الموقف الأدبي

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية
السنة الخامسة والأربعون ، العدد 537 /كانون الثاني 2016

المدير المسؤول
د. نضال الصالح

رئيس التحرير
مالك صقور

مدير التحرير
فلك حصرية

هيئة التحرير
أ. أيمن الحسن
أ. خالد أبو خالد
د. طالب عمران
د. عاطف البطرس
د. عبد الله الشاهر
د. ماجدة حمود
أ. محمد رجب رجب

الإخراج الفني: وفاء الساطلي

للاشتراك في المجلة

داخل القطر للأفراد	2000 ل.س
داخل القطر للمؤسسات	2400 ل.س
في الوطن العربي للأفراد	8000 ل.س
في الوطن العربي للمؤسسات	12000 ل.س
خارج الوطن العربي للأفراد	21000 ل.س
خارج الوطن العربي للمؤسسات	21000 ل.س
أعضاء اتحاد الكتاب العرب	700 ل.س

تنويه: للنشر في مجلة الموقف الأدبي يرجى إرسال المادة المراد نشرها مرفقة بـ CD مع التعريف بالكاتب

المراسلات باسم رئيس التحرير
باسم رئيس التحرير
. اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص.ب: 3230
هاتف: 6117240 . 6117242 . 6117243
فاكس: 6117244
البريد الإلكتروني:
E-mail:aru@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:
www.awu.sy

في هذا العدد من الموقف الأدبي

أ / افتتاحية العدد

- بانتظار صحوة ثقافية (2)..... مالك صقور..... 5

ب / دراسات

1 ـ التناص مع هاملت شكسبير
في مسرحية هملت يستيقظ متأخراً ..... د. أحمد زياد محبك..... 17
2 ـ فيرجيل والنبوءات القاتلة ..... حسين ورور 33
3 ـ الشعر والنسق الأنطولوجي ..... د. رياض بن يوسف 45
4 ـ الحواس في السرد القصصي ..... سامر أنور الشمالي 57
5 ـ الأدب الرقمي.. سماته وجمالياته ..... أ.د. سمر الديوب 67
6 ـ ألف ليلة وليلة في منظار الأدب المقارن ..... د. ياسين فاعور 87

ج/ الإبداع

1 / الشعر

1 ـ بعد الثمانين ..... جابر خير بك 101
2 ـ ماذا أقول للوطن ..... حسين جمعة 105
3 ـ شقوق المكان ..... عبد الكريم يحيى عبد الكريم 113
4 ـ حزني ..... عماد جنيدي 115
5 ـ هنالك سيدة ..... فريد السعيداني 117
6 ـ على هدي اليمام... إليكِ ..... قحطان بيرقدار 119

2 ـ القصة

1 ـ لجة الفرح ..... جودي العربيد 123
2 ـ قصة حب ..... رياض طبرة 127
3 ـ امرأة من كرتون ..... وجدان أبو محمود 130
4 ـ قالوا له لا تحزن ..... وجيه حسن 133

د ـ شخصية العدد

ـ عادل قره شولي... وخطوط الطول ..... نصر الدين البحرة 139

هـ ـ قراءات نقدية

1 ـ دراسة الظواهر الأسلوبية القصصية في
مجموعة (الأجراس البنفسجيَّة) ..... شعيب إبراهيم..... 145
2 ـ بوارق صوفية من آفاق السهروردي.....طاهر الهاشمي 153
3 ـ مفهوم الشعرية عند كمال أبي ديب .....عبد الوهاب الشتيوي 160
4 ـ زهران القاسمي في رواية (القناص) ..... يوسف حطيني..... 175
5 ـ قراءة في قصص العدد الماضي..... محمد باقي محمد 194

و ـ وإلى لقاء

ـ شوكة الصبار..... فلك حصرية 201

ملاحظة: تمَّ ترتيب مواد العدد حسب ترتيب الأحرف الهجائية لكُتَّاب العدد

دراسات..

الشـــعر والنســـق الأنطولـــــوجي..

□ د. رياض بن يوسف*

كـثيراً مـا طُـرح سـؤال العلاقـة الإشـكالية بـين الشـعر والفلسـفة، وتحديداً بين الشعر والأنطولوجيا (أو الأيْسيَّة) بوصفها فرعاً أساسياً من الفلسفة "ينظر عقلاً في الكون من حيث هو كـون" أو في الوجـود من حيث هو وجود، فما طبيعة هذه العلاقة؟

هـل الشـعر نقـيض للأنطولوجيـا كمـا تقـرر ذلـك في الخطـاب الأفلاطوني الذي عده محاكاة ثانية أي محاكاة لمحاكاة؟

أم أن الشعر متماه مع الأنطولوجيا، وليس إلا وجهها الآخر باعتباره "الجذر المشترك والعميق لجميع أشكال التعبير عن الفكر"؟

أم أن الشـعر والأنطولوجيـا يلتقيـان في انهمامهمـا معـاً بسـؤال الكينونة دون أن يؤدي ذلك إلى تماهي خطابيهما المتمايزين؟

إننا في الواقع بإزاء ثلاثة مواقف متباينة حـــول طبيعـــة العلاقـــة بـــين الشـــعر والأنطولوجيـا، ولكـل منهـا مرتكزاتـه وحججه ومبرراته.

1 ـ الشعر نقيضاً للأنطولوجيا:

مـن المعلـوم أن الفلسـفة الغربيـة قـد تأسست باعتبارها نقيضاً لـ"الدوكسا"، أي المعتقـدات القبليـة، فأزاحـت مـن طريقهـا الشـعر والأسـطورة والخطـاب البلاغـي بوصفها خطابات غير عقلانية.

لقـد عـرّت اللغـة مـن مجازهـا سـاعية بذلك إلى صقلها وتسخيرها لمتطلبات البحث العقلي، هكذا عمل "الذكاء الغربي" كما يقول جيلبر دوران Gilbert Durand على الفصـل بـين "العـالم والإنسـان.... بـين "الأنـا أفكر" والأشياء المفكر فيها".

* أستاذ محاضر. كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة.

وربما كان **أفلاطون** هو أول من يُعزى إليه موقف عدائي صريح، ومبرر عقلياً، من الشعر والشعراء في جمهوريته، حيث خصص عدة صفحات من الكتاب العاشر للبرهنة على أن الشعر مثل الرسم، محاكاة لمحاكاة، أي أنه محاكاة من الدرجة الثانية، فالسرير، كجوهر أو نموذج أولي أزلي، يخلقه الله والنجار يقلد صنعه أي أنه يحاكي خلق الله، ويأتي الرسام في المحل الأخير ليحاكي صنع النجار مما يجعله بعيداً عن الحقيقة بثلاث درجات. الشاعر مثل الرسام هو مجرد صانع للصورة، لظاهر الأشياء، ولكن أفلاطون يضيف إلى ذلك نقداً لوظيفة الشعر فهو سواء أكان مأساة أم ملهاة إنما يحفز الجانب الأدنى من النفس، أي الانفعالي، فيدفعنا إلى الحزن والبكاء، أو الضحك، بدلاً من جانبها الأسمى أي العقل الذي يدفعنا إلى الهدوء والحكمة، لهذا لا يتردد في طرد الشعراء من جمهوريته التي تحكمها قوانين العقل وإن استبقى الشعراء الذين يمجدون الآلهة وعظماء الرجال.

ولا يمكننا أن نقول إن اعتراض أفلاطون على الشعر والفنون كان اعتراضاً أخلاقياً، فمن الواضح أنه اعتراض بُني على أساس فلسفي أنطولوجي يُعدُّ مهمة الشعر وسائر الفنون تضليلية، ولا يمكن فهم هذا الموقف إلا في السياق العام لنظرية أفلاطون الفلسفية التي كانت رداً على "آراء السفسطائيين الذين نظروا للكون نظرة خاصة حيث عَدّوا أن كل شيء في الوجود نسبي Relative يعتمد في الدرجة الأولى على حكم الفرد وتقييمه ومنظوره الخاص، وبالتالي لا توجد حقيقة واحدة يتفق عليها كل الناس". بينما نظر أفلاطون إلى الحقيقة الفلسفية بوصفها يقينية ومطلقة، بعيدة عن عالم الظواهر التي قد نراها جميلة أو خيِّرة لكنها ليست كذلك "إلا من جهة معينة ولوقت معين أما المطلق الدائم الحقيقي فهو مثالها العقلي الجمال في ذاته والخير في ذاته".

إن موقف أفلاطون هذا قد استتبع كثيراً من التأويلات التي انطلقت من إشكال أساسي يمكن صوغه بالشكل الآتي: كيف لفيلسوف يحتل الشعر في حياته الخاصة وفي فلسفته نفسها أهمية كبرى أن يطرد الشعراء من جمهوريته النظرية؟!

لقد ورث أفلاطون من جهة أمه موهبة أدبية فذة فنظم في شبابه المدح والرثاء والملحمة والمأساة، فقد كان تكوينه يعدُّه ليصبح شاعراً لكنه، بعد أن تعرف على سقراط، أحرق "تراجيدياته" وأصبح فيلسوفاً.

وقد دفعه وضعه الجديد إلى الانقلاب على هواه القديم فألف محاورة "إيون" التي استنبطت سخرية مكتومة من الشاعر إذ عده فاقداً للعقل، فلا يمكن للشاعر، وهو الكائن الملهم الموحى إليه، إلا أن يكون مسلوب العقل لأنه لا يغني بفن بل بقوة إلهية ولذلك يسلب الله العقل من الشعراء ويستخدمهم كممثليه".

لكن موقف أفلاطون هذا ليس بالبساطة التي يبدو عليها، ولم يكن أبداً حاسماً، لقد ظل يستبطن روحه الشاعرة

حتى وهو يؤلف محاوراته، وظل الشعر محايثاً لخطابه الفلسفي حتى عد بعض الدارسين محاوراته "شكلاً جديداً من الشعر"، وكان أرسطو تلميذ أفلاطون يرى أن لغة أستاذه "تقف في منتصف الطريق بين الفلسفة والشعر". وكان عشقه للشعر كثيراً ما يفتضح عبر تلميحاته العديدة للمأساة والملهاة واقتباساته منها، وقد أقر هو نفسه بافتتانه بشعر هوميروس وأنه إذ ينفصل عنه فإنما يفعل ما يفعله العاشقان اللذان ينفصلان، بصعوبة، لإدراكهما عدم جدوى الحب الذي يجمعهما.

هل كان أفلاطون ضحية للفصام "الشيزوفرينيا" حيث يتصارع داخله أفلاطونان: الشاعر والفيلسوف؟ ربما ذهب بعض الباحثين إلى مثل هذا الرأي، لكن هناك من يرفض هذا الرأي لأنه، رغم جاذبيته الظاهرة، ليس إلا هروباً من مواجهة المشكلة بردها إلى "لاشعور" أفلاطون، فالتفسير الأمثل هو أن أفلاطون لم يناقض نفسه أبداً لأنه حين حذر من خطر الشعر على نفوس العامة، استثنى فئة صغيرة لا يصل إليها تأثير ذلك الشعر وهي فئة الفلاسفة، وأفلاطون منهم بالطبع، لأن الفلاسفة محصنون من خطر الشعر بقوة عقولهم فبإمكانهم الاستمتاع بالشعر دون أن يفقدوا التحكم في انفعالاتهم أو يختل توازنهم العقلي.

وما نستخلصه من كل هذا هو أن أفلاطون الفيلسوف، الناضج، كان يستبطن تجربة أفلاطون الشاعر، الفتي، المتمرس بالمأساة وغيرها مستحضراً التجربة الشعرية بوصفها عقبة أمام الوعي الأنطولوجي ولذلك ارتد عنها مختاراً لا محتاراً!

وإن ظلت التجربة الشعرية حاضرة عنده، فحضورها ليس إلا من قبيل الضيافة في كنف نسق فلسفي صارم لأن البرهان المنطقي، لا الحدس الشعري، هو الذي يسكن البنية العميقة لمحاوراته.

أما **أرسطو**، تلميذ أفلاطون، فقد خص الشعر بكتاب كامل هو "فن الشعر" يعده الدارسون أقدم ما أُلف في النقد الأدبي، لكنه خالف أستاذه جملة وتفصيلاً فرغم أنه تبنى مصطلح المحاكاة إلا أنه أفرغه من محتواه الأفلاطوني حيث غدت المحاكاة عنده غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، ولم تعد محاكاة من الدرجة الثانية لعالم المثل الذي لم يؤمن به أرسطو قط، ولكنها محاكاة للأفعال فالشعراء يحاكون "إما من هم أفضل منا، أو أسوأ، أو مساوون لنا، شأنهم شأن الرسامين"، كما أن المحاكاة عند أرسطو ليست استنساخاً شائها للطبيعة أو الحقيقة ولكنها خلق آخر يعيد إنتاج الحقيقة والعالم، فالفن في محاكاته يكشف ما ينقص الطبيعة مبتكراً بذلك عالماً يحتوي على حقيقة مغايرة لما نعرفه.

لكن أرسطو الفيلسوف، وهو يتناول الشعر مُنَظِّرا وناقدا، لا يضعه في مواجهة صريحة مع الفلسفة مما يدفعنا إلى محاولة استنطاق نصه الصامت.

يذكر أرسطو سببين لنشأة الشعر أولاهما المحاكاة وثانيهما "هو أن التعلم

لذيذ لا **للفلاسفة** وحدهم، بل وأيضاً **لسائر الناس**، وإن لم يشارك فيه هؤلاء إلا **بقدر يسير**". ربما عكست قولة أرسطو هذه موقفه الضمني، غير المعلن، من علاقة الشعر بالفلسفة، فمن الواضح أنه يقيم حداً فاصلاً بين الفلاسفة وسائر الناس دون استثناء فهؤلاء لا يشاركون في التعلم، أي معرفة الحقيقة، إلا بقدر يسير، ويبدو أن هذا القدر هو حظ الشعر أيضاً فهو في المنظور الأرسطي لا يمتلك البعد الأنطولوجي.

ولم تكن نظرة **الفلاسفة المسلمين** للشعر إلا امتداداً لموقفي أفلاطون وأرسطو، **فالفارابي** لا يرى في الشعر إلا مجرد محاكاة حيث يعرف الأقاويل الشعرية بأنها "هي التي شأنها أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول".

لقد نظر الفلاسفة المسلمون إلى الشعر بوصفه أدنى فروع المنطق، ولذلك استبْقَوا الشعراء لمهام ثانوية لكنها ضرورية **فابن سينا** يرى "أنه في الوقت الذي يُحدث فيه البرهان ــ وهو أشرف الصنائع المنطقية وأعلاها ــ تصديقاً يقينياً بالمعارف النظرية والعملية، ويشكل أداة من أدوات المعرفة الحقيقية، تنفع بعض الصنائع المنطقية الأخرى في مصالح المدينة ونظام المشاركة كالخطابة والشعر".

لقد تحول الشعر عند الفلاسفة المسلمين إلى مجرد صناعة ثانوية لا يمكنها بحال أن تكون وسيلة لمعرفة الحقيقة لأنها صناعة تقوم على المحاكاة وهذا يستلزم كونه نقيضاً للفلسفة التي تحتكر البرهان، وقد وصف الفارابي الأقاويل الشعرية بأنها كاذبة، فالأقاويل عنده "إما أن تكون صادقة لا محالة بالكل، وإما أن تكون كاذبة لا محالة بالكل... فالصادقة بالكل لا محالة هي البرهانية.... والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية".

إن هذا الموقف ليس إلا استنساخاً أميناً لموقف أفلاطون، فلم يتطرق أرسطو إلى أية مقارنة بين القولين الشعري والبرهاني على أساس الصدق والكذب، وما يؤكد هذا التأثير الأفلاطوني أن الفارابي يكرر حديث أفلاطون عن الشعر بوصفه محاكاة ثانية في رسالته عن جوامع الشعر، حيث يقول: "... وكذلك نحن ربما لم نعرف زيداً، فنرى تمثاله فنعرفه بما يحاكيه لنا، لا بنفس صورته، وربما لم نر تمثالاً له نفسه، ولكن نرى صورة تمثاله في المرآة، فنكون قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه، فنكون قد تباعدنا عن حقيقته برتبتين، وهذا بعينه يلحق الأقاويل المحاكية...".

إن ما سبق يقودنا إلى استنتاج أن الفلاسفة المسلمين كانوا في موقفهم من الشعر أفلاطونيين أكثر من كونهم أرسطيين رغم تفاعلهم الخصب مع نظرية المحاكاة الأرسطية وكتاب أرسطو عن فن الشعر.

لكن المسلمة الأفلاطونية حول سيادة الخطاب الفلسفي العقلاني على الخطاب الشعري المحاكي الانفعالي لم تجد الكثير من الأنصار إذ سعى بعض الفلاسفة أنفسهم إلى خلخلتها، بل ومحاولة قلبها، ليصبح الخطاب الشعري نقيضاً للخطاب الفلسفي، ولكن الشعر هذه المرة هو الذي يطل على الفلسفة من شرفة عالية.

وهذا هو المشروع الفكري الذي شغل الفيلسوفة والأديبة الإسبانية ماريا ثامبرانو، إذ أن نقطة البدء في عملها الفلسفي المهم "الفلسفة والشعر" هي دحض أطروحة أفلاطون الذي "حاول في سياق تحريره للإنسان وإخراجه من فضاء المأساة أن يجمع كل المحتوى الإنساني ويجعله تحت سلطة العقل، لأنه، في النهاية، فإن الإنسان موجود بفضل العقل"، لكن هذا العقل الفلسفي محكوم عليه بالفشل، لأنه لا يؤكد نفسه إلا "بالانغلاق على ذاته، وبطبيعة الحال، لن يكتشف شيئاً آخر غير ذاته".

لقد عجز العقل الفلسفي منذ محاولاته الأولى عن القبض على الحقيقة التي طالما تملصت من بين يديه، وهي عينها الحقيقة التي امتلكها الشاعر، تقول ثامبرانو: "لقد علم الشاعر دائماً ما جهله الفيلسوف، لقد أدرك استحالة امتلاكه ذاته، يجب أن نصبح أكبر من ذواتنا، أن نتملك انطلاقاً من شيء آخر هناك، انطلاقاً من شيء يستطيع فعلاً احتواءنا".

من الواضح هنا أن ثامبرانو تنحاز للحدس على حساب البرهان، وللإيمان الصوفي على حساب الشك الفلسفي العاجز، وللشعر على حساب الفلسفة، فالأنطولوجيا بوصفها عقلية، برهانية، استدلالية، محكوم عليها بالفشل، والبديل هو ما يمكن أن نسميه، استلهاماً من موقف ثامبرانو، ب: الأنطولوجيا العرفانية، وقوامها الشعر لا الفلسفة.

والشعر عندها لا يمتلك الحقيقة إلا عبر حدس صوفي ولغة لا عقلانية، وإن كان أفلاطون في محاورة إيون يسخر، خِفيةً، من سلبية الشاعر وجنونه المفترض بدعوى جهله ما يقول لأنه مجرد ملهم، فإن ثامبرانو، على الضد من أفلاطون، ترى أنه يجب على الشاعر "أن يتكلم دون أن يعلم ما يقول، كما يُعاتَب عليه، ومجده يكمن في عدم معرفته، مما يكشف أن الكلمة التي تخرج من فمه تتجاوز كثيراً الفهم الإنساني".

الشعر ليس معرفة عقلانية، ليس نسقاً برهانياً سرعان ما تتداعى بنيته النظرية الجافة لتحل محلها أخرى، إنه حدس رؤيوي، اكتشاف للوجود في عذريته، مراودة دائمة وانتهاك للغز الخلق، استشراف للماهية والكينونة، تماس مع الزمان والمكان لا مجرد طواف بهما كما يفعل الفيلسوف الحذر!

تقول ثامبرانو: "إن معجزة الشعر تتحقق عندما يقابل، في لحظات حظه، الأشياء في فرادتها وعذريتها، في هذا العمق الأقصى، الأشياء التي تولد، مجدداً، من أصلها نفسه".

هنا تتجلى الأنطولوجيا العرفانية الصوفية الشعرية بديلاً عن الأنطولوجيا العقلانية الفلسفية، فالشعر وحده هو القادر على اكتناه ماهية الأشياء وتحقيق دهشة الاكتشاف أمام العابر واليومي.

لكن التناقض المفترض بين الشعر والفلسفة عند ثامبرانو، وقبلها عند أفلاطون وأتباعه، ينطلق ـ كما يبدو ـ من مسلمة لا يسهل الركون إليها وهي أن الفلسفة والشعر خطابان مكتملان، نهائيان، بينما يعلمنا التاريخ أنهما مفهومان مرتحلان عبر الزمان والمكان فليس ثمة من صيغة معطاة

وجامدة لكل منهما، إذ شهدا عبر العصور، والأمكنة كثيراً من الخلخلة والمساءلة والتحوير والتثوير لدرجة لم يعد معها من الممكن الحديث عن الفلسفة أو الشعر، بل عن فلسفة معينة وشعر معين.

ألم تتعرض فلسفة أفلاطون نفسها لقلب ودحض مسلماتها حتى نشأ على أنقاضها تيار سمي ب: "ضد الأفلاطونية" Anti platonisme؟، هذا التيار الذي بدأ مع أرسطو تلميذ أفلاطون نفسه، ولكنه بلغ ذروته مع الفيلسوف والشاعر فريديريك نيتشه في القرن التاسع عشر.

الشعر متماهياً مع الأنطولوجيا:

يتوضَّع نيتشه في موقع فريد بالنسبة لتاريخ الفلسفة مما جعل من تصنيفه قضية إشكالية، فهل هو فيلسوف في ثوب شاعر أم شاعر في ثوب فيلسوف؟!

الواقع أن نيتشه حسب وصف "فرانتز روزنتسفايغ" هو شاعر وقديس وفيلسوف في الوقت نفسه.

يقول روزنتسفايغ: "... لقد تحدث الشعراء منذ الأزل عن حياتهم وحياة أرواحهم، بينما عاش القديسون منذ الأزل حياتهم وحياة أرواحهم، ولكن، مرة أخرى، ليس الفلاسفة، والحال هذه، هاهو ذا رجل عرف حياته وحياة روحه كشاعر، وأطاع صوتها كقديس، وكان مع ذلك فيلسوفاً".

يمثل نيتشه إذن لحظة مهمة جداً وحاسمة في تاريخ العلاقة بين الشعر والأنطولوجيا يمكننا أن نقول أنها لحظة التماهي، فالشعر ــ ومع سائر الفنون ــ أصبح عند نيتشه سلاحاً في يد الفيلسوف لاكتناه حقيقة الكينونة بوصفها ظاهرة لا غيبا، فالكينونة والعالم "ليس لهما من تبرير إلا بما هما ظاهرتان جماليتان".

هكذا ندرك أن فلسفة نيتشه إنما هي ثورة على الميتافيزيقا الغربية التي آمنت بالحقيقة الواحدة، الغائبة، وأهملت عالم الظواهر مقصية بذلك الشعر والفنون من دائرة اهتمامها أو مدحرجة لهما إلى أدنى مكانة.

لقد تجلى موقف نيتشه العدائي من الأنطولوجيا الغربية في باكورة أعماله "مولد التراجيديا" حيث انتقد الفلسفة السقراطية بوصفها نظرية ميتافيزيقية متفائلة، وعدَّ "سقراط" نموذجا للإنسان النظري الذي تخلى عن التشاؤم التراجيدي لصالح التفاؤل النظري وآمن بالقدرة على اكتناه طبيعة الأشياء، ومَنَح المعرفة فضيلة الترياق واعتبر الخطأ هو الشر في ذاته".

إن الفلسفة السقراطية حسب نيتشه احتقرت الغريزة مفضلة عليها العقل، أي أنها أنكرت الحكمة، بالضبط في الموضع الذي تكمن فيه مملكتها الحقيقية. أما الحقيقة الغيبية الساكنة التي طالما طاردها الفلاسفة منذ سقراط فلا وجود لها، فهاهو العالم ذاته قائم أمامنا بصيرورته ولا ثباته، وهو الذي ينبغي علينا أن نلتفت إليه، فهذا العالم "تتكون واقعيته الوحيدة من التخيلات التي تنتجها أشكال الحياة لصالح تطورها الحيوي المؤقت دائماً".

إذن، لقد أصبح الخيال عند نيتشه هو البديل من التصور المنطقي المجرد، وأصبحت الصيرورة، والتعدد، والمؤقت هي

بدائل الحقيقة الأنطولوجية الساكنة منذ الأزل هناك، وحيدة ومجهولة! تلك الحقيقة المتمنعة التي طالما راودتها الفلسفة اليونانية وسليلتها الأوروبية دون جدوى، لذلك كان المشروع الفلسفي لنيتشه هو تقويض هذا الميراث الميتافيزيقي بداية من سقراط وتلميذه أفلاطون. وقد انحاز ـــ في هذا المشروع التقويضي ـــ للشعر والفنون (الموسيقى خاصة) بوصفها بدائل للتفكير الميتافيزيقي السلبي لأن الفكر الإيجابي فعلاً حسب نيتشه "عليه أن يتجاوز الأطر الجامدة للفلسفة ويلجأ إلى أشكال أخرى على رأسها القول الشعري والفن".

لقد استعاد نيتشه في سياق نقده للفلسفة الميتافيزيقية الإغريقية وموقفها من الشعر، حديث أفلاطون عن الشعراء وطرده لهم من جمهوريته لكنه عدَّه ضحية لسقراط بعد لقائه به إذ أن أفلاطون السقراطي تنكر لأفلاطون الشاعر الشاب وأحرق أشعاره، لكنه ـ حسب نيتشه ـ لم يستطع التخلص من شعريته فقد اضطر إلى ابتكار نوع من الفن له قرابة إلى الأشكال الموجودة التي رفضها، فمحاورات أفلاطون لم تكن ـ في رأي نيتشه ـ إلا نمطاً من الفن الهجين، لأن هذا النمط ينتج عن "غياب الشكل والأسلوب الناتج عن مزج كل الأساليب والأشكال الممكنة". وهذه الأشكال هي: "النثر والشعر، السرد والغنائية، والمأساة لأنه (أفلاطون) حطم القانون القديم القاسي لوحدة الشكل والأسلوب واللغة".

إن أفلاطون إذن ضد نفسه أو ضد الأفلاطونية، ولهذا ينحاز نيتشه إلى أفلاطون مهاجماً الأفلاطونية بأقصى قوته باعتبارها "تجسيداً للحياة والحضارة الأوروبيتين، ووجهاً للحقيقة الأوروبية نفسها"، فهذه الحضارة وريثة الميتافيزيقا الإغريقية التي انتقلت إليها من سقراط عبر أفلاطون العقلاني، أما أفلاطون الآخر، الشاعر الفنان فوريثه الحقيقي هو نيتشه نفسه، وهو الذي وصفه بأنه "أفضل ما أنجبته العصور القديمة"، وتتجلى تركة أفلاطون عند نيتشه في أنماط التعبير البديلة التي لجأ إليها وتتمثل هذه الأنماط في الشذرات وجوامع الكلم، أي الكتابة المجازية المتكئة على البلاغة، هذه الأخيرة تصبح عند نيتشه "أداة فلسفية لانتقاد الحضارة". ويبدو لنا نيتشه هنا، وهو يرتدي ثوب البلاغة مثل السفسطائي الذي ناصبه أفلاطون العقلاني العداء، فكأن نيتشه يتعمد هذا التنكر معانداً الكبرياء العقلي لتلميذ سقراط!

وتبدو لنا فكرة العود الأبدي المشهورة عند نيتشه قلباً جذرياً لفكرة عالم المثل عند أفلاطون فمقابل عالم المثل الجوهري والغيبي والثابت، يمجد نيتشه، من خلال العود الأبدي، العرضي والظاهر والمتحول إلى ما لا نهاية. إن نيتشه هنا يؤسس أنطولوجيا الظاهر بديلاً لأنطولوجيا الماوراء، فهو، إذ يؤكد استحالة معرفة الشيء في ذاته، ينفي "جدوى أن ننشغل أي انشغال بهذه المعرفة أو هذا الشبح المجرد من الجسم".

فالمنطق ينتهي بأن "يتلوى على ذاته ليعض أخيراً ذيله... هنا يولد نوع جديد من المعرفة، المعرفة التراجيدية، التي تطالب، لتصبح محتملة، بعلاج وحماية الفن".

لكن كيف تكون المعرفة التراجيدية، الشعرية والفنية ممكنة؟

يجب حسب نيتشه أن تتحرر هذه المعرفة نفسها من الميراث الأنطولوجي الميتافيزيقي، وهذا الطرح النيتشوي يتجلى بوضوح في كتابه "إنسان مفرط في إنسانيته" وهو يمثل المنعرج النقدي لفلسفته حول الفن، ففي الفصل الرابع المعنون بـ"روح الفنانين والكتاب" يدين النزعة الميتافيزيقية التي تتجلى في بعض الأعمال الفنية كالسمفونية التاسعة لبيتهوفن التي تظهر فيها نزعة الخلود... لقد ظل الفنان طفلاً غير ناضج، كما يقول نيتشه، وبدلاً من أن يضع المعتقدات القديمة موضع تساؤل فإنه ينوِّم وعي الإنسان المعاصر مقدماً له مسكنات خادعة.

نخلص مما سبق إلى أن ثورة نيتشه كانت مزدوجة: ثورة على الفلسفة التقليدية وثورة على الفنون التقليدية ـ والشعر ضمنها ـ بوصفها جميعاً حاملة للوهم الميتافيزيقي، والهم الأنطولوجي الموروث عن الإغريق، ولهذا انشغل بتشييد فلسفة شعرية بديلة.

وإذا كان التخيل الشعري، والكتابة المفتتة، البليغة، والشعرية عند نيتشه هي بدائل المنطق العقلي، والتأليف الفلسفي الصارم، فإن ما قدمه ظل مقترناً بلحظته التاريخية ولم يتكرر، فاللحظة النيتشوية أي لحظة المماهاة بين الشعر والأنطولوجيا لم تثمر نظائرها، ولكنها أثمرت جدلاً شديد الخصوبة حول العلاقة بينهما، وهو الجدل الذي تجاوز الطرحين السابقين ليعد العلاقة بينهما علاقة حوار مخصبٍ لكليهما، ومن أبرز مرتادي هذا الأفق الحواري الفيلسوف الألماني **مارتن هايدغر**.

لا يمكن فهم طبيعة الحوار الفلسفي أو على الأصح الأنطولوجي الذي أقامه مارتن هايدغر مع الشعر إلا من خلال مدخل موجز لفلسفته وصراعه مع الميتافيزيقا الغربية بوصفها تغييباً أزلياً لسؤال الكينونة.

لقد تمثل المشروع الفلسفي لهايدغر في نقض الأنطولوجيا الغربية التي أهملت السؤال عن الكينونة فيما هي تستفهم عن الكائن، فكل التفكير الغربي "وتحديداً بعد هيراقليطس وحتى أيامنا تميز بنسيان الكينونة... فالفكر ارتبط بالكائن، ولم يتجاوز كينونة الكائن... أما الكينونة نفسها، بعيداً عن كينونة الكائن، فقد سقطت في النسيان". هذه الكينونة لا تظهر إلا في الكائن وبه، فهي في الأصل حضور خفي "حضور كأنه لم يكن... ولكن، لهذا، فميزة الإنسان هي أن يعمل على انبثاق هذا الحضور في العالم. الكينونة لا يمكن أن يظهرها إلا الإنسان".

إن هايدغر يدعو إلى معرفة قبلية للكينونة، معرفة لا تخضع للاستدلال والبرهنة، ولا تقع في فخ المطابقة بين الفكر والواقع بل هي معرفة "سابقة كل تبشير".

هذه المعرفة القبلية يتحمل كبر ضياعها أفلاطون ومعه الفكر الغربي برمته، إذ تشَكَّلَ، منذ سقراط وتلميذه

أفلاطون حسب ما يقول هايدغر "على أرضية المبادئ اليونانية لتأويل الكينونة معتقد ليس فقط هو يعلن السؤال عن الكينونة شيئاً من نافلة القول بل أكثر من ذلك هو يصادق على التفويت فيه. يقال: إن الكينونة هي التصور الأعم والأفرغ وبما هو كذلك هو يستعصي على كل محاولة للتعريف".

ثمة إذن أحكام مسبقة في صلب الأنطولوجيا التقليدية هي التي أسقطت سؤال الكينونة في النسيان وهذه الأحكام هي:

1 ـ إن الكينونة هي التصور الأكثر كلية.

2 ـ إن تصور الكينونة إنما هو غير قابل للتعريف.

3 ـ إن الكينونة هي التصور المفهوم ـ بنفسه.

ويعمل هايدغر على دحض هذه الأحكام باعتبار الكينونة أولاً التصور الأشد إبهاماً، وثانياً باعتبار أن عدم قابلية الكينونة للتعريف لا تعفي من السؤال عن معناها، وثالثاً لأن التصور المفهوم بنفسه أو المفهومية الوسطية من قبيل "الشمس [هي] جميلة، و أنا [كائن] مبتهج، لا تبرهن إلا على عدم المفهومية.

ولفك الالتباس بين الكائن والكينونة حسب هايدغر لا بد من التفريق بينهما فالكينونة ليست هي الكائن "إن الكينونة من حيث هي المسؤول عنه إنما تتطلب بذلك ضرباً خاصاً من الإبانة، يختلف في ماهيته عن كشف الغطاء عن الكائن".

والذي يمتلك القدرة على السؤال عن الكينونة هو الكائن نفسه أو الدازاين، فهو "السائل عن معنى الكينونة وهو في الوقت نفسه "المُسْتجوَب" في هذا السؤال عن معنى الكينونة".

تصبح مهمة الأنطولوجيا إذن، حسب هايدغر، هي توضيح معنى الكينونة بوصفه مهمتها الأساسية وكل أنطولوجيا تهمل هذا السؤال "إنما تبقى في أساسها عمياء وتبقى انحرافاً عن مقصدها الأخص".

ويلفتنا استرجاع هايدغر لتجربة الفلاسفة السابقين على سقراط كبارمينيدس وطاليس وانكساغوراس، وهو إنما يفعل ذلك "ليجد الآثار الأولى لأنطولوجيا أصلية". لقد فهم الإغريق الأوائل الحقيقة أو ال Aletheria كلاً تحجب أو "كلاً خفاء للكائن واعتبروها سمة أساسية له لا خاصية تتضاف إليه أحياناً". لقد نجحوا في "تجربة الكينونة الحقيقية التي تنبثق في الوقت نفسه مع الحقيقة الحقيقية". وما يبحث عنه هايدغر عند الإغريق الأوائل ليس استعادة تراثهم لإحيائه ولكنه يريد العودة "إلى نبع الاندهاش الذي جعلهم يسألون لأول مرة"، ولكنهم في الواقع لم يسألوا عن معنى الكينونة بل استقبلوه بدهشة، وفهموا الحقيقة كأليثيا أي ك "لا تحجب"، ولكنهم لم يطرحوا سؤال الكينونة، ولذلك سعى هايدغر إلى طرح هذا السؤال الغائب متجاوزاً في الوقت نفسه صمت الإغريق الأوائل عن الحقيقة وتأويل أفلاطون الذي فهم الحقيقة "كصواب للرؤية والتفكير". وفي مسعاه التجاوزي

يقترح هايدغر ما يمكن أن نسميه أنطولوجيا "الدازارين".

إن تحليل "الدازاين" أو الموجود ـ هناك هو نقطة البدء في تحليل هايدغر للكينونة والزمان.

