتي:

ناقة ← أتان

بقرة مسبوعة ← الناقة بتكوين مركب جديد "يجمع بين القوة والخوف والندم".

تعج القصائد العربية القديمة بظاهرة تركيب الصور، وإحلال حيوانات وأفضية وبشر في مشهد واحد، يكاد يمثل قوة مجازية غير معهودة، تتلامس لامحالة مع تفكير العربي آنذاك والملاحظ من هذه التراكيب حضور التأنيث بكثرة، فإذا صرحنا بوجود علاقة بين الناقة والسفر ما بعد الحياة المتجلي في قضية ما بعد لموت، وحضور البلية كرمز بعد ذلك، فإننا نستحضر لا محالة صورة

[25]- بول ريكور، الزّمان والسّرد، تر: سعيد الغانمي، دار أويا للطّباعة والنّشر والتّوزيع والتّنمية الثّقافية، طرابلس، ط1 2006، ج3، ص 21.

الموت داخل قصيدة تعج بالحياة والحركة والصراع، لكن أولا تكون هذه الحركة نابعة من هواجس ورحلة ما بعد الموت كما تراه عين الشاعر والعربي قديما؟ إن الجزم بوجود ذلك غير ممكن لكننا سنحاول تتبع خيوط الربط بين حيوانات مختلفة، تمثل الناقة فيها محور الأساس، لتكون بذلك الجامع لتكوينات موحشة ولينة في الآن ذاته، فناقة الشاعر هنا هي ناقة مروضة تتقابل مع حيوانيين كلما ورد وجودهما في القصيدة ذكر الصيد ومورد الماء والصراع من أجل البقاء، والموت معا، والمتلقي في هذه الحالة مُركب هو أيضا لصور يتلقاها مجازا، لكن وجودها الخارجي محتمل أكيد، تحققه التجربة التي في الغالب يكون"لها ثلاثة مكونات محتملة، بمعنى، تصورات الأفكار أو الصور الذهنية والعواطف"[26]وإن كنا نريد التركيز على مقطع البقرة المسبوعة، فإن الخطاب القبلي والبعدي يفرض تتبع ما ذكر من معادلات إن صح القول لعنصر واحد، أراد الشاعر من خلاله تقديم صور متمازجة.

تسرد هواجس الشاعر والعربي قديما، ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إن إخراج الشاعل للمتلقي من حالة متلق إلى مشارك في الحدث، تمثل أكبر عبور له من واقعه إلى الواقع المجازي الآخر المتماشي جنبا إلى جنب مع واقعه الحقيقي، فتكون الصور عبارة عن ظلال وهوامش لحياته كلما التفت إليها رأى تحقق أمانيه وتجسيد وتفسير مخاوفه، لتكون شبيهة ب"المسافة بين الأفكار التي تظهر بشكل متقطع في حياتك وبالكاد تعرفها"[27]، لأن منطق التساؤل يختلف من متلق إلى آخر، وطريقة تفسير الظواهر والتعمق فيها مختلف لامحالة، لكن المتفق عليه هو ذكر ما يجعل الخطاب والصورة معا مألوفة لدى المتلقي عامة، فيكون بذلك ربط الناقة مع الحيوان غير الأليف في فضاء موحش، كمثابة إرجاع الصفة الأولى للناقة قبل الترويض والعودة إلى الرحلة الأولى مهما كان نوعها، وإن تغير الأفضية المكانية لا محالة هو بمثابة طقس لدخول عالم الفضاء المعادي الموحش، تصبح معه الصور اللاحقة للأولى مزيجا لطقس الموت والحياة، أو لنقل للميلاد والطابع الجنائزي في خطاب واحد، وبصور متعدد يمثل الحيوان والفضاء الموحش أهم عناصره.

تأنيث القوى:

يبدأ الخطاب المختلف لحظة ذكر "نوار" المرأة والأنثى إن صح التعبير التي هجرت المكان، المحدد في القصيدة على أساس الوجهة المتخذة للمكوث بعد ذلك، والتي حددها في عدة عناصر كذكر الجبال والمسميات دون تحديد دقيق للفضاء المكاني بعينه، فجعله محصورا بين أفضية عديدة يمكن تخيلها، هذا الذكر العارض للارتحال يستدعي فكرة النأي التي تعتمد على طقس

[26] Eckhart toll, a new earth awakening to your life's purpose is a self-help, Oprah's book club, Dutton (UK), 2005, p146. "Every experience has three possible ingredients sense perceptions thoughts or mental images and emotions."
[6]Ibid. p141. "Space between thoughts is probably already arising sporadically in your life and you may not even know it."

هي الأخرى، فيمثل طقس الترحال علامة للفقد، وثنائية تتضارب عناصرها، بين النأي والقرب، بين سبب الارتحال والبقاء، بين الرحلة الحقيقية والمجازية بين رحلات الدنيا والعالم الموازي لها، فالرحلة بكل ما تعنيه اللفظة من حركة، وحالات نفسية مصاحبة من خوف أو فرح، فإنها تستدعي أيضا وجوب ذكر العدد "الفرد والجماعة" وتستحضر أيضا لا محالة وجود المساند على الرحلة "الراحلة" أو أداة الترحال، وبما أن الشاعر في هذه المقاطع استدعى وجوب الأفضية البعيدة، كمعادل للفقد، فإن ذلك يستدعي أيضا وجوب نوع الأداة والتي لا يمكن أن تكون فرسا ولا جملا في هذا السياق بالذات، بل ناقة صرمت لبنها، وقل شحمها، ناقة عاقر قادرة على تخطي المشاق، لكن الشاعر في هذه الأبيات يعطي صورة مخالفة لناقته التي أعياها السفر وأنهكتها المسافات في قوله:

بطَليح أِسْفارٍ تركن بَقَّيةً مِنْها فأحْنَقَ صُلْبُها وَسَنامُها
وَإذا تَغالى لَحْمُها وتَحَسَّرتْ وتَقَطَّعتْ بعدَ الكَلالِ خِدامُها[28]

بمثابة إعلان لصورة جديدة، ستتشاكل لا محالة مع الصور المنتظرة: صورة ارتحال العربي عموما، وحبيبة الشاعر الرمزية التي تمثل حبيبة كل عربي، سواء قبيلة أو مكان أو حياة...وصورة أخرى تمثل الانتقال من مكان إلى مكان آخر يبدو غير محدد، بما أن الصحراء كلها بيت للعربي قديما وحتى حديثا، ولا اعتراف لحدود جغرافية إلا إذا اتصلت بفضاء الماء والنماء والخصب، وبالتالي رحلة الحياة، والمحافظة عليها بطريقة من الطرق التي يراها المرتحل والشاعر طقسا موروثا ونمطا مكررا، يبدأ بالفقد بعد الوصال وينتهي بالوصال بعد الفقد أيضا مجازا، مكونة بذلك حسب ما نعتقد المكون الأساس لدخول عالم المجاز، أو حواف الواقع، مكونة خطابا جديدا ورؤية جديدة أيضا للوجود والحياة، وتفسيرا لظواهر كثيرة، وهو ما نراه متناسبا مع ما جاءت به فكرة العبور «فكل طقس عبور يتكون من ثلاث مراحل: أولها الفراقSeparation أي الانقطاع العابر عن مكانته السادية في المجتمع، وثانيها الهامشية Marginality أو العتبية Liminality أي صور انتقال يقضيه العابر على هامش المجتمع، وهي حالة وسط بين المرحلتين السابقة واللاحقة، وفي هذه المرحلة لا يملك العابر أي مكانة اجتماعية معينة بل يعيش خارج المجتمع"[29] ويخرج المتلقي معه لحظة إلقاء الخطاب وتداوله حفظا، وبذلك فلا غرابة أن نجد الصور تتوالد وتتناقل من شاعر لآخر، تعمم بعدها التجربة التي تبدو في ظاهرها أنها خاصة، لكنها تعبير صارخ عن أنا الجماعة، ومحرك القصيدة وإن كان عالما مليئا بالأحداث والصراعات، فإن المرتكز لتكملة الحدث وبلوغ الذروة، هو ذكر المسميات، فيأتي اسم "نوار"، ليكون بداية أخرى لما سيأتي، ويضحي بعدها الطلل علامة دالة على وجود الأنثى، أو بالأحرى

[28] الزازوني، شرح المعلقات العشر، ص 95.

[29] سوزان ستيتكيفيتش، القصيدة العربية وطقوس العبور، دراسة في البنية النموذجية، مجلة مجمع اللغة العربية دمشق ص59.

قاطن المكان، وما ذكر الأنثى واسم امرأة غير معروفة أساسا، هو ذكر للاستقرار بطريقة غير مباشرة.

وإن كان للفضاء المكاني حضوره وقوته، فإن لتأنيثه بعد ذلك هو بمثابة إحلال قوة معاكسة تمنع اندثاره ونسيانه، لتتعالى أصوات حصول الهامش على الوجه الذي يريده الشاعر أو المتلقي الأول، فالثاني الذي يتلقاه منقحا، ثم إن غياب هذه القوة وحضورها يستحضر لا محالة قوة أخرى جعلت الأنثى بديلا لمنع غيابها، وبعث الأمل في الوصول إلى لحظات التلاقي المجازي، مركزا على نوع الراحلة، التي تحضر في المرحلتين، فهي أداة الغياب والحضور معا، فالقوم ارتحلوا مسافات طيلة بها، وبها أيضا سيتم تتبعهم، وبها ستتم الرحلة الأخرى، لتصبح الناقة عاملا للغياب والحضور معا، وقوعها الحيوان في دائرة تكوين تتفاعل زمانيا ومكانيا مع التغيرات، جعلها تتداخل مع تكوينات أخرى أرادها الشاعر، في قوله واصفا ناقته بأتان:

فلَها هَبابٌ في الزَّمام كأنَّها صَهْباءُ خَفَّ مَع الجَنُوبِ جَهامُها
أو مُلْمَعٌ وسَقَتْ لأُحقَبَ لاحَهُ طَرْدُ الفُحولِ وضَرْبُها وكِدامُها
يعلُو بهَا حَدَبَ الإكَامِ مُسَحَّجٌ قدْ رابَهُ عِصْيَانُهَا وَوِحَامُها
بِأَحِزَّةِ الثَّلَبُوتِ يَرْبَأ فَوْقَها قَفْرَ المَرَاقِبِ خَوْفُها آرَامُها[30]

لكن قبل ظهور الأتان كموصوف للناقة، وهو ما يعادل قضية النوع "حيوان"، فإن هناك وصفا سابقا على ذلك، وهو وصف الناقة بالسحابة الصهباء "الحمراء" التي أفرغت مطرها فكانت أسرع من كل السحابات، ظهور التكوين الخارج عن تكوين حيواني، متعلق بأمور كثيرة أولها وجود الماء الذي وجوده يكاد يكون نادرا، وثانيها ترتيب الفضاء المكاني، الذي كان في بدايته جدبا وموحشا، إلى فضاء آخر متقابل معه، ومتباين من حيث الأول أرضي والثاني _ونقصد بذاك السحابة "السماء"_ علوي حامل لأهم شيء أحبه العربي قديما وربما نازع من أجله، وأرتحل أيضا، وربما أراد بإفراغ الماء في مكان غير معلوم، وقوف الشاعر وناقته أمام الفضاء المهجور، واستنزاف طاقته لمدة من الزمن بسبب الترحال على ناقة حملت مواصفات ثانية، جاء ذكرها بعد ذكر السحاب والمطر، ليتخذ الخطاب شكلا آخر بذكر المجموعات، وتفرقها عنوة بعد ذلك، إذ ينتقل من فضاء علوي إلى فضاء أرضي بإحلال الناقة في مواصفات حيوان آخر، لكنه لا يخرج عن دائرة التأنيث التي رسمها.

فتكون الأتان هي المحطة الثانية، ولكنها هاهنا بمعية عير غيور يسوقها عنوة، حماية لها، متشاكلة بذلك مع حكاية نوار الأنثى المذكورة في القصيد، والناقة والسحابة، غير أن الفاصل بين الناقة والأتان، أن الثانية تحتمل الخصوبة وتحمل علامات الولادة والأمومة بعد ذلك، مدمجا ذلك كله في فضاء مكاني وزماني أيضا، وبعد مشاق لسفر آخر ودخول طقس مغاير يمثل هامش الهامش، يعلن الشاعر عن الزمن المستغرق في التعب والخوف والهلع والذي كانت مدته ست أشهر قضاها العير حاميا لأتانه من بطش الكلاب والصياد، المنتهي بدخول فترة الربيع كثيرة

[30] الزازوني، شرح المعلقات العشر، ص 96.

الضباب، والتي حالت بينهما وبين رؤية الكلاب لهما، الملخصة للصراع الذي تحتمه قضية المحافظة على الحياة هروبا من نوائب الدهر المعبر عنها بالأفضية المكانية والزمانية والعناصر الحيوانية والبشرية أيضا، والممثلة في التقابلات التي بها أخرج المتلقي إلى الهامش وبها سيعيده بالطقس ذاته، "ليس الانتقال خطيرا بحد ذاته وإنما طقوس الفصل أخطر مرحلة من الطقوس"[31]، لما تحملها من عناصر متداخلة، إذ نجد أن الانتقال الذي حدث بعد حركة تنقل الأتان مع العير، والاستبعاد الكلي غير الوارد في واقع حيوان لا يستطيع العيش إلا داخل قطيع، فإن المرحلة الموالية هي الوصول إلى مورد الماء العذب خصب البطاح، الذي حمل كل دلالات البقاء والحياة، والفرح والراحة بعد التعب، الأمر الذي يجعل المتلقي متابعا كمراقب للحدث الذي حدث على حواف الواقع كما ذكرنا سابقا، غدت معه الحيوانات وحركاتها عضدا يبث من خلالها الشاعر مراحل تكون اللقاء، والفراق الحقيقي والمجازي، كما يستدعي ذكر الصراع المحتمل بعد الموت، أو بعد طقس الرحلة والعبور إلى الرحلة الأخرى، إن عملية إخراجنا من فضاء معلوم واقعي إلى آخر تتحرك فيه الكائنات بطريقة لم نعهدها يجعلنا ندرك تمام الإدراك قدرة هذا الخطاب على التوالد، والنسج.

وبالتالي فإن الشاعر هاهنا لا غرو أن يبدو المُخلص ولو بالمجاز، أو الممتلك لأداة الخلاص فإذا أقررنا بأن "هناك مغامرة في المناطق النشطة في العقل أولا. وثانيا وجود مغامرة خارج حدود المجتمع. فإن الرجل الذي عاد من هذه المناطق التي يتعذر الوصول إليها تكون بحوزته قوة لا يمتلكها أولئك الذين ظلوا مسيطرين على أنفسهم وعلى المجتمع"[32]، والشاعر في هذا المقام استطاع الخروج من حالة إلى حالة أخرى، حملت المتلقي معها، إلى عالم يشبه العالم الحقيقي، يستقي منه لكن يتجاوزه، فاندثرت معه وذابت الحدود الفاصلة بين الكائنات، بل إن بعضها صار يمثل العنصر ذاته، وإذا رجعنا إلى مسميات الآلهات قبل الإسلام وجدنا أقواها مؤنثة، كما أن العدد الأكبر للحوادث والمسميات في القصيدة مؤنثة أيضا، ولعل صياغة الصور باستخدام أنثى الحيوان، وكذا التدليل على مكان الوقوف، أو بالأحرى نقطة التحول الكبرى والدخول إلى عالم العبور، كان بذكر أسماء نساء غير معروفات، تركت تفاصيل ذكراهن المتصلة بالأنوثة والخصب والنماء، فكانت القوى المعبر عنها تقريبا كلها تميل إلى التأنيث عن قصد ودراية.

ينتقل بنا الشاعر واصفا حال ناقته، المُسقط على حالته بشكل غير مباشر وحالة العربي عموما قبل الإسلام، بالبقرة المسبوعة، والتي ابتعد بها الشاعر إلى طقس آخر أقرب إلى الطقس الجنائزي لدى العربي قديما، وبم أن الخطاب أخذ منحى آخر في هذ المقطع بالذات بحيث تحولت القوة إلى ردة معاكسة شكل فيها انشغال البقرة عن ابنها، سببا في موته من قبل

[31] Mary Douglas, purity and danger: analyses of concepts of pollution and taboo, London, 1966, p96. "Not only is transition itself dangerous, but also the rituals of segregation are the most dangerous phase of the rites."

[32] Ibid, p95 "First there is a venture into the disordered regions of the mind. Second, there is the venture beyond the confines of society. The man who comes back from these inaccessible regions brings with him a power not available to those who have stayed in the control of themselves and of society."

السباع، فإنه بالمقابل أعطى إمكانية ورود القبيلة أو المجموعة المعبر عنها باسم نوار صفة الاتصال، المستدعية للعلاقة الموجودة بين الفرد وقبيلته والمتشاكلة مع الشاعر وحبيبته المجازية، الأمر الذي يحقق الاستقطاب النوعي للقارئ والكمي أيضا وبه يتم طرح نوع آخر من الخطاب، خطاب ملخص في بعض مفردات تحمل دلالات كثيرة مكثفة[33]، فكانت صور الحيوان في هذا المقطع طقسا عكسيا للأول، أو لمرحلة العبور الثانية بعد خروج مؤقت، وإن كان الشاعر هنا حول طاقة هذا الحيوان إلى عامل معاد مثل الحزن أكبر عنوان له، فإنه بالمقابل أعطاه وسم القوة بعد ذلك، في بقاء هذه الأم في مكان أعطاه الشاعر كل حيثيات الحزن والخوف والتوحش، وأهم شيء هو ارسال انطباع في ذهن المتلقي عن مدى المعاناة بفقد الأحبة.

تبدوا المقاطع المتتالية لقصص الحيوان، والتي تنبئ عن وجود الإنسان كعنصر في الصراع، أو كمراقب للحدث كما لو كانت أحداثا منفصلة، يمكن أن تكون لوحدها حدثا خاصا، لكن ربطها مع بعض يعطي بنية كلية وصورة كبرى، للحالة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي المباشر وغير المباشر، فيجعل من القوة الآنية، حركة مستمرة في الزمن الافتراضي، مستندا بذلك على أهم خصائص الطقس، ففي المقطع الموالي الواصف لحالة البقرة المسبوعة بعد فقد ابنها، وممارستها لطقس الجنازة ورجاء عودة الميت واستحضاره يورد الشاعر أهمية البقاء على الحياة رغم مقابلة الموت، وكذا الشعور بالعجز برغم وجود القوة أمام القوة التدميرية التي جلبها الفضاء المكاني والزماني أيضا "ممثلا في الليل، والجو الماطر والشحرة التي احتمت بها "البقرة" دون جدوى...والصياد بكلابه" كنهاية حلقة تتبع خطى حياة ساكن الصحراء عموما. يقول:

عَلِهتَ ترَدَّدُ في نِهاءِ صُعائِدً سَبْعا تَؤاماً كامِلًا أيَّامُها

حتَى إذَا يَئِسَتْ وأسْحَقَ خَالقٌ لم يبله إرْضَاعُها وفِطَامُها

فَتوَجَّستْ رِزَّ الأَنِيسِ فَرَاعَها عن ظهْرِ غيْبٍ والأنيسُ سُقَامُهَا[34]

والطقوس على العموم ماهي إلا تعبيرات رمزية عن الأفكار والمشاعر المعبر عنها بأفعال[35] تكون أولى صفاتها التكرار وتحديد الأفضية الزمانية والمكانية، وإن كنا سنتحدث عن إلقاء القصيدة فإن لها في حد ذاتها طقوسا لوحدها: من لبس وزمان وفضاء والذي يعد سوقا من أسواق العرب، ناهيك عن الهيئة البصرية والتي تعد وحدها خطابا آخر، يتم بواسطته التأثير في المتلقي بشكل من الأشكال، من لبس وحلي وألوان وأشكال للعمائم المحددة لنوع القبيلة وللمكانة أيضا، يجتمع ذلك كله لإخراج المتلقي من جو وحالة إلى حالة أخرى يكون مفعلها هذه العناصر مجتمعة، ناهيك عن المكان المرتفع الذي يقف عليه الشاعر وملقي الخطاب ثم يحقق العودة باتخاذ شكل آخر يمثل فيه العنصر الإنساني البوابة لذلك، فيعقب ذكر معاناة البقرة المسبوعة

[33] ينظر: خالد حسن حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية لشؤون العتبة النصية، دار التكوين والتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ص1، 2007، ص15 .

[34] الزازوني، شرح المعلقات العشر، ص 111.

[35] Voire : Fromm, Erik, *Psychanalyse et religion*, Epi, T, F., Paris, 1968, p.138.

الصياد، ثم ناقة الشاعر التي كانت حاملة لكل هذه المواصفات المذكورة على اختلافها، فتحضر صورة الأنثى "نوار" والقبيلة والمكان الأول المنطلق منه والفضاء المتجه إليه، فيتم الفصل بين الخطاب والخطاب، ويحضر طقس آخر شبيه بالأول لكنه مختلف عنه من حيث القدرة على المواصلة والحياة ولو مجازا داخل قصيدة تتناقلها الذاكرة جيلا عن جيل، فتبقى معها المسميات والأمكنة والأحداث لغة.

خلاصة: إعادة قراءة خطاب يحتمل تأويلات كثيرة، يجعلنا أمام معادلة غير قارة خاصة إذا ما تعلقت بفلسفة بعيدة زمنيا عنا، لها سياقها الخاص، وعليه فإن تتبعنا لبعض مقاطع هذه المعلقة والتي تعلقت بشكل مباشر بالعنصر الحيواني المذكور وتوحيش الأفضية المألوفة وكذا إصباغ وحشية الحيوان وإعطائه سمات إسقاطيه تنتمي إلى فضاء معادي، أو الفضاء الإنساني بشكل مباشر، فيضحي الموحش غير موحش والمهجور عامرا، والمساند في ذلك تتبع آلية التغيب التي تفصل المتلقي الأول ونقصد هاهنا الشاعر ودخوله عالم الهامش، مدمجا في خطابه متلق آخر مباشر وغير مباشر، ينفصل هو الآخر لحظة إلقاء القصيدة في فضاء مختار بدقة، ولعل قصص الحيوان التي اتخذت أشكالا مختلفة في النوع والعمر والعدد واللون أيضا، وورودها في أمكنة وأزمنة مختلفة، لكن ما يجمع بينها أنها داخل خطاب مجازي يصنع من الصور أيقونات حاضر لأخرى غائبة، ثم يحدث الانفصال بالطريقة ذاتها التي فصلنا بها الشاعر عن الواقع، فيرجع إلى استحضار ما غاب بطريقة تبدو أكثر منطقية كنتيجة للأحداث المتتابعة في القصيدة، وإن كان فصلها عن بعضها يجعل منها أيضا قصصا أخرى يمكن تأويلها على نحو من الأنحاء، وبالتالي فإن مرحلة العبور كانت وفق شروط تم فيها اختيار حيوانات لها مقدرة على تصعيد الحدث لما تمثله من دلالات متعلقة بحياة الترحال، كما أن لها علاقة بالأسطورة والتقديس في المجتمع أيضا وبذلك فلا غرو أن تكون تلك الرحلات هي بمثابة عبور إلى أزمنة وأفضية أخرى تتصل برحلات ما بعد الموت حسب ما تراه نظرية فان جانب، وما ذكر الحيوانات إلا رموز تحتاج إلى إعادة قراءتها وفكها من جديد من باب الاحتمال لا التأكيد.

قائمة المصادر والمراجع:

_ أبو عبد الله الحسين أحمدالزازوني، شرح المعلقات العشر، لجنة التحقيق في الدار العالمية، بيروت، 1992.

- بول ريكور، الزّمان والسّرد، تر: سعيد الغانمي، دار أويا للطّباعة والنّشر والتّوزيع والتّنمية الثّقافية، طرابلس، ط1 2006، ج3.

_ خالد حسن حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية لشؤون العتبة النصية، دار التكوين والتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2007.

_ سوزان ستيتكيفيتش، القصيدة العربية وطقوس العبور، دراسة في البنية النموذجية، مجلة مجمع اللغة العربية دمشق.

_ غاستون باشلار، تر: غالب هلسا، جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط2، 1984.

_Eckhart toll، a new earth awakening to your life's purpose is a self-help، Oprah's book club، Dutton (UK), 2005

_Gennep، A. V. ((1909) [1981). LES RITES DE PASSAGE. Paris : A. et J. Picard

_ Fromm، Erik، Psychanalyse et religion، Epi، T، F.، Paris, 1968.

_ Mary Douglas، purity and danger: analyses of concepts of pollution and taboo، London, 1966

جدلية السلطة واليوتوبيا في قصيدة جمهورية البرتقال للشاعر ابراهيم الخياط

Dialectics of authority and Utopia in Ibrahim Al-kayat poem the orange republic

د . محمود خليف خضير الحياني .
(الجامعة التقنيَّة الشَّماليَّة - العراق)

الملخَّص :

يحاول كل شاعر أن يحقق مدينته المثالية في المجتمع ولقد مارست السلطة في المقابل دورا في تهميش وإقصاء اليوتوبيا عن طريق تحويلها إلى شيء مستحيل غير قابل للتحقيق مرتبط بالإمكان مما عمل هذا التحديد الامكاني والمثالي على أن يكون تجسد اليوتوبيا جوهرا متشتتا ومبعثرا في الاحلام والقصص الاجتماعية غير مترابطة القائمة على فكرة اللا توافق مع الواقع ، ولكن هذا المثالية يمكن أن تعدّ ايجابية لليوتوبيا القائمة على الحرية ومعارضة الايديولوجيا وسلطتها الغاشمة .، ولعل الخصوصية الشعرية لليوتوبيا التي تشكلت في نصوص إبراهيم الخياط أبعدته عن فكرة الاستنساخ وإعادة التجربة لكون عالم إبراهيم الخياط اليوتوبية عالما شعريا خياليا لا وجود له إلا في أحلامه الشعرية التي بحثت عن الواقع المثالي والخيالي الذي يحقق الأمل والمستقبل الزاهي المحمل بالنزعة التفاؤلية به وهذا ما وجدنه في قصيدة (جمهورية البرتقال) للشاعر براهيم الخياط.

كلمات المفاتيح : المفارقة ، اليوتوبيا ، السلطة ، الايديولوجية .

Research Summary:

Every poet tries to achieve his ideal city in society, and power has played a role in marginalizing and excluding utopia by transforming it into an impossible, unattainable, and linked to the possibility, which made this possible and ideal determination that utopia embody a dispersed and dispersed essence in dreams and incoherent social stories based on the idea It is incompatible with reality, but this idealism can be considered positive for a utopia based on freedom and opposition to ideology and its brute power. Ibrahim Al-Khayyat is a fictional poetic scholar who does not exist except in his poetic dreams, which searched for the ideal and fictional reality that achieves hope and a bright future loaded with optimism, and this is what we found in the poem (Republic of Orange) by the poet Ibrahim Al-Khayyat. Keywords: The paradox, utopia, power, ideology.

السلطة والإيديولوجية

ثمة ضبابية تاريخية و مفهومية تخص مصطلح الإيديولوجية فتاريخ ميلاد هذا المفهوم ينتابه الاضطراب والتداخل فمن جهة جيناته تعود إلى العصر اليوناني و الروماني و عصر النهضة وعصر الحداثة . ولكن أكثر مؤرخي المفهوم يعودون بأصل المفهوم ونشأته إلى الصراع الفكري والاعتقادي في القرن الثامن عشر إذ ترتبط ولادة هذا المفهوم بعقل الحداثة.

فقد فهمت الإيديولوجية في هذا العصر على أساس أنها علم الأفكار وبوصفها سلاحا نقديا وهي مفاهيم مؤسسة على العقل والعلم الذين هما سلاح مجتمع الحداثة ضد الإقطاع والاستقراط والأفكار الدينية والميتافيزيقية والخرافة . فثمة ارتباط بين العقل والمفهوم النقدي للايدولوجيا الناقدة لكل مضاد للمجتمع العقلاني [36].

ولكن مع تطور المجتمع وظهور التناقضات في النظام الرأسمالي والاجتماعي حدثت حالة من التشابك والتداخل في مفهوم الإيديولوجية بين الأبعاد السلبية والايجابية للجانبي المثالي والتجريبي للمفهوم (الإيديولوجية) فمن التأمل الفلسفي والمعرفي إلى الاجتماعي لكي يستقر عند نابليون على أساس فحوى سياسي وعقائدي، إذ إن الانقلاب النابليوني للمفهوم استعمل في مهاجمة المدافعين عن قيم التنوير ولاسيما الديمقراطية. لأنهم انتقدوا الامبرطورية النابليونية[37].

وعلى الرغم من هذا التقاطع بين المفهوم المعرفي والاجتماعي والسياسي للمفهوم فإنه تداخل مع مفهوم السلطة واطر الحكم لكي يدجن الواقع ويحوله إلى حالة شاذة ومزيفة ، ولقد وصف بول ريكور الإيديولوجية من خلال علاقتها باليوتوبيا على أساس أنها ديناميكية خيال ثقافي تعبر عن موقفين شاذين تجاه الواقع الاجتماعي وعدّها معيارا لعدم الانسجام رابطها بالهوية الجماعية من خلال تمظهراتها الأخلاقية والسياسية إذ يفرض عليها انتقالا تأويلا في مجال الفلسفة السياسية ونظرية العدالة ،إذ يرى ريكور في أن مقولتي الايدولوجيا واليوتوبيا لها تفسيرين شائعين للايدولوجيا التفسير الأول: لماركس الذي يرى أن الايدولوجيا هي نوع من الوعي الزائف الذي يهدف إلى تبرير الوضع القائم ، والتفسير الثاني لماكس فيبر يرى أن وظيفة الايدولوجيا هي إضفاء الشرعية على النظام السياسي ، إما ريكور فيشير إلى أن للايدولوجيا وظيفة في تحقيق الهوية والكيان الجماعي فهي تضفي الوحدة على سلوك الأفراد لمجتمع معين غير أن ريكور في التفاته للجانب الايجابي للايدولوجيا يربطه بالجانب الايجابي لليوتوبيا في مجتمع معين ،فإذا كانت سمة الايدولوجيا هي الحفاظ على الجماعة فإن طرح هذه الجماعة ليوتوبيا جديدة تساعد على اكتشاف الممكن ، وهكذا كشف في الايدولوجيا واليوتوبيا والعلاقة الجدلية بينهما

[36] . الايديولوجيا والهوية الثقافية ، جورج لارين ، ترجمة فريال حسن خليفية: 16 . 23 ، ومفاتيح اصطلاحية جديدة : 133 . 135 .

[37] . الايديولوجيا والمعرفية ، بكري خليل : 103 . 116 ، عصر الايديولوجيا ، هنري ايكن ، محي الدين صبحي : 9 . 15 .

عن وجهي الخيال الضامن لوحدة الجماعة في المحافظة على القديم والابتكار و التطور[38] الذي يمثل ديناميكية المجتمع وطموحاته.

المبحث الثاني

السلطة واليوتوبيا

يحاول كل شاعر أن يحقق مدينته المثالية في المجتمع وتعود فكرة المدينة اليوتوبية إلى الوضع المضطرب الذي عرفته أثينا التي دفعت أفلاطون إلى كتابة جمهوريته ، وبعده أتت (مدينة الله) عند أوغسطين ، وبعدها كانت (اليوتوبيا) التي اشتهر بها المفكر توماس مور ، إذ صاغ كلمة يوتوبيا من كلمتين يونانيتين هما UO معناها (لا) وtopos ومعناها مكان. بحيث تعني الكلمتان اللامكان أو الطيب ، وتلت اليوتوبيا (اطلانطا الجديدة) عند فرانسيس بيكون ، و(مدينة الشمس) عند الشاعر الايطالي توماس كامبانيللا[39] ، ولم تقتصر اليوتوبيا على الشعراء والفلاسفة والمبدعين إنما توسعت لكي تعبر عن أحلام الشعوب والمجتمعات، ولاسيما بعد أن دخلت في علاقة جدلية ومتشابكة مع مفهوم الايدولوجيا (علم الأفكار) الذي ظهر وبرز في عصر التنوير مرتبطا بالعقل ليمثل تقنية تؤمن بالعقل وتثق به فضلا عن كونها سلاحا نقديا للدفاع عن العقل الاداتي وعصر الأنور ونقد كل الأفكار غير التقدمية كالأفكار اللامعقولة والميتافيزيقية والدينية[40] . ويمكن أن تكون أفضل نقطة انطلاق لمناقشة مسألة اليوتوبيا هي انعدام التوازن بين الايديولوجيا واليوتوبيا، إذ إن فعل اليوتوبيا يمثل حقلا أدبيا مرتبط بجوهرها الذي يدل على صنف معلن ومكتوب ومكشوف وواضح يتحدد دائما بأصحاب يوتوبيات متنوعة مثل سان سيمون واوين وغيرهما مما أضفى على العمل اليوتوبي التحديد الشخصي والاسمي مما فرقه عن الايديولوجيا التي لا ترتبط ولا تتحدد بأسماء خاصة ، ولقد مارست السلطة دورا في تهميش وإقصاء اليوتوبيا عن طريق تحويلها إلى شيء مستحيل غير قابل للتحقيق مرتبط بالإمكان مما عمل هذا التحديد الامكاني والمثالي على أن تجسد اليوتوبيا جوهرا متشتتا ومبعثرا يتنمذج في أحلام والقصص الاجتماعية الغير مترابطة القائمة على فكرة اللا توافق مع الواقع[41] ، ولكن هذا المثالية يمكن أن تعد ايجابية لليوتوبيا القائمة على الحرية ومعارضة الايديولوجيا وسلطتها الغاشمة[42] .، ولعل الخصوصية الشعرية لليوتوبيا التي تشكلت في نصوص إبراهيم الخياط أبعدته عن فكرة الاستنساخ وإعادة التجربة لكون عالم إبراهيم

---

[38] - ينظر من النص إلى الفعل ، 299-321 ، و الهرمينوطيقية المصطلح والمفهوم ، 150-151 ، و الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور ، ترجمة سعيد الغانمي ، 31-55 ،محاضرات في الايديولوجيا واليوتوبيا ، بول ريكور ، ترجمة فلاح رحيم ، وماورائية التأويل الغربي ، د. محمود خليف خضير: 77

[39] . ثنائية المكان .الاغتراب ، في أدب الرواقصصي ، يحي الطاهر عبدالله ، محمد ذنون ،125 . 128 ، ومفاتيح اصطلاحية جديدة : 717 . 721 .

[40] . لأرين ، جورج ، الايدولوجيا والهوية الثقافية ، الحداثة وحضور العالم الثالث ، 56 . 57 .

[41] . ينظر محاضرات في الايديولوجيا واليوتوبيا : 361 . 365 .

[42] . ينظر المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة : 957 . 958 .

الخياط اليوتوبية عالما شعريا خياليا لا وجود له إلا في أحلامه الشعرية التي بحثت عن الواقع المثالي والخيالي الذي يحقق الأمل والمستقبل الزاهي المحمل بالنزعة التفاؤلية به ففي قصيدة (جمهورية البرتقال) يقول إبراهيم الخياط:

بين الأسى
واستدارة النهر الذبيح
كانت خطاي
تنبئ بالجفاف
وتقرأ سورة الماء المدمى
ايامئذ
انتكس القلب مرة
وانتكس النهر مرات
فلم يبق لقلبي سوى ظل أنثى
ولم يبق لنهرنا الشقي
سوى حثالة الأهل المتسربين
ومثل كل مرة

الافتتاحية اليوتوبية لهذا المقطع تقيم علاقة محايثة مع عنوان القصيدة جمهورية البرتقال التي تشي بحضور مكاني مؤدلج لمدينة ديالى التي اتصفت ببساتين البرتقال فتحويلها إلى امبرطورية يوتوبية تتكئ على حضور البرتقال ومكانه الحقيقي وما يستدعيه إلى ذاكرة النص المتخيل من حضور مكان الطفولة الباشلاري فحميمية مكان الطفولة أثثه على أساس يوتوبيا تناقض الواقع أو الأسى الذي تعاني منه هذه المدينة في الوقت الحاضر فهي مكبلة بإحساس الغربة التي تعاني منها أنا الشاعر فبين المتخيل اليوتوبي لجمهورية إبراهيم الخياط وواقعها الحاضر المحاصر بالهم والبأس والضياع وعملية الهجرة المستمرة أو المتسربة منها ،فعلاقة الغربة والاغتراب النفسي الذي مورس في الواقع السياسي والعنف على أهلها هذه المحافظة كان بمثابة باعثا وانبعاثا لحزن دائم. فظل أو ذاكرة هذه المدينة تمثل ظل أنثى لما يتجلى به من حنان وحب وتضحية لامتناهية فالتناغم بين ظل الأنثى والجمهورية اليوتوبية يكشف عن الوضع السياسي المؤدلج الذي روض كل مفاهيم السلام والتعايش إلى عنف دائم حاول أن يغيبها عند أهلها ماديا ومعنويا في قوله :

كانت المدينة تسورني بالتماعاتها
وتأمرني بالبكاء
. وأنا المجبول دمعا .
إذن كيف أوهمونا أن للمدن ذاكرة ؟
يا مدينة الباعة الصغار

أخاف على زجاجة روحي
أربعون صيفا
ولم تهشمها دورة المعارك
ولا غزو خائنات العيون
لان روحي ماء النار
يا مدينة الحصار

إن التنقيب في ماضي هذه المدينة يستنطق أنظمة السلطة القائمة التي حولت حاضرها إلى بكاء وعويل دائم، إذ يشمل التعارض والتضاد بين الواقع والماضي أو الذاكرة التي توصف هذا المدينة اليوتوبيا بوصفها إمكانية مفتوحة تؤمن طريق التبصر و الأمل في تغيير الواقع ، حيث إن حضورها في ذاكرة الشاعر يجسد زجاجة شفافة يوتوبية تعمل على تكوين بديل يبعد أنا الشاعر عن الواقع والمألوف الان لهذه المدينة فالانقلاب أو البديل اليوتوبي يتحد كل الحصار النفسي والمعنوي والمادي الذي فُرض على هذه المدينة الذي شوهته وكشفته يوتوبيا المتخيل الشعري بوصفها تخريبا للإيديولوجية السياسة معارضة غائيتها التوحيدية أو الانتظام الذي يقوم على أساس العنف السلطوي ، فتهميش المدينة وساكنيها من خلال التخريب الانطولوجي وتغيب بواعث وجودها الذي يرتبط بساكنيها الذين قد هجروها، إذ يقول الشاعر:

جف القلب
جف النهر
فما عاد القلب كبيرا
ولا عاد النهر عظيما
والذي كانت تزفه النوارس
دهرا
هجرته الان حتى الضفادع
فمثل القلب أقفر
ومثل البعض خان الأسرار
يا بلدة الغار
اكتوي وجدا
وانثر على النهر حبات قلبي
فللخائبين ظمأ واحد
وشاطئ واحد
يغسله حزن الأشجار
يا بقية الدار.[43]

[43] . جمهورية البرتقال : 25 . 26 .

يتجلى في هذا المقطع الأخير بعدا طوباويا يستدعى إلى ذاكرة المتلقي فكرة الأطلال في الشعر الجاهلي .فالجفاف الذي يتخذ ديناميكية تشاؤمية ومأساوية وضعت واقع هذه المدينة المحاصرة في أنماط من الجفاف فجفاف القلب والنهر وهجرت ساكنيها تفرض محددات شعورية وعاطفية فالحب والسلم والتعايش والخير في هذه الجمهورية قد تلاشى، وانتهت أحلامها عن طريق تجريدها من إنسانيتها وتحويلها إلى بقايا ديار .فالعلاقة التي تقام بين ذاكرة المدينة وحاضرها تدجنها السلطة عن طريق العنف الثقافي والمعرفي والجسدي لصالح إستراتيجية السلطة التي مارست دورا في تهميش الحياة في هذه المدينة فالايدولوجيا تغلبت على يوتوبيا الجمهورية التي أراد الشاعر أن يقيمها في متخيله الشعري بوصفها مدينة أحلامه المرجئة وغير مكتملة الحضور فبحضورها اليوتوبي يعد بمثابة إدانة للسلطة القائمة وعبثية الموت التي حولت المدينة إلى مدينة أشباح .

وخلاصة مما تقدم في هذا البحث فإن المجال العام للصراع بين الايديولوجية واليوتوبيا ينطلق من رؤية متنافرة ومتواترة بين ما تطمح اليه مخيلة الشاعر في البحث عن جمهورية تتماثل مع جمهورية افلاطون التي تقوم على المحبة والسلام والعيش الكريم ، فنموذج الرفض الذي قدمته جمهورية افلاطون بوصفها رفضا للواقع والاستلام للدكتاتورية التي قتلت كل معرفة وعلم وفلسفة او حوار العقل والتي تمثلت في محاكمة واعدام سقراط ، والتي تم استعارتها في هذه القصيدة لتكون جمهورية ابراهيم الخياط جمهورية افلاطونية تبحث عن مدينة واقعية عرفت ووسمت بأنها جمهورية البرتقال وهو وصف يعبر عن انها مدينة مسالمة تبحث عن الحياة عن طريق الزراعة وما تمثله لفظة البرتقال من اشارة الى أنها كانت مدينة تزرع فيها الحياة لأنها ترتكز على ثروة من توفير الطعام والخير والتي عملت السلطة بأيديولوجيتها وعنفها الى تهجير اهلها وتغريبهم وتقيدهم عن طريق تدجينها واحاطتها بسورا نفسيا أو ماديا عن طريق تخريبها اجتماعيا وثقافيا .

المصادر والمراجع

* **الايديولوجيا والمعرفة ، بكري خليل ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2002 ، القاهرة .**
* **الايديولوجيا والهوية الثقتافية ، الحداثة وحضورها في العالم الثالث ، جورج لارين ، ترجمة فريال حسن خليفة ، مكتبة مدبولي ، ط1 ، 2002 ، القاهرة .**
* **ثنائية المكان .الاغتراب ، في أدب الرواقصصي ، يحي الطاهر عبدالله ، محمد ذنون الصائغ ، دائرة الثقافة والإعلان، ط1 ، 2004 ، الشارقة.**
* **جمهورية البرتقال ، ابراهيم الخياط ، دار الشؤون الثقافية ، ط1 ، 2007 .**
* **عصر الايديولوجيا ، هنري ايكن ، ترجمة محي الدين صبحي ، منشورات وزارة الثقافة ، 1917 ، دمشق .**

* ما ورائية التأويل الغربي د. محمود خليف خضير الحياني ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، منشورات ضفاف، لبنان ،دار الأمان، الرباط ، ط1 ، 2013
* المعجم الشامل لمصطلحات لفلسفية ، عبد المنعم الحفني ، مكتبة مدبولي،ط3، 2000 ، القاهرة.
* مفاتيح اصطلاحية جديدة ، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع ، طوني بينيت ، لورانس غروسبيرغ ، ميغان موريس ، ترجمة سعيد الغانمي ، المنظمة العربية للترجمة ، 2010 ، بيروت .
* من النص إلى الفعل ، بول ريكور ، ترجمة محمد برادة ، حسان بوراقية،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،ط1 ،2001 ،القاهرة.
* محاضرات في الايديولوجيا واليوتوبيا ، بول ريكور ، ترجمة فلاح رحيم ، دار الكتاب المتحدة ، ط1 ، 2002 ، بيروت .
* الوجود والزمان والسرد ، فلسفة بول ريكور، تحرير ديفيد وورد ، ترجمة سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1999 ، الدار البيضاء .

ـ المجلات والدوريات:
* الهرمينوطيقا المصطلح والمفهوم ، منى طلبة،مجلة أوراق فلسفية ، القاهرة ،،ع10. www. 4shared.com .

الحرية وجذور الفكر الجبري في ثقافتنا العربية.

Freedom and the Roots of the Fatalist Thought in the Arab Culture

د . عبد الحكيم كرومي .
(جامعة الحسن الأول كلية الآداب والعلوم الإنسانية وجدة - المغرب)

الملخَّص :

تحاول هذه الورقة الحفر عن جذور الأسباب التي حالت دون تبلور نظرية مركبة وشاملة لمسألة الحرية في المجال التداولي العربي، حيث تكرست رؤية مختزلة للحرية كان إطارها المرجعي الوحيد الذي تتحرك فيه هو **حقل الرق والعبودية**، وللبرهنة على ذلك تنطلق من فرضية أن هناك عوامل سياسية أسهمت من جهة على اختزال هذه القضية المعقدة وتبسيطها في دلالات معنية على حساب دلالات أخرى كان من الممكن أن تغني تلك القضية وتجعلها خصبة وثرية، ومن جهة أخرى فقد انتهت تلك العوامل إلى غرس البذور الأولى للفكر الجبري **التسلطي** في نسيج الثقافة العربية، إلى أصبح هذ الفكر في المحصلة هو أحد المقومات والمرتكزات التي تستند عليها الدولة في سياقنا العربي.

الكلمات المفتاحية: الحرية، الجبرية والجبرية الجديدة، الاختيار، الفعل الإنساني.

Abstract

This paper attempts to explore the roots of the causes that prevented the formulation of a complex and comprehensive theory about freedom in the Arab deliberative field. The paper argues that there has been a perpetuated reductionist view of freedom considered to be the opposite of slavery as the sole understanding of this notion. To prove this, this paper departs from the hypothesis that there has been political reasons that contributed, on the one hand, in perpetuating this reductionist view to freedom, and on the other hand in implanting the first roots of the compulsivity thought within the Arabic cultural fabric to the extent that made this thought become one of the foundational pillars that sustain contemporary states in the Arab context.

Key words: Freedom, compulsivity and the new compulsivity thought, the choice, the human deeds.

أولا: اختزال دلالات الحرية في الثقافة العربية.

تعكس المعاجم اللغوية القديمة غنى دلاليا لجذر مادة (ح-ر-ر) التي هي أصل كلمة حرية، فـ "حَرَّ النهار يَحِرُّ حَرّاً، والحَرُورُ: حَرُّ الشمس..والحر نقيض العبد.. والحرية من الناس خيارهم"[44] وفي اللسان "الحَر: ضد البرد، والجمع حرور وأحارر"[45] وإضافة إلى المعنى المرتبط **بالحرارة** التي هي نقيض البرودة، نجد معاني أخرى: فحر الدار وسطها، والمرأة الحرة: الكريمة من النساء."[46]

كما أن الراغب الأصفهاني يشير إلى أن الحرية ضربان: "الأول من لم يجر عليه حكم الشيء..والثاني: من لم تتملّكه الصفات الذميمة من الحرص والشّره على المقتنيات الدنيوية.. وحرّرت القوم: أطلقتهم وأعتقتهم عن أسر الحبس، وحر الوجه: ما لم تسترقه الحاجة."[47]

تلك هي أشهر وأهم الدلالات التي تقترن بجذر (ح-ر-ر) في اللسان العربي كما تقدمها القواميس، فهي تارة تشير إلى **الحرارة** (نقيض البرودة) وتارة أخرى تدل على **العتق والكرم**، والحر قد يطلق في بعض الأشعار على **الإنسان صاحب النسب الشريف**، وقد يراد به في مقام آخر الإنسان المتجرد من صفات الشّرَه، والذي لم يغتر بمباهج وزخارف الدنيا.

اقترح بعضهم تصنيف هذه الدلالات المختلفة لجذر (حرر) إلى أربعة أصناف: "الأول **خلقي** كان مشاعا في الجاهلية (الحرة هي الكريمة) والثاني **قانوني** وهو المستعمل في القرآن (تحرير رقبة) الثالث **اجتماعي** (الحر هو المعفي من الضريبة) والرابع **صوفي** وهو حسب الجرجاني الخروج عن رق الكائنات وقطع جميع العلائق والأغيار. [48]"[49] لكن يبدو أنه هناك معنا خامسا لغويا يضاف إلى المعاني الأربعة السابقة، وهو أن الحرية تقدم ضد العبودية والاسترقاق، وهو معنى تم إسقاطه من التصنيف الرباعي السابق، مع العلم أنه هو المعنى الذي ظل لصيقا بكلمة الحرية وتم تكريسه في المجال التداولي العربي.

ومما له دلالة في هذا المقام أن الشيخ الطاهر بن عاشور يذهب إلى أن دلالة الحرية كما تشكلت في الثقافة العربية لا تخرج عن معنيين، أولهما أنها **تستعمل ضد العبودية، وهي الحالة التي يكون تصرف الشخص العاقل في شؤونه بالأصالة غير متوقف عن رضا أحد آخر**، وهذا هو ما ينتفي في حالة العبودية التي تنتفي معها أصالة التصرف، حيث لا بد من موافقة طرف آخر.

أما المعنى الثاني **فهو تمكن الشخص من التصرف في نفسه وشؤونه كما يشاء دون معارض،** على أن "كلا المعنيين للحرية جاء مراد للحرية، إذ كلاهما ناشئ عن الفطرة، وإذ كلاهما يتحقق فيه

---

[44] الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تحقيق محمد المخزومي وإبراهيم السمرائي، دار الهلال طبعة دون تاريخ، باب الحاء مع الراء 23/3

[45] محمد إبن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت الطبعة الثالثة 1414م مادة (حرر) 177/4

[46] نفس المصدر 182/4

[47] الراغب الأصفهاني؛ المفردات في غريب القرآن ، دار القلم، الطبعة الأولى 1312هـ ص 225/224 بتصرف

[48] عبد الرحمان حللي، حرية الاعتقاد في القرآن، دراسة في إشكاليات الردة والجهاد والجزية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 2001م ص 17

[49] انظر عبد العروي؛ مفهوم الحرية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة 2012م ص 16

معنى المساواة التي تقرر أنها من مقاصد الشريعة."[50] وحتى وإن كان ابن عاشور يؤكد أن الشريعة قصدت إلى تحقيق المعنيين معا؛ إلا أنه عند التدقيق نجد أن المعنيين معا يرتبطان بحقل العبودية والاسترقاق.

وأمام ذلك التعدد والغنى الدلالي يتبادر إلى الذهن سؤال هام: لماذا تم اختزال جذر (ح-ر-ر) ليصبح في الثقافة العربية **مرتبطا بحقل العبودية والاسترقاق فقط**؟ لا شك أن هذا الاختزال يُحرج مفهوم الحرية كما هو تقدمه الثقافة العربية، خاصة وأن مقتضيات ولوازم الحرية كما نفهمها اليوم أكثر تشعبا وتعقيدا وتشمل جوانب متعددة ومتشابكة، منها ما هو اجتماعي وسياسي وثقافي وحضاري..إلخ؛ مما يعطي مشروعية وضع السؤال التالي: **ما هي الأسباب التي كانت وراء تكريس هذا المعنى الأحادي والمختزل لكلمة حرية مع إبعاد الأبعاد الأخرى**؟

ثانيا: الحرية والجبر في العصر الأموي.

لقد تبين أن جذر (ح-ر-ر) في اللغة يحيل إلى معاني عديدة ومتضاربة؛ وأن هذه المعاني قد اختزلت لترتبط أكثربحقل العبودية والاسترقاق، ولا شك أن النظر إلى الحرية في إطار مؤسسة العبودية والاسترقاق وحدها فيه كثير من التبسيط والاختزال كما تقدم، **فكل من ليس عبدا يباع ويشترى، ولا يكون له حق التصرف وفقا لما تمليه عليه إرادته فهو حر**، ومن المؤكد أن هذا المعنى لا يشكل جوهر الحرية ولا يشمل جميل جوانبها كما لا يشير إلى مختلف لوازمها التي تتأسس عليها.

وبعد التأكد من تنوع دلالات جذر كلمة "حرية" في القواميس العربية، فإنه لا معنى لاتهام تلك القواميس بأنها لا تسعفنا كثيرا في تجلية مفهوم الحرية في الثقافة العربية الإسلامية الموروثة وأن المعطيات اللغوية الخالصة لا تكاد تؤدي من دلالة المفهوم إلا النزر اليسير،[51] لا شك أن دلالات الحرية قد تعرضت للإختزال وهذا أمر مرتبط بعوامل أخرى لا علاقة لها بالقواميس، وفيما يأتي من فقرات محاولة لتقديم تفسير لهذه الإشكالية.

قد يكون من المفيد القول إن الجدل حول **مشكلة الحرية** اشتد عندما طرح المعتزلة فكرة أن الإنسان هو الذي يخلق أفعاله، لا بمعنى الإيجاد من عدم طبعا؛ وإنما بحسبانه المسؤول الرئيس عنها والذي يتحمل عواقبها وحده، لقد رفضوا التوفيق أو حتى التلفيق بين آراء مختلف المدراس السابقة أو المعاصرة لهم خاصة **الجبرية**، ولذلك انحازوا بكل صدق وقوة إلى جانب الدفاع عن حرية الإنسان في خلق أفعاله وفصلوا نهائيا بين الفعل الإنساني والذات الإلهية.

لقد آمن المعتزلة أن **كون الإنسان هو فاعل أفعاله هو أمر حقيقي لا مجازي**، وأن هذه الأفعال تابعة لقصد وإرادة الإنسان الذي وصفوه بأنه "خالق لهذه الأفعال، وذلك لأن معنى الخلق عندهم ليس هو الاختراع والابداع على غير صورة ومثال سابق، ولا الإيجاد من العدم كما فسر

50 الطاهر بن عاشور؛ مقاصد الشريعة الإسلامية، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، طبعة 2004م ص 372

51 انظر فهمي جذعان، المقدس والحرية وأبحاث ومقالات أخرى من أطياف الحداثة ومقاصد التحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 2009م ص 69

البعض هذا المصطلح خاصة الأشاعرة، وإنما الخلق الإنساني عندهم هو الفعل والصنع على أساس من التقدير والتخطيط السابق على التنفيذ."[52]

لم يقتصر أهل التوحيد والعدل عن الحديث عن الفعل الإنساني في علاقته بالذات اللإلهية؛ وإنما تحدثوا كذلك عن **الأدوات التي من شأنها أن تجعل الإنسان مؤهلا لأن يكون حرا وفاعلا**، وأهم تلك الأدوات **مشيئة الإنسان** أو **إرادته الداخلية المتوجهة قصدا إلى الفعل**، بل إن الإنسان في نظر المعتزلة قد **يريد ما لا يريده الله عز وجل**.

على أن أهل الاعتزال يميزون بين نوعين من الإرادة الإلهية، الأول هو **الإرادة الحتمية** التي لا سبيل للإنسان للاعتراض عليها، مثل خلق السماوات والأراض والجبال وغيرها، أما الثانية فهي الإرادة التي معها **تمكين للإنسان من الفعل والعمل**، مثل طاعة الله وبر الوالدين، فهذه الأمور وأضرابها من الممكن أن يقع للإنسان فيها إرادة ولو خالفت إرادة الله عز وجل.

أما الأداة الثانية فهي الاستطاعة وهي "القدرة التامة التي يجب عندها صدور الفعل، فهي لا تكون إلا مقارنةً للفعل."[53] وعندهم أن الله عز وجل قد مكن الإنسان من هذه القدرة أو الاستطاعة التي تسبق الفعل ولولاها لما أمكن الإنسان من الإرادة والاختيار.

واضح أن المدرسة الإعتزالية لم تتوقف عند حدود ما تقدمه اللغة فيما يخص حرية الفعل الإنساني، لقد بلغ بها احتفالها بحرية الإنسان إلى أن دافعت عنها بمنطق جدلي فلسفي قوي الإحكام، واستندت في ذلك إلى تأويل المأثور من النقل وإعمال العقل، كما ألحت على أن **الإرادة** تعني انعدام الموانع خارجية كانت أو داخلية، وهي مستندة إلى العقل لا إلى الشهوات والميولات الانفعالية، وقد ذهب أهل الاعتزال أنه من "العدل" ألا يحاسب الله عز وجل أحدا إلا على ما جنت يده بحريته وإرادته هو، **لذلك يمكن القول إن تصور المعتزلة لحرية الفعل يقوم على توظيف عدة معرفية محكمة ودالة في نفس الوقت هي: العقل والإرادة الحرة مع المقدرة والاستطاعة**.

لقد تحدى أهل الاعتزال أيديولوجية **الجبر** الرسمية للدولة الأموية، والتي رأوا فيها تناقضا غير معقول؛ فإن صحت فكرة الجبر؛ فإن دعوة الكفار إلى الإيمان تصبح بلا معنى ما دام أن الله تعالى قد أجبرهم على الكفر، وبما أن الله تعالى هو خالق الأفعال ومقدرها فإن الأفعال **التي يأتي بها الحاكم أو ولي الأمر هي أفعال من الله تعالى لأنه قد أجبر عبده عليها ولا سبيل إذا للإعتراض عليها**.

يترتب على التحليل الاعتزالي تحرير الإنسان كفرد وإخراجه من التصور الجبري الصارم والمتشائم الذي يجعل إرادة الإنسان محكومة قبلا، لأجل ذلك عملوا **على إحداث مشيئة إنسانية إلى جانب المشيئة الإلهية** التي هي طبعا مهيمنة، ولكن يبقى هناك مجالا للحرية والاختيار الإنساني، أو

---

[52] محمد عمارة، المعتزلة ومشكلة الحرية الإنسانية، دار الشروق، الطبعة الثانية 1988م ص 81

[53] علي الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى 1973م ص19

بتعبيرهم مجال للإختراع وعدم التوقف عند ما هو معطى وموجود أو الاستسلام للقضاء والقدر، إذا فمنذ هذه اللحظة الاعتزالية صار بإمكان الإنسان الإقبال أو عدم الإقبل عن الفعل **لأنه حر**. ضدا في عقيدة الجبر إذا؛ عمد المعتزلة إلى ترسيخ فكرة الحرية الإنسانية بدلا منها، تلك العقيدة التي عبر عنها الجهم ابن صفوان أبلغ تعبير بقوله: "إن الإنسان لا يقدر على شيء، ولا يوصف بالاستطاعة، وإنما هو مجبور في أفعاله؛ لا قدرة له، ولا إرادة، ولا اختيار، وإنما يخلق الله تعالى الأفعال فيه على حسب ما يخلق في سائر الجمادات، وتنسب إليه الأفعال مجازا كما تنسب إلى الجمادات"[54]

يعبر هذا الكلام الخطير عن **عقيدة الجبر** الخالصة بطريقة واضحة لا لبس فيها، فالإنسان مثله مثل الحيوان والجماد خاضع لواقعه ومقهور به، وما عليه إلا أن يستسلم له، **ولا يستبعد أن يكون لهذه الفكرة خلفيات سياسية مرتبطة بتبرير الحكم الأموي مع حمل الجمهور على التعامل معه كأنه قدر مقدّر وعدم التطلع إلى محاولة التفكير في تغييره،** وهذا وفقا للتصور الإعتزالي لا يزيد عن كونه تواطئا وتبريرا للتسلط والاستبداد السياسي، من هنا تتجلى واقعية المعتزلة الذين كانوا يفكرون من داخل هموم ومشاكل الإنسان الاجتماعية والسياسية لا من فوقها أو خارجها.

من جهة أخرى حاول الأشاعرة التوسط بين الجبرية التي ألغت الحرية الإنسانية وبين المعتزلة الذين وضعوا الإنسان أمام حرية اختراع وصناعة أفعاله التي فصلوها عن الإرداة الإلهية، فالأفعال عندهم من خلق الله تعالى أما الكسب فهو من العبد، يقول أبو حامد الغزالي: "القول بالجبر محال باطل، والقول بالاختراع اقتحام هائل، وإنما الحق إثبات القدرتين على فعل واحد."[55] أما القدرتين فهما قدرة الخالق عز وجل في خلق الأفعال وقدرة الإنسان في الكسب والتصرف، فالإنسان إذا توجهت قدرته إلى فعل ما، خلق الله قدرة في العبد تمكنه من اجتراح هذا الفعل أو ذاك، وعند القيام بالفعل يسمى عندئذ كسبا للعبد.

أراد الأشاعرة إثبات أن الله عز وجل هو خالق كل شيء ولا أحد يزاحمه في الخلق، ومن جهة ثانية أرادوا التأكيد على الحرية الإنسانية والقدرة على العمل، ونظريتهم في "الكسب" **هي توسط بين الإختيار الحر المطلق للعبد وبين الجبر الذي يشل حرية الإنسان،** لكن بغض النظر عن التفصيلات والاختلافات بينهم وبين المعتزلة فإن الأمر لا يعدو أن يكون خلافا شكليا ولفظيا ليس إلا، فأفعال الإنسان التي يقوم بها بكل حرية ومن صميم إرداته تقع تحت علم الله تعالى وإرادته.

الحاصل إذا أن إشكالية الحرية المرتبطة بالفعل الإنساني كما تم تناولها من طرف المعتزلة والجهمية والقدرية السابقين عليهم كانت متورطة بالظروف السياسة إبان الحكم الأموي؛ فالمعتزلة كانوا يكافحون من أجل تحرير الإنسان والمجتمع من التسلط والقهر أيا كان مصدره، أما غيرهم وخاصة الجهمية فقد كانت نظرتهم تبريرا ودعما للحكم الأموي المستبد، فالحرية كما تم الترويج لها إبان الحكم الأموي والتي ترسخت من بعد هي الحرية القانونية اللغوية فقط، وهي

---

[54] الشهرستاني، الملل والنحل، مؤسسة الحلبي، طبعة دون تاريخ 87/1

[55] أبو حامد الغزالي، الاقتصاد في الاعتقاد، دار الكتب العملية الطبعة الأولى 2004م ص 55

ألا يكون الفرد المسلم عبدا مملوكا، أما الجوانب الأخرى المرتبطة بالحرية فقد ظلت مغيبة تماما، خاصة الحرية السياسية والثقافية وربما حتى الحضارية.

ثالثا: عصر النهضة والروح الاعتزالية.

لاحظ روزنتال بحق أن "تعريف الحرية لا يثير أية مشكلات **عندما توجد مؤسسة العبودية كمؤسسة**؛ الحرية في هذه الحالة هي كون الإنسان حرا في مقابل أن يكون عبدا، ولقد كان فهم الحرية بهذا المعنى واضحا تماما ومقبولا بشكل عام، واحتاج الأمر إلى جهود عقلية كبيرة للإبتعاد عنه ولإعطاء الحرية مفهوما جديدا يوسع من المفهوم القديم لها."[56]

إن هذه الجهود العقلية الكبيرة لم تكن وليدة الصدفة، وإنما ارتبطت بظروف الاحتكاك بالحضارة الغربية القوية، هذا الاحتكاك الذي كان من نتائجه خلخلة البنى الثقافة المترسّبة من أجل اكتشاف سبل النهوض والتقدم واستعادة الريادة الحضارية والانعتاق من التبعية والتخلف، وفي إطار هذا المخاض بدأت تتشكل نظرة جديدة للحرية تزاحم النظرة التقليدية المرتبطة بالعبودية والرق، وأصبح الحديث عن أبعاد جديدة لها من قبيل خروج المرأة إلى العمل وتعليمها، وتأسيس الأحزاب والنقابات، وحرية التعبير عن الرأي.. **هذه الابعاد وغيرها جديدة كل الجدة عن الحقل الثقافي العربي الذي بدأ يكتشفها ويهمنا الآن الاقتراب أكثر من بدايات هذا الاكتشاف.**

تشير بعض الأبحاث أن رفاعة الطهطاوي من أوائل من أدخل تلك الأبعاد الجديدة لمفهوم الحرية، ولعل هذا يتضح في المعنى الجديد الذي أعطاه للحرية والذي يتجلى في كونه ابتعد بها عن نطاق حقل العبودية والرق، فهو يعتبرها: **رخصة العمل المباح من دون مانع غير مباح**، وقد أدخل فيها **حرية التنقل من دون مضايقة والتصرف وفقا للإرادة وبدون مانع إلا مانع من الشرع أو السياسة، وعدم إجبار أحد على مغادرة بلده بالقوة، وأكثر من ذلك فقد توسع في الحرية واعتبر أن لها أقسام ستة: طبيعية وسياسية، دينية ومدنية وسلوكية**."[57] واضح أن هذه المقاربة كانت **ثورية** بالنظر إلى سياقها الثقافي والمعاني الحديثة التي ألثقتها بالحرية، ورغم أنها لك تكن كاملة إلا أنها نظرت إلى الحرية نظرة مركبة قطعت مع التبسيط والاختزال التاريخي الذي اتسمت به.

إن إيمان الطهطاوي بالحرية يظهر في العديد من الأفكار العميقة التي تركها، فمثلا نجد إيمانه العميق بمكانة المرأة في المجتمع وأهليتها لتطوير ذاتها والإسهام في تنمية مجتمعها بما تتوفر عليه من مؤهلات نفسية وعقلية، وهذا يعكس فيه "بعدا إنسانيا وحضاريا راقيا كإنسان ينظر إلى المرأة نظرة حضارية سامية ويتحدث عن حقوقها في التعليم والعمل والمشاركة ويلتمس جوانب

[56] فرانز روزنتال، مفهوم الحرية في الإسلام، ترجمة وتقديم معن زيادة ورضوان السيد، معهد الإنماء العربي، الطبعة الأولى 1978 ص 15

[57] رفاعة الطهطاوي الأعمال الكاملة ص 505 بتصرف

نفسية وإنسانية في شخصيتها كالرقة والعطف والحب مؤكدا أنها مميزات وليس عوامل ضعف كما يظن الكثيرون."[58]

لقد وضع الطهطاوي البذرة الأولى لفكرة الحرية في الثقافة الإسلامية من منظور اكثر تعقيدا وشمولية مما سبق، إذ أصبحت "لازمة أساسية لبناء مجتمع حديث، وذلك على اعتبار أن التمدن حسب تعبيره يبنى على ركيزتين أساسيتين هما: العدل والحرية"[59] وإن من أهم مسلمات الحرية هي مساواة جميع المواطنين في الحقوق والواجبات كل حسب قدرته ومؤهلاته، وهذه المساواة هي دعامة لترسيخ الحرية في المجتمع، ولا شط أن هذا الفهم الجديد فيه ثورة على التقليد الأموي الاستبدادي.

حمل لواء تطوير أفكار الطهطاوي العديد من الرجال والمفكرين من بعده منهم الشيخ المرصفي وعبد المتعال الصعيدي ومحمد عبده الذي جسد فكرة الحرية باجتهاداته وتسامحه وفتاواه التجديدية، لقد كان هذا التحول في تناول "الحرية" على الطريقة الاعتزالية وليد عوامل كثيرة منها الهزائم المتتالية للعرب والمسلمين أمام الغرب بصورة أقنعت الجميع أن السبيل الوحيد لاستعادة المبادرة الحضارية هو إعادة النظر فيما هم عليه علما وسياسية واقتصادا واجتماعا.

هذا علاوة على تأثر رواد النهضة بحالة الإصلاحات الواسعة التي أقدمت عليها الدولة العثمانية ابتداء من سنة 1826م، كما ساهمت تجربة محمد علي في مصر من حيث اهتمامها بالتعليم والتحديث الاقتصادي والعسكري، هذا إضافة ما أحدثته سياسة البعثات إلى الخارج من انفتاح جيل على الغرب وتأثره بأفكاره."[60]

كل هذه العوامل أدت إلى إخراج مفهوم الحرية من شرنقة دلالاته التاريخية المرتبطة بالرق والعبودية وربطه بآفاق سياسية واجتماعية جديدة **كان من ثمارها الدعوة إلى التخلص من الاستبداد والمناداة بالديمقراطية** على المستوى السياسي وكذلك السعي نحو تعليم المرأة والمطالبة بحريتها على المستوى الاجتماعي وعلى المستوى الديني الدعوة إلى التخفيف من وطأة التقاليد والخرفات التي كبلت الإنسان العربي المسلم، ولعل هذه هي مجمل المطالب التي ترجمها رواد النهضة والإصلاح ابتداء من نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر.

الجبرية الجديدة وآفاق الحرية.

إن الجدل الكلامي الدائر حول الجبر والاختيار في علاقته بالحرية الإنسانية كان ينطوي على **بعد سياسي خفي** كما سبقت الإشارة، وقد كانت الغلبة كما هو معلوم لصالح **الموقف الجبري** الذي حاربه المعتزلة في صدر الإسلام، وهو الموقف الذي تبين أنه متواطئ مع الاستبداد الأموي لصالح ترسيخ فكرة الرضا بالقضاء والقدر في النفوس.

---

[58] أحمد عرفات القاضي، قضية الحرية في الفكر الإسلامي الحديث، وردت في كتاب فلسفة الحرية، مجموعة من المؤلفين ص 87

[59] نفس المصدر ص 93

60 انظر محمد جبرون، نازلة الحرية في الفقه الإصلاحي العربي وحكمها دراسة في العوائق الأصولية للتحرر مركز نهوض ص 11 وما بعدها.

كانت الجبرية الكلامية متمحورة حول إشكالية: **هل الإنسان مسير أم مخير**؟ ثم استحالت مع الوقت إلى جبرية سياسية "وضعت الأساس العملي لمسألة الطاعة المطلقة عبر تشويه مفهوم الصبر وتحويله إلى نوع من الإرجاء السياسي، وقد ترتب على عقيدة الجبر في مظهرها الأموي تغييب الشورى والدفع إلى الرضا والقبول بالواقع السياسي أيا كان وتوسيع مفهوم الطاعة السياسية واعتبار الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ضربا من الخروج."[61]

لم يكن الدين هو السبب وراء هذه الوضعية؛ وإنما كانت السياسية المستندة إلى تبريرات دينية خاطئة هي التي رسخت الفكر الجبري بالقوة في نسيج الثقافة العربية ضدا في منطق "لاكراه في الدين"، و"لكم دينكم ولي دين" الذي يبشر الإنسان بالحرية والتحرر والانعتاق من كل قهر، ويضع الإنسان أمام مسؤوليته في تشكيل وصناعة مصيره وحده، ولذلك فكل "المحاولات التي سعت إلى تغييب معنى الحرية في الإسلام، وإلى تغييب الكثير من دلالاتها ومراميها في كل مجال، لا تخرج في كثير منها عن محاولات تسعى إلى **التقليل من شأن الدين الإسلامي**، وربطه بالتّخلف والتبعية وعدم القدرة على مواكبة الزمن الحديث"[62]

لم تختف الجبرية الأموية القديمة، ولكنها استمرت وانتعشت في نسيج الثقافة العربية بأشكال مختلفة كلها ترمي إلى تقييد الحرية إما باسم الدين أو باسم السياسة، من أجل ترسيخ عقلية الطاعة وتبرير الوضع القائم والانحياز لصالح الدفاع عن الاستبداد، ووضع الناس أمام الحقيقة الواحدة الصلبة التي لا ينبغي "الخروج" عليها.

وكما اختفى الموقف الاعتزالي وتواري، انكمش كذلك مع الوقت وبفعل الاستبداد التجديد النهضوي الذي أعاد اكتشاف الموقف الاعتزالي العقلاني، وصرنا الآن مرة أخرى في ظل تنويعات مختلفة للجبرية الأموية الأصلية، وهذه الجبريات بشتى تلويناتها تستعيد مقولة **الإنسان المسيّر الفاقد للمبادرة ولروح الإبداع**، ولعل من أسوء تمظهراتها شيوع ثقافة إلقاء اللوم على "الآخر" والتنصل من تحمل مسؤولية وعواقب ما يجري حوله.

إن الحرية ترتبط **بالإنسان العاقل** وليس بغيره من الموجودات الأخرى، **هذا هو الدرس الإعتزالي الأول**؛ لذلك نحن متحمسون "ومتعاطفون معها ونعتبرها أمرا جوهريا للبشرية؛ لأن العقل والحرية متداخلان ومتشابكان بحيث يتعذر فصلهما، وغياب أحدهما يضعف وجود الثاني، فالحرية تنتمي إلى الإنسان العاقل"[63] والإنسان يحتاج إلى الإيمان بأنه حر قادر على الاختيار ومتحكم في إرداته وتوجيهها بالشكل الذي يريده هو بعيدا عن أية مراقبة خارج القانون العادل وهذا هو الشرط ضروري للإبادع والابتكار.

61 هاني عبادي محمد المغلس، الطاعة السياسية في الفكر الإسلامي: النص والاجتهاد والممارسة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي الطبعة الأولى 2014م ص 278

62 حورية يونس الخطيب، الإنسان ومفهوم الحرية، دار الملتقى، الطبعة الأولى 1993م ص 10

63 العقل والحرية والديمقراطية في الإسلام، ص 153

الحرية كما نفهمها اليوم وكما يجب أن تكون هي مقدرة الإنسان على اختيار الأفعال والتعبير عن الآراء وفق مشيئته الخاصة دون تدخل خارجي قسري، وهي تتأسس على عنصر **الإرادة الواعية والقصد إلى الفعل الحر** في إطار ما يسمح به القانون وعدم الاعتداء على حقوق الآخرين، وهي تغيب عندما يتم التلاعب بإرادة الإنسان والتحكم فيه وفرض عليه "**ما يريد وما يختار**" بل والتدخل في رغباته وآماله واقتحام حرماته وخصوصياته والتجسس عليه بكل الطرق والأساليب التي تجعل من **الحرية والقدرة على الإختيار** شعارا فارغا لا معنى له، ولذلك فـ "الحرية الوحيدة التي تستحق الاسم هي تلك القائلة بسعينا وراء مصلحتنا بطريقتنا الخاصة، طالما كنا لا نحاول أن نحرم الآخرين من حقوقهم أو نعرقل جهودهم في الحصول عليها."[64]

الحاصل إذا؛ إنه وجب القطع مع نمط التفكير الذي جعل من الحرية إشكالية بسيطة على طول تاريخنا، بحيث لم يتم النظر إليها بطريقة مركبة تستوعب جل القضايا التي من دونها تظل شعارا بلا معنى؛ مثل قضية المواطنة والعدالة الاجتماعية والإقتصاد والتنمية والنهضة...إلخ فيلست **هي ألا تكون عبدا**، لقد وسّع عصر النهضة هذا الفهم الساذج وخرج بها من شرنقة الفكر الجبري الذي رسخه التسلط الاموي، والرهان الحقيقي هو الدفع بالحرية لمعانقة آفاقا جديدة.

أهم المصادر والمراجع المعتمدة:

- الحرية، زيجمونت باومان، ترجمة فريال حسن خليفة، مكتبة الفكر الجديد، طبعة دون تاريخ،
- طه جابر العلواني، لا إكراه في الدين، إشكالية الردة والمرتدين من صدر الإسلام إلى اليوم، مكتبة الشروق الطبعة الثانية 2006م
- جمهرة مقالات ورسائل الشيخ الإمام محمد الطاهر بن عاشور، جمع الطاهر الميساوي، دار النفائس، الأردن، الطبعة 2015/1م
- عبد العروي؛ مفهوم الحرية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة 2012م
- الطاهر بن عاشور؛ مقاصد الشريعة الإسلامية، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، طبعة 2004م
- الطاهر بن عاشور؛ أصول إصلاح النظام الاجتماعي في الإسلام، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الطبعة الثانية، دون تاريخ.
- عن الحرية، جون اسيورات ميل، ترجمة هيثم كامل الزبيدي، طبعة دون تاريخ.
- العقل والحرية والديمقراطية في الإسلام، عبد الكريم سروش، العبيكان الطبعة الأولى 2007م

64 عن الحرية، جون اسيورات ميل، ترجمة هيثم كامل الزبيدي، ص 19

- هاني عبادي محمد المغلس، الطاعة السياسية في الفكر الإسلامي: النص والاجتهاد والممارسة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي الطبعة الأولى 2014م
- معجم العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق محمد المخزومي وإبراهيم السمرائي، دار الهلال طبعة دون تاريخ
- محمد إبن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت الطبعة الثالثة 1414م
- الراغب الأصفهاني؛ المفردات في غريب القرآن ، دار القلم، الطبعة الأولى 1312هـ
- فرانز روزنتال، مفهوم الحرية في الإسلام، ترجمة وتقديم معن زيادة ورضوان السيد، معهد الإنماء العربي، الطبعة الأولى 1978
- حورية يونس الخطيب، الإنسان ومفهوم الحرية، دار الملتقى، الطبعة الأولى 1993م
- محمد عمارة، المعتزلة ومشكلة الحرية الإنسانية، دار الشروق، الطبعة الثانية 1988م
- الشهرستاني، الملل والنحل، مؤسسة الحلبي، طبعة دون تاريخ
- أبو حامد الغزالي، الاقتصاد في الاعتقاد، دار الكتب العملية الطبعة الأولى 2004م
- رفاعة الطهطاوي الأعمال الكاملة
- الطاهر الميساوي، جمهرة مقالات ورسائل الشيخ الإمام محمد الطاهر بن عاشور، دار النفائس، الأردن، الطبعة الأولى 2015م
- علال الفاسي، النقد الذاتي، المطبعة العالمية، الطبعة الأولى دون تاريخ.
- رشيد رضا، تفسير المنار، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1990م
- عبد الرحمان حللي، حرية الاعتقاد في القرآن، دراسة في إشكاليات الردة والجهاد والجزية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 2001م
- فهمي جذعان، المقدس والحرية وأبحاث ومقالات أخرى من أطياف الحداثة ومقاصد التحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 2009م

توظيف التراث في رواية مسرى الغرانيق في مدن العقيق
لأميمة الخميس

Enchanting heritage in the novel of
Voyage of the Cranes in the Cities of Agate
By: Omaima AlKhamis

أ . نورا محمَّد عمر
(جامعة قطر)

د . عبد الحق بلعابد .
(جامعة قطر)

الملخَّص :

تتمثل أهمية البحث في الكشف عن الأنماط التراثية الكامِنة في رواية "مسرى الغرانيق في مُدن العقيق". وتجلى هدفه في مُقاربة الوظائف السردية، والإبداعية والدلالية ومكاشفتها؛ بُغية الكشف عن دلالات توظيفها في الرواية. وذلك لما للرواية والتراث علاقة وطيدة نشأت منذ الأزل ولا زالت.

وعليه، اتضحت الإشكالية البحثية في مكاشفة مسوغات الكاتبة في استعارة التراث وتوظيفه دلاليًا وإبداعيًا ليكون قناعًا سرديًا، يتضح في الرؤى السردية المتينة والمتكاملة في الرواية. ويقوم البحث على الآليات السردية للكشف عن مواطن توظيف التراث في الرواية، ودوره في إثراء الرواية.

الكلمات المفتاحية: التراث، الرواية، السرديات، أدب الرحلة، أدب عربي.

Abstract:

The importance of the research is to show the heritage patterns imbedded in the novel " Voyage of the Cranes in the Cities of Agate". The scope of the research is to approach and reveal narrative, creative and semantic functions in the novel. Accordingly, the research problem has manifested itself in revealing the author's motivation of borrowing heritage in an indicative and creative way in the novel.The research is based on narrative mechanisms to uncover the places that employ heritage in the novel, and its role in enriching the novel.

Key words: Heritage, novel, narrations, travel literature

مقدمة:

تجلّى التراث في الرواية العربية بعدما عُرف دوره في تكثيف المتون السردية، ولاستقرار التراث في ذاكرة الجميع. فيستلهم الكُتّاب التراث في مؤلفاتهم بصورة ضمنية أو صريحة. وليس ذلك بعجيب؛ لأن التراث يضيف حسًا جماليًا في الرواية فيُبرز وعي الكاتب بتراثه. لاسيما تلك المتخيلات التراثية التي تُجسد ذاكرة الأمة العربية: كالمتخيل الديني، والأسطوري العجائبي، والثقافي.

ومن الذين انتهجوا نهج العودة إلى التراث، واستحضاره بصورة جديدة في العصر الحديث الروائية أميمة الخميس، فيما كتبته في روايتها (مسرى الغرانيق في مُدن العقيق)، والتي تُم العمل الرابع لها في مسيرتها الأدبية، وقد مكّنتها من الفوز بجائزة نجيب محفوظ في عام 2017م. وبناءً على الغِنى المعرفي الذي يسبغه التراث في الرواية، عكست رواية (مسرى الغرانيق) الذاكرة الجمعية للهوية العربية؛ إذ حاولت رصد التعدد الثقافي والحضاري والتراثي الحاصل في الدولة الإسلامية من الفترة 402 هـ - 495 هـ. وفي سبيل استحضار التراث للسرد الروائي، بينت الكاتبة في روايتها أفعال المثاقفة التي عاشها العالم الإسلامي إبّان تلك الفترة.

وحتى نلِج في فهم توظيف التراث في الرواية المُختارة، سأشير إلى مفهومي الرواية ومفهوم التراث. فقد شهدت الرواية اختلافًا واسعًا في الآراء حول تعريف ماهيتها، فمنهم من وجد بأنها عصيّة على القبض والتعريف؛ لاتساع مشاربها وامتداد محاورها وتنوع تداخلاتها مع مختلف المجالات، وأبرز الذين مثّلوا هذا الرأي ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) الذي يرى بأنها "جنس فني، والكلمة الكاتبة كلمة شعرية، إلا أن أطر المفهوم الراهن للكلمة الشعرية المؤسس على بعض المقدمات القاصرة تضيق عنها"[65]، فهو يرى أن الرواية أكبر من أن تُضَم تحت نوع أدبي معين، كذلك شاركه الرأي وآين بوث(Wayne C.Booth) الذي يبيّن "بوضوح مدى صعوبة التوصل إلى تعريفات شاملة فيما يتعلق بالرواية"[66].

وآخرون وجدوا بأن الرواية هي نوعٌ أدبي يُحسن تعريفه وفهم حدوده ومحدداته، مثل جورج لوكاتش (György Lukács) الذي يجد بأن "جمالية التطور البرجوازي الحديث عملت على إعداد نظرية هذا الشكل الفني البالغ الجدة."[67] . فوضعوا لها تعريفًا محددًا. وبما أنني لست بصدد التأريخ لمفهوم الرواية وتعدد مفاهيمها، سأستند على التعريف الذي وضعه االناقد سعيد يقطين وقد عرّفها بأنها: "نوع أدبي جديد في الإبداع الأدبي والثقافي تتفاعل مع مختلف النصوص انطلاقا من تفاعلها مع واقعها التراث والسرد"[68]. فمن خلال هذا التعريف يتضّح أن الرواية هي مادّة حديثة المنشأ، ذات تفاعلات نصية وتناصية، تتداخل مع مختلف السياقات الثقافية

[65] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلّاق، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 1988م، ص19.

[66] للاستزادة ينظر: روجر آلن، الرواية العربية، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 1997م، ص17.

[67] جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة: نزيه الشوفي، ب.ط، دمشق، 1985م، ص15.

[68] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992م، ص7.

والحضارية والتاريخية. كما أنها أرضٌ خصبة للإبداع، تتيح لكاتبها أن يتحرك بعفوية وراحة بين أروقة العلوم والمعارف لينتج عملًا يَبقى في الذاكرة.

أما التراث فهو كلمة تتعلق بـ "معنى من معاني اتصال الحياة، وبعث النشاط بعد الخمود، وأصل كلمة التراث (وراث) من الوراثة"[69]. فعلى الرغم من تعدد مفاهيم التراث إلا أن أغلب المفاهيم دارت حول خصائص هذا التعريف. فالتراث هو سلسلة تربط الحاضر بالماضي، وتتألف حلقاتها من كل ما يرثه الإنسان من أجداده وأسلافه ومجتمعه، مثل: العادات والتقاليد والدين والفِكر والفلسفة والأدب والثقافة والعُرف والتاريخ، وتُوجب تفاعله مع الحاضر ولكن بطريقة تتناسب مع مقتضياته وحداثته وحاجاته. ومن خلال هذه التعريفات تتضح العلاقة المتينة والمتكاملة بين التراث بالرواية؛ إذ كانت البواعث الحقيقية لاستدعاء التراث في الروايات هي هزيمة حُزيران[70] 1967م التي عاشها العرب.

لهذا يسعى البحث للكشف عن مسوغات الكاتبة في استعارة التراث وتوظيفه دلاليًا وإبداعيًا في الرواية، وفهم دلالات هذا التوظيف؟، وقبل الخوض في تحليل الرواية، نقترب منها من خلال الدراسات التي حاولت البحث عن مكوناتها السردية أو موضوعاتها التخييلية، لنحدد منظورنا البحثي لمقاربة هذه الرواية:

- **بحثا عن مسرى الغرانيق:**

إن رواية (مسرى الغرانيق في مدن العقيق) هي رواية خيالية سعودية كتبتها الكاتبة أميمة الخميس. تحكي عن شاب يُدعى (مزيد الحنفي النجدي) من أراضي نجد واليمامة في صحراء الجزيرة العربية. أخذ عن جده طرائقه العجائبية في حفظ الشعر وإنشاده إلى جانب شغفه بالقراءة. رباه جده الحكيم فزرع في روحه حب الكتب واقتناءها.

وانتهج نهج الرّحالة فهو بائع كُتب جوّال ذهب في رحلة خيالية وجودية، ليجد الأجوبة عن تساؤلات مُلحة دارت في خُلده وسعى إلى مكاشفتها، وعلى هذا الأساس خرج من دياره وارتحل، في رحلة بحث عن العلم والفلسفة. وبدأ رحلته من وسط صحراء الجزيرة العربية قاصدًا بغداد فبصرى الشام ثم القدس فالقاهرة، فالقيروان ثم الأندلس حاضنة آخر أنفاس الحضارة الإسلامية. فوجد البطل نفسه مُكلفًا بمهمة عصيّة مُكللة بسبع وصايا وَجب عليه أن يقرأها ثم ينساها، ولكن بسبب حبه للكتب وشغفه بها، ومخالفته لبعض الوصايا جاءت نهاية الرواية بما لا تحمد عقباه[71].

---

[69] مراد عبد الرحمن مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر- دراسة نقدية، دار المعارف، ط1، مصر، 1991م، ص14.

[70] للاستزادة ينظر: شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، بيروت، 1978م، ص272.

[71] لقراءة الوصايا السبع انظر الرواية: أميمة الخميس، مسرى الغرانيق في مدن العقيق، دار الساقي، ط1، بيروت، 2017م، ص189 – 190.

دارت أحداث الرواية حول عوالم تراثية قديمة، تنوعت فيها المحطات التاريخية ولكنها على الأغلب تقع في القرن الرابع الهجري، عندما كان السياق العلمي في تلك المرحلة مُشعًا بالحكمة وخاصة في حضور العصر العباسي عندما تثاقفت الحضارات وكثرت النزاعات وظهرت جماعات المناطقة والملاحدة والعقائديين. حيثما كانت كل جماعة تؤمن بقوتها وبقربها من الله دون سواها.

وتمثلت مهمة الغرانيق فيما ذكره (الفُراتي)* لمزيد عندما سأله عن هذه الجماعة السرية فيقول: "السُراة الغرانيق من أهل العدل والتوحيد، علينا بث هذه الكتب في المكتبات ودور العلم، وبين أيدي ذوي الفكر النابه الفطن، وأولئك الذين اختاروا العقل نبراسًا في جلب المنفعة ودفع المضرة"[72]. وأهل العدل والتوحيد هم جماعة من الجماعات الإسلامية في العصر العباسي، وهم المعتزلة. وشعارهم هو العقل؛ إذ قالوا إن العقل يسمو على النص. وهذا المكون التراثي والتناصي في الرواية يدل على أن الكاتبة استعارت التراث من أجل مناقشة أوضاع العالم الإسلامي حضاريًا وسياسيًا، من خلال شخصية بطلها الرحالة مزيد، الذي يحمل اسمه دلالة سيميائية تدل على الزيادة في طلب العلم ونشر المعرفة والانفتاح على الناس والأمم والجماعات.

فمن الجلي أن الكاتبة استفادت من أدب الرحلة وأعادت صياغة مفهومه من كونه مذكرات تاريخية يكتبها الرحالة، إلى مهمة وجودية غامضة مُتخيّلة. فلم تغفل الكاتبة عن رسم صورة الأمكنة بالطريقة المُثلى ووصف معالِمها. ففصول الرواية توزعت على الأماكن التي قصدها مزيد الحنفي النجدي، إلى جانب الشخصيات فقد رسمت صورتها الخارجية بمنتهى الدقة وكأنك قادر على رؤية ملامح الشخصية الخارجية والنفسية الداخلية، ومعاناتها ومشاعرها وتنقلاتها من حال إلى حال.

بدأت الرواية بوصف المنطقة التي عاش فيها البطل، وانتصر العقل في الرواية عندما سافر مزيد مع أصحابه ويشهدون حالات من الفتنة المذهبية الحاصلة في الحضارة العربية آنذاك مع انتشار الفلسفة والعلوم. فيقدّم مزيد الأسئلة حول الفلسفة والمنطق، فعندما سأل أحد الرجال في بغداد "لكن يا سيدي الفلسفة اليونانية حكمة بشرية زائلة، فكيف نقارنها بالحكمة الإلهية النازلة؟"[73] وكانت هذه إحدى الأسئلة الوجودية التي طرحها مزيد أثناء رحلته.

وتمّثل سبب الارتحال المتواصل في أنّ مزيدًا عندما وصل إلى العراق واجه تحديًا أمامه، وذلك بسبب الفتنة التي كانت واقعة. فتصف الكاتبة هذه الفرق في بغداد على لسان رجل بغدادي تناول أطراف الحديث مع مزيد إذ يقول: "زارنا قادمًا من المَعرّة شاعر فاقد البصر لكنه مستنير البصيرة، يُدعى أبو العلاء، فلما رأى قومًا في بغداد ينتظرون عودة الحلاج، ويقفون في النهر أمام المكان الذي صُلب فيه، وقومًا آخرين يلطمون على الحُسين وينتظرون عودة غائب. وأصبح الحنابلة يحرقون الكتب فسعى مزيد إلى الانتقال منها لحفظ كتبه ومواصلة مسراه؛ لأن

*وهو أحد شخصيات الرواية

[72] للاستزادة ينظر: الرواية، ص184.

