علامات

من مواد هذا العدد

الرمـزية وتجـليـات المعـــنى

المشروع البـلاغي لمحمد الولي

لمن تُقـرع أجـــراس آسفي؟

صـراع الإنسان مع جرحه

مـــوت الثقـــافية الشعبية

مـن اللوغـوس إلى الأيدلون

الصـوفية أو طـاقة الفـراغ

التـــرجمـــة وخطـــاباتـــها

******

العدد 58

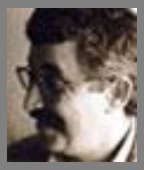
2022

علامات

مجلة ثقافية محكمة

المدير المسؤول

سعيد بنگراد



المرحوم عبد العلي اليزمي

المرحوم محود ميري

هيئة التحرير

محمد الولي

أحمد الفوحي

كمال التومي

الإيداع القانوني: 1994/29

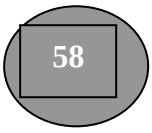
ملف الصحافة: 93/13

الترقيم الدولي: ISSN=1113-3619

تعبر المقالات المنشورة عن آراء أصحابها

لا ترد المقالات التي لم تنشر إلى أصحابها

يخضع ترتيب المقالات لاعتبارات تقنية



طبع هذا العدد بدعم من وزارة الثقافة

المحتويات

- الرمزية وتجليات المعنى	: سعيد بنكراد	3
- لمن تُقرع أجراس آسفي	: مُحَمَّد الداهي	21
- صراع الإنسان مع جرحه	: سالم اكويندي	31
- المشروع البلاغي لمحمد الولي	: ياسين معنان	55
- "هذا الوثن كان أناي"...	: عبد الكريم الفرحي	73
- إلزا غودار: تحذير قبل فوات الأوان	: محسن الدموس	81
- موت الثقافة الشعبية	: سعيد أراق	91
- سلطة الإقناع في فواتح الحكي الشعبي	: الحسين والمداني	111
- الصياغة الأدبية في النثر الصوفي	: حسن الطويل	123
- الفيزياء الصوفية أو طاقة الفراغ	: مصطفى العطار	133
- الترجمة وخطاباتها	: عبد الرزاق أومتي	139
- مقام التلفظ في البورتريه	ترجمة : مُحَمَّد الشنقيطي	155

الرمزية وتجليات المعنى

سعيد بنگراد

1

لا يمكن "للغطاء اللفظي أن يبْلُغ الحدود القصوى في الذات الإنسانية، ولا يمكنه تقديم وصف شامل لها"(1) أيضا، هناك مناطق في هذه الذات وفي الوجود تظل دائما خارج سلطان اللغة وخارج قدرتها على تقطيع المدرك وفق محددات مفهومية تفصل الكائنات والأشياء وتميز بينها. ذلك "أن الشيء لا يكون حقا بإطلاق في وقت واحد ومن وجه واحد"(2)، فالموضوع أشمل وأوسع بالضرورة من العلامة التي تعينه. وهذا معناه أن اللغة تصف الشيء استنادا إلى ممكناتها هي، لا إلى مجموع ما هو مُودَع في الشيء حقا. وهذا ما يجعل "تجربة المعنى ناقصة دائما"(3)، إنها تقتضي بالضرورة بلورة سياقات هي سبيلنا إلى استعادة ما ظل خارج التمثيل أو استعصى عليه. إن الإنسان يُعطي الشيء المحسوس معنًى من خلال إيداعه في مفهوم ينوب عنه. وخارج هذا التمثيل ليس هناك سوى العماء المطلق.

فلا وجود لشيء في الطبيعة يوحي بشيء آخر غير ذاته، إنه ليس منذورا لوظيفة أخرى غير ما توده المُوجهات الأولية فيه وتُبيحه. وهذا معناه أن الأشياء والكائنات موجودة بضرورات الوجود لا غير. إن الممارسة الإنسانية وحدها قادرة على إنطاق كل شيء في الكون. فضمنها تبلورت حالات توافق أو تطابق بين الكلمات والأشياء التي تُسميها، ما يُشير إلى وضع اسم لشيء، أي منحه سمات دالة عليه بالجزء أو الكل. لذلك كانت هذه التسمية هي الشكل المفهومي الأول الذي وضَع تجربة الوجود ضمن عجلة ترميزية ستستوعب لاحقا كل شيء في حياة الإنسان. يشير هذا الشكل الرمزي إلى "الحد

الأدنى" المعنوي الذي يُمكننا من التواصل فيما بيننا خارج ما يُشكل "عالما أبيض" لا يقول إلا ما يمكن أن يلتقطه الحس في الطبيعة.

إن المتكلم في هذه الحالة لا يبحث في ذاكرة الكلمات عن إحالات أخرى غير ما يمكن أن يقوده إلى المرجع الذي يُشير إليه الكلام، فالمسافة فيه بين العلامة وما تُسميه قصيرة جدا. إن الكلمة ليست كلمة لذاتها، إنها كلمة من أجل تعيين ما يوجد خارجها. وذاك ما يميز كل الوقائع التي تشكل التبادل اليومي بين الناس، فهؤلاء لا يلتفتون في الأسواق إلى كلماتهم، إنهم مشدودون إلى مردودها، مثلما ينشَدّون إلى مردود كل البضائع في السوق. إن "المعنى في هذه الحالة يموت في المرجعية وتموت المرجعية في الفعل الذي يكشف عنها"(4)، كما يقع للإيماءة الدالة على الشيء الذي تُشير إليه. إن المعنى "مكشوف" في حالات التسمية المباشرة.

لذلك تُحيل الرمزية في هذا السياق، "على ما يجمع بين كل الطرق التي تروم منح الواقع معنى، ومن خلالها يتخذ هذا الواقع بعدا موضوعيا"(5). فنحن لا نمتلك الأشياء في حقيقة وجودها، وإنما نكتفي بالتقاط المعاني الدالة عليها. بعبارة أخرى، إننا نَثق في الكلمات أكثر من ثقتنا في ما يُورده الحس على الذهن. لقد فُصِل بيننا وبين عالمنا بعلامات ستكون هي سبيلنا الوحيد إلى قول شيء ما عن الكون وعن الكينونة التي تستوطنه. "لقد تزامن تشكل هذه الكينونة مع تشكل المعنى"(6)، فما خسرناه ونحن نتأى عن الحسية فينا، سنستعيده في مساحات التمثيل الرمزي. "لقد حلت العلامات محل الواقع، وهي وحدها توهم الناس بحقيقة ما هو ماثل أمامهم"(7). إن الكلام لا يسمي فقط، إنه يكيف العلامات مع إكراهات المحددات الثقافية.

وذاك ما تُشير إليه لحظة التعيين الأولى (التسمية)، "فعندما تولد الكلمة تعود الأشياء إلى طبيعتها، حينها ينتصب الإنسان واقفا" (ريكور)، إنه يتخلص من أسر الأشياء ليُسْلم قياده لنظام لغوي صارم سيتعلم من خلاله كيف ينتمي إلى كل أنظمة الوجود، وهو وسيلته أيضا إلى خلق عوالم لا تعيش في الغالب إلا في اللغة، فعلى ضفاف "الزمنية

الموضوعية" تتطور زمنيات أخرى تستعيد ما نسيَه الناس وما سُلب منهم أو ما ضاع في تفاصيل المعيش اليومي. ذلك" أن الكينونة تُقال بطرق متعددة"، كما يقول أرسطو.

بعبارة أخرى، إن الأشياء في التمثيل الرمزي لا تقول كل شيء عن نفسها، إنها توكل جزءا من ذلك إلى الذات التي تُعيد صياغة ما يأتيها من خارجها، إنها من خلال ذلك توسع من ذاكرة الكون وتزرع فيه الشك والريبة والبهتان والتضليل. وهذا النقصان، كما سنرى أسفله، هو أصل التأويل والباعث عليه. فنحن نحتاج إلى التأويل لأن الكلمات لا تحمل ما يكفي من الحقائق عن الشيء الذي تمثله، أو أنها تقول عنه أكثر مما يجب قوله. فجزء من هوية الإنسان مودع في رغبته في أن يكون أكبر وأوسع وأعظم مما يسمح به شرطه ككائن فانٍ. لذلك كان المخيال، والتخييل في كل صيغه، وسيلة مثلى من أجل خلق "مناطق" جديدة في هذه الهوية لا يمكن أن تُدرَك في حقيقتها إلا من خلال وجود فهم مضاف يستحضر ما تبلور في الرمزي. "فأن ينساق المرء، في هذه الحالة، وراء متاهات المعنى، فإن ذلك لا يُشكل تناقضا عنده، فهو يسعى إلى خلق توافق مع نفسه"(8).

بعبارة أخرى، إن الدلالة مشروطة دائما بعملية "حسم سميائي"(9) يقود إلى انتقاء ممكنات منها واستبعاد أخرى. وذاك ما يُشير إلى أن "الفهم" لا يقود إلى تحديد معنى موجود من تلقاء ذاته، إنه يكتفي برسم حدود تجربة رمزية يُعد النص بؤرتها الأساس. إنه شرط التأويل، وهو أيضا شرط وجود دلالات يمكن أن تنتشر وفق قصديات أخرى غير ما يوده المُتلفظ. وذاك ما يصدق على كل الوقائع الدالة في حياة الإنسان. فكما أن الكثير من أسرار اللُّقى الأثرية مودعة في أشكالها برغبة النحات أو في غفلة منه أو ضدا عليها، فإن النص أيضا يمكن أن يقول الكثير عبر ما تتجاهله كلماته أو ما تقوله ضمنا، إنها معان مصدرها سياقات لا تتحكم فيها اللحظة التي أُنتج ضمنها. "فحيث يكون هناك كائن يحلم أو يستشرف المستقبل أو يَنْظم شعرا، سيكون هناك رجل يقوم بالتأويل. إن التأويل ينتمي عضويا إلى الفكر الرمزي، وإلى المعنى المزدوج"(10). وستكون الرمزية استنادا إلى ذلك " هبة من هبات اللغة"(11).

لذلك كان لفظ "المعنى"(sens في الفرنسية) غامضا وملتبسا، "فهو إحالة واتجاه في الوقت ذاته. إنه في الحالة الأولى سيرورة تقود من سنن إلى آخر، أي من عبارة إلى مضمون. وهو في الحالة الثانية قصدية، أي علاقة قائمة بين مسار يجب قطعه وبين نقطة يجب الوصول إليها"(12). وهو دال في العربية على القصد والتعيين أيضا، "فعنيت بالقول كذا: أردت. ومعنى كل كلام ومعناته ومعنيته: مقصده، وما يعني الشيء، أي يظهره ويقصده، وما يُعنَّى به أي يُسمى ويُعنون، وما يُعنى به، يهتم به، وهو أيضا ما نعنو له ونخضع له (لسان العرب)، وهو ما يتضمن الهداية والإرشاد أيضا.

وهي صيغة أخرى للقول إن المعنى تنظيم وترتيب وفصل وتمييز وغاية، إنه في أصله حاصل تواضع وتواطؤ، أما في استعمالاته فهو جزء من مقتضيات الفهم وشرط من شروطه. فالناس لا يفهمون إلا ما له معنى، أي ما له قصد صريح أو مضمر. فالدليل، مثله مثل الوعي، موجه إلى "مستهدف" هو الغاية من التعيين؛ "فحد الدليل ما صح أن يرشد إلى المطلوب الغائب عن الحواس"(13). والاستدلال هنا برهنة على وجود شيء، ولكنه دال أيضا على ما يقود إلى التعرف على ما هو موجود خارج اللغة. لذلك كان " الدال ناصبا للدليل، فهو الذي يفعل فعلا يُستدل به ما هو دليل عليه"(14). فقبل أن يتشكل الدال لن يكون المعنى سوى كتلة غير قابلة للضبط.

إن مفهوم التأويل في هذه الحالة لا يتجاوز ما يُشكل الوظيفة الرمزية التي تقوم بها العلامات وهي تحل محل ما تقوم بتعيينه. ومن هذه الزاوية، تُشير هذه الوظيفة إلى سلسلة الوسائط التي تحجب عنا الرؤية وتمنعنا من الذهاب إلى ما هو أبعد مما تعرضه العين علينا. وهي الوسائط ذاتها التي كان كاسيرير يسميها "الأشكال الرمزية". فنحن نعي أنفسنا ونعي وجود الآخرين ونعي الطبيعة التي تحيط بنا استنادا إلى وسيط يتحقق كل شيء في الوجود داخله وبواسطته. فالصوت الدال على الأسماء والأوصاف ومجمل العلاقات القائمة بين الأشياء والمظاهر والضمائر هو من طبيعة رمزية، إنه تأويل لحقيقة موضوعية ما كان لها أن تستقيم في وجداننا دون وساطة الأصوات. وذاك مصدر اختلاف الألسنة واختلاف

طرقها في تقطيع المدرك ومفهمته، وذاك هو الممر نحو التأويل أيضا. فليس الفهم شرحا للكلام، إنه تأويل، "ولن يكون فهما حقيقيا إلا عندما يعي ذاته بأنه تأويل"(15)، إنه لا يكشف عن موضوع فقط، إن الفاهم يُدرك من خلاله شرطه الرمزي أيضا. أو هو محاولة للتخلص من الحس فينا، " فالإنسان يُسقط أحاسيسه في المعرفة الحسية على كل الأشياء"، كما يقول هيردر(16) ولكنه لا يعرفها إلا من خلال المفاهيم التي تسميها.

بعبارة أخرى، إن التأويل في هذه الحالة "" قول شيء ما عن شيء ما"، إنه دال فقط على دلالة الجملة... فالكلام الدال يُصنف ضمن التأويل"(17). إن المؤول يكتفي بالتقاط رمزية محايثة لسيرورة انفصال الكائن البشري عن محيطه الطبيعي، وهي سيرورة تمت في اللغة ومن خلال حدودها، وذاك ما جعل الإنسان" كائنا رمزيا" (كاسيرير). لذلك نُظر إلى العلامة دائما باعتبارها "كل لفظ وُضع لمعنى"(18)، إنها شكل رمزي لا يتحكم فيه سوى التواطؤ، إن الكلمة ليست موجهة لتمييز شيء يشير إلى حالة مفردة في الواقع، بل من أجل تمثيله في الرمز. "إن المعرفة المزيفة هي في الوقت ذاته رمز حقيقي، إنه رمز حقيقي لشيء لا يمكن لأي شيء آخر أن يكشف عنه غيره"(19). فما يسميه ريكور "معرفة مزيفة" ليس سوى حالات تشخيص هاربة من المفهمة.

بعبارة أخرى، "إن وجود الرمز مشروط بوجود عبارة لسانية تستثير الكثير من المعاني، وذاك ما يقتضي تأويلا. ومصدر ذلك وجود بنية قصدية لا تعود إلى الرابط بين المعنى والشيء، بل إلى معمارية خاصة بهذا المعنى، يتعلق الأمر برابط بين المعنى والمعنى، رابط بين معنى ثان ومعنى أول. لذلك كان التأويل وحده قادرا على إدراج الرمز ضمن القضايا الكبرى للغة"(20). وهذا معناه أن التأويل "يحيل على بنية قصدية من درجة ثانية تفترض وجود معنى أول الغاية منه استهداف شيء أول يحيل على شيء آخر غير ذاته"(21). ذلك أن التعدد في الدلالات ليس قصدا عرضيا مصدره المتلفظ فقط، بل هو خاصية من خاصيات اللغة ذاتها. إنه تعبير عن تعددية الأبعاد في الإنسان، أو هو حاصل

عجزنا عن استيعاب كل انفعالاتنا وإيداعها في مفاهيم قابلة للتداول خارج وجهها المشخص.

يتعلق الأمر بمخلفات حضور الإنسان "في العالم"، إن العلامة هي سبيله للانفتاح على خارج لا يمكن أن يستقيم إلا في وعيه. إننا لا نُعين الموجود في العالم في "شيئيته الشيئية"، بتعبير هايدغر، إننا نُسميه من خلال محدداته، أي نُصنفه ضمن معنى هو الذي تحتفظ به الذاكرة. فهذه المعاني موجهة إلى تدبير شأن نفعي لا يتجاوز حدود ضمان البقاء على الأرض. وهي بذلك قاصرة عن قول كل شيء عن كينونة الإنسان. ومن خلال هذه السمات تتحدد النواة الدائمة في شكل المعنى وفي أشكال حضورنا في الحياة، وهي سبيلنا إلى تحديد الطارئ في الذاكرة الرمزية أيضا.

ووفق هذا المنظور يتحدث أومبيرتو إيكو عن العملية التي تقود إلى الارتباط بالعالم الخارجي، فهي في تصوره إضافة "شحنة دلالية" تستعيض عن المدرك الحسي بما ينوب عنه من خلال الربط الوثيق بين "مدلول إدراكي" و"مدلول لساني". يتعلق الأمر في هذه العملية بـ "ملء"، بالمعنى الفينومينولوجي للكلمة، فهي التي تقود إلى استعادة المدرك في المعنى، أي تُدرجه ضمن تجربة المعيش. استنادا إلى ذلك "يكون فعل الإحالة رابطا بين تجربة إدراكية وبين كفاية دلالية (...) حينها تصبح الإحالة اللسانية على شيء من طبيعة غير لفظية مواجهةً بين موضوعين من طبيعتين مختلفين: مضمون فعل إدراكي من جهة ومضمون فعل لساني من جهة ثانية"(22). وهو ما يَعني ألا وجود لما نراه في حقيقة أمره إلا من خلال ما يُسميه، فأن ترى شيئا وتُسميه هما في واقع الأمر عملية واحدة تتم في المعنى لا في الوعي الذي يُدرك (مثال هوسيرل: أن ترى الأحمر وتسميه أحمر هما عملية واحدة تتم في الدلالة).

وهي السيرورة ذاتها التي يصفها بورس بمفاهيمه الخاصة حين ينتشل الموضوع من ماديته ويحوله إلى حاضن لأقسام لا يمكن أن تحضر في الذهن إلا من خلال خطاطة مجردة تتضمن كل النسخ الممكنة (البنية الإدراكية). إن العين محمية من قبْلُ بجهاز

مفهومي هو الذي علَّمها كيف تنظر بالمعنى إلى ما يأتيها من الحس. ومن هذه الزاوية، لا يمكن "للمدلول الإدراكي" أن يتحقق بصفته تلك إلا حين تحتضنه العبارة التي تقود إليه. فنحن لا ندرك وجود الشجرة إلا في الحدس، أما في حقيقة الإدراك المفهومي، فإن موطن الشجرة هو اللسان، فاستنادا إليه تتناسل معانيها وتتكاثر وتنتشر من أشدها ارتباطا باللحظة الأولى في التعيين، التسمية، إلى أكثرها تجريدا، أي ما يمكن أن يعود إلى استعمالاتها الرمزية. وفي هذه الحالة، ستنفصل عن سياقها الأصلي لتُصبح دالة على الخصوبة والأصل والجنس وما تشاؤون من الدلالات التي لا تتحكم فيها سوى الموسوعة.

2

وضمن هذا التراكب بين الإدراك الحسي والمفهمة التجريدية "يتم استيعاب القطيعة بين الشيء ومعناه، وضمنه يوضع الاسم للشيء أيضا، وذاك ما يحدد المسافة الدلالية التي تُبيح التأويل"(23) وتجيزه وتقتضيه أيضا. يتعلق الأمر بحُجُب تَفصل وتَصل بين الحسي في الطبيعة، وبين التشكل المفهومي للعالم في الذهن في الوقت ذاته. وبما أن الفواصل بين ما يُسمي ويَصف وبين المسمى والموصوف لا يمكن التحكم فيها، فإن الإخلاص للمرجع يكون أمرا مستحيلا أيضا في الكثير من الحالات. هناك مضافات الذات وتعدد واجهات الموصوف، وهناك النقصان في التمثيل في الوقت ذاته. فمن البقايا الغفل في التسمية يتسلل الظن والشك وتبزغ الحاجة إلى فهم إضافي، إن "الحياة ذاتها تأويل"، كما كان يقول نيتشه.

وتلك هي "الفجوة" التي تتسلل من خلالها كثير من المعاني التي قد لا تكون لها صلة بقصد الكلمات وبقصد المؤول أيضا. ففوق هذا وذاك هناك الموسوعة الثقافية، فهي التي تتحكم في استعمالات الكلمات وهي التي توجه قصدياتها وتغير وتعدل من دلالاتها. "فعلاقة الإنسان مع العالم ومع الله ومع نفسه لا تتحقق في الزمن بالطريقة نفسها، هناك قيم ومعايير تظهر ثم تختفي وعلى المؤرخ الانتباه إليها درءا لفهم خاطئ للماضي"(24). بل إن الكثير من أشكال السلوك الإنساني والكثير من الطقوس الاجتماعية تستعصي على الفهم إن لم نردها

إلى أبعاد أسطورية لم يستطع الإنسان التخلص منها، فهي وحدها تمكننا من تفسير ميلنا إلى تسلق الجبال أو العبث بالماء في الأنهار الكبيرة أو الاستحمام في البحر، وهي التي تجعلنا نقبل كل ما يُقال لنا في عوالم التخييل.

لا يُنظر إلى الرمز في هذه الحالة باعتباره شحنة دلالية تُضاف إلى الكلمات أو الأشياء. هناك سمات جديدة ستُسند إليه هي التي تعتمدها الهرموسية وكل نشاط تأويلي يروم استعادة دلالات ظواهر وطقوس وأساطير. إن "الغاية من هذه الاستعادة هي تعميم الخبرة الإنسانية لكي تتخذ بعدا كونيا ملموسا. فهذه الأساطير تُشخص، بفضل البنية السردية التي تتحكم فيها، أحداث وقعت في" ذلك الزمن"، وستتلقى تجربتنا إثر ذلك توجيها زمنيا يجمع ويشير إلى الفاصل بين بداية ونهاية، حينها يشحن حاضرنا بذاكرة وأمل. بل إن الأساطير تحكي، فيما هو أبعد من ذلك، في شكل حدث عابر للتاريخ، تلك القطيعة اللاعقلانية، وتلك القفزة العبثية التي تفصل بين حقيقتين: تشير إحداهما إلى براءة المآل، أما الثانية فتشير إلى خطيئة التاريخ"(25). فنحن في الحالتين نعيش قلقا موزعا على بدايات ضاعت منا إلى الأبد وعلى نهايات مجهولة لا نعرف عنها أي شيء.

إن الإنسان استنادا، إلى ذلك، لا يُعبر عن نفسه من خلال مفاهيم العقل وحدها، إنه يحكي ويرسم ويُسقط الكثير من الأحلام التي لا يمكن أن تتحقق إلا في الاستيهام. إنه يحاول خلق عوالم تُشخص ما يريده العقل ولا يستطيع صياغته في المفاهيم. وذاك ما يفسر حكمة هذه الأساطير وعبرة المحكيات الشعبية ورمزية الأمثال. فنحن لا نتوجه الى الدهماء كما نتوجه إلى العقول التواقة إلى معرفة أكثر مما تقوله الكلمات، إن الدهماء تقنع بفتات المعاني، أما الذهن المتقد فيغريه التعدد فيها. وهذا معناه " أن الأسطورة تكشف عن بعد في المعيش الإنساني من طبيعة قيمية منفصلة عن الواقع. فالإلهام الأسطوري، الواهب للمعاني، يكشف عن ممارسات في الكون توجد خارج توسط العقل. فالاستعانة بالأسطورة لا يحيل على حقيقة الأشياء، بل على حقيقة الإنسان وعلى وروابطه مع العالم ومع الله"(26). وهذا معناه أن الأوديسا والشاهنمة والكثير من المرويات لم تكن محكيات

تصف خوارق أبطال لا يقهرون، بل كانت محاولة لتشخيص حكمة الحياة(27). إنها محاولة لملء فراغات تركتها زمنية قدسية نجهل الكثير عنها.

وتلك صيغة مجازية للقول إن الإنسان يُروِّض الطبيعة بالكلمات الدالة عليها، ولكنه سيكون ضحية ما يروض ويُعين في الوقت ذاته، إنه يستعملها ضدا على رغباته أو يستعملها من أجل التحايل على ما استنَّه لنفسه من طقوس وشرائع، أو ليبرر الخضوع والانصياع لقوى لا قبل له بها. ذلك أن الأشياء والكائنات في حقيقة الطبيعة ليست هي ذاتها في استعارات اللغة، فصورة الأسد لا تُشير إلى وحشيته في الغابة فقط، إنها تُشير أيضا إلى الشجاعة والشهامة والنبل، ولن يكون الغول بكل صفاته سوى إنسان مقنع يحمل الشر والفظاظة والكثير من صفات التوحش. تماما كما هي المظاهر والأبعاد والكثير من العلامات المضافة الدالة على معاني في الذات الإنسانية لا على ظاهر الأشياء. إن "كلمة كلب لا تعض"، كما يقول أرسطو.

إن الرمزية في هذا السياق ليست حاجة أولية فرضتها سيرورات التأنسن، إنها درجة عليا داخل هذه السيرورة، إنها دالة على وجود مضاف يتحقق خارج النفعي في سلوك الناس؛ إنها مودعة في نصوص الدين والأساطير، وهي أيضا في نصوص الشعر والسرد والتشكيل والكثير من الطقوس الاجتماعية. فقد يكون الإنسان قد اهتدى إلى العيش المشترك استنادا إلى ما يقتضيه حس البقاء عنده، ولكنه كان في حاجة إلى غطاء تخييلي يُجنبه ضيق العيش ورهبة الموت وغضب الطبيعة وما يمكن أن يصدر عن قوى اجتماعية ضيَّقت عليه وحرمته من لقمة العيش. ومن هذه الزاوية لم تكن الأساطير سوى حالات عيش يمارس فيها بالتشخيص ما ضاع من العقل أو تطور على هامشه. فلكي نفهمها وجب تأويلها وردها إلى أصلها الأول. "إن النصوص شبيهة بالمنازل، يجب إعادة تشييدها لتتحول الى مساكن"(28). فما بين المنزل والمسكن هناك السكينة ودفء المقام.

إن النصوص، استنادا إلى ذلك، ليست في غالب الأحيان سوى "استعارة" كبرى تحتضن كل أشكال الخوف والقلق والأحلام التي رافقت الكائن البشري على الأرض.

فلم يراهن الإنسان فيها على قول حقيقة تُخبر عن وقائع عاشها حقا، بل كان يود بلورة صيغ تشخيصية تُعشش فيها الانفعالات والأهواء خارج إرادة الناس أو في غفلة منهم. ولم يتردد ريكور في النظر إلى كل المحكيات والأساطير التي خلفها الإنسان وراءه باعتبارها وقائع يجب أن تُصنف ضمن التاريخ. فهوية الإنسانية من طبيعة سردية، إنها لا تستمد وجودها من وقائع فعلية فقط، بل هي أيضا حاصل ما يُنتج في التخييل.

لذلك كان التأويل "تكتيكا للشك أو موقفا ضد الأقنعة"(29). وقد يكون "محاولة لاستعادة معنى مهدد بالضياع أو شكا وريبة في نصوص تدعي الحقيقة بمعانيها الظاهرة فقط"(30). فسؤالنا عن فحوى ملفوظ ما، معناه أننا نشكك فيه، أو على الأقل نشير إلى حالات الغموض والالتباس التي تكتنف معانيه. وفي جميع هذه الحالات عُد التأويل محاولة للقيام باستعادة مفهومية لما قيل في هذه النصوص في شكل تفاصيل منتشرة في حياة تُعاش في غفلة من الأحياء. فداخل اللغة يودع الإنسان حقائق وجوده، وداخلها يبني عقائده وطقوسه وتوسلاته، وداخلها يتحرك معبوده أيضا. فالتمثيل ليس حاصل رابط مباشر بين صوت وواقعة، بل هو سيرورة قد نعرف الكثير عن بدايتها، ولكننا لا نستطيع وضع حد لإحالاته. وذاك هو الحد الفاصل بين إنسانية تنتشر في الزمنية وبين عيش لحظي لا يعيد إنتاج سوى نفسه. لذلك كان الرمز في العربية مرادفا للفطنة والنباهة،" فَرَجُلٌ رَمِيزُ الرَّأْيِ وَرَزِينُ الرَّأْيِ أَيْ: جَيِّدُ الرَّأْيِ أَصِيلُهُ; وهو: الْعَاقِلُ الثَّخِينُ الرَّزِينُ الرَّأْيِ بَيِّنُ الرَّمَازَةِ"(لسان العرب).

وتلك سمة من سمات التمثيل الرمزي في حياة الإنسان، "فلا وجود لرمزية قبل الإنسان الناطق، فعلى الرغم من أن الرمزية متجذرة في تفاصيل حياته، فإن الكون والرغبة والمتخيل كل أولاء يعبرون عن أنفسهم من خلال اللغة في المقام الأول. نحن دائما في حاجة إلى الكلام من أجل استعادة العالم وإضفاء طابع قدسي عليه"(31). وهي صيغة أخر للقول، إننا لا نؤول المفاهيم بالمفاهيم، إننا نبحث فيما بُني في الصور الحسية وفي

المرويات والطقوس الاجتماعية عن معادلاتها في المفاهيم الذهنية. إننا ننطلق من المعنى الظاهر من أجل الإمساك بدلالات تختفي في ما رُوِي أو تم تشخيص صفاته.

لذلك لا يتعلق الأمر في التأويل بالوصول إلى حقيقة كلية، فالمؤول يكتفي بالإمساك بحالة من حالاته ضمن افتراض تأويلي بعينه. ذلك "أن التحكم في المسافة الفاصلة بين المعنى الحرفي والمعنى الغامض أمر صعب، فقد يقودنا هذا المسعى إلى المعنى "الحقيقي"، ولكنه قد يُضللنا أيضا (...) لذلك تتوجه الهرموسية في الحالتين معا إما الى السماء وإما إلى العدم"(32). إن استعادة زمنية مضت كما تحققت في المعنى، في الهرموسية وفي الفينومينولوجيا على حد سواء، لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال استحضار الحاضن الثقافي للذات التي تؤول، فذاك شرط وجود أفق آخر يهفو إلى استيعاب ما يأتيه من خارجه.

يتعلق الأمر بالوصْل بين زمنيتين يشدهما المعنى إلى بعضهما البعض. فإذا كانت" الإرادة في البناء وحدها غير كافية، فإن نوعية القصد في التأويل ليست كافية أيضا"(33). إن المؤول لا يبحث في مخزون جاهز ومودع في ذاكرة لا تتغير، إنه يواجه ما يعرف بما لا يعرف أو ما هو بصدد البحث عنه. "إننا نود التعرف على ما كنا نعرفه من قبل"(34)، ولكننا نخشى ما سنصل إليه. بعبارة أخرى، إننا لا نكف عن التأويل، لأننا في حاجة دائمة إلى وسيط لكي نُدرك مصدر وجودنا على أرض لا نعرف دون هذه الوسائط كيف حللنا فيها.

لذلك لم تكن الهرموسية قاعدة للتأويل فحسب، بل كانت طريقة في انفتاح الذات على آفاق أخرى غير ما يوحي به وجودها أيضا. وذاك ما يقتضيه شرطنا، فنحن في حاجة إلى معنى أول لنتواصل فيما بيننا، ففي غيابه لا يمكن الاستقرار على حقيقة بعينها، ولكننا في حاجة الى الكثير من المعاني لكي نكون قادرين على قول ما يكفي من الحقائق للكشف عن أسرار وجداننا. وهي حقائق لا يقول عنها الشرط النفعي في الغالب أي شيء، إن نصوص التخييل وطقوس الدين والمجتمع يمكن أن تكشف عن بعض أسرارها. وهذا معناه أن "الناس لا يتكلمون اللغة التي تحتضن الرموز، إنها هي التي تتحدث إليهم. لقد

ولدوا في اللغة، في ضوء اللوغوس الذي ينور طريق كل من جاء إلى هذا العالم"(35). فلا شيء يمكن أن يوجد في هذا الكون خاليا من الرموز، "فكل كلمة وكل إشارة تتضمن كنزا مخفيا يوضع بين يدي من يمتلك المفتاح"(36). يجب أن يستحضر المؤول ما كان متاحا في زمنية الواقعة الموصوفة لكي يدرك بعض دلالاتها.

بعبارة أخرى، إن المؤول لا يؤول ما بنفسه، إنه يستعين بما قيل في اللغة عن أشياء لا توجد في اللغة. إن التأويل ليس هدما، بل هو إعادة بناء تتم في مفاهيم تُجرد ما وصل إلى الوجدان في شكل مشخص. "إنه شبيه بالمعماري، كلاهما بنَّاء منشغل بما يصل السماء بالأرض: فلا يريد البنَّاء تشييد منزل سيتهالك بعد حين، وبالمثل لا يريد المؤول التقاط معنى خاطئ يُدمر صرح النص. يجب رفع السقف إلى أعلى، إلى أن يبلغ السماء، ويجب أن تتجاوز الدلالة بعدها الحرفي"(37). فقدر الإنسان أن يكون "دازان"(38)، أي موجودا يتحدد في المعنى لا في الموجود المادي. "إن الذات قطب قصدي، إنها حاملة لغاية، لذلك لا تتوجه إلى آخر، إنها مشدودة إلى حقل دلالي. فالظواهر ليست أشياء، بل هي محددات الحياة القصدية، إنها الوحدات الدلالية الناتجة عن هذه القصدية"(39).

وتلك هي إضافات بورس في ميدان الدلالات الاستعارية، وفي ميدان التأويل في المقام الأول. فالموضوع الذي يتحدث عنه في تعريف العلامة ليس شيئا، إنه "تجربة"، " فهو يمكن أن يكون عنصرا داخل ما يؤثث الكون المحسوس، ويمكن أن يكون أيضا فكرا وانفعالا وإيماءة، كما يمكن أن يكون شعورا ومعتقدا"(40). فقد يكون موضوع اللغة بلا إحالات مرجعية، بل قد يكون خارج قدرة الإنسان على تصور ما لا يستطيع تصوره. لذلك كان الله ذاته مقولة نظرية، إنه كيان مجرد، إنه موجود في حدس الوجدان فقط، ولكنه قابل للإدراك من خلال سلسلة الوسائط التي تقود إليه: هناك الأنبياء والحكماء وأولياء الله الصالحون وهناك الحج وحلقات الذكر وكل أشكال التعبد.

استنادا إلى هذه الوسائط ينتشر الله في كل الوظائف والوقائع الاجتماعية، إنه في الأب والأستاذ والسلطان والقائد ورب العمل. إن حقيقته هاته لا تنال من عظمته في

وجدان المؤمنين، إنها الفضاء أو المساحات التي يمكن أن يصبح فيها قويا وكريما وغفارا ورحيما، كما يمكن أن تعبر عن ذلك أسماؤه الحسنى، وكما هي عظمته في خلقه. ففي الحالتين معا لا يعرف الناس عنه إلا ما يمكن أن يتشكل في وقائع قابلة للوصف المشخص. فلا قِبل للعامة بقصد اله، فالله أجل من أن يُتعرف عليه بشكل مباشر، لذلك كان تفسير الفقهاء وسيطا ضروريا للتخلص من طبقات التعبير الحرفي.

وذاك هو الأساس الذي انطلقت منه الهرموسية ودافعت عنه كل التيارات التأويلية بعدها " إن الغاية من التأويل هي الكشف عن أن الوجود لا يأتي إلى الكلام، إلى المعنى والتأمل، إلا من خلال القيام بتفسير كل الدلالات التي تنمو داخل عالم الثقافة. ذلك أن الوجود لا يصبح " ذاتا"، إنسانية وراشدة، إلا من خلال امتلاك هذا المعنى الموجود أصلا في "الخارج"، في الأعمال الأدبية وفي المؤسسات والمآثر الثقافية حيث تتخذ حياة الذهن بعدا موضوعيا"(41). فما وصلنا ليس رسائل من ماض ولى إلى الابد، بل هو حالة تصل بيننا وبين ما استدبرناه وما نتوق الذهاب إليه. إننا لا نؤول من أجل فهم ما مضى، بل نفعل ذلك من أجل تحديد سبيلنا إلى مستقبل لا نعرف عنه إلا القليل.

وهذا أيضا ما كشفت عنه كل المحاولات التي كانت ترغب في استعادة زمنية ولت لا شاهد عليها سوى المعاني التي تضمنتها نصوص تَضِن في الغالب بأسرارها (الهرموسية الرومانسية). هناك بيننا وبين هذه النصوص ميثاق تواصلي صريح لا توصف وفقه حقيقة موضوعية، بل يُعاد بناء بعض شروطها بشكل تصويري. ما يمكن أن يتخذ شكل تمثيلات مشخصة تحاكي الحياة، ما يسميه البعض "العبرة" أو "الموعظة"، يدخل ضمن ذلك ما قام به التأويليون الأوائل الذين حاولوا تفسير ما وقع في زمن قدسي استنادا إلى أساطير تروي قصة الخلق وبدايتنا على وجه البسيطة. ويدخل ضمنه أيضا كل القراءات النفسية التي حاولت ضبط حدود مفاهيم من قبيل الخطيئة والشر الأصلي وكل العقد التي بنيت على أساسها الكثير من ضوابط الحضارة المعاصرة. "إن المجاز هو "تأويل مفارق للماضي، إنه

قراءة للقديم استناد الى نموذج الجديد، انه فعل هرموسي امتلاكي: إنه يضع القصد الجديد محل القصد القراء "(42).

وقد تكون هذه الحقيقة هي أيضا من الأسباب التي دفعت الكثير من المشتغلين في ميدان التأويل إلى تَسْفيه الفكرة القائلة بوجود "معنى كلي" هو ما يفيض عنه النص ويقوم بتشخيصه، ففي تصورهم ليس للنص من قصد مسبق يمكن أن يرتهن إليه في حالات توليده وتأويله سوى "اللعب الحر " بدوال تائهة بلا وجهة ولا غاية، وذاك هو مصدر المتعة فيه. "فعندما تتخلص العلامة من مؤلفها تُسلم نفسها لمتاهتها الأصلية حيث لا قدرة للمؤول على الإحاطة بكل دلالاتها" (دريردا). كما كانت فكرة وحدانية هذا المعنى هي التي قادت الهرموسيين الأوائل إلى افتراض وجود سر نهائي يمكن وضع اليد على كمه وامتداده. وهي الفكرة ذاتها التي تبناها شارحو النصوص الدينية. لم يكن هؤلاء يبحثون عن مبدأ أخلاقي يجب أن يلتزم به الناس، بل كانوا يبحثون عن حقيقية تبنى في اللغة. ونظرية المعاني الأربعة معروفة في هذا المجال (المعنى الحرفي والمعنى المجازي والمعنى الأخلاقي والمعنى الباطني). إن الأمر لا يتعلق فيها بدلالات موجودة داخل النص، بل هي افتراض تأويلي تبناه بعض آباء الكنيسة المسيحية وتبناه قبلهم أحبار اليهود.

وذاك هو الفاصل بين التفسير وبين سيرورات التأويل. يظل المفسر في التفسير خارج النص وخارج روح كلماته، إنه أسير فرضيات مقاصدية تجبره على توجيه معاني كلمات النص، أي إلى ما يُسهم في بلورة قاعدة للفعل. وسيكون التفسير هو مصدر الوقائع، إنه يحدد المساحة الدلالية التي يجب أن يتحرك فيها، وبعد ذلك يبحث عن نص يؤكد القاعدة التي يود الوصول إلى استنباطها. لقد كان هم الأصولي هو وضع اليد على معنى "حقيقي" للنص هو سبيله إلى استنتاج "قاعدة للفعل". إن الفعل في هذه الحالة ليس وليد ضرورات حياتية راهنة يعبر عنها في سلوك واقعي، بل مودع في جزئية نصية هي التي يجب أن تتحكم فيه وتوجهه. إنه لا نؤول من أجل الكشف عن حقائق مودعة في اللغة، إنه يفعل ذلك من أجل إثبات صحة ما قيل في كل السياقات. وذاك هو ثقل المعتقد،

"فليس المهم هو مضمون ما قيل بل القائل، إن المؤول يحل محل التأويل. حينها ننتقل من حقيقة الرسالة إلى فعالية الرباط الاجتماعي"(43)، وإلى ما يمليه الإيمان الديني.

لقد كُيف النص القرآني في التفسير لكي يكون قادرا عل استيعاب العناصر الثقافية الجديدة التي استعمل ضمنها، لقد كان من الضروري التغلب على المسافة الفاصلة بين ثقافتين لا شيء كان يجمع بينهما. فالذين ولدوا وترعرعوا في أدغال إفريقيا واحتكوا بالطبيعة في مظانها بأشجارها وضواريها لا يمكن أن يكونوا شبيهين بالذين رأوا النور في فضاء صحراوي يشكو خصاصا في العلامات. فهذا هو الرهان المركزي الذي كان يحرك الكثير من مفسري النصوص الدينية ومنها القرآن. لذلك لم يهتم الكثير منهم بأسرار أخرى غير ما يقود إلى استنباط قواعد للفعل تقوي الإيمان بالمعتقد.

ولم تكن تلك الغاية المنشودة في التأويل، إن المؤول يتسلل إلى ذاكرة النص من خلال تنشيط ذاكرة كلماته في المقام الأول. فالكلمة ليست خرساء وليست بلا ماضي، إنها لا تنسى استعمالاتها في سياقات أخرى. لذلك لا يرتبط التأويل بالحقيقة، إنه وسيلة فقط للكشف عن بعض أوجهها، أو الكشف عما خبأه الاستعمال الاستعاري للكلمات والأشياء والكائنات. وفي هذه الحالة، فإن الكلمات تنفصل عن مراجعها، وعن قصدياتها في القاموس، إنها لا تعبر سوى عن نفسها، إنها تصبح "كلمات لنفسها" كما يقول ريكور. لذلك لن يكون التأويل شكا في النص، إنها ريبة من معنى مكشوف للعيان، لذلك كان إيمانا بممكناته في قول أكثر مما يقوله منطوقه. "فلا وجود لوقائع فعلية ليس هنا سوى التأويل ... فليس للعالم معنى واحد، إن له معاني لا حصر لها ولا عد"(44)،كما يقول نيتشه.

وتلك هي حكم الاساطير والملاحم، فدون تأويل لن تتجاوز حدود ما يمكن أن يقوله حكي عن خوارق قامت بها آلهة لا رحمة في قلوبها. "وهذا ما قام به البعض حين حاولوا استكشاف الآفاق الداخلية للاوعي. ويعطي هذا الصيد في أعماق المحيط عن الرموز والعقد من كل الأنواع نتائج مبهرة لم يفكر فيها المسكين هوميروس أبدا. إن أبسط

طالب في التحليل النفسي يعرف اليوم عن الدلالات الواقعية للأوديسة أكثر مما كان يعرفه مؤلفها. وإذا حاول هوميروس التأكيد أنه لم يفكر في هذا أبدا، سيُعترض عليه بالقول إن هذا الكبت نفسه يُعد دليلا على أنه كان يريد قول ما قاله فعلا "(45). وتلك هي الآفاق التي يفتحها النشاط التأويلي.

1- H G Gadamer : L'art de comprendre, Ecrits II , éd Aubier,1991, p 197

2-ابن حزم الظاهري: الإحكام في أصول الأحكام المجلد الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 16

3- H G Gadamer : L'art de comprendre,op cit , p.194

4 - Paul Ricœur : Du texte a l'action, p.157

5- Paul Ricœur : De l'interprétation, Essai sur Freud,éd Seuil, 1965, p.20

6- Paul Ricœur : Du texte a l'action, éd Seuil, 1986, p.171

7- Jean Baudrillard : Simulacres et simulation, éd Galilée,p.11

8- Cynthia Leury : Métaphasique de l'imaginaire, éd Gallimard,2000, p.195

9- Jean –Marie Klinkenberg : Précis de sémiotique générale, éd De Boeck Université, 1996,P.83

10- Paul Ricœur : De l'interprétation, Essai sur Freud,éd Seuil, 1965, p,29

11-نفسه ص 48

12- A J Greimas : Conditions d'une sémiotique du monde naturel, in Langages n 10 ,1968, p 14

13-الإمام الحافظ الباجي الأندلسي: كتاب الحدود في الأصول، تحقيق نزار حماد، مؤسسة الزغبي بيروت 1973، ص 38

14-نفسه ص 39

15- Loana Vultur : Comprendre, l'herméneutique et les sciences humaines , éd Gallimard, 2017, p.15

16- Georges Gusdorf : Les origines de l'herméneutique, éd Payot, 1988,p.205 : ذكره

17- Paul Ricœur : De l'interprétation, op cit, p.31-32

18-السيوطي : المزهر في علوم اللغة وأنواعها، المكتبة العصرية ، بيروت 1987، ص 8

19- Paul Ricœur : Le conflit des interprétations, éd Seuil ; 1969,p.266

20- Paul Ricœur : De l'interprétation, op cit p.28

21- Paul Ricœur : De l'interprétation, op cit p.22

22- Patrizia Violi : Eco et son référent, in Au nom du Sens, Autour de l'œuvre d'Umberto Eco, éd Grasset,2000, p.25

23- Paul Ricœur : De l'interprétation, Essai sur Freud, éd, Seuil, 1965, p,32

24- Georges Gusdorf : Les origines de l'herméneutique, op cit,p.51

25- Paul Ricœur : De l'interprétation, op cit p.49

26- Georges Gusdorf : Les origines de l'herméneutique, op, cit,p.198

27-انظر في هذا السياق : Luc Ferry : Je vais te raconter l'histoire de la philosophie 2, la sagesse de la mythologie, éd Plon , 2008

28- Cynthia Fleury : Métaphysique de l'imagination, op cit,p.200

29-نفسه ص 36

30- Paul Ricœur : De l’interprétation, op cit p.42

31- Paul Ricœur : Le conflit des interprétations op cit,p.17

32- Cynthia Fleury : Métaphysique de l’imagination , éd Gallimard, 2000,p.202

33- نفسه ص 202

34- Georges Gusdorf : Les origines de l’herméneutique, op cit,p.228

35- Paul Ricœur : De l’interprétation, op cit p.40

36- Georges Gusdorf : Les origines de l’herméneutique, op cit,p.51

37- Cynthia Fleury : Métaphysique de l’imagination, op cit,p.202

38- Dasein كلمة ألمانية دالة على حرفيا على " ان نكون هنا"، ولكنها تشير فلسفيا عند هايدغر بالأساس، على الإنسان باعتباره معنى، إنه "في " العالم ، وليس "داخله"، وبذلك يكون منفتحا على الموجود، ولكنه مستعد على لاستعادته في المعنى.

39- Paul Ricœur : Le conflit des interprétations, essais d’herméneutique, éd Seuil, 1969, p.12

40- أومبيرتو إيكو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة ، 2016، ص 130

41- Paul Ricœur : Le conflit des interprétation, op cit, p.26

42- Antoine Compagnon : Le démon de la théorie , littérature et sens commun, éd Seuil 1998, p.59

43- Loana Vultur : Comprendre, l’herméneutique et les sciences humaines op cit,p.19 ذكرته

44- Cynthia Fleury : Métaphysique de l’imagination , op cit,p.200

45- Georges Gusdorf : Les origines de l’herméneutique, op cit,p.206

46- Georges Gusdorf : Les origines de l’herméneutique, op cit,p.211

صدر حديثا

روبير ريديكير
شبكات
التواصل الاجتماعي
ترجمة وتقديم
سعيد بنگراد

لمن تُقرع أجراسُ آسفي ؟

محمد الداهي

من بين ما يوحي به عنوان "عائد إلى بياضة" الباكورة الروائية لمحمد الخراز (1) عودةُ أحمد إلى بلدته آسفي بعد سنوات قضاها عاملا مهاجرا بكاركسون جنوب فرنسا، وهو ما حفز السارد على كتابة سيرته لتسليط مزيد من الأضواء على حياته الشخصية برفقة الأهل والأحبة والأصدقاء، وتتبع مواقفه وأهواءه بحسب تقلب الأحوال والظروف ما قبل الهجرة وما بعدها.

راهن الروائي على أداء الحكاية باعتبارها "العنصر المشترك الأسمى بين الأعمال الروائية كلها.. والعمود الفقري أو الدودة الشريطية التي لا يمكن التحكم في بدايتها أو نهايتها، كما أنها موغلة في الزمن القديم، ترجع إلى أقدم العصور الجيولوجية"(2). ارتأى أيضا أن يبرز مؤهلاته في استجماع خيوط الحكاية وإعادة ترتيبها حتى تستوفي الشروط الفنية. لابُدَّ أن يكون للحكاية منطقها وزمنيتها الخاصين مستثمرة المعطيات والتفاصيل المناسبة. كلما استبعدنا الزوائد الدقيقة التي تعيش عليها الحكاية قل إعجابنا بها"(3).

امتثل السارد- في استرجاع حياة أحمد بوناجي- إلى طريقة الرواية الشخصية مزاوجا بين السيري والروائي، والوقائعي والتخييلي، والذاتي والجماعي، ومطلقا العنان للذاكرة سعيا إلى استحضار المحطات الرئيسية التي بلورت موقفه من الوجود، وأسهمت في تشييد هويته السردية.