"الدازاين" يتميز بالوجود ــ في العالم، أي أنه على علاقة بالموجودات الأخرى، بالأدوات التي تتجلى علاقته بها من خلال الهم أو الانشغال، وبالموجودات ــ هناك الأخرى التي تتجلى علاقته بها من خلال الاهتمام أو التعاطف. وميزة كينونة "الدازاين" أنها كينونة باتجاه الموت، فهي لا تستكمل نقصها إلا به وهذا ما يفسر ظاهرة القلق، قلق الموجود ـ هناك من الموت بوصفه الإمكانية النهائية للواقع الإنساني. وهذا القلق يختلف عن الخوف لأن التهديد في حالة القلق لا يكون محدداً وواضحاً، أما منبع قلق الموجود ـ هناك فهو الموت الماثل في كل شيء بوصفه شرطاً أساسياً لتحقق الكينونة نفسها، وهو يهرب منه بالانغمار في العالم واللجوء إلى كيان الناس، هذا الهروب يسميه هايدغر بالسقوط، وهو سقوط في الثرثرة اليومية ومعتقدات الناس ومتطلبات الحياة العادية. إن الموجود ـ هناك بهذا الهروب يعفي نفسه من الاهتمام بموته هو، ويسقط في كينونة زائفة.

أما الكينونة الحقة فلا تكون إلا بالانسحاب من عالم الناس وأساسها هو الوعي بوصفه استجابة لنداء الكينونة الخفي. إن ما ينادي الموجود ـ هناك هو الهم الذي يتملكه وقد أُلقِيَ به في هذا العالم إلقاءً جاهلاً مصيره، وهذا النداء، بغير لغة متواضع عليها، تتحقق الاستجابة له من خلال إلقاء الذات إلى الأمام لمواجهة مصيرها المحتوم، وهذا ما يسميه هايدغر بالتصميم، إنه إخلاص الكينونة لذاتها والحرية باتجاه الموت.

القلق إذن يسمح لنا باستنطاق الكينونة ويحررنا من سلطة اليومي ويبدد أوهام الواقع ليسلمنا إلى ذواتنا في عرائها أمام الموت وهذا ما يجعل منه نعمة لا نقمة!.

إن تحليل الكينونة عبر "الدازاين" هو الذي قاده هايدغر إلى الفن والشعر، ويتمثل المنعرج الذي يشهد على هذا الانتقال في دراسته عن "أصل العمل الفني"، ففي هذه الدراسة يمنح هايدغر العمل الفني قيمة كبرى ويُسند إليه دوراً أنطولوجيا كبيراً لم يكن يقر له به أبداً في مرحلته السابقة أي مرحلة "الكينونة والزمان".

فمن "الكينونة والزمان" إلى "أصل العمل الفني" غير السؤال عن الكينونة مركزه فلم يعد "الدازاين" "هو الذي يطرح السؤال أو يتخذ مبادرة طرحه، إنه ذاك الذي تناديه الكينونة نفسها بوصفها سؤالاً، "الدازاين" هو الذي يجيب عن نداء حقيقة الكائن. لقد ضيع الدازاين المبادرة، لم يعد هو الذي يطرح السؤال".

لقد أصبح معرضاً في عرائه لاستقبال سؤال الكينونة، وندائها الخفي.

هذا النداء يعلم الدازاين تجربة الإنصات، فالإنصات مقدَّمٌ على النظر، والأذن مقدَّمة على العين، لأن الأذن إذا كانت "تقود إلينا فإن النظرة تحملنا خارج

ذواتنا. الإنصات استقبال، إنه الوضع الذي يؤهلنا للحكمة.... إذا أنصتنا، إذا تحولنا إلى حاسة سمع، فالحقيقة تمنح نفسها لنا".

وتجد تجربة الإنصات تمثُّلها الأسمى في الشعر، فهو ليس لفظاً ووزناً وقافية، وليس لعباً باللغة، ولكنه قصيدة الصمت أو هو "قول ما لا يُسْمع، ما لا يمنح نفسه إلا محتجباً، ما لا يسمح لنا بسماعه إلا إذا تخلصنا من تشييئ اللغة. الإنصات يعني الاستقبال.... يعني الضيافة التي نمنحها بلا سقف".

الشاعر إذن لا يقول بقدر ما ينصت للوحي ويستضيفه بلا سقف أو فلنقل يستضيفه تحت سقف القصيدة، إنه يستقبل نداء الكينونة ليحمله إلى الناس، وهذا النداء هو في ــ قراءة هايدغر لهولدرلين خاصة ــ ما تبقى من آثار الآلهة في زمن البؤس، فمنذ ترك الحلفاء الثلاثة هيراقليس وديونيزوس والمسيح العالم بدأ ليل العالم يتجه إلى منتصفه، ولم يفقد العالم آلهته فقط بل فقد بريق الألوهية نفسه وسقط في الهوة. هكذا يصبح الشعر استعادة لزمن الآلهة، تسمية لهذا الغياب، فالشاعر هو وحده من يستطيع اقتفاء أثر الآلهة الراحلين، وهذا الأثر المقدس هو عنصر الأثير. فإن تكون شاعراً في زمن البؤس معناه أن تنتبه لآثار الآلهة الراحلين، لأثيرهم، ولهذا فالشاعر في زمن ليل العالم يقول المقدس.

لكن غياب الإله عند هولدرلين يكتسب تأويلاً جديداً عند هايدغر فهو يغدو غياب الكينونة وسؤالها، فما يختفي في لفظ المقدس عند هولدرلين هو، عند هايدغر، أسماء أخرى كالأليثيا والفيزيس... إنها أسماء لحقيقة الممتنع عن كل تحديد وحصر، أو أسماء لما لا اسم له.

الشعر إذن تسمية لا للآلهة تحديداً، بل للكينونة، وهذا يعني أنه تأسيس لها بواسطة الكلام، فمهمة الشاعر في الحقيقة ليست مجرد "تسمية شيء معروف بل يتخطى ذلك إلى الإفصاح عما لم تسبق تسميته". أي تسمية الكينونة عن طريق اللغة. لكن هذه اللغة ليست لغة الدال والمدلول في علاقتهما القائمة على المواضعة الاجتماعية، ليست لغة الثرثرة اليومية ولكنها لغة البدء والتكشف، لغة الإيرايغينيس Ereignis وهي كلمة ألمانية تم نحتها "من فعل إيرايغنن الذي يعني فعل الإبصار والمعاينة".

لقد فقدت اللغة بفعل سطوة الميتافيزيقا قدرتها على التسمية وأصبحت مجرد إحالة على معان تم تحديدها سلفاً، ولن ينقذها من هذا الضياع إلا الشعر الذي "يظهر ما يظل مختفياً في اللغة العادية، أي ما يقتصر الناس على استعماله كأداة للتخاطب. كل شعر يقول جوهره وفي نفس الوقت الجوهر الكشاف للغة الذي هو القصيدة الأصلية".

اللغة العادية لا تستطيع إذن استدعاء الحقيقة، لأن "الأليثيا" لا يكشف عنها المنطق الصارم المتخفي في لغة الفلاسفة ولا المعنى المبتذل المدسوس في لغة الكلام اليومي، بل هو الشعر بوصفه "التسمية التأسيسية للكائن ولجوهر كل الأشياء.. إن الشعر هو الذي يبدأ بجعل اللغة ممكنة".

هذه اللغة الممكنة، هي لغة الشعر بوصفها لغة إظهار لما تم حجبه، فالشعر وحده هو من يستطيع أن "يلمس أرض اللغة،

ويظهر اللغة كما لو أنها أرض، أو قاعدة". فاللغة هي محل الإقامة الحقيقي للكائن، وقد تعودنا على الإقامة في الوهم الموروث، في عالم الناس المسكون بالضجيج والصخب وعنف الآلة. الشعر هو الذي ينقذنا بلغة الحلم، أي بما هو ضد الواقع، من هذا السبات "الميتافيزيقي" ويجعلنا نقيم في اللغة/القصيدة بوصفها المسكن الحقيقي للدازاين. إذن، لا يمكننا أن نقيم في الكينونة إلا شعرياً.

خلاصة:

نلاحظ من خلال استقرائنا الموجز للعلاقة التاريخية بين الشعر والأنطولوجيا أنها موسومة، في بعض أبرز محطاتها، بالتوتر الذي تكشف عنه مواقف متباينة حد التناقض.

فمنذ اللحظة الأفلاطونية التي جاهرت بالموقف، العدائي من الشعر بوصفه نقيضاً للخطاب الفلسفي وعقبة أمام "الوعي الأنطولوجي" لم يتوقف السؤال الإشكالي عن وضع الشعر بوصفه "خطاباً لا عقلانياً" إزاء الخطاب الفلسفي الذي ظل يدعي احتكار الحقيقة و"أورغانونها".

لكن الموقف الأفلاطوني تعرض لقلب مسلماته، مرة في سياق تأكيد التناقض المفترض بين الشعر والأنطولوجيا العقلانية مع الانتصار للشعر باعتباره المنفذ الحقيقي للعرفان لا المعرفة المتعقلنة "ماريا ثامبرانو"، ومرة أخرى في سياق المماهاة بين الخطاب الشعري والأنطولوجي كما حدث في اللحظة النيتشوية الفريدة.

وثمة لحظة مضيئة في القرن العشرين هي لحظة هايدغر الذي تجاوز كل الطرح السابق، ورغم القرابة الشديدة التي أعلنها بين الشعر والأنطولوجيا إلا أنه لم يقع في فخ المماهاة بينهما كما حدث مع نيتشه، بل احتفظ بمسافة واضحة بينهما، إذ عد هذا الحوار بمثابة "نداء لبعضهما البعض من أجل الإقامة في البين بين...".

يمكننا إذن أن نعد لحظة هايدغر هي لحظة ميلاد الحوار الندي بين الشعر والأنطولوجيا، وهو الحوار الذي تم استئنافه من طرف مفكرين وشعراء لعل من أبرزهم الشاعر الفرنسي إيف بونفوا ذو الخلفية الأنطولوجية القوية. فهو يعلن بوضوح أن حوار الشعر والفلسفة مشروط بالإبقاء على التباين بين لغتيهما اللتين لا يتداخل أمكنتهما رغم قرابتهما، فالشعر يستطيع أن يساعد الفلسفة على مراجعة فكرتها الشديدة المحدودية عن الحقيقة لأن ضوءه ا لخاص مستمد من ضوء الأرض المحسوس، والفلسفة تشرح للشعر أين تكمن الفخاخ التي تترصده، وتساعده خاصة على وقاية نفسه من إغراء الخضوع للامعقول.

هكذا فقد يغدو الحوار الشعري الأنطولوجي بناء ومثمراً، يحفظ لكل من الخطابين تميزه وفرادته، ويسمح بالتداخل بينهما لا بالالتباس، وباللقاء لا بالتماهي، في سعيهما المشترك لكشف الحجاب عن لغز الكائن والكينونة.

□□

ISSN : 1112 - 7082

الخطاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

المجلد 13 العدد02 - 16 جويلية يوليو 2018

منشورات مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري، تيزي وزو
الجزائر

المسرح الفلسفي: في سرديات أفلاطون

د.رياض بن يوسف

جامعة قسنطينة1

Abstract :

I try in this essay to prove that the position of Plato against a Greek tragedy is'nt against pure poetry As suggested by a many actual studies .we seek too to prove that the Plato's position was against tragedy as a narrative art, and then try to update Plato's position by linking it to the contemporary narrative theory,that is to say a Literary and cinema narratives.

مقدمة:

لا زال موقف أفلاطون من الشعر والشعراء التراجيديين، ونحن في بدايات الألفية الثالثة للميلاد، يستدعي كثيرا من البحث والدرس شرقا وغربا*. ومن المسلم به، عادة، عند سواد المثقفين أن موقف أفلاطون من الشعر التراجيدي هو العداء الذي بلغ حد طرد الشعراء من جمهوريته، فهل كان أفلاطون ضد الشعر والشعراء فعلا أم أنه ضد نمط معين من الشعر هو الشعر التراجيدي؟ وما قيمة وما مسوغات مثل هذا الاستدعاء لموقف أفلاطون من الشعر التراجيدي ونحن في القرن الواحد والعشرين؟ هل ثمة ما يمكن إضافته إلى السجال الشديد الثراء حول هذه القضايا بعيدا عن الاجترار، أي هل يمكن إعادة تأويل موقف أفلاطون وتحيينه على ضوء فرضيات جديدة مغايرة جزئيا أو كليا لما سبق طرحه بما يجعله وثيق الصلة بواقعنا الثقافي المعاصر؟

لقد عُدَّ الموقف الأفلاطوني من شعراء التراجيديا نموذجا للصراع الأزلي بين الفلسفة والشعر بوصفه صراعا بين الوهم و الحقيقة ، أو بين الصدق و الكذب، من

جهة، كما عُدَّ، من جهة أخرى، تناقضا أو على الأقل مفارقة في موقف أفلاطون تحتاج إلى تسويغ: فهو محب للشعر التراجيدي، متأثر بأسلوب هوميروس في صياغة محاوراته الفلسفية حتى قال لونجينوس في القرن الأول للميلاد عن أفلاطون أنه " الأكثر هوميرية من بين كل الكتاب"[1] وهو الرأي نفسه الذي ذهب إليه ماكسيموس التيري في القرن الميلادي الثاني، بينما تذهب الأفلاطونية الجديدة إلى حد المطابقة بين هوميروس و أفلاطون[2]، ولكنه رغم ذلك لا يتورع عن طرد "هوميروس" والشعراء التراجيديين في الكتاب العاشر من الجمهورية.

إن الفهم التقليدي لموقف أفلاطون من الشعر يظل اختزاليا لحد بعيد، ويندرج في سياق سوء الفهم العام الذي مس فلسفة أفلاطون في مجملها وتولدت عنه فلسفات لا أفلاطونية، ولا سيما في القرنين التاسع عشر والعشرين. لقد هيمنت على أوروبا في هذه الحقبة ، كما يقول ألان باديو نزعة لا أفلاطونية عامة بداية من <<لا أفلاطونية نيتشه الذي يؤكد أن أوروبا لا بد أن تشفى من مرض أفلاطون، ولا أفلاطونية الفلسفة التحليلية التي ترى أن نظام موضوعات الفكر لا يحيل إلى أية أفكار بل إلى بنى لغوية، ولا أفلاطونية الفينومينولوجيا "الظاهراتية" الوجودية التي ترى أن أفلاطون يغالطنا حين يفصل بين الماهية والوجود، واللاأفلاطونية الماركسية، حيث أن قاموس الفلسفة للاتحاد السوفييتي "السابق" عرّف أفلاطون بوصفه "المنظِر الأيديولوجي لمُلّاك العبيد" ثم لا أفلاطونية هايدغر الذي يرى في أفلاطون بداية العهد الميتافيزيقي للفلسفة، العهد الذي قاد إلى نسيان الكينونة وإلى العدمية>>.[3]

ولكن هناك أيضا لا أفلاطونية الشعراء مثل إيف بونفوا صاحب النص المطول "ضد أفلاطون" الذي قرأه بعض النقاد –مع القصائد اللاحقة للشاعر أيضا –

بوصفه مواجهة مفتوحة مع الفلسفة المثالية والميتافيزيقا وتحديدا نظرية المثل الأفلاطونية. [4]

ولكنْ، هل كان أفلاطون ضد الشعر والشعراء فعلا؟

الواقع أن أفلاطون لم يكن منشغلا بنظرية نقدية حول الشعر أو الرسم أو الموسيقى رغم الحضور البارز لهذه الفنون في مشروعه السياسي الفلسفي، ورغم أن تاريخ النظرية الإستيطيقية لا يهمل الإشارة إلى موقف أفلاطون من الفنون إلا أن ما يجمع عليه الباحثون هو أنه لم يكن منشغلا بتأسيس علمٍ للجمال، ولم يُعْنَ بعرض نظرية مستقلة عن الفنون في كتاب أو محاورة قائمة بذاتها تاركا هذه المهمة لغيره، فما كان يشغله كما لاحظ ذلك كلود عوباديا هو مبدأ العدالة التي كان حراس المدينة مطالبين بتحقيقها لأنها تعتمد على توازن القوى الخاصة بكل طبقة اجتماعية، فالفن أو ما كان يطلق عليه "الموزيكي"** مهمته التربية التي تحقق التوازن النفسي لطبقة الحراس وهذا ما دفع أفلاطون لتشييد نظرية مؤسسةٍ لسياسة ثقافية تقوم على الرقابة.[5]

فأفلاطون لم يكن ضد الشعر التراجيدي في ذاته، بل أخضعه لشروط صارمة في كتابيه الجمهورية، والقوانين، لأنه كان فنا جماهيريا موجها لعامة الناس على اختلاف أعمارهم. لقد تمحور برنامجه السياسي حول "البايديا" أو التربية فالبعد الجمالي عنده لا يمكن فصله عن الهم التربوي فالأول (أي البعد الجمالي) مُهَيمَنٌ عليه من الثاني. ولهذا استنتج أفلاطون في "الجمهورية" كما في " القوانين" << ضرورة إخضاع الكتاب لدفتر شروط سردي صارم وفرض مضمون مغاير عليهم>>[6]. لأن مهمتهم هي صقل نفوس الأطفال: حراسِ المدينة المستقبليين، وغرس قيم الشجاعة والأمانة والعدالة والخير فيهم.

لقد لاحظ أفلاطون في الكتابين الثاني و الثالث من الجمهورية أن ما يُلقَّن للأطفال في مرحلة مبكرة ينطبع فيهم و لهذا انتقد ، على لسان سقراط، التراجيديات التي من شأنها أن تفسد الناشئين من خلال تمثيل الآلهة و الأبطال بطريقة باطلة كما فعل "هزيود" حين صور انتقام "كرونوس" من "أورانوس" أبيه ، لأننا هكذا نعلم الناشئ أنه حين يثأر من أبيه، إن كان ظالما، فإنه إنما يقتدي بما سبق أن فعله أول الآلهة و أعظمها. كما أن تصوير الآلهة و هي تقتتل و تكيد لبعضها لا يلائم تربية حراس المستقبل إذا أردنا لهم أن ينظروا إلى مقاتلة بعضهم بعضا على أنها عار ينبغي تجنبه....و سواء أكان المفروض أن لهذا القصص معنى أسطوريا أم لم يكن ، ذلك لأن الطفل لا يستطيع أن يميز الأسطوري من الواقعي، و لا يلائم حراس المستقبل أيضا تصوير العالم الآخر بتلك الصورة الكالحة الكئيبة الشائعة مادامت لا تنطوي على نصيب من الحقيقة ، و لا تفيد ناسًا مهمتهم ممارسة الحروب [7] .

أما في الكتاب العاشر فقد سعى أفلاطون، على لسان معلمه سقراط، إلى إثبات أن الشعر، مثل الرسم، محاكاة لمحاكاة أي أنه محاكاة من الدرجة الثانية، فالسرير مثلا يخلقه الله بوصفه الصانع الحقيقي لسرير حقيقي لا الصانع الجزئي لسرير خاص، والنجار يقلد صنعه أي أنه يحاكي خلق الله، ويأتي الرسام والشاعر التراجيدي في المحل الأخير ليحاكيا صنع النجار مما يجعلهما يحتلان المرتبة الثالثة بالقياس إلى عرش الحقيقة. الشاعر التراجيدي مثل الرسام هو مجرد صانع للصورة، لظاهر الأشياء، فهو لا يحاكي الشيء الحقيقي كما هو موجود بل الشيء الظاهر كما يظهر. وبما أنه لا يعرف إلا ظاهر الأشياء فإنه يقتصر على محاكاة ما يبدو خيرا للكثرة الجاهلة من الناس. إن شعر المحاكاة يمثل الناس في أفعالهم الإرادية و اللاإرادية التي يظنون أنفسهم بسببها سعداء أو أشقياء و يستسلمون نتيجة لذلك للذة

أو الألم ، فهو لا يخاطب الجزء الأفضل من الناس الذي يسير وفقا للعقل بل يخاطب الجزء الذي يذكرهم بشقائهم ويدفعهم للحزن ، أي المبدأ الغضبي الذي يمد الشعراء التراجيديين بمادة غزيرة متنوعة للمحاكاة، بينما المزاج الحكيم الهادئ لا تسهل محاكاته لأنه يكاد يكون دائما مستقرا على حال واحدة، ومن الواضح أن الشاعر لا يميل بطبيعته إلى هذا المبدأ العاقل في النفس ولا يستطيع إرضاءه بفنه وذلك إذا أراد كسب شعبية بين الجماهير وإنما يكون أميل إلى الطابع المنفعل المتقلب الذي تسهل محاكاته، فأكبر عيوب الشعر أنه يغذي الانفعال بدلا من أن يضعفه، ويجعل له الغلبة، مع أن من الواجب قهره إن شاء الناس أن يزدادوا سعادة و فضيلة...ولهذا يطرد أفلاطون من جمهوريته هوميروس وأتباعه ولا يستبقي من الشعر إلا ذلك الذي يشيد بفضل الآلهة والأخيار من الناس.[8]

نلاحظ أن النقد الأفلاطوني ضد الشعراء التراجيديين مزدوج، فهو من جهة نقد سياسي/ تربوي حين يلاحظ أن التراجيديات التي تقدم للجمهور، ولا سيما للأطفال، تفسد أخلاق حراس المدينة المستقبليين وتضعف أهليتهم وكفاءتهم في أداء مهمتهم الدفاعية، وهو من جهة أخرى نقد أنطولوجي / تربوي حين يلاحظ أن الشعر بعيد عن الحقيقة بثلاث مراتب لأنه مجرد محاكاة للظاهر، ولهذا فهو يحاكي ما يبدو خيرا للكثرة الجاهلة من الناس أي أفعالهم الإرادية واللاإرادية وجانبهم الانفعالي المتقلب فيغذي الانفعال على حساب العقل.

من الواضح هنا أن الهم التربوي هو القاسم المشترك بين النقدين، فموقف أفلاطون من الشعر التراجيدي لم يكن ثورة فلسفية أو قطيعة معرفية مع نمط من الخطاب العرفاني أو الوجداني المضاد للخطاب العقلاني تحديدا بقدر ما هو موقف "براغماتي" يستبطن غايات تربوية وسياسية، وهو حين يوظف البرهنة الفلسفية

الأنطولوجية في نقد المحاكاة فذلك لتصب نتائج هذه البرهنة في الوعاء التربوي أي أن المحاكاة ليست مرفوضة في ذاتها ولكن لنتائجها على عقول حراس المدينة المستقبليين.

المسرح الفلسفي: إن أفلاطون، إذن، لا يعتمد على معيار الحقيقة مثلما يذهب إليه جمهور المعلقين، بل على معيار المنفعة كما لاحظت ذلك الباحثة ليتيسيا موز،[9] وقد استقصت بحث الموقف الأفلاطوني من الشعر في كتاب "القوانين "بوصف الشعر يحتل مكانة مركزية في هذا الكتاب، أي أن محاورة "القوانين " هي قلب لمحاورة "الجمهورية" التي طُرد الشعراء التراجيديون منها في الكتاب العاشر، فالشاعر أصبح الأداة المفضلة للمشرّع الذي أصبح هو نفسه شاعرا، بعبارة أخرى، والقول للكاتبة، فالمسألة الشعرية << هي مفتاح لتفسير كتاب القوانين>>.[10]

ونتساءل كيف ذلك؟

الجواب في مقالة للكاتبة نفسها تحلل فيها الفقرة الآتية من المحاورة:

<<.... أما الشعراء الذين يقدمون أنفسهم على أنهم جادون، والذين تخصصوا في التراجيديا، فقد يأتي بعضهم، افتراضا، إلينا ويقدمون لنا، تقريبا، الطلب الآتي:" أيها الغرباء، أيكون لنا الحق أم لا أن نكون في مدينتكم وبلدكم، وأن نحمل إليهما أعمالنا، فماذا قررتم في هذا الشأن؟ ما الجواب الأنسب لهؤلاء الرجال الإلهيين؟ في رأيي إنه الآتي: " أيها الغرباء الرائعون، كتاب التراجيديا، نحن أيضا مثلكم، وعلى قدر استطاعتنا كتاب التراجيديا الأجمل والأفضل. كل تنظيمنا السياسي يشكل محاكاة للحياة الأجمل والأفضل، وهذا ما ندعي، نحن على الأقل، أنه حقا التراجيديا الأشد أصالة. أنتم كتاب إذن؟ نحن أيضا كتابٌ للشعر نفسه، أندادكم في صناعة وتمثيل الدراما الأجمل التي لا يستطيع إنجازها على الوجه الأكمل إلا القانون الأصيل، هذا

على الأقل ما نتمناه. لا تحسبوا إذن أننا سندعكم، ببساطة، تأتون إلينا وترفعوا لدينا منصاتكم ليظهر فوقها ممثلوكم ذوو الأصوات الجميلة التي تعلو على أصواتنا، لن ندعكم تخطبوا في الفتيان والنساء وكل الجمهور، وأن تقولوا عن المؤسسات نفسها، لا الأقوال نفسها التي نقولها نحن، بل غالبا، وفي القسم الأعظم من خطبكم، تقولون عكس ما نقول تماما. سنكون بالتأكيد مجانين كليةً إن سمحنا لكم، نحن أو أي مدينة أخرى، بفعل ما ذكرته قبل أن يقرر القضاة إن كان ما ألفتموه يُمكن أن يُنشر، ويستحق أو لا يستحق أن يُنتج علانيةً. إذن، يا أبناء ربات الفنون الجميلة، ابدأوا بعرض أغانيكم على القضاة بجانب أغانينا وإن بدا أن دروسكم تضاهي دروسنا أو كانت أحسن منها فسنمنحكم جوقة للإنشاد وإن لم يكن الأمر هكذا، فلن نستطيع يا أصدقائي، ذلك أبدا >>.[11]

بعد تحليل مسهب للفقرة تستنتج ليتيسا موزأن الصراع الموجود هنا ليس بين التراجيدي والفيلسوف بل بينه وبين المشرّع، لتخلص في الأخير إلى أن كتاب "القوانين" هو التراجيديا الأخيرة التي ألفها أفلاطون فهو بمثابة مَسْرحةٍ تراجيدية للحياة البشرية الأفضل.[12]

ربما وقعت الكاتبة في المبالغة حين حصرت المواجهة هنا بين المشرع والتراجيدي، فبينما هي تركز على الصلة بينهما نسيت العلاقة بين المشرع والفيلسوف نفسه ولم تتطرق إليها في مقالها. والواقع أن المشرع هنا ليس سوى الوجه الآخر للفيلسوف، فهو مشرع مجازا وفيلسوف حقيقة لأنه لا زال يتحدث عن مدينة خيالية لا وجود لها!

لقد تحدثت الكاتبة عن القوانين الجديرة وحدها بوصف "البوليتيا"*** حسب أفلاطون وهي القوانين التي تهدف إلى السلام عكس قوانين الأنظمة التقليدية

الديموقراطية والأرستقراطية والملكية..الخ التي يضعها من هم في السلطة لتثبيت حكمهم مما ينتج حالة الحرب بين الحكام والمحكومين.[13] ألا يمكن أن نقول هنا: أن هذه القوانين الجديرة وحدها بصفة "البوليتيا" هي مجرد قوانين تخييلية حالمة طالما أنها تسعى لاستبعاد أي صراع ممكن؟ وأن هذا البعد التخييلي هو القاسم المشترك بين التراجيديا الأفلاطونية والتراجيديا الكلاسيكية؟ فماذا يبقى من المشرع إذن؟!

أما علاقة محاوررات أفلاطون بالتراجيديا فليست اكتشافا إذ طالما أشار إليها الباحثون مثل إميل برهييه الذي يقول<< أنها تدخل بادئ ذي بدء في عداد الأدب التمثيلي >>[14] كما لاحظ أن عدة محاورات تتميز << بنفس درامي متصاعد وبأزمات ما تفتأ تتعقد وتتفاقم على منوال التمثيليات التي تقدم على خشبة المسرح >>. [15] أما "جون فرانسوا ماتييه" فيقول :<< ينبغي أنْ نُقر أنَّ جميع نصوص أفلاطون ، بما في ذلك (الدفاع عن سقراط) تساهم في المَسْرحة التشكيلية و الموسيقية للوجود.....فحيث كان سبينوزا وكانط وفتغنشتاين مهندسي الفلسفة فإن أفلاطون كان السينوغراف (مصور المشاهد)>>.[16]

أما عن علاقة التراجيديا نفسها بالتشريع، فهي في واقع الأمر مسألة لم تنفرد بإبرازها ليتيسيا موزفالمسرح اليوناني كله كان مسخرا لنشر وتكريس قيم المدينة الديموقراطية كما لاحظ ذلك بعض الباحثين، <<فلم يكن من الصدفة أن يزدهر المسرح الإغريقي تحديدا في أثينا القرن الخامس في وقت كانت فيه مدينة بريكلس[****] Périclès تمارس هيمنة سياسية واقتصادية وثقافية على مجموع العالم الإغريقي. المسرح حينها كان إحدى المآثر لهذا التألق الأثيني .....لقد كان مع المجلس النيابي والمحكمة أحد أعمدة السلوك السياسي للجماعة ، أحد الأمكنة الثلاثة التي تتعرف الجماعة فيها على نفسها بوصفها كذلك"[17] ، ومما يؤكد البعد السياسي

للمسرح تدخل الدولة فيه حيث أنها كانت<< تنهض بأعباء مجموع الاحتفالات: حيث تختار الكتاب المقبولين للمنافسة (أربعة كتاب تراجيديين يقدم كل منهم ثلاثية ودراما هجائية وخمسة كتاب كوميديين يقدم كل منهم مسرحية هزلية) وتحدد [الدولة] لكل منهم راعيا يتكفل بمصاريف التحضير للمشهد المسرحي.....وتختار بواسطة القرعة أعضاء لجنة التحكيم التي تعين الفائزين، وتكافئ [أي الدولة] الممثلين والكتاب والموسيقيين، وتدفع أيضا ثمن التذاكر عن المواطنين الأشد فقرا >>.[18]

لقد كانت التراجيديا إذن، ومنذ بدايات تألقها في المشهد المسرحي الإغريقي، مكفولة وموجهة من طرف الدولة أي من طرف المشرع الحقيقي والفعلي لا المشرع/الفيلسوف في محاورة "القوانين"، وكان الشاعر التراجيدي أداة فعلية في يد هذا المشرع، يخدم قيمه المدينية الديموقراطية ويتجانس طائعا أو مكرها مع بقية المؤسسات، وعلى هذا فلم تكن محاورة "القوانين " انزياحا عن الواقع الإغريقي حين ربطت بين المشرع والشاعر التراجيدي بقدر ما كانت امتدادا لتقليد مكرّس، ولكنه في الوقت نفسه امتداد مضاد للمجرى السابق حيث أن مشروع أفلاطون السياسي/الفلسفي كان جمهورية بديلة عن الجمهورية الديموقراطية التي تسعى للحرب لا للسلام كما أسلفنا الإشارة إليه، وفي سبيل هذه الغاية وظف الفن التراجيدي، تماما مثلما وظفته الدولة اليونانية في سبيل غاياتها السياسية والتشريعية، وقد وظفه من خلال محاوراته نفسها التي بنيت على النمط الحواري المسرحي، فما قدمه أفلاطون هو مسرح فلسفي بديل عن المسرح التراجيدي، وبذلك يتجلى لنا بوضوح أن معركته الفعلية لم تكن مع الشعر بما هو شعر بل مع التراجيديا السائدة في عصره، أي مع الشعر التمثيلي أو المسرحي الذي يؤدَّى أمام جمهور من المتابعين ويشتمل على سرد وحوار، وليس الشعر حسب مفهومه السائد منذ عصر النهضة الأوروبية وما بعده أي **الشعر**

الغنائي، فهذا النوع يكاد يكون غائبا في الأدب الإغريقي مثلما أثبت ذلك بعض الدارسين المعاصرين ومن أبرزهم الفرنسي كلود كالام[19] الذي لاحظ أنه رغم تعود المؤرخين على تقسيم عصور الأدب الإغريقي إلى ثلاثةٍ هي العصر الملحمي الهوميري ثم العصر الغنائي وأخيرا العصر التراجيدي، وتقسيم الأنواع الأدبية إلى ثالوث تم تقنينه، ويشمل النوع الغنائي والنوع الملحمي والنوع التراجيدي، ورغم أن المصادر تشير إلى وجود شعر غنائي في اليونان القديمة بوصفه أغنية يلقيها فرد هو الشاعر نفسه وتصحبه في أدائه أنغام القيثارة، إلا أن بعض الدراسات التي استأنس بها كالام أثبتت له أن الكلمة Lyrique التي تعني الغنائي و المشتقة من الربابة Lyre تعود للعهد الإسكندري المتأخر حيث أحصت "الأنطولوجيا البالاتينية الإغريقية"[*****]، المؤلفة آنذاك، تسعة شعراء عُرفوا بتأليف قصائد غُنيت بمصاحبة الربابة هم " ألكمان وسافو وألكايوس وستسيخوروس وأناكريون وإيبيكوس وسيمونيديس (من كيوس) وبنداروس وباكخيليدس"، ولكن الأنطولوجيا لم تشر إلى تلك القصائد بوصفها نوعا شعريا محددا بل هي فقط تنشد بمصاحبة موسيقى الربابة، كما أن بعض هؤلاء الشعراء قد عرف عنهم تأليف قصائد أخرى ليست من النوع الغنائي بل تتنوع من النشيد إلى قصائد الطواف إلى القصائد التي تقال في مدح الأبطال الرياضيين (L'épinicie) أو التي تقال في تمجيد الآلهة...الخ، وبعضها كانت تنشد بمصاحبة الناي مما دفع بالمؤلفين الإسكندريين للأنطولوجيا إلى التخلي عن تصنيف بعض الشعراء على أساس النوع الذي تنتمي إليه قصائدهم واعتماد تقسيمٍ أساسه الوزن الشعري.[20]

وسواء أسلَّمنا مع كلود كالام بأن الشعر الغنائي غير موجود تقريبا، أم مع غيره مثل أحمد عثمان[21] أو محمد صقر خفاجة[22] بأنه موجود، أو حتى مع أفلاطون

نفسه بوجود هذا الشعر حيث يسميه ضمن الأنواع الأخرى في الجمهورية حين يقول على لسان سقراط:" يجب أن يمثل الإله دائما كما هو، أيا كان نوع الشعر، أعني سواء أكان شعرا غنائيا أم شعرا ملحميا أم شعرا مسرحيا"[23]فإن هذا لا يغير حقيقة أن أفلاطون لم يكن ضد هذا النوع من الشعر على افتراض وجوده وشيوعه، بل توحي العبارة السابقة المقتبسة منه بأنه يقصد نوعا آخر من الشعر التمثيلي الذي يصور الآلهة، فأفلاطون كان ينتقد فنا سرديا حواريا جماهيريا هو التراجيديا التي كانت تؤدى أمام جمهور أثيني من كل الأعمار والطبقات. فهو في الواقع لا ينقد هوميروس وهزيود وغيرهما بوصفهم شعراء بالمعنى الذي نفهمه اليوم لكلمة "شعراء" بل بوصفهم<< أعظم رواة **القصص الكاذب** الذي لا يزال شائعا بين الناس>>[24]، ولفظتا "القصص" و"الأقاصيص" لا الشعر هي التي توصف بها أعمال كبار التراجيديين وذلك حسب ترجمة فؤاد زكريا، وهي هكذا في أشهر ترجمات الجمهورية إلى بعض اللغات الحية، ففي الفرنسية يترجمها كل من روبار باكو وإميل شامبري ب: récits أي قصص أو Fables أي حكايات خرافية ، وفي الإنجليزية يترجمها جويت وشوري ب:stories أي قصص أو tales أي حكايات وينفرد شوريبإضافة Fables، أما لارسن فيترجمها دائما بStoriesوفي النسختين الإسبانيتين من الجمهورية لكل من كونرادو إيغرس لان، وماريسا ديفينوسمع كلاوديا ماريسكو تترجم ب relatos أي قصص وتترجم كذلك ب Mitos أي أساطير.[25]

نخلص مما سبق إلى تأكيد استنتاجنا السابق وهو أن موضوع نقد أفلاطون ليس الشعر بما هو شعر، أي الشعر كما نفهمه ونتلقاه اليوم، وكما تكرس في الذوق العام والوعي النقدي منذ عصر النهضة في أوروبا بالنسبة للغربيين، ومنذ بداياته الأولى بالنسبة للمتلقي العربي (فلم يعرف العرب الشعر التمثيلي، ولا فنون المسرح

إلا في العصر الحديث) بل موضوع نقده هو التراجيديا (أو القصص الكاذب) بوصفها فنا سرديا أدائيا يتوجه إلى جمهور عريض من المشاهدين والمستمعين، وهذا يفضي بنا إلى نتيجة مهمة جدا، وهي أن **الشعراء ليسوا هم المعنيين بحكم الطرد الشهير من الجمهورية** كما استقر ذلك في وهم أغلبية المثقفين بل إن المعنيين بهذا الحكم هم **كتاب التراجيديا** بوصفها فنا قصصيا، و فنا أدائيا يتوجه إلى جمهور مشاهد و مستمع للممثلين على خشبة المسرح، وما يتقاطع مع الفن التراجيدي الإغريقي في ثقافتنا المعاصرة هو السرد بنوعيه الأدبي و السينمائي، ومظنة هذا التقاطع بينهما وبين التراجيديا الإغريقية أمران:

أ- كل منهما يمتلك قدرة على تشكيل الوعي وتربية "أطفال المدينة"ورجالها المستقبليين، فكلاهما يقدمانحبكة سردية "مقروءة أو مشاهدة" تسكن في طبقاتها العميقة رسائل سياسية أو أخلاقية ذات تأثير لا جدال فيه على المتلقين.