[73] الرواية، ص157

"بغداد لم تعد دار مقام"[74]. فكان يأخذ الكتب ويبيعها بين المدن والبلدان حتى ينسخها الوراقون وأصحاب المكتبات، فتظل موجودة جيلًا بعد جيل، مهما احترقت النسخ أو ذبلت أو ضاعت.

وكانت الرحلات التي يقوم بها مزيد أقرب لحلقات بحث وفكر ومعتقدات؛ لأنه أضحى أحد سُراة العقل والحجة. رحلات جماعية تخفف عليه وحشته في سفره مع تعمقه في فردانيته وتساؤلاته وعُزلته. يرتحل وفي كل أرض ينزل بها يجد من المهمات والمغامرات ما يؤكد له أسئلته حول الدنيا وغرائِبها وعجائِبها. فبعد أن أَسرته بغداد ودروبها، وصل إلى القدس وتَقبع في نفسه نزعة العلم والمعرفة. أما الأسئلة التي راودته فكان يفتتها لأجزاء صغيرة حتى يصل إلى الجواب الأقرب لنفسه. فلم يكن عجولًا في الإجابة بل كان يضع لكل سؤال احتمالين أو أكثر. ومع ذلك اشتغل مَزيد عدة مهام أثناء ترحاله فكان خطاطًا في بغداد وناسخًا، ومتعلمًا العقائد والديانات في القدس، أما في مصر فكان كيميائيًا يصنع الوصفات الطبيّة، وتزوج أخيرًا في الأندلس. وانتهت الرواية بشكل مأساوي لمزيد إذ ألقي القبض عليه بتهمة بيع الهرطقات والخزعبلات بين الناس.

- **توظيف التراث في عنوان الرواية:**

انتهجت الرواية نهج القدماء في عنوّنة مؤلفاتهم في بدايات مراحل التأليف والتدوين. عندما كانت العناوين تُسجّع ببديع الكلام وصنعته، فتُعبر عن مضمون الكتاب بشكل مُبهر لافت؛ إذ اهتم المؤلفون القدماء بالعناوين وأولوها اهتمامًا فائقًا؛ وذلك لأنها العتبة التي تجذب نظر القارئ. فالعنوان كما عرّفه الصُولي (ت 335هـ) في كتابه (أدب الكتاب) أنه "الأثر الذي يُعرف به الشيء"[75].

أما معنى مفردات عنوان الرواية، فالمسرى هو الطريق، أو المسير في الليل. وهنا تعالق مع التراث الديني في مسرى الرسول الكريم في رحلة الإسراء والمعراج. والغرانيق هي نوع من أنواع الطيور، فالغرنوق هو " طير أبيض من طير الماء"[76]. والكاتبة تقصد بها طيور العقلانية والحكمة. أما العَقيق فهو "فهي أودية سقتها السيول فمنها عقيق عارض اليمامة، ومنها عقيق بناحية المدينة فيه عيون ونخيل، ومنها عقيق آخر يدفق ماؤه في غوري تِهامة ".[77] ويتضح استخدام الكاتبة لهذه المفردات في عنوان روايتها والتي تدل على طبيعة المنطقة وقتذاك ورحلات البحث عن الماء، فالغرنوق طائر يجلس بجوار الماء، في مناطق شبه الجزيرة العربية وهو مسقط رأس البطل.

---

[74] الرواية، ص192.

[75] أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ت 335 هـ)، أدب الكتاب، تحقيق: محمد بهجت الأثري، المكتبة العربية، د.ط، بغداد، المطبعة السلفية، د.ط، مصر، 1341هـ، ص144.

[76] محمد بن مكرم بن على أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور (ت 711هـ)، لسان العرب، دار صادر، د.ط، بيروت، المجلد العاشر، د.ت، مادة: غرنق، فصل الغين، باب القاف، ص278.

[77] للاستزادة ينظر: محمد بن مكرم ابن منظور لسان العرب، عقيق، مادة: عقق، فصل الغين، باب العين، ص255.

ولم يقتصر استلهام التراث في عنوان الرواية فحسب، بل حتى العناوين الداخلية الفاصلة بين الأحداث والأبواب والفصول: (مسرى الغرانيق[78]، ضريح القرمطي[79]، سبت النور[80]، اهبطوا مصر[81]، عيد أشموني[82]، درب بنات نعش[83]، لهم دار السلام[84]، خان أبي الحسن الهاشمي[85]، وألنّا له الحديد[86]، رمان الرصافة[87]، بائعة الباذنجان[88]، مدينة الأنبياء، [89]ينبوع زليخا [90]المسلوخة ورايات قريش[91]). وكان استخدامها للعناوين الفرعية استخداما ذكيًا؛ لأن الرواية جاءت في خمسمئة وستين صفحة. فكانت العناوين مخففة لطولها. ويتضح أن للكاتبة ثقافة تاريخية مكنتها من كتابة رواية تضم الكثير الكثير من الأحداث التاريخية والسياسية في تلك الفترة.

- **توظيف أدب الرحلة في الرواية:**

وظفت الكاتبة أدب الرحلة في روايتها، وهو شكل أدبي تراثي، قام على ارتحال البطل من منطقة لأخرى، باحثًا عن المعرفة والعلم ومدونًا لكل ما رأته عينه وما سمعته أذنه من عادات وتقاليد خاصة بالمنطقة التي حل بها والمكان الذي اختاره، والناس الذين قابلهم في رحلته. فيعّبر الرحالة عن تجاربهم ولقاءاتهم مع الأشخاص، ويناقشون القضايا العلمية. مثل (رحلة ابن بطوطة، ورحلة ابن جُبير الأندلسي) قديمًا. وفي العصر الحديث ورَد توظيفه في (تخليص الإبريز في تلخيص باريز) وهو كتاب ألفه الطهطاوي عندما سافر في بعثة إلى فرنسا. فتكون الرحلات حاملة لنصوص فكرية وإبداعية، وشاهدة على الأبعاد الثقافية والحضارية والفلسفية والدينية في المجتمع.

وهنا تؤكد الكاتبة من خلال ما قيل على لسان مزيد أن الرواية تندرج تحت أدب الرحلة:

- "الليلة أكمل 29 ليلة منذ غادرت بغداد، مشارف بيت المقدس وجبل الزيتون تلوح لنا، رغم هذا رحلتي لم تكن بوجع رحلتي الأولى التي أخذتني عن اليمامة في مطلع محرم 400 للهجرة"[92].

---

[78] الرواية، ص.178

[79] الرواية، ص53 .

[80] الرواية، ص232 .

[81] الرواية، ص277 .

[82] الرواية، ص101 .

[83] الرواية، ص33 .

[84] الرواية، ص54 .

[85] الرواية، ص58 .

[86] الرواية، ص163 .

[87] الرواية، ص152 .

[88] الرواية، ص300 .

[89] الرواية، ص195 .

[90] الرواية، ص.264

[91] الرواية، ص354 .

[92] الرواية، ص31.

- "فإذا هبّت ريح الصبا من الجنوب الشرقي صار للهواء أكف صغيرة تربّت على أطرافي المثلجة بحنو، ولربما إذا أصخت السمع إلى النسمات الجنوبية سمعت ضجيج وجلبة قوافل العرب المستعربة، تخلف أطلالها في جزيرة العرب لتطرق درب الفياض الشمالية"[93].
- "مئات القوافل الضاعنة يلاحقها الحنين وينفيها القحط فتقصد مرابع الخصب، حيث أنهار جرت وهضاب أربعت وحقول أثمرت، في حين أنه في أعماق كل منهم أعرابي يشجيه حلم العودة"[94].
- "يرقى بعضنا إلى الكهوف كي تحتضنه عن لفح الهواء البارد، نوقد نارًا صغيرة داخل الكهف.."[95].
- "يأمر صاحب القافلة حادي الإبل أن يرفع صوته بالحداء لعل الإبل تنشط ونحن نقترب من واحة"[96].

وهنا تظهر ملامح الرحلة وهي عِماد الرواية، والمخاطر التي كابدها مَزيد والمهمات التي أوكلت إليه. وتجربة الارتحال الحقيقي ارتحال الفكر والعقل نحو النور والمعرفة، ومعرفة ذاته ومكاشفة أسئلته. ومن ثَمَّ نحت الرواية منحىً مختلفًا عن الرواية الغربية في بناء الأحداث من حيث ربطُها بالتراث العربي في الحل والترحال.

- **توظيف التراث في لغة الرواية:**

وفي صُلب توظيف التراث اللغوي تقمصت الكاتبة اللغة العربية القديمة التراثية لتعبر بها عن معالم العصر الذي اختارته، لكنها كانت لغة مفهومة غير معقدة ولا عسيرة على الفهم. وبدا ذلك واضحًا من خلال المفردات الغريبة في بعض الأحيان والمعبرة عن التراث، سواء من ناحية السجع الذي يقترن بسجع الكهان والمحسنات البديعية والصيغ اللفظية المزخرفة، أو الألفاظ المختارة (المعجم) بشكل عام. مما أظهر وعيها بالسياق اللغوي آنذاك، وإمكانياتها الواضحة في استعارة الأساليب اللغوية التراثية وتحريكها في النص بدقة فائقة لم تخل بالمعنى. فلا تكاد تخلو جملة من دون أن ترد فيها لفظة تراثية، على سبيل المثال .... (مئتا فرسخ[97]؛ لقياس المسافة، توقيًّا لجمارة الغيظ[98]، وتقصد به الحرارة).

ويصف مزيدٌ بُصرى الشام عندما وصلها فيقول: "مدينة قدت من صخر: قباب وأقواس وأعمدة من الحجارة العتيقة تربض على حافة الصحراء كناقة صالح، والهواء البارد الذي يمر بين أعمدتها يحمل همهمات ذعر وقلق. كانت حوانيتها منشغلة بالبيع والمقايضات بين

---

[93] الرواية، ص9.

[94] الصفحة نفسها.

[95] الرواية، ص8.

[96] الصفحة نفسها.

[97] الرواية، ص33.

[98] الرواية، الصفحة نفسها. وردت في الرواية (جمارة) بالجيم عوضًا عن الحاء (حمارة).

قوافل عرب الجزيرة، وقاطني بلاد الشام، أردية صوفية، ومخيض وبسط صوفية"[99]. كما يتضح أسلوب القدماء في الوصف متجليًا في قول مزيد عندما كان يتذكر طريقة تعليم جده له: "يقول الألف باسقة كنخلة، الباء كموقد تحته نار صغيرة، لكنني كنت أحب الراء لأنها هلال رمضان في أول العيد"[100]. وذُكر هذا الوصف عندما كان مزيد يتعلم حمل القلم والكتابة، فشبّه له جده الحروف بعناصر من بيئته ليسهُل تعلمها. وغيرها من الألفاظ الدالة على ملامح البنية الزمنية التي صنعتها الكاتبة "جُراب من الديباج، دخان حطب شجر السمر، ساحة حجر اليمامة السفلية تطوقها أروقة تحتضن حوانيت الأبازير واللحامين والبزازين"[101] وهي مسميات تحمل ملامح البيئة المتمثلة في الشجر والمدن وأروقتها.

ولقياس مسافة الطريق استخدمت الكاتبة حسبة الأيام: (تبعد عن اليمامة مسيرة أربعة أيام بلياليها[102]) وهنا تتضح طريقة قياس المسافات سابقًا. ويتضح استخدام المعجم التراثي عوضًا عن المعجم الحداثي في (يستطيع أن يفكك خيوط المقايضة، ويدهن المسافات المشدودة ببلسم الحكايات. سمسار ماهر يستطيع الاصطفاف مع المشتري، حتى يشعره أنهما سيبتاعان السلعة معًا[103]) تصف الكاتبة حال السوق وطبيعة التجارة والمقايضة. (لا تزعم إنك مخير ولا تعارك المشيئة، فحتما ستريديك، أدرج داخل الدرب التي أشرعتها أقدارك فقط[104]). استخدمت الكاتبة كلمات غير مستعملة مثل أدرج بمعنى أدخل. وفي قولها: (تلك القوارير ولطافة زخارفها ودقة نمنماتها، إحداها زعفرانية والأخرى لازوردية والثالثة فيروزية وأغطيتها جميعا قرمزية ومزخرفة بلون الصندوق. كتب على بعضها نيلوفر ونرجس وبادرنك ونارنج والرابع قضب ريحان وند[105])، تصف الكاتبة الألوان من خلال استدلالها بألوان أحجار كريمة وحلي كالفيروز واللازورد، وبأسماء أزهار كالنرجس والنارنج، وقوله عندما شعر بالحزن لفراق بغداد "بفؤادي جمرات شجن لم تترمد"[106]، وهي كلمات بليغة تصف الحرقة التي حسها، فهو لم يغادرها طوعًا وإنما قسرًا.

- **توظيف التراث في أسماء الشخصيات:**

جاء انتقاء الأسماء في الرواية مطعَما بملامح الأسماء التراثية سواء في استعارة أسماء تراثية مثل: الأعشى[107] ومعاوية[108] وأبو العلاء المعري وغيرهم أو أسماء من صُنعها: مزيد النجدي

---

[99] الرواية، ص193 .
[100] الرواية، ص23.
[101] الرواية، ص22.
[102] الرواية، ص18.
[103] الرواية، ص15.
[104] الصفحة نفسها.
[105] الرواية، ص14.
[106] الرواية، ص12.
[107] الرواية ص26 .
[108] الرواية، ص11 .

الحنفي، عطاء[109]، مسلمة وصخر التميمين[110]، صاحب القافلة الديلمي[111]، شقران[112]، الحاكم الفاطمي من آل البيت الكرام[113]، قبيلتي طسم وجديس[114]، أم الأمير يوسف؛ قوت القلوب[115]، شما الوائلية[116]، القائد بجكم التركي وزير الخليفة الراضي[117]، ملك الروم باسيل[118]، حمدان القرمطي[119]، رجلان من بني خثعم[120]، حمدونة[121]، الزاهرة[122] وغيرها من الأسماء ذات الطابع التراثي.

- **توظيف التراث في أسماء المدن والأمكنة:**

اختارت الكاتبة أسماء المدن القرى المطرزة بطابع تراثي قديم يُذكر القارئ بالدكاكين والأروقة التاريخية القديمة والفوانيس المعلقة على أبوابها. مُعبرة من خلالها عن اللحظة التاريخية التي اختارتها لتكون شاهدة على أحداث روايتها وسياقاتها. فجاءت الأسماء متماشية مع ملامح العصر العباسي. (حصن بني الأخيضر[123]، وادي بني حنيفة[124]، بيت الحكمة في بغداد[125]، بُصرى الشام[126]، بيت المال[127]، مكتبات القساوسة السريان[128]، مكتبات الجامع الأموي[129] مدينة الأكباش[130])، باب الكرخ[131]، وغيرها الكثير من الأسماء التراثية التي حاكت فيها أسماء المدن والقرى قديمًا. وأجد أن الكاتبة وفقت في اختيار مثل هذه المسميات الدالة على سياق الرواية

[109] الرواية، ص 395.
[110] الرواية، ص33.
[111] الرواية ص30.
[112] الرواية ص25.
[113] الرواية، ص23 .
[114] الرواية، ص 21.
[115] الرواية، ص20.
[116] الرواية، ص17 .
[117] الرواية، ص16 .
[118] الرواية، ص12 .
[119] الرواية، ص10.
[120] الرواية، ص150.
[121] الرواية، ص 455.
[122] الرواية، ص521 .
[123] الرواية، ص23.
[124] الرواية، ص21.
[125] الرواية، ص17.
[126] الرواية، ص16.
[127] الرواية، الصفحة نفسها.
[128] الرواية، ص12.
[129] الرواية، ص11.
[130] الرواية، ص9.
[131] الرواية، ص150.

وأحداثها. فاقتبست بعضها من الأمكنة في الحضارة العربية الإسلامية والتاريخ، وبعضها الآخر اختلقته لروايتها.

- **استحضار التراث في وصف المكان:**

وفيما يتعلق بوصف المكان، فقد دفعت الكاتبة روايتها برؤية ثقافية منوعة كان للعادات والتقاليد حضورٌ جليٌ فيها. فكانت الرواية مُحافظة على العرف العربي في أحداثها فلم تخرج عن المألوف كثيرًا، فيستطيع القارئ غير العربي أن يعي الجو العام الحضاري العربي في تلك المدن آنذاك ويستنبط الملمح الحضاري والسياسي العربي العام.

مثل اختيار سوق اليمامة للتبضع، يقول مزيد: "كان جدي ينزل إلى ساحة سوق اليمامة [132]، فنشتري صاعًا من حنطة، وسلة زبيب، وسراجًا صغيرًا، ونمّر بالنجار نبتاع وعاءً خشبيًا منحوتًا بمهارة للثريد، ونمر بحوانيت النساء فنبتاع بساطًا أو عباءة صوفية من نسجهن.."[133]، وهنا يستطيع القارئ أن يستنبط مقتنيات الأسواق في نجد والبضاعة الرائجة فيها، وطبيعة السلع ومعالم المحلات والدكاكين والباعة.

كما ضمنت الكاتبة التراث العربي القائم على توظيف القوافل في التجارة والسفر والارتحال والتعبد وقصد بيت الله الحرام. فيذكر مزيد: "كانت بقية كتبه ابتاعها من قافلة الحج التي تنزل عادة في اليمامة لثلاث ليال"[134]. أما فيما يتعلق بالجماعات الدينية والفرق التي وُجدت آنذاك يصف مزيد حال بغداد في يوم من الأيام فيقول: "نبدأ سماع صوت أهازيج الجند وقعقعة سلاحهم وهم يتقافزون ويهدرون ويتريضون قبل صلاة الظهر: لا فتى إلا علي، ولا سيف إلا ذو الفقار"[135]. وهنا دلالة واضحة على أن هؤلاء الجماعة كانوا من الشيعة.

أما في مجال تضمين شكل العمارة التراثية قديمًا واستلهام شكل البنيان التراثي، استعرض مزيد ما كان يفعله مع جده في فجر أحد الأيام: "أجلس إلى جواره في المحراب وهو يرتل قرآن الفجر ... يستغرقني تأمل انسكاب الضوء عبر مثلثات ودوائر تعلو قبة المحراب" استلهام شكل البنيان قديمًا والعمارة. وأما ما يتعلق بطرق المقايضة في البيع والشراء ذكر مزيد عن امرأة أنها: "كانت تقايض وريقاتها بالذهب في دار الحكمة"[136].

ويضيف مزيد في وصف ضريح القرمطي عندما قصدوا سوق البلدة في بغداد فيصف الطريق قائلًا: "اخترنا دربًا يمر بحديقة مسورة مُعشبة غنّاء، لمحنا قبة هائلة تتوسطها. مزخرفة بالفسيفساء ويطوقها سور حجري منخفض. رصفت حجارته بعانية على شكل سعف نخيل،

[132] الرواية، ص27.
[133] الصفحة نفسها.
[134] الرواية، ص23.
[135] الرواية، ص22.
[136] الرواية، ص17.

وتعلوه أحواض نعناع وريحان. نوافذ القُبة صنعت من خشب مطلي بالأخضر المزين بالزرود الحديدية.."[137]، وهنا يتجلى شكل البناء قديمًا في بغداد وملامح البيوت ومعالم زينتها.
كما وظّفت الكاتبة الدالة على شكل الأثاث: "فرش المصلى والمحراب بقطع سجاد فارسي تدغدغ باطن قدمي .... يجاور المحراب أرفف خشبية مغروسة في الجدار ومطعمة بالصدف ومؤطرة بالخشب المحفور ... مقاصير وخلوات مؤثثة بزرابي أعجمية ووسائد صوفية للمعتكفين، يجاورها متكئات من وسائد ديباج محشو بقش، لحلقات الدرس، إضافة إلى أباريق نحاسية صفت بجانب المدخل للضوء".[138]

- **توظيف التراث الديني، والتاريخي والأدبي:**

ضمنت الكاتبة الآيات القرآنية في روايتها بشكل كبير، فقد عادت بمخيلتها للموروث الديني المتمثل في الإتيان بحقائق دينية أو عبارات دينية سواء من القرآن أو السنة أو كتب التفسير. ومنها استشهادها بقوله تعالى (إن هذا لرزقنا ما له من نفاذ)[139] كانت هذه الآية ردًا على تساؤل مزيد لجده عندما سأله من الذي يجلب له الرطب في الشتاء. وقوله "حملت الحجر الأسود لذي انتزع من الكعبة المشرفة إلى الإحساء"[140] . وهذا التوظيف الديني يقوي المتن الروائي؛ لأن القارئ يستحضر معاني الآيات فيربطها بالسياق الذي وظفت فيه الآية ومن ثم تُقرب المعاني المراد إيصالها.

- **توظيف التراث التاريخي:**

تعالقت الرواية بأحداث تاريخية شهدتها الحضارة العربية وإن لم يكن التصريح واضحًا ولكن فحوى الرواية تراهن على وجود لمحة تاريخية في الرواية. سواء في حلقات العلم عوضًا عن المدارس النظامية "أنا مزيد طالب علم رقيق الحال، يثني الركب في حلقات الجوامع، ويقلّب النظر في قراطيس الوراقين، إلى غرنوق هارب من بغداد وفي معيتي صندوق كتب الفلاسفة، والمناطقة، وأصحاب الجدل[141]". وفي طريقة التدوين في القدم. "يقول جدي القرآن كعقد الدر يتفلت من الذاكرة فلا بد أن نتلوه كل يوم ليرسخ في القلب، وأحيانًا ننشد قصيدة معًا، وكي أحفظها طلب مني جدي خطها بالجير على لوح أسود صغير خصصه لي"[142]. وذلك دليل على مستلزمات الكتابة التي تمثلت في ألواح خشبية وجير عوضًا عن الأوراق والأقلام. إلى جانب حقائق تاريخية وأحداث سياسية وقعت في الماضي مثل: "والجميع هنا راغبون عن الكتب،

---

[137] الرواية، ص36.
138 الرواية، ص20.
[139] الرواية ص، 24. صورة ص، آية:54.
[140] الرواية، ص10.
[141] الرواية، ص 31.
[142] الرواية، ص26.

ويتأسون على سقوط حلب في قبضة الروم وعجز المسلمين عن الدفاع عنها، ويخشون أن تمتد يد الروم إلى بُصرى الشام"[143]. وهنا يتبين أن الكاتبة استعارت سياقًا تاريخيًا إسلاميًا تحدثت فيه عن احتلال المدن العربية، والحضارة الإسلامية في التراث، وجعلت مخيلة القارئ تستدعي التراث لتحيل على ما يحدث الآن مثل وجود الروس في سوريا، والصهاينة في فلسطين.

- **توظيف التراث الأدبي (النصوص النثرية أو الشعرية):**

قطعت الكاتبة السرد عدة مرات لتُطعمه بأبيات شعرية قديمة، جاءت مؤكدة لمعاني معينة تارة ولتستشهد على حدث تاريخي معين تارة أخرى. فعلى سبيل المثال: استحضرت الكاتبة أبياتًا للأعشى جعلت جَد مزيد يتغنى بها فيقول:

ودع هريرة إن الركب مرتحل
وهل تطيق وداعًا أيها الرجل
غراء فرعاء مصقول عوارضها
تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحل[144]

فكانت الاستعانة بالتراث الأدبي مخففة من الوتيرة السردية ومنعشة للرواية:

كما همست أمه بأبيات للأعشى أيضًا:

عُلقتها عرضًا وعُلّقت رجلًا غيري، وعلق أخرى غيرها الرجل
فكلنا مغرمٌ يهذي بصاحبه ناءٍ ودانٍ ومخبولٌ ومختبلٌ[145]

وغيرها الكثير من الأبيات والقصائد كقصيدة النواسي التي ألقتها العازفات في مجلس الهاشمي عندما زاره مزيد:

"ألا يا قمر الدار ويا مسكة العطار"[146]

وآخرون يتغنون بقصيدة لأبي العلاء المعري و"يلطمون على الحسين وينتظرون عودة غائب:

إنما هذه المذاهب أسبا ب لجذب الدنيا إلى الرؤساء
غرض القوم متعة لا يرقو ن لدمع الشماء والخنساء"[147]

ولم تكتف الكاتبة بنقل الأبيات الشعرية فقط، بل جعلت القارئ ينعش ذاكرته بذكرها، ولم يكن الاستحضار طويلًا مملًا بل كان خفيفًا رشيقًا يؤدي المعنى المطلوب ويختفي. كما أوردت أسماء العديد من كتب التراث، جعلت من مزيد يستأنس بها فيقول: "تظهر لي مقابسات

[143] الرواية، ص193.
[144] الرواية، ص29.
[145] الرواية، ص28.
[146] الصفحة نفسها.
[147] الرواية، ص157.

التوحيدي، والإمتاع والمؤانسة، وكتب الأغاني للأصفهاني"[148]. فالكاتبة تستحضر كتب التراث ومدوناته عبر مونولوج داخلي مزيد مع نفسه.

- **توظيف التراث الثقافي والاجتماعي:**

برزت الهيئة التراثية في الرواية في شتى المواضع ومنها وصف مزيد لرجلين من بني تميم قابلهما في رحلته من اليمامة إلى البصرة؛ إذ يصف هيئتهما ويقول: "كليهما بجدائل طويلة"[149]، وقوله "فوق ناقتي شبرا دريهماتي قليلة"[150] دلالة على استخدام النوق لحمل المستلزمات والانتقال بها. وطبيعة الطعام "قطعة من المن والسلوى، في غرفة جدي دائمًا هناك خبز حنطة، ورطب وقلال ماء عذب بنكهة لقاح البلح[151]"، ووصف حال المجتمع ووضعه الأمني المهدد بسبب قطاع الطرق الذين كانوا يختطفون الحجاج وأمتعتهم "كانت أحيانًا تمر سنوات دون وفود قوافل الحجيج علينا خوفًا من لصوص الصحراء الذين كانوا يخطفون الحجاج ويبيعونهم عبيدًا، أو خشية تربص القرامطة"[152].

أما بالنسبة لمنزلة مزيد في مجتمعه، فهي منزلة رفيعة لأن جدّه كان بمنزلة القاضي وكان يتحمل مسؤولية وثائق الأهالي. فلا يفرط في ملفاتهم ومسائلهم فيعلق المفتاح على صدره. وتتضح تلك المكانة العالية بقول مزيد في وصف دور جده: "أما بعد صلاة الظهر، فقد يأتيه الأزواج المتباغضون والأيتام المأكولة حقوقهم، والإخوة المتنازعون على إرث وما بين صلاة العصر والمغرب يتركها لحلقات الدرس ..."[153]، و"كان يمتلك مدونة كبيرة مغلفة بجلد كاغد ثمين وحافته نحاسية بقفل، يدون فيه عقود البيع والتداوين والوصايا والزواج، ثم يغلق المدونة بمفتاح معلق على صدره"[154].

- **توظيف الخرافة[155] في الرواية:**

لم تغفل الكاتبة عن استحضار بعض القصص الخرافية التي برزت في أجواء الرواية مثل: (يروي شيوخ اليمامة عن أجدادهم أنه مع قدوم السلالة الطاهرة أسباط خير البرية، أعشبت بلدات اليمامة لهم وأغدقت ينابيعها، ونبت الزرع وتكاثر الضرع منذ حلولهم، فهم اللذين

---

[148] الرواية، ص30.

[149] الرواية، ص33.

[150] الرواية، ص31.

[151] الرواية، ص 23.

[152] الرواية، ص23.

[153] الرواية، ص22.

[154] الصفحة نفسها.

155 يقصد بالخرافة عبرة حكائية تتستر وراء مواقف بسيطة. للاستزادة ينظر: المعجم ص81.

أوعدهم الله الحوض عندما يأتون غرّا محجّلين يوم القيامة)[156]. وهذا رأي ديني ومعتقد شاع في تلك الفترة لهذه الجماعة من الأشراف وسلالة النبي محمد صلى الله عليه وسلم.

ويقول مزيد عن خُرافة قِيلت له: (قال لي إن شبرا هو اسم جنية عظيمة تقطن الصحراء، فإني إن لقبت ناقتي باسمها استُحضرت، فتتلبسها لتصبح خفيفة نشيطة تتخطفها الرياح كقرينتها[157]). وهنا دلالة على الحضور الأسطوري في الرواية تمامًا كما كان شائعًا في تلك الفترة، وخاصة لسكان الصحراء ووسط الجزيرة العربية.

ويضيف مزيد: "حكايات عجيبة حدثنا بها سدنة الضريح منها أن جسد حمدان القرمطي لم يبلَ في قبره؛ لأن الدود حُجب عن جسده المقدس، وأن هناك رجالًا طوالًا بأثواب خضراء يطوفون حول الضريح ليلًا مسبحين"[158]، وهذا الحديث دار بين مزيد وسدنة الضريح عندما كانا في زيارة إلى قبر والد مزيد، طاهر الجنابي القرمطي في الإحساء. وليس هذا فحسب، بل عندما اختبأ مع أصحاب رحلته في كهف سمع مزيد صوتًا يقول له: "لا تزعج جن الروم، حين نحدق بالظلال نعرف أنها ليست ظلالنا، بل هي لأقوام لا نراهم، يتناولون عشاءهم بوجوم وصمت، نحييهم فلا يردون"[159].

يتضح من الأمثلة السابقة حضور الخرافات في الرواية، فقد قامت الرواية بشكل أساسي على الخيال والقص المتخيل سواء على مستوى الأمكنة أو الأحداث؛ إذ عمدت الكاتبة على اختيار أماكن خيالية عجائبية لتكون فضاءً لروايتها فأصبحت الرواية متفردة وغير واقعية.

خاتمة:

استطاعت أميمة الخميس أنْ تخرج بالتراث من دائرة الشعبي والأسطوري والتاريخي إلى لوحة سردية جميلة تتماشى مع حداثة العصر. فصيّرت التراث وعاءً وملأت فيه روايتها بصيغ جديدة ومضامين حديثة. مع مراعاة ذوق القارئ المعاصر.

وبعد قراءة الرواية توصلت إلى أن مسوغات توظيف التراث في الرواية هي مسوغات حضارية ونفسية وسردية وفنية. وظفتها الكاتبة من خلال تضمينها للمتخيلات التراثية الأسطورية والعجائبية، والموروثات الدينية، والأدبية والثقافية والاجتماعية والحضارية.

إلا أن آراء الكاتبة الدينية جاءت بينة واضحة، من خلال شخصية مزيد المنفتحة غير المنغلقة على نفسها، التي لا توّثم أحدًا، ومرتحلة وعارفة؛ تقرأ وتحمل الكتب لنشرها، وترسلها إلى النساخين حتى تضيع. فمزيد يحمل رسالةً ويحمل فكراً وموقفًا ثقافيًّا. وفي حد علمي وتقديري فالكاتبة لم توظف الوصايا بالعمق المرجو؛ إذ أن ذِكر الوصايا كان متعاقبًا في صفحتين متتاليتين. وعليه لم يستنبط مزيد – مثلًا- هذه الوصايا بعد أن واجه أمرًا استدعى تطبيق

---

[156] الرواية، ص18.

[157] الرواية، ص18.

[158] الرواية، ص10.

[159] الرواية، ص8.

الوصايا. ومن ثَم لم أتمكن من فهم المُراد من مُجمل الوصايا في الرواية. فقد قرأت رواية (قواعد العشق الاربعون) وكانت أشبه للرواية الصوفية، وكان يضع شمس الدين التبريزي أربعين قاعدة استنبطها من أحداث مرت عليه ومن ثم تكون الوصايا متعلقة بسياق معينة، وأحداث ترسخ في الذهن. ولكن كانت الوصايا لا تتعلق بالأحداث التي تحدث لمزيد بشكل متماسك.

وقياسًا على ما كاشفته في البحث، وجدت أن البحث في رواية مسرى الغرانيق كانت تجربة فريدة وممتعة، موازية للتاريخ؛ لأنّ الرواية كُتبت بأسلوب خفيف على القارئ وبعناية فائقة، وصياغة سردية بشكل عربي مغاير لشكل الرواية الغربية. كما أنّ الرواية تُقرأ على روّية؛ لأنّ بها من المعاني والأبعاد ما يستحق التمعن. وكانت شخصية البطل مجاوبة على فرضيتي البحثية، فقد توصلت إلى أن هذا التراث يمكن أن يتطور ويزيد من خلال بطل الرواية وأحداثها. وختامًا أوصي الباحثين على استمرارية البحث عن مواطن تضمين التراث وتوظيفه في الرواية العربية، لما فيه من محافل غنية وثرية تفيد الباحث والقارئ والرواية على حد سواء.

ثبت المصادر والمراجع

- **المصادر**

– أميمية الخميس، مسرى الغرانيق في مدن العقيق، دار الساقي، ط1، بيروت، 2017م.

- **المراجع بالعربية:**

– أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ت 335 ه)، أدب الكتاب، تحقيق: محمد بهجت الأثري، المكتبة العربية، د.ط، بغداد، المطبعة السلفية، د.ط، مصر، 1341ه.

– جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة: نزيه الشوفي، ب.ط، دمشق، 1985م.

– روجر آلن، الرواية العربية، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 1997م.

– سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط،1 بيروت، 1992م.

– //، / /، السرد العربي: مفاهيم وتجليات، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الرباط، 2012م.

– شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، بيروت، 1978م.

– مراد عبد الرحمن مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر- دراسة نقدية، دار المعارف، ط1، مصر، 1991م.

- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلّاق، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 1988م.

- **المعاجم:**

- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوشبريس، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1985م.
- محمد بن مكرم بن على أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور (ت 711هـ)، لسان العرب، دار صادر، د.ط، بيروت، المجلد العاشر، د.ت

د . عبد العزيز آيت عبد القادر .
(جامعة مستغانم)

أ : كلثوم بلعباسي
(جامعة وهران)

الملخَّص :

يسعى هذا المقال إلى إبراز أهم اللحظات الدرامية التي تقوي معنى الواقعي للنسيج الاجتماعي في واقعية المشهد الفيلمي ، حيث يركز كثيرا حول دراسة السياقات السيميائية التي ترتبط علاقتها بين الأداء الموسيقي ، و الخيال الذي يترجم البيئة الاجتماعية و الذي يكون بدوره ملامح هوية المشهد السينمائي ، و من جهة أخرى تهدف هذه الدراسة إلى التعرف عن كيفية الأداء السوسيولوجي من منظور الأداء الموسيقي المدوّن وفق معطيات بحثية نابعة من التمثلات الاجتماعية ، كما يريد إظهار أهمية دور المحاكاة الاجتماعية في سياقها الثقافي ، و التي بدورها تمكن المؤلف الموسيقي للوصول إلى تحقيق جمالية الصورة السمعية وفق تقنيات التلقي في نصية المشهد المرئي .

كلمات مفتاحية: الخيال الرمزي - التمثلات الاجتماعية - الأداء الموسيقي - الفيلم - التوهم .

Abstract:

This article seeks to highlight the most important dramatic moments that strengthen the realistic meaning of the social fabric in the reality of the film scene, where it focuses a lot on the study of seminal contexts that relate to the relationship between musical performance, and the imagination that translates the social environment, which in turn is the features of the identity of the film scene, and on the other hand this study aims to learn about the sociological performance from the perspective of music performance recorded according to research data stemming from social representations, and the study wants to show the importance of the role of simulations, and on the other hand this study aims to identify how to perform sociological science from the perspective of music performance recorded according to research data stemming from social representations, and also it highlights the importance of the role of Social simulation in its cultural context, which in turn enables the composer to achieve the aesthetic of the audio image according to the techniques of receiving in the text of the visual scene

Keywords: . Symbolic Fiction- Social Representations - Musical Performance - Film - Illusion .

المقدمة :

تصل الموسيقى الفيلمية إلى درجة عالية من الأداء التمثيلي في حالة ما يحاكي الموسيقي واقعية السرد الدرامي لغرض تفعيل تركيبة المشهد الخيالي عبر عملية أدائية جد معقدة من خلال إدراجه للمعاني التي تحملها تلك الظواهر الاجتماعية في تشكيل سياقات الحدث المرئي.

و من هنا تظهر ثنائية الترابط بين الثقافة "**الموسيقى**" و النظام الاجتماعي في علاقة جد معقدة تنتج عنها أشياء ثقافية باعتبارها عناصر رمزية للتقاليـــد الثقافية أو نمـــاذج للقيم ،وعليه فإن الفن الموسيقي يتضمن أشياء مثل لغة المجتمع و الرموز الأخرى كالأعلام و العقائد الدينية للمجتمع على حسب تحديد "**بارسونس**" [160].

و بالتالي تأتي العملية الأدائية في ضل وجود إسقاط أفكار المجتمع على مرحلة الكتابة الواقعية للموسيقى الفيلمية ، أي يضبط شكلها النهائي على مستوى التأليف ما يسمى بمرحلة "**تدوين ملامح الواقع الاجتماعي**" في البنية الصوتية الذي يأخذ أداء جماليا للفعل الاجتماعي في حركية تمثيل الصورة الفيلمية على حد تعبير "**كونفوشيوس 5 ق.م - Confucius**"[161]عندما قال: " **أخبرني ما الذي يُغنّيه الناس، و سأُخبرك عن ماهية أخلاقهم و كيف يُحكمون** " و هذا انطلاقا من معالجة حقائق البيئة القصصيـــة لغرض فهم جميع الجوانب التي تتعلق بالحياة اليومية، و من هنا يتوصل المؤلف الموسيقي إلى مرحلة تحقيق المحاكاة بفعل وجود كتابة واقعية ناجحة التي تنطلق من محطة البحوث و المرجعيات العلمية و الفكرية و الثقافية و معايشة الحياة اليومية من زاوية أخرى.

1. الأداء الموسيقي و محاكاة الواقع الاجتماعي :

يثري المؤلف الموسيقي نسيجه السردي الذي تتغذى منه الكتابة السيناريستية ، فأي مخرج لفيلم و خاصة في السينما الواقعية الجديدة و بالموازاة مع السينما الوثائقية و خاصة الأفلام التي تعالج القضايا التاريخية و تهتم بإعادة صياغة الحدث مثلما كان في الماضي تراعي الشروط المكونة للبنية الاجتماعية بالدرجة الأولى كون الشخصية الممثلة في الصورة الفنية تؤدي دورا اجتماعيا و لكن بقالب سينمائي كما تعيشه في الواقع المحسوس ،و لهذا نجد العالم الواقعي يخضع لقوانين صارمة تفسره ، و تتحكم في مساره .

و في هذه الحالة ،يُعبّر الموسيقي بأداء سوسيولوجي يوازي مضمون الحركة التمثيلية في خطابية الفيلم ، و من زاوية أخرى ، تركز السوسيولوجية الفيلمية على مقاربتين أساسيتين فالأولى تهتم بمستوى الكتابة التي تتجسد في مجال التدوين الموسيقي ، كما تظهر الثانية في الأدوات المستخلصة في استخدامها لغرض تشكيل الأداء الموسيقي [162].

---

[160] - هارلبس وهولبورن ، **سوشيولوجيا الثقافة و الهوية** ، تر: حاتم حميد محسن ، داركيوان للطباعة و النشر و التوزيع،دمشق ، ط1 ، 2010 ، ص : 25 .

[161] - **Fatiha** Tabti Kouidri, « **Identité et altérité dans la chanson kabyle engagée des années 1990** : Idir, Lounès Matoub et Aït Menguellet », *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 54 | 2011, mis en ligne le 15 janvier 2015, consulté le 20 juillet 2019. URL : http://journals.openedition.org/insaniyat/13093 ; DOI : 10.4000/insaniyat.13093.

[162] - **Joyce** Sebag, « ***Sociologie filmique et travail*** », *La nouvelle revue du travail* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 20 juillet 2019. URL : http://journals.openedition.org/nrt/383 ; DOI : 10.4000/nrt.383

و في كلتا المقاربتين يستعين المؤلف قصد تحقيق الترابط المتتالي في خلق المناخ الذي يسمح له باستحضار رؤى فنية أصيلة تحاكي النسيج الاجتماعي بلهجته الملموسة ، و تستطيع أن تسيّر النشاط التفاعلي و بمعايير أساسية في كتابة النسيج الخطابي لأفلام الواقع و كيفية توثيقها برؤية فنية جمالية و موضوعية، و على هذا الأساس تتضافر النشاطات الرّمزية في عمق البنية السّمعية البصرية بانسجامها مع بعضها قصد تحقيق حاسة المجتمع الممثل في فضائية المشهد الواقعي.

و بتفسير آخر حول المحور الذي يدور بين المحاكاة و كيفية معالجة قضايا الواقع، يستلزم على المؤلف الموسيقي و بالتحديد في بناء فكرته الموسيقية وفق أطر تشكل الوعاء الجماعي للقصة الخيالية؛ فمن باب الموضوعية و المصداقية ، يذهب إلى فهم و معرفة الكثير من الحيثيات عن حياة الفرد و علاقته بالجماعة، و طريقة تفاعله و انفعاله معها، إلى جانب سلوكياته و تفكيره الاجتماعي الذي يجعله يكيّف مع الواقع اليومي، في سياق تحقيق معادلة فنية تحاكي مضامين البناء الاجتماعي، بمعنى أنها تؤدي تمثلاته بواسطة لغة موسيقية ذات صلة رمزية مع النسيج السردي الذي ينشّط وظائف الرّمز و سياقه الدلالي.

و في ضل وجود المحاكاة لرمزية عناصر المجتمع التمثيلي في البنية الفيلمية، يتشكل الخطاب التعبيري من مرجعية الفضاء الاجتماعي الذي يخضع إلى قوانين مماثلة تدرس نشأة المجتمع و طبيعته و تتنّبأ بمستقبله ، و على هذه الوتيرة تحدث "**أوغست كونت**" عن المراحل الثلاثـــــــة التي يمر بها المجتمع ، و تنّبأ بدور كبير للعلم في تشكيل البنى الاجتماعية [163].

مما يتولد عن البيئة الواقعية للفيلم على اعتبار أنه مفهوم البناء الاجتماعي، و هو من بين أهم المفاهيم المتداولة في الدراسات السوسيولوجية و الأنثروبولوجية المعاصرة، و كلاهما يتدخلان في سياق الأنثروبولوجية الاجتماعية، حيث يعتبر هذا المصطلح جديدا لأنه ظهر منذ زمن قريب حينما قام الأستاذ "**رادكليف براون-Radcliffe Brown** " بإلقاء محاضرته الشهيرة بعنوان " **البناء الاجتماعي–On social structure** "[164].

و بتفسير آخر حول فعالية الأداء السوسيولوجي للموسيقى الفيلمية ، تنشأ واقعية المشهد الموسيقي من خلال تضافر الجهود التي تساهم في إنجاز التكامل البنيوي في سينمائيته، بمعنى أن المؤلف الموسيقي ينظر إلى المجتمع الممثل في المشهد باعتباره مجموعة من الوحدات المتكاملة التي تشتغل وفق علاقات تحكمها معايير و قيم محددة، كما يترتّب عن ذلك صدور مجموعة من السلوكيات المتنوعة التي تخضع إلى نظم اجتماعية معينة .

و من جهة أخرى يتأثر أفراد هذا المجتمع في الموقف الاجتماعي الواحد في صيغة المساندة أو التّناقض أو التّنافر القائم بين هذه النظم ، حيث أن الشّخص يتأثّر في قيامه بدوره في المواقف

---

[163]- ماكس فيبر، **الأسس العقلانية و السوسيولوجية للموسيقى**، تر: حسن صقر، المنظمة العربية للترجمة ،بيروت ، ط1 ، 2013 ، ص : 17 .

[164]- محمد عبده محجوب ، **الاتجاه ا لسوسيوأنثربولوجي في دراسة المجتمع** ، ص : 25 .

الاجتماعية المختلفة و بالقيم و المعايير السّائدة في عديد من النظم الاجتماعية المتساندة، و التي تكوّن البناء الاجتماعي الذي ينظّم المراكز المحددة التي يتوزع عليها الأشخاص في المجتمع .
كما يستفيد المؤلف الموسيقي كثيرا من نتائج تحليل الوظائف البنائية للمشهد التمثيلي انطلاقا من دراسة مفرداته الأساسية التي تتمثل في مفهوم المركز، الدور، الوظيفة المعايير والقيمة .
إذ تقوم أعماله من منطلقات بحثية تساعده على تدوين واقعية المجتمع المعالج في الفيلم بتعبير موسيقي مبني وفق أفق التحليل السوسيو - أنثروبولوجي لغرض فهم العلاقات و النظم الاجتماعية على النظر بطريقة كلية و شاملة إلى تلك المراكز الاجتماعية المتمايزة و التي يتوزّع عليها الأشخاص في النشاطات الاجتماعية المتنوعة، مما يسمح لنا بفهم مظاهر التفاعل الاجتماعي بصورة منهجية، و الذي يساعد على إظهار نوع من الانسجام و التنظيم الذي يقوم وراء صور التنافس و التناقض و الصراع و اختلاف المصالح بين الناس .

و في عمق النشاطات الاجتماعية و سينمائية الأداء التمثيلي، يُبرز الأداء الموسيقي دورا هاما في تنظيم العلاقات التي تربط بين الأشخاص في جوانب معينة و متميّزة من حياتهم في نظم اجتماعيـــــة، و يلعب النظام دورا محددا في أنماط السلوك الاجتماعي، فالنظام يقصد به الإشارة في الدرجة الأولى إلى ذلك السّلوك المقنن السّائد في المجتمع.
و هذا يعني أن السلوك الفردي الصادر عن الفرد من حيث هو فرد و الذي يختلف من فرد لآخر ، مثل طريقة تناول الطعام أو المشي أو ارتداء الملابس ، لا يكون نظاما اجتماعيا ، و ذلك بعكس الزواج مثلا الذي يخضع لقواعد معينة و تحكمه ضوابط و مبادئ ثابتة بحيث أن الخروج عن هذه القواعد يؤدي إلى توقيع العقوبة أو الجزاء.
و للنظم الاجتماعية وظائف محددة فهي تلعب دورا في التماسك الاجتماعي ، و هي تحافظ على ما بقي لهذا الدور من أهمية في حياة المجتمع، فنظام الزواج هذا مثلا يؤدي وظيفة هامة في الحياة الاجتماعية و في التماسك الاجتماعي، و هو دور المحافظة على النوع .
و يحكم هذه المجموعة من الأنساق الاجتماعية المتساندة في المجتمع نسق من القيم ، و لهذا اهتم علماء الأنثروبولوجيـــــا في دراساتهم لموضوع القيم بدراسة المبادئ العامة التي تتحكم في الفعل الاجتماعي و النظم الاجتماعية التي تحدد للناس أنماط السلوك التي تعبّر عن العلاقات المتنوعة.
و يعتبر عنصر الاستمرار في التعريف بمصطلح القيمة عنصرا هاما مميزا ما دامت القيم الاجتماعية من المبادئ الأساسية التي توجّه سير المجتمع بكل جماعاته المحلية الصغيرة ، و ذلك لأنه على الرغم من أن السلوك الاجتماعي أو ما يطلق عليه بعض علماء الأنثروبولوجيا باسم الفعل الاجتماعي.
فالقيمة الاجتماعية من حيث هي مبدأ أو مثال أعلى، تنتقل من جيـــل إلى آخر و تكون نوعا من التراث الاجتماعي و الثقافي، و ما يتغير هو فقط المظاهر الخارجية أو المظاهر السلوكية التي

تتجسد فيها هذه القيم و تلك المبادئ مثل فكرة الشرف مثلا التي هي قيمة اجتماعية في كل المجتمعات.

و بمعنى آخر ، يتجسّد الفعل الاجتماعي بواسطة الأداء الموسيقي في تركيبة النسيج السوسيولوجي للبنية الفيلمية من خلال فهم معنى البناء الاجتماعي الذي يرتكز عليه النسيج المرئي ، إذ يتضمن وجود نوع من التماسك و التوافق بين أجزائه ، و هذا إلى الحد الذي يمكن معه تجنب التناقض الصارخ أو الصراع المكشـــوف ، و أنه يتمتع بدرجة كبيرة من الديمومة ، و البقاء أكثر مما تخطى به معظم الأشياء العابـــرة و السريعة في الحياة الإنسانية ، و لهذا يرى "**رادكليف براون**" أن البناء الاجتماعي بمثابة شبكة معقدة من العلاقات التي تتمتع بدرجات متفاوتة من الثبات أو الاستقرار و الاستمرار.[165]

2. الممارسة الموسيقية و الخيال الاجتماعي في سردية المشهد الواقعي:

تأخذ الموسيقى الفيلمية أشكال و تنويعات مختلفة في بناء المخيلة الجمعية في سردية المشهد الخيالي ، إذ تساهم في تحقيق ملامح تطابق الصورة السمعية و البصرية التي تنظّم مفهوم و معنى العملية الإدراكية على مستوى التلقي ، ففي هذه الحالة ، المشهد يستمع إلى الحالة الاجتماعية التي يعبّر عنها بواسطة تمثيلات مرئية و لكنه يتعزّز بمقطوعات موسيقية تدخل في سياق موسيقية المشهد في الفيلم ، و في أصالة العمل الموسيقى الفيلمية على وجه الخصوص.

و لهذا تعتبر الموسيقى التي توظّف في سياق هذا المعنى كممارسة للخيال الجمعي بفضل عملية التوهّم التي تدور بين المؤلف الموسيقي و نصيّة المشهد التمثيلي أثناء مرحلة الصّناعة الفيلمية .

و على هذا الأساس ، تسهم السوسيولوجيا الخيالية في تعزيز فكرة الممارسة الأدائية للموسيقى الفيلمية ، حيث أنها تزوّد الموسيقي بمعارف مرتبطة بخيالية الموضوع الذي يريد تناوله موسيقيا ، و من هنا تأخذ الموسيقى المشهدية فكرتـــها من النسيج الاجتماعي الذي يشكل مرئية المشهد من المنظور الاجتماعي ، فالممارسة الموسيقية تأخذ فكرتها من الموضوع المشهدي الذي يؤسس الظاهرة السوسيولوجية في واقعيته.

و من هنا يؤدي المؤلف عمله بطريقة محكمة و دقيقة توصله إلى بناء عمل أصيل يتمثل في التيمة الموسيقية ،و تمثل هذه التيمة بدورها ميزة أساسية للمشهد التمثيلي ، إذ تحتوي فكرة موسيقية المشهد على أبعاد متنوعة تتضافر في نشاطها الرمزي مع تنوع لغة الخطـــاب الفيلمي لغرض تشكيل معاني الواقع و تكوين الحس الاجتماعي من خلال نقل التمثُّلات الاجتماعيـــــة في صوتية الأداء النغماتي ، فالموسيقى الفيلمية في هذه الحالة تترجم الظاهرة الاجتماعية التي يشتغل عليها الحدث السينمائي[166].

---

[165] - محمد عبده محجوب ، **الاتجاه ا لسوسيوأنثربولوجي في دراسة المجتمع** ، ص : 25 .

[166] -Patrick legros , Fréderic Monneyron et les autres , ***Sociologie de l'imaginaire*** , Armand colin , 2006 , Paris ,P :106.

و من جهة أخرى ، تترجم مواضيع الخيال الجمعي إلى أفعال أدائية يعبّر عنها من خلال الموسيقي بلغة المدونة الموسيقية بطريقة خاصة و مميزة ، إذ يشمل مضمون السّمعي انعكاسا للمعاني التي تعكسها تلك الظواهر المشكّلةللنسيج السوسيولوجي لواقعية المشهد الفيلمي ، و بالتالي يعبّر عن التمثّل الاجتماعي بواسطة أداء موسيقى كفعل تواصلي يشتغل في سياق " **التبادل ، التفاهم ، الإسناد ، ...**" ، وفقا للبيئة الاجتماعية مندرجة فيها كما أنه ليس بمجرد صورة خاصة أي وسط أو محيط معين ، بل ممارسة تكتسب قيمة معينة ، مما يمكن أن يؤدي إلى ظواهر الاعتقاد [167]

و من جهة أخرى ، تتعزز نصية المشهد على بنية موسيقية تتزامن مع حركية الفعل الاجتماعي مما ينشّط عملية الإدراك الحسي المزدوج ، و عليه يتولد في ذهنية المشاهد مخيلة اجتماعية ناتجة عن فعل التوهّم الذي يجعل المتلقي يعيش لحظات بكل أبعادها السوسيولوجية للمشهد الممثل .

يعبّر الأداء الموسيقي عن عملية التمثل لرموز الاجتماعية تضبط التفاعل السيميوسياقي للفيلم ،إذ تأخذ الرمزية الاجتماعية "**Symbolisme social**" التي تستعمل الوصف "الرمزي" للدلالة على مختلف جوانب الحياة الاجتماعية ، و من هذا المنطلق يقصد بالرمزية النشاط الإبدالي الذي يقدم إرضاءات تعويضية، نظرا لعدم تحقق النتائـــج المرجوة في ذلك؛ كما يستخدم الوصف الرمزي في مجال الأساطير و الطقوس، و الأضحية و الصلاة ، بمعنى أن للمعتقدات و العبادات و الطقوس لها تفسيرات رمزية ، و لا تفسّر حرفيا .

عندما"تشتغل الرمزية على وظيفة الاتصال و التوصيل للمعاني في سياق البعد المعرفي ، و مسألة التكيّف المعرفي عبر التّواصل مع الأفراد ، فالتكيّف المعرفي هو تكيُّف رمـــزي ، و على هذا الأســاس ، تنطلق النظرية الرمزية الاجتماعية في اتجاهان متعارضان ، الأول يتمثل في اعتبار الرمز ضربا من الخيال ، و منقطعا عن مبدأ الواقع ، و الثاني يعتبر بعدا من أبعاد المجتمع، و يجب وصله بقانون الرموز و الترميز ، بحيث يمكن ترميز الظواهر و الحوادث الاجتماعية" . [168]

3. الموسيقى و تفعيل التَمَثُلات الاجتماعية في سردية الفيلم "معركة الجزائر" :

يتناول الفعل الموسيقي في سردية المشهد الفيلمي العديد من المفاهيم التي تتضمن معاني مختلفة على حسب الظاهرة المعالجة في نصية القصة السينمائية، و في هذه الحالة يتشكل

---

[167] -Patrick legros , Fréderic Monneyron et les autres , ***Sociologie de l'imaginaire***, *IBID*:106.

9 - خليل أحمد خليل ، **المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع**، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1، د-ت ، ص : 112 .

التمثل من منطلق مضمون الفعل الذي يأخذ رمزيته الاجتماعية من حركية التمثيل الواقعي للفيلم، و لهذا ركز "**بونتيكورفو**" كثيرا في ترجمة رموز المجتمع المعالج دراميا لغرض بناء الصورة السمعية البصرية فتستجيب جميعها لأبعادها الاجتماعية.

إذ يقوم الفعل الموسيقى في سياقات الفيلم بقيادة الأفعال الاجتماعية التي لها واقع معياري و إيجابي للجميع، هذا من جهة، و من جهة أخرى، تأخذ التمثُّلات الاجتماعية في الأعمال الفنية الأدائية من خصوصية موسيقى الشعوب في سياق الحدث السينمائي، أو القيام بلغات تحاورية قصد استحضار إحساس جمعي يتولد في ذهنية المتفرج، إذ يجعله أكثر نشاطا و تفعيلا لمعاني الواقعي السردي .

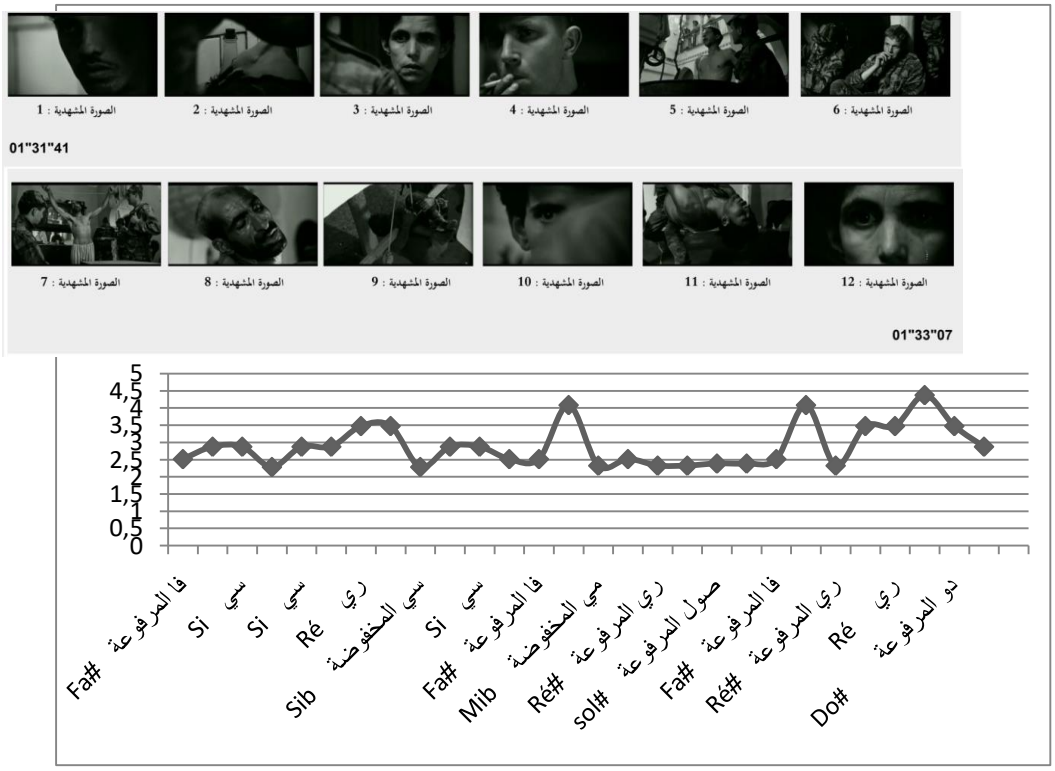
و من منطلق آخر، تتعزز البنية السوسيولوجية للمشهد الواقعي من الجانب الأكوسماتيكي بفضل وجـــود الموسيقى ، مما يسمح إلى الكثير من الإنجازات المعرفية بما في ذلك إضفاء الشرعية على التمثل نفسه، كما أن للظواهر المتعلقة بالمعتقدات اللاعقلانية و غير الطبيعية التي لا تتوافق مع معيار التمثل ، و مع ذلك يتحقق المعتقد في سياق المعارضة إنتاج معايير التمثل .

و في سياق عملية التفعيل ، يقوم المؤلف الموسيقي بنقل مضمون السلوك الاجتماعي إلى لغة مكتوبة موسيقيـــا يؤديها عبر آلات موسيقية تعبّر عن التفكير الاجتماعي « **Savoir de sens commun** » ، فالأداء الموسيـــــــقي في مشهدية الفيلم هو بمثابة نقل الحس العام الذي يتكون من نسق من القيم و المفاهيم و السلوكيات المرتبطة بسمات و مواضيع يحدد معالمها الوسط الاجتماعي المستقرّ فردا و جماعة، و من توجيه و صياغة السلوكيات و ردود الفعل المناسبة على حسب العالم الفرنسي "**موسكوفيتشي –Moscovici**"[169].

1.3 الأداء الموسيقي آلية تفعيل معنى التَمثُّل الديني :

الشكل 01: وصف و تحليل بنية المشهد الموسيقي : تيمـــة " التعذيب - La torture "

[169]- كوثر السويسي ، (**التمثّلات الاجتماعية : مقاربة لدراسة السلوك و المواقف و الاتجاهات و فهم آليات الهوية**) ،المجلة العربية لعلم النفس ، العدد 1 ، المجلد 1 ، صيف 2016 ، ص : 49 .



تناول "**مرويكوني**" موضوع التعذيب من زواية جد معقدة لغرض تحقيق المحاكاة السوسيولوجية للواقع التمثيلي في مرئية المشهد ، مما دفعه إلى تشكيل رؤية تحاورية تخاطب نصية الحدث السينمائي برموز دينية معبّرا عنها بأداء موسيقي،و على هذا الأساس أخذ "**موريكوني**" فكرة تدوين عمله الموسيقي من منطلق التمثّلات الدينية التي تتوافق مع السياقات السردية التي يرتكز عليها الخطاب الفيلمي، و من جهة أخرى، جاء المشهد كنتيجة مباشرة للتصريح الذي أدلي من طرف "**كولونيل ماتيو**" حينما صرح للصحفيين قائلا:

« Nous sommes des soldats , et nous avons le devoir de vaincre , Alors pour etre precis ...

A mon tour maintenant de poser la question ... la France doit elle resté en algérie ...si

vous repondez encore oui ... vous devez acceptez toute les consequences necessaires »

أي باللغة العربية :

" نحن جنود ، و واجب علينا النصر ، و لكي نكون أكثر دقة ... يجب علينا أن نطرح هذا السؤال ،هل يجب أن تبقى فرنسا في الجزائر ، ... إذا كانت الإجابة لمرة أخرى بـ "نعم" ، إذن يجب عليكم أن تتقبلوا جميع العواقب اللازمة".

و من هذا المنطلق ، ربط "**موريكوني**" عمله الفني بسياق الهوية الذي استوحى منه فكرة التأليف و الأداء الكنائسي و من خلفية خصوصيات الموسيقى الدينية للمذهب البروتستاني*، حيث ركّز

---

*أما الكنيسة البروتستانية ، على النقيض من كنائس الملتزمين الأخرى التي حرمت الغناء و الموسيقى ، فقد قامت بدور إيجابي في هذا المجال ، إذ أنها جعلت الغناء و الموسيقى جزءا لا يتجزأ من الصلاة ، كما انطلقت موسيقى "باخ" صداحة بين مفاتيح أورغن كنيسة توماس في "**لايتزيغ**" الألمانية ، بالرغم من أنه قد تعرض إلى شيء من قليل مكن من الأذى على أيدي الملتزمين . ينظـــر إلى المرجع : ماكس فيبر ، **الأسس العقلانية و السوسيولوجية للموسيقى** ، مرجع سبق ذكره ، ص : 13.

المؤلف على طابع آلة "**الأورغن**" لغرض تحديد هوية التمثُّل الديني، إذ تلعب أهمية "**الأورغن**" بأنواعه المختلفة دورا كبير في تقدم الموسيقى الكنسية و جعل الموسيقى عنصرا أساسيا في الخدمة الإلهية [170].

من هذا المنطلق ، ذهب "**موريكوني**" إلى معالجة ظاهرة التعذيب من المخيال الديني النّابع من نواة المجتمع الكولونيالي في أسلوب تمثّله حول السياق الذي يجرى فيه الحدث الاجتماعي ، و بالتالي جاءت تيمة التعذيب تبرز ملامح الخلل و المفارقة في سلوكيات المجتمع المسيحي المتزامنة مع السّياق الحسي و الفيزيائي الذي عبّر عنه تصويريا في نقل معاناة المجتمع الجزائري و إبراز أدوات الاستنطاق و أشكال التعذيب من طرف المظليين الفرنسيين المجسدة في لقطات مثيرة تتوافق هارمونيا بسلسلة من التآلفات " **Accords**" متطابقة مع نقاط التّزامن الموظفة في سردية المشهد.

و من جهة أخرى استخدم مخرج الفيلم في إعادة صياغة الحدث التاريخي المتمثل إعادة بناء حقائق التعذيب برؤية وثائقية ، مما سهّل على "**موريكوني**" بناء تركيبة عمله الموسيقي في المضمون المرئي ، بالإضافة إلى بناء الحس الواقعي من جهة أخرى من خلال فعل المشاهدة .

و في نفس السياق ، عبّر "**موريكوني**" عن التمثُّلات الدينية بأداء كنسي من خلال توظيفه لـ "**موتيف** " الذي كان معزوف بـأداء تبادلي المستوحى من أسلوب الغناء الكنسي "**الترتيل التبادلي**"* على آلة الأورغن كمادة لحنية خفية مصاحبة لسلسلة من التآلفات ، كما نتج عنه إحساس فضيع كأن شخصا يقوم بقطع شيء بالمنشار.

حيث تزامن بطريقة لاشعورية في ذهنية المشاهد مع المواقف التمثيلية في المشهد التعذيبي ، كما عبرّت تلك المتتالية اللحنية المتكوّنة عبر سلسلة من التآلفات بطريقة ممتازة، حيث أخذت كل علامة منها بعدا تتميّز فيه نفسية المجتمع الديني و هذا ما هو ملاحظ في ديناميكية النغمة و ارتباطها مع حركية السرد المشهدي ، حيث برز الحضور الموسيقي في تآلف كبير من خلال استخدام نفس النغمات التي تمثل وقائع المجتمع من منظور علم النفس الاجتماعي .

و من خلال البنية التفاعلية مع السّياق الحسي الفيزيائي ، دوّن "**موريكوني**" هذه التيمة على السلم الكبير و بالضبط علىسلم "**سي الكبير** - **Si Majeur** " التي توصف بالنغمة الحساسة في تعبيرها عن التمثُّل في صورة قلقلة ، و غير مستقرة ، حيث كانت التآلفات لافتة و متزامنة مع بينة الموقف التمثيلي للمشهد على حسب الصور المشهدية التي تكررت فيهانغمات اللااستقرار على حسب اللقطات السيكولوجية "**القريبة**" التي التقطت أثناء تصوير المشهد مثلما هو ملاحظ في (**الصور المشهدية1 ، 3 ،4 ،8 ، 10 ،12**).

---

[170]- ماكس فيبر، **الأسس العقلانية و السوسيولوجية للموسيقى**، مرجع سبق ذكره ، ص : 13 .

* ترتيل تبادلي بالإيطالية« **antifonia** »و تعني العناء بالمزامير بشكل تبادلي بين مجموعتين ، أو بين مغن منفرد و مجموعة من المصلّين داخل الكنيسة . ينظر إلى المراجع: القاموس:06 * : Chaouki dhif ,***Dictionary of music***, OP.CIT , P

و من منظور السياق المكاني و الزماني للمشهد الموسيقي ، نلتمس تنافر بين خصوصيات الأداء الموسيقي مع واقعية المجتمع التمثيلي من زاوية الهوية الاجتماعية ، و لكن "**موريكوني**" ذهب ميوله نحو وضع مفارقة يستنتجها المتلقي من خلال السّياسة المنتهجة "سياسة التعذيب" من طرف السلطات الاستعمارية من جهة، و معامل الارتباط و التنافي مع القيّم الدينية ، و بالتالي لقد كان حضور الموسيقى في سردية المشهد كأداء تمثيلي بين النقاط الأساسية التي تشترك فيها الديانات السماوية في تحديد البعد الانساني ، على الرغم من أن الموسيقى يرجع ظهورها إلى العصر الباروكي [171].

و من جهة أخرى ، يعتبر الأداء الموسيقي المعبّر عن التمثّلات الدينية في واقعية المشهد الخيالي آلية تفعيل معنى سلوكيات المحيط الديني للمجتمع الأوربي عبر خطاب التحاور بين الأديان في ضل وجود حرب بين الطرفين ، و في هذه الحالة ربط "**موريكوني**" عمله بالسّياق العلاقاتي مما ولد عنه ملامح التعايش بين الأديان ، و توظـــــيف فكرة الخيال الديني الذي يستخلصه المتلقي بفعل التخّيل و التوّهم.

و من هنا يعتبر التمثُّل الديني بالموسيقى كنشـــــاط رمزي يأخذ خاصية أساسية مشتركة بين الدين و الخيال ، فكلاهما مجالين متقاربين في بينهما من الزاوية التحفيزية، و عليه فإن الخيال الديني يرتبط بالخيال الاجتماعي، حيث وضّـــح "**لابلانتين –laplantine** " أن الخيال الديني يعبر بثلاث أساليب تسمح بتمثيل المسيحية ، الحيازة ، و المدينة الفاضلة [172].

و على هذا الأساس أبرزت تلك التظاهرات النقاط المشتركة و التي تتمثل في تأسيس الانقطاع بين الزمن الحاضر و يوميته في تحدّي المجتمع المهمين ، كما أنها تعلن عن حقيقة عقائدية مقدّسة، و بمواقف مميزة تكون أغلبيتها غير متسامحة و متشددة في آن واحد ، كما أنها تعبّر عن الكراهية التاريخية الشرسة، و بالتالي نجدها تتلاعب بالمواد الرمزية التي تجذب ثقافة الفضاء .

و من أجل تحقيق سياق التموضع ، عبّرت الموسيقي في "**تيمة التعذيب**" عن الأنا الاجتماعي الذي يضبط القيّم الدّينية و الأخلاقية في وسط المجتمع المسيحي ، فالدّين هو نوع معين من النشاط الرمزي و كثيرا ما يُضيف معان على الفعل الذي يتوافق مع السمو.

و بالموازاة يؤكد **"ويليرن –Willairne "** من وجهة نظر سوسيولوجية ، تعتبر الدين نشاط اجتماعيا بتواصل رمزي منظم بواسطة الطقوس و المعتقدات،و عليه فإن الموسيقى في هذه الحالة تعتبر وسيلة تمرير القوة الكاريزمية التي تعني السلطة الشرعية اجتماعيا لغرض التظاهر بالقداسة [173].

---

[171]- ينظر: جوليوس بورتنوي ، **الفيلسوف و فن الموسيقي** ،تر: فؤاد زكريا ، الإسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، ط1 ، 2004 ، ص: 148

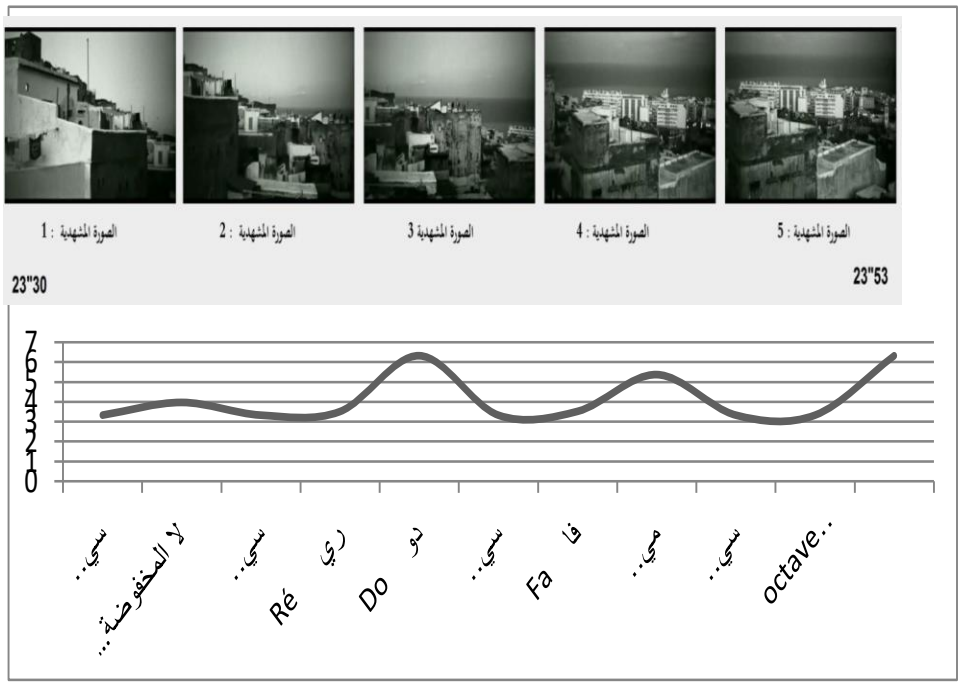
[172] -Patrick legros , Fréderic Monneyron et les autres , ***Sociologie de l'imagination*** , OP.CIT, P : 178 .

[173]. خليل أحمد خليل ، **المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع ، ط1** ، مرجع سبق ذكره ، ص : 107 .

و في سياق واقعية المشهد التّعذيبي، اشتغلت الموسيقى الدينية في تحويل الكثير من النشاطات الرمزية التي تتعلّق في كيفية ممارسة الطّقوس الدّينية، حيث أخذت محل صلاة الراهب على الشّخص الذي يكون يحتضر و ما دّل على هذا هو الشعور بالحتمية و الإحساس بالنهاية و الموت الناتج عن الاستجابات الوصفية النابعة من السلم الموسيقي " **سي الكبيرة –Si Majeur** " الذي ارتكز عليه "**موريكوني**" في تدوين هذه المقطوعة ، مما تطابق مع معايير التوجه الواقعي لخطابية الفيلم ، حيث أنها تميزت بالشفافية في ظل انعدام الصوت الدياجيتيكي في فضائية المشهد .

2.3 الأداء الموسيقي آلية تفعيل معنى التَمثُّل العقائدي :

الشكل2 : وصف و تحليل بنية المشهد الموسيقي :" مقطوعة الدعاء



تناول "**موريكوني**" فكرة تشكيل أدائية عمله الفني إنطلاقا من تحديد الروابط التي تنظم النسيج العلاقاتي بين السّياقات التركيبية للمشهد الفيلمي ، حيث ركّز كثيرا على مرجعية الهوية الثقافية من زاوية درجة الانتماء إلى المجتمع ، و منه ظهر الفعل الموسيقي في زمن الإثارة لغرض تعزيز النسيج السّردي الذي تضمّن ممارسة عقائدية في وسط بيئة إجتماعية مسلمة.

لما استوحى "**موريكوني**" أصالة فكرة تدوينه لهذه المقطوعة من خلال الطبقة الصّوتية اللّطيفة التي تميّز بها الدعاء الذي كان على نغمة " صول- **Sol**" ، عندما أبدع المؤلف في هذه المهمة ، إذ قام بتحويل التعبير عن موسيقى هوية المجتمع الأصلي بالطريقته الخاصة من خلال

أسلوبه التوافقي مع مقامات الموسيقى العربية ، و دوّن "**موريكوني**" هذه المقطوعة على السلّم الصغير "**دو الصغير**- **Do Mineur**" الذي يشابه مقام "**نهاوند**" في الموسيقى العربية * .

و في تحقيق آليات التطابق بين المضمون الصوتي و ظروف البيئة الاجتماعية السائدة، اشتغلت خصوصيات الطابع الصوتي للسلم "**دو مينور**" في تعزيز مضمون الدعاء المرتبط بالحضارة الإسلامية [174]لغرض إعادة خلق بيئة أكوستيكية و بموسيقى كلاسيكية تحاكي نسبيا الواقع عبر رمزية توحي بالاستقرارو الهدوء الناتج من معاني الفعل الاجتماعي "**حفل الزفاف**" الذي شهده حي القصبة.

و هذا من خلال تعمّق المؤلف في البحث حول المرجعيات الأنثروبولوجية التي ترتبط بالمميزات العرقية للمجتمع المغاربي، إذ يعتبر الدعاء من بين التمثلات العقائدية التي تضمّنت المسائل المتعلقة بدور **المعتقدات "Croyance"** و وظائفها و محدداتها الاجتماعية باهتمام و استقصاء كبير في مجال علم الاجتماع ، فقد ذهب "**دوركايم**" و "**فيبر**" و "**باريتو**" إلى القول بأن المعتقدات تلعب دورا أساسيا في الحياة الاجتماعية، إذ يمكنها تحديد أهداف الفعل الفردي و الجمعي، و توجيه البحث عن الوسائل .[175]

و برؤية تحليلية أخرى ، استطاع "**موريكوني**" بأن ينقل معاني التَمَثُّل العقائدي بلغة خطابية تتوافق مع حركية الكاميرا "**اللقطة البانورامية**" في تمثيلها لليد التي ترفع في لحظة الدعاء، حيث ساهمت آليات تموضع الكاميرا من خلال حجم اللقطة و سرعة الدوران الرأسي حول نفسها في وصف مدينة الجزائر من جهة الغربية " **أعالي القصبة**" إلى "**الأحياء الأوروبية**" لغرض تقديم مسارات سردية و تحقيق المتابعة بربط مشهدين عبر وقفة موسيقية « **Pointd'orgue** »

و عن طريق رموز موسيقية تمثلت في حركية الموسيقى " **ديكريشندو ، كريشندو** " و التي كانت متوافقة مع توجه حركة الكاميرا نحو الأماكن الدالة على وجود أمور مبهمة في سياق تدفق الواقع الفيلمي، و في هذا الصدد تحقق سياق التموضع بارتباطه السياق الحسي الفيزيائي وفق أهداف السرد الخيالي للحقائق معركة الجزائر.

عبّر "**موريكوني**" في هذه الحالة بطريقة إبداعية خيالية جمالية مميزة ، مما أعطت للموسيقى الأصلية بعدا يعبّر عن كل القصص السردية لوقائع فيلم الثـــورة الجزائرية ، حيث وظّف سلسلة من التآلفات الموسيقية التي تميزت بنغمات معزوفة من طرف مجموعة موسيقيين على آلة "**الكمان**" و في خلفيتها مجموعة أخرى من الموسيقيين على آلة "**تشيللو**"، مما

---

* استلهم "**موريكوني**" من الموسيقى العربية (**مقام النهاوند**) لأن له نفس الأبعاد السلم الصغير "**دو الصغير – Do Mineur**" في الموسيقى الكلاسيكية ،و من جهة أخرى يتميز بنفس الطابع الصوتي . ينظر إلى الرابط :

Consulter le 20 juin 2019 , 14h34 .https://fr.wikipedia.org/wiki/Maqâm

[174] 1 - صلاح المهدي ، **مقامات الموسيقى العربية**، تونس : نشر المعهد الرشيد للموسيقى التونسية ، بدون سنة ، ص : 17-18 .

[175] - خليل أحمد خليل ، **المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع** ، مرجع سبق ذكره ، ص : 195 .

نتج عن لغتهما الهارمونية طابع صوتي يعبر عن شخصية تمثيلية مركّبة تتراوح بين الفرح و الاستقرار ، و الخوف و الحزن السّائد في مناخ الحرب .

و هذا ما برّر تشابه السلم "**دو مينور**" مع مقام "**نهاوند**" ، و من جهة أخرى يعرّف "**باستيد – Bastide**" الدّين منظور أنثروبولوجي بمثابة نشاط إنساني يخلق و يتلاعب برموز مقدسة في جميع المجتمعات مثلما وضح "**إميل دوركايم** " أن التمثّلات التي تتعلّق بالمعتقدات الدينية ، الروايات "الأساطير" ، السلوكيات ، الأشياء ، الأوقات و الأماكن " الطقوس" يتّم استخراجها من العالم العلماني الذي يصلإلى درجة السمو؛ أو ما فوق الطبيعة، مما يحقّق الفعل المقدّس[176].

و من جهة أخرى ، ركّز "**بونتيكورفو**" على تصوير البيئة البصرية التي تتعلق بسوسولوجية القصبة من المنظور الأنثربولوجي، مما أعطى للكتابة الموسيقية بعدا أكثر واقعية و ثراء على مستوى التدوين ، و على هذا الأساس ينطلق العمل السّينمائي وفق أطر مرجعية تخضع إلى آليات موظفة في سياقها المعياري لغرض تفعيل كل المعاني الناتجة عن الدلالات الصوتية ، و التي تحوّل عبر سياق المتعة الفيلمية، و يدخل المشاهد الحقيقي في خيالية النسيج الفيلمي من خلال مفعول "**الأكوسمات**" الذي تجري فيه دلالات الخطاب الموسيقي في الفيلم .

3.3 الأداء الموسيقي آلية تفعيل معنى الحدث الاجتماعي :

الشكل 03 : وصف و تحليل بنية المشهد الموسيقي تيمة الزواج السري "Marimonio clandestino –

و في هذه التيمة ، اشتغل "**موريكوني**" على مجموعة من السياقات الرئيسية ، حيث حدّد من خلالها جملة من المنطلقات الهامة التي أخذته إلى بناء رؤية فنية متطابقة مع الحدث الاجتماعي و طريقة تفاعل أفراده بتمثُلاته التي ترتبط بالقيّم الدينية و العرقية، و في هذه المقطوعة ظهرت فكرتها بخيال موسيقي أكثر ثراء و عمقا تجلى تجسيده على مستوى الكتابة الفيلمية ، و لهذا أخذ السياق المكاني مساحة كبرى من التفكير الإبداعي كونه يرتبط بعوامل الانتماء الجغرافي

[176] - خليل أحمد خليل ، **المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع** ، مرجع سبق ذكره ، ص : 195

التي تشكل قوالب المادة الثقافية، و متطابقا مع فكرة استخدام السّلم الخماسي الذي عزفت عليه موسيقى هذا المشهد كونه أكثر انتشارا في موسيقى شعوب شمال إفريقيا و الموسيقى الأمازيغيـــــة [177].

حيث تأخذنا ألحانها كأننا موجودين بتلك المنطقة و تستحضر كذلك ملامح و هوية المجتمع الأمازيغي في سلوكياتهم الاجتماعية و كيفية تفاعلهم مع مجريات الحدث اليومي ، كما تحددت ملامح الهدوء على حسب حركية الأداء الموسيقي انطلاقا من الظروف السائدة وفقا للمناخ الحربي "**الجيوسياسي**" الذي يحاصر سكان حي القصبة في إطار الزمن الواقعي في خيالية المشهد، مما ألزم على المدون الموسيقي في تعامله بتحفظ مع خصوصيات الضبط الاجتماعي لغرض ممارسة الحدث في سرية تامة في حالة إبرام عقد الزواج .

و برؤية تحليلية أخرى ، وظّف "**بونتكورفو**" آليات تمثيلية عبّرت عن أدائها المميز المتزامن بطريقة لاشعورية مع التعبير الموسيقي الذي لعب في هذه التيمية وفق الترتيل التبادلي الذي شهدته كل جملة موسيقية في صيغ متنوعة ، فالممثلين و المشخصين في سياق هذا المشهد قاموا بأدوار مميزة هيمنت عليها اللغة الحركية و الجسدية البعيدة عن لغة الكلام الذي يقدّم في مجالس الحوار ، و اكتفى المخرج بتقديم الضابط المدني المكلف من طرف جبهة التحرير الوطني أثناء دخوله إلى مكان الزفاف لغرض إبرام عقد الزواج.

فالترتيـــــل التبادلي الذي اعتمد عليه "**موريكوني**" في عزف هذه التيمة صنعت معنى سلوك البهجة و الفرحة التي تعم كل فرد من عائلتي العروسيـــــن ، و أفراد الجيران من خلال نقل تعبيراتهم الداخلية المكبوتة في نفسية كل فرد بأداء موسيقي ، و من هذا الفعل يحقق التمثُّل الاجتماعي عبر الفعل الموسيقي جمالية عن الجو الرومانسي بلغة أداء موسيقي تمّيز بالهدوء و السريّة .

و من جهة أخرى ، عبّر الترتيل التبادلي عن نظام عمل البنية العلاقاتية التي دارت بين الممثلين و المشخصين في فضائية المشهد المرئي ، حيث ساهم في إبراز أدوارهم التشاركية في صناعة الحدث "الزفاف" من الرؤية السمعية الخفية، كما عبّر كذلك عن التدخل الكلامي الذي كان يصرح به ضابط الحالة المدنية أثناء إبرام عقد الزواج بين العروسين "**مَحْمُودْ و فَتِيحَة**" بأداء ترتيلي مغاير في الطبقة الصوتية .

هذا ما ساعد في تحقيق وظيفة لفت انتباه المتفرج نحو مجريات الحدث ، و بفعل نقاط التزامن التي وصفت وفق حركة الكاميرا ، و إيقاعية المونتاج الذي بيّن في الأخير معنى روح التضامن و التآخي في إطار تجسيد القيّم الاجتماعية و هذا ما نشاهده في اللقطات التي يتم فيها تزيين العروسة من طرف نســـــــاء المنزل بالحي (**الصورة المشهدية : 6،4،3،2**) و الدينية لذلك

[177] -Voirarticle : Iness Mezel , ***le parfait mariage entre berbere et Jazz*** , Publié le 26 juin 2006 par karim kherbouche , le lien http://chanteuseskabyles.over-blog.com/article-35475915.html , Consulter le 15/04/2019 ,12h34 .

الواقع وفق آليات حسية و فيزيائية ، حيث أعطى "**بونتكورفو**" أهمية كبيرة للصوت الموسيقي"**الأكوسماتيكي**" في تأثيره على الجانب اللاشعوري في سمعية المتفرج .

و في نفس السياق ، وظف المخرج تموقع أمرين مهمين أولّهما صوت ضابط السلطة المدنية في الدرجة الأولى لسمعية المتفرج ، لكي يبرز القاسم المشترك الذي ترتكز عليه الظاهرة في مجال تكوين الوحدة الاجتماعية في تحقيق الواجب الحربي الذي أدلي به من طرف الضابط المدني لغرض مواصلة الحياة المدنية للشعب الجزائـــري إلى جانب وجود سمعية ما كان يحدث في ضوضاء فضائية المشهد الصوتي ، مما حقق الجانب المعياري الذي وظّف في الفيلم من أجل تقديم وقائع العرس كما جرى في زمن الثورة التحريرية .

و من جهة أخرى،كان ظهور الموسيقى الفيلمية متزامنا مع المضمون الكلامي المتعلق بالضابط المدني حينما صرح " **مَتَنْسَاوْشْ بَلِي رَانَا فِي حَرْبْ ضِدْ اِسْتِعْمَارْ** ...." ، مما أعطى هذا الأخير كثافة درامية ساعدت في بناء الرؤية الجمالية للواقع ، كما نتج عن توظيف آلة " **الفلوت-Flute**" [*] النفخية و العزف في الطبقة الصوتية الحادة ،مما تحقق من خلاله سياق التموضع في تركيبة واقع الممثل في الصورة السينمائية.

فبالرغم من أن هناك تنافر في أسلوب الأداء الذي يمارس في الفضاء الكنسي ، و من التركيبة اللحنية التي عزفت وفق سّلم "**البنتاتوني**" و التي شكّلت لحنا صينيا ، استحدث الفكر النقدي المناقض تماما للهوية الاجتماعية التي تمارس في تلك المنطقة .

الخلاصة :

و من جهة أخرى ، يقع المؤلف الموسيقي في مسائل تتعلق في صعوبة تحقيق فعالية الأداء السوسيولوجي اتجاه الصورة الفيلمية ، و هذا راجع إلى عامل التغيّر و الاختلاف للتمثّلات الاجتماعية في معناها و محتواها بحسب اللغة و السياق الثقافي و الأيديولوجي ، و بحسب اهتمامات و علاقات التواصل و التخاطب بين أفراد المجموعة.

فالأداء السوسيولوجي الذي يعبر موسيقيا في واقعية الفيلم يستلزم بالضرورة أن يرتبط بمرجعية الهوية الجمعية التي تتلازم مع التمثّلات الاجتماعية، ومنه تتشكل الهوية الاجتماعية بناء على تلك العلاقة التي تضفي على فضائية النسيج المرئي علامة مميزة لهوّية السلوك الاجتماعي .

تأخـــذ الموسيقى واقعيتها من المشهد الخيالي حينما توظف في سياقها الأدائي معاني المعايير و القيّـــــم التي يتضمّنها النّسيج الاجتماعي من حيث معالجته كظاهرة مكوّنة للموقف الدرامي ، و علاوة عن ذلك ، و بغض النظر عن المفاهيم النفسانية أو السوسيولوجية المختلفة ، فإنّه يمكن دائما اعتبار التمثل الاجتماعي كرسالة قيّمة تتضمّن معايير موضوع غائب ، و الموضوع الممثل يحتوي على أفعال و مشاعر.

---

[*] آلة **فلوت** و باللغة الفرنسية « **Flute** » و هي إحدى آلات النفخ الخشبية الشائعة الاستعمال في العالم الغربي و قد تطورت على آلة الناي . ينظر إلى القاموس : ص:55 Chaouki dhif ,***Dictionary of music***, OP.CIT , P :

و في هذه الحالة ، تظهر الموسيقى الفيلمية كظاهرة اجتماعية تحاول تفسير الأحداث الحقيقية التي تخصّ علاقات الفرد مع وسط جماعاته من سياقات مختلفة تنصب في قوالب أكوستيكية ذات صلة بخيالية الخطاب الواقعي ، فالمعادل المسموع يقتبس قوانينه من النسيج الاجتماعي المعالج في نصية المشهد.

قيم التضامن والتكافل في الأدب الجزائري

the solidarity values and the collaboration in the Algerian literature

د . عزّ الدِّين جلاوجي .
(جامعة محمد البشير الإبراهيمي
برج بوعريريج / الجزائر)

الملخَّص :

يتتبع هذا المقال حضور قيم التضامن والتكافل في الأدب الجزائري، شعرا ونثرا، مع الوطن/ الذات "الجزائر" ومع الذوات الكبيرة والكبرى فالأكبر، المغرب العربي، الوطن العربي وفلسطين بالخصوص، ومع الإنسانية جمعاء.

كلمات مفتاحية: **قيم التضامن، الأدب الجزائري، الشعر الجزائري، فلسطين، المغرب العربي، الوطن العربي، الإنسانية.**

Summary:

This article follows the present of solidarity values and the collaboration in the Algerian literature: poetry and prose with the self nation " Algeria" and with the big selves, great to the greatest ones: the Arab Maghreb, the Arab world, particularly Palestine and with all humanity.

Key words: solidarity values, the Algerian literature, the Algeria poetry, Palestine, the Arab Magheb, the Arab world, humanity

مقدمة:

فطر الإنسان على حدين، أحدهما يشحذه للشر وآخر للخير، ليمارس دوما فعل الصراع الذاتي الداخلي والخارجي، البعيد والقريب، رغبا ورهبا، فيتغلب ذا الحد مرة، ويتغلب ذاك مرات عديدة، وينشأ من كل ذلك أنا وآخر وبقدر من ينشأ بين هذا وذاك من صراع وتناحر قد يصل حد العنف أحيانا، فإنه يكون ضروريا أيضا إذ لا تقوم الحياة إلا بمثل هذا التدافع حسب المصطلح القرآني الذي بقدر ما يحث على الالتفات إلى الأنا بقدر ما لا يقصي الآخر ولا يظلمه.