1-البورتريهات:

بما أن السارد كان مهموما بتتبع حياة أحمد في السياق الاجتماعي والثقافي الذي تربى وترعرع فيه، فقد اضطر إلى إبراز علاقاته بأشخاص كان لهم عظيم الأثر على تنشئه الاجتماعية وتربيته الوجدانية، وتأطير منجزاته ومواقفه في مدينة آسفي العريقة التي ما

فتئت -منذ قرون-تتفاعل إيجابا مع نوائب الدهر. فاضطر إلى رسم بورتيهات الشخصيات لعلها تسعفه –من جهة-على فهم حياة أحمد من الجوانب جميعها أكانت عائلية أم عاطفية أم شعبية، و تؤهله –من جهة ثانية- إلى استيعاب سيرة مدينة آسفي في المتخيل الشعبي، وفي الذاكرة الجماعية، وفي مجْرى التاريخ العام.

تقصد المواءمة بين التبئيرين الداخلي (الشفافية الداخلية بضمير المتكلم) والخارجي (وصف المظاهر الخارجية بضمير الغائب) لاسترجاع سيرة مدينة في تلاؤم وتوافق مع سوابق أحمد وطويته ومواقفه من الوجود. استخدم أيضا تقنية التوليف السينمائي لتقديم حدث أو تأخيره عن الحاضر الحكائي الذي يؤطره، ووضع القطع في المواقع المناسبة التي تحتمل أكثر من شكل، وتستوعب أكثر من معنى، وتتفاعل إيجابا مع عناصر مستمدة من أزمنة مختلفة ومتباعدة (استعانة البرتغاليين-الذين احتلوا مدينة آسفي عام 1504- بالعميل يحيى بن تعفوفت لتوطيد نفوذهم وسطوتهم ، وصول الضباط الأحرار إلى الحكم في مصر، مقاومة المغاربة للاستعمار، بعد الاستقلال احتدام الصراع بين حزب "الاتحاد الوطني للقوات الشعبية" والمخزن، اندلاع أحداث "الربيع العربي" اعتبارا من نهاية عام 2010).

يستحضر أحمد بوناجي بضمير المتكلم شريط تجربة المنفى الاضطراري بجنوب فرنسا وهو على متن الطائرة التي قلته من تولوز إلى الدار البيضاء. تنثال عليه الذكريات كشلال من الومضات التي يُعاد ترتيبها بحثا عن منطقها الخاص، وسعيا إلى إضفاء المعنى المناسب عليها. وحرصا منه على إيقاظ أحاسيس منطفئة، ونبش الذاكرة العاطفية، وترميم "جدارية ستندال" باستجماع الومضات المندفعة في شكل بورتيهات لفهم ما جرى، واستخلاص العبر المناسبة منه، واستطلاع أحوال المستقبل الغامض.

عمل أحمد في مصبنة كلارا التي تتوسط شارع الرباط، وأضحى عنصرا فاعلا في التنظيم السري لمقاومة المستعمر الفرنسي. فاتحة الرايس صالح في حانة "مدام ميس" بالانضمام إلى خلية بعد أن كسب ثقة الوطنيين بالنظر إلى سمته واتزانه، وكُلِّفَ بتوزيع

المناشير، وتعليق صور الملك محمد الخامس ليلا لتفادي عيون المخبرين والجواسيس الذي يعملون تحت إمرة الضابط بيراتي.

عندما باعت كلارا المصبنة على إثر تقاعد زوجها عن أسلاك الشرطة، هاجر إلى فرنسا بحثا عن آفاق جديدة تسعفه على تحسين وضعه الاجتماعي والمعيشي. ما حضه على ذلك – فضلا عن حصوله على كفالة لتيسير مأمورية سفره-عدم سوغه العمل مع المالك الجديد الذي يعد من أغنياء الحرب والمدافعين عن الدولة ومؤسساتها، وإصدار أحكام غيابية قاسية في حقه بصحبة رفاقه في حزب "الاتحاد الوطني للقوات الشعبية".

اشتغل في كاركْسون عاملا في مصبنة لمالكها السيد رونيه، ومكلفا بإيصال الملابس والزربيات إلى أصحابها. توطدت علاقته بجوزيت ثم تزوجها وهي حامل في شهرها الثالث. استطاعا معا أن يحققا نجاحا في ميدانيْ الأعمال والتجارة، ويمتلكا فندقا محترما، وأسسا شركة استثمارية في مجال العقار، وكسبا ثقة الدوائر الرسمية والمؤسسات البنكية والتجارية.

بعد سنوات قرر أحمد العودة إلى آسفي بعد أن استقوت مشاعر الشك والارتياب من العربي أيا كان موقعه الاجتماعي والثقافي، وعاين تبرم كثير من الأصدقاء الفرنسيين الخلّص من لقائه والكف عن زيارته في بيته. شعر-وقتئذ-بأنه نبتة اقتلعت من جذورها ليُرمى بها في أرض جدباء دون عطف أو شفقة. "باتت نظرات الازدراء والتوجس تلاحقني أينما حللت، وصارت تلضم ألما واخزا في أحشائي، حتى المعارف والأصدقاء حدوا من تعاملاتهم واختصروا اتصالاتهم، فصار صالون بيتنا شبه فارغ بعد أن كان يغص يوميا بالأصدقاء والجيران، بمناسبة أو بدون مناسبة"ص 105.

وإن قضى سنوات عديدة في كاركسون برفقة زوجته وأصفيائه الفرنسيين، ظل وفيا لمنْبت نبْعته، وممتثلا لأوامر الفقيه الذي يرقد في طويته. عاد إلى أرض الوطن منكسر البال والخاطر بسبب جبروت الزمن ونكده، ونكوص المدينة وخراب مواقعها التاريخية، ورحيل الأهل والأحباب، وانهيار القيم والسرديات الكبرى المحلوم بها. شعر بغربة مضاعفة وتيه مزدوج وفراغ قاتل "فراغ الروح والوجدان والفؤاد" ص235. ألم به إحساسٌ

غريبٌ لم يُعان من حدته وقسوته في أي مكان آخر. كان يمني النفس بأن يتخلص من وزر الغربة بمجرد أن يحل ببلدته، لكنه لم يتوقع أن يعاني من غربة مضاعفة من جراء انصرام سنوات من عمره هباء منثورا، وشعوره إبان عودته بأن لا شيء يربطه بجذوره.

تنكر له الواقع بعد أن غدا كالحا وعبوسا ومقفرا، وامتعض من زيف الشعارات وهشاشتها، وارتداد القيم إلى الدرك الأسفل، وتوطُّد القبح في فضاءات المدينة، واستقوى في قلبه إحساسُ الخيبة بسبب اختلال الزمن العربي واضطرابه. اشترى مقهى "اعصافروا" منتقيا له اسما جديدا وهو مقهى الأسوار. أصبح مكتظا بمختلف الشرائح المسفيوية التي تقصده كل يوم لمتابعة ما تتناقله القنوات العربية عن هبَّة "الربيع التونسي" في أوجها وفورانها.

تعرَّف إلى الرايس صالح في " دار عشرة" عرينه الذي اعتاد التردد عليه. يحظى بشعبية كبيرة في مدينة آسفي، وله معرفة ودراية بأصول المدينة وتفاصيلها الصغيرة. يتميز بخفة دمه وشخصيته المرحة الكرزماتية. تحولت حياته إلى أسطورة من فرط الإعجاب بمغامراته، ولباعه الطويل في ركوب البحر، واكتشاف جغرافيته السرية، والإلمام بأنواع الأسماك وطباعها وشعائرها. أضحى محط اهتمام المسفيويين وتقديرهم وهم يتخيلونه يوميا بطلا شعبيا مغوارا يقاوم الأمواج الهوج بمركبه المتواضع إلى أن يخرج إلى اليابسة ظافرا غانما بصيد ثمين.

استلم مفاتيح البحر من صديقه البرتغالي بيدرو آخر حفدة الربابنة البرتغاليين، وتدرب على التوغل يوميا في دهاليز اليمِّ الوعرة والمهيبة مؤتمنا في مغامراته الصفي مولاي الطاهر المشهور بكشتور. لا يسلم من غدر البحر ومكره أي شخص أيا كانت كفاءته في الإبحار، وقدرته على توقع أشنع السيناريوهات الممكنة وأخطرها. قد يكون رحيما بك أحيانا كما وقع للرايس عندما انقلب قاربه، فتقاذفته الأمواج إلى أن أوصلته إلى بر الأمان منهكا ومتبعا بما لا طاقة له به، في حين غدر بصديقه الوفي ونقض عهده، ولم يلفظ جثته الهامدة إلا بعد مرور خمسة أيام.

بتوالي السنين ضن البحر بجوده علي الرايس صالح إلى أن ضاقت الدنيا به واسودت، فاضطر إلى بيع ما تبقى من متاع مركبه، وتسليم مفاتيح بيته إلى مالكه خربوش. أضحى من جراء ذلك معاقرا الخمر لإطفاء جمرات الألم والفقر التي تعتصر أحشاءه، ومترددا على حانات المدنية ومقاهيها التي يتجمع فيها البحارة لتبادل وجهات نظرهم من صروف الدهر النَّكداء، واستحضار صراعهم مع مشغليهم الأجانب الذين كانوا لا يتوانون في تضييق الخناق على العمل النقابي، وفي اعتقال "رؤوس الفتنة" (إبراهيم الحلاوي، وسعيد البوستاوي، حسن الجرموني، إدريس بغيلة) بدعوى الانتماء إلى تنظيم سري، وإثارة الفوضى والشغب.

عاش صالح طفولته في بيت فسيح بحي "برج موكة". يعود نسبه – أسوة بأحمد- إلى قبيلة أولاد بن السبع من أب مغربي عطار يُدعى عَلِياً، ومن أم ذات أصول أندلسية تسمى رحيمو. ساعد عبد الله على تعرُّف خطط الوطنيين المغاربة في مقاومة المستعمر الفرنسي، والتنكر في هيئات مختلفة لإيهام الفرنسيين بصدق سريرته في موافاتهم بالتقارير المطلوبة.

ليست لالة الطاهرة جدة أحمد فحسب بل هي ملهمته في الحياة لما كانت تغدق عليه من حنان وحدب، ولحرصها على حاله ومآله. سليلة أسرة عريقة من سهول البحاترة الجنوبية، ومن عليه القوم، وحيدة والديها حسن الغياتي ولالة طامو. حرصت دوما على الحفاظ على مظهرها وأناقتها وهندامها التقليدي. تتسم بقدرة فائقة وحدس مفرط على قياس معدن الناس، وتمييز طباعهم، وتوقع ردود أفعالهم.

اضطرت إلى لانتقال إلى بيت ابنها عبد الله في بياضة بعد رجوعه سالما من الحرب الكونية، وانتشار وباء فتاك حصد أفراد أسرتها تباعا (والدها، وابنتها، وزوجها، ودادا الخادم ومسعود)، ولم ينج من مخالب الموت إلا ابنها وحفيدها.

نجا بوجمعة – برفقة أهالي أولاد زيد-من المؤامرة التي دبرها القائد عيسى بن عمر بتواطؤ مع عامل آسفي حمزة بنهيمة في المخزن التجاري للإسباني خوصي. أصيب بوجمعة

بعيار ناري في بؤبؤ عينه. بعدما تماثل للشفاء انضم إلى فريق عمل حاييم مثبتا جدارته ولطفه في أداء المهمات المنوطة به. من شدة ثقة حاييم به كان يوكل له أمر الإشراف على العمال، وتدبير شؤون السلع والصفقات. ظل وفيا لورعه وزهده وعزلته، متشبثا بنظام حياته الهادئ والرتيب، مقاوما الإغراءات التي كانت تحضه على ولوج ما كان يسميه "عالم الخسارة" أو عالم الموبقات والمعاصي.

تزوج على الطريقة التقليدية، وأقام له مولاي إدريس – الذي تكفل بتربية العروس "حادة" بعد وفاة والديها-حفل زواج باذخ. وبعد أيام معدودات تحولت حياته إلى كابوس بسبب الفاقة والخصاصة والرتابة. كان أهل " درب القوس" يوقرونه لتردده على المسجد، والتزامه بمواقيت الصلاة.

عندما عاد عبد الله سالما من الحرب العالمية الثانية، انخرط في أسلاك الشرطة، وأصبح منغمسا في الملذات والمتع سعيا إلى نسيان كوابيس الحرب وويلاتها التي ما فتئت تكدر عيشه. يساعد الوطنيين بتحريف ترجمة ردودهم أثناء الاستنطاق إشفاقا عليهم لإثبات براءتهم، وتجنيبهم سوط الغزاة. كلفه بيراتي بتتبع تفاصيل ما يجري في دار الفقيه الهسكوري الوطني السلفي دون أن يشتبه أحد في أمره. لكنه آثر أن يتنكر في هيئة امرأة حتى لا يثير حفيظة المخبرين والوشاة، ويتمكن من الذهاب عند الشيخ باعيوش ليقنعه بتنظيم أمسيات للتمويه تؤدي فيها الشيخة حليمة دور المبعوث بينه وبين الفقيه الهسكوري. تتسلم منه قائمة ملفقة بعدد الزوار للتستر على الوطنيين الأوفياء الذين اعتادوا الاجتماع في بيته. ويقوم عبد الله-بدوره-بتسليمها إلى الضابط بيراتي، لكنه سيعفيه من هذه المهمة بعد أن تأكد من عدم جدوى التقارير، ويئس من مراقبة بيت الفقيه.

2-التاريخ الموازي

ارتأى السارد أن ينهل مواده من الذاكرة الجماعية لاسترجاع تاريخ مدينة آسفي ورموزها الشعبية للدفاع عن حوزة الوطن وتلاحمه، واستثمر-في هذا الصدد-عين أحمد وبصيرته (ما يشاهده ويتذكره) للتجوال بالقارئ في دروب آسفي ودهاليزها وأرجائها

(الكورنيش، قصر باب البحر، مقهى اعصافيرو، مقهى البريد، مقهى أولمبيا، بيرو عرب.. الخ)، وبيان ما طرأ على معالمها العمرانية من تآكل واندثار بسبب الإهمال من جهة وتباطؤ عمليات الصيانة والترميم من جهة ثانية.

استثمر السارد خبرة فؤاد بن علال بحكم تكوينه الأكاديمي ومهنته (موظف في إدارة الفنون الجميلة بالرباط، ثم مساعد أول لمسيو كينو في بيرو عرب بآسفي) لتعرُّف الأصول الأندلسية لأهل آسفي (طباعهم وتقاليدهم في الطبخ و التعمير وإعداد الحلويات المحلية)، وإبراز المعالم التاريخية للمدينة (الكنيسة البرتغالية، الجامع الأعظم، قصر باب البحر)، واستشراف المشاريع العمرانية قيد الإنجاز وفق التخطيط الاستعماري (المزاوجة بين الطرازين الأصيل والحديث).

أدت جوزيت -لدرايتها بتاريخ الحضارات والأديان-دورا أساسيا في التعريف بتاريخ مدينة كاركسون (كاركسنون القديمة التي بُنيت مع بداية العصر الوسيط، وكاركسون الجديدة التي شُيدت في القرن الثامن عشر)، وإبراز معالمها العمرانية العريقة، والتنوية بالسيدة كاركاس التي انطلت حيلتها على شارلومان بإهدائه بقرة سمينة موهمةً إياه أن مؤونتها وذخيرتها لم تنفد؛ وهو ما حضه على فك الحصار على القلعة الذي دام خمس سنوات. وما أن انسحب جيشه حتى أمرت السيدة بقرع الأجراس احتفالا بالنصر والخلاص. من ثم اشْتُقَّ اسمُ المدينة من رنين الأجراس التي كانت تسمع من بعيد. " فقيل عنها ها هي كاركاس ترن،كاركاس سُونْ، فصار مندئذ، اسم المدنية القلعة كاركاسون"ص..134

3-اللاتخييل:

تستعين فئة من الكتّاب بالسرد حرصا على إثبات واقعية الأحداث، والتدليل على قابلية التحقق منها وإن شابتها مسحات من التخييل والاستيهام. وفي هذا الصدد، راهن السارد على تعزيز وظيفة الشهادة باستخدام جملة من المعطيات التي نجملها فيما يأتي:

أ-يموضع السارد مسار أحمد ضمن مسيرة مدينة ظلت وفية تاريخياً لمقاومة الاستعمار و مناهضة الجور، ومتشبثة بأصالتها وعراقتها وقابليتها على سهر الأجناس والأديان المختلفة(المسلم والأندلسي والقبائلي والمسيحي واليهودي،) في سبيكة مُفرغة؛ هي ثمرة فعل كيميائي متناغم. تأسف أحمد على حال المدينة التي فقدت بالتدريج بهاءها ورونقها وعبقها، وتآكلت مآثرها العمرانية والتاريخية، واستوطن القبح بين أحضانها.

لم يصدق أحمد أن تحول الجهات المعنية "مدرسة الحمري" إلى سوق لبيع خراف العيد لأطرها ومستخدميها، ولم يسغْ أن يُستخدم بهو "سينما الأطلسي" لبيع الخضر، ولم يهنأ له بال بسبب انتشار القبح في "شارع بن ناصر" إلى أن أضحى يعرف عند الناس بـ"السوق الخانز"؛ وهلم جرا.

ما فتئ تاريخ المدينة حاضرا في المتخيل الشعبي؛ ولذا يشعر مجايلو أحمد بالاغتراب والأسى حيال الوضع الزري الذي آلت إليه مدينتهم، وأثر سلبا في صيتها الذائع. ومن كثرة استحضارهم لأمجاد مدينتهم في أحاديثهم وتدويناتهم وكتاباتهم أضحوا سلفيين تطلعا إلى رفع اللعنة عنها، وإلى استرجاع نضارتها ومجدها المفتقدين.

ب-تُجلي الرواية-من خلال تجربة أحمد-ما يعانيه المهاجر في الفضاء الثالث الذي تتقاطع فيه ثقافتان (الثقافة الإسلامية، والثقافة الغربية) وتتجاذبه هويتان (الهوية الأصلية، والهوية المكتسبة). والحال هكذا، يستحسن التفاوض حرصا على التعايش مع الآخر، وتفادي مستتبعات الهوية القاتلة التي تبعد الآخر بصفته مصدرا للشرور، وتعلي من شأن الذات بصفتها الممثل الشرعي للحقيقة المطلقة.

رغم أن الظروف كانت مهيأة وميسرة لأحمد بالنظر إلى موقعه الثقافي في التراتبية الاجتماعية، وتكيفه مع الثقافة الجديدة، وتفاعله إيجابا معها؛ ظل- مع ذلك- يشعر في قرارة نفسه بأنه نبتة مجتثة ومنتزعة من جذورها قبل الأوان. يُعزى هذا القلق الوجودي الذي انتاب أحمد إلى التربية التقليدية التي تلقاها في بلدته، وجعلته يحرص دوما على

التشبث بالأنساب إلى حد التقديس، وعلى الامتثال لأوامر الفقيه الذي يستوطن طويته ويزمجر فيها كيفما يشاء.

ج-تتصادى الرواية إلى حد ما مع رواية " العجوز والبحر" لإرنست همنغوي في بعض السمات أذكر منها: إلمامُ السارد بمعجم الصيد وبأنواع السمك وطباعه، توجُّسُه من غدر البحر ومكره ونكثه للصحبة والعهد، وميلُه إلى تمثيل "حساسية الإخفاق". كل التجارب الشخصية والجماعية بما فيها سيرة المدينة كان مآلها - في آخر المطاف- الإخفاق، الذي غدا إحساسا مستديما يلازم الشخصيات في يقظتها ومنامها إلى حد اليأس والقنوط والاستسلام.

د-تبَّل السارد الطبق الروائي ببهارات الحب(لويزا، جوزيت) والنغم(إديث بياف) والطرب (أم كلثوم وفاطنة بنت الحسين برفقة "طباعات" العيطة) لإبراز الذوق الفني لمجايلي أحمد، والتخفيف من حدة التوتر المأساوي الذي واكب مسيرة مدينة آسفي، وتوسيع نطاق الشفافية الداخلية، وإطلاق العنان للحلم والمُخيلة سعيا إلى استحضار الرموز والأساطير والعادات الشعبية، ونبش أسرار التاريخ المنسي أو المُغيَّب.

أشرنا من قبل إلى الحيلة التي دبرتها السيدة كاركارس بإهداء بقرة سمينة لشرلمان وجيشه لإيهامه بقدرتها على تحمل سنوات أخرى من الحصار. عندما انطلت عليه الحيلة، طبق رنين الأجراس في الآفاق البعيدة تعبيرا عن الفرج والخلاص. آمل أن تحدث الرواية الرنين نفسه لتنبيه المسؤولين إلى تحول أحوال مدينة آسفي العريقة من سيئ إلى أسوأ، واستهجان مرافقها ومآثرها ومجالاتها بعد أن استباح المنتخبون وممثلو الدولة عذريتها بأسلوب همجي.

لكل رواية أهدافٌ معينةٌ. يأتي في عدادها هدف إقناع المتلقي بالمفعول السحري للسرد كما حدث لشهرزاد مع شهريار وهي تقايضه وتعاوض الموت بالسرد حتى لا يزهق روحها(4). وفي هذا الصدد، قد يكون لرنين آسفي أو أنينها وقع في الوجدان أكثر مما تحدثه الخطب الطنانة ولغة الخشب.

1-محمد الخراز، عائد إلى بياضة، فضاءات/ عمان، ط1، 2022.

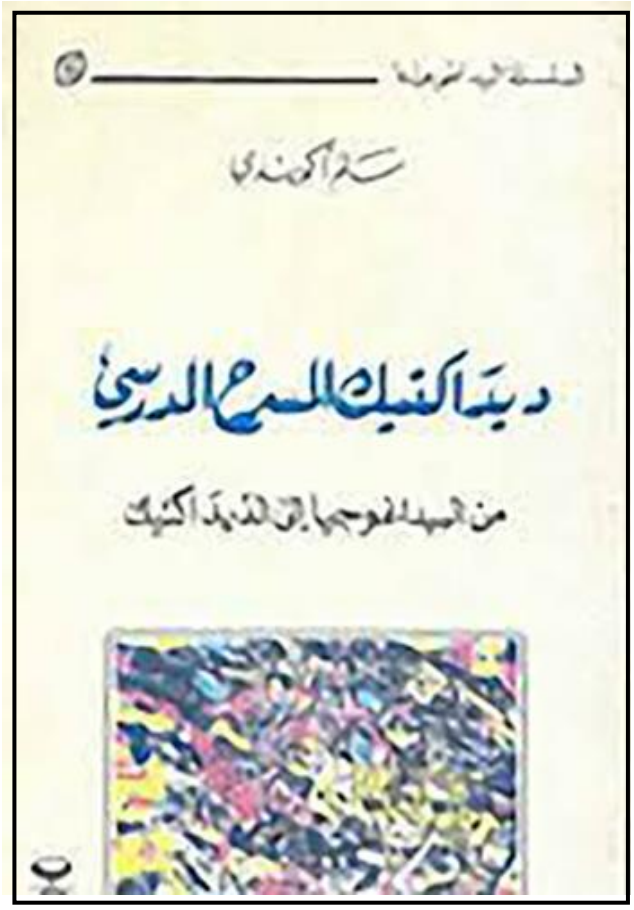
2- Edward Morgan Forster, « The story » in *Aspects of the novel*, Pelican Book, éd, 1974, pp.40-41.

3- *Ibid*.,p.40-41.

4-أنظر في هذا الصدد: Tzvetan Todprov, « Les hommes-récits » in *Poétique de la prose Choix, suivi de Novelles recherches sur le récit* , éd. Seuil,1978,p.44.

****

صدر للأستاذ سالم اكويندي



صراع الإنسان مع جرحه

قراءة تأويلية في نص "جرح في عضو رجل"(1)

سالم اكويندي

"إن ما يمكن التفكير فيه ينبغي أن يكون متخيلا" نيتشه

"إن كل ما حققته الانسانية يعود بالفضل إلى أعضاء الانسان السفلى" نيتشه

1-عتبة العنوان:

يستوقفنا في هذا النص الإبداعي الموسوم كذلك بالتخييلي، عنوانه باعتبار العنوان هنا عتبة أولى في هذه القراءة التأويلية لما يريد أن يقوله المؤلف في دلالة المعنى الذي يحيل إليه هذا النص، على أساس ان المؤلف هنا هو قائله و مالك زمام كلامه، أو على الأقل حامل خبايا تأويلاته، ولسنا نحن في هذه الاحالة التأويلية إلا متلقيه، في محمول معناه الذي قد يتعمده المؤلف، وهكذا سنتدرج في قراءة عتباته، وتتبعها بما يلزم من إحالات تأويلية، قد يؤدي بنا إلى استكمال هذا المعنى، أو على الأقل الاقتراب منه بما يسعفنا عليه هذا التدرج والتتبع، وهكذا سنعمل على تأمل أولى معاني دلالة هذه العتبة من خلال عتبة عنوانه ونعتمد معنى "الجرح" في دلالة تعريفه وموقعته في عضو رجل أي ما يدل عليه أو يكتسبه تعريف الجرح فيما يشبه الجملة في تركيبه اللغوي بالإضافة : "جرح في عضو رجل "حيث يستدرجنا هذا التركيب اللغوي إلى التساؤل عن أي عضو للرجل في هذا الجرح أو القريب من الجرح والقابل للاجتراح؟ حيث تكاد الإجابة تنحصر في بعدها الديني والعقدي لمعنى الختان، رغم أن هذا الجرح لم يثبت وقوعه أو إحداثه في أي نص من النصوص المقدسة، بخلاف ما قد تشير إليه لفظة وعد الله والمطالبة به والايفاء به كما تدعو إلى ذلك الديانة اليهودية في وعد ابراهيم وأبنائه والوفاء به في هذه الديانة(2)، وفيما يعرف بالضبط بوعد الله؟ لكن لنا أن نتساءل عن انفتاحات هذا الجرح في عضو الرجل في متخيل هذا النص، والذي نحن بصدد قراءته قراءة تأويلية كما أسلفنا، وكأن هذا النص

التخييلي يحمل دلالة خاصة لمعنيي "الجرح" و"العضو"، ولنقل مع ذلك في تساؤلنا هذا ما دلالة ارتباط الجرح بالعضو؟ وما دلالة ارتباط العضو بالرجل؟ وكأن هذا الارتباط له ارتباط خاص بتعريف العضو في علاقته بالرجل إلى حد أنه كاد الافصاح عنه وذكره باسمه، فيما يقصده في تعريفه اللغوي، حسب ما أشرنا إليه في مستهل قراءة هذه العتبة واحالاتها التي شكلت في تداعيات هذه القراءة مجمل معطيات النص وعندما نعود لتعريف العضو. نجد أنه عضو رجل وكما نرى في تعريفه اللغوي، هو محمول على العضو، العضو هنا هو عضو رجل وتأكيدنا هذا يأتي وكأن لفظة رجل المضاف إليه في تركيبه اللغوي هنا يعني ما يعنيه في سياق هذا التخييل، وكأن القصد من هذا البناء اللغوي في منطوق التعريف الملمح إليه يحيلنا في هذه العنونة إلى معنى المعتقد الديني الإبراهيمي(3) ومحموله الذي يدل فيما يدل عليه حدوث الجرح ووقوعه في هذا الحدوث مما يدل على أن صاحبه واقع في دائرة الايمان أو أنه متلبس بهذه الحالة الايمانية والاعتقاد بها مما يجعل هذه التساؤلات في هذه العتبة توحي لنا بالعكس، أو محاولة التشكيك فيها والخروج من دائرة الإيمان فيما كان يتم الاعتقاد فيه وبه سابقا، لأننا لا نعثر عن ضرورة حدوث مثل هذا الجرح فيما تدعو إليه الطقوس والشعائر الاعتقادية في الديانات الابراهيمية، اللهم ما تم تبرير القيام به ايفاء بالوعد الذي قطعه ابراهيم على نفسه وعلى بنيه من بعده، لكن رغم ذلك يبقى التساؤل قائما حول ضرورة وقوع الجرح وإلزاميته أو عدمه وهنا تكمن مشكلة صراع الرجل مع جرحه، إن لم نقل مع معتقدهن ووجود الجرح هو دليل على وقوع هذا الصراع، علما بأن وقوع الجرح في عضو رجل كما هو وارد في عتبة العنوان الموسوم به هذا النص التخييلي، يحاول أن يجعل من دلالة هذه المعطيات وجوب سردها وحمل محكيها بما هي عليه في المنطوق السردي لمعطيات النص وكأن الجرح يمثل هنا دلالة الحدث الدرامي باعتباره هو لب الصراع الحقيقي في وجود هذه الحالة من التوتر بين الانسان ومعتقده والمتمثل هنا في جرح عضوه أو كما هو وارد في هذا النص على لسان حكمة الضرير "تريزياس". إن مأساة الانسان تتوالد مع معتقده وفي هذه البنية السردية التي جاء

عليها النص يتضح لنا ذلك أكثر، أي أن الجرح هو الحدث المركزي إن لم نقل إنه الحدث الرئيسي ومنشئ هذا الحدث، وتخصيص الجرح كحدث درامي يجعل لمعنى الإضافة اللغوية في تعريف الجرح وحامله معنى اكثر عمقا وإحالة على ما سيأتي من عوالم هذا النص في أكوانه الذي جاء منسوجا في بنائه اللغوي ومتصل بما يريد أن يحمله إلينا من معنى مخصوص به، وكأن البناء اللغوي هذا هو الشفرة المراد التنويه بها في هذه الدلالة في محمول معنى الجرح وعلاقتنا نحن بالعضو، وبالضبط عضو رجل وليس العكس ومرة أخرى نتساءل هل عضو الرجل هذا هو المخصوص بهذا الجرح حيث لا التباس في المعنى لو تعلق الأمر بعضو امرأة مثلا؟ أم أن الأمر هنا سيان في حالة الجرح ومعناه(4)! لكن لماذا تم التركيز على تعريف العضو هنا بإضافته للرجل؟ مما يؤكد هذا التخصيص الذي يؤكد انفتاح هذا النص على معنى العتبة كما نعرف في مثل هذه التحاليل اللغوية وبنياتها السردية، بل إن ما وراءه لدلالة أكثر انفتاحا على منطوق عوالم وأكوان أخرى في عمق ما تؤدي إليه إحالات هذه التحاليل. فماذا يتبقى لنا من تساؤلات في محمول هذه العتبة؟ أليس هناك معنى أخر في دلالة طبيعة انكتابية هذا النص ذاته ليس اعتباره نصا تخييليا، بقدر ما نتساءل عن اجناسيته المركبة، والتي هي كذلك في ازدواجيتها أو بالأحرى ثنائية اجناسيته التي تراوح في تزاوجها هذا بين السرد الروائي وانبثاقه في منعطف السرد المسرحي مثلما نجد ذلك عند الرواة والشعراء الحكائين في المسرح(5)، مما يقرب مثل هذا النموذج في الكتابة من المحكي الشفاهي حيث يمكننا القول في هذه العتبة المتفرعة عن العتبة الاولى لهذا النص، بالنص المنكتب من الشفاهية، وكأن المكتوب هنا هو نص سبق قوله وتناوله شفاهيا، أي أن مركزيته تتحدد في هدا السبق الشفاهي، أو ان منطوق شفاهيته قد سبقت كتابته انكتابا، واستدراجه هنا حسب هذا المنطوق ليصبح نصا مكتوبا ومنكتبا. إن طبيعة هذه الثنائية الاجناسية تحملنا على معنى مستحدث في الادب. إن لم نقل توليد معنى ثالثا أشر عليه توفيق الحكيم وعرفه بالمسراوية وهو ما صار يعرف به هذا الجنس في المصطلح المستحدث هذا والمنحوت أصلا من جنس الرواية والمسرح والغلبة في هذا النعت كما هو

واضح في الكتابة أكثر، ستكون لجنس المسرح على الرواية أي أن جنس الكتابة المسرحية، في هذه الكتابة أو بالأصح في إعادة كتابته في هذا النص التخييلي واضحة وجلية، فماذا تعني طبيعة هذه الكتابة؟ هل تعود هذه الطبيعة الكتابية أو الاجناسية في تداخلها المزدوج للعمق الذي تحيلنا عليه عملية التخييل والذي يكاد يؤشر في معناه هذا لما تتضمنه الإحالة على عوالمه التخييلية لمسرح الالتباس عند المؤلفين الدرامين في المسرح الطليعي والمنعوت كذلك بمسرح العبث أو اللامعقول على حد تعبير الناقد "مارتن ايسلان"(6)، ونشير هنا وبالتأكيد الذي سنوضحه في قراءة عتبة صورة الغلاف، ونقصد الإشارة إلى العلاقة المفترضة بين هدا النص المتخيل و النص الدرامي ل"صموئيل بيكيت" الموسوم بعنوان "في انتظار غودو" الذي تنطوي معطياته على نفس المعطيات الواردة في مكونات هذا النص، الشيء الذي يجعله نصا محاورا للنص الدرامي "في انتظار غودو" إن لم يكن كذلك فهو على الأقل يعتبر نصا محايثا لمعطياته إلى حد أن نص "جرح في عضو رجل" يدخل معه في جدال إلى حد أنه يكاد يكون نقيضا له، مما يجعله من نصوص النقائض كما هو معروف في بعض الدراسات الأدبية(7)، كما أن الأصل في كتابة النص الدرامي "في انتظار غودو" كتب اول مرة من قبل "صاموئيل بيكيت" كنص سردي بنفس روائي إلا ان بعض أصدقاء بيكيت، وبعد اطلاعهم عليه اقترحوا عليه أن يحوله إلى نص درامي مما يجعل مسرحته أيسر وهو ما تم فعلا(8) من قبل بيكيت نفسه.

إن نقاط الالتقاء هاته بين نصي "جرح في عضو رجل " ونص" في انتظار غودو" لا تعني انها نقاط تطابق، بل انها منطلقات تخييلية مفارقة، ومفارقتهما هاته قائمة على التأويل الذي يعني تعميق الفهم، الشيء الذي يعني هنا أن هذا التأويل الذي نقوم به في هذه القراءة قائم على الفهم المعكوس او التأويل المرتد خاصة إذا علمنا أن ما يصدر عنه نص بيكيت قائم على قناعة فلسفية تراوح بين التشاؤم والتمرد من منطلق قناعة فكرية تنبذ طبيعة الحياة، كما نحياها وبما هي عليه من تشاؤم وعذاب حسب ما تذهب إليه رواسب قناعة لا جدوى هذه الحياة والعيش فيها بل وتحمل تبعات الوجود هاته واعتبار هذه الحياة مجرد

خطيئة او بالأحرى هي استمرار للخطيئة الأولى التي اقترفها الإنسان، وأن هذا الإنسان غير مرغوب فيه في هذه الحياة بخلاف ما نجد عليه نص الجرح الذي يقوم على أساس نبذ ورفض تحقيق الوعد، الذي عهد الله به الإنسان، إذا ما تم بالفعل هذا الوعد ومن خلال إحداث جرح في عضوه، باعتبار ان الإنسان المقصود هنا هو انسان بصفته الذكورية أي أنه رجل لكونه بهذه الصفة يمتلك عضوا، بحيث يكون جرح العضو بمثابة القربان الذي يجب الوفاء به والاخلاص له، ولا يتم ذلك إلا إذا قام أبناء إبراهيم بهذا الجرح في ذواتهم بتحقيق العهد الموعودون به، لكن هذا لن يتحقق مادام أن الشجرة التي كانت مورقة في عهدهم قد خرفت وتساقطت أوراقها مما يلزم الانتظار لتورق مرة أخرى، وهذا ما تقوم به شخصيات بيكيت في نصه المعروف "في انتظار غودو"، لكن الانتظار يطول، وتطول معه مرارات الحياة إلى حد السأم، غير أن الانتظار في طوله لم يعد مرتبطا بعودة أوراق الشجرة بل هو انتظار لمن يحدث عودة هذه الأوراق للشجرة والتي أصبحت هي كذلك موقعا للانتظار الممل حيث لا أوراق عادت للشجرة بدون أوراق.

الانتظار هنا ليس زمنا ضائعا أو ميتا كما يدعي "استراكون وفلادمير" الشخصيتان الرئيسيتان في مسرحية بيكيت، رغم ان واقع هذا الانتظار لا يحدث فيه أي شيء مما كان يتوقعانه، وكما ان واقع الانتظار هذا غير محدد زمانيا. فلا هو في ظلمة الليل ولا في وضوح شمس النهار كما هو حال زمان طرق باب أحمد في نصه المتخيل، والذي استفاق على هدا الطرق دون انتظار ليوضع هنا في حالة انتظار أو أنه كان فبه فنسيه، كما أن حالة الانتظار هاته لا تعني أننا لافي حلم أو يقظة، واليقظة هنا تكاد تكون هي الأقرب، إن لم نقل إنها زمانيا تعني ليلة حلم يقظ أو حلم ليلة يقظة أو في ما يشبه اليقظة في تداعيات اللاوعي او ما يمكن نعته باللغة المنسية لأن ما يتم استرجاعه في الحلم ليس إلا دلالة على معنى هذه اللغة التي هيا سمة من سمات اللاوعي، مما يكاد ينطبق على معنى التخييل ، المنعوت به هذا النص الذي يدل على أن المؤلف احمد امل يدفعنا للإحساس بأن ما يسرده علينا في هذه المسراوية ليس إلا من تداعيات حلمه، وما يشعر فيه بأنه فعلا حلم

اليقظة أو العكس، خاصة إذا عرفنا أن المؤلف في نصه التخييلي "جرح في عضو رجل" يختار له توثيقا زمانيا لا هو بالليل ولا هو بالصباح وتحديدا أنه يوقف هذا الزمان في توقيت يحدده هو نفسه بالساعة الثانية بعد منتصف الليل، أي انه زمان مفارق بين الحلم والواقع وكأن هذا الزمان المحدد هكذا يعبر عن فترة زمانية رمادية لا يتم التأكد فيها إلا من خلال هذا الالتباس الذي يفرض زمانية وقوعه وكأنه زمان غير محسوب على الحياة ولا حتى على الممات، أي أنه البين بين، أي أنه برزخ هذه الحياة التي نحياها رغما عنا، زمان فيه الكثير من السعي للهروب والترحال أكثر منه زمان للمكوث والاستقرار أي أنه زمان الغياب الذي يفرض نفسه كمعنى في استحالة الحضور والوجود، مما يعني في هذا التوصيف تمديد زمان الانتظار واستطالته، حيث لا حياة ولا موت وكأن المتخيل هنا وفي موقع تخيله هذا ينبني في إعادة حكيه واسترجاعاته بما يعني هنا أن هذا المحكي هو إعادة لسرد وقائع هذا المتخيل، حيث "يمثل المتخيل كما يقول نيتشه التفكير في الواقع"(9)، مادام المتخيل في عرفه هذا يبني الواقع من المتخيلات وفي تحديد أخر نجد أن التخييل... عرف حضورا لافتا في مختلف المجالات الإبداعية مما يخفف هيمنة الواقع والواقعية باعتبار اصله الذي هو الخيال عند أرسطو، قرين مصطلح أخر ورديف هو مصطلح المحاكاة(10)، كما أن زمانية هذا التخييل وبهذا الشكل لا تعني إلا اللازمان في رواية ما وقع، أي أنه دلالة أخرى للرفض والتعيين الزماني مادام ما نتخيله يجري وفق ما يسعف لا وعينا الجمعي على تخيل أحداثه التي هي أحداث كما أسلفنا وليدة تداعيات ما تبقى لنا في هذه اللغة التي نعتناها باللغة المنسية، والتي هي في محكي هذا النص وكأنها في نسيانها هذا تجاوزت شفاهيتها فيما ألت إليه في انكتابها كما رأينا، وتأكيد استمرارية هذا الزمان المتوقف رغما عنه في حدود الساعة الثانية بعد منتصف الليل، وهذا العود المتكرر في استطالة الزمان الموقوف هو ما يتكرر في الفصل الثاني كما هو الشأن في الفصل الأول مما يؤكد تكرار العدم، تكرارا للسكون أي أن حدوث الانتظار في النص المسرحي "في انتظار غودو"، الذي يوقع حدثه الدرامي هذا في عدم حدوث أي شيء جديد وتبعا لاستنتاجنا هذا في سيادة اللغة

المنسية نجد كذلك أن الشخصية الرئيسية والبطل "في انتظار غودو" وكما في "جرح في عضو رجل "هو الكلام مادام الكلام في هذه اللغة المنسية والتي أشرنا على بعض معطياتها بالكلام الذي هو نفسه ما يمثل الحدث الرئيسي في مسرح بيكيت عموما وفي النص الدرامي "في انتظار غودو" بالخصوص اذ لا شيء يحدث إلا الكلام، ومعنى الكلام هنا يؤخذ من الطبيعة التي ينطق بها في شفاهيته وهذه الشفاهية هي الأصل في انكتاب النص المسراوي "جرح في عضو رجل" لأمل أحمد، كما أن الحدث بهذه الصفة هو السياق، الذي يتبع مجراه، وسياق هذا المجرى هو الذي يجعل الانتظار يطول، وبذلك يصبح الالتباس موقفا حاسما في النصين معا (نص في انتظار غودو ونص "جرح في عضو رجل" دون أن ننسى أن اللغة هي في الأصل إنسانية مما يعني في الوقت نفسه ان وجود الانسان في العالم هو وجود لغوي. ولهذا فهو ينسى كما تنسى لغته.

ومن هنا نفهم لماذا يعتمد "بيكيت " في جل نصوصه الدرامية على كثرة الكلام إلى الحد الذي يأس معه من مجاراة هذه المقولة ويستعيض عنها مؤخرا بالصمت بدل هذه الثرثرة الكلامية التي لم يحقق معها وجوده أو قناعته بهذا الوجود خارج نطاق عدم إيمانه بهذا الاعتبار لوجوده الإنساني في هذا العالم مادام اعتقاده هو مبني أساسا على أن الانسان لازال يعيش على الخطيئة ولهذا كان هذا العذاب الذي عاشه بل إنه دفعه لعدم الاستمرار على قناعته الدينية التي نشأ أو تربى في كنفها كما حرصت عائلته على ذلك في تلقينه هذه التربية الأولى في طفولته .

2-عتبة صورة الغلاف:

إن ما استوقفنا في العتبة الأولى لهذا النص، هي عتبة العنوان التي تؤشر كما رأينا على مداخل مهمة ودالة على ما يحمله نص "جرح في عضو رجل "وكأن هذه العتبة تمثل مجمل معطيات هذا النص والإحالة عليها، والعتبة الثانية في هذا النص تتمثل في الصورة المتوسطة للدفة الأولى من غلاف الكتاب الذي يحتويه، والتي تكاد تفصح في دلالتها عن كيفية انبناء هذا النص ومنطوقه الفعلي في هذا الانبناء وما يدل على دواعي سرد محكيه. إن لم

نقل انكتاب هذا المحكي من أصله الشفاهي، ولعل في هذا سر ما تحمله دلالة صورة الغلاف الأمامية وتأكيدها في إحالته على ما يرصع هذا المحكي ويجعله أكثر وضوحا في هذا الانبناء السردي خاصة وأننا في هذه القراءة نسعى لتأويل منطوقه عندما كنا بصدد تحليل أسباب ودواعي جعله أكثر تعبيرا على محمول معانيه وكيفية تأثيثها بما تستدعيه عملية الانبناء هاته من الإحالات سواء في دواخله أو ما يمثل خارجه النصي أي ما يجعل فعلا تخيلاته أكثر قابلية للتفكير كما أسلفنا القول عندما كنا بصدد تحليل أسباب ودواعي معنى صفة التخييل في هذا النص. وهكذا نتساءل عن مدلول هذه الصورة وتعبيراتها في منطوق هذا النص لأنها ليست صورة تخييلية بقدر ما هي مجمل ما أمكن لمؤلف نص "جرح في عضو رجل" أن يقوله لنا ويفصح عنه في علاقته بالنص الدرامي "في انتظار غودو " وكأنه نظيره المتمثل في هذا النص الحامل للعنونة التي كانت محمولة في تحليلنا لهذه العنونة، وما قصدناه بالعتبة الأولى، بل إننا اعتبرناها عتبة النص الاولى فما هي دلالة هذه الصورة؟ وما هو التوصيف الذي يعبر عنها في دلالة هذه القراءة التأويلية التي نحن بصددها؟

في تعريف الصورة في القراءات السيميائية نجد أنها تعني لغة الشكل والتمثال وتعني أيضا الصيغة والهيئة، أما الصورة اصطلاحا فترد بمعان متعددة وفقا للسياق... كما يمكن أن تكون الصورة الشيء ونقيضه(11) ومن هذا التعريف نجد أن الصورة الموظفة في الغلاف الأمامي لكتاب هذا النص تعتبر تعبيرا عن نصف وجه صاحب نص "جرح في عضو رجل " أحمد أمل، ونقيضه المتمثل في نصف وجه مؤلف نص "في انتظار غودو" بيكيت، وكأن نصفي الوجهين يمتلكان ما يشكل صيغة الوجه المزدوج في هذه الصورة وهو ما يعني محمول هذين النصيين ولذلك قلنا إن هذه الصورة تعبر تعبيرا أكثر ايجازا في دلالة معناها... في النص ونظيره.

وهو ما تمثله صورة الغلاف في هذا النص المؤلف و نؤكد هنا على معنى "مؤلف" الذي يعني التأليف والتآلف المندمج في منطوق الصورة التي هي مقام قراءتنا في هذا التأويل أي أن مكونات هاته الصورة والتي هي وجه مزدوج يتوسط الغلاف الامامي في

لونه الأسود والصورة في حقيقتها تركيب مزجي كما نعتناها بمعنى التأليف والتألف: تركيب وجه الصورة المحمول هنا والمكون من نصفي وجهين لأعطائنا هذا المعنى المركب المزجي كما سبق ورأينا في المركب اللغوي للعنوان أي أن التركيب هو المنطق السائد والمتحكم في منطوق هذا النص التخييلي الذي زاده تشكيله الثنائي في ازدواجية اجناسيته وفي مراوحته التركيبية بين شفاهية الحكي ومحكي الكتابة أو الانكتابية وهكذا نتعرف في هذا التركيب المؤطر لصورة وجه الغلاف أنه وجه يمثل في شقه الأيمن نصف وجه المؤلف "أحمد أمل" موقعه بهذه الصفة وفي شقه الايسر نصف وجه "بيكيت" وكأننا بمعنى اخر أمام محمول الكتاب ومنطوقه الفعلي الذي هو تركيب بين نصيين: نص "في انتظار غودو" ونص "جرح في عضو رجل " والحصيلة التي نحصلها هي وجه مزودج التركيب في مخرج صورة غلاف كتاب في "جرح في عضو رجل" الذي يخفي في عنونته هاته نص "في انتظار غودو" والذي سيصبح هو مفعول النص الأول ودلالة دواعي انكتابه أو بالأصح متخيله مادام المتخيل هنا هو المقصود بالتفكير على حد رأي نيتشه كما سبقت الإشارة إلى ذلك لكن ما سر حضور نيتشه هنا أليس هذا الحضور هو حضور عمق هذا النص وتداعياته في هذا المركب النصي التخييلي ولسنا نحن من استحضر نعت التخييل بل مؤلفه الذي نعته بالتخييل؟ إن النعت هدا موجود في محمول الغلاف الذي نحن بصدد استنطاقه في هده القراءة التأويلية من خلال قراءة التخييل الأيقوني لصورة غلاف الكتاب.

ونقصد بالكتاب هنا النص التخييلي "جرح في عضو رجل" أو غلافه الذي يمثل عتبة ثانية في هذه القراءة التأويلية كما أسلفنا القول في ذلك وأول استنتاج نستخلصه من هذا التحليل هو أن نص "جرح في عضو رجل" ينبني على قانون هذه الثنائية: ثنائية وجه الغلاف وثنائية المزواجة السردية سواء دراميا أو روائيا في كتابة هذا النص وانمحاء شفاهيته في هذه الكتابة التي نسميها نصا في طي كتاب بإضافة ثنائية التخييل القائم على وهم الواقع أو ما نعتناه بالتباس اليقظة والحلم أو الوعي واللاوعي والذي وجدنا تعبيره أكثر فصاحة في اللغة المنسية والتي هي عند ايريك فروم لا تعني إلا اللاوعي الجمعي، ولما لا تكون

الصورة المحمولة في الغلاف، هي عنوان النص المتخيل والمعبر عنه في هذا التخييل الذي ليس إلا تخييلا تشكيليا له معنى في هدا المضمون مما يجعله هو نفسه مضمونا أو محتوى، إن لم نقل لا مضمون أخر يزيحه عما يدل عليه منطوق الصورة التي ليست أيقونة تزينية بقدر ما هي تعبير يحمل دلالته فيما يشير إليه مضمون النص ومحتواه ولو بشكل ملتبس، خاصة إذا علمنا أن دلالة الصورة في شقها الأيسر أي نصف وجه صورة بيكيت تعبر عن دلالة هذا الالتباس الذي تعنيه مضامين المسرح الطليعي حتى لا نقول مسرح العبث أو اللامعقول مما يدل على أن العبث هو هذا الالتباس الموارب في صيغة الواقع المعيش والمنتهك بهذه السخرية والهزء في التعبير عن هذه الحياة التي هي حياة اللايقين والشك المتمرد عن حقيقة ما يعيشه الإنسان، وهنا كذلك ثنائية أخرى تتمثل في اللايقين القائم على تباين يقينه فيما تعيشه وكأنها ثنائية الحياة المعيشة رغما عنا في حضور زوالها وكأنه زوال لمن يعيشونه في واقع هذا الحضور المؤشر فيه كما رأينا على حضور الخطيئة الأولى واستمرارها معنا في هدا الحضور المفعم بمرارة وجود جرحنا في هذا العضو الذي نحن نصفه بصفة رجل. كما نحن عليه أو كما يريده تركيبنا في هذا الجسد، وفكرة الجسد هنا هي العمق الذي يريده "نيتشه" الذي تساءلنا عن معنى ذكره هنا.