ب- كما أن كلا منهما يمتلك جمهورا عريضا عكس الشعر!

وما سبق يقتضي منا تحيين موقف أفلاطون من التراجيديا وربطه بالراهن الثقافي، وفي سبيل هذه الغاية سنتناول ذلك الموقف عبر محورين أساسيين هما النظرية السردية المعاصرة، والسرد السينمائي.

_أفلاطون والنظرية السردية المعاصرة: لقد تم تناول نظرية المحاكاة أو "الميميزيس"، كما صاغها أفلاطون وطورها من بعده أرسطو، بوصفها الحلقة الأولى في تطور النظرية السردية، وملخص نظرية أفلاطون كما تظهر من خلال الحوار بين "سقراط" و"أديمانتوس" في الكتاب الثالث من "الجمهورية" أن كل الأساطير والأشعار ليست إلا سردا لأحداث وقعت في الماضي، أو تقع في الحاضر، أو ستقع في المستقبل ..والسرد قد يكون مجرد سرد، أو تصوير وتمثيل، أو كليهما معا .. فحديث

الشاعر يكون سردا حين يقص الحوادث من آن لآخر ، أو حين يصف ما يتخللها من وقائع ..أما حين يتكلم بلسان شخص آخر، فإنه يتشبه بتلك الشخصية التي يقدمها إلينا على أنها هي المتحدثة ، وهذا التشبه بغيره سواء في الكلام أو في الحركات هو محاكاة، فهوميروس وبقية الشعراء يلجؤون إلى المحاكاة فيما يروونه ..أما إذا كان الشاعر لا يخفي ذاته مطلقا لما كان للمحاكاة في أشعاره أي نصيب ولاقتصر كل شعره على السرد البحت....كما أن هناك نوعا آخر للسرد على عكس النوع الأول فيه يحذف الشاعر الكلام الذي يفصل بين الحوار، فلا يتبقى إلا الحوار ذاته فقط وتلك هي صورة المأساة الشعرية "التراجيديا"[26].

من الواضح هنا أن أفلاطون يفرق، على لسان سقراط، بين نمطين هما السرد الخالص الذي يكون حين يروي الشاعر التراجيدي الأحداث أو يلخص الأقوال، والمحاكاة التي تكون برواية أقوال الشخصيات على لسانها كما هو السائد في الفن المسرحي التراجيدي.

لقد توقف المشتغلون بالنظرية السردية المعاصرة عند هذا المقطع الحواري من "الجمهورية" وناقشوه بعمق ومنهم "جيرار جينيت" في مقاله الموسوم ب"حدود السرد" [27]، حيث قارن بين مفهومي المحاكاة عند كل من أرسطو وأفلاطون، فبينما عدّ أرسطو السرد الخالص أو الدييجيزيس(diègèsis) أحد صيغتي المحاكاة الشعرية، والصيغة الأخرى هي التقديم المباشر للأحداث بواسطة ممثلين متكلمين وفاعلين أمام الجمهور، فإن أفلاطون الذي كان الأسبق إلى هذا التفريق بين الصيغتين نفى، على لسان سقراط، صفة المحاكاة عن السرد، فبالنسبة لأرسطو كل "الشعر" محاكاة فهو يفرق، فحسب، بين صيغتين من صيغ المحاكاة: الصيغة المباشرة وهي التي يخصها أفلاطون بوصف المحاكاة، والصيغة المرْويَّة narratif

التي يسميها مثل أفلاطون السرد الخالص (diègèsis). [28]ويخلص "جينيت" إلى أن أفلاطون وأرسطو متفقان في الواقع ومختلفان في القيم فهما يتفقان على التعارض بين الدرامي(أي الحواري)، والمروي، فكلاهما يعدان الأول أشد محاكاة من الثاني. لكن أفلاطون يدين الشعراء بوصفهم محاكين...ولا يستثني هوميروس، بينما يضع أرسطو التراجيديا في مرتبة أعلى من مرتبة الملحمة ويمتدح لدى هوميروس كل ما يُقَرب كتابته من القول الدرامي [29] (أي الحوار).

ويلاحظ "جينيت"، مستشهدا بعشرة أبيات من إلياذة هوميروس نصفها الأول سرد ونصفها الآخر حوار، أن أفلاطون وأرسطو أغفلا ملاحظة تعيد للسرد كل قيمته "فالمحاكاة التامة بوصفها عرضا على المسرح تقوم على حركات وأفعال، وبوصفها قائمة على حركات فإنها تستطيع، طبعا، أن تمثل أفعالا، لكنها تفلت هنا من المستوى اللغوي الذي يُمارَس، من خلاله، النشاط المميز للشاعر، أما بوصفها عرضا للأقوال (أي الخطابات على ألسنة الشخصيات) فهي ليست، بالتحديد، تمثيلية، لأنها تقتصر على إعادة إنتاج الخطاب الواقعي أو الخيالي بحرفيته.....فإذا سمينا محاكاةً شعرية تمثيلَ واقع غير لفظي بوسائل لفظية، واستثناءً، واقعا لفظيا (بوسائل لفظية)[******] فينبغي أن نقر بأن المحاكاة موجودة في أبيات هوميروس الخمسة المروية لا في أبياته الخمسة الدرامية، فهذه الأخيرة مجرَّدٌ إقحام، داخل نص يمثل الأحداث، لنص مستعار من الأحداث نفسها كما لو أن رساما هولنديا في القرن السابع عشر .....وضع في وسط لوحة تمثل طبيعة ميتة، لا صورة محارة، بل محارة حقيقية "[30] وهذا المثال الذي يورده جينيت هنا يوضح فعلا نظريته. فالرسام حين يقتطع من الواقع المحارة ويقحمها في لوحة مرسومة يشبه السارد حين يقحم مقطعا حواريا مأخوذا من الواقع (التاريخي الحقيقي أو المتخيل) في عمل سردي، وهو حين

يقحم الحوار لا يحاكي الواقع بل ينقله كما هو، ومن هنا يصل جينيت إلى نتيجة غير منتظرة كما سماها وهي أن الصيغة الوحيدة التي يعرفها الأدب بوصفه تمثيلا (أي محاكاة) هي السرد أي المعادل اللفظي لأحداث غير لفظية، وكذلك المعادل اللفظي لأحداث لفظية أي الحوار (بشرط أن يكون الخطاب الحواري هنا ملخصا وهو ما يؤكد عليه جينيت مستشهدا بأفلاطون).

وهكذا تصبح المحاكاة هي نقيض ما تصوره أفلاطون في رأي "جينيت" فالسارد يحاكي الواقع حين يحاول تمثيله بواسطة اللغة وهنا يضطر لانتقاء عناصر من القصة وإهمال أخرى، كما يختار من بين "وجهات النظر" المتاحة...الخ. أي أن السرد هو نفسه المحاكاة لا الحوار.[31]

المُلاحظ على نقد جينيت لأفلاطون وسعيه الجادّ في قلب نظريته أمران:

الأول: أنه – وهو أحد أهم أقطاب النظرية السردية المعاصرة–قد فهم أفلاطون بوصفه **منظرا للسرد وليس للشعر** وهذا تأكيد آخر لطرحنا السابق: فما قدمه أفلاطون لا علاقة له مطلقا بالشعر الخالص.

الثاني: أن جينيت نفسه حين قلب مفهوم المحاكاة عند أفلاطون، فعَدَّ الدراما (أي الحوار المسرحي) خارج المحاكاة وقصر مفهومها على السرد والحوار المُلخص، أغفل أمرا هاما وهو أن أفلاطون لم يكن يتحدث عن التراجيديا بوصفها **نصا** فالمحاكاة التي تحدث عنها هي ما كان **يقدمه الممثلون على المسرح** لا ما كان يقدمه الشعراء في نصوصهم، وحين كان الممثلون يتحدثون على ألسنة الشخصيات فهم بالتأكيد كانوا يحاكون تلك الشخصيات تماما في نظر المشاهدين أي "يتقمصونها" باللغة الشائعة اليوم! فلم يكن يعنيه من نص هوميروس إلا قدرته الهائلة على توجيه الجمهور والتأثير فيه وذلك كان يتحقق من خلال الأداء التمثيلي حصرا، لكن جينيت

لا يتحدث عن الدراما والأداء التمثيلي بقدر ما يقصر حديثه على النص، بينما لم يكن أفلاطون منشغلا بمثل هذا التنظير النصي، ولهذا السبب نفسه لم يكن يعنيه مطلقا ملاحظة الفرق بين السرد والوصف وقد أشار جينيت إشارة عابرة إلى غياب هذا التفريق بينهما عند كل من أرسطو وأفلاطون.[32]

لكن هذا لا ينفي أهمية ما قدمه أفلاطون للنظرية السردية في خضم انشغاله بتشييد جمهوريته النظرية، ووضع قواعده التربوية والتشريعية الصارمة، كما لا ينفي أهمية ما قدمه للنظرية الدرامية المعاصرة، والفنون الأدائية ذات الجمهور الواسع.

أفلاطون والسرد السينمائي: حين نتحدث عن الفنون الأدائية المعاصرة – وعلى رأسها السينما بدون منازع– ينبغي أن ننوه بالصلة الوثيقة بينها وبين التراجيديا الإغريقية ، فالسينما ذات طابع سردي حواري وثمة دراسات معاصرة، يضيق المقام هنا عن استقصاء مضامينها، أثبتت الصلة الوثيقة بين السينما والسرد والمسرح أيضا بالطبع ، مثل دراسة جان كليدر[33]، و جاك رانسيار[34]، و دراسات رائد السيميولوجيا السينمائية كريستيان متز[35].

والمتصفح للمصطلح السينمائي النظري يدرك حجم التداخل بينه وبين مصطلحات السرديات والسيميائيات الحديثة فمن ذلك المشترك الاصطلاحي، كما يبينه القاموس الذي أعدته ماري تيريز جورنو: الدلالة الإيحائية، التفكيك، الدلالة الحافة، السرد، الخطاب، جمالية التلقي، العبر نصية...الخ[36].

إن ما تبينه هذه الدراسات المنوَّه بها، وأمثالها، أن الصلة بين السينما والسرد ليست محل جدل في الإستيطيقا المعاصرة فالسينما مدينةٌ للأدب وهي في مطلق الأحوال لا تستغني عن النص السردي التخييلي فهو أصلها الأول سواء أكان رواية تم تحويلها لسيناريو أم كان السيناريو نفسه أصليا ولم يؤخذ عن رواية أو قصة أو

مسرحية، لكن السينما تنفرد بالصورة المتحركة، وهي، وإن كانت تتقاطع مع التراجيديا الإغريقية في ذلك، إلا أن مجال الحركة فيها أوسع بكثير لاتساع المكان، لكن أكبر ميزة للسينما هي جمهورها، لقد سرقت السينما من المسرح والأدب المكتوب كثيرا من جمهورهما، فعدد من شاهدوا الأفلام المقتبسة عن روايات أو مسرحيات أكبر بكثير من عدد الذين قرأوا تلك الروايات أو المسرحيات نفسها، فلا يمكن أن يكون من قرأوا مسرحيات شكسبير أو شاهدوها على خشبة المسرح إلا فئة قليلة قياسا على من شاهدوا الأفلام المقتبسةعن مسرحياته، والأمر نفسه يصدق، مثلا، على عن قرأوا روايات نجيب محفوظ قياسا على من شاهدوا الأفلام المقتبسة عن رواياته، وهذه الملاحظات السابقة تقودنا إلى استنتاج أن السينما، هي الوريثة الفعلية للتراجيديا الإغريقية في المجتمع المعاصر، أو فلنقل بعبارة أخرى أن "القصص الكاذب" في السينما هو البديل عن القصص الكاذب في تراجيديات هوميروس وغيره، أي أنه الذريعة الملائمة لتحيين موقف أفلاطون بإسقاط نقده للتراجيديا الإغريقية على الفيلم السينمائي.

في مثل هذا السياق التحييني استعاد بعض النقاد السينمائيين موقف أفلاطون من الشعر التراجيدي بوصفه موقفا من الطبيعتين الانفعالية و"المحاكاتية" للسينما نفسها ومنهم جون إبستاين حيث يُبرز طبيعة الفيلم التي تجعله قريبا من الحلم أو حلم اليقظة على حد وصفه، وبالتالي فالفيلم حسب إبستتاين يستطيع أن يُثْري ويحرِّك الذاكرة والتخيل البصريين للمشاهدين دون حاجة إلى الوسيط اللغوي، ولهذا فهو يبدو بتركيبته "ناقلا للشعر". ومما يُسهِّل انتشار عدوى "الشعر السينمائي" ظلام الصالات السينمائية والسكون الاضطراري للمشاهدين، واستبعاد كل ما من شأنه تحريك الأحاسيس إلا ما يأتي من الفيلم مما يضع المشاهد في حالة قطيعةٍ مع الحوادث

الخارجية، وتعليقٍ لكل نشاط سطحي، وهذه هي شروط حلم اليقظة... وإن كان كاتب القصيدة والقارئ أو المشاهد أو المستمع لها مضطرين للانفصال ذهنيا عن الواقع ونسيان"روتين" الحياة...فإن مشاهد السينمالا شيء يمكنه أن يلهيه عن مركز اهتمامه: الشاشة، حيث يُمْنح مع الشعرِ التنويمَ المغناطيسي.[37]ولأن السينما ذات طبيعة شعرية فأفلاطون << الذي نفى الشعراء من مدينته الشمولية كان حريا بمنع السينما..... أليس (الشعر) خطرا على النظام العام الذي يحرِّم الإشباع الخيالي للرغبات الأكثر حميمية، والتي لا تتلاءم مع معايير الدولة؟ >>.[38]

يبدو استدعاء إبستاين لموقف أفلاطون هنا امتدادا لبعض المواقف التقليدية التي رأت في موقفه من التراجيديا موقفا من الشعر الخالص، فما يتحدث عنه إبستاين هنا ليس الشعر التراجيدي ولكنه الشعر الذاتي، الحميمي، وإن كان أخطأ، ربما، في استكناه "الشعر" الذي قصده أفلاطون، فإنه أصاب في وصف التماثل بين الطبيعتين الانفعاليتين لأثر كل من السينما و "الشعر" على المشاهد

وهو ما نقده أفلاطون وامتدحه إبستاين.

لكننا نشعر بأن رؤية إبستاين مثالية حالمة–أو كما يقول عنها جاك رانسيار في سياق مغاير– << تنتمي إلى زمن خارج زمننا>>[39] ، فالسينما اليوم لا شك أنها ابتعدت كثيرا عن الشعر.

وبعيدا عن مثل هذا الجنوح الحالم يرى إيمانويل بارو أن السينما لا تجعل الصورة انعكاسا للفكرة وخاضعة لها كما طالب بذلك أفلاطون، بل إنها لا أفلاطونية ترفض شفافية الواقع والصور معا، وهذه اللاأفلاطونية هي الاسم الآخر للجوهر الديموقراطي للسينما: فلا الشكل ولا المضمون معطيان (محددان سلفا) فمن المستحيل، من حيث المبدأ، تحديد نظام اشتغالهما داخل الفيلم.[40]

لكن هذه القراءة السياسية لموقف أفلاطون تتجاهل الطبيعة النمطية للسينما وهيمنة موضوعات محددة ومكررة عليها، كما أنها تبسيط مخل لموقف أفلاطون، فهو كما أسلفنا مرارا لم يكن مشغولا بالهم الأنطولوجي أي علاقة الصورة بالحقيقة الغيبية المثالية بقدر انهمامه بالمشروع التربوي السياسي للمدينة.

وفي سياق مشابه تحلل فلورنس برنار دوكورفيل موقف أفلاطون من المحاكاة بلهجة تستبطن نقدا، لا للبرهنة الأفلاطونية، بل للموقف نفسه ولهذا ابتعدت ربما عن فهم حقيقة المحاكاة في تصور أفلاطون، فهي تركز على إبراز الموقف الأفلاطوني بوصفه رفضا لمنطق المشابهة، للمزدوج أو المنشطر عن الأصل بواسطة فعل المحاكاة، فهذه الأخيرة تلوث الأصل وتحتله وتجعله متعددا، ثانويا...لقد امتدح أفلاطون–حسب ما تقوله دوكورفيل– "المزدوج" بدءًا ليطعن فيه تاليًا بوصفه فنَّ الرسامين و الشعراء الذين لا يفعلون شيئا سوى الخداع و تحويل الأنظار عن الحقيقة والمعرفة.[41]

الملاحظ على الناقدة أنها لا تستقصي مسار البرهنة الأفلاطونية إلى نهايتها، فهذا المسار يفضي، كما لاحظنا سابقا، إلى رفض المحاكاة في التراجيديا، لا لصلتها الشائهة بالحقيقة تحديدا كما تلح عليه دوكورفيل، بل لتأثيرها على أخلاق المشاهدين وتأجيج انفعالاتهم السلبية، كما أنها حين تقحم الرسامين مع الشعراء تنسى أن أفلاطون لم يذكر الرسامين إلا من باب ضرب المثل وتقريب المعنى وإلا فلماذا لم يطرد صاحب الجمهورية، مع الشعراءِ، الرسامينَ والنحاتينَ وهم أيضا "متهمون" بالمحاكاة؟!

الخاتمة: لقد توصلنا من خلال هذا البحث إلى جملة من النتائج ربما كانت سبْقا وتجاوزا لنمط التناول السائد لموقف أفلاطون من "الشعر"، ونوجز أهمها فيما يأتي:

1- لم ينتقد أفلاطون الشعر الخالص، بل انتقد التراجيديا بوصفها فنا سرديا أدائيا جماهيريا، فالشعر الخالص أي الغنائي نوع يكاد يكون مفقودا ضمن الأنواع الأدبية الإغريقية، كما أنه غائب تماما عن الأفق الفلسفي الأفلاطوني. ولهذا فحكم الطرد الشهير من الجمهورية لم يكن يعني الشعراء بل الكتاب التراجيديين.

2- لقد قدم أفلاطون مسرحيا فلسفيا بديلا عن المسرح التراجيدي، فمحاوراته نمط من الأدب التمثيلي.

3- موقف أفلاطون من المحاكاة ليس موقفا انطولوجيا خالصا، أو موقفا استيطيقيا، بقدر ما هو موقف تربوي.

4- تحيين موقف أفلاطون هو مبرر استعادة موقفه من التراجيديا و قد تم ذلك التحيين بوصفه منظرا للسرد بنوعيه الأدبي والسينمائي وهذان النوعان المعاصران من السرد هما اللذان يتقاطعان مع التراجيديا الإغريقية.

الهوامش :

---

* من الدراسات الصادرة في الألفية الجديدة و التي تناولت موقف أفلاطون من الشعر و الفنون (تمثيلا لا حصرا): عيد الدحيات ، النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت . ط1 ،2007 . فؤاد المرعي ، نظرية الشعر في النقد الأوربي القديم : أفلاطون-أرسطو-هوراس-لونجينوس دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق، 2007 ، سمير اليوسف ، حكاية أفلاطون والشعراء ، مجلة نزوى العمانية ، عدد 26 ، أبريل 2001.

Létitia Mouze,Le Législateur et le poète: Une interprétation des Lois de Platon,Presses Universitaires Septentrion, 2005-Fulcran Teisserenc:Langage et image dans l'oeuvre de Platon Vrin,paris, 2010- Zdravko Planinc, Plato Through Homer. Poetry and Philosophy in the Cosmological Dialogues,University of Missouri Press, 2003.

[1] Jean-François Mattéi, L'inspiration de la poésie et de la philosophie chez Platon, Noesis, 4 , 2000,p77

[2] ibid, p 78

[3] Alain Badiou, Maria Kakogianni, Entretien platonicien, Éditions Lignes, 2015, p11. بتصرف يسير

[4] ينظر :

Daniel Acke :Yves Bonnefoy, essayiste: modernité et présence ,Rodopi,Amesterdam -Atlanta GA, 1999 ,pp 24-25.

Agnès Minazzoli: Un rêve pour Piero.in Murielle Gagnebin(Ed):Yves Bonnefoy, lumière et nuit des images,Editions Champ Vallon, 2005, pp 194-195.

و ينظر نص "ضد أفلاطون" بالعربية ضمن:إيف بونفوا ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ترجمة أدونيس ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1986 ، ص ص 31-39.

[**] و لا يعني الموسيقى تحديدا بل سائر الفنون.Mousikè

Claude Obadia,Les Beautés de Platon,Le Philosophoire,Vrin,2013/1 n 39,p 235[5]

[6] Arnaud Macé,Que l'art ne peut pas tout pour la cité : la dissonance de l'art, du spectateur et de l'acteur selon Platon ,Cahiers du Centre Gustave Glotz, Vol. 18 ,N 1,2007,p 306.

[7] جمهورية أفلاطون، ترجمةودراسة فؤادزكريا، دار الوفاء، الاسكندرية،2004، ص ص237-246.

[8]الجمهورية، سبق ذكره، ص ص 505-519

[9]Létitia Mouze, Le Législateur et le poète, op cit, pp 22-27

[10]Ibid, pp 9-10

[11] Létitia Mouze, La dernière tragédie de Platon, Revue de Philosophie Ancienne, Vol.16, No. 2, 1998, pp 79-80.

وترجمة محمد حسن ظاظا عن الترجمة الانجليزية " الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986، ص ص 359-360 لا تخلو من إبهام واضطراب لهذا فضلنا ترجمة الفقرة عن الكاتبة التي تترجم عن الأصل اليوناني مباشرة.

[12] Ibid, pp 98-101

*** "البوليتيا" هو عنوان محاورة الجمهورية باللغة اليونانية.

[13] Ibid , p 86

[14] إميل برهييه ، تاريخ الفلسفة ، ج1 ، الفلسفة اليونانية ، تر، جورج طرابيشي، ط 2، دار الطليعة بيروت ، 1987 ، ص 135

[15] المرجع نفسه ، ص 138

[16] Jean-François Mattéi, L'inspiration de la poésie et de la philosophie chez Platon , p 77

**** بريكلس الذي تنسب إليه أثينا انتخبه الأثينيون سنة 461 قبل الميلاد لمنصب يشبه منصب الوزير الأول و قد كرس الديموقراطية و دعم مؤسساتها ، ينظر موقع هيرودوت "بالفرنسية" .الرابط:
https://www.herodote.net/461_av_J_C_-evenement--4610000.php
تم التصفح بتاريخ 18-12-2017

[17]Sylvie Humbert-Mougin , L'Antiquité: Naissance et affirmation d'un concept de théâtre, in:Didier Souiller et autres, Etudes thétrales, Quadrige/Puf , Paris,1ere édition, 2005, p7

[18]Ibid, p8 وما بين معقوفين في متن الشاهد لرفع الالتباس

[19]Claude Calame ,La poésie lyrique grecque, un genre inexistant?in: Littérature,Armand Colin, No. 111,Octobre 1998

***** الأنطولوجيا البالاتينية أو الأنطولوجيا الإغريقية هي في الواقع ليست واحدة و لكنها عدة أنطولوجيات أي مختارات شعرية و قد بدأها الشاعر الإغريقي ميلياغر Méléagre حوالي القرن الأول قبل الميلاد و ضمَّنها بالإضافة إلى مختاراته من أشعار غيره ، كثيرا من أشعاره هو.، وظلت هذه الأنطولوجيا تتعرض للتنقيح بالحذف و الزيادة حتى القرن الرابع عشر و كان آخر من أعمل يده فيها هو الكاهن بلانودPlanude ، و في سنة 1767 خرجت الانطولوجيا للعلن محققة على يد العلامة برنك Brunck و قد حققها بناء على نسخة قسطنطين سيفالاس Constantin Céphalas التي تعود للقرن العاشر الميلادي. يُنظر:

Charles Des Guerrois , Etude sur L'anthologie Grecque,TROYES ,1896 , p 9

[20]Claude Calame ,op cit , pp 87-88.voir aussi: Sophie Klimis , Le lyrique dans la tragédie grecque , in , Antonio Rodriguez et André Wyss(eds),Le chant et l'écrit lyrique ,Peter Lang , Bern,2009 , 197-198

وينظر أيضا أحمد عثمان: الأدب الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، ط3،القاهرة،2001، ص ص 109-110 واستفدنا منه خاصة في ذكر أسماء الشعراء الغنائيين التسعة أي ألكمان والآخرين.

[21] أحمد عثمان، المرجع والصفحات نفسها.

[22] محمد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، 1956، ص ص 65 -88

[23] جمهورية أفلاطون، سبق ذكره، ص 239

[24] المرجع نفسه، ص 237،وتسويد العبارة من عملنا.

[25] ينظر: فؤاد زكريا، جمهوريةأفلاطون، سبق ذكره، ص ص 237-239

Platon, La république. Traduit par Robert Baccou .Librairie Garnier frères.Paris. 1936, pp 68-70

Platon, La république livre II-III, Traduit par Emile Chambry , Les Belles Lettres , paris , 1932 , pp 81-82

The Dialogues of Plato ,Vol III, translated by B.Jowett, M.A, Oxford 1931, pp 60-61

Plato ,The Republic,Translation by Paul Shorey ,Books I—V,Cambridge ,Harvard, 1937 , pp -179-183

PLATO ,The Republic,Translated By Raymond Larson ,Harlan Davidson,Inc.1979,pp 49-50

Platon, Republica, Traduccion de Marisa Divenosa y Claudia Marisco,1e ed, Buenos Aires,Losada,2005,pp 198-201

Platon – Dialogos IV – La Republica,Traduccion por Conrado Eggers Lan , Editorial Gredos, Madrid,reimpresion 1988, pp 137-138

[26] أفلاطون ، الجمهورية ، سبق ذكره ، ص ص 255-257 بإيجاز ، و بتصرف يسير.

[27]Genette Gérard. Frontières du récit. In: Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 152-163

والمقال مترجم إلى العربية بعنوان"حدود السرد" من طرف بنعيسى بوحمالة ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط 1992.

[28]Genette Gérard. Frontières du récit , pp 152-153

[29]Ibid , p 154

****** ليس من كلام جينيت بل هو للإيضاح.

[30]Ibid, p 154-155

[31]Ibid, pp 155-156

[32]Ibid, p156

[33]Jean Cléder,Entre littérature et cinéma ,Armand Colin,2012

[34] Jacques Rancière,La Fable cinématographique,Éditions du Seuil,2001

[35] Christian Metz, Langage et Cinéma,Éditions Albatros,1977

[36]Marie-Thérèse Journot ,Le Vocabulaire du Cinéma,Armond Colin,2006 voir: Connotation p26 déconstruction p31dénotation pp 32-33 diégése p34 discours p35 Esthétique de la réception p46 transtextualité p 119 etc….

[37]Jean Epstein écrits sur le cinéma,tome 2 , Éditions Seghers, Paris,1975, pp 54-55

بتصرف و إيجاز

[38]Ibid, p55

[39]Jacques Rancière,La Fable cinématographique,op cit, p 9

[40] Emmanuel Barot,Camera Politica.Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant,Vrin,Paris,2009, P 123

[41] Florence Bernard de Courville,Le Double Cinématographique, Mimèsis et cinéma,L'Harmattan,Paris, 2011, pp 17-18

جامعة فرحات عباس – سطيف – الجزائر
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

مجلة

الآداب والعلوم الاجتماعية

مجلة دورية علمية محكمة

عدد رقم 13

جانفي 2011

ISSN : 1112-4776

الإيداع القانوني : 650 - 2004

تاريخية السرد القصصي العربي قبل الإسلام

د . رياض بن يوسف
جامعة منتوري . قسنطينة

تتباين الأطروحات حول تاريخية السرد الجاهلي ، أي حول الوجود التاريخي للسرد القصصي العربي قبل الإسلام ، فهناك فريق من الباحثين ينفي وجود أية قصة عربية قيل الإسلام مستندا إلى غياب نصوص قصصية مدونة ، و هناك فريق آخر يؤكد وجود هذه القصة مستندا إلى أدلة و افتراضات معينة ، و أخيرا ، هناك فريق ثالث لا ينفي وجود قصة جاهلية و لكنه يفترض أنها وجدت ثم تعرضت للإقصاء" اللاهوتي" أو الديني .
ويسعى صاحب هذا البحث إلى مناقشة هذه الأطروحات الثلاث مبينا ثغراتها ، متوسلا بذلك إلى بيان نسبيتها ، و محدودية بعضها أحيانا إذ غالبا ما يلجأ الباحثون ، بسبب غياب الوثائق أو نقصها ، إلى إعمال حدوسهم المجردة ، و فروضهم الأقرب إلى المصادرات المنطقية .

Il ya une grande divergence entre les chercheurs a propos de l'historicité du récit "jahilite", c'est-à-dire de l'existence historique d'un récit littéraire arabe préislamique .
Certains , parmi ces chercheurs , penchent a nier catégoriquement l'existence d'un récit littéraire arabe préislamique en s'appuyant sur le fait du manque de documents manuscrits datant de cette époque.
D'autres chercheurs affirment qu'il ya eu bien un récit littéraire arabe préislamique en avançant, souvent, comme arguments des hypothèses ou des déductions purement logiques. Tandis que d'autres chercheurs, en soutenant la thèse de l'historicité du récit littéraire préislamique, prétendent qu'il fut victime d'une élimination théologique .
Je tente, a travers cette article , de controverser ces trois thèses, en éclaircissent leurs lacunes , pour en déduire leur relativité , voire la banalité de certaines thèses, puisque et vu le manque, ou plutôt , la rareté des document datant de l'époque djahilite , certains chercheur n'hesitent pas a avançer des hypothèses et des postulats , purement intuitifs .

تمهيد نظري :

1 . مفهوم التاريخية :

تعني التاريخية، أساسا، كما يعرفها محمد أركون، "أن حدثا ما قد حصل بالفعل وليس مجرد تصور ذهني كما هي الحال في الأساطير، أو القصص الخيالية، أو التركيبات

الإيديولوجية" [1] أو هي على حد تعبير ميرسون E.Meyerson سمة ما هو تاريخي (وليس وهميا) [2] . انطلاقا من هذا التحديد الواضح لمفهوم التاريخية فإن موضوع بحثنا هذا هو إثبات الوجود التاريخي للسرد القصصي العربي قبل الإسلام .

2 ـ مفهوم السرد القصصي :

في سبيل تعريف دقيق لمصطلح السرد القصصي، آثرت الجمع بين التعريفات المقترحة لكل من السرد والقصة بوصف هذه الأخيرة سردا أدبيا خالصا، وذلك سعيا إلى دمج تلك التعريفات المتباينة في تعريف واحد جامع مانع .

3 ـ مفهوم السرد :

تختلف تعريفات السرد، من ناقد لآخر، وقد يبلغ الاختلاف حدا يصعب معه استخلاص تعريف واضح له . وهذه بعض تعريفاته :

1 ـ"السرد هو إعادة تقديم représentation لحدث .. والحدث هو التحويل transformation، الانتقال من حالة س إلى حالة سَ " [3] .
2 ـ "السرد هو تتابع حالات أو وضعيات من حالة أو وضعية إلى حالة أو وضعية أخرى" [4] .
3 ـ "السرد هو اتحاد بين الخطاب و الحكاية، أو بكلام نستنسخه من المفهوم السوسيري للعلامة: بين الراوي والمروي" [5] .
4 ـ "السرد يتألف من سلسلة من الوحدات، المتضامنة فيما بينها، تحيل كل منها إلى الأخرى، وتساهم معا في تنظيم عالم درامي منسجم" [6] .
5 ـ السرد هو "المحاكاة السيميوطيقية لسلسلة من الأحداث المترابطة زمنيا وعليا بطريقة ذات مغزى" [7] .

4 ـ مفهوم القصة :

"القصة هي التعبير عن الحياة، بكل تفصيلاتها و جزئياتها كما تمر في الزمن، ممثلة في الحوادث الخارجية والمشاعر الداخلية، مع فارق واحد، وهو أن القصة اختيار وتنسيق، اختيار لحادثة أو عدة حوادث، تبدأ وتنتهي في زمن محدود، وتصور غاية معينة، وتساق جزئياتها سياقا معينا يؤدي إلى تصوير هذه الغاية" [8] .

هذا التعريف، بوصفه نموذجا لمئات التعريفات المقدمة للقصة، يشير إلى الفرق الوحيد بين القصة و الحياة، أو الواقع، إن القصة حسبه اختيار وتنسيق للحوادث. أما البناء الفني الخاص الذي يميز القصة عن غيرها فلا يشير إليه مثل هذا التعريف .

بناء على التعريفات السابقة لكل من السرد والقصة، أقترح التعريف الآتي للسرد القصصي : "السرد القصصي هو إعادة تمثيل أو رواية سلسلة من الأحداث التي يتم اختيارها والتنسيق بينها، وتترابط تلك الأحداث عن طريق التحول من وضعية لأخرى" . وقد استبعدت في هذا التعريف الترابط المنطقي والسببي بين الأحداث حتى يكون التعريف جامعا، لأن ثمة نصوصا سردية أدبية لا تقوم بالضرورة على البناء المنطقي أو السببي للأحداث . وينبغي أن نلاحظ غياب معايير فنية واضحة أو ثابتة لأدبية النص السردي، لأن الواقع الذي لا جدال فيه أن القصة لم تعرف أبدا شكلا "فنيا" مستقرا، وهذا ما لاحظه جاك لامبير بعد أن تتبع تاريخها في الغرب، وتوصل إلى استنتاج هام وهو أن "القصة لم تكن أبدا نوعا ذا قواعد محددة" [9] .