في هذه المقالة ارتأيت أن أركز على حضور ذلك في الأدب الجزائري، مقسما ذلك إلى إظهار قيم التكافل والتضامن مع الذات الصغرى قاصدا بها "الوطن الصغير"، ثم انتقلت إلى الحديث التضامن مع الذات الكبرى وقصدت بها القسم الغربي من جسد العروبة، ثم تطرقت إلى التضامن مع الذات الأكبر وهي ذات العروبة من المحيط إلى الخليج، مركزا على فلسطين جرح العروبة الغائر، وخلصت إلى التضامن مع الذات الإنسانية أينما كانت.

وحصرا لمجال البحث ركزت بحثي نماذج من كتابات شاعر الثورة الجزائرية "مفدي زكرياء" وشيخ الحركة الإصلاحية "محمد البشير الإبراهيمي"، إضافة إلى الشاعرين محمد العيد ومبارك جلواح، وإمام الحركة الإصلاحية الشيخ عبد الحميد بن باديس.

قيم التكافل مع الذات الصغرى

لعلي لن أكون مبالغا إذا قلت إن الجزائري هو من أكثر الناس حبا لوطنه وتشبثا به وتضحية في سبيله ورث ذلك من أسلافه أولا وهم الذين كانوا يتعصبون للمضارب فلا يرون دونها عزا

ولي وطن آليت ألا أبيعه وأن لا أرى غيري له الدهر مالكا

وطبعته الإحن التي تعاورت أرضه وتنازعتها من كل حدب وصوب فلم يكن يخرج من صد طامع أشر حتى يستعد لمواجهة طامع أشر، وهو مع ذلك لم يضع السلاح لحظة بل كان يسلمه الأجداد للأحفاد ولم تكن تندمل له جراح حتى تنكأ جراح.

عاش ذلك بمشاعره وجوارحه وسلوكه متفاعلا مع قيمه وروح تراثه وثقافته محافظا على عاداته وتقاليده ولغته لا يبغي عنها حولا لدرجة أنه كان يرى التعامل مع الاستعمار كفرا وليس أكبر من الكفر جريمة، فقاطع مدارسه وثقافته ومظاهر حياته كاللباس والعادات والتقاليد، ورضي أن يعيش بعيدا على القمم وفي الأغوار والفيافي القاحلة على أن يذوب في الآخر وهذا من أجمل ما في ثقافتنا من تكافل مع الذات وتضامن معها.

وصدق موروثنا الشعبي حين أنشد:

قِيزْلُبّارْ ولا قمح المنّه عِزْ فَالنارْ ولا ذلْ فَالجنّه[178]

178- قيزلبار: نوع من البصل الصغير جدا طعمه حلو ينبت في البور "لبار" يقلعه القريون ويأكلون حبته، المنة: المَنُّ.

كما ظل مجتمعنا متضامنا متكافلا من خلال ممارسات أخر كالتماسك العائلي والقبلي والديني والمذهبي وكالتعاون في السراء والضراء وهذا ما يسمى عندنا شعبيا ب "التويزة" و "لوزيعة"[179] وما إلى ذلك.

هذا البعد كان حاضرا لدى رجال الحركة الإصلاحية الذين أعلنوا منذ البداية حين خرجوا للناس أن لا هدف لهم إلا تحرير هذا الوطن بكل قيمه وعلى رأسها قيم التضامن والتكافل مع المجتمع والهوية والوطن والقارئ العربي يعرف جيدا مواقف رواد الإصلاح خاصة عند الرئيس ابن باديس والإبراهيمي.

أما في الأدب فقد ظل الشاعر الجزائري مفدي زكرياء يرى وطنه حجة الله في الكون وتجليه وجنته التي وعد يقول:

جزائر يامطلع المعجزات وياحجـــة الله في الكائنات
ويابسمة الرب في أرضه ويا وجهه الضاحك القسمات[180]

ويقول:

جزائر أنت عروس الدنا ومنك استمد الصـــباح السنا
وأنت الجنان الذي وعدوا وإن شغلـــونا بطيب المنى[181]

ويقول الإبراهيمي في عيون البصائر مكبرا عظمة وطنه "...إنه يعتقد أن في كل جزيرة قطعة من الحسن وفيك الحسن جميعه، لذلك كن مفردات وكنت جمعا، فإذا قالوا الجزائر الخالدات رجعنا فيك إلى توحيد الصفة، وقلنا الجزائر الخالد وليس بمستنكر أن تجمع الجزائر كلها في واحدة.."[182]

ويتذكر فيها مرابع الطفولة ومراتع الصبا مهما تناءى به المكان وشحط به التجوال يقول مفدي زكرياء:

ألا خبرينـــي هل منـارك لم يزل يشـــــع على دربي فيغـمره بشـرا؟
وهل لم تزل في الحقل سنبلتي التي غرست؟ وهل في الحقل زنبقتي الحمرا؟[183]

بل ولا يبغي الرحيل عنه ولا الابتعاد عن حماه، فإذا اضطرته الظروف القاسية لذلك بقي حبه يانعا في قلبه يقول مبارك جلواح وهو شاعر رومانسي رحل في شبابه إلى المغرب وفي آخر حياته قتلته فرنسا شهيدا إغراقا في نهر السين:

179- التويزة: تعاون القوم وتلاحمهم في شؤون حياتهم كالحرث والحصاد والبناء للظروف الصعبة التي كانوا يمرون بها من احتلال وفقر، واللفظة من العربية وتعني: تأز الجرح: التحم وشفي. القوم في الحرب أو غيرها: قرب بعضهم من بعضهم الآخر. والوزيعة: الأنعام تذبح في القبيلة وتوزع أقساطا متساوية تنال كل أسرة قسطا.

180- مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987، ص 19.

181 - نفسه، ص 22.

182 - محمد البشير الإبراهيمي، عيون البصائر، ط 1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1978، ص 484.

183 - مفدي زكرياء، اللهب المقدس، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص 319.

آن عنك الرحيل رغم مرادي ماعسى ينفع البكاء بلادي
ضاق بي في دارك كل مقام وسبيل سوى سبيل البعاد
لست ما عشت ساليا لهواها وهوى من بها من الآساد [184]

ثم هو ليس أحب لديه من أن يموت في سبيل وطنه، يقول محمد العيد آل خليفة.

أقسمت لو خيرتني في مصرعي ما اخترت إلا في سبيلك مصرعي[185]

وإذا جاء إلى ترتيب الأولويات في أركان الوطنية رأى أن العربية أساس قوامه واستمراره وعبقريته وتماسكه أمام عواصف الأعداء يقول الإبراهيمي "...هذه العروبة الأصيلة العريقة في هذا الوطن هي التي صيرته وطنا واحدا لم تفرقه إلا السياسة، سياسة الخلاف في عصوره الوسطى وسياسة الاستعمار في عهده الأخير، وهذه العروبة هي مسلكه على كثرة المفرقات، وهي ملاكه على وفرة العوامل الهادمة، وهي رباطه الذي لا ينفصم ببقية أجزاء العروبة في الشرق، وهي السبب في كل ما يأخذ من تلك الأجزاء، وما يعطيها فينصرها في الملمات ويتقاضاها النصر في المهمات."[186]

وعلى هذه الأسس التي ذكرنا ظلت المقاومات متأججة دالة على تضامن الجزائريين وتكافلهم كالجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى، وكانت مقاومة الأمير عبد القادر التي استمرت ثمانية عشر عاما ومقاومة بوعمامة أربعة وعشرين عاما، و مقاومات أحمد باي ولالا فاطمة نسومر والمقراني، وأحداث الثامن ماي التي ذهب ضحيتها خمس وأربعون ألف شهيد.

أما الثورة التحريرية المباركة التي اندلعت في فاتح نوفمبر 1954 واستمرت سبع سنوات ونصف السنة وحققت النصر المؤزر على الاستدمار الفرنسي فدلت بصدق على تكافل أبناء الشعب الجزائري وتضامنهم وتلاحمهم من أجل استرداد الحرية المسلوبة.

وقد سجلت هذه الثورة وهذا التلاحم في صفحات خالدة من الأدب الجزائري شعرا ونثرا وكانت ثلاثية محمد ديب المشهورة، وكانت إلياذة مفدي زكرياء تتويجا لهذا الأمر.. ومازالت تغري الأدباء والكتاب والباحثين جزائريين وعربا بالكتابة عنها وعن تلاحم شعبها وتكافله.

التكافل مع الذات الكبيرة

رغم شراسة الاستعمار الذي أنشب أظفاره كالوحش الكاسر في جسد المغرب العربي، ورغم محاولات التفريق والتشتيت ابتداء من رسم حدود وهمية إلى محاولات بث الضغينة والحقد إلا أن أبناء المغرب الكبير ظلوا جسدا واحدا لا صدع فيه ولا أمت ولا اعوجاج يتكافلون في السراء والضراء، والتاريخ يشهد أن حركات المقاومة كانت جميعا، حتى إذا ما افتك الإخوان حريتهم واستبقى الاستعمار الجزائر تداعى الباقون بالتضحية والفداء فقدموا أرواحهم وأموالهم،

184- عبد الله ركيبي، مبارك جلواح بين التمرد والانتحار، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1886، ص 163.

185 - محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد آل خليفة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1979، ص 120.

186 - محمد البشير الإبراهيمي، عيون البصائر، ص 77.

وفتحوا بيوتهم في تونس والمغرب وليبيا ولم تكتمل فرحتهم حتى عاد للجسد الواحد العضو المتبقي.

لقد أدرك المثقفون الجزائريون وعلى رأسهم رجال حركة الإصلاح هذا الأمر ونبهوا إلى المكائد التي تحاك ضد هذا الجسد الواحد يقول الإبراهيمي: "وهذا الشمال قد أصبح أهله كأصحاب الشمال في سموم من الاستعمار وحميم وظل من يحموم لا بارد ولا كريم، أفسد الاستعمار أخلاقهم ووهن عزائمهم وفرق بين أجزائهم لئلا يجتمعوا، وقطع الصلة بينهم وبين ماضيهم لئلا يدكروا، وضرب بينهم وبين العلم بسور ليس له باب، ومكن فيهم للضعف والانحلال بما زين لهم من سوء الأعمال، وبما غزا به نفوسهم وعواطفهم من أفكار ومغريات"[187]

وظل مفدي زكريا ابنا مخلصا للمغرب الكبير يتأوه لهمومه ويفرح لانتصاراته ويسجل مفاخره وأمجاده، بل لقد عاش الشاعر ذلك واقعا، فقد ولد ونشأ بالجزائر، وأكمل دراسته بتونس وبها سماه أحد أستاذته مفدي، جاهد بالجزائر وبها ذاق مرارات السجن والتعذيب، فر من السجن ليحتضنه المغرب الأقصى، وبه استقر وعمل سنوات طويلة، وشاء الله أن يطير إلى تونس في زيارة عادية. وبها قضى شهيد العلم والفن والعروبة، والمتصفح لديوانه اللهب المقدس يجد جزء كبيرا منه مخصصا لهذه القضية الكبرى ناهيك عما تناثر هنا وهناك في دواوينه وقصائده الأخر يقول مفدي:

وفي المغرب الجبار ناشدت وحدة سبقت بها في فجر عمري أقراني
وأحببت أوطاني رضيعا، ولم أزل أغني مع الدنيا بأمجاد أوطاني [188]

هكذا بمطلق لفظة أوطاني، لا فرق بين هذا وذاك.

ويسجل التاريخ تلاحم أبناء المغرب العربي وهو يصنعون ملحمة النصر الكبرى، وتخضب دماؤهم وجه هذه الأرض من غير حدود ولا أسلاك شائكة، وساقية سيدي يوسف بين الجزائر وتونس شاهد حي على ذلك.

ومازال ماحلم به مفدي والإبراهيمي والمئات من مثقفي المغرب الكبير، بعيد المنال ليس على مستوى القلوب والمشاعر، ولكن على مستوى الممارسات السياسية التي نرجوا أن نراها مجسدة على أرض الواقع.

قيم التكافل مع الذات الكبرى

لقد ظل الجزائريون لا يرون ضيرا في التنقل عبر أعضاء جسد العروبة الواحد دارسين ومدرسين، وفاعلين في الحركات الوطنية والسياسية والثقافية جميعا، وهم على قناعة تامة أن ذلك هو من واجبات الأخ نحو أخيه، لقد ولد ابن رشيق بالجزائر وبها نشأ وتعلم ولكنه استوى

187- نفسه، ص 532

188- مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 218

على عرش العلم والمعرفة في تونس حتى عرف بابن رشيق القيرواني.. وتوفي بصقلية وقد كانت منطقة عربية إسلامية..

وفي المكان ذاته الذي ولد ابن رشيق ولد بكر بن حماد، وبه نشأ ودرس، ثم رحل عبر تونس ومصر إلى المشرق العربي واستقر في بغداد زمن المعتصم ومدحه وهناك لقي دعبلا الخزاعي وأبا تمام وعليا بن الجهم والحسن البصري، وبقي أربعين سنة ليعود إلى تونس، ومنها إلى مسقط رأسه بالجنوب الجزائري حيث نكب وزهد ومات.

والأمر ذاته مع صاحب "نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب" تهب نسمته بتلمسان غرب الجزائر، وتشرق شمسه بالشام.

ومثل ذلك ابن باديس والإبراهيمي ومفدي والطاهر الجزائري والأمير عبد القادر ومحمد المبارك وغيرهم عشرات، بل مئات انزرعوا ومازلوا ينزرعون وسيظلون في حقل الوطن العربي الكبير أزهارا فواحة وطيورا صداحة.

ومن هنا كانت قيم التضامن والتكافل العربي، عبرت عنه الثقافة الجزائرية سلوكا وممارسة وفعلا، قبل التعبير عنها قولا وإبداعا.

وقد تجلى ذلك أما على مستوى الكتابة عموما والإبداع خصوصا، إذ لم يمنع الاستعمار الفرنسي الشرس الجزائري من أن يتطلع لوطنه الكبير ولأبناء وطنه الكبير، فهم عزته وفخره، وهم خير البشر اختارهم الله دون غيرهم من بني الإنسانية لينشروا قيم العدل والحرية والعلم يقول الشيخ الإمام عبد الحميد بن باديس:

المجـــد لله ثم المجـد للعـرب من أنجبوا لبني الإنسان خير نبي
ونشـــروا ملة في النـــاس عادلة لا ظلم فيها على دين ولا نســب
وبذلوا العلم مجـــانا لطـــالبه فنـــال رغباه ذو فقـر وذو نسب
وحرروا العقل من جهل ومن وهم وحرروا الدين من غش ومن كذب [189]

ولا تكافل ولا تلاحم بين أبناء العرب، أبناء الوطن الواحد إلا بالعروبة يقول الإبراهيمي "...فالعالم العربي بهذه العروبة المكينة كالجسد الواحد، إذا ألم بجزء من أجزائه أو نزلت به مصيبة تداعت له سائر الأجزاء بالنصرة والغوث.."[190]

فإذا اختلفت الأديان والعقائد بين أبناء العروبة، فإن عقيدة العروبة كافية لأن تجمع بين أبناء العروبة، وهذا ما أكده الإبراهيمي في أكثر من مقالة، خاصة في الرد على الاستعمار الذي أرجع لحمة العروبة إلى العصبية الدينية يقول: "ومن آيات بغض العروبة ونفوره منها أنه لا يريد أن يعترف بأثر من آثارها الطبيعية من تراحم وتعاطف.. وإنما يرده إلى شيء آخر تنكره روح هذا العصر المنافق، وهو التعصب الديني، كل ذلك ليبعد عن خواطره ولو بالتوهم خيال العروبة مجتمعة الشمل متصلة الأنساب موصولة الرحم معلنة لعروبة إفريقيا وتعمي الأهواء عينيه

189 - ابن باديس، ابن باديس حياته وآثاره ج3، جمع وتحقيق عمار طالبي، دار الغرب الإسلامي، ط 1، 1968، ص 573

190 - محمد البشير الإبراهيمي، عيون البصائر، ص 529

على حقيقة مجردة، وهي أن حظ العرب المسيحيين في مصر والشام من التألم لمحنة المغرب الأقصى لم تكن أقل من حظ إخوانهم المسلمين"[191]

وقد رأينا هذا ممارسة من خلال دفاع الأمير عبد القادر الجزائري عن المسيحيين في الشام، لأن لحمة العروبة لها مكانتها مهما اختلفت القناعات الدينية.

فلما كانت العروبة بهذا البعد وبهذه القيمة والتأثير ظل الجزائريون حريصين على بقائها واستمرارها وانتصارها والتنبيه إلى ما يعد لها، يقول الإبراهيمي: "وهذه الجزيرة العربية مجلى البيان والوحي... تنصب فيها أشراك الشركات، ووراء كل شرك صائد، وتتناطح فيها رؤوس الأموال، ووراء كل رأس مال رؤوس حيوانية، تفكر في الكيد، وأيد حريرية تحمل القي،د وأرجل تسعى للاحتلال والاستغلال... وهذه مصر كنانة السهام تدفع بقوة إيمانها ألوهية فرعون جديد وإنه لعال في الأرض وإنه لمن المفسدين"[192]

بل وظلوا يعتقدون جازمين أن لا عز ولا كرامة للجزائر، إلا بهذا البعد الذي ظلت تحافظ عليه وتدافع عنه يقول مفدي زكرياء:

واستدرجوه، فدبروا إدمـــاجه فأبت عروبتـــــه له أن يبلعا

وتعمدوا قطع الطريق، فلم ترد أسبابه بالـــشرق أن تتقطـعا

نسب بدنيا العرب زكى غرسه ألـم فأورق دوحه وتفـــــرعا

سبب بأوتار القلـــوب عروقه إن رن هذا رن ذاك ورجـــــعا

تلك العروبة إن تثر أعصابها وهن الزمان حيالها وتضعــضعا

الضاد في الأجيال خلد مجدها والجرح وحد في هواها المنـــزعا [193]

ومازالت أصواتنا في الجزائر ترتفع دائما وأبدا منادية بتحقيق الوحدة الكبرى بين أجزاء الوطن الواحد الذي تآكلته الخلافات والصراعات والأهواء.

التكافل مع العضو المغتصب

أما فلسطين فهي الجرح الأكبر في جسد العروبة والذي مازال للأسف الشديد ينكأ إلى اليوم، ولقد أحس الشعب الجزائري بألم هذا الجرح فاندفع يذود عن الحمى بالروح والنفيس، حتى وهو تحت نير الاستعمار وبطشه ومازال على العهد إلى يوم الناس هذا، والمتتبع للثقافة ابتداء مما كتبه رجال الإصلاح الذين كانوا لا يرون حياة ولا قيمة للعرب عموما والجزائريين خصوصا إلا بتحرر فلسطين، يقول الشيخ محمد البشير الإبراهيمي، وقد كتب عشرات المقالات نشرت كلها قبل الثورة التحريرية عن قضية فلسطين، قضية العرب الكبرى، مما يستحق بحثا مطولا: " ياعيد بأية حال عدت؟... وهذه فلسطين... قد اجتمع على اهتضامها عتو الأقوياء وكيد

191 - نفسه، ص479

192 - نفسه، ص 524

193 - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 59

الضعفاء" إلى أن يقول....: "أيها العرب لاعيد حتى تنفذوا في صهيون الوعيد، وتنجزوا لفسطين المواعيد، ولا نحر، حتى تقذفوا بصهيون في البحر، أيها العرب حرام أن تنعموا وإخوانكم بؤساء، وحرام أن تطعموا وإخوانكم جياع، وحرام أن تطمئن بكم المضاجع وإخوانكم يفترشون الغبراء"[194]

ويرسم المثقفون الجزائريون طريق التحرير الذي لا يكون بالعواطف والخطب الرنانة، وإنما بالعمل، يقول مفدي زكريا عاتبا على العرب تخاذلهم، راسما الطريق الصحيح:

ناموا وفي الدار إسرائيل ترصدنا وأغمضـــوا دون إسرائيل أجفانا

دعوا العواطف فالرشاش يجهلها وسجدة السهو لا تحيي ضحايانا[195]

ويقول في قصيدة أخرى..

فلسطين في أرض الجزائر بعثها فمدوا يدا نحم المعاقل والثغـــــرا

فلا عز حتى تستقـــــل جزائرٌ ولا مجد حتى نصنع الوحدة الكبرى[196]

ويقول الإبراهيمي: "إنكم لا تردون كيدهم بقوة جامعة الدول العربية، حتى تسندوها بجامعة الشعوب العربية فحركوا في وجوههم تلك الكتلة متراصة يرهبوا ثم يذهبوا"[197]

ويقول مفدي في مقطع آخر من الإلياذة، متنبئا بمستقبل فلسطين، وأن بعثها سيكون من أرض الجزائر، وأن الدرب الذي يجب أن تسلكه هو درب المقاومة درب الثورة الجزائرية الكبرى، وفعلا أعلن عن تأسيس الدولة الفلسطينية على أرض الجزائر، وستظل الجزائر وفية لفلسطين واقفة معها في السراء والضراء، متمثلة قول زعيمها الراحل هواري بومدين "نحن مع فلسطين ظالمة أو مظلومة" يقول مفدي زكرياء:

فلسطين في أرضـــنا بعثها ومن أرضنا تزحف الحامية

ومن أرضنا نقطة الانطلاق وثورتنا حجـــــر الزاويه[198]

بل ونلمس هذا التضامن والتكافل مع القضية الفلسطينية عمليا منذ البدايات الأولى، فلقد شكل الإبراهيمي لجنة مركزية في العاصمة الجزائرية، ولجانا فرعية في غيرها، وجمع ملايين الفرنكات، حملت إلى باريس، ودفعت إلى سفير مصر أحمد عبد الخالق ثروت ليوصلها إلى الفلسطينيين، أما الإبراهيمي فقد وهب مكتبته، يقول: "أما أنا فوالذي روحي بيده لا أملك من هذه الدنيا إلا مكتبة متواضعة هي كل مايرثه الوارث عني، وإني أضعها خالصا مخلصا تحت تصرف اللجنة"[199] وقد تسلمت اللجنة المكتبة فعلا، ثم أعادتها لأن الاجتياح قد تم والتشريد قد وقع.

194 - محمد البشير الإبراهيمي، عيون البصائر، ص 526

195- مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 393

196 - نفسه، ص 319

197 - محمد البشير الإبراهيمي، عيون البصائر، ص 512

198 - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 248

199 - نفسه، ص 248

التكافل مع الذات العامة

إن المثقف الجزائري حين يعتز بثقافته وانتمائه لا يتعصب لذلك بل ينتقل من دائرة صغيرة إلى دائرة أكبر، ولذلك نلمس عنده أيضا البعد الإنساني الكبير، إذ لا يعني أبدا التشبث بالأصالة والاحتماء بها وحمايتها قهر الآخر أو رفضه وإلغاءه وهو ينطلق في ذلك من البعد الإسلامي الذي عبر عنه القرآن الكريم بقوله: "إن في اختلاف ألوانكم وألسنتكم لآيات لقوم يعقلون"[200] ومن هذا المنطلق يقول ابن باديس رئيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في قصيدته المشهورة.

شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب

والتي تعتبر النشيد غير الرسمي للشعب الجزائري، بعد أن يعرض لمجد العرب والعروبة، يقول داعيا للأخوة الإنسانية، هذه الأخوة التي من أوجب حقوقها التكافل والتضامن.

قومي وبنو الإنسان كلهم عشيرتي وهدى الإسلام مطلبي[201]

والأمر نفسه يؤكده الإبراهيمي الذي يرى أن الحضارة العربية بلسانها العربي، لم تتعصب لجنس ولا للون ولا لطائفة دون غيرها، وإنما كما يحدثنا التاريخ كانت بردا وسلاما على الجميع يقول: "إن العربية لم تخدم مدينة خاصة بأمة، وإنما خدمت المدنية الإنسانية العامة، مدنية الخير العام والنفع العام، ولم تخدم علما خاصا بأمة وإنما خدمت العلم المشاع بين البشر بجميع فروعه النافعة، وهي اللغة الوحيدة التي احتضنت العلم وآوته ونصرته (يقصد في القرون الوسطى)".[202]

ويضرب مثالا حيا بما وقع في شمال إفريقيا على الخصوص مبينا التمازج الأخوي الواقع بين الجنسين: "وطار منها إلى البربر قبس، لم تكن لتطيره لغة الرومان، وزاحمت البربرية على ألسنة البربر، فغلبت وبزت وسلطت سحرها على كل ذلك باختيار لا أثر فيه للجبر، واقتناع لا يد فيه للقهر، وديمقراطية لا شبح فيها للاستعمار، وكذب وفجر كل من سمى الفتح الإسلامي استعمارا، وإنما هو راحة من الهم الناصب، ورحمة من العذاب الواصب، وإنصاف للبربر من الجور الروماني البغيض، من قال إن البربر دخلوا الإسلام طوعا فقد لزمه القول بأنهم قبلوا العربية عفوا، لأنهما شيئان متلازمان حقيقة وواقعا، ومن شهد أن البربرية مازالت قائمة الذات في بعض الجهات فقد شهد للعربية بحسن الجوار، وشهد للإسلام بالعدل والإحسان"[203]

ولذلك نراه يدعو للأخوة القائمة على التضامن والتكافل التي تبلغ حد الأخوة مع التفريق بين مستوياتها، يقول في مقال له بعنوان "الشاب الجزائري كما تمثله لي الخواطر" كتبه سنة 1947: "أتمثله واسع الوجود، لا تقف أمامه الحدود، يرى كل عربي أخا له أخوة الدم، وكل مسلم أخا له أخوة الدين، وكل بشر أخا له أخوة الإنسانية، ثم يعطي لكل أخوة حقها فضلا أو عدلا."[204]

200 - نفسه، ص 248

201 ابن باديس، ابن باديس حياته وآثاره ج3، جمع وتحقيق عمار طالبي، ج 3 ص 573

202 - محمد البشير الإبراهيمي، آثار الإبراهيمي، ج1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 1، 1997، ص 378.

203 - محمد البشير الإبراهيمي، عيون البصائر، ص 221

204 - نفسه، ص 586

ويفرق الشيخ الرئيس الإمام عبد الحميد بن باديس بين الشر في الإنسان المستعمر وبين الإنسانية فيه، فالعدو مهما كانت شناعة ظلمه، فإن فيه جوانب يجب أن تحترم ولا تنتهك تحت أي ذريعة، وهذا من قيمنا الأصيلة في التكافل مع الذات الإنسانية، يقول الإمام: "إننا نفرق بين الروح الإنسانية والروح الاستعمارية في كل أمة، فنحن بقدر ما نكره هذه ونقاومها، نوالي تلك ونؤيدها، لأنا نتيقن كل اليقين أن كل بلاء العالم هو من هذه، وكل خير يرجى للبشرية إنما يكون يوم تسود تلك"[205]، وفي قوله السالف دعوة لتحريك قيم الإنسانية حتى عند العدو من أجل التضامن معها خدمة للإنسان أينما كانت، لذلك نراه يقول في موقع آخر مؤكدا أن هدفه في كل ما يفعله وما يجاهد من أجله هو خدمة الإنسانية دون تفريق بين جنس وآخر: "إن خدمة الإنسانية في جميع شعوبها، والحدب عليها في جميع أوطانها، واحترامها في جميع مظاهر تفكيرها ونزعاتها، هو ما نقصده ونرمي إليه، ونعمل على تربيتنا وتربية من إلينا عليه"[206]، ومن هذا المنطلق يتوجه بالنصيحة إلى كل جزائري داعيا إياه إلى نبذ التعصب والتضامن مع الإنسانية كيفما كانت يقول: "احذر من التعصب الجنسي الممقوت، فإنه أكبر علامة من علامات الهمجية والانحطاط، كن أخا إنسانيا لكل جنس من أجناس البشر".[207]

ومما تقدم فليس هناك شك في أن الثقافة الجزائرية أدبا وإصلاحا كانت تدعو لتضامن الإنسانية مهما تباعدت ألسنا وعقائد وشيعا وألوانا.

خاتمة

وخاتمة القول هي أن قيم التضامن والتكافل كانت حاضرة بقوة في الثقافة العربية بالجزائر، سواء على مستوى آراء العلماء والمصلحين أو على مستوى الأدباء والشعراء، وقد انطلقوا في فهم ذلك من موروثهم القومي والديني أي من العروبة والإسلام.

ولقد تجسدت قيم هذا التضامن في سلوكهم العام والخاص وفي ما أبدعوا وكتبوا شعرا ونثرا، بل ولقد كان ذلك هاجسا أكبر لهم شغلهم عن أغراض الكتابة الأخرى لدرجة أنك لا تكاد تجد في الأدب الجزائري اعتناء بالكتابة الذانية إلا ماندر.

اهتمت الثقافة الجزائرية بقضايا الوطن والأمة الكبرى وقدمتها على غيرها، وانشغل المصلحون والأدباء والكتاب والشعراء بلحمة أبناء الوطن الجزائر، ثم بأبناء المغرب العربي، ثم أبناء الوطن العربي الكبير، مركزين على القضية الجوهرية قضية فلسطين، دون أن ينسوا قضايا الإنسانية الكبرى، والدعوة إلى وجوب التضامن والتكافل معها.

وليس الأمر بدعا على المثقف الجزائري، وقد اغترفه من عروبته وإسلامه، لقد عرف الإنسان العربي قيم الخير في مجتمعه قبل الإسلام، فكان مضرب الأمثال في مكارم الأخلاق، كالشجاعة والكرم والإباء والاعتداد بالنفس، وحماية المقومات العربية من كل ما يزري بها ويحط من شأنها.

205 - عمار طالبي ابن باديس حياته وآثاره، ج3، ص 406

206 - نفسه ص 234

207 - نفسه ص 179

وبزغ نور الإسلام على العرب، فأرشد فهم ما كان عندهم من قيم الأخلاق ونماها في نفوسهم، وحثهم على الاتصاف بها ونشرها بين الناس، وعلى رأسها جميعا قيم التكافل والتضامن، كيفما كانت درجتها ومنزلتها، ويكفي أن نستدل بقوله تعالي: "ياأيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا"[208]، وقوله: "إنما المؤمنون إخوة"[209]، وقوله: "واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا واذكروا نعمة الله عليكم إذ كنتم أعداء فألف بين قلوبكم فأصبحتم بنعمته إخوانا"[210]، وفي الآيات دعوة للتكافل الإنساني أولا، والتكافل الإسلامي ثانيا.. ولست أريد الخوض في هذا القاموس المحيط، لاستحالة الإحاطة به أولا، ولأنه ليس هدفنا في هذه العجالة التي عرضت فيها لهذه القيم، ولكن من خلال الثقافة الإصلاحية والأدبية بالجزائر.

مراجع البحث:

1- القرآن الكريم

2- ابن باديس، ابن باديس حياته وآثاره ج3، جمع وتحقيق عمار طالبي، دار الغرب الإسلامي، ط 1، 1968.

3- عبد الله ركيبي، مبارك جلواح بين التمرد والانتحار، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1886.

4- محمد البشير الإبراهيمي، آثار الإبراهيمي، ج1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 1، 1997.

6- محمد البشير الإبراهيمي، عيون البصائر، ط 1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، .1978

7- محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد آل خليفة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1979.

8- مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987.

9- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، موفم للنشر، الجزائر، 2007.

208 - سورة الحجرات، آية 13.

209 - سورة الحجرات، آية 10.

210 - سورة أل عمران، آية 63.

بنية العنوان " الوظيفة والدلالة" في الشعر العراقي المعاصر، الشاعر شلّال عنّوز في ديوانه (السماء لم تزلْ زرقاء) ... مثالاً.

(Function and Significance) In the modern Iraqi poetry , the poet Shallal Annooz in his poetic collection (The Sky is still Blue).. as example .

أ . د . محمد عويد محمد الساير .

(جامعة الأنبار- العراق)

الملخَّص :

هذا عمل بحثي جديد يتناول شعر الشاعر العراقي المعاصر شلال عنّوز في ديوانه(السماء لم تزل زرقاء)، تناول البحث هنا دراسة وظائف العنوان في هذا الديوان الشعري الذي يتسمّ بالتفاؤل ويرسم الأمل ويغنّي فيه الشاعر للحياة والفرح والطرب. لقد نحى الشاعر منحىً جديداً في شعره وقصائده هنا اختلفت عن باقي دواوينه الشعرية إذ انتابها الحزن وشابها الألم . ديوان (السماء لم تزل زرقاء) انكشف عن قصائد كثر وعن عناوين كثر لهذه القصائد تنوّعت وظائف ومدلولاتها من الإنزياحية إلى النحوية إلى الانفعالية إلى الاتصالية إلى الرمزية. ورأيت في بحثي هنا الاقتصار على الشواهد المميزة التي تدخل في صميم فهم العنوان وفهم وظيفته وما يريده الشاعر شلال عنّوز برّمته. وأمّا عن المنهج المتبع في هذا البحث فهو المنهج الفني النقدي المهني الذي يحاور النص بعيداً عن أيّ مؤثر آخر مهما كان، متمثّلاً العنوان وكيف يريده الشاعر أن يكون وكيف لوظيفته أن تتسق وتظهر مع لوحات النص وغرضه ومضمونه ، والله الموفق.

الكلمات الافتتاحية: العنوان – الوظيفة الدلالة-، وظيفة أولى، وظيفة ثانية، وظيفة ثالثة، وظيفة رابعة.

Research summary :

This is an a new research work deals with the poetry of the Iraqi modern poet Shallal Annoz in his collection(the sky is still blue) , this research studies the function of the title in this collection which characterized by optimism and draws hope where the poet sings for life , happiness and for joys . Here the poet takes a new direction in his poetry which differs from his other poems and collections that characterized by sadness and pain . This collection (The Sky is still Blue) shows many poems and many titles for these poems which its functions and its significance varies from displacement , grammatical , emotionality , communication and symbolism . Here I saw in my research the focus on the distinctive evidence that is at the core of understanding the title and understanding its function and what the poet wants the entire wants . On the other hand the followed approach in this research is the professional ,critical artistic approach which discussed the text away from any other influence whatsoever . looking to the title and how the poet wants it to be and how its function consistent with the text images , aim and content . And Allah is the Grantor of success.

The Opening speeches : The Title – Significant function , The First function , The Second Function , The Third function , The fourth Function .

مقدِّمة :

بسم الله الرحمن الرحيم ، وبه نستعين في الأقوال وفي الأفعال أجملها،

وبعد،

هذا عمل بحثي جديد يتناول شعر الشاعر العراقي المعاصر شلال عنّوز في ديوانه(السماء لم تزل زرقاء)، والشاعر أكبر من أن يُعرّف به أو يُحدث عنه في مقدمة أو تمهيد، ولقد كتب عنه الكثيرون من الدارسين والنقاد والأدباء من أبناء عصره وبلده ومن العالم المحيط به المعرّف بسيرة الأدباء والشعراء في زمنه [1] هذا من جهة، ومن جهة أخرى تناولت مثل هذه السيرة وحنو تلك في دراساتي ومقالاتي السابقة عن الشاعر وشعره في دواوين هذا الشاعر المُنتَج المطبوع المشهور المتنوع[2] وصنوها. ورغبة مني في اتمام البحث والنقد والتقصي والتحليل في نصّ الشاعر شلال عنّوز في دواوينه المختلفة التي أتملكها مهداة من جانبه الكريم، وتأصيلاً لأثره ومكانته الشعرية والأدبية السامقة بين أبناء عصره من الشعراء داخل العراق وخارجه أحببتُ أن يكون البحث هنا عن وظيفة العنوان ودلالته في شعر الشاعر شلال عنّوز من خلال ديوانه(السماء لم تزل زرقاء) إذ تناولت التشكيل المعرفي والثقافي لعناوين قصائده(الشاعر وسفر الغريب) في بحث سابق، كما إني تناولت دراسة اللغة الشعرية في ديوانه الشهير (ويبكي الماء) علّ هذه الدراسات والأبحاث تكون مفتاحاً لدراسات أدبية ونقدية حديثة تتناول المنجز الأدبي الإبداعي لشعر الشاعر ورواياته ولعلّها تساهم أيضاً في ابراز الحركة الأدبية في العراق ولاسيما الحركة الشعرية في دراستنا لواحد من أعمدة هذه الحركة، ولقامة من قاماتها الشعرية في عصرنا الراهن. لقد تناول البحث هنا دراسة وظائف العنوان في هذا الديوان الشعري الذي يتسمّ بالتفاؤل ويرسم الأمل ويغنّي فيه الشاعر للحياة والفرح والطرب. لقد نحى الشاعر منحىً جديداً في شعره وقصائده هنا اختلفت عن باقي دواوينه الشعرية إذ انتابها الحزن وشابها الألم وغُلّفت بمشاعر الاغتراب الحقيقية وبكى لها الجميع لما حدث ويحدث في بلده وسائر البلدان العربية من ويلات ونكبات ومآسٍ.(السماء لم تزل زرقاء) انكشفت عن قصائد كثر وعن عناوين كثر لهذه القصائد تنوّعت وظائف ومدلولاتها من الإنزياحية إلى النحوية إلى الانفعالية إلى الاتصالية إلى الرمزية. ورأيت في بحثي هنا الأقتصار على الشواهد المميزة التي تدخل في صميم فهم العنوان وفهم وظيفته وما يريده الشاعر شلال عنّوز برّمته. وأمّا عن المنهج المتبع في هذا البحث فهو المنهج الفني النقدي المهني الذي يحاور النص بعيداً عن أيّ مؤثر آخر مهما كان، متمثّلاً العنوان وكيف يريده الشاعر أن يكون وكيف لوظيفته أن تتسق وتظهر مع لوحات النص وغرضه ومضمونه ، والله الموفق.

الكلمات الافتتاحية: العنوان – الوظيفة الدلالة-، وظيفة أولى، وظيفة ثانية، وظيفة ثالثة، وظيفة رابعة.

إضاءة أولى: في التعريف بالعنوان ووظائفه ودلالاته:

ليس من وكد البحث أو منهجيته التوغل بعيداً في شرح ماهية العنوان وأهميته ودلالاته في النص الأدبي. ولاسيما في النص الشعري ولاسيما كذلك النص الشعري المعاصر، إذ أطنب الكثير من الدارسين والباحثين والنقاد في الحديث[3] عن ماهية العنوان ووظائفه ودلالاته مع كلّ نصّ شعري يدروسنه، أو مع شعر كلّ شاعر ينثالون عليه بالدراسة والتحليل والنقد، وحتى في النصوص الأدبية الإبداعية الأخرى مثل: الرواية، والقصة بفنونها، والمسرحية. فالعنوان يأتي في الدراسة والبحث بكلّ هذه الأهمية لأنه أول ما يصافح ذهن المتلقي ويرشده إلى ما في النص من وظائف ودلالات، كما إنه المفتاح الأول لمشاعر المبدع وما يريده من نصّه الإبداعي، إذ هو - غالباً- ما يكون(رسالة لغوية تعرّف بهوية النص وتحدد مضمونه، وتجذب القارئ إليه وتغويه به)[4]. ومن هنا فعنوان أيّ نصّ ادبي إبداعي لا يوضع اعتباطاً أو جزافاً أو يأتي بأية طريقة عبثية عفو الخاطر، وإنما هو(المفتاح الإجرائي الذي يمدّنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره، وتشعباته)[5]. ومن هنا ومن هذا المفهوم فالعنوان يرتبط بالنص الإبداعي الأدبي ارتباطاً جدلياً فهو يولد من رحم ذلك النص، ويكوّن العلائق المشيمية المترابطة في البناء والتعبير والتفكير والدلالة بين المبدع – مهما كان نوعه إبداعه الأدبي- وبين المتلقي – مهما كانت ثقافته ولغته-. ولذا تزداد وظائف العنوان في النص الأدبي الإبداعي وضوحاً وجلاءً إذ عرفنا أن للعنوان الفاعلية الكبرى في البوح عن مشاعر الشاعر –في النص الإبداعي الشعري- وما يريد الشاعر إيصاله إلى المتلقي عبر اللغة الشعرية وعبر فنون التصوير وأنواع الإيقاع والبنى التركيبية النحوية التي لا غنى لها عن العنوان، وليس للعنوان غنىً عنها أيضاً ولذا عد العنوان(جزءاً من استراتيجية النص، لأن له وظيفة في تشكيل اللغة الشعرية ليس بوصفه مكملاً أو دالاً على النص ولكن من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال)[6]. ومن هنا شاعت في الدرس النقد الأدبي كثيرٌ من وظائف العنوان من مثل الوظيفة المرجعية(الإحالية)، والوظيفة الانفعالية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة التواصلية، والوظيفة الإنزياحية... وغير هذه الوظائف[7]. وعلى الأديب ألحاذق أن يفهم ماهية العنوان وأهميته ووظيفته ويعرف كيف يستثمرها حين الاختيار ليأتي نصّه الأدبي الإبداعي مُنسّق ألصنعة شديد الإحكام من أول هذه العتبة المركزية← الرئيسة، عنوان النص الكامل أيّ عنوان الديوان الشعري، أو عنوان الرواية، أو عنوان المجموعة القصصية القصيرة أو عنوان المجموعة القصصية القصيرة جداً، أو في التفرعات الداخلية للعناوين الفرعية العتبات الثانوية التي تأتي متداخلة مع المضمون الأدبي . الشعري أو النثري- وتشكل المضامين العامة والأهداف الكبيرة التي يشير إليها العنوان الأول، والعتبة المركزية الرئيسة، فالعنوان الرئيس أو الفرع من (أهم العناصر المكوّنة للمؤلّف الأدبي ومكوناً داخلياً يشكل قيمة دلالية عند الدارس حيث يمكن اعتباره ممثلاً لسلطة النص وواجهته الإعلامية التي تُمارس على المتلقي، فضلاً عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه)[8]. كما أن العلامة والأنظمة الدلالية التي تحمل في طياتها قيماً أخلاقية واجتماعية وايديولوجية[9]، ومن هنا استأثر بهذه الأهمية كلّها،

وبهذه الدراسات كلّها، وأنفتق عن هذه الوظائف كلّها التي سنراها جلياً وتميزاً إن شاء الله تعالى- في ديوان(السماء لم تزل زرقاء) للشاعر العراقي المعاصر الكبير شلال عنّوز, وسنحاور وظائفه العنوان لنصوصه الشعرية الكثيرة التي احتجنها ديوانه الشعري هذا، ما في هذه الوظائف من دلالات وعلامات واشارات أباحت عن هذه مشاعر وعبّرت عن تجربته الشعرية الشعورية على حدٍّ سواء.

• وظيفة أولى ، الوظيفة الإنزياحية في عناوين ديوان (السماء لم تزلْ زرقاء).

إنّ دراسة أيّة وظيفة من وظائف العنوان ستكشف حتماً عن أبعاد النص الإبداعي وتساهم هذه الدراسة في كشف مرامي النص المختلفة ودلالاته الكثيرة التي يريدها المبدع من إنشاء إبداعي الأدبي ولاسيما مع النص الشعري الذي هو نصٌّ . على الاغلب . خيالي وشعوري وعاطفي يتأثر بأنساق الحياة الخارجية والداخلية للشخص المبدع في آن واحد. ودراسة العنوان في أيّ نصّ شعري على وفق الوظيفة الإنزياحية اللغوية هي دراسة بالغة الأهمية، واسعة المضامين، فالعنوان . من خلال هذه الوظيفة . يؤسس لشعرية عالية ومنظمة تستفزُّ مخيلة المتلقي، وتجعله يدور في دوّامة التأويل، وتستفزّ كفاءته التأويلية والشعورية والقرائية[10] حين يكون الشاعر مبدعاً في اختيار عنوانه، وحين يكون العنوان مُحكماً لغوياً ودلالياً وبنائياً إلى حدٍّ كبير. ولا شك في إن الإنزياح .لغة واصطلاحاً ودراسة ومفاهيم – يقوم على وفق التفسير السيمائي لأيّ عنوان يختاره المبدع لنصّه الشعري أو لغيره من النصوص الأدبية التي يبدع فيها ويكتب أو ينظم فيها، فهو بهذا المفهوم السيمائي←اللغوي يقوم على ثنائيات مترابطة في الفكر والعلاقة في النص، كالغائب مقابل الحاضر، والعيني مقابل الخيالي، وغير ذلك مما يشكّل خرقاً للغة الشعرية أو الإبداعية ولنظامها الجملي التركيبي[11]. هذا فضلاً عن المفارقات الكثر التي ستكوّن من خلال هذا الترابط الثنائي، ومن خلال تلكم المفارقات، وهي التي تحضّر الذهن وتبني النص تأويلياً وتستفزّ المتلقي . كما أسلفت- وتجعله في تجربة الشاعر الشعورية والشعورية من أول العتبة المركزية . العنوان- إلى نهاية النص. في ديوان(السماء لم تزل زرقاء) للشاعر العراقي المعاصر شلال عنّوز، يكشف العنوان الرئيس والعتبة المركزية الأولى عن ذلك الأفق الرحب، وعن تلك السماء الصافية بلونها الازرق وبدلالة هذا اللون في الخلود والبقاء والسِعة[12]. وهنا ما يشكل روحاً خفيفة، ونفساً إنسانية صافية ولاسيما وإن الشاعر شلال عنّوز ابقى هذه السماء زرقاء، وأبقى على صفات اللون نفسياً وسيمائياً وشعورياً حين أراد له الدوام والثبات.. فالعناوين التي ستأتي في قصائد الشاعر شلال عنّوز في ديوانه هذا هي عناوين برّاقة اللون، صافية المشاعر، دافئة الاحساس، طيبة المشاعر تبعث على الأمل والتفاؤل، وتبثّ الروح والحركة، وتثير الصفاء والنقاء بين الذات الشاعرة وبين الآخر، وبين الواقع، وبين الحدث، بين الماضي والحاضر والمستقبل. العنوان الأول والعتبة المركزية الرئيسة(السماء لم تزل زرقاء)، عنوان إنزياحي الوظيفة والدلالة فهي جرحٌ للغة الشعرية، وهي إثارة للقارئ باللون وبالنحو وما يفعله الجزم والنفي والقطع في الأداة(لم)، ولك أيّها القارئ الكريم أن تتصور جملة المشاعر وأن

تشارك المبدع في عنوانه الإنزياحي الدلالي النحوي، وأن تتصور مشاعره الكبيرة ما دام العنوان مُستفزّاً ومثيراً دالاً على تجربة الشاعر، التجربة الفرحة المرحة في الصفاء والنقاء والألوان والرومانسية الدافئة وما تبعثه في النفس التجربة دائماً، وأبداً. ستكون مثل هذه السطور التنظيرية النقدية معنا في هذا البحث مع كلّ وظيفة نتناولها أيّ إننا سنتحدث عن وظيفة العنوان الرئيس والعتبة المركزية الأولى لعنوان الديوان(السماء لم تزل زرقاء) بدء حديثنا ونقدنا وتحليلنا لأيّة وظيفة من وظائف عناوين الشاعر شلال عنّوز الداخلية لقصائد هذا الديوان ونصوصه الشعرية التي احتجنه. فهذا العنوان الرئيس الأول(السماء لم تزل زرقاء) من البداهة أن يحوي الوظائف والدلالات كلّها التي ستثيرها عناوين القصائد الداخلية والفرعية وهو المبطّن لهذه المشاعر والاحاسيس والعواطف عند الذات الشاعرة لأيّة قصيدة ولأيّ عنوان ومن ثم لأيّ وظيفة ولأيّة دلالة يكشف هذا العنوان أو ذاك.. أو غيرها في عناوين القصائد في ديوان(السماء لم تزل زرقاء). إنَّ نظرة نقدية تحليلية فاحصة في العناوين الداخلية ← الفرعية لقصائد الشاعر شلال عنّوز في ديوانه الشعري(السماء لم تزل زرقاء)، تكفينا همّنا بالقول إن الوظيفة الإنزياحية الجارحة للنحو واللغة الشعرية بادية من أول العنوان الشعري، وأن اللوحات الشعرية القصيرة البسيطة في التصوير والتعبير والإيقاع الموسيقي تتكاتف مع العنوان لإبراز هذه الوظيفة المهمة، وتكشف الابعاد السيمائية للنص الشعري من خلالها كما إنها تُثير ذهن القارئ والمتلقي وتستفز مشاعر وذاكرته ليتابع النص لوحة لوحة، صورة صورة، موضوعاً موضوعاً من أول العنوان ومن أول ما يحتويه من انزياحيات وجراح دامية للغة وتأكيد لصفة الأدب ولاسيما في نصّه الشعري الحديث والمعاصر وعقوقه لأمة اللغة ولسماتها التركيبية وقواعدها النحوية والصرفية واللغوية. خذ مثلاً عنوان قصيدة الشاعر شلال عنّوز من ديوانه(السماء لم تزل زرقاء)←(نواعير الحكاية)[13].هذا العنوان انزياحي اجتراحي للغة وما فيها بكلّ ما تحمله كلمة الإنزياح من دلالات ومفهومات يعرفها القارئ والدارس والناقد في عصرنا الراهن. أن النواعير التي يقوم عملها على الماء وما فيه من زرقة وما فيها من صوت حنون وعبرة مستقاة من هذا الصوت هي الوظيفة الرسمية والمباشرة للعنوان الفرعي الداخلي لهذه القصيدة ولهذا النص. أمّا الحكايا فكمنت في تلك المشاعر كلّها التي تعتلي الشاعر وهو يسمع بالنواعير وحركته وعمله ويشاهده وينقله إلينا كما سمعه وشاهد حركته وعمله، القصيدة قصيرة ومضة سحرية لغوية دلالية إيقاعية تقوم على حكايا لما يُعرف به الناعور، وتعرف بع النواعير. إن صيغة الجمع في (حكايا) وفي (نواعير)، أوقعتا مفارقة ضدية← إنزياحية يجرح للغة المعتادة فالحكايا كثر والقصيدة قصيرة، والنواعير كثر في العمل وفي المنشأ وفي المكان وفي الأصوات وفي الدلالات المنفتحة من كلّ هذه المسميات وما توحي إليه وما ترمز به، ولكنها في النص قلّة تومئ وترمز وتنحَصر الكثير الكثير من المسافات بين القارئ وبين المبدع نتيجة دقة العنوان شعرياً، ولوظيفته الإنزياحية التي أوصلت ما يريده الشاعر إلى متلقيه بأبسط اللغة والألفاظ وبأقصر اللوحات والمعاني والصور. يقول في قصيدته هذا:

وهي تومئُ لتضاريس

الوقتَ المُستباح

أن تتعجّل التهجّد

كانت المتاريس المؤقلة

تبثُّ شغبها راعضةً

في نواعير الحكايا

... فيسقط الصبحُ جريحاً

يشربُهُ الذهول

حيث الأسنة والحراب وذاك...

الغراب الخلابي

ينقرُ عين النهر

بمنقارٍ من قار

والأمنيات

ما زالت قاعاً

صفصفاً.[14]

كم تلحظ معي أيّها القارئ الحصيف عمق مشاعر الذات الشاعرة المفرحة المتفائلة بالخير حتى مع الغراب المشؤوم المحزن في المنظر وفي اللون وفي الشكل وفي الصوت. رسم له الشاعر شلال عنّوز صورة مغايرة جعله بشكل الطف وبمنظر ابهى حتى يكون منسجماً مع مظاهر الطبيعة الحية والصامتة الكثر التي اجتاحت النص وجعلته في فرح دائم وتفاؤل مستمر من أول العنوان الذي أباح بحكايا النواعير الفرحة عن المشاعر الفرحة عن السماء وزرقتها عن الماء وزرقته، وهذه هي الوظيفة الإنزياحية للعنوان، وهذه هي الدلالات التي تكشّفت وظهرت من خلال هذه الوظيفة للعنوان الداخلي الفرعي للنص الشعري(نواعير الحكايا) وما فيه من مفارقة ضدية مجترحة للغة الشعرية حتى في ترتيب الكلمتين فالأصل(حكايا النواعير)؟! وهي الدلالات التي تكشّفت وظهرت للعنوان الخارجي الرئيس في(السماء لم تزل زرقاء)، تركيباً وبناءً وقيمة تأويلية سيمائية. في عنوان قصيدته الأخرى التي ساقف عليها في هذه الوظيفة من الوظائف للعنوان في ديوان الشاعر شلال عنّوز(السماء لم تزل زرقاء)، هي قصيدته التي عنوانها(عندما يشربني الصباح). والعنوان يعكس إنزياحاً لغوياً واضحاً يمتاز بالأمل، ويوافق بداهة الأشياء وحركتها في البدء الباكر للنهار، وفي الساعات الأولى ليوم الإنسان المعيش.. ماذا سيكون بعد هذا الشرب الصباحي، الغبوق القهوة الشاي... إنها سمة الشعراء في الغداة، وإنها ثقافة الشاعر شلال عنّوز لغواية المتلقي بقراءة قصيدته هذه، بعد أن يجد نفسه أمام بنية انزياحية صادمة مقلقة يروم البحث بنفسه عمّا في لوحات القصيدة وفي مضامينها وفي لغتها الشعرية التي ستشكّل هذا

الشرب، وسترسم هذا الصباح هو يقول في المفتتح البهي الجميل الذي يعبر عن حقيقة المشاعر تجاه الصباح المستقر نوعاً ما بالسعادة والإنفراج من قتامة الليل، وبالحركة والحياة والسرور:

عندما يشربني الصباح...
أُمَسّدُ جناحَهُ الفضيّ
بأيقونةِ الفلاح
وازقُّ فيهِ سُلافَةَ
بوحي لصوفي
ليُمطرَ
تراتيل سماوية
تزخرُ بالأمنياتِ
المُخضرّةِ بالعشق
الذي لا يرحل...[15]

اللوحة كلّها انزياحيات x انزياحيات. كلّها تتبع سحر هذا الزمن ونشوة اللقاء معه، وتنفتح الدلالات الشعرية على كثير من الأعمال المبهجة التي تُشعر بالأمل والراحة والإطراب نتيجة بزوغ هذا الصباح بيوم جديد وبأمل جديد وبابتسامة جديدة. (الجناح الفضي، البوح الصوفي، التراتيل السماوية، المطر الخيّر، اخضرار العشق، الأمنيات الباقية، سلافة الغبوق) هذه التعابير الشعرية الرائعة وما تحمله من المسرات، أمّا تكفي لتأكيد العنوان شعرياً أم تكفي لأصالة هذا العنوان المبهج المطرب الفرعي الداخلي الذي يتداخل ويتعاضد مع العنوان الرئيس والأول(السماء لم تزل زرقاء) في تشكيل الوظيفة الإنزياحية لهذه العناوين وتقديمها بأهميتها ودلالاتها بطبقٍ شعري لغوي خالص محببٍ إلى المتلقي؟!؟! إذا لا تكفي وربما قد لا تتضح الصورة جلية لما أردت وأريد من كشف النقاب عن هذه الوظيفة من وظائف العنوان عند الشاعر شلال عنّوز في ديوانه هذا، آتي بخاتمة النص الشعري هذا لعلّ فيها تأكيداً آخر لما قلت واسلفت، ولعلّ فيها ما يكفي القارئ والمتلقي همومه ومبتغاه لكشف العلاقة السرمدية بين وظيفة العنوان ولوحاته الشعرية، وبين وظيفة العنوان الفرعي ووظيفة العنوان الرئيس. يقول الشاعر شلال عنّوز في خاتمته الشعرية لنصّه(عندما يشربني الصباح):

أنا والصباحُ
تومأن
مُنذ الازل
هو يغنّي
بالإشراق
وأنا أُهديهِ
عذب لحني

وعزف قيثاري

نحن الاثنانِ

عاشقانِ

لمعشوقٍ ازلي[16]

هذي هي الخاتمة لنصّ الشاعر شلال عنّوز(عندما يشربني الصباح). الخاتمة والافتتاحية وما بينهما من لوحات شعرية كلّها تدل على الفرح والبهجة والإطراب إيذاناً بهذا الصباح الجميل المطرب، وإيذاناً بهذا الشرب← الفعل الجميل الحسن منذ الصباح الباكر. وهذه(عندما) هي التي أزاحت نحوياً وظيفياً دلالة العنوان وجعلته يضم كلّ هذه الطاقة الشعورية التأويلية له ولما في النص الشعري من لوحات رسمت ملامح رضا الشاعر في صباحه المبكر، وأوقات نهاره الأولى. إنّ تجليات العنوان شعرياً ووظيفياً من خلال الوظيفة الإنزياحية بانت في كلمة عندما وفي انفتاح الوقت والزمان الشرطين المتلازمين في التركيب والإشارة والقاعدة النحوية إنها ستقوم بالفعل إنزياح لشرب الصباح، إنها تشترط الصباح← **المضيء.**

←**المبتسم.**

←

التفاؤل.

←

الأمل.

لتعبّر عما في خليات الشاعر من فرح ونشوة وعشق لهذا الصباح. لقد مارس العنوان الشعري في هذي القصيدة وظيفة انزياحية متمرسة قادرة على التعبير عن كنه مشاعر الذات، ورسمت من جديد الأمل والانشراح في الصباح وزرقته ودلالته على النشاط والحيوية والحركة والعمل. الزرقة فيه تنكشف إلى السماء الصافية البهيجة صباحاً، لم تزل زرقاء. إن صِلات العنوان ووظائفه ودلائله بقيت مترابطة متلاحمة بين العنوان الفرعي← الداخلي لهذه القصيدة والعنوان الرئيس المركزي لعموم الديوان، أمّا في اللوحات الشعرية التي كوّنت هذا النص ففيها من الحركة والأمل والحيوية ما يشبع انزياحي العنوان، وفيها من العشق والمغامرة واللهو ما يتفاءل به كلّ انسان في أول الصباح، كما هو التفاؤل الحادث في أول العنوان الداخلي أو الرئيس على حدٍّ سواء في شعر الشاعر شلال عنّوز في ديوانه هذا، وفي نصّه الشعري.

دلالة العنوان الداخلي:

(عندما يشريني الصباح)

الشرط+ الزمان ← الفعل المضارع ← الوقت الأمل

الزمان+ المكان ← الاستمرار في الشرب ← وقت التفاؤل

الحدث ← الاستمرار في الأمل ← انزياح الشرب إلى حدث

الاستمرار في التفاؤل

وظيفة العنوان الداخلي:

(عندما يشريني الصباح).

الوظيفة الإنزياحية ← معنى الشرب ← العمل(الحدث).

معنى الشرب في الصباح← التفاؤل (الشعور).

دلالة الشرب في الصباح← الأمل في المستقبل(الزمن).

وأمّا في قصيدته التي وضع لها عنواناً بـ(الغيمة المشاكسة)، فبدأ العنوان جارحاً للغة، منزاحاً إلى دلالة أخرى هي الجنون والفعل المعادي لهذه الغيمة من خلال الاستعارة وما تفعله في التركيب والألفاظ حين تأتي بها، ويأتي الشاعر بها ليعبّر عما يريد خلف تلك التأويلات الشعرية ولكشف هاتيك الخيالات التي تترتب على مثل هذا النوع من البيان ومن البلاغة عموماً. الغيمةُ تشاكس، فكيف ستكون لوحات النص الشعرية. إنها هي في الأمل والفرح والبهجة والسعادة، إذن هناك وظيفة أخرى للعنوان من خلال الإنزياح إنه ينقلب إلى دلالة أخرى هي دلالة الدلال المشاكس والعطر المشاكس، والفرح المشاكس، دلالة ضدية قلبت المألوف وتركت المتلقي يسبح في خيال شعري متضاد من أول العنوان. اللوحات الشعرية لهذا النص طافحة بالحركة والعمل، جادّة في استنطاق المطر في جوٍّ غزلي شاعري يطربُ له الشاعر ويطرب له الجميع ممن يستمعون نصّه الشعري هذا لوحة لوحة. المفارقات كثيرة أدّت وظيفة الإنزياح في عنوان النص، التشاكس اصبح عملاً، واصبح أملاً، وصار أُغنية تُنشد مادام من هذه الغيمة، ومادام من هذه المحبوبة...(ربما)،ومادام مستمراً تحيا به الربوع، وتسعد به الأماكن. إننا ننتظر هذه المشاكسة كلّ يوم لعلّها تنهمر وتمطر... ويحدث الفرح. يقول في افتتاحية النص الشعري هذا:

انهمري أيّتها الغيمة المشاكسة

لاحظى بلثمِ نسيم بيادر العنبرِ

واغرقَ في غدير فضفاضِ مائكِ

ما لهذا العبير... لا يصيرُ عنادلاً![17]

قس على هذه الشاكلة من الفرح والنشوة في الصوت(العنادل)، في الرائحة(العبير) في المكان(الغدير الفضفاض) في الهواء(النسيم)، له مثل ذلك في لوحة أخرى قائلاً:

يتبرعمُ الاقحوان بخلاخل ساقين
يرقصانِ في جنون
انهمار العاطفة
وأنا بين هذا وذاك
اروّضك فرساً جموحاً
أيّتها الغيمة التي ادمنت الجدب
ساغنّيكِ مواويل تمّرد
حتى موسم الصقيع[18]

الترابط روحي ودلالي وأدبي ونقدي وفني بين الطبيعة والغزل. بقيت الأصوات(الأقحوان← الخلاخل)، وبقيت الحركات المشاكسة(الجنون← انهمار العاطفة)، وبقيت الحركة والحياة(الفرس الجموح← الغيمة الجدباء)، وبقيت مظاهر الطرب والغناء الذي لا ينفع بدون الغيمة الماطرة← الأنثى المعشوق:

الغناء+ المواويل ← تمرّد ← الغيمة الجدباء+ الصقيع.

(شعري).

(شعوري).

(عاطفي).

هذا كلّه جاء في مشاعر لوحة رسمها العنوان وأدّى وظائفها، ولك باقي لوحات النص الشعري الذي بدا طويلاً نوعاً ما. في الخاتمة التي كانت قصيرة جداً ذات معانٍ عظيمة جداً عاد الشاعر شلال عنّوز إلى نداء هذه الغيمة ثانية هنا خاطبها بلغة الشاعر الوطني وبلغة الانسان الغيور على تراب هذا الوطن وما حلّ فيه، وما سجلّ فيه ما بكى عليه وما يبكي عليه الآخرون كلّ يوم. لقد افرغ الشاعر شلال عنّوز في لوحاته الشعرية السابقة مشاعره كلّها في دعةٍ وفرح وتفاؤل، حتى وصل إلى خاتمة النص هنا قال لها: وللوطن بقية، وللحياة بقية وللروح بقية تعالي أيّتها الغيمة وانقضى زمن التشاكس البهي المفرح إلى فعل التشاكس الحقيقي المؤمَّل وأنت تمطرين على بلدي ليعود من جديد وفرحاً من جديد وحياة من جديد وأملاً من جديد...

أيّتها الغيمة المشاكسة
أمطري
فكلُّ ترابُ بلادي
يعيثُ فيه التصحر[19]

نعم، التصحر في المال، والتصحر في المصير، والتصحر في الحياة، إنها المفارقات الضدية بخلق صدمة شعورية متأزمة ستبقى مع المتلقي في هذه الخاتمة. هي تركته حزيناً متألماً لفعل هذه

الغيمة المتشاكسة وما نريده منها بالإنزياح في العنوان. بعد ما كانت فرحة مطربة تبعثُ التفاؤل والأمل والانشراح في باقي اللوحات وهي تمطر عنبراً وعشقاً وعبيراً ومودّة... وبالإنزياح في العنوان أيضاً. إنّ الوظيفة العنوانية الإنزياحية هنا بلغت الذروة عند الشاعر شلال عنّوز في نصّه هذا من خلال المفارقات والاستعارة وجرح اللغة والبناء التركيبي للنص الذي اطربنا مرات واحزننا كلّ مرة!!!

• وظيفة ثانية، الوظيفة النحوية في عناوين ديوان(السماء لم تزل زرقاء).

هي وظيفة يحدّدها التركيب النحوي للعنوان، وهذا التحديد يأتي لكون العنوان في النص الأدبي رسالة لغوية، تُعرف من خلاله هوية النص، وبإمكانه أن يُحدد أيضاً مضمونة وهدفه وما يريده المبدع منه وكيف سيجذب القارئ إليه من أول هذه العتبة المركزية الرئيسة في أيّ نصّ ادبي إبداعي تكون فيه، ومن هنا تتأتّى أهمية هذه الوظيفة من وظائف العنوان، وأثرها الفاعل في إنجاح النص الأدبي وإيصال ما فيه إلى المتلقي كما يريد مبدعه. ولعلّ هذه الوظيفة النحوية للعنوان عند المبدع من الأهمية بمكان لكونها تكشف تعالق البنى النحوية وتراكبها لتؤدي فكرة المبدع وهدفه الذي يريده من العنوان، ومن هنا فهي تتطلّب ثقافة نحوية عالية وحسن استعمال الدلالات النحوية والفضاءات الترقيمية ليأتي النص على الغاية من الإتقان والإحكام وحسن الصنعة الأدبية لغوياً ونحوياً ودلالياً وتركيبياً من أول العنوان. وللأسف الشديد وللشديد المؤسف اننا نرى اليوم أخطاءً فضيعة وصارخة في هذه البنى والتراكيب عند بعض الشعراء، وربما تزداد النسبة لتحول هذا البعض إلى غالبية سواءٌ أكان في الشعر العراقي المعاصر أم في الوطن العربي ممَن لا يحسنون وظائف النحو، ولا يلقون بالاً طويلاً لمضمون هذه التراكيب فيقعون في المحظور، ويجنون على نصّهم الشعري الأدبي الإبداعي، إذ بدت ظهر القصور بمفاهيم النحو وتراكيبه ودلالاته واضحة عند بعضٍ من الشعراء والشواعر في عصرنا اليوم..؟!؟!

ولعلّ الشاعر عنّوز ممن أجاد في استنطاق هذه البنى والتراكيب النحوية واحسن استنطاق دلالاتها لتدلُّ على مضامين النص أولاً، ولتبوح على مشاعره الكامنة خلف هذا النص وما فيه من عناوين وتراكيب ودلالات وصور، وإليك أيّها القارئ اللبيب أنموذجات من استنطاق الوظيفة النحوية الاستنطاق الحسن عند شاعرنا العراقي المعاصر شلال عنّوز في ديوانه: (السماء لم تزل زرقاء). في العنوان الأول، وفي العتبة المركزية الرئيسة يجد المتلقي أن الدلالة النحوية للعنوان الأول الرئيس . (السماء لم تزل زرقاء)[20] تبعثُ على توحد المشاعر بين الشاعر وبين المحبوبة التي كتي لها الشاعر جلّ قصائده وأشعاره في ديوانه هذا. دلالة "لم" النحوية في القلب والجزم والنفي تؤدي إلى مفارقة ضدية بين الماضي والحاضر في التشكيل الدلالي لعنوان النص وعتبة الأولى، فضلاً عن دلالة اللون التي زادت من قيمة التوهج الدلالي الضدي بين الماضي والحاضر، وابقت على هذه السماء صافية متألقة ليبقى ذاك ولتبقى تلكم المشاعر في نفس الشاعر وفكره، وهما

ما يريد نقله إلى محبوبته أولاً وإلى قارئ ديوانه الشعري هذا ثانياً. الذات← الشاعر تتجه نحو ترك مساحات واسعة للتأمل والتفكير عند القارئ من خلال عنوان الديوان الرئيس، ومن خلال هذه التراكيب النحوية التي جاءت لتشكل هذا النحو وهي تتكون من اغلب اقسام الكلام من: الاسم، والفعل والحرف. وكلّها اصطفت دلالياً وتكوينياً لتجلب تلك المؤثرات الدلالية وتساهم في رسم الانفعالات التي يمرُّ بها الشاعر ويريد نقلها إلى القارئ بكلّ صدق وعاطفة وآية ذلك أن النص الشعري هنا ينفتح على كثير من فنون البيان، وعلى دلالات الألفاظ النحوية والنظر في بعض التعالقات النصّية من التأثر بالدين وآيات القران الكريم، أو الشعر العربي، أو الحكم والأمثال لتساند وظيفة العنوان النحوية في إيصال مشاعر الشاعر إلى المتلقي، وإظهار نصّه الشعري والشعوري الواحد من خلال تلكم المظاهر الفنية والبنائية والتركيبة والدلالية في لوحات النص الشعري. خذ مثلاً قوله في مفتتح النص الشعري هذا:

الريحُ مُتخمةٌ بالوباء
تراودُ الفرح
عن سرّه
تستبيحُ عفافه
قدّت قميصه
من وجعٍ
من قحطٍ
شهد شاهدٌ
من محنتها
فقد عذريّتُهُ
صبيحة يومٍ
ثملٍ برذاذِ النوائب[21]

ويقول في لوحة شعرية أُخرى من لوحات هذا النص:

الفرحُ العاهر
ما زالَ مدنَّساً
بخطايا التشتّت
أكاذيبِ مشعوذي الدين
فاسقٌ هو
نامَ ليلَةُ
بحضنِ زُناةِ الوطن[22]

هكذا هو النص من تماسك البنى النحوية والتركيبية واللغوية، قوة الألفاظ وجزالة التركيب حتّى وكأنك تشعر أن النص الشعري هنا ولوحاته الشعرية التي كوّنته كانت في غرض المديح أو الفخر

القبلي(القومي)، وهذا ما يؤكد دلالة العنوان الأولى من السماء لم ولما تزل زرقاء وستبقى تلك المشاعر الغاضبة على سرّاق الوطن ولصوصه، كما هي مشاعر الحب السرمدية الباقية، وكما هو لون السماء الأزرق الصافي الجميل. وفي نصّ شعري آخر من نصوص الشاعر العراقي المعاصر شلال عنّوز في ديوانه الشعري هذا، ترى الوظيفة النحوية للعنوان تأتي بشكل منسّق وجميل مع لوحات النص الشعري التي قبعت خلف ذلك العنوان. فهي لوحات طويلة المعاني كثيرة التراكيب قوية البنى، وكأنها جمل نثرية أُسبغت بوشاح شعري متأنق. قصيدته التي حملت عنوان(مشاهد من مدن الثقآب)، حملت مشاهد من هذه المدن على أرض الواقع. الوظيفة النحوية للعنوان هنا بلغت شكلها الاتساعي الثقافي الدلالي في الكناية وفي الجموع(المشاهد، المدن)، وفي التراكيب التي ربطت هذه الألفاظ في هذا النسق النحوي التراكيبي المُتّزن. وأمّا اللوحات فكانت طويلة الدلالات كثيرة البنى النحوية لتكوّن هذا العنوان وتقصُّ علينا وظيفته التي جاء من أجلها عند الشاعر، وبين لوحاته، وإليك لوحةً من صحة وتأييد أو تطبيقاً لما نزعم وندعي . ان شاء الله تعالى ـ يقول الشاعر شلال عنّوز في اللوحة رقم(1) من نصّه الشعري هذا:(مشاهد من مدن الثقآب):

(1)

هنا حيثُ يصارعُ تعسفُ المُشوهين الصبح المُدجّن بتمتمات تُعساء قتامة أزمنة الكسار، تدورُ دوائرُ غِش الترجي... تتهجّى إيماءاتِ قنوط دبَّ في دموعِ أروقة الشمس الثيب حيثُ.... لا بريق صبحٍ ينزف...[23]

الرقم(1) في أول السطر. اللوحة فاخرة في استنطاق الدلالات اللغوية والتراكيب النحوية ورصفها بهذا الشكل وكأنك تقرا خطبة نثرية ارتجالية لأديب مُرتَجِل من العصر الجاهلي أو العصر الإسلامي أو الأموي. هي مشاهد حتمية لمدن الثقآب هذه التي عصف بها الوشاة ودمّرها الغادرون عن القيم والحضارة والانسان في وادي الرافدين؟! الشاعر شلال عنّوز هنا اراد من خلال هذه البنى التراكيبية النحوية الدقيقة التراثية في الألفاظ ودلالاتها أن يصل إلى مشاهد حقيقية قائمة على استنطاق هذه الدلالات اللفظية الحقيقية التي وُجدت في الكلمات. إنها مشاهد من مدن السراب، ورث الخيال الحالم الذي يريد أن ينتفض على ما فيه ليكون الغد المشرق الأجمل الباسم لمن سيعيش في هذه البلاد. ويستمر الشاعر شلال عنّوز دلالة هذه البنى النحوية في اللوحة الثانية ليستمر وصفه لهذه المدن وما فيها من اشتعال اتى على مشاعر التفاؤل الحالي كلّها وتركها مشتعلة بما فعله هؤلاء اللصوص في البلاد والعباد. يقول في لوحته هذه :

(2)

كنتُ اراقبُ مذهولاً مدنَ الثقآب مشتعلةً بنهمِ صواعق الانحدار المريع وهو يلتهمُ مياسم الأمنيات ولا وجودَ لمن يحملُ ماءً، تراباً، ليغلقَ فوّهةَ النار المشتعلة في..... عراءَ الأجساد...[24]

وأمّا خاتمة نصّه الشعري هذا فكانت تعالقاً نصّياً مبيناً سليماً مع آيات القران الكريم، وهذا التعالق أوجد ثقافة مميزة للشاعر العراقي المعاصر شلال عنّوز في رسم مشاعره والتعبير عمّا يريد، ومن ثمّ ابقى على الوظيفة النحوية للعنوان وما في لوحات في تماسك ثقافي واضح المضمون قريب الدلالة جزيل التركيب أوفى فيه الشاعر في استثمار البنى النحوية وتراكيبها، واتمّ ما يريد من إيصال وتواصل مع قارئ نصّه الشعري هذا وما فيه من مشاعر. يقول في خاتمة نصّه الشعري هذا:

(3)

المشوّهون يتناسلون، في كلّ أُفقٍ يَظهرون، أَلَمَ ترَ أنهم في كلّ حقلٍ يبصمون...؟!! [25]

ويستثمر الشاعر شلال عنّوز في الوظيفة النحوية لعناوينه في قصائده في ديوانه الشعري هذا من خلال آلية تركيبية نحوية تأتي لوظائف دلالية طالما سمعنا بها وقرانا عنها وشعرنا بأهميتها في الأداء النحوي التركيبي لعناوين الشعراء والكتّاب، أو بين أشطر أشعارهم وفِقر كتاباتهم وهذه الآلية النحوية هي التقديم والتأخير الذي حدّثنا عنها شيخ البلاغيين العرب، وأبان لنا عن سرّ لطافتها في الاستعمال حين قال عنها في كتابه البلاغي الشهير(دلائل الإعجاز):(ولا تزالُ ترى شعراً يروق ك مسمعه، ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجدُ سبب أن راقك ولطف عنك أن قُدم فيه شيءٌ، وحوّل اللفظ عن مكانٍ إلى آخر)[26]. وبناءً على هذا الكلام يبين التقديم والتأخير بين المكان وبين دلالاتها النحوية، وتبين أهميته وفائدته النحوية البلاغية، بل ونرى من فحوى قول الجرجاني هذا موجبات استعماله في العنوان أو في التركيب النحوي للنص الأدبي الإبداعي . الشعري وغيره . في كلّ عصر ومصر. في ديوان الشاعر العراقي المعاصر شلال عنّوز(السماء لم تزل زرقاء) نرى بعضاً من عناوين نصوصه الشعرية قد رابها التقديم والتأخير، وخاتلها احتيالاً عن القاعدة النحوية التركيبية المعروفة في الاستعمال والبناء والتركيب، وما ذلك إلا لضرورة الانفعال الآني حين يختار المبدع عنوان نصّه الإبداعي، أو حين ياتي ليرصف ألفاظ وكلمات هذا العنوان في لوحات شعرية عدة تبني ذلك النص من الافتتاح إلى الخاتمة، وترسم لنا مشاعر الذات وهي تبوح بما تريد وعمّا تريد البوح به. من تلكم العنوانات التي استثمرت آلية التقديم والتأخير في شعر الشاعر شلال عنّوز في ديوانه هذا ومن بين نصوصه الشعرية التي حملت هذا الآلية نصّه الشعري الذي جاء تحت عنوان(حرّ أنتَ). وهنا يتضحّ التقديم والتأخير بين المبتدأ والخبر، واسم الإشارة وأوليته في بدء الكلام، إلّا إن الشاعر استثمر التقديم والتأخير لعلل بلاغية لطيفة ومأنوسة في الاختصاص لهذا الحر، وللتعبير عن مدى حريته ومدى قوة هذه الحرية لذلك الطفل الذي رسمه الشاعر في لوحاته الشعرية في نصّه الشعري هذا. ولذلك القادم من(كربلاء) الذي بدأ يدقُ أبواب الذاكرة ليحييها من جديد والتأثر من هذا الظلم وتنقلب على الظالمين وافعالهم. هذا التقديم والتأخير جاء بقصد واعٍ من قبل الشاعر شلال عنّوز ليرسم هذا الحرّ بألوان من التعبير تلجأُ كلّها إلى هذا البناء النحوي. وهذا البناء استغلّه الشاعر في مفتتح الأشطر ليرسم بعدها مشاعر من خلال فنون البيان والحواس والألوان غير متناسين أهمية

التركيب النحوي ودلالته في إيجاد المساحات البنائية الكافية لذلك التعبير. ومن ذلك قوله في لوحة شعرية من لوحات نصّه الشعري هذا:

صارخٌ أنتَ

شامخٌ براسِكَ

تشيرُ إلى

سوءاتنا المشوّهة

باستهزاء [27]

وقوله في لوحة شعرية ثانية:

كبيرٌ أنتَ

كسرتَ قيدكَ

صغارٌ غن

نمسحُ على قيودِ السجّان [28]

وقوله في لوحة شعرية ثالثة، وهي خاتمة نصّه الشعري هذا:

حرٌّ أنتَ

يراقصك سناء الأحرار

عبيدٌ نحنُ

ما زلنا نقبّل

أسواط الجلّادِ

نصفق للفاسدين

نَمْ قرير العينِ

كلّنا يبتلعُنا الأرق [29]

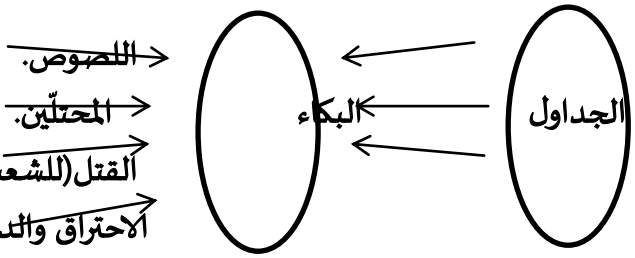
ويستثمر الشاعر العراقي المعاصر شلال عنّوز هذه الآلية التركيبية النحوية(التقديم والتأخير) في عنوان آخر من عناوين نصوصه الشعرية التي احتجنت ديوانه الشعري(السماء لم تزل زرقاء). وهذا العنوان الذي حمل(الوطن يضيقُ) من بين عناوين الشاعر لنصوصه في ديوانه هذا استثمر الدلالة التركيبية النحوية من خلال تقديم الفاعل على الفعل في تخصيص هذه الدلالة النحوية على الوطن(المكان الأم← المكان المعيش)، ومن خلال التركيب النحوي للعنوان وكشف ماهيته الوظيفية استطاع الشاعر أن يرسم صورة كلية للنص الشعري هنا، فاستطرد استطراداً مستملحاً في رسم الصورة خلف الصورة حتى وصل إلى خاتمة النص الذي بدا غير طويل نسبياً. التقديم والتأخير هو الذي شكّل العنوان ورسم الصور في نصّ الشاعر هنا، وبقى المكان هو المؤثر الأول والكبير في مشاعر الشاعر التي اراد نقلها إلى المتلقي بكلّ هذه الحرارة، وبكلّ هذا التأثير، كيف لا وهو مكان عملنا ورزقنا ومكان احبتنا ومكان عيشنا... فكيف يضيق؟! ومن هؤلاء؟! ولماذا؟!

الوطنُ يضيقُ
يضيقُ
كي لا يسعنا
منحدراً
يتدحرجُ
نحو نفقٍ
موبوءٍ
ليتأبّطنا
جوع المدن
حقائب متهرّئة
تأكل
حافّاتها
ديدان القمامة
تستبدُّ بها
ارضاتُ
التسوس
عرّاب المدينة
غافٍ
على اسرةِ
اليتمِ
ما زالَ منتظراً
مطر السماءِ
حيثُ...
لا شيءَ في الأفق
سوى نقيق
الضفادع (30)

حمل النص الشعري بلوحاته الدلالية التركيبية الكثير من المفارقات المضحكة المبكية في آن واحد، وهو نصٌّ كُتب بلغة قوية جزلة في التراكيب والكلمات والدلالات والبنى النحوية، ساعد التقديم والتأخير من أول العنوان في البوح عن المشاعر التي يريد الشاعر شلال عنّوز أن تصل إلى المتلقي وهو يتحدث عن هذه الثيمة التي تشاغل القلوب والعقول في كلّ زمن... ألا وهي الوطن.

• وظيفة ثالثة، الوظيفة الانفعالية في عناوين ديوان(السماء لم تزل زرقاء).

هي وظيفة نابعة من صلب وظائف الشعر. فكما أن الشعر العربي هو شعر إنفعالي تعبيري تأثيري متخيل . على الأغلب ،، فإن العنوان أيضاً له وظيفة انفعالية تعبيرية تأثيرية متخيلة . على الاغلب ،، هذا فضلاً عن وظيفة الإقناع التي تقبع خلف هذه الظواهر الشعورية والتي تعدُّ من أهم ما يسعى إليه المبدع لإيجاد الديمومة والخلود لنصّه الأدبي الإبداعي ويجعله في رونق وتألق مهما طالت عليه السنون أو تغيّر عليه القرّاء واختلفت ثقافاتهم ومشاعرهم وعواطفهم وافكارهم. وعناوين الشاعر العراقي المعاصر شلال عنّوز في ديوانه(السماء لم تزل زرقاء) تأتي في بعضها لتحاور هذه الوظيفة في عناوين بعض نصوص هذا الديوان الشعرية. وهو حينما يحاور هذه الوظيفة يتحول العنوان فيه إلى ايقونة← علامة دالة على الذات وما تريد البوح به من خلال العتبة الرئيسة← العنوان في أول النص وبدء لوحاته الشعرية. ولتأخذ على ذلك الأمثلة الآتية من العناوين ونقراها قراءة تحليلية نقدية كاشفين عن مدى الانفعال النفسي فيها مبينين أهمية هذه الوظيفة الدلالية الشعورية التعبيرية من بين وظائف العنوان الكثيرة في النص الإبداعي الشعري. هاك مثلاً عنوان نصّه الشعري(جداول البكاء)[31]. إن النص الشعري في لوحاته المتسلسلة في هذا النص يتفجّر حزناً والماً، ويثير إنعالاً مبكياً جاء موافقاً لعنوان الشاعر شلال عنّوز لنصّه الشعري هذا. هذه الجداول التي تتفجر غضباً وحقداً على أولئك المدمرين للوطن الناهبين لثرواته وخيراته في وضح النهار وأمام الجميع. الجداول هنا ايقونة انفعالية إنزحات من شيءٍ طبيعي هادئ صافٍ في العمل وإثارة المشاعر إلى الم وبكاء وحسرة على البلد وما فيه، وما اصبح فيه بسبب هؤلاء الظالمين من الداخل والخارج.



وتظهر مثل هذه الوظيفة من وظائف العنوان عند الشاعر شلال عنّوز أيضاً في ديوانه(السماء لم تزل زرقاء) في قصائد ونصوص شعرية أخرى احتجنها هذا الديوان، وهذه العناوين كلّها أبانت عن مدى الانفعال الشعوري العالي المتأزم الذي يمرُّ به الشاعر حين يَنظمُ النص، وحين يُنظّمُ لوحاته الشعرية الواحدة تلو الأخرى داخله.... فعنوان نصّه الشعري(صافرة الخذلان) يثير فينا تلكم الانفعالات الشعورية الكثيرة التي تأتي في مشاعرنا وعواطفنا جراء سماع هذا العنوان لأول وهلة. إننا لنصاب بكمٍّ هائلٍ من الإحباط في المشاعر، والإرهاق في الإحساس حين يمرّ بنا الخذلان أو حين نقرا عنه أو نشعرُ بأن احداً من البشر أُصيب به ولأيّ سبب كان، فما بالك بالشاعر ذي الإحساس المرهف وهو يصاب بمثل هذه الحالة النفسية الشعورية الحادة في حياته، وكيف سينقلها إلينا بمثل هذا الإبداع الشعري الأدبي المميّز؟! فيا ترى كيف كانت صافرة الخذلان عند شاعرنا العراقي المعاصر شلال عنّوز في نصّه الشعري هذا؟! وكيف كانت

وظيفة العنوان الانفعالي التأثيرية مترجمة إلى واقع إنفعالي تأثيري من خلال لوحات نصّه الشعري؟!؟! لنسمع إلى بعض نصّه هذا وهو يقول فيه:

باكياً كان
يومَ أمس
دموعه تهرولُ
في انهيارات
اللوعة
تغسلُ أوجاعَ النهرِ
بملح العيون
ترقصُ على شظايا الالم
بمجذاف التوجّس
ككتبُ على أخاديد المحنةِ
زفير الأَسى
بجمر القلق[32]

النص الشعري من خلال لوحته هذه كلّه حزن وقلق وخيفة في حزن وقلق وخيفة من الحاضر ومن المستقبل على حدٍّ سواء! الشاعر هنا وقف على دلالات الحواس البصرية والسمعية ليرسل لنا انفعالاته التعبيرية القاسية التي مرّت به بها نفسه ومن ثم نصّه الشعري. صافرة الخذلان عنوان انفعالي تأثيري ذهب إلى أكثر من أن يكون ايقونة للنص، إنه فعلاً تلك المشاعر الانفعالية المتأزمة التي انتابت الشاعر في ظروف متأزمة فاراد نقلها إلى المتلقي وهذا ما كان واضحاً بجلاءٍ وإبانة من أول العنوان إلى اللوحات إلى آخر كلمة في النص الشعري عند الشاعر شلال عنّوز في ديوانه هذا. وإليك خاتمة نصّه لنؤكد صحة ما نقول وندعي:

مَن قال انَّ الدموع لا تحترق؟
هي مشتعلة
منذ اصطفاف العشق
من يُطفئُ هذا اللظى؟
يختنُ سرّه الزمن العاهر؟
كلّ المجاهيل تنامُ في القيلولةِ
ثم تصحو على
صافرة الخذلان
ساهرة لم تنمْ
يأكلها الأرقْ[33]

ويستثمر الشاعر العراقي المعاصر هذه الانفعالية في العنوان ليرسم لنا صوراً زاهية طافحة بألوان من مشاعر الحزن والاسى. والشاعر يميل في هذا الرسم لصوره الزاهية هذه بالألفاظ واللغة الشعرية السحرية العالية التي تجلب مظاهر الطبيعة وثيماتها المكانية البارزة لتودعها تلكم اللوحات التي تشكل النص الشعري وتبين عن مشاعر الشاعر وعواطفه وانفعالاته واحاسيسه وما يريد إيصاله بدقة ووضوح وتركيز على المتلقي. احياناً تكون الوظيفة الانفعالية التأثيرية للعنوان عند الشاعر شلال عنّوز في ديوانه(السماء لم تزل زرقاء) عبارة طويلة، خذ من ذلك عناوين قصائده

. تجليات في ممرات الانتظار[34].

. أنا والحبّ والعراق[35].

. لا جدال في الحبّ[36].

....وغيرها.

وهذه العناوين كانت لوحاتها الشعرية طويلة الألفاظ واسع الكلمات حتى أشطرها الشعرية كانت طويلة نسبياً مع باقي النصوص الشعرية ولوحاتها في هذا الديوان. وهو ما اتاح للشاعر فرصة أكبر للتعبير ورسم المشاعر التي تعتليه حين نظم النص وإيصالها من خلال الشاعر إلى المتلقي. وربما رأَينا الشاعر العراقي المعاصر شلال عنّوز يميل إلى الصورة الواقعية الحقيقية والكلمات الجزلة القوية لرسم هذه الصور من المشاعر في عناوين نصوصه الشعرية هذه ولوحات هذه النصوص، مبتعداً بعض الشيء عن فنون البيان وعن التزويق اللفظي والمعنوي لدلالات الألفاظ والكلمات والشطر الشعرية لأنه في انفعال عالٍ ومؤثر يريد نقل الأفكار والعواطف كما هي شعوراً وتجربة وممارسة. وأمّا في بعض عناوين النصوص الشعرية الأخرى التي احتجنها هذا الديوان عند الشاعر شلال عنّوز فنراها تكوّنت من مفردتين فقط، وهاتان المفردتان رسمتا المشاعر الانفعالية وأديتا وظيفة الانفعال والتأثير من خلال العنوان من أول سماعه. ولعلّ من تلك النصوص الشعرية التي جاءت وظيفة وتطبيقاً في هذا الديوان هي:

. دروب معتمة[37].

. لماذا أنت؟![38].

. ملكية الاقحوان[39].

.... وغيرها.

وفي هاته العناوين لهذه النصوص الشعرية مال الشاعر شلال عنّوز إلى بعض وسائل الرسم في التشكيل والتعبير من مثل فنون البيان ولاسيما في التشبيه، ومال أيضاً إلى استنطاق دلالات الحواس ووظائفها ولاسيما في الحاسة البصرية من المواقع المشاهدة ومن الألوان وأهميتها وهو ربما أراد التخفيف من غلواء مشاعره وانفعالاته بهذه المظاهر وجعل النص في زينة معينة تخفف انفعالية العنوان وقساوتها على القارئ.