إذن فإن الخلاصة المؤكدة في عتبة الصورة هي نفسها ما تمت قراءته في تأويل عتبة العنوان، أي أننا نعني تلك الازدواجية أو الثنائية المركبة في هذا النص وكأنه نص يستدعي نظيره أو بمعنى آخر يستدعي وجهه الثاني، إن لم نقل عمقه في تداعي معنى هذا السرد تمثلا بتقنية إنكتابه أصلا من حالته الشفاهية إلى حالته الكتابية أو ما نعتناه بالانكتابية، وها هي الأن الصورة تعيد تأكيد هذه الثنائية حتى لا نقول الازدواجية مادام أن لكل نص من هذين النصين منطقه الخاص به والمتحكم في بنائه ونسج أحداثه التي هي نفسها أحداث النص الأول ولكن بسؤال حجابي متواتر في حواريته المتسائلة عن معنى الوجود والحضور في هذه الحياة التي أصبحت لا تحتمل جراء تبعات الخطيئة الاولى والتي تبقى في الأخير أحداثا لا تعيد إلا تركيب كلمات منطوقها وكأنها تقال في هذا الكلام للمرة

الأولى. فماذا تحمل باقي العتبات المعاد صياغتها في هذا النص لتؤلف نصا نظيرا أو ما يمكن أن يحتمل أن يكونه في وجود مركبه النقيض هذا ومحاوره في هذا الجدل الحجاجي، وهكذا ننفتح في هذا العود على قراءة عتبة الحلم أو بمعنى أكثر عمقا عتبة اللاواقع. بما يعني في هذا النفي للواقع مما نذهب فيه إلى اعتبار الحلم معاودة لزمان الالتباس والنفي، الذي لا يدل على أي شيء لأن اللاشيء هذا أكثر واقعية من الشيء نفسه(12) كما يقول بول شاوول في مقدمته لمسرحية "في انتظار غودو" يظهر فيما بعد أن تفرد هذا الشعب يجب أن يكون في كونه ملة عهد مع الله، عليها أن تكون من منظور طبيعي ملة الختان...

كما يقول في موقع آخر من هذا الكتاب ص32: اعتبر محمد صلى الله عليه وسلم نفسه بصفته اسماعيليا منحدرا من نسل إبراهيم مثل إسماعيل نفسه وبهذا الصفة اعتبر أنه قائم في العهد (عهد الختان) الرسمي مع الله ...

3-عتبة الحلم:

أي أنه إعادة وبصيغة ضمير المتكلم الذي هو وراء هذا الحلم تحت المسمى **أحمد** كما هو وارد في نصه الملتبس هو الاخر في واقعه هذا مع هذا الحلم. فماذا تحمل عتبة هذا الحلم؟ هل تحمل هذه العتبة معنى غير معنى اللاوقع؟ وكأن معنى الحلم يأتينا في هذه العتبة بمعنى النفي المؤكد للاواقعيته، أي أنه اللاشيء المكرور في إعادته في حكي النقيض، الذي يتكلم به أحمد في محكيه هذا دخولا في الجدل والحوار مع سابقه إلى حد النقيض المفروض عليه هنا من جراء ألم الجرح في عضوه، رغم أن الألم المحدث قد تم فعلا في زمان آخر غير زماننا هذا، لكنه ورغم ذلك فإنه كان زمانا معلوما في الأصل بالفرح المغمور بنشوة الولادة والانتماء للهوية الأصل(13) وكان قد تم التأشير عليه بزمان الدخول في العهد والايفاء به في هذا الانتماء وهذا ما يعتبر دينا يلزم الإيفاء والإعلان فيه بالوفاء بالعهد والدخول في نطاق الولاء له علما بأن لحظة الحلم هاته هي من لحظات الإفلات أو ما يمكن اعتباره اللاولاء أو على الأقل التنكر له في ردة معلنة وفي كراهية لعهد المختنين وليس العكس أي أن اللعنة التي تلاحقنا كما يقول بيكيت هي لعنة الخطيئة الأولى التي

لازلت تطارد الانسان في صراعه مع معتقده المحدد لانتمائه لهوية الأصل و التي هي هنا معتقد متعلق بالختان أي عضوه الجريح حسب الكناية التي ينعته بها المؤلف أوالراوية "أمل أحمد"، وكأن أحمد الراوي لمحكيه الابراهيمي(14) هذا الذي يدخل به نطاق هذه اللعنة والموسومة بمأساة الانسان مع جرحه إن لم نقل مع معتقده كما هي حال العديد من الكتاب والمبدعين في الغرب(15). كما يؤكد المؤلف نفسه ذلك عندما يفصح عنه: عندما يقول "إن جميع الابداع الغربي" كتب ضدا على الدين ونحن نعلم أن هذا هو موقف بيكيت وهو واحد من صاني هذا الابداع في الغرب أو الداخلين في نطاقه وهو رد كذلك على الكتاب المقدس(16). ونحن لم نعلن بعد عن حالنا مع هذا الجرح أو أننا لا نقوى على ذكر ذلك أو الإفصاح عنه مثلما قام به الآخرون مثلنا في هذا الابتلاء. تلك هي دعوى المؤلف وكأني به يريد أن يقولها، إن لم يكن قد قالها بمعنى آخر في مؤلفه هذا. ألا ينطبق علينا مثل هذا الابتلاء؟ ما دمنا نمثل هذا الانسان الذي يوصف بصفة الكائن المتدين أي أنه يوصف بهذه الصفة كائن متدين. أليس المعتقد الديني هو شأن جمعي بالضرورة؟ كما أن ألهة المعتقدات بحاجة إلى البشر حاجة البشر إليها(17). وعلامة تديننا هو هذا الجرح وبالتحديد في الجرح الذي اجترح به عضونا مادام عضونا هذا هو عضو رجل كما سبق ورأينا ذلك في عتبة العنوان ومن هنا ألا يحق لنا أن نكون في موقفنا هذا مأخوذين إلى حد الفتنة مع هذا الصراع المتمثل في هذا الجرح الذي يمثل هويتنا إذ لا هوية لنا إلا هوية هذا المعتقد إلى حد الاندماج، الذي نحن في مواجهته. ولو في الحلم الذي نحلم به أن يكون ممثلا لنا في مما نحتمل أن لا يكونه واقعنا، حيث يمثل الحلم نوعا من الهروب واستعاضته بمحكي الكلام، وهنا نجد كذلك أننا نمثل حقيقة معنى الانسان، الذي ليس في هذه الحقيقة إلا متكلما مثلما هي حقيقته باعتباره متكلما في انسانيته هاته للجهر بهذه الحقيقة ولو أن حقيقته هاته وفي هذا الحلم الذي أعطاه هذه الكينونة في هوية انتسابه لمعتقد جرحه كما رأينا.

وبعد تأكدنا من خلال هذا التحليل أننا حقيقة في محكي هذا المتخيل لسنا إلا في حلم كما أن الحلم المحي لنا هنا هو في حد ذاته ليس إلا مبررا لقيام الحالم المتيقظ الذي لم

يتم استقاظه من نوم حلمه هذا، إلا بذريعة طرق الباب ليحكي لنا في متخيل هذا النص، الوقائع التي أرقته في يقظته وهو في كامل وعيه قبل نومه، الموقظ رغما عنه للاسترخاء والاستسلام لتداعيات حلمه في مسرود محكيه هذا والذي وسمناه في عتبة سابقة بالمحكي الشفاهي وإعادة إنكتابه مما يعني أن هذه الإعادة في كتابة المحكي الشفاهي بأنها وبالضبط عودة ليقظة الوعي الذي تفترضه هذه اليقظة في محكي الكتابة كما اسلفنا، فهل عتبة الحلم هاته لازلت في حاجة لدعوة واقعها بما هو واقع مناف للحلم أم أن هذه اليقظة مكتفية باللاواقع المتمثل في عتبة الحلم هاته، أم أنها مكتفية بهذا اللاواقع إلى حد الانتشاء والاسترخاء والتلذذ بالبوح به، ذلك ما سنحاول استقراءه. في عتبة المرآة.

4-عتبة المرآة ومحاولة رؤية الوجه:

عتبة المرآة أو محاولة رؤية الوجه في عتبة الظلام إن هذه العتبة تفرض علينا طرح السؤال التالي: لماذا لا يستطيع أحمد القائم بشخصية الراوي في هذا النص رؤية وجهه في المرآة رغم أنه حاول ذلك عدة مرات؟ وهل هذا الاستعصاء في رؤية وجهه إلى الحد الذي جعله يتردد على المرآة مرات ومرات وهل في تردده هذا راجع إليه هو أم أن ذلك مرجعه هي ظلمة الطوليط؟ أو لما تمثله معنى الطواليط نفسها؟(18) ثم لماذا يريد رؤية وجهه فقط من خلال المرآة الموجودة في الطواليط كما يؤكد ذلك هو نفسه في هذه المرات المتعددة؟(19) أليس المانع في كل هذا هو تتالي الطرقات على الباب كلما حاول ذلك؟ وما علاقة هذه المحاولات بتتالي هذه الطرقات التي تعلن بإيذان فتح باب البيت لدخول ضيوف جدد وكأن طرق الباب هو استئذان مما يجعل الراوي أحمد مشغولا به إلى حد الغفلة عن التحقق من سحنة وجهه.

لنفترض أنه كان في عجلة من أمره، أليست هذه العجلة هي التي حالة دونه ودون أن يرى وجهه في المرآة ويتطلع إليه بما يفرضه عليه سؤال هذه العجلة؟ ثم لماذا المرآة هنا وفي وضعها الحالي هي المخبر له عن حالة وجهه؟ وأي مرآة هاته التي يريد أن يرى وجهه من خلالها؟ أليست هي مرآة المرحاض أو الطواليط كما يريد أن يسميها وينعتها بهذه

الصفة التي فيها الكثير من السخرية والاستهتار كما يحلو لصمويل بيكيت أن يختار شخصياته ويجعلها في مثل هذه الأماكن: صناديق القمامة وعدم التسمي بأسمائهم رغم أنه يختار لهم أسماء معينة، وهذا ما يعيد تكراره أحمد هنا في توصيف الشخصيات التي يختارها عفوا إنه لا يختارها بل هي التي تختار أن تأتي هكذا وكأن اختياره فتح الباب لها يأتي عفو الخاطر وإلا فيما يخص حالة الحكيم الضرير، والمهرج والمرأة الحية أم أنها شخصيات أتية من عمق ما يعكسه قعر المرآة والذي يمثل هنا بعدا من أبعاد عمق اللاوعي، وهذا ما يؤشر عليه كذلك اختياره لهذه المرآة التي يريد أن يرى وجهه من خلالها؟(20) ولماذا وضع المرآة هاته هو هكذا: توجد في مكان مظلم علما بأنها فعلا هي مرآة الطواليط الذي يعني في لغة هذه التسمية بيت النظافة، والتي هي منزوية هنا في بيتها هذا المظلم أو الذي تغشاه هذه الظلمة ألا تشبه هذه الظلمة التي توجد فيها عمقا سحيقا؟ ويمثل بذلك أغوار النفس وأعماق دواخله. وماذا يمثل معنى البيت في هذا المحكي؟ أليس البيت هنا يأتي بمعنى الذاكرة؟ أم أن ظلمته تشبه الرحم؟ ألا يكون الحنين للبيت الأول كما يقول الشاعر هو الداعي الخفي للبحث عن وجهه في مرآة توجد في عمق عتمة الظلام، ومعنى البيت هنا دليل للبحث عن الحنين ودفئه الذي افتقده، فجاء هذا الحنين والشوق بمعنى البحث عن الوجه؟ أليس هذا الحنين المبحوث عنه هو الحنين الذي جعله يبحث عنه اتقاء لشر لعنة الخطيئة الأولى والتي كانت سببا في شقاء الانسان منذ خطيئته هاته والتي أخرجته من الجنة هو وزوجه حيث تعادل الجنة هنا دلالة الرحم أو بيت الرحم ودفئه ومن تمة توالت عليه اللعنة إلى الحد الذي يشعر معه أنه مرصود لهذا الشقاء ومن تمة وهو يسعى للبحث عن الخلاص، حيث لا معنى هنا للطواليط إلا هذا ومن تمة كان بحثه عن هذا الخلاص متواصلا لا لرؤية وجهه كما يدعي بل لاستعادة دفء ما افتقده جراء خروجه إلى هذه الحياة وما البحث عن وجهه ولونه إلا ذريعة للبحث عن حقيقة وجوده وحقيقة من يكون، أليس هو في الأخير إنسان يقع له ما يقع لكل إنسان مثله يلج للطواليط برغبة الحاجة وافرازاتها التي هي افرازات نعيدها للحياة مرة أخرى حتى نعيد استنساخ ذواتنا؟ هذه الحياة التي

كلها تعاسة وشقاء، والطواليط الذي نلجه ليس له من معنى إلا ما سبق لنا ذكره في هذه التسمية الفرنسية، والتي رأينا أنها لا تعني إلا بيت النظافة. لهذا نجد الولوج إليها هو ولوج لقضاء الحاجة، بل الطواليط هو المكان الوحيد الضروري تواجده في كل بيت، وليس ضروريا أن يكون واسعا، بل فضاء يتسع لشخص واحد أنه مكان لا يتحمل اثنين ... هكذ ا يصفه أحمد(21) كما أن هذا التوصيف الذي يستحضره أحمد الراوي يؤكد ما ذهبنا إليه لأن "صرف ما نفرزه" في المرحاض لأن الطواليط عبارة عن ثقب غريب، يمتص كل ما نفرزه. إن هذا التوصيف للطواليط وحاجة كل بيت إليه تجعل من الطواليط ضرورة حياتية من أجل إعادة صياغتنا كأناس يحيون حياتهم في ظل هذه الخطيئة وأحمد هنا باحث عن كنه هذه الحقيقة وحقيقة هذا المصير الذي نحن سائرون إليه أو على الأقل نعاود المراوحة في ظله ذهابا وإيابا، وهذا ما أصبح أحمد يكرهه ويمجه، وكأنه أدرك لعبة هذه الحياة، أو ما توصل إليه بيكيت عندما أعلن نهاية هذه اللعبة ذاتها بعد أن أعياه انتظار غودو الذي لا يأتي. حيث يعني بذلك لعبه أن نحيا الحياة أفضل مما نحن عليه الآن.

إن ولوج أحمد للطواليط وقيامه تقديم هذا الوصف لها يدل على بحثه عن فرصة أخرى لإعادة خلقه من جديد، خلقا فيه نوع من البراءة من تسربات تبعات ما لحقه من لعنة الخطيئة الأولى، والمرآة هنا تمثل معادلا موضوعيا لهذه النظافة التي يدخل بيتها المنعوت في هذا النص بالطواليط من أجل هذا الخلق الجديد، وصفاء روحه, خاصة وأنه يقدم وصفا لهذه المرآة بأنها لوح من الزجاج الصقيل في معادلة حقيقة بحثه فعلا عن الخلاص، والخلاص ليس من الخطيئة فقط باعتبار الخطيئة كانت نتيجة بسبب نزوع ذاتي مقترف وفوق طاقة الانسان وبإغراء ممن يستحضره أحمد في نصه المتخيل هذا والمنعوت بمسمى الحية "الأفعى" والتي يمكننا اعتبارها في شكلها هذا تمثل رمزا للعضو الجريح أو أنها بهذا الشكل قبل أن يكون نعتا للمرأة أو الانثى أو ما يمثل الأداة لمعرفة الخلق الذي يتمنى أن يمتلك القدرة عليه لإعادة خلق نفسه من خلالها خلقا جديدا كما يطمح إلى ذلك في معنى الطواليط وبالتحديد في هذا النص الذي يؤدي إلى معنى بيت الراحة والاستجمام

رغم أن دلالته في لغته الأصل [بالفرنسية] يؤدي إلى معنى النظافة، كما أن معنى بيت الراحة والاستجمام نستنتجه من النص التخييلي "جرح في عضو رجل" حيت يقول مؤلفه أحمد أمل في الصفحة 64 من هذا النص:... الكثير من الناس تكثر الجلوس بهذا المكان لحظة الافراغ لترتخي أعصابهم، وينكمش المصران الغليظ ليرتاح من تمدده ويعطي راحة للعقل ليفكر)(22) ويزيد في توصيف هذه الحظة من الراحة والاستجمام التي يمنحها لهم الطواليط عندما يؤكد قول صديقه الذي قال: حين أخرج من الطواليط أرتخي ويكثر علي الإلهام والابداع في الكتابة... يردف بعد توصيفه هذا بقوله: كلما خرجت من الطواليط، إلا وتوقف رأسي عن التفكير الفلسفي ...(23).

في هذا اللجوء لمرآة الطواليط التي تمثل ملجأه الأخير في مسعاه هذا بحثا عن هذا السبب الذي كان دافعا لارتكابه هذه الخطيئة والتي كلفت الانسان كل ثقل هذه الأوزار، بل إن حياته صارت كلها وزرا ثقيلا عليه وها هو جرح العضو يمثل لديه القربان البديل وكأنه تكفير عن اقتراف خطيئة الاقتراب من المحرم عليه في هذا الإقتراب، بل إنه هو من اقترف فعله، إن هذا القربان وبهذه الصفة التي تم بها أصبح يعرف بالايفاء بعهد الله "... القائم في العهد (عهد الختان) الرسمي مع الله ..."(24) والقربان المقدم هنا ليس فقط الإيفاء بالعهد كما أمر الله إبراهيم القيام به، بل أنه عربون عهد بالمقدس، مادام المقدس لا يبرر وجوده، إلا بوجود هذا المحرم حسبما يعرفه به "ميرسيا إلياد" وقبله "إميل دروكهايم" ولجوء أحمد المؤلف في هذا النص إلى الطواليط كان بداعي الخلاص كما أسلفنا القول، ومادام أن الخلاص هو مسعاه في كل هذا رغم أنه لم ينله، و لم يتبق لديه بعد هذه المعاناة إلا هذا الصراع مع جرحه، الذي يعادل فيه صراعه مع معتقده، وهذا الأخير هو ما يكمن في دواخل أعماق ذاته ويمثل جوهرها في هذا الوجود، وكأن وجوده هذا أصبح في غير صفاء مع ذاته وعدم استقرارها على هذا الصفاء الذي ينتابه نزوعه نحو هذا الوسواس وهذه الظنون الذاهبة به إلى حد الهوس إن لم نقل الفتنة، وهو نفس الوسواس الذي نجده عند بيكيت متمثلا في جوهر انتظار شخصياته اللامسماة بأسمائها التي أطلقها

عليها بيكيت نفسه، وهي على كل حال تعيش انتظارها لغودو الذي قد يأتي أولا يأتي بل إنه فعلا لا يأتي مادام الالتباس حاصل في هذا المسمى "غودو" حيث هو الله كما يحيل إلى ذلك اللفظ الإنجليزي في هذه التسمية وهناك تسمية أخرى تطلق على الحذاء الثقيل في نفس اللغة وبنفس اللفظ فأيهما يقصد أحمد الذي يؤكد في متتالية حوارية "غودو" هذا لا أعرفه ...(25) لا شك أنه شخصية وهمية خلقها المرفهون عن الناس ...، وهذا التأكيد يعيدنا إلى منطق بعض الفلاسفة الذين يقولون: إن الانسان هو الذي أبدع ألهته على صورته... وفي معنى آخر أن الانسان هو الذي خلق ألهته، وفي معنى آخر إن الله خلق الانسان ذكرا وأنثى على صورته ...(26).

إن موقف أحمد في التأكيد المتتالي هذا، يعبر عن حيرته أيهما يصدق في محمول القولين المذكورين؟ وهذه الحيرة متأتية من الجرح الذي اجترح به في عضوه، حيث صار يحلم أو بالأصح يخاف من أن يتحقق خوفه في حلمه من أن يتم تفتيش بيته في غيابه من طرف اللجنة المكلفة بسلامة الجسم من الجرح(27)، وخوفه هذا متأت من كونه فعلا يحمل جرحا في عضوه و إلا ما كانت كل هذه الفتنة التي يحياها، وهذا كذلك هو سبب ارتباكه وعيشه كابوس حلمه الذي هو في واقع أمره يقظة وعيه في ما صار يعيشه في مأساته هاته، والتي لا تعني في الواقع إلا رفضه وتمرد ه على حاله هذا الذي وجد نفسه تعيشه وتقبل به على أنه استسلام لما لا ترضاه حقيقة يقظته تلك، وما كان يعيشه في واقع حمله لهذا الجرح في عضوه وكأنه وصمة عار حدث له وهو في غفلة رغم يقظته. لهذا فإنه أصبح يتمنى أن ينام مرة أخرى لعله يفيق وهو في كونه هذا لم ينم أبدا، ومعنى الكون عنده هو امتلاك حقيقة يقظته التي تمثل بالنسبة إليه يقظة هذا الوعي الذي صار عليه.

5-عتبة السؤال:

نعتبر هذه العتبة مفتاح مغلقات النص التخييلي: "جرح في عضو رجل" وكأن السؤال هنا هو العمق المركزي في هذا النص، والسؤال بهذه الصفة يمثل المبرر الأساسي في إعادة صياغة المحكي الشفاهي إلى محكي انكتابي والخروج من شفاهية الأصل في محكي هذا النص

إلى رحابة الكتابة وامتداداتها، لأن منطق السؤال في إعادة هذه الكتابة، هو الذي أعطى لهذا النص التخييلي تماسكه في هذا الانبناء السردي الذي جاء في بنيته الحجاجية، والتي هي الصيغة الملائمة في مثل هذه النصوص ذات الصفة الحوارية المنبنية على صيغة السؤال والاستفهام والتحكم في مخرجاته وكأنها وبصيغة أخرى، يمثل معادلة موضوعية تسعى في حجيتها تلك للإقناع بما حصل ويحصل لأحمد في روايته المفعمة بالشك واللايقين حتى جاء محكي قوله هدا مأخودا بكل هده الفتنة ليقنعنا بها أو على الأقل يكتسب مشروعية في ما يحكيه وفي ما دفعه لإعادة صياغة محكيه من مقول شفاهي إلى مقول كتابي، ومن ثمة إعادة صياغة سؤال معنى وجوده وحضوره المفروض في هذه المعادلة التي يحاجج فيها صاحب النص النظير "في انتظار غودو" بما يعطيه في هده المشروعية أحقية امتلاك نصه التخييلي هذا أو بأصح تعبير نصه النقيض الذي يمثل نزوع صاحبه ومؤلفه أحمد في قول محكيه الدي جاء في طي كتاب سماه "جرح في عضو رجل" الذي هو نص معاند ومكابد لمعاناته والدي نخصه هنا بنعت النص النظير مثلما هي عليه صفة النص السابق أو النص النقيض، وكأننا في ترادف هده الصفات والتسميات أمام نوع من التناص المحدث بين هدين النصين المتنازعين إلى حد محايثتهما لبعضهما البعض وتماثلهما مع بعضهما إلى حد الفتنة المأخوذ بها صاحب نص " الجرح " وكأنه استفاق وفي غفلة منه على حدوث جرح في عضوه، وكأن طرق الباب هو طرق تنبيه لما هو عليه جرحه في عضوه الدي يمنحه صفة الرجولة رغما عنه. ولدلك جاء سؤال هده العتبة لإعلان هاته الاستفاقة والتي لم يكن الطارق على باب بيته هما اللدان أحدثا هده الاستفاقة بقدر ما هو دافع الفتنة المأخوذ بها كما أسلفنا. خاصة وأن عتبة السؤال تفرض علينا في قراءتها وتأويلها هذا المعنى القائم كذلك على النوعية المميزة لصيغة السؤال، وهو سؤال غير عاد، حيث لا يجابه به أي طارق لإعلان حضوره ووقوفه امام أي باب وكأن أحمد فضل في سؤاله أو أن أراد لسؤاله في هذه العتبة أن يكون بهذه الصيغة الاستفهامية للاستفسار عن حقيقة من طرق بابه ومباغتته في هذا الوقت المتأخر من الليل أو بالتحديد الدقيق في وقت غير معلوم أ هو

آخر الليل أو بداية الصباح؟ المهم أنه وقت ملتبس إن لم نقل وقتا رماديا. كما هي حال معطيات النص النقيض" في انتظار غودو" باعتبار الانتظار في حد ذاته وقتا ليس بالوقت الحي والمعيش أو بالوقت الميت والمنتهي، بهذه المعطيات كلها يأتي سؤال أحمد لطارقي باب بيته بهذه الصيغة الملتبسة كذلك: سأل أحمد من تكونا؟(28) بعدما وجد أمامه شخصين أثناء فتح باب بيته. ومن هنا يبدأ السؤال، وكأن مبتدأه هدا هو مبتدأ فتح باب الحكي ونتابع سرد محتوياته التي لا تنتظم إلا في معطاها الكتابي أو بعد انكتباها لتشكل كتابه النص النقيض أو المعاند في حواريته وتعدد أصواته بعد أن كانت في المحكي الشفاهي أحادية. فمادا قال أحمد في مروي سؤاله المحمول في متن كتاب نصه التخييلي؟

قال أحمد : سألته ص 19 (29).

من تكونا؟ وماذا تريدان؟

والسؤال بهذه الصيغة يعتبر سؤالا عن الهوية، وكأن الهوية هي هنا وبصيغة سؤالها الذي جاء منطوقا من الراوي أحمد ذاته، يمثل المدخل الأساس لفتح مغاليق النص التخييلي، وماذا يتوخاه منه صاحبه الذي هو في نفس الوقت صاحب سؤال الهوية في صيغة طرحه لطارقي باب بيته. وكأن الهوية المطروح سؤالها هي ما أسميناه بالعمق المركزي في طرح هدا السؤال؟ مادام أن السؤال ذاته كان جاهزا لإجابة الطارق على الباب، وكأن الطارق لم يطرق الباب أصلا لأن طرق الباب هو في حد ذاته سؤال؟ حيث لا ينتظر السؤال إلا سؤالا مثيلا له للإجابة عنه، وهنا يكمن عمق مركزية سؤال الهوية، وهو ما لم يخفه أحمد في سؤاله الافتتاحي هدا عن الهوية بأكثر ما يكون من إلحاح، أي أن أحمد لم يكن يبحث في سؤاله عن من هما الطارقان باب بيته في ذلك الوقت، بل يريد معرفة أي انتماء يخفيان عنه في زيارتهما تلك، وبتلك الفجائية في اختيار التباس توقيتها، وأحمد في طرح سؤاله وبتلك الصيغة المرتبكة كان يعبر عن معاناته مع جرحه إلى الحد الذي جعله يلوك سؤاله ولا يفكر إلا هكذا تفكير في صيغة طرح سؤاله بالصيغة التي جاء عليها في طلب تحديد الهوية خاصة إذا علمنا أن هوية الانسان الأصل هي الهوية الدينية، باعتبار أن

الانسان كائن متدين .....(30) وكأن أحمد لم يطرح سؤاله هذا إلا أنه لما فتح باب بيته بعد سماعه للطرق عليه وجد أمامه شخصين الشيء الذي جعله يستحضر وبكل عفوية سؤاله هذا الذي رأينا من خلال استجلاء معطيات نصه التخييلي في معارضاته للنص النظير "في انتظار غودو" والبعد الهوياتي هدا في سؤال أحمد هو الذي أخدنا بتأويله في الافصاح عن معطيات نصه التخييلي، والذي جاء في معظمه إن لم نقل انهكله يقع في صيغة انبنائه الحواري ومن منطلقه هذا يأخذ صفته الحوارية والحجاجية لتمثيل ما يعطي لصراعه هذا شكله الدرامي. أي ان الحدث الفاعل في صراع أحمد مع جرحه هو في مكمن سؤال الهوية، أليست هوية الإنسان هي هوية معتقده.

واعتبارا لهذه الخصوصيات وبالتحديد المشار إليها أعلاه نكون في مفتتح مغاليق النص التخييلي بطرح سؤال الهوية، والتي رأينا أنه يريد من طرح سؤاله تعرف هوية طارقي باب بيته من تكونا؟ أي أنه سؤال يحدد ما يريد، وهذا ما جعلنا أمام سؤال لا يعمل على فتح مغاليق النص بقدر ما يفصح عن كنه وعمق معطياته في جداليته مع النص النقيض له في محاججته في قناعاته تلك والتي هي قناعات من لازال في فتنة مع جرح عضوه إلى حد ما وصفناه فيه بالصراع، إن لم نقل قمة المأساة في عنفوان هذه الفتنة واجتراحاتها. إن المعطيات السردية أو ما يمكن نعته بالمنعطف السردي في محكي هذه الدراما في هذا النص التخييلي تجعلنا حقا أمام نص حواري بكل معنى الكلمة. وحسب ما وصفه به باختين مثل هذه النصوص البولوفونية، إد لا محيد لنا عن وصف هذا النص هكذا واعتباره كذلك وبمعنى آخر نصا سجاليا، كما ان هذه الصفة لا يمنحها لهدا النص إلا من اعتباره كذلك يمثل تناصا أو انه متناص مع نص سابق له، وهذا النص هنا وكما أشرنا إلى ذلك عدة مرات هو نص "في انتظار غودو" الذي وجدنا هناك عدة نقاط التقاء وتشارك بينهما، الشيء الذي يفسر لنا كذلك معنى عمق السؤال ومركزيته في هذا العمق الذي يريد أن يستجلي فيه أحمد المؤلف والراوية في نفس الوقت خبايا النص السابق له أي نص "بيكيت" ومكانته في كيفية بنائه هذا البناء الاستفهامي وضمنيته له في نفس الوقت، وهو الشيء الذي يفضحه

سؤال الهوية هذا حيث نجد انه ليس سؤال هوية من كتب النص واستتبعه بتناصه النصي الذي جاء محايثا له إلا في مضمنات السؤال الذي لم يعطه فقط نقيضه أو محايثته في هذه الحوارية النصية، وكأن فعل التناص هذا هو الإجابة الممكنة لسؤال الهوية هذا والذي هو سؤاله الحجاجي من أجل بنائه المنطقي في صيغته السردية أو إعادة هذه الصياغة الكتابية بما يفرضه هذا المنطق في نصه التخييلي، بحيث جاء هذا البناء وفق ما يمكن أن يجعل من هذا التخييل في صيغته تلك ممكنا من ممكنات التفكير في الواقع، ومنطق ما تكون عليه هذه الحياة التي رأينا أنها حياة تعيد مبتدأها الأول لإعادة العيش والحياة به في ما عرف بالخطيئة الأولى للإنسان، وهذا هو المنطلق الفلسفي لأعمال "بيكيت" وخاصة مسرحيتيه " في انتظار غودو" والتي ينهي انتظاره هذا بمسرحية "نهاية اللعبة". وهو ما يعطي معنى لمنطق السؤال، خاصة إذا علمنا أن الزائرين لأحمد والطارقين باب بيته في ذلك الوقت الذي لا هو بالليل ولا بالنهار، كانت زيارتهما له بقصد تبليغه دعوة بيكيت لزيارته وهو يحتضر، فهل أراد أحمد الراوية بسؤاله هذا إعادة استفاقة بيكيت من نومه بل عفوا إعادة بعثه حيا يرزق بيننا لتبليغ رسالة هويته التي هي كما رأينا هو الأصل.

هوامش

-جرح في عضو رجل، نص تخييلي من تأليف د. أحمد أمل، صدر في طبعة أولى من الحجم المتوسط في 73 صفحة، الطبعة الأولى سنة 2022 مطبعة وراقة بلال فاس /المغرب.

2-أ. د. رينهارد لاوت: ابراهيم وأبناء عهده مع الله، ترجمة أ. د. غانم هنا، الطبعة الأولى، تشرين الأول، دمشق، سورية سنة 2006، دار خطوات للنشر والتوزيع.

3-م.س، حيث يقول المؤلف المذكور في الصفحة 429 والصفحة 424 يظهر فيما بعد أن تفرد هذا الشعب يجب أن يكون في كونه ملة مع الله، عليها أن تكون من منظور طبيعي ملة الختان ومن منظور روحي ملة العدل أمام الله.

4-في بعض الحالات الاعتقادية إلى حد الإيمان نجد أن حتى النساء لا يسلمن من وقوع مثل هذا الجرح في عضوهن كما هي حال جرح عضو الرجل، أي حالة ختان النساء كما هو واقع في السودان والأمر سيان في مأخذ الجرحين المنبني وقوعهما على هده الحالة الاعتقادية في الديانة الابراهيمية مادام الكل من نسل اسماعيل عليه السلام.

5-يشير الطيب الصديقي إلى مثل هذه الصفة في شعراء المسرح الحكائين في مقدمة مسرحيته الشامات السبع.

6-انظر كتاب تشريح الدراما للناقد مارتن إيسلان.

7-كما يمكننا نعت هده الحالة من النقائض في الدراسات الأدبية النقدية القديمة بالتناص أو ما صار يعرف مع ميخائيل باختين بالحوارية أوالبوليفونية، انظر جوليا كريستيفا وتزيفان تودوروف.

8-بول شاوول: مقدمة مسرحية في انتظار غودو، التي قام بترجمتها والتقديم لها، سلسلة المسرح العالمي، العددان 270 و271 نونبر /دجنبر سنة 1999، الصفحة 8 وما بعده.

9-إيهاب حسن: تحووت الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، دار شهريار بغداد ط 1 سنة 2018، ترجمة السيد 1إمام.

10-د. سعاد الناصر: التخييل الروائي العربي للعنف والمقاومة، مطبعة الخليج العربي، تطوان /المغرب، الطبعة الأولى سنة 2011 ص 12 و14.

11-أنظر: محمد التهامي العماري، سيميائيات، الصورة البيداغوجية، مجلة عالم الفكر عدد 184 أكتوبر/ دجنبر 2021- ص .128

12-بول شاوول، مرجع سابق.

13-الهوية الأصل هي الهوية الدينية أو هوية الانتماء الديني، حسبما تذهب إلى ذلك بعض الدراسات الانتوغرافية.

14يقول: أ، د، رينهارد لاوت في كتابه: إبراهيم وأبناء عهده مع الله في الصفحة 423، ... يظهر فيما بعد أن تفرد هذا الشعب يجب أن يكون في كونه ملة عهد مع الله، عليها أن تكون من منظور طبيعي ملة الختان... كما يقول في موقع آخر من هذا الكتاب ص32: اعتبر محمد صلى الله عليه وسلم نفسه بصفته اسماعيليا منحدرا من نسل إبراهيم مثل إسماعيل نفسه، وبهذه الصفة اعتبر أنه قائم في العهد (عهد الختان) الرسمي مع الله...

15-انظر الصفحة 67 من النص التخييلي: "جرح في عضو رجل" كما يؤكد ذلك عندما يفصح.

16-نفس المرجع، الصفحة ذاتها 67.

17-فراس سواح، دين الانسان، منشورات دار علاء الدين دمشق/ سورية، الطبعة 4 عام 2002، انظر الصفحتين 48و49 من هذا الكتاب.

18-يعتبر الطواليط أو بيت الماء بالدارجة المغربية أو المرحاض، مكان يخشى دخوله دون توجس الخوف منه، للاعتقاد تفرضه الثقافة الشعبية المغربية في كون هذا المكان يتطيرون منه لأنه في هذا الاعتقاد الشعبي بيت مسكون بأرواح خفية بخلاف ما هي الحال في ثقافات أخرى، حيث يمثل بيت راحة كما هو وارد في عرف العامة.

19-انظر الصفحة 62من النص: "جرح في عضو رجل".

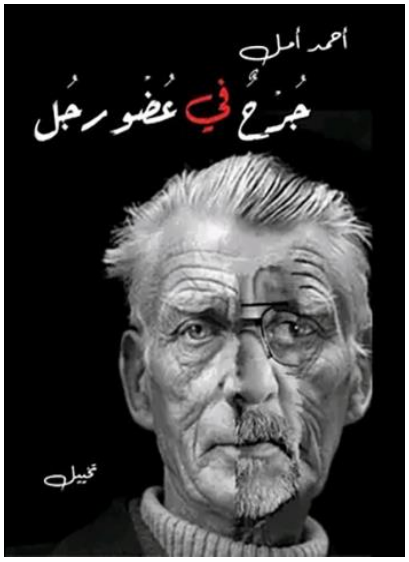
20-يمكن فهم معنى المرآة بالتأويل الذي يمنحها إياه جاك لاكان في تحليله النفسي للمهوسين بها.

21-د. أحمد أمل، مرجع سابق، ص 63.

22-في هذا المعنى الذي يؤكده المؤلف احمد أمل، نجد فريدريك نيتشه قول: في كتاب ما وراء الخير والشر ص115: ...وإن الإنسانية وتقدمها لا يعتمد على العقل ولا تسير وفقا لتصوراته، بل إن كل ما حققته الإنسانية يعود بالفضل إلى أعضائه السفلى...، ويوضح نيتشه ذلك بأن الوعي مجرد أداة بيد الجسد، أداة جسدك هو عقلك الصغير يا أخي. وتأكيدا لدور الجسد يقول نيتشه أيضا: ...الجسد هو ماهية الانسان الفاعلة، أي أننا لا نستطيع معرفة الجسد إلا بالجسد عينه وبما يمتلك من قوى عن كتاب فكرة الجسد. (نفس المرجع، الصفحة 112).

23-د. أحمد أمل، مرجع سابق، الصفحة 64 وما بعدها.

24-. د. رينهارد لاوت: ابراهيم وأبناء عهده مع الله، مرجع سابق، ص32.
25-أحمد أمل، مرجع سابق، ص68، وفي هذا الصدد نجد أن فكرة الايمان بوجود إلاه (غودو) اقترنت بالخطيئة والذنب، وهي فكرة تحول مشاعر الانسان التي هي موجودة في جسده غريزيا... ص159 من كتاب فكرة الجسد د. هجران عبد الأله، أحمد الصالحي، دار الفرقد الطبعة الأولى سنة 2014، دمشق/سورية.
26-جاك مايلز: كتاب سيرة الله، ترجمة ثائر ذيب صفحة 17، يقول جاك مايلز: في المعتقد الديني أن الله خلق الانسان على صورته ذكرا أو أنثى... وفي نفس الصفحة يشير إلى أن الأوروبيين رجالا ونساء ومن بعدهم الأمريكيين ذهبوا إلى صوغ أنفسهم على غرار الإله...
27-أحمد أمل، مرجع سابق، ص72.
28-المرجع السابق الصفحة 13،
29-المرجع السابق، ص19.
30-فراس سواح، دين الانسان، ص 19، منشورات دار علاء الدين دمشق/ سورية، الطبعة 4 عام 2002.



صدر حديثا للمرحوم مصطفى الغيثي

Recherches sur l'onomastique

De la Mauritanie Tingigitane

منشورات كلية الآداب مكناس

مقاصد المشروع البلاغي لمحمد الولي

ياسين معنان

-تمهيد

مسعانا في هذا المقال هو تسليط الضوء على مقاصد هذا المشروع، للإسهام في التعريف بالمشاريع البلاغية المغربية المعاصرة، وتدقيق النظر في المفاهيم والمصطلحات التي اعتمدتها، ويمكن حصر مقاصد المشروع البلاغي لمحمد الولي في ثلاثة مقاصد، هي: تجديد الشعرية، وتجديد الخطابية، وتوطين البلاغة المقارنة.

-جهود محمد الولي في تجديد الشعرية

لعل قيمة منجز محمد الولي في هذا الباب، تتحدد أولا في مواكبته للتحولات التي شهدتها الشعرية في البلاغة الغربية، ونقلها لقراء العربية، عبر ترجمته للكتب الآتية:

- ج. كوهن، بنية اللغة الشعرية (1986).
- ر. ياكبسون، قضايا الشعرية (1987).
- س. ر. ليفن، البنيات اللسانية في الشعر (1989).
- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية (1996).
- فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية (2000).
- فرانسوا مورو، البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية (ط2 – 2003).
- جان كوهن، الكلام السامي، نظرية في الشعرية (2013).
- بول ريكور، الاستعارة الحية (2016).

ولإنْ كان محمد الولي قد أطلَّ على اتجاهات الشعرية بتبايناتها، عبر مرتكز الترجمة، إلا أنه تأثر بشدة بالاتجاه التصويري، وخاصة الصور المعنوية، وبالأخص الاستعارة، وهو الاتجاه الذي استلهمه من جان كوهن خاصة، بخلاف الاتجاه الياكبسوني الذي ركز اهتمامه على المقومات اللفظية (خاصة التوازي)، وبالإضافة إلى ذلك، سعى الباحث إلى استحداث تحليلات بلاغية شعرية على نصوص وخطابات مختلفة، تبعا للتطور الذي عرفته الشعرية.

ويأتي إسهام محمد الولي، في البدايات الأولى، من خلال البحث في المكونات النصية، وخاصة منها المكون الدلالي، في كتابه الأول: "الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي"، ثم في الكتاب الثاني: "الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية"، وبينهما، وبعدهما، في سلسلة المقالات التي خصَّت موضوع الاستعارة، تحديدا، بعناية خاصة. وأيضا عبر ترجمات فردية وأخرى مشتركة، أهمها ترجمة كتاب: "بنية اللغة الشعرية"، لجان كوهن؛ إذ كان التكامل بيننا، يقول محمد العمري، "في دارسة البنية الشعرية في بعديها الصوتي والدلالي وراء ترجمتنا المشتركة لكتاب بنية اللغة الشعرية لجون كوهن، فقد كان كل منا مشغولا بالقسم الذي يخدم أطروحته من الكتاب"[1]، وجليٌّ أن هذا الانشغال وجّه مسار البحث العام، ودفع الباحث إلى الاهتمام ببلاغة المحسنات ووظائفها؛ ذلك أن "صرح البلاغة المسماة بلاغة المحسنات هو الذي يغطي بالتمام المجال الذي ندعوه اليوم الشعرية"[2]، نخطَّ إلى جانب ذلك جملة من المقالات من بينها: "الاستعارة عند السكاكي"؛ إذ نجد في هذه المقالة حديثه عن المجاز والكناية والاستعارة عند السكاكي، وتسجيله لجملة من الملاحظات النقدية، بعد تتبع دقيق لمسار الكتاب (مفتاح العلوم)؛ ذلك أن محمد الولي وضع في بداية المقالة مسلمة أولية جاء فيها: "هكذا انطلق السكاكي من مجموعة من المسلمات منها أن إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه والنقصان، ووضح أن هذه الإمكانية تنتفي مع الكلمات ذات الدلالة الاصطلاحية أو الوضعية، لأننا في هذه الحالة إما نعرف معاني الكلمات وإما أننا لا نعرفها وفي الحالتين فلا سبيل إلى الحديث عن الزيادة أو النقص في وضوح الدلالة"[3]، ولجلاء الخلط المحتمل بين المجاز والمشترك اللفظي، قال محمد الولي على أعقاب السكاكي "إن الوضع لا يحتم أن يكون اللفظ متضمنا معنى واحدا، بل قد يتضمن أكثر من معنى، والفرق بين هذا والمجاز أن هذين المعنيين ينتميان هما معا إلى الاستعمال أي إلى المعجم، بينما المجاز لا ينتمي إلى الاستعمال ولا إلى المعجم، إنه معنى طارئ وركيزته الوحيدة هي القرينة"[4]، وهو ما توضحه جماعة لييج في كتابها: "بلاغة عامة"، بالقول: "ليتحقق الانزياح يتطلب الأمر توترا ومسافة بين المعنيين"[5]،

فكان هذا هو الإطار العام الذي يحوي البيان، لكن ما إن شرع الباحث في النظر في الحدود الموضوعة بين المجاز والكناية والاستعارة حتى ظهر له أن "المسلمات الأولية والجزئية التي طرحها السكاكي صحيحة، لكن هذه المسلمات عندما ننقلها إلى مستوى أعلى مركب لأجل وضع تصنيفات دقيقة بين الأدوات التعبيرية اختلطت الأمور عند السكاكي وأصبح هذا النموذج النظري يجمع في خانة واحدة عناصر متنافرة من حيث التكوين"[6]، ولعل حديثه عن المجاز العقلي يشكل أقوى تعبير عن هذا التنافر؛ إذ وجد أن "المجاز العقلي لا يشكل موضوعا للبيان"[7]، بل "لا يجب أن يطرح في مجال البلاغة إطلاقا ولا يشكل بالتالي موضوعا لهذا العلم"[8]، لأن الأخير "يدرس "الشعرية" أي الأدوات ذات التأثير في المتلقي من هنا يمكن القول بأن موضوع البلاغة هو دراسة الجوانب الشعرية أو الأدبية في الشعر أو غيره"[9]، خالصا في الأخير إلى القول: «يتضح كم هو ضروري اللجوء إلى النصوص البلاغية الموروثة لأجل دراستها معيدين صياغتها وفق مفاهيم دقيقة وواضحة تراعي استقلال البحث البلاغي عن مجاله"[10]، وهي الاستقلالية الضامنة لصفة العلمية، كما أكدت على ذلك الشعرية.

إن التجديد الذي تقدم به محمد الولي في هذه المقالة، يرتبط أساسا بفهم القديم، ومساءلته، والبناء عليه، وهو اختيار رافق مشروعه البلاغي كليةً؛ حيث تجد البلاغة العربية القديمة نفسها حاضرة في ثوب جديد، غير مقصية ولا مقدسة حدَّ التحنيط، "فالتجديد عملية لا تتم إلا من الداخل ومن أجله. وهذا ما يبرهن عليه التاريخ، إذ لم يثبت أن تجديدا معيناً قد حدث في ثقافة معينة أو عند مجتمع ما من "الخارج"؛ دون أن يعني هذا التقليل من أثر العوامل الخارجية وتأثيراتها المتفاوتة في عملية التجديد والتغيير، أو في توجيههما وجهة معينة"[11].

أما في مقالته "تحديد الصورة وأهميتها في الخطاب الشعري"، وجدنا الباحث قد تعقب استعمالات مصطلح "الصورة"، خالصا في الأخير إلى القول: "لا نحتفظ من كل الاستعمالات المتقدمة لمصطلح الصورة إلا بالاستعمال الذي يقصرها على صور المشابهة؛

أي التشبيه والاستعارة منبهين إلى أن التمثيل والرمز ليسا إلا نوعين يمكن إدراجهما إما في التشبيه أو في الاستعارة، هذا الفهم يتفق مع ما سماه البلاغيون العرب المتقدمون التشبيه والاستعارة. ولا يختلف عنها إلا في بعض التفاصيل والجزئيات"[12]، وفي ذلك إبعاد للمجاز المرسل أيضا، بعد نفي المجاز العقلي عن البيان في المقالة السابقة؛ ذلك أنه "كثيرا ما تلبس بلباس العرف، إن الذي يفسح له مجال الاستعمال والرواج هو مجرد العرف ولهذا فإن مجال الإبداع فيه ضيق جدا، كما أن قيامه على المجاورة أي على استبدال شيء بشيء آخر يلازمه أو يجاوره، لا يجد فيه المتلقي أية قيمة جمالية يمكن أن نتوفر في عبارة "شربت كأسين" وأنت تقصد إلى محتواهما"[13]، وفي هذا النص يتحقق ما سمّاه محمد العمري بالاستقصاء؛ أي البحث عن الشعرية في المكونات النصية وغير النصية؛ إذ ثمة استحضار للمتلقي في تحقيق شعرية التعبير من عدمها، وفي ذلك توسيع لمجال الشعرية، ونقض للتقسيم المدرسي لعلوم البلاغة.

ومن أهم مستويات التجديد في الشعرية عند محمد الولي، تقريبه المسافة بين المحسنات الصوتية والمحسنات الدلالية، وأيضا بين الأخيرة والمحسنات التركيبية؛ وتفصيل ذلك في مقالته: "المدخل إلى بلاغة المحسنات"؛ إذ نجد فيه خلاصة تقول: "وحتى الجناس يظل حلية جوفاء إذا لم ينتج عنها تغيير معنوي أي إذا لم تنتج عنه استعارة"[14]، وأخرى تؤكد أن "دلالية القافية استعارية، فالمشابهة الصوتية تؤدي نفس الدور الذي تؤديه العلاقة الإسنادية"[15]، وثالثة ترى أنه "ليست الاستعارة هي وحدها التي تكسب التوازي الجمال الشعري بل إن التوازي نفسه يمكن أن يكسب استعارة مستهلكة الكثير من السحر الشعري"[16]، وهو تجديد يخلخل التصنيف القديم للمحسنات في البلاغة الغربية.