إن أهمية مثل هذا الاستنتاج تكمن في دلالته على أن تقويم أي شكل سردي، وليكن الخبر أو النادرة، بمعايير "فنية" قبْلية للحكم على أدبيته من عدمها أمر مستحيل، وبهذا نطمئن إلى انتفاء أي إمكان للجزم بعدم أدبية السرد المروي عن الجاهليين . ولكن وجود سرد قصصي عند الجاهليين لا يخلو من إشكالات عديدة، ففضلا عن مشكلة الوجود التاريخي أو "التاريخية"، هناك مشكلة التجنيس التي استوقفت كثيرا من الباحثين الذين تضاربت فيها آراؤهم إلى حد يصعب معه استخلاص فكرة واضحة عندهم عن ماهية السرد أو القصص العربي قبل الإسلام أو بعده [10] . لكن ما نطمئن إليه هو أن أقرب مصطلح استعمله القدماء للدلالة على السرد الأدبي التخييلي هو مصطلح الخبر بوصفه وحدة سردية [11] .

5 ـ من أطروحة النفي إلى أطروحة الإثبات

يقف طه حسين على رأس الفريق الرافض لوجود سرد عربي قبل الإسلام، والواقع أن موقفه هذا ضمني لأنه يندرج في موقفه العام من الشر الجاهلي، فهو عنده ليس أفضل حالا من الشعر الجاهلي الذي نفى، أو كاد، صحته جملة و تفصيلا . بل ربما كان الشعر عنده أفضل حالا من الشر "لأن الوزن والقافية أعانا على حفظ الشعر وروايته، وخلا منهما الشر، فلم يحفظ منه إلا النزر اليسير" [12] . ويحتج طه حسين لدعواه بقوله أن الشعر أقدم عهدا من الشر لأنه متصل بالحس والشعور والخيال، أما الشر فهو لغة العقل ومظهر من مظاهر التفكير .. ولهذا يتأخر ظهور الشر عن ظهور الشعر، فاليونان والرومان والأمم الغربية تغنت ونظمت الشعر قبل أن تعرف الشر بأزمان طوال [13] .

أما حججه التي يعتمد عليها في مجمل أطروحته، سواء أكانت الشك في صحة الشعر الجاهلي أم الشر الجاهلي فنكتفي منها باثنتين تمسان موضوعنا مباشرة :

1 ـ يرى طه حسين أن ثمة اختلافا بين لغة حمير "عرب الجنوب"، ولغة عدنان "عرب الشمال" ولهذا ينكر شعر الشعراء ونثر وسجع الخطباء والكهان المنسوبين إلى قحطان . ويرفض دعوى

من يقول بأن الحميريين قد اتخذوا لغة العدنانية لغة أدبية لهم، لأن السيادة السياسية قبل ظهور الإسلام - كما يقول - كانت للقحطانية دون العدنانية . ويرفض طه حسين أيضا دعوى من يقولون إن فريقا من القحطانية قد هاجروا إلى الشمال ونسوا لغتهم الأولى، واتخذوا لغة أهل الشمال لأدبهم، متحججا باستحالة إثبات نسبهم إلى القحطانية حقا (!) [14] .

2 - ويرى أن الشعر الجاهلي الذي وصلنا لا يعكس تنوع لهجات عدنان نفسها، فكله بلغة قريش. أما من يقولون إن اختلاف اللهجات ظل قائما بعد الإسلام، فيرد عليهم بأن الإسلام قد فرض على العرب جميعا لغة عامة واحدة هي لغة قريش. ويعترف طه حسين بأن لغة قريش قد سادت قبيل الإسلام ولكنها حسبه لم تكن شيئا يذكر، ولم تكد تتجاوز الحجاز. ثم يستغرب أن يتخذ العلماء الشعرَ الجاهلي مادة للاستشهاد على ألفاظ القرآن والحديث ونحوهما ومذاهبهما الكلامية، كأن هذا الشعر إنما قدّ على القرآن والحديث كما يقد الثوب على قدّ لابسه، ويجاهر بعدم اطمئنانه إلى هذه الموازاة بين القرآن والحديث والشعر الجاهلي [15] .

والخلاصة التي يصل إليها طه حسين هي أنه لا صحة لما ينسب للجاهليين لأنه على حد زعمه منحول كله أو جله، وأسباب هذا النحل كما يراها إما سياسية "الخصومة بين قريش و الأنصار مثلا .." [16] ، أو دينية "ما يروى عن الجاهليين من شعر ونثر تبشيرا بقدوم النبي عليه الصلاة والسلام، أو ما يروى من شواهد لإثبات عربية القرآن .." [17] ، وهناك سبب آخر يذكره له علاقة بالقصص، فقد كان القصاص أيام الأمويين والعباسيين في حاجة إلى مقادير لا حد لها من الشعر يزينون بها قصصهم، وكانوا يستعينون - كما يزعم طه حسين - بمن يلفق لهم الأخبار، وبمن يلفق لهم القصائد (!) [18] . وهناك سبب آخر لنحل الشعر حسبه هو الشعوبية، فقد كان بعض الشعراء ذوي الأصل الفارسي مثلا ينحلون الشعراء الجاهليين قصائد تمتدح الفرس وتقر بفضلهم على العرب، وكان العرب يردون عليهم بنحل أشعار وأخبار تثبت تفوقهم، كمواقف الوفود التي تتحدث أمام كسرى بمحامد العرب، ومواقف ملوك الحيرة التي تظهرهم مناهضين للملك الأعظم .. [19] ، وأخيرا هناك - حسب طه حسين - سبب لنحل الشعر يتصل بالرواة، فقد كان حماد راوية الكوفة، وخلف راوية البصرة. وقد أجمع الناس على تجريحهما في دينهما وخلقهما ومروءتهما، ويستشهد طه حسين بكثير من الروايات عن كذب حماد و خلف ونحلهما الشعر، وكذلك يستشهد بروايات أخرى عن نحل رواة آخرين الشعر قليلا أو كثيرا [20] .

أما موقفه من النثر، فكان - كما ذكرنا من قبل - مطابقا لموقفه من الشعر، فهو يرفض النثر المنسوب إلى عرب الجنوب دون تردد، "لأن النثر لذي يضاف إليهم كالشعر قد روي بلغة قريش التي لم يكن لهم بها علم، فيجب ألا يكون صحيحا" . ثم يعلن عن رفضه لكل النثر المنسوب إلى عرب الشمال (ربيعة وعرب العراق والبحرين والجزيرة) للأسباب عينها التي رفض من أجلها كل ما ينسب إليهم من شعر [21] . وبعد ذلك يبدي رفضه للنثر المنسوب إلى المضريين رغم قبوله بعض ما ينسب إليهم من الشعر، وحجته في ذلك أن الأمم ليست في

حاجة إلى أن تكون عظيمة الحظ من الحضارة أو الكتابة لتقول الشعر [22] ، ويضيف قائلا : "وإذا صح الاعتماد على الرواية بعض الشيء في الشعر، فليس من البحث العلمي في شيء أن نعتمد على الرواية وحدها في النثر" [23] .

والواقع أن طه حسين لا ينفي و جود نثر عربي قبل الإسلام بل يقول : "كل شيء في تاريخ الأدب العربي يدل على أنه قد كان للمضريين نثر ما، بل يدل على أن قد كان لهم قبل الإسلام نثر وصل إلى حد من الرقي لا بأس به" [24] ، ولكنه يعود فيؤكد "أن قد كان لهم نثر لم يصل إلينا منه شيء بطريقة علمية صحيحة" [25] .

وبناء على موقفه التعميمي هذا من النثر يرفض جميع الأجناس النثرية المنسوبة للجاهليين من خطابة، وسجع كهان، وحكم ووصايا، بدعوى أن أكثرها "إنما نحل في أول القرن الثاني وفي القرن الثالث للهجرة لنفس الأسباب التي حملت على نحل الشعر من سياسة و دين وقصص وشعوبية وتكثر في الرواية وما إلى ذلك" [26] . والخلاصة التي ينتهي إليها طه حسين هي أن "ما يضاف إلى الجاهليين من نثر لا قيمة له ولا غناء فيه" [27] .

أول ما نلاحظه في موقف طه حسين هو أنه يكاد يغفل ذكر القصص أو الأخبار المروية عن الجاهليين، فهو لا يقف عندها إلا وقفات عابرة خاطفة، ولا يخصها بأي نقد لمصادرها. فقد ألح - في حديثه عن النثر الجاهلي - على الخطابة بصفة خاصة، مشككا طبعا في صحتها، وهذا هو موقفه من النثر الجاهلي عامة، ولهذا فهو موقف ينسحب بصفة تلقائية على السرد القصصي الجاهلي. وبما أنه يرفض النثر الجاهلي للأسباب نفسها التي دعته إلى رفض الشعر الجاهلي فسنناقش حججه التي عرضناها آنفا بوصفها حججا للتشكيك في السرد القصصي الجاهلي أيضا .

لم يكن اختلاف لغة حمير عن لغة العرب الشماليين بالحدة التي توهمها طه حسين، أجل لقد كان ثمة اختلاف بينهما، فكثير من النقوش الصفوية والثمودية واللحيانية التي عثر عليها يرجع إلى القرون الأولى بعد الميلاد [28] ، ولكن خصائصها مع ذلك "قريبة من خصائص العربية التي نزل بها القرآن الكريم، وإن اختلفت عنها في أداة التعريف، وفي بعض الصفات اللغوية" [29] ، ومن أهم تلك النقوش نقش النمارة الذي اكتشفه دوسو وماكلر سنة 1901 ويعود تاريخه إلى سنة 328 م، فكلماته جميعا عربية ما عدا كلمة "بر" الآرامية [30] . فهي إذن "تمثل طورا من أطوار اللغة العربية الشمالية" [31] . وقد أثار شك طه حسين في هجرة قبائل اليمن إلى الشمال، وشكه في نسب من انتسب من هؤلاء إلى اليمن، سخرية بعض الباحثين، لأن هذا الشك يسقط اعتراضه من أساسه، فلا تبقى هناك أدنى شبهة لغوية، لأن الشعراء المنتسبين إلى اليمن - كامرئ القيس ومن معه - يصبحون بذلك مضريين، ويصير من السخف أن يقال بعد ذلك إن كلامهم وشعرهم منحول لأن لغته ليست لغة نقوش حميرية اكتشفت في الجنوب ! [32] .

أما دعواه أن الشعر لا يعكس تنوع لهجات عدنان نفسها، ونفيه لاتخاذ القبائل لهجة قريش لغة أدبية، فمدحوض بحقائق التاريخ، إذ من المسلم به أن قريشا كان لها على بقية القبائل العربية "نفوذ واسع بسبب مركزها الديني الروحي والاقتصادي المادي، إذ كانت حارسة الكعبة بيت عبادتهم، وكانت قوافلها تجوب أنحاء الجزيرة العربية، وكان العرب يجتمعون إليها في أعيادها الدينية وفي أسواقها القريبة و البعيدة" [33] ، ويكفي في هذا السياق أن نتذكر سوق عكاظ التي "كانت سوقا أدبية كما كانت سوقا تجارية" [34] .

أما أسباب نحل الشعر - كما يراها - فقد سبقه إلى أكثرها بعض الباحثين، ومنهم الرافعي في كتابه تاريخ آداب العرب [35] ، ولكن ما يعنينا هنا هو موقفه من النثر الجاهلي والأسباب التي يدعيها لنحله، إذ يزعم أنه "إنما نحل في أول القرن الثاني وفي القرن الثالث للهجرة لنفس الأسباب التي حملت على نحل الشعر من سياسة ودين وقصص وشعوبية وتكثّر في الرواية وما إلى ذلك" [36] ، وما يمكن أن نقوله هنا تعقيبا على هذه الدعوى هو : ما علاقة هذه الأسباب المفترضة لنحل النثر الجاهلي عامة بنحل القصص الجاهلي ؟ ، وهل يمكن، مثلا، تصور علاقة بين السياسة أو الدين أو الشعوبية، وبين ما ورد في كتاب أمثال العرب للمفضل الضبي من قصص عن الحيوان وعلى ألسنته، تبرر النحل المزعوم لمثل هذا القصص ؟! .

إن أقوى اعتراض على صحة النثر الجاهلي ومعه السرد القصصي، في الواقع، هو طريقة وصوله إلينا، فالباحثون كلهم أو جلهم كـ : رجيس بلاشير، ومحمد كرد علي، وجب [37] يجمعون على أنه لم يصل إلينا بطرق موثوقة، ولم ينفرد طه حسين بهذا الاعتراض. ولكن بعضهم ، بدلا من النفي المطلق وهو أسهل الحلول، حاولوا أن يجدوا حلا لهذه المشكلة . فناصر الدين الأسد حاول أن يثبت انتشار الكتابة في العصر الجاهلي مقدما أدلة عقلية استنباطية وأخرى صريحة [38] ، لكنه أراد أن يثبت بذلك كتابة وتدوين الشعر الجاهلي خاصة، ولم يعن العناية نفسها بالنثر الجاهلي عامة، أو القصص الجاهلي خاصة [39] .

أما شوقي ضيف فيؤكد على وجود القصة العربية قبل الإسلام، فمن المحقق حسبه أن الجاهليين "قد وجدت عندهم ألوان مختلفة من القصص والأمثال والخطابة وسجع الكهان. ومن المؤكد أنهم كانوا يشغفون بالقصص شغفا شديدا" [40] ، ومن الأمثلة التي يسوقها في هذا الباب قصة المرقش الأكبر وصاحبته أسماء بنت عوف في "الأغاني"، وما نجده في كتاب "أمثال العرب" للمفضل الضبي كخرافة الحية والفأس .. [41] . ورغم أن شوقي ضيف يتفق مع طه حسين في أن القصص الجاهلي لم يحافظ على أصله، إلا أنه يفترق عنه في دعواه أن أصول القصص الجاهلي - رغم تغيرها وتحريفها أثناء رحلتها الطويلة من العصر الجاهلي إلى القرن الثاني الهجري (أي عصر التدوين) - "ظلت تحتفظ بكثير من سمات القصص القديم، وظلت تنبض بروحه وحيويته" [42] . فشوقي ضيف يشك إذن في أن القصص الجاهلي قد حافظ على أصله، لكنه يعود فيقول : "أنه يصور لنا مادة قصصهم وروحه وطبيعته وكثيرا من ملامحه، ولكن لا بصورة دقيقة، إنما بصورة عامة" [43] .

إننا هنا بإزاء دعوى تفتقر إلى البرهان. فما هي السمات المفترضة للقصص القديم، وأين عثر عليها شوقي ضيف حتى يعدها أصلا في المقايسة بين القصص المدون والقصص الجاهلي الأصلي ؟! ، وأين تلك الملامح التي قبض على كثير منها ثم تلمس نظائرها فيما دُوِّن خلال العصرين الأموي والعباسي ؟! . لكن شوقي ضيف لم ينفرد بمثل هذا الموقف، فعز الدين إسماعيل يذهب إلى أن العرب قد عرفوا نثرا قصصيا أبرز ألوانه الأساطير التي قضى الإسلام على معظمها، ولم يبق لنا منها إلا النزر اليسير. كما عرفوا قصصا كثيرة تصور قيم الكرم والوفاء والغدر والحب والبطولة وقد عدها من باب التراث الأدبي الشعبي [44] ، لكن عز الدين إسماعيل - شأنه شأن من سبقه - لا يسوق دليلا واضحا على دعواه، ولا يسعى لإثبات أصالة القصص الجاهلي .

أما فاروق خورشيد، فلا يخلو رأيه من طرافة، إذ يذهب إلى أن القصص العربي القديم قد تعرض للإهمال لأنه لم يوافق ما كان يتخيله هؤلاء عن الجاهلية من بداوة وفقر، ورحلة لا تنتهي، وعناء وخشونة، وجهل بكل شيء، ولم يجدوا ما يرضي تصورهم إلا في الشعر الجاهلي الذي يحفل بالرحلة والناقة وبعر الأرآم، والحب الجنسي، والحقد الذي يولد الهجاء للغير، والأنانية المفرطة التي جعلت فنهم المفضل هو الفخر، والذلة والصغار اللذان يرسمان الشاعر دائما مادا يده في سبيل العطاء [45] . وعكس الشعر، فإن القصص الجاهلي فيه "قصص بطولة رائعة، وحكايات حب إنسانية، وقصص وفاء وغدر، وصراع في سبيل الخير وفي سبيل الشر .. تعطي خصبا ونماء في حياة الجاهليين، اكتفى الدارسون بتكذيبه ونسبته إلى الرواة والناحلين حتى لا يشوه الصورة التي اقتنعوا بها اقتناعا" [46] (!) . ثم يذكر خورشيد بعض أنواع القصص التي عرفها العرب في جاهليتهم كأيام العرب التي تدور حول الوقائع الحربية ومنها يوم داحس والغبراء، ويوم الفجار، ويوم الكلاب، وأحاديث الهوى، كقصة المنخل اليشكري والمتجردة زوجة النعمان، وأساطير الحياة والخلق، وما اقتبسوه من الأمم الأخرى المحيطة بهم، وما أخذوه من أساطير الشعوب التي خالطوها وعرفوا ثقافاتها [47] . وينتقد فاروق خورشيد هنا من رفضوا بعض القصص الجاهلي كقصة زنوبيا، خاصا بالذكر أحمد أمين وشوقي ضيف، اللذين رفضا هذه القصة بحجة مخالفتها لحقائق التاريخ. فهما لم يهتما بها إلا من ناحية الصدق التاريخي "رغم ما يمكن أن تعطي هذه القصة من دلالة واضحة على وجود التأليف القصصي الذي يستمد مادته من التاريخ، والواقع أنه ليس مطلوبا من كاتبي القصة مراعاة التاريخ والنقل الحرفي" [48] . ثم يسوق خورشيد بعض الروايات التي تدل - حسبه - على تدوين القصص الجاهلي، ومنها أن الميداني ذكر في مقدمة كتابه "الأمثال" أنه رجع في تأليفه إلى ما يربو على الخمسين كتابا، وأن وهب بن منبه يروي في صدر كتابه "التيجان في ملوك حمير" أنه قرأ ثلاثة وتسعين كتابا مما أنزل الله على أنبيائه [49] .

وبناء على الاستدلالات السابقة يرفض خورشيد قول من يرى أن القرآن بداية ولم يسبقه شيء، فالطبيعي إذن حسبه "أن العرب عرفوا من ألوان التعبير الفني ما جعلهم يستطيعون تذوق بلاغة القرآن وإدراك قيمته ورفعه إلى القدر الذي أحلوه فيه" [50] . والقرآن

إننا هنا بإزاء دعوى تفتقر إلى البرهان. فما هي السمات المفترضة للقصص القديم، وأين عثر عليها شوقي ضيف حتى يعدها أصلا في المقايسة بين القصص المدون والقصص الجاهلي الأصلي ؟! ، وأين تلك الملامح التي قبض على كثير منها ثم تلمس نظائرها فيما دُوِّن خلال العصرين الأموي والعباسي ؟! . لكن شوقي ضيف لم ينفرد بمثل هذا الموقف، فعز الدين إسماعيل يذهب إلى أن العرب قد عرفوا نثرا قصصيا أبرز ألوانه الأساطير التي قضى الإسلام على معظمها، ولم يبق لنا منها إلا النزر اليسير. كما عرفوا قصصا كثيرة تصور قيم الكرم والوفاء والغدر والحب والبطولة وقد عدها من باب التراث الأدبي الشعبي [44] ، لكن عز الدين إسماعيل - شأنه شأن من سبقه - لا يسوق دليلا واضحا على دعواه، ولا يسعى لإثبات أصالة القصص الجاهلي .

أما فاروق خورشيد، فلا يخلو رأيه من طرافة، إذ يذهب إلى أن القصص العربي القديم قد تعرض للإهمال لأنه لم يوافق ما كان يتخيله هؤلاء عن الجاهلية من بداوة وفقر، ورحلة لا تنتهي، وعناء وخشونة، وجهلٍ بكل شيء، ولم يجدوا ما يرضي تصورهم إلا في الشعر الجاهلي الذي يحفل بالرحلة والناقة وبعر الأرآم، والحب الجنسي، والحقد الذي يولد الهجاء للغير، والأنانية المفرطة التي جعلت فنهم المفضل هو الفخر، والذلة والصغار اللذان يرسمان الشاعر دائما مادا يده في سبيل العطاء [45] . وعكس الشعر، فإن القصص الجاهلي فيه "قصص بطولة رائعة، وحكايات حب إنسانية، وقصص وفاء وغدر، وصراع في سبيل الخير وفي سبيل الشر .. تعطي خصبا ونماء في حياة الجاهليين، اكتفى الدارسون بتكذيبه ونسبته إلى الرواة والناحلين حتى لا يشوه الصورة التي اقتنعوا بها اقتناعا" [46] (!) . ثم يذكر خورشيد بعض أنواع القصص التي عرفها العرب في جاهليتهم كأيام العرب التي تدور حول الوقائع الحربية ومنها يوم داحس والغبراء، ويوم الفجار، ويوم الكلاب، وأحاديث الهوى، كقصة المنخل اليشكري والمتجردة زوجة النعمان، وأساطير الحياة والخلق، وما اقتبسوه من الأمم الأخرى المحيطة بهم، وما أخذوه من أساطير الشعوب التي خالطوها وعرفوا ثقافاتها [47] . وينتقد فاروق خورشيد هنا من رفضوا بعض القصص الجاهلي كقصة زنوبيا، خاصا بالذكر أحمد أمين وشوقي ضيف، اللذين رفضا هذه القصة بحجة مخالفتها لحقائق التاريخ. فهما لم يهتما بها إلا من ناحية الصدق التاريخي "رغم ما يمكن أن تعطي هذه القصة من دلالة واضحة على وجود التأليف القصصي الذي يستمد مادته من التاريخ، والواقع أنه ليس مطلوبا من كاتبي القصة مراعاة التاريخ والنقل الحرفي" [48] . ثم يسوق خورشيد بعض الروايات التي تدل - حسبه - على تدوين القصص الجاهلي، ومنها أن الميداني ذكر في مقدمة كتابه "الأمثال" أنه رجع في تأليفه إلى ما يربو على الخمسين كتابا، وأن وهب بن منبه يروي في صدر كتابه "التيجان في ملوك حمير" أنه قرأ ثلاثة وتسعين كتابا مما أنزل الله على أنبيائه [49] .

وبناء على الاستدلالات السابقة يرفض خورشيد قول من يرى أن القرآن بداية ولم يسبقه شيء، فالطبيعي إذن حسبه "أن العرب عرفوا من ألوان التعبير الفني ما جعلهم يستطيعون تذوق بلاغة القرآن وإدراك قيمته ورفعه إلى القدر الذي أحلوه فيه" [50] . والقرآن

- حسب خورشيد - لم يقارع الشعر، إذ يكفي أن يصم الشعراء بالغاوين "بقي أمر النثر، ونزعم (القول لخورشيد) أن المعركة البلاغية الحقيقية التي خاضها القرآن إنما كانت ضد النثر" [51]، وهذا النثر ليس هو الخطب ".. لقد لجأ القرآن إلى القصص يستخرج منها العبر ويرسم بها المثل ويشرح بها الخير والشر" [52] . ولجوء القرآن إلى القصص حسب خورشيد "دليل واضح على أنه كان يعرف أنها الطريق الذي ينفذ به إلى عقول الناس وقلوبهم، فليس معقولا أن يخاطب الكتاب الكريم الناس بأداة جديدة عليهم وأسلوب لم يعهدوه من قبل، بل الطبيعي أن القرآن الكريم في اتجاهه نحو القصص إنما كان يسد حاجة فنية عند العرب، ويحل تدريجيا محل فن قديم لديهم، قارعه بنفس سلاحه وانتصر عليه" [53] .

إن موقف خورشيد ينبني أكثر ما ينبني على حدوسه الشخصية واستنتاجاته المجردة. كما أنه لا يخلو من تناقض . فحين يزعم أن الدارسين ينحازون للشعر لأنه يصور الحياة الجاهلية كما يتخيلونها، يتناسى أن كثيرا من هذا الشعر نفسه يحفل بقيم تناساها هو كالكرم ونجدة المستجير واحترام الجار والوفاء بالعهد والشجاعة .. الخ. أما الروايات التي يسوقها دليلا على تدوين القصص الجاهلي فلا قيمة لها من الناحية التاريخية. ولنا أن نتساءل : ما هي الكتب التي قرأها الميداني أو وهب بن منبه ؟، وإلى أية فترة ترجع بالتحديد ؟، وهل تم التحقق من صحتها ؟ . وإن كان محقا، من الناحية الأدبية الخالصة، في نقده لكل من أحمد أمين وشوقي ضيف على موقفهما من قصة زنوبيا، فلعله تناسى أن موضوعه إنما كان إثبات الوجود التاريخي للقصة الجاهلية لا إثبات أدبيتها .

أما دعواه أن القرآن قارع القصة دون الشعر فمردودة بالقرآن نفسه، ويكفي هنا أن نذكر سورة الشعراء وما جاء فيها . قال تعالى {والشعراء يتبعهم الغاوون. ألم تر أنهم في كل واد يهيمون. وأنهم يقولون ما لا يفعلون} [54] . وكثيرا ما وردت في القرآن لفظة الشعر ومشتقاتها في سياق وصف اتهام النبي عليه الصلاة والسلام بأنه شاعر، ورد التهمة عنه . وهذه شواهد كافية .

- قال تعالى : {بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَمَا أُرْسِلَ الْأَوَّلُونَ} الأنبياء 5 .
- وقال أيضا : {وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبِينٌ} يس 69.
- وقال أيضا : {وَيَقُولُونَ أَئِنَّا لَتَارِكُوا آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَجْنُونٍ. بَلْ جَاءَ بِالْحَقِّ وَصَدَّقَ الْمُرْسَلِينَ} الصافات 36 - 37.
- وقال عز وجل : {أم يقولون شاعر نتربص به ريب المنون} الطور 30 .
- وقال أيضا : {إنه لقول رسول كريم. و ما هو بقول شاعر. قليلا ما تؤمنون} الحاقة 40 - 41 .

إن هذه الشواهد القرآنية تبين أن العرب قارنوا بين القرآن الكريم وشعرهم، لا بينه و بين النثر .

وحين يقول خورشيد أن القرآن الكريم في اتجاهه نحو القصص .. أخذ يحل تدريجيا محل فن قديم لديهم، فهو لا يدرك أنه بذلك يهدم دعواه من أساسها . فما معنى أن يحل قصص القرآن محل القصص الجاهلي سوى أنه قد قضى عليه و لم يعد له من تاريخ يرجع إليه ؟! .

6 ـ أطروحة الإقصاء :

يذهب عبد الله إبراهيم إلى أن النثر القصصي الجاهلي قد تعرض إلى إقصاء "لاهوتي" لأن "مركزية الوحي ممثلة بالقرآن والحديث، استندت إلى قوة خاصة جوهرها الرؤية الدينية للعالم منذ خلقه إلى فنائه .. وأفضى ذلك إلى إقصاء كل ما يتعارض وماهية تلك الرؤية" [55]، لقد تم إيجاد تراتب جديد حسب الباحث، فأصبح القرآن الكريم خطابا من الدرجة الأولى تركيبا ودلالة، وأصبح الحديث خطابا من الدرجة الثانية، وأفضى هذا "إلى إقصاء الخطابات القائمة آنذاك، أو دمجها في سياقات أخرى، وتقويض مصادرها الإلهامية، وأعيد توظيفها بما يخدم المركزية الدينية .. هذا بالنسبة للخطابات الشعرية والنثرية التي تلتزم في الأصل قواعد الفصاحة وتمثل للرؤية القرآنية للعالم، أما إذا أرادت أن تؤسس وجودها الخاص، بمعزل عن حركة الوحي، وأن تشغل بجمالياتها اللفظية والدلالية بعيدا عن كل ذلك، فلا يمكن تصور وجود أي مكان لها" [56] . و يورد عبد الله إبراهيم ـ دعما لرأيه ـ قول النبي عليه الصلاة والسلام : "العلم ثلاثة، فما سوى ذلك فهو فضل : آية محكمة، وسنة قائمة، وفريضة عادلة" * . وكذلك قوله حين رأى جمعا من الناس على رجل في المسجد فسأل عنه فقيل له : "يا رسول الله ** هذا رجل علامة . قال : و ما العلامة ؟ قالوا : أعلم الناس بأنساب العرب ، وأعلم الناس بعربية، وأعلم الناس بشعر، وأعلم الناس بما اختلف فيه العرب . فقال : هذا علم لا ينفع ، وجهل لا يضر" . ويستنتج الباحث من هذين الحديثين أن التعبير الإبداعي ومنه الشعر والنثر القصصي أصبح في موقع بعيد، لأنه مضر لقائله وسامعه في الدنيا والآخرة [57] .

ومن نماذج القصص الجاهلي الذي تعرض للإقصاء حسب الباحث، أحاديث النضر بن الحارث التي كان يتحدى بها الرسول صلى الله عليه وسلم، حيث كان يحضر مجلسه وبعد أن يفرغ الرسول من حديثه ينهض مخاطبا المكيين بقوله "ما محمد بأحسن مني حديثا، وما حديثه إلا أساطير الأولين"، ثم يحدثهم بأحاديث رستم واسفنديار .. وغيرها . ولأن أذاه للمسلمين كان شديدا فقد أمر الرسول عليه الصلاة والسلام بقتله صبرا بعد أسره في معركة بدر، ويصل الباحث من تحليله لحادثة النضر إلى خلاصتين، الخلاصة الأولى أن موقف الرسول كان أشد قسوة على القاص من غيره، فقد عفا عمن سحره، وأهدر دم من هجاه شعرا، وقتل القاص وهو أسير حرب . والخلاصة الثانية هي طمس المرويات التي تنسب إلى هذا القاص وأمثاله ، وكل المرويات التي ظهرت قبل الإسلام [58] .

وبالإضافة إلى هذا الإقصاء "اللاهوتي" حسب عبارة الباحث، فقد تعرض القصص الجاهلي لإقصاء تاريخي، أي أنه أهمل ولم يدون لأن كثيرا "من المرويات التي استلهمت العصر

الجاهلي واستثمرت معطياته القبلية والدينية لم تجد مكانا في مدونات عصر التدوين في ظل المؤسسة الدينية - السياسية التي لها منظورها وتصوراتها الخاصة" [59] .

أول ما نلاحظه على أطروحة عبد الله إبراهيم هو الإغراق في التجريد لدرجة تتماهى فيها الحقيقة التاريخية مع الحدوس الشخصية . وآية ذلك أن الباحث يتحدث عن "كثير من المرويات التي استلهمت العصر الجاهلي" حديث العارف بها . فما هي تلك المرويات التي تعرضت للإقصاء ؟! .

إن الباحث، على عادته في التخمين، يزعم أن مرويات النضر بن الحارث قد تعرضت للطمس، ولا يكتفي بذلك بل يضيف أن كل المرويات قبل الإسلام قد طمست معها. أما كيف ومتى حدث ذلك فهذا مما يضرب عنه الباحث صفحا مكتفيا بحدوسه المجردة .

وإذا سايرنا الباحث في دعواه أن الخطابات التي أرادت أن تؤسس وجودها الخاص بمعزل عن حركة الوحي .. الخ، لا يمكن تصور وجود أي مكان لها . فأين نضع هذا التراث الهائل من الخمريات الجاهلية والإسلامية والغزل الماجن بل الفاحش من غزل امرئ القيس الجاهلي إلى ابن حجاج وابن سكرة العباسيين، وحكايات ألف ليلة وليلة، بل أين نضع شعر الزنادقة ومن اتهموا حقا أو باطلا بالإلحاد من بشار بن برد إلى المعري ؟ ، لماذا لم تقص المؤسسة الدينية - السياسية هذه النصوص ؟! . ولماذا يخص الباحث القصص الجاهلي بهذا المصير المؤسف، وهو يعلم أن الأحاديث النبوية التي ساقها لم تصدر حكم "الإقصاء" على النثر دون الشعر، هذا إن سايرناه في تأويله المتحل المعتسف لتلك الأحاديث، بل خصت الشعر بقسط وافر من الانتقاد، ورغم ذلك فالشعر كان وظل ديوان العرب .

ومن الغريب حقا أن يستنتج الباحث من قول النبي عليه الصلاة والسلام "هذا علم لا ينفع، وجهل لا يضر" أن التعبير الإبداعي أصبح في موقع بعيد، لأنه مضر لقائله وسامعه في الدنيا والآخرة . إنه ببساطة يحرّف معنى الحديث الذي لا يفهم منه إلا الإباحة أو الكراهية دون التحريم، ولو تعلق الأمر هنا بضرر يلحق سامع الشعر والعربية والأنساب في دينه ودنياه لكان النهي النبوي شديدا وحاسما، ولما كان بتلك الصيغة الأقرب إلى اللين .

هوامش :

1 ـ محمد أركون : القرآن. من التفسير الموروث إلى تحليل الخطاب الديني . ترجمة: هاشم صالح. دار الطليعة بيروت ط2.. 2005. ص 48.

2 ـ عن: موسوعة لالاند الفلسفية . تعريب : خليل احمد خليل . منشورات عويدات . بيروت . باريس . ط 2. 2001. المجلد الثاني (الملحق) ص 1102

3 - Nicole everaert-desmedt -Sémiotique du récit - de boeck-3eme edition 2004 p 13

4 - J. COURTES, Analyse sémiotique des discours ,Hachette, Paris,1990, P. 70-72

5 - Claude Brémond- Racontant et raconté: les deux temps du récit –in Le temps du récit (Ouvrage collectif) Madrid 1989 p147.

6 - Y.Gilli-A propos du texte littéraire et du F.Kafka - centre de recherche en linguistique etrangere-Vol 10.Annales littéraires de l'université de Besançon-paris 1985 p12-13

7 - Narratology an introduction "Longman publishing- U.S.A -1996. p3 onega ,suzana and landa ;jose Angel Garcia Editors

نقلا عن : أيمن بكر : السرد في مقامات الهمذاني . الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1998 .

8 ـ محمد أحمد العزب : عن اللغة والأدب والنقد . رؤية تاريخية ورؤية فنية . ط 1. دار المعارف القاهرة . 1980 . ص 389 . نقلا عن : .د. سعيد عطية علي مطاوع : الإعجاز القصصي في القرآن . دار الآفاق العربية . القاهرة . ط 1 . 2006 . ص 23 .

9 ـ جاك لامبير : القصة . ضمن كتاب الأدب والأنواع الأدبية . مجموعة من الأساتذة . تر: الطاهر حجار. دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر . دمشق . ط1. 1985. ص 107 .

10 ـ ينظر: محمد القاضي : الخبر في الأدب العربي . دراسة في السردية العربية . كلية الآداب منوبة . تونس. دار الغرب الإسلامي . بيروت . 1998 . ص 91 ـ 119 .

11 ـ المرجع نفسه . خاصة من الصفحة 107 إلى الصفحة 119 .

12 ـ طه حسين : المجموعة الكاملة . دار الكتاب اللبناني . مكتبة المدرسة . بيروت . 1982 . م 5 ج 1 . في الأدب الجاهلي . ص 327 .

13 ـ المرجع نفسه . ص 328 .

14 ـ تنظر الصفحات من 82 إلى 94 .

15 ـ تنظر الصفحات من 94 إلى 113 .

16 ـ تنظر الصفحات من 118 إلى 134 .

17 ـ تنظر الصفحات من 134 إلى 149 .

18 ـ المرجع نفسه . ص 150 ـ 154 .

19 ـ المرجع نفسه . ص 162 ـ 167 .

20 ـ المرجع نفسه . ص ص 170 ـ 171 .

21 ـ المرجع نفسه . ص 330 .

22 . المرجع نفسه والصفحة نفسها .

23 . المرجع نفسه . ص ص 330 . 331 . (والتأكيد على العبارة من عملنا) .

24 . المرجع نفسه . ص 331 .

25 . المرجع نفسه والصفحة نفسها . (والتأكيد على العبارة من عملنا) .

26 . المرجع نفسه . ص 331 . 332 .

27 . المرجع نفسه . ص 334 .

28 . ينظر شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي . العصر الجاهلي . دار المعارف . القاهرة . ط 6 . 1974 . ص 33 .