وهناك من العناوين ما جاء في مفردة لفظية واحدة رسمت الانفعالية التأثيرية للعنوان وأباحت بالكثير الكثير من مشاعر الشاعر وانفعالاته وما يريد إيصاله إلى المتلقي وقارئ شعره في كلّ زمان ومكان. ومن تلكم العناوين في ديوانه الشعري هذا هي:

. **الوداع**[40].

. **غواية**[41].

. **خيبة**[42].

. **تعالي**[43].

إذ إن هذه العنوانات كلّها سيطرت على بناء العنوان فيها ورسم جماليتها وتشكيلها والبوح بمضمونها مفردة لفظية واحدة، وهذه المفردة هي التي نقلت إلينا المشاعر الانفعالية التأثيرية كما كانت في مشاعر الشاعر العراقي شلال عنّوز واراد نقلها من كنه ودانه وتجربته الشعورية التي عرفها في حياته الطويلة. ولنأخذ مثلاً نصّاً شعرياً واحداً ونهشمُ جسده وما فيه من لوحات ساعدت الشاعر في بناء النص الكلّي وأباحت عن تلكم المشاعر التي انتابته لحظة الإبداع لحظة الإنشاء لهذا النص، كاشفين عن مقدرة العنوان ووظيفته الفعلية في التعبير عن هاتيك المشاعر وإيجاد علائق البناء التركيبي والدلالي والفني بين العتبة المركزية الرئيسة وباقي لوحات النص الشعري وما في هذه اللوحات من صور وألفاظ وتراكيب واصوات. وهذا النص الشعري ذو المفردة الواحدة في العنوان، وذو الوظيفة الانفعالية بهذه اللفظة هي نصّه الشعرية الذي وسمه الشاعر بـ:(خيبة) وهذا النص وإن كان من نصوص الشاعر عن القصيدة نسبياً، إلا إنه مكون من ثلاث لوحات شعرية قصيرة أيضاً. وهذه اللوحات رُسمت بألفاظ قوية جزلة التراكيب صارمة المعاني للتعبير عن تلك الخيبة الكبيرة التي عاشها الشاعر، ولا نعرف ما اسبابها؟! زلم يعرّفنا الشاعر شلال عنّوز بهذه الاسباب التي دعت إلى خيبة بكلّ هذا العمق والتأثير النفسي والاجتماعي والفلسفي التي عبّرت عنها لوحات هذا النص. يقول في اللوحة الأولى منه:

ثملُ عشقٍ
ألُمُّ مشاويرَ خُطاك
احلمُ بعناقٍ
بيادرِ السوسن
يا لخيبتي..!![44]

الأنا طافحة بإحساسات الغربة والحيرة والقلق من هذه الخيبة في هذه اللوحة، أراد الشاعر أن يتخلّص منها ـــــ نفسياً وشعورياً ـ ببعض الازهار، وبعض الأحلام، وبعض حركات العناق التي ربما قد تكون خففت من التأزم النفسي الشعوري الذي اجتاح مشاعره وشعوره في لحظة معينة! وأمّا في اللوحة الثانية من هذا النص الشعري عند

الشاعر شلال عنّوز ففيها ما فيها من التصريح المبطّن، والبوح غير المباشر عن بيع الوقت... بيع الانسان ... بيع الذات لأيّ مُشترٍ؟! وبقيت الذات← الشاعر في الحيرة نفسها وفي القلق نفسه، ومن خلال الكناية عن نسبة في ذلك التيه نلحظ ذلك القلق المتأزم في نفسية الشاعر، وتلكم الحيرة القاسية في مشاعره. يقول في هذه اللوحة:

غاصت رجلاي

في مستنقع

رمال التيه

مُنوَّماً تُراني..

أم أنَّ الوقتَ

معروضٌ للبيع[45]

وأمّا في اللوحة الختامية من هذا النص الشعري عند شاعرنا العراقي المعاصر شلال عنّوز فنراه يصل إلى عمق المعاناة والمأساة التي يريد نقلها إلى القارئ والمتلقي من خلال نصّه الشعري، وهذه هي وظيفة الخاتمة في ترك المضمون النهائي للنص الإبداعي عند المبدع، وهي ما اراد لها الشاعر شلال عنّوز حين قال فيها:

همساً أجبني

أيّها الهذيان المُرمَّل؟

الأرقُ جَبّارٌ يستبيحُ

زُغبُ النوم[46].

هنا كشف الشاعر عن أكثر مشاعره وانفعالاته وابقى على سحر(الخيبة) في القلق والارق إنه شكوى دائمة وسهر موجع على ما الـمّ به من شظف الحياة، وبؤس الحاضر، ومجهولية المستقبل. الألفاظ تنثال بعمق لتشكل الوحدة الشعورية العاطفية العالية للنص. التراكيب جزلة أباحت عن كنه مشاعر الذات في التعبير عن واقعٍ مريرٍ مُرّ اصاب الجميع بخيبة.. لا تُصدق! هذه هي وظيفة العنوان الانفعالية في الرسم بمفردة لفظية واحدة، ولعلّ باقي العنوان التي استنطقت مثل هذه المفردة في الوظيفة والأداء لا تخرج عما قدمناه في نصّه الشعري هذا، ولا تبتعد بوظائفها ودلالاتها عمّا اسلفنا فيه القول في تحليل هذا النص الشعري وكشف ما في لوحاته وما اراده الشاعر منه ومنها....

• وظيفة رابعة، الوظيفة الاتصالية في عناوين ديوان(السماء لم تزل زرقاء).

تقبع هذه الوظيفة الجزئية من وظيفة الشعر الكلية، بل ومن عموم وظيفة النص الأدبي في فنونه المتنوعة وأجناسه المختلفة من السرد والنثر الفني والقصة والرواية والمسرحية. إذ إن مهمة النص الأدبي هي إيصال الأفكار والمشاعر وما يريده صاحب النص إلى المتلقي، ولعلّ قديماً وحديثاً ما شاع هذا المخطط:

المرسل		الرسالة	
↓		↓	
المبدع	←	النص الأدبي الإبداعي	→المتلقي
↓		↓	
الشاعر		النص الشعري	

في الدراسات الأدبية والنقدية وهو ما يوضح بجلاءٍ ووضوح تأمين عمق أهمية التواصل بين المبدع والمتلقي من خلال نصّه الأدبي الإبداعي وما فيه من مضامين ورؤى وافكار يروم المبدع إيصالها إلى الجمهور. ولعلّ العنوان من اسمى مراتب التواصل في النص الأدبي الإبداعي، وهو النظام السيميوطيقي الأول المكثّف الذي يشكل البدع الدلالي للنص من أول مفرداته.[47] ومن هنا تُكشف أهمية الوظيفة التواصلية للعنوان بكونه يتخطى الانتاجية الدلالية لبنية التركيب وتتفاعل مع دلالته المحفّزة لإنتاج النص الأدبي كلّه[48]. وهذا ما يجعل العنوان من خلال وظيفته التواصلية ذات انتاجية دلالية جديدة تؤسس سياقاً بنائياً تركيبياً جديداً يهيئ المُستَقبِل لتلقي العمل وفهمه وفهم ما وراءه من افكار ومشاعر[49]. أن عنوان (السماء لم تزل زرقاء)، ليؤسس لدلالية جديدة من خلال وظيفة العنوان التواصلية. الشاعر العراقي المعاصر شلال عنّوز يتخطى البعد التركيبي الة التواصل الجمالي من خلال السماء← المكان المفتوح، الزرقاء← اللون الذي ينفتح على دلالات عدة أهمها الصفاء والسعة أيضاً، وهذا ما يجعل التواصل بين الشاعر والمتلقي أكثر ترابطاً وتكانفاً ليعرف ما وراء هذه السعة، وما وراء هذا المكان المفتوح من عناوين أخرى فرعية جاءت لتشكل النصوص الشعرية عند الشاعر شلال عنّوز في ديوانه هذا. ولعلّ هذه الإشكالية التي يطرح العنوان (السماء لم تزل زرقاء) تثير وجدان المتلقي وتجعله قريباً جداً من إبداع الشاعر. وليدور في فلك تجربته الشعرية ويجعله في هذه السماء بكلّ تفاصيلها وما فيها من إشارات ودلالات تبحث عن التأمل والتأويل بعيداً عن المباشرة احياناً. لتعبّر عن كنه الذات وما فيها من مشاعر مع كلّ عنوان ونصّ شعري احتجنه الديوان. ومن هاتيك العناوين التي جاءت في شعر الشاعر شلال عنّوز وكوّنت وظيفة العنوان الاتصالية بينه والقارئ والمتلقي لنصّه الشعري في هذا الديوان قصيدته ونصّه الذي وسمه الشاعر شلال عنّوز بـ:(على ضفاف دجلة)[50]. وهنا يستنطق الشاعر عتبة المكان الطبيعي المفتوح(الضفاف)، والنهر المكان الطبيعي المفتوح ذي الدلالات المختلفة بين الألفة احياناً والعداء احياناً أخرى ليشكل العنوان الرئيس لهذا النص الشعري ومن ثمّ وظيفته الاتصالية مع القارئ لشعره في كلّ وقت. الشاعر هنا اراد رسم مشاعره والتعبير عنها من خلال المكان ولاسيما الطبيعي، ولعلّ هذا ما ترك في نفس المتلقي شوقاً وتوقاً لمتابعة لوحات النص وملاحقتها بنائياً وشعورياً ودلالياً ليكشف مشاعر الشاعر وما يريد إيصاله من خلال هذه اللوحات. ومن البداهة أن يكون النص . من خلال عنوانه ووظيفته طبعاً. نصّاً غزلياً مفرحاً بدلالة هذه الأماكن وما فيها

من رومانسية محببة تأتي على سحر ذلك المكان بالوصف المطرب والإسعاد المنشود، وهو ما يتضح في قول الشاعر في بدء نصّه الشعري هذا:

سأُغنّي ترنيماتها

هذا المساء

عصافيرَ حُبٍّ

تُراقصُ

مُوحياتِ دجلة[51]

وتعاضد الغزل والمكان محمودٌ محمودٌ في الشعر قديماً وحديثاً ومعاصراً من خلال نصّ الشاعر شلال عنّوز هذا ولوحاته التي يقول فيها:

هي دجلة

وتبلاتُ الأماني

تراتيلُ من أبجديّاتِ

التوهّج على

ضفافِ الأفقِ

الأخضر[52]

وهكذا هي باقي لوحات النص الشعري هذا في استنطاق الألوان والحواس ورسم جماليات الصورة الشعرية من خلالها في اغلب اللوحات رسماً جمالياً تشكيلياً معبراً عن الذات وافراحها وسعادتها بالمكان والمحبوب والأمل الذي يبتغى من خلال هذا الغرض الوجداني العميق في النفس الإنسانية المبدعة، ومع المكان الطبيعي الأليف المفتوح الذي يوحي للشاعر بهذه المشاعر كلها دائماً. وفي نصّه الشعري الآخر والذي حمل عنوان(ملكية النوارس)، نراه لا يبعد عما قدمنا فيه القول والشرح والتحليل في النص الشعري السابق ودلالات العنوان لديه ووظيفته التواصلية. وهذه الوظيفة هنا تعكس على بناء قدرة عالية من الجمال لهذه المحبوبة وكيف استطاع الشاعر شلال عنّوز من خلال هذه الطيور أن يبوح بمشاعره المحبة المتألفة السعيدة من خلال نصّه الشعري هذا وما فيه من لوحات إلى المتلقي. إنّ الأبعاد الجمالية للنص رُسمت من خلال العنوان، وهذه الابعاد الجمالية هي التي كوّنت الوظيفة الاتصالية بين المبدع والمتلقي من خلال هذه الشفرة(العنوان) وما فيه من دلالات المكان المفتوح والطبيعي التي تدعو إلى التأمل والتفكير فيما يريده الشاعر. وأمّا عن الصورة وجمالياتها ووسائل تشكيلها، فهي قد عُرفت إلى حدٍّ كبير من خلال حديثنا السابق عن النص وتأثير وسيطرة المكان السحرية عليه وهي ربما ستتضح أكثر من انتشالنا لإحدى لوحاته، وافضل اللوحة الأولى التي يقول فيها الشاعر شلال عنّوز:

اراقبُ صمت عُري الماءِ

على ابتسامات
فضاءاتِ جسمكِ
المخمليّ
الذي خلع قيد
جُدران الحراسة
وأشرف بابتهالات
أمواج الضوء
يُشهر عنفوان
رايات التمرد
ويعلنُ مواسم
الشروق السرمدي
على رقص بوّابات
مدن البنفسج.[53]

وأمّا في نصّه الشعري الذي وسمه بـ (مطر الحب) فالكلّ يعرف ما مدى هذا العنوان في التواصل الجمالي بين الشاعر والمتلقي، وما تثيره لفظة "المطر" من أجواء الرومانسية وما ترسمه من جماليات تجاوز الواقع الشعوري المباشر لترسم الأمل والتفاؤل والسعادة والانشراح بهذا الحب، وبهذه المشاعر المفرحة المتفائلة التي كانت كالمطر رحمة وسعادة وأملاً. أن الشاعر شلال عنّوز في نصّه الشعري هذا يتخطى الابعاد التركيبية المباشرة إلى المجاز ورسم الخيال العميق ليصوّر لنا من خلال لوحات النص الشعرية مدى سعادته بهذا الحب ـــ المطر، وفرحه بهذا الأمل ـــ المطر، ونشوته بهذه المحبوبة ـــ المطر. العنوان هنا تشكّل دلالياً عتبة فتحت هذه المشاعر وغيرها للمتلقي ليتصور كم هي عواطف الشاعر واحاسيسه مع كلّ لوحة شعرية احتجنها هذا النص وكوّنت بناه التركيبية والدلالية والبنائية. ولنأخذ انموذجاً على ذلك لوحته التي يقول فيها:

غنيتُ لها
مواويل عشقي
نثرتُ
مطر الحب
انتفضت
يمامة برية
تحلّق في
فضاءات الخجل[54]

تراها مشاعر مفرحة مطرية بهذا الحب الماطر المحب. العنوان ووظيفته التواصلية تحول إلى تفاعل جمالي بين الشاعر ومحبوبته من جهة وبين الشاعر والمتلقي من جهة أخرى، وهذا ما أكدته هذه اللوحات وما فيها من صور زاهية وفق إلى رسمها الشاعر شلال عنّوز لتعبّر عن تجربته الغزلية الباقية، وما جاء جلّ الديوان في نصوصه الشعرية المختلفة من أجله، وهاك أيّها القارئ اللبيب لوحة أخرى من لوحات هذا النص الشعري عند شلال عنّوز لتؤكد لك جلياً صحة مزاعمنا وقولنا:

تعزف لحن النقاء

في أريج الربيع

وفرّ عصفوران

من ضوء

تحت القميص

الأرجواني المبلل

بغنج الصبا

فاحتفلت العنادل

بموسيقى النسيم[55]

هو هو ما قلناه عن الجماليات المتكوّنة من الرسم في التشكيل والتعبير لكُنه مشاعر الذات← الشاعر، وما تريده وما تريد ان تصل به إلى القارئ من خلال هذه العنوانات وما فيها من لوحات من ابعاد جمالية رسمت صورة الشاعر المتفائل المنشرح الصدر، طرب الذكريات مع محبوبته هذه، ومع أمكنته هذه، ومع زمانه هذا. المكان والعنوان هما من كانا وراء هذه الجماليات، والعنوان هو الشفرة الأولى التي أباحت استنطاق المكان ومظاهره وألوانه التي رسمها الشاعر بهذا الكمّ الهائل من الفرح والسعادة والإطراب. العنوان ووظيفته التواصلية تحول إلى جماليات التشكيل والرؤى ليصل المبدع إلى ذات المتلقي ووجدانه ويحاور محاورة جمالية جديدة كشفت عن مشاعره التي تقف خلف إبداعه للنص الشعري، ولعلّ عنوان نصّه الشعري الأخرى(قطعةُ حلوى أنتِ)[56] لا يخرج عمّا قدمنا فيه القول من أهمية العنوان وأهمية وظيفته التواصلية ذات الابعاد الجمالية في الرسم والتشكيل والتعبير عن مشاعر الذات نحو المحبوبة، ونحو قصة حبه لها التي ترددت كثيراً في الديوان من خلال النصوص الشعرية التي جاءت فيه، ومن خلال عنوان كلّ نصّ ووظائف هذه العنوان البارزة ولاسيما الوظيفة التواصلية وقدرتها الكبيرة على ربط مشاعر الشاعر بمشاعر المتلقي في اغلب النصوص ولوحاتها التي كسرت افق المباشرة والتقدير في هذا النوع من النصوص الشعرية عند الشاعر شلال عنّوز وادّت القيم الجمالية التي يريدها في رسم مشاعره الغزلية المفرحة المطرية ونقلها كما هي جمالاً وأداءً وشعوراً إلى المتلقي.

• وظيفة خامسة، الوظيفة الرمزية في ديوان(السماء لم تزل زرقاء).

بدءاً لابُدّ من القول إنَّ الرمز هو أحد أدوات بناء النص الشعري، وأحد المكونات الأساسية لدلالاته الكثيرة ولاسيما الشعر العراقي والعربي المعاصرين. وهو وسيلة جاذبة للمتلقي لهذا النص الشعري وجعله يدور في فلك التجربة الشعرية التي مرّ بها الشاعر واراد نقلها إلينا، ومن هنا فالعنوان من خلال هذه الوظيفة يلعب أثراً بارزاً ومؤثراً في كشف هذه العلائق النفسية والشعورية بين المتلقي والمبدع. وقد ساهم الواقع المعيش للشاعر العراقي المعاصر شلال عنّوز في تعميق الدلالات الرمزية وفحواها الإيحائي والفكري في عموم نصوصه الشعرية ومنها نصوصه التي جاءت في ديوانه . موضوع الدراسة هنا(السماء لم تزل زرقاء)، وفي عناوين جمّة لهذه النصوص. وهو استثمر طاقات اللغة الشعرية التي تؤدي الرمز والرمزية ببراعة وإحكام فضلاً عن الثقافات العامة التي يحملها الشاعر شلال عنّوز، وفضلاً عما يحتويه الرمز من اساطير ومجاز واستعارات[57] وعلامات ممكن أن تدعو إلى التأمل والتفكير في الوظيفة الرمزية الحقيقية لعنوان أيّ نصّ عند الشاعر. إن بعضاً من عناوين نصوص(السماء لم تزل زرقاء) حملت الوظيفة الرمزية، وجاءت بأجواءٍ غاية في الترميز الموحي المكثّف الذي يدلّ على مشاعر الشاعر العراقي شلال عنّوز ويعكس أوجهاً كثيرة من أوجه الثقافة لديه الدينية والتاريخية والاجتماعية والفلسفية، هذه الثقافة التي يتمتع بها الشاعر ويحاورها كثيراً في نصوصه الشعرية سواءٌ أكانت في هذا الديوان أم غيره من الدواوين وفي نصوصها الشعرية وفي عناوين تلكم النصوص المختلفة... المتنوعة في الأفكار والمضمون والدلالات. خُذ مثلاً عنوان نصّه الشعري(نسائم الاستغفار)، فالشاعر شلال عنّوز إنما يضعنا في هذا العنوان الذي يوحي بترميز نحو ثقافة دينية نقية يروم الشاعر إيصالها إلى المتلقي. ولا شكَّ أن اللغة الشعرية ادّت وظيفتها الجمالية الحقيقية في قوله(نسائم) وما في هذه اللفظة من دلالات الارتياح والنشوة والأمل بهذا الركن الركين من العبادة، والرجوع إلى الله . سبحانه وتعالى . بالاستغفار والتوبة دائماً وابداً، وهذا توجه المؤمن الحقيقي العقائدي والتعبدي في كلّ وقت، وفي كلّ مكان. وبعد المز وبعد اللغة الشعرية في العنوان ووظيفته التي جاءت في النص الشعري هذا، لنا أن نحاور لوحاته الشعرية وما فيها من ثقافة دينية عكست هذه النسائم ورائحتها الزكية وهي مما يسعد بها المؤمن . كما اسلف ـ في اللوحة الأولى رمضان هو نسمة الروح ونشوتها في العبادة والاستغفار، هو الأمل في النجاة من الذنوب، هو الدعاء لمن نحبّ، هو المناجاة الحقيقة لله(عز وجل) في كلّ ما يحلّ بنا، هو كما يقول شاعرنا شلال عنّوز في هذه اللوحة:

ورمضانُ باسطٌ جناحيه علينا...

موغلٌ بالهداية

نسائمَ الاستغفار

اطواق النجاة

جوع لقاء

تذكرتُهم... رحلوا... ما عادوا
أَينهم يا شهر الله؟...[58]

وتستفيق ألفاظ الشاعر شلال عنّوز هنا على كثير من التعالق النصّي بين آيات القران الكريم وبين لوحاته الشعرية التي فيها من الغربة والبعد عن التفكير بالمصير ويوم الحساب، وهذه من دلالات الاستغفار وما يريده المؤمن من التكفير عن الذنب والعودة إلى العمل الصالح والدعاء بتقبّله وقبوله. ومن ذلك من يقول في لوحة شعرية أخرى من لوحات نصّه الشعري هذا:

ما زلتُ اراهُم أشباحاً
في المنعطفاتِ
الدروبِ
.... يسيرون حيثُ
لا يعلمون المصيرَ
.... يحملون أوزارهم... "من كلّ فجٍّ عميق".[59]

الفضاءات المنقطة هنا وعلامات الاستفهام المحيرة التي انتشرت في لوحات النص الشعري عكست مدى التشنج والقلق والحيرة في نفس الشاعر ومشاعره ومن ثم في التفكير في المصير الذي سيلقاه يوماً. الرمزية في وظيفة العنوان فتحت كلّ نسائم الاستغفار هذه، وفي باقي اللوحات . التي لا تخرج عما قدمناه . استغفار وآيات تدلُّ على البعث وعمل الخير مهما كان وفي الخاتمة تتحول رمزية اللغة ومجازاتها واستعاراتها إلى حقيقة في التعبير والتصريح بالنصح لهؤلاء اللصوص والسراق يتوبوا وليعودوا إلى الباري . سبحانه وتعالى . بالاستغفار والإنابة الصادقة والتكفير عما فعلوه من اعمال شريرة جاءت بالدمار والهلاك على البلاد وما فيها من خيرات وهبات، فالله الغفور دائماً، الرحيم دائماً... وهو الشديد دائماً العزيز دائماً! وأمّا في نصّه الشعري الآخر والذي جاء في ديوانه الشعري هذا تحت عنوان(عقوق السفر)،فإننا نرى لوحات النص الشعري مملوءة بكمّ هالٍ وكبير ومؤثر من دلالات اللغة الشعرية الرمزية واستثمار طاقاتها التعبيرية في رسم تلك الرمزية وتقديمها إلى القارئ من خلال فنون البيان والألوان والحواس. إن العنوان هنا حمل ثنائية مضادة ومفارقة ضدية إلى حدٍّ كبير فالمفروض أن تكون في السفر علامات التفاؤل وعلامات التغيير المفرحة نحو الخير ونحو واقعٍ جديد؛ إلّا إن الشاعر شلال عنّوز قلب هذا الواقع إلى ذنب وعقوق ومشاق مستثمراً طاقات اللغة ودلالات الرمزية في العنوان وكشف وظيفتها الدلالية المكثفة التي توضح لها بعناية ودقة. وبدأ الشاعر في اللوحات الشعرية الأولى من نصّه الشعري هذا في عالم من الضياع والفقد بعدما رأى ما حلّ في بلده وفي شعبه من نكبات وويلات، ويتوجه بخطاب مباشر إلى مَن كان سبباً حقيقياً في هذه النكبات والويلات ويوجّه له اللوم والتقريح والعتب الشديد لما اقترفه مثل هؤلاء...؟!؟! وأمّا في اللوحة الختامية، وفي اللوحة الشعرية التي تحمل الرقم(3) من بين لوحات النص الشعري هذا، فهو يعود إلى بعض من التفاؤل من خلال المظاهر الطبيعية الاليفة والأمكنة المحببة المفتوحة ودلالات الحب

والألفة والانشراح من خلال الازهار والألوان واستنطاق الحواس ليكون النص خاتمته أكثر تفاؤلاً وانفتاحاً وإطراباً، ولتعود رمزية السفر إلى حقيقة ولو إنها بعيدة، لكنّها اقرب إلى الروح وإلى الأمل الذي ربما ينتظر الشاعر يوماً، على كلّ المرار والالم الذي عاناه ويعانيه، وكلّ هذا العقوق والمأثم من افعال الظالمين المغتصبين وافعالهم الشنيعة التي فُعلت بلا ضمير أو رقيب. يقول في خاتمة نصّه الشعري هذا:

في هجرِ المسافات
كنتُ ناي بوصلة للغناء
نهر قصيدة من ألَق
مشاوير هدهدات للحالمين
لا يأكلك عقوق السفر؟
فما زلت مرفأ قارب للأماني
يا أيّها المزدهي بعنفوان
تراتيل الحروف
لا تبتئس
فبين هديل بوحك
وزهو بساتين التاريخ
واحات من نسائم
جُلّنار وبنفسج
تزغرد في شهبِ فضاءاتها
عصافير الألم
وتنشدُ لها النجوم...
أهازيج ضوء[60]

لعل هذه الجماليات كلّها في ← **المكان الطبيعي الاليف المفتوح.**
← **الأزهار والطيور ومظاهرها المفتوحة.**
← **الألوان ودلالتها الزاهية المطربة.**
← **عناصر الإضاءة والضوء بين الألوان والحواس.**

اتت ثمارها الطبيعة في التعبير الرمزي المكثّف على ما يحتاج الشاعر شلال عنّوز من مشاعر وعواطف جراء هذا السفر الذي بدأ مجازياً يختال الروح ويتّشح بألوان المحبة والأمل في اللقاء لتلك المحبوبة، ولتلك الايام التي يريدها الشاعر أن تعود في ظل وطن جديد حالمٍ بالراحة والهناء والدفء نقياً مثل البنفسج والجلنار من الظالمين الماكرين...!!! وهناك من النصوص الشعرية ما أثارت الرمزية من عنوانها عند الشاعر شلال عنّوز في ديوانه الشعري هذا(السماء لم تزل زرقاء)، ولعلّ من تلك العناوين التي جاءت في نصوصه الشعرية عنوان قصيدته(لا جدال في

الحبّ)[61]، هذا العنوان الذي أُخذ من القران الكريم وآياته ومن فحوى التأثير مع الثقافة الدينية بأشكالها وألفاظها ولغتها. رمزية العنوان هنا أباحت للشاعر التعبير الجمالي المكثف تجاه المحبوبة وتجاه مشاعره الرمزية العميقة في الحب لها، ولذا كان الحوار الوسيلة السردية المسيطرة على لوحات النص الشعري في التعبير عن المشاعر ورسم جماليات الصورة من خلال رمزية اللغة ورمزية المجاز، ونظر الشاعر شلال عنّوز من طرف خفي إلى بعض رمزية الاساطير ترفعه في ذلك ثقافته المتنوعة العالية. ورمزية العنوان جاءت في نصّه الشاعر(الدجّالون عدد الحصى)[62]، ولعلّ شاعرنا العراقي المعاصر شلال عنّوز استثمر دلالة اللغة الدينية ودلالة اللغة المكانية ومظاهر المكان الطبيعية كما يّخيّل للقارئ، فأودعهما نصّه الشعرية من خلال العنوان، وانفتقت لوحات النص الشعري هذا لتبيّن هذه الرمزية ولتبقي على مشاعر الشاعر الهاجمة على هؤلاء الدجّالين المتّشحين زي الدين وهم بعيدون عنه، والمتكلمين باسم الأخلاق والنزاهة والعفة وهو بعيدون ... وبعيدون... وبعيدون عنها كلّ البعد، كلّ البعد، وافعالهم توثّق ما قال، واعمالهم تصفهم بغير ذلك، والكلّ يعلم ذلك؟!؟! وهناك من العناوين التي حملت رمزية صفوية في اللغة والثقافة والدلالة في عناوين بعض نصوص الشاعر الشعرية في ديوانه(السماء لم تزل زرقاء)، ومنها(لا صلاة إلا وحدتك)[63]، و(عالم ينصرف نحو ذاكرة التاريخ)[64]، وما فيهما من لوحات شعرية عكست ثقافة البوح الصوفي ولاسيما في بعض معطيات الروح ووهج الصلاة والتغزل بروح المغفرة وعشق الرب ودعواه للخلاص والنجاة، الرمزية هنا ومن خلال العنوان ادت وظيفتها الجمالية المتناسقة وابقت على مشاعر الشاعر في بوح وتصريح لكلّ ما يحيط به، ولكلّ ما يريد البوح به مستثمراً دلالة لغته الشعرية العالية وابعاد الفلسفة الصوفية في اللغة والمجاز والإشارات والترميز.

• خاتمة ونتائج البحث:

بسم الله الرحمن الرحيم، وبه أستعين،

كشف البحث في خاتمته هذه عن جملة نتائج، لعلّ أهمها:

• شلال عنّوز شاعر عراقي معاصر كبير له بصمته الأدبية الإبداعية في الشعر العربي المعاصر في العراق، بما ترك من دواوين شعرية مطبوعة وأخرى قيد النشر وهو يمارس النظم في الشعر منذ ستينيات القرن الماضي في أنظمته الإيقاعية الصوتية كافة من: الشعر العمودي، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، وحظي الشاعر وشعره بالكثير من الدراسات والأبحاث التي تناولت شعره من المناهج النقدية المختلفة.

• أبان البحث بالتقصي وجمع الآراء للدارسين والباحثين والنقاد في الأدب العربي وفي غير مجال الأدب أن للعنوان أهميته التي لا تكرر ولا يمكن أن تتجاوز بالبحث والدراسة والتعليق والنقد، ولاسيما في النص الشعري الإبداعي إذ هو أول ما يصافح ذهن القارئ وعقله وسمعه وعاطفته، وما يثيره الإثارة النفسية العاطفية التي تجعله يتابع بشغف وإنصاف باقي لوحات هذا النص وما في هذه اللوحات من مضامين وأهداف ورؤى وافكار يريد الشاعر إيصالها إلى القارئ.

• كشف ومن خلال الدراسات والابحاث أن هناك وظائف عدة للعنوان وهذه الوظائف هي التي تحدّدُ وجهة النص الأدبي الإبداعي وتوجّه المبدع إلى ما يريد من هذا النص حين ينظمه ويشهره إلى القرّاء. وهذه الوظائف تأتي من جهة التقسيم والدلالة إلى اقسام منها ما يختصّ باللغة، ومنها ما يختص بالبلاغة، ومنها ما هو داخل مع مفهوم الشعر . قديماً وحديثاً. وبين وظائفه الكثيرة.

• أبان البحث عن ماهية الوظيفة الإنزياحية في شعر الشاعر العراقي المعاصر شلال عنّوز في ديوانه . موضوع الدراسة. (السماء لم تزل زرقاء)، وكشف عن وسائل الإنزياح المهمة التي جاءت من خلال البيان والمجاز في تشكيل عناوين النصوص الشعرية في هذا الديوان، وأهم المضامين والأهداف التي أوصلها الشاعر شلال عنّوز إلى قارئ شعره من خلال تلكم العناوين ووظيفتها الإنزياحية.

• أبان البحث بجلاء ووضوح ماهية الوظيفة النحوية وأثرها في البناء التركيبي لعناوين الشاعر شلال عنّوز في نصوصه الشعرية التي جاءت في هذا الديوان، والشاعر مثقف ثقافة نحوية بارعة عرف كيف يصفُّ مفردات عناوينه إن طالت بالجملة الفعلية أو الجملة الاسية أو شبه جملة، أو قصرت بالمفردة ومثيلتها، واستكناه طاقة اللغة التعبيرية من خلال النحو ليأتي العنوان من الأول دالاً على إحكام صنعة الشاعر وإتقانه للنص الشعري الذي ينظمه.

• كشف البحث عن أثر الوظيفة الانفعالية في رسم جماليات العنوان واستظهار دلالته في التعبير والأداء وربط العلاقة الحميمة التي تربط بين المبدع والمتلقي. وهذه الوظيفة مما أثارت ذوق الشاعر شلال عنّوز وجعلته يميل إلى كشف دلالاته وأهميتها لما يريده من نصّه الشعري في ديوانه(السماء لم تزل زرقاء) من أول عتبة، وغالباً ما تأتي هذه الوظيفة في القصائد الوجدانية الذاتية التي تحمل مشاعر الشاعر شلال عنّوز في الغزل والعشق، أو التي تحكي وفاءَه للوطن ومكانة الأم وما حدث فيه مما يعلمه الجميع ومما أشار إليه البحث أثناء الشرح والتحليل والنقد لنصوص الشاعر الكثيرة في هذا الغرض والاتجاه الشعري الوطني الصادق الخالص. ولا نبعدُ كثيراً عن هذه النتيجة إذا تكلّمنا عن وظيفة العنوان التواصلية وما جاء من عناوين الشاعر شلال عنّوز لنصوصه الشعرية التي حملت دلالة هذه الوظيفة ورسمت جمالياتها وما تأتي من أجله في النص الشعري العراقي المعاصر.

• وضّح البحث ماهية الوظيفة الرمزية من بين وظائف العنوان التي جاءت في نصوص الشاعر شلال عنّوز الشعرية في ديوانه هذا، وهو شاعرٌ اعتمد الرمز في بعض نصوص هذا الديوان من خلال العنوان مندفعاً إلى استثمار هذه الوظيفة تركيباً ودلالة ومضموناً بثقافته العالية في التاريخ والأدب والدين، ويحسن استعماله لمظاهر الرمز من مثل اللغة الشعرية، والمجاز، وبعض من الأساطير... فهو الشاعر المثقف الذي يعرف كيف يلج النص الشعري من أول عنوانه، وكيف يبنيه البناء التركيبي الدلالي المحكم إلى آخر كلمة فيه بما يعبّر عن مشاعره وافكاره، وبما يشاكل ما يريده من العنوان ويستثمر وظيفتها أنّى كانت... والحمد لله أولاً وآخراً.

• الهوامش والحواشي:

1. تنظر ترجمته وأخباره في: معجم البابطين: 616/2، التحف من تراجم اعلام وعلماء الكوفة والنجف:64/2، معجم المبدعين العرب:79/2-80، ادباء من بلادي:1/.248

2- منها دراستي عن اللغة الشعرية في ديوانه الشعري(وبكى الماء)، ودراستي عن أثر العنوان في التشكيل المعرفي الثقافي في ديوانه الشعري(الشاعر وسفر الغريب).

3- ينظر من هذه الدراسات: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص:67، علم العنونة . دراسة تطبيقية: 30-41، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:100... وغيرها.

4- علم العنونة- دراسة تطبيقية-:.42

5- هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل:11، وينظر: سيمياء العنوان:37، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية:.76

6- سيمياء العنوان:67-.58

7- ينظر: جيرار جينيت من النص إلى المناص:69، علم العنونة-دراسة تطبيقية-:57-.59

8- هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل:11-.12

9- سيمياء العنوان:.37

10- ينظر: سيمياء العنوان:.58

11- سيمياء العنوان:50، علم العنونة-دراسة تطبيقية-:.55

12- ينظر: سايكلوجية إدراك اللون والشكل:78-.79

13- السماء لم تزل زرقاء(ديوان شعر):13-.14

14- م . ن . :13-.14

15- م . ن . :.33

16- م . ن . :.34

17- م . ن . :.60

18- م . ن . :.61

19- م . ن . :.63

20- ينظر: في نظرية العنوان:75، علم العنونة-دراسة تطبيقية-:.38

21- السماء لم تزلْ زرقاء(ديوان شعر):.86

22- م . ن . :86-.87

23- م . ن . :.25

24- م . ن . :.25

25- م . ن . :.25

26- دلائل الإعجاز:.135

27- السماء لم تزل زرقاء(ديوان شعر):.66

28- م . ن . : 66-67.

29- م . ن . :66-67.

30- م . ن . :107-108.

31- م . ن . :15-16.

32- م . ن . :.39

33- م . ن . :.40

34- م . ن . :44-49.

35- م . ن . : 118-120.

36- م . ن . : 83-85.

37- م . ن . : 41-43.

38- م . ن . : 26-28.

39- م . ن . : 57-59.

40- م . ن . : 50-53.

41- م . ن . : 18-20.

42- م . ن . : .68

43- م . ن . : 54-56.

44- م . ن . : .68

45- م . ن . : .68

46- م . ن . :.68

47- ينظر: علم العنونة-دراسة تطبيقية-: 67، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي: 35-37، وتنظر مصادره.

48- ينظر: سيمياء العنوان: 28-30. في نظرية العنوان: .41

49- ينظر: الشعر والتلقي: 118، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي: 17-19.

50- السماء لم تزل زرقاء(ديوان شعر): 35-38.

51- م . ن . : 35.

52- م . ن . :.35

53- م . ن . : .69

54- م . ن . : .105

55- م . ن . : .106

56- م . ن . : 101-102.

57- علم العنونة-دراسة تطبيقية-: 107، سيمياء العنوان: .71

58- السماء لم تزل زرقاء(ديوان شعر): .21

59- م . ن . :.22

60- م . ن . : 80-.81

61- م . ن . : 83-.85

62- م . ن . : 94-.98

63- م . ن . : 114-.117

64- م . ن . : 123-127.

• **ثبت المظان (قائمة المصادر والمرجع):**

• **القران الكريم .**

• **أدباء من بلادي،** إعداد: عبد الرضا موسى السوداني، لارسا- بغداد، ط1 ، 2018.

• **التحف من تراجم أعلام وعلماء الكوفة والنجف:** أ.د. صباح نوري المرزوك، دار المتقين للثقافة والعلوم- بيروت، ط1، 1433هـ-2012م.

• **دلائل الإعجاز:** الشيخ الامام عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ)، وقف على طبعه وتصحيحه: الشيخ محمد رضا، دار المعرفة- بيروت، 1981.

• **سايكلوجية إدراك اللون والشكل:** قاسم حسين صالح، دار الحرية- بغداد، ط1، 1986.

• **السماء لم تزل زرقاء(ديوان شعر):** شلال عنّوز، دار أمل الجديدة- دمشق، ط1، 2017.

• **سيمياء العنوان:** بسام قطوس، وزارة الثقافة- عمان، ط1، 2001.

• **الشعر والتلقي:** د. علي جعفر العلّاق، دار الشروق- عمّان، ط1، 1997.

• **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص:** عبد الحق بلعابد، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الأختلاف/العاصمة- الجزائر، ط1، 2008.

• **علم العنونة - دراسة تطبيقية -:** عبد القادر رحيم، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر- دمشق، ط1، 2010.

• **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي:** محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة(د.ت.)، 1997.

• **في نظرية العنوان-مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية- :** د. خالد حسين حسن، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر- دمشق، (د. ت.).

• **معجم البابطين:** دار الخيام- الامارات العربية المتحدة، ط1، 1993.

• **معجم المصطلحات الأدبية:** د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني- بيروت، ط1، 1985.

• **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل:** شعيب الحلفي، دار الثقافة- الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2005.

الجانب الاشهاري في الشعر العربي القديم

The famous aspect of ancient Arabic poetry

د . مرتضى حسين خريبط .
(جامعة سومر - العراق)

الملخَّص :

لعب الجانب الاشهاري في الشعر العربي عامةً ، وفي الشعر القديم خاصةً دوراً بارزاً، وذلك لأن الشعر كان الوسيلة الاعلامية الوحيد التي تتخذها القبيلة أو المجتمع العربي القديم لتمرير الأفكار والرؤى التي تراها منسجمة مع ما تؤمن به، لذا أصبح ما يقوله الشاعر ذا وقع عظيم في نفوس أبناء المجتمع، كيف لا وهم - أي الشعراء - الذين قيل عنهم يقومون من العرب مقام الأنبياء .

الكلمات المفتاحية : (الإشهار، الشعر العربي ، الاشاعة)

summary

The publicity aspect in Arabic poetry in general, and in ancient poetry in particular, played a prominent role, because poetry was the only media used by the tribe or the ancient Arab community to pass the ideas and visions that it saw consistent with what it believed in, so what the poet says became of great impact in the hearts of Sons of society, how can they not - that is, the poets - who were said about them standing in the place of the prophets from the Arabs .

الإشهار لغةً على أنه إظهار شيءٍ ما أو أمرٍ ما، وإعلانه؛ ليصير معروفاً، فيُقال أشهر زواجه: أي أعلنه وأعلم الناس به، أو أخرجه على الملأ، ويُقال أيضاً أشهر سيفه أي: رفعه، وأخرجه من غِمده بهدف القتال أو الردع، وورد معناه في القاموس المحيط بأنّه المُجاهرة، في حين يرى البستاني أن المعنى اللغوي للإشهار هو النشر والظهور.

أمَّا في الاصطلاح فلم يختلف عن سابقه فهو إظهار خبر للعيان بغض النظر عن صدقه أو كذبه فيشيع بين الناس وينتشر و((يُعد من أقوى وسائل التواصل الفاعل داخل المجتمع، وقد تغلغل في تفاصيل الانسان كافة، حتى صار المحرك الأول لردود الفعل ازاء ما يقابله في الحياة، كما أصبح المحدد لنمط تفكيره، والقادر على تغيير قناعاته))[211] .

وهكذا فإن عالماً ((تحظى الكلمة فيه بأهمية كبرى هو عالم يقدر الموهبين. فربّ خطبة أو كلام مرتجل يقعان في محلهما، قد يغيران مجرى الحوادث، إن الشعر يستمد قوته من ذاته وتبقى مكانة الشاعر الملهم الاجتماعية ثانوية))[212] .

فالشاعر وسيلة اعلامية مهمة في القبيلة لذا قاله ابن رشيق ((كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصُنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم، وذبٌّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج))[213] فهذا الدور الكبير كان يحتم عليه أن يكون سلاحاً فتاكاً في مواجهة الخصوم بلسانه، فهو يمتلك ما لا يمتلكه غيره .

كان الشاعر مدركاً مكانته في المجتمع، فإنه مدرك أثر شعره وهيبته أيضاً، فيطالب بمنزلته الخاصة. كتب هوذة بن علي الحنفي، إلى النبي - صلى الله عليه وآله وسلم - يجيبه على رسالته التي أرسلها إليه: ((ما أحسن ما تدعو إليه، وأجمله، وأنا شاعر قومي وخطيبهم، والعرب تهاب مكاني، فاجعل لي بعض الأمر أتبعك))[214]

ويبقى نفوذ الشعر ذا دور مهم في حياة العرب العقلية، وتصرفاتهم الاجتماعية، وربما أهلك الشعر قبيلة برمتها، وهل أهلك عنزة وجرما وعكلا، وسلول، وباهلة، وغنيا إلا الهجاء؟!..[215]

والذي اعطى الشاعر هذه المكانة هي طبيعة الحياة الاجتماعية للجمهور التي تبحث عن مثالب الآخرين وتحب أن يمتدحها الآخرون إذ ((طبيعة الجمهور ووضعه الاجتماعي وميوله واهتماماته

([211]) الخطاب الاشهاري في النص الأدبي دراسة تداولية، مريم محمد الشنقيطي، دار الفيصل الثقافية، ط 1، الرياض، 1440هـ : 7 .

([212]) تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، ريجيس بلاشير، تعريب إبراهيم كيلاني، دار الفكر، دمشق،1956م . 2 /173

([213])العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت456هـ)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجمل، ط5 ، 1981م: 1/ 65.

([214])الطبقات الكبرى، ابن سعد، تح :علي محمد عمر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، مصر، 2002م: 1 /262.

([215]) ينظر: البيان والتبيين، الجاحظ (255هـ)، تحقيق وشرح : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، ط7، 1998م : 4 /36 .

وذكائه ومستوى معلوماته ومركزه التعليمي وملامح شخصيته... لها تأثير حتى على تحديد أي الرسائل الاعلامية سوف تلقى الانتباه من هذا الجمهور))[216]، والشعراء بقدرتهم الكلامية وامتلاكهم اللغة قادرون على تزييف الحقائق وهذا ما يعود بنا لنظرية المحاكاة التي نادى بها افلاطون وسبب طرده للشعراء من جمهوريته[217]، فقدرة الشعراء على قلب الأحداث جعلت الناس ينشدون لما يقولونه من إشاعات ، ((عندما تثور الشائعات فإنها تُخلّف وراءها آثاراً ربما تكون مُدمّرة ، وربما تكون آثاراً سيئة يبقى أثرها في الناس وعلى الناس))[218] .

وكان للعصبية القبيلة دور كبير في تأجيج الصراعات بين القبائل فينتزع الشاعر رداء (الأنا) ويتلبس في ال(نحن) إذ تنتفي الرؤية الذاتية والنزعات الفردية أمام رؤية القبيلة وتوجهها وما يشكل مصلحة جماعية لها، ويهب الفرد لحمايتها ظالمة أو مظلومة، وهذا ما يصوره دريد بن الصمة :

وهل أنا إلَّا من غزيَّة أن غوتْ غويتُ وإنْ تُرشدْ غزيَّةُ أرشَدِ[219]

فالشاعر لا يساوم على رأي القبيلة سواء أكان على صوب أو جانبته ((ولا يوجد بديل عند الشاعر بالنسبة لعلاقته مع القبيلة، إذ يؤسس عبر معلوماته الاتصالية إلى قاعدة الارتباط القبلي التي لا يوجد شكٌّ فيها ... وهذا ما حدا بالشاعر الذي يعيش في محيط قبيلته إلى بث تلك المعلومات التي تثبت تلك القاعدة القبلية المتمثلة في العصبية العمياء التي عمَّتْ في الجاهلية؛ لأنَّ قوته من قويه القبيلة وقوتها من قوته)) [220]

وذكر كبار المؤرخين ان العرب كانوا يحافظون على عهودهم ومواثيقهم محافظة شديدة، ويؤكد ذلك ما ذكره أهل الاخبار عن نار التحالف، أو نار المهوَّل، وقد أشار اوس بن حجر الى ذلك بقوله :

اذا استقبلت والشمس في وجههِ كما صدَّ عن النار مهولِ حالفُ[221]

وقد كان هدف الشعراء من وراء الاشادة والفخر بالأحلاف؛ هو ارسال رسائل اعلاميه على الخصم عبر الشعر الذي كان يتمتع بمصداقيه عالية، كونه وسيلتهم الاعلامية المهيمنة في ذلك الوقت، ليعرف الخصم مدى القوه العددية التي يتمتع بها قوم الشعر، الاحلاف والعهود كانت سببا في الكثرة العددية. فكان بعض القبائل يتعاهدون فيما بينهم على ان يكون جميعا

([216]) الخطاب الأدبي الاعلامي في الشعر الجاهلي دراسة وصفية تحليلية، عصام محمد المشهراوي، بإشراف الشيخ بو قربه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، الجمهورية الجزائرية الشعبية، 2012م : 14 .

([217]) ينظر: نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم دراسة تطبيقية في شعر أبي تمام وابن الرومي والمتنبي، د. عصام قصبجي، دار القلم العربي للطباعة والنشر، ط1، 1980م : 10 .

([218]) معنى كلمة اشاعة . الفعل المذموم (مقال من النت) .

([219]) شعراء النصرانية قبل الاسلام، لويس شيخو، منشورات دار الشرق، ط3، بيروت، 1982م : 757 .

([220])الخطاب الأدبي الاعلامي في الشعر الجاهلي دراسة وصفية تحليلية : 175 .

([221]) ديوان أوس بن حجر، تح، محمد يوسف نجم، دار بيروت، 1980م : 69 .

متحدين متساندين، كالقبيلة الواحد القوية الكثيرة العدد والموارد، يهابها الجميع ويخشون سطوتها

وإذا ما قامتْ الحرب دعتْ الوسائل الاعلامية المهمة لتصور ما جرى فيها من أحداث، وتُؤرشف المفاخر التي سطرها الآباء لتكون موضوع فخرٍ واعتزاز للأبناء كما في قول ربيعة بن مقرم :

بنو الحربِ يوماً إذا استلأموا حسبتهم في الحديد قروما

ولولا فوارسنا ما دعتْ بذاتِ السَّليمِ تميمٌ تميماً[222]

وما حوته معلقة عمرو بن كلثوم من المفاخر في القوم والقبيلة، ما يفي الدارس في جانب الفخر، إذ كان الفخر العمود الفقري في القصيدة ليختمها ببيته الخالد :

إذا بلغ الفطام لنا صبياً تخر له الجبابرة ساجدينا[223]

والذي يُمثل ذروة الفخر والاعتزاز بالنحن، فالشاعر أراد بتلك الرسالة الاعلامية أيصال مدى القوة والسطوة والتماسك التي تتمتع بها القبيلة، فمَن كانت صغاره بهذه الصورة، فما تكون صورة كباره؟!

والفخر بالذات الشاعرة صورة أخرى من صور الاعلام الشعري في الأدب القديم إذ يفخر الشاعر بنفسه وما تحمل من صفات ذات دلالة تعظيمية ومن ذلك قول قيس بن الخطيم :

وأنّي في الحرب الضروس مُوكّلٌ بإقدامِ نفسٍ ما أريدُ بقاءها

متى يأت هذا الموت لا تتبق حاجةٌ لنفسي إلّا وقد قضيتُ قضاءها

ثأرتُ عدياً والخطيم فلتم أضع ولاية أشياء جُعلتُ إزاءها[224]

وعمد الشاعر الجاهلي إلى تمجيد الذات عبر تبنيه الخصال الحميدة التي تذيع ذكر صاحبها، وكان أهم هذه الصفات الكرم والمروءة ونجده الملهوف[225]، فهذه حالة أخرى إلى جانب الفخر بالقبيلة، تكون فيها الفردية واضحة المعالم منفصلة عن محيطها، متعظمة عليها

وعلى جانب نقيض مما ذكرناه نجد بعض الشعراء تنزلون بالقبيلة وعاداتها والأعراف التي تسير عليها في الحضيض، إذ ينقطع حبل الوصال بين الشاعر وقبيلته، فلا هي تعدَّه أحد أبنائها، ولا هو منتمٍ إليها، لذا يحاول النيل منها والتسفيه بكبار رجالاتها، نحو قول طرفة بن العبد :

أبلغ سراة بني بكرٍ مغلغلةً فجدَّعَ الله من آذانها اليمنا

عنيتُ ثعلبة العِجلي مألكةً عند الحوادث إذ ألّى وإذ غبنا

والمرء قيساً يرى نواحةً بُعثت تبكي لميتٍ ولا تبكي به شجنا

فلم يعرف عن طرفة أنَّه صعلوك أو من قطاع الطرق كي تتخلى عنه قبيلته، لكنَّه هجاها لأنَّها لم تفتده من الأسر الذي وقع فيه.

([222]) ديوان ربيعة بن مقرم، ت: تماضر عبد القادر فياض، دار صادر، بيروت، 1999م : 54 . 55 .

([223]) ديوان عمرو بن كلثوم، جمعه وحققه وشرحه : د. اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط1، 1991م : 91 .

([224]) ديوان قيس بن الخطيم ، تحقيق ناصر الدين أسد، دار صادر ط2، بيروت، 1967م : 43. 49 .

([225]) ينظر: الخطاب الأدبي الاعلامي في الشعر الجاهلي دراسة وصفية تحليلية : 204 .

ومن تلك الاشاعات ما هو مادح ومنها ما هو قادح، والذم يغلب أحيانا في الشهرة حين يُقال فتطير به الركبان حتى يصل إلى أسماع أغلب العرب ويتداولنه فإذا مرَّ من أمامهم صاحب الحادثة ذكروه بها، ومن ذلك اشهار قذارة الربيع العبسي في شعر لبيد ((رافق اللبيد وهو غلام اعمامه يقودهم عمه ملاعب الاسنه وهم يفدون على النعمان ،ولكنه لم يدخل معهم، لأن واجبه هو خدمتهم بحفظ متاعهم ورعاية إبلهم فوجد وعنده الربيع فلاحظوا منه تغير وجفاء بعد أن ألبه عليهم الربيع، ولم يقض حاجتهم، فخرجوا من عنده غضاباً، وسمعهم ليلة يتذاكرون أمر الربيع، وما يلقون منه من افساد علاقتهم بالملك، فسألهم فلم يخبروه؛ لكون الربيع خاله، إلا بعد ضغط منه، أن خاله الربيع قد غلبهم على الملك، وصدَّ عنهم وجهه، فطلب منهم لبيد أن يجمع بينه وبين الربيع يزجره عنهم في قوله ممض، ثم لا يلتف النعمان أليه بعده أبداً، وبعد ان تأكدوا من قدرته الهجائية، غدوا به معهم على النعمان بعد ان البسوه حُلة بدلاً من ثيابه، فوجدوه يتغدى ومعه الربيع وهما يأكلان ليس معه غيره، والدار والمجالس مملوءة من الوفود ، فقام لبيد حليق الرأس لم يبق منه سوى ذؤابته، وارتجز ارتجالاً وكأنَّه في معركه، بل إنه في معركه فعلاً))[226] من ثم يبدأ الجهر في اشهار ممارسة الربيع للقذارة فيقول :

لا تَزجُرِ الفِتيانَ عَن سوءِ الرِعَه
يا رُبَّ هَيجا هِيَ خَيرٌ مِن دَعَه
يا واهِبَ المالِ الجَزيلِ مِن سَعَه
سُيوفُ حَقٍّ وَجِفانٌ مُترَعَه
إِلَيكَ جاوَزنا بِلاداً مُسبِعَه
يُخبِرِكَ عَن هَذا خَبيرٌ فَاِسمَعَه
مَهلاً أَبَيتَ اللَعنَ لا تَأكُل مَعَه
إِنَّ اِستَهُ مِن بَرَصٍ مُلَمَّعَه
وَإِنَّهُ يُدخِلُ فيها إِصبَعَه
يُدخِلُها حَتّى يُواري أَشجَعَه
كَأَنَّما يَطلُبُ شَيئاً ضَيَّعَه[227]

وهنا يكمن دور الشاعر عن غيره، فلبيد على الرغم من أنَّه قد ازمع أمره في اذية الربيع، إلَّا أنَّه قد ارتجل أبياته بمجرد ما انكشف المشهد أمامه على شخصيتي النعمان والربيع وهما يأكلان في معزلٍ عن الجميع ، وكأنهما في عالم وباقي الخلق في عالمٍ آخر، وهذا أن دلَّ على شيء فإنه يدل على المكانة المتميزة التي يحظى بها خاله عند الملك، لذا تحتم على لبيد أنْ يأتي بإشاعة توازي

([226]) سلطانية الاشاعة في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي في ضوء الأفعال الكلامية، أ. د. قيس حمزة الخفاجي، المؤتمر العلمي الدولي التاسع، كلية التربية جامعة واسط : 9 .

([227]) ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار صادر، بيروت : 92 .

تلك المكانة في القوة، فلم يجد لبيد غير هذا المشهد الساخر والمقرف في الآن نفسه، ليثير حفيظة الملك، وقد تمكَّن من نيل مراده فكانت ((أول ردَّة فعل بدرت من النعمان بعد أن فرغ لبيد من إنشاده، أنَّه رفع يده من الطعام، والتفت إلى الربيع شزراً يرمقه وقد استقذره))[228] .

وقد أدرك المجتمع العربي مكانة الكلمة التي ينطق بها الشاعر، إذ أنها تصبح لصيقة بالشخص وتنتقل في صلبه حتى تصل لآخر شخص من نسبه، وهذا ما حدث مع بني أنف الناقة إذ ((كان جعفر بن قريع يُسمى أنف الناقة؛ لأنَّ أباه قسَّم جزوراً ونسيه، فبعثته أمه فلم يبق إلَّا رأس الناقة، فقال له أبوه: شأنك هذا، فأدخل أصبعه في أنف الناقة، وأقبل يجره، فسُمّي بذلك، فبنوا أنف الناقة هم أولاد جعفر هذا، ولأنهم ذاقوا مرارة التصاق تلك التسمية بهم، وطعم ذل لقبهم الذي ينتسبوا إليه كرهاً، لأنَّهم شعروا باستحقار الناس لهم بسببه، فإنهم كانوا هم أنفسهم يأنفون منه ويفرقون ويخفونه ويفرون منه، فلا يعلنون انتسابهم إليه))[229] .
إذ شكَّل النسب عقدةً بالنسبة إليهم، حتى جاء الخلاص من مادة اعلامية لها شهرتها في الأوساط المجتمعية، ذات سمعة سيئة إذا صح التعبير وهو الشاعر الهجَّاء الحطيئة بقوله :

قومٌ هم الأنوف والأذناب غيرهم ومن يساوي بأنفِ الناقةِ الذنبُ[230]

تشكَّل بعد هذا الخطاب الإعلاني بعدين الأول أن شاعراً عرف بالهجاء المقذع يمدح والبعد الآخر والأهم وهو سمو بني أنف الناقة، إذ انقلبت النظرة رأساً على عقب بوصفها فعلاً تأثيراً كبيراً، فقد ارتفع قدرهم، وصار اسمهم شرفاهم ومفخرة يعتزون بها مع انهم لم يأتوا واقعا بفعل أو افعال تجعل الناس يغيرون نظرتهم إليهم، وإن اسمهم بقي كما هو لم يتغير، لكنهم صاروا بفعل التلاعب اللغوي (البيولوجي) يزهون به ويتفاخرون ويتشدقون بالانتساب إليه، بل أنهم صاروا يتطاولون بهذا النسب ويمدون به أصواتهم في الجهارة[231]، فهذا التبدُّل ما كان يحدث لولا الإعلان .

أما الإعلان التجاري، فإنه أحد أنواع الخطاب الإعلاني المختلفة، وهو ((عنصر من بين عناصر التواصل التجاري[...] وهو يرمي إلى الإعلان عن منتوج، وعن ثمنه وصفاته. ولا سيما عمليات البيع وترويج السلع والخدمات أو وخصائصه المتعلقة بالتركيب والجودة))[232] الأفكار، إلا أنه أصبح يفرض نفسه في وقتنا الحالي، كما لو كان إنتاجا فنيا أو أدبيا في خدمة أهدافه النفعية التي كان يؤديها الخطاب المادي قديما أيضا، وللإعلان التجاري وظيفة أساسية تكمن

([228]) سلطانية الاشاعة في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي في ضوء الأفعال الكلامية : 10 .
([229]) سلطانية الاشاعة في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي في ضوء الأفعال الكلامية : 13 .
([230]) ديوان الحطيئة : من رواية ابن حبيب عن ابن الأعرابي وأبو عمرو الشيباني 17 .
([231]) ينظر: سلطانية الاشاعة في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي في ضوء الأفعال الكلامية : 14.
([232]) الخطاب الإشهاري- مكوناته وآليات استقباله، عبد المجيد نوسي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع٨٤ : 87 .

في حث المتلقي على اقتناء المنتج المعلن عنه))[233] ، لغرض ((تحقيق منفعة أو ربح أو فائدة، ولا يكتفي بتبليغ الخطاب فقط، وإنما يحرص على أن يلبس خطابه أجمل حلة ويتزيا بأحلى الأزياء ويتأنق ويتألق من أجل تحقيق المبتغى. ويبرز ذلك في لغته المكثفة وجمله المختصرة وكلماته المشعة البراقة التي تتوجه نحو المستقبل))[234] لذا جسَّد مسكين الدارمي الاعلان التجاري بصورة مجانية ليكون ذا مردود لتاجر كسدت بضاعته من الخُمر السود مما يتسبب له بخسائر تجارية:

قل للمليحة في الخمار الأسود ماذا فعلت بزاهد متعبد
قد كان شمَّرَ للصلاة ثيابه حتى خطرت له بباب المسجد
ردّي عليه صلاته وصيامه لا تقتليه بحق دين محمد([235])

يتشكل الإعلان(أبيات الدارمي) من لفظ وموسيقى يتآزران لرسم صورة مثالية لصاحبة الخمار الأسود. إذ إنها ((صياغة لنص مختلط لا يمكن الإمساك بدلالته إلا من خلال البحث في الترابط بين ما يقوله النص المكتوب وما تقوله الصورة وما تثيره الموسيقى))[236]. فكيف إذا اجتمعت بلاغة النص المغنَّى وبلاغة صورة الفتاة المليحة صاحبة الخمار الأسود؟

وعليه فإن أبيات الدارمي- بوصفها إعلانا– بصورة الخمر السود) تقدم وصفا للبضاعة(غير مباشرة، وهي الحالة التي تجعل الفتاة مليحة- تستحوذ على مشاعر الناسك المتعبد – بالخمار الأسود وليس بسواه. وبذلك تكون أبيات الدارمي على مستوى فعل القول نصا وصورة في الوقت نفسه[237] .

وقد أخذ خطاب الإعلان التجاري يشدد على الدعاية بانتهاج السبل الإقناعية، ومن ثم، يصبح قادرا على التأثير في المتلقي وتكييف سلوكه الاستهلاكي والاجتماعي، لتوافره على مجموعة من الخصائص الخطابية وآليات الاشتغال التي تميزه عن الخطابات الأخرى))[238] .

وما أن أشرقت شمس الإسلام حتى برز دور الإعلام لعبِّر عن مفاهيم الدين الجديد والسياسات التي جاء بها، والكيفية التي يؤدي بها فرائضه، والتي كانت مستجدة على المجتمع، فالانتماء مثلا أصبح للدين لا للقبيلة، وللدين لا لصلة الدم والقرابة ففي هذا الصدد يصدح صوت شاعر الرسول حسان بن ثابت فيقول :

([233]) المصدر والصفحة نفسهما .

([234]) الإعلان التجاري والكفاءة الحجاجية (قل للمليحة أنموذجا) : م. د. كاظم جاسم منصور العزاوي كلية الآداب/ جامعة بابل، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية،٢٠١٨ ،المجلد:٨، العدد: ١ : 135 .

([235])العقد الفريد، ابن عبد ربه، تح: أحمد أمين، القاهرة، ١٩٤٩ :٦/١٨-١٩

([236])الصورة الإشهارية- آليات الإقناع والدلالة، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط١ ،٢٠٠٩ : 204 .

([237]) فصول في السيميائيات، د. نصر الدين بن غنسية، عالم الكتب الحديث، ط١ ،إربد، ٢٠١١.: ٢٠٥.

([238]) الخطاب الإشهاري- مكوناته وآليات استقباله : 87 .

أمَّا قريش فإني لا أُسلمهم حتى يبينوا عن الغيات للرشدِ
ويتركون اللات والعُزى بمعركةٍ ويسجدوا كلهم للواحدِ الأحدِ
ويشهدوا ما قال الرسولُ لهم حق، ويوفوا بعهد الله والولدِ

فالشاعر كان موجهاً في خطابه، إذ أصبح هناك دستوراً يسير عليه في قوله وهو يحاول إبراز سمات هذا الدستور، فمن المقررات التي نص عليها هو أنْ يكون المؤمن أخو المؤمن، وإنَّ الدين هو صاحب الأولوية في الدفاع عنه، فالدين قد دخل في حياته الاجتماعية، لذا حتى أخيه في النسب يكون غريباً عنه ما لم يدخل في الإسلام .

ويتجسد الخطاب الاشهاري ما جاء به جرير في قصيدته الدامغة التي أخزى بها عامة بني نمير والراعي النميري على وجه التحديد إذ كان ((بنو نمير أشراف قيس وذؤابتها، ومن جمرات العرب المستغلين بقوتهم وعددهم في الحرب عن طلب الحلف ومساندة أبناء العمومة ، فكانوا يفتخرون بهذا الاسم، ويفخمون لفظهم، ويمدون به أصواتهم إذا سُئلوا يقولون النميري)) .

إلى أن دخل الراعي النميري في مناقضات جرير والفرزدق وقد انحاز للفرزدق في قوله :

يا صاحبيَّ دنا الأصيل فسيرا غلبَ الفرزدق في الهجاء جريرا

ويذكر أنَّ جريراً قال : أما والله لأوقرنَّ رواحله بما ثقلها خزياً وينقلب به إلى أهله، وتكوننَّ قصيدتي فيهم دماغة فاضحة، تسير مع الدهر وتطويه، ولألحقنَّ بني نمير بجمرتي العرب الخامدتين (قبيلة بني الحارث بن كعب التي خمدت بمخلفتها مذحج، وقبيلة بني ضبه بن أد التي خمدت بمخلفتها الرباب)) وبذلك يقول :

أقلي اللوم عاذلاً والعتابا وقولي إذا اصبتُ لقد أصابا

إلى أنْ قال :

فغض الطرف إنَّك من نميرٍ فلا كعباً بلغتْ ولا كلابا

وعلى هذا النحو يكون الهجاء وسيلة اعلامية سواء دفاعية أو هجومية يستعملها الشاعر، لتعطي صورة متدنية للمقابل، وتجعله لا يرفع رأسه في وسط مجتمع مؤمن تمام الإيمان لما يقوله الشاعر، ويظل المجتمع مردداً لتلك الأبيات حتى صدق جرير في قوله وأصبح النميري لا يبوح بنسبه إذا سُئل .

المصادر

- **الخطاب الاشهاري في النص الأدبي دراسة تداولية، مريم محمد الشنقيطي، دار الفيصل الثقافية، ط 1، الرياض، 1440هـ .**
- **تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، ريجيس بلاشير، تعريب إبراهيم كيلاني، دار الفكر، دمشق،1956م.**
- **العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت456هـ)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجمل، ط5 ، 1981م .**

❖ الطبقات الكبرى، ابن سعد، تح :علي محمد عمر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، مصر ، 2002م .
❖ البيان والتبيين، الجاحظ (255هـ)، تحقيق وشرح : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، ط7، 1998م .
❖ الخطاب الأدبي الاعلامي في الشعر الجاهلي دراسة وصفية تحليلية، عصام محمد المشهراوي، بإشراف الشيخ بو قربه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، الجمهورية الجزائرية الشعبية، 2012م .
❖ نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم دراسة تطبيقية في شعر أبي تمام وابن الرومي والمتنبي، د. عصام قصبجي، دار القلم العربي للطباعة والنشر، ط1، 1980م : 10 .
❖ معنى كلمة اشاعة ـ الفعل المذموم (مقال من النت) .
❖ ديوان قيس بن الخطيم ، تحقيق ناصر الدين أسد، دار صادر ط2، بيروت، 1967م .
❖ سلطانية الاشاعة في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي في ضوء الأفعال الكلامية، أ. د. قيس حمزة الخفاجي، المؤتمر العلمي الدولي التاسع، كلية التربية جامعة واسط .
❖ ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار صادر، بيروت .
❖ الإعلان التجاري والكفاءة الحجاجية (قل للمليحة أنموذجا) : م. د. كاظم جاسم منصور العزاوي كلية الآداب/ جامعة بابل، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية،٢٠١٨ ،المجلد:٨، العدد: ١ .
❖ العقد الفريد، ابن عبد ربه، تح: أحمد أمين، القاهرة، ١٩٤٩م .
❖ الصورة الإشهارية- آليات الإقناع والدلالة، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط١ ،٢٠٠٩ .
❖ فصول في السيميائيات، د. نصر الدين بن غنسية، عالم الكتب الحديث، ط١ ،إربد، ٢٠١١ .
❖ شعراء النصرانية قبل الاسلام، لويس شيخو، منشورات دار الشرق، ط3، بيروت، 1982م .
❖ ديوان أوس بن حجر، تح، محمد يوسف نجم، دار بيروت، 1980م .
❖ ديوان ربيعة بن مقرم، ت: تماضر عبد القادر فياض، دار صادر، بيروت، 1999م .
❖ ديوان عمرو بن كلثوم، جمعه وحققه وشرحه : د. اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط1، 1991م .

الأوبئة وفلسفة الفن

Epidemics and the Philosophy of Art

د . زينب لوت
(المدرسة العليا للأساتذة مستغانم- الجزائر).

الملخص:
يلامسُ الفنان الواقع من أجل محاكاة الوجود وتمثيله جماليا عبر اللغة أو التشكيل اللوني أو المسرح لذلك يعد الوباء من الأمراض التي تهدد حياة الانسان ومن خاصيتها الانتشار والعدوى التي تحدث في إطار تدريجي حتى تتسع ويصبح خطرها أكثر تهديدا للموجودات الكائنة، لذلك يكون التعبير عن الذات فلسفة بقاء ومقاومة للفنان، هي ملحمة يثيرها الفنانون درءا للنسيان وتخليدا للأزمات وأثارها على البشرية، تتكون الدراسة من محاور حول المفاهيم الأولية للأوبئة، الحكي وتأثيره في زمن انتشار الفيروسات والامراض، الرسم وعلاقته في تشكيل اللوحة الوبائية.
إشكالية الدراسة: ماهي الفلسفة الفنية في خضم المعناة الوبائية؟ كيف توظف الآثار الأدبية صورة الوباء؟ هل اللون تشكيل للحس النفسي للأوبئة وتصميم للحياة بين التعايش وأمل التعافي؟ أين يقع الفنان في تجسيد المعاناة أم في تبئير الذات والآخر عبر الجمالية التي تفتح أفق التوقع؟
الكلمات المفتاحية: الفن- الفلسفة- الوباء- المحكي- الرسم- المسرح-الأثر.

Summary:
The artist touches reality in order to simulate existence and represent it aesthetically through language, chromatic composition, or theater. Therefore, the epidemic is a disease that threatens human life and its characteristic is the spread and infection that occurs in a gradual framework until it expands and its danger becomes more threatening to the existing assets, so self-expression is a philosophy of survival And resistance to the artist, it is an epic that artists raise in order to ward off oblivion and perpetuate crises and their effects on humanity, the study consists of axes on the initial concepts of epidemics, narration and its impact in the time of the spread of viruses and diseases, drawing and its relationship in the formation of epidemiological painting.
The problem of the study: What is the artistic philosophy in the midst of the epidemiological meaning? How do literary monuments employ the epidemic picture? Is color shaping the psychological sense of epidemics, a design for life between coexistence and the hope of recovery? Where is the artist located in the embodiment of suffering or in focusing on the self and the other through the aesthetic that opens the horizon of expectation?
Key words: art - philosophy - epidemic - spoken - painting - theater - impact.

مقدمة:

يُدرك الكاتب والفنان في علاقته الكونية مجال تميزه الفكري، درجة حضوره وقيمة التَّصوير المجسِّد كينونته الفنية عبر الآثار الّتي تتركها التّغيرات الوجودية نحوه وكيفيات التّأثر والتّأثير الجمالي لتحويل قدرة الفهم إلى ميول ابداعي تشكيلي للفن، يتمركزُ الكُتابُ والرسامون حول القضايا المهمة من خلال القدرة على فهم شكل الألم أو المعاناة التي تترسب في الذاكرة الإنسانية، ثمّ تتحول بدورها لذاكرة جمالية للفن حول رؤية الواقع وتحولاته وجذرية التغير النفسي والاجتماعي والاقتصادي والإنساني بصفة عامة.

تثيرُ الأوبئة حالة ارتقاء أدبي نحو الممكنات أو المضمرات، تلامسُ الحس الأدبي والشاعري للفنانين فتُكَوِّنُ اللوحة والنص ترجمة للمعرفة الشعورية، أو خروجا من أزمة الذات أمام قهر المرض والموت والحياة، الكتابة وممارسة الألوان والحركة المسرحية صوت يؤدي خاصية وجوده، كما يتركها النص جسداً يقاوم النسيان وأثر الخلود.

1- **مرجعية الأوبئة مفاهيم أولية:**

يرتبط مفهوم الوباء بالمجتمع، في ديمومة وجوده واتصاله بالصحة العامة والعدوى وسرعة الانتقال، كما يستوطن فترة زمنية معينة قد تطول لأكثر من عام، يتسم بنفس الاعراض التي يصاب بها عامة الناس في المحيط الاجتماعي أو الدولي أو القاري حسب درجة انتشاره **"وكلمة علم الأوبئةepidemiology مشتقة من كلمةepidemic(التي تعني وباء) المشتقة بدورها من المقطعين اليونانيَّينepi(بمعنى بين) وdemos (بمعنى الناس) إن أوبئةً كسارس وهي تهاجم مجتمعًا سكانيًا في مظهر غير معتاد لأحد الأمراض تتطلب أبحاثًا فورية، غير أن الأسلوب المتبع في البحث في هذه الحالة هو ذاته المطبق على جميع الأمراض بصفة عامة، سواء أكانت غير معتادة في نمطها أو في معدل تكرار الإصابة بها أم متواجدة بصورة دائمة في مجتمع سكاني ما:: « متوطنة » فيه. في حقيقة الأمر، تُستخدم الوسائل نفسها في دراسة الأحداث الفسيولوجية الطبيعية مثل الإنجاب والحمل، والنمو الجسماني والعقلي داخل المجتمعات السكانية. وإيجازًا يمكن القول إن " علم الأوبئة هو علم يدرس الصحة والمرض داخل المجتمعات السكانية"**[239] تنوعت الأوبئة عبر الزمن و أضحت من الأحداث البشرية المتكررة في التاريخ، أهمها وباء الكوليرا (1817 – 1823) الناجمة عن التلوث المائي أو الغذائي وهي أكثر انتشارا في الأماكن الفقيرة ،كما ظهرت الإنفلونزا الإسبانية (1918 – 1919) حدود نهاية الحرب العالمية الأولى ثمّ الإنفلونزا الآسيوية التي انتشرت عام 1957 وثالثهما إنفلونزا هونغ كونغ (1968 – 1970)، أنفلونزا الخنازير (2009 – 2010) الذي أصاب أكثر من 60 مليون شخص في الولايات المتحدة، وباء إيبولا (2014 –2016)حيث ظهر في قرية بغينيا عام وانتشر بوضعية محدودة في البلدان المجاورة غربي أفريقيا 2014.

شهد أواخر 2019م مطلع 2020إلى يومنا هذا، وباءً جديداً تمثل في فيروس كورونا (كوفيد 19) أكثر اتساعا وغرابة في فاعلية وجوده وأثره وسيطرته على استقرار العالم الذي استوطن جميع قاراته، واختلف العلماء في تحديد ماهيته أو مصدره بين التجارب الكيماوية أو أصله الحيواني فكانت مدينة (وهان) في الصين بؤرة انتشاره عبر المحيط القاري، قد أدى ذلك لغلق الحدود بين البلدان والحجر الصحي تفادياً لتفاقم الوضع.

---

[239]- **رودولفو ساراتشي، علم الأوبئة مقدمة قصيرة جدا، ترجمة: أسامة فاروق حسن، مراجعة: مصطفى محمد فؤاد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ط/ث1، 2015م، ص.14**

تنتشر الأوبئة منذ الأزمنة السحيقة لكن أسبابها اختلفت حيث يرجع ذلك لوضعيات مختلفة كالاكتشافات القارية مثل وباء (جدري العالم الجديد) سنة 1520 وهو ما صَاحبَ وجود الفيروسات الجديدة الوافدة على المحيط البشري لقارة أمريكا أدت إلى عدم مقاومة السكانِ الأصليين لتلك الأمراض المعدية الحديثة العهد بالنسبة لهم، قضى الجدري وبعض الفيروسات المنتشرة والمتنقلة على معظم سكان أمريكا الشمالية والجنوبية، الذين لاقوا نحبهم إثر التحول الوافد من المكتشفين.

للأوبئة أسباب أخرى قد تتعلق بالاضطراب المناخي أو التلوث البيولوجي، كما "**تحدث الأمراض نتيجة للإصابة بالكائنات الحية مثل الفيروسات والبكتيريا والأوليات (البرتوزوا) ومثلها مثل الكائنات الحية فهي تنحو نحو التكاثر من أجل الحفاظ على نوعها لكن هذا التكاثر سواء كان في الانسان او الحيوان ينتج عنه سموم ومواد ضارة عديدة تؤدي إلى تلف أنسجة العائل الذي تتكاثر فيه ومن ثم إلى مرضه وفي أحيان أخرى يؤدي هذا التكاثر إلى موت العائل الذي تعيش فيه**"[240] أما عن الأزمة الصادمة لفيروس كورونا وتأزم المنطق العلمي في حل هذا الوباء القاتل تصمت القضايا الإنسانية في محك الموت الزاحف بين القارات فلا الحروب اليوم تمارس هيبتها ولا الأسلحة تقرر مصير الانسان.. ولا القوة، أو سلطة المال أو القرار، فقط شكل مجهري معدي يكفي ليمارس هالة الرعب.

يعجز الانسان أمام ممارسة الحياة العادية وينخفضُ سعر البترول ويسقط السقف المالي للعالم يستيقظُ الانسان ليهرع إلى الروح التي تناسى وجودها وانفلت الحس الإنساني بين تسقيف الخبر ومتابعة الحدث أو البحث عن الحلول العلمية والامل في العلاج أو اللقاح، في المجال الأدبي استطاع الكتاب تقديم صور أدبية واستنفذ الفنانون ألوانهم في تصوير الرؤية الخصبة للإنسان أمام قوة الوباء الذي يحاصر حياته وبيئته ومجال حريته وتحرره.

2- الكتابة والمحكي في زمن الوباء:

تنفتح الكتابةُ دائما مع إبداع الذات في الوُجود، وتشفير الواقع في معناه الكوني، ويتأثر الفنان بموجب فنه بالمجال النفسي والسلوكي والذهني أين يتحول المخيال الثقافي الجامع إلى ترجمة الواقع المشترك والتخيل الواسع ليُكوِنَ عالمه الخاص عبر الخطاب الذي ينتجه نحو المتلقي" نتاج عمل وتفكير الإنسان، وشكل مثالي في قالب لغوي للعلاقات الموضوعية التي تحكمها قوانين معينة في عالمنا الموضوعي الدائم الصيرورة، ولا يمكن فهم جوهر المعرفة دون كشف الطبيعة الاجتماعية لنشاط الإنسان العملي، وتتركز في المعرفة قوى الإنسان الاجتماعية"[241] التي يعيد الفنانُ تشخيص المتغير، وتكون المعرفة بالانسجام والديمومة في فهم التحولات والظواهر حيث تصبح الموضوعات عالم المبدع في فتق حدود المعنى.

يخلقُ الوباء حالة أخرى من الأدب أو البحث في تأثيرات هذا الفيروس في المناخ الإبداعي أو ما يمكن للأديب أو الرسام تقاسمه مع التغيير الوبائي فلا بد من وجود خلفيات للباحث في تفسير كل هذه الظواهر أو تقديرها انطلاقاً من حالة الاستشراف مثل رواية: عيون الظلام-(The Face of Fear) التي توقعت وجود وباء كورونا (كوفيد 19) بجميع تفاصيله، كما تعددت العناوين الروائية حول موضوع

---

[240]- شلدون واتس، الأوبئة و التاريخ، المرض والقوة الامبريالية، ترجمة وتقديم، أحمد محمود عبد الجواد، مراجعة : عماد صبحي، المركز القومي للترجمة، إشراف جابر عصفور، القاهرة ، مصر، ط/1، 2010، ص.09

[241] - Al-hefnee, Abd el-monem. Encyclopedia of psychology & psycho-analysis. 4th ed. Cairo: madbouli bookshop, 1994. P.422

الأوبئة منها رواية (وجه الخوف) (The Eyes Of Darkness)للروائي (دين كونتز) (DEAN KOONTZ) الصادرة سنة 1981م وهي تمثيل وصفي لانتشار الفيروس الذي يتحمل الظروف الجوية ويفتك بالإنسان في حروب فيروسية تقضي على الأخضر واليابس أما رواية (الطاعون) لألبير كامو التي نشرت سنة 1947م تشكيل تدريجي لحركة العدوى الوبائية في مجتمع يواجه المستعمر والمرض، في السنة نفسها التي صدرت قصيدة (الكوليرا) للشاعرة العراقية (نازك الملائكة) وغيرها من الأعمال البارزة تاريخيا.

تمنح رواية الطاعون (لألبير كامو) تفصيلا حياً ودقيقاً لاستعراض تفاصيل الوباء منذ ظهوره على الحيوانات مثل القوارض وانتقاله إلى الانسان حتى انتشاره السريع بين ربوع المدينة **"ولكن الحمى ارتفعت دفعة واحدة عند الظهر إلى الأربعين وكان المريض يهذي دون ما توقف ويقيء باستمرار، وكان ملمس غدد العنق مؤلماً وكان يبدو أن البواب يرغب في أن يبعد رأسه ما وسعه عن جسمه وكانت امرأته جالسة عند قدم السرير ويداها على الغطاء ممسكتان قدمي المريض برفق وهي تنظر إلى ريو وقال هذا:**

- **اسمعي يجب عزله ومحاولة معالجته معالجة استثنائية انني سأخابر المستشفى وسننقله في سيارة إسعاف"**[242] محكي يقارب الحقائق والوقائع في الجزائر مدينة وهران سنة1940 ، يتم توصيف الحياة الطبيعية للجزائريين عاداتهم وتقاليدهم ونضالهم أمام وطأة الاستعمار ومواجهة المصير البائس ضد الطاعون الذي يحصد آلاف الضحايا كل يوم، وقد أدى انتشار التخلف والجوع وبساطة التعامل الذهني والعلمي مع الأمراض إلى العدوى التي حصدت الأرواح، حتّى انحسرت الوضعية الوبائية وبدأ يقل عدد الضحايا أين يُعلن المجلس البلدي أن الوباء قد اضمحل لكن أبواب المدينة ستظل مقفلة وتبقى التدابير الصحية على سبيل حماية المواطنين تحسبا لعودة انتشار الوباء بين أرجاءها.

تمثلُ رواية(سماء بلا قاع) للأديبة التشكيلية (هانا أندرو نيكوفا) التي نالت جائزة (مجنيزيا ليتر) توثيقا شعوريا للمرض وأعراضه النفسية، يصور الحكي تقاطعاً مع حالة الحجر أو الحس الروحي التي يحتجزه جسد المريض في مستويات الذي يحاول الانسان تفادي القدر ببعض من الأمل " بعد ستة أسابيع يزداد عمري خمسة أعوام، بعد ستة أسابيع أشعر بالضيق، من رائحة قرحة الفراش، والمُطهرات، والحوائط الزجاجية وأبواب المستشفيات، ومن الوجوه ومن كوابيسي، أشعر بالضيق من صمتك"[243] **تحكي الكاتبة مقاومة بطلتها (إما) التي تعاني من مرض السرطان ولكنها تواصل ممارسة حياتها بالمتعة ذاتها الّتي تخفي فيها أعراض المرض.**

ما بعد كورونا تتجه الثقافة والكتابة إلى فكر عقلاني حيث تصبح مهتمة بالعلوم واسترسالها في أجواء الكتابة لان القارئ الذي يمر بحالة الطوارئ والترقب سيجدد رؤيته للكون، ستتحول الرواية أكثر تفصيلا في تشييد مناعة اللغة ضد الموت لأن الفناء كان تهديدا دائماً وستجد الأحداث بدائل لافتراض حياة أكثر رحابة أما الشعر سينغلق أكثر في محيطه الوجداني باحثا عن الذات التي قهرتها المخاوف ينطلق المسرح في تكثيف الحركة عودة للصوت والصخب والبعث لهدم سُكون كسر تواجده.

3- تمثيل الوباء في مسرحية (قاع) للكاتب العراقي (عمار نعمة جابر) نموذجا:

---

[242]- ألبير كامو، الطاعون، ترجمة: سهيل إدريس، دار الآداب بيروت لبنان، ط/1، 1981،ص.24-25

[243]- هانا أندرو نيكوفا، سماء بلا قاع، تر: خالد البرتاجي، ط/1، الناشر ابن رشد، القاهرة، 2018م،ص.13

تواجه مسرحية (قاع) للكاتب العراقي (عمار نعمة جابر) خلية أزمة صحية كأفق عمودي (للقاص) داخل (الحجر الصحي) في سفينة خشبية وهدير البحر يرافق المشاهد ويصاحب المحكي الحواري بين الشخصيات من توصيف المكان كاستراتيجية توزيع الأدوار فوق الخشبة بين(السيدة) التي تلازمها حالات هيسترية بسبب فقدان حبيبها وزواجها مقابل المال وهروبها من العنف الذي يمارسه زوجها إلى فقدان صحتها العقلية تدريجياً، و(الفتاة) التي تعيد بناء الماضي الحضاري عبر (جَدِهَا) ومقولاته وحكمه، (القِسُ) المنحدر من أصول الدين وطقوس الدعاء لرفع الوباء أو حماية النفس البشرية، و(البدين) الذي يتقلب في سريره باحثاً عن النجاة والغذاء داخل السفينة ويعر(القاص) مكانة قصدية الرحلة المجهولة بين جدران تقضمها الجردان بعدما فتحت باب المكان، سرعان ما ستنهشُ ما تبقى وستتزل السفينة نحو قاع لا يحتمل الزمن والمكان ويدفن الماضي والحاضر وهنا أفق مفتوح للتاريخ حيث أنّ السومريين هم أول من تمكنوا من بناء السفن الضخمة، وصمموا خرائط البحار والمحيطات، وأتقنوا فن الملاحة، وقسموا التاريخ إلى قسمين ما قبل طوفان نوح وما بعده من الحضارة التي عاشها البشر، والمؤلف (عمار نعمة جابر) في المسرحية استخدم السفينة لشخصيات احتجزت لتَّعزِلٍ مجموعة من المرضى عن البشرية بسبب إصابتها بمرض الجرب المعدي وفي عزلتها تُدرك أنها شخصيات مهملة في عالم الفوضى والمحيط اللاإنساني الذي رماها في عرض البحر وسرعان ما يستودعها في قاع كأنها نكرة لا تعريف لوجودها ولا حاجة لتواجدها.

أما في المعنى الرخو القابل للتأويل، قاعٌ يتمثلُ عبر الذوات الفاعلة في الحوار بين شخصيات (القاص-البدين-الفتاة-القس-السيدة) تَنَوُّعٌ اجتماعيٌ لنماذج العرض لأنه يحملنا لمستوى- استعراض النص - مثلما يستعرض الكاتب الانعكاس الواقعي ويثير المخيال الثقافي كبديل لمفهوم الإخراج وهذا ما نلامسه عبر عملية المشاهدة ومحاكاة المحاكاة " وفي ظل هذا الافتراض تأكدت فكرة الفن كمحاكاة لهذه الحقيقة الموضوعية البالغة الدقة-أي أن الفن أصبح مرآة لهذا العالم الخارجي الموضوعي وأصبحت دقة المحاكاة هي الهدف المنشود وفي ظل مبدأ المحاكاة"[244] وتتعدد المرايا في المسرحية لتكون منكسرة تخدشُ جدلية السؤال لماذا اختار المؤلف (عمار نعمة جابر) الحجر الصحي كحالة عرض و السفينة والبحر وهوس القابعين خارج حرياتهم أو هاربين إلى الخواء؟ لكنه الفن بمقاييس الفنان ومفارقاته، أين تكون البدائل الأبستمولوجيا للمعرفة النظرية لكل ذات، فالقاص هو الرجل الذي يَحبِكُ أسوار الحجر الصحي في السفينة ويشكلُ الصفات والموصوفات وينسجُ الانتقال الزمني من رتابة المكوث في السفينة إلى أن تصفه الفتاة بقولها:" الفتاة : (بغضب) أية وجهه تعني؟ .. يبدو انك تنسى مكانك الذي أنت فيه (تقترب من القاص) أنت في غرفة للحجر الصحي يا سيدي ، في سفينة تسير في عرض البحر .. لا يعرف أحد منا أين تتجه ، ولا متى ترسوا .. أنت مقذوف في سلة مهملات هذه السفينة .. أنت في القاع .. أنت في عداد الأموات بالنسبة لمن في الأعلى ، يلقون لك كالكلاب فتات قصاعهم المليئة بالأطعمة ، وسيقطعون ذلك متى شاءوا .. ليس لأحد منا حول ولا قوة فيما نحن فيه ... لكن .. لكن جدي كان يقول دائماً أنها سترسو يوماً ما ... لابد لهذه السفينة من ميناء ترسو إليه ."[245] تتخبط حوارات الأمل بالنجاة وتساؤلات تتلاشى مع محورية الوجود، واضمحلال مصير انساني منفلت بلا حدود افتراضية للنجاة أو الأمل بالعودة، حيث يكون تعزيز قدرة المؤلف على ترميم الهوة باستنكار دائم، وانتقال مباشر لمؤثرات هدير البحر وهو صدى الصمت البشري.

---

[244]- نهاد صليحة، المدارس المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع،1994، ص.14

[245]- عمار نعمة جابر، مسرحية قاع، نادي.. الضحك، وزارة الثقافة العراقية، 2010، ص.13

4 - اللوحة التشكيلية مقاربة فلسفية للألوان:

الفنان المصري المغترب (عكاشة عبد الرزاق) يرسم الحقيقة الإنسانية في إطار اللوحة، تتمثلُ اللّغة التشكيلية عبر مجموعة من التراكيب الّتي تتصدرُ مثولها في التّرميز الجمالي للأشياء، وفي تحويل الواقع لتفاصيل تتداخل وتتماثل في تأدية الخطاب بمختلف مواقفه الانفعالية والتفاعلية علماً بالتواصل المستمر للأحداث والتغيرات التي تستجيب لها أنامل الفنان في ترسيم معالم الحياة وتشفير أثر الرحلة الفنية الصاخبة بالأضواء والملامح البشرية التي يراها بكل دقة تتدفق منها مدارج السؤال ومنفى الاستفهام الذي ينطوي في الصورة ويتخذ مركزيته، وقدرته على توطيد العلاقة البصرية في ترجمة الفكر.