وبعد هذا، انتقل محمد الولي إلى مرحلة الإدماج، من مراحل تطور الشعرية؛ أي البحث عنها في الخطاب، والخطاب نص ومقام (بلاغة)، كما صرّح بذلك محمد العمري، ونجد أدَّل مثال على هذا الانتقال في مقالته: "مصطلح البيان العربي: السبيل إلى تحرير البلاغة العربية"[17]، وذلك من خلال قوله ممثّلا: " (...) "هذه مجزرة" للإشارة إلى عمل

إرهابي، أو "هذا وحش" للإشارة إلى طاغية ما، فإننا نستعين في هذا السياق بالمقام أو الحال لتأويل عبارة ما تأويلا مجازيا أو استعاريا، وقد تستهلك استعارة ما النص بالكامل، كما هو الأمر في الأمثال والقصص الخرافية، وهنا أيضا نستعين بالمقام أو الحال. إننا في الحالتين نتخطى العقبة التي تتمثل في اللفظة المجازية، والاضطراب الدلالي وانكسار المتوالية اللفظية المعنوية باللجوء إلى تشذيب هذه النتوءات أو تأويلها واستبدالها بالمعنى المنسجم مع باقي المتوالية. نكون بصدد الاستعارة حينما تكون العلاقة بين الطرفين، الحاضر والغائب، هي المشابهة"[18]، ويضيف مؤكدا "وللتوضيح ففي الاستعارات التمثيلية أو النصية أو الرمزية أو الحكاية الخرافية، القرينة مقامية بالأساس"[19].

إن هذا التدرج نحو البلاغة، بمعناها العام والشامل؛ دفع محمد الولي إلى الدعوة الصريحة بهجر طرح السكاكي ومن والاه من المفسرين والشراح، بعد وقوفه على تصدع النظرية، وقال بضرورة "استبداله بصيغة أخرى أبسط وأكثر انسجاما"[20]، الأمر الذي يتطلب إعادة التصنيف، وفق منطلقات جديدة.

-جهود محمد الولي في تجديد الخطابية

درس محمد الولي خطابية اليونان في القسم الأول من كتابه: "الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية"، وخاصة خطابية أرسطو، بدءا بالتعريف العام، مرورا بالتحديد الذي حصر الاهتمام في الأجناس الخطابية الثلاثة (القضائية – الاستشارية – الاحتفالية)، وقوفا عند المواقف المتضاربة حول الخطابية، وأيضا أهميتها في تسيير شؤون الناس، وكذا التصاقها بالديمقراطية، ثم المراحل التي تقطعها عملية إنتاج الخطابة (الإيجاد – الترتيب – الأسلوب – الذاكرة – الإلقاء) مع التركيز على العناصر الثلاثة الأولى، مع ما يرتبط بكل عنصر.

وإذا كان أرسطو قد عرَّف الخطابية بالقول: "فالريطورية قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة"[21]، غير أنه حصر اهتمامه بالأجناس الخطابية الثلاثة، وهو ما رأى فيه محمد الولي، مستفيدا من بول ريكور، اختزالا للخطابية؛ "يتمثل هذا

الاختزال الأرسطي في حصر البلاغة في هذه الأجناس الثلاثة، مقصيا بذلك المجال الشاسع الذي يستعمل فيه الإنسان الكلام للتأثير في رأي الآخر ومحاولة التأثير في سلوكه باعتماد الرأي لا الحقيقة أو الصدق"[22]، ملتمسا العذر لأرسطو؛ ذلك أنه كان "يستجيب لحاجة عصره ومجتمعه، وهي الحاجة التي تمليها الديمقراطية الأثينية المعتمدة على الممارسة السياسية في المحكمة وفي التجمعات الاستشارية الشعبية وفي التجمعات الاحتفالية بعظماء الدولة والأبطال القوميين"[23]، ما معناه أن لكل عصر خَطابيته، وفي ذلك دعوة صريحة للتجديد، مع الحرص على إيلاء الاهتمام بالباتوس، فـ "الواضح أن هذا الجزء المثير من بلاغة أرسطو قد تعرض خلال التاريخ للإهمال. وتم التشديد، بدل ذلك، على مبحثي اللوغوس: القياس الإضماري والشاهد. إن بعث البلاغة دون العناية الأساسية بهذا العنصر، أي المتلقي وأبعاده السيكولوجية والنفسية والثقافية والإيديولوجية، عمل بالغ التقصير"[24]؛ وذلك حتى يكون التجديد فعالا.

أما الجِدَّة في مضمون الكتاب، فترتبط بما توصل إليه محمد الولي من تداخل المقومات الخطابية مع نظيرتها الشعرية، ومثال ذلك ما نجد في الشاهد؛ المرتبط بمرحلة الإيجاد في إنتاج الخطابة عند أرسطو، عندما قال: "الغريب حقا أن هذا التحديد الذي يقدمه أرسطو للشاهد يكاد يكون هو نفسه الذي يسنده إلى الاستعارة في الشعرية"[25]، ويضيف عن الشاهد المبتكر؛ وهو أحد قسمي الشاهد عند أرسطو إلى جانب الشاهد التاريخي: "والواقع أن الشاهد المبتكر هو الذي يسمى الاستعارة الترشيحية، بل يسمى التمثيل. ويسمى في البلاغة الغربية الأليغورية أي الاستعارة المسترسلة التي تكون كل عناصرها مجتلبة من نفس الحقل الدلالي"[26]، وقال عن الاستقراء الخطابي، مؤكدا أنه "لا يخفى على أحد أن الاستقراء الخطابي، وخاصة النوع الثالث منه، القائم على الابتكار الخرافي يرتبط بوشائج قوية بالاستعارة، إن لم نقل إنه استعارة"[27]، والأمثلة عن هذه التداخلات التي اكتشفها محمد الولي كثيرة، يلخصها في قوله: "إننا نلاحظ بهذا تسلل المقومات الشعرية، أي الاستعارة إلى داخل المجال الذي يعتبر مقصورا على الأدوات

الإقناعية"[28]، وفي حديثه عن بلاغة المحسنات، قال إنها "لا تكون مقبولة في البلاغة إلا بالقدر الذي تساهم في الإقناع. إن الإمتاع نفسه في البلاغة هو فرصة لجعل المتلقي يلتفت إلى الكلمات ليس لأجل تمطقها هي في ذاتها، بل لأجل اكتشاف المعنى الذي يراد توصيله، ففي البلاغة لا يوجد أي مجال للحديث عن الترف. لكل شيء وظيفة إقناعية. إن للوظيفة الشعرية غاية إقناعية"[29]، وقد سبق لجماعة ليبج أن أكدت بالقول: "إننا نعرف أن التأثير في الآخر (الدعاية والوعظ والإغراء والإشهار، إلخ) لم يتوقف أبدا عن التزود من مستودع المقومات "الشعرية""[30]، الأمر الذي يمكننا، حسب روث أموسي Ruth Amossy، من أن "نرى في المحسنات أشكالًا مكثفة من الحجج"[31]. هذا الواقع، هو ما يبرر، في نظر محمد الولي، الدعوة إلى "توحيد مجالي الشعرية والخطابة، إذ إن كل الحدود الموضوعة عبر هذا التاريخ المديد يتهاوى أمام أبسط اختبار"[32]، إن ملتقاهما، يقول محمد العمري، في "البلاغة العامة، أو البلاغة بدون زيادة"[33].

لكن، هذا لا يعدم أن وظيفتي الخطابية والشعرية متباينتان بل متعارضتان، وهو الهدف الذي سعى محمد الولي إلى بيانه في مقالته: "بلاغةالحجاج"، إذ نجد فيها قوله: "إذا كان كل من الشعر والخطابة يستهدفان المتلقي، فإن ما يلتمسه الشعر من المتلقي شيء مختلف تماما عما تلتمسه الخطابة، الشعر في أجود نماذجه قد يترف عن مهام الإقناع، وذلك لسبب بسيط وهو أن الرسالة تتحول بين يدي الشعراء إلى كيان لفظي سميك غارق في كل أنواع التعدد الدلالي (...) وليس الأمر كذلك بالنسبة إلى الخطابة. لم يمتدح أبدا الغموض في الخطابة، كما امتدح في الشعر، وقلما خطب الخطباء لمجرد إمتاع المستمعين، كما أن المستمع الذي يبحث عن المتعة الجمالية عند الخطباء يضل الطريق، وربما اعترض معترض لكي يقول: إن هناك خطباء يمتعنا أسلوبهم أكثر مما يفعل بعض الشعراء. إن هذا ممكن، إلا أن هذه الإثارة هي مجرد تكئة إقناعية. إن ما نعتبره مقومات شعرية في الخطابة هي في الواقع مقومات حجاجية، هي حجج، إن الخطيب، حينما يستخدم الاستعارات في الخطابة فلا يفعل ذلك لأجل الإمتاع، وإنما يفعل ذلك لأجل الإقناع (...) إن أي محسن في

الخطابة لا يسعى إلى مجرد إمتاع المتلقي. إنه بالأحرى حجة إقناعية ولا يصبح محسنا إلا حينما يقصر عن أداء وظيفته الحجاجية. إن الخطيب يعبئ كل الإمكانات التي تتيحها اللغة، متجها نحو غرضه الرئيسي ألا وهو الإقناع. إن هذه الحجج اللفظية، من قبيل الاستعارة والتمثيل والجناس والوزن والسجع الخ، لا تعود محسنات إلا حينما تفشل في أداء مهمتها الإقناعية"[34].

وإذا كان أرسطو قد حصر الأجناس الخطابية في ثلاثة (القضائية – الاستشارية – الاحتفالية) تبعا لما تطلبه عصر أثينا، فإن محمد الولي، في سعيه لتجديد الخطابية، وسع مجالات اشتغالها، لتشمل كل الخطابات الساعية للتأثير[35]، وضمنها خطاب الإشهار، ففي مقالته "بلاغة الإشهار"، أشار إلى أن الخطابة في أحد معانيها، "تتقاطع مع التعريف الذي يقدمه المعاصرون للإشهار، بل ولكل التعريفات الموضوعة لأي خطاب يسعى للتأثير على الآخرين"[36]، ومن ثمة، فنحن "نستطيع أن نستثمر ذلك الإرث الهام من الخطابة في فهم الإشهار"[37]، مستفيدا في ذلك من التوسيع الذي أجراه بيرلمان على البلاغة الغربية القديمة، عندما أخرج البلاغة من الحصر الثلاثي الذي حشره فيها أرسطو، "لقد أعاد بيرلمان تحديد مجال البلاغة إذ أصبح ممتدا من الكلام العادي اليومي العائلي إلى مجال خطاب العلوم الإنسانية كالتاريخ والبيداغوجيا واللاهوت والأدب والفلسفة؛ أي كل أشكال الخطاب التي لا تسمح بالبرهنة الرياضية والبرهنة التجريبية"[38]، وبعبارة أدق فمجال الخطابية هو الخطاب الاحتمالي. وإذا كانت الخطابية في نشأتها الأولى مع أرسطو "سياسية بالكامل"[39]، فإنها مع محمد الولي، هديا على خطى شايم بيرلمان، استعادت الجدل، وصارت "تشمل الخطاب الجماهيري والخطاب الذي يتحقق على متسويات أضيق، أي بين مجموعات محصورة أو بين شخصين بل بين الشخص ونفسه (...) وأصبحت أيضا بلاغة العامة كما هي بلاغة الخاصة من الفلاسفة. وهذا يعني أن بيرلمان قد أدمج الجدل والخطابة في دائرة واحدة. إن بلاغة بيرلمان هي بلاغة حجاج وجدل"[40]، وهو ما دفعه لإعادة تعريف الإشهار تعريفا أشمل؛ لا يكتفي بقرنه بالخطابة، بل بالمجال الأعم؛ أي بالجدل، وذلك في مقالة

لاحقة عنوانها: "الإشهار أفيون الشعوب المعاصر"، جاء فيها: "الإشهار ضرب من ضروب الخطابة التي تنتمي بدورها إلى مجال عريض من القول هو الجدل الذي يحيط بأجناس من الكلام الممتد من خطاب الحياة اليومية والتواصل المعتاد إلى الخطاب الفلسفي، أي الخطاب المتعارض مع العلم التجريبي، الذي يدعم ادعاءاته بالاحتكام إلى التجربة، كما يتعارض مع العلوم النظرية التي تدعم ادعاءاتها بالبرهنة المحايثة: الرياضية أو المنطقية"[41].

أما الهدف من دراسة الخطابية، والسعي إلى تجديدها، من خلال بيان التداخل الحاصل بين مقومات الشعرية ومقومات الخطابية، مستفيدا من بيرلمان[42]، ومحاولة استرجاع مبحثي الأهواء والطبائع[43]، متجاوزا إيَّاه[44]، بالاستلهام من بلاغيين آخرين، على رأسهم ميشيل مايير، بما يتناسب والعصر، فهو تسليحُنا بـ "الآلة التي تمكننا من معالجة وتصفية هذا السيل الجارف من الخطابات التي تستهدفنا وتحاول ترويضنا"[45]، فإذا كانت الخطابية سلاحا للتضليل في أيادي المستشهرين والمخادعين السياسيين والمضللين الإعلاميين، فإنها سلاح للمقاومة في كف المناضلين، الرافضين لكل أشكال الاستغلال والتفاوت الطبقي والتمييز العرقي والجنسي. الخطابية هنا "كالتعليم تمنح الأسلحة للجميع، ثم يستخدمها كل بطريقته الخاصة"[46]، والجلي هنا هو ضرورة استخدامها، فهي "ضرورة لا غنى عنها"[47]؛ ذلك أنه "يجب أن نبدأ من حقيقة مفادها أنه لا يوجد مجتمع بدون خطابية، وبالتالي، هناك نوع من السخافة في انتقادها، لأنه لا أحد يريد عالماً بلا خطابية، عالم بلا خطابية هو عالم لا يسمح لنا فيه بالكلام"[48]، ومن ثمَّ، فمن جهتنا، "لا مناص من الخطابة، والاستعانة بخدماتها في تكريس قيم الحوار، وإقرار قيم الاختلاف، وتصريف كل أشكال العنف والعسف، وبالتالي المساهمة في إقرار قيم الحداثة وتعميمها"[49].

والمتأمل في ما أنجزه محمد الولي، في باب الخطابية، يجد أنه اتكأ على البلاغة الغربية القديمة دون العربية، لأن البلاغة العربية عنده "ليست بلاغة حجاجية، هي أقرب إلى بلاغة المحسنات، بل هي ضرب من ضروب الأسلوبية أو الشعرية"[50]، ويضيف بالقول إن "البلاغة العربية مختلفة عن البلاغة الغربية في صيغتها الحجاجية. إذ إن المحاور الإقناعية

الموضوعية أي المحايثة لموضوع الخطابة، والذاتية أي الملازمة للباث والمتلقي، والعناصر المتعلقة بترتيب الخطابة غائبة في هذه البلاغة"[51]؛ الأمر الذي جعله، في سعيه إلى تجديد البلاغة العربية، يدرس الخطاب السياسي، والإشهاري، والتاريخي، والأمازيغي، مستثمرا رصيد الخطابية قديما وحديثا.

ثالثا: توطين البلاغة المقارنة

من المقاصد الأساس في المشروع البلاغي لمحمد الولي، توطين البلاغة المقارنة، بعد أن شهدت الإرهاصات السابقة قلةً وضعفا، والهدف من ذلك، توجيه "نداء للتراثين الغربي والشرقي إلى أن يتعايشا في نفس مجرة البلاغة، لا شرقية ولا غربية، بلاغة إنسانية"[52]، وقبل الخوض في جهود محمد الولي في هذا المقصد، سنقف عند المراد بـ "البلاغة المقارنة".

-جهود محمد الولي في توطين البلاغة المقارنة

تشكَّلَ الوعي بأهمية البلاغة المقارنة منذ البدايات الأولى للبلاغة العربية، وهو ما يترجمه نص الجاحظ الشهير عن سؤال الفارسي واليوناني والرومي والهندي عن ماهية البلاغة، وجواب كل واحد منهم، ونصوص أخرى كثيرة من التراث البلاغي العربي، نستشف منها خلوص البلاغيين القدماء إلى حقيقة مفادها أن البلاغة ليست مقصورة على أمة من الأمم، مع انتصارهم للبلاغة العربية بحجج يغلب عليها الطابع النفسي، والانتصار للأمة، وهو أمر مفهوم إذا استحضرنا السياق التاريخي لإنتاج نصوصهم. كما كانت مطلع العصر الحديث، محاولات أولى لتوطين هذا المبحث، كالحاصل عند رفاعة رافع الطهطاوي، في قوله متحدثا عن تقسيم العلوم والفنون على طريق الإفرنج، "اعلم أن الإفرنج قسموا المعارف إلى قسمين: علوم، وفنون، فالعلم: هو الإدراكات المحققة المذكورة بطريق البراهين، وأما الفن: فهو معرفة صناعة الشيء على حسب قواعد مخصوصة. ثم إن العلوم تنقسم إلى (...) وأما الفنون فإنها تنقسم إلى فنون عقلية، وإلى فنون عملية، فالفنون العقلية ما يكثر قربها من العلوم، مثل علم الفصاحة والبلاغة، وعلوم النحو والمنطق، والشعر

والرسم، والنحاتة، والموسيقى، فإن هذه الفنون عقلية لأنها تحتاج إلى قواعد علمية، وأما الفنون العملية فهي الحرف. هذا هو تقسيم حكماء الإفرنج، وإلا فعندنا أن العلوم والفنون في الغالب شيء واحد، وإنما يفرق بين كون الفن علما مستقلا بذاته، وآلة لغيره"[53]، ويضيف قائلا عن علم البلاغة، "وهذا العلم بهذه الحيثية ليس من خواص اللغة العربية، بل قد يكون في أي لغة كانت من اللغات، فإنه يعبر عن هذا العلم في اللغات الإفرنجية بعلم "الريثوريقى"، نعم، هذا العلم في اللغة العربية أتم وأكمل منه في غيرها، خصوصا علم البديع، فإنه يشبه أن يكون من خواص اللغة العربية لضعفه في اللغات الإفرنجية، وبلاغة أسلوب القرآن الذي نزل إعجازا للبشر من خصوصيات اللغة العربية، ثم إنه قد يكون الشيء بليغا في لغة غير بليغ في أخرى، أو قبيحا فيها، وقد تتفق بلاغة الشيء في لغتين أو لغات"[54]، كما نجد مقالة منشورة لسعيد الخوري الشرتوني، في «"مجلة المقتطف"، سنة 1902م، يقارن فيها بين البيان العربي والبيان الإفرنجي، ممهدا بالقول: " (...) هذا ولما كان البيان من علو الشأن بالموضع الذي أومأت إليه عنَّ لي أن أعارض بيان العرب ببيان الإفرنج فإن المعارضة خير ذريعة إلى إظهار المحاسن وإبداء المعايب ومعرفة الراجح من المرجوح والقوي من الضعيف. (...) لكن المعارضة تلك أشبه شيءٍ باجتياز أرض وعرة موحشة لم يمر بها مار من قبل. ألا وهي بحث جديد لم أر فيه أثرا لباحث فأتبعه ولا كلاما لسابق فأستدل به»"[55]، خالصا من مقارنته إلى أنهما يتفقان في أن كليهما يبحث في صور التراكيب من حيث تختلف بها وجوه المعاني وليس في كليهما بحث يتعلق بصحة التركيب وفساده أصلا بل قد تُرك ذلك كله للنحو عند العرب والإفرنج، وأن أكثر الأبواب في البيانين واحدة كالتشبيه والمجاز والكناية والتلميح والتكرار واختلاف الترتيب بين المعمولات والحذف وائتلاف اللفظ مع المعنى ويحذرون من الجمع بين الجزل والرقيق والجافي والسمج لما في ذلك من التنافر المخل بفصاحة العبارة، وأن الإمعان في التصنع والتزويق مرفوض عند العرب والإفرنج، وأن البيانيين من العرب والأعاجم قد أجمعوا على أن مطالعة الخطب المهذبة والقصائد المحبرة ورسم أساليبها ومناهجها في الذاكرة أعون مع الممارسة على

تحصيل ملكة البلاغة من دراسة القواعد فقط، وأيضا في أن العرب مثل الإفرنج في تنزيل غير العاقل منزلة العاقل فتخاطبه وتنسب إليه ما ينسب للعاقل، وأخيرا في أن العرب والإفرنج لا يعلمون البيان إلا بعد النحو فيتأخر الأول عن الثاني، بينما يختلفان في أن البيان مقسوم عند الإفرنج إلى قسمين أحدهما علم البلاغة والآخر علم الخطابة والعرب قسموا البيان إلى ثلاثة أقسام، وفي كون البيان الإفرنجي يبحث في مصادر المعاني ومخارجها بحثا واسعا ويفتح الأبواب لبسطها ويذكر طرقا تهدي إليها، بينما علماء البيان عندنا لم يتعرض أحد منهم لعقد فصول في هذا الصدد بل وكلوا بذلك جميعه الفطر والأحوال، والثالث أن البيان الإفرنجي يذكر تأليف الخطب وتقسيمها أما البيان العربي فلا يذكر في هذا الباب إلا براعة الاستهلال وبراعة التخلص وبراعة الختام، والرابع أن البيان الإفرنجي مترجم عن البيان اللاتيني وهذا مأخوذ عن البيان اليوناني فهو بيان ثلاث أمم، وبلاغة ثلاث لغات، ومن ثم لا يقتصرون في التمثيل لضروبه وأنواعه على ما ورد في اللغة الإفرنجية بل يمثلون لها بما يجدونه بليغا في أي لغة فكثيرا ما يأتون بأمثلة للطبقة العالية وغيرها من طبقات الكلام بفصول أو آيات من أسفار العهدين وبفقر أو خطب من يونانية ولاتينية، ويستنتج من صنيعهم هذا أنهم في الحكم بالبلاغة ينظرون إلى المعنى فوق ما ينظرون إلى اللفظ. وأما البيان العربي فإنما استنبطه فرسان البلاغة من النظر في كلام العرب الفصحاء ولم يرد في كتبهم مثال لنوع من أنواعه مأخوذ من كتاب أعجمي وكل شواهده من القرآن والشعر[56].

وإذا كان سعيد الخوري قد تعلل بغياب دراسات سابقة على مقالته في المقارنة بين البلاغتين، فإن مقالته لا تخلو من نواقص، أولها عدم إفصاحه عن المراجع المعتمدة في المقارنة، ما عدا ما ذكره عَرَضًا عن رسالة (السيد فنلون) إلى المجمع العلمي الفرنسوي، دون الإحالة عليها في الهامش، وأيضا غياب السعي إلى صياغة نظرية عامة عن البلاغة، تقبل التطبيق على البلاغتين، إلا أن العودة إلى تاريخ المقالة (1902م) يدفعنا لتفهم بُعْدِ الباحث عن هذا الهدف، وقد استمرت الإشارات النقدية المقارنة في كتب اللاحقين،

منها قول شوقي ضيف في آخر صفحات كتابه: "البلاغة تطور وتاريخ"، إن "من يقرن مباحث البلاغة العربية إلى مباحث البلاغة الغربية يلاحظ توا أن الغربيين عنوا في بلاغتهم بدراسة الأساليب والفنون الأدبية، بينما لم يكد يعنى بهذه الجوانب أسلافنا، إذ صبُّوا عنايتهم على الكلمة والجملة والصورة"[57]، غير أنها تظل مجرد ملاحظات عامة، تفتقر للهدف المبتغى من البلاغة المقارنة، كما جاء أعلاه في التعريف (محاولة التعرف على ما هو عام أو مشترك بين الممارسات البلاغية، وما هو مميز لكل منها على حدة، من أجل صياغة نظرية عامة عن البلاغة قابلة للتطبيق على كل المجتمعات واللغات).

وفي هذا السياق، تأتي جهود محمد الولي من أجل تحقيق هذه الغاية، وذلك عبر مسلكي الترجمة والتأليف، ففي الأولى يسعى الباحث دائما إلى تقديم ترجمة دقيقة للنصوص الغربية، وهو القائل: "كان عملا قاسيا ومضنيا (المقصود ترجمة بنية اللغة الشعرية). خاصة في ما يتعلق بالملاءمة بين المصطلحات الغربية والعربية"[58]، كل ذلك من أجل "عقد صلح بين تصورين مختلفين للبلاغة"[59]، وإيجاد فضاء مشترك بين ثقافتين؛ من خلال توسيع البلاغة الغربية الجديدة بتشغيلها على نصوص عربية، وكذا استثمار مفاهيم ومصطلحات عربية في قراءة البلاغة الغربية، والهدف "إدراج البلاغة العربية في الدائرة الإنسانية"[60]، وتأتي هذه الدقة، وعيا منه أن "الترجمة كفيلة بأن توقع بالأدب المقارن، إذا هي حادت عن سواء السبيل"[61].

أما في مسلك التأليف، فقد سعى من خلال منجزه، كما جاء في تعريف البلاغة المقارنة، وبيان مقاصدها، إلى:

-محاولة التعرف على ما هو عام أو مشترك بين الممارسات البلاغية

نرصد ذلك في قوله، وهو بصدد الحديث عن البلاغة التقليدية، "وبالتالي فإن البلاغتين معا الغربية والعربية بلاغة واحدة تسجل نفس الظواهر وتنسب إلى هذه الظواهر نفس الصفات. إننا أمام بلاغة واحدة تتحقق في بلاغات مختلفة"[62]، وفي قوله أيضا على سبيل الاستنتاج "والآن يمكن التأكيد أن علم البيان العربي يعادل في البلاغة الغربية

محسنات المعنى ومحسنات الأفكار"[63]، مؤكدا أن "البلاغة القديمة قد ظلت حبيسة هذه المهمة، أي مهمة إعداد صنافة المحسنات، وفي هذا الأمر تتساوى البلاغة العربية والغربية"[64]، ففي رصده لأوجه التشابه، وهي كثيرة، يركز محمد الولي حديثه عن بلاغة المحسنات فقط، فهو يرى أنه "إذا جازت مقارنة البلاغة العربية بالغربية فإنه تنبغي مقارنتها بإرث هؤلاء الثلاثة (المقصود: لونجان وشيشرون وكينتيليان)، الذين رسموا المخطط الأساسي لبلاغة المحسنات، وأثثوا أهم غرفها"[65].

-محاولة التعرف على ما هو مميز لكل منها على حدة

خلص الباحث من عملية المقارنة، ضمن منجزه البلاغي عامة، إلى أن "البلاغة العربية مختلفة عن البلاغة الغربية في صيغتها الحجاجية؛ إذ إن المحاور الإقناعية الموضوعية أي المحايثة لموضوع الخطابة، والذاتية أي الملازمة للباث والمتلقي، والعناصر المتعلقة بترتيب الخطابة غائبة في هذه البلاغة (...) (ف) البلاغة العربية تنصب على العبارة لا الحجة ولا طرفي العملية الحجاجية أي الباث والمتلقي، من هذا المنظور يمكن القول: تجوز مقارنة البلاغة العربية بالجزء الثالث من كتاب أرسطو لا الأول والثاني"[66]، وسبب ذلك، أن البلاغة العربية ليست بلاغة حجاج، وبهذا تتضح مزايا كل بلاغة؛ فإذا كانت البلاغة العربية القديمة بلاغة محسنات، فإن البلاغة الغربية كانت ذات جناحين؛ جناح الشعرية، وجناح الخطابية، ثم اختزلت بعدما تم تغييب قطب الحجاج، إلى أن تم استرجاعه في العصر الحديث.

-محاولة صياغة نظرية عامة عن البلاغة قابلة للتطبيق على كل المجتمعات واللغات

يمكن الاستشهاد، على سبيل التمثيل، في هذه المحاولة، بما خطه محمد الولي عن الاستعارة؛ فالأخيرة ذات توظيف أممي عنده؛ وليبرهن الباحث عن هذا المشترك الإنساني في توظيف الاستعارة، قام، طوال مسار التأليف، بتقديم أمثلة تطبيقية من مختلف اللغات والثقافات، ومن أمثلة ذلك، نجد:

- **اللغة الأمازيغية (الريفية):** في دراسته "استعارات ريفية ثقافية كونية"، قدم محمد الولي كثيرا من النماذج التطبيقية، منها، قوله: " (...) وهكذا فإن الاستعارة الريفية:
بْلَعَنْتْ خَافسْ ثْوُورَا
تعني استعاريا فقدان الاتجاه أو التوقف والعجز عن التقدم إلى الأمام أو الصعود، ولكن تعني أيضا انعدام الضوء. إنها حالة الإحباط التام. وهي استعارة كونية قابلة لكي توصل الرسالة في الثقافات الأجنبية وهي تبعا لذلك قابلة للترجمة"[67].

- **اللغة العربية:** من النصوص العربية التي اشتغل عليها الباحث، في هذا الباب، نجد مقدمة ابن خلدون، من خلال مقالته: "استعارات ابن خلدون"، وقد توصل في دراسته إلى أنه "قد تكون الاستعارة الأداة الأهم التي يعمد إليها ابن خلدون وهو يحاول تفسير مجموعة من الظواهر (...) وينبغي أن لا يغيب عن أذهاننا أن استخدام ابن خلدون للاستعارة يتخطى الاستخدام الأسلوبي لكي يضطلع بدور حجاجي إقناعي"[68].

- **اللغة الفرنسية:** من الأمثلة، وللاستدلال على التداخل الحاصل بين الجناس والاستعارة، قدم محمد الولي مثالا من اللغة الفرنسية؛ إذ جاء في قوله؛ "وحتى الجناس يظل حلية جوفاء إذا لم ينتج عنها تغيير معنوي؛ أي إذا لم تنتج عنه استعارة (...) (ومثاله):

"Mon enfant, ma sœur songe à la douceur"[69].

- **اللغة الإسبانية:** نجد شاهد ذلك في مقالته، "خطاب حركة 15 ماي 2011 الإسبانية أو البلاغة في خدمة السياسة"، وقد حلل فيها الباحث، إلى جانب مقومات بلاغية أخرى، ثماني استعارات، من ضمنها، استعارة:

- La barricada cierra la calle, pero abre el camino

المتاريس تغلق الشارع إلا أنها تفتح الطريق[70].

إن توظيفه لهذه اللغات، بالإضافة إلى اللغة الإنجليزية، في تحليله لمقومات بلاغية أخرى[71]، هدفه الإسهام في بناء بلاغة عامة؛ بلاغة كونية مشتركة بين جميع الأمم.

كل هذا، من أجل فتح موقع للبلاغة العربية ضمن البلاغة العالمية، فـ "إقصاء البلاغة العربية، إفقار للتراث البلاغي العالمي"[72]، موقع يعترف بأن عبد القاهر الجرجاني

ببلاغته "يبذ ما أنجزته بلاغة أرسطو في الصورة الشعرية المجاز الاستعارة، كما يبذ ما كتبه فونطانيي في القرن 19 وما كتبه دو مرسيه في القرن 18"[73]، ويكتشف "الأفكار العميقة بشأن الاستعارة عند حازم القرطاجني"[74]، على المستوى العالمي، وليس في نطاق الثقافة العربية فقط، وصولا إلى اعتبار التراث الإنساني كُلًّا.

[1] محمد العمري، «تاريخ الخطابية العربية الحديثة وقائع ومنجزات»، ص 21.

[2] محمد الولي، «المدخل إلى بلاغة المحسنات»، فكر ونقد، ع 17، مارس 1999، ص 64.

[3] محمد الولي، «الاستعارة عند السكاكي»، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، العدد السادس، 1982 – 1983، ص 179.

[4] نفسه، ص 180.

[5] Group M, Rhétorique générale, paris, éd. Larousse, 1970, p95.

[6] محمد الولي، «الاستعارة عند السكاكي»، ص 182.

[7] نفسه، ص 190.

[8] نفسه ص 188.

[9] نفسه، ص 188.

[10] نفسه، ص 191.

[11] ادريس جبري، سؤال الحداثة في الخطاب الفلسفي لمحمد عابد الجابري (رؤية مختلفة)، فالية للطباعة والنشر، ط1، 2013م، ص 60.

[12] محمد الولي، «تحديد الصورة وأهميتها في الخطاب الشعري»، مجلة كلية الآداب، فاس، العدد 9، 1987، ص 203.

[13] نفسه، ص 201.

[14] محمد الولي، «المدخل إلى بلاغة المحسنات»، ص 69.

[15] نفسه، ص 70.

[16] نفسه، ص 75.

[17] محمد الولي، «مصطلح البيان العربي: السبيل إلى تحرير البلاغة العربية»، البلاغة وتحليل الخطاب، سؤال المصطلح البلاغي، ع 9، 2016م.

[18] نفسه، ص 40.

[19] نفسه، ص 51.

[20] نفسه، ص 53.

[21] أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، حققه وعلق عليه عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت – دار القلم، بيروت، لبنان، 1979م، ص 9.

[22] محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، منشورات دار الأمان، الرباط، 2005، ص 28.

[23] نفسه، ص 29.

[24] نفسه، ص ص 33 – 34.

[25] نفسه، ص 47.

[26] نفسه، ص 49.

[27] نفسه، ص 54.

[28] نفسه، ص 52.

[29] نفسه، ص 166.

[30] Group M, Rhétorique générale, p 27.

[31] Ruth Amossy et Roselyne Koren (dir.), «Rhétorique et argumentation», p 20.

[32] محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ص ص 168 – 169.

[33] محمد العمري، «تاريخ الخطابية العربية الحديثة وقائع ومنجزات»، ص 22.

[34] محمد الولي، «بلاغة الحجاج»، مجلة علامات، العدد 5، 1996م، ضمن موقع: saidbengrad.free.fr/al/n2/2.htm

[35] يقول محمد الولي: «الخطابة هي فن ترجيح هذا الاختيار دون ذاك، فن استمالة المستمع، بل والذات، إلى هذا الاختيار دون ذلك. كل هذا لا علاقة له بالعلم أو الفلسفة. العلاقة هنا وطيدة بالذكاء العملي أو السداد la prudence أي ما ينبغي أن نفعل حينما نواجه اختيارات عملية عديدة. السداد يرجح اختيارا دون آخر، وليست له أية ضمانة بأنه الأفضل دائما» (محمد الولي، الخطابة والحجاج بين أفلاطون وأرسطو وبيرلمان، منشورات فالية، ط1، 2020م، ص 11).

[36] محمد الولي، «بلاغة الإشهار»، علامات، ع 18، 2002م، ص 63.

[37] نفسه، ص 64.

[38] محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ص ص 490 – 491.

[39] محمد الولي، «الموضوعات الحجاجية الكبرى في المغرب»، علامات، ع 19، 2003م، ص 124.

[40] محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ص 491.

[41] محمد الولي، «الإشهار أفيون الشعوب المعاصر»، علامات، ع 27، 2007م، ص 5.

[42] أ- يقول بيرلمان: «إن أي تصور للاستعارة لا يلقي الضوء على أهميتها في الحجاج لا يمكن أن يحظى بقبولنا».

Ch. Perleman, L. Olbrechts-Tyteca, Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique, édition de l'université de Bruxelles, 5ème éd, 1992, p 535.

ب – تقول روث أموسي: «تعتبر خطابية بيرلمان الجديدة، من طرف أغلب البلاغيين، النص التأسيسي الذي يقوم بتحديث أطروحة الترابط بين المحسنات الجمالية والإقناعية».

Ruth Amossy et Roselyne Koren (dir.), «Rhétorique et argumentation», p 18.

[43] «إن الطبائع تتعلق بالخطيب وهي المظهر الذي يبعث على الثقة وتنجذب إليه النفوس فتميل إلى الاقتناع بما يقوله استنادا على قدرات المتكلم الخطابية. وواضح جدا أهمية هذا العنصر في الخطابة السياسية والدعائية والإشهارية، وأهميته القصوى لجمهور العوام. أما البَاثُوسْ فيتعلق بأهواء المتلقي وميوله العاطفية التي يضرب على أوتارها الخطيب لأجل الإقناع بهذا الموقف أو ذاك. وهذا الهوى إما أنه قائم وإما أنه يستثار. وبطبيعة الحال فإن أهمية هذا العنصر بارزة أيضا في خطاب الدعاية السياسية والبروباغاندة والإشهار والوعظ الديني بل وحتى في بعض المدرجات الجامعية، حيث يعمد البعض إلى استهواء الطالب لا تعليمه» (محمد الولي، «الطريق نحو البلاغة والخطابة الجديدتين»، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، ع 10، 2017م، ص 45).

[44] «لقد عمد شاييم بيرلمان إلى الخطابة القديمة وأخضعها لعملية بتر عضوين من أعضائها الأساسية: أقصد بهذا إلى الأهواء pathos عند المتلقي والطبائع ethos عند الباث» (محمد الولي، «الطريق نحو البلاغة والخطابة الجديدتين»، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، ع 10، 2017م، ص 48).

[45] محمد الولي، «بناء الخطب وترتيب الحجج عند أرسطو»، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، البلاغة بين الحجاج والتأويل، ع 4، 2014م، ص 49.

[46] «La rhétorique entre philologie et histoire, Entretien avec Laurent Pernot», Anabases [En ligne], 22 | 2015, mis en ligne le 20 octobre 2018, consulté le 21 octobre 2019. URL: http://journals.openedition.org/anabases/5497; DOI: 10.4000/anabases.5497, p 206.

[47] Olivier Reboul, la rhétorique, p 7.

[48] «La rhétorique entre philologie et histoire, Entretien avec Laurent Pernot», p 213.

[49] ادريس جبري، سؤال الحداثة في الخطاب الفلسفي لمحمد عابد الجابري (رؤية مختلفة)، ص 29.

[50] «مسارات باحث في البلاغة والترجمة والأمازيغية حوار مه الدكتور محمد الولي»، ص 139.

[51] نفسه، ص 138.

[52] محمد الولي «موعد مع البلاغة الجديدة في كلية الآداب بفاس»، ضمن: البلاغة وتحليل الخطاب، ع 14، 2019م، ص 62.

[53] رفاعة رافع الطهطاوي، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني: السياسة والوطنية والتربية، دراسة وتحقيق محمد عمارة، مكتبة الأسرة، 2010م، ص 261.

[54] نفسه، ص 272.

[55] سعيد الخوري الشرتوني، «البيان العربي والبيان الإفرنجي»، مجلة المقتطف، العدد 4، 01 أبريل 1902م، ص 370.

[56] نفسه، ص ص 371 – 374 (بتصرف).

[57] شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، ط9، ص 377.

[58] محمد الولي، «موعد مع البلاغة الجديدة في كلية الآداب بفاس»، ص 53.

[59] نفسه، ص 58.

[60] نفسه، ص 59.

[61] روني ايتيامبل، أزمة الأدب المقارن، ص 39.

[62] محمد الولي، تقديم العدد، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، العدد السادس 1982– 1983، ص 119.

[63] محمد الولي، «المدخل إلى علم البلاغة»، علامات، العدد 2، مكناس، 1994م، ضمن: موقع سعيد بنكراد: saidbengrad.free.fr/al/n2/2.htm (2021/01/31)

[64] محمد الولي، «السيميوطيقا والتواصل»، علامات، ع16، 2011، ص 90.

[65] «مسارات باحث في البلاغة والترجمة والأمازيغية حوار مه الدكتور محمد الولي»، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، ع2، 2013م، ص 139.

[66] نفسه، ص ص 138 – 139 (بتصرف).

[67] محمد الولي، «استعارات ريفية ثقافية كونية»، مجلة الأدب المغاربي والمقارن، الآداب المقارنة والترجمة، العدد 3–4، 2006م، ص 69.

[68] محمد الولي، «استعارات ابن خلدون»، أمل، ع15، 1997، ص 90.

[69] محمد الولي، «المدخل إلى بلاغة المحسنات»، ص 69 (بتصرف).

[70] محمد الولي، «خطاب حركة 15 ماي 2011 الإسبانية أو البلاغة في خدمة السياسة»، ضمن: بلاغة الخطاب السياسي، إعداد وتنسيق محمد مشبال، ط1، 2016م، ص 96.

[71] انظر على سبيل المثال، مقالتيه: «المدخل إلى بلاغة المحسنات»، و« جداريات بانكسي المناصرة للشعب الفلسطيني».

[72] محمد العمري، أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، ص 255.

[73] محمد الولي، تقديم العدد، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، العدد السادس 1982– 1983، ص 118.

[74] محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ص 490.

"هَذَا الوَثَنُ كَانَ أَنَاي..."
الصورة من اللوغوس إلى الأيدلون

عبد الكريم الفرحي
فاس – المغرب

تقديم:

ليس ثمة نهايات حتمية في السرديات الكبرى؛ لذا قد تخيل أوسكار وايلد (Oscar Wilde) ما بعد الصفحة الأخيرة لأسطورة نرجس (NÁRKISSOS)، ونسجها على المنوال التالي: بعد موت نرجس، تغيرت بحيرة ابتهاجه من قدح مملوء بالماء العذب إلى قدح تملؤه الدموع المالحة، إثر ذلك، تقاطرت الأورديات (Oreads) ينتحبن في أرجائها لعلهن يغنين للبحيرة ويسلينها، ثم أرخين شعرهن قائلات: "لا غرابة في أنكِ تندبين نرجس بهذا الحزن، فأي حسن كان لنرجس؟". أجابت البحيرةُ مستغربةً: "لكن هل كان نرجس جميلا؟". ردت الأورديات مستنكرةً: "ومن يعرف ذلك أكثر منك!. فبينما كان يمر بنا عابرا فحسب، ظلَّ يسعى إليك ويستلقي عند ضفافك ناظرا إليك، وفي مرآة مائك يتملى جماله". ردت البحيرةُ واثقةً: "لكنني إنما أحببت نرجس لأنه حينما كان يستلقي عند ضفافي وينظر إلي، كنت أرى جمالي في مرآة عينيه(1). فيا للمفارقة، إنه كما يمكن استلهام اللوغوس (الكلمة والخطاب) كي تصير الصفحة الأخيرة صفحة أولى، فإنه يمكن استنطاق النسق الاستعاري "لسيلفي نرجس" الكامن في حوار البحيرة والأورديات بوصفه تمثيلا للأيدولون (Eidolon) (الصورة الهشة) من أجل أن يصير الرائي مرئيا.

1-سلطة اللوغوس في سردية الرائي والمرئي:

إن اللغة لا تحاكي الواقع فحسب، بل تبنينه وتؤوله أيضا. فعبر تاريخنا الطويل، كانت علاقتنا بالعالم تقوم على" محكي تاريخي وعقلاني (لم تكن المحكيات الأسطورية المؤسسة [وضمنها أسطورة نرجس] بدون أساس عقلي)؛ بعبارة واضحة، إن العالم يتمتع بانسجام يتخذ شكل نَحْوٍ؛ إنه مبنين ومفكك وقابل للبرهنة. إنه يستند إلى اللغة"(2). بهذا المعنى فإن اللغة تمنحنا معنى "الكينونة معا"؛ إنها "ترغم الواقع على إظهار نفسه؛ تنقب في أعماقه وتعرض المواقف الجوهرية الكبيرة والصغيرة من الوضع البشري، وتتيح لنا فعليا معرفة لِمَ نحن معا"(3). يقول ألبرتو مانغويل (Alberto Manguel): "معظم وظائفنا البشرية فردية؛ لا نحتاج إلى الآخرين كي نتنفس أو نمشي أو نأكل أو ننام، ولكننا نحتاج إليهم في التحدث وكي يعكسوا لنا ما قلناه"(4). فبغير رجع الصدى لكلماتنا سنكون مجرد أشباح في سديم الصمت، سنكون بلا أسماء ولا سمات، بلا أوجه ولا صفات... لذا فإن اللغة- كما صرح ألفريد دوبلن (Alfred Döblin) "صيغة من حب الآخرين"(5).

في غياب اللغة التي تمنحنا معنى "أن نكون معا"، فشل نرجس في اختبار الوصال في محطتين: الأولى، مع ربة الصدى (Echo)بعد أن جردتها "هيرا" (Hera) من قوة اللوغوس، (كانت إيكو فتاة نضرة الشباب، ريانة الإيهاب، عذبة اللسان، وقادة الجنان، تعرف من قصص الحياة وأنباء الدنيا ما لم يتيسر بعضه للآلهة أنفسهم). والثانية مع صورته الهشة المنعكسة على شاشة البحيرة، حين استحال عليه استنطاقها بوساطة اللغة، ومن ثَمَّ استدراجها إلى لحظة الوصال. أما تفصيل ذلك فتحكيه كلاسيكيات الميثولوجيا اليونانية(6)وفق المتوالية التالية: تفطن كبير الآلهة زيوس (Zeus) إلى أن إيكو كانت تُمسك بناصية اللغة وسحر الخطاب (اللغة والخطاب وفق ما أشرنا هما عماد اللوغوس) لذا أراد أن يُشْغِلَ بها زوجتَه هيرا -كما شغلت شهرزادُ لياليَ الملكِ شهريار في حكايات ألف ليلة وليلة- ليفرغ هو إلى مسامراته وقضاء أوطاره. بعد مدة، فطنت هيرا إلى مَكْرِ زيوس، وخمنت أن إيكو قد تواطأت معه، فقررت حرمانها من سلطان اللغة والكلام، وسلبتها القدرة على

البيان وفصاحة اللسان، ومنذئذ لم تستطع إيكو أن تبوح بكلمة واحدة تفرج بها عن مكنون مرادها غير ترداد الصدى. انتحبت إيكو كثيرا، وأطلقت ساقيها للريح ويممت شطر الغابة؛ هنالك حيث صادفت الفتى نرجس وأغرمت به، بيد أن الوصال كان مستحيلا بسبب افتقاد القدرة على تصريف مكنون المشاعر والوجدان بوحا من طريق اللسان وسحر البيان (في هذا السياق نستذكر مقولة دوبلن (Döblin): "اللغة صيغة من حب الآخرين"). استحال الأمل الوامض -في سياقٍ غاب فيه التواصل- إلى ألم ممض وحرمان حارق. سار نرجس وحيدا في غابة التيه وأدغال العزلة، إلى أن قادته الأقدار إلى حبائل "الأيدلون" و"سيلفي" الصورة الهشة المنعكسة على صفحة ماء النبع؛ هنالك أراد أن يحظى بقبلة الرواء، بيد أن سراب الوصال لن يرويَ إلا حكاية الانفصال بين الرائي والمرئي، وفق ما تخيل أوسكار وايلد في حوار الأورديات والبحيرة الذي ألمعنا إليه أعلاه. وفي محصلة المشهد: كان كلاهما في عين ذاته رائيا، وفي عين الآخر مرئيا، لكن بلا تواصل فعلي بين الرائي والمرئي، باستثناء غواية التلصص واستراق النظر أو التحديق. يقول ألبرتو مانغويل (Alberto Manguel) مستعيرا أسطورة نرجس: "نحن نحدق في شاشات أجهزتنا الإلكترونية بالحرارة والدأب نفسيهما اللذين كانا لنرجس وهو يتملى في بركة الماء، ويبدو أننا نفعل ذلك على أمل استعادة هويتنا أو تأكيدها، ليس عن طريق العالم من حولنا ولا عن طريق عالمنا الداخلي، إنما بالتراسل مع الآخرين، الذي غالبا ما يكون فارغا من المعنى، أولئك الذين يقرون بوجودنا افتراضيا كما أننا نفعل الشيء نفسه إزاء وجودهم أيضا"(7). أما إيريك إيركسون (Erik H. Erikson) فيرى أنه "إذا كانت الأنا معجبة بصورتها الجسدية (كما كان الحال مع نرجس) فإنها ليست عاشقة لنفسها (وإلا كان نرجس قد حافظ على توازنه) بل عاشقة لجزء من أناها؛ أي الأنا الجسدية المنعكسة في الماء"(8). في النصين السالفين كليهما يكاد يستند كل من مانغويل وإيركسون إلى نسق تحليلي يتحدد فيه الفاعل النرجسي بوصفه رائيا، أما نحن فنزعم -في سياق فرضنا الاستكشافي- أن شغف التحديق في شاشات السيلفي نابع من الإصرار على أن يكون النرجسي مرئيا. ويبدو أن هذه الموقعية الجديدية قد ضاعفت هشاشة "الأنا

الداخلية" لصالح "أنا خارجية" يتم استجداؤها وتَسَوُّلُها بوساطة لايكات (like) مسطحة قد يجود بها البعض وقد يبخلون، بالرغم من أنها مجرد رموز مفرغة من كل امتلاء دلالي مفعم بأنفاس الكلمات والخطابات الحية. هل حقا حين يغيب اللوغوس عن "سيلفي نرجس" -بعبارة إلزا غودار(Elsa Godart)(9) - ويحل محلَّه الأيدلون يصير التواصل مستحيلا؟

2-هشاشة الأيدولون في "سلفي نرجس":

تحيل صيغة "أيدولون" في التقاليد الإغريقية حرفيا على "أشباح الموتى، أو على روح الميت التي تغادر الجسد في شكل ظل لا يمكن الإمساك به"(10). أما على جهة الإجمال فإنها تتقاطع مع صيغة "الأيقون"(Eikon) للدلالة على مفهوم الصورة. استلهاما لهذا المفهوم العام، تربط إلزا غودار مصطلح الأيدولون بدلالة الصورة الهشة التي تفتقد إلى أي سند مضموني؛ تقول: "يكشف [الأيدولون] عن عالم من الصور التي تتابع بسرعة دون أن تكون محل تأويل، لا لأنها لا تعمر طويلا في الشاشة فحسب، بل لأنها أيضا ليست سندا لأي مضمون، إنها تضع أشياء للرؤية فقط. والأيدولون هو أيضا التعبير عن تراجع للخطاب العقلاني (لوغوس) الذي يؤثر على علاقتنا باللغة، وتبعا لذلك على الفكر"(11). أما سعيد بنكراد فيحدد "السيلفي" من حيث هو تجسيد للأيدولون، بالقول: إنه "صورة عرضية وهشة تملأ مساحات العوالم الافتراضية، ويتم تداولها داخل فضاء "أُفُقِيّ" تخلص من أبعاد "العمق" فيه ليصبح حاضنا لكل أشكال الوهم والتيه والتضليل والقليل من حقائق العلم والحياة؛ إنها صور لا "تنظر" إلى معطيات الواقع، بل تعيد إنتاج نسخ عابرة في العين والوجدان"(12). بهذا المعنى يمثل عصر الصورة الهشة مرحلة استلاب جديد للإنسان أمام فورة التكنولوجيات الرقمية التي قادت إلى تخلق وثن جديد هو بمثابة صورة جوفاء للذات، أو قرين افتراضي خارجي للأنا يكاد يهشم الأنا الداخلية ويلقي بها في أتون صراع الهويات المتشظية، على نحو ما تَكَشَّفَ في رواية روبرت لويس ستيفنسون (Robert L. Stevenson) إذ قال السارد على لسان شخصية الدكتور جيكل (Jekyll) في إشارة إلى قرينه هايد (Hyde): "هذا

الوثن أيضا كان أَنَاي"(13). نكاد نجزم أن الأنا الافتراضية هي القرين المستبد والوثن الجديد في إبدالات الصورة الرقمية.