29 . شوقي ضيف : المرجع السابق . ص 33 .

30 . المرجع نفسه . ص 35 . 36 .

31 . المرجع نفسه ص 33.

32 . ينظر : ناصر الدين الأسد. مصادر الشعر الجاهلي . دار المعارف . القاهرة . ط 5 . 1978 . ص 420 . 421 .

33 . شوقي ضيف . المرجع السابق. ص 133

34 . المرجع نفسه . ص 134 .

35 . ينظر : ناصر الدين الأسد . المرجع السابق ذكره . ص 377 . 379 .

36 . طه حسين . الأعمال الكاملة . ص 331 . 332 .

37 . ينظر : مثلا محمد القاضي : مرجع سبق ذكره . ص 125. 129 .

38 . ناصر الدين الأسد : مرجع سبق ذكره . ص 23 . 103 .

39 . المرجع نفسه . ص 107 . 184 .

40 . شوقي ضيف : المرجع السابق ذكره . ص 399 .

41 . المرجع نفسه . ص 400 . 402 .

42 . المرجع نفسه والصفحة نفسها . (والتأكيد على العبارة من عملنا).

43 . المرجع نفسه ص 403 .

44 . عز الدين إسماعيل : المكونات الأولى للثقافة العربية . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . ط2 . 1986 . ص 125 . 137 .

45 . فاروق خورشيد . في الرواية العربية . عصر التجميع . دار الشروق . القاهرة . ط 3 . 1982 . ص 30 .

46 . المرجع نفسه. ص 31 . (بتصرف يسير).

47 . المرجع نفسه. ص 34 . 36 .

48 . المرجع نفسه. ص 36 . 37 .

49 . المرجع نفسه . ص 39 . 40 .

50 . المرجع نفسه . ص 46 .

51 . المرجع نفسه . ص 49 .

52 . المرجع نفسه . ص 50 .

53 ـ المرجع نفسه . والصفحة نفسها .

54 ـ سورة الشعراء . الآيات 224 ـ 225 ـ 226 .

55 ـ عبد الله إبراهيم : التلقي والسياقات الثقافية . منشورات الإختلاف . الجزائر . ط 2. 2005 . ص 91 .

56 ـ المرجع نفسه . ص 92. (والتأكيد على العبارة من عملنا) .

❖ ـ في الأصل فريضة .

❖❖ ـ في الأصل يا رسول .

57 ـ المرجع نفسه . ص 93 . (والتأكيد على العبارة من عملنا) .

58 ـ المرجع نفسه . ص 98 ـ 100 .

59 ـ المرجع نفسه . ص 104 .

جامعة الإخوة منتوري

- قسنطينة -

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

مجلة الآداب

مجلة علمية متخصصة ومحكمة سنوية

تصدر عن قسم الآداب واللغة العربية

المجلد1 العدد 11-2010

الترقيم الدولي: 0998 - ISSN

رقم الإيداع القانوني: 94-397

الهيكل الإداري للمجلة

الرئيس الشرفي: أ. د. عبد الحميد جكون

(رئيس جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة)

رئيس التحرير: أ. عبد السلام نجاتي

(رئيس قسم الآداب واللغة العربية)

مدير التحرير: د. وافية بن مسعود

هيئة التحرير: د. راضية لرقم

أدلة سري

أعوان مساعدة

مجلة الآداب

مجلة علمية متخصصة ومحكمة سنوية

تصدر عن قسم الآداب واللغة العربية

العدد 01 دينار 2010

الترقيم الدولي: 0998 - ISSN

رقم الإيداع القانوني: 94-397

اللجنة الاستشارية للمجلة

أ.د. حسن رشاد، جامعة قسنطينة

أ.د. الزبير بن سلامة، جامعة قسنطينة

أ.د. الشريف مريبعي، جامعة الجزائر

أ.د. عمار شلبي، جامعة بسكرة

أ.د. الطاهر رواينية، جامعة عنابة

أ.د. الطيب بودربالة، جامعة باتنة

أ.د. عبد الرحمن تبرماسين، جامعة بسكرة

أ.د. عبد القادر دامخي، جامعة باتنة

أ.د. عبد الله وشاقي، جامعة قسنطينة

أ.د. عبد الله بوخلخال، جامعة سطيف

أ.د. عبد الحميد بورايو، جامعة عنابة

أ.د. نور الدين السد، جامعة قسنطينة

أ.د. بحار ساسي، جامعة الطارف

أ.د. محمد الأمين الزواوة، جامعة قسنطينة

أ.د. يحي الشيخ معاوي، جامعة قسنطينة

أ.د. يوسف وغليسي، جامعة قسنطينة

تجنيس السرد القرآني

أ/ رياض بن يوسف
قسم اللغة العربية و آدابها
جامعة منتوري- قسنطينة/الجزائر

أزمة التجنيس، عرض و نقد:

يختلف الدارسون اختلافا بينا حين يصنفون السرد القرآني إلى أنماط محـــددة: فبينما يقتصر البعض على حصر أنواعه، انطلاقا من مضامينه، في: قصص الأنبيـــاء، و قصص الأحداث الغابرة، و قصص السيرة النبوية." ([1]) يذهب البعض الآخر إلى تصنيفات مغايرة، و لكن من المنطلق نفسه، كمحمد حسين فضل الله الذي يحصر أنواعها في: القصة التاريخية- القصة التي تذهب مذهب المثل- القصـــة القصـــيرة الخاطفة ([2])، أما "خلف الله" فيشير إلى نوعين محددين هما القصة التاريخية و القصة التمثيلية([3]) و نلاحظ التباسا واضحا بين مفهومي القصة و المثل عنده فهو يـــورد كشاهد على القصة التمثيلية ما جاء في القرآن الكريم عن فتنة داود عليه الســـلام مع الخصمين "سورة ص 21-25" رغم أنها – حسب تصنيفه هو نفسه – ينبغي أن تعد قصة تاريخية. بينما يحصر "سعيد مطاوع" ([4]) أنماط الســـرد القـــرآني في : القصة التاريخية، القصة الواقعية "يعرفها بأنها القصة التي تعرض أنموذجا لحالة بشرية فيستوي أن تكون بأشخاص واقعيين أو بأي شخص يتمثل فيه ذلـــك النمـــوذج "ص 50 ".((وهنا نتساءل: ألا تقدم القصة النبوية التاريخية نماذج بشرية تتجلى فيها

---

[1] ينظر: موسى ابراهيم الابراهيم بحوث منهجية في علوم القرآن الكريم - دار عمار- عمان- ط 2 – 1416 ه- 1996م– ص 185 و مناع القطان - مباحث في علوم القرآن- مكتبة وهبة القاهرة- ط 11- 2000- ص 301.

[2] محمد حسين فضل الله- الحوار في القرآن ج 2- دار المنصوري للنشر- عين عبيد-قسنطينة-الجزائر د ت- ص15.

[3] محمد احمد خلف الله-الفن القصصي في القرآن يليه عرض و تحليل بقلم خليل عبد الكريم – سينا للنشر، مؤسسة الانتشار العربي ، لندن- بيروت-القاهرة ط4- 1999 ص 153 و ص 182.

[4] سعيد عطية علي مطاوع : الاعجاز القصصي في القرآن. – دار الآفاق العربية القاهرة – ط 1- 2006 ص 43- 68.

مختلف الصفات؟)) ، القصة التمثيلية، القصة العاطفية(**) ، القصة الرمزية(***).

أما "د. صونية وافق" فتقسم القصة القرآنية من ناحية البناء الموضوعي إلى : قصة تاريخية ، قصة واقعية ، قصة غيبية. و من ناحية طريقة العرض و أسلوب الأداء إلى : قصة قصيرة ، و قصة طويلة ، و قصة المشاهد و الحوار. ([1]) و هنا نلاحظ تقدم وعيها النقدي مقارنة بمن سبقت الاشارة إليهم ، إلا أن تقسيمها يظل ضحية لالتباس واضح ، فهل تخلو القصة التاريخية"النبوية" سواء أكانت طويلة أم قصيرة من المشاهد و الحوار؟ ألا تقدم لنا قصة نوح عليه السلام ، مثلا، مشهد الطوفان الرهيب ببلاغة معجزة وقف عندها الجرجاني مليا في "دلائل الإعجاز"([2])، و حوارا مؤثرا بين نوح عليه السلام من جهة و بينه و بين ابنه الضال من جهة أخرى ؟ ثم أليست كل قصص القرآن الكريم واقعية؟

نلاحظ من خلال التصنيفات السابقة مأزقا حقيقيا تعانيه الدراسات القرآنية على اختلاف منطلقاتها إزاء تصنيف القصة القرآنية. و من ملامح هذا المأزق، بالاضافة إلى فوضى التصنيف، عجز أغلب الدارسين عن تبيُّن الحدود الفاصلة بين

** يقصد بها تحديدا ما وقع بين امرأة العزيز و يوسف عليه السلام لاغير!! و بناء على هذا المنطق العجيب يمكننا أن نضيف إلى القائمة قصة الجوسسة التي يمثلها الهدهد و قصة المغامرات و بطلها ذو القرنين ..الخ..الخ؟!! يقول تودوروف : " لكي نعلن أن عملا معينا ينتمي الى التراجيديا(هنا ينبغي أن نستبدل القصة العاطفية بالتراجيديا) فيجب ألا تكون العناصر الموصوفة حاضرة فقط بل يجب أن تكون أيضا مهيمنة :عن– Oswald Ducrot Tezvetan Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage- Editions du Seuil 1972- p 194. فهل تهيمن على القصص القرآني هذه "التجربة" العاطفية حتى تعد نوعا على حدة؟!

*** يمثل لها الباحث بشجرة آدم و ناقة صالح، و الواقع أنه يتوسع في معنى الرمز ، لولعه بالتصنيف و إلا فإن كل مظهر من مظاهر الوجود يختزن بعدا رمزيا معينا بداية من الثوب الذي نرتديه مرورا بآداب المائدة..الخ. فضلا عن القصة النبوية التاريخية فيمكننا دون شك أن نستخلص مثلا أبعادا رمزية من عصا موسى عليه السلام و يده البيضاء و النار التي تجلت له ، و قميص يوسف عليه السلام...الخ.

[1] **صونية وافق- دروس في التفسير الموضوعي - الجزء الثالث – القصة القرآنية- دار الفجر للطباعة و النشر-دون بيانات النشر-** ص20 و مابعدها.

[2] **عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز-** قرأه و علق عليه محمود محمد شاكر- مكتبة الخانجي-القاهرة-ط 5 -2004- ص 45- 46.

القصة و المثل . فإذا كان "الجابري" لا يرى بينهما فرقا ([1]) فإن موسى الابراهيم و مناع القطان يفصلان بينهما ([2]) . أما "خالد أحمد أبو جندي" فإنه يتناول مثل أصحاب القرية "يس 13-32" ثم يقرر أنه " ليس فيه من سمات القصة الفنية"قصيرة" أو "طويلة" أية لمحة " ([3]) و العجيب أنه وصل إلى هذه النتيجة من مقارنة المثل القرآني بقصص والتر سكوت و جورجي زيدان .. فالمثل القرآني المقصود" أصحاب القرية" ، حسبه، لا يحفل بتعميق الاحساس القومي كقصص والتر سكوت و لا يهتم بتنازع المذاهب السياسية ، و لا يمثل الكتل المتصارعة على السلطة كما يظهر ذلك في روايات جورجي زيدان . هذه الخلفية السياقية الخالصة كانت كافية له ليستنتج منها أن المثل المذكور يخلو من أية لمحة قصصية! ([4]) .. متجاهلا حضور كل "عناصر القصة" فيه.

و لعل تحليلا سريعا لهذا النموذج المثلي كفيل بابراز عناصره السردية.

قال تعالى { وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلًا أَصْحَابَ الْقَرْيَةِ إِذْ جَاءَهَا الْمُرْسَلُونَ (13) إِذْ أَرْسَلْنَا إِلَيْهِمُ اثْنَيْنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزْنَا بِثَالِثٍ فَقَالُوا إِنَّا إِلَيْكُمْ مُرْسَلُونَ (14) قَالُوا مَا أَنْتُمْ إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُنَا وَمَا أَنْزَلَ الرَّحْمَنُ مِنْ شَيْءٍ إِنْ أَنْتُمْ إِلَّا تَكْذِبُونَ (15) قَالُوا رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّا إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ (16) وَمَا عَلَيْنَا إِلَّا الْبَلَاغُ الْمُبِينُ (17) قَالُوا إِنَّا تَطَيَّرْنَا بِكُمْ لَئِنْ لَمْ تَنْتَهُوا لَنَرْجُمَنَّكُمْ وَلَيَمَسَّنَّكُمْ مِنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ (18) قَالُوا

---

[1] الجابري - مدخل إلى القرآن الكريم الجزء الأول- مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت- ط 1- أكتوبر2006 : ص 157-158

[2] : موسى ابراهيم الابراهيم بحوث منهجية في علوم القرآن الكريم ص 195 و مناع القطان : مباحث في علوم القرآن- ص275.

[3] خالد أحمد أبو جندي : الجانب الفني في القصة القرآنية- منهجها و أسس بنائها- دار الشهاب- باتنة- الجزائر- د ت. ص 82 .

[4] المرجع نفسه ص ص 81 - 82 . و لو كان وفيا "المنطقه "هنا لما عد قصة يوسف عليه السلام قصة فنية.

طَائِرُكُمْ مَعَكُمْ أَئِنْ ذُكِّرْتُمْ بَلْ أَنْتُمْ قَوْمٌ مُسْرِفُونَ (19) وَجَاءَ مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَى قَالَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ (20) اتَّبِعُوا مَنْ لَا يَسْأَلُكُمْ أَجْرًا وَهُمْ مُهْتَدُونَ (21) وَمَا لِيَ لَا أَعْبُدُ الَّذِي فَطَرَنِي وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ (22) أَأَتَّخِذُ مِنْ دُونِهِ آلِهَةً إِنْ يُرِدْنِ الرَّحْمَنُ بِضُرٍّ لَا تُغْنِ عَنِّي شَفَاعَتُهُمْ شَيْئًا وَلَا يُنْقِذُونِ (23) إِنِّي إِذًا لَفِي ضَلَالٍ مُبِينٍ (24) إِنِّي آمَنْتُ بِرَبِّكُمْ فَاسْمَعُونِ (25) قِيلَ ادْخُلِ الْجَنَّةَ قَالَ يَا لَيْتَ قَوْمِي يَعْلَمُونَ (26) بِمَا غَفَرَ لِي رَبِّي وَجَعَلَنِي مِنَ الْمُكْرَمِينَ (27) وَمَا أَنْزَلْنَا عَلَى قَوْمِهِ مِنْ بَعْدِهِ مِنْ جُنْدٍ مِنَ السَّمَاءِ وَمَا كُنَّا مُنْزِلِينَ (28) إِنْ كَانَتْ إِلَّا صَيْحَةً وَاحِدَةً فَإِذَا هُمْ خَامِدُونَ (29) يَا حَسْرَةً عَلَى الْعِبَادِ مَا يَأْتِيهِمْ مِنْ رَسُولٍ إِلَّا كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِئُونَ (30) أَلَمْ يَرَوْا كَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُمْ مِنَ الْقُرُونِ أَنَّهُمْ إِلَيْهِمْ لَا يَرْجِعُونَ (31) وَإِنْ كُلٌّ لَمَّا جَمِيعٌ لَدَيْنَا مُحْضَرُونَ (32)}"يس 13-32" .

رغم أن أغلب التفاسير الإسلامية تكاد تجمع على أن القرية هي أنطاكية، وترجح أغلبها أن المرسلين هم من حواريي عيسى عليه السلام الذين أرسلهم للقرية.([1])

[1] ينظر **عمدة التفاسير عن الحافظ ابن كثير**. مختصر تفسير القرآن العظيم - للعلامة المحقق الشيخ أحمد شاكر- دار الوفاء- المنصورة- ط 2 – 1426 ه -2005 م- ج3 – ص 120. **ابن الجوزي- زاد المسير في علم التفسير** – المكتب الاسلامي-بيروت -دمشق- ط 3- 1404 ه- 1984 م- ج7 ص 10. **البحر المحيط لأبي حيان الأندلسي**- دار الكتب العلمية- بيروت لبنان- ط 1- 1413 ه 1993م – ج 7- ص ص 312-313. **الألوسي- روح المعاني**- دار احياء التراث العربي- بيروت- دت –ج22- ص ص 220-221. – **البغوي: معالم التنزيل**- دار طيبة الرياض- 1412ه- ج7 – ص ص 10-11. **الفخر الرازي- التفسير الكبير- مفاتيح الغيب**- دار الفكر-ط1- 1401 ه 1981م . ج 26 – ص ص 50-51. **محمد الطاهر ابن عاشور: تفسير التحرير و التنوير**- الدار التونسية للنشر-تونس- 1984 – ج 22 – ص ص 357-360. – **القرطبي: الجامع لاحكام القرآن**- مؤسسة الرسالة- بيروت- ط 1 -1427 ه 2006م- ج 17 ص ص 422-423. – **السيوطي- الدر المنثور في التفسير بالمأثور**- مركز هجر للبحوث و الدراسات العربية الاسلامية- القاهرة- ط 1- 1424 ه- 2003 م- ج 12- ص ص 334-336. – **الطبري: جامع البيان عن تأويل آي القرآن**- هجر للطباعة و النشر و التوزيع و الاعلان- القاهرة- ط 1- 1422 ه- 2001 م- ج 19 ص ص 412- 415. **الزمخشري- الكشاف** – مكتبة العبيكان- الرياض-ط 1- 1418 ه- 1998 م- ج 5- ص 169. **ابن أبي حاتم- تفسير القرآن العظيم**- مكتبة نزار مصطفى الباز- مكة المكرمة- الرياض- ط1-1417 ه- 1997 م- ج 10- ص ص 3191- 3192. .

إلا قلة منهم ابن عطية الذي رجح أنهم رسل الله([1]) فإننا سنهمل هذه التفاسير لأنها تظل مجرد **قراءة**"بينصية" أو "تناصية" تستدعي ميراث أهل الكتاب. وسنكتفي بالنص القرآني وحده.

نحن هنا أمام نص سردي ، تظهر من خلاله العناصرالأساسية التي تميز القصة القرآنية النبوية :

الوظائف: الرسالة/ الجحود و الكفر# الايمان / العقاب.

العوامل/الممثلون: المرسلون- أصحاب القرية- الرجل المؤمن.

المكان: القرية- أقصى المدينة.

الزمان : الماضي .(كما يدل عليه السياق و لا علاقة للزمن النحوي هنا بأحداث القصة)

الحوار: و هو يمنح النص السردي هنا بعدا مشهديا، دراميا ، مما يشي بثراء " أجناسي " يميز النص القرآني الكريم.

[1] **ابن عطية الأندلسي- المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز**- دار الكتب العلمية-بيروت لبنان- ط 1 - 1422ه2001 م – ج 4-ص449 . و **الثعالبي: الجواهر الحسان في تفسير القرآن**- دار احياء التراث العربي- مؤسسة التاريخ العربي- بيروت لبنان- ط1-1418 ه -1997 م- ج 5 – ص ص 8-9.

أما **مُضمرات** هذا النص السردي فهي : أسماء القرية أو المدينة، موقعها (البلد)، أسماء المرسلين، إسم الرجل المؤمن، و الزمن التاريخي المحدَّد للأحداث (السنة..)

والذي نلحظه أن الاضمار هنا جعل من المثل بمثابة قصة خالصة تتعالى على الزمانية و المكانية ، لأنها قصة الرسل و الرسالات في كل زمان. فكأن هذا المثل تعرية للبنية السردية العميقة المنتجة لمختلف البنى السردية النبوية في القرآن الكريم.
ولا بد هنا من الانتباه إلى أن "المثل" يرد في القرآن الكريم بمعنى الشبه و الصفة. فكأن ما جاء في هذا المثل القصصي هو الركن الأول في عملية تشبيه ، أي المشبه به، طرفها الثاني، أي المشبه، هو كل من جحدوا رسالات الله و كذبوا وحيه.
و قلما يرد المثل "قصة" كاملة الأركان ، بل ربما لم يرد كذلك إلا في قصة أصحاب القرية هذه ، و قصة صاحب الجنتين (الكهف32-44).

***

إذا كانت المحاولات السابقة منصبة على تصنيف القصة القرآنية انطلاقا من منهج سياقي تفرضه طبيعة الدراسة ، فثمة محاولات مباينة للسابقة إذ أنها تنطلق من خلفية جمالية ، و رؤية شخصية تتجافى عن التقليد و الأهم من كل ذلك أنها تتخذ من مصطلح السرد عنوانا لها.

من تلك المحاولات ما قدمه د. سليمان عشراتي في دراسته" الخطاب القرآني: مقاربة توصيفية لجمالية السرد الاعجازي". إذ يسمي القصة غير المكررة في القرآن "كقصص يوسف عليه السلام و أهل الكهف و ذي القرنين.." **القصة المكتملة أو القصة المغلقة** ، و هو هنا لا يحسم اختياره رغم الفرق الشاسع بين دلالتي

الاكتمال والغلق(*). أما القصة المكررة، كقصص موسى و صالح...الخ عليهم السلام فيسميها **القصة المفتوحة**([1])

و الواقع أن الباحث ، في تقديري ، لم يكن موفقا في اختياره . فتحت عنوان"القصة المكتملة" يتحدث عن "..القصة ذات البنية المغلقة أو المكتملة..." ([2]) . و هو هنا يستخدم مصطلح البنية المغلقة بطريقة جزافية، فلا وجود لمفهوم البنية المغلقة في المنهج البنيوي ، لأن البنية نفسها – في المنظورين اللساني و النقدي – مضادة لمفهوم الانغلاق ، فهي تعني أن" العناصر اللسانية لا تمتلك أي حقيقة مستقلة عن **علاقتها بالكل**" ([3]) و هذا المفهوم اللساني للبنية ينطبق تماما على القصة القرآنية (سواء أكانت مكررة أم غير مكررة) كبنية سردية لا تتحدد قيمتها و دلالتها **إلا من خلال علاقتها بالكل**، أي بباقي القصص القرآنية و هذا ما سنتناوله- إن شاء الله- بالتفصيل لاحقا.

وربما كان أقرب المصطلحات إلى ماقدمه "سليمان عشراتي" هنا هما مصطلحا : "النص المفتوح و النص المغلق". و مصطلح القصة ذات"الشكل المغلق" أو الدائري عند كلوفسكي. و مصطلح "الرواية المغلقة" . و بصفة موجزة " يقصد ب(النص المفتوح) ذلك النص المحدد المصدر ، و المحدد المستقبل، و المحدد المعنى، لكن تحديد المعنى لا يوقف مجموعة التفسيرات التي تلاحقه ، و لذا قيل عنه (النص المفتوح). أما (النص المغلق) فهو ذلك النص الغائم الدلالة، و برغم ذلك فإنه لا يحتمل إلا تفسيرا واحدا ، و هو ما يلاحظ بوضوح في النصوص القانونية

---

* من حيث الدلالة المعجمية طبعا فليست هناك علاقة ترادف بين الاكتمال و الغلق. و لنضرب مثلين بسيطين في صيغتي تساؤل لنجلو الفرق بين المفردتين : هل "اكتمال" بناء طريق مثلا يعني "غلقه" أم العكس؟! و هل "اكتمال " نمو الوردة يعني"انفتاحها" أم العكس؟!

[1] **د. سليمان عشراتي الخطاب القرآني: مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي - ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر - 1998.** ص 69-72.

2 م ن ص 70

3 O.ducrot -T.todorov .Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage- p 32. والتأكيد على"علاقتها بالكل" من عملنا. و تنظر الصفحة من البحث حول مفهوم البنية.

والعلمية...." ([1]) أما "الرواية المغلقة" فهي الرواية التي تعمد إلى تأسيس عالمها الداخلي الخاص بها ...مهملة احيانا المحيط الخارجي ، و من ثم فالمتلقي يهاجر من عالمه إلى عالم الرواية التي أصبحت هي حقيقة وجودها في ذاته.([2]) أما القصة ذات" الشكل المغلق" عند كلوفسكي. فهي تعتمد الدائرية حيث تكون البداية هي النهاية كأن يبدأ النص بنبوءة أو تكهن يتحقق في النهاية ([3])

لا يمكننا طبعا أن نعد النص القرآني" نصا غائم الدلالة..لا يحتمل إلا تفسيرا واحدا." فهو نص عربي مبين ، ويحتمل أكثر من تفسير كما يشهد به الواقع فثمة المئات من التفاسير المتباينة له.

و لا يمكن أن نزعم أن القصة القرآنية" تصنع عالمها الداخلي مهملة العالم الخارجي" لأن القصة القرآنية خطاب وعظي تذكيري ، يختزن البشائر و النذر، ويحيل على الواقع التاريخي و الكوني باستمرار . كل ذلك بأسلوب أدبي فاتن.

أما مفهوم الدائرية كما تقدم به "كلوفسكي " فقد ينطبق على قصة يوسف عليه السلام، لكنه لا ينطبق ، بحال ، على قصة اهل الكهف أو قصة صاحب الجنتين مثلا. و في سياق المحاولات التصنيفية دائما، يقترح "شارف مزاري"(*) ما يسميه " **المستويات السردية** " للقصة القرآنية و يحصرها في : - السرد الايقاعي — السرد الانشادي — السرد الدائري — السرد المشارك — السرد الاضماري ([4]).

---

1 د.محمد عبد المطلب- **النص المفتوح و النص المغلق- مجلة محاور-القاهرة- ع 2 سنة 2005** ص 46.

2 م ن ص 47 بتصرف . ونقله عن : نظرية الرواية موريس شرودر و آخرين- ترجمة د محسن الموسوي مكتبة التحرير- بغداد- 1986- ص 73.

3 م ن. ص ن. بتصرف .

* لقد طالت وقفتنا مع الباحث لسببين: أولا لأن موضوعه يشبه موضوعنا (من ناحية الشكل طبعا) و ثانيا لدعواه في المقدمة (ص7) "أن الدراسات البلاغية القديمة للقرآن مجرد رؤية تأملية حققت في مجملها آية (وإذا قرئ القرآن فاستمعوا له وأنصتوا لعلكم ترحمون) ولم تتجاوز مبدأ الانبهارية والإعجاب. " أي أن ما قدمه عمالقة ك : الجرجاني أو القاضي عبد الجبارأو الزمخشري..الخ يقف دون ما قدمه الباحث..... فهؤلاء عجزوا عن إثبات إعجاز الكتاب الكريم و الأستاذ الفاضل جاء لينسخ " بنظريته "نظرياتهم المتواضعة!

4 **شارف مزاري- مستويات السرد الاعجازي في القرآن الكريم منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 2001** ص 128- 193.

و لدينا هنا عدة ملاحظات على هذا التصنيف :

أ)- فيما يتعلق **بالسرد الايقاعي** كما سماه الباحث لدينا ثلاث ملاحظات.

أولا : الايقاع خصيصة قرآنية أصيلة تميز كل سوره و آياته.فلماذا يوصف بـه السرد تحديدا؟ لا يقدم الباحث أية إجابة " استباقية " عن مثل هذا السؤال.

ثانيا: إذا كان الحديث عن حضور الايقاع في السرد القرآني فالمركب الوصـفي المناسب هو الايقاع السردي لا السرد الايقاعي. إن المركب الوصفي الذي اقترحه الباحث يعني حرفيا أن هناك سردا قرآنيا مشتملا على الايقاع و آخر يفتقر إليه.

ثالثا: تعسف الباحث الشديد حين أراد اثبات وجهة نظره ، فتحـت عنـوان فرعي هو"السرد الايقاعي في الشكل(الفونيم) و في المحتوى (المعنى) " يحلل أوائل "**سورة النجم**" آية ً آية . انطلاقا مما يسميه ثنائية الشكل و المضمون أي ثنائيـة الايقاع و المحتوى الدلالي **[والنَّجْمِ إِذَا هَوَى، ما ضَلَّ صَاحِبُكُم ومَا غَوَى، ومـا يَنْطِقُ عَنِ الهوَى، إن هُو إلاَّ وَحْيٌ يُوحَى، عَلَّمَهُ شَدِيدُ القُوى، ذُو مرَّةٍ فاسْـتَوى وَهُوَ بِالأُفُقِ الأَعْلَى، ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى فَأَوْحَى إِلى عَبْـدِهِ مَا أَوْحَى]** (النجم 1-10)

وقد مهد لهذا الاجراء حين تحدث عن الميل في الألف المقصـورة ، و هـذه عبارته:

" إن الألف المقصورة –في جوهرها- مديد مائل خطّاً. إذ هي قبل أن تكـون في صورة (ى) كانت ألفاً (ا). ونحن نتحسـس هـذا ونستشـعره حـال النطـق بها.(كيف؟!)

وبهذه الطريقة نوضح ذلك. ا=ى. أي كان الألف عمودياً ثم – وبواسطة الكتابة – أصبح مائلاً. أي كان على هذا النحو: ا ثم صار علـى هـذا: ى. فتحقـق الميل.(!!)

على هذه النمطية التي تباشرها السورة بمدخلها، يتواصل السرد الإيقاعي بملازمـة جرسية واحدة هي نبرة الفواصل المسموعة من خلال صائتها الرئيسي المجسـد في الألف المقصورة.

هذا على صعيد الحرف (ى) وظهور خاصية الميل فيه. أما على صعيد المضمون فإن عنصر الميل يتحقق عبر الفونيمات العشرة، ويمكن أن نتمثل هذه الظاهرة فيما يعرف بالأنوماطوبيا (onomatopoeia) التي تعني "محاكاة اللفظ بصورته لمعناه".

وقد ألفيناها حاضرة في هذا النموذج. إذ نجد الصوت مقترناً بالمعنى المحمول على المقطع.(!!!؟؟؟؟) ( )*

إننا لو تتبعنا السرد لألفيناه بمظهرين.

- مظهر بارز ترسمه الألف المقصورة التي تنتهي بها كل المقاطع.
- مظهر داخلي يحاكي الأول من طرف خفي على صعيد المحتوى. "([1])

إذن فحسب الباحث هناك"ميل" نراه بأم أعيننا في رسم الألف المقصورة ....

و نتساءل: لماذا سماه الباحث "ميلا"؟!! لماذا لم يسمه انحناء أو التفافا أو التواء ..و هذه الألفاظ أدق و أصدق من لفظة الميل في وصف رسم الألف المقصورة؟!!

بعد هذا التمهيد يدرس الباحث- تحت العنوان الفرعي المذكور آنفا – ثنائية الميل شكلا و مضمونا ، فيقول عن الآية الأولى **"و النجم إذا هوى"** أن " الشكل يتضح في رؤية الشهب وهي تسقط ليلاً. أفلا ترى مائلة؟..... وأما المضمون فيتضح حين ***جعله الله قسما. فهو بهذه الصفة مال إلى مخلوق خلقه***، (!!!)وهو النجم. ونقطة التلاقي والاشتراك هي الميل." ([2])..

التأكيد على العبارة هنا من عملنا و أكتفي به تعقيبا. أحب فقط أن أسجل تعجبي من جرأة الباحث على نسبة عاطفة"الميل" إلى الذات الالهية حتى يستقيم له تأويله هذا.

---

* " الأنوماطوبي onomatopée (الحاكية الصوتية كما يترجمها المنهل) هي وحدة لسانية"أي لفظة" تم ابتكارها لمحاكاة صوت طبيعي ، ف:تيك تاك tic-tac التي تهدف إلى إعادة تمثيل صوت المنبه ، و كوكوريكو cocorico التي تقلد صوت الديك ، كل منهما حاكية صوتية" عن: **Jean Dubois et autres- dictionnaire de linguistique – LIBRAIRIE LAROUSSE –Paris- 1973- p 346.** فهل ألفاظ : و- النجم- إذا- هوى- ما- ضل- صاحبكم ...الخ حاكيات صوتية؟؟!! يبدو هذا "تسللا" واستغفالا للقارئ....

[1] شارف مزاري المرجع نفسه ص ص 130-131.

[2] شارف مزاري - م ن . ص 132.

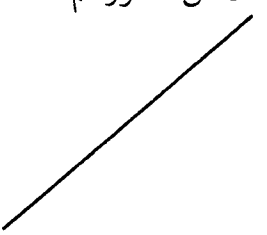
أما الآية الثانية "**ما ضل صاحبكم و ما غوى**" فيقول في تحليلها" الضلال والغي:

عكس الهدى والرشاد. وهما مظهران يحيلان إلى الزيغ والانحراف. فالرسول صلى الله عليه وسلم نعت بهما، الأمر الذي جعل السارد (الإله) يستعمل أسلوب النفي ليرفع عنه هذه النعوت. وعسى أن يكون هذا واضحاً على صعيد المحتوى.

أما على مستوى الشكل فإنهما يصنعان ميلاً نستشعره في أذهاننا (؟!!)ويرتبط بمضمون كلمتي (ضل) (غوى) وبخاصة في الألف المقصورة.

ويمكن الاستعانة بهذا الرسم، لتوضيح المطلوب.

أ الرسول ضال من منظورهم



ب الغواية والضلال" ([1]) ..

إذن ف"الضلال" و"الغي" يصنعان "ميلا" على **مستوى الشكل** ، و رغم أنه على مستوى الشكل فإنه مرتبط **بمضمون الكلمتين** (!) ..و يظهر خاصة في **الألف المقصورة**.(!!)

و لعل كلمتي الضلال و الغي شديدتا الغموض حتى يضطر الباحث إلى بيان ضديهما "الهدى و الرشاد"، ثم مرادفيهما "الزيغ و الانحراف" ثم غرضهما أو مناسبتهما "نفيهما عن الرسول صلى الله عليه و سلم بعد أن نعت بهما".. ونتساءل ما الذي عساه أن يكون واضحا على صعيد المحتوى؟ و ما علاقة كل هذا الكلام المتناسل ذاتيا بـ..."الميل"؟!

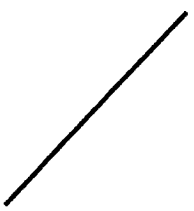
و في تحليل قوله تعالى" و ما ينطق عن الهوى" يقول الباحث " إن نطق

[1] م ن. ص 132-133.

الرسول صلى الله عليه وسلم ليس مرجعه لمجرد هوى في نفسه، بل هو وحي يوحى. هذا وحده يكفي لتجسيد خاصية الميل."([1]) (!!)و عجيب أمر الباحث مع هذا الميل.. لعله يقصد أن الوحي نزل عبر طريق مائل؟! أجل !فهو يقول في تحليل الآية التالية :"**إن هو إلاوحي يوحى**" " فالوحي (القرآن) كان في اللوح المحفوظ ثم أنزل "من اللوح المحفوظ إلى سماء الدنيا (ليلة القدر) جملة واحدة ثم نزل منجماً في عشرين سنة أو ثلاث وعشرين أو خمس وعشرين على حساب الخلاف في مدة إقامته صلى الله عليه وسلم بمكة بعد البعثة". هذه الحركة تحقق ميلاً.(!!!!!!)

ولك أن ترسم حركة النزول من السماء الدنيا إلى الأرض.

أ السماء الدنيا



ب الأرض "([2]) ...

و يمضي الباحث في "تحليل" الآيات اللاحقة بالطريقة المذكورة نفسها. ( )*

ب)- أما **السرد الانشادي** فيقصد به الباحث اللازمة القرآنية بوصفها مظهرا لغويا ينهض على التكرار البلاغي الهادف و من أمثلتها في القرآن الكريم"أإله مع

---

1 شارف مزاري - المرجع نفسه ص 133.