تكون للذاكرة أثر قوي في تحديد إطار اللوحة وعمقا وكنهها، وللشخصية الفنية أثرها وسط مجتمع تكتظ فيه ثقافات غربية معاصرة لكن المخيال الثقافي يسيطر بشكل كبير في ترجمة الحس الجمالي، اقتطفت هذا الحوار الذي أجرته (بسمة شيخو) اليوم السابع من شهر نوفمبر2015 حيث يصرح الفنان (عبد الرزاق عكاشة): "حين تتذكر أن خلفك الأندلس وحضارات كبيرة مرّت في المنطقة العربية فهذا يجعلك تنهض بنفسك، تثقّف نفسك وتصلحها بالقراءة وتطوير موهبتك وتجهيز نفسك للحياة. كنت مهدداً في الحياة الباريسية أن أتخلى عن حياتي الإبداعية ولذلك كان التحدي كبيراً، وفكرت أن يكون الفن وسيلة انتصار بالنسبة لي من خلالها أستعيد الأجواء الحميمية لمصر التي تسكنني وللثقافة العربية التي لم أتخل عنها لتكون وقاية لي، حتى لا أتوه في خضم الحياة ولا يستنزفني اليومي ولا تصطادني أنوار باريس. لذلك أنا أستعيد الماضي وطفولتي في أزقة قريتي المصرية لتكون قبعة على رأسي في الكِبر إلى أن أهرم" تكون الفترة الحميمة مع التّكوين الشَّخصي للفنان هي أرقى الفترات التي مارست صقل المناخ الفني لديه والثقافي الاجتماعي والسلوكي، وتمكن خلالها بوضع هويته الأساسية كحجر أساس يمكنه من مواجهة صراع الحضارات، واختلال المكان والزمان، ومن رفع إمكانيات البقاء و التميز لأنها تحمل المرجعية الوجودية لكينونته.

كما يؤكد هذا التّمسك البيئي والإنساني ما نلامسه في مقال (د. محمد الناصر من جريدة الاهرام – 27أوت 2010) " قدم عكاشة على مدار العامين الماضيين جسراً للتواصل بين فرنسا ومصر فى معرض أقيم بمركز محمود مختار الثقافى وكذلك حوار جنوب - جنوب الذى عقد بين (نيس) و (أسيوط) من خلال معرض ومؤتمر دولى يشرف عليه الفنان المصرى منصور المنسى رئيس قسم التربية الفنية بكلية التربية النوعية بجامعة أسيوط كما قدم عكاشة جسراً للتواصل صالون الخريف والمملكة العربية السعودية والذى أقيم مؤخراً فى مدينة الرياض وضم مجموعة من الفنانين السعوديين والفرنسيين بمبادرة من الفنانة السعودية هدى العمر." وهي حيثيات زمنية تشير لترجمة البيئة العالقة في ذهن الفنان كممارسة للهوية والتميز والخصوصية الدائمة التي يمكن أن تجتمع في مساره الفني.

تمثيل الموت والحياة واضطراب السياسة والاقتصاد بين محاولة الخلاص وتدافع الخسائر البشرية أمام موجه برد، أو حالة وباء قاتل أو الحروب والمجاعات ليست بحجم ضياع الانسان في هالة فقدان الذات الإنسانية محور لوحات الفنان (عكاشة سعيد) يحاول دمج خلية الألوان الباردة و الحارة التي تمزج الاختلاف والبحث عن مرجعية الاستقرار في ظل الاختلال، مع جائحة وباء كورونا(كوفيد19) الأخيرة التي فتك بالكثير من الأرواح البشرية في المعمورة وخلف وجود هذه الجائحة .

في اللوحة تسيج للرأي أو الرأي المسيج المناوئ ترتقي الألوان والأشكال بصورة متزاحمة عن كيفية التفكير والفكر المكيف حسب الوقائع فالحجر يخزن واقع الأفكار بتقلباتها وتنبني مزاجية متعالية، يبرز اللون الأخضر في اللوحة حيث تصفه الفنانة (كلود عبيد: 2013) أنه "يرتبط اللون الأخضر بالصواعق، ويعبر عنه في الصين بكلمة من ثلاث أحرف (تشن) تعني الارتجاج أو الاهتزاز، (التجليات التي تحدثها الطبيعة في الربيع)والرعد هو علاقة بدء صعود اليانغ، ويتطابق أيضا مع العنصر البشري"[246] المتأجج بالخطابات المقيدة لا يكتفي الانسان بمعرفة الصواب او التأكد من صحته من حيث تختلف الذهنيات وتتصاعد الأوتار بين العودة إلى مجرى الوجود، "الأخضر هو استفاقة المياه البدئية، هو استفاقة الحياة فيشنو حامل الكون يصور على شكل سلحفاة خضراء الوجه فيلكا نيللي الآلهة الهندية للمادة الفلسفية المولودة من الحليب ذات جسد أخضر مثل فينوس فياداس.." (الألوان: ص.92) ويتخذ هذا اللون رموز الأبدية والخلود.

اللون الأزرق في اللوحة متسرب بين الفاتح المختلط والعميق "الأزرق أعمق الألوان يدخله النظر دون أية عوائق، ويسرح فيه إلى مالا نهاية حتى لكأننا أمام هروب مستمر للون هو لون أثيري"[247] إعادة تصميم الواقع لا بد بتفتيت وتفنيد محتوياته، والتوجه نحو فعل الرسم التشكيلي حسب القوانين الفنية وقدرة الفنان في فهم كينونة الحياة وإعادة تكوين فكرة الفهم الجمالي المفسرة للكون، لإثارة حالة موضوع ذا صلة بمضمون العالم وتغيراته.

- اللوحة الملثمة حجر الألوان للأشكال:

يشعر الفنان باستياء ويعبر عن هذا الشعور بتجويف للون الأسود وتقليص الشكل مقارنة بالألوان وهذه اللوحة موجة من التساؤلات إلى متى سيظل البشر يهرعون خلف الأخبار الصحيحة والمزيفة؟، كيف يمكن تمويه الحقيقة وتجذيف التفاصيل؟ متى يعيش البشر بصدق مع عالمهم البشري؟ ربما يحس الفنان بالهوة بينه وبين الواقع، والدور الخطير للإعلام "لقد أثبتت بعض الدراسات الدور الخطير الذي تقوم به وسائل الاتصال الحديثة في تنسيق الأخبار، بما يوافق مصالح الأقوياء كما

[246]- كلود عبيد ، الالوان (دورها تصنيفها مصادرها رمزيتها ، ودلالتها ، مراجعة محمد محمود ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ،بيروت لبنان ، ط/1، 2013م ، ص:93

[247]- كلود عبيد ، الالوان (دورها تصنيفها مصادرها رمزيتها ، ودلالتها ،ص.81

يقول احد الباحثين في مجال الإعلام" [248] ولذلك يصبح تخوم الحقائق في جُبِّ التلاشي والتناثر بين ما هو صحيح وزائف و ما هو منطقي واستدلالي شوه وجه الوجود والتواجد، أو ربما هو انزعاج الفنان (عبد الرزاق عكاشة) من تسرب الوهم في حياتنا واتساع هوة الايهام هذه الرؤية غير الواضحة شكلتها هذه اللوحة بعمق حيث لا تظهر العيون ويكون كل شيء مظلم ويتخلله فكر إعلامي قاحل، لا يمنح الثقافة الاتساع والحرية في أداء مهامه التوعوية والفكرية هذا الهدم خلف العديد من اللوحات التشكيلية عند الفنان الوجوه الشاحبة والملثمة والحائرة في مصيرها امام صراع لا متناهي يتعايش معه الفن بأقصى محتوياته المرئية و اللامرئية وكل المتغيرات الكونية تجد مفهومها العميق والدفين في عبقرية الفنان "فالكون الساكن والكون بالإضافة يتصارعان والشيء يكون في هذا غير ما يكونه في ذاك"[249] يرتبط (عبد الرزاق عكاشة) في تقاسم المشتَّرك الحسِّي مع المحيط والذاكرة والحضارة و المتغيرات في مقاربة عمق الأشياء، والتَّعامل الرُوحي المنفلت في أقصى سكون في الوجود الّذي يختبئ خلف دلالاته، ومعانيه، وجائحة كورنا خلفت ذلك المتسائل الدائم والمستفسر خلف الظواهر الكونية والإنسانية والإعلامية والمنظومة الدولية في مواجهة اختلال الحياة انحدارها نحو خلق أنماط فنية حداثية تتنامى وظاهرة الكوارث الطبيعية والبشرية في اكتساب هوية فنية يملكها ويتملكها الفنان (عبد الرزاق عكاشة) في لوحاته التشكيلية مع خطاب كورونا.

الخاتمة:

الفن هو فلسفة الحياة مقاربة تتجاوب مع الحس وتستطيع توخي العميق وتصوير المضمر، لعل الجمالية تخفيف للواقع ومخاطبة "أفكارنا حبيسة عقولنا لكن المعلومات إلى حد ما موجودة في العالم الخارجي، وأيا كانت هذه المعلومات فإنها موجودة في مكان ما بين العالم المادي المحيط بنا وبين العالم العقلي للفكر الإنساني"[250] بين الإدراك والوعي هناك جدلية بناء معرفي وفني تتخذ من العبقرية محاكاة الطبيعة الإنسانية والبيئية ومحاولة بناء عالم موجود بتفاصيله.

---

[248] - عبد القادر تومي ، الإعلام وأزمة الخطاب العولمي ، : قراءة نقدية في مرآة الإعلام المؤدلج ، مجلة الحكمة ، 14ديسمبر 2010،ص.4.

[249] - هيغل، فنولوجيا الرّوح، تر ناجي العونلّي، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ،لبنان ،ط/1 2006، ص.319.

[250] - دفلين كيث، الانسان و المعرفة في عصر المعلومات، كيف تحول المعلومات إلى معرفة، تر: شادن اليافي، مكتبة الكبيعان، الرياض، 2001، ص.45.

مفهوم اللغة الشعرية بين تنظير القدماء وتأصيل المحدثين

The Concept of Poetic language between the rational perspective and the modernone

د . كرباع علي .
(جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي)

أ / عفاف خلوط .
(جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي)

الملخَّص :

لا ريب أنه باللغة الشعرية يتم تحقيق التفرد والخصوصية في النتاج الفني؛ وذلك بإعادة تشكيل اللغة من خلال استخدام صور إيحائية ومجازية شتى، ما جعل هذه اللغة تستحوذ على اهتمام النقاد القدامى والمحدثين.

فالروح الشعرية تتجلى في قدرة هذا الشاعر أو ذاك في توظيف موهبته اللغوية من خلال حسن اختيار ألفاظه وترتيبها في نسق معين.

وفي هذه الدراسة سيتم تسليط الضوء على هذه اللغة من حيث المفهوم قديما وحديثا، وذلك باعتماد الانتقاء لأبرز النقاد الذين كان لهم عميق الأثر على اللغة الشعرية

الكلمات المفتاحية: اللغة الشعرية . النقاد القدماء . الشعر . النقاد المحدثون . الإبداع.

Summary:

There is no doubt that in poetic language, uniqueness and privacy are achieved in the artistic product. And by reformulating the language through the use of various suggestive and metaphorical images, which made this language capture the attention of old critics and modernists.

The poetic spirit is reflected in the ability of this or that poet to employ his linguistic talent through a good choice of words and arranging them in a specific order.

In this study, this language will be shed light in terms of its concept, in the past and present, by adopting the selection of the most prominent critics who had a deep impact on the poetic language.

Key words: poetic language - ancient critics - poetry - modern critics - creativity

أولا : مفهوم اللغة الشعرية عند القدماء:

1. ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) :

يرى ابن طباطبا أن النظم في الشعر هو الذي يميزه عن النثر المتبادل بين الناس فهو كلام مضبوط بمقاييس معينة تميزه عن غيره من الكلام، فيقول: "الشعر كلام منظوم بائن عن النثر الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصَّ من النظم"(1)، فالشعر عند ابن طباطبا صناعة تتطلب أدوات خاصة تساير هذا البناء الخاص ليتميز بذلك الخطاب الشعري عن غيره من الصناعات، فابن طباطبا يقدم الألفاظ على المعاني، ويفرض على الشاعر التوسع في علم اللغة، والبراعة في الإعراب، والإحاطة بطريقة العرب في المخاطبات والصفات والأمثال، كما يوجب عليه الوقوف على بلاغة العرب، وأن يعطي كل معنى حظه من العبارة، كما ركز على اجتناب سفاسف الكلام وسخافة اللفظ وبرودة المعاني وعدم صدق التشبيه وبعد الأوصاف وغثاثة العبارة وابن طباطبا يرى أن بناء القصيدة يمر بمراحل، أولها أن يدير الشاعر المعاني في فكره، ويلائم معانيه وألفاظه، ويقع على الوزن المناسب للفظ المختار فيقول:" فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه؛ وينبغي أن تكون الألفاظ عنده من نمط واحد غير مخلجة ولا مختلطة ولا متفاوتة"(2)؛ فهو يؤكد على تناسب واتساق الأساليب ويضع الكلام مواضعه وفق ما يتطلبه المقام ويقتضيه الحال .

هذا يعني أن العملية الإبداعية تلزم صاحبها تحديد اللّغة الشعرية قبل شروعه في عمله باعتبارها العنصر الأساس في بنائه، فعلاقة اللّغة الشعرية بالتصور الذهني لديه أكثر من علاقتها بالعاطفة أو التجربة الشعورية، فالذي يحدّد عنصر القيمة في الشعر. عند ابن طباطبا . هو العقل؛ لأن تحقيق الغاية الجمالية للنص الشعري تستدعي صحة الوزن وصحة المعنى وعذوبة اللفظ وهذا لا يكون إلا بالانسلاخ من العواطف وتقليد أمر العملية الإبداعية للعقل والمنطق، "فالشعر بالنسبة له جَيَشان فكر قائم على الوعي التام المطلق خاضعا للتفقد في اللفظة بعد اللفظة، والشطر بعد الشطر، والبيت إثر البيت، فهو لا يعترف بطاقة تنظم السياق أو انفعال يبعث تدافع القول، وإنما القصيدة لديه كالرسالة تقوم على معنى في الفكر، فإذا أراد الشاعر نظما وضع المعنى في فكره نثرا ثم أخذ في صياغته بألفاظ متطابقة (3)

وعموما فإن ابن طباطبا قد حاول وضع معيار للشعر، به تعرف مواطن الجمال وسبل الوصول إليها، ومما يلحظ في جهده هذا أنه جعل للعقل نصيبا وافرا، وأغفل جانب التذوق الخالص، ولعّله تأثر في رأيه هذا بالتيارات العقلية والفلسفية التي سادت في عصره.

2. قدامة بن جعفر(ت337هـ):

يعرِّف قدامة بن جعفر الشعر بأنه: قول موزون مقفى يدل على معنى"(4) فالشعر عنده مكوّن من أربعة عناصر وهي: قول(لفظ) ووزن وقافية ومعنى وإذا تأملنا أية نظرية شعرية فإننا لا نجدها تحيد عن هذا الحد الذي وضعه قدامة.

ومن خلال هذا التعريف يتضح أن قدامة ناقد يولي الشكل اهتماما متميزا، ويرّد علّة الجمال في الشعر إلى ما ينطوي عليه الشعر من تجانس بين العناصر والأجزاء وهو يحاول . بالتركيز على الصناعة . تبرير قيمة الشعر، تلك القيمة التي ترتد إلى صورة القصيدة، والتي لا يمكن أن تفهم منفصلة عن عناصرها، والتي يحددها أخيرا"علم" يميز الجيد من الرديء في الشعر"(5).

وقد كان الهدف من وضع كتابه(نقد الشعر) وإنشاء علم الشعرية من خلال ذلك التعريف هو وضع علم به يميّز جيّد الشعر من رديئه لأنه وجدهم يخطئون وقليلا ما يصيبون(6).

وسواء اتفقت مع قدامة في تحديده لماهية الشعر من خلال الأسس التي ذكرها أو لم أتفق، إلا أنه يكفيه مثوبة أنه وفق في وضع أسس نظرية لتمييز حسن الشعر من رديئه، وما وضع قدامة لحد الشعر من خلال الأسس المذكورة إلا هو تحديد للغّة الشعرية من حيث المفهوم، فالشعر بنية لغوية معرفية جمالية، وتحليل بنية اللغة الشعرية هو كشف للصلة الرابطة بين اللغة ورؤيا الشاعر"(7) ذلك أنها غاية فنية في ذاتها بقدر ماهي وسيلة لتأدية معنى معين وخلق فكرة ما.

3. أبو النصر الفارابي(ت339هـ):

قسم الفارابي اللغة إلى قسمين: اللغة النمطية وهي لغة البرهان أو لغة العلم، واللغة التجاوزية وهي لغة الخطابة أولا ثم الشعر.(8)

4. أبو هلال العسكري(ت395هـ):

يرى العسكري أنه لابد من تحضير العناصر التي يتألف منها النص قبل الشروع في إنتاجه حيث يقول: "إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي يريد نظمها فكرك وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتّى فيه إيرادها، وقافية يحتملها"(9)؛ أي على الشاعر تهيئة نفسه جيدا قبل إنتاج نصّه، وذلك من استحضار المعاني واختيار الوزن الملائم، والقافية المناسبة؛ لأنه كما يقول:" ... فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى ... أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك(10).

والملاحظ هو أن أبا هلال يؤكد على أهمية اللفظ في اللغة الشعرية ويظهر ذلك في قوله:" ... وتخيّر الألفاظ، وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام، وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته"(11).

فلغة الشاعر. عنده . تتمايز عن لغة غيره في طريقة سبك الألفاظ وتأليفها إذ يقول:" تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها"(12)، بهذا التعصب للفظ أجد العسكري يتفق تماما مع الجاحظ الذي يرى أن المعاني مطروحة في الطريق.

والعسكري . بطبيعة الحال . إذ يركز على اللفظ في اللغة الشعرية ويضع شروطا تضبطه فانه لا يقصي المعنى فهو القائل: " ... المعاني تحلّ محل الأبدان والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة"(13). فهو إذن حين يؤثر اللفظ لا يعني ذلك إهماله للمعنى بشكل كلّي.

5. ابن رشيق القيرواني(ت456هـ):

أسس الشعر عند ابن رشيق خمسة: النية واللفظ والمعنى والوزن والقافية(14) فأما الأسس الأربعة الأخيرة فهو يتفق مع أغلب سابقيه، والجدّة عنده تكمن في اشتراط وجود النية والقصد في المرتبة الأولى وذلك أنه يوجد كلام موزون مقفى وبمعان جيدة، لكنه ليس شعرا، ولدينا أمثلة من ذلك في القرآن الكريم والحديث الشريف . على سبيل المثال ،. وعن قضية اللفظ والمعنى أجد ناقدنا يركز على أهمية كليهما فيقول في ذلك: " اللفظ جسم وروحه معنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر، وهجنة عليه ... ولا تجد معنى يختلّ إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب"(15).

لكنه مع ذلك يورد في عمدته رأي الذين آثروا اللفظ عن المعنى فكأنه يستأنس برأيهم فيقول:" قال العلماء: اللفظ أغلى من المعنى ثمنا وأعظم قيمة، وأعز مطلبا"(16) ذلك أنّ اللفظ هو الذي يبرز براعة الشاعر فأما المعنى فيستوي فيه الجاهل والحاذق على حد سواء، وقد استفاد من هذا المذهب النقاد المحدثين، فعلى سبيل المثال أجد كوهين لا يحفل بالمعاني؛ لأن الشاعر في رأيه شاعر لا بما يفكر أو يحس، ولكن بما يقول ويبدع، من ألفاظ ثم بفضل الطريقة التي يقول بها"(17).

وبصفة عامة فابن رشيق حاول في آراء عديدة له أن يؤكد على أهمية اللفظ والمعنى في آن واحد، لكن المتفحص لهاته الآراء يلحظ إيثاره للفظ على حساب المعنى.

وعلى العموم فهؤلاء جميعا قد مهدّ لهم الجاحظ (ت255هـ) في القرن الثالث الهجري حين قال:" ... فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"(18).

فالمعوّل على الشعر عنده إنما يقع على إقامة وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك.(19) وهذا هو بالضبط ما انطلق منه ابن طباطبا في تحديده لمفهوم الشعر.

6. عبد القاهر الجرجاني(ت471 هـ):

لم يرُق للجرجاني الرأي القائل بأفضلية اللفظ عن المعنى ولا الرأي القائل بالعكس . أي أفضلية المعنى على اللفظ . فرفض دعوى كلا الفريقين وبيّن أنّ دعاة اللفظ ودعاة المعنى

يرون بوجود اللفظ والمعنى فقط مع تقديم أحدهما على الآخر، ووضّح إهمالهم لجانب " التصوير"، في حين أن الصورة هي نتاج التفاعل الحاصل بين اللفظ والمعنى، فيقول في ذلك:" إن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وإن سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضّة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار"(20)، فالشاعر. عند الجرجاني. في علاقته باللغة يشبه الصانع الحاذق وعلاقته بالمادة فكما أنّ الصائغ يعيد تشكيل الخاتم أو السوار من الذهب أو الفضة، فالشاعر يعيد نسج الألفاظ في علاقات جديدة؛ إذ الألفاظ . شأنها شأن المادة . موجودة من البداية، وقد اصطلح الجرجاني لفظة"النظم" في نسيج العلاقات الجديدة بين الألفاظ وهاته العلاقات هي الأساس سواء في اللغة المعيارية أو اللغة الشعرية، وقد فصّل الجرجاني في اللغتين حيث وضح أن اللغة المعيارية هي التي يكون النظم فيها على أسس نحوية وهي اللغة التي تمنح المعنى، أي ظاهر اللفظ الذي يصل إليه بغير واسطة(21)، أما اللغة الشعرية فهي التي يكون فيها النظم على أسس أسلوبية وهي التي تنتج معنى المعنى فما يميز اللغة الشعرية عن غيرها عنده هو أنْ" تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"، وبهذا كانت نظرية النظم الجرجانية نظرية ناضجة لتفسير الظاهرة الإبداعية، فهي من أعلى الأسس التي حاولت تفسير الإبداع الشعري واستنباط قوانينه(22).

والملاحظ أن ما وصل إليه الجرجاني في دراسته للغة، وخروجه بنتيجة أن اللغة مجموعة من العلاقات، . وليست ألفاظا أو معان فقط . قد فتحت الباب على مصراعيه أمام نقاد الأدب . وخاصة الغرب المحدثين . في وضع أسس نظرية للغة الشعرية.

7. حازم القرطاجني(ت684هـ):

يرى الدكتور جابر عصفور أن القرطاجني قد جسّد مرحلة تكامل مفهوم الشعر ذلك المفهوم الذي تشكل على يد ابن طباطبا وقدامة(23).

وقد عرّف القرطاجني الشعر بأنه: " كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف كلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها و تأثيرها "(24) وهذا تعريف يحتوي على خاصيتين: خاصية عامة تتمثل في التخييل وخاصية ذاتية هي الوزن والقافية، فالشعر لا يتحقق بالعنصر التخييلي وحده، أو بالوزن والقافية فقط، فهو يتحقق باتصالهما وارتباطهما: فحازم يرى أن الوزن والقافية والمعنى مهمة لكنها لا تعني شيئا بدون تأثير؛ أي ما يفعله هذا الشعر في المتلقي ويعتبر تعريفه هذا تعريفا جديدا حيث وظّف المحاكاة والتخييل داخل الشعر(25)، والملاحظ أن القرطاجني قد ركّز. في تحديده للغة الشعرية . على اللغة في

العملية الإبداعية؛ ذلك أنها هي لب التجربة الأدبية. فمن خلال تعريفه هذا " نستدل على مقاربة القرطاجني الشمولية للشعر ففي الوقت الذي يتفحص فيه الشعر من ناحية وزنه وقافيته ... لا ينفي إمكانية اشتمال الأقوال النثرية على شعرية ما، من خلال حضور التخيل والمحاكاة "(26)، ويتجلى ذلك في قوله: " فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودة في المحاكاة فهو يعد قولا شعريا"(27).

"والشعر عند حازم ليس طبعا فحسب، وإنما هو إحاطة بقوانين يتأسس عليها علم الشعر"(28)، فالقرطاجني قد استنطق النصوص الأدبية العربية بعقل واع وذوق رفيع فاستطاع أن يبلور نظرية في الشعرية، تستند إلى مجموعة من القوانين والنظم التي تتحكم في عملية إنتاج النصوص الشعرية من ناحية ونقدها وتحليلها وكشف أبعادها من ناحية أخرى، فقد كان القرطاجني واعيا بقوانين الصناعة الشعرية والوسائل الفنية الداعمة لها.

فالشعرية عنده ليست مجرد صفة تلحق بالشعر ومعانيه كما هو شائع في التراث النقدي، بل بناء منهجي متكامل ينطلق من المقولات الذهنية والمعرفية والفلسفية والإنسانية لتأسيس مشروع أدبي نقدي إبداعي جمالي.

ومنه فإن الشعرية كمنهج نقدي لم يكن غائبا عن الفكر النقدي العربي القديم، فقد تناولوه في كتاباتهم تنظيرا وتطبيقا بوعي كامل، وإدراك حقيقي.

ثانيا: مفهومها عند المحدثين ونقاد الحداثة:

إن التلاحم الحاصل بين اللغة والشعر أدى إلى تمحور اهتمام نقاد الأدب المعاصرين حول ضرورة الوعي باللغة الشعرية لهذا فقد أصبحت الشعرية شيئا فشيئا بحثا في استراتيجيات اللغة والأدب"(29). ولطالما شغلت الشعرية اهتمام النقاد منذ إدراكهم لقيمة اللغة إلى يومنا هذا؛ ذلك أن " الشعرية هي البحث اللانهائي في اللغة والأدب اللانهائيين بدورهما"(30).

ولقد حققت الدراسات الحديثة للغة تحوّلا كبيرا في طريقة التعامل مع النص الشعري وكيفية تولّد بنياته اللغوية ابتداءً من دي سوسير الذي ميّز بين اللغة والكلام، وركّز على تزامنية اللغة، وقال باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، وصولا إلى المدرسة الشكلانية الروسية التي اشتهرت بدراستها الوصفية للغة الشعرية في حدود النسيج اللغوي وحده.

وبطبيعة الحال فإن النقاد العرب قد تأثروا بحركة التطور اللغوي والأدبي الحاصلة في الغرب، وهذه بعض آرائهم في مقاربة اللغة الشعرية كاصطلاح نقدي:

1. جماعة الديوان:

تتشكل هذه الجماعة من النقاد الثلاثة: عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني وعبد الرحمان شكري.

فالعقاد يرى أن الشعر لا يعني التشكيل اللغوي المقصود لذاته؛ بل هو ترجمة الانفعال المتوقد في وجدان الشاعر(31). وحتى يتم التعبير عن هذا الانفعال بصدق يجب الاهتمام بالمعنى دون

المبنى . حسب العقاد . ذلك أنه يرى أن اللفظ . بالأساس . ما هو إلا رمز مرتبط بذات الشاعر وانفعالاته وأحاسيسه، لكن بالمقابل أجده في مواطن أخرى يركّز على جانب الشكل بصورة عامة واللفظ بشكل خاص، وقد تجلى ذلك في تميزه بين لغة الإحيائيين ولغة الرومانسيين، فهو يرى أن ملامح الزخرفة اللفظية جلية في لغة الإحيائيين(32)، فكأن العقاد برأيه هذا قد وقع في تناقض، إذ كيف يدعو للاهتمام بالمعنى دون المبنى؟ في حين أجده في مقام آخر يولي عناية كبيرة باللفظ ويميّز بين لغة اتجاه عن اتجاه آخر.

أما اللغة الشعرية كاصطلاح فقدعرّفها العقاد كالآتي:"... أنها لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فنّ منظوم منسّق الأوزان والأصوات، لا تنفصل عن الشعر في كلام تألّفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء"(33).

فاللغة الشاعرة . كما يسميها العقاد . لها شروط معينة قد حددها في هذا التعريف أهمها: انسجام البناء واتساقه، وتناسق الوزن والصوت بشكل عام.

والمازني أيضا يرى أن الشعر تعبير عن الذات، إذ إن العواطف والأحاسيس وحدهما يمثلان مجال الشعر عنده وليس الفكر والعقل(34)، وما اللغة لديه إلا وسيلة لتأدية المعنى والتعبير عن هذه الأحاسيس والمشاعر فقيمة اللفظ عنده تتجلى في تأثيره في السامع، وهذا لن يحصل إلا إذا تفاعل الأديب مع الألفاظ التي ينتجها؛ هذا يحيلنا . بدون عناء . إلى أن الوجدان هو أساس العملية الإبداعية؛ فنجاح العملية الإبداعية مرهون بمدى تطابق اللغة الشعرية بانفعالات المبدع، إذ يقول:" كل عاطفة تستولي على النفس وتتدفق تدفقا مستويا لا تزال تتلمس لغة مستوية مثلها في تدفقها، فإمّا وفّقت إليها واطمأنت، وإلا أحسّت بحاجة ونقص قد يعوقان تدفقها الطبيعي، وربّما دفعاها إلى مجرى غير طبيعي "(35).

وغير بعيد عن رأي العقاد والمازني رأي عبد الرحمان شكري فهو القائل :

ألا يا طائر الفردو س إنّ الشعر وجدان

وفي شدوك شعر النفـ س لا زور وبهتان(36)

فثلاثتهم يتفقون أن أساس الشعر هو الذات والوجدان، و بصفة عامة فإن آراءهم النقدية قد حققت تطورا في اللغة الشعرية؛ حيث ابتعدت عن الجزالة والرصانة إلى الخفة والرشاقة باستخدام لغة الحياة الجارية، وقد يقول قائل: إن هذا قد يؤدي إلى ميوعة اللغة وسطحيتها، لكن الواقع أن التأثير لا يستلزم جزالة وقوة، بل يشترط براعة في تأليف هاته الألفاظ العادية، وهاته البراعة مصدرها التفاعل الحقيقي والإحساس الصادق.

2. **جماعة المهجر:**

دعت هذه الجماعة المتشكلة من عدة أدباء أبرزهم إيليا أبي ماضي وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة إلى إبداع جديد، وتمرّدت عن التراث ومحاكاة القديم، فثورتهم على اللغة الشعرية القديمة لطالما تأججت، فهذا ميخائيل نعيمة يشبه اللغة بالشجرة التي تتبدل أغصانها

اليابسة بأغصان خضراء، وأوراقها بأوراق حيّة(37)، فهو يؤكد على حتمية تطور اللغة بتطوّر الإنسان.

وهذا جبران خليل جبران أدت شدة تمرّده عن لغة القواميس إلى تصريحه بنبذ اللغة القديمة في إحدى مقالاته قائلا: " لكم لغتكم ولي لغتي"(38)، وقد حاول المهجريون كسر النظام الإعرابي للغة، والكتابة بالعامية أحيانا وقد جعلوا ضعف محصولهم اللغوي . مقارنة بثقافتهم الغربية الواسعة . مطية في دعوتهم للتجديد والتحرّر من قيود الماضي. والسر في دعوتهم هذه هو نزعتهم الرومنسية التي ترفض كل قيد مهما كان نوعه وتميل إلى الحرية مهما كان سبيلها.

وخلاصة القول أن اللغة الشعرية عند المهجريين بات فيها التساهل، و الخروج عن النظام التقليدي الوسيلة المثلى للمحافظة على حياة اللغة وإخراجها من حالة التحنيط التي أصابتها في القواميس، بمعنى أن تساهلهم في اللغة منبعه كما يزعمون . حرصهم عليها؛ إذ اللغة شأنها شأن الكائنات الحية تبلى فيها أشياء وتتجدد أخرى وإذا لم يكن هذا التجديد فإنها تموت وتنقرض.

3 . نقاد الحداثة:

يمثل هؤلاء الجيل الثالث من نقاد القرن العشرين، ومعظمهم من نقاد البنيوية وما بعدها طال هذا التأثر نظرتهم إلى اللغة الشعرية، فهم يرون أن اللغة القديمة لا يمكن أن تعبّر عن تجربة جديدة، كما يرون أن لغة الشعر هي لغة خلق لا لغة تعبير فأجد أدونيس يقول: " لقد انتهى عهد الكلمة الغاية، وانتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية، أصبحت القصيدة كيمياء شعورية وأقصد بالشعور هنا حالة كيانية يتوقد فيها الانفعال والفكر والقصيدة إذن، تركيب جديد يتعرض فيه من زاوية القصيدة وبواسطة اللغة، وضع الإنسان، وهذا يعني أن لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق"(39).

وأدونيس من أكثر نقاد الحداثة تمييزا بين اللغة الشعرية وغير الشعرية، فهو يؤكد على التفريق بين لغة الإبداع ولغة التواصل، فمن مميزات اللغة الشعرية الحداثية عنده الانحراف عن المعنى المعروف والتحول عن السياق العادي، فهي اللغة التي تثير في قارئها لذة التساؤل ومتعة الكشف، فلغة الشعر عنده هي لغة الإشارة في حين اللغة العادية هي لغة الإيضاح ... فاللغة كلما ابتعدت عن حدود المنطق تشكلت شعريتها(40).

أما عز إسماعيل فقد عالج اللغة الشعرية من خلال النزاع حول قرب لغة الشعر من لغة الناس، فيقول:" ليس المقصود بلغة الناس هنا كلمات الناس التي تجري على ألسنتهم في الحياة اليومية، وإنما المقصود هو روح اللغة كما يتمثل في كلماتهم؛ أي يتعين على اللغة أن تخاطب الناس بما تحمل من هذا النبض، وإن اختلفت عن لغة الناس اليومية."(41)

فلغة الإبداع عند الحداثيين هي اللغة الخارجة عن سلطة قانون اللغةأي هي اللغة الملأى بالانزياحات، وقد كان الانزياح هو المحور الذي عمل فيه جون كوهين لتحديد ماهية اللغة الشعرية، فهو يرى أن الشعر" انزياح عن معيار هو قانون اللغة"(42).

ولكن كوهين قد حدّد قوانين لهذا الخروج عن سلطة اللغة؛ إذ لو كان مطلقا تماما، فهذا يؤدي إلى تعذّر التواصل الذي هو غاية اللغة؛ بمعنى أن الشعر عنده نعم هو انزياح وخروج عن اللغة المعتادة، لكن في حدود معينة، منها أن لا يكون كلاما غير معقول يستعصي تأويله، إذن فاللغة الشعرية تقف وسطا بين اللغة الخطابية التقريرية واللغة المنزاحة بشكل مبالغ فيه (لا معقولة)، وعموما فنقاد الحداثة أجمعوا على الاقتراب من اللغة اليومية في الخطاب الشعري.

وبصفة عامة فان القدماء والمحدثين قد اتفقوا على أن أساس تميز اللغة الشعرية عن غيرها هو اعتمادها على الانزياح عما تواضع عليه أهل اللغة في النثر العادي واختلافهم كان في شكل هذا الانزياح فقط، كما أن كل فريق عبّر عن ذلك بطريقته الخاصة . كما لوحظ في آراء النقاد السابقة . كما أن من أبرز ما اتفق عليه القدماء والمحدثين في تحديد اللغة الشعرية هو أن الشعر ظاهرة لغوية، والسبيل الوحيد إلى هاته الظاهرة هو اللغة؛ أي أن جوهر الشعر هو اللغة التي من خلالها تتجلى العبقرية والإبداع لهذا السبب نجد أن مركز الاهتمام النقدي لدى معظم نقاد الشعر هو اللغة"(43). فمجال اكتشاف الشعرية هو جسد النص اللغوي الذي تتجلى فيه"(44)، فالشعرية . حسب كوهين . " علم موضوعه الشعر "(45)؛ أي أنها علم يتخذ اللغة الشعرية موضوعا له لهذا فإن متحري الشعرية إذن عليه تحديد العناصر التي تحوّل الكلام من صورته النثرية العادية المألوفة إلى صورته الشعرية المخصوصة، وذلك عن طريق تحليل العناصر اللفظية للغة الشعر وهذا ما لخصّه جاكوبسن في تحديده لمفهوم الشعرية بـ " هو تمييز الاختلاف النوعي بين خطاب وخطاب "(46). إذ إن اللغة عندما تغادر نظامها لتدخل في نظام النص، فإنها لا تبقى أداة ناقلة، ولكنها تصبح ذاتا مبدعة لما تقول، أو تصبح هي حقيقة ما تقول "(47) .

وهذه اللغة التي تؤدي دورا غير عادي في الشعر تتطور على يد الشاعر الذي يمدّ الألفاظ بمعان جديدة(48)، فهي أبعد من أن تكون موضوعا قابلا للاختبار والتحليل ودراسة أجزائه فقط، " إنها تعبير عن إرادة، وكما أن المبنى ليس مجرد كومة من الطوب والخشب والاسمنت والحديد، بل هو تصميم من خلق الروح التي أرادته وتصورته ونفذته فان اللغة ينبغي أن ينظر إليها في علاقتها بالروح التي أبدعتها.(49).

الإحالات:

([1] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، (د ط، مصر، شركة فن الطباعة 1965م). ص: 03 .

(2المصدر نفسه، ص: 05.

(3إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (ط2، عمان، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، 1993م). ص: 124.

(4قدامة بن جعفر البغدادي، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، (د ط، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1963م). ص: 02.

(5جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، (ط4، مطبوعات فرح، 1990م). ص:84 .

(6إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 179.

(7البشير مناعي، اللغة الشعرية عند الشنفرى،(رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2005 . 2006م). ص: 22.

(8محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري،(ط1، الدار البيضاء، 1986م). ص:40.

(9أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، (ط2، دار الكتب العلمية، 1989م). ص: 157 .

(10المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(11المصدر نفسه ، ص: 159.

(12المصدر نفسه، ص: 217 .

(13ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، ج1، (ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000م). ص: 193.

(14المصدر نفسه، ص: 200.

(15المصدر نفسه ، ص: 204.

(16عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، (ط1، دار الحداثة، بيروت 1986م). ص: 18.

(17الجاحظ، الحيوان، ج3، تح: عبد السلام هارون ومصطفى البابي الحلبي، (د ط، القاهرة، 1948م.). ص: 132.

(18المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

(19عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شر: محمد التونجي، (ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1999م). ص : 197 .

(20المصدر نفسه ، ص: 203.

(21المصدر نفسه، ص: 204.

(22حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، (ط1، المركز الثقافي العربي بيروت، 1994م). ص: 26.

(23جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 11، 12.

(24حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق: على أبو رقية، (د ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، 1991م). ص: 75.

(25حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص: 31.

(26المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(27حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 67.

(28حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ص: 32.

(29هنري ميشونيك، تر: عبد الرحيم حزل، (ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، د ت). ص: 70 .

(30المرجع نفسه، ص: 22.

(31عباس محمود العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، (د ط، دار الكتاب، بيروت، 1966م). ص: 166.

(32المرجع نفسه، ص: 167.

(33عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، (د ط، مكتبة الانجلو مصرية 1960م). ص: 08

(34إبراهيم عبد القادر المازني، الشعر غاياته ووسائطه، (د ط، مطبعة البوسفور، القاهرة، 1975م). ص: 20.

(35عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، ص: 24.

(36عبد الرحمان شكري، الديوان، تح: نقولا يوسف، مرا: فاروق شوشة، (د ط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميري، 199م). ص: 300.

(37ميخائيل نعيمة، الغربال المجموعة الكاملة، (د ط، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م). ص: 410.

(38شوقي بغدادي، "تحولات في بنية القصيدة العربية (مقال)، مجلة الموقف الأدبي، عدد 353، دمشق، آذار، 1999م ص: 12.

(39أدونيس، مقدمة للشعر العربي، (ط3، دار العودة، بيروت، 1979م). ص: 126.

(40سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، "أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع"،(ط1، لبنان، 2004م.). ص:224.

(41عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وظواهره الفنية والمعنوية، (ط3، دار العودة، بيروت، 1981م.). ص:158.

(42جون كوهين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، تر: احمد درويش، (د ط، دار غريب للطباعة، القاهرة 2000م). ص: 06 .

(43البشير مناعي، اللغة الشعرية عند الشنفرى. ص: 31.

(44كمال أبو ديب، في الشعرية، (ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1987م). ص: 144.

(45جون كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ص: 29.

(46جاكوبسن، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، (د ط، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988م). ص: 24 .

(47رمضان كريب، القراءة وإيحاءات النص، (مجلة لكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تلمسان، ع7، جوان 2006م) ص: 27.

(48إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين (ط2، بيروت، المؤسسة العربية، 1980م). ص: 19 .

(49صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، (ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998م). ص: 14.

أثر الدراما التعليمية على االطفل

The impact of educational drama on children

د . جميلة قرين .
(جامعة محمد خيضر –بسكرة)

الملخَّص :

يتناول هذا الموضوع نوعا من أنواع الأدب المسرحي، وهو الدراما التعليمية الذي يعد وسيلة للتربية والتعليم، يقوم على ممارسة المعرفة ، في سياق يتوحد فيه الطالب مع دور ما، في موقف معين، فبعد تعريف الدراما، والدراما التعليمية، خصصنا الحديث بعدها عن الدراما وسلوك الخجل، واخترنا عملا دراميا كنموذج تطبيقي، للقيام بتحليل بنائه الفني.

الكلمات المفتاحية:الدراما،التعليم،الطفل،المسرح،التربية،الموقف الدرامي،سلوك الخجل.

Résumé :

Ce sujet traite du type de littérature théâtrale, qui est le théâtre éducatif, qui est un moyen d éducations, qui est basé sur la pratique de la connaissance dans un contexte dans lequel l étudiants ; unit pour jouer un rôle dans une certaine situation;

Après avoir défini le drame et le Drama éducatif, nous avons ensuite aborde le drame et le comportement de la timidité et nous avons choisi le travail dramatique come modèle appliqué pour l analyse de sa construction artistique.

Mot-clé :le drame éducation, enfant, théâtres, éducation, position dramatique, comportement de la timidité.

المقال:

تعد الدراما والمسرح من أهم الطرق التي يمكن استغلالها، للوصول إلى وجدان وعقل الطفل وتعليمه عن طريقها، لما يمكن أن يحقق بواسطتها، إضافة إلى الدور المنوط بهما من ضمان توفير التسلية والترفيه.

1- تعريف الدراما (Drama): إذا بحثنا عن كلمة دراما ، وجدناها « تعني في اللغة اليونانية (الفعل)، ذلك أن الدراما نوع من الفنون التي تؤدي بواسطة ممثلين لتحقيق هدف ما، وتتكون من مشاهد متسلسلة حول موضوع ما»[(251)].

أما "حنان العنابي" فقد عرفتها بأنها« شكل من أشكال الفن الأدبي، القائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تدخل في أحداث، وتسلسل أحداث هذه القصة من خلال الحوار المتبادل بين الشخصيات، ومن خلال الصراع الذي ينشأ ويتأزم ، ثم ينتهي عن طريق الفصل بين القوى المتصارعة ، وتتجسد هذه الصورة عن طريق: الممثلين والديكور والملابس والإضاءة والموسيقى »[(252)].

لقد قدمت الباحثة من خلال هذا التعريف، أهم أسس الدراما التي تقوم عليها، فبعد أن عرفتها على أنها شكل فني قائم بذاته، عرّجت على أهم الأسس التي يقوم عليها هذا الفن، من شخصيات وأحداث وحوار وصراع وعقدة وحل، ولا يتحقق هذا إلا من خلال تقنيات مهمة أساسية ، هي الممثلين والديكور والملابس والإضاءة والموسيقى.

ولعل أهم ركيزة تقوم عليها الدراما ، هي عنصر التمثيل بالتجسيد أو التفسير أو التعبير، لتخرج هذه الدراما من حيز الأدب إلى مجال آخر، وهو حيز الفعل أثناء العرض، وهو ما يقوم به الممثلون أثناء عملية التمثيل.

2-الدراما التعليمية: تعرف الدراما التعليمية بأنها « موضوع ووسيط للتربية والتعليم ، يقوم على ممارسة المعرفة ، في سياق يتوحد فيه الطالب مع دور ما، في موقف يتضمن توترا مستخدما جميع أحاسيسه الفكرية والعاطفية والجسدية واللغوية، حيث يكتشف المعلومة التعليمية بذاته، أو بمساعدة زملائه دون تعلمها بأسلوب تلقيني مباشر، وتعتمد على حب الطلبة الفطري للعب الدراما وتوظفه من أجل التعليم»[(253)].

يعد هذا النوع من الدراما نوعا خاصا من التعليم ، يأمل من خلاله إكساب المتعلم سلوكيات ومهارات لا تحقق مثل ما يحققه الفعل الدرامي، وبالتالي يساهم هذا الطفل في عملية التعليم والتحصيل مساهمة فعالة ومتميزة،« ولقد بدأ المسرح التعليمي في القرون الوسطى، حيث قامت

[(251)] لينا نبيل أبو مغلي ومصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2008، ص23.

[(252)] حنان العناني: الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل، دار الفكر للنشر والتوزيع، 2002، ص20.

[(253)] أبو غزلة وآخرون: دليل المعلم في الدراما في التربية والتعليم للصفوف الأربعة الأولى، المديرية العامة للمناهج، عمان، 1999، ص70.

الكنيسة بالتعليم، واستخدمت في ذلك المسرح، ودخل المسرح التعليمي إلى مصر على يد "عبد الله النديم" عام 1819»[254].

ولقد قام الكثير من الباحثين بإعطاء تعريفات لهذا النوع من الدراما، فنجد "فيرنسلر" "Fernsler" يعرفها على أنها « مشاهد حوارية قصيرة تعطي أهداف الحصة الصفية، تقوم مقام المحتوى المراد تعليمه»[255].إذن فالغرض الأول من وراء هذا النوع من الدراما هو تعليمي، ويقدم في الصفوف (القاعات المدرسية) قصد إيصال المحتوى التعليمي ، في صيغة درامية لأن الأدب الموجه غالبا هو« أداة تعليمية تواكب المناهج الدراسية، يرتقي بالطفل إلى مستويات أفضل، لأنه يخاطب وجدانه وعقله، وينطلق بخياله إلى آفاق المستقبل ويزوده بمعلومات ومهارات وخبرات كثيرة ومتنوعة، ويفتح له طرق الاستمتاع بتحقيق مواهبه وتنمية قدراته الخاصة»[256].

ولعل مفهوم الدراما التعليمية ودورها لا ينحصر في وظيفتها التعليمية فقط، بل يتعداه إلى تنشيط خيال الطفل وتغذيته عن طريق« تمثل الأشياء والأحداث واستكشافها من داخلها، فالمتعلم في الدراما يعيش حياتين في الوقت ذاته، حياته هو كذات خارج الدراما، وحياة أخرى داخلها، إن هذه الحياة المتخيلة في السياق الدرامي، هي التي تضع المتعلم في اشتباك مباشر مع الموقف التعليمي»[257].

إن هذه الدراما التعليمية التربوية والتوجيهية« تتخذ من الأخلاق والفضائل محورا لها، فتختار خلقا من الأخلاق أو فضيلة من الفضائل، ترتكز عليها وتدور حولها، وتصب عناصر هذه الفضيلة أو الخلق في قالب قصصي جذاب، يدور حول الممثلين مدعما بأمثلة من الواقع»[258].

فيتحقق بذلك التعليم عن طريق الممارسة والتطبيق ،لا عن طريق التلقي النظري والتلقين، ولعل الفائدة تتحقق بشكل أكبر في هذه الحالة.

3-الدراما وسلوك الخجل:

تعالج الدراما التعليمية أنواعا كثيرة من السلوكيات والمظاهر التي يعاني منها بعض المتعلمين من الأطفال، كالعدوان، والانطواء، ضعف تقدير الذات، والنشاط الزائد، والخجل،... وغيرها، وتطرح هذه السلوكيات ضمن ما يعرف بالسيكودراما، التي تعني عند "بانيست Panniste"«طريقة من طرق العلاج الجماعي التي ترتكز على الأفعال أكثر من الكلام، فهي تستخدم الحركة والفعل والصوت لتسهيل الشفاء. وتتيح السيكودراما الفرصة للأفراد لتجريب أدوار جديدة ،غير تلك الحقيقة سواء أكانت متخيلة أم واقعية»[259].

---

[254] سمير عبد الوهاب أحمد: أدب الأطفال، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط2، 2009، ص255.

[255] لينا نبيل أبو مغلي: المرجع السابق، ص25.

[256] حسن شحاتة: أدب الطفل العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط2، القاهرة، 2004، ص389.

[257] لينا نبيل أبو مغلي: المرجع السابق، ص25.

[258] عمر الأسعد: أدب الأطفال، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ص106.

[259] Jennings, s, Drama Therapy with children and adolescents, new York, Rout ledge,1995,p56 نقلا عن لينا نبيل أبو مغلي: المرجع السابق، ص165.

ولعل دور السيكودراما لا يتوقف عند هذه النقطة ،لأنه« ومن خلال تمثيل المسترشد أحداثا مهمة بالغة التعقيد ، توصله إلى التعرف على مشاعر لم يعبر عنها مسبقا، إذ يتم تزويده بقنوات واسعة جدا، ليعبر بشكل كامل عن مشاعره، وميوله واتجاهاته، أو لتشجيعه على تجريب أنواع معينة من السلوكيات التي لم يجرؤ على تجريبها أو اختيارها من قبل، كما يمكن النظر إلى السيكودراما على أساس أنها تعمل على مساعدة الأفراد على الاتصال ببعضهم البعض بفاعلية أكبر»[260].

ولقد اخترنا عملا دراميا يعالج سلوك الخجل عند الأطفال، والذي يعتبر من بين أكثر المشاكل النفسية التي يعانون منها، والذي من شأنه التأثير سلبا على تحصيلهم العلمي، بل حتى على حياتهم الاجتماعية والنفسية بشكل عام.

4-ملخص الدراما:

داخل صف من صفوف المدرسة تسأل المعلمة التلاميذ عن موقع المدينة الوردية(البتراء)، فيرفع معظم طلبة الصف أيدهم للإجابة، وفي مكان ما من الصف ، تجلس "سارة" التي تقول في نفسها "جنوب الأردن"، وعندما توجه المعلمة السؤال لـ"سارة" بالتحديد لتجيب، يضحك بقية التلاميذ ويقولون ساخرين: (هي، هي لا تستطيع الإجابة)، تصرّ المعلمة على "سارة" كي تجيب لأنها واثقة بأنها تعرف الإجابة، فتمتنع عن الإجابة طالبة من المعلمة مغادرة الصف لشرب الماء، والعودة بعد قليل ،لأنها أحست بدقات قلبها تتسارع، ويظهر على فمها الجفاف، وتبدو عليها علامات التوتر، تلبي لها المعلمة طلبها، قائلة لها بأن تنتظرها في غرفة المرشدة، فتأخذ "سارة" بالبكاء" وتخرج من غرفة الصف وتتجه نحو غرفة المرشدة، تحاول هذه الأخيرة عقد اتفاق مع "سارة" محفزة إياها بالجائزة عند تحقق هذا الاتفاق. فوافقت على ذلك، فطلبت منها المرشدة أن تقول عند الاستيقاظ من النوم: (أنا قوية، أنا متحدثة بارعة، أنا لست خجولة، أنا جذابة، تحصيلي مرتفع) بصوت عال، مع تكرير هذه الجمل عدة مرات. ففعلت "سارة" ما طلب منها المرشدة، وفي اليوم التالي وجهت لها المرشدة جملا أخرى، تقولها عند استيقاظها أيضا من النوم : (أستطيع مواجهة من حولي، لن أرتجف بعد اليوم عند الحديث مع زملائي، سيكون صوتي مرتفعا في كل حصة)، وهكذا كانت تقول "سارة" كل يوم هذه الجمل المقوية، فكانت النتيجة أن تخلصت من حالة الخجل، وأصبحت تقوم بكل نشاطاتها المدرسية والاجتماعية بثقة ودون توتر أو اضطراب[261].

5-عناصر الدراما التعليمية: تقوم الدراما التعليمية على ثلاثة عناصر أساسية وهي: الموقف الدرامي، والمعلم والممثلون (الطلبة). وسيتم التطبيق على العنصر الأول فقط، وهو:

---

[260] عريب أبو عميرة: فعالية اللعب والسيكودراما في خفض الصعوبات الانفعالية والسلوكية والاجتماعية للأطفال رسالة دكتوراه، جامعة عمان، العربية للدراسات العليا، الأردن، 2005، ص200.

[261] ينظر: المرجع نفسه، ص209، 210، 211، 212.

الموقف الدرامي:

إن الموقف الدرامي هو الموضوع الرئيس الذي يدور حوله العمل الدرامي، ويمكن« أن يؤخذ من مفردات المنهاج الدراسي، أو من مواقف وتجارب حياتية، ويعتمد في بنائه على الجدل والصراع، إذ يصاغ في شكل حدثي حواري لا سردي. ويفضل أن تكون نهايته مفتوحة من أجل أن يثير أسئلة كثيرة فيما بعد، مما يثير الطلبة للتعبير عن آرائهم، واتخاذ قراراتهم تجاه الموضوع المطروح الذي يسعى الموقف الدرامي إلى إبراز جوانب عدة منه»[(262)].

وبالتالي فإن هذا الموضوع يضاء من كل الجوانب ، فتتضح معالمه بواسطة عناصره الأساسية ، من حبكة وشخصيات وفكرة ولغة (الحوار)، ومن هنا« يكسب الموقف الدرامي الطالب مهارات عدة، مثل التحليل والنقد والبناء، واستخدام الجسد والصوت وتفحص الشخوص، فضلا عن تعليم المضمون المطروح بأسلوب غير مباشر، وبذلك يتم تطوير مداركه الحسية واللغوية والعاطفية، ويحصل على فوائد تتجلى في إكساب العملية صفة العمل الجماعي، والتعليم التعاوني المتبادل بين الطلبة أنفسهم، وبينهم وبين المعلم بأسلوب منظم ومركز»[(263)].

ويتألف الموقف الدرامي من عدة عناصر، هي:

أولا: الحبكة:

إذا كان الحدث الدرامي في مسرحية الطفل يعني الفعل الممثل، فإن« الحبكة تعني ربط أجزاء الحدث بعضها بالبعض الآخر في انسجام عام يجمع بين أجزائها وفي سياق وحدة متكاملة، والحبكة الفنية بهذا الاعتبار هي التنظيم العام للمسرحية»[(264)].ولعل هذا الربط يحدث في أحيان كثيرة بتسلسل منطقي، وسط تعارض عنيف لرغبات الشخصيات، وتتألف الحبكة من مراحل ثلاث هي: التمهيد والوسط والنهاية،« ففي التمهيد يقدم الكاتب شخصياته ويرمي الخيوط الأولى للحكاية، وفي الوسط يزج الشخصيات في لحظة تأزم الصراع، وهنا تأتي العقدة أو أزمة المسرحية التي يمسك فيها الكاتب بأنفاس المتفرج، ويجعله يتساءل بلهفة: ماذا سيحدث بعد ذلك؟ وفي النهاية تنحل الأزمات وينتهي الصراع وتختم الحكاية»[(265)].

لقد بدأ العمل الدرامي بسؤال تعليمي تاريخي وجغرافي من قبل المعلمة للطلبة، وفجأة توجه النظر نحو طالبة بعينها، لتطلب منها الإجابة، فيبدأ الحدث بالتعقيد شيئا فشيئا، حين ترتبك الفتاة ولا تستطيع الإجابة بصوت مرتفع، مع أنها تعرف تماما الإجابة الصحيحة، ويشتد الصراع بين المعلمة المصرّة على "سارة" بالإجابة ،وبين هذه الأخيرة التي لا ترغب بل لا تستطيع الإجابة بسبب ما، وعند خروج "سارة" من الصف باكية متوجهة إلى المرشدة ، نلاحظ وصول الحدث

---

(262) لينا نبيل أبو مغلي: المرجع السابق، ص 31.

(263) محمد نصار ومعتصم صوالحة: الدراما التعليمية، نظرية وتطبيق، المركز القومي للنشر، أربد، 2000، ص60.

(264) حسن شحاتة: المرجع السابق، ص385.

(265) فرحان بلبل: النص المسرحي (الكلمة والفعل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص43.

الدرامي إلى ذروته، خاصة عند اعترافها بينها وبين نفسها أنها فاشلة وجبانة، وعدم شعورها بالسعادة بسبب خجلها وخوفها الملازمين لها...

وفي هذه النقطة بالضبط تحتد الأزمة النفسية عند "سارة" ، ويحتد العمل الدرامي وتصل العقدة إلى الذروة، ثم بعد ذهاب البطلة إلى المرشدة ، تبدأ هذه العقدة بالتفكك، خاصة بعد النصائح التي توجهها لها، ويبدو هذا جليا بعد اليوم الأول الذي فعلت فيه "سارة" ما طلبته منها المرشدة، وتحل المشكلة وتصل إلى نهايتها بتخلص البطلة من مشكلة الخجل، مستعيدة بذلك ثقتها بنفسها .وبدأت في التعامل مع الآخرين بكل راحة وحبّ دون خوف أو توتر، وبهذا ترجع البسمة إلى شفتي البطلة، والسعادة إلى قلبها بعدما كسرها الحزن، ويأسها الخجل.

وهنا نستنتج طريقة بسيطة وذكية لحل مشكلة الخجل، لقد قدم لنا العمل الدرامي هذه الحالة، وبين أعراضها ونتائجها على الفرد (الطفل) ،خاصة في المدرسة التي تشكل أهم مرحلة من مراحل عمر الإنسان ،أين تتكون فيه جوانب كثيرة من شخصيته وإدراكا ته وأفكاره، لأن الوقت الذي يقضيه الطفل في المدرسة ، يكاد يكون أكبر من الوقت الذي يقضيه مع أسرته، وبالتالي فإن أعراض ونتائج حالة مثل حالة الخجل، ستكون واضحة المعالم جدًّا في هذا المكان، إضافة إلى كون ظاهرة الخجل تظهر أكثر عند مقابلة الغرباء خارج البيت، خاصة في التجمعات، أي كلما كان عدد الناس أكثر، كلما زادت حالة الخجل وضوحا و بروزا.

ثم إن العمل الدرامي قد سلط الضوء على ضرورة وجود المرشدة في المدرسة، حيث يقف دور المعلمة عند معاينة أحوال الطلبة ، والانتباه إلى مثل هذه الحالات غير العادية، فكل يقوم بدوره (المعلمة بالتعليم، والمرشدة بالإرشاد)، أما طريقة معالجة حالة الخجل فكانت بطريقة نفسية حكيمة وبسيطة، لم تتطلب جهدا ولا وقتا كبيرين، هي كلمات قوية تعمل عمل المنشطات للذات الخجولة، تقوم بتعزيز الذات والثقة بالنفس، والتخلص من الخوف والتوتر الذين يسببهما الخجل.

ولم يتعرض العمل الدرامي إلى أسرة البطلة ومحيطها العائلي، بل ركز على المحيط المدرسي فقط، لأن هذه الظاهرة-كما قلت- تظهر أكثر خارج البيت، وبالتالي فإن القيمة النفسية التي يحققها هذا العمل الدرامي كبيرة وذلك « من خلال أنه يقوم على التطهير، وتلك حالة انفعالية تجعل المتلقي متفاعلا مع الأحداث والشخصيات المسرحية، من خلال إثارة عواطف مختلفة كالشفقة والخوف وغيرهما، مما يسبب تخلص المتلقي من الشحنات العاطفية الضارة في واقعه، ومن خلال تعلمه تجنب انفعالات معينة»[266].

وهذا الذي يحققه هذا العمل الدرامي-الذي بين أيدينا- من حيث إنه « يساعد في التنفيس عن المشاعر المكبوتة المرتبطة بعجز الطفل عن تحقيق بعض رغباته فيراها، وقد تحققت أمام

[266] حسن شحاتة: المرجع السابق، ص378.

عينيه، مما يوفر له قدرا من الراحة والسعادة، وتهيئة أفضل لمواجهة حياته وقد تغيرت نفسيته»[267].

إن أهمية هذه المشكلة النفسية التي تناولها هذا العمل الدرامي كبيرة، لا تتوقف عند طرحها فقط، وإنما دور العمل الدرامي يصير أكبر، خاصة عندما يمثل من قبل الطلبة ، فيتم «غرس قيم كثيرة في نفوس النشء كالشجاعة والصدق والجمال، كما أن التمثيل له أثره الفعال في تطهير النفس ومعالجتها. وقد لاحظ علماء النفس بصفة خاصة أثره في معالجة المشاكل الفردية التي تنتج من الخجل الشديد، وعدم الرغبة في التعامل مع الناس ...فحين يقوم الطالب بالتنفيس عن الحالة التي يعاني منها بالتمثيل، عندئذ تزول سيطرتها عليه وعلى نفسه، والمعلم والمربي بفهمه الشخصية يعطيها العلاج المناسب بالدور المناسب»[268].

إذا فقيمة هذا العمل الدرامي تمس الممثل والمتلقي على حدّ سواء، لما يمكن أن يحققه من توازنات نفسية وعلاجية لمثل هذه الحالات بالممارسة والمشاهدة.

ثانيا: الشخصية:

وهي التي يقوم عليها العمل الدرامي عبر سلسلة من الأحداث، وتبرز هذه الشخصية عن طريق الحوار، وتقدم المسرحية «نماذج من الشخصيات الواقعية أو المتخيلة ضمن البناء الفني، يتوحد معها الطفل، ويتقمص تلك الشخصيات، ويندمج معها، الأمر الذي يحقق الجذب والتأثير، ذلك لأن الأطفال تستهويهم شخصيات الأبطال الشجعان»[269].

ولا بدّ للشخصيات في العمل الدرامي من توفر صفات معينة، تتميز بها عن غيرها ، كما أن لكل من هذه الشخصيات هدفا معينا تسعى للوصول إليه، ولعل اختلاف هذه الأهداف وتضاربها في بعض الأحيان هي التي تؤدي إلى الصّراع الدرامي، الذي يحتد عندما تقوم هذه الشخصيات بمحاولة تحقيق هذه الأهداف، فتتعارض المصالح، عندئذ لابدّ من إنهاء هذا الصراع بالحل الذي نجده في آخر العمل الدرامي، وهو فوز بعض الشخصيات على الأخرى.

وهناك نوعان من الشخصيات يقوم عليهما العمل الدرامي المقدم للطفل، وهما: الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية، «ويطلق على الشخصية الرئيسية شخصية البطل أو الشخصية الارتكازية، وهي محط اهتمام المتفرج وهي مثار عواطفه ،لأنها تلعب الدور الأساسي في المسرحية، أي إنها العنصر المؤثر الذي يشكل محور الأحداث ويحركها وينميها»[270]. وتكون هذه الشخصية من واقع حياة الطفل، أو خيالية مستمدة من عالم الحيوان، أو تجسيدا لعالم الجماد كالبحر والشمس والسيارة والبيت...

---

[267] سعد أبو الرضا: النص الأدبي للأطفال: أهدافه، ومصادره وسماته رؤية إسلامية، دار البشير، عمان، 1993، ص80.

[268] حسن شحاتة: المرجع السابق، ص379.

[269] حنان العناني: الدراما والمسرح في تعليم الطفل، دار الفكر، القاهرة، 1993، ص41.

[270] حسن شحاتة: المرجع السابق، ص 384.

أما الشخصيات الثانوية « فهي التي تتناغم مع سياق الحدث، والتي تؤدي وظيفة لها أهميتها في إيصال الفكرة إلى الطفل المتلقي»[271]، وعلى الرغم من أنها شخصيات ثانوية، إلا أنه لا يمكن الاستغناء عنها في العمل الدرامي، ذلك أنها تساعد الشخصيات الرئيسية على القيام بدورها، عن طريق الحوار أو المساندة أو المعارضة، وبالتالي إظهار معالم العمل وإيضاح الفكرة والجوانب الخفية منه.

وفي هذا العمل، نجد أربع شخصيات:واحدة رئيسية (سارة) ، وثلاث ثانوية (المعلمة، المرشدة، الطلاب) إضافة إلى شخصية الراوي.

أ- **شخصية سارة:** هي الشخصية الرئيسية التي يدور عليها هذا العمل، هي طالبة مجتهدة، خجولة وهذا في وصف الراوي« سارة طالبة تحصيلها مرتفع وترتجف، وصوت أسنانها يطقطق، ودقات قلبها تتسارع ، ويظهر على فمها الجفاف، وتبدو عليها علامات التوتر، تتمتم ووجها يحمَرُّ، وتبدأ ترتجف»[272]، ولعل الخجل أدى إلى صفات أخرى تميزت بها شخصية البطلة، وهي ضعف تقدير الذات وعدم الثقة بالنفس، وهذا من خلال قول الراوي: «سارة تبدأ بالبكاء، وهي في طريقها إلى الصف تقول: كم أنا فاشلة وجبانة ، ودائما أخسر الكثير بسبب خجلي وخوفي، وزملائي يضحكون من احمرار وجهي وصوتي الخافت، لا أعلم لماذا وكيف أشعر بهذا الخجل، لا أستطيع مقابلة الناس، وأجد صعوبة في تكوين صداقات...أنا قلقة وحزينة، ولا أستطيع أن أعبّر عما في نفسي، زملائي يعتقدون أني متكبرة عليهم، ولا أرغب في مشاركتهم مع إنني أحب مشاركتهم، لكن لا استطيع!!! »[273].

إن هذه الأوصاف التي أعطيت للشخصية تقدم لنا ملخّصا مكثّفًا عنها، وتبدو العقدة والمشكلة بارزتين، وهي حالة الخجل التي تشعر بها (سارة)، وهذا ما يشكل المؤشرات السلوكية الدالة على الخجل، و التي نوجزها فيما يلي:

*الصعوبة في تكوين صداقات والشعور بالقلق و بالوحدة والحزن وعدم الأمان.

*الشعور بتدنّي الذات والصعوبة في التعبير عن آرائهم.

*قلة الكلام خوفا من آراء الآخرين فيهم والصوت المنخفض غير المسموع.

*عدم المبادرة في القيام بالأشياء و عدم الطلاقة في الحديث والتلعثم.

*سلوكيات عصبية وقلقة.إضافة إلى التغيرات الفيزيولوجية، كجفاف الفم وخفقان القلب والتعرق، والارتجاف.

*كثرة لوم الذّات إثر المواقف الاجتماعية.وتركيزهم على نقاط الضعف لديهم ونقاط القوة عند الآخرين.

*القلق والشعور الدائم بعدم الأمن.

---

[271] المرجع نفسه، ص385.

[272] لينا نبيل أبو مغلي: المرجع السابق، ص209.

[273] المرجع نفسه، ص209، 210.

وكل هذه المؤشرات (من أعراض ونتائج) قد تميزت بها شخصية (سارة) الخجولة، فكانت تعبّر عن طريق الوصف الذي قدّمه الراوي لها ،أو عن طريق الحوار الذي كان بينها وبين المعلمة، وبينها وبين المرشدة في بداية العمل، وخاصة الحوار الذي كان بينها وبين نفسها.

ولكن هذه الشخصية تأخذ خطا آخر بعد العمل بنصائح المرشدة، فتتغيّر هذه الشخصية إلى الأحسن، وتأخذ مواصفات جديدة ،عكس ما كانت تتصف به في البداية، فأصبحت نشطة، سعيدة، واثقة من نفسها، تحب كل من حولها، تشارك زميلاتها في اللعب، تجيب على أسئلة معلمتها بكل ثقة، تشارك الطلبة في الدرس، وتجيب عن الأسئلة التي تعرف إجاباتها غالبا، وكانت لا تستطيع الإجابة عنها بسبب الخجل، والذي يبدو أنها تخلصت منه.

وتكون الجملة الأخيرة للراوي،أين يحسم القضية بخروج (سارة) نهائيا من مشكلة الخجل، بقراءتها كلمة الطلبة في الحفل بكل شجاعة وثقة، والجميع يصفق لها... "سارة" التي لم تكن تستطيع الكلام مع زملائها في الصف فقط، أصبحت تلقي الكلمة وسط جمع غفير من الحضور في حفل مدرسي كبير.

لقد كان رسم شخصية البطلة عن طريق ثلاثة أمور، وهي: وصف الراوي لها، وحوارها مع المعلمة والمرشدة، وحوارها مع نفسها، وهذا ما جعل هذه الشخصية تتضح معالمها وجوانب شخصيتها قبل وبعد التغيير، وبالرغم من أن الراوي قد قدّم لنا شخصية "سارة" في البداية شخصية مهتزة خجولة متوترة وغير واثقة من نفسها- كحالة سلوكية غير عادية يجب معالجتها- إلا أنه قدّم لنا رسائل جميلة للطفل عبرها، وهي التفوق في الدراسة، واحترام المعلمة، والأخذ بنصائح المرشدة، وعدم المعاندة والإصرار على الخطأ، مقابل حب التغيير للأحسن، وهذا الذي تم فعلا في الأخير.

أما عن الشخصيات الثانوية فتمثلت في دور المعلمة والطلاب والمرشدة:

ب- **المعلمة:** هي الشخصية الثانوية التي قامت بتفجير المشكلة الأساسية في هذا العمل الدرامي، وذلك من خلال الإلحاح على "سارة" للإجابة على السؤال المطروح، ربما لأنها لاحظت خجل (سارة) الزائد، خاصة أنها طالبة مجتهدة، ولعل هذا هو المطلوب، أن يهتم المعلم بالفروقات الفردية بين التلاميذ، ولا يهمل أي طالب مهما كانت قدراته النفسية والتحصيلية، إضافة إلى أنها تقوم بدورها بشكل جيّد، فهي لم تقم بإحراج الطالبة بل طلبت منها أن تنتظرها في غرفة المرشدة، هذه الأخيرة التي قامت بحل المشكل المطروح في هذا العمل، ولم تقم المعلمة بحلّ العقدة، لأن عملها هو التدريس والاهتمام بالطلبة من حيث التحصيل العلمي، وتقف مهمتها عند تحديد الفئات الطلابية التي تحتاج رعاية إرشادية أو نفسية وإرسالها إلى المرشدة التي ستكمل هذه المهمة.

ج- **الطلاب:** تجلى دورهم في مشهد واحد، وهو الضحك والسّخرية من "سارة" وذلك في قول الراوي: الطلاب: يضحكون ويسخرون، هي (لا تستطيع الإجابة)، ولقد صوّر لنا هذا الموقف بهذا الشكل لأنهم أطفال صغار، فطبيعي أن يتصرفوا بمثل هذا الفعل (الضحك والسخرية)، ذلك

أنهم في فترة عمرية صغيرة يتلقون أثناءها التربية والتنشئة، فالسلوكيات الخاطئة أمر وارد، غير أن الذي لم ينتبه إليه الراوي، هو موقف المعلمة إزاء تصرف التلاميذ هذا، فمن الواجب أن توجّه ملاحظة لهؤلاء بعدم السخرية من الآخرين لأن هذا الأمر خطأ، ثم لتخفف من وطأ الإحراج على "سارة" الخجولة، لأن كل ما يلتقطه المتلقي من هذا العمل هو ذو تأثير عليه. ولعل الأمر يزداد أهمية عندما يتعلق الأمر بمتلق **طفل**.

د- المرشدة: هي الشخصية التي قامت بحل العقدة الدرامية من خلال معالجة (سارة) النفسية، وما تميزت به هو هدوءها ومعاملتها الجيّدة والصبورة معها، وهذا من خلال المشاهد الآتية:

المرشدة: أهلا يا سارة ما الجديد.

المرشدة: اهدئي أرجوك وارفعي صوتك.

المرشدة: عودي في وقت الاستراحة، فأنت طالبة مؤدبة ونشيطة أريد أن أتحدث معك..

المرشدة: تفضلي يا سارة يا حبيبتي أريد إن أعقد معك اتفاقا، ما رأيك، وإذا قمت بما سنتفق عليه سأمنحك جائزة في نهاية الفصل...اتفقنا؟

المرشدة: كيف أصبحت اليوم يا سارة يا حبيبتي، ماذا فعلت في الصباح؟

المرشدة: اسمعيني فإنا واثقة من قدراتك..

هذه بعض المشاهد التي تصف شخصية المرشدة بطريقة غير مباشرة، وربما هذه الّصفات هي المطلوبة في المرشد عموما، فهي تقوم بتهدئة الشخصية الرئيسية من توترها بأسلوب علمي نفسي، وذلك بالابتسامة والحوار، والوقوف على أصل المشكلة بذكاء، فأوّل ما حاولت فعله هو تعزيز تقدير الذات عند "سارة" ،وذلك من خلال قولها :« أنت طالبة مؤدبة ونشيطة»، وكذلك جلبا للطرف الآخر ليكمل سماع الحديث، ثم إنها طلبت منها عقد اتفاق بشكل هادئ، محاولة أخذ رأيها بعين الاعتبار، فهي لم تجبرها عليه، وإنما عرضت عليها الأمر، لكن سرعان ما وضعت حافزا أمامها لتغريها على تنفيذ الاتفاق، وهذا هو دور التعليم والعلاج بالحوافز، خاصة في هذه المرحلة العمرية المتقدمة، وهذا الحافز تمثل في جائزة آخر الفصل، وهي مساحة وقتية كافية لعرض وانجاز هذا الاتفاق.

ولم يكن العلاج نظريا فقط، بل قامت المرشدة بالتطبيق أثناء دعوتها لبعض الطالبات ،وطلبها منهن اللعب مع "سارة" لتشجيعها ، وتحقيق سرعة علاجها، وفعلا كان لهذا الفعل دوره، فبعد أن قامت "سارة" بالعلاج النظري المتمثل في تلك الجمل المقوية التي كانت تكررها كل صباح، مثل : (أنا متحدثة بارعة، أنا لست خجولة، أنا جذابة، تحصيلي مرتفع، لن أرتجف اليوم عند الحديث مع زملائي،...) جاء تطبيق هذا الكلام مع زملائها-بإشراف المرشدة طبعا-، فنجحت المرشدة في حل هذه العقدة بواسطة ثلاثة أشياء رئيسية: الحديث والحوار مع الشخصية الخجولة، وتقديم الحوافز والتطبيق على أرض الواقع.

ثالثا: الفكرة:

يقوم العمل الدرامي الذي ندرسه-الآن- بطرح فكرة أساسية وهي مشكل الخجل، كحالة سلوكية ونفسية مبينا أعراضها ونتائجها على الطفل، وتأثيرها على حياته الاجتماعية والدراسية، وكذا ضرورة معالجتها، هي إذن الفكرة الأساسية لهذا العمل، لكننا نجد أيضا قيما أخرى نقرأها بين ظلال شخصياته ومواقفها وأحداثه، هي تعبر عن مبادئ يمكن أن نوجزها فيما يلي:

*اهتمام المعلمة بكل الطلبة، خاصة الفئة التي تحتاج رعاية نفسية.

*ضرورة وجود المرشدين في المدارس.

*الاعتماد على العلاج النفسي المبني على النظريات العلمية، وإبراز أهم خطواته.

*ضرورة وضع قانون الحوافز في التلقين والتربية وحتى العلاج النفسي، خاصة لفئة الأطفال.

*التفاتة رفع العلم الوطني، حيث إنه قيمة وطنية يجب مراعاتها والاهتمام بها، وبرز هذا في قول المرشدة: (التي ستفوز منكن سترفع العلم في الطابور الصباحي).

*ضرورة الاهتمام بالحالات الخاصة مثل حالة "سارة" الخجولة، ومعالجتها وإعطائها الفرصة، وعدم تهميشها، وهذا ما حدث في نهاية العمل الدرامي، عندما أسندت لها مهمة إلقاء الكلمة في حفل نهاية العام الدراسي.

خاتمة:

هذه هي مجمل الأفكار التي حاول الكاتب أن يثيرها في هذا العمل الأدبي الدرامي، ذلك «أن الكتابة للأطفال نوع من أنواع التربية على جانب كبير من الفاعلية والتأثير، وأن كاتب الأطفال هو مرب بالدرجة الأولى، وأن الاعتبارات التربوية يجب أن تحل مكان الصدارة ، في أي عملية موازنة بين الاعتبارات، ولا يجب أن تصل الكتابة للأطفال إلى أهدافها الفنية ،على حساب الاعتبارات التربوية أو النفسية»[274]. كما ينبغي أن ننظر إلى أن مراعاة هذه الاعتبارات الأخيرة ،لا يعيق عمل الأديب الناجح والسليم فنيا، لأن السلامة والفنية يمكن أن تكونا جنبا إلى جنب مع الاهتمام بالجوانب النفسية والتربوية.

وفي الأخير يمكن القول: إن الدراما التعليمية نوع من الأدب يساعد على تربية النفوس، وتغذية الوجدان وتنمية قدرات الطفل، واكتساب المهارات المختلفة. وهي تعمل كذلك على تثبيت وترسيخ المعلومات والحقائق والقيم في عقل الطفل، لأن أثر المسرحيات و تمثيلها في أعمق من آثار أساليب الشرح والتلقين العاديين. فضلا عن عنصر التشويق الذي يحققه المسرح والدراما، وما ينتج عنه من التعبير عن المشاعر، و التخلص من الانفعالات السلبية ،التي قد يعاني منها التلميذ، دون أن ننسى أن مثل هذه الأعمال الأدبية، قد تنمي مهارات التعبير والتأليف المسرحي لدى الأطفال.

[274] سمير عبد الوهاب أحمد: المرجع السابق، ص194، 195.

جريمة ترك الاطفال وتعريضهم للخطر الاجتماعي في ضوء قانون حقوق الإنسان

The crime of leaving children and exposing them to social danger in light of the human rights law

ط / د . حسين محمد أمين .
(جامعة المنار- تونس)

الملخَّص :

لقد أقرت اتفاقية حقوق الطفل للأمم المتحدة لعام 1989 و التي صادقت عليها الجزائر بتاريخ 19 ديسمبر 1992 بنصها في المادة الأولى على أنه "لأغراض هذه الاتفاقية يعني الطفل كل إنسان دون الثامنة عشرة ما لم يبلغ سن الرشد قبل ذلك بموجب القانون المنطبق على الطفل ".

غير ان الاتجاه الحديث سواء في نطاق التشريع الجزائري أو على المستوى الدولي ، يحرص على تدعيم حماية الأطفال بتوسيع دائرتها و زيادة فعاليتها ، فالطفل ضعيف ذهنيا و بدنيا ، بصورة لا تمكنه من الدفاع أو الحفاظ على حقوقه مما يجعله أكثر عرضة من غيره ليكون ضحية للعديد من الجرائم .

لذا سنتناول في هاته المداخلة الجرائم الماسة بالأطفال في قانون العقوبات الجزائية نظرا لأهمية هذه الفئة في حياة كل المجتمعات ، و كلما تقدم المجتمع في مضمار الحضارة كلما كانت هناك ضرورة لرعاية الأطفال.

ومن بين هاته الجرائم جريمة ترك الاطفال وتعريضهم للخطر التي نصت عليها المادة37 من اتفاقية حقوق الطفل على أن لا يعرض أي طفل لضرب من ضروب المعاملة اللاانسانية ، و من هنا نجد قانون العقوبات الجزائري قد كرس هذه الحقوق ، و دعمها بحماية جنائية في القسم الثاني من الفصل الثاني من الباب الثاني من الكتاب الثالث تحت عنوان " في ترك الأطفال و العاجزين و تعريضهم للخطر "، و من المؤكد أن هذه الجريمة تؤثر في الحالة المعنوية للطفل الذي هو محور دراسة الحال و تعرض نفسيته للاضطراب و الفزع ، إلا أنها قد تؤثر على السلامة الجسدية له

إذا تعرض لاعتداء نتيجة ذلك الترك أو التخلي في مكان خالي أو غير خالي من الناس ، و هو ما سنتطرق إليه من خلال إبراز صورتي هذا الفعل المتمثلة في تعريض الطفل للخطر (المادة 314 من قانون العقوبات) و هي الصورة الأولى ، و التعريض على التخلي عن الطفل (المادة 320 من قانون العقوبات) ومن هذا المنطلق نطرح الاشكالية التالية: **ما هي أركان كل جريمة و كيف تتم متابعة مرتكبها و توقيع الجزاء عليهم ؟**

A summary of the study:

In the 1989, United Nations Convention on the Rights of the Child, which Algeria ratified on December 19, 1992, approved its text in Article 1: For the purposes of this convention, a child means every human being under the age of eighteen, unless under the law applicable to the child, majority is attained earlier. However, the modern trend, both within the scope of Algerian legislation, or at the international level. It works to strengthen the protection of children by expanding its circle and increasing its effectiveness. The child is mentally and physically weak, in a way that does not enable him to defend or preserve his rights, which makes him more likely than others to be a victim of many crimes. In this article, we aim to know the crimes that affect children in the Criminal Penal Code, given the importance of this category in the lives of all societies. Where the more society advances in civilization, the more necessary to take care of children, Among these crimes is the crime of abandoning children and exposing them to danger stipulated in Article 37 of the Convention on the Rights of the Child. We find the Algerian Penal Code has enshrined these rights, and support it with criminal protection in the second section of the second chapter of the second chapter of the third book entitled "On leaving children and the helpless and exposing them to danger", Certainly, this crime affects the child's moral status, which is the focus of case study, and exposes his psyche to turmoil and panic, However, it may affect his physical safety if he was assaulted as a result of that abandonment or abandonment in an empty or not empty place.

This is what we will address by highlighting this act of exposing the child to danger (Article 314 of the Penal Code), which is the first one , And exposing the abandonment of the child (Article 320 of the Penal Code.

مقدمة

لقد كرست المادة 19 من اتفاقية حقوق الطفل لعام 1989 "تتخذ الدول الأطراف جميع التدابير التشريعية و الإدارية و الاجتماعية و التعليمية الملائمة لحماية الطفل من جميع أشكال العنف أو الضرر أو الإساءة البدنية أو العقلية أو الإهمال أو المعاملة المنطوية على إهمال أو إساءة المعاملة و الاستغلال ..." و في سبيل تحقيق هذه الرعاية للطفل و المحافظة على حالته النفسية بصفته حساسا بطبعه خاصة في مراحل الطفولة المبكرة ، يجب أن يوفر له دعما خاصا ليتمكن من الاستمتاع بحقوقه إلى أقصى حد ، حتى لا يصبح هذا الطفل جانح نتيجة لما يرتكب ضده من أفعال إجرامية (1).

نشير إلى أن أشد الجرائم المؤثرة في الحالة المعنوية للطفل ترتكب داخل وسطه الأسري ، لذلك تؤكد اتفاقية الأمم المتحدة لحقوق الطفل على أهمية أن يكون بإمكان الطفل أن ينشأ في محيط أسرة آمنة، و قد نصت الاتفاقية منذ بدايتها على أن تزود الأسرة بالدعم و المساعدة الضروريين،و لكي تترعرع شخصية الطفل ترعرعا كاملا و متناسقا ينبغي أن ينشأ في بيئة عائلية تتجنب كل الأفعال الإجرامية التي من شأنها التأثير على معنويات الطفل .

و نظرا للطبيعة الهشة لنفسية الأطفال ، لم يتخلف المشرع الجزائري عن مسايرة باقي التشريعات العالمية في السعي إلى دوام استقرار الحالة المعنوية لهذه الفئة ، باعتبار ذلك الاستقرار عامل رئيسي في ضمان نمو جيد و متزن ، فقد جرم الأفعال التي من شأنها أن تحرم الطفل من هذا الحق ، فترك الأطفال و تعريضهم للخطر مثلا يصيبهم بالفزع و الخوف و قد يؤدي إلى تعريضهم للعنف من الغير ، أما عدم تسليمهم لمن له الحق في رعايته تبقيهم .

قد حاولنا أن نعالج في هذا لموضوع أهم لجرائم انتشار في الوسط الاجتماعي الجزائري و قد تطرق لها قانون العقوبات ، فمثلا ترك الأطفال و تعريضهم للخطر يصيبهم بالفزع و الخوف قد يؤدي إلى تعريضهم

للعنف من الغير ، أما عدم تسليمهم لمن له الحق في رعايته تبقيهم في حلقة من الاستقرار و الاختلال النفسي ، و كذا عدم التصريح بميلاد الطفل الذي ينص المشرع صراحة أن الوالدين من الأشخاص المستهدفون بهذا الفعل ، و الذي ينجر عنه بقاء شخصية الطفل في حكم المجهول ، أو ترك أحد الزوجين لمقر الزوجية و غيرها من الجرائم المؤثرة في الحالة المعنوية للطفل و ندرس هاته المداخلة الفصل في :

جريمة ترك الأطفال و تعريضهم للخطر:

(المادة 314 إلى 318 من قانون العقوبات، المادة 320 من نفس القانون)

لقد نصت المادة 37 من اتفاقية حقوق الطفل على أن لا يعرض أي طفل لضرب من ضروب المعاملة اللاانسانية ، و من هنا نجد قانون العقوبات الجزائري قد كرس هذه الحقوق ، و دعمها بحماية جنائية في القسم الثاني من الفصل الثاني من الباب الثاني من الكتاب الثالث تحت عنوان " في ترك الأطفال و العاجزين و تعريضهم للخطر "، و من المؤكد أن هذه الجريمة تؤثر في

الحالة المعنوية للطفل الذي هو محور دراسة الحال و تعرض نفسيته للاضطراب و الفزع ، إلا أنها قد تؤثر على السلامة الجسدية له

إذا تعرض لاعتداء نتيجة ذلك الترك أو التخلي في مكان خالي أو غير خالي من الناس (1) ، و هو ما سنتطرق إليه من خلال إبراز صورتي هذا الفعل المتمثلة في تعريض الطفل للخطر (المادة 314 من قانون العقوبات) و هي الصورة الأولى ، و التعريض على التخلي عن الطفل (المادة 320 من قانون العقوبات) و هي الصورة الثانية ، و عليه سنعالج هذا المبحث في مطلبين ندرس من خلال الأول أركان الجريمة و الثاني المتابعة و الجزاء

المبحث الأول : أركان الجريمة:

نتطرق بالدراسة إلى أركان الجريمة المتمثلة في الركن المادي و الركن المعنوي بالنسبة لكل صورة من الصورتين كما يلي :

أولا : الصورة الأولى : تعريض الطفل للخطر (المادة 314 من قانون العقوبات) .

و هو الفعل المنصوص و المعاقب عليه بالمواد من 314 إلى 318 من قانون العقوبات ، فهذه الجريمة وثيقة الصلة بجريمتين أخريين ، فلها ارتباط بحرمان القصر من العناية و الغذاء المنصوص و المعاقب عليها بنص المادة 269 من قانون العقوبات ، كما تدخل أيضا ضمن الجرائم الموجهة ضد رعاية الطفل و تتوسط جريمتي عدم تسليم الطفل و تحويله (المادة 327-328 من قانون العقوبات)، لأن القانون يعاقب على تعريض الطفل أي التخلي عنه باعتباره عملا يتنافى و واجب الحضانة الواقع على عاتق الحاضن ، كما أن القانون يحمي صحة الأطفال و يعاقب على تعريضها للخطر و تجدر الإشارة على أن التوفيق بين هاذين الاعتبارين يتم من خلال التمييز في العقوبة بحسب المكان الذي يتعرض فيه الطفل للخطر و عليه نتناول في ما يلي أركان هذه الجريمة و شروطها (2).

المطلب الأول : الركن المادي :

الترك أو التعريض للخطر يتمثل في نقل الطفل من مكان آمن و الذهاب به إلى مكان آخر خال تماما من الناس أو غير خال ثم تركه هناك و تعريضه للخطر ، و هو عنصر يتم تكوينه بمجرد الانتهاء من عملية النقل و الترك دون حاجة إلى إثبات أي تصرف آخر و دون حاجة إلى البحث عن الحالة ، التي كانت عليها الضحية و لا عن الوسيلة التي تم نقلها بواسطتها (1)، لذلك فإن الجريمة تقوم في حق من ترك طفلا أمام باب ملجأ أو مسجد أو جمعية خيرية و لو كان ذلك على مرأى من الناس .

و قد قضي في فرنسا بقيام هذه الجريمة في حق أم تركت ولدها عند أحد الأشخاص على أن تعود إليه فاختفت و لم تعد إليه ، و هناك من يصف هذه الجريمة باعتبارها تهربا من الالتزامات و الوجبات القانونية نحو الطفل و المترتبة عن الحضانة (2) .

إن هذه الجريمة نص عليها القانون الفرنسي في المواد من 349 إلى 365 من قانون العقوبات، و المتمثلة في التخلي أو ترك أو تشريد الطفل أو غير القادر الذي لا يستطيع أن يحمي نفسه بنفسه

بسبب حالته الجسدية أو الذهنية في نظام قانون العقوبات الفرنسي القديم ، كما يجب من أجل تشكيل الجريمة اجتماع ظرفين هما :

الطرح و التخلي و قد اتفق الفقه و الاجتهاد على ذلك .

فالقانون الفرنسي الذي يعتبر المصدر التاريخي لقانون العقوبات الجزائري يعاقب على الحرمان من كل إرشاد و من كل رقابة للطفل و القيام بالحرمان من الرقابة و من الانتباه و من عناية الأشخاص الذين يكونون على مسؤولياتهم قانونا ، نستنتج من ذلك أن القيام بإعطاء طفل لشخص ما أو لجار أو الذهاب بغية عدم الرجوع يشكل العنصر المادي لجريمة التخلي عن الطفل (1) .

و يرى الأستاذ عبد العزيز سعد أن ترك الطفل في مكان خال يعد شرطا من شروط تكوين جريمة ترك الأبناء في مكان خال و تعريضهم للخطر ، و المكان الخال /هو المكان الذي لا يوجد فيه الناس و لا يطرقونه عادة ، و لا يتوقع أن يؤمه بنو الإنسان إلا نادرا ، و هي الحالة التي يحتمل معها حالة الولد دون أن يعثر عليه من يسعفه أو ينجيه ، أو يقدم له يد المساعدة من الخطر الذي يمكن أن يداهمه أو الضرر الجسيم الذي يمكن أن يتعرض له.