3-سرديات صغرى تكتب بالسيلفي:

في عصر الثورة الرابعة الموسومة -وفق توصيفات لوتشيانو فلوريدي(14) -بالتاريخ المفرط (Hyperhistory) وتجربة الحياة دائمة الاتصال (Onlife experience)، لم يعد ثمة متسع للسرديات الكبرى. لقد اختزلت أبعاد الزمن والمكان في متلازمة "كل شيء هنا والآن"، وانكفأتْ تمفصلاتُ الخطاب وعمقه إلى سرديات صغرى جدا تكشف عنها صور هشة على مسطحات الشاشات. ينتج السيلفي ويتداول ويستهلك سريعا بلا تأمل ولا تأن مثل الومضة الخاطفة، بلا ذاكرة ولا امتداد، بلا تاريخ ولا استشراف، بلا لغة ولا تأويل، إنه مجرد انطباع سريع لمتلازمة "الهنا والآن"، انبجاس لرغبة محتدمة في التعبير عن هواجسَ قَيْدَ التشَكُّل، أو في طور الصيرورة، رخوة وهشة ومائعة، منفلتة دائما من قبضة التثبيت. في غياب سند اللغة والخطاب الذي تستند إليه علاقاتنا بالآخر، فشل نرجس في تثبيت تواصليته مع إيكو، كما فشل في تثبيت علاقته مع صورته المنعكسة في النبع حيث ما تفتأ تنداح وتتلاشى لحظة الإمساك بها. إن لوغوس الكلمة والخطاب تمثل الحدود الصلبة التي يقوم عليها معنى "أن نكون معا". ونحسب أن هذا المعنى (أن نكون معا) هو المرادف الموضوعي للتواصل مع الآخرين، أو "حب الآخرين" وفق صيغة ألفريد دوبلن.

في العوالم الافتراضية التي يغمرها السلفي والقرين الافتراضي، "لا تقوم الكلمات اليوم بدورها بشكل تام. فالواقع لا يبنى كما تبنى بابل، بل يقوم على محراب هش لصنم جديد: الصورة(...) سواء تعلق الأمر بالسيلفي على فايسبوك أو تويتر أو التوزيع الآني والغريزي على سنابشات... لم يعد للكلمات أي شأن؛ إن العالم يكتب بالصور"(15). لكنها كتابة تمحو أكثر مما تُثْبِت، وتُخفي أضعافَ ما تُظهر؛ إنها كتابة تفتقد للنزاهة ما دامت واقعةً تحت سطوة زيف المحسناتِ التكنولوجية القاصدةِ إلى ترسيخ قيمة المتصل الاستهلاكي والاستيهامي واللحظي والإغرائي.

خاتمة:

في عصر "السلفي"، نكاد نجزم أن بيكسيلات الشاشات هي المقابل الرقمي لبحيرة نرجس. أما عن جزئية التغيرات القيمية فنستعير بعدها التمثيلي من رمزية يانوس (Janus) إله التحولات والانتقالات والتبدلات والبرازخ بين النهايات والبدايات في الإرث الروماني، سواء كانت مكانية (مثل العتبات أو البوابات أو المداخل أو الحدود)، أو كانت زمنية (خاصة نهاية عام وبداية آخر جديد، ومن ثم جاء اسم يناير (January)، أو المواسم أو أوقات السلم والحرب...). يتكشف يانوس عادة بين الآلهة بكونه مُـمَثَّلا بوجهين. أما في سياق حديثنا، فيشير يانوس إلى "الواجهات البينية" (Interfaces) وفق اصطلاح لوتشيانو فلوريدي(16)، أو "الموضوع-شاشة" (Objet-écran) وفق الصيغة التي نحتتها إلزا غودار(17). وفي كلتا الحالتين، فإنه يشير إلى التحولات القيمية والرمزية للأنا في عصر الهوية الافتراضية والشاشات "التي نحيا بها"(18) ، في ظل السلطة النافذة التي تمارسها التكنولوجيات الرقمية على تَوَتُّرِ العلاقةِ بين الأنا الواقعية والأنا الافتراضية، والانتقال من "المحكيات التاريخية الكبرى"(19) وفق توصيف جان فرنسوا ليوتار (Jean-François Lyotard) المليئة بالمعنى والهويات والخبرات والقابلة للحكي والتثبيت بالكتابة إلى عصر السرديات الصغرى والصورة الهشة، في عالم نكاد نقول فيه "وداعا أيتها اللغة"(20)، مستعيرين عبارة جان لوك غودار (Jean-Luc Godard). كما لو أن قدر سردياتنا الجديدة هو أن تكتب بالسيلفي، وتنحي بانحائه. هل بدأ "يانوس" في مسطحات الشاشات يُشيح بوجه اللوغوس، ويُسفرُ عن وجه الأيدلون؟

1- Oscar Wilde, the Works of Oscar Wilde, ed. G.F. Maine (London: Collins, 1948), p.844.

2-إلزا غودار، أنا أوسيلفي إذن أنا موجود، تحولات الأنا في العصر الافتراضي، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 2019، ص.60

3-ألبرتو مانغويل، مدينة الكلمات، ترجمة يزن الحاج، دار الساقي، بيروت، ط1، 2016. ص.17

4-المرجع نفسه، ص.17

5-المرجع نفسه، ص ص17-.18

6-تنظر اسطورة إيكو ونرجس في كتاب: أساطير الحب والجمال عند اليونان، دراسة ونصوص، دريني خشبة، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1 بيروت، 1983، ج1، من ص117 إلى ص.123

7-ألبرتو مانغويل، الفضول، ترجمة إبراهيم قعدوني، دار الساقي، بيروت، ط1، 2017، ص.181

8-إلزا غودار، أنا أوسيلفي إذن أنا موجود، تحولات الأنا في العصر الافتراضي، ص.148

9-المرجع نفسه، ص88

10 -المرجع نفسه، ص182.

11-المرجع نفسه، ص.208

12-سعيد بنكراد، مقدمة الترجمة العربية لكتاب إلزا غودار، أنا أوسيلفي إذن أنا موجود، تحولات الأنا في العصر الافتراضي، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 2019، ص.11

13-روبرت لويس ستيفنسون، رواية دكتور جيكل ومستر هايد، ترجمة جولان حاجي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2008، ص.98

14-بخصوص هذين المفهومين، ينظر كتاب: لوتشيانو فلوريدي، الثورة الرابعة: كيف يعيد الغلاف المعلوماتي تشكيل الواقع الإنساني؟ ترجمة: لؤي عبد المجيد السيد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2017، ص25 وص.70

15-إلزا غودار، أنا اوسيلفي، ص.60

16-لوتشيانو فلوريدي، الثورة الرابعة: كيف يعيد الغلاف المعلوماتي تشكيل الواقع الإنساني؟ ص.60

17-إلزا غودار، أنا أوسيلفي إذن أنا موجود، ص.208

18-استعرنا العبارة من كتاب المؤلفين جورج لايكوف ومارك جونسون. الاستعارات التي نحيا بها. ينظر كتاب:
Lakoff, George and Mark Johnson, 1980, METAPHORS We Live By, The University of Chicago Press, Ltd, London.

19-ينظر: إلزا غودار، أنا أوسيلفي إذن أنا موجود، تحولات الأنا في العصر الافتراضي، ص59.

20-"وداعا أيتها اللغة" هو عنوان لفيلم سينمائي قدمه جان لوك غودار (Jean-Luc Godard) بتاريخ 21 ماي 2014 للجمهور خلال مهرجان كان (Cannes) السينمائي. يتظر قراءة إلزا غودار للفيلم في: أنا أوسيلفي إذن أنا موجود، تحولات الأنا في العصر الافتراضي، ص66.

صدر حديثا

عبد الرزاق الحنوشي
البرلمان وحقوق الإنسان
مرجعيات وممارسات

إلزا غودار: تحذير قبل فوات الأوان

محسين الدموس

الحداثة، ما بعدها وما فوقها:

لم تسع إلزا غودار في كتابها الجميل "أنا أوسيلفي إذن أنا موجود"* إلى مصادرة التطور وتعطيل عجلة التاريخ، بل شحذت سهام النقد "الحداثي" للكشف عن بعض انحرافات العقل وتجاوزاته. العقل قوة خارقة بوسعها مد كينونة الإنسان بوسائل السفر في الزمن والفضاء، ودمج الذكاء الطبيعي والذكاء الاصطناعي في أفق تجاوز مظاهر ضعف الإنسان ومكامن نقصه. بالمقابل، يمكن لهذه القوة أن تدمر الكون في رمشة عين. تخوض الطبيبة النفسانية إلزا غودار حربا لا هوادة فيها ضد كل أشكال الاستلاب والضحالة والجهالة التي أوهمت "الإنسان الافتراضي" بالسعادة "ما فوق الفردية". تلك السعادة التي تبدل اللغوس ب "الأيد لون"، وتجعل هذا الأخير الوسيط الذهبي بين "الأنا" و"الآخر".

يتعلق الأمر إذن، بميثاق عقل جديد لا يدعو إلى النكوص ورفض التقدم، بل يحذر من مخاطر "الما فوقية الافتراضية". تساءلت غودار: كيف نحافظ على رابط الإنسانية الذي ناضل من أجله مفكرو الحداثة لترسيخ كونيته؟ هل الإفراط في "الفردانية" مسلك سوي يقود إلى تحرير الإنسان من سطوة الجموع؟ أم أنه نهج يرسخ العزلة والانطواء؟ هل إفراغ العالم العيني "الحقيقي" من ملموسيته وتضاريسه الحية وحقيقة "التجريبية" وإغراقه بصور افتراضية عنه يفضي إلى تحرر الإنسان؟ أم يؤدي ذلك إلى عبودية جديدة يستعذب فيها الكائن الافتراضي طواعية الاكتفاء بـ "الأنا"، والاستغناء عن جاذبية "التغاير"؟ هل الرابط الافتراضي بديل عن الرابط الواقعي؟ ألا يغتال الأول Altérisme الثاني؟ ألا يفرغ "اللذة" بالمعنى الأبيقوري من الشغف والدفء والحماسة ويعوضها بصورة مزيفة عنها، هي

الاستمناء والغرق في الاستيهام؟ لا تعرض إلزا غودار أجوبة جاهزة، بل تسعى إلى سبر غور حالة الهذيان المعمم الذي انجرف إليه الإنسان الحديث بوعي منه أو بدونه.

بعبارة أخرى، يحتاج الإنسان في رأي غودار إلى عقل الحداثة، وليس إلى انحرافات ما بعد الحداثة وما فوقها. الحداثة أزاحت التكلس عن عقل الإنسان، وأزالت غشاوة الجهالة عن عينيه، وحررته من قيود الحماقة والتخريف، وجعلته مستقلا عن قوى الغيب، قادرا على الوعي بالذات والإحساس بها في الآن نفسه. إن الحداثة بهذا المعنى، سعي إلى فهم عميق لمحدودية الإنسان المتأرجحة كما يرى بول ريكور بين الضعف البشري والإحساس بالإثم. ليس العقل إذن، ما ألحق الدمار بالكون. فسبب ذلك هو سوء استعمال هذه الملكة المذهلة. في الإطار ذاته، ينفي ميشال أنفري في ملاحظة ثاقبة، أن "ليس الإفراط في استعمال العقل هو من تسبب في هذا الدمار-النازية على سبيل التمثيل لا الحصر-بل إن التفريط في استخدام العقل هو الذي أنتج الحماقة(1). فلا الحماقة سمة للعقلانية، ولا اللاعقلانية سمة من سمات العقل بهذا المعنى، يمكن القول إن قوس العقل الحداثي لم يغلق بعد. فهذا الأخير أفق مفتوح إلى ما لا نهاية. لا عتب على العقل إذن، بل اللوم كله يقع على طرق استعماله. إنه سلاح ذو حدين، يمكن أن يخلق الأساطير والخرافات وكل أشكال العبودية الطوعية والقسرية، كما أنه قادر على جعل العقل ذاته موضوعا للتفكير. أنتج العقل الأنترنيت واللوحات الإلكترونية والهواتف الذكية، وأصبح الوصول إلى المعلومة بسرعة الضوء، كما أصبح في متناول الإنسان دمج الذكاء الطبيعي والذكاء الاصطناعي وخلق كائن مزيد ومنقح يستطيع تجاوز الهشاشة الطبيعية والوصول إلى "المزيد" Augmenté ما أسماه نيتشه "الإنسان الأعلى". هذه الابتكارات والإبدالات التقنية بقدر ما تغير علاقة الإنسان بذاته وبالآخر وبالفضاء والزمن، بقدر ما تحض -كما ترى غودار-على بلورة قواعد جديدة تستطيع حماية العقل /المعجزة الذي أنتجها.

تحيل إلزا غودار في هذا السياق على مفهوم "الميز وتيس" الأرسطي الذي يحيل على الاعتدال أو "القدر المناسب". فمن بين "شططين كان أرسطو يدعو إلى الاختيار الأوسط والحذر"(2). ما بعد الحداثة شطط، وما فوقها شطط، والاختيار الأوسط هو الحداثة.

/ التعليم في زمن "البيك سبيتش":

بين الحاجة والكفاية اختلافات جذرية. الأولى تثير المخيلة وتصنع الابتكار وتزرع الثقة في الإنسان وتنسب الحقائق وتعلم الصبر وتؤكد أن ما لا يدرك كله لا يترك جله. الثانية تكلس الدماغ وتشجع على الكسل والخمول وترى في قلة الجهد أمارة على الذكاء وأقصر طريق نحو السعادة. تحذر إلزا غودار من إغراءات السهولة، أي الحصول على كل شيء دون تكلفة. في زمن الأنترنيت وما تلاه من اختراعات رقمية، صارت المعرفة متيسرة للجميع ودون الحاجة للمعلم. بوسع، بتعبير ميشال سير، أن «الأصبع الصغيرة" La petite poucette تبحر في "الويب" وتشارك المعلم في مصادره، وتجعل الحياة أفضل. لا تملك إلزا غودار تفاؤل ميشال سير. على العكس من ذلك، تملك كل الأسباب التي تجعلها تشعر بالخيبة حيال تراجعات العقل وتقويض قيم الحداثة الضامنة لإنسية الإنسان وقتل الذاكرة الطبيعية بدل تنشيطها. تلك الأصبع الصغيرة التي أثنى عليها ميشال سير تستطيع الإبحار، لكن دون بوصلة سوف تغرق في جزيرة معزولة وخالية من أي رابط إنساني، ومجردة من أي تجربة حسية. بعبارة أوضح، تستطيع الأصبع الصغيرة أن تنقر على محرك البحث "غوغل"، فيأتيها الجواب قبل أن يرتد الطرف. هي إذن السرعة القصوى التي دمرت الصبر الجميل، وأبدلته بالاستعجال والآنية. وهي السرعة ذاتها التي رجحت الكم على الكيف والكفاية على الحاجة. فهل بالكفاية يتعلم الإنسان أم بالحاجة؟ لا تعلم الكفاية غير الخمول والبلادة، وأما الحاجة، فبفضلها تتحقق المهارة والحيلة(3). لا يتطلب الأمر إذن، ذكاء خارقا لفهم ما يجري في زمن "ما فوق الحداثة". إن التضخم في المعلومات لا يؤدي بالضرورة إلى تكوين ذات واعية بذاتها وبالآخر وبالزمن والفضاء. بل إن هذا التضخم قد يفضي إلى التضليل، وإلى شكل جديد من الأمية. يتعلق الأمر إذن، بجهة نظر حداثية

تستلهم العقل لإشاعة فكر الأنوار ولإعادة الاعتبار للعالم العيني ودحض كل الأوهام التي تفرغ "الحقيقة التجريبية" من ملموسيتها ومن كينونتها المعيشة. وعلى هذا الأساس، يمكن القول مع ميشال أنفري "إن مبدأ الأنوار واضح وصالح لكل زمان: عندما قام ديوجين بتعرية أساطير وخرافات اليونان عن طريق الاستخفاف بها، فقد عبر عن حس تنويري. وعندما سعى لوكر يتس إلى تفسير العالم تفسيرا ماديا بعيدا عن الرؤية الغائية، فلم ينأ عن فكر الأنوار"(4). وعندما شككت إلزا غودار في التطبيقات الذكية لحوامل المعرفة الجديدة وإبدالات مواقع التواصل الاجتماعية، فإنها قد سعت إلى تقليص حجم الظلام والجهل اللذين يتسترات بـ: كل أضاليل "المافوقيات".

تعبر غودار بدقة عن مآل التعلم في زمن سيادة الصورة، أو ما تدعوه:" Pic Speech " حيث انتقل التواصل من النسق اللغوي إلى النسق البصري. "البيك سبيتش" خطاب مستجد أزاح عن المتعلمين وغيرهم عبء اللغة وتعقيداتها. أهم مكون للإنسان وأساس الانفصال عن الحيوان تم العبث به. وحينما يستخف بأداة التفكير، فهذا مؤشر خطير على السعي إلى اغتيال العقل وإجهاض أحلام مفكري الأنوار. الفكر ملازم للغة، واللغة مأوى الوجود كما قال مارتن هايدغر. والتاريخ يعلمنا أن الحضارات الكبرى شيدت على أساس اللغة، وأن الشعوب التي لا لغة لها، كانت لقمة سائغة للمستعمرين.

تحيل إلزا غودار في هذا السياق على كتاب "قداسة الحاضر" لزكي العايدي** الذي يميز تمييزا دقيقا بين "الثقب" و"السلة". وهما استعارتان كفيلتان بتوضيح وجه السوء الذي يكمن في "الكم الزمني" الذي أكره الإنسان المعاصر على الاستسلام إليه. فبين زمن مفتوح على جبهة واختراق الجاهز، تتبدى إرادة الإنسان الحرة في توجيه دفق الزمن إلى ما هو أفضل، وتنجلي القوة الاقتراحية للعقل في صنع جودة الحياة، وبين ركام زمني تكراري مجرد من أي أفق تحرري يلقي بالإنسان في سوق الاستهلاك، يتضح الفرق بين اللغة التي تصون حكاية الإنسان وتنشط ذاكرته، وبين تجليات الصورة الافتراضية التي تكلس الدماغ وتذهل الإنسان عن روابطه الملموسة. تعبر غودار بشكل جميل عن هذا التمايز بين الزمنيين

المفتوح والتكراري: "إن العالم لم يعد قابلا لإن يحكى، إنه يكتفي بأن يكون قابلا لأن يرى. لقد حلت الرؤية محل الفكر(5).

إن الانتقال من الحكاية إلى الصورة يعني في نظر غودار تحولا جذريا في الإدراك والمعرفة. إنه انتقال من "اللوغوس" إلى "الباتوس"، من الفكر إلى تعطيله. ولهذا الانتقال آثار مدمرة على تعلم اللغة واكتسابها وعلى طرق التعبير بها وكتابتها. كما له في الآن نفسه تأثيرات جانبية على سلامة الإنسان العقلية والعاطفية. لقد أغرق الوجود بالمرئي، وصار التعبير عن العواطف والانفعالات يتم عن طريق لغة مستحدثة "الإيموجي" بقدر ما تسهل التواصل، بقدر ما تمط المشاعر والانفعالات. "فعوض أن ينشر الإيموجي انفعالات شخصية من طبيعة إنسانية، فإنه يقلص من حقل انفعالاتنا من خلال تنميطها"(6).

أي مآل هذا؟ وأي رابط إنساني يمكن التعبير عنه برموز لا تفرق بين "قلب أحمر" يوجه للأم وآخر للعاشقة وثالث للزوجة ...؟ إن النتيجة الحتمية لهذا التنميط هو القضاء على كينونة الوجود الباذخة باختلافها وتمايزاتها. كما أن إزاحة اللغة عن مركزيتها يفضي بالضرورة إلى فقر في التخيل، تلك المهارة القادرة على الإمساك بالعالم. فبدون اللغة التي اعتبرها غاستون باشلار "محركا للتخيل"، سوف تتلاشى الذات في الوجود وتصبح أثرا بعد عين. لا يتعلق الأمر هنا -كما تلاحظ غودار(7)- "بأحلام اليقظة أو بإلهام بالمفهوم الفني للكلمة...فبدون تخيل لا يمكن استباق المستقبل أو استشرافه."، بل بتلك الطاقة الجبارة الكامنة في الإنسان التي تحول الرغبة المعلقة إلى حكاية مبدعة تحمل أشواقا وقيما ومعاني. قطوف "الإيموجي" دانية، بل بالأحرى متدنية. إنها وسائط تهين ذكاء الإنسان وتخاطب الآخر خارج مبادئ العقل وقيم الإنسانية. الوعي بأهمية اللغة يزيد في الوعي بالذات، والوعي بالذات يعمق "الوصال" مع الآخر. الوعي إذن ليس لعنة أو "منفى" كما ادعى إيميل سيوران، والجهل ليس "وطنا" كذلك. الوعي كما تمثلته العالمة النفسانية هو اختيار الدرب الأصعب في معاكسة تيار الإسفاف، الذي يكاد يجرف الجميع. لا ينبئ خطاب

"الإيموجي" إلا عن قيم نفعية تموت في "الحضورية"، أي في "الهنا" و"الآن". إن السعادة في الجهل لا تصنع وطنا، بل تقود طواعية إلى دق آخر المسامير في نعش الإنسانية.

الحب في خطر:

فاجأ تزفيتان تودوروف في عام 2007 عالم الأدب والنقد بمؤلف نظري يبرئ فيه ذمته من المآل الضحل الذي بلغه الدرس الأدبي في المؤسسات التعليمية، والذي بموجبه أصبح "الأدب" بنية لا تحيل إلا على نفسها. الباعث على الغرابة والدهشة جلي هنا: كيف لناقد كرس مجمل حياته لترجمة أعمال "الشكلانيين الروس"، والاحتفاء بها في رحاب الجامعة الفرنسية، واعتبارها فتحا معرفيا ومنهاجيا قادرا على تحرير الأدب من "الإيديولوجيا"، أن يبادر إلى تعليق المشانق لمن يفصل الأدب عن التاريخ والمعنى؟ بطبيعة الحال، العبرة تكون بالخواتم، وناقدنا البلغاري الفذ شعر وكأنه سيموت وفيه شيء من "المعنى"، فانبرى للدفاع عن أجمل ما في الأدب، أي تلك الوشيجة الخفية التي تصل الخيال بالواقع.

الأدب بهذا المعنى، جسر نحو أفضل فهم للإنسان. إنه أداة عجيبة تشفينا من النرجسية ووهم الاكتفاء الذاتي. إنه يقربنا من الذوات الأخرى، ويكشف ما لم يكتشف بعد من كينونة الإنسان بتعبير ميلان كونديرا. تحذير تودوروف دق ناقوس الخطر بشأن اغتيال المعنى في الأدب، وتحذير إلزا غودار نبه إلى خطورة خفوت وهج الرغبة والشغف، وانطفاء نار الحب، ومن الاستعاضة عن ذلك ب "السيلفي" وبدائله التي تتوهم السعادة في الاستيهام والتلصص. كتاب "الأدب في خطر" تودوروف في همومه الكبرى لا يباعد عن هموم إلزا. كلاهما يشترك في "الإنسية" التي يتهددها خطران: التشييئ والاستلاب.

خلاصات كثيرة مشتركة بين العملين رغم تباين الغايات بين تودوروف وإلزا. الأول راعه اختزال الأدب في تقنيات التعبير، أما الثانية، فكان سعيها وضع الأصبع على معضلة الإنسان في زمن "ما الفوقيات". لقد أفرغ الحب في هذا الزمن من "الحسية"، وأصبح صورة مشتهاة لا تبتغي وصالا حقيقيا يشفي غليل الروح، بقدر ما تبتغي هجرا

وعزلة واكتفاء واستنكاف. كل عمليات الاشتهاء تتم داخل الأنا "المتصل باستمرار". أما خارج الأنا، فلا قيمة له. وهو ما يعني تقليص كينونة الإنسان وتضاريس الواقع. يصبح الواقع كما تلاحظ إلزا مختصرا شيئا فشيئا في "سطحية مرئية بدون خلفية العالم"(8). إنه الخواء بامتياز. فإذا كان الاستبطان يستطيع سبر أغوار الذات، والنفاذ إلى خباياها وألغازها، فإن الهوس ب "السيلفي" يفضي إلى الوقوع في حب المظاهر التي تكون في معظم الأحوال خادعة. هكذا، يلهث "المتصل باستمرار" وراء سيلفي بغية إشباع نهم لا يشبع أبدا. هو على غرار مستهلك هيربرت ماركوز إنسان ذو بعد واحد يسعى إلى احتياجات وهمية، لا تطفئ نار الشوق والرغبة، بقدر ما توسع الهوة بين الذات وموضوعها، وتكرس بالتالي أوهام نرجس في السعادة. لا علاقة للحب بالنرجسية. الحب تفاعل بين الذوات ورغبة وشوق وليس هياما ب "الإيديلون". تكشف إلزا غودار عن معلومة في غاية الأهمية، وهي أن الإكثار في التقاط "السيلفيات" سلوك غير سوي يفتقر صاحبه "إلى الثقة في النفس". ولذلك، يسعى إلى "طمأنة نفسه من خلال الإحالة على نفسه في صورة جميلة"(9). صاحب السيلفي بهذا المعنى، نرجس جديد بدون ربة الصدى، شغفه ليس الوصل مع " الحبيب" الآخر، بل الغرق في ذاته. وهو بهذا الاختيار، قنوع في أحلامه، لا يرجو سوى "لايكات" كثيرة، هي ما تعزز ثقته بنفسه، وترضي غروره وكبرياءه. "المتصل باستمرار" هو في وضعية " العارف الذي يعرف ولا يدري أنه يعرف". إنه في حاجة دائمة إلى إيقاظه من غفلته، إلى تحذيره إلى أن "كوجيطه: أنا إوسليفي، إذن أنا موجود" مفلس، بل في غاية الإفلاس، لأنه يلقي بالذات في أقصى درجات العزلة والبارانويا. لا تخفي إلزا غودار استياءها من التعلق المفرط بالوهم بدل الحلم، وتجريد الحب من جدلية الحرمان/ الرغبة، أي مما يؤسس كنهه وجوهره. تقول غودار في هذا السياق: "تخلق الرغبة من الحرمان. الحرمان أنطولوجي في جوهره. أن تحب معناه أن تحرم، أن ترغب. الرغبة هي أن تعيش متوترا، ما دامت هذه الرغبة لم تشبع. فعندما يشفى الغليل، فإن الرغبة تختفي (10).

وجاهة هذا الاستياء واضحة هنا: انثناء الذات على ذاتها لا يكون دوما نتيجة الفشل في تجربة "الغيرية"، بل يكون ميلا عن سبق إصرار وترصد إلى إبدال "التجربة العينية" ب "التجربة المتوهمة" القائمة على التلصص والاستمناء. هذا وضع يعفي من "المكابدة"، والرغبة هي أن تكابد وتحيا في القلق والتوتر.

ما يؤكد ذلك، أن فعل "السيلفي" لا يضمن فعل "الوجود". ثمة بون شاسع بين فعل الإرادة وفعل الاستطاعة. فأن تأخذ سيلفيات كثيرة، ومن زوايا مختلفة وبتعديلات "الفوتوشوب"، لا يفيد بالضرورة أنك موجود مبتهج بوجودك. في "الكوجيطو ما فوق عقلي"، نتساءل مع إلزا غودار: هل "الأنا" التي "تسلفي" نفسها سيدة قرارها؟ وهل "سيلفاتها" قادرة على تحقيق "الوجود"؟ أليس بين "السيلفي" و"الوجود" مسافات وحواجز وخنادق؟ ثم هل يمكن لهذا "الوجود المرئي" للذات أن يكشف الجانب الجواني منها؟ هل يحتاج إلى تأويل؟ أم يبقى حبيس السطح؟ ترى إلزا غودار أن إشباع الرغبة يشترط زمنا، وهو ما لا تتيحه ثقافة الصورة. فمع سيادة هذه الأخيرة، ثمة ميل مفرط إلى إشباع مباشر وآني. لا مجال للانتظار أو الصبر. يتناسى "المتصل باستمرار" أن الرغبة رحلة في الشوق والألم والكبت، هي ما يمثل الوعد بالسعادة.

السعادة إذن لا يحققها "الريموت كونترول". السعادة كما يؤكد برتراند راسل في كتابه الملهم "الفوز بالسعادة" متطلبة تقتضي غزوا وسعيا. هي ليست سهلة وطوع بنان "المتصل باستمرار". الصب الحقيقي هو من لا ينهك نفسه في الغرق في ذاته وتجاهل ما عداها. الصب الحقيقي من يحيا موضوعيا منفتحا على الآخر والعالم.

الهوامش:

*إلزا غودار : أنا أوسيلفي إذن أنا موجود تحولات الأنا في العصر الافتراضي، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي للكتاب، ط. الأولى، 2019 الدار البيضاء.

n 32 ; hors-série ; février/mars 2016 ،in revue Philosophie ،Michel Onfray-1

2 -إلزا، مرجع سبق ذكره: 196

3 -سبق للفقيه المسلم ابن قتيبة أن أشار في سياق إيبستيمي مغاير إلى الفرق بين الحاجة والكفاية في "تأويل مختلف القرآن". فلولا الفرق بين المفهومين لما كان ثمة اختلاف بين العلماء والدهماء.

Michel Onfray ; ibid. -4

** ذكرته إلزا، ص: 50،51

5 -نفسه، ص: 66.

6 نفسه، ص: 105. 7

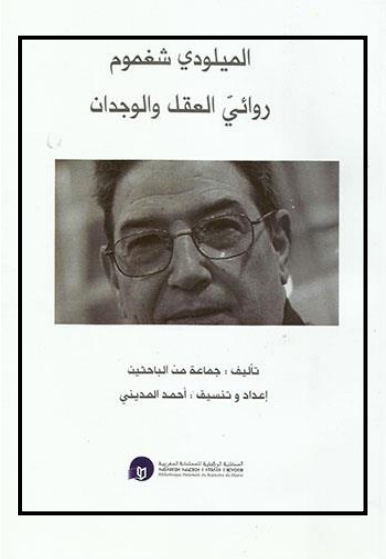
نفسه، ص: 138.

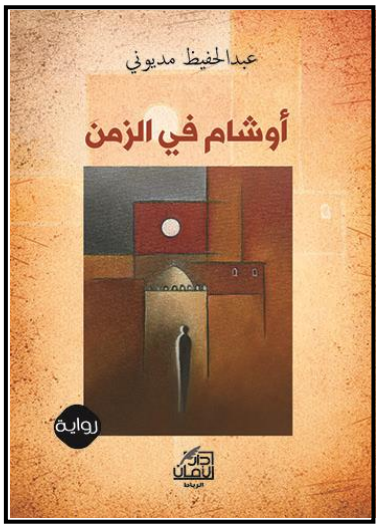
8 نفسه: 83.

9 نفسه، ص: 80.

10 نفسه، ص: 198.

صدر حديثا


الميلودي شغموم
روائيّ العقل والوجدان
تأليف : جماعة من الباحثين
إعداد و تنسيق : أحمد المديني


عبدالحفيظ مديوني
أوشام في الزمن
رواية

موت الثقافة الشعبية

المُضْمَرُ الإيديولوجي، والدرس الفرنسي

سعيد أراق

في مقال يحمل عنوان "البحث عن العلامات: من مخيال النهاية إلى ثقافة نهاية العالم" يؤكد برطران جيرفي أن المخيال الغربي المعاصر متشبع بفكرة النهاية(1). وبالإضافة إلى فكرة النهاية، هناك أيضا حضور قوي لفكرة الموت في الفكر الغربي. ويرى إيف لودور أن فكرة الموت تعتبر وظيفة فلسفية، ويشرح ذلك قائلا: "إذا كانت الدهشة تظل فعلا اللحظة الحاسمة التي ينبثق منها السؤال الفلسفي، فيجدر بنا أن نتساءل عن الأمر الذي يقتضيها ويقويها، وحينها يظهر بما لا يدع مجالا للشك أن الموت يمثل المبدأ الأول الذي يحرك الفلسفة بكل امتداداتها"(2).

قد يبدو هذا الذي يسميه برطران جيرفي "مخيال النهاية" أو هذا الذي يسميه إيف لودور "فكرة الموت" تصورا مأساويا نابعا من نزعة تشاؤمية وسوداء، كما قد يبدو تشخيصا مخيفا يُنذر بأزوف الساعة ووصول أزمنة الفناء الأخير، لكن تشبع الفكر الغربي بفكرتي النهاية والموت يطرح فعلا سؤالا كبيرا: ما الذي يفسر تحول فكرتي النهاية والموت إلى مقولتين تفسيريتين عند الغربيين؟

للجواب عن هذا السؤال لا بد من الإشارة إلى أن الغربيين لا يتصورون الزمن بوصفه سيرورة، أي امتدادا أعمى وتلاحقا قدريا منفلتا من مفعول الإرادة الإنسانية، بل يتصورونه بوصفه سلسلة من القطائع القابلة للتأريخ، وهكذا يتحدثون عن الحداثة وما بعد الحداثة، وعن السياسة وما بعد السياسة، وعن البنيوية وما بعد البنيوية، الخ، بحيث تبدو فكرة القطيعة قائمة ضمنيا على جدلية الهدم والبناء، والنهاية والبداية، والحياة والموت.

ولهذا السبب لا تعتبر فكرة النهاية فكرة تخريبية، ولا تبدو فكرة الموت فكرة عدمية وحدادية، بقدر ما تعبران عن معنى القطيعة المحملة بهاجس التجاوز. إن خطاب الحداثة ومابعد الحداثة ينطوي -بدرجة من اليقين أو الشك-على فكرتي النهاية والموت، ويشتغل بوعي أو بدون وعي من خلال جدلية القطيعة والتجاوز، لكن الأثر المترتب عن مقولتي " النهاية والموت" في مجال الثقافة أحدث -في أوساط المثقفين الفرنسيين تحديدا-حالة هلع ثقافي عام، وذلك بسبب انتشار الدراسات والأبحاث التي تتحدث عن موت الثقافة الشعبية وموت الثقافة الفرنسية نفسها. ومن المثير أن ينتشر هذا الأمر في فرنسا تحديدا، فرنسا التي تغنت تاريخيا بأن ثقافتها -التي تجسدت في الثورة الفرنسية والنزعة الإنسانية وإبداعات الأدباء والفلاسفة الكبار-هي التي ألهمت العالم. كيف يمكن تفسير ذلك؟ كيف انتقل الفكر الفرنسي من فكرة موت الإنسان وموت المؤلف وموت الثقافة الشعبية إلى فكرة موت الثقافة الفرنسية نفسها؟ كيف نفهم هذا التحول أو الاندحار الذي عرفته فرنسا بين زمنين: زمن الثورة الفرنسية التي أخرجت عظمة الثقافة الفرنسية إلى العالم وزمن الثورة الطلابية في الستينيات التي شهدت مرحلة انتشار فكر النهاية والموت في أوساط المفكرين الفرنسيين؟

إن الغاية من هذا الإطار النظري الأولي هي تمهيد الحديث عن موضوع هذا المقال، وهو فرضية "موت الثقافة الشعبية". إن الفكر الغربي الذي تحدث عن موت الإله (إينشتاين)، أي موت القيم المسيحية، وعن موت الإنسان (كلود ليفي ستراوس)، وعن نهاية التاريخ (فرانسيس فوكوياما)، ونهاية الفلسفة (فريدريك إنجلز)، وموت المؤلف (رولان بارث)، الخ يبدو مزودا بنموذج ذهني وثقافي يرى في الموت حقيقة التعاقب بين الما-قبل والما-بعد، أي بين ما وصل إلى نهايته بعد أن أدى دوره، وما وصلت لحظة انبثاقه ليؤدي الدور الذي تقتضيه اللحظة التاريخية.

لكن إذا كانت فكرتا النهاية والموت مقولتين تفسيريتين في مجال الفلسفة، مما يجعلهما تساؤلا مفتوحا على الدوام، ويمنحهما إمكانية فتح الوضع الإنساني على المجهول الذي يمثل اللانهائي الذي تتعذر تسميته(3)، فكيف نفسر إجراء مقولتي النهاية والموت على موضوع غير

فلسفي وهو الثقافة الشعبية؟ بأي معنى يمكن الحديث عن نهاية الثقافة الشعبية وموتها؟ وما محتوى الخطاب الذي يمثل المضمر الإيديولوجي في هذا الطرح الذي يقتل الثقافة الشعبية حين يتحدث عن موتها؟

-فكرة موت الثقافة الشعبية امتداد لشيوع فكرة الموت في الفكر الفرنسي

يشير روجي شارتيي إلى أن الثقافة الشعبية توجد اليوم تحت نفوذ النخبة التي تسخرها لخدمة أغراضها. وحين نريد تحديد تاريخ نهاية الثقافة الشعبية الأصيلة في الغرب هناك اختلاف في الآراء، فالبعض يحدد تاريخ نهايتها في القرن الثالث عشر الميلادي، والبعض الآخر في القرن الثامن عشر، أو في القرن العشرين(4).

إذا شئنا تحديد الفترة التاريخية التي شهدت تواتر فكرة موت الثقافة الشعبية في فرنسا مثلا، فيمكن أن نحددها في الفترة الممتدة من سبعينيات القرن العشرين إلى حدود التسعينيات منه، ويكفي أن نمثل لذلك بالكتب التالية:

1-جاك شربنطرو وروني كاس، "الثقافة الشعبية في فرنسا" (1962م): "إن موت الثقافة الشعبية في كل الحالات دليل على ولادة ثقافة وطنية تساندها (تربية شعبية)"(5).

2-جاك ريغو، "الثقافة من أجل الحياة" (1980م): "إلى حدود نهاية العصر الصناعي، كانت الثقافة الشعبية موجودة في فرنسا وفي عموم البلدان الأوربية، وكانت حية وقوية، لكنها ماتت اليوم [...]، لقد أصبحت ثقافة الفقراء"(6).

3-وفي المؤتمر الذي انعقد في فرنسا سنة 1997م، وخصص لموضوع "الثقافة الشعبية في فرنسا" أعلن أنطوني بوغ موت الثقافة الشعبية في عصر الاتصالات الجماهيرية وعصر الشك في الأنساق القائمة(7).

أما في الثقافة الأنكلوساكسونية، فقد طرحت فكرة موت الثقافة الشعبية في سنة 1994م: "على الرغم من أن المهتمين بالفلكلور جمعوا بعض التحف الدالة على عالمهم، ووضعوها في المتاحف (الواقعية أو المتخيلة)، فإن حيوية ووحدة هذه الثقافة الشعبية القديمة قد ماتت"(8).

لكن يبدو أن فكرة موت الثقافة الشعبية شائعة بشكل أكبر في الدراسات الفرنسية تحديدا، وهو أمر يحتاج إلى تأويل بالتأكيد، خاصة إن وضعنا في الاعتبار أن العديد من فرضيات الموت جاءت من فرنسا مثل موت الإنسان (كلود ليفي ستراوس، 1961، وميشيل فوكو، 1969)، ثم موت المؤلف (رولان بارث، 1968).

-تفسير انتشار فكرة الموت في فرنسا خلال الستينيات: اختفاء طبقة البدو وظهور طبقة العمال والنخب الجامعية

لماذا احتدمت فكرة الموت في فرنسا في ستينيات القرن الماضي تحديدا؟ ما المرجعية المشتركة بين هؤلاء المفكرين الفرنسيين الثلاثة؟

التفسير الأول: إنهم ينتمون مرجعيا إلى البنيوية التي تنظر إلى الواقع الاجتماعي بوصفه مجموعة من العلاقات الشكلية تبدو فكرتا الموت والنهاية فيها تعبيرا عن تغير نظام العلاقات، أي تحولات شكلية في نظام العالم. إن موت الإنسان وموت المؤلف يعنيان موت الفاعل وموت القوة المحركة التي تمنح للعالم وللنص موقعهما في الذات.

إن موت الإنسان والمؤلف يعني ذوبان الإنسان في البنيات، وتراجع موقعه من المركز إلى الهامش، ومن الفاعلية إلى المفعولية، ومن الحضور بالفعل إلى الحضور بالتمظهر. وإذا كان الأمر كذلك، فإن الثقافة الشعبية -من حيث هي حصيلة التجلي الرمزي لأشكال حضور الإنسان في العالم-تموت بموت الإنسان، وتندحر باندحاره، وتصبح حصيلة تغير بنيوي طارئ يفقد فيه الإنسان موقع المركز، وتحتل فيه البنية المدى الاجتماعي والتاريخي بأكمله.

قد لا تبدو البنيوية إيديولوجيا، لكن مقولة موت الثقافة الشعبية شكل من أشكال الإيديولوجيا، لأنها مصادرة لنسق دال نشأ لكي يبقى بوصفه تراثا وهوية، وتَبَلْوَرَ لكي يدوم بوصفه تاريخا وتناقلا قابلا للتكيف وإعادة التوظيف والترميز.

التفسير الثاني: إن انتشار فكرة موت الإنسان (كلود ليفي ستراوس، 1961) و(ميشيل فوكو، 1969)، ثم موت المؤلف (رولان بارث، 1968) وموت الثقافة الشعبية

مرتبط أشد الارتباط بالوضع الثقافي والاجتماعي العام الذي شهدته سنوات الستينيات من القرن الماضي في فرنسا تحديدا. وهناك دراسات تؤكد أن التحولات الفكرية التي شهدتها هذه الفترة كانت نتيجة مترتبة عن التحولات الاجتماعية التي عرفتها فرنسا في عقد الخمسينيات، وتلخصها كارين فريزر في ما يلي: "ظهور فاعل اجتماعي أو جماعي جديد، وظهور ثقافة فرعية خاصة. إن طبيعة الطبقة المهيمنة تجعلها ميالة إلى تثبيت الوضع القائم وتشديد نظام الهيمنة، فكانت أشكال العنف التي صدرت -في فترة الخمسينيات-عن فئة العمال الشباب، أو من كانوا يسمون بـ(البدلات السوداء) بمثابة سلوكات ثقافية وجماعية شاذة، وإن كانت تعتبر في رأيهم ممارسات عادية وعقلانية معبرة عن الإحساس بالخيبة والحرمان بسبب ما يتعرضون له من ظلم اجتماعي"(9).

يمكن فعلا أن نساير هذا التفسير الاجتماعي الذي تقدمه كارين فريزر من أجل فهم طبيعة التحولات الفكرية والثقافية التي عرفتها فرنسا في عقدي الخمسينيات والستينيات، ويمكن أن نستعين بذلك في فهم الأسباب التي أدت إلى انبجاس فكرة موت الثقافة الشعبية. إن ما تسميه كارين فريزر "أشكال العنف" و"السلوكات الثقافية والجماعية الشاذة"، أي الخارجة عن قواعد الانضباط الأمني، و"الإحساس بالخيبة والحرمان"، يندرج في سياق اجتماعي متأزم ومشجع على تنامي أشكال الرفض والاحتجاج التي عرفت أقصى تجلياتها في ثورة الطلاب في ماي 1968م.

ترى كارين فريزر أن هذه التحولات الاجتماعية الحركية والمتأزمة التي سادت في فرنسا خلال خمسينيات القرن الماضي هي التي حددت ملامح "وجه فرنسا الاجتماعي والثقافي" وقادت بالتالي إلى موت الثقافة الشعبية. وتفسر كارين فريزر ذلك كالتالي:" لقد تحول وجه فرنسا الاجتماعي، وذلك بسبب اختفاء طبقة البدو، وفقدان البورجوازية لامتيازاتها التقليدية، فأدى ذلك إلى موت الثقافة الشعبية، خاصة في ظل التطورات التي طرأت على الحِرَف، والتحولات ذات الصلة بنظام المؤهلات المهنية، وتزايد عدد الأطر المتخصصة والمهن الوسيطة"(10).

من الطبيعي أن تتميز الدراسات الاجتماعية بتفسير كل الظواهر الاقتصادية والسياسية والثقافية في ضوء التحولات الاجتماعية، ولا شك أن هذا النوع من التفسير يكتسي مصداقية لا بأس بها في كل المشاريع التحليلية بما فيها تلك التي لا تصدر بشكل صريح ومقصود عن منظور تحليلي اجتماعي. وإذا اعتبرنا أن الثقافة الشعبية هي محتوى الوجود الاجتماعي والرمزي الخاص بالطبقة الممثلة للشعب بمعناه التاريخي والرمزي والشعائري والطقوسي والإيقوني والرمزي، فإن أثر التحولات الاجتماعية لا يظهر في البنيات الخارجية فقط، بل يتجلى أيضا في محتوى الثقافة الشعبية نفسها.

إن ما يسميه الغربيون "بورجوازية" يقترن بصيغة وجود اجتماعي وثقافي بورجوازي، أي نخبوي بالمعنى الطبقي. أما الثقافة البورجوازية فلا تعبر عن انتماء طبقي فقط، بل تنطوي على مفارقة مثيرة، فهي تعمل على مناهضة أشكال المحافظة الثقافية بدعوى أنها أشكال منحطة ومتجاوَزة، وتعمل في الوقت نفسه على الظهور بمظهر الثقافة الطليعية التي تتولى مهمة تخليص المجتمع من سلطة الهوية ذات العمق التاريخي الذي أفرزته مرحلة العصور الوسطى.

ما يهمنا من هذه المعطيات هو الدفاع عن فكرة أساسية هي: لا يمكن فهم فرضية موت الثقافة الشعبية في الغرب عامة، وفي فرنسا تحديدا دون وضعها في سياق التحولات الاجتماعية التي عرفها عقدا الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين. إن أشكال الاحتجاج الاجتماعي، ونسق التحولات التي طرأت على نظام الحِرَفِ والمهن، والتحاق الفئات القادمة من المناطق القروية والبدوية بالمعامل، وتحولها إلى فئة العمال مع ما ينطوي عليه ذلك من احتكاك بأشكال التعبير الثقافي المستجد عبر أنظمة التعليم والإعلام والموضة والمسارح والتظاهرات الثقافية وخروج المرأة إلى العمل وتطور درجة الرفاه الاجتماعي وتحقق أشكال جديدة من فرص الاقتناء والشراء والاستهلاك، الخ؛ كل ذلك أثر -بأشكال متفاوتة من التأثير المباشر أو غير المباشر- في الثقافة الشعبية، وأدخلها في

تنافس جديد وعنيف مع الأشكال الثقافية الأخرى: الثقافة البورجوازية، والثقافة الجماهيرية، والثقافة العمالية.

-وجه فرنسا الاجتماعي والثقافي الجديد: هيمنة الأكاديميين والبورجوازيين

لقد أكد بيير بورديو أن الثقافة البورجوازية تمكنت من التحول إلى ثقافة مهيمنة، وقد عبرت عن هيمنتها من خلال أنظمة التمدرس والتعليم التي تهمش التلاميذ القادمين من الطبقات الشعبية، وتبرر أشكال الفشل الدراسي، وتضفي الشرعية على النظام القائم، وتعكس بالتالي وجود علاقة قوة غير متوازنة بين المهيمِنين والمهيمَن عليهم(11).