2 المرجع نفسه ص134. دليل الباحث على دعواه إذن هو هذا الخط الذي لا بد أن يكون مائلا دائما! و هنا "يمثل" به لحركة نزول الوحي من السماء..و هي" بالتأكيد" حركة مائلة لعل الملاك جبريل كان مضطرا إليها !(....)

* يقارن "تحليل الباحث" لأوائل سورة النجم بتحليل الأستاذ **عادل عبد الله القلقيلي لها في كتابه "كشوف جديدة في اعجاز القرآن الكريم" – شركة الشهاب- باتنة- الجزائر- ط2- 1408 ه – 1988 م**- ص 91-101. حيث يرى أن العلاقة بين القسم و المقسم عليه في أن النجوم الهاوية أي الشهب انما هي سلاح ضد الشياطين حتى لا توحي بالضلالات إلى قلب الرسول صلى الله عليه و سلم و بالتالي فهو معصوم من الهوى بهذه الشهب و الوحي معصوم من استراق الشياطين للسمع بهذه الشهب أيضا ... و ما دمنا نحيل على هذا المرجع القيم ، فلابأس أن ننوه بتحليله الرائع لسورة الكوثر دون اعتساف في التأويل ص 15- 19.

الله" في سورة النمل و آية " فبأي آلاء ربكما تكذبان" في سورة الرحمن..الخ([1]) .
و لدي عليه ثلاث ملاحظات:

أولا: تجمع أمهات المعاجم العربية كمعجم العين و الصحاح على أن النشيد هو الشعر الذي يتناشده القوم، و في تهذيب اللغة و لسان العرب و تاج العروس أن الانشاد و النشيد رفع الصوت، فانشاد الشعر هو رفع الصوت به. و لا تشير أي من هذه المعاجم إلى علاقة و لو واهية بين معنى النشيد و معنى التكرار الذي يتحقق في اللازمة، فالنشيد مشتق من الفعل نشد، وهو يعني طلب الأعرابي القديم لضالته و تعريفه بها أي رفعه صوته معرفا بضالته و من هنا جاءت مفردة النشيد لتدل على رفع الصوت بالشعر ([2]) أما المعجم الوسيط فإنه يعرف النشيد بأنه الصوت، ورفع الصوت مع تلحين، و الأنشودة، و قطعة من الشعر أو الزجل في موضوع حماسي أو وطني تنشده جماعة، و المنشد من يؤدي الشعر بتلحين وحسن ايقاع([3])

إذن لا علاقة بين الانشاد و بين اللازمة التي تتكرر في القرآن. و لعل الباحث وهم فربط بين اللازمة التي ترد في بعض الأناشيد الوطنية و بين اللازمة القرآنية. و هو ربط خاطئ، لان هذه اللازمة ليست خاصة بالأناشيد، فالشعر العربي منذ العصر الجاهلي إلى اليوم يحفل بمثلها([*]). ثم إن النشيد لم يسم

---

[1] ينظر : شارف مزاري م ن ص 145 -147.

[2] **ينظر : لسان العرب لابن منظور**- دار المعارف- القاهرة- ج 6 ص 4422- **تهذيب اللغة للأزهري** تحقيق محمد عوض مرعب دار احياء التراث العربي بيروت لبنان ط1-2001 – ج 11 ص 222- **الصحاح للجوهري** تحقيق أحمد عبد الغفور عطار – دار العلم للملايين-بيروت ط4-1990 ج 2 ص 544 . **تاج العروس للزبيدي** تحقيق عبد الستار أحمد فراج- مطبعة حكومة الكويت 1391 ه- 1971م. ج 9- ص 223- **كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي مرتبا على حروف المعجم** .ترتيب و تحقيق الدكتور عبد الحميد هنداوي -دار الكتب العلمية بيروت-لبنان -ط1- 2003م- 1424ه – ج4 -ص 221.- **المحكم و المحيط الأعظم لابن سيدة** تحقيق الدكتور عبد الحميد هنداوي – دار الكتب العلمية بيروت لبنان- ط1- 2000 م- 1421 ه- ج8- ص 29-

[3] **المعجم الوسيط** – مجمع اللغة العربية- مكتبة الشروق الدولية- ط4- 1425 ه- 2004 م- ص 921

[*] من أمثلتها في الشعر الجاهلي شطر" بأي مشيئة عمرو بن هند" الذي يتكرر ثلاث مرات في معلقة عمرو بن كلثوم. **ديوانه جمعه و حققه و شرحه الدكتور إميل بديع يعقوب- دار الكتاب العربي- بيروت- لبنان- ط2-1416ه- 1996م** - ص 78- 79. و من أمثلتها في الشعر الحديث "لازمة" لست أدري" التي تتكرر في قصيدة الطلاسم لإيليا أبي ماضي- **ديوانه- دار العودة بيروت** ص191. 214. و الأمثلة لا تحصى كثرة".

نشيدا إلا لارتفاع الصوت به، و التغني به من طرف جماعة من المؤدين، أما القرآن الكريم فالأداء الصوتي الخاص به هو التجويد أو الترتيل حدرا أو تحقيقا. فلا يقال أنشد القرآن بل يقال: قرأه أو تلاه أو جوده أو رتله .

ثانيا: إذا تجاهلنا ملاحظتنا السابقة، فإن اعتراضا آخر لن يلبث أن يقوم: هذه اللازمة تتكرر في القرآن الكريم كله، بل إن التكرار سمة مميزة له و قلما ترد في الكتاب الكريم آية لا تتكرر في موضع بعينه أو في سورة أو سور أخرى. و ما دام الأمر كذلك فلماذا خص الباحث السرد بوصف الانشادي"أي السرد المشتمل على اللازمة"؟.

ثالثا: ما دام الباحث قد تحدث عما سماه"السرد الايقاعي" فلماذا لم يدرج ما سماه"السرد الانشادي" معه. ألا تحقق اللازمة القرآنية ايقاعا للسورة؟ يبدو أن الباحث يحصر الايقاع القرآني في توافق الفواصل فقط.

ج) - أما **السرد الدائري** فقد ألفينا الباحث يقترب فيه كثيرا مما طرحه الدكتور سليمان عشراتي ([1]) و لذلك نكتفي بما قلناه هناك. و لكننا ننوه بالتحليل الجميل الذي قدمه لمحوري الفعل و الانفعال في قصة يوسف عليه السلام. ([2])

د) – أما **السرد المشارك** فهو مصطلح ينقله الباحث عن "خالد أحمد أبو جندي" و هذا الأخير في الواقع إنما يتحدث عما يسمى بوجهة النظرأو التبئير دون أن يذكر ذلك أو على الأصح دون أن يعيه. و لقد وقع "أبو جندي" في خلط شديد في تصنيفه و التبس الأمر عليه و أساء التعبير، و كل هذا ينم عن عدم استيعابه مطلقا لمفهوم وجهة النظر([3]). و الذي يعنينا هنا أن الأستاذ شارف مزاري ينقل عنه مصطلح "السرد المشارك" و يضعه في غير سياقه. ثم يتناول بالتحليل

---

[1] تراجع الصفحتان5-6 من هذا البحث.

[2] شارف مزاري- المرجع السابق ص ص 171-172.

[3] ينظر خالد أحمد أبو جندي- الجانب الفني في القصة القرآنية منهجها و أسس بنائها ص 238-239.

سورة "**عبس**" محاولا أن يستخرج منها بنيتين سرديتين متقابلتين...([1]) و يبدولي أن السرد المشارك – حسب ترتيبه في السياق كما أورده أبوجندي- ([2]) يقابل ما يسمى ب"الرؤية مع Vision avec " و تعني أن الراوي يساوي الشخصية الحكائية أي أن معرفته على قدر معرفة الشخصية الحكائية. ([3]) و لكن كلا من الباحثين أساء فهم مدلول المصطلح .

و حتى لو تجاهلنا هذا الأمر و سايرنا الباحث شارف مزاري في منطقه فإننا نلاحظ تعسفه حين أراد أن يفكك وحدة السرد في سورة "عبس" كأن هناك قصة عن ابن أم مكتوم رضي الله عنه و قصة أخرى عن مشركي قريش، و الواقع أن هذه القصة – شأنها في ذلك شأن سائر القصص القرآني- إنما تنبني على ثنائية ضدية محوراها الايمان و الكفر، ايمان القلة المستضعفة و كفر الأكثرية المستقوية بالمال و الجاه. هذان المحوران يصنعان القصة معا و لا يمكن الفصل بينهما. أما " السرد المشارك " بالمعنى الذي فهمه الباحث فله أمثلة في الآداب العالمية ([4]). و لا شاهد عليه من القرآن الكريم.

٥) – أما السرد **الاضماري** ([5]) كما سماه الباحث فنكتفي في التعقيب عليه بالاشارة إلى أن الاضمار هو أسلوب مطرد، ثابت في القرآن الكريم، و في القصص القرآني تحديدا و هذا أمر لا يحتاج إلى بيان. فلا مسوغ إذن لنسبة الاضمار إلى السرد. و كان المنطق هنا يقتضي أن تسبق الصفة الموصوف فيكون الحديث عن

---

[1] شارف مزاري – المرجع السابق- ص 177- 184.

[2] حيث يقع بين السرد المتنوع أو السرد الكلي العلم (يلاحظ هنا عدم تفريقه بين السرد و السارد و هذا غيض من فيض كما يقال) و أسلوب الثالث الذاتي "الرؤية الغير مباشرة"الصواب غير المباشرة" – يراجع- خالد احمد أبو جندي- المرجع السابق- ص 237-239.

[3] حميد لحمداني- بنية النص السردي- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- بيروت- ط3-2000. ص 47.

[4] من الأمثلة على ذلك رواية"**الشيطان يزور موسكو – المعلم و مارغريت- لميخائيل بولغاكوف**- حيث تبدو الرواية روايتين في كتاب واحد احداهما تاريخية و الأخرى معاصرة. صدرت الرواية بالعربية عن دار المروج- بيروت-1986. ترجمة ابراهيم شكر.

[5] شارف مزاري- م ن ص 185- 193.

"الاضمار في السرد القرآني" و هو قريب جدا من مصطلح الحذف أو القطع L'éllipse عند جيرار جينيت.([1]) و له في تراثنا البلاغي مقابل هو الحذف.

البديل المقترح: النبأ أو الرواية القرآنية.

من خلال استقصائنا للمفردات الدالة على معنى القصة في القرآن الكريم وجدناها تنحصر في لفظتين، الأولى هي **القصة** نفسها و هي لا ترد في القرآن الكريم إلا فعلا "قصصنا، نقص، اقصص... أو اسما بصيغة الجمع " القصص، قصصهم..."، و الثانية هي "**النبأ** " بمختلف صيغها، اسما مفردا أو جمعا او فعلا.(*)

ويجمع المفسرون على أن القصة هي بمعنى الخبر مع الاشارة إلى معان قريبة من الخبر كما في تفسيرهم لمفردة القصص في قوله تعالى **{إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْقَصَصُ الْحَقُّ وَمَا مِنْ إِلَهٍ إِلَّا اللَّهُ وَإِنَّ اللَّهَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ}آل عمران -62** ([2]) كما تكاد المعاجم العربية تجمع على أن القصة بمعنى الخبر و الحديث مع اختلافات لاتمس بجوهر التعريف ([3]). أما **النبأ**، فهو يدل على أخبار الماضين أيضا ، كما في

---

[1] **جيرار جينيت – خطاب الحكاية ترجمة محمد معتصم – عبد الجليل الأزدي - عمر الحلي – منشورات الاختلاف- الجزائر – ط 3- 2000** – ص 108 .

[*] يرد لفظ القصة بمختلف صيغه 24 مرة و هذا بيان مفصل لمرات ورودها: آل عمران 62 النساء 164 (2) الأنعام 57 الأنعام 130 الأعراف7 الأعراف 35 الأعراف 101 الأعراف176 (2) هود100هود120 يوسف3 (2) يوسف5 يوسف111 النحل 118 الكهف13 طه99 النمل76 القصص 25 (2) غافر 78 (2) أما لفظ النبأ بمختلف صيغه فيرد39 مرة و هذا بيان مفصل لمرات وروده: البقرة33 (2) المائدة27 الأعراف175 التوبة70 التوبة 94(2) يونس71 يوسف37 إبراهيم9 الكهف13 الشعراء69 ص 21 ص 67 ص 88 الحجرات6 النجم36 التغابن5 التحريم3(4) القيامة 13 الأنعام34 الأنعام67 النمل22 القصص3 النبأ2 آل عمران44 الأنعام5 هود49 هود100 هود120 يوسف102 طه99 الشعراء6 القصص66 الأحزاب20 القمر4

[2] البحر المحيط505/2.البغوي49/2روح المعاني190/3.البقاعي444/4الرازي92/8.السيوطي612/3.الطبري467/5.القرطبي5/160التحرير و التنوير266/3..ابن ابي حاتم668/2الثعالبي55/2ابن عطية 448/1.

[3] القصة بمعنى الخبر لسان العرب3651/5- المحكم و المحيط الأعظم لابن سيده 101/6- الأزهري تهذيب اللغة 210/8 و في".العين مرتبا على حروف المعجم"395/3...القصة معروفة.و في الصحاح ج1051/3. القصة الأمر و الحديث و في تاج العروس ج104/8 الأمر و الحديث و الخبر.

قوله تعالى {أَلَمْ يَأْتِهِمْ نَبَأُ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ قَوْمِ نُوحٍ وَعَادٍ وَثَمُودَ وَقَوْمِ إِبْرَاهِيمَ وَأَصْحَابِ مَدْيَنَ وَالْمُؤْتَفِكَاتِ أَتَتْهُمْ رُسُلُهُم بِالْبَيِّنَاتِ فَمَا كَانَ اللَّـهُ لِيَظْلِمَهُمْ وَلَـكِن كَانُواْ أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ } – التوبة70 . و لكنه قد يدل على القرآن الكريم أو على **الحدث الحاضر** كما في قوله تعالى {قُلْ هُوَ نَبَأٌ عَظِيمٌ}ص 67.([1]) و قد يدل على **المستقبل** كما في قوله تعالى { فَقَدْ كَذَّبُواْ بِالْحَقِّ لَمَّا جَاءهُمْ فَسَوْفَ يَأْتِيهِمْ أَنبَاء مَا كَانُواْ بِهِ يَسْتَهْزِئُونَ} الأنعام– 5 . ([2]).

نلاحظ بناء على ماسبق أن "**النبأ** " أشمل من "القصة" التي تطلق على قصص الماضين فقط.(*). فالنبأ يشمل القصة النبوية التاريخية ، و القصة الراهنة ، أي المعاصرة لنزول القرآن الكريم ، و قصة الجزاء. **و بناء على هذا فإن أنسب تسمية نراها للسرد القرآني هي النبأ** ، و هو قريب من مفهوم الرواية .

---

[1] **في عمدة التفاسير لابن كثيرج3/ 176**- أي خبر عظيم و شأن بليغ هو إرسال الله اياي إليكم. و **في ابن الجوزي ج154/7** "..و في المشار إليه قولان أحدهما هو القرآن- قاله ابن عباس ، و مجاهد، و الجمهور.و الثاني أنه البعث بعد الموت، قاله قتادة ". و **في البحر المحيط 390/7** "الضمير في قوله"قل هو نبأ" يعود على ما أخبر به صلى الله عليه و سلم من كونه رسولا،منذرا داعيا إلى الله " .

[2] **في البحر المحيط ج4-ص79** يذكر من وجوه تفسير "أنبائهم" في سورة الأنعام 5 "..و قيل هو عذاب الآخرة". و في **الرازي/ج166/12-167** أنه "..العذاب الذي أنذر به تعالى و نظيره" و لتعلمن نبأه بعد حين" ..ثم المراد من هذا العذاب يحتمل أن يكون عذاب الدنيا ..و يحتمل ان يكون عذاب الآخرة". **و الطبري 156/9.** يؤول ذلك بقتلهم يوم بدر بالسيف. و **في القرطبي8/"324"** " و المراد ما نالهم يوم بدر.و قيل يوم القيامة."**.و في تفسير ابن أبي حاتم"** سيأتيهم يوم القيامة أنباء ما استهزؤوا به من كتاب الله عز وجل"**1263/3**.**و في تفسير ابن عطيةج268/2** " وهذه العقوبات التي توعدوا بها تعم عقوبات الدنيا كبدر و غيرها و عقوبات الآخرة" – و **في الكشاف : ج224/2**." ..سيعلمون بأي شيئ استهزؤوا.....و ذلك عند ارسال العذاب عليهم في الدنيا أو يوم القيامة ، أو عند ظهور الاسلام و علو كلمته".

* **يرى عبد الكريم الخطيب"- القصص القرآني في منطوقه و مفهومه" دار الفكر العربي 1384 ه 1965 م** - ص 47-48 أن القرآن الكريم يستعمل" النبأ" في الإخبار عن الأحداث التي مضى الزمن بعيدا بها ، والخبر و الأخبار في الكشف عن الوقائع القريبة العهد بالوقوع- ا.ه و الواقع أن القرآن الكريم لا يكاد يستعمل الخبر (بالتحريك) مفردا إلا مرتين على لسان موسى حين رأى النار" سآتيكم منها بخبر" النمل7- "لعلي آتيكم منها بخبر" القصص 29- " و ترد جمعا في ثلاثة مواضع" قد نبأنا الله من أخباركم" التوبة 94- " ونبلو أخباركم" محمد 34- " تحدث أخبارها" الزلزلة 4- و واضح من هذه الشواهد أنه لا يستخدم الخبر في الكشف عن أية وقائع قريبة أو بعيدة العهد بالوقوع. أما "النبأ " فقد أثبت بالقرآن الكريم و أقوال المفسرين دلالته على الماضي و الحاضر و المستقبل. و في القرآن الكريم شواهد أخرى تنفي أن تكون دلالة "النبأ "على" الأحداث التي مضى الزمن بعيدا بها" كقوله تعالى"..إن جاءكم فاسق بنبأ.." الحجرات6- و قوله تعالى على لسان الهدهد "وجئتك من سبإ بنبإ يقين" النمل 28. أما حول مفهوم الخبر فنحيل على الدراسة القيمة **للدكتور محمد القاضي " الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية كلية الآداب-منوبة – تونس – دار الغرب الاسلامي – بيروت لبنان ط1- 1419 ه 1998 م**- خاصة ص 107- 119.

و الواقع أن "**قصة الجزاء**" لا يلتفت إليها الدارسون الذين يتناولون القصة القرآنية ، أو لعلهم على الأصح لا ينتبهون إلى وجودها أو أدبيتها السردية. رغم أنها قصة مستقبلية يحفل القرآن الكريم بمشاهدها، و هي في الفضاء السردي القرآني تمثل ما يسمى النهاية أو الخاتمة في الرواية.

فالسرد القرآني الكريم له نقطة بداية هي **قصة الخلق** (خلق آدم عليه السلام وخروجه من الجنة). و هي من خلال بنيتها الوظيفية تمثل النموذج الأولي **للقصة النبوية**، و قصة الانسان على الأرض حتى يوم البعث.ثم تأتي **قصة الجزاء**، التي تتقلص فيها البنية الوظيفية و تزول، بحيث يصبح الفاعل الدنيوي " الآدمي" منفعلا، مفتقرا لأية فاعلية .

و بين قصة الخلق، و قصة الجزاء، **قصة الانسان على الأرض أو قصة الحياة الدنيا**، وهي قصة تُضمَر معظم ملامحها، و لكن النص القرآني لا يخلو من إشارات إليها. "سورة يونس الآية24 مثلا."

خلاصة ما تقدم أن السرد القرآني يشمل **الماضي (قصة الخلق- القصة النبوية- المثل القصصي) و الحاضر(المضمر و المشار إليه) والمستقبل (قصة الجزاء)**. و أن أنسب تسمية له مستخلصة من القرآن نفسه: **"النبأ"**. فهذا اللفظ أطلق في القرآن الكريم على قصص الماضين، و على القرآن الكريم **حال نزوله**، وعلى قصة الجزاء. و قد اعتبرنا "النبأ " بهذا المعنى قريبا من **الرواية** ، ومنه نستنتج : **أن أفضل مقاربة للسرد الأدبي في القرآن ينبغي أن تتم انطلاقا من كونه رواية ، لا قصصا متناثرة** . و لا يعني هذا استبعاد مصطلح القصة القرآنية ، و لكنه يعني التعامل معها **كبنية سردية صغرى** ضمن بنية أكبر هي الرواية القرآنية أو النبأ القرآني.

و لا شك أن ثمة اعتراضات متوقعة على ما استنتجناه ، و سأناقش هذه الاعتراضات المتوقعة بالتفصيل:

1) – أول اعتراض متوقع هو حول **تشظي السرد القرآني** ، و توزعه على مختلف السور. فكيف نجمع أشتاته ليستقيم لنا الزعم بأنه "نبأ" (بصيغة المفرد) أو رواية؟

وردنا على هذا الاعتراض أن النص القرآني يمتاز بالوحدة الكلية في المقاصد والأغراض، و السرد بوصفه أبرز مكونات النص القرآني لا يخرج عن دائرة المقاصد القرآنية العامة. ثمة لحمة بين أجزاء النص القرآني كله ، و السرد بهذا ملتحم بالخطاب التكليفي التشريعي . و لو صح مثل هذا الاعتراض لكان أولى به من تناولوا القصة القرآنية بوصفها قصة منعزلة عن سياقها الكلي : فالذي نسعى إليه هو إعادة السرد القصصي القرآني إلى ذلك السياق القرآني العام من خلال إعادة تركيبه.

إن النظرة التجزيئية للسرد القرآني و إغفال بنيته الكلية من شأنها أن توقع المتلقي في عمى قرائي لا مخرج منه إلا باستجماع عناصر السرد. من نماذج ذلك العمى القرائي، ما وقع فيه محمد أحمد خلف الله، حين تحدث عن " اختلاف عبارات الشخص الواحد في الموقف الواحد " و هو يريد بذلك إثبات نظريته حول"لا تاريخية" القصة القرآنية، يقول:

" ...و من ذلك تصويره لموقف الاله من موسى حين رؤيته النار فقد نودي في سورة النمل بقوله"**فلما جاءها نودي أن بورك من في النار و من حولها**" و في سورة القصص "**فلما أتاها نودي من شاطئ الواد الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة أن يا موسى إني أنا الله رب العالمين**" و في سورة طه" **فلما أتاها نودي يا موسى. إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى**"..." ([1])

لو أدرك " خلف الله " السرد القرآني في بعده الكلي، لما عجز عن دمج هذه العبارات القرآنية، التي بدت له مختلفة، في عبارة واحدة طويلة " **بورك من في النار و من حولها. يا موسى إني أنا الله رب العالمين. إني انا ربك فاخلع نعليك، إنك بالوادي المقدس طوى**".

2)- ثاني اعتراض أتوقعه **هو افتقار السرد القرآني للترتيب**. وأرد على هذا الاعتراض بأن الرواية الحديثة نفسها تتلاعب بالزمن و لم تعد تؤمن بالخطية الزمنية. فالروائي الحديث حسب "برادبري" " قد فقد شيئا ما من ايمان القرن التاسع عشر بالواقعية، من التسلسل و التتابع المنطقي للعمل الروائي" ([2]) و في السياق نفسه يرى بوتور أنه لم يعد هناك شكل ثابت للرواية"...بل على العكس فإن الوقائع

---

[1] محمد أحمد خلف الله – الفن القصصي في القرآن- ص 82.

[2] **مالكوم برادبري – الرواية اليوم .ترجمة أحمد عمر شاهين. الهيئة المصرية العامة للكتاب1996** - من المقدمة ص 9.

المختلفة التي تعالجها الروايات يجب أن تتوافق معها أشكال مختلفة من السرد الروائي" ([1]) إن الرواية الحديثة تشبه غابة أو بناية معقدة " ومهما كان الباب الذي نلج منه فإن الشيئ نفسه هو الذي يحدث" ([2]).

و قد لاحظ عبد الله ابراهيم من خلال دراسته للمتون الروائية العربية في الستينيات من القرن العشرين" أنها صيغت على نحو تتناثر فيه مكونات المتن في الزمان" ([3])

3)- ثالث اعتراض أتصوره هو: **التكرار في السرد القرآني**. و لن أتطرف في الرد فأزعم مثلا " أن أكثر القصص القرآني تتكرر فيه الشخصية، و لا تتكرر فيه الحادثة" ([4]) و لكنني ألاحظ أن التكرار أولا و قبل كل شيئ هو سمة أسلوبية عامة في القرآن. و أتساءل: هل التكرار ضد السرد؟ بمعنى هل هو نقيض السرد؟ الجواب طبعا بالنفي. و رغم ذلك فإن التكرار القصصي في القرآن ليس تكرارا خالصا بل ثمة عناصر سردية تغفل في قصة و تبرز في قصة اخرى.([5]). و نلاحظ أن التكرار أحد التقنيات في الرواية الحديثة، و قد استخدم هذه التقنية روائيون كبار كلورانس داريل في" الرباعية الاسكندرانية " و وليم فولكنر في " الصخب و العنف " و هي تقنية تعود إلى تعدد الشخصيات المشاركة في المادة الحكائية و لما كانت الرؤى مختلفة أدى هذا إلى إعادة جزء من المتن أو المتن كله أكثر من مرة ([6]) و قد

---

[1] **ميشال بوتور – الرواية كبحث-** ضمن كتاب الرواية اليوم- اشراف مالكوم برادبري- ص 45.

[2] **ميشال بوتور- بحوث في الرواية الجديدة- ترجمة فريد أنطونيوس- منشورات عويدات بيروت باريس ط 3-1986** ص 107.

[3] **عبد الله ابراهيم : المتخيل السردي- المركز الثقافي العربي- بيروت – الدار البيضاء- ط1-1990-** ص 109.

[4] عبد الكريم الخطيب- القصص القرآني في منطوقه و مفهومه- ص 45.

[5] ينظر- **محمد مشرف خضر-بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم- بحث مخطوط مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الآداب – جامعة طنطا - مصر - 2001 .** ص 50 .

[6] ينظر- عبد الله ابراهيم- المتخيل السردي ص 111 - 112. و كذلك يمنى العيد: الراوي ، الموقع، الشكل: ص 115-122. حيث تتناول بالتحليل رواية"ميرامار" لنجيب محفوظ.

يـُعترض علينا هنا بأن السرد القرآني لا يعرف تعدد الرؤى لأن الراوي واحد و هو الله سبحانه. و نجيب بأن غياب تعدد الرؤى لا ينفي تعدد زوايا النظر، فكل قصة مكررة في القرآن تحمل عناصر جديدة.([1])

4) الاعتراض الرابع الذي يمكن ان نواجهه هو **غيـــاب أو ضـــمور بعـــض العناصر "الضرورية"** في السرد القرآني.

و جوابنا أن السرد القرآني في كليته غني بالتفاصيل. و حتى لو تجاهلنا هذا الأمر، و تعاملنا مع بعض القصص القرآنية معزولة عن سياقها، فينبغي ألا ننســى دور القارئ في استكناه مضمرات النص. فالقارئ- بالاضافة إلى المؤلف- يضفيان على النص - حسب كلر- ما هو أكثر من المعرفة باللغة- يضفيان عليــه خــبرة إضافية.([2]) و من المعلوم أن العربي القديم كان ملما بطرف من القصص القــرآني كقصتي عاد، و ثمود، فهناك " تناص" يستحضر من خلاله المتلقي العربي المعاصــر للبعثة النبوية " نصوصا " ([3]) قديمة من خلال النص القرآني الكريم.و هــذا مــا يفسر- ربما -عدم إسهاب النص القرآني في ذكر التفاصيل الخاصة بقوم هــود و صالح عليهما السلام، لأن"القرار فيما يتعلق بمقاس الحكاية إنما يكون رهنا بكفايــة القارئ التناصية"([4]). و لعل هذه " الكفاية التناصية " عند القارئ المعاصر أرحب مدى، و أبعد غورا.

---

[1] ينظر ما قدمه محمد مشرف خضر في - المرجع السابق ص 17-51.

[2] **عن السيد ابراهيم- نظرية الرواية- دار قباء القاهرة 1998.** ص .38

[3] نستخدم هنا النص "استثناء" بمعناه الشامل لكل الخطابات عند هيلمسليف وغيره.ينظر: Jean dubois et autres –Dictionnaire de linguistique. P. 486. و نقصد بالاستثناء أن هذا المفهوم لا يمس منهجنا الاجرائي.

[4] **أمبرتو إيكو : القارئ في الحكاية- ترجمة أنطوان أبي زيد- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء بيروت – ط 1-1996** ص 136- و يقصد ايكو (أو المترجم على الأصح) هنا بالمقاس حجم الحكاية أو طولها.

ترجمة أندريه شوراكي للقرآن الكريم
من تحريف الدال إلى تلفيق المدلول

Résumé

La traduction du coran faite par André chouraqui a été largement rejetée et disqualifiée par les chercheurs spécialistes du Coran parmi lesquels on peut citer Abdallah Cheikh-moussa et hassan al azzouzi .Le premier dans sans article consacré a la critique de la version Chouraqui du Coran et intitulé " De l'hébrahisation moderne du coran " n'a pas manqué de jeter la lumière sur les fautes et les contradiction de ladite traduction , Mais le chercheur , Contrairement a ce que suggère le titre de son étude ne se penche pas souvent sur cette tache d'hébrahisation du coran dont il accuse chouraqui.

Quant a hassan alazzouzi dans sans etude ou plutôt son allocution donnée au colloque international sur la traduction du coran a tripoli en 2001 il énumère minutieusement des fautes grammatico-syntaxiques et lexicographique relevant selon lui de l'ignorance de chouraqui et sa faible maîtrise de la langue arabe.
Or notre allocution se veut une approche de La version chouraqui du coran se focalisant sur trois aspects qui dévoilent sa stratégie frauduleuse
1 La trahison du signifiant
2- la trahison du signe
3- Le jeu étymologique

تمهيد:

ولد أندريه شوراكي في عين تيموشنت الجزائرية سنة 1917 ، و توفي بالقدس سنة 2007 و قد تنقل من الجزائر إلى فرنسا ، و أخيرا إلى القدس سنة 1965 مع زوجته الثانية حيث بنى بيتا هناك و أصبح نائبا لعمدة بلدية القدس من 1965 إلى 1973 ، كما كان مستشارا لبن غوريون حول دمج المهاجرين اليهود . [1]

اشتهر شوراكي بترجمته للتوراة و العهد الجديد بكتبه الأربعة و القرآن الكريم ، و كانت ترجماته تثير الجدل و الرفض عند قطاع واسع من المختصين ، حتى اليهود ، لأنه كان يترجم الكلمات انطلاقا من جذورها الاشتقاقية لإثبات القرابة اللغوية بين التوراة العبرية من جهة و الأناجيل و القرآن من جهة أخرى.

ترجمة شوراكي للقرآن الكريم:

وصفت ترجمة أندريه شوراكي للقرآن الكريم بأنها عبرانية أو بأنها تحريفية تسعى إلى "عَبْرنة" القرآن"Hébraisation du Coran" على حد عبارة الباحث عبد الله شيخ موسى في دراسته النقدية لترجمة أندريه شوراكي المنشورة بمجلة أرابيكا الفرنكفونية ع 11 سنة 1996. [2] و قد ذهب الباحث حسن العزوزي إلى الرأي نفسه تقريبا – في دراسته للترجمة نفسها– و قد نشرت ضمن أعمال الندوة الدولية حول ترجمة معاني القرآن الكريم بطرابلس سنة 2001. [3] و رغم التباين الواضح في خلفيات الباحثين الأيديولوجية و المنهجية إلا أن ما يجمعهما هو إمعانهما في تتبع الأخطاء اللغوية التي حفلت بها ترجمة شوراكي ، و إغفالهما– تقريبا– لرصد مقصدية المترجم التي تتلخص في إثبات تبعية النص القرآني المزعومة للتوراة . و في سبيل نقض أطروحة شوراكي هذه آثرنا كشف استيراتيجيته التلفيقية عبر ثلاثة محاور:

1– خيانة الدال

2– خيانة المدلول

3– الاشتقاق المغرض

1– خيانة الدال:

يستثمر أندريه شوراكي محور الاستبدال بطريقة مراوغة في ترجمته للنص القرآني ليعطي للمفردة القرآنية معنى مغايرا أو حتى مناقضا للمعنى الأصلي المقصود، و عمله حافل بالشواهد على هذا النمط من الترجمة المراوغة.

ففي ترجمته لسورة الفاتحة مثلا ، و التي يترجمها ب L'ouvrante يقترح العبارة التالية " non pas celui des courroucés" ترجمة لقوله تعالى "غير

المغضوب عليهم" [4] و فعل courroucer في الفرنسية يعني أغضب و الصيغة courroucé هي صيغة المفعول و تعني المُغْضَب. و هذا ما أدى إلى عكس المعنى "contre sens" حسب ما توصل إليه المستشرق كلود جيليو في معرض نقده لترجمة شوراكي و قد لاحظ هذا الأخير أنه لامخرج من الوقوع في هذا المعنى المعكوس إلا إذا افترضنا أن كلمةcourroucé في الفرنسية تحتمل معنى " ضحية أو موضوع الغضب" [5] و هذا المعنى في الفرنسية غير موجود طبعا! و كل هذا يدفعنا للتساؤل : لماذا اختار شوراكي هذه الترجمة المراوغة؟ إنه ببساطة يحول اليهود المغضوب عليهم في الآية القرآنية الكريمة إلى قوم غاضبين مستثارين ، هكذا يتلقى القارئ الفرنسي المعنى .

و من نماذج هذا التحريف الصارخ ترجمة شوراكي لآية " و قضينا إلى بني إسرائيل في الكتاب لتفسدن في الأرض مرتين و لتعلن علوا كبيرا" الاسراء 4- بالعبارة الفرنسية التالية Nous avons décidé pour les fils d'israel. dans l'Ecrit vous serez detruits deux fois sur la terre , puis vous vous élèverez en grande elevation[6]

إنها ترجمة تحريفية ، لأنها تعني " ستدمرون في الأرض مرتين ، و ستنهضون نهوضا كبيرا " فتفسدون بإسناد الفعل إلى بني اسرائيل أصبحت تدمَّرون أي أنهم تحولوا بقدرة قادر أو بقدرة شوراكي العجيبة على الكذب و التحريف من الفاعلية إلى المفعولية ، من الإفساد إلى التعرض للدمار !