إلا أن الأستاذ أحسن بوسقيعة يرى أن المادة 314 من قانون العقوبات لم تعتبر مكان ترك الطفل سواء في مكان خال أم لا شرطا أو ركنا من أركان الجريمة ، بل هي مجرد ظروف مكانية تأثر في العقوبة بالتشديد أو بالتخفيف و لا أثر لها على قيام الجريمة (1) و هذا ما تؤكده المادة 316 من قانون العقوبات التي تعاقب على ترك الطفل و تعريضه للخطر في مكان غير خال من الناس و لكن بعقوبات أخف من تلك المقررة في المادة 314 من قانون العقوبات التي تعاقب على ترك الأطفال و تعريضهم للخطر في مكان خال من الناس.

حمل الغير على ترك الطفل أو تعريضه للخطر: و هو وجه من أوجه التعريض، و يشكل جريمة يعاقب عليها القانون كما يعاقب على الفعل في حد ذاته.

<u>المطلب الثاني: الركن المعنوي:</u>

تتطلب هذه الجريمة توافر القصد الجنائي ، إلا أن ما يتحكم في العقوبة هو النتيجة المترتبة عن الفعل و ليس القصد الجنائي الذي لا أثر له في درجة العقوبة (2)، غير أن الأستاذ عبد العزيز سعد يرى أن مجرد توفر الركن المادي و شروط الجريمة يعفى من البحث عن نية الفاعل و قصده ، إذ يرى أن القانون لم يجعل من النية أو القصد الجرمي ركنا متميزا إلى جانب الأركان الأخرى، و ذلك ما دام لم ينتج عن هذا الفعل أية مضاعفات خطيرة (3)، إلا أن هذه الجريمة تتطلب على الجاني بجميع أركانها ما يتطلبها القانون و اتجاه إرادته الحرة إلى تعريض الطفل للخطر و التخلي عنه و أن تكون هذه الإرادة لم يمسها عيب كالإكراه المادي أو المعنوي الذي قد يعيب الإرادة أحيانا و قد يعدمها أحيانا أخرى .

و يرى الفقيه رينه غارو أن العنصر المعنوي للجريمة يكمن في نية عدم القيام بالعناية التي تفترضها حراسة الطفل أو الرضيع، و أن أفعال التعريض بالخطر و التخلي إذا ما ارتكبت بنية

جعل الطفل يختفي نكون بصدد اختفاء الطفل ، أما إذا حصل ذلك بنية قتله و ذلك عبر حرمانه من العناية سيشكل الفعل عندئذ قتلا عمديا أو محاولة قتل، أو أخيرا إذا ارتكب الفعل بنية غير محددة أي بنية إيذائه سيقع الفعل تحت وقع الأحكام المضافة لنص المادة 312 من قانون العقوبات الفرنسي الصادر بتاريخ 19 أفريل 1998 .

ثانيا : الصورة الثانية : التحريض على التخلي عن طفل (المادة 320 من قانون العقوبات)

تتمثل هذه الصورة في حمل الغير على ترك الطفل و تعريضه للخطر ، و هي وجه من أوجه التحريض و تشكل جريمة يعاقب عليها القانون بصفة مستقلة ، كما يعاقب على الفعل في حد ذاته ، و قد ظهرت هذه الجريمة المنصوص و المعاقب عليها بالمادة 320 من قانون العقوبات و التشريع الفرنسي اثر تعديل قانون العقوبات بموجب الأمر الصادر في 23-12-1958 و ذلك بعد الإصلاحات التي عرفها نظام التبني في فرنسا (1)، و تشمل هذه الصورة ثلاثة أشكال :

-الشكل الأول يتمثل في تحريض الوالدين أو أحدهما على التخلي عن طفلهما المولود أو الذي سيولد و ذلك بنية الحصول على فائدة .

- الشكل الثاني فيتمثل في الحصول على عقد من الوالدين ، أو من أحدهما يتعهدان بمقتضاه بالتخلي عن ولدهما الذي سيولد ، أو الشروع في ذلك و كذا حيازة مثل هذا العقد أو استعماله أو الشروع في استعماله **-الشكل الثالث** فيتمثل في التوسط للحصول على طفل بنية التوصل إلى فائدة أو الشروع في ذلك ، و سنتطرق إلى هذه الأشكال بشيء من التفصيل لاحقا .

و تختلف هذه الجريمة نوعا ما عن الجرائم التي سبق الحديث عنها ، و ذلك من حيث أن عقوبة هذه الجريمة لا تسلط على الأب و الأم بسبب تخلي أحدهما عن طفله الصغير إلى الغي، و إنما تسلط على شخص آخر غيرهما سيلعب دورا ايجابيا و فعالا في دفعهما أو دفع أحدهما إلى التخلي عن ولده لمصلحة هذا الغير، إلى هذا المعني أشارت المادة 320 من قانون العقوبات حين نصت على ما يلي : " يعاقب بالحبس من شهرين إلى 06 أشهر و بغرامة من 20.000 إلى 100.000 دج ".

1- كل من حرض أبوين أو أحدهما على التخلي عن طفلهما المولود أو الذي سيولد ، و ذلك بينة الحصول على فائدة .

2- كل من تحصل من أبوين أو من احدهما على عقد يتعهدان بمقتضاه بالتخلي عن طفلهما الذي سيولد أو شرع في ذلك ، و كل من حاز مثل هذا العقد أو استعمله أو شرع في استعماله .

3- كل من قدم وساطته للحصول على طفل بنية التوصل الى فائدة أو شرع في ذلك .

- مع الملاحظة أن كل شكل من هذه الأشكال كاف لوحده أن يشكل جريمة مستقلة و متميزة عن غيرها عندما تتوفر العناصر اللازمة لتكوينها و هي الصورة التي سنتناولها في ما يلي :

الشكل الأول : تحريض الوالدين أو أحدهما عن التخلي عن طفلهما المولود أو الذي سيولد و ذلك بنية الحصول على فائدة :

تتفق هذه الصورة في بعض جوانبها مع جريمة حمل الغير على ترك الطفل المنصوص عليها بالمادة 314 من قانون العقوبات ، و ما يميزها عن بعضها هو نية الحصول على فائدة التي لولاها لذابت الأولى في الثانية ، أما الميزة الأخرى فتتمثل في كون هذه الصورة غير مقصورة على الطفل المولود فقط و إنما تعني أيضا الطفل الذي سيولد (2) لذا يمكننا استنتاج عناصر هذه الصورة التي تتمثل في ما يلي :

1- العنصر المادي : و هو العنصر المتمثل في قيام شخص معين بالعمل على تحريض و إغراء أحد الوالدين أو كليهما و دفعهما بشتى الوسائل و الأساليب المادية و المعنوية إلى أن يتخلى أو يتخليا له عن ابنهما المولود أو الذي سيولد في المستقبل ، و يسلمانه له أو لغيره تسليما ماديا و حسيا بمقابل أو بدون مقابل .

2- عنصر البنوة : و هو عنصر يتمثل في وجود علاقة بنوة شرعية بين الطفل المتخلي عنه و بين أحد الوالدين الذي كان محلا للإغراء أو التخلي عليه من أجل تخليه عن طفله الصغير.

3- عنصر نية الحصول على منفعة (العنصر المعنوي) : و هو ثالث عنصر يتطلبه القانون لقيام جريمة هذه الصورة ، و هذه الحالة من حالات و صور جريمة التحريض على التخلي على الأبناء و يتمثل في الغاية أو النية الجرمية أو الهدف الأساسي الذي يبتغيه المحرض و هو عنصر أو ركن معنوي يمكن لقاضي الموضوع أن يستخلصه من كل الظروف و الملابسات المحيطة بالواقعة أو الوقائع موضوع المتابعة ، لذا فان هذه الجريمة تتكون ماديا بمجرد توفر هذه العناصر الثلاثة ، و يمكن أن يدان مقترفها و أن يسلط عليه العقاب تنفيذا للبند الأول و الفقرة الأولى من المادة 320 من قانون العقوبات .

الشكل الثاني : و يتعلق الأمر بالحصول على عقد من الوالدين أو من أحدهما، يتعهدان بمقتضاه بالتخلي عن ولدهما الذي سيولد أو الشروع في ذلك و كذا حيازة مثل هذا العقد أو إستعماله أو الشروع في إستعماله ، فما يميز هذه الصورة عن سابقتها هو غياب نية الحصول على فائدة ، و تقوم هذه الصورة على عقد أيا كان شكله يبرمه الجاني مع إمرأة حامل أو زوجها يتضمن تعهد الوالدين بالتخلي عن الولد الذي سيولد .

و تجدر الإشارة إلى أن الممارسات التي بموجبها تقبل المرأة حمل طفل عن طريق التلقيح الاصطناعي على أن تتنازل عنه عند ولادته لإمرأة أخرى، أو لزوجين تتضمن بالضرورة عقد أيا كان شكله يتعهد بمقتضاه أحد الوالدين بالتخلي عن الطفل الذي سيولد .

و في هذا الصدد أصدر مجلس الدولة الفرنسي قرار بتاريخ 22-01-1988 قضى فيه بعدم شرعية محل جمعيات الأمهات اللواتي تحملن أطفالا من أجل الغير و قد جاء في هذا القرار ما يلي : " يعد الاتفاق الذي تتعهد بموجبه امرأة و لو بدون مقابل بحمل طفل للتخلي عنه بعد ولدته مخالفا لمبدئي النظام العام و عدم قابلية الجسم و البشري للتصرف فيه، و يتعرض من يتحصل على مثل هذا العقد للعقوبات المقررة في المادة 353 من قانون العقوبات الفرنسي "(1).

و لهذا يتعين توضيح عناصر هذه الصورة الجرمية كما يلي :

1- العنصر المادي : و هو العنصر المتمثل في توجه شخص معين إلى الأم أو الأب أو إليهما مجتمعين و يستكتبهما أو يستكتب أحدهما و يطلب منه تحرير وثيقة رسمية أو عرفية يتعهد فيها بأنه سيتخلى له أو لغيره نهائيا عن طفله أو ابنه الذي سيولد مستقبلا، و ينشأ هذا العنصر بمجرد الفراغ من تحرير الوثيقة .

2- عنصر الأبوة و الأمومة : و هو العنصر المتمثل في قيام علاقة أبوة أو أمومة بين الطفل المتعهد بالتخلي أو التنازل عنه من جهة و بين محرر أو محررة وثيقة التعهد بالتنازل من جهة أخرى ، لأن تخلف هذا العنصر سينتج عنه حتما عدم توفر كافة العناصر المطلوبة ليقام هذه الجريمة ، و بالتالي عدم قيام الجريمة ذاتها .

و يرى الأستاذ عبد العزيز سعد أن ما يمكن ملاحظته في هذا المجال هو أن وقائع حيازة الوثيقة التي تتضمن تعهدا كتابيا بين الوالدين أو من أحدهما ، و وقائع استعمال هذه الوثيقة أو الشروع في استعمالها كافية وحدها كعنصر مادي لقيام هذه الجريمة إذا صاحبها العنصر المعنوي و هو علم الحائز أو المستعمل بمحتواها و بالغرض من تحريرها ، و لا داعي للبحث عن عناصر أخرى لإدانة و معاقبة المتهم ، وفقا لما ورد النص عليه في البند 02 و الفقرة الأولى من المادة 320 من قانون العقوبات و إذا كان عنصر العلم لم يرد عليه نص صريح في القانون (2) .

الشكل الثالث : يتمثل في التوسط للحصول على طفل بنية التوصل إلى فائدة أو الشروع في ذلك فتعتبر هذه الصورة وسيلة من وسائل ارتكاب جرائم تحريض الوالدين على التنازل عن أبنائهما لفائدة الغير و

تتمثل في أن يقوم شخص بالوساطة بين الأبوين أو بين أحدهما و بين شخص ثالث فيوصلهما ببعضهما و يقوم

بالمساعي التمهيدية أو التنفيذية بقصد جعل الأطراف أو الطرفين يتفقون و يتواعدون على أن يتخلى الوالدين أو

أحدهما عن طفلهما الذي ولد أو الذي سيولد مستقبلا، و ذلك من أجل تحقيق فائدة للوسيط أو الغير ، و

بقطع النظر عن نوع الفائدة أو مقدراها أو عمن يتحصل عليها من أطراف العقد أو الوعد ، و تقوم هذه الصورة

من الجريمة على العناصر التالية :

1- العنصر المادي : و هو العنصر المتمثل في أن يعرض شخص وساطته بين الأبوين أو أحدهما و بين شخص آخر و يقوم بالمساعي الموصلة أو المؤدية إلى تهيئة الجو المناسب، و انجاز الغرض المطلوب حتى و لو لم تحصل النتيجة المرجوة فعلا ، لأن القانون يعاقب على مجرد الوساطة .

2- العنصر المعنوي : يتمثل هذا العنصر في أن يصاحب فعل الوساطة نية الحصول على طفل بقصد التوصل إلى فائدة أو الشروع في ذلك دون تحديد نوع الفائدة و لا لخصائصها .

3- عنصر الغاية : يتمثل هذا العنصر في أن تكون الغاية من الوساطة هي تحقيق تنازل الوالدين أو أحدهما عن طفله الحديث العهد بالولادة أو الذي سيولد مستقبلا، و أن يكون الهدف من ذلك تحقيق منفعة من وراء فعل الوساطة بقطع النظر عن كون الوساطة كانت منتجة أو غير منتجة (1) .

و يرى الأستاذ الفقيه روني غارو" RENET GARRAUT" أن التدخل (التحريض) في جريمة تعريض طفل لخطر و التخلي عنه في مكان خال أو غير خال من الناس يخضع لأحكام القانون العادي (القواعد العامة للتحريض المادة 41-45-46 من قانون العقوبات) و التي تقابلها المادتان 59-60 من قانون العقوبات الفرنسي ، و ينتج عن ذلك أن كل من يحرض على ارتكاب الجريمة عبر الوعود و الهبات و يتجاوز السلطة أي قد يعطي التعليمات بنية ارتكاب الجريمة يعاقب بالعقوبة نفسها التي تنزل بالفاعلين ، و يتساءل الفقيه أن هناك أعمال التحريض مصنفة في القانون العادي فهل يكون من اللازم و من النافع الإعلان عنها كقابلة للعقاب في نص صريح في المادة 349 من قانون العقوبات الفرنسي ؟ و يعتقد الفقيه أن من أعطى أمرا بتنفيذ الجريمة يقوم بذلك عبر تجاوز لحد السلطة يصبح بالتالي متدخلا في الجريمة المنفذة (محرض)، بحيث أنه ليس من الضروري أن نعيد في نص المادة 349 من قانون العقوبات الفرنسي الأحكام العامة للقانون العادي حول التدخل (أي التحريض) ، و يضيف الفقيه أنه قد يكون من الغلط أن نظن أن الأمر الذي تتحدث عنه المادتان 349-350 من قانون العقوبات يشكل دائما تجاوزا للسلطة و أنه عبر هذا التعبير لم يعن القانون فقط أمر التابع للمتبوع ، كما هو الحال بالنسبة لرب العمل و المستخدم ، بل عنى بذلك ما يسميه علماء الجريمة بالتفويض ، أي العرض الذي يقام بهدف ارتكاب جريمة معينة إذا نفذ الأمر أو التفويض أي الفعل المادي الذي يرتبط به عمل التحريض فان من قام بإعطاء الأوامر أو التفويض يعاقب حتى و لو لم يحصل تجاوز لحد السلطة و لو لم يرافق التفويض بهبات و وعود.

و ما يمكن أن نستخلصه في الأخير هو أن تحقيق وقائع أية صورة من هذه الصور الثلاثة - التي تم التطرق إليها- مشتملة على العناصر المكونة لها تكفي وحدها لقيام الحالات الجرمية المنصوص عليها في البنود 1-2-3 و المعاقب عليها بنص الفقرة الأولى من المادة 320 من قانون العقوبات ، و كل ذلك بغرض الحفاظ على تماسك الأسرة و بغرض حماية الأبناء الصغار ذكورا و إناثا من كل اعتداء و من تحويلهم إلى مادة أو بضاعة قابلة للتصرف فيها .

المبحث الثاني : المتابعة و الجزاء

المطلب الأول: المتابعة:

لا تخضع المتابعة في هذا النوع من الجرائم ، و في هذه الجريمة بالتحديد إلى قيود كالشكوى أو الإذن ... الخ ، كما هو الحال في بعض الجرائم لذا فانه يجوز للنيابة متابعة مرتكب الجريمة بمجرد قيام الدلائل الكافية على اقترافه للجرم و قيام أركان الجريمة و شروطها التي سبق الحديث عنها ، و ما لاحظناه على مستوى نيابة جمهورية بعض المحاكم هو أن المتابعة تتم

بصفة عامة عن طريق إجراءات الاستدعاء المباشر رغم خطورة هذه الجريمة على الطفل الصغير بصفة خاصة و على كيان الأسرة بصفة عامة ، لذا فكان من الأجدر أن لا يتم التساهل مع مرتكبي هذه الجريمة و من ثم متابعتهم عن طريق إجراءات التلبس بالجنحة باعتبار أن جريمة ترك أو التخلي عن طفل و تعريضه للخطر من الجرائم المستمرة ما دام الطفل لا يزال في حالة ترك و تخل و تعريض للخطر.

المطلب الثاني : الجزاء

يرى الأستاذ الفقيه رونيه غارو أن خطورة الجريمة تتوقف على الخطر الذي يمكن للظروف أن تلحق بالطفل و أن قانون العقوبات يقدر درجة هذا الخطر بالرجوع إلى مكان التخلي و التعريض للخطر و يعاقب بعقوبات تختلف حسبما يكون الفعل قد حصل في مكان منعزل أم لا ، و أن هذا التفريق الذي يهيمن على أحكامه مستخلص من أهمية الظروف التي تتعلق بها نتيجة الجرم، لكن وقت التخلي و سن الضحية هي عناصر تشدد و تخفف الخطر و يكون للقاضي أن يأخذ بها في تقديره للذنب الفردي لكن لا يجب أن نلوم المشرع الفرنسي بتجرده منها لأن نظام التشخيص القضائي فيما يخص العقوبة يفضل عن نظام التشخيص القانوني (1) .

و ما يمكن ملاحظته أن العقوبة تختلف حسب الظروف المكانية لارتكاب الجريمة و ما ترتب عنها من نتائج وصلة الجاني بالمجني عليه .

حيث أنه إذا كانت المادتان 314 و 316 من قانون العقوبات قد تضمنتا كل العناصر المكونة للجريمة و تضمنتا كل أنواع تلك الحالات التي يمكن أن تنتج عن فعل ترك الولد و تعريضه للخطر في مكان خال أو غير خال من الناس ، و تضمنتا كل أنواع العقوبات الأساسية المقررة قانونا لكل نتيجة من نتائج فعل الترك و التعريض للخطر ، فان المادتين 315 و 317 قد نصتا على عقوبات مشددة كلما كان الفاعل أو المتهم أو مرتكب الجريمة من أصول الولد المتروك للخطر و حسبما إذا كان مكان الترك أو التعريض للخطر مكانا خاليا من الناس أو غير خال منهم(2) .

أولا : العقوبات الأصلية :

أ- ترك الطفل في مكان خال : تتحكم في تحديد المكان الخالي عدة عوامل ، و يعتبر العامل الجغرافي أهمها إذ أن ترك طفل في غابة معزولة و موحشة ليس كتركه أمام باب مسجد أو ملجأ أو في مدينة أو قرية عامرة بالسكان ، أما العامل الثاني فهي ظروف وضع الطفل و تتمثل هذه الظروف خاصة في وقت ترك الطفل و التخلي عنه ، فتركه ليلا ليس كتركه نهارا و وضع الطفل في مكان آمن و لو كان معزولا أو خاليا ليس كوضعه في مكان عامر بالسكان و الحركة و لكنه شديد الخطورة ، كوضع الطفل أمام الطريق السريع ، أو الأماكن التي تكثر فيها القلائل و النزاعات و الحروب ، أما العامل الثالث فهو حظوظ إنقاذ الطفل ، فكلما كانت حظوظ إنقاذ الطفل ضئيلة كلما تجلت للقاضي النية العمدية للفاعل في التخلص من الطفل و تعريضه

للخطر ، و تعاقب المادة 314 في فقرتها الأولى على ترك الطفل في مكان خال بالحبس من سنة إلى ثلاث سنوات و تشدد هذه العقوبة بتوافر ظرفين هما نتيجة الفعل المجرم وصفة الفاعل .

1- نتيجة الفعل : المادة 314 من قانون العقوبات حيث تؤثر نتيجة الفعل على العقوبة على النحو التالي :

- إذا نشأ عن الترك أو التعريض للخطر مرض أو عجز كلي لمدة تتجاوز 20 يوما تكون الجريمة جنحة عقوبتها الحبس من سنتين إلى خمس سنوات ، و يلاحظ أن المشرع أخذ في جريمة ترك طفل في مكان خال أو غير خال بمدة 20 يوما عجز كمعيار للتمييز بين درجات خطورة الجريمة خلافا لما أخذ به في جرائم العنف حيث أخذ فيها بمدة 15 يوما .

و يرى الفقيه غاروا أن نتيجة الفعل كظرف مشدد يؤدي إلى مسؤولية الفاعل الذي يجب أن يتوقع بتخليه عن الطفل نتائج فعله ، ففي القانون الفرنسي إذا نتج عن التخلي مرض أو عاهة يدومان أكثر من عشرين يوما يطبق الحد الأقصى للعقوبة ، هذا النص جديد لأن المادة القديمة لم تكن تضع تشديدا فيما يخص الجروح الخطيرة التي تجعل الطفل مبتورا دون أن تهتم بالأمراض أو حتى بالعاهات الدائمة الأخرى التي يمكن أن تنتج عن التخلي (1) .

- إذا حدث للطفل مرض أو عجز في أحد الأعضاء أو أصيب بعاهة مستديمة فتكون الجريمة جناية عقوبتها السجن من 05 سنوات إلى 10 سنوات ، أما في القانون الفرنسي فإذا بقي الطفل مبتورا أو إذا بقي ذا عاهة فيخضع المذنبون لعقوبة الأشغال الشاقة .

- إذا تسبب الترك أو التعريض للخطر في الموت فتكون جناية عقوبتها السجن من 10 إلى 20 سنة أما في القانون الفرنسي فعندما يسبب التخلي و التعريض للخطر الوفاة ، يعتبر الفعل تماما كالقتل العمد و حسب رأينا هذا هو الحكم الأصوب.

2- صفة الجاني : المادة 315 من قانون العقوبات تغلظ العقوبات ضد الأصول أو من لهم سلطة على الطفل أو من يتولون رعايته، و ذلك برفع العقوبات المقررة قانونا درجة واحدة ، فتكون العقوبات كما يلي:

- الحبس من سنتين إلى خمس سنوات في حالة ما إذا لم ينشأ عن ترك أو التعريض للخطر مرض أو عجز كما يلي لمدة تتجاوز 20 يوما .

- الحبس من 05 إلى 10 سنوات في حالة ما إذا نشأ عن الترك أو التعريض للخطر مرض أو عجز كلي لمدة تتجاوز 20 يوما .

- السجن من 10 إلى 20 سنة في حالة ما إذا حدث للطفل مرض أو عجز في أحد الأعضاء أو أصيب بعاهة مستديمة .

- السجن المؤبد إذا تسبب الترك أو التعريض للخطر في الموت .

إذا بعد أن تطرقنا للعقوبات المقررة لجريمة ترك الطفل في مكان خال نتناول فيما يلي للعقوبات المقررة لجريمة ترك طفل في مكان غير خال .

ب- ترك الطفل في مكان غير خال : تعاقب المادة 316 من قانون العقوبات على هذا الفعل مبدئيا بالحبس من ثلاثة أشهر إلى سنة و تغلظ العقوبة في حالة توافر الظروف الآتية :

1- **نتيجة الفعل** : المادة 316 من قانون العقوبات الفقرة 2-3-4 .

- إذا نشأ عن الترك أو التعريض للخطر مرض أو عجز كلي لمدة تتجاوز 20 يوما فتكون العقوبة الحبس من 06 أشهر إلى سنتين .

- إذا حدث للطفل مرض أو عجز في أحد الأعضاء أو أصيب بعاهة مستديمة فتكون العقوبة الحبس من سنتين إلى خمس سنوات .

- إذا أدى الترك أو التعريض للخطر إلى الوفاة فتكون العقوبة السجن من 05 إلى 10 سنوات .

2- **صفة الجاني** : المادة 317 من قانون العقوبات

تشييد العقوبة ضد الأصول أو من لهم سلطة على الطفل أو من يتولون رعايته و ذلك برفع العقوبات المقررة قانونا درجة واحدة فتكون العقوبات كما يلي :

- الحبس من 06 أشهر إلى سنتين إذا لم ينشأ عن الترك أو التعريض للخطر مرض أو عجز كلي لمدة تتجاوز 20 يوما .

- الحبس من سنتين إلى 05 سنوات في حالة ما نشأ عن الترك أو التعريض للخطر مرض أو عجز كلي لمدة 20 يوما .

- السجن من 05 إلى 10 سنوات في حالة ما إذا حدث للطفل مرض أو عجز في أحد الأعضاء أو أصيب بعاهة مستديمة .

- السجن من 10 إلى 20 سنة إذا تسبب الترك أو التعريض للخطر في الوفاة .

- و في حالة ما إذا أدى ترك الطفل أو تعريضه للخطر إلى الوفاة مع توافر نية إحداثها فان المادة 318 من قانون العقوبات قد أحالت فيما يخص العقوبة على حسب المواد 261 إلى 263 من قانون العقوبات على حسب الأحوال ، و سواء تعلق الأمر بترك الطفل في مكان خال أو غير خال ، فيعاقب الفاعل بالسجن المؤبد في هذه الحالة ، أما إذا اقترن الفعل بسبق الإصرار أو الترصد ، فيعاقب الفاعل بالإعدام المادة (261 من قانون العقوبات) .

ثانيا : العقوبات التكميلية : تطبق على المحكوم عليه العقوبات التكميلية الإلزامية و الاختيارية المقررة للجنايات و الجنح ، التي سبق بيانها ، و ذلك تبعا لوصف الجريمة .

و عند الإدانة من أجل الجنايات المنصوص عليها في المواد 314 الفقرتان 3 و 4 و المادة 315 الفقرات 3-4-5 و المادة 316 الفقرة 4 و المادة 317 الفقرتان 4 و 5 و المادة 318 ، نصت المادة 320 مكرر على تطبيق على المحكوم عليه الفترة الأمنية المنصوص عليها في المادة 60 مكرر وفق الشروط التي سبق بيانها (1) .

خاتمة:

في هذا البحث تطرقنا إلى المفهوم الضيق لإلى تجريم كل إخلال بأي التزام عملية الحسن الإنساني تجاه الطفل لضعفه عقلا و جسدا أي تناولنا الجرائم التي تمس بهذا الأخير من خلال دراستنا و تحليلينا للنصوص الجزائية الخاصة بالجرائم الواقعة على الأطفال الواردة في قانون العقوبات الجزائية كذا إطلاعنا على التطبيقات القضائية لهذه النصوص في الأحكام و القرارات القضائية ، حرص كل من المشرع و السلطة القضائية على حماية الأطفال من كل إعتداء يضر سلامة الأطفال جسدية و يؤثر في حالتهم المعنوية ، و ما يمكن قوله في الأخير اتخاذ المشرع الجزائري سياسة جنائية محكمة ، فمن جهة ساهمت النصوص العقابية الردعية في حماية السلامة الجسدية للأطفال و من جهة سن نصوص أخرى تحمي الأطفال من الجرائم المؤثرة في معنوياتهم بصفتها قوائم النوم الجيد لهذه الفئة و حمايتهم من إتباع السلوك الإجرامي هذه هي أهم الملاحظات و الخلاصات التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث أملين أن نكون قد أحطنا الجوانب الموضوع وهذا بالقدر المستطاع .

الهوامش:

1. **الدكتور أحسن بوسقيعة – الوجيز في القانون الجزائي الخاص (الجرائم ضد الأشخاص و الجرائم ضد الأموال) الجزء الأول : طبعة 2006 دار هومه .**
2. **رنيه غارو موسوعة قانون العقوبات العام و الخاص – ترجمة لين صالح مطر – المجلدين السادس و السابع – منشورات حلبي الحقوقية .**
3. **الأستاذ عبد العزيز سعد – الجرائم الواقعة على نظام الأسرة – الطبعة الثانية 2002 الديوان الوطني للأشغال التربوية .**
4. **الأستاذ عبد العزيز سعد – الجرائم الأخلاقية في قانون العقوبات الجزائري طبعة 1982 – الشركة الوطنية للتوزيع و النشر الجزائر.**
5. **الدكتور غسان رباح – حقوق الحدث المخالف للقانون أو المعرض لخطر الإنحراف – دراسة مقارنة في ضوء أحكام إتفاقية الأمم المتحدة لحقوق الطفل – منشورات الحلبي الحقوقية بيروت - 2005**
6. **اتفاقية الأمم المتحدة لحقوق الطفل التي وافقت عليها الجمعية العامة للأمم المتحدة بتاريخ 20نوفمبر 1989 و صادقت عليها الجزائر 19 ديسمبر 1992 .**
7. **أمر رقم 66-156 مؤرخ في 18 صفر عام 1386 الموافق لـ 8 يونيو 1966 يتضمن قانون العقوبات المعدل و المتمم .**
8. **قانون رقم 84-11 المؤرخ في 9 رمضان عام 1404 الموافق لـ 9 يونيو سنة 1984 يتضمن قانون الأسرة المعدل و المتمم .**

9. الأمر رقم 70-20 مؤرخ في 13 ذي الحجة 1389 الموافق لـ 19 فبراير سنة 1970 المتعلق بالحالة المدنية .
10. مدونة النصوص التشريعية و التنظيمية الخاصة بالأطفال .
11. موسوعة الفكر القانوني – مجلة الموسوعة القضائية الجزائرية.
12. المجلة القضائية العدد الثاني من سنة 2002 .
13. المجلة القضائية 1995 العدد 2 .
14. المجلة القضائية 1997 العدد 1 .

المركز القانوني للأمين العام للبلدية في ظل المرسوم التنفيذي 320/16

The legal status of the municipality's secretary general under Executive Decree 16/320

د . بليامنة حسان .
(كلية الحقوق جامعة الإخوة منتوري قسنطينة)

الملخَّص :

تناولت الدراسة كيفيات وشروط تعيين الامين العام للبلدية والحقوق والواجبات المرتبطة بممارسة مهامه حسب اختلاف تعداد الساكنة في البلدية من وظيفة عليا ومنصب عال،وكان المشرع يتغيا من وراء ذلك انتاج عون لا تعوزه المؤهلات في جودة الخدمة المقدمة في المرافق الاقليمية اللامركزية وكذا سعي السلطة الى مد يهدها الى ابعد مدى والتحكم في تسيير الشأن المحلي مركزيا بواسطة شخص معين وفقا لما ترتضيه و ضمان الاستمرار والاستقرار في حالة الاختلالات والانسدادت المحتملة بين التوليفة المتعددة المشكلة للمجلس المنتخب وتحييد المصالح الادارية والتقنية وجعلها في توافق تام سعيا لعدم تعطل مصالح المواطنين وتأثرها بالصراعات السياسية والمآرب الحزبية ،وهذا مايلاحظ فعلا بعد فترة ليست بالهينة من بدء سريان المرسوم،لكن تبقى التنمية الشاملة لإقليم البلدية على حالها والنقاوة العامة تتقهقر، والخدمات المتعلقة بالمصالح البيومترية لا تنجز الا بعد المرور بطوابير يومية رغم الوسائط الالكترونية،ودعم التشاركية مع المجتمع المدني لا يكاد يبين، وبهذه الطريقة يبقى منصب الامين العام بحاجة الى تحيين الصلاحيات وفرز في الاختصاصات بينه وبين رئيس المجلس، وتركيز رقابي شديد لضمان عمل ميداني يرقى الى دور عون و ممثل الدولة،حسب ما انتظمه المشرع وارتآه.

الكلمات المفتاحية:البلدية،الامين العام للبلدية،اللامركزية،المهام،المجلس الشعبي البلدي.

Summary

The study dealt with the ways and conditions for appointing the Secretary General of the municipality, and the rights and duties related to the exercise of his duties according to the difference in the population of the municipality from a high fonction and a high position, and the legislator was behind this to produce aid without qualifications in the quality of the service provided in the decentralized regional facilities as well as the authority's endeavor to extend it To the maximum extent and control of the central administration of the local matter by a specific person according to its consent, and to ensure continuity and stability in the event of imbalances and possible blockages between the multiple composition formed for the elected council and to neutralize administrative and technical interests and make them compatible Or in an effort not to disrupt the interests of citizens, and this is what is actually noticed after a period that is not easy after the entry into force of the decree, but the overall development of the municipality's territory remains the same and the public purity is retreating, and services related to biometric interests are not accomplished until after passing through daily queues despite electronic media, and supporting participatory with the community The civil is hardly clear, and in this way the position of the Secretary-General remains a constant need for a renewal of powers and a strong oversight focus to ensure field work that amounts to the role of the representative of the state

Key words: The municipality, the general secretary of the municipality, decentralization, functions, the municipal people's council.

مقدمـــة

في الوحدة الاساسية للامركزية وهي البلدية والتي اولى المشرع امر تمثيلها الى ممثل منتخب متوقع عدم استقراره الزمني وهو رئيس المجلس الشعبي البلدي الذي يرتدي قبعتين واحدة لتمثيل البلدية ومنتخبيها والثانية لتمثيل الدولة،وبفطنة لهذه التغيرات الموقوتة زمنيا او الطارئة بفعل الاختلافات والصرعات السياسية داخل المجلس المتعدد،عمد المشرع الى انشاء منصب قار ومتميز موسوم بالامين العام للبلدية، يسهر على تمثيل الدولة بكل نواحيها داخل البلدية فهو بمثابة الرئيس الثاني والدائم، ومكنه من صلاحيات تجاه المجلس وكذا اتجاه المصالح الادارية والتقنية وتسيير مصالح المواطنين وتحسين الاطار المعيشي لهم.

فهو ضمانة لاستقرار واستمرار البلدية وسريان اعمالها، فما نلحظه ان المشرع مكن الامين العام للبلدية من صلاحيات بخصوص مداولات المجلس من تحضيرها الى متابعة تنفيذها واعلام المواطنين بها ورفعها الى السلطة الوصية للموافقة عليها وكان من الاولى اسناد ما يخص المجلس لاحد اعضائه ومنتخبيه،فالمشرع استبق واستبقى الصرعات والانسدادات والاختلالات التي قد تحدث على المستوى المجلس ،وتبقى سيرورة الاعمال عادية مادام الامين العام عنصر حيادي يكفل تنفيذ مايصدر عن المجلس بغض النظر عن مدخلات ومخرجات الصراع فهو الضامن لأن لا تتعطل مصالح الجماعة المحلية خاصة في مجال الانشغالات الكبرى واليومية(المصالح الادارية والتقنية).

وهذا ما اضفاه المرسوم التنفيذي 320/16 المتعلق بالامين العام للبلدية وحباه بعدة حقوق ووجبات تحفزه وتدفعه للارتماء بكل جهوده في خدمة الدولة والجماعة المحلية، مسنودا بالمهام وبالحماية لشخصه حتى خارج اداء مهامه ولوبصفته،وهي من **الدوافع الموضوعية** لتناول هذه الجزئية من البحث وكذلك محاولة التفرقة وتوضيح الخيوط المميزة بين اختصاصات رئيس البلدية والامين العام،وكذلك الاختصاص والبحث المنتظر الذي شرعنا فيه حول الديمقراطية التشاركية والجماعات المحلية،والوظيفة الممارسة كمفتش لادارة الابتدائيات والعلاقة المباشر واليومية مع الامين العام **كدافع ذاتي** لذلك.

وعلى اساسه نطرح **اشكالية**، هل كانت كيفيات واشتراطات التعيين والصلاحيات التي امدها المشرع للأمين العام كافية وتؤهله للقيام بأدواره على اكمل وجه وعلى تحقيق التنمية ومتعلقاتها في فضاء تعددي وتصارعي بين تشكيلات يتقدمها رئيس البلدية تسعى لتحقيق أمال منتخبيها بعيدا عن أمال المجموعات المحلية وما ترتضيه قوانين الدولة وتنظيماتها؟.

وتهدف هذه الدراسة الى التعرف على حقوق وواجبات الامين العام والصلاحيات الممنوحة ومدى توسيعها وتحجيمها وعلاقة ذلك بتسريع قضايا التنمية والمحافظة على ممتلكات الجماعة

الاقليمية ،واحكام وضبط المستخدمين في تصريف شؤون العامة،والمرتفقين وعزلهم عن المؤثرات والانسدادت والاختلالات التي قد تحدث لدى تشابك وتصادم المصالح بين توليفة المجلس المنتخب ،ودور الامين العام في تجسير الاداء بين السياسي والاداري التقني اي بمفهوم اوضح بين المجلس والرئيس والادارة، خاصة في ظل ماينعت به بالموظف المركزي (الامين العام المعين بمرسوم) الذي يدير مرفق لا مركزي.

كما نسعى الى معرفة تاثير الصلاحيات الممنوحة للأمين العام على صلاحيات رئيس البلدية والقضم المتواصل منها،وكذلك المساهمة ولو بجهد المقل في اثراء المجلات البحثية المتخصصة.

ويناسب هذه الوريقات البحثية المنهج الوصفي وبعض من التحليل والالماح الى فحواها واهدافها والمقارنة للنصوص التشريعية والتنظيمة الداخلية من خلال تعديلا تها عبر مجالات زمنية وتغيرات سياسية تاريخية للانظمة السائدة.

وحسب مقتضيات الحال حصرنا دراسة الامين العام للبدية في المرسوم الحالي 320/16 كمرجع خام،مع تطعيمه ببعض الإحالات على القوانين والمراسيم ذات الصلة كالأمر03/06 المتعلق بالوظيفة العمومية كلما وجدنا أن نفس المرسوم يحيل عليه اوعلى غيره في بعض تحييثاته،مقسمين الموضوع الى مبحثين متناولين في:

مبحثه الأول: كيفيات تعيين وشروطه

و مبحثه الثاني:الحقوق والواجبات والمهام

المبحث الاول : التعيين وشروطه

باعتبار منصب الامين العام للبلدية وظيفة عليا ومنصب عال في الدولة فانه يكتسي اهمية بالغة في كيفية تعيينه فلم يكتف المشرع باحالة ذلك على الامر 03/06 المتعلق بالوظيفة العمومية بل افرده بمرسوم تنفيذي يتناول تعيينه بصفة خاصة (مطلب اول)، كما حدد شروط متعلقة بهذا التعيين حسب تعداد الساكنة في البلدية(مطلب ثان).

المطلب الاول : كيفية التعيين

ان ركيزة الاعمال الادارية والتقنية في البلدية هو الامين العام و يتعاظم دوره حسب نوعية الاقليم والوسط المتواجدة فيه البلدية فقد تكون بلدية عاصمية اوفي مركز الولاية اوسياحية وساحلية وتعداد سكانها كبير، وقد تكون ريفية ونائية وتعدادها قليل حسب تواجدها اللامركزي [275] (فرع اول).كما تنهى مهامه عملا بقاعدة توازي الاشكال وبطرق اخرى (فرع ثان).

الفرع الاول:التعيين والتصنيف للأمين العام للبلدية

اولا:التعيين:يعين الامين العام حسب التعداد السكاني للبلدية فيعين بمرسوم رئاسي اوبقرار الوالي

1/:بمرسوم رئاسي

[275] - محمد الصغير بعلي، القانون الاداري(التنظيم،النشاط)،دار العلوم عنابة 2004،ص61ومابعدها.

في البلديات التي يفوق تعداد سكانها 100الف نسمة يعين الامين العام بمرسوم بناء على اقتراح مقدم من وزير الداخلية والجماعات المحلية ،وكذلك في البلديات مقر الولايات ،ويعين الامناء العامون لبلديات ولاية الجزائر بنفس الكيفية. وبهذه الصفة فهو يعتبر ذو وظيفة عليا في الدولة [276] ،ويضطلع الشخص المؤهل لهذه الصفة في ميدان اختصاصه بوظيفة من وظائف الادارة او التنسيق او الرقابة او التشيط او التخطيط او التمثيل والدراسات وذلك على مستويات عالية في الدولة [277] ،وسنتطرق لمهام صاحب وظيفة عليا في الدولة بشيئ من التفصيل عند دراسة مهام الامين العام للبلدية .

2/:بقرار من الوالي

يتم تعيين الأمناء العامون في البلديات التي يساوي عدد سكانها 100الف نسمة اويقل عنه بقرار من الوالي المختص اقليميا بناء اقتراح من رئيس المجلس الشعبي البلدي[278] .وفي هذه الحالة يعتبر الأمين العام صاحب منصب عال في الدولة، وتسمح له هذه الصفة بضمان التاطير للنشاطات الادارية والتقنية في المؤسسات والادارات العمومية حسب طابعها الهيكلي او الوظيفي[279] .

ثانيا: التصنيف والتقييم

1/ يصنف الامناء العامون في البلديات التي يفوق عدد سكانها 100الف نسمة وتدفع رواتبهم استنادا الى وظيفة نائب مدير بالادارة المركزية.

2/ ويصنف الامناء العامون في البلديات التي يقل عدد سكانها على 100الف نسمة في[280] الصنف 19 قسم 5 الرقم الاستدلالي 741عند تعداد سكاني من 50.001الى100.000نسمة والصنف18 قسم 5 الرقم الاستدلالي 645 لدى تعداد سكاني 20.000ال50.000 نسمة والصنف 17قسم5 الرقم الاستدلالي 581عند20.000نسمة فاقل.

بالاضافة الى زيادة استدلالية حسب المرسوم 307/07 مرخ في 2007/09/29 حسب التعداد السكاني:

من50.001 الى100.000 المستوى10برقم استدلالي مقدر:325

من 20.001الى 50.000المستوى 9 برقم استدلالي مقدر:255

من20.000 فاقل المستوى 8 برقم استدلالي مقدر:195

3-/التقييم:

---

[276] - المرسوم التنفيذي 320/16بتاريخ13سبتمبر2016المتعلق بالحكام الخاصة المطبقة على الامين العام للبلدية،المادة 20 .

[277] - المرسوم التنفيذي 04/94 المؤرخ في 02يناير1994 المتعلق بحقوق العمال الذين يمارسون وظائف عليا في الدولة وواجباتهم المادة02منه.

[278] - المرسوم التنفيذي320/16 سبق ذكره المادة:21منه .

[279] - الامر03/06 المؤرخ في2006/07/15 المتعلق بالوظيفة العمومية المادة10 ومايليها.

[280] - المرسوم التنفيذي 26/91 المؤرخ في 1991/02/02 متعلق بالقانونالاساسي الخاص بالعمال المنتمين الى قطاع البلديات المادة156 وما بعدها.

يتم تقييم الامين العام للبلدية دوريا من طرف رئيس المجلس الشعبي البلدي ويرسل القييم الى الوالي،الا ان معايير التقييم محددة هنا بقرار من الوزير المكلف بالداخلية والجماعات المحلية والتهيئة العمرانية [281].

الفرع الثاني:انتهاء المهام

تعتري الامين العام للبلدية قضايا وحالات تفضي الى انتهاء مهامه بصفة عادية اوانهائها وفقا لقاعدة توازي الاشكال اي الجهة التي عينته هي الجهة المخولة انهاء مهامه وقد حدد ذلك المرسوم التنفيذي 320/16 وكذلك بالعودة الى قانون الوظيفة العمومية 03/06 باعتبار الامين العام للبلدية يشمله هذا القانون.

اولا:انتهاء المهام حسب المرسوم 320/16

1/- تنهي مهام الامين العام للبلدية بمرسوم باقتراح من الوزير المكلف بالجماعات المحلية اذا كان يمارس مهامه في البلديات التي يفوق عدد سكانها 100الف نسمة اوفي بلديات مقر الولايات او بلديات الجزائر العاصمة.

2/-وتنهى مهامه من الوالي المختص اقليميا بعد اقتراح من رئيس المجلس الشعبي البلدي في البلديات التي يساوي عدد سكانها 100 الف نسمة اواقل.وعادت ما تنهى المهام بهذه الطريقة في حالة خرق القوانين وتجاوز الصلاحيات،وحالات الاخلال بالشرف اوتبديد الاموال.

ثانيا:انتهاء المهام حسب الامر03/06

نص الامر 03/06 على عدت حالات تنتهي فيها مهام الموظف العمومي واعتبرها انهاء للخدمة الذي يجرده من صفة الموظف ومنها[282]:

-فقدان الجنسية او التجريد منها،

-فقدان الحقوق المدنية،

-الاستقالة المقبولة بصفة نهائية،

-العزل،

-التسريح،

-الاحالة على التقاعد،

-الوفاة،

ويتقرر الانهاء التام للخدمة بنفس الاشكال التي يتم فيها التعيين.

المطلب الثاني : شـروط التعييـن .

تختلف شروط تعيين الامين العام للبلدية باختلاف التعداد السكاني للاقليم الذي يمارس فيه وظيفته وكذا بما يخصه هو كالخبرة المهنية المكتسبة والمؤهلات العلمية التي يحوزها والتي تساعده في تنفيذ المهام الموكلة اليه بمهنية واقتدار.

---

[281] - المادة 18 من المرسوم 320/16 سبق ذكره.

[282] - انظر المادة 216من الامر03/06 مرجع سبق ذكره.

الفرع الاول:شروط التعيين في بلديات تعداد سكانها اقل من50الف نسمة:

اولا: في البلديات سكانها اقل من 20 الف:يشترط فيه ان يكون[283]:

1-الموظفين المرسمين الذين ينتمون على الاقل الى رتبة متصرف اقليمي رئيسي مهندس رئيسي للادارة الاقليمية او رتبة معادلة لها الذين يثبتون ثلاث(3) سنوات من الخدمة الفعلية بصفة موظف.

2-الموظفين الذين ينتمون الى رتبة متصرف اقليمي، مهندس دولة للادارة الاقليميةاو رتبة معادلة لها، الذين يثبتون خمس سنوات من الخدمة الفعلية بهذه الصفة.

ثانيا: في البلديات سكانها من 20.001 الى 50.000

1-الموظفين المرسمين الذين ينتمون ،على الاقل،الى رتبة متصرف اقليمي رئيسي،مهندس[284]. رئيسي للادارة الاقليمية اورتبة معادلة لها الذين يثبتون ثلاث (3) سنوات خدمة فعلية بهذه الصفة.

2-الموظفين المرسمين الذين ينتمون الى رتبة متصرف اقليمي،مهندس دولة للادارة الاقليمية او رتبة معادلة لها الذين يثبتون ست (6)سنوات من الخدمة الفعلية بهذه الصفة.

الفرع الثاني:شروط التعيين في بلديات تعداد سكانها اكثر من50الف نسمة:

تنحصر الشروط في حالتين متعلقتين بتعداد سكاني وحالة استثنائية متعلقة بسريان المدة الزمنية،ومن هذه الحالات:

اولا: في البلديات سكانها من50.001 الى 100.000الف:

1-الموظفين المرسمين الذين ينتمون،على الاقل،متصرف اقليمي رئيسي،مهندس رئيسي للادارة الاقليمية،او رتبة معادلة لها، الذين يثبتون ثلاث (3) سنوات من الخدمة الفعلية بهذه الصفة.

2-الموظفين المرسمين الذين ينتمون،الى رتبة متصرف اقليمي ،مهندس دولة للادارة الاقليمية،او رتبة معادلة لها، الذين يثبتون ثلاث (7) سنوات من الخدمة الفعلية بهذه الصفة[285].

ثانيا: حالتي الاستثناء[286]:

وقد استثنت ولمدة خمس (5) سنوات من نشر المرسوم.

1/-البلديات تعداد سكانها أقل من20.000الف نسمة والبلديات تعدادها 20.001الى 50.000نسمة حيث يعين الامين العام من بين الموظفين المرسمين الذين ينتمون ،على الاقل،الى رتبة متصرف اقليمي،مهندس دولة للادارة الاقليمية او رتبة معادلة لها، الذين يثبتون ثلاث (3) سنوات من الخدمة الفعلية بهذه الصفة.

---

[283] - المادة 22 من المرسوم التنفيذي 320/16 سبق ذكره.

[284] - المادة 23 من المرجع نفسه.

[285] - انظر المادة 24 من المرسوم التنفيذي 320/16 سبق ذكره.

[286] - المادة25 المرجع السابق.

2/-البلديات تعدادها 50.001الى 100.000نسمة،يعين الامين العام من بين الموظفين المرسمين الذين ينتمون،على الاقل،الى رتبة متصرف اقليمي،مهندس دولة للادارة الاقليمية اورتبة معادلة لها،الذين يثبتون خمس (5)سنوات من الخدمة الفعلية بهذه الصفة.

ويلاحظ ان هذه الاشتراطات التي وضعها المشرع لتولي منصب الامين راعت الجانب التقني والمؤهل العلمي وبعض من الخبرة التي تعتبر قليلة مقارنة بأهمية المنصب ولم تعط اي اعتبار لسن متولي منصب الامين العام للبلدية ،كما جعلت هذه الترقية آليا دون المرور بمسابقة مفتوحة لهذا الغرض،او امتحان مهني داخلي يتم فيه الفرز الحقيقي بين مستحقي المنصب،كما ان ترك الاقتراح لرئيس المجلس الشعبي البلدي يجعله مطية لإنتاج امين العام من نفس المشرب السياسي والايديولوجي والعشائري والقبلي لرئيس البلدية ما يجعله عرضة للقوى الضاغطة والعمل على قضاء مآربها الشخصية لا الصالح العام[287].

المبحث الثاني : الحقوق والواجبات والمهام

كفل المشرع للامين العام للبلدية كونه موظفا كاغلب موظفي القطاع العام حقوقا مقابل التزامه بالواجبات (المطلب الاول) اثناء مباشرة مهامه في ادارة عامة تتوزع فيها بين مهام متعلقة بالمجلس الشعبي البلدي واخرى ادارية وتقنية لتنشيط ادارة البلدية(المطلب الثاني).

المطلب الاول : الحقوق والواجبات

حدد المشرع حقوق وواجبات الامناء العامين للبلديات في المرسوم التنفيذي 320/16 وكذلك الامر 03/06 المتعلق بالوظيفة العمومية،كما احال حقوق وواجبات الامناء العمون للبلديات التي يفوق تعداد سكانها 100.000 الف نسمة باعتبارها وظيفة عليا في الدولة الى احكام المرسوم التنفيذي 90/ 226 الذي يحدد حقوق العمال الذين يمارسون وظائف عليا في الدولة المعدل والمتمم بالمرسوم التنفيذي 04/94.ونتناول حقوق العمال الذين يشغلون مناصب عليا اووظائف عليا في البلدية على سواء في (فرع الاول).و في (فرع ثان) نتناول الواجبات المتعلقة بنشاطهم.

الفرع الاول:الحقوق

يمكننا التفرقة بين حقوق الامين العام باعتباره ذامنصب عال(اولا)او صاحب وظيفة عليا(ثانيا).

اولا:الحقوق كموظف عمومي

-الحماية من الضغوط والتهديدات التي او الاهانات اوالسب او الشتم او القذف او الاعتداء من اي نوع كان، التي قد يتعرض لها في شخصه او في عائلته اوفي ممتلكاته،أثناء ممارسة وظائفه او بمناسبتها او بحكم صفته[288].

---

[287] - عبد الحميد قرفي،الادارة الجزائرية مقاربة سيوسيولوجية،القاهرة،دار الفجر للنشر والتوزيع،2008،ص ص:85، 87.

[288] - المادة 3 من المرسوم التنفيذي 320/16 سبق ذكره.

وتحل البلدية في هذه الظروف محل الامين العام للحصول على التعويض من مرتكب تلك الافعال[289]، كما تغطي البلدية مبالغ التعويضات الناجمة عن الحوادث الضارة التي تطرأ للامين العام للبلدية أثناء ممارسة مهامه او بمناسبتها وفقا للتشريع المعمول به[290].

-اذا تعرض الامين العام للبلدية لمتابعة قضائية من الغير بسبب خطأ في الخدمة وجب على البلدية ان تحميه من العقوبات المدنية المسلطة عليه ما لم ينسب اليه خطأ شخصي يعتبر منفصلا عن المهام الموكلة اليه.

-اعلام الوالي بكل القرارات المتخذة من طرف رئيس المجلس الشعبي البلدي ضد الامين العام.ومنها على الخصوص،الغاء تفويض امضاء رئيس المجلس الشعبي البلدي،العقوبات التأديبية من الدرجة الرابعة،توقيف الراتب بسبب عقوبات تاديبية او متابعات جزائية لاتسمح له بالبقاء في منصبه[291].

-حرية الرأي في حدود احترام واجب التحفظ المفروض عليه[292]،

-الحق في الانتماء النقابي والجمعوي،وعدم تاثر حياته المهنية بمتعلقات سياسية اونقابية عبر عنها اثناء اوقبل عهدته.

-الحق بعد اداء الخدمة في راتب،والحق في الحماية الاجتماعية والتقاعد،

-الاستفادة من الخدمات الاجتماعية،

-الحق في الاضراب هذا عكس الامين العام المعين بمرسوم الممنوع عليه الاضراب.

-الحق في التكوين وتحسين المستوى والترقية في الرتبة،

-الحق في العطل المنصوص عليها،

-الحق في العمل في ظروف تضمن الكرامة والصحة والسلامة البدنية والمعنوية.

ثانيا :الحقوق للأمين العام باعتباره وظيفة عليا

يتمتع صاحب وظيفة عليا بامتيازات جمة في ظل تمثيله للدولة مقارنة بصاحب منصب عال مع بعض الموانع ،كالمنع من ممارسة حق الاضراب للاشخاص المعينين بمرسوم سواء رئاسي اوتنفيذي[293] ، ومن هذه الحقوق:الحق في راتب يتناسب ومستوى المسؤوليات المسندة والتبعات المرتبطة بالوظيفة،ويستفيد من زيادات تتصل باعباء الخدمة.

-حمايته والحلول محله في حالة تعرضه للتهديدات والاهانات والشتم والقذف[294].

والاعتداءات،وللدولة القيام مباشرة بدعوى امام القضاء الجنائي للمطالبة بحق مدني.

---

[289] - المادة4، 5 من نفس المرسوم. التنفيذي.

[290] - رشيد حباني،دليل الموظف والوظيفة العمومية،المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والاشهار،الجزائر2012 ص:27 .

[291] - المادة 6 من المرسوم 16/ 320 .

[292] - المواد 26،....39 من الامر 03/06 مرجع سبق ذكره.

[293] - قانون 02/90 المؤرخ في 1990/02/06المتعلق بالنزاعات الجماعية في العمل وممارسة حق الاضراب المادة43منه.

[294] - المواد 7،....،12من المرسوم 320/16 مرجع سبق ذكره.

-اخطار سلطته السلمية بالتهم الموجهة اليه خلال التحقيقات القضائية،واذا كانت التهم مرتكبة خلال ممارسة الوظيفة او بمناسبتها تفتح الهيئة تحقيقا اداريا للتاكد من صحة الوقائع وترسل نتائج التحقيق الى السلطة القضائية مشفوعا برايها.

-يحظى بالاحترام المناسب لوظيفته بمناسبتها او خارجها ويزود بوثيقة تثبت صفته[2].

-الانخراط في جمعية اجنبية ولو بصفة محسن الى ترخيص من قبل السلطة العليا[3].

الفرع الثاني:الواجبات

تتعاظم واجبات الامين العام حسب الصفة المتمتع بها، منصب عال اي موظف عمومي(اولا) اوصاحب وظيفة عليا في الدولة (ثانيا).

اولا:واجباته كموظف عمومي

-اداء المهام الموكلة له بكل امانة وحيادية في اطار احترام القوانين والتنظيمات الجارية [1]

- اعلام الوالي عن طريق رئيس المجلس الشعبي البلدي بنشاطه ضمن حزب سياسي اوجمعية،

- الدفاع عن مصالح الجماعة الاقليمية وممتلكاتها وحمايتها والمحافظة عليها وتثمينها،

- التحلي بسيرة و سلوك يتناسبان والمهام الموكلة له ولاسيما احترام واجب التحفظ،

-يجب ان يكون رهن الجماعة الاقليمية وبهذه الصفة يجب ان يقيم في اقليم البلدية التي يمارس فيها مهامه ويمكن للوالي الترخيص بغير ذلك في الحالات الاستثنائية،

-منع تلقي وقبول بعنوان مهامه بأي شكل هدايا اوهبات او مكافآت اومزايا اخرى،

-لايمكن ان تكون له علاقات تبعية سلمية مباشرة مع زوجه او احد اقاربه الى غاية الدرجة الثانية،

-منع ممارسة اي نشاط مربح في اطار خاص مهما كان نوعه،والتصريح بالنشاط المربح لزوجه،

-كما يمنع من الترشح لعهدة انتخابية ولمدة سنة في البلدية التي مارسها فيها مهامه[295] .

-المسؤولية على تنفيذ المهام الموكلة ولايعفى من ذلك بسبب مسؤولية مرؤوسيه،

-المحافظة على السر المهني فلا يكشف اية وثيقة او حدث اوخبر ولا يتحرز من ذلك الا بترخيص مكتوب من السلطة السلمية المؤهلة،

-حماية الوثائق والادارية وأمنها ومنع اخفائها او تحويلها او اتلاف الملفات اوالمستندات وينجرعن مخالفتها عقوبات تاديبية و متابعات جزائية،

-المحافظة على ممتلكات الادارة وعدم استعمالها لاغراض شخصية اولاغراض خاجة عن المصلحة،

-التعامل بادب واحترام مع رؤسائه وزملائه ومرؤوسيه ،ومع مرتادي المرفق بكل لياقة ودون مماطلة [296].

ثانيا:الواجبات كوظيفة عليا في الدولة

---

[295] - قانون 10/16 مؤرخ في 08/25/ 2016متعلق بنظام الانتخابات المادة 81 منه.

[296] - المواد 40،...54من الامر03/06 مرجع سبق ذكره.

بوجود بعض الواجبات المترابطة مع وجبات الموظف العمومي فاننا سنكتفي هنا بتحديد الواجبات الفارقة بين المنصبين.

-المتاس رخصة التنقل خارج الدائرة الادارية التي يمارس فيها مهمامه من السلطة السلمية [297]،

-التصريح بالممتلكات داخل او خارج الوطن حسب المرسوم الرئاسي [298] 414/06،

-عدم كشف الاسرار المهنية ولو بعد انتهاء مهامه،

-اخبار سلطته السلمية كتابيا بعقد زواجه قبل ثلاث(3) اشهرمن اقامة حفل الزواج،

-عدم ذكر وظيفته في الاعمال الفنية والعلمية والادبية الا بترخيص من السلطة السلمية ويمكنه القيام بمهام التكوين والبحث [299].

المطلـب الثـاني : مهام الامين العام للبلديـة

حدد قانون البلدية الهيئات الخاصة بها في هيئتين[300] :هيئة مداولة وهي المجلس الشعبي البلدي هيئة تنفيذية يراسها رئيس المجلس الشعبي البلدي وللأمين العام مهام محددة تجاهها(فرع اول) وادارة ينشطها الامين العام تحت سلطة رئيس المجلس الشعبي البلدي(فرع ثان) وعن كيفية تنشيط هذه الهيئات كونها تحوز صفة سياسية وصفة ادارية تطوح مهام الامين العام في تساوق الاداء الاداري والسياسي وتمكين البلدية من تحسين الاطار المعيشي للمواطن.

الفرع الأول:مهام الامين العام تجاه المجلس الشعبي البلدي

تتلخص مهمة الامين العام للبلدية[301] في جانب المجلس الشعبي البلدي في ضمان تحضير اجتماعات المجلس (أولا) وضمان متابعة تنفيذ مداولاته(ثانيا).

أولا:تحضير اجتماعات المجلس الشعبي البلدي

في هذا الاطار يقوم الامين العام للبدية بتحضير الوثائق اللازمة لاشغال المجلش ولجانه،

- وضع كل الوسائل المادية والبشرية الضرورية تحت تصرف اعضاء المجلس من اجل السير الحسن لاشغال المجلس ولجانهن

- ضمان امانة جلسات المجلس، تحت سلطة رئيس المجلس الشعبي البلدين

-السهر على تعيين الموظف المكلف بتنسيق أشغال دورات المجلس الشعبي البلدي ولجانه،

-ضمان الحفظ الجيد لسجلات المداولات طبقا للتشريع والتنظيم المعمول بهما[302].

---

[297] - المادة11 من المرسوم 04/94 مرجع سبق ذكره.

[298] - المرسوم 414/06 المؤرخ في 2006/11/22 يحدد نموذج التصريح بالممتلكات المواد2، 3 منه.

[299] - المواد 17،...،19 من المرسوم 04/94سبق ذكره.

[300] - قانون 10/11 مؤرخ في 2011/06/22 المتعلق بالبلدية، المادة:15منه.

[301] - المادة 13 من المرسوم 320/16 مرجع سبق ذكره.

[302] - المادة14 من نفس المرسوم.

ثانيا: متابعة تنفيذ مداولات المجلس الشعبي البلدي

يقوم الامين العام في بهذا الخصوص في:

-ارسال مداولات المجلس الشعبي البلدي الى السلطة الوصية، للرقابة والموافقة عليها[303].

- ضمان نشر مداولات المجلس الشعبي البلدي،

- ضمان تنفيذ القرارات ذات الصلة بتطبيق المداولات المتضمنة الهيكل التنظيمي ومخطط تسيير المستخدمين،

- متابعة تنفيذ البرامج التنموية بالبلدية والمشاريع التي أقرها المجلس الشعبي البلدي.

الفرع الثاني:مهام الامين العام تجاه المصالح الادارية والتقنية

في اطار تنشيط وتنسيق سير المصالح الادارية والتقنية للبلدية،يكلف الامين العام باعتباره من اجهزة الادارة البلدية[304] على الخصوص بمايلي:

- ممارسة السلطة السلمية على مستخدمي البلدية،تحت سلطة رئيس المجلس الشعبي البلدي،

- ممارسة سلطة التعيين على مستخدمي البلدية بعد تفويض من رئيس المجلس الشعبي البلدي،

- اقتراح التعيينات في المناصب العليا ومناصب الشغل المتخصصة في البلدية،

-ضمان احترام التشريع والتنظيم المعمول بهما في مجال تسيير الوارد البشرية والتسيير المالي والميزاني والصفقات العمومية[305]،

- ضمان السير العادي لمصالح البلدية ومراقبة نشاطها،

- اقتراح كل تدبير من شأنه تحسين اداء مصالح البلدية،واتخاذه،

- مسك بطاقية الناخبين وتسيير العماليات الإنتخابية،

- ضمان احصاء المواطنين المولودين في البلدية او المقيمين بها،حسب شرائح السن، في اطار تسيير بطاقية الخدمة الوطنية،

- ضمان تنفيذ اجراءات النظافة والنقاوة العمومية،

- ضمان اعلان القرارات البلدية ونشرها،

- متابعة قضايا منازعات البلدية،

- المشاركة كعضو في اللجنة البلدية للمناقصة[306].

- ضمان تسيير ارشيف البلدية ،وحفظه والمحافظة عليه[307]،

- تحضير مشروع ميزانية البلدية،

- ضمان تنفيذ ميزانية البلدية،تحت سلطة رئيس المجلس الشعبي البلدي،

- ضمان متابعة تسيير ممتلكات البلدية وحفظها وصيانتها،

---

(303) - علاء الدين عشي،مدخل القانون الاداري،دار الهدى للنشر والتوزيع،2012،ص:137.

(304) - عمار بوضياف،رح قانون البلدية،ط1،جسور للنشر والتوزيع،الجزائر 2012،ص221.

(305) - المادة 15 من المرسوم 320/16 مرجع سبق ذكره.

(306) - انظر المواد 125،..129من القانون 10/11 مرجع سبق ذكره،وكذلك المادة 16من المرسوم 320/16 سبق ذكره.

(307) - المادة16 من المرسوم السابق 320/16.

- مسك وتحيين سجل الاملاك العقارية ودفاتر جرد اثاث وعتاد البلدية،
- اعداد محضر تسليم واستلام المهام بين رئيس المجلس الشعبي البلدي المنتهية عهدته والرئيس الجديد،يتم ذلك خلال ثمانية(08) ايام من تنصيبه[308].

ومن المعلوم ان الامين العام للبلدية يستثنى من التفويض بامضاء القرارات[309].

كما يمارس الامين العام للبلدية مهام اخرى كونه مكلف بوظيفة عليا في الدولة حقيق بنا ان نذكرها فيما ياتي[310]:

- مساعدة السلطة العليا في تصور القرارات الاقتصادية او الادارية او التقنية واعدادها وفي تحضيرها والاشارة عليها بذلك،ثم السهر على تطبيق هذه القرارات في مستوى الهيكل او الجهاز اللذين يشرف عليهما عند الا قتضاء،

-السهر على احترام القوانين والتنظيمات الجاري بها العمل،وتنفيذها،وكذا التوجهات والتعليمات التي تصدرها السلطة السلمية التي ينتمي اليها،

-تقديم اقتراحات في اطار اختصاصه لجعل المقاييس والنصوص المعمول بها ملائمة للاهداف المحددة في برنامج الحكومة،

- تنشيط عمل الهياكل او الجهاز اللذين يحتمل ان يوضع على رأسيهما،قصد تجسيد اهداف المخطط الوطني للتنمية الاقتصادية والاجتماعية،وبهذه الصفة يكون مسؤولا عن حسن سير هذه الهياكل والاجهزة التي يتولى دوريا تقويم اعمالها ونتائجها.

- المساهمة بعمله في تحسين سير المصالح العمومية ونوعية خدماتها،وهو همزة وصل بين الهياكل الادارية والاقتصادية والتقنية والسلطة العليا التي يترجم توجيهاتها الى تدابير تطبيقية. ويستلهم في عمله باستمرار الدستور والقوانين والتنظيمات الجاري بها العمل،

- يبرهن عند ممارسته مهامه بتمتعه بضمير مهني فعال،ويكون حريصا على المصالح العليا للامة وأن يدعمها ويرعاها قصد المحافظة عليها،

-يضطلع بالواجبات الملقاة على عاتقه بمنتهى المسؤولية في اطار الاحترام الصارم للتشريع والتنظيم الجاري بهما العمل.وبهذه الصفة يتحلى بالحياد والموضوعية،لاسيما ازاء مستعملي المصلحة العمومية،متفرغا للمهمة المسندة اليه[311].

ومن الممكن تسجيل المبالغة في تكليف الامين العام ببعض المهام التي يمكن اسنادها الى بعض الاداريين لمحدودية تاثيرها وآثارها على المواطنين وعلى البلدية[312]،كما تخلق بعض

---

[308] - المادة 68 من قانون 10/11مرجع سبق ذكره.

[309] - المادة 129 الفقرة الخامسة من قانون 10/11 السابق.

[310] - انظر المادة 2 الفقرات 1. 2. 3 . 4من المرسوم 04/94 متعلق بالوظائف العليا ،مرجع سبق ذكره.

[311] - انظر المادة3من المرسوم التنفيذي 04/94 متعلق باوظائف العليا ،سبق ذكره.

[312] - حياة دهيلس،دور الامين العام في تسيير البلدية،مذكرة ماستر،كلية الحقوق و العلوم السياسية،جامعة تلمسان،2019/2018 ،ص :5.

الصلاحيات تداخلا بين رئيس المجلس الشعبي البلدي والامين العام وبالاخص في التعيينات التي تمس مستخدمي البلدية[313]،

(city manager) ويبرز دوره في الدول الانجلوساكسونية التي يسمى فيها بمدير المدينة في ضمان العلاقة بين المجلس البلدي والمرافق العامة ذات الصلة،وتنفيذ السياسة الحكومية،وهومفتاح النجاح للتنمية وهو القائد للفريق التقني للبلدية وهو مستشارا لرئيس البلدية.. وحجر الزاوية في الانتصار على العوائق chief of staff [314].

اما في فرنسا والدول المشابهة لأنظمتها فدور الامين العام للبلدية يختلف بحسب تعداد الساكنة من500الى100.000الف نسمة و شبيه بدور نائب المدير،فيضمن تطبيق توجيهات الدولة،والهيئات وأقلمت ظروف الطوارئ المحلية،وتاطير الجماعة المحلية ،ضمان السير الحسن للشأن المحلي واستمرارية البلدية وهو العنصر الذي لايمكن الاستغناء عنه في الدور الذي يلعبه بين المنتخبين والشعب والادارة[315].

افتك الامين العام للبلدية في المرسوم الساري المفعول عدة صلاحيات كانت بجناب رئيس البلدية وانفرد بصلاحيات ضافية،وبالرغم من الاختلاف في كيفيات تعيينه حسب الاقليم الممارس فيه المهام وتعداد الساكنة وتنوع تسمياته من وظيفة وعليا ومنصب عال والامتيازات المتمتع بها من حقوق وواجبات مرتبطة بوظيفته وحتى بصفته،فإنه وكملحظ مهم هو سيرورة الاعمال الادارية والتقنية وبقائها بمنآ عن الاختلالات والصرعات داخل المجلس،فالمشرع حقق المراد في هذا الجانب ،وبموازاة مع ذلك مازالت مقتضيات التنمية متلكئة والنظافة والنقاوة العامة خارج السيطرة،واستخراج الوثائق الادارية رغم التقنيات البيومترية تمر عبر طوابير يومية.

المشرع ومن خلال المرسوم الجاري به العمل تمكن في حدود معينة من ضبط العلاقة مع المجلس من خلال شخص متحكم فيه مركزيا لتسيير مرفق لامركزي ولكن هناك نوع من المؤاخذات لابد من الاشارة اليها،كالتحكم في السيرورة الادارية والتقنية وكذلك صرف الميزانية واجراءات عقد الصفقات العمومية وممارسة السلطة الرئاسية المزدوجة على المستخدمين البلديين وكذلك من ناحية كيفية الوصول الى منصب الامين العام.

ومن خلال ما تمت الاشارة اليه يمكننا الخلوص الى بعض التوصيات منها:

-الترقية لمنصب الامين العام لاتكون آلية بل عن طريق مسابقة او امتحان مهني داخلي مع مراعاة السن وسنوات الخبرة للتقدم لذلك،

-توحيد كيفية التعين بمرسوم لكل الامناء العامون وكذا التسمية وظيفة عليا او منصب عال

---

[313] - المرجع السابق،ص6 .

[314] - Michael Fenn & David Siegel,. "The Evolving Role of City Managers and Chief Administrative Officers series editors philippa campsie and selina zhang2017,papers31 .

[315] - Emmanuel-Bellanger, Des secrétaires généraux, des maires et une tutelle en terre politique, revue,francaise d'administration publique. 2003/4 (no108), pages 577 à591.

- تمكين الامين العام من رئاسة لجنة الصفقات في حالات الضرورة القصوى الملحة المرتبطة بحل المجلس اوعدم تنصيب رئيس البلدية او توقيفه وتاخر استخلافه، وتمكينه من صفة الآمر بالصرف في هذه الحالات.

- زيادة الصلاحيات تجاه المستخدمين البلديين وبالاخص المقترحات التاديبية.

- العقوبات التأديبية المنوطة بالامين العام وخاصة عقوبات الدرجة الثالثة والرابعة لابد من حصرها في اللجنة المتساوية الاعضاء على مستوى الولاية.

تناولت الدراسة كيفيات وشروط تعيين الامين العام للبلدية والحقوق والواجبات المرتبطة بممارسة مهامه حسب اختلاف تعداد الساكنة في البلدية من وظيفة عليا ومنصب عال،وكان المشرع يتغيا من وراء ذلك انتاج عون لا تعوزه المؤهلات في جودة الخدمة المقدمة في المرافق الاقليمية اللامركزية وكذا سعي السلطة الى مد يهدها الى ابعد مدى والتحكم في تسيير الشأن المحلي مركزيا بواسطة شخص معين وفقا لما ترتضيه و ضمان الاستمرار والاستقرار في حالة الاختلالات والانسدادت المحتملة بين التوليفة المتعددة المشكلة للمجلس المنتخب وتحييد المصالح الادارية والتقنية وجعلها في توافق تام سعيا لعدم تعطل مصالح المواطنين،وهذا مايلاحظ فعلا بعد فترة ليست بالهينة من بدء سريان المرسوم،لكن تبقى التنمية الشاملة لاقليم البلدية على حالها والنقاوة العامة تتقهقر، والخدمات المتعلقة بالمصالح البيومترية لا تنجز الا بعد المرور بطوابير يومية رغم الوسائط الالكترونية،ودعم التشاركية مع المجتمع المدني لا يكاد يبين، وبهذه الطريقة يبقى منصب الامين العام بحاجةالى تحيين الصلاحيات وتركيز رقابي شديد لضمان عمل ميداني يرقى الى دورعون و ممثل الدولة.

قائمة المصادر والمراجع

اولا:باللغة العربية

1:النصوص الرسمية

1-**دستور** 2016 01/16 مؤرخ في 2016/03/06

2 -**قانون** 10/16 مؤرخ في 08/25/ 2016متعلق بنظام الانتخابات

3-**قانون** 10/11 مؤرخ في 2011/06/22 المتعلق بالبلدية.

4-**قانون** 02/90 المؤرخ في 1990/02/06المتعلق بالنزاعات الجماعية في العمل وممارسة حق الاضراب

4-**امر**03/06 المؤرخ في2006/07/15 المتعلق بالوظيفة العمومية.

5- **مرسوم التنفيذي** 320/16بتاريخ13سبتمبر2016المتعلق بالحكام الخاصة المطبقة على الامين العام للبلدية،المادة 20

6-**مرسوم التنفيذي** 04/94 المؤرخ في 02يناير1994 المتعلق بحقوق العمال الذين يمارسون وظائف عليا في الدولة وواجباتهم.

7 -**مرسوم التنفيذي** 26/91 المؤرخ في 1991/02/02 متعلق بالقانون الاساسي الخاص بالعمال المنتمين الى قطاع البلديات

8- **مرسوم التنفيذي** 414/06 المؤرخ في 2006/11/22 يحدد نموذج التصريح بالممتلكات

2-/ المؤلفات،كتب ،مقالات

- حياة دهيلس،دور الامين العام في تسيير البلدية،**مذكرة ماستر**،كلية الحقوق و العلوم السياسية،جامعة تلمسان،2019/2018 .

1- محمد الصغير بعلي،**القانون الاداري**،دار العلوم عنابة.2004

2-علاء الدين عشي،**مدخل للقانون الاداري**،دار الهدى للنشر والتوزيع،2012

3-.عمار بوضياف،**شرح قانون البلدية،ط1**،جسور للنشر والتوزيع،الجزائر 2012

4-عبد الحميد قرفي،**الادارة الجزائرية مقاربة سيوسيولوجية**،القاهرة،دار الفجر للنشر والتوزيع،2008،.

5-رشيد حباني،**دليل الموظف والوظيفة العمومية**،المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والاشهار،الجزائر2012

ثانيا:بالاجنبية

1:بالانجليزية

-Michael Fenn & David Siegel,. "The Evolving Role of City Managers and Chief Administrative series editors philippa campsie and selina zhang2017,papers31Officers

2:بالفرنسية

-Emmanuel-Bellanger, Des secrétaires généraux, des maires et une tutelle en terre politique, revue,francaise d'administration publique. 2003/4 (no108), pages 577 à591.

أفق التّلقّي:بين الوصف البلاغي والوقع الجمالي –قراءة في مقامات بديع الزمان الهمذاني-.

The horizon of the reception: Between the rhetorical description and the aesthetic impact - Reading in the Maqamat of Badi 'al-Zaman al-Hamdhani -.

د . نعيمة عون .

(محمَّد خيضر - بسكرة)

الملخَّص :

تهدف الدّراسة الحاليّة إلى التعرف على **مصطلح التّلقي** في سيرورة اللقاء الّذي يجمع بين التّلقي في التّراث البلاغي العربي، كمفهوم يبّين الفهم لنوعية العلاقة بين المرسل (**المخاطِب**) والمرسل إليه (**المخاطَب**) والرسالة (**الخطاب**)، و قضية التّأثير والتّأثر الّتي تَبناها النُّقاد العرب اليوم، ومن بينها القضية الاصطلاحية **لنظرية التلقي** الغربية (مدرسة كونستانس الألمانية)، وهو نموذج جديد بدأ يفرض نفسه على ساحة الدّراسات الجماليّة الأدبية من خلال **هرمينوطيقا التّلقي عند ياوس وفينومينولوجيا التّلقي عند أيزر**، لهذا شمل موضوع الدّراسة تقصي **ملامح التلقي** باعتباره فعل إنساني قديم قدم الإبداع، في ضوء الموروث الأدبيّ – **فن المقامة**- وتوضيح تفاعل بعض المفاهيم والمصطلحات **لظاهرة التلقي قديما وحديثا**، من خلال تنوع أنماط التلقي عبر الظرفيّة التّاريخية.

من هنَا نتساءل: هل عرف تراثنا العربي مفهوم **التلقي**؟ وإذا كانت الإجابة بالإيجاب، فما هو دور المتلقي قديما وكيف أصبح دوره حديثا؟

إنّ طبيعة مقاربتنا للموضوع **"أفق التّلقي: بين الوصف البلاغي والوقع الجمالي – مقامات بديع الزمان أنموذجا-"**أملت علينا دراسته وفق منهج وصفي تحليلي نقدي، حرصا من خلاله على الانطلاق من خطوة الوصف حيث تستجلي بفضلها بعض **الأليات الفنية** والّتي أفضت بدورها إلى الخطوة التّالية وهي خطوة التّحليل والنّقد من منظور **آليات جمالية التلقي**، إذ قمنا بامعان النظر في النّصوص والمعطيات المتوفرة ودراستها دراسة علمية ترمي لتحقق مبتغى هذا العمل.

<u>حدود الدّراسة:</u> - التّلقي والقرآن الكريم/-التّلقي وعلم البلاغة في القرن **4 هـ**-قراءة بلاغية لبعض مقامات الهمذاني- التّلقي ونظرية القراءة. قراءة موازية بين مقامة بديع الزّمان الهمذاني **(357هـ-398هـ)**في الشّرق ومقامة الشّيخ جمال الدّين الوهراني المتوفى سنة ت **575هـ** في المغرب العربي.

وفي الأخير توصلت الدّراسة إلى النّتائج الآتية:

إنّ حماسة النّقاد العرب اليوم لنّظرية التّلقي الغربية لا يجب أن يحجب عنا تلك الآراء النّقدية الرّائدة الّتي كانت لعلماء **البلاغة قديما"، فالمتلقي** لم يكن غائبا في وعي المبدع أو الناقد في **التّراث البلاغي العربي** بل كان له حضوره المتفاعل مع النّص، لقد تنبه البلاغيون منذ وقت مبكر إلى العلاقة الّتي تربط المتلقي بمؤلف النّص لكنها بقيت في **حدود المفاهيم** ولم ترقى إلى **حدود المصطلحات** القائمة في النّظريات النّقدية الحديثة الّتي احتفت **بالمتلقي** احتفاء كبيرا واعتبرته عنصرا فعالا وشريك للمبدع في العملية الابداعية.

الكلمات المفتاحية:التّلقي، المتلقي،علم البلاغة ، جماليّة التّلقي، مقامات بديع الزّمان الهمذاني.

Abstract :

The present study aims to identify the term "receive" in the process of the encounter that combines the reception in the Arabic dialect heritage, as a concept that shows the understanding of the quality of the relationship between the sender, the addressee, the message, the issue of influence and influence adopted by the Arab critics today, Among them is the conventional case of Western receiving theory (the German Constant School), a new model that began to impose itself on the field of aesthetic aesthetic studies through the Hermannotics of Receiving at Yaos and Finnomologia of Receiving at Aizer. This included the study study of the act of receiving as a human act In the light of the literary heritage, creativity is presented in the light of the establishment and the clarification of the interaction of certain concepts and terms of the phenomenon of reception , both ancient and modern.

The nature of our approach to the subject: "The horizon of reception: between the rhetorical description and the aesthetic impact - the buildings of Badi'zaman model - we hoped to study according to descriptive analytical method of cash, in order to get out of the step description, which is inspired by some technical mechanisms, which led us to the next step, Analysis and criticism from the perspective of aesthetic mechanisms of receipt, as we have carefully considered the texts and data available and studied a scientific study may achieve the purpose of this work.

The limits of the study: - Receive and the Holy Quran / - Receiving and science of rhetoric in the fourth century e - Reading the rhetoric of some of the sanctuaries of Hamdani - Receiving and reading theory. Reading parallel between the shrine of Badiezaman Hamzani (357 AH - 398H) in the east and the establishment of Sheikh Jamal Aldin Al-Wahrani, 575 e in the Arab Maghreb

Finally, the study reached the following results: The enthusiasm of Arab critics today for the theory of Western acceptance should not obscure from us the pioneering critical views that were the scholars of eloquence in ancient times. The recipient was not absent in the consciousness of the creative or critic of the Arabic rhetorical heritage, but rather had an interactive presence with the

text. To the relationship between the recipient of the author of the text but remained within the limits of concepts did not live up to the limits of terminology existing in modern monetary theories that celebrated the recipient a great celebration and considered it an active element and partner of the creator in the creative process.

Key words/ Receive/ Receiver/ The art of eloquence/ Aesthetic of reception/ Maqamat of Badi 'al-Zaman al-Hamdhani.

إنّ **قضية التّلقي** تشكل ركنا أساسيا من أركان **العملية الابداعية** والتي تتكون من: **المبدع، النّص والمتلقي**، وقد حضيت **قضية التّلقي** اهتماما قويا لأنّها تتناول خلق المعنى وتشكيله أثناء **عملية التلقي**، فضلا أن **المتلقي** أصبح يمثل عنصرا إيجابيا وفعالا في خلق المعنى الأدبي ومقصد المبدع والمتابع للعمل الإبداعي، لأنّه لم يعد **قارئا** مستسلما للنّص، بل أصبح هو الذي يكشف عن خصوصيّة النّص وجماليته، وهو الّذي يستطيع فك أسرار النّص وإبراز **قيمته الفنيّة و الجماليّة**.

ولمّا كان **التّلقي** فضاء معرفيا متعدد الأبعاد كان لكل مفكر أن يُعرفه من وجهة نظره الخاصة الّتي ترتبط بالخصوصة المعرفية، النّاتجة عن التّصورات المختلفة للمنطلقات التّاريخية والاجتماعية والنّقدية والثّقافية وغيرها، **فالتّلقي** عند **المفسرين لكتاب الله وعلماء الحديث مثلا** كان من منظور **علم البلاغة والإعجاز**، وهنا لابد من الإشارة أن وجود هذه **القضية (التلقي)**في تراثنا ليست دعوى إلى السّبق والرّيادة،ولكن النّظرة الموضوعية إلى ما كتبه علماؤنا عند تعرضهم للبحث **ودراسة الخطاب القرآني والخطاب الأدبي**،حيث تثبت بأنهم عرفـوا هذه النّظرية، ولكن ليس بنفس المفاهيم **ومصطلحات نظرية التلقي الحديثة**.**(جمالية التلقي الألمانية)**، الّتي انطلقت من خلفيات فلسفية ونقدية ارتكزت عليها، بالرغم من أن تصوراتها ومفاهيمها انبثقت من طبيعة الثقافة العربية، إذ كانت تربط **العملية الابداعية بالمتلقي** في فهم النّص واستعابه، واكتشاف ما يحمله من معان ودلالات، وما يكتنفه من قيم فنية وخصائص جمالية.

إنّ **مفاهيم التّلقي** في نسختها العربية أو الغربية أضحت أمرا مألوفا على السّاحة النّقدية العربيّة، وخصوصًا "**الموروث الأدبيّ**"، لأنّه صياغة متجددة الإبداع وليس قواعدا وأُسُسا ثابتة تؤدي إلى الجمود والتّحجر والعجز عن مسايرة حركة الواقع الّتي هي في تطور مستمر، حيث يقول **محمد مندور" في الحق أنّ المكتبة العربيّة القديمة كنوزا نستطيع إذ عدنا إليها وتناولناها بعقولنا المثقفة ثقافة أروبية، أنّ نستخرج منّها الكثير منّ الحقائق الّتي لا تزال قائمة حتى اليّوم "**[316]، ولا شك أن **"فن المقامة"**نص من الموروث الأدبيّ، غنيّ بالأنساق والدّلالات المختلفة الّتي تبرز **دور عملية التّلقي والمتلقي كظاهرة قديمة متجددة** في السّاحة النّقدية المعاصرة، وحتى نثري

هذا الموضوع بالحديث المعمق ونكشف مظاهر **مفهوم التلقي** وسيرورة أثره عبر الظرفية التاريخية جاءت هذه الورقة البحثية في محاولة للإجابة على الإشكالية الآتية:

-هل عرف تراثنا العربي قديما نظرية التّلقي؟

- ما هي طبيعة العلاقة بين المتلقي والنص ومبدعه في القرن 4 هـ؟

-كيف يتلقى القارئ المعاصر نصا تراثيا من نصوص القرن 4 هـ ؟

1/مفهوم التّلقي:

أ- لغة: ورد في لسان العرب مادة(لقي): "هو الاستقبال ..تلقاه أي استقبله ...و الرجل تلقى الكلام أي يلقّنه، **وقوله تعالى"إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ.."(سورة النورمن الآية 15)** أي يأخذ بعض عن بعض ..."**فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِهِ كَلِمَاتٍ**"، أي تعلمها ودع بها' [317]، فالتّلقى هنا بعني الاستقبال والتّلقن والتّعلم، وهذه المصطلحات لا تتعارض مع الفهم المصاحب لعملية التّلقي، وممّا يؤكد ذلك ابن كثير في تفسيره لقوله تعالى:"**وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ**"(سورة النّمل الآية 6)، **أي "حكيم في أمره ونهيه ،عليم بالأمور،جليلها وصغيرها،فخبره هو الصدق، وحكمه هو العدل التام"** [318].

ب- اصطلاحا: التّلقي في المصطلح النقدي الحديث أن يستقبل **القارئ** النّص الأدبي بعين الفاحص الذّواقة بغية فهمه وإفهامه، وتحليله وتعليله على ضوء ثقافته الموروثة والحديثة، وأرائه المكتسبة والخاصة في معزل صاحب النّص، حيث يرى **هانز روبارت ياوس**: **"طرق اشتغال القراءة ودور القارئ- المتلقي- في إنتاج هذه العملية"** [319]. وهذا تصور جديد لمفهوم **العمليّة الإبداعية**، من حيث تكونها عبر الزّمن، التّاريخ، واقحام **المتلقي** أيضا في **إنتاج الدلالة القرائية**.

وهنا يتبيّن اختلاف في نوعية **عملية التّلقي** بين المعنى اللّغوي والمعنى الاصطلاحي، وهذا الاختلاف ليس تعارضا، إنّما هو تباين في نوعية الفهم ومستوى التّفهم،فالنّظريات الحديثة تركز على **القارئ** كخالق للمعنى، أمّا المعنى اللّغوي **(للتلقي)** فيعني اتكاء الفهم على معطيات النّص مسبقا **ولا يلعب القارئ** الدور الفاعل في خلق المعنى وإعادة صياغة النّص، كشريك للمؤلف في إنتاجه.

---

[1]. محمد مندور،النّقد المنهجي عند العرب،دار نهضة مصر للطباعة والنّشر،1996،ص06.

[317] . ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، مادة (لقى) ،ط دار صادر،بيروت ط1،عام 2000،ج13،ص227.

[318] . ابن كثير (عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي):تفسير القرآن العظيم،ضبط ومراجعة:مكتبة الدراسات والبحوث العربية والإسلامية،بإشراف الشيخ إبراهيم محمد رمضان ،ط1،دار مكتبة الهلال ،بيروت،لبنان،عام1990،ج4،ص349،والآية رقم 6 سورة النمل.

[319].أحمد بو محسن،نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث،ضمن نظرية التلقي،إشكالات وتطبيقات،الرباط،1993،ص18/17.

*.ينظر:سورة ق:18-البقرة:37-النمل:6.

2/التلقي والقرآن الكريم.

القرآن الكريم هو المُعجزة الخالدة التي جاء بها **رسول الله صل الله عليه وسلم**، دليلا على صدق نبوّته بلسان عربي مبين، بفضله توسعت مدارك العرب،وفي أحضانه نشأت علوم العربية خدمة له وصونا للسانه، وقد كان له أثر مهم في **متلقيه قديما وحديثا**.

أ- المتلقي وتلقي الخطاب القرآني:

ورد مصطلح التّلقي في آيات كثيرة من سور الذكر الحكيم*، فقد ورد بصيغة الفعل المبني للمعلوم **(تَلَقَى)**مثل قول تعالى: "فتلقى ءادم من ربه كلمات فتاب عليه" **(البقرة36)**أو بصيغة الفعل المبني للمجهول **(تُلَقَّى)**، وتتفق كتب معاجم اللغة على أن فعل التلقي في وضعه اللغوي يفيد: الأخذ والاستقبال والتعلم والتقبل.