بنى بورديو نظريته هذه في فترة الستينيات(12) والسبعينيات(13)، أي في تلك المرحلة التي شهدت تنامي خطاب موت الإنسان وموت المؤلف وموت الثقافة الشعبية. ولهذا السبب يمكن النظر إلى نظريته الاجتماعية من زاوية علاقتها بخطاب الرد على خطاب الموت الذي عبر في نهاية المطاف عن شكل من أشكال الفكر البورجوازي. صحيح أن كلود ليفي ستراوس وميشيل فوكو ورولان بارث وضعوا أبحاثهم ومرجعيتهم البنيوية في إطار نقد الثقافة البورجوازية، وصدروا عن هذا التصور، ودافعوا عنه، وتبنوه فكريا، لكن من الناحية الاجتماعية كانوا ينتمون -بفضل موقعهم الأكاديمي والنخبوي-إلى البورجوازية الصغيرة الصاعدة. ومعنى هذا أن حتى لو اعتبرنا -على سبيل التأويل- أن فكرتهم حول موت الإنسان وموت المؤلف تعني بدرجة من الالتباس والقصد الغامض موت تصور معين حول الإنسان وحول المؤلف، فإن ذلك لا ينفي أن بلاغة كلمة "الموت" في السياق الفرنسي لم تكن تعبر عن نهاية تحدث من تلقاء ذاتها، بقدر ما كانت تعبر – نتيجة دوافع غير مصرح بها في حالتي ميشيل فوكو ورولان بارث- عن رغبة دفينة ومقصودة في قتل الإنسان وقتل المؤلف، أي قتل تصور معين لنمط التمثل الذي بناه المجتمع الغربي حول الإنسان والمؤلف، والذي ورثه بعد ذلك الفكر البورجوازي الفرنسي.

لقد أكد فريدريك ماتونتي أن تكاثر الفئات المتعلمة، وخاصة فئات الطلاب الجامعيين في منتصف ستينيات القرن العشرين، والتحولات التي ترتبت عن ذلك (خاصة

على مستوى هيأة التدريس الجامعي بفضل توظيف عدد كبير من الأساتذة المساعدين الشباب) أدى إلى خلق جمهور أقل ميلا من سابقيه إلى الكتب والمؤلفات المتطابقة مع القواعد الأكاديمية المعمول بها(14). ولا شك أن فرضية موت الثقافة الشعبية قد انطلقت بدورها من النخبة الأكاديمية التي تخرجت من الجامعات الفرنسية التي اعتبرها بيير بورديو مؤسسات تعزيز الثقافة البورجوازية واستدامتها.

في ضوء هذه المعطيات قد يتاح لنا القول إن فرضية موت الثقافة الشعبية إذن إيديولوجيا بورجوازية، وهي مثل كل الإيديولوجيات الأخرى تتضمن فكرة التصفية والمغالبة: تصفية الثقافة الشعبية وإحراز الانتصار الذي يعتبر مفعول المغالبة ورهانها في الوقت نفسه. قد نسلم جدلا بأن موت الثقافة الشعبية يعني موت نموذج معين في مجال النظر إلى الحياة، وموت نسق من المعايير والأحكام والقيم والرموز والتعبيرات التي لم تعد تملك صلاحية التوافق مع التحولات الاجتماعية التي تراجعت فيها قيمة البداوة، وأصبح فيها الوجود الاجتماعي نفسه خاضعا لمقاييس تصنيفية جديدة تسترشد بحداثة الشكل والسلوك والمظهر والتعبير والعيش والموضة والرقص والطبخ والسفر والسهر والغناء والتعامل والزيارات والحفلات، الخ.

-ارتباط موت الثقافة الشعبية بثلاثة أشكال من الوجود والوعي الاجتماعيين

من خلال ما تقدم، تبدو كل التفسيرات الفرنسية التي تستدل على موت الثقافة الشعبية قائمة على ثلاث فرضيات هي:

-موت الثقافة الشعبية مترتب عن حصول درجة عالية من التعليم الأكاديمي، وبزوغ طبقة الطلاب الجامعيين والأساتذة المساعدين

-موت الثقافة الشعبية مرتبط بتحول فئات القرويين إلى طبقات عمالية تخلت عن مظاهر الثقافة الشعبية التي كانت تمثل شكل ومحتوى الوجود الاجتماعي القروي، والتوجه في المقابل إلى تبني ثقافة هوامش المدن التي أصبحت تمثل فضاء حياة العمال الجديد.

-موت الثقافة الشعبية مترتب عن تراجع قيمة البداوة، وظهور نمط حياة جديد ومُغْرٍ هو نمط الحياة البورجوازية المتأنّقة والمتحذلقة.

من خلال هذه التفسيرات، يمكن القول إن موت الثقافة الشعبية في فرنسا مرتبط بظهور ثلاثة أشكال من الوجود الاجتماعي:

1-الوجود الاجتماعي الجامعي والأكاديمي

2-الوجود الاجتماعي المديني والعمالي

3-الوجود الاجتماعي البورجوازي.

إن ثالوث الجامعة والمدينة والطبقة يعكس ثالوثا طبقيا هو: النخبة الجامعية، والطبقة العمالية، والطبقة البورجوازية. نحن إذن أمام ثلاثة أشكال من الوعي: الوعي الأكاديمي، والوعي العمالي، والوعي البورجوازي.

يرتبط كل وعي في هذه الوضعيات الثلاثة بسلطة رمزية معينة: فالوعي الأكاديمي يمنح النخبة الجامعية سلطة إنتاج الأفكار وترويجها في إطار نموذج ثقافي يعلي من شأن الثقافة العالمة (إنها طبقة يُستدَلُّ عليها بكناية "الفكر التنظيري والعقل التحليلي").

أما الوعي العمالي فيضع الطبقة العمالية في وضعية تجريد كلي من السلطة، لأنها طبقة الجهد العضلي التي تقاس قيمتها بفاعليتها الإنتاجية الوَرْشِيَة والمَعْمَلِيَة (إنها طبقة يُستدَلُّ عليها بكناية "العضلة المأجورة، والمردودية القصوى، والأداء الامتثالي").

أما الوعي البورجوازي فيعبر عن شكل اجتماعي وتاريخي متحكم في وسائل الإنتاج من جهة، ومحرك لمشروع التحول العارم الذي جاءت به الثورة الصناعية؛ إنه وعي اقتصادي متحالف بقوة مع وعي اجتماعي طبقي نخبوي ووعي سياسي تمثيلي. ولهذا السبب لا يمكن للبورجوازية أن توجد دون أن تتحول إلى لوبي، أي طبقة ضغط وتمكين اقتصادي وسياسي وثقافي (إن البورجوازية طبقة يُستدَلُّ عليها بكناية "العقل الحسابي").

وإذا كانت النخب الجامعية تفكر في السياسة وتظل في غالبيتها خارج الفعل السياسي المنصبي والتمثيلي والتشريعي، وإذا كانت الطبقة العمالية تخضع للقرارات السياسية

والاقتصادية دون أن تشارك في صياغتها، فإن الطبقة البورجوازية تبني وجودها بوصفه وجودا ظافرا معزَّزًا بنظام الامتيازات والتمكين واعتلاء قمة الهرم الاجتماعي.

تعبر هذه الأشكال الثلاثة من الوجود الاجتماعي عن ثلاثة أشكال من الثقافة: الثقافة العالمة ويمثلها الأكاديميون، والثقافة العمالية ويمثلها العمال، والثقافة البورجوازية وتمثلها الطبقة المتحكمة في وسائل الإنتاج؛ لا توجد علاقة تجانس محسوم بين هذه الأنواع الثقافية الثلاثة، لكن توجد إمكانية تعايشها بالقدر الذي تتعايش به تلك الطبقات الاجتماعية الثلاثة.

على هذا الأساس، تعبر فكرة موت الثقافة الشعبية عن موت نسق التمثيل الرمزي المعبر عن نسق الوجود الاجتماعي العمالي والقروي. إن موت الثقافة الشعبية إذن يعني الانتقال من البنية الثقافية الثلاثية (الثقافة العالمة، والثقافة العمالية، والثقافة البورجوازية) إلى بنية ثقافية ثنائية (الثقافة العالمة والثقافة البورجوازية).

تعكس هذه التقابلات كلها تقابلا جوهريا بين التمثيل والامتثال، وبيان ذلك أن الثقافة العالمة نسق تمثيل فكري ونظري (وقد عبرت عن ذلك بكناية "الفكر التنظيري والعقل التحليلي")، والثقافة البورجوازية نسق تمثيل اقتصادي وسياسي (وقد عبرت عن ذلك بكناية "العقل الحسابي")، أما الثقافة الشعبية المعبرة عن الفئات الشعبية ذات الأصول البدوية أو الانتماء الطبقي العمالي فترتبط بنسق امتثالي (وقد عبرن عن ذلك بكناية "العضلة المأجورة، والمردودية القصوى، والأداء الامتثالي").

-المُضمَر الإيديولوجي في فكرة موت الثقافة الشعبية: إخراج طبقة الامتثال والأداء المأجور من مجال الفاعلية الثقافية

تنطوي فكرة موت الثقافة الشعبية إذن على مضمر إيديولوجي هو إخراج طبقة الامتثال والأداء المأجور من مجال الفاعلية الثقافية. إن الامتثال وجود اجتماعي عضلي مأجور، ومعبّر عن أدنى درجات السلم الاجتماعي، ولذلك ليس بإمكانه أن ينتج ثقافةً مُنافِسَةً، وليس بمقدوره أن يُخرج نفسه من مأزقها الطبقي المحكوم عليه أبديا بخدمة

الطبقات المهيمنة. أما التمثيل فيمثل طاقة الحضور في التاريخ لأنه حركة في ذاته، ومفعول الحركة في الوقت نفسه، فالتمثيل النظري والفكري المعبَّر عنه بكناية " الفكر التنظيري والعقل التحليلي" في حالة النخبة الأكاديمية، والتمثيل الاقتصادي والسياسي المعبَّر عنه بكناية "العقل الحسابي" في حالة الطبقة البورجوازية يمران بالضرورة عبر إنتاج نسق التعيينات الثقافية والرمزية الدالة عليهما والمعزِّزَةِ لهما، والتي تتحدد جوهريا بالتقابل البنيوي والوظيفي والرمزي مع الثقافة الشعبية.

وهكذا تصبح الثقافة من حيث هي نسق من التعيينات الرمزية الدالة على نسق وشكل الوجود الاجتماعي وسيلة تعزيز للسلطة ذات البعد التمثيلي، وتصبح أيضا وسيلة تخية وتصفية نسق التعيينات الرمزية الدالة على نسق الوجود الاجتماعي الامتثالي المتحقق في الفئات الاجتماعية القروية والعمالية التي تعي نفسها من خلال "الثقافة الشعبية" الدالة عليها. إن تحول الثقافة الشعبية إلى فولكلور يؤكد فعلا بقاءها في دائرة الامتثال لأن الفلكلور مجردُ تاريخ مُستعاد في المهرجانات والمركبات السياحية كما تستعاد ذكرى شيء قديم وبدون قيمة مُجْدِيَةٍ للحاضر.

-موت الثقافة الشعبية وإيديولوجيا تمجيد التمثيل

من الجدير التذكير بأن الثقافات لا تموت، بل تتحول كلما تبينت ضرورة تكيفها مع مستجدات اجتماعية ضاغطة. ومن هذه الزاوية، تبدو الثقافة بمعناها العام (والثقافة الشعبية كذلك) بمثابة حصيلة التحولات الرمزية المتفاعلة مع الواقع الاجتماعي والتاريخي. وفي هذا الإطار، تنكشف حقيقة فكرة "موت الثقافة الشعبية": إنها فكرة معبرة عن إيديولوجيا تمجيد التمثيل، وإبطال فاعلية الوجود الاجتماعي الذي ورثته طبقة العمال عن طابورات القرويين الذين التحقوا بالمدن في فرنسا ليتحولوا إلى عضلات مأجورة تسكن صواحي المدن وهوامشها الفقيرة.

ما المقصود بإيديولوجيا تمجيد التمثيل؟ إنها نسق الأفكار المعبرة عن وعي اجتماعي يعزز وجوده عبر اصطناع الخطاب الذي يدافع به عن مصالحه الطبقية. وهو خطاب

تمجيدي لأنه -من جهة-يمجد نسق التعيينات الرمزية التي تمثل محتوى ثقافته النخبوية أو الطبقية؛ ومن جهة أخرى، يحكم على الثقافة الشعبية بالموت لأنها لا تنسجم مع طبيعته التمثيلية.

لقد تحدثنا في هذا المقال عن "موت الثقافة الشعبية" في فرنسا التي شهدت ترويجا كبيرا في العديد من الكتب لفكرة الموت هذه، وربطنا ذلك بنوع التحولات الاجتماعية التي عرفتها فرنسا في عقدي الخمسينات والستينيات، وبيَّنَّا كيف تقع الثقافة الشعبية في نسق من التقابلات المتعددة الأبعاد: تقابلات أشكال الوجود الاجتماعي، والطبقي، وأشكال الوعي، وأشكال الترميز الكنائي، وأشكال التمثيل والامتثال، الخ، واعتبرنا أن الثقافة التي تحظى اليوم بالتثمين والقيمة في فرنسا هي الثقافة التمثيلية (الأكاديمية والبورجوازية).

لكن إذا اعتبرنا أن الثقافة الشعبية ماتت كما تدعي ذلك العديد من التشخيصات الاجتماعية والثقافية في فرنسا، فما هي كلفة هذا الموت؟ خاصة إن نحن وضعنا في الاعتبار أن الثقافة الشعبية -بصرف النظر عن نسق تعييناتها الرمزية ذات الصلة بالانتماءات البدوية والعمالية التي قد تبدو انتماءات اجتماعية دنيا-تمثل في حقيقة الأمر جزءا من الثقافة الوطنية بمعناها العام.

-موت الثقافة الشعبية حصيلة تواطؤ بين الطبقات المهيمِنة

في سنة 1916م أصدر الكاتب والناقد الفرنسي بيير جورد كتابا يحمل عنوان "الثقافة ما تزال حية. الثقافة التي نقتلها"(15)، وطرح فيه تشخيصه للوضع الثقافي الفرنسي العام مؤكدا أن فرنسا تعرف تواطؤا بين الطبقات الاقتصادية والسياسية والإعلامية لخلق نوع من الهمجية الجديدة عبر التخلي عن المدرسة العمومية، وتحويل المؤسسات الجامعية إلى إدارات بيروقراطية بدون إشعاع ثقافي أو تحفيز على البحث العلمي، بالإضافة إلى إفساد الإعلام، وترويج برامج تلفزيونية مخرِّبة وتمييعية، وتحقير الأدب، وقتل الثقافة الشعبية، والقضاء على الحس النقدي الحر.

يكشف هذا الكلام أمرا بمقاسات كبيرة متمثلة في الانتقال من مقولة موت الثقافة إلى مقولة قتل الثقافة. ويبدو أن بيير جورد لا يتحدث عن قتل الثقافة الشعبية فقط، بل قتل الثقافة الفرنسية، ويحمل مسؤولية ذلك إلى الطبقات الاقتصادية والسياسية والإعلامية التي تواطأت من أجل تحقيق ذلك الهدف.

يمكن بكل تأكيد أن نعتبر هذا التشخيص الذي قدمه بيير جورد سنة 1916م تصاديا متأخرا للتشخيص الذي سبق أن قدمه الصحفي الأمريكي دونالد موريسون في مقاله الذي أحدث ضجة وتشنجا كبيرين جدا في فرنسا، وأقصد به المقال الذي نشر في مجلة التايم بتاريخ الأربعاء 21 نونبر 2007م بعنوان "البحث عن الزمن الضائع"(16)، وتُرجم إلى الفرنسية بعنوان "موت الثقافة الفرنسية".

وفي سنة 2008م، وفي سياق الردود التي تكاثرت ضد مقال دونالد موريسون أو تماشيا مع فكرته، كتب جوليان رشدي مقالا بعنوان "الثقافة الفرنسية العظيمة" استهله كالتالي: "هناك حكاية طريفة وقعت في سنة 1643م حين كان لويس الرابع عشر ملك فرنسا. تحكي القصة أن بيير كورنيي العظيم جاء إلى الملك بمعية حوالي خمسة عشر من الشبان، وخاطبه بالكلمات التالية: (مولاي، يشرفني غاية الشرف أن أقدم إلى جلالتكم: هنري دولاتور دوفيرني، ونيكولا مانيار، وأبراهام دوكين، وفرانسوا دولاروشفوكو، وأندري لونوتر، وبول دوغوندي، وشارل لوبران، وجان دولافونطين، وبليز باسكال، وبوسي، وسيبستيان فوبان، وجان راسين). وبعدما قدمهم إليه بأسمائهم، أضاف كورنيي قائلا: (مولاي، هؤلاء هم قرنُك). وفي مساء السادس من ماي 2007م، قام نيكولا ساركوزي بمخاطبة الفرنسيين، وقدم لفرنسا الشخصيات التالية: فوديل، ودوك سينيكو، وأرثور، وستيفي بولاي، وإنريكو ماسياس، وميريي ماثيو، وبوب سينكلار والسيدة مومينيك، قائلا: سادتي، سيداتي، هؤلاء هم قرننا"(17).

يعقد جوليان رشدي في هذا الكلام مقارنة ضمنية ومؤلمة بين زمنين: زمن فرنسا العظيمة التي كانت ثقافتها في أيدي أدباء وفلاسفة وشعراء عظام مثلوا خير تمثيل قرن

لويس الرابع عشر وعظمة فرنسا التاريخية والثقافية، وزمن فرنسا التي ماتت فيها الثقافة وأصبح رئيسها فرانسوا ساركوزي يقدم لشعبه ثلة من الفنانين والكوميديين الذين يتوفرون على قيمة إعلامية بالتأكيد لكنهم لا يمثلون عظمة فرنسا التاريخية ولا يعبرون عن مجدها الذي أحرزته تاريخيا بين الأمم. ويعلق جوليان رشدي قائلا: "إن الأمور تتغير طبعا وتتطور، لكن اعذروني إن لاحظت بمرارة الفوارق الثقافية بين الأزمنة المجيدة وبين عصرنا ذي النزعة المادية"(18).

- كُلْفَةُ قتل الثقافة

قد لا تعي الحكومات والشعوب كلفة قتل الثقافة، وقد لا تنتبه إلى ذلك إلا بعد فوات الأوان، لكن الذي حصل في فرنسا تحديدا هو تمجيد ثقافة الموت: موت الإنسان (كلود ليفي ستراوس،1961 وميشيل فوكو،1969)، ثم موت المؤلف (رولان بارث، 1968)، وموت الثقافة الشعبية (جاك شربنطرو وروني كاس، 1962م)، و(جاك ريغو، 1980م)، و(أنطوني بوغ، 1997م). يبدو الموت مقولة تفسيرية يسترشد بها الفكر الفرنسي من أجل التبشير بموت الثقافة والإنسان. لكن إلى أين يقود هذا النوع من التفكير المجلل بخطاب الجنازات والحداد؟

إنه يقود إلى قتل الثقافة الفرنسية نفسها، أي قتل تلك الروح المتوقدة العظيمة التي منحت لفرنسا حضورها التاريخي والحضاري في العالم منذ الثورة الفرنسية وعصر الأنوار. وهكذا أصبح الحديث عن موت الثقافة الفرنسية امتدادا للحديث عن موت الثقافة الشعبية في فرنسا، فقد أكدت ماريون دوسان بولجون سنة 1913م أن انطلاقا من ثمانينيات القرن العشرين، وكذلك على مدى العقدين اللاحقين، أصبح الحديث عن قضية تراجع الثقافة الفرنسية وموتها مسألة شائعة ومتواترة(19).

-فهم الدرس الفرنسي

ما يبدو مهما في كل هذه المعطيات هو فهم ما يمكن أن نسميه "الدرس الفرنسي": هناك علاقة وطيدة بين موت الثقافة الشعبية الفرنسية وموت الثقافة الفرنسية نفسها. لا

أحد بإمكانه أن ينكر أصالة وإشعاع الفكر الفرنسي في أوربا والعالم، لكن خطاب الموت في مجال التدافعات الثقافية والفكرية الفرنسية حَوَّلَ مقولة الموت نفسها إلى نباهة فكرية وتحليلية ومقولة تفسيرية طليعية وحداثية، فأصبح الحديث عن موت الثقافة الشعبية الفرنسية قتلا لها، وامتد الموت بعد ذلك إلى الثقافة الفرنسية نفسها. ويرى جوليان رشدي أن "سبب موت الثقافة الفرنسية واندحارها يوجد في أصول الثقافة، فمنذ أربعين سنة أصبحت أصول الثقافة الفرنسية هي النزعة الكسموبوليتية والنزعة الكونية [...]. بالإمكان التسليم بأنهما أصلان صالحان، لكن لابد من الاعتراف بأنهما فقدا قيمتهما في ضوء التفاهة الحالية. إن الأصل الثقافي الذي لا يفقد قيمته أبدا يوجد في التراث من حيث هو رأسمال قابل للتناقل من جيل إلى جيل. ولحسن الحظ لدينا في فرنسا بدون شك تراثا غنيا جدا لكنه تراث مهجور"(20).

لا يوجد تراث غني وآخر فقير؛ التراث قيمة رمزية إنسانية وتاريخية وحضارية، وهو قابل للبقاء والاستمرار طالما تبينت في عقول أهله قيمته وجدواه وغناه. إن التراث هو الماضي الذي يسكننا، لكنه في الوقت نفسه موضوع تحيين مستمر، أي محتوى متجدد ومنذور للتكيف والتوافق مع الواقع المستجد. ومن اللافت للانتباه أن ما يسميه جوليان رشدي "الأصل الثقافي" (التراث) يوحي بأن الثقافة نسق مغلق يموت بفعل نزعة الانفتاح (النزعة الكسموبوليتية والنزعة الكونية)، لكن الذي غاب عن جوليان رشدي هو التالي: إن السبب في موت الثقافة الشعبية أو الثقافة بمعناها الوطني والقومي في فرنسا هو "النباهة" الحدادية التي اتخذت من الموت مقولة تفسيرية في مجال لا يحتمل الموت وهو الثقافة الشعبية والثقافة القومية الوطنية، وحتى في المجال الثقافي من خلال فكرة "موت الأحزاب السياسية"، بل "موت فرنسا" نفسها، وهي فكرة شائعة في العديد من التحليلات والتشخيصات التي يعبر عنه المثقفون الفرنسيون، ومن بينهم نيكولا بافاريز في كتابه "فرنسا التي تهوي"(21)، وكذلك الفيلسوف الفرنسي ميشيل أونفراي الذي قال في حوار نشرته جريدة ليكسبريس الفرنسية بتاريخ 2018/05/22:" إن موت فرنسا قديم، وقد أعلنت الحداد

عليها منذ مدة طويلة...لقد ماتت فرنسا في سنة 1992م، وهي سنة معاهدة ماستريخت التي تخلينا فيها عن سيادتنا لصالح قومية ليبرالية فوق وطنية يتحكم فيها جهاز استبدادي يملك المال، مما يتيح له التحكم في وسائل الإعلام، والتحكم في صنع الرأي العام، وهذا الجهاز هو الذي أسميه الدولة الماستريختية التي تفرض الليبرالية عبر الإيديولوجيا والقوة والإكراه والمضايقة وقتل الأفكار التي تناضل وتقاوِم"(22). ويذكر ميشيل أونفراي بعض أسباب موت فرنسا، فيشير إلى سياسة تفقير الشعب الفرنسي، وسياسة مناهضة الثقافة، وتشجيع مجتمع الترفيه الذي يستلب العقول (التلفزة، السينما، الألعاب الإلكترونية، الرياضة، وصحافة الفضائح، الخ). إن موت فرنسا يمر أيضا عبر قتل الثقافة والإجهاز على الثقافة الشعبية.

ومما لا شك فيه أن استرشاد الفكر الفرنسي بمقولة "الموت" واتخاذها مدخلا تحليليا وتشخيصيا في مجال قضايا الإنسان والثقافة والسياسة والوطن لا يعبر بالضرورة عن أزمة الإنسان أو أزمة الثقافة الشعبية والثقافة الوطنية القومية بل يعبر عن أزمة الفكر الفرنسي نفسه الذي يعاني -في رأي سودير هازرينزيغ-من مرض الإحباط المشوب بالحزن والمرارة والعياء العصبي La neurasthénie: "إن مرض الإحباط المشوب بالحزن والمرارة والعياء العصبي قد استحوذ على فرنسا، وغرقت الحياة الثقافية في نزعة انحطاطية مريعة. والدليل على ذلك مثلا انتخاب ألان فينكيلكرو ليكون عضوا في الأكاديمية الفرنسية أو الروايتان الأخيرتان لميشيل هولبيك(23) الذي كان دائما ذا توجه حدادي لكنه وصل الآن إلى حالة العُصاب القصوى...إن ما يصدمني عند هؤلاء المثقفين والكتّاب هو رؤيتهم النفسانية للانحطاط الفرنسي؛ إنهم يتحدثون عن فرنسا كما يتحدث الناس عن شخص مريض، وينطوي حديثهم ذلك عن معنى النتانة، انظر إلى برنار هنري ليفي الذي يشبِّه اليسار الفرنسي بـ"جثة ضخمة مقلوبة رأسا على عقب""(24).

لكن الخوض في الحديث عن الثقافة الشعبية وموقعها في التحليلات الاجتماعية والفكرية والسياسية الفرنسية -منذ ستينيات القرن الماضي-يكشف عن أبعاد خفية تتعلق

بدور المثقف نفسه وموقعه ودوره. إن موت الثقافة الشعبية في فرنسا مؤشر على تنامي الفكر الحدادي في أوساط المثقفين الفرنسيين. لقد أشار أندروو مكيو إلى أن ثلاثينيات القرن العشرين شهدت وجود نقطة مشتركة بين النازيين والمثقفين الفرنسيين: ينبغي حماية الإبداع الثقافي في فرنسا من الموت. ولذلك تحول المثقفون الفرنسيون -تحت الاحتلال النازي آنذاك- إلى حماة الثقافة والهوية الفرنسيتين في زمن الأزمة(25). لكن مثقفي فرنسا الحالية يمضون (لصالح فرنسا أو ربما ضدها على الأرجح- في اتجاه خطاب النهاية والموت، ولعل انتشار فكرة موت الثقافة الشعبية في فرنسا دليل حزين على أن الموت بدوره قد يكون صنيعة ثقافية، أي إيديولوجيا خطابية أو أسطورة من أساطير المجتمع البورجوازي التي حللها رولان بارث في كتابه "ميثولوجيات" سنة 1957م حين عرف الأسطورة بأنها كلام، مستدركا أنها ليست أي كلام، بل هي نسق تواصلي، رسالة، وشكل من أشكال الدلالة؛ إنها شكل مشروط بحدود تاريخية وشروط استعمال معينة، وهي بالإضافة إلى ذلك مجال تتاح فيه إعادة بناء صورة المجتمع، لكنها تظل في المقام الأول شكلا(26).

ألا تنطبق هذه المقاييس على فكرة موت الثقافة الشعبية؟ ألا تعتبر فكرة الموت هذه أسطورة بالمعنى الذي طرحه رولان بارث في كتابه المذكور؟ بل ألا تعتبر فكرة موت الثقافة الشعبية أسطورة معبرة على شكل من أشكال البورجوازية التي قال رولان بارث إنها تتعايش أو تتوالى في المجتمع الفرنسي؟

إن المجتمع الفرنسي حقل مفضل لظهور الدلالات الأسطورية. هذا ما قاله رولان بارث(27)، ولاشك أن فكرتي النهاية والموت ليستا دلالتين أسطوريتين بورجوازيتين بالمعنى التنظيري للكلمة (لأن طريقة اشتغال البورجوازية تحتكم في نهاية المطاف إلى منطق السوق والمصالح ونسق الامتيازات ورهانات البقاء والهيمنة)، بل هما دلالتان أسطوريتان تغذيان خطاب المثقفين في فرنسا، وتعبران في ناهية المطاف عما سماه رولان بارث "أزمة الذات" التي تنعكس على مستوى التحليل والتنظير الذي تتولى القيام به نخبة المثقفين.

إن عملية القتل هذه لا تجري في فرنسا فقط، ولا يقوم بها المثقفون الفرنسيون وحدهم، بل هناك أوطان تشبه فرنسا، وهناك مثقفون يشبهون المثقفين الفرنسيين مع وجود الفارق. إن خطاب النهاية والموت يغذي أيضا الكثير من التحليلات التي تتقاطر علينا من أفواه وأقلام الكثير من الإعلاميين والمثقفين العرب في مواضيع شتى: موت التاريخ، موت الدين، موت اللغة، موت الكرامة، موت الانتماء، موت الفكر الحر، موت الحس النقدي، موت المشاريع الديمقراطية، موت الأمل، واللائحة طويلة ومثيرة للأشجان.

إن مأزق جزء من الفكر الفرنسي اليوم مرتبط جزئيا بنوع الخطاب الحدادي والمأتمي الذي ظهر منذ ستينيات القرن العشرين وتحول إلى تقليد نظري وحالة ذهنية وإبدال فكري يتلبس ظاهريا بسمات الفكر النقدي الحر، لكنه يتخالف -من حيث يدري أو لا يدري- مع الخطاب العدمي أو التأبيني. ولعل الخوض في قضية الثقافة الشعبية، وتوسيع مجال المقاربة عبر الانفتاح على موقعها في المجتمعات الأخرى وفي الخطابات التي تنتجها النخبة المثقفة في فرنسا، كل ذلك يفيد في إدراك قيمتها من جهة، والوعي بضرورة استدامتها والحفاظ عليها لأنها امتداد رمزي وتاريخي للثقافة والتاريخ والهوية والانتماء والتاريخ.

1- De . Bertrand Gervais, En quête de signes : de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique-l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique. Dans Sociétés, De Boeck Supérieur, 2004/2 (nº 84), p. 13.

2- Yves LEDURE, La philosophie mémoire de la mort, in Nouvelle revue théologique, Volume 108, Établissements Casterman1986, p. 556.

3-نفسه، ص. 556.

4- Roger Chartier, « Popular Appropriations: the Readers and Their Books » in *Forms and Meanings, Texts, Performances and Audiences from Codex to Computer*, p. 83-97, University of Pennsylvania Press, 1995, p. 88.

5- Jacques Charpentreau, René Käś, La culture populaire en France, Volume 2 de Collection "Vivre son temps", Les éditions ouvrières, 1962, p. 57.

6- Jacques Rigaud, La Culture pour vivre, Editions Gallimard, Paris, 1980, p. 40

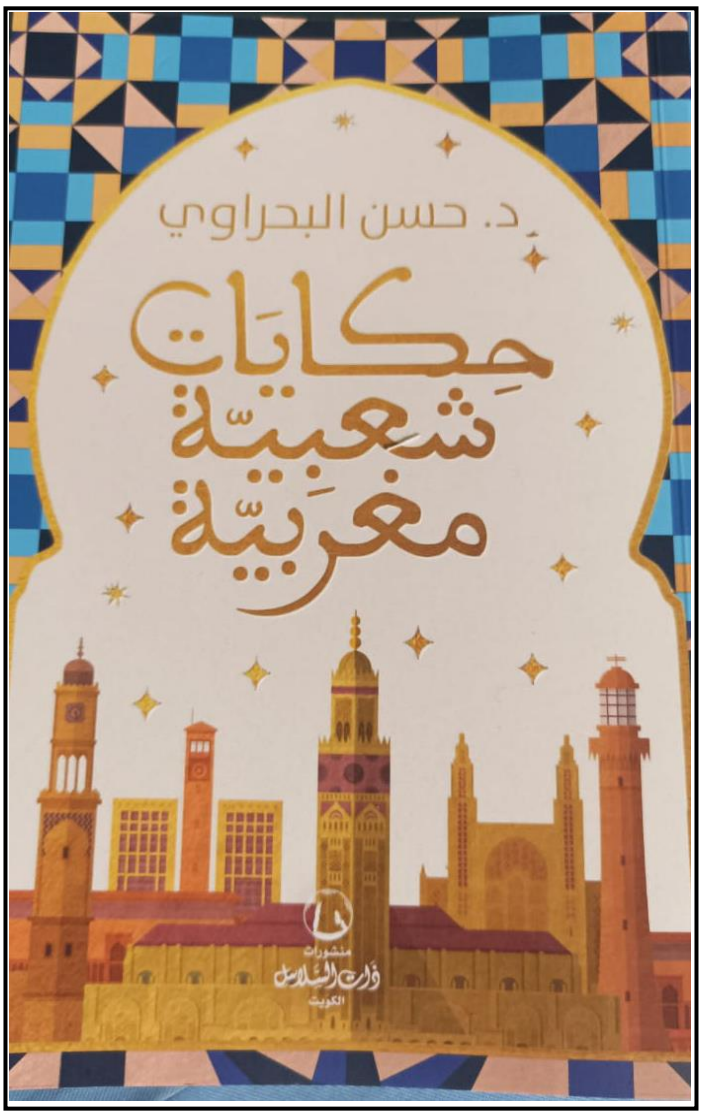
7- Christopher Lloyd, Peter John Whyte, La culture populaire en France, Volume 18 de Durham modern languages series, University of Durham, 1997, p. v.

8- Marshall William Fishwick, Go, and Catch a Falling Star: Pursuing Popular Culture, American Heritage Custom Publishing Group, 1994, p. 29.

9- Karine Friser, La délinquance juvénile: Jeunesse en danger Jeunesse dangereuse, Etude d'échantillons de mineurs pris en charge par le système judiciaire, Thèse de Doctorat, Université des Sciences et Techniques de Lille Flandres Artois Faculté des Sciences Economiques et Sociales Institut de Sociologie, 1995, p. 183

10-نفسه، ص. 184.
Pierre Ansart, Dictionnaire de sociologie, Le Robert & Seuil, Tours, 1999, p. 125.-11
Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, Les Héritiers. Les étudiants et la culture, Editions -12 Minuit, 1964, 186 pages.
Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, La reproduction. Eléments pour une théorie du système -13 de l'enseignement, Editions de Minuit, Paris, *1970, 282 pages.*
Frédérique Matonti, « La politisation du structuralisme. Une crise dans la théorie », Raisons -14 .50politiques 2005/2 (no 18), p.
Pierre Jourde, La culture bouge encore - La culture qu'on assassine, Volume 2, Editions Hugo et -15 compagnie, Paris, 2010, 318 pages.
Donald Morrison, In Search of Lost Time, Wednesday, Nov. 21, 2007. URl: -16 http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1686532-1,00.html
, La grande culture française, lundi 4 février 2008, Url : Julien Rochedy-17 https://www.agoravox.fr/culture-loisirs/etonnant/article/la-grande-culture-francaise-35313
18-نفسه.
, Jack Lang, batailles pour la culture: dix ans de politiques culturelles, Maryvonne de Saint-Pulgent-19 Comité d'histoire du ministère de la culture et de la communication, Coll. La Documentation Française, Volume 32, Paris, 2013, p. 201.
[1] - Julien Rochedy, La grande culture française, *ibid.*
, La France qui tombe, Collection Tempus, Editeur Librairie Académique Perrin, Nicolas Baverez-20 Paris, 2004, 134 pages.
, Michel Onfray, pavé dans la mare: "La France est morte en 1992", Propos recueillis par Alexis -21 Lacroix et Aliocha Wald-Lasowski,publié le 22/05/2018, Url : https://www.lexpress.fr/culture/michel-onfray-la-france-est-morte-en-1992_2010240.html
22-ما يوحد ألان ميشيل هولبيك و فينكيلكرو هو معاداتهما للإسلام ونشر سياسة التخويف والترهيب من الإسلام في المجتمع الفرنسي.
Sudhir Hazareesingh: «Chez les intellectuels français émerge un néoconservatisme -23 républicain, frileux et nombriliste», interview, par Sonya Faure, Url: https://next.liberation.fr/culture/2015/08/28/sudhir-hazareesingh-chez-les-intellectuels-francais-emerge-un-neoconservatisme-republicain-frileux-e_1371299
Andrew D. McCue, Le Devoir du journaliste : François Mauriac, Albert Camus et la Libération de -24 la France, UVM Honors College Senior Theses, 2014, p. 7.
25-نفسه، ص. 29.
Roland Barthes, Mythologies, Éditions du Seuil, Paris, 1957, p. 181.-26
27-نفسه، ص. 246.

صدر حديثا للأستاذ حسن بحراوي



سلطة الإقناع في فواتح الحكي الشفهي

الحسين والداني*
المغرب

1-مقدمة:

تكاد النصوص السردية في التراث العربي تتقاطع في رهن حياة السارد بسرده، بحيث تغدو مهمته أبعد من الإمتاع، فتصير إصرارا على البقاء، ويصير السرد تشبثا بالحياة. فأبو الفتح الإسكندري يحقق وجودَه المادي والاجتماعي من استناده إلى حكاياته المقامية، والحكيم بيدبا سيأوي إلى السردي والعجيب لتفادي المصير المحتوم الذي يحدق بكل سارد، وشهرزاد ستقابل حياتَها بالحكاية التي ستغدو خلاصا لها ولبنات جنسها..

بالمقابل فإن متلقّي هذه السرود يخضع لسلطة السحر الذي ينسجه السارد فيفضي إلى إحداث أثر التغيير، سواء في الموقف أو القيم أو الانتماء أو غيرها.. فشهريار سيخضع لتصحيح سلوكي وذهني بواسطة السرد، وسيتخلى عن وعده وجرحه النفسي والاجتماعي الذي سببته الخيانة سابقا، تماما مثلما تخلى آخرون عن ممتلكات ثمينة عديدة من أجل سرد خلاق ينسجه محترفون. فمحمد بن سبائك -في ألف ليلة وليلة- يكاد يقايض عرشه من أجل حكاية عجيبة بالغة الإدهاش ، والجنيان في حديث خرافة -المنسوب للنبي- يستعدان للتنازل عن غنيمتهما لمن يحكي قصة بالغة الإدهاش... بل إن آدم نفسه يتنازل عن كل أشجار الجنة من أجل شجرة حاكَ حولها إبليس حكاية الخلد والوجود الذي لا يبلى، فصدّقها وآمن بها، وفضّلها على الجنة التي هو فيها.

وفي القرن الرابع عشر في روما، كان عدد من رجال البابا يتوافدون على حُجرة من حجرات الفاتيكان ويتداولون فيها قصصا تخييلية، ثم مافتئ أناس آخرون يحضرون هذه

الجلسات بانتظام ويدمنونها، وكانوا يسمون هذه الغرفة "حجرة الأكاذيب" أو "مصنع الأكاذيب".

هذه العبارة نفسها -تقريبا-سيطلقها الكاتب الروسي "تشيخوف" في تعريف القصة القصيرة بكونها "الكذبة الصغيرة التي يتفق بشأنها سلفا الكاتب والقارئ". فيما سيسمي (ماريو فاركاس يوسا) الروايةَ خدعة، والقصة "أكذوبة متقنة".

بالمقابل، في الثقافة العربية، لا يتم تلقي الحكايات باعتبارها كذبات صغيرة، ولكنها تتجاوز الواقع، وتعلو عليه، حتى أن المتلقي يبادل هذه القصص بالواقع الذي يملكه. وتستمد سلطة الحكي قوتها من خلال بنيات لغوية ظاهرة وآليات أخرى مضمرة تشتغل بشكل قوي لتحقيق غاية الإقناع بشكل موازٍ ومكافئ لغاية الإمتاع.

وسأسعى في هذه المقالة إلى تتبّع إحدى هذه الآليات في الحكاية الشفهية المغربية، من أجل إضاءة ما تنطوى عليه من أشكال السلط وأحابيل توريط المتلقي وإقناعه.

2-فواتح الحكي:

يستند السرد الشفهي في الثقافة الشعبية، من أجل بناء المعنى والجمالية، إلى شبكة من العلامات اللغوية وغير اللغوية، فالتلفظ يستقي جمالياته من التراكيب البلاغية والشعرية والإيحائية فضلا عن الإلقاء الذي يعتمد النبر والتنويعات الصوتية وحركة الجسد والإيماء وغير ذلك، فيما تشكّل هيأة السارد علامة أخرى مثخنة بالدلالات باستنادها على اللباس وشكل الجلسة واتجاه المتلقي وفضاء الحكي...

وتمثّل العلامات غير اللغوية فواتح للحكي باعتبار أنها أول ما يستقبله المتلقي، وتدخل ضمن الخلق العام لفضاء السرد وأجوائه الانفعالية والعاطفية ضمن بلاغة واسعة تنخرط في البناء الجمالي للمتن ودلالاته السوسيوثقافية، ويستطيع المتلقي عبرها استشراف موضوع الحكاية من خلال الأفق الذي يرتبه مجموع هذه العلامات، وبالاستناد أيضا إلى الذخيرة الثقافية المشتركة. ذلك أن السرد الشفهي الشعبي يتكئ على ذاكرة إيديولوجية جماعية يستثمرها المتلقي في الفهم والتأويل وتوليد الدلالة، وبالتالي تتقاطع فيه الذاكرة مع

(الآن)، إذ إن هذا السرد في نهاية المطاف لا يمثل القديم فقط بل هو جزء من الراهن الثقافي الجديد(1) من خلال تبرير تداوله، وتفاعل المتلقي المعاصر معه.

وإذا كان لسان العرب – مثل أغلب المعاجم اللغوية- يربط الفواتح بدلالتها المكانية في مقدمة الأشياء، باعتبار أنها نقيض الخواتم، إذ (فاتحة الشيء أوله)(2) ، فإن الراغب الأصفهاني يضيف إلى الدلالة المكانية دلالة أخرى ترتبط بالتلقي وهي (إزالة الإشكال) أو إزالة الملتبس والعائق سواء أكان ماديا أو معنويا(3)، وهو ما يحيلنا على كون كل ما يرفع لبسا دلاليا داخل السرد يعد فاتحة في ذلك الموضع؛ ولكن في هذه المقالة سأسعى إلى الاقتصار على الفواتح اللغوية حصرا، وأقصد بها مجموع المسكوكات التي تتصدر المتن الحكائي، وهي مسكوكات يتم تداولها وتكرارها، باعتبارها ميراثا مشتركا من جهة، وباعتبارها تعاقدا -فنيا- بين الراوي والمستمع من جهة ثانية، إي أنها عبارات تجمع بين الموقع المكاني باعتبارها تتقدّم الحكاية، وأيضا باعتبارها تفتح الباب لفهم الأنساق الثقافية الثاوية، والدلالات الرمزية الكامنة فيها، إضافة إلى أشكال سلط الإقناع واستراتيجيات الحجاج التي تعتمدها.

في الدراسة الشهيرة لفلاديمير بروب (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)، لم يهتم بهذه الفواتح ولم يعرضها للتحليل، بل "تجاوزها إلى الوظائف معتقدا أن الاستهلال هذا من وضع الراوي أو السامع وليس من بنية الحكاية الأساس"(4)، في حين نجد (فريديريش فون ديرلاين) يوليها اهتماما ويميّزها، فيطلق عبارة "قانون البداية"(5) على فواتح الحكي الشعبي، أي الجمل النمطية التي تتوقع في الاستهلال، وهي جمل لا تخلو منه الحكايات في الشعوب المختلفة، بحيث إنها تصير كما لو أنها تهيء متفق عليه لبداية إعداد طقوس الحكي.

ولعل الإنسان في الأصل انطلق من دهشة البداية في فهم الوجود، فشكّلت هذا الدهشة خزّان الأسئلة ومنجم الإجابات التي انطلق من تجاور الواقعي والتخييلي والأسطوري والديني، بحثا عن تفسير للعالم وظواهره، على النحو الذي نجده في الأساطير والملاحم، وفي السرود والمحكيات الشعبية في مناطق مختلفة من مناطق المعمورة، بحيث

تصير هذه المحكيات استيعابا مختزلا للإجابات التي أثارتها البداية الأولى المحفّزة على البحث والتفكير، وبالتالي فإن هذ المواد الحكائية هي إثبات لوجود الذات في العالم باعتبارها ذاتا مؤوّلة ومنتجة للمعنى، ومن ثمة تسعى إلى تكديسه على شكل خبرات شفهية بغاية نقلها إلى الأجيال اللاحقة.

فالبداية في الحكي الشعبي يقابل بداية الكشف والاكتشاف الأولى، إذ الدهشة فيه من العجيب والغريب تشكّل الحبل الأول الذي يتمسّك به الانسان، مثلما تمثّل فاتحة الحكي الحبل الأول لانطلاق أسئلة يسعى المتلقي للإجابة عنها من خلال الحكاية القادمة. ولهذا فإن وحدة البدايات التي تسبق الحكي في مناطق مختلفة من العالم تمنحنا افتراض وحدة المنطلَق، وتشابه التوجّه.

ففي القص الشعبي الألماني(6) نجد عبارة Es war einmal وهي تعني ما تعنيه عبارة (كان يا ما كان)، أما في بولندا فتبدأ الحكاية بعبارة (كان يا ماكان) متبوعة بـ "خلف سبع جبال وسبع بحار كان هناك..."(7)، وفي سوريا لا تقتصر على ذلك بل تتعداها إلى عبارات متممة مثل "كان يا ما كان، حتى كان .. كان في قديم الزمان...". وهذه المقدمة معروفة في كل العالم تقريبا(8).

وتتكرر الافتتاحية نفسها في الدول العربية، مع إضافات طفيفة، وتغييرات إيقاعية بلهجات المناطق، تستمد ألفاظها من البيئة والمخيال الشعبي وثقافة أهل البلد.

فالعراقيون يبدؤون بـ "كان يا ماكان، من قديم الزمان، وعلى الله التكلان (أي الاتكال)، وفي الجزائر تبدأ الحكاية بـ "أحكي لك، كان يا ما كان، خيمتنا حرير، وخيمتكم قطن، وخيمة أعداءنا عتمرة بالعقارب والفيران..."، وفي ليبيا استهلال يقول: "يا حجاركم، يا مجاركم، كان يا ما كان، وكان فيه..."(9).

أما في المغرب فتتعدد أشكال الفواتح وتتنوع من منطقة لأخرى، مثلما تتنوع من راوٍ لآخر، غير أن ثمة تكرارا وهيمنة لبعضها بشكل يجعلها حاضرة ومعروفة في أوساط متعددة، على أنها بالكاد تشترك في مُسحة الامتداد التاريخي التي تضفيه ملفوظات تشبه

فواتح السرود العربية القديمة التي تبتدئ بـ (يحكى أن...، زعموا أن...، قال...، روي عن... الخ)؛ فالفواتح المغربية أيضا تنسب المادة الحكائية إلى السّلف أو إلى الغائب، المجهول، فردا أو جماعة. ولعل النماذج التي عدّدها محمد الجراري في دراسته حول الشكل الفني للحكاية الشعبية(10) تقدّم صورة عامة عن أغلب الفواتح، ومنها:

- قال ليك آسيدي واحد الراجل كان....

- كان الله فْكُلْ مْكان حتى كان الحبف والسوسان في حْجْر النبي العدنان، سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام، اش كان واحد....

- فقديم الزمان –والله أعلم- على ما تايقولو الناس، كيحكيو لينا بحال هكذا –والله وعلم- هذا واحد....

- واحد الغني كانت عندو فتاة...

لكن ثمة نموذج آخر يتردد، ويتمتع بانتشار ضمن فواتح الحكايات الشفهية المغربية؛ اخترتُه من أجل تحليله وتتبّع أشكال السلط فيه وتأثيره على المتلقي، وهو مقطع يتضمن الشروط الشفاهية المحددة أعلاه (التجميع والتكرار والمسكوكات)، فضلا عن أنه يجمع كثيرا من مكونات النماذج الأخرى: يقول الراوي:

"كانْ حتى كانْ، كان لحبق والسوسَانْ، ف حجر نبينا العدنانِ. حتى كانْ ف قديم الزمانْ، وسالف العصر والأوانْ. حتى كان لْعما يخيّط الكتّانْ، والزّحاف ينقّز الحيطانْ، والأبكم يذيّع لخْبار ف كل مْكانْ. وْكانت الرّيشَة تْقْهَرْ المْيزَانْ، وْالْعَرْصَة كَانْتْ تْغَذّي الْقْبِيلَة وْتزِيد الْجِيرَانْ، وفي بْلاد بعيدة كانْ واحْدْ السلطانْ...."(11).

فما آليات الإقناع واستراتيجياته في هذا النموذج؟ وكيف تتحقق سلطته على المتلقي؟

1 سُلط الإقناع في فاتحة الحكاية:

يتجاذبُ المقطعَ الذي يفتتح به الراوي الحكايةَ قطبانِ أساسيان، هما: التخييل والإقناع، الأول من خلال انزياحه عن الصور الحقيقية واللغة اليومية، والثاني من خلال استراتيجيات تسعى لشد المستمع وجذبه وإبقائه وفتح شهيته للنص الحكائي؛ والقُطبان

يوظّفان لغاية حجاجية انتبَه حازم القرطاجني لها في قوله إن "القصد في التخييل والإقناع حملُ النفوس على فعل شيء أو اعتقاده، أو التخلي عن فعله واعتقاده"(12) وهذا غاية الخطابات الشعرية والنثرية، أي "إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحلِّ القَبول لتتأثر لمقتضاه"(13).