وترجمة العلو هنا ب élévation أي النهوض أو الارتفاع تعني أن شوراكي يتجاهل عمدا معنى العلو في القرآن الكريم فيعلون هنا تعني حسب ابن كثير" يتجبرون و يطغون و يفجرون على الناس" [7] و حسب الطبري " لتستكبرن على الله باجترائكم عليه استكبارا شديدا" [8]

و هذا المعنى للعلو هو المطرد في القرآن الكريم كما تشهد على ذلك الآيات التالية :

ثُمَّ أَرْسَلْنَا مُوسَىٰ وَأَخَاهُ هَـٰرُونَ بِـَٔايَـٰتِنَا وَسُلْطَـٰنٍ مُّبِينٍ * إِلَىٰ فِرْعَوْنَ وَمَلَإِيْهِۦ فَٱسْتَكْبَرُواْ وَكَانُواْ قَوْمًا عَالِينَ المؤمنون 46-45

وَلَقَدۡ نَجَّيۡنَا بَنِيٓ إِسۡرَٰٓءِيلَ مِنَ ٱلۡعَذَابِ ٱلۡمُهِينِ* مِن فِرۡعَوۡنَۚ إِنَّهُۥ كَانَ عَالِيٗا مِّنَ ٱلۡمُسۡرِفِينَ الدخان 31.30

إِنَّ فِرۡعَوۡنَ عَلَا فِي ٱلۡأَرۡضِ وَجَعَلَ أَهۡلَهَا شِيَعٗا يَسۡتَضۡعِفُ طَآئِفَةٗ مِّنۡهُمۡ يُذَبِّحُ أَبۡنَآءَهُمۡ وَيَسۡتَحۡيِۦ نِسَآءَهُمۡۚ إِنَّهُۥ كَانَ مِنَ ٱلۡمُفۡسِدِينَ القصص 4

العجيب أن سيريل أسلانوف شريك شوراكي في الديانة و الموطن يثني على ترجمة شوراكي هذه مقارنا بينها و بين ترجمة جاك بيرك للآية نفسها :

A leur intention Nous avons statué dans l'ecriture : " Par deux fois,oui, vous allez faire gros dégat sur la terre , vous étant élevé,oui a trop grande hauteur

ملاحظا أن جاك بيرك يلجأ إلى ترجمة متزيدة و منحازة Surtraduction tandancieuse !! لأنه ترجم الفعل تفسدون بما معناه : تحدثون ضررا كبيرا ، كما ينتقد ترجمته للعلو في الآية بما هو قريب من معنى الكبر أو الكبرياء L'orgueil و هو في الوقت نفسه يثني على ترجمة شوراكي العوجاء للآية !!![9]

و من النماذج الواضحة على تحريف شوراكي المتعمد حين يتعلق الأمر بمخاطبة بني إسرائيل ما اقترحه لترجمة الآية الكريمة التالية من سورة البقرة " يا بني إسرائيل اذكروا نعمتي التي أنعمت عليكم " حيث ترجمها هكذا Ô Fils d'Isrâ'îl, commémorez les ravissements dont je vous ai ravis[10]

و الفعل commemorer في الفرنسية يعني تذكر شيئ مع قليل أو كثير من الاحتفال فهل يدعو القرآن بني اسرائيل إلى الاحتفاء و الاحتفال بحدث معين؟! لقد أصبحت لفظة commemorer عند شوراكي ترادف – كما لاحظ

ذلك الأستاذ حسن العزوزي – المعاني الثلاث : الاحتفاء بالذكرى ، و التذكر ، و الذكر. [11]

و في السياق نفسه ينتقد الأستاذ حسن العزوزي ترجمة شوراكي للفظة راعنا في قوله تعالى :

يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تَقُولُواْ رَٰعِنَا وَقُولُواْ ٱنظُرۡنَا وَٱسۡمَعُواْۗ وَلِلۡكَٰفِرِينَ عَذَابٌ أَلِيمٌ البقرة 104 ب

notre berger Sois : متسائلا : ما وجه إقحام رعاة الغنم في سياق نهي الله تعالى للمؤمنين عن قول راعنا من المراعاة بمعنى الإنظار و الإمهال و ذلك لأن أجداد شوراكي من اليهود قد جعلوا اللفظة كلمة مسبة مشتقة من الرعونة و هي الحمق.." [12]

و لكن تفسير هذا الاختيار الغريب لشوراكي لا يبدو صعبا إذا راعينا أنه يحاول دائما– كما لاحظنا– تجريد النص القرآني من إدانة اليهود كما في هذه الآية. فترجمة لفظة راعنا ب Notre berger sois تعني أن اليهود لم يزيدوا على أن دعوا الله بإيمان و تهذيب أن يكون راعيهم كما يرعى رب القطيع القطيع و شتان بين الدلالتين !!

2– خيانة المدلول :

يجمع أغلب الباحثين على ضعف عربية شوراكي و لا يعدمون على ذلك الشواهد الكثيرة . و الواقع أن ترجمة شوراكي حافلة بالأخطاء التي ينتج عنها تحريف مدلول الكلمات و العبارات القرآنية ، و من العسير تتبع كل أخطاء شوراكي فهذه الاخطاء تحتاج كما يقول المستشرق كلود جيليو إلى كتاب كامل لاستقصائها [13]

و لهذا نكتفي بالإشارة إلى بعض الأمثلة:

يترجم شوراكي الآية الكريمة التالية :

سَلۡ بَنِيٓ إِسۡرَٰٓءِيلَ كَمۡ ءَاتَيۡنَٰهُم مِّنۡ ءَايَةم بَيِّنَةٖۗ وَمَن يُبَدِّلۡ نِعۡمَةَ ٱللَّهِ مِنۢ بَعۡدِ مَا جَآءَتۡهُ فَإِنَّ ٱللَّهَ شَدِيدُ ٱلۡعِقَابِ البقرة 211

ب:

. Demande aux Fils d'Isrâ'îl combien de Signes – des Signes évidents – nous leur avons donnés ? Qui troquerait les ravissements d'Allah après les avoir reçus ? Voici, Allah est inexorable au châtiment[14]

نلاحظ هنا أولا اعتباطية تكرار مفردة signes أي آية بالجمع و هي لم تتكرر في القرآن و لا يدعو السياق الفرنسي إلى تكرارها. كما أن ترجمته لمفردة نعمة ب ravissement غير صحيحة فهي على حد عبارة حسن العزوزي في سياق نقده لترجمة شوراكي للآية 11 من سورة المزمل ، تعني النشوة أو ما يفتن أما النعمة في السياق القرآني فقد أجمع معظم تراجمة القرآن من مسلمين و مستشرقين على ترجمتها بلفظة Bienfait [15]

و في ترجمته لقوله تعالى في سورة آل عمران : " قُلۡ فَأۡتُواْ بِٱلتَّوۡرَىٰةِ فَٱتۡلُوهَآ إِن كُنتُمۡ صَٰدِقِينَ " آل عمران 93 يقترح ما يلي:

Dis: « Apportez la Tora et proclamez-la, si vous êtes sincères. »[16]

و فعل proclamer في الفرنسية لا يعني القراءة بل يعني الإعلان.

و في ترجمته لقوله تعالى **لَقَدْ أَخَذْنَا مِيثَٰقَ بَنِيٓ إِسْرَٰٓءِيلَ وَأَرْسَلْنَآ إِلَيْهِمْ رُسُلًا ۖ كُلَّمَا جَآءَهُمْ رَسُولٌۢ بِمَا لَا تَهْوَىٰٓ أَنفُسُهُمْ فَرِيقًا كَذَّبُوا۟ وَفَرِيقًا يَقْتُلُونَ** المائدة 70 يقترح ما يلي :

Ainsi, nous avons fait alliance avec les Fils d'Isrâ'îl, et nous leur avons envoyé des Envoyés. Chaque fois que des Envoyés venaient à eux sans les flatter, ils accusaient les uns de mensonge et tuaient les autres.
[17]

إن فعل flatter في الفرنسية يعني المدح و الإطراء أو التملق و هو بعيد عن مدلول الآية القرآنية .

أما في ترجمته لقوله تعالى: **قُلْ أَؤُنَبِّئُكُم بِخَيْرٍ مِّن ذَٰلِكُمْ ۚ لِلَّذِينَ ٱتَّقَوْا۟ عِندَ رَبِّهِمْ جَنَّٰتٌ تَجْرِى مِن تَحْتِهَا ٱلْأَنْهَٰرُ خَٰلِدِينَ فِيهَا وَأَزْوَٰجٌ مُّطَهَّرَةٌ وَرِضْوَٰنٌ مِّنَ ٱللَّهِ ۗ وَٱللَّهُ بَصِيرٌۢ بِٱلْعِبَادِ** آل عمران 15

فيقترح ما يلي:

Dis: « Vous proposerai-je mieux que cela ? » Pour ceux qui frémissent, chez leur Rabb, il est des jardins sous lesquels courent des fleuves, et là, en permanence, des épouses pures, au gré d'Allah,
[18]Allah, clairvoyant pour les serviteurs

فعل proposer في الفرنسية يعني كما هو معلوم اقترح و لا يعني أنبأ . كما أن كلمة permanence ليست هي المختارة لترجمة خالدين لأن اللفظة الأنسب هي eternels أو éternité حسب السياق. أما ترجمته للفظة اتقوا ب : qui fremissent فجانبه فيه التوفيق تماما و يتساءل الأستاذ حسن العزوزي في سياق نقده لاختيار هذه المفردة ترجمة للتقوى قائلا " .. و لست أدري لماذا أعرض الرجل عن لفظة piété أوcrainte المجمع على استعمالها في الترجمات الفرنسية و اختار لفظة تدل على الارتجاف و الارتعاد و هما معنيان لا يليقان بالمصطلح القرآني؟ [19]

في ترجمته لقوله تعالى لِّكُلِّ نَبَإٍ مُّسْتَقَرٌّ ۚ وَسَوْفَ تَعْلَمُونَ الأنعام 67

يقترح ما يلي :

À toute prophétie, son temps, vous le saurez ! [20]

نلاحظ هنا ترجمته للنبأ بالنبوءة رغم انه يعني الخبر . يقول الطبري في تفسير الآية " لكل خبر مستقر .يعني قرار يستقر عنده و نهاية ينتهي إليها ، فيتبين حقه و صدقه من كذبه و باطله " [21]

أما قوله تعالى :يَعْتَذِرُونَ إِلَيْكُمْ إِذَا رَجَعْتُمْ إِلَيْهِمْ ۚ قُل لَّا تَعْتَذِرُوا۟ لَن نُّؤْمِنَ لَكُمْ قَدْ نَبَّأَنَا ٱللَّهُ مِنْ أَخْبَارِكُمْ ۚ وَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُۥ ثُمَّ تُرَدُّونَ إِلَىٰ عَـٰلِمِ ٱلْغَيْبِ وَٱلشَّهَـٰدَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ التوبة 94 فيقترح ترجمةً له ما يلي:

Ils s'excuseront devant vous quand vous reviendrez à eux. Dis: « Ne vous excusez pas ! Nous ne vous croyons pas ! Allah nous a déjà informé de votre propos, Allah, avec son Envoyé, vous verra à

l'oeuvre. Mais ensuite vous serez précipités devant le connaisseur du mystère et du témoignage: il vous révélera ce que vous faisiez. »[22]

و ترجمته هنا لعالم الغيب و الشهادة ب le connaisseur du mystère et du témoignage خطأ فادح ينم عن جهل مطبق لأنه فهم من الشهادة ما يدلي به الشهود بينما هي تعني عالم الواقع المحسوس مقابل عالم الغيب .يقول الطبري في تفسير الآية: "..... يقول ثم ترجعون بعد مماتكم " إلى عالم الغيب و الشهادة" يعني : الذي يعلم السر و العلانية ، الذي لا يخفى عليه ظواهر أموركم و بواطنها " [23]

و من أخطاء شوراكي التي أشار إليها بعض الدارسين ترجمته للآية الأولى من الفاتحة : الحمد لله رب العالمين ب:

. La désirance d'Allah, Rabb des univers [24]

حيث لاحظ عبد الله شيخ موسى أن ادعاء شوراكي بان اللفظ حمد يعني الرغبة العاشقة ، و اشتهاء حقيقة مرغوبة ، و الرغبة في العفو و الأمان يؤدي إلى الشك في كفاءة لغته العربية بل و في أمانته ، فما أضافه شوراكي هنا إلى العربية لا يقوم عليه أي شاهد من المعاجم العربية رغم أن التراث العربي حافل بمفردات العشق و الغزل [25]

و يترجم شوراكي قوله تعالى ٱللَّهُ يَسۡتَهۡزِئُ بِهِمۡ وَيَمُدُّهُمۡ فِي طُغۡيَٰنِهِمۡ يَعۡمَهُونَ البقرة 15

ب:

Mais Allah se moque d'eux: Il les maintient dans leur révolte, aveugles [26]

يترجم شوراكي كلمة يمدهم بما معناه يبقيهم رغم ان معناها يزيدهم حسب ما رجحه الطبري أما طغيانهم فيترجمها بما معناه ثورتهم او تمردهم رغم أن معناها حسب الطبري دائما هو البغي و تجاوز الحد [27].

3-الاشتقاق المغرض :

لا أقصد الاشتقاق هنا بمعناه الأصلي بل بمعنى الأصل الاشتقاقي L'etymologie المعروف في الدراسات اللسانية. فالأصل السامي المشترك بين اللغتين العربية و العبرية كان الذريعة التي تمسك بها شوراكي ليثبت القرابة المزعومة بين عربية القرآن و عبرية التوراة. يقول شوراكي في مقدمة ترجمته:

" إن المختص في الدراسات العبرية يفاجَأُ بملاحظة الانسجامات العميقة و المتعددة بين اللغة القرآنية و عبرية التوراة. كثير من كلمات القرآن لا تمنح نسغها إلا للعالم التوراتي المتبحر في قراءة العبرية ، نحو درس darasa بمعنى درس أو فسر الكتابات ، و فاطر fatir أي الخالق بالمعنى التوراتي ل *péter réhèm* الذي يشق أو يفتح الرحم..." [28].

أول ما نلحظ هذه النزعة العبرانية في ترجمة لفظة القرآن نفسها بمفردة L'appel أي النداء أو الصرخة انطلاقا من المعنى الأصلي لكلمةqara,a في اللغات السامية ، و قد لاحظ الباحث عبد الله شيخ موسى أن هذا المعنى منحصر في العبرية وحدها بينما يكاد يجمع المختصون في القرآن حسبه على ان أصل كلمة القرآن سرياني [29]

و يترجم شوراكي البسملة هكذا:

Au nom d'Allah, le Matriciant, le Matriciel

رابطا بين الرحمن و الرحم La matrice فشوراكي ينطاق من الجذر العبري Rhm كما يلاحظ ذلك سليمان زغيدور و التي تعني الأحشاء و الرحم في العبرية لكن شوراكي حسب زغيدور لم يتجاوز الأصل العبري إلى أصول أبعد بابلية و كنعانية [30]

و قد لاحظ كلود جيليو في معرض نقده لهذه الترجمة أن رحمن على وزن فعلان الدال على المقدار أو الكثرة فرحمن تعني الذي له رحمة كبيرة ، الشديد الرحمة [31]

و من الشواهد على محاولة عبرنة القرآن عند شوراكي ترجمته "أهل الكتاب " ب "les tentes de l'écrit" أي خيام الكتاب و هي ترجمة مرفوضة حسب عبد الله شيخ موسى فإذا كانت ohel العبرية تعني الخيمة فإن كلمة أهل في العربية لا تعني إلا الذين يسكنون الخيمة. [32]

و من شواهد الترجمة العبرية أيضا اختيار شوراكي للنقل الحرفي لكلمة رب rabb كترجمته رب العالمين في الفاتحة بـRabb des univers 39 بحجة القرابة اللفظية بين العربية و العبرية رغم أن كلمة رب في العربية تعني أيضا رب العائلة و رب البيت و رب العبد و رب الجماعة ...الخ [33].

و في ترجمته للآية 70 من أل عمران :

يَـٰٓأَهۡلَ ٱلۡكِتَـٰبِ لِمَ تَكۡفُرُونَ بِـَٔايَـٰتِ ٱللَّهِ وَأَنتُمۡ تَشۡهَدُونَ

يقترح ما يلي:

Ô Tentes de l'Écrit, pourquoi effacez-vous les [34]Signes d'Allah ? Vous en êtes les témoins !

إنه يترجم فعل كفر بـeffacer بحجة أن الجذر العبري kapara يعني أيضا effacer أي محا. رغم أن كفر في العربية يعني ستر و أخفى . يقول أبو حيان في تفسيره " الكفر :الستر، و لهذا قيل كافر للبحر ، و مغيب الشمس ، و الزارع ، و الدافن ، و الليل ، و المتكفر ، و المتسلح ، فبينها جميعا قدر مشترك هو الستر" [35]

الأخطاء العلمية في مقدمة شوراكي :

يلاحظ عبد الله شيخ موسى ان شوراكي لا يستشهد بأي نص من تفاسير القرآن و لكنه يكتفي بالإشارة الغامضة إلى مصادر قديمة و إذ يدعي أنه تخلى عن التفاسير ليعيد اكتشاف القرآن في عذريته الاولى أي كما تلقاه من نزل عليهم فإن هذا حسب الباحث عبد الله شيخ موسى يتطلب عملا كبيرا حول المعجم و المفاهيم الذين أنتجهما القرآن مع مقارنتهما بالأمثال العربية القديمة و الشعر

الجاهلي و شعر القرن الأول للهجرة و هذا العمل لا يمكن الاستغناء عنه ..لكن شوراكي لم ينبس ببنت شفه حول هذه القضايا [36] .

و يتحدث شوراكي حديث "العارف "عن جمع القرآن في عهد أبي بكر و تدوين المصحف في عهد عثمان " رضي الله عنهما" و تعدد نسخه ، لكنه لا يقدم أي دليل أو بحث موثق بل يرتكب أخطاء فادحة كادعائه ان البصرة مثلا في سوريا ! و تسميته أبا سفيان أبا سيفان Abu saifan ....الخ [37].

شوراكي و المظلة الإبراهيمية:

لقد عرفنا ان شوراكي ينطلق من القرابة اللغوية بين العبرية و العربية في دعواه أن القرآن الكريم مشتق من التوراة ، لكن نظرته هذه تستند إلى خلفية أيديولوجية او دينية أشمل فهو يتبنى الإبراهيمية التي تعني وحدة الأديان السماوية. يقول في مقالته " عن عائلة أبناء إبراهيم المضطربة" :

" اليهود كلهم أبناء إبراهيم بصلة الدم ، و النصارى يرون في إبراهيم جدهم الروحي ، و المسلمون هم أيضا أبناء إبراهيم. فكان من المتوقع أن نتصرف كإخوة لأن لدينا أبا مشتركا ، لكن الواقع لم يكن كذلك إلا في فترات جد استثنائية كما في الأندلس" [38]

و يضيف بعد ذلك:

" اليهود يتبنون التوراة و المسيحيون يتبنون التوراة العبرية و المسلمون يأتون في المحل الأخير ليحققوا الوعود المعطاة لإبراهيم و موسى..... موسى و إبراهيم هما النبيان الأكثر ذكرا في القرآن ، ليس في القرآن فحسب بل في كل التراث الإسلامي. إذن فاليهود و المسيحيون و المسلمون توحدهم التوراة ، و إلهها ذو الإسم العصي على النطق ، و أنبياؤها خاصة إبراهيم و موسى " [39]

و يقول شوراكي في مقال آخر أنه يجب ملاحظة الجذور العميقة للإسلام في التقاليد الروحية لإسرائيل فمحمد" صلى الله عليه و سلم" حسب دعواه بدأ معرفة إله إبراهيم في المدينة لدى الربانيين الحاملين للتقليد التوراتي التلمودي [40] .

و يمكن أن نلخص هنا نقدنا لنظرية شوراكي الشديدة التهافت في النقاط التالية:

1- نلاحظ تجاهله لموقف اليهود من النصارى و رفضهم لنبوته ، كما أنه يتجاهل موقف النصارى من اليهود أنفسهم و من المسلمين ، و يتجاهل موقف الإسلام من الديانتين. و القرآن الذي ترجمه حافل بالآيات التي تتوعد بني إسرائيل و النصارى و تبين خطأهم و ضلالهم.

2- تتمثل استراتيجية شوراكي التلفيقية هنا في التركيز على موقف القرآن الكريم من أنبياء اليهود " موسى " و " إبراهيم" حسب دعواه و تجاهل موقفه من أتباعهم ، و الواقع أن القرآن الكريم ينفي الصفة اليهودية عن إبراهيم عليه السلام و عن كل الانبياء.و ينسبهم للإسلام بمن فيهم إسرائيل نفسه أي يعقوب عليه السلام.

مَا كَانَ إِبْرَٰهِيمُ يَهُودِيًّا وَلَا نَصْرَانِيًّا وَلَٰكِن كَانَ حَنِيفًا مُّسْلِمًا وَمَا كَانَ مِنَ ٱلْمُشْرِكِينَ أل عمران 67

أَمْ كُنتُمْ شُهَدَآءَ إِذْ حَضَرَ يَعْقُوبَ ٱلْمَوْتُ إِذْ قَالَ لِبَنِيهِ مَا تَعْبُدُونَ مِنۢ بَعْدِى قَالُوا۟ نَعْبُدُ إِلَٰهَكَ وَإِلَٰهَ ءَابَآئِكَ إِبْرَٰهِـۧمَ وَإِسْمَٰعِيلَ وَإِسْحَٰقَ إِلَٰهًا وَٰحِدًا وَنَحْنُ لَهُۥ مُسْلِمُونَ البقرة 133

3- ينطلق شوراكي من مركزية الإله العبري ، الإله الذي يستحيل نطق اسمه YHWH لكن الله في القرآن الكريم منطوق الإسم ، و موصوف بالوحدة المطلقة .

التلقي العربي/ الغربي لترجمة أندريه شوراكي للقرآن:

اتفق أغلب الدارسين العرب و الغربيين على رفض ترجمة شوراكي للقرآن الكريم رفضا تاما. سواء من تفرغوا لدرسها أو من لم يفعلوا. فعبد الرحمن بدوي يرى "

أنها عار على الترجمة و المترجمين في كل زمان لأنها مليئة بالاعتداءات الصارخة على قداسة النص القرآني" [41]

أما إيفون لو باسطار فوصفها بانها مجرد رطانة [42]، أما كلود جيليو فيقول أنها نموذج لما ينبغي عدم فعله [43] .

لكن الباحث الجزائري فرحات معمري له رأي آخر . فهو يرى أن ترجمة اسم العلم Le nom propre إلى ما يقابله في الفرنسية من شانه تجريد الإسم الأصلي من دلالاته الإيحائية و شحنه بدلالات إيحائية مغايرة يوحي بها اسم العلم الأجنبي. فعيسىIssa في القرآن هو نبي الله و لكن Jésus في التصور النصراني هو ابن الله و رغم احترام المسلمين لأنبياء الله جميعا فهم يرفضون تسمية أولادهم دافيد أو جون أو جيزوس بل يسمونهم داود أو يحي أو عيسى. و انطلاقا من هذه الملاحظة الوجيهة يفضل فرحات معمري ترجمة شوراكي لأسماء الأنبياء في القرآن كما وردت في الأصل Mussa ، Issa ،..الخ.[44] لكن الباحث يغفل أمرا هاما و هو أن شوراكي إذ يفعل ذلك فإنما ليؤكد ما يذهب إليه دائما و هو تأكيد القرابة بين العربية و العبرية لا اكثر و لا أقل فنطق الأسماء متشابه في اللغتين.

الهوامش

[1] ترجمة شوراكي مستقاة من عدة كتب فكل كتبه تتضمن معلومات سيرته.

[2] abdallah cheikh-moussa de l'hebraisation moderne du coran Arabica -1995-pp 107-126

[3] حسن العزوزي القرآن الكريم و إشكاليات الترجمة. دراسة تقويمية لمحاولة المستشرق الفرنسي شوراكي. في : الندوة الدولية حول ترجمة معاني القرآن الكريم. طرابلس. ليبيا. 2001. ص ص 190-206

[4] Le coran. L'appel trasuit et présenté par andré chouraqui. Paris.robert laffont.1990. l'ouvrante. ,7

[5] Gilliot Le Coran: trois traductions récentes Studia Islamica, No. 75 (1992) p 163

[6] **Chouraqui.op.cit.LE VOYAGE NOCTURNE ou LES FILS D'ISRAËL AL-ISRÂ ou BANÛ ISRÂ'ÎL , 4**

[7] عمدة التفسير عن الحافظ ابن كثير للعلامة الشيخ احمد شاكر.دار الوفاء. المنصورة ط 2 .1426 ه. 2005م. ج2.ص 419

[8] تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل آي القرآن. تحقيق الدكتور عبد الله بن عبد المحسن التركي . هجر للطباعة و النشر و التوزيع.القاهرة. ط 1 . 1422 ه. 2001 م. ج 14. ص 455.

[9] Cyril Aslanov .Pour comprendre la bible (La leçon d'André Chouraqui) Edition du rocher.1999.pp 38.44

[10] Chouraqui.op.cit.LaGenisse –AL BAQARAT . , 40

[11] حسن العزوزي.مرجع سبق ذكره. ص 201

[12] المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

[13] Claude Gilliot.op.cit.p164

[14] Chouraqui.op.cit.La genisse.ALBAQARAT., 211

[15] حسن العزوزي .المرجع السابق.ص 204

[16] Chouraqui.op.cit.La gent de imaran.al imran, 93

[17] ibid.La table.al maidat., 70.

[18] ibid.La Gent de imaran al imran , 15

[19] حسن العزوزي المرجع السابق ص 198

[20] Chouraqui.op.cit Les troupeaux.al-anam , 67

[21] الطبري . ج9. ص 311.
[22] Chouraqui.op.cit Amnistie bara'a , 94.
[23] الطبري . ج11.ص 268
[24] Chouraqui.L'ouvrante al-fatihat , 1
[25] Abdallah Cheikh-moussa op.cit. p115
[26] Chouaqui op.cit.La genisse albaqarat ,15
[27] الطبري.ج1 . ص ص 319-321
[28] Chouraqui.op.cit.Liminaire. p16
[29] Abdallah cheikl –moussa op.cit. pp 108.109
[30] Slimane Zeghidour : Deux nouvelles traductions du Coran. Le verbe d'Allah. Le nouvel sbservateur.11/4/1991 .P 126
[31] Claude Gilliot op.cit p 162
[32] Abdallah cheikh-moussa op.cit 113
[33] ibid p115
[34] Chouraqui.La Gent d'Imran-al-imran ,70
[35] أبو حيان الأندلسي البحر المحيط - دار الكتب العلمية- بيروت لبنان- ط 1- 1413 ه 1993م ج1 ص 170
[36] Abdallah cheikl-moussa op cit pp 109-110
[37] Chouraqui.op.cit.Liminaire p 10 et suivantes
[38] André chouraqui La tirbulente famille des fils d'Abraham: plaidoyer pour la réconciliation des frères ennemis.In Théologiques.vol 5 n 1. 1997. p 115
[39] ibid.p 117
[40] André chouraqui : Position d'un israélien .in : Revue française de science politique.16e année.n 4 .1966. p 758.
[41] سعيد اللاوندي.عبد الرحمن بدوي فيلسوف الوجودية الهارب للإسلام. مركز الحضارة العربية القاهرة. ط1 . 2001ص39
[42] نقلا عن حسن العزوزي المرجع السابق. ص 192.
[43] Claude Gilliot op.cit p 164
[44] Mameri ferhat Traduire l'altérité
Le cas des noms propres dans la traduction du Coran .Revue sciences humaines. N25.juin 2006.pp .69.76

من "تاء الخجل" إلى " اكتشاف الشهوة"

قراءة سيميائية لعلامات و صيغ النسوية عند فضيلة الفاروق

د. رياض بن يوسف*

تمهيد:

عرفت الحركة النسوية **Féminisme** بدايتها في انجلترا خلال القرن 18 و هي تهدف إلى تحقيق المساواة بين الجنسين من خلال حصول المرأة على حقوقها كالحق في الانتخاب و التعليم و العمل..الخ.

و قد عرفت الحركة النسوية موجتين الموجة الأولى في أواخر القرن التاسع عشر و أوائل القرن العشرين ، و الموجة الثانية في نهاية الستينيات و قد وقفت وراءها حركات بارزة في أوروبا و أمريكا (حركة الحقوق المدنية في أمريكا ، و حركة العمال في انجلترا ، و انتفاضة ماي 68 في فرنسا). [1]

أما مصطلح المناضلة النسوية أو المناضل النسوي **Féministe** فيعني ببساطة " الشخص الواعي باضطهاد المرأة، و الذي يرغب في القضاء عليه" [2]

و الأدب– خاصة السردي منه– كان و لا يزال وعاء للتجربة النسوية الحديثة غربا وشرقا ، مغربا و مشرقا. و قد كانت الرواية بصفة أخص هي النوع السردي الذي استهوى المرأة الكاتبة

* أستاذ محاضر بقسم اللغة العربية و آدابها. جامعة قسنطينة1.

[1] Daniela ROVENTA-FRUMUSANI: Concepts fondamentaux pour les études de genre. Editions des archives contemporaines - paris - 2009 - p 20

[2] **Louise Renée Kasper : Réflexions féministes sur les romans de Simone Chaput in CAHIERS FRANCO-CANADIENS DE L'OUEST VOL. 4, N° 2, AUTOMNE 1992 p245**

فأوشكت الرواية أن تصبح نوعا أدبيا مؤنثا، و هذا ما لاحظه الناقد فريتز نيس **Fritz Nies** حيث أن الرواية حسبه تعد – نسبيا – نوعا نسائيا . و البرهان على ذلك مستمد إما من العدد الكبير للروائيات ، أوالعدد الكبير للقارئات ، أو من أصالة و قيمة الروايات التي كتبتها النساء [3]

لكننا نتساءل : ما الحاجة إلى سرد نسوي؟ و لماذا لا نتحدث عن سرد ذكوري أو رجالي طالما كنا نستند إلى الجنس في مثل هذا التوصيف ؟! يجيب الناقد أندريه بوران **André Bourin** على مثل هذا التساؤل المشروع بأن ما يبرر استعمال مصطلح الرواية النسوية هو خصوصية حالة الكاتبة التي عانت كثيرا من التهميش و الحرمان من حقوقها و من الاعتراف بها ..حتى أن الأكاديمية الفرنسية لم تقبل بعضوية المرأة إلا في سنة 1980 حين استقبلت الأديبة مارغريت يورسنار [4]

لقد كان السرد النسوي موقفا أخلاقيا و فكريا قبل أن يكون موقفا جماليا ، فموضوعته المركزية هي المرأة بوصفها كائنا مهمشا ، مضطهدا ، محتقرا و مسلوب الحقوق. إن المرأة هي المرجعية الأساس لمثل هذا الأدب ، و هذا ما يبرر استخدام مصطلح السرد النسوي : أي الإلحاح على موضوع واحد عند أغلب الساردات . و قد لاحظت كل من" ساندرا جلبرت" و "سوزان جوبار" في دراستهما الصادرة سنة 1979 عن " الكاتبات في القرن العشرين" أن الخيط الجامع بين الكتابات النسوية هو البحث عن ذات متحررة و مستقلة [5]

إن الأدب النسوي هو أدب ملتزم بمرجعياته الخاصة و على رأسها قضايا المرأة و لا يمكن تصوره بمعزل عن هذه القضايا بحجة الإخلاص للفن في حد ذاته . إنه أدب وظيفي يسعى إلى

---

[3] Fritz Nies :Un genre féminin? in: Revue d'Histoire littéraire de la France, 78e Année, No. 6, La Lettre au XVIIe Siècle(Nov. - Dec., 1978) pp 994-995

[4] ينظر: André Bourin
Aujourd'hui: roman féministe ou roman feminine ?
In: Cahiers de l'Association internationale des études francaises, 1994, N°46. pp. 129- 131

[5] **Citées dans: Louise Renée Kasper : Réflexions féministes op.cit. p246**

تعرية البنى الاجتماعية التقليدية وهدمها نشدانا لبنى مغايرة تقوم على أنقاض البنية الذكورية– الأبوية المهيمنة. وفي هذا السياق يفهم موقف النقد النسائي الذي " رفض اللامرجعية المتطرفة لأن هذا النقد حين يحلل النصوص الأدبية فإنه ينشد الحديث عن الحياة و تغيير ظروف المرأة " [6] و لكن كيف السبيل إلى خلخلة البنية المجتمعية التقليدية المتماسكة ؟ ألا تكتب المرأة بوصفها عنصرا طارئا على اللغة ، و لما تزل تمثل الأقلية بكل ما في مفهوم (الأقلية) من عقد كما يقول الناقد عبد الله الغذامي ؟ [7] أليست المرأة سجينة اللغة الذكورية ، و ضحية لنمط متوارث من السمطقة أو التنميط السيميائي الذي يسكن البنية العميقة للغة ؟

إن العلامات التي تومئ إلى المرأة تختزلها في أبعاد أيقونية محضة ، فهي الصورة الملساء التي لا يُستشرف لها باطن ما. وهي جسد خالص ، دال بلا مدلول ، علامة أيقونية صماء تحاكي ذاتها .

إن هذا التنميط هو الذي استفز المرأة الكاتبة كالروائية بونوات غرو Benoîte Groult التي كانت تعلن في رواياتها تمردها على الحضارة البورجوازية التي يحكمها نسيج من الكلمات و الصور يندرج في سياق معاد و محقر للمرأة "**misogyne** " [8] و هذه الإدانة للغة كثيرا ما تتكرر في النقد النسوي الذي يجزم بأن الدلالات اللغوية " تم بناؤها اجتماعيا و أنها في أغلب الحالات تعكس مفاهيم المجموعة المهيمنة (أي الرجال) ففي الثنائية اللغوية غير متزوجة/ عانس **vieille fille** ، مثلا ، نجد أنفسنا إزاء تشويه دلالي يمتهن المرأة " [9] .

هذا الوضع الخاص للغة أي ذكوريتها هو الذي جعل رهان الأدب النسوي الأول هو خلخلتها و تقويضها بغية امتلاكها و إعادة "سمطقتها" بحيث تحتل العلامات الأنثوية فيها المركز، أو تعود

---

[6] **ibid p 245**

[7] عبد الله محمد الغذامي: المرأة و اللغة. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.بيروت. ط 3. 2006. ص 167

[8] Béatrice Gallimore Rangira
Écriture féministe ? écriture féminine ? les écrivaines francophones de l'Afrique » subsaharienne face au regard du lecteur/critique » in Études françaises, vol. 37, n° 2, 2001 p 134

[9] Daniela ROVENTA-FRUMUSANI: Concepts fondamentaux pour les études de genre. Op.cit.p 15.

إلى أصلها فقد كانت اللغة – كما يزعم الغذامي – في الأصل أنثى ، وضاعت هذه الأنوثة بعد احتلال الرجل لعالم اللغة [10] .

لكن تقويض اللغة الذكورية يبدو مهمة عسيرة لتجذرها – منذ قرون بعيدة – في أعماق الوعي الإنساني ، أو حتى في أعماق اللاوعي إذا ما سايرنا " فرويد " و نظريته في تكون جنس الأنثى حيث تتلخص نظريته في أن الأنثى تعاني من عقدة الخصاء أي من فقدان عضو الذكر، و هي النظرية التي حاولت نقضها تلميذته " كارين هورني " التي نظرت إلى الاختلاف الجسدي بين الرجل و المرأة من زاوية اختلاف الوظيفة البيولوجية التناسلية لكل من الذكر و الأنثى ، فالمرأة هي التي تلد الرجل و هذه القدرة على الإنجاب التي تمتلكها المرأة دون الرجل قد لعبت دورا مهما في أن يحسد الرجل المرأة منذ القدم لا أن تحسد المرأة الرجل بسبب امتلاكه عضو الذكورة [11] . و لكن إذا سلمنا جدلا بأن الحسد متبادل بين المرأة و الرجل فلا يمكننا التسليم بأن المرأة قد أخضعت اللغة لرؤيتها الخاصة بحيث تستبعد البصمات الرجالية منها.و هذا ما يبرر حالة الارتباك التي لا ما زالت تعانيها المرأة أمام اللغة . إن القلم ، حسب الغذامي ، لما يزل رجلا ، مما يجعل النموذج الذكوري هو المثال القائم [12] .

إذن ، ما زال الدرب إلى تأنيث اللغة طويلا ، أو كما تقول "المناضلة النسوية " فرانسواز كولين **Françoise Collin** " يبدو لي أن النساء ما زلن بعد في انتظار ذواتهن" [13]

[10] عبد الله محمد الغذامي: المرجع السابق ص181

[11] تنظر نوال السعداوي : الأنثى هي الأصل. ضمن :دراسات عن المرأة و الرجل في المجتمع العربي . المؤسسة العربية للدراسات و النشر. بيروت. ط 2. 1990 . ص ص 207 -210 .