ب- تلقي **الخطاب القرآني واختلاف العلماء في إعجازه.**

من المسائل المتصلة بكتاب الله العزيز التي شغلت علماء المسلمين، مسألة الإعجاز في القرآن الكريم. إذ أنّ إثبات هذا الإعجاز هو البرهان البين على صدق نبوة **محمد صل الله عليه وسلم** ، فتباينت مواقفهم واختلفت، بعضهم يرى أنّ **إعجازه** يكمن في " **إخباره عن تاريخ الأنبياء والأمم الماضية،وفي إخباره عن أنباء الغيب التي ليست في استطاعة البشر** "[320]، وقال آخرون إنّ **إعجازه** يكمن في" **تأثيره في القلوب واستلائه على النفوس** "[321]، و أكثر العلماء ذهبوا إلى أنّ **إعجاز كتاب الله "يتحقق في بديع نظمه، وعجيب تأليفه إلى الحد الذي يعجز الخلق على الإتيان ولو بآية واحدة تشبهه في نظمه وأسلوبه وفصاحته** [322].

وهكذا حازت بلاغات **القرآن الكريم "من ترتيب وجوه الكلام،والتمييز بين الأساليب ومعرفة الجوانب الجمالية في نسيج تركيب الجملة العربية"** [323]، فضيلةً خص بها **القرآن الكريم** ليكون آية بينةً **لنبيه صل الله عليه وسلم**، ودلالة له على صحة ما دعا إليه من أمر دينه.

من الطبيعي أن نزول **القرآن الكريم** أحدث منذ اللحظات الأولى حركة فكرية عند مُتَلَّقِيهِ أو مخاطبيه، فقد كان **الرسول صل الله عليه وسلم المتلقي الأول للقرآن الكريم**، أكثر النّاس تأثرا بهذا الكتاب المعجز، إذ كان يتأثر وهو **يسمع القرآن** وهو **يتلوه** أيضا، فانعكس هذا التّأثير على قلبه فأصبح مطمئنا، وتزايد إيمانه بربه و برسالته، وفي **بكائه صل الله عليه وسلم لسماع القرآن** حين أخبرنا **عبد الله بن مسعود رضي الله قال:"قال رسول الله صل الله عليه وسلم: (إقرا علي)قلت:أقرأ عليك وعليك أنزل؟ قال: نعم إني أشتهي أن أسمعه من غيري،قال: فقرأت النساء**

---

[320] . ينظر:علي بن عيسى الروماني :النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل،تحقيق،محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام،مصر،دار المعارف،ط1،ص110.

[321].ينظر:محمد الخطابي،بيان إعجاز القرآن ،تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام/مصر،دار المعارف،ط4،ص70.

[322] . ينظر محمد بن طيب الباقلاني،أعجاز القرآن ،تحقيق:أحمد صقر،مصر،دار المعارف،ط5،ص35.

[323] . بدوي طبانة،التفكير البلاغي عند العرب،ص43

حتى بلغت (فَكَيْفَ إِذَا جِئْنَا مِن كُلِّ أُمَّةٍ بِشَهِيدٍ وَجِئْنَا بِكَ عَلَى هَؤُلاَءِ شَهِيدًا) (النساء41)فقال لي: كف أو أمسك،فرأيت عيناه تذرفان [324].

وقد استمع المشركون **للقرآن الكريم** فسحرهم ببلاغته وفصاحته، وأيقنوا أن لهذا **القرآن** فعل السّحر على نفوس **مخاطِبيه**، لأنّه يوافق علم السّليقة الّتي نشؤوا عليها **(التذوق الفطري)**، إنّهم أعلم النّاس **باسلوبه البديع، ونظمه العجيب**، لذلك كانوا يصدون النّاس عن **سماعه** أو **الاقتراب من قارئه**، حيث **شهد القرآن** لهذا فقال على لسان هؤلاء المشركين: **(وقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لاَ تَسْمَعُوا لِهَذاَ القُرْآنِ والْغَوْا فِيهِ لَعَلَكُمْ تَغْلِبُونَ)(فصلت 25)** فالآية تصور عجز و ارباك العرب أمام **القرآن**، فما كان عليهم سوى الاعراض عن **سماع القرآن** ومنع غيرهم كذلك خوفا من **أن يستميل قلوبهم، ويستولي على نفوسهم فيؤمنوا به ويستجيبوا لهديه**.

وبيّن ابن **القيم الجوزي** أسباب **استجابة المتلقي للقرآن الكريم وانتفاعه** بقوله: **"إذا أردت الانتفاع بالقرآن فاجمع قلبك عند تلاوته وسماعه، وألق سمعك،واحضر حضور من يخاطبه به من تكلم به سبحانه منه إليه، فإنه خطاب منه لك، على لسان رسوله ،قال تعالى (إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِمَن كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَو أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ) (ق/37)** [325].

من خلال ما سبق يمكن **إيضاح أثر القرآن الكريم على المتلقي**، فإذا حصل المؤثر وهو **القرآن**، والمحل القابل **وهو القلب الحي**، ووجد الشرط وهو **الاصغاء**، وانتفى المانع وهو انشغال القلب وذهوله عن معنى الخطاب وانصرافه عنه إلى شيء آخر،حصل الأثر وهو الانتفاع والتّذكر، ونخلص ممّا سبق أن **علاقة المتلقي بالخطاب القرآني**، علاقة إقناع وإمتناع، وتفاعل وتشارك، **فالمتلقي سامعا كان أو قارئا مدعو أن يتلقى القرآن ويتدبر آياته ويمعن النظر في معانيه ويغوص في مقاصده، ويكون له استعداد نفسي للاستجابة لأوامره والامتثال لنواهيه،يقول عز وجل (أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ اَلْقُرْآنَ أَمْ عَلَى قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا)(محمد/25).**

3/التّلقي والخطاب البلاغي في القرن 4 هـ

إذا كانت **الآداب الغربية القديمة** قد أهملت **المتلقي** في تناولها **للعملية الإبداعية**، وأغفلت العلاقة بين ثلاثي الإبداع، (**المبدع، النص، المتلقي**)، على حد قول **أيزر** أحد رواد **نظرية التلقي: "بدأ التأويل في يومنا هذا باكتشافي تاريخه الخاص، ولم يكتشف حدود معاييره الخاصة فقط، بل أيضا تلك العوامل التي لم يقيض لها أن ترى النور طوال مدة سيادة المعايير التقليدية"** [326]، فإن **علماء البلاغة والإعجاز** في **ثقافتنا العربية** تفطنوا منذ وقت مبكر **لدور (المتلقي)** من خلال **التّأثير النّفسي** الكبير الّذي يتركه **الخطاب القرآني في نفوس متلقيه**، سواء كان **هذا المتلقي قارئا أو سامعا**، حيث يقول **محمد الخطابيّ:"قلت في إعجاز القرآن وجها آخر ذهب عنه الناس، فلا يكاد**

---

[324]. رواه البخاري في صحيحه،باب،البكاءعند قراءة القرآن،برقم 4769/4768.

[325]. ابن قيم الجوزية،الفوائد،تحقيق:حامد أحمد الطاهر،القاهرة،دار الفجر للتراثالقاهرة،ط2، 2010م،ص10/9.

[326]. فولفانغ أيزر،فعل القراءةنظرية جمالية التجاوب (في الأدب)،ترجمة حميد لحمداني،الجيلالي الكدية،منشورات مكتبة المناهل،فاس،ص11

يعرفه إلا الشاذ من آحادهم، وذلك صنيعه بالقلوب وتأثيره في النفوس" [327]، ولا شك أن هناك سببا من وراء **هذه الهزة المعنوية**؟ ووجب البحث عنها ضمن **علوم اللغة العربية ومن بينها البلاغة.**

لقد كانت **البلاغة هي الوسيلة** الّتي استند إليها العلماء للوقوف على أسباب وأسرار الإعجاز البياني في **تلقي الخطاب القرآني**،لفهم معانيه ومقاصده، وبعد إتمامهم الحديث عن الخصائص والأسرار الفنية توجهوا للحديث عن **متلقي الخطاب القرآني**، وما يحدثه فيه هذا **الخطاب** من **استجابة وأثر نفسي**، وهذا دليل على أنّ الاهتمام **بالمتلقي** كان منذ نزول **القرآن الكريم**، ولعلنا نلمس ذلك الاهتمام في أقوال العلماء المبثوثة في مؤلفات النقد **والبلاغيّة القديمة** مثل: **"البيان والتبين" للجاحظ، "عيار الشعر لابن طباطبا"، "دلائل الإعجاز"لعبد القاهر الجرجاني و "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني**، كما لم يغفلوا الحديث عن أسباب هذه الاستجابة، وعن الأدوات التي يفترض توفرها لديه: من معرفة اللسان العربي وعلومه ومن ثقافة بلاغية لاستعمالها، إذ أن **وظيفة البلاغة الإبانة والإبلاغ أي غاية المرسل (المخاطِب)من الرسالة (الخطاب) إفهام المرسل إليه (المخاطَب)وامتاعه وإقناعه**.

انطلاقا من هذا التّصور جاء تحديد **علماء البلاغة** للحقول التي تُظهر الإعجاز في **القرآن الكريم** وهي **علم البيان: "علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه"** [328]، **وعلم العاني :" علم يعرف بع أحوال اللفظ العربيّ التي بها يطابقُ مقتضَى الحال" و علم البديع هو: "علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقيه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة"**[329].

وممّا لاشك فيه أن **تلقي الخطاب القرآني** له أثر على **تلقي الخطاب الأدبي**، من خلال تضلع **علم البلاغة بعلوم اللغة العربية**، حيث أُسست معايير الكشف عن معرفة **إعجاز القرآن** من حيث مفرداته وتراكيبه وأسراره البيانية والدلالات الجمالية التي تحتاج إلى **فطنة المتلقي وخبرته الأدبية**، ومتى توفرت هذه المعرفة، استطاع **المتلقي** الوقوف على التفاوت الحاصل بين **الكلام الإلاهي والكلام البشري** شعرا كان أو نثرا، كما تنتج **الخبرة الجمالية** المكتسبة من **البلاغة وأساليبها** متلقٍ بليغ ملم بأساليب البلاغة، لأن الكلام البليغ إذا ألقي إلى المخاطَب الجاهل للبلاغة لم يكن لهذا الخطاب أي تأثير **على متلقيه**.

4/ تأثير الخطاب القرآني على الخطاب الأدبي:

إنّ **الخطاب الأدبي** تسمية للتمييز بين الخطابات، لأن وجود خطاب أدبي يفترض وجود خطاب غير أدبي وذلك يعود لطبيعة الخصائص والمقاييس التي تميز كل واحد على حدى،**فالخطاب الأدبي "صياغة مقصودة لذاتها، وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب العادي بمعطى**

---

[327]. محمد الخطابي،بيان إعجاز القرآن،ص70.

[328]. القزويني،الإيضاح في علوم البلاغة،ص163.

[329]. المصدر نفسه،ص255.

جوهري، فبينما ينشأ الكلام العادي عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالميران والملكة نرى الخطاب الأدبي للغة عن وعي وإدراك، إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات،إنما هي غاية نستوقفنا لذاتها...بينما الخطاب الأدبي حاجز بلوريّ طلي صورا ونقوشا وألوانا تصد أشعة البصر عن إختراقاته" [330]، إنّه الانعكاس لمنظور **البلاغة** على الأدب شعرا ونثرا ونقداوخاصة في **القرن الرابع هجري (4هـ)**حيث أصبح أهل الأدب يحتاج في **بناء نصه** أو **خطابه الأدبي** إلى متصور **(مخطط)**يقوم في الأذهان، وإلى أداء يقوم به في اللسان، فكيف يكون ذلك؟

إنّ **النّص** (سواء كان شعرا أونثرا) في مكتوبه صورة للسان في منطوقه، أي هناك أمران يتقاسمانه: **اللّغة والكلام**، أمّا **اللّغة** فهي نظامه الذي به يكون، وهي ألفاظه التي تفصح صورها الصوتية عما يكون، وأمّا **الكلام** فهو أداؤه الفعلي وإنجازه وتعيينه وتحقيقه، لذلك نجد **المبدع** ينسج نصه **بإجراءات بلاغية** وعينه على **القارئ الناقد** لاحداث ما يعرف **بالمتعة الجمالية سواء بالبراعة اللغوية و الفنية** أو **باستجلاب القيم الأخلاقية واستدفاع القبح من القول والفعل.**

وهو ما نجده في **وظيفة الشّعر** الذي نظم في القرن **4 هـ**، فقد عبّر النّقاد العرب عن هذه **المتعة باللّذة والطّرب والهزة والسّرور والأريحية**،حيث يقول **حازم القرطاجني: "الأقوال الشعرية..القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار،ببسطها النّفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يريد،بما يخيل لها فيه من خيّر أو الشر"**[331].

ومنه جاء أثر **تلقي الخطاب الأدبي** على النّفوس وأثر هذا الوقع في قبول **النّفس للسّلوكات** وخاصة **الفضائل**، الّتي تميل لها **الفطرة البشرية وتنبسط** لها عكس **الانقباض** ممّا تمجه، ونجده في قول آخر يبيّن لنا **نوعية التّلقي** ومدى أهميته في التّأثير على نفسية **المتلقي"وللنّفوس في تحريك شديد للمحكيات المستغربة، لأنّ النّفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهود في أمر معجب في مثله، وجدت من استغراب ما خيّل لها ما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل، ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود"**[332]، بمعنى هناك عاملان الطرافة والاستغراب تأثر في عمليّة الاتصال **والتّأثير في المتّلقي** على خلاف الأمور والعهود لا يكون لها الوقع ولا تحرك النفوس لها. ولا شك أنّ المبدع في تراثنا، يعد النّص وعيناه على المتلقي،فيجتهد في إشباع هواه وتلبيّة رغباته ومراعاة مقامه، ولعلنا نجد في مقدمة القصائد أوضح دليل، كل ذلك يعمل على استعداد النّفوس لتّلقي و إن زاد **القرطاجني**: " **على موافقة الكلام لمقتضى الحال عنصرا آخر، أن تكون النّفوس معتقدة في الشّعر أنه حكم وأنه غريم، يتقاضى النّفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه"** [333].

---

[330]. رشيد بن مالك،قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص،دار الحكمة،فيفري 2000م،ص98/97.

[331]. حازم بن محمد بن الحسين القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص:105.

[332]- المصدر نفسه ،ص96.

[333]. المصدر نفسه،ص121..

وقد أشار **عبد القاهر الجرجاني ت 471هـ** كغيره من النّقاد إلى **عمليّة تّلقي الخطاب**، بأنها تقوم على **التّفاعل بين القارئ والنّص**، حيث يشبه **القارئ الجيّد** للنّص **"كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة ويخاطر بالروح ثم يخرج الخرز "**[334]. أي يخرج المعاني البعيدة الّتي يشبهها بالدّرر، وهذا التّصور للعلاقة الدّيناميّة بين –**القارئ والنّص**- و هي ما يعرف في النّقد المعاصر **بالنّموذج التّفاعلي**.

ممّا سبق يتضح أنّ **طبقة النقاد والمبدعين في القرن 4 هـ** عندهم الحس المرهف والذوق الجميل، حيث **صقلتهم الحياة الأدبية وعلوم البلاغة وأفرزت منهم أساتذة في النقد والبيان مثل: أبو بكر الصولي ت 336هـ/أبو الفرج الأصفهاني ت356هـ/الحاتميت 383 هـ/عبد العزيز الجرجاني ت 392هـ /و من الشعراء ابو فراس الحمداني /الصاخب اسماعيل بن عباد/محمد بن هاني الأندلسي وكذا المبتكر لفن المقامة بديع الزمان الهمذاني.**

وخلاصة القول **أن تلقي الخطاب الأدبي في القرن 4 هـ**، هو **تلقي** في ضيافة **علوم الخطاب القرآن**، أي إبداع تحت **تأثير قوة الإجراءات الجمالية الّتي تضمنها القرءان الكريم، فأضحى الأديب يسعى في بناء نصه بناءا يوافق التّأثير النّفسي في المتلقي باستعمال علوم البلاغة من بيان وبديع وعلم المعاني.**

<u>5/قراءة بلاغية للنّص التّراثي –فن المقامة-.</u>

لابدّ قبل الحديث عن **مقامات بديع الزمان الهمذاني(357هـ-398هـ)**، من أن أنوه إلى أن هذا النّموذج وُظف كخطاب أدبي يظهر البراعة اللّغوية والأساليب البلاغيّة، فجاء النّموذج **كمكاشفة لنمط التّلقي بين المخاطِب والخطاب والمخاطَب**، والعلاقة التي تربطهم في **زمن القرن 4هـ**، وليس بتَمييز الخطاب شعريّ كان أم نثريّ.

إذ أنّ **"بديع الزمان الهمذاني"** يتخذ من **علم البلاغة أسلوبا ومنهجا**، ويستخدم **القرآن** في مواضع عدة، ولكن بطريقة معتدلة وبأسلوب يخدم المعنى ويبرزه باعتدال شديد. فهو في إبداعه **يستعرض مهاراته اللّغوية ويوظفها** في صياغة ألوان من **المحسنات البديعية**، ذات الجرس القوي والإيقاع الصاخب ولكن دون أن يفقد التّواصل مع **المتلقي**، وذلك مثل قوله في **المقامة البغدادية"اشتهيت الأزَادَ*وأَنَا بِبَغْدَادَ،وليس معي عقدٌ وعلى نقدٍ"** [335] . كما أن الهمذاني مغرم **بالمقابلة** والطباق إلى حد بعيد،حيث يبدو أنه متكلف ومتصنع في أحيان كثيرة كما في قوله في **المقامة القَزوينِيّة: "مُؤْثِرًا دِيني عَلَى دُنْيَايَ،جَامِعًا يُمْنَايَ عَلَىَ يُسْرَايَ، وَاصِلاً سَيْرِي بِسُرايَ"** [336] .

وقد جاء **بنوع الطباق** السّالب والإيجاب بقصد إظهار المهارة، لا توضيح المعنى، كما يستخدم

---

[334] . عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة،تحقيق هـ -ريتر،ط دار الكتب للتّراث العربي،دت،ص130

[335] . عبده محمد،مقامات أبي الفضل بديع الزّمان الهمذاني، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط2005،3م،ص70.

*الأزاد:من أجود أنواع التمر.

[336] . عبده محمد،مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها ص 106/105.

الجناس بشكل واضح كقوله في **المقامة الفَزَارِيَّة: "وأخُوضُ بَطْنَ اللَّيلِ بِحَوَافِرِ الخَيْلِ"** [337]. ونجده في **المقامة الحِرْزِيَّة** يقول: **"غشيتنا سحابةٌ تمد من الأمطار حبالاً،وتَحُوذُ من الغيب جبالاً"** [338]وهي **صورة بيانية**، فقد صور تلاحق القطرات النازلة وامتدادها في صورة الحبال، كما أنّه جعل السّحابة تسوق جبالاً من السّحب ،فكلمة تحوذ من حاذ الدّابة ساقها سوقاً سريعاً **فالمخاطِب (الهمذاني)** استخدم **الاستعارة المكنية** كما وظف **جناس غير** تام بين **"حبالاً" و"جبالاً"** كما نجد **التشبيه** في قوله: **"وطويناها ليلة نَابِغِيَّةً،فالليلة النابغية** منسوبة **إلى قول النابغة: كِلِيني لِهَمّ يا أُميمة نَاصِب وليل أُقاسيه بطيءِ الكواكب.**

هنا استخدم **المخاطِب (الهمذاني) الصّورة الشعرية** استخداما فعالا، مستفيدا من **طاقتها التّخيليّة** ومن إمكاناتها في الوصف والإيجاز ونقل الانفعال ودقائق التّفاصيل إذ كانت **الصّورة تقنية شعرية تستهوي المخاطَب في تلقي الخطاب الابداعي**، وهي طبيعة موافقة **لطبيعة الفهم عند المتلقي في القرن 4 هـ** مثل: **حازم القرطاجني** الّذي يرى **"التّخييل"التّخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشّاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صورا ينفعل لتخيلها وصورها وتصويرها،أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"** [339]، و الّذي يقصد به **إيهام المتلقي** بتمثل التّجربة الفنية وتصويرها في مخيلته، ممّا يحدث لذة عُبر عنها **بالتّعجيب**، وقد يكون لهذا **التّأثير رد فعل المتلقي**، فمصطلح **التّخييل في الخطاب الأدبي قديما يقابله مصطلح التّلقي في الخطاب الأدبي حديثا** بدلالة واحدة وهي **ورود النّص إلى ذهن القارئ.**

ومن ذلك قوله في "**المقامة الوعظيّة**" على لسان البطل وقد لبس **جبة الواعظ**:

"ألا وإن الدنيا دار جهاز، وقنطرة جواز،من عبرها سلم،ومن عمرها ندم، ألا وقد نصبت لكم الفخ ونثرت لكم الحبّ، فمن يرتع يقع، ومن يلقط ،يسقط، ألا وإن الفقر حيلة نبيكم فاكتسوها، والغنى حيلة الطغيان فلا تلبسوها" [340]. جمع **الهمذاني** في الفقرة السابقة مجموعة من الصور، فصور **عبور الإنسان لدنيا بعبور الجسر** أو **القنطرة** تفضي إلى مكان آخر، ثم **صور الفخ والحبّ** التي تستحضر نشاط الطيور، ووقوعها عليه من دون أن تنتبه للخطر الذي يتهددها، وقد **تجسّم المشهد تجسيما تمثيليا يقرّب المعنى للأفهام ويبسطه**، كما أنه يقتبس التّصور التخييلي ليؤثر **في المتلقي من الخطاب القرءاني** الذي شبه الحياة الدّنيا بدار الغرور كما في **قوله تعالى "وَمَا ٱلْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلاَّ مَتَاعُ ٱلْغُرُورِ"(175 آل عمران).**

إنّ **المخاطِب (الهمذاني)** يبني خطاب عمله الفني داخل الحوار المسكوت بذوات الآخرين **(المخاطَبين)** انطلاقا من الخصائص اللّغوية والدّلالات الجماليّة التخيليّة المتشابكة، الّتي توحي

---

[337]. عبده محمد،مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها ص 81.

[338]. عبده محمد،مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها،ص137.

[339]. -أبو الحسن حازم القرطاجني،المصدر السّابق،ص124.

[340]. عبده محمد،مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها،ص169.

بأنّ **التّلقي للخطاب الأدبي** في **القرن 4هـ** يبين **أن المخاطِب والمخاطَب تربطهم روابط الخطاب اللّغويّ البلاغيّ للعصر الواحد.**

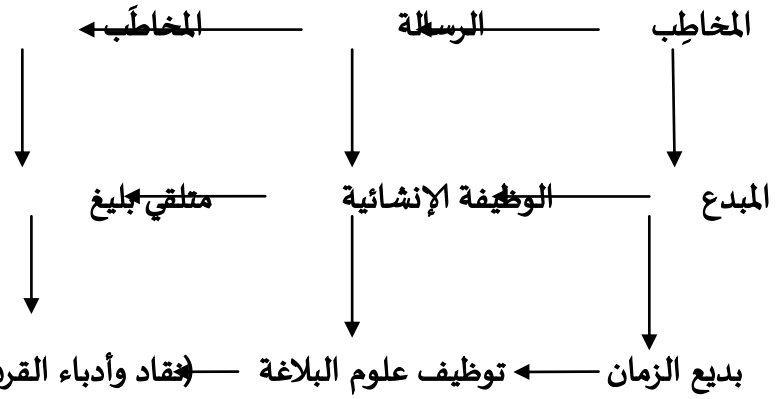
ويمكن أن نمثل لبعض **وظائف تلقي الخطاب الأدبي** في **القرن 4 هـ** بين **المخاطِب** و**المحاطَب** وتأثير **الخطاب** حسب تحديد **جاكبسون**:

***الوظيفة الانفعاليّة أو التّعبيرية** والّتي تكشف عن خبايا المخاطِب والتعبير عن عواطفه وخلجاته بغية التّأثير في المتلقي**(المخاطَب).**

***الوظيفة الإبلاغية أو الايصالية** تهدف إلى إفهام المتلقي مضمون الرسالة التي بثها المخاطِب

***الوظيفة الشّعرية أو الإنشائية** فتتمثل في جوهر الرّسالة الّتي يحملها الخطاب الأدبي(هدف الرّسالة).

ويمكن أن نمثل هذه الوظائف في الترسيمة الآتية:



من خلال ما سبق يتوضح لنا أن **علوم البلاغة في القرن 4هـ** أصبحت معايير بين **المخاطِب والمخاطَب لايصال الخطاب الأدبي وتلقيه،** وهذا ما يحيلنا إلى **القضية النقدية الطبع والصنعة** في **تراثنا العربي القديم** غير أن هذا لا يمنع أن نقول أن المعنى الأدبي يحيا ويتغير داخل تراث لا تنفصم حلقاته، وأنّ النّص الواحد يمكن أن يقرأ على مر العصور المختلفة بأوجه مختلفة وأن **المتلقي** أو**القارئ حاضر** في **القرن 4هـ** ولكنه متخفٍ في لفظة **المخاطَب**.

بعد هذا الطّرح يمكن الحديث عن **مصطلح التّلقي** في تراثنا **كمفهوم وليس كمصطلح**، فقد اهتم النّقاد بدور **القارئ** في إنتاج الدّلالة من خلال تفعيل النّص و فك شفراته، ولكن **بترسيخ الجانب الشّفوي للتّلقي في الشّعر و الخّطابة** ممّا يعكس لنا اهتمامهم بحسن **الإنشاد وجودة الإلقاء**، على عكس ما بلوره **الفكر الغربي** في أوساط السّتنيات(1966م) في إطار **مدرسة كونستانس** على يدي كل من **هانز روبيرت هاوس "H.R.Yauss" وفولفغانغ أيزر "Wolfgang Iser"** منظرو هذه النّظرية.

6/<u>التلقي في الخطاب النّقدي المعاصر:</u>

إنّ المتأمل في الدّراسات الأدبية النّقدية الحديثة، يجد أن علاقة النّص بقارئه واحدة من أهم الطروحات الّتي فرضت نفسها وشكلت تحولا كبيرا في مسار البحث الأدبي، وخلفت تغيرا جذريا

في الأذهان الّتي تكرس فيها مفهوم "**سلطة المؤلف**" وعلاقة النّص بصاحبه، وقد فرض هذا التّوجه اهتماما متزايدا بالنّص الأدبي، وانبثق عنها ما يسمى بالمناهج السّياقية كالمنهج الاجتماعي، النّفسي، التّاريخي وغيرها، ولعلّ هذه الاتجاهات بعيدة عن الظّاهرة الأدبية، لأنّها تنطلق من معطيات خارجية لتصل إلى عمق النّص، وتحَول الاهتمام بفضل الثّورة العلمية الّتي أحدثتها **اللّسانيات المتمثلة في الشّكلانية الروسية وتّيارات أخرى كالبنيوية،التّفكيكية**... ومثيلاتها من الرؤى النّسقيّة، الّتي ترى أن وظائف الأدب الجماليّة تكمن في التّحليل الداخلي "**سلطة النّص**" بغض النّظر عن العوامل الخارجية، وهكذا تبدو هذه الأفكار وكأنها تجعل من النّص في عزلة نقدية أو ما يعرف بتغريب النّص في السّاحة النّقدية المعاصرة، إلى أنّ ظهرت "**نظرية القراءة**" **(جماليّة التّلقي)** وحملت بديلا مفاده إنتاج معنى مرتبط بنقطة تفاعلية بين النّص ولقارئ، وتسعى هذه النّظرية الّتي تولدت في أحضان مدرسة كونستانس الأمانية على يد: "**هانز روبرت ياوس**" H.R.Yauss و"**فولفانغ أيزر**" Wolfgan Iser في تصورٍ جديد لسميوزيس **النص و القارئ** بعيدا عن القراءات المقيدة الّتي تحاصر معانيه، وكذا المعايير والقيم القرائية النّموذجية السّائدة في المرجعية النّقدية .

من الواضح أن"**نظرية القراءة**" تتكىء على مؤثرات كثيرة مرجعيّة وتأسيسيّة،منها نظرية الفينومينولوجية أو الفلسفة الظاهرتيّة، الّتي ظهرت في ألمانيا مع "**هورسل** [341] **dmund(1859-1938 Hursserl**) و"**ورومان "انغاردن (1893-1970)Roman Ingerden** [342]. وترتكز هذه الفلسفة على ترابط الفكر والوجود الظّاهري للأشياء،وبتعبير آخر تؤمن هذه الفلسفة بتفاعل الذّات والموضوع بطريقة تواصليّة من الصعب الفصل بينهما، وهذا ما ينطبق على تواصل القارئ والنّص ضمن التّفاعل الّتأويلي قصد الوصول إلى الدّلالة وإعادة بنائها من جديد في ضوء "**عمليّة التّلقي**"، وهو ما قال عنه أيزر"في الموضوعات الّتي يلتقي فيها النّص والقارئ من أجل الشروع في التّواصل" [343]، كما ساهمت **الهرمينوطيقا(التّأويلية)** لدى **جورج غادامير Gadamer Jourje** [344]، في دراسة الكيفية الّتي تتعامل مع النّصوص عن طريق استنتاج المعنى سواء أكان ظاهرا أم مختفٍ عبر عمليّة الفهم والانتقال من المعنى إلى الدّلالة، بالإضافة إلى رؤى البنيوية سواءأكانت شكلانيّة أم لسانيّة وظيفيّة أيضا الّتي لها اهتمامات بالدّراسات المحايثة لنّص، وبالإشارة إلى أنظمة التّواصل **الجاكبسوني** الّتي تركز على عناصر التّواصل السّتة: "المرسل،المرسل إليّه و الرّسالة والقناة والمرجع واللّغة" [345] ، ظهرت "**جمالية التلقي** "لتتجاوز الأنساق والسّياقات في عمليّة الإبداع وتتجه نحو الأثر الفني والقارئ.

---

[341] . ينظر فؤاد عفاني،رحلة التّلقي..رحلةالهجرة،دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع،دمشق ، سوريا،ص53..

[342] . ينظر المرجع نفسه ، ص:63.

[343] . فهيمة لحلوحي، جماليات التّلقي في رائية عبد السّلام بن رغبان الحمصي،مجلة قراءات،مخبر وحدة التّكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها،قسم الأدب العربي،كلية الآداب واللّغات،جامعة بسكرة،الجزائر،ع1،ماي 2009، ص193.

[344] . فؤاد عفاني،رحلة التّلقي.. رحلة الهجرة ص:85..

[345] . نبيلة إبراهيم،(حديث مع فولفانغ أيزر)،مجلة فصول المصرية،المجلد 5،العدد1، 1984.

وهكذا انتشرت **النّقدية الجديدة** في الدّراسات الألمانيّة، إذ أثبتت هذه النّزعة أنّها رد فعل للانتفاع بالنّص الأدبي **والاهتمام** بالقارئ كمكون أساسي في العمليّة الإبداعيّة كما منحته **أليات إجرائية من بينها أفق الإنتظار، كسر أفق الانتظار، المسافة الجماليّة، القارئ الضمني وغيرها** ، ومن الواضح أنّ **الاهتمام بالقارئ والقراءة** قد بدا قبل ظهور "**نظريّة التّلقي**"، مع **جورج بول سارتر** في كتابه **"ما الأدب**؟" تحت عنوان لمن نكتب؟" [346]، ولكن ليس بتحديد وهدف **جماليّة التلقي** التي وصلت إلى **نتيجة أساسية** وهي **وضعها لمفاتيح النّصوص في أيدي القراء.**

7 /<u>قراءة من منظور التلقي لنص-فن المقامة-.</u>

<u>*فن المقامة – النّص التّراثي- نحو قراءة جديدة.</u>

يعتبر فن المقامة من أقدم الأنواع الأدبيّة، كما أنه يحتل مكانا واسعا بين الآداب المشرقيّة والمغربيّة قديما وحديثا،فالمقامة من الجناس الأدبيّة الّتي تصور العادات والتّقليد والآراء، وتعتبر كذلك حمولات أدبية تحمل في طياتها معارف تعليميّة وتاريخية **كمقامات بديع الزمان الهمذاني، الحريري** وغيرها في **المشرق ومقامات بن ميمون الجزائري، وركن الدّين محرز الوهراني الجزائري وغيرها في المغرب.**

<u>*المقامة المشرقيّة –الإعجاب والاستحسان-</u>

لعلّ المقامة المشرقيّة –**المقامة الهمذانيّة (357هـ-398هـ)**أنموذجا- نص يُعتمد سابقا كمعيار مقارنة الأعمال الأدبيّة، فهو نموذج تراثي غرضه تعليم الصبيّة فنون القول وتقنيات التّعبير، كما أقر بذلك عدد غير قليل من قراء هذا النّص حيث يقول أحدهم " لم يقصد فيه إلى القصة بقدر ما قصد فيها غلى الثّورة اللّغوية والألفاظ الّتي انقطعت الصلة بها أو كان النّاس أن يجرو عليّها اللّسان"[347].وبالتّالي فالأعمال الّتي قلدت هذا النّموذج التّراثي بنجاح كانت تعتبر جيدة أو مقبولة، أمّا تلك الّتي خرجت عن أعراف النمّاذج العريقة فكانت تعتبر رديئة، وكانت مهمة القارئ النّاقد هي قياس الأعمال الأدبيّة في الحاضر مقابل القواعد الثابتة، وهي بالطبع رؤية نقديّة تحاول **"جماليّة التّلقي"**التّخفيف من صرامة معاييرها بإقحام التّفاعل المباشر بين النّص والمتلقي -القارئ- في عمليّة القراءة مولدة ما بات يعرف بـ: **(أفق التّوقع،الخيبة،تأريخ الأدب،القارئ الضمني) وغيرها من آليات المقاربة الجماليّة لمدرسة كونستانس.**

<u>*أفق التوقع: Waiting Horizon</u>

تستتبع **"جماليّة التّلقي"** العلاقة الجدليّة بين أفق التّوقع (ما يتضمنه النّص)وأفق التّجربة (ما يفترضه القارئ)، وتفتح حوارا بين الماضي والحاضر**"مدرجة التّفسير الجديد ضمن السّلسلة التّاريخيّة لتفعيلات المعنى"**[348] .إنّه مفهوم يستدعي استحضار نص المقامة ليتفاعل مع قارئه

---

[346] . جون بول سارتر،ما الأدب،ترجمة محمد غنيمي هلال،دار نهضة مصر للطبع والنّشر،القاهرة،ص 70.

[347] . إبراهيم علي أبو الخشب،تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الثاني،الهيئة المصرية العامة للكتاب،فرع الإسكندرية،دط،دت،ص373.

[348] . هانز روبارت ياوس،جماليّة التّلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي،ترجمة رشيد بنحدو،المجلس الأعلى لثقافة،المشروع القومي للترجمة،العدد484،ط2004،1،ص103.

"فبواسطة هذا التّفاعل يتم التّبادل الدّائم بين المؤلفين والمؤلفات والقراءنبين تجربتي الفن الحاضرة والماضية" [349]. لقد اقتضى استجلاب فن المقامة المشرقيّة استحضار المشاركة الفعّالة بين النّص ومتلقيه، في ضوء **"جماليّة التّلقي"** الّتي تقر بأنّ فهم النّص الأدبي ينطلق من موقعة القارئ وإعادة الاعتبار له بكونه هو المرسل إليّه والمستقبل للنّص تلذذا ونقدا وحوارا، "**فالمعنى ليس شيء يستخرج من النّص، أو يتم تجميعه من إيحاءات نصيّة، بل يتم التّوصل إليّه من خلال عمليّة تفاعليّة بين القارئ والنّص"** [350]. وكذا الكشف عن المشاركة التّفاعليّة التّواصلية السّابقة بين التّفاعل الشّعوري**(القراءة)**وما هو لفظي**(نص المقامة المشرقية)** لتشكيل نسق للقراءت السابقة مولدة بذلك تاريخ التلقي لها، حيث يقول **أيزر: " يعتمد تاريخ التّلقي إلى شهادات القراء الّذين يطلقون عبر فترات مختلفة من الزمن،أحكاما على أثر معين"** [351]. هذا يجعل من نص المقامة المشرقيّة يرصد الكثير من التّفاعلات القرائية، كتفاعل القارئ **"شوقي ضيف"** فنتجت عنه قراءة تقليدية حيث يرى فن المقامة "**غاية الّتعليم وتلقين الناشئة صيغ التّعبير"** [352]، كما أثار تفاعل القارئ **"مصطفى الشّكعة" قراءة رصدت في قوله"لا مانع أن نحاول إخضاع مقامات البديع لقواعد القصة"**[353]، وتعقبه تفعيل **"عبد المالك مرتاض"** للنص المقامي ممّا تمخضت عنه قراءة وصفت المقامة**"قصة تتضمن مقومات فنيّة"** [354].

إنّ القارئ المستقرء لصيرورة تلقي نص المقامة المشرقيّة، يكتشف قراءة نشيطة للنص المقامي المشرقي من طرف قراء متعاقبين، الّذين تم بفضلهم تفعيل عمليّة القراءة، ممّا نتج عنه حصيلة قراءات متعاقبة شكلت جزءا من**"التأريخ الأدبي"** لأنه نتاج قراءات تم تسجيلها وترتيبها وحفظها مقاربة لمفهوم النّموذج عند ياوس،وليس كل القراءات الّتي تشكل **"تأريخ الأدب"**لنص المقامة المشرقيّة بعينها. حيث يقول **ياوس**"ينبغي تجديدا لتأريخ الأدبي بإلغاء الأحكام المسبقة الّتي تتميز بها النّزعة الموضوعيّة التّاريخية، وتأسيس جماليّة الإنتاج والتّصوير التّقليدية على جماليّة الأثر المنتَج والتّلقي، فتاريخيّة الأدب لا تنهض على علاقة التّماسك القائمة بعدياً بين **"ظواهر أدبية"وإنما على تمرس القراء أولاً بالأعمال الأدبيّة، وتعد هذه العلاقة الحوارية أيضا المسلّمة الأولى بالنسبة لتأريخ الأدبي، لأنّ على مؤرخ الأدب نفسه أن يتحول أولا وباستمرار إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم عمل وتحديده تاريخيا، أي أنه ملزم بتأسيس حكمه على الوعي بوضعه ضمن السّلسلة التّاريخيّة للقراء المتعاقبين"** [355].

---

[349]. المرجع نفسه،ص102.

[350]. روبرت سي هولب،نظرية التّلقي(مقدمة نظرية) ترجمة خالد التوزاني وجيلالي الكدية،منشورات علامات،ط1، 1999،ص141. .

[351]. فولفانغ إيزر،فعل القراءة،نظرية الوقع الجمالي،ترجمة أحمد المدني،آفاق المغربيّة،العدد6 ،1987،ص28/28.

[352]. شوقي ضيف،المقامة،دار المعارف،مصر،ط3، 1973،ص5..

[353]. مصطفى الشّكعة،بديع الزّمان الهمذاني رائد القصة العربيّة والمقامة الصحفيّة،دارالرائد العربي،بيروت،لبنان،1997،ص392.

[354]. عبد المالك مرتاض،فن المقامات في الأدب العربي،الشركة الوطنيّة للتوزيع،الجزائر،دط،1980،ص479.

[355]. هانز روبيرت ياوس،جماليّة التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي،مرجع سابق،ص43.

إنّ هذه القراءات المتعاقبة تولد أحكاما تشكل مايعرف بـ: **"أفق التوقع"**الّذي يُربك القارئ لاحقا في تقبل الشّكل الجديد للنّوع الجنس الأدبي ذاته،أثناء قراءة نص المقامة المغربيّة زمن **"الاتصال التّفاعلي"** [356]، وهو زمن انصهاري القارئ والنّص في بوتقة واحدة.

وبالعودة إلى اللأثر المقامي المشرقي وبناءً على التّصور النّظري الجديد بين النّص وتعاقب قراءه، فإن المقامة المشرقية تستوجب حتميّة استحضار"**أفق التّوقع"** أو ما يعرف بـ: **"أفق الانتظار"** الّذي يخبرنا عنه **ياوس"**، أفق الانتظار: **" ذلك الّذي يتكون عند القارئ من خلال تراث سلسلة من الأعمال المعرفيّة السّابقة وبالحالة الخاصة الّتي يكون عليّها الذّهن، وتنشأ مع بروز العمل الجديد عن قوانين جنسه وقواعد لعبته وكل أثر أدبي ينتمي إلى الجنس، وهذا يعود للتّأكد على أن الأثر يفترض أفق الانتظار بمعنى مجموعة من القواعد السّابقة الموجودة تجاه فهم القارئ(الجمهور) وتمكنه من تلقي العمل بشكل تقييمي"** [357]**، فياوس** بهذا القول يربط بين الجنس الأدبي وما سبقه من قوانين تتمثل في التّراث والتّقاليد السّائدة لدى القارئ وأفق انتظاره، الّذي يقتبس منه درجة انتماء الأثر الأدبي إلى النّماذج السّابقة أو يخيب توقعه لهذا الانتماء.

من رؤية **"ياوس"** يبدأ القارئ للمقامة المشرقيّة –**مقامات بديع الزّمان الهمذاني**- بالقراءة السّيميائية للعنوان، وهي قراءة قبل نصيّة أو النّشطة المنشطة على حد تعبير **محمد خرماش** [358]، حيث تتولد عنده استدعاء **"أفق التوقع"**الناتج عن قراءة القراء المتعاقبين وذلك باستحضار القدرات المعرفيّة النّاتجة عن السّياقات المرجعيّة السّابقة عند الجمهور**(القراء المتعاقبين)** حول الجنس الأدبي، من خلال الإشارات والتّلميحات الضمنيّة، بدء بالعتبة النّصية الّتي تحيل المقامة المشرقية عند القارئ أو السامع إلى أدب تراثي يستحق وصل حاضره بماضيه، ممّا يتبادر إلى ذهنه أحكام القراءات السّابقة،وتتسارع إلى وعيّه بنية التّجربة الجماليّة،ووظائفها المتحققة من خلال الجنس الأدبي الذّي يحيل إلى حقل قصة و فن السرديات،فيحضر **"أفق التوقع"** في تصوراته، وفقا للبناء الهيكلي وسلطة النّص الحكائي المتداولة تقليديا.

***البناء الهيكلي وسلطة النّص الحكائي.**

إن التّعامل مع نص المقامة المشرقيّة يفترض على صنف من القارئ أن يضع مخططا قرائيا يسير عليه، وذلك بتحديد خطوات محددة يتبعها للوصول إلى الغاية وأحيانا وحسب التّفاعل مع النّص الّذي يفرض مراحل تناوله، الّتي لا تخرج عن أفق توقع القراء **المتعاقبين (الجمهور)** بغيّة وصف تلقي العمل برؤيا قراءات سابقة و هو ما ذهب إليه **ياوس** في قوله: **"تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الّذي ينتمي إليه هذا العمل"** [359].

---

[356] . محمد خرماش،مقال فعل القراءة وإشكاليّة التلقي،ينظر عبر موقع سعيد بنكراد:www.saidbengrad.net..

[357] . ينظر:نظرية التّوصيل وقراءة النّص الأدبي،عبد النّاصر حسن،دار النشر المكتب المصري لتوزيع المطبوعات،النّيل،القاهرة،ص133.

[358] . ينظر محمد خرماش،فعل القراءة وإشكاليّة التلقي،مجلة علامات،العدد1، 1988،ص54.

[359] . هانز روبيرت ياوس،جماليّة التّلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي،مرجع سابق،ص44 .

ومن المعلوم أن المقامة المشرقية عند الكثير من قرائها عمل سردي، ممّا يتشكل كمجسم في مخيّلة القارئ فيُحدد بذلك تصميمه وأعمدته وفق ما ذهب إليه القراء المتعاقبين، فيتم استجلابها كـ"**نشاط إرادي يرتب خلاله الكاتب العناصر والأسس الفنيّة الرئيسية الّتي تتكون منها حبكة فنيّة ترتيبا إراديا**" [360].

إنّ هذا التّخطيط يعتبر استراتيجيّة مدروسة وضعت من طرف المبدع من أجل التّأثير في المتلقي بغية اقناعه أو توجيه فكرة، وهو التّصميم القبلي الّذي قال عنه **قريماسGreimas : "أن السّرد يكون مبنيا بصورة مسبقة حتى قبل تشكله وهذا ما يسمى بالإطار الشّكلي لجنس السرد"** [361]، والنّص السّردي في الغالب ينقسم إلى بداية ووسط ونهايّة وهكذا يصبح النّص المقامي المشرقي يتقاطع مع الانجاز المعماري الّذي يعتمد على مرحلتين أساسيتين: التّصميم ثم الانجاز حسب ما ذهب إليه **عبد المالك مرتاض في قوله: " التّصميم هو فكرة المهندس المعماري وبنيّة البناء هي إنجازه"** [362]، وإذا اعتمد **القارئ قراءة عبد المالك مرتاض كنموذج قرائي لتفعيل النّص المقامي المشرقي**، فإنه يسير على نفس الاستراتيجية السّرديّة أي التخطيط المسبق والمتمثل خاصة في **ثالوث: البداية ،الوسط، النّهاية،كما يتصور المقامة باعتبارها قصة فنيّة"** [363]، **تُجلي مقومتها الفنيّة"**[364]**،1/الحبكة2/الشّخصيات-3/ العقدة/** جانب الزّمان والمكان والخيال). وبذلك تحضر استراتيجيات المقامة المشرقيّة ومقومتها الفنيّة في مخيّلة **القارئ –المقامة البغدادية**[365]**لبديع الزّمان الهمذاني** كنموذج في الجدول الآتي:

المقامة	البداية	الوسط	النّهاية
البغدادية	**يحل الراوي بغداد وفي السّوق يشتد عليّه الجوع ولا دينار بين يديه**	**يظهر سوادي يكثر العقد في إيزاره،يوهمه الراوي أنه يعرفه ويستدرجه إلى المطعم يأكل ثم يتسلل تاركا السّوادي يواجه م مصيره.**	**ينال السّوادي جزاءه صفعا ولكمأث**

[360]. خالد أحمد أبو جندي،الجانب الفني في القصة القرآنيّة،دار الشّهاب للطباعة والنّشر،باتنة،الجزائر،دط،دت،ص119.

[361]. حسين خمري،فضاء المتخيل،منشورات دار الاختلاف،ط1، 2002،ص83.

[362]. عبد المالك مرتاض،النّص الأدبي من أين إلى أين،محاضرات ألقيت على طلبة الماجستير في الأدب العربي للسنة الجامعة1981/80 ديوان المطبوعات الجامعيّة،الجزائر،1983.

[363]. عبد الملك مرتاض،فن المقامات في الأدب،مصدر سابق،ص479.

[364]. مقامات بديع الزّمان الهمذاني،تحقيق وشرح سمير شمس،دار صادر،بيروت،ط2، 2013،ص37.

[365]. هانز روبيرت ياوس،جماليّة التّلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي،مرجع سابق،ص47.

وبهذا تشكل **"أفق التوقع"** كنموذج للمقامة المشرقيّة لدى القارئ، قد يتقبله أو يرفضه من خلال تلقي جديد لنفس الجنس الأدبي- المقامة-. ينتج عنه اعتراض موازي أو اندماجا في الأفق،حسب **"أفق الانتظار"** في نظريّة **"ياوس"**الّذي يمثل حجر الأساس في ترصد مصطلح **"تأريخ الأدب"** كونه لم يكن يستند إلى تاريخ الوقائع الأدبيّة نفسها، بقدر ما كان يستند إلى ما تكون حولها من آراء وأحكام لدى الأجيال المتعاقبة للقراء وردود أفعالهم القرائية.

يرى **"هانز روبيرت ياوس"** أنّ العمل الأدبي لا يقدم نفسه للقارئ بوصفه عملا جديدا تماما، إنّه يعرض نفسه من خلال الإشارات الصريحة وبعض الخصائص المشابهة، موقظا بذلك بعض المرجعيات المعرفيّة والذّذكريات تجاه النّص- من نفس الجنس الأدبي المقامة – فيتوقع القارئ شكله وبدايته وكذا النّهاية، هنا تظهر المقامة المغربيّة لتبين كيفية استقال القارئ لشكلها و مدى استجابته لردود المستنكرة للقواعد والقوانين الخاصة بالمقامة المشرقيّة، مشكلة ما يعرف بـ"**كسر أفق الانتظار**" أو **"الانزياح الجمالي"** [366] حسب ما جاء به **"ياوس"** رافضة بذلك **"أفق الانتظار"** للقراءات المتعاقبة الّتي توحي" **بفكرة الدّالة الثّابتة الّتي سادت طويلا في السّاحة النّقدية العربيّة،والّتي يجب أن تزول لتحل محلها قضية التأويل فبدل أن يسعى القارئ بكل ما أتي من جهد لفهم النّص الأدبي عليه أن يسعى لتأويله،لأن دائرة الفهم تقتضي دالة واحدة ثابتة،أما التّأويل فيقتضي تعدد الدلالات وبالتّالي تحويل علاقة القارئ بالنّص من الفهم إلى التّأويل"** [367].

***المقامة المغربيّة- الاستنكار والرّفض-**

إنّ المقامة المشرقيّة من الأعمال الأدبيّة الخالدة وهي عمل يترك من خلال فعل القراءة آثارا شعوريّة ووقعا فنياّ جماليّا في نفوس القراء، ممّا ينجم عنه البحث عن أسرار خلود مبدعها وأسباب ديمومتها وحيثيات روعتها وعبقريتها الفنيّة، غير أنّ **"جمالية التّلقي"** تعيد قراءة **"الموروث الأدبي"**من منظور أفق جديد يركز على ردود فعل القارئ وتأويلاته للنّص الجديد ومدى انفعالاته وكيفيّة التّعامل معه أثناء التّقبل، وطبيعة التّأثير الّتي يتركها النّص من خلال عمليّة التّفاعل فنيّا و جماليّا عبر اختلاف السياقات والأنساق، مستحضرا بذلك نصا موازيا من مثيل الجنس الأدبي السابق المشكل لـ: **"أفق الانظار"**، ليمارس خلال إسقاطه على النّص النّظير، حين ممارسة تأويلاته الاسقاطيّة والاختزاليّة للأعمال المدروسة لنص المقامة الشّرقيّة، بدعوى الرّغبة في احتوائها وإفراغها في حمولة النّص الجديد –**المقامة المغربيّة**-عملا بالتّصور التّقليدي باعتباره نسيجا جاهزا متولدا عن قراءات متعاقبة.

***كسر أفق التّوقعات: Break The Waiting Horizon**

إنّ النّص الجديد المقامة المغربيّة -**مقامة الوهراني ت 575هـ أنموذجا**- يستدعي إلى ذهن السّامع أو القارئ **"أفق توقع"**وقواعد يَعرفها قد تكون عرضة لتغيراتٍ وتعديلات وتحويرات، فالنّص

---

[366]. علي بخوش،تأثير جماليّة التّلقي (الألمانيّة)في النّقد العربي،www.univ-bejaia.dz.

[367]. ينظر عبد النّاصر حسن محمد،نظرية التّلقي بين ياوس وأيزر،دار النّهضة العربيّة،2002،ص22.

الجديد المقامة المغربيّة-**مقامة الوهراني ت 575هـ أنموذجا**- يستدعي إلى ذهن السّامع أو القارئ **"أفق توقع"**وقواعد يَعرفها قد تكون عرضة"لتغيراتٍ وتعديلات وتحويرات"[368] . وهنا ومن خلال مفهوم **"ياوس"**يمكن للقارئ في لحظة تلقي للجنس الأدبي الجديد أن يغير مجموع المعايير الّتي يحملها حيث تتعرض إلى**"تجاوزات"**في البناء الهيكلي والمتن الحكائي، وهذه هي لحظة **"الانزياح الجمالي"**وبذلك يُخيب ظن القارئ في مطابقتي معاييره السّابقة مع المعايير الّتي ينطوي عليها العمل الجديد ، والّتي تُبرك القارئ وتجعل توقعه الانتظاري خائبا بفعل هذا الخرق الفني والجمالي الذّي يسمو بالأعمال الأدبيّة، مشكلا بذلك المسافة الجماليّة والّتي يقصد بها **ياوس"ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره وإنه لا يمكن الحصول على هذه المسافة إلا من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر أي من تلك الأحكام النّقدية الّتي يطلقونها عليه"**[369].

إنّ الأحكام المتواترة في التّلقي المتعاقب للعمل الأدبي، هو تلقي ورثه الخلف عن السّلف ممّا قيل عنها وتشبعت به الأفكار تجاهها أو تجاه نوعها، وبذلك تولد عن هذه القراءات **"أفق انتظار"**، ممّا سبق إيضاحه، وعليه فالدّراسات الأدبيّة عند **ياوس"ليس تحليل النّصوص تحليلا هيكلانيا مضمنا بها، وليس هو أيضا استعراض المعرفة المتعلقة بالكاتب و الأثر الذّي أضحى فهم قاصرا للظاهرة الأدبيّة، وإنما موضوع الدّراسة الأدبيّة هو أن تعرف كيف أجاب الأثر الأدبي على ما لم تجب عليه الآثار السّابقة من قضايا وكيف اتصل بقرائه أو خلفهم خلفا"** [370]

وهذا يستدعي التساؤل لدى القارئ:

هل المقامة المغربيّة تندرج ضمن"أفق توقع" الفعل والمخطط القرائي للمقامة المشرقيّة باعتبارها أثرا من نفس الجنس الأدبي أم هي نص موازي يخيب توقعاته وتلقيه؟

ظهرت "**المقامة المغربية"(مقامة الوهراني الجزائري)** في بلاد المغرب على يد **ركن الدّين محمد الوهراني** المتوفىَ سنة **575** هـ [371]، ونظرا لشح قرائها لترصد صيرورة القراءات ينزاح الفعل القرائي لدى القارئ من الإجراء النّقدي المعروف عند**"ياوس" "بتأريخ الأدب"**إلى قراءة جديدة تولد ما بات يعرف عند **أيزر بـ: "القارئ الضمني""ليس له وجود في الواقع وإنا هو قارئ ضمني يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي"** [372]، حيث يطرق القارئ باب نص **"المقامة البغدادية"** [373]. وهي نموذج مغربي للشّيخ ركن الدّين الوهراني- من خلال النّسيج الذّي يهيء عمليّة التّلقي

---

[368]. حسين الواد،في مناهج الدراسات الأدبيّة،منشورات الجامعة،ط2، 1985،ص79.

[369]. المصدر نفسه،ص80.

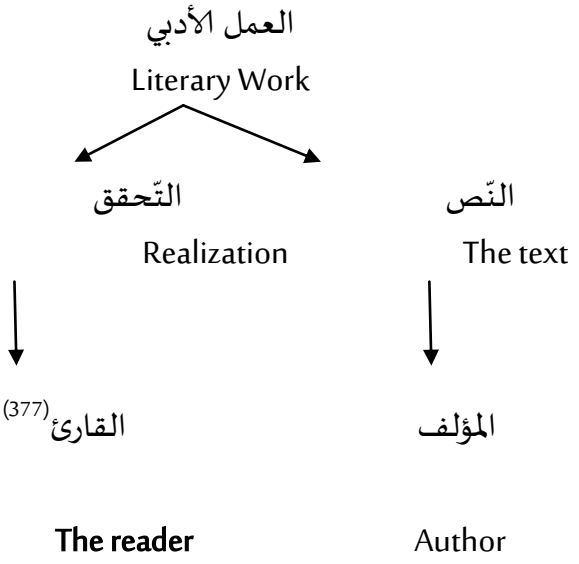
[370] . الشّيخ ركن الدّين محمد بن محمد الوهراني،منامات الوهراني ومقاماته ورسائله،تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نغش،منشورات الجمل،ط1، 1998،كولونيا،ألمانيا،ص3.

[371]. نبيلة إبراهيم،القارئ في النّص نظرة التّأثير والاتصال،مجلة فصول المصرية،المجلد 5، العدد 1984،1،ص103.

[372]. الشّيخ ركن الدين محمد بن محمد محرز الوهراني،منامات الوهراني ومقاماته ورسائله،مصدر سابق،ص18.

[373] . w iser.'acte de lecteur théorie de l'effet ésthétique traduit de l'allemand par Evelyne sznycer.pierre mardaga ..bruxelles .1985.p207

ويقيم علاقة بين السياق المرجعي(**المقامة المشرقية**)، وبين النّص المقامي الجديد الذّي يؤسس الشروط اللازمة لخلق الوقع وإحداثه في إدراك القارئ، كما يضعه وجه لوجه أمام المتواليات اللفظيّة لبنيّة المقامة المغربيّة ،فيتشكل تواصل تفاعلي معه باعتباره تَحول إلى تجربة شخصيّة **وعمليّة خصوصيّة Privatisation** للنّص المقروء، مبنيّة على ما يسمح به فضائه من إمكانيّة التّأويل وحسب الافتراضات الّتي قدمتها **"جماليّة التلقي"** في تصور **أيزر"أن موضوع النّص التّخييلي ليس له وجود مستقل على شاكلة موضوع الإدراك و أنه يجب أن يؤسس عبر القراءة'** [374]. وهنا يحدث ما أسماه **أيزر"بالوقع الجمالي""**فالأثر أو الوقع الجمالي وإن كان مثارا بواسطة النّص فإنه يجد في القارئ قدرات العرض والإدراك لجعله يتقبل وجهات النّظر المختلفة [375].وبناءًا عليه يقسم **أيزر** العمل الأدبي **Literary Work**، لقطبين واحد فنيّ **Artistic Pole** يعكس النّص كمنتوج خاص بالكاتب،وآخر جماليّ**Ethetic Pole**، يرتبط أساسا بتحقيق النّص من قبل القارئ وبفضل هذين القطبين تصل **"جماليّة التلقي"** تطورها عندما ينجم عن هذين التوجهين**"تنظيم الوقع والتّلقي"**[376]. وذلك وفق التّرسيمة الآتيّة:



وقياسا على ما سبق ذكره يقف **القارئ** متفاعلا مع **"نص المقامة البغدادية"** المتواجدة ضمن كتاب الشيخ ركن الدين الوهراني الجزائري- **منامات الوهراني ومقاماته ورسائله**- [378]في مواجهة

---

[374]. المرجع نفسه ص133.

[375]. إناس عياط،استراتجية التّلقي في الفكر المعاصر،بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير،في إطار النّقد وقضايا الأدب،جامعة الجزائر،2000/2001،ص46.

[376]. رشيد بنحدو،مدخل إلى جماليّة التّلقي،مجلة آفاق المغربيّة،العدد1987،6،ص12.

[377]. منامات الوهراني ومقاماته ورسائله،للشّيخ ركن الدّين محمّد بن محمّد بن محرز الوهراني،المتوفَى سنة575هـ ،تحقيق: إبراهيم شعلان ومحمد نغش،مراجعة الدكتور عبد العزيز الأهواني،صدر هذا الكتاب عام 1968 لأول مرة في مصر،وهذه الطبعة طبق الأصل.

استحلاب النّص، ودفعه إلى تحقيق هُويته وبناء معناه بمشاركة النّص الإطار المرجعي – **نص المقامة المشرقيّة**-كقاسم مشترك للمادة المقروءة.

هنا تبدأ الحاجة لعصر الدّلالات المتشابهة للموضوع الجمالي بين ما يتوقعه القارئ وما يلوح به النّص الجديد خلال مدة القراءة وفقا للبناء الهيكلي وسلطة الكاتب.

***البناء الهيكلي وسلطة الكاتب:**

من المعلوم أن ذكر العنوان**"المقامة البغدادية"** لشيخ ركن الدّين الوهراني تحيل القارئ إلى **" أفق انتظار"** المقامة الهمذانيّة من خلال بنائها الهيكلي ومتنها الحكائي، غير أن النّص المقامي المغربي يرفض تسليم نفسه لهذا الأفق، ممّا يفرض على القارئ تأثيرا وتفاعلا جديدا تحت سلطة المرسل **(المؤلف)**، حسب ما يراه **أيزر"لأن النّص ينطوي في بنيته الأساسيّة على متلقي قد افترضه المؤلف بصورة شعورية وهو متضمن في النّص وفي شكله وتوجهاته وأسلوبه"** [379]. ومنه افترض على القارئ توليد التّأويل الجديد، وتغيير أفق التّوقع التّقليدي من خلال تنزيل النّص في سياق مرجعي واقعي أي في سياق التّاريخ، فالنّص لا يقدم للقارئ من وحيّه قصة –**أفق توقع قديم-** إنما هو نص يخبره بأنه كتب من أجل سرد وإثبات وقائع تاريخيّة مرتبطة بشخصيّة واقعة(المؤلف هو البطل والراوي)، بتدوين سيرته الذاتيّة منطلقا من عصره ومصورا لواقعه، فكان النّص إذن يتفاعل مع قارئه بسمة الواقعيّة في أبسط معانيها في دقة علميّة معتمدا على **"فن المقامة"**، وكأنه متشبث بما يُقره المحدثون من**"أن التّاريخ مبحث غامض نصفه أدب ونصفه الآخر علم"**[380]. ممّا يجعل القارئ في موقف يسمح له بمحاكمة الكاتب أمام محكمة التّاريخ، من خلال مقابلة ما يقرأ بما يمكن أن يقع بين يديه ، من وثائق تاريخيّة أخرى معاصرة للكاتب أرخت لما عرضه وهو متجلبب في جلباب الأديب.

ولاشك أن المرسل(المؤلف) يوحي للقارئ أيضا، أنه اعتمد على السّرد في كتابة التّاريخ، وهو ما نجم عنه تفاعل النّسق التّاريخي والنّسق السردي في بناء المعنى وإنتاج الدلالة في النّص المقامة البغدادية ليحيل القارئ على التّركيز على الحدث التّاريخي الّذي يحتل رأس الهرم باعتباره البؤرة المركزيّة **"في هذين النّوعين من الخطاب"** [381]. إنّه تفاعل في وعي القارئ، يستجلب من خلاله ظاهرة مشابه لتجلي ظاهرة كُتاب السّير والمتمثلة في تقديم صورة البيئة والشّخصيات في بداية ما يكتبون، ثم يعمدون إلى سرد الأحداث متتابعة حيث سلم النّص صدره للمتلقي في بداية الفعل القرائي مبينا موسم انطلاق الرّحلة**"لما تعذرت مآربي،واضطربت مغاربي،ألقيت حبلي على**

---

[378] . فاطمة البريكي،قضية النّقد في الفكر العربي،دار الشّروق للنضر والتّوزيع،عمان،ط1، 2006،ص 57.

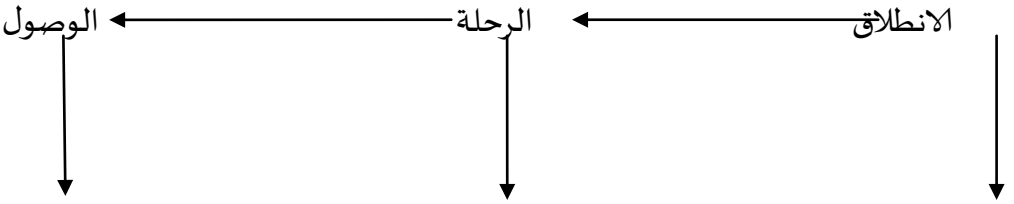
[379] . بول ريكور،الزّمان والسرد الحبكة والسّرد التّاريخي،ج1، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم،دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت،لبنان،ط1، 2006،ص148.

[380] . حسين خمري،فضاء المتخيل،منشوات الاختلاف،الجزائر العاصمة،ط1، 2002،ص79.

[381] . الشّيخ ركن الدّين الوهراني،منامات الوهراني ومقاماته ورسائله،ص2.

غاربي"[382]. وإذا تعمق **القارئ** في **المتن المقامي** يغير النّص نوعيّة التّوليد الدّلالي والميكانيزم المرتبط بالانطلاق إلى مناطق دلاليّة تحيل إلى ذكر الأعلام والأمراء والقبائل والطوائف والدّول، لينتهي النّص بتوليد الدّلالة الأخيرة وليست النّهائيّة في ضوء**"جماليّة التّلقي"**، باعتبار النّص قابل لتعدد القراءات وهو ما ذهب إليه أيزر في قوله" **الأعمال الأدبيّة وجدت لتقرأ"**[383] لتنهي بوصول الذات النّصية إلى غايتها في نّص المقامة البغدادية **"بلغت إلى ما أملك بسعادته، وورد عني وانكفا، وأودعني ما كفى**[384].

وعلى هذا الأساس يمكن للقارئ أن يتصور المخطط القرائي لسير الأحداث وتتابعها أثناء التّفاعل مع نّص المقامة البغدادية المغربية كالآتي:



انطلاق	ذكر الأعلام والأمراء زالقبائل والطوائف والدول	بلوغ الذّات
الذات النصيّة	العراق،مدينة السّلام(مكة)، دولة الملثمين،الدولة الصّقليّة	
النّصية غايتها	من بلاد الدّولة المصريّة،القاهرة، الإمام بن	
	إدريس،الأقصى،المالك النّاصر	
المغرب الأقصى	المستضيء بالله، عضد الدّين،تلمسان،فاس.	

من هنا تبدأ التّجربة الجماليّة المتمثلة في**"رحلة التخييل"** حيث تحررت ذات القارئ من **"أفق التوقع"** التّقليدي، إلى تجسيد أفق جديد معاكس بات يعرف بـ**"كسر أفق التّوقع"** أو **"الانزياح الجمالي"**، والّذي يتيح لفعل القراءة المساحة الواسعة للعب في حقل التّوترات، وإقصاء للقراءات المتعاقبة دون إقصاء للمعالم الموضوعيّة للنّص المقامي،فالعمليّة العقليّة الّتي يقوم بها **القارئ** وما ترسب في وعيّه من أحكام، ناتجة عن التّلقي المتعاقب للجنس الأدبي، غُير **"بفعل القراءة والتّلقي"**.

وعليه فإنّ **"المقامة المغربيّة"** وعند توقف **القارئ** على عتبتها النّصية(**العنوان**)**،**

فإنّه يشي إلى فهمه الإدراكي الّذي يعد الدّرجة البدئية الدُنيا من عمليات البناء المعرفي في ذهن المتلقي الّذي يراعيه **"أفق التّوقع"** السّابق، فيستجيب النّص لمعاييره الفنيّة والجماليّة

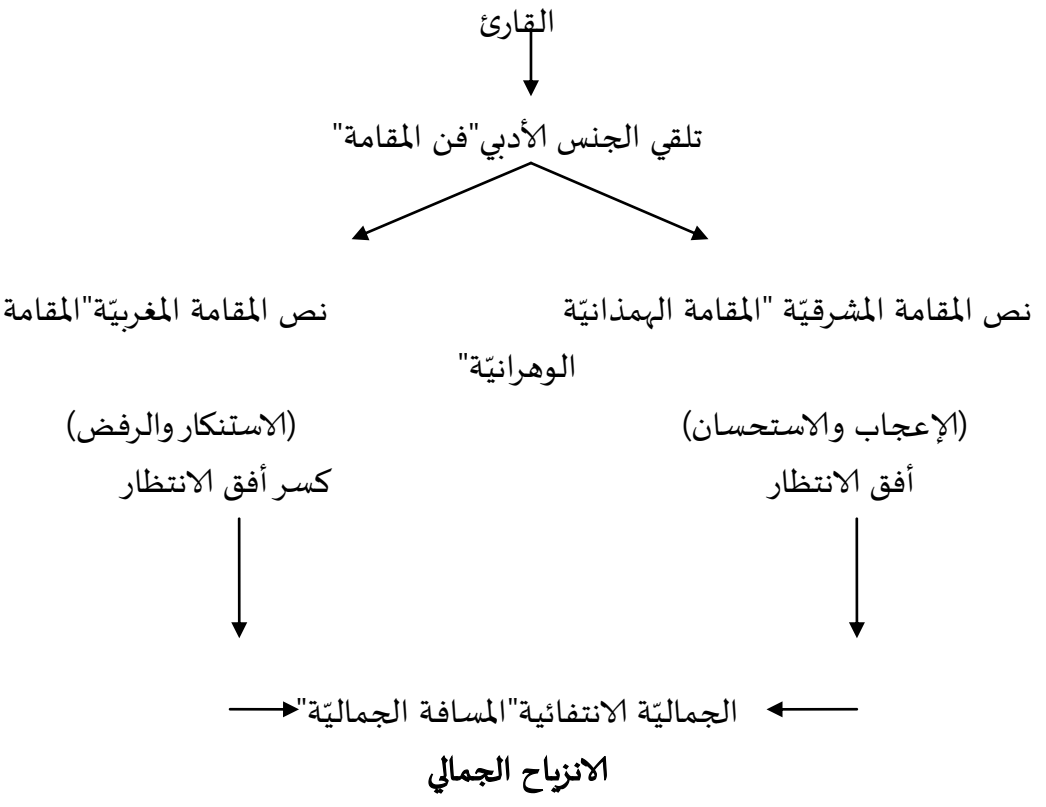
---

(382) . w iser.'acte de lecteur théorie de l'effet ésthétique traduit de l'allemand par Evelyne sznycer.pierre mardaga .Bruxelles .1985.p47.

(383) . الشّيخ ركن الدّين الوهراني،منامات الوهراني ومقاماته ورسائله،ص9. الشّيخ ركن الدّين الوهراني،منامات الوهراني ومقاماته ورسائله،ص2.

(384) . ينظر محمد خرماش،فعل القراءة وإشكاليّة التلقي،مجلة علامات،العدد1، 1988،ص54.

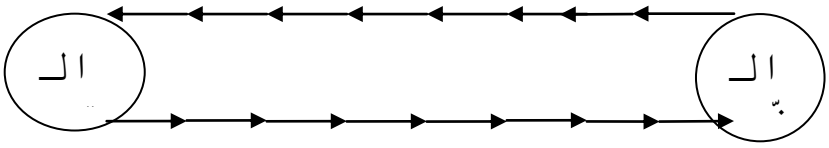
والأجناسيّة عبر عمليات المشابهة النّصية والمعرفيّة الخلفيّة وقواعد الأجناس لفن المقامة الشّرقيّة، لكن وبعد التّفاعل العميق للقارئ في بنيات النّص المقامي المغربي، أسهم الفعل القرائي في تكوين وعي رافض ومعاد لما جرى طرحه في المادة السّابقة لتحصل **"الخيبة"**، إذ إن القارئ يواجه النّص الجديد بما لم يتعود على قرائته من معايير وآليات تجنسيّة وتحليليّة أكسبته **"أفق توقع"**وهو أفق كلاسيكي**(قراءة القراء المتعاقبون للمقامة المشّرقيّة)**، على عكس المواجهة القرائية والتّفاعل العمودي**(النص/القارئ)** لنص المقامة المغربيّة الّتي صدمته بطرائق فنيّة جديدة تنزاح عما ألفه من القراءات التّقلديّة ، بسبب **الانزياح الفني بين الطرائق القرائية المألوفة** في النّص المقامي المشرقي والأخرى الموجودة في النّص المقامي المغربي مشكلة بذلك **"الصدمة القرائية"**أو الخيبات والانكسارات الّتي تعرقل التّفاهم والتّواصل الكامل بين نص المقامتيّن، مولدة بذلك **"المسافة الجماليّة"**بين **"أفق التوقع"** ما توارثه القارئ عن القراء المتعاقبين وبين العمل الجديد الّذي أدى تلقيّه إلى تغيير في الأفق وهو ما يعرف عند **ياوس** بـ**"بالانزياح الجمالي"**،خصوصا أن تدمير المعيار القائم هو عنصر في الفن التّجديدي، لأن **"التّجربة الجماليّة"** تخرق **"أفق التوقع"** وهو ما أسماه "ياوس" **بـ"الجماليّة الانتفائيّة Negative Aesthetic** [385]، وهي الّتي أفرزها الفعل القرائي للموروث الأدبي"فن المقامة"، من توقعات القارئ إلى معنى التّجربة الجماليّة وفقا للخطاطة الآتية:



[385] . ينظر قراءة النّص وجماليّة التّلقي بين المذاهب الغربيّة وتراثنا،محمود عباس عبد الواحد،دار الفكر العربي،ط1، 1996،ص25.

وهكذا يأخذ **"فعل القراءة"** من منظور**"جماليّة التّلقي"** أبعادا تداوليّة وتأويليّة للنّص المقامي، لأن الأمر لا يتعلق بصدمة أو بوقائع جماليّة، وإنّما بما يقابله من فهم لدى القارئ، الّذي يعتبر الوريث الشّرعي للنص والنّص هو ما يتشكل في فهمه ووعيّه، ومن ثمة فعمليّة القراءة في مصطلحها الجمالي للتّلقي هي عمليّة استكشاف وتحاور وتحريك للإنتاجيّة والإبداع من خلال التّفاعل التّوليدي بين إمكانيات النّص وقدرات القارئ ومعارفه.

وبهذا تكون**"جماليّة التّلقي"**قد غيرت مسار الدّراسة الأدبيّة رأسا على عقب، وفتحت أمامها أفاقا واسعة جديدة لم تكن معروفة من قبل، ممّا أعاد الاعتبار للنّص والقارئ على السّواء وفقا لصيرورة القراءة(أنظر الشكل) الّتي تسير في الاتجاهين خلافا لما كانت تنادي به العديد من النّظريات النّقدية الأحاديّة السّابقة .



(يشير السّهم إلى صيرورة عمليّة القراءة)

<u>وقد خلص البحث إلى جملة من النّتائج وهي كالآتي:</u>

*إنزياح النّصوص العربية القديمة من المعياريّة النّقدية إلى التّعددية القرائية.

*جمالية التلقي ليست هي البديل الوحيد في القراءة النموذجية، فهي الأخرى قد وقعت في منزلق عندما فتحت باب القراءات على مصراعيّه ممّا أدى إلى فوضوية القراءة، والخروج عن الضوابط اللّغوية والسياقة التي تحكم أي نص،وهذا رأي في الساحة النقدية باسم حرية القراءة على النص القرءاني مثل ما فعل التيار الفكري الشيغي في التأويل الباطني للقرءان الكريم، وكذا حامد أبو زيد في كتابه آليات القراءة .

*تحديد إطار نظري لنظرية التّلقي كما جاءت في الدّراسات المعاصرة،والبحث عن جذور لها في الموروث القديم.

* النّص التّراثي أو النّص القديم شديد الارتباط اللّغوي، ممّا يَحرم المتلقي كثيرا من الأضواء الّتي تشق مسالكه إلى الفهم والتّأويل.

*اجتهاد مبدع فن المقامة في المغرب، أن يفاجئ المتلقي ويغير عملية التلقي ويستفز وعيه بعناصر غير متوقعة تدعوه إلى التفاعل والمشاركة في إنتاج الدّلالة، بإنتاج الصّدمة وهي طريق لتغيير

مسار الوعي واستدعائه للتأويل و التّعمق في المعاني ودقيق الدّلالات وذلك من خلال الوقع الجمالي.

* يتميز فن المقامة في المشرق بالشاعرية حيث تمثلت في إدراج الشّعر ضمن الأسطر النّثرية ممّا كشف عن ظاهرة تداخل الأجناس والأنواع في الأدب العربي القديم، على عكس فن المقامة في المغرب حيث كان النّص في بناءه الموضوعي والشكلي أقرب لوثيقة تاريخية منه للأدب.

*ظل فن المقامة عموما هاجسا رئيسا لكثير من المناهج والمقاربات النّقدية، حيث أثبتت رغم تباين تلك المناهج قدرته على خلق أو إثارة الجدل حوله.

* ثم إنّ قراءة فن المقامة في ضوء نظرية التّلقي أحدثت نقلة نوعيّة للقراءة ، من قراءة النّص بوصفه نصا أدبيا جماليا إلى اعتباره خطابا ثقافيا يشتمل على الأدبي والجمالي والتّاريخي والاجتماعي كمكونات ثقافيّة.

مبدأ التقاضي على درجتين في الجنايات
وفقا لآخر تعديل لقانون الإجراءات الجزائية 17-07

The principle of two-stage litigation in felonie
According to the latest amendment to the CPL 17-07

د . يوسف بكوش .
(أحمد زبانة- غليزان- الجزائر)

الملخَّص :

تعتبر محكمة الجنايات الجهة القضائية التي تفصل في أخطر القضايا، حيث أن الأحكام الصادرة عنها تمس بالحقوق الأساسية للأشخاص لذلك كان من الضروري على المشرع إعادة النظر في منظومته القانونية وذلك لتعزيز ضمانات المحاكمة العادلة للأشخاص عن طريق تطبيق مبدأ التقاضي على درجتين في هذه المحكمة.

وبالإضافة إلى أن المشرع الجزائري لم يعدل الأحكام الخاصة بمحكمة الجنايات منذ سنة 1995 بموجب الأمر 95-10، وهو ما تداركه بموجب التعديل الدستوري لسنة 2016 والذي أوجب تعديل قانون الإجراءات الجزائية بموجب القانون 17-07

واعتماد هذا المبدأ على مستوى المحاكم الجنائية، مشكلا بذلك تحولا في النظام القضائي الجزائري بعد أن كانت الأحكام الصادرة عن محكمة الجنايات لا تقبل الطعن بالاستئناف، كما أضاف أيضا تعديلات شملت هيئة الحكم بتغليب العنصر الشعبي على العنصر القضائي، وإلزامها بتسبيب الأحكام الصادرة عنها، كما أن إلغاء إجراءات التخلف عن الحضور واستبدالها بإجراءات الغياب أمام محكمة الجنايات وإعطاء المتم المتغيب الحق في الطعن بالمعارضة يعتبر أيضا من الضمانات التي جاء بها تعديل قانون الإجراءات الجزائية وتكريسا لهذا المبدأ المقرر دستوريا.

الكلمات المفتاحية: محكمة جنايات ابتدائية- محكمة جنايات استئنافية- تقاضي على درجتين.

Abstract:

The Criminal Court is the judicial body that adjudicates the most serious cases, as the rulings issued by it violate the basic rights of people. Therefore, it was necessary for the legislator to review its legal system in order to enhance the guarantees of a fair trial for people by applying the principle of litigation to two levels in this court.

In addition to the fact that the Algerian legislator has not amended the provisions of the Criminal Court since 1995 under Ordinance 95-10, which is what it repairs according to the 2016

constitutional amendment that necessitated amending the Criminal Procedure Law under Law17/07

The adoption of this principle at the level of criminal courts, thus constituting a shift in the Algerian judicial system after the rulings of the Criminal Court did not accept appeals to appeal, and also added amendments that included the ruling body to give priority to the popular element over the judicial component, and obligate it to cause judgments issued by it, and that The abolition of procedures for failure to attend and replace them with procedures for absence before the criminal court and giving the absentee the right to appeal the opposition is also considered one of the guarantees that came to amend the Code of Criminal Procedure and enshrining this principle established constitutionally.

Keywords: A first instance criminal court - an appellate criminal court - is sued at two levels.

مقدمة:

أقرت غالبية التشريعات المقارنة في تشريعاتها المدنية أو الجزائية طرق الطعن القضائية بواسطة وسائل قانونية من خلالها يتظلم الخصوم في الأحكام الصادرة عن الجهات القضائية المختلفة.

هي طرق الطعن المرتبطة بالتشريعات الجزائية، فنجد أن المشرع الجزائري أقرّ من خلال نصوص قانون الإجراءات الجزائية طرق طعن عادية وأخـرى غير عاديــة. وقد قصر طرق الطعن العادية والمتمثلة في الطعن بالمعارضة والطعن بالاستئناف في الاحكام القضائية الصادرة في مــواد الجنح والمخالفـات دون الجنايات باعتبار أن الأحكام القضائية الصادرة فيها هي أحكـام ابتدائية ونهائية لا تقبل إلا الطعن بالنقض.

وتبعا لذلك وجهت العديد من الانتقادات للمحاكمة الجنائية على درجة واحدة على أساس أن الجرائم الأقل خطورة وهي الجنح والمخالفات يشملها التقاض ي على درجتين في حكين أن الجناية الكثر شدة يتم التقاض ي فيها على مستوى درجة واحدة وهي محكمة الجنايات، المر الذي تفطن له المشرع الدستوري في تعديله الخير بموجب المـادة 160 فقرة 02 منــه والتي نصت علــى وجوب ضمان التقاض ي على درجتين في المسائل الجزائية وتركت للقانون تحديد كيفيات تطبيق ذلك.

وكان لزاما على المشرع الجزائري تماشيا مع ما ورد في التعديل الدستوري الخير تبني نصوص قانونية تقر صراحة مبدأ التقاضي على درجتين في الاحكام الصادرة عن محكمة الجنايات، وهو ما جسده حقيقة بموجب نص المادة 18 من القــانون العضوي رقم 05-11 المؤرخ في 17 جويلية 2005 والمتعلق بالتنظيم القضائي المعدلة بموجب القانون العضوي 17-06 المؤرخ في 27 مارس 2017 [386] بقولها": **توجد بمقر كل مجلس قضائي محكمة جنايات ابتدائية ومحكمة جنايات استئنافية يحدد اختصاصها وتشكيلتهما وسيرهما بموجب التشريع الساري المفعول."**

[386] ينظر المادة 18 من القــانون العضوي رقم11 – 05 المؤرخ في 17 جويلية 2005 والمتعلق بالتنظيم القضائي المعدلة بموجب القانون العضوي 06 - 17 المؤرخ في 27 مارس 2017، جريدة رسمية ع 20 مؤرخة في 29 مارس 2017، ص 05.

وبالرجوع إلى التشريع الساري المفعول وهو قانون الإجراءات الجوائية فقد عدّل بدوره تماشيا مع نص المادة المشار إليع أعلاه بمقتضى القانون 17-07 المؤرخ كذلك في 27 مارس 2017[387][388] والذي أقرّ بعد تعديله لنص المادة الأولى من قانون الإجراءات الجزائية في فقرتها الأخيرة على مبدأ التقاضي على درجتين في المسائل الجزائية بوجه عامك بقوله أنّ :"....لكل شخص حكم عليه الحق في أن تنظر في قضيته جهة قضائية أخرى عليا"، وقد جسّدت المبدأ أخيرا أمام محكمة الجنايات نص المادة 248 المعدلة بقولها:" يوجد بمقر كل مجلس قضائي محكمة جنايات ابتدائية ومحكمة جنيات استئنافية تختصان بالفصل في الأفعال الموصوفة جنيات وكذا الجنح والمخالفات المرتبطة بها".

وتبعا لهذا التعديل فقد تضمن هطا القانون نصوصا قانونية جديدة تنظم سير محكمة الجنيات الابتدائية أو الاستئنافية والحكم فيها واستئناف أحكامها وكيفية الفصل في هذا الاستئناف يبدأ تطبيقها الفعلي بعد 06 أشهر من صدور هذا القانون، وهو السبب الرئيسي الطي دفع بنا إلى تناول عناصر هطا التعديل القانوني بهدف الوقوف على ما استحدثه المشرع الجزائري من أحكام جديدة تتعلق بالتقاضي أمام كل من محكمة الجنيات الابتدائية ومحكمة الجنايات الاسئتافية.

والإشكال المطروح في هذا الصدد حول طبيعة الأحكام المستحدثة من قبل المشرّع الجزائري في هذا التعديل والضمانات الممنوحة للمتهم في ممارسة حقّه في الطعن بالإسئناف في المواد الجنائية؟.

ومن خلال هذه الورقة البحثية سيتم الإجابة على هذه الإشكالية متبعين أساسا المنهج التحليلي لمختلف نصوص ومواد قانون الإجراءات الجزائية المعدلة والمنهج الوصفي في مواضع معينة تحتاج للتعريف والتعمق وذلك باتباع عناصر الخطة الآتية:

أولا: النظام القانوني لسير محكمة الجنايات الابتدائية والاستئنافية.

ثانيا: الحكم الصادر في مواد الجنايات عن محكمة الجنيات الإبتدائية والاسئنافية.

ثالثا: الطعن بالاسئناف ضد الحكم الصادر عن محكمة الجنايات الابتدائية.

أولا: النظام القانوني لسير محكمة الجنات الابتدائية والاسئنافية:

أبقى المشرع الجزائري من خلال القانون 07-17 المشار إليه أعلاه والمعدل لقانون الإجراءات الجزائية على العديد من الأحكام السابقة المتعلقة بسير محكم ةالجنايات بوجه عام، في حين استحدث أحكاما اخرى تتعلق بسير محكمة الجنياتت الإبتدائية أو الإستئنافية لم يكن معمولا به وهو ما سنحاول التركيز عليه من خلال العناصر الآتية:

---

[387] تأخر المشرع الجزائري في إقراره مبدأ التقاضي على درجتين في مواد الجنايات ذلك أن المشرع الفرنسي أقر المبدأ بموجب القانون 2000-516 المؤرخ في 15 جوان 2000 بموجب المادة 380-1 والذي بدأ ساري النفاذ منذ 2001/01/01.

[388] ينظر القانون 17-07 الصادر بتاريخ 27 مارس 2017 المعدل والمتمم لقانون الإجراءات الجزائية، جريدة رسمية عدد 20 مؤرخة في 29 مارس 2017.

1- الإختصاص النوعي والمحلي لمحكمة الجنايات الابتدائية والاستئنافية:

قبل التطرق لسير محكمة الجنايات الإبتدائية أو الاسئنافية، يتعين بداية تحديد قواعد الاختصاص النوعي، والشخصي، والإقليمي التي تحكم كل منهما تبعا لما يلي:

أ- الإختصاص النوعي لمحكمة الجنيات الإبتدائية والإستئنافية:

وبالرجوع إلى الأحكام الواردة في المادتين 248 و 250 من قانون الإجراءات الجزائية المعدلة بموجب القانون 07-17 والمادة 249 منه، يتضح لنا أنت كل من محكمة الجنيات الإبتدائية ومحكمة الجنايات الإستئنافية تختصان بالنظر في الأفعال الموصوفة جنايات وكذا الجنح والمخالفات المرتبطة بها والمحالة إليها بمقتضى قرار نهائي من غرفة الإتهام والمرتكبة من طرف أشخاص بالغين.[389]

ب- الإختصاص المحلي لمحكمة الجنايات الابتدائية والإستئنافية:

يشمل الإختصاص المحلي لمحكمة الجنيات الإبتدائية ومحكمة الجنايات الإستئنافية وفقا للقواعد المعمول بها حدود دائرة اختصاص المجلس القضائي، ويمكن استثناء امتداده إلى خارجه بموجب نص خاص.[390]

2- انعقاد وسير محكمة الجنايات الإبتدائية والإستئنافية:

أقرّ المشرّع الجزائري بموجب أحكام القانون 07-17 المشار إليه أعلاه بعض الأحكام الخاصة المتعلقة بانعقاد وسير محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية مع تأكيده للقواعد العامة المعمول بها أمام محكمة الجنيايات بوجه عام، وسيتم التركيز على خصوصية الإجراءات المستحدثة تبعا لما يلي:

أ- انعقاد محكمة الجنايات الإبندائية والإستئنافية:

تعقد محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية جلساتها كقاعدة عامة في مقر المجلس القضائي لكن استثناء وبقرار من وزير العدل يمكن انعقادها في أي مكان آخر من دائرة إختصاص المجلس القضائي.[391]

وتعقد محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية جلساتها في شكل دورات **(04 دورات في السنة)** على أن يحدد تاريخ افتتاحها بأمر من رئيس المجلس القضائي بناء على طلب من النائب العام، كما يقوم رئيس المجلس القضائي أيضا بضبط جدول القضايا بناء على اقتراح النيابة العامة، ويمكن عند الضرورة عقد دورة إضافية أو أكثر بناء على اقتراح من النائب العام حسب حجم القضايا وعددها.

---

[389] يقصد بالبالغ الذي يبلغ 18 سنة عند ارتكاب الجريمة، وقد سبق للمشرع الجزائري وأن استبعد اختصاص محكمة الجنايات بالنظر إلى الافعال الإرهابية أو التخريبية المرتكبة من طرف القصر البالغين من العمر 16 سنة كاملة وذلك بعد صدور القانون 15-12 المؤرخ في 15 جويلية 2015 المتعلق بحماية الطفل بموجب المادة 149 منه.

[390] لم يشر المشرع الجزائري في هذا النص إلى طبيعة النص الخاص، لكن الأمر يرتبط على وجه الخصوص بمحاكم الأقطاب ذات الاختصاص الإقليمي الموسع.

[391] ينظر المواد 252، 253 فقرة 1، 254، 255 من قانون الإجراءات الجزائية المعدلة.

وما يحسب للمشرع ابقائه على نظام عقد جلسات محكمة الجنايات في شكل دورات وليس بصفة دورية كما هو الحال بالنسبة لمحكمة الجنح والمخالفات الأمر الذي يبقي لمحكمة الجنايات

رهبتها وخصوصيتها، ولكن يبقى لهذا النظام بعض المساوئ أهمها نقص الإطار البشري لتغطية جميع جلسات محكمة الجنايات الابتدائية والاستئنافية فعملها تبعا لذلط سيكون على مدار السنة خاصة إذا عقدت كل منها في دورة مستقلة الأمر الذي يؤدي إلى ارهاق قضاة المحاكم على وجه الخصوص.

ب- تشكيلة محكمة الجنايات الابتدائية والاستئنافية:

عدّل المشرع الجزائري بموجب 17-07 المشار إليه أعلاه تشكيلة محكمة الجنايات ووفقا لما قضت به المادة 258 فإنّ محكمة الجنايات الابتدائية أو اللاستئنافية تتشكّل من قضاة، محلفيّن النيابة العامة، أمين ضبط وذلك على النحو الآتي:[392]

أولا: القضاة:

تتشكل محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية من 03 قضاة أصليين كما هو الحال بالنسبة لمحكمة الجنايات قبل التعديل:[393]

- **قاضي رئيسي:** يترأس محكمة الجنايات الابتدائية قاضي برتبة مستشار بالمجلس القضائي على الأقل، بينما يترأس الجنايات قاضي برتبة رئيس غرفة بالمجلس القضائي على الأقل:

- **قاضيين مساعدين:** لم يحدّد المشرع الجزائري رتبة القاضي المساعد سواء على مستوى محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية، وبالتالي يكفي أن يكون له صفة قاضي يعين من دائرة اختصاص المجلس القضائي بأمر من رئيسه، وعند الضرورة يمكن انتداب قاضي أو أكثر من مجلس آخر قصد استكمال التشكية بقرار من رئيسي المجلس القضائيين المعنيين، هذا الأمر يطرح عند نقص التأطير البشري من القضاة على مستوى المجلس القضائي.

وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن رئيس المجلس القضائي يأمر بتعيين قاضي أو أكثر احتياطي لكل جلسة من جلسات محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية لاستكمال التشكيلة في حالة وجود مانع لدى واحد أو أكثر من القضاة الأصليين والذي يتعين عليه حضور الجلسة منذ البداية ومتابعة سيرها إلى حين غلق باب المرافعات. أما إذا تعلق الأمر بالرئيس فيستخلف من بين القضاة الأصليين الأعلى رتبة، وحسنا فعل المشرع ذلك باشتراطه حضور القاضي الاحتياطي حتى لا يعاد مباشرة إجراءات سير الجلسة منذ البداية بل يكفي استكمالها فقط، وفي نفس

---

[392] ينظر المادة 258 من قانون الإجراءات الجزائية المعدلة، بموجب القانون 17-07.

[393] لا يجوز للقاضي الذي سبق له النظر في القضية بوصفه قاضيا للتحقيق أو الحكم أو عضوا بالنيابة أو عضوا بغرفة الاتهام أو ممثلا للنيابة العامة أن يجلس للفصل فيها بمحكمة الجنايات، وفقا لما نصت عليه صراحة المادة 260 من قانون الإجراءات الجزائية المعدلة.

الوقت سيكلف ذلك عبء أكبر على المجلس القضائي في توفير القضاة لتشكيل محكمة الجنايات.

ثانيا : المحلّفون:

تتشكل محكمة الجنايات الالبتدائية او الاستئنافية من 04 محلفين[394] على خلاف ما كان مقررا قبل التعديل حيث كانت محكمة الجنايات تتشكل من محلفين اثنين فقط، والملاحظ هنا أن المشرع الجزائري قد رفع عدد المحلفين الشعبيين ليتجاوز عدد القضاة الرسميين، وبالتالي فقد أضفى التشكيلة الشعبية على محكمة الجنايات، لكن ما يعاب على المشرع الجزائري في هذا الشأن أنه يوسع من دائرة الخطأ لدى القضاة الشعبيين في الوصول إلى الحقيقة لأنّه تنقصهم الخبرة القانونية اللازمة الأمر الذي يعيق تطبيق مبدأ التقاضي على درجتين والذي كان الغرض من إقراره التخفيف من الأخطاء على مستوى أحكام محاكم الدرجة الأولى وتصحيحها على مستوى الدرجة الثانية.

ويستبعد المحلّفون من تشكيلة محكمة الجنايات الابتدائية أو الإستئنافية وفقا لما نصت عليه المادة 285 فقرة 3 المعدلة بمقتضى القانون 17-07 المذكور حيث تتشكّل من قضاة فقط إذا تعلّق الأمر بالنظر في جنايات متعلقة بالإرهاب أو المخدرات أو التهريب.[395]

ووفقا لما نصّت عليه المادة 264 من قانون الإجراءات الجزائية بعد التعديل فإنّ هناك لجنة خاصة.[396] تعد سنويا للفصل خلال الفصل الأخير من كل سنة للسنة التي تليها قائمتان للمحلفين تتضمن كل منهما 24 محلّف من كل دائرة اختصاص المجلس القضائي، وقبل افتتاح دورة محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية ب 10 أيام على الأقل يقوم رئيس المجلس القضائي في جلسة علنية وعن طريق القرعة بسحب أسماء 12 محلفا لتلك الدورة من القائمة السنوية المعدة لذلك، كما يسحب أيضا 4 محلّفين لكل دورة من القائمة الخاصة بكلّ محكمة.[397]

ثالثا: النيابة العامة:

يقوم بمهام النيابة العامة أمام محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية النائب العام أو أحد قضاة النيابة العامة بوصف أنّ النيابة العامة غير قابلة للتجزئة.

---

[394] يشترط في الملحلف أن تتوافر فيه الشروط المنصوص عليها في المادة 261 من قانون الإجراءات الجزائية كما يشترط فيه أيضا ألا يكون فاقدا للأهلية لكي يكون محلفا وفقا لما نصت عليه المادة 262 من نفس القانون ولا يتواجد في حالة من حالات التعارض المذكورة في المادة 263 منه.

[395] الأغلب أن المشرع الجزائري أقر التشكيلة القانونية في جرائم الارهاب، المخدرات، التهريب، لأنّها جرائم تشترط توافر الأدلة القانونية لقيامها فيها حالة التلبس بالجريمة.

[396] تحدد تشكيلة اللجنة بقرار من وزير العدل يرأسها رئيس المجلس القضائي وتجتمع بمقره.

[397] ينظر المادة 264 قانون الإجراءات الجزائية المعدلة بالقانون 17-07.

رابعا: أمين الضبط:

تتشكّل أيض محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية من أمي نضبط، كما يمكن أن يوضع تحت تصرف رئيس المحكمة عون جلسة.

وتبقى تشكيلة محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية من النظام العام، هذا وقد استقرت سابقا كذلك قرارات المحكمة العليا على أن تشكيلة محكمة الجنايات من النظام العام بقولها:" تشكيلة المحكمة الجنائية من النظام العام وما دام الحكم المطعون فيه قد تضمن أسماء قضاة ليست لهم الرتب المنصوص عليها فتترتب على ذلك البطلان".[398]

3- الإجراءات التحضيرية لانعقاد محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية:

تضمن تعديل قانون الإجراءات بموجب القانون 17-07 في المواد 268، 269، 270، 273 274، 275، بعض الأحكام الخاصة تتعلق بالإجراءات التحضيرية التي تسبق انعقاد محكمة الجنايات دون تغيير كبير في هذه الإجراءات نوجزها في الآتي:

أولا: تبليغ قرار الإحالة:

يبلغ المتهم المحبوس بقرار الإحالة على محكمة الجنايات الابتدائية وذلك بواسطة أمانة ضبط المؤسسة العقابية، أما المتهم غير المحبوس فيبلغ وفقا للقواعد العامة للتبليغ المنصوص عليها في المواد 439 إلى 441 من قانون الإجراءات الجزائية.

في حين لا يسري إجراء تبليغ قرار الإحالة للمتهم أمام محكمة الجنايات الاستئنافية بطبيعة الحال لأنّه سبق تبليغه به أمام محكمة الدرجة الأولى.

ثانيا: إرسال ملف الدعوى وأدلة الإّقناع:

إلى أمانة ضبط محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية عن طريق النائب العام كما يتم نقل المتهم إلى مقر المحكمة لتقديمه للمحاكمة في أقرب دورة.

ثالثا: استجواب المتهم:

يتوجب على رئيس محكمة الجنايات الابتدائية أو القاضي الذي يفوضه قبل 8 أيام على الأقل من انعقاد الجلسة القيام باستجواب المتهم عن هويته والتحقق من تبليغه بقرار الإحالة وإلا سلمه نسخة عنه، كما يطلب منه اختيار محامي للدفاع عنه والاّ عين له الرئيس محاميا من تلقاء نفسه.[399] بينما يقتصر إجراء الإستجواب إذا ارتبط الأمر باستئناف مرفوع أمام محكمة الجنايات الاستئنافية على تأكد رئيس الجلسة من تأسيس محامي للدفاع عن المتهم وإلا عين له محاميا بصفة تلقائية.

---

[398] قرار المحكمة العليا رقم 216301 الصادر عن الغرفة الجنائية بتاريخ 24 جويلية 1999 منشور بمجلة الاجتهاد القضائي للغرفة الجنائية قسم الوثائق بالمحكمة العليا عدد خاص لسنة 2003، ص 327.

[399] ذهب المشرع الجزائري من خلال نص المادة 270 فقرة 3 إلى انه يمكن للمتهم أن يعهد للدفاع عنه لأحد أقاربه أو أصدقائه، وقد ترك ذلك للسلطة التقديرية للقاضي وبصفة استثنائية دون أن يبين فيها الحالات التي يمكن فيها الترخيص ويرتبط الأمر في الغالب بعدم قدرة المتهم عن الدفاع عن نفسه بسبب مرض أو إعاقة ووجود المحامي للدفاع عن المتهم يغني عن ذلك.

رابعا: تبليغ المتهم بقائمة الشهود والمحلّفين:

يبلغ المتهم بقائمة الشهود المرغوب سماعها من قبل النيابة العامة أو المدعي المدني قبل افتتاح الجلسة ب 3 أيام على الأقل، كما يبلغ المتهم أيضا النيابة العامة والمدعي المدني بقائمة شهوده في نفس الآجال القانونية.

كما تبلغ قائمة المحلّفين المعنيين للدورة قبل يومين على الأقل من افتتاح المرافعات سواء أمام محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية.

4- انعقاد الجلسة وسير المرافعات:

تضمن القانون 17-07 المعدل لقانون الإجراءات الجزائية تعديلا لنص المادة 280 نوجز هذه الأحكام فيما يلي:

أ- انعقاد الجلسة: تنعقد جلسة محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية في اليوم والساعة المحددين لكل قضية على أن تستحضر أمامها المتهم ويتم في هذه الحالة استكمال التشكيلة القانونية

وذلك بإجراء القرعة الخاصة باختيار 4 محلّفين من بين المحلفين المستدعين وذلك بغرض الجلوس بجانب قضاة المحكمة، ويملك المتهم أو محاميه رد 3 محلفين كم بين المحلفين الذين استخرج أسماؤهم بالقرعة[400]، كما تملك النيابة العامة رد محلفين اثنين، على أن يكون الرد دون إبداء أسباب، يقوم الخبراء بعد جلوسهم في تشكيلة المحكمة بأداء القسم الوارد في نص المادة 284 فقرة 7 المعدلة بموجب القانون 17-07.[401]

وعند انتهاء هذه الإجراءات المشار إليها يعلن الرئيس عن تشكيل محكمة الجنايات تشكيلة قانونية وهنا تبدأ مرحلة المرافعات.

وفي حالة عدم الإشارة في محضر أو في إشهاد أو في الحكم إلى ما يفهم عنه صراحة نقص في استيفاء الإجراءات الشكلية المقررة قانونا لتشكيل محكمة الجنايات، فيفترض في هذه الحالة أنّ هذه الإجراءات قد وقعت صحيحة.

ب- سير المرافعات: تكون جلسة محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية علنية ما لم تقرر المحكمة عقد الجلسة سرّية متى كانت تمس بالنظام العام والآداب العامة، والأصل أن تتواصل جلسة محكمة الجنايات دون انقطاع إلى حين الفصل في القضية وصدور الحكم ومع ذلك يمكن ايقافها لراحة القضاة والأطراف.

ويناط بالرئيس ضبط حسن سير الجلسة وإدارة المرافعات وفقا للإجراءات المعمول بها قانونا والملاحظ أنّ المشرّع الجزائري بموجب تعديل قانون الإجراءات الجزائية 17-07 في المواد 286

---

[400] إذا تعدد المتهمون يمكن لهم مباشرة حق الرد مجتمعين على ألا يتجاوز عدد المحلفين الذين تم ردهم 3 محلفين وفي حالة عدم اتفاقهم يباشرون حق الرد منفردين حسب الترتيب المعين في القرعة على ألا يتجاوز العدد دائما 3 محلفين.

[401] ينظر المادة 284 فقرة 7 من قانون الإجراءات الجزائية المعدلة بالقانون 17-07.

287، 291، 289، 288، 295، 299، 303[402]، أبقى بصفة عامة على الإجراءات سير المرافعات المعمول بها سابقا أمام محكمة الجنايات وعلى وجه الخصوص تلاوة الأسئلة قبل الانسحاب للمداولة والتي تتعلق بكل واقعة ذكرت في قرار الإدانة.[403]

ثانيا: الحكم الصادر في مواد الجنايات عن محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية:

بعد سير المرافعات أمام محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية يقرر رئيس المحكمة بعد إقفال باب المرافعات وتلاوة الأسئلة الموضوعة رفع الجلسة والانسحابللمداولة قبل النطق بالحكم وهنا يتعين عليه أن يأمر رئيس الخدمة بإخراج المتهم المحبوس من قاعة الجلسة ومراقبة المتهم غير الموقوف وعدم السماح له بمغادرة مقر المحكمة لحين صدور الحكم خوفا من هروبه.[404]، وسيتم عرض التعرض من خلال هذا المبحث إلى مرحلة المداولة والنطق بالحكم وصولا إلى تحريره وذلك من خلال ما يلي:

أ- المداولة والنطق بالحكم:

عدّا المشرع الجزائري بموجب أحكام القانو 17-07 المعدل لقانون الإجراءات الجزائية المواد 309 إلى نص المادة 316 منه، والتي تبين القواعد المتعلقة بسير مرحلة المداولات والنطق بالحكم، وباستقراء هذه النصوص القانونية فقد تضمن التعديل:

1- المداولة:

الملاحظ أنّ المشرع الجزائري أبقى على نظام التداول عن طريق أوراق التصويت السرية وبواسطة الإقتراع عن كل سؤال مطروح قبل الانسحاب للتداول، وعند ثبوت أدلة إدانة المتهم يتم التداول حول استفادته من الظروف المخففة، ثم يتم التداول بعدها في تطبيق العقوبة المناسبة على المتهم، وتصدر جميع الأحكام بالأغلبية.[405]

اعتبر المشرع الجزائري بموجب نص المادة 309 فقرة 4 الحكم القاضي بعقوبة نافذة سالبة للحرية من أجل جناية صادرة عن محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية سندا للقبض على المتهم المحكوم عليه وحبسه فورا مهما كانت العقوبة المحكوم بها عقوبة سجن أو حبس نافذ ما لم يكن قد استنفذها، ويرتبط الأمر بطبيعة الحال بالمتهم غير الموقوف في حين ترك السلطة التقديرية لمحكمة الجنايات لإصدار أمر مسبب بالإيداع أو القبض على المتهم المحكوم عليه بعقوبة سالبة للحرية من أجل جنحة تساوي أو تجاوز سنة، وحسنا فعل المشرع الجزائري ذلك

---

[402] ينظر أحكام المواد 286، 287، 291، 289، 288، 295، 299، 303 من قانون الإجراءات الجزائية المعدلة بالقانون 17-07.

[403] للمزيد من الاطلاع حول الأسئلة المطروحة من محكمة الجنايات وما تثيره من إشكالات قانونية، يراجع دراسة مقدمة من مختار سيدهم تحت عنوان: محكمة الجنايات وقرار الإحالة عليها، منشورة بمجلة الاجتهاد القضائي للغرفة الجنائية بالمحكمة العليا، عدد خاص، 2003، ص 33.

[404] ينظر المادة 308 من قانون الإجراءات الجزائية المعدلة بالقانون 17-07.

[405] قصد بمصطلح الأغلبية هنا، الأغلبية النسبية أي البسيطة وليست المطلقة.

خوفا من هرب المتهم، كما تملك محكمة الجنايات السلطة في إفادة المتهم بوقف تنفيذ العقوبة بصفة كلية أو جزئية متى حكمت عليه بعقوبة جنحية.[406]

والجديد الذي جاء به القانون 17-07 هو تحرير ورقة التسبيب الملحقة بورقة الأسئلة، هذه الأخيرة تحرر من طرف رئيس محكمة الجنايات سواء الابتدائية أو الاستئنافية أو من يفوضه من القضاة المساعدين له، وتلحق ورقة التسبيب كما سبق ذكره بورقة الأسئلة أثناء انعقاد الجلسة، وفي حالة استحالة ذلك نظرا لتعقيدات القضية توضع هذه الورقة لدى أمانة ضبط المحكمة في ظرف 3 أيام من تاريخ النطق بالحكم.

ويتضمن التسبيب على النحو الذي أشارت إليه المادة 309 المشار إليها ما يلي:

- ✓ العناصر التي جعلت محكمة الجنايات تقتنع بالإدانة في كل واقعة حسبما يستخلص من المداولة وذلك في حالة الحكم بإدانة المتهم.
- ✓ الأسباب الرئيسية التي على أساسها استبعدت محكمة الجنايات إدانة المتهم عند الحكم ببرائته.
- ✓ أهم عناصر الإدانة أو البراءة في حالة متابعة المتهم بالعديد من الأفعال الجرمية والذي تمت إدانته في بعضها في بعضها في حين تمت تبرئته في البعض الآخر.
- ✓ العناصر الرئيسية التي أقنعت المحكمة أنّ المتهم قد ارتكب الأفعال المادية للوقائع المنسوبة إليه والأسباب التي تستبعد مسؤوليته الجنائية عنها في حالة وجود مانع من موانع المسؤولية الجنائية.

والملاحظ هنا أن اشتراط المشرع الجزائري وجود ورقة التسبيب من شأنه أن يشكل قيدا على مبدأ الاقتناع الشخصي الذي يحكم سير محكمة الجنايات، لكن مع ذلك فإنّ القاضي مسبقا إذا علم أنه سيذكر الأسباب التي دفعت به إلى اصدار مثل هذا الحكم سوف يتحرى الدقة ويكون أكثر حرصا.

2- النطق بالحكم الصادر في الدعوى العمومية وتحريره:

سيتم التطرق إلى النطق بالحكم وشروط تحريره من خلال ما يلي:

أ- النطق بالحكم:

يتم النطق بالحكم المتعلق بالإدانة أو البراءة في جميع الأحوال وفق للمبادئ المستقر عليها في جلسة علنية حتى ولو انعقدت الجلسة بصفة سرّية، فبعد المداولة يعود أعضاء المحكمة إلى قاعة الجلسة أين يقوم رئيس الجلسة بالمناداة على أطراف القضية واستحضار المتهم.

ويتم بعدها تلاوة الإجابات التي أعطيت عن الأسئلة المطروحة قبل الانسحاب للمداولة مع ضرورة الإشارة إلى مواد القانون المطبقة والتنويه عن ذلك في الحكم.

وهي الإجراءات المعمول بها أيضا في هذا الصدد قبل التعديل، ويعتبر إجراء تلاوة الأجوبة عن الاسئلة المطروحة إجراء جوهري حسب ما استقرت عليه قرارات المحكمة العليا دائما.[407]

---

[406] يقصد بالعقوبة الجنحية عقوبة الحبس التي تساوي أو تقل عن 5 سنوات لارتكاب جناية أو جنحة.

ثمّ ينطق رئيس محكمة الجنايات بعدها بالحكم أو البراءة أو بالإعفاء من العقاب على أن تنفذ العقوبة السالبة للحرية فورا ضد المتهم غير الموقوف والذي تمت إدانته لارتكابه جناية وفقا لما سبق ذكره. كما يتم الافراج في الحال عن المتهم المحبوس في حالة الحكم عليه بالبراءة أو الاعفاء من العقوبة أو في حالة الحكم عليه بعقوبة سالبة للحرية موقوفة النفاذ أو بعقوبة العمل للنفع العام ما لم يكن محبوسا لسبب آخر.

وتجدر الإشارة إلى أنّ المصاريف القضائية في حالة الحكم ببراءة المتهم تكون على عاتق الدولة في حين يلزم المتهم بالمصاريف القضائية في حالة إدانته أو إعفائه من العقاب وفقا للأوضاع المنصوص عليها في المادة 310 من قانون الإجراءات الجزائية.[408]

وبعدما ينطق رئيس محكمة الجنايات بالحكم ينبه المحكوم عليه بأن له مهلة 10 أيام كاملة للطعن بالإستئناف تحسب من اليوم الموالي للنطق بالحكم إذا كان الحكم قد صدر ابتدائيا عن محكمة الجنايات الابتدائية، بينما يمنح له مهلة 8 أيام كاملة للطعن بالنقض تحسب كذلك من اليوم الموالي للنطق بالحكم إذا كان الحكم قد صدر نهائيا عن محكمة الجنايات الاستئنافية.

ب- تحرير الحكم:

يحرر الحكم ويوقع على أصله من قبل رئيس محكمة الجنايات وكاتب الجلسة[409] في أجل 15 يوما من تاريخ صدوره، ويتعين هنا أن يتضمن الحكم الفاصل في الدعوى العمومية الإشارة إلى جميع الإجراءات الشكلية المقررة قانونا، كما يجب أن يتضمن البيانات المنصوص عليها قانونا.[410]

كما يحرّر كاتب الجلسة أيضا محضرا يثبت الإجراءات التي قررت في الجلسة يوقع عليه مع الرئيس في أجل 3 أيام على الأكثر من تاريخ صدور الحكم. على أن يتضمن هذا المحضر القرارات التي تصدر في المسائل العارضة والتي كانت محل نزاع وكذا في الدفوع.

ويطلق على هذا المحضر من الناحية العلمية بمحضر المرافعات، ويعتبر الوثيقة الأساسية في كل محاكمة جنائية باعتباره شاهدا على سلامة الإجراءات وحجة على وقوعها، وهي الوثيقة التي

---

[407] قرار المحكمة العليا الصادر عن الغرفة الجنائية بتاريخ 18 جويلية 2013 فصلا في الطعن رقم 0881529 المنشور ب: نجيمي جمال " قانون الاجراءات الجزائية على ضوء الاجتهاد القضائي (مادة بمادة) الجزء الثاني" الطبعة الثانية، دار هومة، الجزائر 2016، ص 128.والذي جاء فيه:" حيث يتبين من بالرجوع إلى المحضر المذكور أنه ذكر بأن لجلسة استؤنفت للنطق بالحكم الجنائي بعد رفع السرية – دون الإشارة إلى تلاوة الأجوبة عن الأسئبة وهو إجراء جوهري في المحكمة الجنائية، ذلك أن تلاوة الأسئلة المستخرجة من منطوق قرار الإحالة قبل المداولة لا يترتب عن اغفالها البطلان مادام قرار الإحالة هة مصدرها وقد بلغ الأطراف فلم تبق غير الصياغة الفنية التي لا تجوز مناقشتها اما تلاوة الأجوبة بعد المداولة فهي إجراء إجباري يتعين القيام به تحت طائلة البطلان الأمر الذي يؤدي إلى النقض دون حاجة إلى مناقشة بقية الأجوبة".

[408] ينظر المادة 310 من قانون الإجراءات الجزائية المعدلة بالقانون 17-07.

[409] يوقع الحكم من أقدم القضاة الذي حضر الجلسة في حالة حصول مانع للرئيس بينما يمضي من رئيس الجلسة في حالة حدوث مانع لكاتب الجلسة.

[410] ينظر البيانات المذكورة في نص المادة 314 من قانون الإجراءات الجزائية المعدلة بالقانون 17-07.

تمكن المحكمة العليا من بسط رقابتها حول مدى احترام الإجراءات الجوهرية المنصوص عليها قانونا.[411]

3- الحكم الصادر في الدعوى المدنية بالتبعية:

تضمن القانون 17-07 تعديلا للمادة 316 من قانون الإجراءات الجزائية والمتضمنة الحكم في الدعوى المدنية، لكنّه أبقى على نفس الأحكام المذكورة سابقا ما عدا ما تعلق منها باستئناف الحكم على النحو الآتي:

- ✓ يتم الفصل في الدعوى المدنية دون إشراك المحلّفين بعد الفصل في الدعوى العمومية سواء قدمت الطلبات المدنية من المدعي المدني ضد المتهم أو من المتهم ضد المدعي المدني في حالة الحكم ببراءته، كما يمكن للمدعي المدني في حالة الحكم بالبراءة أو الإعفاء من العقوبة طلب التعويض الذي تقدره محكمة الجنايات بناء على خطأ المتهم.
- ✓ الفصل في الدعوى المدنية يكون بحكم مسبب قابل للاستئناف في حالة صدوره عن محكمة الجنايات الابتدائية، وقابلا للطعن بالنقض في حالة صدوره عن محكمة الجنايات الاستئنافية، وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أنه إذا اقتصر الاستئناف على الدعوى المدنية وحدها فصلت فيه الغرفة الجزائية بالمجلس القضائي بتأييد أو تعديل أو بإلغاء الحكم المستأنف دون الإساءة للمستأنف وحده، وحسنا ما فعل المشرع بإقراره نظر استئناف الدعوى المدنية أمام الغرفة الجزائية بالمجلس القضائي لأنّ من شأن ذلك تخفيف العبء على محكمة الجنايات الاستئنافية، ضف إلى ذلك أن الفصل في هذه الدعوى يكون بموجب حكم وبتشكيلة قانونية وهو ما تضمنه الغرفة الجزائية بالمجلس القضائي.

ثالثا: الطعن بالنقض بالإستئناف ضد الحكم الصادر عن محكمة الجنايات الابتدائية:

أضاف المشرع الجزائري بموجب التعديل 17-07 المنوه به أعلاه الفصلين الثامن مكرر تحت عنوان "استئناف الأحكام الصاجرة عن محكمة الجنايات الابتدائية" بموجب المواد 322 مكرر إلى نص المادة 322 مكرر، والفصل الثامن مكرر 1 تحت عنوان "الاجراءات المتبعة أمام محكمة الجنايات الاستئنافية" في المواد 322 مكرر 6 إلى نص المادة 322 مكرر 9 وباستقراء النصوص القانونية المشار إليها اعلاه سنتعرض إلى اجراءات الطعن بالاستئناف وآثاره على النحو الآتي:

1- استئناف الأحكام الصادر عن محكمة الجنايات الاستئنافية:

سنتناول من خلال هذا المبحث شروط الطعن بالاستئناف وميعاده:

أ- شروط الطعن بالاستئناف:

تتعلق هذه الشروط خصوصا بطبيعة الحكم المستأنف وصفة الطاعن الذي يحق له الطعن بالاستئناف وميعاده:

[411] ورد في القرار الصادر عن الغرفة الجنائية بالمحكمة العليا، ملف رقم 216325 صادر بتاريخ 7 جويلية 1999، منشور بالمجلة القضائية، العدد 1، 1999، ص 178.

أولا: الحكم:

يشترط في الحكم القابل للاستئناف أمام محكمة الجنايات الاستئنافية أن يكون قد صدر حضوريا عن محكمة الجنايات الابتدائية وأن يكون فاصلا في الموضوع[412]، وتبعا لذلك يستبعد الحكم الغيابي من الطعت بالاستئناف لأنه يكون قابلا للمعارضة وفقا لما أقره المشرع في حالة غياب المتهم والحكم في غيبته.[413]

ثانيا: صفة الطاعن بالاستئناف في حكم محكمة الجنايات:

يحق مباشرة حق الاستئناف الحكم الصادر عن محكمة الجنايات الابتدائية من قبل نفس الأطراف التي يحق لها استئناف الأحكام الصادرة في مواد الجنح والمخالفات وهو المتهم، النيابة، الطرف المدني، المسؤول عن الحقوق المدنية، الإدارات العامة في الأحوال التي تباشر فيها الدعوى العمومية. ومع ذلك فقد أجازت المادة 3222 مكرر 4 من قانون الإجراءات الجزائية للمتهم إذا كان مستأنفا وحده دون النيابة العامة التنازل عن استئنافه فيما يتعلق بالدعوى العمومية بشرط أن يكون ذلك التنازل قبل بداية تشكيل المحكمة، كما يجوز للمتهم وللطرف المدني التنازل عن استئناف الدعوى المدنية بالتبعية في أي مرحلة من مراحل سير المرافعات.

ثالثا: ميعاد الاستئناف:

أبقى المشرع الجزائري على ميعاد الاستئناف به في مواد الجنح والمخالفات حيث يرفع استئناف الأحكام الصادرة عن محكمة الجنايات الابتدائية في ميعاد 10 أيام كاملة تحسب من اليوم الموالي للنطق بالحكم باعتبار أن الحكم يصدر حضوريا.[414] وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى وجوب جدولة قضية الاستئناف في الدورة الجارية أو الدورة التي تليها والمرتبطة بمحكمة الجنايات الاستئنافية.

ب- إجراءات الطعن بالاستئناف:

يرفع استئناف الحكم الصادر عن محكمة الجنايات الابتدائية بتصريح كتابي أو شفوي أمام أمانة ضبط محكمة الجنايات الابتدائية التي أصدرت الحكم المطعون فيه إذا كان المتهم حرّا على أن يوقع على تقرير الاستئناف كاتب الضبط، المستأنف نفسه أو محاميه أو وكيل خاص مفوض عنه بالتوقيع.

أما إذا كان المتهم محبوسا فيسجل الاستئناف أمام كاتب المؤسسة العقابية المحبوس بها، ويسجل في سجل خاص ويسلم له وصل عن ذلك، ويتعين في هذه الحالة على مدير المؤسسة العقابية إرسال نسخة من التقرير خلال 24 ساعة إلى كاتب الجهة القضائية التي أصدرت الحكم المطعون فيه تحت طائلة توقيع جزاءات إدارية.[415]

---

[412] ينظر المادة 322 مكرر فقرة 1 من قانون الإجراءات الجزائية المعدلة بالقانون 17-07.

[413] ينظر في حالة غياب المتهم أمام محكمة الجنايات المواد 317 إلى 322 من قانون الإجراءات الجزائية المعدلة بالقانون 17-07 من أحكام خاصة في هذا الشأن.

[414] ينظر المادة 322 مكرر فقرة 2 من قانون الإجراءات الجزائية المعدلة بالقانون 17-07

[415] ينظر ما أقرته المادة 422 قانون الإجراءات الجزائية.

ج- آثار الطعن بالاستئناف:

للطعن بالإستئناف في حكم محكمة الجنايات الابتدائية أثر موقف وأثر ناقل على النحو الآتي:

1- الأثر الموقف:

أبقى المشرع الجزائري على نفس الأثر المعمول به في استئناف حكم محكمة الجنح والمخالفات وهو الأثر الموقف، وقد أورد المشرع على هذه القاعدة استثناءات تتمثل في:

- ✓ الإفراج عن المتهم المحبوس في حالة الحكم عليه بالبراءة أو بعقوبة سالبة للحرية موقوفة النفاذ أو بعقوبة العمل بالنفع العام ما لم يكن محبوسا لسبب آخر.
- ✓ تنفيذ العقوبة السالبة للحرية المحكوم بها في حالة جناية أو جنحة مع الأمر بالإيداع.
- ✓ بقاء المتهم المحبوس المحكوم عليه بعقوبة نافذة سالبة للحرية من أجل جنحة رهن الحبس إلى غاية الفصل في الإستئناف ما لم يكن استنفذ العقوبة المحكوم بها عليه.

2- الأثر الناقل:

يقصد بالأثر الناقل للاستئناف عرض النزاع مجددا أمام جهة قضائية أعلى من الجهة مصدرة الحكم، ويشترط في هذه الحالة وفقا للقواعد العامة المعمول بها في هذا الشأن ووفقا لما أقرته المادة 322 مكرر 07 من قانون الإجراءات الجزائية.

2-1- التقيد بصفة المستأنف: إذا كان الأمر يرتبط باستئناف النيابة العامة، المتهم أو الطرف المدني.

2-2- التقيد بصحيفة الاستئناف: ويرتبط الأمر على وجه الخصوص بالمتهم الذي يمكنه استئناف الدعوى العمومية أو الدعوى المدنية بالتبعية أو كلاهما معا.

د- الفصل في الاستئناف:

تفصل محكمة الجنايات الاستئنافية بداية في شكل الاستئناف المرفوع أمامها (توافر شرط الصفة،

الميعاد ...) بتشكيلة قانونية أي قبل القرعة لاستخراج قائمة المحلفين، ثم تفصل بعدها في موضوع الاستئناف المعروض عليها على النحو الآتي:[416]

- ✓ إذا ارتبط الاستئناف بالدعوى العمومية فعلى محكمة الجنايات الاستئنافية إعادة الفصل في القضية من جديد دون التطرق إلى ما قضى به الحكم المستأنف لا بالتأييد، ولا بالتعديل ول ابالإلغاء، وفي هذا الخصوص خالف المشرع الجزائري الأحكام المعمول بها في حالة إستئناف أحكام محكمة الجنح والمخالفات أين تقوم جهة الاستئناف وهي الغرفة الجزائية بالمجلس القضائي بتأييد، تعديل أو إلغاء الحكم المستأنف.
- ✓ أما إذا ارتبط الاستئناف بالدعوى المدنية فتفصل فيه محكمة الجنايات الإستئنافية بالتأييد أو التعديل أو الإلغاء، لأنّ الدعوى المدنية ترتبط بحكم مسبب، وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أنه لا يجوز للطرف المدني تقديم طلبات جديدة ما عدا ما تعلق منها بطلب زيادة

[416] ينظر المادة 322 مكرر 7 فقرة 1 و 2 قانون الإجراءات الجزائية المعدلة بالقانون 17-07.

التعويضات المدنية بالنسبة للضرر اللاحق به منذ صدور حكم محكمة الجنايات الابتدائية على النحو الذي أشارت إليه المادة 322 مكرر 9 من قانون الإجراءات الجزائية.

✓ لا يجوز لمحكمة الجنايات الاستئنافية عند نظرها في استئناف مرفوع من المتهم أو المسؤول عن الحقوق المدنية وحده أن تسيء لحالة المستأنف.

خاتمة:

تناولت هذه الدراسة القانونية على وجه الخصوص تحليل النصوص القانونية التي جاء بها تعديل قانون الإجراءات الجزائية بمقتضى القانون 17-07 المؤرخ في 27 مارس 2017 والذي تبنى مبدأ التقاضي على درجتين في مادة الجنايات بعد أن كان التقاضي فيها يتم على مستوى درجة واحدة مسايرا بذلك العديد من التشريعات المقارنة في هذا الشأن، ويعتبر هذا التعديل أهم ما حقّقه المشرع الجزائري في مجال ضمان محاكمة عادلة للمتهم وتجسيد المساواة والحقوق التي يضمنها الدستور للمتقاضين.

ومن خلال الدراسة تم التوصل إلى مجموعة من النتائج نوجزها في الآتي:

- تبنى المشرع الجزائري مبدأ التقاضي على درجتين في مواد الجنايات من خلال إنشائه لمحكمة جنايات تصدر أحكاما ابتدائية يتم استئنافها أمام محكمة الجنايات الاستئنافية.

- تعديل تشكيلة محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية بإضافة محلّفين اثنين لتصبح التشكيلة الشعبية تغلب على التشكيلة القضائية، الامر الذي يؤدي إلى توسيع دائرة الخطأ القضائي وهذا ما يتعارض مع مبدأ التقاضي على درجتين.

- الحكم الصادر عن محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية بعقوبة سالبة للحرّية ضد المتهم مدان بجناية يعدّ سندا تنفيذيا ينفذ فورا على المتهم غير الموقوف.

- اشترط المشرع الجزائري لورقة التسبيب كوثيقة ملحقة بورقة الأسئلة.

- إقرار المشرع الجزائري نظر استئناف الدعوى المدنية وحدها أمام الغرفة الجزائية بالمجلس القضائي لأنّ من شأن ذلك تخفيف العبء على محكمة الجنايات الاستئنافية.

- إنّ لاستئناف حكم محكمة الجنايات الابتدائية نفس الأثر المترتب عن استئناف حكم محكمة الجنح والمخالفات وهو الأثر الموقف والأثر الناقل، مع التأكيد على أن محكمة الجنايات الاستئنافية تعيد النظر في الجناية من جديد دون النظر للحكم المستأنف لا تأييدا ولا إلغاء ولا تعديلا فيما يتعلق بالدعوى العمومية.

وأمام وجود بعض الثغرات في العديل القانوني المشار إليه، فمن خلال الدراسة تمّ التوصل إلى بعض الإقتراحات وهي كالتالي:

- ضرورة توفير الإطار المادي والبشري من أجل ضمان سير حسن لجلسات محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية دون التأثير على سير باقي جلسات المحاكم.

- عدم إرهاق القضاة بجلسات كثيرة وضمان راحتهم لحسن سير محكمة الجنايات الابتدائية أو الاستئنافية لأنّ ذلك من شأنه التأثير على حكمهم، ولا يتحقق ذلك إلا بتوفير الإطار البشري دائما.

- تجسيد مبدأ التقاضي على درجتين يهدف إلى تحقيق محاكمة عادلة للمتهم ولا يتحقق ذلك إلا بتشكيلة يغلب في ها الطابع القضائي.

- ضبط ورقة التسبيب ووضع أحكامها بدقة لكي لا تصبح سببا لنقض الحكم وفي ذلك اعتداء على مبدأ الإقتناع الشخصي للقاضي.

- لن يتحقق التعديل أهدافه المرجوة إلا بالحرص على تطبيقه في أرض الواقع والالتزام بأحكامه.

مصادر البحث ومراجعه:

1- القانون العضوي 17-06 الصادر بتاريخ 27 مارس 2017 المعدل للقانون العضوي 05-11 المؤرخ في 17 جويلية 2005 والمتعلق بالتنظيم القضائي، جريدة رسمية عدد 20، مؤرخة في 29 مارس.2017

2- القانون 17-07 الصادر بتاريخ 27 مارس 2017 المعدل والمتمم لقانون الإجراءات الجزائية، جريدة رسمية عدد 20 مؤرخة في 29 مارس .2017

3- نجيمي جمال " قانون الاجراءات الجزائية على ضوء الاجتهاد القضائي (مادة بمادة) الجزء الثاني" الطبعة الثانية، دار هومة، الجزائر 2016 م.

4- مختار سيدهم : محكمة الجنايات وقرار الإحالة عليها، منشورة بمجلة الاجتهاد القضائي للغرفة الجنائية بالمحكمة العليا، عدد خاص، 2003

5- قرار صادر عن الغرفة الجنائية بالمحكمة العليا، ملف رقم 216325 صادر بتاريخ 7 جويلية 1999، منشور بالمجلة القضائية، العدد 1، 1999م.

6- القانون 15-12 المؤرخ في 15 جويلية 2015 المتعلق بحماية الطفل بموجب المادة 149 منه.

7- قرار المحكمة العليا رقم 216301 الصادر عن الغرفة الجنائية بتاريخ 24 جويلية 1999 منشور بمجلة الاجتهاد القضائي للغرفة الجنائية قسم الوثائق بالمحكمة العليا عدد خاص لسنة 2003م.

8- قرار المحكمة العليا الصادر عن الغرفة الجنائية بتاريخ 18 جويلية 2013 فصلا في الطعن رقم 0881529

9- قرار صادر عن الغرفة الجنائية بالمحكمة العليا، ملف رقم 216325 صادر بتاريخ 7 جويلية 1999، منشور بالمجلة القضائية، العدد 1، 1999

جمالية بنائية الخطاب الشعري عند عبد المجيد فرغلي بين استطيقا اللغة والتمكن الإبداعي

The aesthetic building of sufi discourse in Abdelmadjid Farghali between the aesthetic of language and creative mastery .

يونس بوناقة .
(جامعة الشلف - الجزائر)

محمد عبد الفتاح مقدود .
(جامعة الشلف - الجزائر)

الملخَّص :

ما أكثر ما تحدّث به النّقاد العرب على اختلاف عصورهم عن شعريّة الخطاب الصّوفيّ وتبحّر دلالات مصطلحاته الجمّة دونما سواها من المصطلحات الأدبيّة الأخراة، فذكروا ما ذكروه في تضاعيف مصنّفاتهم النّقديّة المائزة حول مسألة فردانيّة الدّلالة المصطلحاتيّة للكلمات التي ما فتأت تندرج تحت لواء الخطاب الصّوفيّ، وكثيرةٌ هي تلكم الكلمات، وهذا من جهة، وأمّا من ناحيّة أخرى فقد ماجت أراء نقادنا العرب إزّاء مسألة استغلاقِ هذا اللّون الخطابيّ من ألوان الخطابات الأدبيّة من ناحية، وانميازه بالبُعد الجماليّ الفنّيّ من جهةٍ أخرى، ومع تتابع الأعصُر غدت هذه المسألة تبني سِجالاً علميًّا معرفيًّا في كينونة الخطاب الصّوفيّ بين سائر الخطابات الأدبيّة الموجودة أو نفْي هذا الموجود -الخطاب الصّوفيّ- فما يلبث الأدب الصّوفيّ إلاّ أدباً مستغلقاً في تفكير طائفة من النّقاد، على حين تراه الأخرى بعين الجمال والفنّ الذي ما أضحى إلاّ سحراً تنثرُ دُرره على صفحات أدبٍ جمع بين شتات الجمال التي ما يبصرها إلاّ واسع النّظر، دقيق التبصّر، ذوّاق الأدب، الباحث فيه مواطن الجمال العجب، وليس يتأتّاك من كلّ هذا إلاّ لمّا تفلي نصًّا من نصوص خطاب نراه -إذا وافَقَنا جملة الدّارسين- نصًّا مفتوحاً على القراءات والتّأويلات التي تبرز مكامن حسنه، وتجلّي روائع نظمه، ورونق غايته.

ومن هنا تروم هذه الدّراسة البحثيّة إلى استجلاء جماليّات الخطاب الشّعريّ الوجدانيّ عند الشّاعر المصري المرحوم عبد المجيد فرغلي من خلال شعريّة هذا الخطاب وكثافته الدّلاليّة، وذلك على ضوء قصائد مختلفة من دواوينه الشّعريّة الجمّة.

الكلمات المفتاحيّة:

الشّعريّة، الخطاب الصّوفيّ، المصطلح الصّوفيّ، خطاب مستغلق، خطاب جماليّ فنّيّ، الأدب الصّوفيّ، الشّعر الوجدانيّ، عبد المجيد فرغلي، شعريّة الخطاب، الكثافة الدّلاليّة، الشّعر العربيّ الحديث.

Summary :

The majority of Arab critics with their differents ages have talked the most about the poetry of Sufi discourse and its semantics terminology with other literary terms . They mentioned in their various critical works about the individuality of the termonological connotation of the words that fell under the umbrella of Sufi discourse This is on one side, either on the other hand , opinions of our critics differ regarding the exploitation of this discourse genre among the other literary dsiscourse . And with continuation of the era this issue has build a cognitive and scientific debate about the nature of this discourse among the other existing discourse . What remains in Sufi literature , just an absorbed literature in the mindset of critics . While seeing it with an eye of beauty and art , which has become nothing but magic , scattered on the pages of literature which can only be seen by a wide sighter .And this become apparent when you read a text from discourse and see it open to readings and interpretations . Hence, this study aims to elucidate the aesthetic of the poetic discourse of the egyptian poet Abdelmadjid Farghali throught the poetry of his discourse in the light of various poems from his Arabic collections .

Key words :

poetry , Sufi discourse, Sufi terminology, aesthetic and artistic discourse , Sufi literature , discourse in the aesthetic sentimental poetry , modern arabic poetry ,semantic significance

مصطلح التصوّف في الفكر العربيّ:

التصوّف هذا المصطلح الفكريّ الفلسفيّ الأدبيّ الزّئبقيّ، العسير المسك، والذي لسنا نلفي له مدلولا واحدا جامعا، إذ يقرّ جلّ النّقاد على أنّه مصطلح قديم حديث في الآن نفسه، ويؤوب أصل هذا المصطلح إلى العهد اليونانيّ، ولم يعرف عند العرب إلاّ على نِحلةٍ من القوم اتخذته لها مذهباً دينيًّا، وقد عُرفوا بالمتصوّفة، وأمَّا المفهوم فقد تنوَّع من لسان ناقدٍ أو مفكّرٍ إلى آخر، فيذكر بن خلدون في مقدّمته عن التصوُّف بأنّه "علم من العلوم الشَّرعيَّة الحادثة في المِلَّة، وأصله: أنَّ طريقة هولاء القوم، لم تزل عند سلف الأمَّة وكبارها من الصَّحابة والتَّابعين، ومن بعدهم، طريقة الحق والهداية وأصلها العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زُخرف الدُّنيا وزينتها."[417] ونحن نتأمّل النَّص الخلدونيّ في مقام التصوّف لنلفي جنسه دينيًّا أكثر من أيّ نزعة أخرى، فيكن الأدب الصُّوفيّ بعد ذلك عند الأغلبيَّة من النُّقاد أدباً مصطبغاً بنفحات دينيَّة محضة، وهذا ما يتنافى وصور الإبداع وفق رؤيتهم النّقديّة الضّيقة.

ولقد قدّم صاحب كتاب "ظهر الإسلام" باباً كاملاً للتصوّف والأدب الصُّوفي، فذكر فيه نشأة التصوّف، وماهيّة التصوّف، وكذا تطوّر التصوّف، إلى أن انتهى إلى الأدب الصّوفي بصنفيْه الشِّعر والنثر، وكان ممَّا ذكره في ماهيَّة التصوَّف، وكان أكثر حذقاً في تقديمه لماهيَّة التصوّف أن قال على لسان الكرخي: "التصوُّف هو الأخذ بالحقائق، واليأس ممَّا في أيدي الخلائق"[418]، وقد بيَّن أحمد أمين في خضمِّ حديثه عن التصوّف بأنّ أهمّ ما يعتمد عليه "الذّوق والمواجيد أكثر ممّا يعتمد على المنطق"[419]، وهذا رأي واردٌ إلى حدٍّ بعيد جدًّا، وما كان أحمد أمين قد بيّن كذلك أبرز سمات ومزايا المتصوّفة أو الصّوفيّة، إذ أنّ "الصّوفيّة تمتاز بتمجّد الله والخوف منه، والإحساس العميق بضعف النّفس، والخضوع التّام لإرادة الله القويّة، والاعتقاد التّام بوحدانيّته"[420]، وهذا ما ألفيناه مبثوثاً وبشكلٍ بارزٍ في تضاعيف أشعار المتصوّفة وحتّى في نثرهم، وهو شعر تتجلّى فيه غلبة الجانب الدّينيّ أكثر من نظيره الأدبيّ، وما ذلك إلاّ لدرجة اتصالهم برب العالمين، وتشبّعهم الواسع من الثّقافة الدّينيّة الإسلاميّة.

بيد أنّنا ألفينا التردّد واضحاً في بعض كتابات النّقاد المعاصرين إزّاء قراءاتهم للنّص الصّوفيّ وإدراجه ضمن أجناس الخطابات الأدبيّة، ويزعم بعضهم بقوله: هل الخطاب الصّوفيّ الذي وُلد دينيًّا وأخلاقيًّا، يمكن أنْ ينظر إليه أنّه أدبيّ ؟ فانشطرت الآراء، وتباينت الأقوال من أهل الاختصاص ردًّا على ذلكم الطَّرح، إذ صنَّف بعض النُّقاد الخطاب الصّوفيّ كموضوعٍ مستغلقٍ ربَّما يعسُر من خلاله تحقيق تفاعلٍ تامٍّ بين الخطاب ومتلقيه، ومن ثمَّ يغيب التَّواصل أو الإفهام، ومن منطلق مصطلح التواصل والذي نراه لبَّ نظريَّة التَّلقيّ فإنّنا نسلِّم بما أتى به

---

[417] - عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة، ص 462.

[418] - أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج4، ص 693.

[419] - المصدر نفسه، ص 693.

[420] - المصدر نفسه، ص 693.

حازم القرطاجني (684ه) حيال عناصر السلسلة الكلاميَّة التَّواصليَّة، وأعقبه من بعده موضِّحاً رومان جاكبسون Roman Jakobson (1896-1982) بقرون بعيدة، فلقد أشار حازم إلى النّتف المبكّرة لعمليّة التّواصّل على حدّ قوله: "وتلك الجهات هي ما يرجِع إلى القول نفسه، أو ما يرجِع إلى القائِل، أو ما يرجِع إلى المَقُول فيه، أو ما يرجِع إلى المَقُول له"[421] إذ أبان بذلك حازم عن الارهاصات المبكّرة لنظريّة نراها تبوّأت مكانة كبيرة في الدّراسات النّقديّة المعاصرة، وما ذلك إلاّ لمدى عُلقتها بعمليّة الإبلاغ أو التّواصّل، وهذا ما يجرّنا إلى الإقرار بقول ربّما نراها يبلغ من الصّحة حدًّا بعيداً، وهو أنّه إذا ما كان رومان جاكبسون هو بمثابة الواضع الرّئيسيّ لعناصر السلسلة الكلاميّة التّواصليّة بوظائفها السّت المعلومة، فإنّه وممَّا لا مماحكة فيه بأنَّ حازما هو من أبكر الرُّواد الذين أشعلوا فتيل هذه العمليّة بوظائفها المختلفة، و"هذه أربعة عناصر من العناصر التّواصليّة التي جاء بها جاكبسون وقد حدّدها قبله حازم بقرون بعيدة، وهي الآتي:

1-ما يرجِع إلى القول نفسه: الرّسالة

2-ما يرجِع إلى القائِل: المُرسِل

3-ما يرجِع إلى المَقُول فيه: السِّياق

4-ما يرجِع إلى المَقُول له: المُرسَل إليه"[422]

بيد أنَّه، ما إنْ اختلَّ عنصرٌ من هذه العناصر للسلسة التّواصليَّة غاب التّواصل وانعدم التّفاهم أو الإفهام بين المتخاطبين. وهذه رؤية من يجدون في الخطاب الصّوفيّ موضع استغلاق.

في حين، وعلى نقيض الاتجاه الأوّل الرّائيّ في الخطاب الصّوفيّ خطاباً مُستغلقاً، نلفي جمعاً من النّقاد يقرُّون بأنّ الخطاب الصّوفيّ إنّما هو خطاب مُشكَّلٌ من صبغةٍ جماليَّةٍ فنيَّةٍ، ويحمل من السِّمات الجماليَّة الدَّالة على إبداعيَّة هذا الخطاب، فبات بهذا، واحداً من الأجناس الأدبيَّة التي تثير المتلقي وتستهويه، وتدفع به إلى استكشاف مكنونات دُرره من منظوم الكلام.

في مصطلح الخطاب الأدبيّ الصّوفيّ:

ليس يمكن الحديث عن الخطاب الصّوفيّ إلاّ لما نحدّد المصطلحات التي تصبّ في وعائه، وترادف مقامه وأحواله، ولا جرم أنّ المصطلح الصّوفيّ مفتاحٌ أساسٌ للولوج إلى عوالم الأدب الصّوفيّ، "إذْ تعدّدت المصطلحات المندرِجة في فلكه وقد تجاوزت أكثر من تسعين مصطلحاً صوفيًّا، بل المئة أو الألف، مرتَبةً ترتيباً ألفبائيًّا، حسب الموضوع، وبحسب المقام والأحوال"[423]، وإنَّك تتبيّن من جملتها (المصطلحات الصُّوفيّة) من أفرط في وصف قربه أو اتصاله بالله عزّ وجلّ ومن ذلكم قول الحلاّج:

أَنَا مَنْ أَهْوَى وَمَنْ أَهْوَى أَنَا نَحْنُ رُوحَانِ حَلَلْنَا بَدَنَا

---

[421] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 346.

[422] - ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة –دراسة مقارنة في الأسلوب والمنهج والمفاهيم، ص 30/ 31.

[423] - محمد المصطفى عزام، المصطلح الصّوفيّ بين التّجربة والتّأويل، ص 178.

فكيف يكون ذاك ؟ بأنْ يكون لعبد مخلوقٍ خلقة خالقٍ بارئٍ مصوّرٍ أن تكون بينه وبين خالقه رابطة وحدة الرُّوح ؟ وإنْ كان حبًّا إلهيًّا باعثاً بمدى صلة العبد بربه صلة وثيقة، إلاَّ أنَّه لا بدَّ من تخصيص الإله بالعُلى والسُّلطان، والعبد بالاستكانة والطَّاعة، وهو ما غاب في الشَّاهد الذي جئنا به، وهذه قراءة القارئ العادي، فيغيب عنه التّأويل الصّحيح لمعنى البيت، فيغيب معه الإفهام، وأمّا القارئ الحصيف فيتأتاه فهم مقصدية الحلاّج حينما كان مدارياً عقيدة الشَّاعر ومذهبه العقائديّ فبلغت بينهما عمليَّة الإبلاغ مبلغها، وفُهِم مُراد الشَّاعر من طرحه الصّوفيّ المشبع لغة وجدانيَّة من لدُن متلقّيه المُتمكّن من التّأويل الصّوفيّ الصّحيح.

ولقد أشار صاحب كتاب "اصطلاحات الصّوفيّة" إلى نقطة جوهريّة مفادها أنّ المصطلح الصّوفيّ يحمل جوانب ثلاث أساسيّة: "أوّلها الجانب العمليّ وهو الطّريق، وثانيها الجانب النّفسيّ أو الشّعوريّ أو الوجدانيّ وهو التّجربة، وثالثها الجانب النّظريّ أو الفكريّ أو التّعبيريّ هو المذهب"[424]، ولعلّ المتأمّل للخطاب الصّوفيّ يصادف عدداً هائلاً من المصطلحات ليست متداولة إلاّ في غمار هذا اللّون من الشّعر العربيّ، ونعني به الشِّعر الوجدانيّ، ولطالما استمدّ الشُّعراء الصُّوفيّون مصطلحاتهم من القرآن الكريم ومن أحاديث النّبي صلّى الله عليه وسلّم، ومن ثمّ تغتدي كتاباتهم الإبداعيّة بمثابة كتابة أدبيّة غاية في الإبداع والفنيّة، فتقوم اللّغة حينئذ مقام المحرِّك النَّفسيّ الذي يلاعب أوتار نفسيّة المتلقّي، كيف لا ؟ وهي لغة مُشبَعة بالسِّحر المباح والدَّهشة والحيرة، وبهذا عُدَّ الشِّعر الصُّوفيّ عند كثيرٍ من النُّقاد شعراً جماليًّا فنيًّا إلى حدٍّ بعيدٍ.

وإنَّنا لنلاحظ من خلال العودة إلى الرَّصيد المُعجميّ في الخطاب الصُّوفيّ تركيزه على:

-مصطلحات تخصّ **حقل الطّريق**، ونذكر منها: الرّحلة، الحجّ، والمقامات، الأحوال، والمعراج...

-وأخرى منتمية إلى **الحقل المذهبيّ**، ومنها: الشّيخ، الولاية، الإحسان، الإنسان الكامل، الطّريقة

-مصطلحات منتميّة إلى **حقل التّجربة**، من مثل: التّجربة، الرّؤيا، المشاهدة...

-وأمّا عن **حقل المقامات** فتندرج فيه المصطلحات التّاليّة: الزّهد، التّوبة، الورع، الصّبر،

-ومصطلحات استمدها المتصوّفة من **الذّكر المجيد** ومنها: الاستواء، الإخلاص، الرّضا، السّكينة

-وأمّا عن المصطلحات التي كانت مشاربها من **الحديث النّبويّ الشّريف**، ومنها: الخوف، أهل الذِّكر، الرِّداء،... وكلّها مصطلحات جاءت على لسان خير الأنبياء والمرسلين صلّى الله عليه وسلّم.

وكما أنّ كثيراً من الشُّعراء المتصوّفة كانوا قد نهلوا من **المعجم الفلسفيّ** العديد من المصطلحات الفلسفيّة على غرار: العقل، النَّفس،... وهلمّ جرًّا على باقي معاجم العلم والمعرفة التي اسْتقى منها المتصوّفة في خطابهم الشّعريّ، المشبع بالتّرميز والإشارة، وعمق التّأويل، وما إنْ يفكّ المتلقّي طلاسيم النّص حتّى يجد فيه لذّة أخّاذة، ولغة آسرة، وما كانت لتتأتّى المتلقّي تلكم اللّذة إلاّ بحصول التَّفاعل بينه وبين النَّص الصُّوفيّ.

[424] - كمال الدين عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات الصّوفيّة، ص 5.

القراءة التّأويليّة والخطاب الصّوفيّ:

كثيراً ما ارتُبط مصطلح التّصوّف بالمصطلح الفكريّ الفلسفيّ "التّأويل" Interprétation، وهو المصطلح الذي تطوّر إلى أنْ اغتدى "نظريّة التّأويل" وهو مصطلح عتيدُ الميلاد، قريب الصِّلة في الاستعمال في أركاح الدّرس النّقديّ الأدبيّ، ولا غرو أنْ يكون قد انسلّ إلى النّقد العربيّ المعاصر والجاً من نظريّات النّقد الغربيّ، والذي ما لبث أنْ جعل منه نظريّة يمتدّ تأثيرها إلى باقي الدّراسات الأدبيّة المعاصرة.

ولم يظل مصطلح التّأويل قارًّا على هذا المصطلح، بل "تعدّدت مصطلحاته مثل: التّفسير أو التّعليق أو الشّرح أو القراءة أو التّحليل أو النّقد، ولكن هذه المصطلحات ذات مفاهيم متباينة سواءً أكان ذلك في التّراث القديم أمْ في الثّقافة الحديثة"[425]، والذي يعنينا، هُنا، من كلّ هذه المصطلحات، مصطلح التّأويل، أو كما يُصطلح عليه بالمصطلح المُعرّب "الهيرمونيوطيقا" وهو في الفكر الغربيّ مصطلح قديم ويعنى به "فنّ وإدراك وتحديد المعنى المُختبِئ في النّصوص"[426]، فاهتمّت هذه الظّاهرة بالكشف عمّا يندَسّ خلف الأشياء من دلالاتٍ ومعاني، وهو ما يفتح المجال واسعاً أمام عمليّة القراءة، والتي تمنح القارئ دوراً أساسيًّا ومحوريًّا فيها، فالمتلقي بعد مرحلة التلقّي يلج بحر التّأويل مُكاشِفاً مكنونات النّص والكاتب معاً، وما إن غاب شرط التّفاعل عدّت الدّراسة بتْراء، في حين ليس يُفهَم النّص ولا تبرز قيمته الجماليّة الإبداعيّة إلاّ بعد تلقّيه وتأويله، وكذا بعد اندماج قطبيّ عمليّة التّواصل؛ المتلقّي والنّص بمسمّى التّفاعل فيما بينهما.

جماليات النّص الشّعريّ الوجدانيّ عند عبد المجيد فرغلي:

لقد أمسى واضحاً، الآن، لدى كثير من الباحثين أنّ قِوام أيّ تواصل بين الكائنات المختلفة لا يكون حصوله إلاّ باللّغة التّواصليّة التّخاطبيّة، فتكون هذه الأخيرة إمّا تلفظيّة أو إشاريّة، ويكون السّياق (contexte) هو المحدّد الأساسيّ للّغة المستعملة بين المتخاطبين فتستعمل إمّا لفظاً أو إيماءة وإشارة، ومن هنا، فإنّه ما من تواصل إلاّ باللّغة (le langage)، وهذا نفس الشّأن نجده في الأدب، إذ تكون اللّغة فيه هي بمثابة "الظّاهرة الشّكليّة الوحيدة التي تتيح لنا أنْ نتعرّف على الذي لا يتحقّق إلاّ بها وفيها"[427]، ولقد اختلفت اللّغة بين الأدباء أنفسهم بين لغة شِعريّة، أو لغة الشِّعر و"هي أرقى الألفاظ المُصطنعة، وأجملها وقعاً، وأحفلها صوتاً، وأثراها نغماً"[428]، وأخرى لغة نثريّة، لا يتخلّلها وزن وإنْ وُجِد فيها في أحايين كثيرة إيقاع موسيقي، أو لغة نثريّة مسْجوعة، وتبقى الغاية منهما معاً، غاية واحدة، وهي غاية التّوصيل أو التّأثير في المتلقّين.

---

[425] - أحمد يوسف، القراءة النّسقيّة سلطة البنية ووهم المحايثة، ص 276.

[426] - لطفي فكري محمد الجودي، النّص الشّعريّ بوصفه أفقا تأويليّا قراءة في تجربة التّأويل الصّوفيّ عند محي الدين بن عربي ديوان: "ترجمان الأشواق" أنموذجا، ص 29.

[427] - ريمون طحان، الألسنيّة العربيّة، ط1، دار الكتاب اللبنانيّ، بيروت، 1972، ص 116.

[428] - عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائريّ القديم دراسة في الجذور، ص 179.

ولقد جعل كثيرٌ من الأدباء لغته الأدبيّة، أو بالأحرى أسلوبهم الذي ينمازون به بمثابة مرآة عاكسة لشخصيّتهم الأدبيّة، فتُعرَف شخصيّة المُنشِئ انطلاقاً من أسلوبه الذي يكتب به، وهو ما كان قد أشار إليه اللغوي الفرنسي بيفون بأنّ الأسلوب هو الرَّجل نفسه، ومن هنا، كان لزاماً على أيّ باحث عندما يتناول شخصيّة أدبيّة كانت أنْ يغوص في أغوار هذه الشّخصيّة مُجليًّا أبرز مزاياها الذّاتيّة من جهة، ومزايا أدبها من جهةٍ أخراة، وليس يختلف الحديث ههُنا ونحن نبحث في شخصيّة الشّاعر المصريّ عبد المجيد فرغلي عن أبرز سمات الأدب فيها، والنّص الشِّعريّ منها بخاصّة، حيث كان الشيخ عبد المجيد فرغلي بحقّ، ذروة سامقة، وعلامة فارقة، بل هو إقونة معرفيّة بارزة في عصره، وفلتة من فلتات زمانه، فكان شاعراً متمكّناً من اللُّغة حيناً، ومعلّماً مؤدّباً حيناً آخر، وكما أنّه كان مؤرِّخاً للتّاريخ العربيّ الإسلاميّ على اختلاف أعصُره في كثير من قصائده، فنَظَم الشيخ في أغراض الشّعر العربيّ المختلفة من مدح، ووصف، وحتّى رثاء، ومضى ينظُم أشعاراً تعليميّة تربويّة دينيّة كثيرة هادفة، على غرار ما ذكره من قصائد في ديوانه الشّهير "تائب على الباب" ومنها قصائده: **أسبغ وضوءك، هيّا للصّلاة، لفافة الموت، أحداث ملحمة الغار حديث مع عنكبوت الغار، أصداء من وحي الهجرة محمد رسول الله والذين معه، رجائي فيك يا ربي، لجأت إلى مولاي**، ... وغيرها من القصائد التّعليميّة فيض كثير.

لقد أتيح للشّيخ عبد المجيد فرغلي أن يتّصل بكبار علماء عصره العرب سواءً أكانوا في علوم الدّين أو اللّغة، وحتّى أنّه اتّصل بكثيرٍ من مفكريّ عصره، فأثْرى هذا الاتصال الوشيج بالعلماء والمفكّرين من مختلف أمصار الأرض العربيّة في كتاباته الشّعريّة، إلاّ أنّ احتكاكه بعلماء الدّين كان بارزاً في لغته الشّعريّة، إذ تطفو عليها لمسات دينيّة بارزة في شِعره، حتّى أنّنا نلفه في كثير من قصائده الشِّعريّة شاعراً من الشّعراء المتصوّفة المجيدين في المزج بين المجال الدّينيّ والأدبيّ، فكان متمكّناً فيه بحقّ، والمعلوم أنّ "الخطاب الصّوفيّ شكل من أشكال التّعبير اللّغويّ عن تجارب معرفيّة وجدانيّة، كما أنّه ضربٌ من الكتابة الإبداعيّة له خصوصياته الفنّيّة والجماليّة التي تثبت له –بما لا يدع مجالاً للشكّ- انتماءه الأدبيّ، بغضِّ النّظر عن خلفيّاته الدّينيّة، وتوجّهاته «الإيديولوجيّة» ومضامينه الفلسفيّة. فالشّروط اللّغويّة والبلاغيّة والأسلوبيّة هي التي تضمن الوظيفة الأدبيّة للخطاب – أيًّا كان نوعه"[429]، ومن هنا نلحظ أنّ الخطاب الشّعريّ الوجدانيّ إنّما كان أكثره خطاباً إبداعيًّا جماليًّا ينماز بأبعاده الأسلوبيّة الفنية الخاص به دونما سواه من الأشعار الأخراة.

ظلّ الخطاب الصّوفيّ زمناً كريتاً وهو يرى فيه في نظر النّقاد والدّارسين على السّواء خطاباً مستغلقاً يعسر على القارئ فكّ طلاسيمه، وإبرازه لأبعاده الأسلوبيّة المبثوثة في ثناياه، بل ذهب بعضهم إلى القول بأنّ الخطاب الصّوفيّ إنّما هو خطاب مغلق خالٍ من السِّمات الجماليّة الإبداعيّة، ولعلّ مرجع هذه المجافاة والجمود يرجعه كثير من النّقاد إلى عوامل النّشأة التي بان فيها الخطاب الصّوفيّ، إذْ أنّه "نشأ في مناخ ثقافيّ ينهض على الإيمان بأنّ هناك حقيقة واحدة،

[429] - لطفي فكري محمد الجودي، النّص الشّعريّ بوصفه أفقا تأويليّا، ص 65.

وحيدة نهائيّة، وكلّ ما عداها باطل، وهي إلى ذلك مجسّدة في شريعة يستند إليها ويحرسها نظام سياسيّ، وكلّ قول آخر إمّا أنّه يتطابق معها، وحينئذٍ يكون ناقلاً، وإمّا أنّه يتناقض معه، وحينئذٍ يجب رفضه ونبذه"[430]، على حين أنّ من يطالع قصائد ثلّة من الشّعراء العرب المُحدثين الذين نَظمُوا في الشِّعر الوجدانيّ يجدُ في ذلكم الضَّرب من الشِّعر لذَّة في اللّغة، وسحراً أخّاذاً في التّصوير الفنّيّ، وهذا ما نراه رأياً مشروعاً لمن أقرّوا بأحقيّة أنْ يكون الخطاب الصّوفيّ خطاباً جماليًّا إبداعيًّا، فهذا عبد المجيد فرغلي يصُوغ لنا أباييت شِعريّة ترسم للمتلقّي لوحة شِعريّة وجدانيّة غاية في الإبداع والجماليّة، وما وجدنا تلك الفنّيّة إلاّ في هذا الضّرب من الشِّعر العربيّ، فيقول في مستهل قصيدته "**رجائي فيك يا ربي**":

رَجَائِي فِيكَ يَا رَبِّي كَبِير وَأَنْتَ الحِصْنُ وَالوِزْرُ الأَخِيرُ
لَجَأْتُ إِلَيْكَ فِي كُرْبِي وَعُسْرِي وَهَلْ بِسِوَاكَ يَوماً أَسْتَجِيرُ
أَلَسْتَ تَقُول بَعْدَ العُسْرِ يُسْرًا وَأَنْتَ الوَاحِدُ الصَّمَدُ القَدِيرُ؟ [431]

ولو جئنا نسائل هذا النّص الشِّعري من مستواه اللّغويّ من جهةٍ، وشِعريّة هذه اللّغة الوجدانيّة من جهةٍ أخراة لألفيناه نصًّا أكثر ما يميل إليه المناجاة؛ مناجاة الشّاعر لربّ العالمين، إذ يبوح بأسرار وجدانيّة إنسانيّة طاهرة، وهي أسرار تجلّي ملامح التأثّر الكبير للشّيخ بالدّين الإسلاميّ وتعاليمه السّمحى، وهي ما تبديها جليًّا لغته المسبوكة سبكاً، واتّسمت تلك الحياكة اللّغويّة التّصويريّة بشكلٍ بارزٍ في شِعريّة لغته، أو بالأحرى في ثنايا لغته الصّوفيّة، ولقد أقرّ في هذا الصّدد كثيرٌ من الدّارسين بأنّ "اللّغة الشّعريّة هي لغةٌ صوفيّة، وأنّ اللّغة الصّوفيّة هي لغةٌ شِعريّة، وأنّ هذا التّوحّد والتّشابه الذي وصل حدَّ التّماهي بين اللّغتين إنّما راجعٌ إلى تطابق طبيعتهما ووظيفتهما، وكذا أثرهما على المتلقّي. فالمتصوّفة أصحاب ذوقٍ، يعيشون تجاربهم الوجدانيّة من خلال انفتاحهم على الفنّ. فمن البديهيّ أنْ يحتلّ الشِّعر الحيز الأكبر من هذا الانفتاح"[432]، وتبياناً لهذا الشّأن، فلعلّ المتأمّل لصورة الطّرح لمعاني الأباييت الشّعريّة السّابق الاستشهاد بها يلحظ أنّ التّجربة الصّوفيّة للشّاعر قد جعلت من شِعره مقاماً بارزاً لبوحه بمكنونات نفسيته المتّصلة المرتبطة بربّ العالمين، وما دلّ على ذلك إلاّ مصطلحات شعريّة خاصّة تجلّي هذا الارتباط والتّواثق ما بين الشّاعر وربّ العباد جلّ في علاه في تشكيل فنّيّ غاية في التّأثير، ومن ذلك استعمال الشّاعر لـ: رَجَائِي فِيكَ (الرجاء)، الحِصْنُ، لَجَأْتُ إِلَيْكَ (اللّجوء إلى الله)، الكرب، الاستجارة، فالمتلقّي هٰهُنا وهو يقرأ هذه البيوتات الشِّعريّة يصطَدم بعالمٍ من الألفاظ المستعملة فيها خصيصاً دونما سواها من أنماط الشِّعر الأخراة، لتشكّل بنية شِعريّة أو نصًّا جماليًّا يجلّي الجانب الرّوحي للشّاعر، إذْ ارتبطت عنده اللّغة ما بين جانبين متوازيين في شعره الوجدانيّ؛ أمّا أولهما فهو الجانب الأدبيّ، وثانيهما الجانب الدّينيّ، فامتزجت اللّغة الأدبيّة

---

[430] - المرجع السّابق، ص 65.

[431] - عبد المجيد فرغلي، ديوان تائب على الباب، ص 175.

[432] - لطفي فكري محمد الجودي، النّص الشّعريّ بوصفه أفقا تأويليّا، ص 90.

والدّينيّة بعضها ببعضٍ لنستخلص حينئذٍ بيوتات شِعريّة مُجليّة تستوجب شرط صحّة التّأويل لفهم منتهاها الذي يصبو إليه المنشِئ، وهذا شأنُ شِعر الشّاعر الصّوفيّ الوجدانيّ في كثيرٍ من المواضع.

ويقودنا هذا الحديث إلى القول بأنّ كلّ من يطالع قصائد الشّاعر عبد المجيد فرغلي الصّوفيّة الوجدانيّة تتجلّى له مزايا وخصائص يتّسم بها شِعره الوجدانيّ، إذْ تنماز جلّ خطاباته الشّعريّة الوجدانيّة بالبساطة والمباشرة، وخلوّها من التّعقيد، وأيًّا كان نمط التّعقيد سواءً أكان لفظيًّا أم معنويًّا، وإنّ الشّائع المتداول بين الدّارسين أنّ التّعقيد المُتكلَّف فيه إنّما هو عائقٌ حقيقيٌّ أمام تحقيق عمليّة الفهم والتّلقّي ما بين الباث والقارئ، لهذا عمد كثير من الشّعراء المتصوّفة إلى توظيف اللّغة المباشرة قصد التّأثير في متلقّيهم، ويبقى شاعرنا عبد المجيد فرغلي واحداً من أولئك الثّلّة من الشّعراء، وما من شكّ في أنّ هذه البساطة والسّلاسة هي ما أكسبت شِعره طلاوة، وألبسته زيًّا من الرّونق، وبات المتلقي يتقبّل خطابه الشّعريّ بكلّ شِعريّة وجماليّة، هذا وإنْ أكثر ما يصدح به أكثر النّقاد اليوم بأنّ "من أبجديات العمل الفنّيّ أنّه تعبير ينأى عن المباشرة ولا يخضع للمنطق والعقل في رؤية الأشياء حيث تستجلب المجازات نسبة المشاعر والعواطف الإنسانيّة إلى الكائنات غير الحسيّة"[433]، غير أنّ من يعايش الشِّعر الوجدانيّ للشّيخ يجده شعراً أميل ما يكون إلى البساطة والمباشرة، ويلتمس فيه ضروباً من الجمال، وفنوناً من الإبداعيّة، وأضرباً من الشِّعريّة اللاَّمتناهيَّة، ومن ذلك قوله في قصيدة "دعاء محتاج" وهي القصيدة نفسها التي وردت بعنوان "دعاء مضطر":

لَجَأْتُ إِلَيْكَ يَا رَبَّ السَّمَاءِ وَتِلْكَ يَدَايَ مُرْسِلَتَا دُعَائِي
لَجَأْتُ إِلَيْكَ أَسْأَلُكَ امْتِنَاحاً بِمَا كَفَاكَ بَاذِلَتِي عَطَائِي
رَجَوْتُكَ سَدَّ حَاجَاتِي وَأَهْلِي بِمَا مَنَحَتْ يَدَاكَ مِنَ السَّخَاءِ[434]

ففي هذا الطّرح الصّوفيّ الذي بين أيدينا لغة شِعريّة مُشبعة بفيضٍ من القيم الرّوحيّة، والتي سعى الشاعر من خلالها إلى تصوير نفسيته المنكسرة إلى الله سبحانه وتعالى راجيًّا قبول دعائه، إذْ صوّر الشّاعر لنا هذا الموقف الرّوحانيّ الرّهيب في حال من الأحوال التي يعرَف عليها المتصوّفة؛ وهو الرّجاء، والمعلوم ومثلما ذكره صاحب كتاب (ظهر الإسلام) عن مقامات وأحوال التّصوّف أنّ الرّجاء إنّما أحد أحوال الصّوفية، فيذكر قائلاً: "أمّا الأحوال فعدّوا منها التّأمّل والقرب والمحبة والخوف والرّجاء والشّوق والأُنس والطمأنينة والمشاهدة والتّعيّن. وهم يقولون إنّ المقامات يتوصّل إليه بمجهودِ الشّخص. أمّا الأحوال فموهبة من الله لا حُكم للإنسان عليها"[435]، ولعلّ البارز في النّص الشّعريّ السّالف الإشارة إليه للشيخ عبد المجيد يجده يصور حالته الشعورية التعبدية هو يرجو بتضرع من ربّه قبول دعائه، وأنْ تقضى الحاجة التي في

[433] - عبد الناصر حسن، قراءات نقديّة بين التّأسيس والممارسة، ص 182.
[434] - عبد المجيد فرغلي، ديوان تائب على الباب، ص 180.
[435] - أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج4، ص 697/ 698.

نفسه، إذْ وظّف الشّاعر لهذا التّشكيل الفنّيّ ألفاظاً شِعريّة رقيقة، وعبّأها بأحْمال من المعاني الوجدانيّة الرّوحيّة التي ألبست النّص زيًّا إبداعيًّا يترهيأ به، ولقد انتقل الشّاعر في هذه الأبيات من مرحلتين متتابعتين تتابعاً زمانيًّا، وهذا الانتقال الزّمانيّ إنّما كان بمثابة ميزة أو خاصيّة أسلوبيّة تأثيريّة بارزة في هذا المقطع، فأمّا عن أولاهما فهي فترة اللّجوء إلى الله تبارك وتعالى بشكلٍ فيه من الافتقار إيّاه ما فيه، وبشكلٍ كبير من التّضرّع، وذلك من قوله: **لجأت إليك يا ربّ السّماء**، وهذه مرحلة اللّجوء إلى الله من الشّاعر، ومن ثمّ ينتقل الشّاعر من هذه المرحلة إلى مرحلةٍ أرفع منها زمانيًّا؛ مرحلة الرّجاء، فصوّر الشّاعر هذا الانتقال ما بين المرحلتين بتشكيلٍ فنّيّ إبداعيّ مُبهر، وذلك باستعمال لغةٍ شِعريةٍ سعى من خلالها الشّيخ إلى استرعاء انتباه المتلقي، وشدّ نفسيته، وبالتّالي يحصل شرط التّفاهم ما بين المُنشئ والمتلقّي من خلال النّص، وهي العنصر الرّابط بينهما.

ولعلّ ذلك التّلبيس الجماليّ للّغة في الشّعر الوجدانيّ عند كثيرٍ من الشّعراء الصّوفيّين، ونستثني منهم ذكراً شاعرنا الشّيخ عبد المجيد، ما مكّننا من فكّ طلاسيمه، ولا فهم مبتغاه الشِّعريّ الجماليّ إلاّ حين التّماهيّ في كنهه، والغوص في مكنوناته، وتلكم هي طبيعة النّص الصّوفيّ، إذْ "لا نستطيع أنْ نتذوقه أو نتعمقه، ونحن نطلُّ عليه من علٍ، بل يجب أنْ نملأ به خواطرنا ووجداننا، ونتماهى معه حتّى تتحرّك عند سماعه قلوبنا وأجسادنا"[436]، ولعلّ من يقرأ الشِّعر الوجدانيّ لعبد المجيد فرغلي يجده شِعراً مُصطبِغاً بلونين بارزين من اللّغة، وهما: اللّغة الأدبيّة الإبداعيّة واللّغة الدّينيّة، إذْ يتماشيان سويًّا في سكّة التّأثير والإفهام، فيشكّلا معاً لغةً صوفيّة تأثيريّة جماليّة، ويشير في هذا الصّدد لطفي فكري محمد الجودي بقوله: "فالوظيفة التي تؤدّيها لغة التّصوّف ليست مجرد وظيفة إبلاغيّة أو استشهاديّة أو انطباعيّة وإنّما هي وظيفة فكريّة نفسيّة تأثيريّة إفهاميّة ذات أبعاد محدّدة عن أفكار صاحبها ومشاعره الخاصّة"[437]. ونستدل بالمشار إليه بأبابيت شعريّة للشّيخ وهو في مقام التّوبة إلى الله من ذنبه، فيقول في قصيدته "دعاء (إلهي أنت ربي)":

إِلَهِي أَنْتَ يَا رَبِي إِلَيْكَ أَعُودُ مِنْ ذَنْبِي
فَذَنْبِي بَاتَ يُضْنِينِي وَذِكْرُكَ بَلْسَمُ القَلْبِ
دَعَوْتُكَ فِي الدُّجَى أَبْغِي رِضَاكَ وَلَذَّةَ القُرْبِ[438]

يعبّر الشّاعر عن حالة نفسيّة يعايشها وهو بقرب ربه سبحانه وتعالى، وذلك في تشكيل فنّيّ بارعٍ، إذ يحاول من خلال هذا النّسيج الشِّعريّ تصوير مدى صلته بالله تبارك وتعالى، وهو في مقام التّوبة والرّجوع إليه بقلب منكسر ذليل، فسعى إلى توظيف لغة شِعريّة وجدانيّة، معتمداً على المباشرة وبساطة اللّغة التي تنأى عن الغموض المتكلّف فيه حدّ الاستغلاق، ولعلّنا إذا ما قمنا

---

[436] - لطفي فكري محمد الجودي، النّص الشّعريّ بوصفه أفقا تأويليّا، ص 72.

[437] - المرجع نفسه، ص 166.

[438] - عبد المجيد فرغلي، ديوان تائب على الباب، ص 171.

بتفتيت هذه الأبيات لخلُصنا إلى أنّه في البيتين الاثنين الأولين ألفينا الشّاعر في مقام التّوبة والرّجوع إلى الله من ذنبه بقلبٍ كسيرٍ كقوله **(إليك أعود من ذنبي)**، وتلك تجربة روحيّة يصف الشّاعر فيها قلبه التّائب المنسحق، وضميره الخاشع، وأحسّ في جوانيته بالتمزّق والضّياع، بل إحساسه بالعجز والانسحاق، وقد أتبع الشّاعر وصف هذه الحالة، بوصفِ حالةٍ أخرى التي كان عليه قبل العودة إلى الله ورجاء توبته في قوله **(فذنبي بات يضنيني)**، وإذْ بالشّاعر يسعى إلى تكثيفه على اللّغة قصد توضيحه لدلالة ما ينحو إلى تصويرها لمتلقيه في عَجْزِ البيت الثّاني موظِّفاً عنصراً أسلوبيًّا بارزاً مُتمثِّلاً في عنصر التّناص، وذلك في قوله:

..... **وَذِكْرُكَ بَلْسُمُ القَلْبِ**[439]

فلو مضينا نفتّت عجز البيت الثّاني لوجدنا فيه تناصًّا دينيًّا حاول الشَّاعر من خلاله تقريب الصُّورة الشِّعريَّة أو الحالة النَّفسيَّة الرُّوحيّة التي هو عليها، فجعل ذكر الله جلّ وعلا بلسماً لقلبه وشفاءً له، وهو ما نجده مذكوراً في التّنزيل المجيد، وهو ما حثّنا عليه الدّين الإسلامي الحنيف كثيراً، مصداقاً لقوله عزّ من قائل: ﴿الذِّينَ آَمَنُوا وَتَطْمَئِنَّ قُلُوبُهُم بِذِكْرِ اللهِ أَلا بِذِكْرِ اللهِ تَطْمَئِنُّ القُلُوبُ﴾، والمعلوم المتداول بين النّقاد والدّارسين على السّواء بأنّ التّناصيّة أو التّناص (Intertexuality) لم يوضع له مفهوماً جامعاً شاملاً، إلاَّ أنّ التّقديم الذي جاء به تودروف Todorov و Decrot قد يكون الأقرب فهماً لمدلول مصطلح التّناص، إذْ ورد مفهوم التّناص عندهما بأنّ "كلّ نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى، فالنّص الجديد هو إعادة إنتاج لنصوص وأشلاء أخرى، سابقة أو معاصرة، قابعة في الوعي واللاّوعي الفردي والجماعي"[440]، فلعلّ توظيف الشّاعر للعنصر الأسلوبيّ التأثيريّ الجماليّ؛ التّناص إنّما كانت بالأساس لغاية تأثيريّة محضة، وهي تكثيفه للّغة الشِّعريّة الموظّفة في عجز البيت الثّانيّ قاصداً بها تمتين دلالته على الأمر الذي يود تصويره، وبالتّالي يحدث التّأثير من متلقي خطابه، وفي الأخير يبقى هذا تصريح مباشر في حدّ ذاته على المرحلة النّفسيّة التي يرجو الشّاعر الوصول إليه بعد عودته وتوبته إلى ربّه سبحانه وتعالى، وهي الاطمئنان والسّكينة بعيداً عن اضطراب النّفس وجزعها، وهو ما يصوّره في البيت الذي يليه مباشرة.

وتأتي التّركيبة الرّابعة كنتيجةٍ حتميّة للبيتين الأوّلين، إذ يصوّر الشّاعر بعد عودته إلى الله جلّ وعلا وهو في حالٍ من التّضرّع والرّجاء، وقد كنّا أسلفنا الإشارة إلى أنّ الرّجاء إنّما هو أحد الأحوال التي يكن المتصوّف عليه وهو يناجي ربّه بعيداً عن الخلائق أجمعين، ويجتهد الشّاعر في دعائه لنيل رضوان الله عليه، وتقبل توبته، فيظفر بالسّلام الرّوحيّ، وهذه كلّها أحوال ومقامات صوفيّة مثل:(التّوبة، الصّبر، الأُنس، الطمأنينة، المحبّة، التّوكّل، الرّجاء، الرّضا)، وقد صوّرها الشّاعر في أبياته الشّعريّة في نسجٍ جماليّ إبداعيّ ممتع، يجعل من متلقيه أسير لغته،

---

[439] - المصدر السّابق، ص 171.

[440] - Todorov et Decrot, dectionaire incylopedique des sciences du language P 95.

مأخوذاً برونقها، وسحر تراكيبها، وعلى هذا الشّأو كان أكثر القصائد الوجدانيّة للشيخ عبد المجيد، وفي كثير من دواوينه الشِّعريّة الصّوفيّة.

وهكذا سيظلّ الشِّعر هو المَعين الأوّل للمتصوّفة الذي يرِدُونه بغية تصوير حالاتهم الرّوحيّة المشبعة بفيض من النّور الإيمانيّ الصّادق اتجاه ربّ العالمين، وهذا من جهة، وأمّا من ناحيّة أخراة، فإنّ التّجربة الصّوفيّة قد تغوص أيضاً في الكون وما فيه، غائصة في عوالمه، ويقرّ بهذا الشّأن كثير من النّقاد المعاصرين، ومنه قولهم أنّ "التّجربة الصّوفيّة تجربة بحث عن الأسرار الإلهيّة في الكون؛ أسرار الحياة والموت، والنّفس والرّوح، والعقل والقلب، وهي تجربة مختلفة من صوفيّ إلى آخر؛ لأنّها علاقة داخليّة بين الذّات الفرديّة للصّوفيّ والذّات الكليّة للمطلق... تجربة انعتاق من الأعراف وتجاوز للحدود، يختبر فيها الصّوفيّ الانفصال عن عالم الأرض والإنسان، والاتصال بعالم السّماء"[441]، ولقد أجاد شاعرنا الشّيخ عبد المجيد في تصوير تجربته الصّوفيّة، فكان بحقّ شاعرًا صُوفيًّا له باع كبير في التّصوّف والزّهد، وما من شكّ في أنّ المتعمّق في أشعاره الصّوفيّة يدرك ذلك بوضُوح تامٍّ.

ويبقى في الأخير أنْ نشير إلى أنّ شاعرنا عبد المجيد فرغلي يعدّ ذروة سامقة في تاريخ الشّعر العربيّ الوجدانيّ، إذ يعدّ واحداً من أبرز الشّعراء العرب الذين نظموا في الشّعر الوجدانيّ، إذْ أنّ جلّ قصائده الشِّعريّة الوجدانيّة إنّما أبرزت وبشكلٍ جليٍّ البُعد الرّوحيّ والإنساني المائز للشّاعر، وهذا من جهة، وكما أنّ قصائده الوجدانيّة قد أبرزت من جهة أخرى مدى تبحّره في عوالم الإبداع والفنّيّة، وذلك من خلال تجربته الصّوفيّة الصّادقة، فارتبط الخطاب الشّعريّ الوجدانيّ عنده بعالمين متكاملين متواشجين، وهما العالم الأدبيّ الإبداعيّ، وكذا العالم الدّينيّ الأخلاقيّ، فامتزجا معاً ليشكلا نسيجاً لغويًّا مائزاً، تتجلّى فيه شخصيّة الشَّاعر أكثر وقاراً، وهو الشّاعر المتعبّد، والأديب الزّاهد، فكان حريًّا بنا الغوص في عوالم هذه الشَّخصيَّة الأدبيَّة الفذَّة، والتي ما فتأت تجوب شتَّى بحور المعرفة بإدراكٍ ووعيٍ كبيرين، فكان الشّيخ معلمًّا للنَّشئ بجدارة، ومتعبِّداً زاهداً بحقّ، وكان أديباً بارعاً، فخاض شعاب الشِّعر الشتّى متسلِّحا بلغته الأدبيّة الرّصينة البسيطة، المباشرة السَّلسة، وبأسلوب جزلٍ أخَّاذ، فجاب من خلال شعره بحور المدح، والرّثاء، إلى أن وصل به المقام إلى عالم التّصوّف، فكان فيه رمزاً وسِمة لا تبارى فيه، فحريّ على كلّ باحث في الأدب العربيّ الحديث أنْ يكاشف لبّ أدب هذه الشَّخصيّة الأدبيّة السّامقة، ويبرز مكانتها بين باقي الشّعراء العرب الذين سبقوه، وحتّى الذين جايلوه، وكذا الشّعراء الذي أتوا بعده، ويسعى كلّ باحثٍ حصيفٍ إلى استجلاء الكمّ الهائل من القيم الرّوحيّة والإنسانيّة والدّينيّة والاجتماعيّة المتناثرة في تضاعيف قصائده الشِّعريّة الجمّة، والمجموعة في دواوينه الشِّعريّة التي وجب نفضُ الغبار عنها من لدن الباحثين في الشّعر العربيّ،

[441] - لطفي فكري محمد الجودي، النّص الشّعريّ بوصفه أفقا تأويليّا، ص 85.

واستكشاف مكنونات دررها، نظراً لما تحمله من رسائل دنيويّة وأخرويّة عظيمة، وجب على الباحثين العمل بها، لقيمتها ونفاستها، ومدى امتثالها لتعاليم الدّين الإسلاميّ الحنيف.

مصادر البحث ومراجعه:

-القرآن العظيم (برواية الإمام ورش).

- عبد المجيد فرغلي، ديوان تائب على الباب، إعداد وتقديم عماد الدين عبد المجيد، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، 2016.

- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986.

- أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج4، دار الكتاب العربي، بيروت، 2008.

- ريمون طحان، الألسنية العربية، ط1، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، 1972.

- حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة –دراسة مقارنة في الأسلوب والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، 1994.

- لطفي فكري محمد الجودي، النّص الشّعريّ بوصفه أفقا تأويليّا قراءة في تجربة التّأويل الصّوفيّ عند محي الدّين بن عربي ديوان: "ترجمان الأشواق" نموذجا، ط1، مؤسسة المختار للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2011.

- عبد الناصر حسن، قراءات نقديّة بين التّأسيس والممارسة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2013.

- عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائريّ القديم دراسة في الجذور، ط4، دار هومه، الجزائر، 2016.

- أحمد يوسف، القراءة النّسقيّة سلطة البنيّة ووهم المحايثة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.

- محمد المصطفى عزام، المصطلح الصّوفيّ بين التّجربة والتّأويل، ط1، تداكوم للصّحافة والطّباعة، 2000.

- كمال الدين عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات الصّوفيّة، تحقيق محمد كمال ابراهيم، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، 1981.

مراجع بالفرنسيّة:

- Todorov et Decrot, dectionaire incylopedique des sciences du language, Seuil Paris, 1972, P 95.

رؤى
في الآداب والعلوم الإنسانية

People's Democratic Republic of Algeria
Ministry Of Higher Education and Scientific Research
Mohammed Khaidar University of Biscra

Roaa

For Literature and Humanities

Bi-annual Reviewed Scientific Magazine
Published by University of Biskra

ISSN: 2716-8417
ISBN: SEPTEMBER 2020
VOL N°: 02/ MARCH 2021