ومن أجل تحقيق القبول، فإن الافتتاح في صدر الحكاية يستند إلى عدد من آليات الاقناع، تُشكّل سُلطا تحقّق التأثير وهي:

أ-سلطة التراث:

لعل فواتح الحكي في كثير من اللغات وعند كثير من الشعوب- تبدأ بفعلٍ يجمع بين عنصرين أساسين هما الكينونة والزمن الماضي، فالكينونة ترتبط بالحقيقة وبالوجود الفعلي فيما يدعم الزمن الماضي حركة الامتداد للسّلف وللميراث وللإجماع الذي تعرّضت له وقائع الحكاية وأحداثها في ما يشبه تمثّلا جماعيا للماضي.

وتتحقق هذه التمثلات الجماعية ضمن إطار سردي يتداخل فيه التاريخي والاجتماعي والتخييلي والأنثروبولوجي ضمن ما يسميه بول ريكور (الهوية السردية)(14)، حيث الوجود الإنساني وأسئلته وفهمه وقضاياه تتمثّل عبر المرويات الشفاهية التي لا تكتفي بكونها خزانا للذاكرة الجماعية فقط، وإنما تصير مكوّنا من مكوّنات الهوية الثقافية بمفهومها الشامل.

فالسرود الشعبية رغم أنها ظلت بدون مؤلِّف محدّد تُسند إليه، إلا أنها بالمقابل تتكئ على الزمن الماضي لتجعل التأليف يلتبس بكل الرواة الذين نقلوها، كما لو أن الراوي يجزم في حقيقة الأحداث بفعل الكينونة أولا، وبتكراره ثانيا [كان حتى كان.. كان...]، ثم بجعله ممتدا تكسوه سلطة الأجداد وخبراتهم التي سمحت لهذه الحكاية بالانتقال، وجعلت منها تراثا مشتركا منحدرا من السّلف في اتجاه الخلف؛ وفي هذه السياق تأتي الخواتم التي تشترك فيها كثير من الدول العربية إذ تقفل الجدة حكايتها بوضع يدها على صدر الصغير مع تحريك الأصابع وهي تردد (وهذه حكايتي أخذتُها مني ووضعتُها في قلبك)؛ فتكرّس هذا الانتقال الذي ليس غير استشعار المسؤولية أمام تراث تاريخي يسلّمه الأجداد للأحفاد.

والزمن كلما أوغل في القدم امتلك سحرا وسلطة أكبر، ولهذا يمعن الراوي في جعله سحيقا. فمثلما تم تكرار الفعل (كان) لترسيخه وتحقيق الكينونة التاريخية للأحداث، فإن الإيغال في الزمن جاء أيضا مكررا بعبارتين (قديم الزمان) و(سالف العصر والأوان). فيغدو بالتالي ناكرُ الوقائع ورافضُها هو ناكرٌ لمسار تاريخي طويل، وهو مجتثٌّ منقطِع من الانتساب للمشترك التاريخي الذي يمنح الدفء ويمنح الاطمئنان، وبالتالي يصير خارج تلك (الهوية السردية).

إننا هنا أمام بناء مرجعية يستند إليها فعل الحكي نفسه وتاريخيته، وليس بناء مرجعية للمادة الحكائية ووقائعها، فالراوي في الافتتاح لا يُخبر المستمع عن الرواة الذين سبقوه، ولا عن من أخذ الحكاية، ولا عن تاريخيتهم وحقيقتهم، ولو من باب التخييل نفسه على النحو الذي نجده في المقامة مثلا: (عيسى بن هشام والحارث بن همام...)، لكنه بالمقابل يحرص على جعل الحكي ممارسة ثقافية غير مبتورة عن السلف وعن التراث، وبالتالي فإنه يغدو جزءا من الامتداد التاريخي للمستمع، الذي عليه أن يتصل بماضيه وأسلافه عبر الحكاية.

وهكذا "يتحوّل التراث إلى هوية، يمثّل التخلي عنها وقوعا في العدمية وتعرّضا للضياع"(15)، بل إن مفهوم التراث في كثير من الأوساط صار ملتبسا بالدين، وتحوّلت وظيفة الأفراد والجماعات إلى توليد النصوص من النصوص السابقة(16) على النحو الذي يتم به توليد الحكاية من الفاتحة.

وّإذا كنّا لا نعرف بالضبط زمن البدايات الأولى للفواتح الحكائية في الأدب الشعبي المغربي، فن حضور النبي العدنان فيها يؤكّد أنها تستمد تأثيرها من التراث الديني، ولا غرو هنا أن تستند إلى استراتيجيات إقناعية متّصلة بالديني موازية للحضور اللفظي للنبي التي تُخضع المتلقي داخل خانة الوجدان والأحاسيس، ومن ضمن تلك الاستراتيجيات معيار السّند الذي أحاط بمرحلة التدوين.

ب-سلطة السند:

يتعلّق الأمر هنا بنفس سلطة السّنَد الذي حرصت الثقافة الدينية عليه في القرنين الأولين بعد ظهور الإسلام، حيث كان السعي للالتزام بالحقيقة أمرا مقدّسا، فكان التوثيق بالإسناد سمة أساسية لروح الصدق، ولهذا نجد ابن قتيبة يصف قصص الرواة بكونها "شيء متقادم لم يأت فيه كتاب ولا ثقة، وليس له إسناد"(17)، ولعل هذه الحاجة إلى الإسناد هي التي تجعل رواة الحكي يستحضرون السّلف بشكل ضمني من خلال سلطة الزمن، ثم يستحضرون النبي بشكل صريح، ليغدو الحال عند بداية افتتاح الحكاية يلتبس بروح الحقيقة المحروسة عند أهل الحديث؛ فالسّلف نقلوا الحكاية من جيل لآخر لتصل إلى هذا المتلقي الذي ينصت إليها الآن، وهذا يوازي نقل الحديث بالعنعنة، وبالتالي يستمد الافتتاح سلطته من سلطة العنعنة والسّند، ويمنح للمستمع حميمية يستمدها من اتصاله بالسابقين عبر حكي مسنود، وغير طارئ.

في حين أن اختيار النباتات العطرية (الحبق والسوسن) ليس اختيارا اعتباطيا، ولكنه يغدو معادِلا رمزيا للحديث النبوي. فبما أن القصاصين كانوا يستمدون مادتهم من الأحاديث (الصحيحة وغير الصحيحة)، فإن الحكاية كانت بمثابة امتداد للحديث وللتراث الديني، تماما مثلما يشكّل العطر الفوّاح امتدادا ماتعا للحبق والسوسن، ومثلما - أيضا-تمتد الحكاية المُغرية اللذيذة من نواة دينية هي (حجر النبي).

ثم إن استمرار الجمل ذات الحمولة العجائبية مباشرة بعد الحديث عن النبي، هو تعميق للسلطة الدينية ذاتها. فبعد خلق طابع الحضرة النبوية وإمكانية الامتداد عبر عطر الحبق والريحان، يكون المتلقّي قد صار داخل اليقين الديني الذي تمت تزكيته بالمعجزات النبوية، وهذا الاستحضار الضمني للمعجزة يفضي بسلاسة إلى قبول العجائبي الذي يجعله متّصلا بسلطة الزمن الماضي ورهبته وقوته التأثيرية، فيغدو المتلقي مهيّأً لقبول الوجود التاريخي للأعمى الذي يخيط الثوب والأعرج الذي يقفز الحيطان والريشة التي تقهر الميزان، والعرصة التي تستطيع إشباع القبائل وأكثر، تماما مثلما كانت معجزات الرسول (ص)

تستطيع إطعام مئات الصحابة بقسط قليل من الطعام مثل الذي حدث يوم الخندق إذ أطعم ألف نفرٍ من شاة صغيرة وصاع من شعير(18).

فالإقناع هنا يستمد قوته من سلطة الكرامات والمعجزات النبوية، ويغدو إعداد المتلقي لما سيأتي من الحكي العجائبي والغرائبي والخوارق ملتبسا بهذه الكرامات، وبالتالي مقبولا ومستساغا مادام قد قبِل من قبل خوارق المعجزات وآمن بها وتداولها.

ج-سلطة التجريد:

يبدو أن الالتباس حاضر في المكوّنين السابقين بدرجات مختلفة، وتشتغل سلطته بفصل المتلقي عن كل مرجع محدّد، وبالتالي يغدو هذا المتلقي غير مستنِد إلى دائرة معيّنة، بل يستمد من كل دائرة جزءًا ضئيلا من منطقها وقوتها، هو جزء بالغ التأثير.

إن المتلقي في الحكاية الشفاهية -بفعل السلطتين السالفتين-يعيش زمنا حاضرا مندغما بالزمن الماضي، وتمعن الفواتح في جعل السلف حاضرا في (الآن)، وبالتالي يصبح المستمع معزولا عن زمنه الحقيقي، ومجردا من انتمائه إليه ومتصلا بزمن ضبابي ملتبس غير محدّد، تماما بالشكل نفسه الذي يغدو المكان هلاميا غير محدّد، يتم تجريد المتلقي فيه من كل تحديد، فيتحوّل هذا التجريد إلى سلطة تتيح الهيمنة من خلال إمكانية الوقائع العجابية والغرائبية فيه.

هذه السلطة تبدو ظاهرة أكثر في العبارة الأخيرة من الافتتاح أي مباشرة قبل بدء الحكاية، إذ يقول الراوي (وفي بلادْ بْعيدة كانْ...).

إن التحرر من كل البلدان التي يعرفها المستمع، هو تحرر من كل القوانين التي يدركها، وبالتالي فإن شخصيات ووقائع ومغامرات الحكاية تصبح داخلة ضمن دائرة الممكن الذي تنتمي إليه البلاد البعيدة، والبعد هنا يعني الابتعاد والتخلص من كل القيود، والتجرد من المؤشرات المكانية والزمانية المحددة. وهذا التحييد سيجعل المتلقي منخرطا في عالم جديد، ومندمجا في قوانينه وشروطه وتفسيراته للأحداث والأفعال والشخصيات والعلائق وغيرها.

خاتمة:

إن اعتماد الافتتاحية في صدر الحكاية الشعبية بشكل كبير عند أغلب الرواة، ليس ترفا أو حشوا، بل إن التمسك بها هو إصرار على تقليد شعبي يسعى من خلاله الراوي إلى الاستعانة بالمؤثرات الدينية والتاريخية والثقافية والاجتماعية، من أجل شد المتلقي وضمان انخراطه وقبوله للمادة المحكية وإيهامه بمماثلتها للواقعي والتاريخي.

غير أن الرواة يحرصون على إرجاع الأمور لأصلها، وإخراج المتلقي من سحر الحكاية في خواتمها، حيث نجد العبارات تدور في فلك التخلص من أحابيل التخييل والعودة إلى الواقع، فيقول مثلا: (ومشات حكايتي مع الواد، وأنا بقيت مع ولاد لجواد)، أو (وخليتهوم لهيه، وجيت لهنا)، أو (وكنت جايبة عكاز الحلوى، وأنا جاية وهو يذوب ويذوب، وما بقا لي غير لكذوب).

---

*- الحسين والمداني (حسام الدين نوالي)

1- : محمد الماكري، "السنن الثقافية من خلال نماذج حكائية"، ضمن كتاب أعمال ندوة مدينة أكادير، الفكر والثقافة، 1990 ص: 78.

2-ابن منظور، لسان العرب، (المجلد 2)، دار صادر- بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 537.

3-الراغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق صفوان عدناني داوودي، دار العالم ودار الشامية- دمشق/ بيروت، ، 1997، ص 626.

4-ياسين النصير، "الاستهلال السردي في الحكاية والمسرحية"، مجلة كتابات معاصرة، المجلد الرابع، العدد 13، شباط/آذار، 1992، ص96.

5-فريديريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية: نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها - ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة عز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص 146.

6-كامل إسماعيل، "تقنيات المقدمة والخاتمة في السرديات الشعبية"، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، ع 14، س 4، صيف 2011، ص25.

7-نفسه.

8-نفسه.

9-نفسه، ص 28.

10-محمد الجراري، "البيئة ودورها في بناء الشكل الفني للقصص الشعبي بالمغرب"، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، ع 30، س 8، صيف 2015.

11-قد يرد هذا المقطع بجمل أقل أو أكثر في مواضع معينة، لكنني هنا حاولت إيراد الجمل الأكثر حضورا وترددا.

12-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، منشورات دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ص19.

13-نفسه، ص 361.

14-ول ريكور، "الخيال الاجتماعي ومسألة الإيديولوجيا واليوطوبيا"، ترجمة منصف عبد الحق، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي في بيروت- لبنان، تموز/ آب- 1989، ص 93.

15-نصر حامد أبو زيد، "التراث بين الاستخدام النفعي والقراءة العلمية: سلطة النص في مواجهة العقل". مجلة أدب ونقد مصر، ع 79- مارس 1972- ص 51.

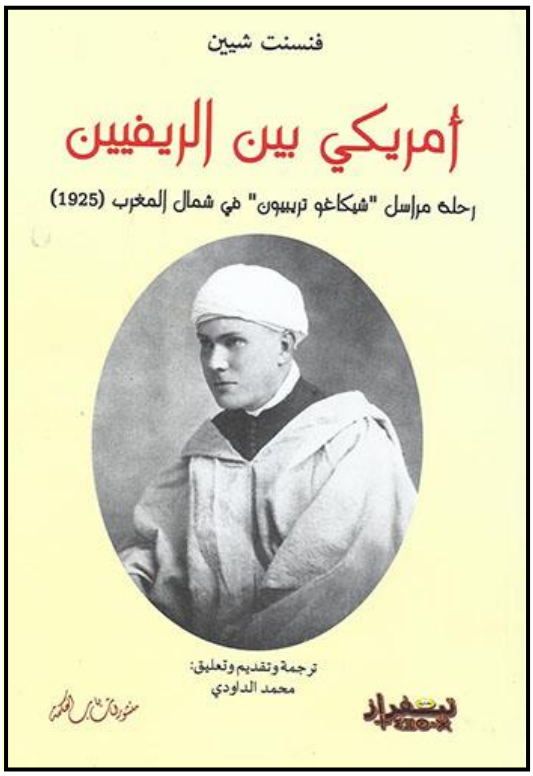
16-نفسه، ص55

17-عن: مصطفى الغرافي، "الإسلام والسرد، القصص الديني ومعيار النظرة الشرعية"، قسم الدراسات الدينية على موقع "مؤمنون بلا حدود".

18-رواه البخاري في الحديث رقم 4101، ورواه مسلم في الحديث رقم 5436، وفي كتب الحديث أخبار عديدة مشهورة حول (تكثير الطعام والبركة فيه)

****

صدر حديثا



صدر حديثا

خطاب الجنون
في التراث العربي والغربي
مقاربات لغوية وثقافية
كتاب جماعي من تنسيق:
د. هشام فتح - د. الحسين آيت مبارك
تقديم: د. عبد اللطيف عادل
آفاق

مقومات الصياغة الأدبية في النثر الصوفي
أخبار أبي العباس السبتي نموذجا

حسن الطويل
الأكاديمية الجهوية لمهن التربية والتكوين

توطئة:

لو تأملنا الدراسات المخصَّصة لمقاربة النثر الصوفي، سنلاحظ أن أكثرها ينصبُّ على مناقشة القضايا ذات الصلة بالمضمون العرفاني، ويغفل ما ينطوي عليه هذا المضمون من خصائص صياغية مميزة، ولازم ذلك أن قضايا الجمال في نصوص النثر الصوفي ما تزال بعيدة عن مراصد التحليل البنائي القادر على كشف أسرار تشكُّلها البديع، وهذا ما يحجب فوائدها الجمالية عن القارئ المتطلع إلى تذوقها وتعرف بنيتها البلاغية، ويحجب هيئتها الكاملة غير المنقوصة، إذ لا يمكن فصل المضامين عن صورتها الأدبية، لا سيما مع النصوص التي صِيغت بوعي أدبي رفيع[1].

والواقع أن قيمة النصوص الصوفية (شعرا ونثرا)، بقدر ما ترتهن إلى ما تطرحه من أفكار فريدة بخصوص العشق الإلهي وتجميل السلوك الإنساني وغيرهما من القضايا المهمة، ترتهن إلى جمال عبارتها، وصدروها عن تصور جديد للغة والكتابة، على غرار إيمان الكثير من رواد التصوف بأن اللغة غير شفافة، ولا تملك القدرة على ترجمة لواعج النفس، وما يضيء الفكر من لُمع ساطعة[2]، وعلى غرار القول بأن لغة التصريح المباشر لا تناسب التعبير الصوفي، وبدَلَه يمكن اعتماد لغة استعارية رامزة[3]، تترك للمتلقي وظيفة بناء المعنى وتأويله. وهذه السياقات النظرية تحفز، كما هو واضح، على سبر أغوار النثر الصوفي، وتحليل أسرار

جماليته الأدبية بمنهجية علمية مقنعة، كما توجّه الدارسين إلى عدم الاكتفاء بمعالجة المضامين الصوفية بصفة حصرية، وبمعزل عن ملابساتها الأدبية.

انطلاقا من هذا السياق النظري المُلحّ على ضرورة الاهتمام بالجوانب الأدبية في النص الصوفي، تأتي هذه الورقة لتساهم رفقة دراسات قليلة، في إضاءة قضايا البناء الأدبي في النص الصوفي ذي الطبيعة النثرية. وفي هذا الصدد، آثرنا العودة إلى كتاب "**التشوف إلى رجال التصوف**"[4] لابن الزيات التادلي، وتحديدا إلى فصل "**أخبار أبي العباس السبتي**"، وحاولنا دراسة نماذج من نصوصه المصنفة ضمن الأخبار المنقبية، بالتركيز على استجلاء مقومات صياغتها الأدبية، وقد وجّهنا خلال ذلك السؤالُ التالي:

-ما هي مقومات الصياغة الأدبية التي تضع الخبر الصوفي ضمن دائرة الأدب؟

وفي معالجتنا هذا السؤال تناولنا ثلاث زوايا تمثل مستويات البنية الصياغية لأخبار أبي العباس، وهي: المستوى الإسنادي والمستوى التركيبي ومستوى السمات السردية.

1-المستوى الإسنادي:

إذا كان الإسناد في الحديث النبوي وسيلة لتحقيق الحديث، أي للبرهنة على أنه حقيقي قد صدر عن الرسول الكريم فعلا، فوظيفته في النصوص الأدبية التخييلية تنصرف إلى إفادة "المشاكلة"؛ أي توهم القارئ أو السامع بأن الخبر **ممكن** الوقوع إن كان مداره على الأحداث، و**ممكن** القول إن كان مداره على الأحاديث،[5] وهذه الوظيفة تساعدها على إكساب النصوص بعدا أدبيا لافتا، لأن "الوقوع" لا يساوي "إمكانية الوقوع"، فالمفهوم الأول يقترب من صرامة التأريخ التي يهمها أن تثبت حصولَ الوقائع وتحقّقَها، أما المفهوم الآخر فإنه يرتبط بقدرات الأدب على مشابهة الواقع وتجاوزه في آن واحد.

والنص الصوفي كثيرا ما نُظر إليه بوصفه نصا يحمل الحقيقة، **ولا يجوز ردّه إلى مقتضيات التخييل**، وهذا ما جعله نصا متفردا من جهة المادة والوظيفة، نصا يتصرف في أخبار الأولياء (في حالة النص الصوفي من نوع الخبر المنقبي)، ويسعى إلى التأثير في عاطفة المتلقين بالكرامية التي تنطوي عليها الأخبار المنقولة. والإسناد الذي يتصدر النص الصوفي،

وتبعا للاعتقاد الذي يقضي بانفصال نصوص التصوف عن التخييل (بكل ما يعنيه التخييل من إغراق في الخيال ومجانبة للإحالة على الخارج)، سيكون ذا أهمية قصوى، وستتجاوز وظيفته إثبات إمكان الوقوع، إلى **إثبات الوقوع وتقريره**، غير أن هذا الاعتقاد يظل مرتبطا بنوع خاص من التلقي كما ذكرنا، وهو التلقي الناظر إلى النص الصوفي نظرة مسجورة بنوع من التقديس والإجلال.

وبعيدا عن السجال الحاصل بين أنواع التلقي المتعاورة على النص الصوفي، نحاول في الفقرات الموالية أن نتفاعل تحليليا مع صورة الإسناد الهادفة إلى إثبات إمكانية الوقوع في نموذج من أخبار السبتي. فما أهم الإجراءات التي يوظفها صاحب الإسناد (ابن الزيات) لتحقيق أهدافه في الخطاب؟ يسوق ابن الزيات خبرا يتحدث عن أفضال أبي العباس السبتي وكراماته. والإسناد الذي تصدر هذا الخبر يشرف عنه ابن الزيات بنفسه، يقول: "**حدثني** الفقيه أبو عبد الله ..." [6].

لا شك هنا، أن إيراد الخبر بإسناد ذاتي له أهميته الكبيرة في إثبات واقعية النص وإمكان تحققه، لأن المُخبر (راوي الخبر) يُعدُّ عنصرا رئيسا في سلسلة الإسناد، ولا يقع خارجه. ولنا أن نتابع تتمة الإسناد لتعرُّف الإجراءات الأخرى المثبتة لمشاكلة الخبر للواقع: " [حدثني الفقيه...] بن الفقيه أبي العباس عن أبيه أنه أخبره". ترتفع قيمة الإسناد هنا، بإيراد الخبر معزُوا إلى سلسلة إسنادية ذهبية، مرفوعة إلى أبي العباس السبتي نفسِه، عن طريق رواية ملتبسة بالنسب (الابن يروي عن أبيه): الراوي+ ابن أبي العباسّ+ أبو العباس السبتي.

وقد تدعَّم هذا الاعتناء الشديد بالإسناد بصيغ إثباتية متنوعة، مثل: "وحدثنا أبو الحسن علي بن أحمد الصنهاجي، قال: **خدمت أبا العباس السبتي أربعة أعوام ...**".[7] تظهر في هذا الملفوظ مشيرات تدل على مشابهة أحداثه للواقع، مثل خدمة الراوي لأبي العباس ومخالطته إياه أربعة أعوام، وهذا أمر من شأنه أن يدعم صحة النقل، وحجة ذلك أن

المحدّثين الأوائل الذين خالطوا النبي الكريم طويلا، نقلوا إلينا أحاديث نبوية كثيرة، وأثبتوا أن المخالطة المتكررة شرط من شروط الرواية المتكررة.

إن التعرض لخدمة أبي العباس من قِبل أحد الرواة، يخلق تناصا حجاجيا مع معيطات الإسناد في علم رواية الحديث في الشريعة الإسلامية، وهذا أمر من شأنه تقوية الإيحاء بواقعية الخبر المذكور، لأن المتلقي الذي يخاطبه ابن الزيات، ينتمي إلى الفضاء التداولي الإسلامي، وهو ما يعزز أنه على دراية بأدبيات رواية الحديث النبوي.

وقد أظهرت مصطلحات "الأداء" المستخدمة في نقل الخبر (حدثني -سمعت - حضرت...)، تحرِيَّ مطابقة "الحق" في عملية الإسناد التي يضطلع بها ابن الزيات، وذلك ما يتضح بالنظر إلى القيمة الإسنادية لمصطلح "**حدثني**" الذي يحيل على مرور الخبر من قناة ذاتية مؤتمنة، أضف إلى ذلك، مصطلحات أخرى لها شأن في إثبات مرجعية الأحداث، ك "**سمعت**" و "**حضرت**"؛ فمثل هذه الألفاظ لها قيمة إثباتية كبيرة، لأنها تحيل إلى ذات المدوِّن القائم بتسجيل سلسلة الإسناد، كما تحيل على سياق النقل بجميع ظروفه الممكنة (السماع- الحضور ...).

انطلاقا من هذه المعطيات التحليلية؛ يمكن القول إن الإسناد في أخبار أبي العباس السبتي يبدو بخلاف الطريقة التي يُفهم بها في الأخبار الأدبية، ففي الأدب يؤتى بالإسناد من أجل تكوين جو حكائي أسطوري يُضفي على المحكي طابعا عجائبيا، وهذا ما تقوم به - على سبيل التمثيل -عبارة "زعموا" الإسنادية في الأخبار المبثوثة في كثير من المدونات السردية القديمة، مثل "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" وغيرهما، أما الأخبار الصوفية، وخاصة أخبار الكرامات، فيأتي الإسناد فيها بمعناه العلمي البحت، بدقته وصرامته وإحالته على الخارج.

والنتيجة التأويلية التي يمكن الخلوص إليها في هذا الصدد، تتلخص في كون الأخبار الصوفية نصوصا رمادية اللون، خيالُها واقع وواقعها خيال؛ ومعنى ذلك أن أدبيتها لا تنفصل عن الواقع وتظل قريبة منه، ولذلك يحصل الخلاف حول طبيعة التلقي الذي

يجب التفاعل به مع معطياتها الفكرية ووقائعها، وتبرز أسئلة من قبيل: هل يجب التعامل مع هذه النصوص على أنها نصوص إخبارية علمية بالنظر إلى التزامها بأساسيات الإسناد العلمي؟ أم يجب التعامل معها بوصفها نصوصا أدبية متقاطعة مع عوالم الخيال والعجب؟

وكيفما كانت الإجابة عن هذا الإشكال، فإن الخلاف حول هذه النصوص، يقربها من دائرة المحتمل المتعدد التي تحيط بالإنتاج الأدبي، ويجعلها أقرب إلى التلقي الأدبي المفتوح على التأويل الواسع.

2- المستوى التركيبي:

تتباين أخبار أبي العباس السبتي من حيث البنية التركيبية، وطرائق التشكل، وصور البناء. ومن بين أنماط التركيب التي وقفنا عليها في مدونة البحث، تلك النصوص المتسمة بالقصر الشديد، والقائلة لدلالة شديدة التكثيف. ولعل هذه الميزات التركيبية تصدق على الخبر التالي: "حدثني أبو الحسن علي بن زكرياء بن عبد الله قال: سمعت أبا العباس السبتي يقول: **أنا هو القطب**"[8].

يبلّـغ متن هذا الخبر دلالة قولية واحدة تمظهرت في عبارة موجزة: جملة اسمية خبرية مسندة إلى ضمير المتكلم. وعلى الرغم من بساطة الخبر، فإنه لا يفقد إشارات تثبت سرديته، فهو نص سردي انطلاقا من "كونه يشتمل على سارد، هو ابن الزيات، يتكلم بضمير المتكلم وراوية معلوم، هو أبو الحسن، علي بن زكريا، وموضوع أو مذكور، هو أبو العباس السبتي، وصِيَّغ التحمل والإسناد، (حدثني قال سمعت) "[9].

والواقع أن مثل هذه الأخبار، لا تناسبها إلا هذه الصورة التركيبية المتسمة بـ"الضيق"، حسب لفظ النفري في عبارته المعروفة: "إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة"، لأن دلالتها ثقيلة حقا (الإخبار باكتساب صفة القطبية الصوفية)، وتؤدي معنى لا يناسبه التوسع والاستطراد، بحكم متطلبات السكوت عن التفاصيل في الثقافة الصوفية.

والحق أن هذا الكلام يحيلنا على مبدأ صوفي مهم، وهو صعوبة الحديث عن التجربة الروحية الصوفية، بسبب قصور العبارة عن الإحاطة بمعاني الوجدان المتسعة، والعميقة[10]،

وغير المتاحة للفهم الظاهري، ومن الصوفية من لـمَّح إلى سبب آخر يرسخ صعوبة الحديث عن هذه التجربة الفريدة، وهو التخوف من البوح بأسرار قد تفضي إلى استغراب السامع أو لجوئه إلى الإنكار العنيف لما يسمعه، وهذا ما دفع عددا من المحسوبين على التصوف إلى التمثل بالبيت الشعري الشهير لابن المعتز، والذي يلخّص الاعتذار عن البوح:

قَدْ كان ما كان مِمَّا لستُ أذْكُره فظُنَّ خيرا ولا تَسْأَلْ عن الخَبر[11]

إلى جانب الخبر المذكور، نقف على أصناف خبرية أخرى أُفرغت في نمط تركيبي مغاير. من ذلك خبر يقص فيه ابن الزيات رؤيا أحد الصالحين، بأسلوب سردي ممتع. وقد اخترنا هنا أن نقدم أهم المتواليات السردية المكوِّنة لهذا الخبر، حتى يسهل علينا تحليله:

- رأى رجل من أهل البيت النبيَّ (صلى الله عليه وسلم) في النوم وشكا له حاله، فأجابه: البخلُ أضرَّ بك.

- مرّ عليهما (الرائي والنبي) رجل معروف بالصلاح. وسأل الرائي النبيَّ عنه، فقال: البخلُ أضرَّ به.

- سأل الرائي النبي عن أبي العباس، فقال له: هو من السُّباق.

- انتهاء الرؤيا وحصول حكاية أخرى في اليقظة.[12]

تجسد هذه المتواليات السردية علاقات الترابط السردي بين أحداث الخبر. وهذه العلاقات يحكم تطوُّرَها البعد الدرامي؛ لأنها تنقلنا من شخصيات لم تُقيَّم جيدا من طَرف النبي، وتصل بنا إلى شخصية السبتي الذي حاز السبق في الرؤيا، وانتهت إليه الأحداث، بعدما أثنى عنه النبيّ، وشهد له بالتفوق.

وأثناء الاسترسال الحادث في المقطع الخبري نصادف قصة بسيطة تضمَّنها الخبر الرئيس، وهي قصة الرجل الصالح "من الأولياء الأخفياء من أهل أغمات لا يمسك شيئا، وربما تجرد من أثوابه فيوثر بها ويتستر بالأبواب ...". وتضمين هذه القصة يحيل على البنية المركبة للخبر، وبيان ذلك أن الرؤيا ستنتهي، ويعمد الراوي إلى سرد حكاية أخرى حصلت مجرياتها في الواقع. والحاصل من هذه النقلة أن الخبر احتوى خطابين، هما: الرؤيا والحكاية

الواقعية، وسياقات السرد الداخلية تفسر اندماج الخطابين؛ فانتهاء الرؤيا أعقبها السؤال عنها في الصباح!

وعلى الرغم من تباين التركيب الخاص بأخبار الولي السبتي، فإن خطاب السرد حاضر في جميعها، وهذا ما يدفعنا إلى إثارة سؤال مهم: ما حاجة هذه الأخبار إلى السرد؟

لا ننس أن ابن الزيات أراد بتأليفه كتاب "التشوف" التواصل مع القراء، وأهم ما أراد أن يقنع به متلقيه العام، أن المغرب يُعدُّ بلد الأولياء الصالحين ذوي المرتبة الكبيرة والقدْر الرفيع. ومن المعلوم أن الأولياء لهم أحوال يحتاج القارئ إلى التعرف إليها، لكي يتأكد من دعوى الصلاح الذي ينسبون إليه، ولأجل ذلك شعر ابن الزيات أن سردَه قصصَ الكرامات وأحوال الصلاح، أمر واجب في سياق التأثير في القارئ، ودعوته إلى تقاسم دعوى "صلاح زهاد المغرب وعباده".

3-السمات السردية:

نقصد بالسمات السردية في هذا المقام، تلك الإجراءات البلاغية اللغوية وغير اللغوية (السردية) التي تخلق في النصوص طاقة جمالية تأثيرية مستمدة من سياقات متعددة، مثل السياق النوعي (الخطاب الصوفي)، والسياق الداخلي للنص[13]، والسياق التواصلي المؤسس لعلاقات الأطراف الداخلية للخطاب. فما هي أبرز السمات السردية التي ترخي بظلالها على أخبار أبي العباس؟

يقول ابن الزيات: حضرت مجلسه [يقصد أبا العباس السبتي] مرات فرأيت مذهبه يدور على الصَّدقة، وكان يرد سائر أصول الشرع إليها"[14].

يثبت تتبع أخبار أبي العباس في كتاب "التشوف" دقة هذه الملاحظة. ومن عُني بدراسة تجربة التصوف لدى هذا الولي المغربي، سيتبيّن أنه كان يُعظِّم الصَّدقة ويحث عليها. ونحن ننظر إلى الصَّدقة، في هذا المقام التحليلي، بوصفها سمة سردية لها طابع اشتغالي مفصَّل، يطبع عددا من القصص الواردة في الأخبار المعنية بالدرس؛ أي إن "الصدقة" في

هذه الأخبار ليست مجرد مضمون عابر، إنما هي طاقة بلاغية مؤثرة في صياغة النص كما نثبت ذلك المعطيات التحليلية التالية:

في خبر يرويه أبو العباس عن "ابتداء أمره"، أي عن بدايته في طريق السلوك والولاية، يسرد حكاية حدثت معه، ومُفادها أنه خرج سائحا متوكلا، حتى أجهده الجوع والنصب، فبلغ قرية فيها مسجد، فصلى ولبث في مكانه. وفي ذلك الوقت كان أهل القرية يبحثون عن بقرة ضلت ولم يعثروا عليها. وبعدما شاهد صاحب البقرة الولي السبتي وهو جائع، **جاءه بطعام يسدُّ به رمقه**، ثم رجع إلى داره فوجد البقرة.[15]

تؤسس هذه الحكاية خصوصيتها انطلاقا من بعدها الكرامي الملتبس بالاشتغال السردي لسمة "الصدقة" داخل الحكاية، فهي من أفضت بالحكاية إلى أخذ تشكلها النهائي؛ حيث أن كل الأحداث أخذت معناها انطلاقا من علاقتها الوظيفية بهذه السمة؛ فقد انتهت عقدة الحكاية (اختفاء البقرة) بعامل الإنفاق الخيري (الصدقة).

والمقصود هنا، أن سمة الصَّدقة تطبع مدونة الأخبار السبتية وتؤسس لتفردها الصياغي؛ ففي حكاية أخرى، يأمر السبتي أحد أصحابه **بالتصدق** واعدا إياه بإرجاع ما أنفقه مضاعفا، فيستجيب الرجل لأمر شيخه، فتأتيهما امرأة تمنح صاحب السبتي مبلغا كبيرا من المال، ثم تقول له: "كنت قد اشتريت منك نطعا ببلد داي بأربعة دراهم ونصف درهم ثم طرأ على أهل داي ما طرأ من الجلاء عن بلدهم وافتراقهم في البلاد عام تسعة وخمسين وخمسمائة، فافترقنا **وبقي لك عندي ثمن النطع إلى الآن فخذه**".[16]

تحوم حركية هذه الحكاية حول تحقيق التعجيب في نفس القارئ، وذلك ما تحقق لها بعد حصول وعد السبتي بطريقة غريبة. وغرابة الاتفاق في هذا الوعد يعود إلى الصدقة؛ فبفضل بركتها حصل ما حصل.

انطلاقا من هذه الوظيفة التي تضطلع بها "الصدقة " بوصفها سمة سردية منتشرة في أخبار أبي العباس، يمكننا أن نستشعر البعد التوجيهي -الحجاجي في عدد من حكايات ابن الزيات عن الولي السبتي؛ لأن إكبار الصدقة في حبكة الحكايات، معناه الدعوة إلى تثمين

هذه القيمة الإنسانية، والدعوة إلى العمل بها. وهذا أمر تؤكده سيرة أبي العباس نفسِه، فهو الرجل المعروف بالقولة المأثورة: "الوجود ينفعل بالجود".

وإلى جانب السمة السردية المرتبطة بالجود، يمكن الحديث عن سمة أخرى تتحقق حتى في الأخبار السبتية البسيطة، وهي سمة تمجيد الذات، والحديث عنها في إطار الثقافة الصوفية ليس غريبا؛ فالكثير من المتصوفة اتخذوا من الحديث عن ذواتهم محور مصنفات كثيرة، ويمكن رصد هذه النزعة في ما ينقل عن أعلام الصوفية من كلام يمجِّد الذات ويعلي من الشأن، بطريقة فيها ما قد يبدو للقراء أنه "مبالغة"، ولنا في تجربة أبي زيد البسطامي وغيره من الصوفية شاهد على صحة هذا الزعم.

يقول ابن الزيات: "حدثني أبو الحسن علي بن زكرياء قال: سمعت أبا العباس يقول: **أنا هو القطب**".[17]

يؤكد هذا الخبر النزوع إلى الإعلاء من شأن الذات، لأنه يورد معلومات بشأن تحصيل صفة دينية يتُرك أمرها في العادة لأفعال الرجل المعني وكراماته، حتى تُخبر عنها، وتؤكدها، لكن طبيعة النظر إلى الذات من قِبل عدد من المتصوفة، لم يخلق لديهم مشكلة في مسألة عرض الذات بأسلوب الإخبار عن الأنا بدون حواجز أخلاقية.

وقبل أن نختم هذا المحور، نشير إلى أن التأريخ هو السمة الأولى في كتاب "أخبار أبي العباس السبتي"، فابن الزيات لم يدون أخبار أبي العباس إلا لغرض تخليد ذكرى هذا الولي، وهذا ما يصرح به في مقدمة الكتاب. يقول: " وبالجملة، فإن شأنه من عجائب الزمان، وإنما أثبت من أخباره ما ينوب عن العيان ..."[18]، فواضح أن فعل المؤلف استجاب لحاجة التأريخ لمناقب أبي العباس، وإدامة ذكره بين المهتمين بأمور الولاية والصلاح.

خلاصة:

نبهنا التحليل أعلاه إلى أن الخبر الصوفي في كتاب "أخبار أبي العباس السبتي"، يتخذ من مستواه الإسنادي المنفتح على ثنائية الخيال والواقع مدخلا إلى دائرة الأدب، ثم إن صياغته التركيبية، على تنوعها وتشعبها، تتضمن السرد، لأن إخبار ابن الزيات عن مناقب

الولي السبتي لها خصوصية سردية واضحة ، وهذه الخصوصية لم تَعْرَ من سمات سردية تترجم تجربة أبي العباس السبتي الصوفية، كما تترجم مقاصد التادلي من جمعه أخبار الولي السبتي.

[1] يشير حسن بنيخلف إلى أن الرؤية الصوفية أثرت في وعي الأديب الصوفي على نحو ظاهر: "إن التجربة الصوفية فرضت على الصوفي/ الأديب أن يغير نظرته إلى الأشياء، **وأن يتوسل إلى إنتاج المعرفة الصوفية أو الأدبية بأدوات تنسجم مع تجربته**". بلاغة الرسائل الصوفية، رسائل ابن عربي نموذجا. دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2019. ص: 23.

[2] هذا ما تختزله مقولة عبد الجبار النِّفري المشهورة: "كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة".

[3] يرى محمد المصطفى عزام أن الصوفية اعتمدوا الإشارة في كتاباتهم، اعتقادا منهم أنها "أجدى وأبلغ من العبارة (المباشرة) في البوح بالمواجيد والمعاني الذوقية أو التلميح لها". المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل، مطبعة فيدي برانت، المغرب، ط 1، 2000، ص: 197.

[4] ابن الزيات التادلي: **التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي.** تحقيق: أحمد التوفيق. منشورات كلية الآداب بالرباط، ط2، 1997.

[5] محمد القاضي: **الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية.** دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، 1998. ص: 310.

[6] كتاب التشوف. ص 454.

[7] نفسه. ص: 456.

[8] كتاب التشوف. ص: 465.

[9] جعفر ابن الحاج السلمي: **فصول في نظرية الأدب المغربي والأسطورة.** منشورات جمعية تطاون أسمير، المغرب، 2009. ص 95.

[10] انظر بشأن هذه القضية ، محمد المصطفى عزام : المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل. ص: 144.

[11] ديوان ابن المعتز . حققه وقدّم له : عمر فاروق الطباع . دار الأرقم، بيروت، د . ت . ص: 195.

[12] كتاب التشوف. ص: 464-465.

[13] انظر: محمد مشبال: البلاغة والأدب، من صور اللغة إلى صور الخطاب. دار العين ، مصر، 2010 . ص: 89.

[14] كتاب التشوف. ص: 453.

[15] كتاب التشوف. ص: 454.

[16] كتاب التشوف. ص: 465- 466.

[17] كتاب التشوف. ص: 465.

[18] كتاب التشوف. ص: 451.

الفيزياء الصوفية، أو طاقة الفراغ

مصطفى العطار

لما كان المنجز الصوفي موسوما بالغنى والتعدد، كانت إمكانية التلقي مشرعة على مصاريع تسلم إلى فتوحات جديدة تكشف عن لا نهائية المعنى، وتستوجب التحلي بجرأة علمية قد تبدو للبعض تجنيا على نص قولناه ما لم يقل إلى حد الاعتساف. إن القراءة التي نرتجيها لمواقف النفري تنطوي على تثوير وخلخلة لمفاهيم ظلت محتفظة بدلالاتها التقليدية المبثوثة في المصنفات الصوفية، دون أن نعمل على تحريك ما يثوي فيها من بركان معرفي يعكس موسوعية التصوف ومقدرة المشتغلين به على الحفر والاستبطان ومفارقة السائد. ولعل حضور مشهد الكون في هذه المدونات، يحتم علينا الاستعانة ببعض النظريات الفيزيائية التي قد تسعف في تفجير المعنى وتجاوز القراءة الابتذالية التي سقطت في القولبة والاجترار، وكان من محصلات هذا التصنيم، السقوط في تلق صوفي يدور في فلك محدود ومعنى مقدود، تتناقله الألسن وكأنه نهاية الأشياء. بيد أن تاريخ العلم راكم قضايا ومناهج جديدة يمكن لمناويلها أن تتضايف مع التراث الصوفي، وتكشف لنا عن مناطق معتمة لطالما احتاجت إلى من يتعهدها بالإضاءة. ويعد مفهوم الفراغ من بين المفاهيم المركزية التي تحضر في مواقف النفري؛ فكيف يمكن للفيزياء الكمية أن تلبس هذا المفهوم لبوسا جديدا؟

لئن تجرد الفراغ من المادة، فهو ذو طاقة Vacuum energy وفق النظريات الكسمولوجية الحديثة وفيزياء الكوانتا أو الكم(1)؛ إنه تلك القوة المعتمة التي تسمح

بتسريع تمدد الكون واتساعه(2)؛ ومن ثم فلا يمكن أن ندرك الفراغ مع النفري إلا بوعينا مفهوم الكتلة، ولا يمكن أن نعي فلسفته العميقة إلا انطلاقا من ضده/السوى. ورغم تحرر النفري من الغيرية، فهو يعيش الفراغ بما تهبه الطاقة من إمكان للانطلاق نحو اللامحدود؛ لأن توسع الكون لا يكون إلا بطاقة الفراغ الهائلة المختفية في فضائه اللانهائي، وبدون الفراغ لن يكون للكون معنى أو قيمة، وتصبح المادة متحيزة بأحياز تحد من انطلاقها، ويتأتى لنا قياسها بوحدات القياس وبالأطوال المعروفة؛ فأي شيء يشغل حيزا يعتبر مادة، وكتلة المادة لا تتغير؛ غير أنها تفقد وزنها إذا تحركت في اتجاه الفضاء الخارجي. لذلك؛ فالفراغ عند النفري هو فراغ من كل شيء إلا من تلك الطاقة الدافعة والمحركة، وهي المسؤولة عن إحداث التوازن بين أشياء الكون، أو هي تلك المادة السوداء غير المرئية التي يكتنفها الغموض، وهي أكبر بأضعاف من كتلة الكون. هكذا؛ يمكن أن ننظر إلى الفراغ عند النفري باعتباره طاقة تعمل على توسيع كسموسه الروحي وتهبه القوة ليندفع كانفجار أعظم نحو المطلق. وليست الطاقة هذه سوى طاقة الوقفة بعد أن نفضت مظاهر السوى، ليطرح النفري معها كل شيء، قبل أن يستحيل كيانه إلى طاقة تحفزه لركوب أهوال المخاطرة؛ فهي بذلك انفصال عن السوى (الطاقة المرئية) واتصال بالطاقة الحافزة (المادة المجهولة) التي تتشكل جسيماتها وتتفاعل بالرياضة والمجاهدة والسفر بما هو وعي لا يتأتى إلا للخاصة؛ فيما يبدي العامة تعلقا بالسوى وتمجيدا لمظاهره.

الكون كله سوى، ونفض السوى هو نفي لكل شيء، ونفي كل شيء هو تعلق بالفراغ، والفراغ طاقة، والطاقة لا تتشكل إلا انطلاقا من تواشج مكونات المادة؛ لذلك يمكن أن نعد الفراغ عند النفري نسبيا لا مطلقا، والتحرر من عناصره هو بمثابة معادل لخلق عنصر بديل يعوض التجويف الحاصل في النفس بطاقة عظيمة تملأ هذا الفراغ

دينامية جديدة، وتسمح له بالانطلاق نحو المبتغى بسرعة لا يمكن قياس تدفق موجاتها للجواز نحو الكونية؛ إنها بمثابة تلك القوة المعتمة التي تسمح بتسريع تمدد الكون: " وقال لي: جزت الكونية، فأنت بين يدي. فسمعته يقول: (كن)؛ فقال لي: جز (كن) فإنها مستمد الكونية لئلا يهبط بك عن مقامك"(3).

إن الفراغ جواز وعبور نحو الكونية، وهو انفجار تلك الطاقة الروحية العظيمة حتى تدرك المطلق؛ فتتوقف حيث الحقيقة الغيبية التي لا يشهدها إلا خاصة الخاصة شهودا بلا شيء إلا من الوقفة بما هي طاقة. يتماهى ذلك مع مفهوم الفراغ عند إدغار كانزيك بما هو مجال كوانتي متسم بالدينامية واللاثبات، وبالتموج والارتجاج(4)؛ على عكس الكسمولوجيا الكلاسيكية التي ربطت الفراغ بغياب المجال. إن مجال النفري هو ذاك القلب المتمدد بحب الله، الذي يفيض طاقة وارتجاجا بفعل الفراغ من الغيرية، ليصير امتلاء بطاقة روحانية تخفف من غلوائه وتجعله أكثر استقرارا. الفراغ طاقة والامتلاء طاقة؛ الأولى طاقة دافعة، والثانية طاقة جاذبة.

انتقال النفري من عالم السوى إلى عالم المطلق عبر الفراغ، هو بمثابة المكافئ لاشتغال الطاقة الخارجية بشكل جاذب نحو الأرض/طاقة اليانغ، وتشكل طاقة الين التي هي تلك القوة الأرضية المندفعة في اتجاه الخارج، وتتجه هاتان الطاقتان نحو سطح الأرض. وتبعا لذلك، كل ما على سطح الأرض نتيجة لتقابل ثنائية اليانغ/ الين بتعبير كوشي Kushi (5) وإعمال هذا التقابل وفق منطق النفري، تكون طاقة اليانغ نابعة من المطلق، وتكون طاقة الين صادرة عن السوى، ويولد هذا التواشج بين الطاقتين فراغا يجعل الواقف يتحرر من الطاقة الأرضية لتتغشاه طاقة المطلق العلوية، وتتحول الطاقتان إلى طاقة واحدة في

جسم واحد، انسجاما مع نفي الضدية الذي آمن به النفري في فكرته حول استواء الأضداد.

ولما كان النفري واقفا بين يدي الله تعالى، كان منفصلا عن عالم الوجود بشكل انعدم فيه الإحساس بالسوى، وحضر فيه عالم الشهود؛ فالوجود يستأثر به الله، والشهود يضطلع به الواقف، ووجود النفري جزء من وجود الله، لانحشاره في الوقفة وانغماسه في مقام التجلي؛ فهو كائن أثيري خلف الوجود وراءه وأدار ظهره للغير، فأصبح ريشة تتهادى في الملكوت حرة طليقة إلا من إحساس واحد يتملكها؛ هو الإحساس بالشهود، مع الإبقاء على المسافة بين الشاهد والمشهود لكيلا يكون هناك حلول واتحاد بالمعنى السائد في شطحات الصوفية؛ حيث حصول الشيء في الشيء وملازمته له ملازمة قوة وانصهاره فيه، وحيث الاتحاد: "شهود الوجود الحق الواحد المطلق الذي الكل به موجود بالحق، فيتحد به الكل من حيث كون كل شيء موجودا به معدوما بنفسه، لا من حيث أن له وجودا خاصا اتحد به، فإنه محال"(6). يقول النفري: "وقال لي: ما أنا في شيء، ولا خالطت شيئا، ولا حللت في شيء، ولا أنا في شيء، ولا من ولا عن ولا كيف، ولا ما ينقال، أنا أنا، أحد فرد صمد وحدي، وحدي أظهرت ولا مظهر إلا أنا"(7).

هي وقفة يعي من خلالها الواقف أن ثمة مساحات بيضاء تتجاوز الحد وتتأبى على العد بين واقف يقف على تخوم المطلق ويقيم في حضرة الله، ومُوقف هو هو؛ أحد فرد صمد، لا يخالط شيئا ولا يحل في شيء.

إن وقوف الأشياء هي حركتها في مقاماتها؛ إذ لكل منها موقف له حدوده إلا القلب الإنساني المبدع، فهو لا يقف في شيء ولا يقف فيه شيء، وحركته الدائمة هي

مواقفه الدائمة؛ لأن كل ما في العالم المادي/ الملك، والروحي/ الملكوت بينه وبين المطلق، فهو يخترق الكون في مكوناته، وفي كل اختراق له موقف(8).