[12] عبد الله محمد الغذامي . المرأة و اللغة ص 177

[13] Françoise Collin : Je partirais d'un mot. Le champ symbolique- Bordeaux, France, FUS ART, 1999 p 219

فضيلة الفاروق و تأنيث اللغة :

نتساءل بدءا :أين موقع" فضيلة الفاروق" من الحركة النسوية ؟

إنها ترفض مصطلحات الكتابة النسوية و الأنثوية و كتابة المرأة و لكنها تقول " ...و مع هذا أحب أن أصنف ,,نسوية,, لأن في هذا المصطلح ما يكفي لاستفزاز ثيران الأدب و المتأدبين و المتشاعرين و غيرهم.... "[14]. فالسؤال المحوري حسبها ، و الذي يمثل نقطة البداية في استنطاق المسكوت عنه هو: هل الكتابة فعل ذكوري أم أنثوي؟ و نلمح طيف الإجابة في قولها : " المرأة تعيد تكرار مسار شهرزاد التي دخلت حربا بأسلحتها السلمية لتواجه دموية شهريار و ظلمه ، و عنفه ، و فجوره ، و شهوته للدماء.....نفسه مسار شهرزاد: الحكمة و التعقل و اللغة لتأديب هذا الرجل الظالم المتمادي في ظلمه للمرأة "[15]. من الواضح هنا أن فضيلة الفاروق تتبنى خطابا مضادا لخطاب الرجل Contre-Discours و هذه هي ميزة الأدب النسائي بوصفه الخطاب النسائي بامتياز كما أثبتت ذلك عدة دراسات نقدية [16] . و يتكرس وضوح هذا الموقف الصدامي من الرجل ، مرارا، فيما تفضي به الروائية فضيلة الفاروق كاعترافها " أن لكل كاتب هاجسا و هاجسي هو واقع المرأة و نظام الحياة القائم على ثنائية المرأة و الرجل " [17] يمكننا الجزم إذن بأن فضيلة الفاروق تنتمي إلى تيار الحركة النسوية سواء أأقرت بذلك صراحة أم اكتفت بالتلميح.

و يتجلى انتماؤها ، في سياق كتابتها السردية ، من خلال الحضور اللافت للمكونات الثلاثة التي تصوغ هوية السرد النسوي ، و هذه المكونات حسب "عبد الله إبراهيم" هي: " نقد الثقافة الأبوية الذكورية ، و اقتراح رؤية أنثوية للعالم ، ثم الاحتفاء بالجسد الأنثوي" [18] فالمرجعية

---

[14] في حوار مع جريدة أفكار ملحق أسبوعي لجريدة الجمهورية اليمنية . الأربعاء 16 شعبان 1431 ه الموافق 28 يوليو 2010 م ص 3

[15] فضيلة الفاروق: المسكوت عنه من قضايا المرأة العربية في كتاباتها. محاضرة في الملتقى العربي الأول حول قضايا المرأة والكتابة النسائية – الجزائر 6-7-ماي 2009- الرابط: http://femmesencommunication.com/colloque/iso_album/fadela.pdf ص 58.

[16] Béatrice Gallimore Rangira Écriture féministe ? écriture féminine ? op. cit. p79

[17] فهد حسين : أمام القنديل – حوارات في الكتابة الروائية. المؤسسة العربية للدراسات و النشر – بيروت 2008 ص 32.

[18] عبد الله إبراهيم : سرد النساء و سرد الرجال . مجلة علامات . العدد 34. 2010. ص 49.

القابعة خلف التمثيلات السردية النسوية هي حال المرأة العربية، و مشكلاتها الاجتماعية و الجسدية[19]

علامات النسوية في أدب فضيلة الفاروق:

أول علامة تجابه المتلقي للنص السردي هي العنوان بوصفه عتبة النص ، و هنا يستوقفنا مركبان إضافيان أي علامتان متضامنتان في كل من روايتيها "تاء الخجل" و " اكتشاف الشهوة" ، و ما نلاحظه على هامش هاتين الروايتين أن روايتيها الأخريين "مزاج مراهقة" و " أقاليم الخوف" تتكرر فيهما هذه السمة أي المركب الإضافي.و ذلك يدفعنا إلى التساؤل: ما هي العلاقة بين طرفي التركيب أي المضاف و المضاف إليه ؟ بين التاء و الخجل، و بين الاكتشاف و الشهوة؟

تحيل التاء بوصفها مؤنثة على عالم الانغلاق و السجن ، إنها مشاكلة أيقونية بين علامة الأنوثة كما تتبدى في رسم الحرف (التاء المربوطة) و بين واقع الأنثى المحكوم بالتقييد و السجن و الحجب.بينما تستبطن علامة الخجل بوصفها مؤشرا دلالة مجاورة هي الخطيئة، فالأنوثة خطيئة تقتضي الخجل و الانعزال.

أما علامة " اكتشاف " فتنطوي على دلالة الغموض و المجهول ، إنها علامة إشارية لا تكتفي بذاتها بل تضعنا على عتبة الانتظار، و حين تسند إلى " الشهوة" فإن المركب الإضافي يغدو هنا إحالة حصرية على عالم الأنثى وحده . فالشهوة بالنسبة للذكر ليست اكتشافا ، إنها حالة أولى ، عفوية ، مباشرة . أما بالنسبة للأنثى فهي حالة ثانية ، كشف ، و استنطاق للمجهول.إنها لغة أخرى أشبه برمز ينبغي استنطاقه و تفكيكه ، لغة تختلف عن لغة الرجل المباشرة و السطحية ، فالجسد الأنثوي لغة أجنبية ينبغي على الرجل أن يتعلمها كأية لغة!

[19] م ن ص 55

هكذا يغدو كل من المركبين الإضافيين "تاء الخجل" و " اكتشاف الشهوة" علامة حصرية من علامات النسوية و عتبة نلج منها إلى بواطن النص.

هامشية الرجل:

تُبأر شخصية الرجل في روايتي "تاء الخجل" و "اكتشاف الشهوة " تبئيرا خارجيا متطرفا، فمود أو "مولود" زوج البطلة الساردة "باني" تختزل أدواره العاملية في دور وحيد هو الفعل الجنسي المحض ، و هو الدور الذي يتجلى في مضاجعته لعروسه "باني" عنوة في المطبخ [1]، و ممارسته العادة السرية أمام التلفاز بعد رفضها الانصياع لرغبته [2]، و محاولته مضاجعة زوجته في نهار رمضان [3]، و خياناته المتكررة لها مع عشيقات أوروبيات [4].و باستثناء هذا الدور العاملي الظاهري لا نعرف شيئا عن " مود" . حتى " إيس" العشيق البديل الذي عرفتها عليه " ماري " جارتها اللبنانية يتم تبئيره خارجيا بحيث يظل مستغلقا و مستعصيا على أي استبطان لدخيلته.إنه مجرد جسد مغر يتم تشكيله أيقونيا في النص من خلال الإحالة على علامات الرجولة الظاهرية فيه :لمسة يده ، نظرة عينيه اللامبالية ، شكل جسده المثير، لحيته المرسومة بدقة، [5] صلعته الجذابة و سمرته التي لها ألف معنى [6] ، شفتاه الطريتان ، شعر شاربيه و لحيته، [7] رائحته [8]و تبلغ قمة اختزال : "إيس" في قولها " أصبحت امرأة مهووسة بشفاه و لحية رجل " [9] و هكذا نلاحظ في بنية النص العميقة تشكيلا إيقونيا للجسد الذكوري يتكئ على الحاسة الأنثوية فمقابل الشعر والأهداب و الساقين و الشفاه الأنثوية ..الخ بوصفها أيقونات

[1] فضيلة الفاوق .اكتشاف الشهوة .رواية. رياض الريس للكتاب و النش.بيروت. ط 2. 2006 .ص 8
[2] م ن ص 12
[3] م ن ص56
[4] م ن ص ص 42-43
[5] م ن ص 25
[6] م ن ص 28
[7] م ن ص 30
[8] ص 32.
[9] م ن ص 32

متوارثة في المخيال الذكوري للجسد المؤنث تبرز هنا علامات اللحية و الصلعة و الشاربين و الرائحة و غيرها بوصفها أيقونات للجسد الرجالي.. لقد انقلب التقليد العريق هنا و تأنثت اللغة، فبعد أن كانت المرأة موضوعا للكتابة الذكورية، أصبح الكاتب – كما يقول الغذامي– مكتوبا و سيد اللغة مجرد مجاز لغوي في خطاب مؤنث [10]

و " إيس" ليس في المحصلة إلا " مودًا" آخر، فاعلا جنسيا خالصا، فهو "نسونجي" كبير، متزوج و يخون زوجته كل يوم، ولا تعني له النساء أكثر من متعة في الفراش كما تخبرها بذلك صديقتها "ماري" [11] أما روحه و أفكاره و شواغله فمبهمة. يظهر ذلك حين تقتحم البطلة عليه مكتبه ، و حين يشرعان في اجتراح الفاحشة يرن الهاتف ، فيترك مكتبه على عجل بدون أي اعتذار[12] و يظهر ذلك خلال اللقاء الذي جمعه ب"باني" في مقهى "لاكوبول" في شارع مونبارناس ، و كانت تتحدث بتدفق فيما يكتفي هو بالاستماع و الابتسام و الصمت و الأجوبة المقتضبة.مما دفع "باني" إلى المغادرة قبل أن يبتلعها الصمت [13]

إن الفعل الجنسي هنا يغدو شكلا من أشكال القمع، فالبطلة "باني" إذ تتوهم أنها تتحرر من زوجها في أحضان "إيس" لا تدرك إلا متأخرة أنها في متاهة تعيدها دائما إلى نقطة البدء. تقول لوس إيريغاري **Luce Irigary :** " رغم جهود النساء في التحرر فإنهن لا يلبثن أن يسقطن من جديد في دوامة احتكار القيم القضيبية و الأبوية من طرف الرجل لأن الذي ما زال ينقصهن، ما زال ينقصنا، هو تأكيد و تحديد قيم خاصة بنا". [14]

---

[10] الغذامي : المرأة و اللغة .ص 189
[11] م ن ص ص25 ،27
[12] م ن ص 32-33
[13] م ن ص ص 37-39
[14] Luce Irigary : Éthique de la différence sexuelle, Paris, Éditions de Minuit - 1984- p 84

هذه القيم الأبوية تتجسد عبر النص من خلال فاعلين في المشهد السردي هما الوالد الشرطي [15] و الشقيق إلياس الذي يتدرب بانتظام على الملاكمة [16] و لا شك أن كلا من العلامتين اللتين تسمان الوالد و الشقيق تحيلان على السلطة القمعية التي ترزح تحتها البطلة الساردة وقد اعترفت بخوفها قائلة " من جهة كنت أخاف من والدي ، و من جهة أخرى من أخي إلياس " [17]، و يظهر تواطؤ الوالد و الشقيق حين رآها هذا الأخير مع عصابة "أبناء الرحبة" فأضرم النار في سريرها وافتخر الوالد بما حدث علنا [18].

و يلفت انتباهنا هنا استثمار الساردة لمحور الاستبدال ، إذ أنها تختار عن وعي أو لا وعي علامة "الوالد" التي تحيل ، حصريا ، على الصلة البيولوجية بينها و بينه ، و لا تكاد تستعمل علامة "الأب" إلا مرتين أو ثلاثا [19]. أما عمها محي الدين الذي تنجذب إلى فنه و آلاته الموسيقية و تتعلم على يديه العزف على الكمنجة و نوبات المالوف الست و العشرين [20]فيمثل استثناء على أكثر من صعيد فقد تزوج من " محبوبة" العاهرة السابقة التي كانت تعمل في الماخور[21]. منزاحا بذلك عن القيم الذكورية السائدة و المفاهيم المتوراثة عن الرجولة و الشرف.إنه بمثابة الأب الحقيقي ل"باني" و لهذا تقول بعد اغتياله على يد الإرهابيين " محبوبة ترمَّلتْ ، و أنا تيتمتُ " [22].هذا العم يعاد بعثه في شخص "توفيق بسطانجي" قريبها و جارها في باريس ، و الوحيد الذي يفهمها و يعزيها عن خيباتها السابقة فتتورط معه في علاقة عاطفية سرعان ما تتطور إلى علاقة جسدية [23]

---

[15] اكتشاف الشهوة . ص 44.
[16] م ن ص 45 .
[17] م ن ص 13
[18] م ن ص 14
[19] تنظر مثلا الصفحات : 13، 14 ، 21 ،23 ،44 ،45 ،86 ، 87 ، 88 ، 99 ، 119 ، 123 ...الخ.
[20] م ن ص ص 44-45
[21] م ن ص 46
[22] م ن ص ن
[23] تنظر الصفحات : 50-51. 63. 68-72 . 75-83

أما في رواية "تاء الخجل" فإن الحبيب السابق " نصر الدين ابن مسعودة " هو الفاعل المذكر الوحيد الذي يبأر تبئيرا داخليا عميقا و يسكن كل مفاصل النص . فهو مثل العم " محي الدين" في " اكتشاف الشهوة" منزاح عن قيم الذكورة . و لهذا تسائله البطلة الساردة " خالدة" في مفتتح النص :" لماذا اختلفت عن كل الرجال؟ ألأنك ابن امرأة على رأي أهل الحي؟ أم لأنك اختلفت من أجلي؟ " [24]. لكن البطلة تنفصل عن هذا الحبيب لأنه طيب القلب إلى درجة لا تحتمل [25]

إن ما يلفتنا هنا بقوة هو انعكاس الأدوار العاملية و تحوير البنية العميقة للغة السردية ، فالأنثى أصبحت فاعلة ، مبادرة ، تقطع العلاقة بالرجل الذي أصبح مرتهنا لإرادتها و مزاجها. و هكذا استحالت الثنائية الضدية " رجل/امرأة" إلى " امرأة/رجل" . فكأن المؤلفة فضيلة الفاروق ، في خيارها هذا، تتكئ على إحدى فرضيات الحركة النسوية " التي تذهب إلى أن الحب هو من بين أمور أخرى نواة مؤسسة لاضطهاد المرأة " [26] فتستبعد بوعي أو لا وعي كل احتمال لنشوء علاقة عاطفية مستمرة و مستقرة بين البطلة الساردة و البطل .

أما بقية الفاعلين الذكور فيقبعون في هامش النص الذي تحتل مركزه الأنثى :

1- رئيس التحرير الذي يبحث عن سبق صحفي على حساب النساء ضحايا الاغتصاب من طرف الإرهابيين[27]

[24] تاء الخجل. دار رياض الريس للكتب والنشر- بيروت لبنان ط2-2006ص 12

[25] م ن ص 14

[26] تنظرقراءة جيل فالكي Jules Falquet لكتاب باسكال نوازي Pascale Noizet : L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre: vers une théorie du sexologème - in Nouvelles Questions Féministes, Vol. 20, No. 1, .SEXISME ET LINGUISTIQUE -1999 FÉVRIER- p 119

[27] تاء الخجل : الصفحات 43. 57-61.

2- الناشر الأول الذي سلمته مخطوطها الأدبي و الذي ظن أن كتابها المعنون ب"محجوبات" كتاب في الطبخ [28].

3- الناشر الثاني الذي يختلف عن الأول لكنه يظل أميا[29].

4- الطبيب العاجز عن المبادرة ، حيث يعجز عن إجهاض "رزيقة" التي تعرضت للاغتصاب فتنتحر هذه الأخيرة [30].

5- الشرطي البيروقراطي المتعنت[31].

و تبلغ هذه الاستراتيجية السردية أقصى تمثلاتها في رواية "اكتشاف الشهوة " حيث نكتشف مع البطلة الساردة "باني" أن الأحداث السابقة التي تبدأ بزواجها من "مود" أو " مولود" و رحيلها إلى باريس و تنتهي بطلاقها منه و عودتها إلى قسنطينة إنما كانت مجرد أحلام عاشتها في غيبوبتها التي استمرت ثلاث سنوات بعد تهدم بيتهم القديم جراء الفيضان ، لكن ما يفاجئنا أكثر هو ما أخبرها به طبيبها المعالج حيث أكد لها أن جميع الأشخاص الذين عايشتهم في الوهم حقيقيون لكنهم ماتوا جميعا باستثناء "توفيق بسطانجي" [32]. إن المؤلفة فضيلة الفاروق تلجأ هنا إلى استراتيجية متقنة حيث تقتل جميع الرجال الذين عرفتهم البطلة الساردة "باني" و تستبقي الوحيد الذي يمثل امتدادا لها أي "توفيق بسطانجي ". لنتأمل حديث البطلة الساردة في قبيل انتهاء الرواية: " ....غصت أكثر في البحر، فاستعدت لمسات توفيق ، و امتلاكه الكلي لجسدي ، ذلك الامتلاك الجميل الذي وافقت عليه و تمنيته أن يتكرر لأنه ***اختياري أنا*** ثم ***قراري أنا*** ، ثم لأنه عملية ***انسجام*** " [33]

---

[28] م ن ص ص 81-83
[29] م ن ص ص 83-84
[30] م ن ص ص 66-67 ، 79
[31] م ن ص ص 67-68
[32] اكتشاف الشهوة ص ص 102- 109
[33] م ن ص 141 و التأكيد على العبارات في الشاهد من عملنا.

تتجلى هنا هيمنة الأنثى وفاعليتها المطلقة، فهي صاحبة القرار و الاختيار.إذ تقود برنامجها السردي، المتمثل في إشباع نهمها العاطفي و الجنسي، إلى التحقق، مزيحة كل العوائق من طريقها و عبر ذلك تحتل محور القدرة تماما، فلا يعود ثمة عائق. لقد اكتسبت الكفاءة اللازمة من خلال تجاربها السابقة و أصبحت تدرك موضوع القيمة متجسدا في " توفيق بسطانجي" و هي على وشك امتلاكه، لكننا لا نلبث أن ندرك مع البطلة الساردة أنها تعاني من " هروب انفصامي " [34] فهي تعيش هذه التجارب في وعيها الباطن بعيدا عن الواقع.غير أن هذا الهروب المرضي، أو الانفصام، يعكس من جهة أخرى الحضور الوحيد للبطلة الساردة بوصفها مبدعة لعالمها الخاص، فهي التي تحتل طرفي محور الاتصال و لعل هذه ترجمة سردية لمصلح الفصام السيكولوجي، ففي الفصام يقع التخاطب بين الشخص و ذاته ، و يلهم الأنا أناه ، في صيرورة دائرية تنكفئ على الداخل بعيدا عن إملاءات الخارج و إكراهاته. و هذا ما تفعله البطلة الساردة "باني" حيث تحور البنية العاملية كليا و تلغي كل الفاعلين المعيقين، و تؤسس عقدها الخاص بينها و بين ذاتها لتحقيق برنامجها السردي الأساسي و هو التحرر من الرقيب الاجتماعي متوسلة إلى ذلك بقتل كل الرجال الذين عرفت كما سبقت الإشارة إليه، و تتدخل هنا ذات المؤلفة "فضيلة الفاروق" بوصفها منحازة إلى الأنثى و متقمصة لشخصية باني*، لتستكمل إزاحة العوامل المعيقة من طريق البطلة الساردة. فوالدها عاجز حيث أصبح أكثر شيبا و أقل حديثا، أما أخوها إلياس فقد تلقى رصاصة في ساقه خلال خدمته العسكرية الثانية فأصبح أعرج أو "نص عبد" على حد عبارة أختها شاهي[35] أما زوجها " مهدي عجاني المهندس الذي التحق بالشرطة السرية، و الذي وصلت خلافاتها معه إلى حافة الطلاق فيقتله الإرهاب و يصبح مجرد

[34] م ن 142

* تقول فضيلة الفاروق في حوار مع جريدة العرب الليبية -الثلاثاء2008/08/05 " شخصية باني تتكون من مكوناتي أنا ، لم أعرف امرأة أخرى في العالم أكثر مما أعرف نفسي و لهذا لا يمكنني أن أكتب شخصية أخرى غير ما أعرفه ..... و قد قلت من خلالها عذاباتي الشخصية و ما أراه عذابات المرأة العربية في علاقتها الحميمية مع الرجل " ص14

[35] م ن ص ص 118-119

صورة تتأملها دون أن تذكر عنه شيئا [36] لكننا لا نلبث أن ندرك أن "مهدي عجاني" ليس إلا عاملا مساعدا و ذلك من خلال الظرف الذي تركه لها قبل موته و هو الظرف الذي يتضمن صورته رفقة " توفيق بسطانجي" و رسالة شعرية موقعة باسم هذا الأخير. لتقول البطلة أخيرا" البحث عن مهدي لم يعد مجديا صار علي أن أبحث عن توفيق " [37] . لقد أصبح الفاعلون هنا يظهرون و يختفون وفقا للاستراتيجيات السردية التي تنتقيها البطلة الساردة . و هو ما لاحظه الناقد عبد الله إبراهيم في مجمل السرد النسوي حيث أن شخصية المرأة فيه ".. هي المانح أو الحاجب للأدوار الأخرى التي لا تظهر إلا من أجل استكمال جزء في شخصية المرأة أو انتزاعه "[38]. و تختم الرواية بلقاء وهمي مع توفيق بسطانجي الذي يخرجها من مستشفى الأمراض العقلية و يحملها في السيارة التي تطير بهما عاليا في سماء قسنطينة [39].هكذا تحسم الساردة خيارها النهائي و تنحاز إلى الحلم بعيدا عن الواقع ، متوسلة إلى ذلك بالكتابة ، فقد علمنا من قبل أنها كانت تكتب أثناء غيبوبتها الطويلة و تخفي أوراقها عند طبيبها المعالج الذي أصبح صديقا [40] فكأنها تكتب لتبني باللغة عالمها و مسكنها الذي تقيم فيه. إنه الفعل الوحيد الممكن ، أو كما تقول فرانسواز كولين Françoise Collin " حيث يستحيل الفعل فإن الكتابة تكثف كل الفعل" [41]

---

[36] م ن ص 109. ص ص 126-129

[37] م ن ص 133

[38] عبد الله إبراهيم . سرد النساء و سرد الرجال . مرجع سبق ذكره. ص 51

[39] م ن ص ص 141-142

[40]

[41] Françoise Collin : Je partirais d'un mot. Op.cit .p 82

مركزية الأنثى:

تحتل الأنثى مركز النص في روايتي فضيلة الفاروق ، وهو أمر منطقي . و الملاحظ أن الشخصية التي تبأر تبئيرا داخليا في روايتها "اكتشاف الشهوة" ، و يتكرر حضورها بشكل لافت بالإضافة إلى البطلة الساردة هي الجدة العاجزة .إن علامة "الجدة" تختزن أكثر من دلالة رمزية . فهناك أولا الدلالة الزمنية التي تعني عراقة مأساة الأنثى ، و هناك الدلالة الجسدية التي تتلخص في العجز الطبيعي عن الحركة ، و هناك الدلالة الاجتماعية التي تتكشف من خلال غياب التواصل مع الجدة و شعورها بالوحدة .

هكذا تتصاقب و تتضامن في "الجدة" كل أبعاد العلامة، فهي مؤشر على السابق و اللاحق أي على استمرار المعاناة الأنثوية، و هي أيقونة جسدية تحاكي العجز الأنثوي، و هي رمز للخرف و قلة العقل أي التهمة التي لاحقت المرأة على مر العصور. لكن البطلة الساردة تنحاز إلى جدتها فتستنطق خبيئتها لتكسر هذا التنميط السيميائي المتوارث لصورة المرأة متخذة من جدتها معلمة و حكيمة . تقول "باني" : " جدتي التي كانت أمية مائة بالمائة....فاجأتني ذات يوم بحكمة أحملها اليوم بين دفتي صدري ككتاب مقدس قالت: في عمق المرأة أماكن كثيرة تشبه الغابات و الأدغال و الأرض الخصبة يجهلها الرجل لذلك يتعب من حياته مرتين مرة لأنه لا يعرف المرأة ، و مرة لأنه لا يحاول أن يعرفها " [42]

أما في رواية تاء "الخجل" فإن التبئير الداخلي ينصب ، بالإضافة إلى البطلة الساردة خالدة ، على شخصية محورية هي يمينة التي تعرضت لاغتصاب و تعذيب و حشي من طرف الإرهابيين و التي باتت أيامها معدودة بعد النزيف الذي تعرضت له. و لكن معاناتها الحقيقة

[42] اكتشاف الشهوة . ص 73.

تتلخص في الوحدة القاسية بعد أن رفضها أهلها و لهذا فرحت كثيرا بقدوم " خالدة" التي اتفق أنها عاشت قريبا من مسقط رأسها ، و حين سألتها عما تود إحضاره لها قالت أنها تريد راديو فقط [43]. إن "الراديو" هنا ليس علامة مجانية ، و لكنه مؤشر على الوحدة. فالراديو هو الوسيلة الوحيدة التي تتواصل بها "يمينة" مع العالم ، بعد أن قطع أهلها علاقتهم بها. إنها تنزع إلى التواصل ، وهنا يلفتنا إعلانها لأمنية عبورها الجسر و اهتزازه[44]. أليس الجسر أيقونة مثلى للتواصل لأنه يربط بين ضفتين متباعدتين؟

و من تجليات المركزية الأنثوية في نص فضيلة الفاروق تأنيث المكان نفسه. فقسنطينة المدينة ، التي وجدتها الساردة في" تاء الخجل" على مقاسات القلب ليست سوى أنثى مغرية لا تحضن و لا تخلي السبيل ..." إنها مدينة تشبه الحكايات ، تشبه النساء المفخخات بالألم ، تشبه الجواري و الحريم " [45]

و حتى بيت البطلة الساردة في أريس يغدو مؤنثا مثلها . تقول: " كنت أشبه البيت بشكل عجيب ، إذ لا أزال منغلقة انغلاقه على الداخل ،و أحيط نفسي بسور عال و بكثير من الأشجار" [46]

كما تبرز النافذة " أو الشباك" بوصفها علامة إشارية مزدوجة ، فهي تحيل على الداخل المنغلق و الخارج المنفتح و بذلك تختزن طاقة دلالية رمزية بالنسبة للأنثى ، إنها متنفس " باني" في اكتشاف الشهوة ، حيث تطل من خلالها على شارع شوفالييه بعد أن نضجت و حرمت من الخروج [47]. إنها أيقونة أنثوية بامتياز.

***

[43] تاء الخجل ص ص 43-49
[44] م ن ص 86
[45] م ن ص 13
[46] م ن ص 16
[47] اكتشاف الشهوة ص 17

لكننا نتساءل بعد هذا الاستقراء السريع لمركزية الأنثى : هل يمكن أن يختزل الفاعل الذكر بهذه الطريقة ؟ ألم يكن الرجل هو الضحية الأولى للإرهاب قبل المرأة؟ ألا يعاني هو أيضا من سوء فهم المرأة و غدرها و نظرتها المادية للأمور؟ لا شك أن هذا الموقف الذي اتخذته المؤلفة فضيلة الفاروق أملاه عليها نزوعها النسوي المتطرف ، و ذاتيتها المستفحلة التي تجذرت في بنية النص العميقة و أورقت علامات نسوية خالصة بسطتها على أديمه. يقول عبد الله إبراهيم : " يمكن تفسير ظاهرة الفردانية في السرد النسوي على أسس لها صلة بالثقافة الأبوية التي مسخت شخصية المرأة ، فحاولت بالسرد أن تنتصف لحالة الاختزال و المحو ، لكنه انتصاف أخذ أحيانا طابعا هوسيا في احتفائه بالذات الأنثوية..... و من المعلوم أن الثقافة الأبوية خلقت كائنات شوهاء تتمرغ في النرجسية ، ذلك أن التمركز حول الذات مرحلة تتصل بحالة ما قبل نضوج الهوية ، فيتوهم المرء بأنه محور العالم ، و لا قيمة للأشياء إلا بمقدار علاقتها به ، و هذا يفسر اهتمام السرد النسوي بموقع المرأة " [48]

إن هذا الهوس يعني أن المرأة تبحث عن هوية جديدة تكسر بها الطوق المفاهيمي الذي قيدها به الرجل.و لكنها في سعيها هذا تتسَيَّد في نصها و تقمع السلطة الذكورية ، رمزيا ، محققة بذلك سلطة ديكتاتورية رمزية لا تقل تجنيا و انتهاكا عن سابقتها.

هل أقنعتنا فضيلة الفاروق؟ أظن أن الإجابة الأقرب إلى المنطق هي أن نقول، إن لم تقنعنا إيديولوجيا، فلا شك أنها أقنعتنا فنيا، و إلى حد بعيد.

[48] عبد الله إبراهيم: سرد النساء و سرد الرجال. مرجع سبق ذكره. ص ص 51- 52

شريف الشافعي : شاعر الوحدة الفار إلى كوكب افتراضي

رياض بن يوسف (m.asp?u=%D1%ED%C7%D6+%C8%E4+%ED%E6%D3%DD)

3 / 12 / 2010
الادب والفن (index.asp?cid=149)

يبدو الشاعر الشفاف حد الغموض ، شريف الشافعي استثناء من عدة نواح:
من ناحية معجمه ما بعد الحداثي أو فائق الحداثةPost-moderne ، و من خلال تيمة الوحدة و التفرد التي تعلن انسحابه من العالم الواقعي و انتماءه إلى عالم افتراضي نسجت خيوطه من حقول متباينة يمكن ان نحصرها في الحقل الرومنسي و الحقل الحاسوبي الأنترنيتي ، و الحقل الواقعي المستوحى من لغة الإعلام .
إذا تناولنا المفردة الحاسوبية الأنترنيتية وحدها عند الشاعر أمكننا اعتبارها الإيقونة المثلى لتيمة التوحد و العزلة ، فالشاعر المعتكف والمنعكف على حاسوبه هو الشاعر المنسحب من الواقع ، و لكنه في الآن نفسه المطل عليه من نافذة كونية فسيفسائية ، بحثا عن مثل أعلى أو عن نيرمانا أو نيرفانا التي تختصر كل النساء و كل اللذائذ و كل القيم..لكن ما يعثر الشاعر به في النهاية هو هذه اللغة أو الكائن اللغوي المسمى قصيدة فليست نيرمانا او نيرفانا في النهاية إلا القصيدة.
لكن القصيدة عنده كالحلم ، او كتجسد نيرمانا نفسها التي قد تكون مجعدة الشعر ، او ابتسامة " غير قادرة على الطيران" أو أصفارا تحلق فوق رأس الشاعر ..إنها نيرمانا المؤجلة ، أو القصيدة غير المكتملة دوما..أو هي القصيدة المستحيلة التي تستنفد كل احتمالات الكتابة ، و كل حيل التجريب من نيرمانا Nirmana إلى نيرما Nirma إلى نيرميتا Nirmitta ..و صولا إلى N أو النون ، و ما يسطرون....لكن الاحتمالات ال16 تتوج بأصفار 16 تحلق فوق رأس الشاعر حاملة أجزاء من مخه المستنفد في رحلة البحث المستحيل عن تجسد نيرمانا أو نيرفانا...أو النون.الحل ليس إلا الهروب من لعبة الشكل ، و الهجرة بالتالي إلى كوكب آخر ، إلى كوكب البداية و المعنى العذري حيث يغيب الاصطناع و التجريب و التشذيب ، أو حيث لا أحد يقلم أظافره..
لكن بعض مفاصل التجربة عند الشافعي تضج بدعوى الاكتمال..أو فلنقل تضج بنرجسية الشاعر القابض أو الذي يكاد يقبض ، على رؤياه و لغته بعد طول بحث ، و لكن " نيرمانا" الشافعي تظل ، في ظل نرجسية الامتلاك ، ضوءًا وامضًا و منطفئًا باستمرار ، أو فلنقل هي حضور غائب ، و غياب حاضر ، أو هي بلغة أقرب إلى لغة الكشف و الإشراق الذات نفسها في انكشافها لذاتها و احتجابها عنها:

رغم عدم حصولي على الرُّخْصَةِ
شَعرْتُ بسعادةٍ لا تُوصَفُ
لأنني تَمَرَّنْتُ على قيادة ذاتي
في المشاوير الاستثنائيّةِ

....
تتسرَّبين أيضًا بسهولةٍ في مسامِ جِلْدِي المتشقِّقِ
تتشَرَّبُكِ ذرّاتي المترابطةُ
المتعطِّشةُ إلى التحلُّلِ
في الجبرِ الحيّ
.....

تَوَقَّعْتُ حُلْمًا بديعًا في تلك الليلةِ
خصوصًا بعد أن قررتُ النوم بدون عشاءٍ
وبدون غطاءٍ

بالفعل
طَلَعتْ نيرميتا من الشَّرْنقةِ
وراحتْ تُطقْطقُ عُنقَها بدلالٍ عدة مراتٍ
وأنا أُصَفِّقُ لها بحرارةٍ
.....

رمالُ نيرمانا وغبارُها الذَّرّيُّ،
فوق جِلْدِي وَجِلْدِ حذائي،
تؤكّدُ أنها اخْتَرَقَتْ حدودي وأسلاكي الشّائكةَ
عابرةً من مكانٍ ما
إلى مكانٍ ما

.....

نيرفانا
"صباح الخير" من شَفَتَيْها كافيةٌ جدًّا لأتساءلَ:
"كيف سأتحمَّلُ رائحةَ البشرِ أمثالي
بعد أن غمرني عِطْرُ الملائكةِ؟!"
.....
في اعترافاتي أنا،
في منزلي ودون أي ضغوط،
ورد أني أغش الجميع،
حيث أحتضنهم بذراعين مستعارتين
بينما ذراعاي الحقيقيتان تطاردان نونا
أملاً في احتضانها.
....
خلف نيرمانا الممتدة أمامي كستار
أرى الحياة والموتَ بوضوحٍ على المسرح
وهما يتبادلان المقاعد والأدوار
وأرى نفسي مقبلاً نحوي بخطواتٍ متسارعةٍ
هل نيرمانا شفافةٌ إلى هذا الحدِّ،
أم أنها لا وجود لها؟

....
و الشاعر عند الشافعي ، هو المعادل لتيمة الوحدة ، التي أراها التيمة الأبرز في نصوصه.فالشعر هو موقف انعزالي من العالم ، أو فلنقل هو رؤية متعالية على الواقع ، تسعى إلى استنساخه و إلغائه ، و اللبنات التي يبني بها الشاعر عالمه الجديد ليست إلا مفردات اللغة:
أصنعُ من خَجَلِي المتورّمِ منطادًا
أصعد به إلى أقدمِ كوكبٍ في المجرَّة
حيث لا أحد يقْلَمُ أظافِرَهُ الجميلةَ،
التي يحفرُ بها مسالكَ حياتهِ
ويحفرُ بها قَبْرَهُ
..
هذا المقطع الأخير يلخص كثيرا من الشافعي الشاعر و الإنسان.الشاعر الباحث عن البدايات ، أو عن معنى المعنى ، و الإنسان الباحث عن الجوهري و الخالد بعيدا عن قشرة الزائل و اليومي.

أخيرا ، هذا نص كيبوردي ، مرتجل ، مهدى إلى الشافعي:
نيرمانا
تسبح عارية في محبرتي..
و حين أقلب المحبرة..
على الورقة..
بخبث متلصص ..
يفاجئني صمت الورقة..
إلى أين هربت نيرمانا؟..
أحيانا يفاجئني طيفها في مرآة رقمية..
و أحيانا ..
أسمع أنينها الخافت
في طية حاسوبي المحمول..
و أحيانا يدغدغ أنفي طرف ردائها..
لكنني أبدا،
لم أحدق في عينيها.
قالت لي مرة:
إنك لن تراني
و إذا أردت أن تراني..
فانظر إلى حاسوبك..
فإذا استقرت حروفه
فسوف تراني.
نظرت إلى حاسوبي ..
فكدت أخرٌّ صعقا
حين قرأت الرسالة التالية:
We Cannot find your page

الدكتور رياض بن يوسف - الجزائر

Like 0 Tweet Share