هوامش

1-للتوسع أكثر في إدراك الفراغ بصفته مادة في الفيزياء الكمية؛ يراجع: فيرنر كارل هايزنبرغ؛ وخاصة "مبدأ اللايقين"، ضمن نظريته في ميكانيكا الكم.

2- Hervé Poirier et autres, « Le vide aura-t-il unifié la théorie », in (Science et vie) n 1029, juin 2003, pp 60-61, dossier (Le vide est plein d'énergie).

3-لمواقف والمخاطبات، للنفري محمد بن عبد الجبار، تصحيح آرثر يوحنا أربري، مكتبة المتنبي، القاهرة، 216.

4- Edgard Gunzig, « Créer l'univers à partir du rien » in La recherche N° 352, Avril 2002 p 89.

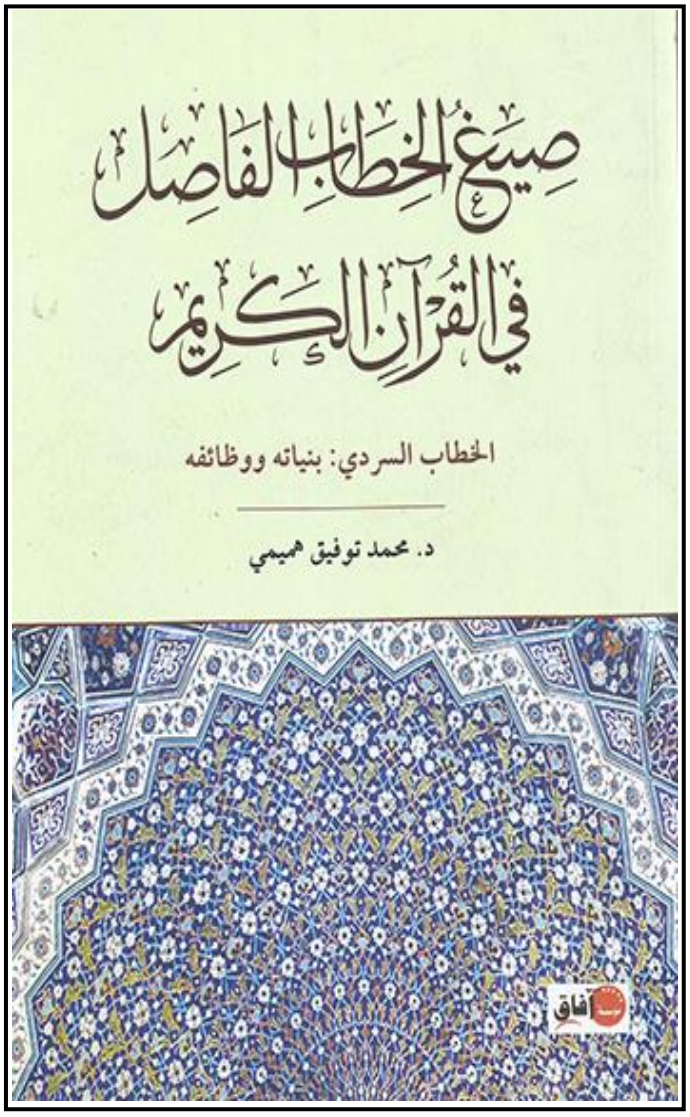
5-الديوب سمر، الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح ودلالاته، سلسلة مصطلحات معاصرة، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، ط 1، 2017، ص 50.

6- الكاشاني، عبد الرزاق، معجم مصطلحات الصوفية، تحقيق وتقديم وتعليق عبد العال شاهين، دار المنار 1992، ص.49

7- المواقف والمخاطبات، ص.81

8- الجنابي ميثم، حكمة الروح الصوفي، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 201 ، ص 334.

صدر حديثا


صيغ الخطاب الفاصل
في القرآن الكريم
الخطاب السردي: بنياته ووظائفه
د. محمد توفيق هميمي
آفاق

الترجمة وخطاباتها*

أنطوان بيرمان – مركز جاك أميو

ترجمة : عبد الرزاق أوتمي

أقترح ها هنا فحصا وجيزا لمختلِف "الخطابات" القائمة حول الترجمة. سيتعلق الأمر بتحليل تلك الموجودة أصلا، ثم باقتراح واحدٍ آخرَ. وأتمنى أن يخفف من حدة هذا الزعم، كونُ هذا الخطاب "الجديد" متجذرا في أعرق التقاليد. سينبثق نظري في الأمر عن أفق شخصي ثلاثي الأبعاد: كوني مترجما، من ميادين متعددة ومن لغات مختلفة، وكوني "مُنَظِّراً" للترجمة، أحاضر في المجمع الدولي للفلسفة، ثم كوني عضوا ضمن هيئة حكومية فرنسية، هي المندوبية العامة للغة الفرنسية، التي تعمل، الآن، على تطوير سياسة في الترجمة.

-الخطاب "التقليدي" عن الترجمة:

لا يحب المترجمون، عادة، حديثَ "النظريةِ"، إذ يعتبرون أنفسهم حدسيين وحِرَفِيّينَ. ورغم ذلك، فقد رافق النشاطَ الترجميَّ، مع بداية التقليد الغربي في هذا المجال، خطابٌ حول الترجمة. هكذا، وبتعاقب القرون، تراكمت عندنا نصوصٌ (حتى لا نذكر سوى أشهر الأسماء) لـ شيشرون (Cicéron)، والقديس جيروSaint-Jérôme) ، وفراي لويس دو ليون (Fray Luis de Léon)، ولوثر (Luther)، ودي بيلاي (Du Bellay)، ودولي (Dolet)، وريفارول(Rivarol)، وهيردر (Herder)، وهامبولدت (Humboldt)، وأ. و. شليجل (A.W. Schlegel)، وجوته (Goethe)، وشلايرماخر (Schleiermacher)، وشاتوبريان(Chateaubriand)، وبوشكين (Pouchkine)، وفاليري (Valéry)، وبنجامان (Benjamin)، وباوند (Pound)، وآرمون روبن (Armand Robin)، وبورخيس (Borges)، وبونفوى (Bonnefoy)، وأوكتافيو باث (Octavio

(Paz، إلخ... هذا الخطاب هو، في المجمل، خطابُ ممارسي الترجمة، وإن كان يقترن، في كل عصر، بخطاب غير الممارسين، الذي لا ينتهي إلا انعكاسا له وتكرارا. وأسميه الخطاب "التقليدي". فهو تقليدي من جهتين: أولا، لكونه قادما إلينا من عمق التقاليد الثقافية الغربية، وثانيا، لأنه ينتمي إلى عالم تُعَدُّ الترجمة فيه إحدى ركائز النزعة التقليدية، أَيْ أسلوبِ حياةِ الناسِ، المحدَّدِ بشيء مثل التقاليد. **الترجمة تقاليد** (***Traduzione tradizione***)، يقول الإيطاليون، فبتوحيدها الماضيَ والحاضرَ، القريبَ والبعيدَ، تُلَقِّحُ الترجمةُ الثقافةَ التي تُسْتَكْشَفُ، هي الأخرى، باعتبارها مجموعة من التقاليد.

يتميز هذا الخطاب بخصائص ثلاث: فهو، أولا، غير متجانس: يكون تحليليا وصفيا تارة وتوجيهيا تارة، غنائيا تارة، وتأمليا تارة، سجاليا تارة، وَقَلَّ مَا كان "نظريا" بالمعنى المعاصر. ولهذا، ربما كان أول نص "نظري" حول الترجمة هو نص شلايرماخر: "عن الطرائق المتعددة للترجمة" (برلين 1821) (1).

ثم إن هذا الخطاب، ثانيا، **هزيل** بصورة مدهشة: قليلٌ من الكتب، والعديد من الحواشي والرسائل والتصديرات، إلخ. فإذا قارنّا هذا المتن بنظيره من النصوص "النقدية" التي أنتجها الأدب حول ذاته، منذ النهضة على الأقل، وجب علينا الاستنتاج أن المترجمين كانوا مُقَتِّرِينَ جدا في الحديث عن نشاطهم. إذ يتم كل شيء كما لو أن الترجمة لا تجرؤ على فرض نفسها من خلال صيغة معينة من الخطاب. ومع ذلك، فإن هذا الخطاب، على الرغم من هُزاله، غني، غني جدا، ويَلْزَمُنَا تَعَلُّمُ قراءتِه ومعرفتِه، لأن معرفتنا به ما زالت سيئة جدا.

أما الخاصية الثالثة، فهي أن هذا الخطاب كان موسوما **بخلافٍ** بين أنصار "اللفظ"، وأنصار "المعنى" الذين كانوا دوما الأغلبية. ويتأسس هذا الخلاف (الذي سنعود إليه لاحقا) على القدرة المزدوِجة لفعل الترجمة، وليس على "تفضيلات" اجتماعية أو ذاتية، يمكن تبنيها بهذا الخصوص.

وفي مقابل هذا الخطاب التقليدي، شَهِدَ القرن العشرون تَشَكُّلَ عددٍ من الخطابات الجديدة عن الترجمة، التي كانت تارة خطابات "موضوعية"، وتارة أخرى خطابات "تجارب". فَلْنَرَ، بدءاً، الخطابات "الموضوعية"، وهي أحيانا قطاعية (مرتبطة بمجالات محددة)، وأحيانا أخرى عامة (النظريات العامة للترجمة).

-الخطابات الموضوعية القطاعية:

إنها، في المقام الأول، خطابات اللسانيات، والشعرية (أو السيميوطيقا)، والأدب المقارن. وهنا سأطرح جانبا تلك الخطابات عن الترجمة القانونية والتقنية والشفهية (الترجمة الفورية) جانبا، لكونها خطابات نفعية، وغير نسقية بما يكفي، مع فوارق طفيفة(2).

إن ما خصصته **اللسانيات** للترجمة من تحليلات قليل نسبيا، وأبرزها تحليلات جاكوبسون (Jakobson) وكاتفورد (Catford) ونيدا (Nida). وتقر اللسانيات، نظريا، بأن الترجمة موضوع أساس بالنسبة إليها، وعملية تستلزم منها بيان إمكانها من عدمه، إذ يتعلق الأمر بالنسبة إليها، فيما يبدو، بظاهرة تفاعلية بين لغتين، تُعَرِّفُها من خلال صَوْرَنَةِ المفهوم السائد للترجمة. هكذا، يُتَوَصَّلُ إلى صيغ، كما عند جاكوبسون: "البحثُ عن التكافؤ في التباين"، فتجترح اللسانيات تعريفا لفعل الترجمة، هو من السعة والتجريد بحيث يهمل، كُلِّياً تقريبا، بُعْدَيْها المكتوب والنصي، دون الحديث عن أبعادها الثقافية والتاريخية، إلخ... كأن كل هذا يحيل على عدم اهتمام بـ"موضوع" تُصِرُّ اللسانيات على إدراجه في مجال اختصاصها، على الرغم من كونها وفرت – صُدْفَةً –الإطارَ المقوليَّ للتحليلات السيميوطيقية والأسلوبية للترجمة. لِمَ عدمُ الاهتمامِ هذا؟ سيكون مفيدا التساؤل عن أسبابه.

أما **الشعريةُ**، فتَعْتَبِرُ الترجمةَ شكلا من النص المترابط أو الميتانص. وإذا كانت اللسانيات تهمل البعد النصي لفعل الترجمة، فإن الشعرية، فيما يخصها، تهمل بعده اللغوي. نلمس، هنا أيضا، شيئا من عدم الاهتمام كما يبدو جليا في **أطراس** جيرار جينيت، حيث تحليلات المحاكاة الساخرة والمعارضة والمحاكاة أعمق من تحليلات الترجمة. بناء على هذا،

فإن الشعرية تبدأ بالكاد (مع طفرة لوتمان) دراسةَ بنياتِ الترجميَّةِ والقابليةِ للترجمة في الأعمال الأدبية، دون الحديث عن دراسة البنيات النصية للترجمات نفسِها.

لم يكن في وسع **الأدب المقارن**، الذي يدرس تفاعلاتِ الأنظمة الأدبية، أن يتجاهلَ الترجمة طويلا. ولشدة تأخره، صار ينتج الآن تحليلات حول مكانتها ضمن المتون الأدبية، بل إننا صرنا نجد فيها، على مستوى المعرفة المؤَسَّسَة، اهتماما متزايدا بالترجمة، وهو ما كان يَعُوزُ اللسانيين و"الشعريين". ومع هذا، فليست الترجمة بالنسبة إلى الأدب المقارن سوى أحدِ أنماط تفاعل النصوص، ولا يستطيع تناول حقل الترجمة على هذا النحو الذي يتجاوز، بالضرورة، حدود "الأدبي" مَهْمَا عُرِّفَ بالمعنى الواسع.

-الخطابات العامة:

يتعلق الأمر بما يسمى، اليوم، "نظريات" الترجمة، وهي قائمة على أساس مزدوج: هرمينوطيقا الفهم في القرن التاسع عشر (كما هي الحال عند شتاينر (Steiner))، واللسانيات (كما هي الحال عند نيدا ومونان (Mounin) والروسيين). ويعني هذا، في البداية، أن هذه النظريات ليست مستقلة أبدا، وأنها ليست سوى جزءٍ أدنى من كلٍّ أوسع. وعلى هذا النحو، يُدْرِجُ فيناي (Vinay) وداربيلني (Darbelnet) دراسة الترجمة ضمن "اللسانيات التطبيقية". ثم إن هذه النظريات تنطلق، هي الأخرى، من تعريف مبتسر للترجمة باعتبارها "صيرورة للتواصل البَيْلِسَانِيِّ"، فتصير، بهذا، مجبرة على بناء نماذج تصنيفية، وتنتهي، باطراد بديع، إلى اقتراحات ذات طبيعة توجيهية ومنهجية. وأحيانا، تصدر هذه النظريات، كما في الخطابات القطاعية، من متخصصين ليسوا مترجمين، مما يفسر الفجوة الصارخة بين "المنظِّرين" و"الممارسين"، حيث يحتقر هؤلاء "الأبنية المجردة" لأولئك، ويحتقر أولئك الأمبريقية البكماء لهؤلاء. غير أن هذا ليس الأهمَ، ذلك أن هذه الخطابات تتأسس على افتراض أنه من الممكن إنشاء **نظرية شاملة وفريدة لفعل الترجمة**، سواء تعلق الأمر بالشعر، أو المسرح، أو النثر الفني، أو الفلسفة، بنصوص تقنية أو قانونية، بلغات متقاربة أو متباعدة، حية أو ميتة، منطوقة أو مكتوبة، فصيحة أو لهجية، بأول

ترجمة أو بإعادة ترجمة، بترجمة عبر وسيط أو بترجمة ذاتية، إلخ... إنها خطابات تتناسى أن فضاء الترجمة هو فضاءٌ متعددٌ بامتياز، متباين، وغير قابل للتوحيد. مُؤَكَدٌ أنهم محقون في رد الأمبريقية الساذجة للمترجمين الذين لا يرون إمكانية قيام أي خطاب عام حول نشاطهم. لكن، هل يعني هذا قدرتنا – بحجة "العلمية" – على اختزال جميع أنماط الترجمة في مبدإ فريد؟ وإذا ما أمكننا فعل ذلك، فعلى أي أساس؟ وبأي ثمن؟

صحيح أن متنا نظريا آخر صار، منذ بضع سنوات، يتشكل حول الترجمة، وهو ذاك الذي يمثله ما يسمى "مدرسة تل أبيب" (إيفان زوهار (Even Zohar) وجدعون توري (Gidéon Toury))، وكلُّ أولئك الذين يتَّبعون محاور برنامجها، أينما وجدوا (مثل جوزي لومبير (José Lambert) في لوفان). ذلك أن "مدرسة تل أبيب" تعارض النظريات التقليدية، الدوغمائية والتوجيهية، بنظريةٍ عن "الأدب المترجَم" وعن موقعه ضمن "الأنساق المتعددة" للأدب. ويرفض إيفان زوهار وتوري الانطلاق من مفهوم مبتسر لفعل الترجمة، متمسِّكين بضرورة دراسة ما يُعَدُّ "ترجمة"، في هذا النسق الأدبي (أو الثقافي) أو ذاك. وبهذا يسعيان إلى تجنب عقبة المعيارية، وإلى تأسيس **عِلْمٍ للمُتَرْجَم**، يكون، هو الآخرُ، جزءاً من عِلْمٍ لكل "التحويلات" البيثقافية. غير أن بمقدورنا، على كل حال، التساؤلَ عما إذا كانت هذه المعرفة الوصفية المحضة للترجمة كافيةً في ذاتها. ذلك أن معرفة كهذه، رغم إفلاتها من تجريد النظريات التقليدية، تضع بين قوسين سؤال **حقيقة** الترجمة. فحين نقول، على سبيل المثال، إن الترجمات "الحقة" نادرة، فنحن لا نصدر عن مفهوم دوغمائي لفعل الترجمة، بل عن تجربة بخصوصه، يتعلق الأمر فيها بحقيقة **العلاقة بالأعمال الإبداعية**. هنا تبلغ وصفية "مدرسة تل أبيب"– التي تسمح بتكوين متن غني حول مجمل الركام "المُتَرْجَم" وتحديداته السوسيوثقافية – مداها. وهكذا، ينبغي للافتراضات المسبقة عند هذه المدرسة (كما افتراضات النظريات السابقة) أن تخضع لنقد نسقي، فربما كانت فكرة "نظرية" للترجمة، هي نفسها (ولنا عودة إلى ذلك) وصفية محضة(3)، مُجَرَّدَ نِفٍ. وهذا، طبعا، إذا

أخذنا مفهوم "النظرية" بالمعنى الصارم، كما يجري تقديمه في مجال العلوم. فليس كل خطاب ممفصل نظريةً.

-الخطابات التجريبية:

خلال القرن العشرين، وضع خطابان آخران، بشغف، الترجمةَ نصب عينيهما، ليس وفق صيغة نظرية، بل، بالأحرى، وفق صيغة تصورية. الأول هو الخطاب **الفلسفي**. فمن خلال ضرورة ترتبط بالمآل الحديث لتساؤلاتها، تبقى الفلسفة معنية، كأقرب ما يكون، بالترجمة، كما نرى ذلك مع بنيامين (Benjamin)، وهايدجر (Heidegger)، وغادامير (Gadamer)، وديريدا (Derrida)، وسيريس (Serres)، وفي ميدان الفكر المسمى "تحليليا"، مع فيتجينشتاين (Wittgenstein) وكوين (Quine). ومع هذا، فلا يتعلق الأمر بـ"فلسفة الترجمة"، بل بما يبعث أكثر على الحيرة، وهو التشابك بين فعل التفلسف وفعل الترجمة. ومن هذا المنطلق، فإن فكر هايدجر هو في جزئه الأكبر، ليس سوى اشتغال بالترجمة.

أما الثاني فهو خطاب **التحليل النفسي**، وهو معني بالترجمة بصورة مضاعفة. أولا، لأن التحليل النفسي مرتبط بنص تأسيسيٍّ لفرويد، حيث "مصيرُ الترجمة" يُعَدُّ مشكلةً. وثانيا، لأن فرويد نفسه يمارس التعريف، أحيانا، بواسطة عبارات الترجمة، والتحويل و ***Übertragung***، هذه الأخيرة التي تعني "ترجمة" باللغة الألمانية. ومع هذا فليس ثمة "تحليل نفسي للترجمة" ولا "نظرية نفسية" لها، بل هناك متن مُتَنَامٍ من التأملات تجتهد لتعميق الصلة الجوهرية بين التحليل النفسي وفعل الترجمة، في إطار تأمل أشمل حول الذات واللاوعي واللغة واللفظ. ولا يمكن تجاهل هذا المتن، على الرغم من أن تطويره لا يمكن أن يكون إلا صنيع المحللين النفسيين وحدهم.

-الترجماتية:

الخطاب الأخير، أقصد الذي ما زال يجهل كونه كذلك، لكنه يلوح اليوم في الأفق، هو تكنولوجي، ويتشكل حاليا في الملتقى بين نظرية المعلومة ونظرية الذكاء الاصطناعي، وعلم المصطلح واللسانيات الحاسوبية. أُسَمِّيهِ **الترجماتية**. وبالنسبة إلى هذا

الخطاب، يشكل مجموع العمليات التي يأخذها العلم والتقنية بعين الاعتبار، نظاما واسعا من التبديلات والتقليبات والحسابات التي يبدو ملائما تحليلها من منظور الترجمة، بالمعنى العام والمجرد لـ"التبديل" من كل شيء إلى كل شيء، ومعنى "النقل الشامل حيث، في الوضع الأمثل، ينساب كل شيء"(4). فالترجماتية هي (وَسَتَكُونُ) النظريةَ الحسابية للعمليات الترجمية المتحكّمةِ في المجال التكنولوجي أو في الواقعِ المُدْرَكِ تِكْنُولُوجِياً، ومن بين ما نجد خطوطَها العريضةَ فيه، البحوثُ الملامسة لمواضيع الترجمة بواسطة الحاسوب والتحليل المعلومياتي-اللساني للغات الطبيعية.

يبدو جليا أن الترجماتية، رغم ارتباطها **المفترض** بالمجال التكنولوجي، تتجاوزه بكثير. فعلى سبيل المثال، كان نظام وايدنر (Weidner) للترجمة بواسطة الحاسوب مصمما، منذ البداية، لترجمة..الكتاب المقدس. ولذلك فمن الواضح أن هدف الترجماتية هو إنتاج خطاب نظري تداولي يلامس مجالات الترجمة كلها، بما في ذلك المجالات "الأدبية". وقريبا سيأتي اليوم الذي سَتَضُمُّ فيه الترجماتيةُ بنيويةَ السيميوطيقا ووظيفيَّتَها، لتحقيق هذه الغاية. بل ها هي المعلوميات، ومنذ الآن، تَرُجُّ ممارسة الترجمة رَجّاً ما زلنا نسيء تقدير درجته.

غير أن هذا العنصر الحسابي لفعل الترجمة، الذي ترتبط به الترجمة، يطابق، بشكل مثير للاستغراب، بعدا حسابيا "للأدبي" نفسه. ذلك أن نصا هو، أولا، نسق قادرٌ، ومُلْزَمٌ، أن يكون موضوعا لإجراءات الترجمة التي، هي بدورها، نسقية. والأكثر من هذا، أن الأدب، ومنذ نوفاليس (Novalis)، وهولدرلين (Hölderlin)، وپو (Poe)، وفاليري (Valéry)، وموزيل (Musil)، والشعراء والشكلانيين الروس، صُمِّمَ، هو نفسه، باعتباره "حسابا"، حتى إن ما تعلنه الترجماتية مرتبط، بشكل خفي، بمآلٍ ما حديثٍ "للأدبي".

ومع ذلك كله، فإن هذا الخطاب الجديد، وهو يريد لنفسه أن يكون "علميا"، محروم من نقد ذاتي خاص به: فلا يمكن التفكير في التكنولوجيا بمفرداتها. ومن أجل الشروع في ذلك، لا بد من الخروج من "لغة" التكنولوجيا، وهو ما لا تستطيع الترجماتية القيام به.

-الترجميات:

لقد كان تناول عنصر النقد الذاتي الخاص بفعل الترجمة، من حظ خطاب آخر مختلف تماما، أقترح تخصيصه بمصطلح **الترجميات**، على الرغم من أن البعض كان سبَّاقا إلى استعماله للإشارة إلى معرفة موضوعية للترجمة.

وهكذا، فإن الترجميات هي تفكير الترجمة في ذاتها انطلاقا من طبيعتها التجريبية. فلنحاولْ تدقيق هذا التعريف. تفكير وتجربة، هاتان مقولتان لم تَكُفَّ الفلسفة عن النظر فيهما، مع كانط (Kant)، وفيخته Fichte)، وهيجل (Hegel)، وهوسرل (Husserl)، وبنيامين، وهايدجر. ولم تكف عن النظر في وحدتهما. ذلك أن التجربة، حين ترتد إلى ذاتها، لتتمالك نفسها وتصير "تجربة" أتم، تصبح تفكيرا. وبتعبير أدق، فليس التفكير غيرَ ارتداد كهذا، يتم عبر وسيط هو اللغة الطبيعية. وتلك هي البنية "النظرية" التي تسائلها الفلسفة. ولكن، ليست الفلسفة وحدَها من يفعل، فالأدب، أيضا، يسائلها، منذ الرومانسيين حتى بروست (Proust)، هذا الذي يصرح بخصوص الكتابة باعتبارها ذاكرة، أن "السلطة المُفَكِّرَة هي كل شيء" فيها. ومُؤَكَّدٌ أن الروائي انطلق، فيما يبدو، من تجارب منفردة، لكن هذه التجارب تُعَمَّمُ بواسطة تفكير الكتابة. وبخصوص هذا، يَذْكُرُ أن الكاتب "لا يتذكر إلا العَامَّ"(5). ويَرِدُ ذلك في المقطع نفسه من **الزمن المستعاد**، حيث يُعَرِّفُ فعلَ الكتابة بوصفه ترجمة. فبالنسبة إليه، تفكير العمل الإبداعي في ذاته وقابليته للترجمة مرتبطان(6).

إن الترجميات، إذن، هي **الاستعادة النقدية لتجربة هي الترجمة**، وليست نظرية ستأتي لوصفها وتحليلها، وربما، ضبطها.

تتضمن التجربة المنجزة في الترجمة أبعادا ثلاثة:

أولا: يعيش المترجم تجربة **الاختلاف والائتلاف في اللغات**، في مستوى يتخطى ما يمكن للسانيات والفيلولوجيا ملاحظته امبريقيا في هذا الموضوع. ذلك أن هذا الائتلاف وذلك الاختلاف يظهران في فعل الترجمة نفسه.

ثانيا: يعيش تجربة **قابلية** الأعمال الإبداعية **للترجمة من عدمها**.

ثالثا: يعيش تجربة **الترجمة ذاتها**، باعتبارها موسومة بإمكانيتين متعارضتين: أن تكون **ترميما للمعنى أو إعادة تدوين للفظ.** يتضح، من هذا، وجود بنية خلافية في كل بعد، وهي الأصل في الجدل القائم حول الطبيعة "الإشكالية" لفعل الترجمة. تسعى الترجميات، إذن، إلى إعادة التفكير نسقيا في هذه الأبعاد الثلاثة للتجربة الترجمية، مواصِلة بهذا المسيرَ حيث توقف الخطاب التقليدي، أي على عتبة النسقية. ولم يعد الأمر متعلقا بخطاب عن الترجمة، بل بخطاب متجذّر في هذه التجربة الخلافية في أبعادها الثلاثة. فهو لا "علمي" ولا "أدبي. كما أنه لا يعوض (ولا يطمح إلى تعويض) اللسانيات والسيميوطيقا والأدب المقارن،...إلخ. لكنه يتموضع، بالأحرى، إلى جانب هذه المعارف. إنه، بالنسبة إلى الترجمة، نظير الخطاب النقدي للأدب عن نفسه. ألم يقل ميزيل (Musil) إن النقد "منسوج" من الأدب؟ أما خطاب الترجميات، فهو يتأسس على **التفكير في الذات المتأصل في فعل الترجمة.**

إن كون نطاق الترجمات غير مقفل، بل متشظيا يتخلَّل الفَرْجَاتِ، يجعل الترجميات خطابا ليس بالمنغلق الذي يضع نصب عينيه حقلا معيَّنا من الواقع، ذلك أن نطاق الترجمة، تحديدا، ليس "حقلا" بالمعنى الذي يتخذه هذا المفهوم في العلوم.

ترفض الترجميات، في المقابل، ومنذ البداية، فكرة نظرية شاملة وموحدة لفعل الترجمة، فليست نظريةٌ من هذا القبيل ممكنة سوى في أفق ترميم المعنى، وهو ما يمثل بعدا حقيقيا، لكن ثانويا، في الترجمات. إنه بالفعل القاسم المشترك بينها جميعا، لكنه الأكثر إشكالا كذلك، كونه يخفي بعدا آخر أهم: الاشتغال باللفظ. ذلك أن كون الترجمة اشتغالا باللفظ هو ما يجعلها تلعب دورا أخلاقيا، وشعريا، وثقافيا، بل ودينيا في التاريخ.

-مهام الترجميات:

فلننظر الآن في المهام الممكنة للترجميات.

أُولاها سلبية، بما أن ثمانين في المائة من الترجمات هي- كما يقول شتاينر - "مخطئة"، فالأحرى تحليل العوامل المشوِّهة الفاعلة في فعل الترجمة والمانعة من بلوغه غايته الحق. تلك

مهمةُ **تحليليةٍ للخلل** أو **تحليلية للإتلاف**. تَعْنَى **تحليلية الخلل** بما سماه فرويد (في الحياة النفسية) "الخلل في الترجمة"، أي عدم تحقق فعل الترجمة أبدا (بشكل تام)، حتى حين يكون ذلك ممكنا. ويتلبَّس "الخلل في الترجمة" لبوسا عديدة، لكنه يظل لصيقا بكل ترجمة.

وتهتم **تحليلية الإتلاف** بكون فعل الترجمة، باعتباره ترميما للمعنى (وهو كذلك دوما)، صيرورةً من تفسخ اللفظ في الأعمال المؤلَّفة. تمظهر هذه الصيرورة، هنا أيضا، في صفة سلسلة من النزعات المشوِّهة التي تشتغل أثناء الترجمة (أراد المترجم ذلك أو لم يرد، وأذعن لمعايير ثقافية وأدبية وأخلاقية،... أم لم يذعن). ليس هذا الإتلاف سلبيا فحسب، بل إن له ضرورته أيضا، ذلك أن إحدى الوشائج الممكنة بين الإنسان وأعماله هي، تحديدا، الإتلاف. فالتحشية والترجمة، كما استشعر مونتيني (Montaigne) ذلك، هادمتان للأيقونات.

تتمثل **المهمة الثانية** للترجميات في توضيح ما يتعلق في الترجمة، بشيء آخر غير تبليغ المضامين وترميم المعنى: إنه الاشتغال باللفظ. فهو ميدان **أخلاقٍ وشعريةٍ** للترجمة، بالنظر إلى أن الأخلاق والشعر لا يوجدان سوى في "احترام" (مراعاة) للفظ.

وتتعلق **المهمة الثالثة بزمنية أفعال الترجمة وتاريخيتها**، إذ للترجمات زمنيتها الخاصة المرتبطة بزمنية الأعمال المؤلَّفة واللغات والثقافات. يفتح هذا التفكيرُ في زمن فعل الترجمة المجالَ لدراسةٍ ذات طبيعة "تاريخية": كتابة تاريخ الترجمة في النطاقات التي كانت فيها أحد العوامل الأساس (المجهولة بعدُ باعتبارها كذلك) في تكوين اللغات والآداب. سَيُظْهِرُ هذا العملُ التاريخيُّ، الشبيه بعمل ميشيل فوكو، أن الترجمة والكتابة شكَّلتا، دوما وفي كل مكان، وحدةً أصلية. ولعل المفارقة المركزية لتاريخ للترجمة، هي أن التاريخ نفسه يبدأ مع الترجمة.

تتمثل **المهمة الرابعة** في تحليل الفضاء الجمعي للترجمات، دون خلط هذا العمل بوضع "نماذج تصنيفية"، مهما كانت دقيقة. يمكن مقاربة هذا الفضاء انطلاقا من محاور متباينة تماما. فترجمة كتاب أطفال لا يخضع "للقوانين" ذاتها التي تخص كتابا للراشدين، كما أن

ترجمة نص تقني تختلف عن نص علمي أو قانوني أو إشهاري أو تجاري أو – بطبيعة الحال – "أدبي"، علما أن الفضاء "الأدبي"، بدوره، متباين في الأساس ومقسَّم – تحديدا – إلى ما هو "تحفة أدبية"، وما ليس كذلك، رغم كونه "أدبيا". وبناء على هذا، فلا يُترجم نص مكتوب بدارجة كما يُترجم نص مكتوب بلهجة، ولا يُترجم نص كتبه أجنبي بالفرنسية مثلما يُترجم نص كتبه فرنسي بالفرنسية. ولا يمكن لترجمة أولى أن تُقرأَ كما تُقْرأُ "إعادة ترجمة"، ولا ترجمة ذاتية "كترجمة عبر وسيط"، ولا ترجمة من لغة "بعيدة" كترجمة من لغة "قريبة"، إلخ... فكل هذا غير قابل للتوحيد.

تتجلى **المهمة الخامسة** للترجميات في تطوير تفكير **عن المترجِم**، الذي يمكننا القول إنه المنسي الكبير في كل الخطابات عن الترجمة. فالمترجِم، بالنسبة إلى هذه الخطابات، كائن دون سُمْكٍ، "شفافٌ" و"مُنْمَحٍ"، إلخ... وهكذا أيضا يتصور المترجمون أنفسهم ويعيشون وضعهم، سواء كانوا "تقنيين" أم "أدبيين". غير أن الأمر ليس على هذا الوجه، حيث بمقدورنا، هنا، تَخَيُّلُ "سِيَرٍ" مترجمين، كأمثال أميوت (Amyot) وأ.و. شليجل (A.W Schlegel) وأرمون روبان (Armand Robin)، وتحليلاتٌ **لمصائر ترجمات** تتضح فيها علاقة المترجم بالكتابة وباللغة الأم وباللغات الأخرى. **فتحليلية المترجِم** هذه، في حدود علمي، منعدمة تماما. وضمن ترتيب الأفكار نفسه، سيكون ممكنا دراسة كيف يبدو المترجِم والترجمة في الأدب، فهما في الواقع، قَلَّ ما يظهران، لكن ظهورهما هذا يكون، في كل مرة، قوي الدلالة.

تقوم **المهمة السادسة** على تحليل لماذا كانت الترجمة، في كل وقت، نشاطا **مَخْفِيّاً**، مهمَّشا ومبخَّسا، سواء كان اشتغالا باللفظ أو ترميما حُرّاً للمعنى.

تتمثل **سابعة المهمات** في استكشاف **تخوم الترجمة**، لو صح هذا التعبير، وذلك وفق محورين:

يلامس نطاقُ فعلِ الترجمة - على تخومه "الأفقية" - نطاقاتٍ أخرى: نطاق القراءة ونطاق "التأويلات"، ونطاق التحويلات والتبديلات من كل صنف، سواء كانت أدبية

أو فنية أو علمية، إلخ... وكم هي شديدة، هنا، غواية تشييد نظرية "للترجمة المعممة"، تشمل "الترجمة المقيَّدَة" وبقية أَضْرُبِ "النقل". لقد أذعن لهذه الغواية الرومانسيون الألمان وشتاينر وسيرس، وفي فرنسا، مجلة "تبديل Change". إن مهمة الترجميات تتجلى، بالأحرى، في مَفْصَلَةِ كل نطاقات التحول هذه دون الخلط بينها.

وتعرف الترجمةُ -على تخومها "العمودية" -تغيُّرا في المعنى الاستعاري حين تأتي لتحديد جوهر الأفعال الكلامية أو الكتابة أو الفكر أو – حتى – الوجود. هذا الاستعمال، الذي يُصَيِّر "مفهوم" الترجمة استعاريا، مستقِر أصلا في الخطاب اليومي، لكنه تَجَذَّرَ بفعل أجيال متعاقبة من المؤلِّفين، تمتد، على الأقل، إلى القرن الثامن عشر.

هامان (Hamann): أن نتكلم، هو أن نترجِم من لغة ملائكية إلى لغة بشرية(7)

مارينا تسفيتاييفا (Marina Tsvetaïeva): أن تترجم (...) هو أن تعيد فتح الطريق على آثار يجتاحها العشب فورا، (...) وأشياء أخرى أيضا. إذ لا نمرر لغة في لغة أخرى فقط (الروسية مثلا)، بل نجتاز النهر كذلك. أنقل ريلكه (Rilke) إلى اللغة الروسية، كما سينقلني يوما إلى العالم الآخر(8).

بروست: الراجح، لو كانت ترجمةٌ تامة للكون ممكنةً، أن نصير خالدين(9).

روس باستوس (Ros Bastos): ليس ثمة سوى مجلدٍ واحد. وحين يموت الإنسان، فلا يعني ذلك أن هذا الفصل انتُزِع من صفحات الكتاب، بل ما يعنيه هو أنه تُرْجِمَ إلى لغة أفضل. هكذا يُتَرْجَمُ كل فصل(10).

ها هنا استعارية عمودية للترجمة لا يمكن تجاهلها: يمكننا الحديث عن **الترجمة الأخرى** التي تتوارى في الترجمة المقيَّدَة مثل نواتها الأكثر سرية.

تتجلى **المهمة الثامنة** للترجميات في إنجاز "نقد للعقل الترجمي"، أي رسم حدود صلاحيته. فليس في مقدور الترجماتية، المأخوذة في التيار الجارف لإدماج التكنولوجيا في اللغات، أن تضع بنفسها حدودَها الضرورية الإبستمولوجية والثقافية، وحتى السياسية. لقد

صار هذا الأمر لازما، إلى درجة أن الترجمة اليوم ولجت تماما فضاء "السياسات" (والشأن السياسي عموما).

تقوم **المهمة التاسعة** على تحديد علاقات الترجميات، باعتبارها خطابا للترجمة، مع نمطين آخرين أساسين من العلاقة مع الأعمال التأليفية: **التعليق والنقد.** تكتسي هذه المهمة من القيمة البالغة ما يجعل الترجمة تُعَرَّفُ أحيانا بكونها نشاطا نقديا (إنه **النقد عبر الترجمة** عند باوند)، أو تُلْحَقُ بالنشاط النقدي (من الرومانسية الألمانية إلى شتاينر)، كما أن التعليق والترجمة، يقيمان، من جهة أخرى، علاقات حميمية، كما بينت ذلك التأملات الفلسفية والدينية والنفسية في القرن العشرين.

تمثل **المهمة العاشرة** للترجميات في تحديد شروط مأسستها باعتبارها **معرفة مستقلة.** يتعلق الأمر بتدقيق شروط تدريسٍ وبحثٍ. إذا كنا نعتبر الترجمة أساسية بالنسبة إلينا، وأنها تعنينا جميعا، وأن قدر الإنسان "بابلٍ" هو قدر ترجمةٍ، وكذلك سيبقى، فإن شيئا مثل الترجميات يجب أن يوجد باعتباره معرفة ممأسسة، حتى وإن لم تفض هذه المعرفة إلى علم، **علم ترجمةٍ** ***Übersetzungwissenschaft***. جزء من هذه المأسسة (التي يَلْزَمُ تدقيق صيغها الفعلية) هو ما يمكن تسميته **التربية على الترجمة.** إن من شأن تنزيل تربية كهذه، **بيديا***ترجمية(11) من هذا الطراز، أن يغير مكانة الترجمة وصورة المترجم في ثقافتنا، ويمس في المحصلة – بطبيعة الحال – كل ما يرى نفسه اليوم **تدريسا عمليا** للترجمة.

تتعلق **المهمة الحادية عشرة** للترجميات بالصلة التي يقيمها كل تفكير حول الترجمة مع **تقاليد الترجمة** التي يتبع لها تحديدا، حتى وإن كان طموحه هو إنشاء خطاب "كوني". فالكيفية التي تتجلى بها إشكالية الترجمة ليست هي نفسها في التقاليد الفرنسية والألمانية والأنجلوساكسونية والروسية والإسبانية و – **بالأحرى** – في تقاليد الشرق الأقصى. وليست هي نفسها في "بلد صغير" لغته وطنية فقط، أو في بلد كبير لغته عابرة للأوطان، وفضاؤه هو نفسه، متعدد اللغات أحيانا.

يجدر بالترجميات، إذن، أن تدرك ذاتها باعتبارها خطابا واقعا ضمن التاريخي والثقافي، وأن تدرس الخطابات الأخرى حول الترجمة انطلاقا من هذه الوضعية – وَضْعِيَّتِهَا. وهكذا، نخلف نظريات نيدا تتراءى إشكالية في الترجمة، خاصةٌ بالفضاء الأنجلوساكسوني، وخلف هذه الكتابات أو تلك لـ إيفيم إيتكند (Efim Etkind) إشكاليةٌ خاصة بالفضاء الروسي، وخلف تأملات ييربا (Yerba) إشكالية خاصة بالفضاء الهيسباني، وخلف الأبنية النظرية وتطبيقات أكتافيو باث أو هارولدو دي كامبوس (Haroldo de Campos)، إشكالية ترجمية لاتينو-أمريكية، إلخ... ترتبط الترجميات دائما، إذن، بالفضاء اللغوي والثقافي الذي تنتمي إليه، ومن الواضح أن محاور التفكير الكبرى التي اقترحناها هنا، تنغرس في التقاليد الفرنسية للترجمة، وإن كان ذلك بغرض الاعتراض عليها. لا ينقص ذلك شيئا من كونيتها، بل ينبه إلى ضرورة وجود حوار بين مختلِف تقاليد التفكير الترجمي، ويصح هذا الأمر كذلك، في العمق، على الأدب والفكر والمسرح والتحليل النفسي.

---

*- مجلة ميتا، المجلد 34، العدد 4، دجنبر 1989، صص:672 – 679.

1–تنظر ترجمتي لهذا النص المفتاح ضمن ***أبراج بابل***، تولوز، منشورات ترانس – أوروب، روبريس، 1985.

2–على الرغم من هذا نشير، بخصوص الترجمة التقنية، إلى أعمال ب. فولكارت، وبالنسبة إلى الترجمة القانونية، إلى أعمال ج. ك جيمار (أوتاوا ومونريال)

3–سيبقى متحتما، على أي حال، النظر فيما إذا لم تكن النظرية الوصفية تُجري عملية رجوع مُتَخَفِّ إلى المعيارية. ينظر: «**نظريات الترجمة واقتسام الحقول الخِطَابية: الوظيفية وتمييز الأدبي** » آني بريسي، ضمن ***نيونيليكون***، بودابست، 1986.

4–ورد في: ***اللامباديات***، باريس، مركز بامبيدو، 1985.

5–***الزمن المستعاد***، منشورات بلياد، ج 3، ص:906.

6–وجب التمييز، هنا، بين *القابلية للترجمة* (*Traduisibilité*)، وبين *الترجمية* (*Traductivité*). فالقابلية للترجمة بنية *سابقة* للعمل تجعله "قابلا للترجمة"، مثلما تسمح القابلية للنقد (Criticabilité) بتحليل العمل نقديا. أما الترجمية، فتحيل على كون النص نفسه *عمل* ترجمة. يتحدث باستيرناك، في هذا الصدد، عن "التوتر المترجِم" للنثر الرفيع.

7–***جماليات في طور التخلق***، مجلة شعر، العدد 13، باريس، 1980، ص:17، تر:ج. ف كورتين.

8–***مراسلات ثلاثية***، باريس، منشورات غاليمار، 1983، ص: 17، تر: ب. جاكوتي.

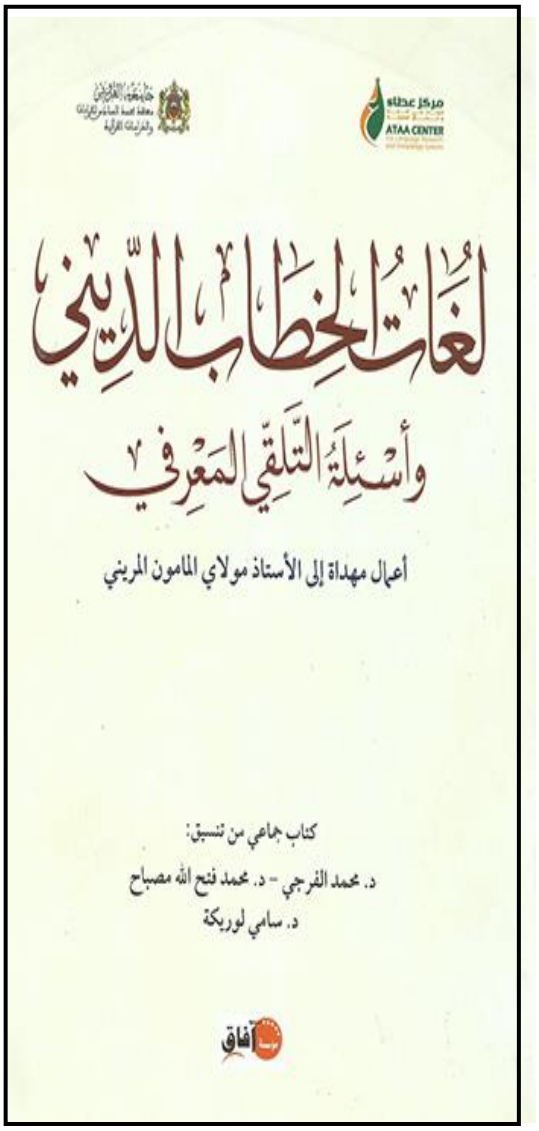
9–***الصبيحة عند أميرة غيرمانت***، باريس، منشورات غاليمار، 1983، ص:580.

10–***أنا الأعلى***، باريس، بيلفون، 1977، تر: أ. بيرمان.

11–إن كون عصرنا يسير نحو بيديا من هذا القبيل، هو ما يشهد عليه إنشاء الكوليج الأوربي للمترجمين بستراهلن (ألمانيا الفدرالية)، والكوليج الدولي للمترجمين بأرليس، وكثير من "مراكز الأبحاث" في الترجمة، في كل مكان تقريبا. وليست الترجميات سوى التفكير الذي يأتي (مع تطوير وتعميق) ليدعم ويضيء نشاط هذه المراكز والكوليجات.

* – يحيل لفظ "بيديا" (Paideia) اليوناني على معنى التربية في دلالتها العميقة، أي باعتبارها تجسيدا للعبقرية اليونانية في تنشئة المواطن السوي في المدينة اليونانية القديمة. ويعطيه أفلاطون، في السياق ذاته، معنى التربية باعتبارها علاجا للنفس. ينظر: ***البيديا: تكوين الإنسان اليوناني***، وارنر جيجر. [المترجم].

صدر حديثا


مركز عطاء
ATAA CENTER
لغات الخطاب الديني
وأسئلة التلقي المعرفي
أعمال مهداة إلى الأستاذ مولاي المامون المريني
كتاب جماعي من تنسيق:
د. محمد الفرجي - د. محمد فتح الله مصباح
د. سامي لوريكة
أفاق

" أنا " و"هنا " و"الآن "

حول قرائن تأويل مقام التلفظ في جنس البورتريه

آن بياريت جيسلين

ترجمة : محمد الشنكيطي

يعتبر بعد " الزمنية " أساسيا ومركزيا بالنسبة للبورتريه، كما أنه بالغ الأهمية في عملية تحديد الوضع الاعتباري للفرد، على نحو ما بينه تزفتان تدوروف (3). فالإحالة على مكون الزمن، وفق هذا الباحث، لا تتجسد فقط من خلال الظلال (صبيحة أو ظهيرة أو مساء) أو تجاعيد الوجه أو لون خصلات الشعر (أسود داكن أو أبيض) الخ.. بل تمثل المهد والرحم الشامل. إن الإشارات الزمنية، وهي تحدد لون الحقل كما لون السماء، تفضي الى ولادة الفرد في الزمن. تزامنت نشأة البورتريه في فن الرسم خلال القرن 15، مع حدوث تغيير شامل وكبير في مكوني الفضاء والتشخيص.

كيف اذن يتظهر الزمن ويتجلى في البورتريه كجنس بصري؟ نقول بادئ ذي بدء إن الزمن يتجلى ويتظهر من خلال إشارات مشخصة، هي ضرب من عملية التأريخ عبر لون الحقول مثلا، بالإضافة الى حضوروجوه تتجاور ويحاذي بعضها البعض عبر الإطار الأمامي أو من خلال عمق الحقل البصري المفعلين. يتم تأويل الوجوه على مستوى محور الاطار وكأنها تتعاقب زمنيا، إذ وفق لغة كليمون ليسينغ Clément Lessin(4)، فإن كلمة nebeneinander الألمانية الحاملة لمعنى الجوار juxtaposition (جنبا الى جنب) يتم تأويلها بإعتبارها حاملة لمعنى التعاقب الزمني (الواحد يعقب الأخر). ونفس الأمر ينطبق على مستوى عمق الحقل، الذي يسمح بتأويل مشهد في الإطار الخلفي، وكأنه سابق زمنيا عن مشهد يقع في

الإطار الأمامي، كما نتابعه في عمل تشكيلي للفنان Giorgione بعنوان: العاصفة (5). فالفرق القائم على مستوى الفضاء بين " هنا " و" هناك " و"هنالك".

يتحول إلى بون زمني، يعمل على مناظرة "ما تم" ب: "ما لم يتم بعد". ونحن نحتفظ في أذهاننا بهذه البنية السردية للفضاء، سيكون من المغري، بله المفيد، أن نقحم نظام النظرة ونسقيتها الصادرة عن الشخص موضوع البورتريه حتى نذهب مذهب فرينو دوربيل Fresnault Deruelle الذي شبه يسار ويمين اللوحة ب: "ما قبل" و"ما بعد" أو بالسابق واللاحق. وهو الذي أنجز كذلك مقاربة تأويلية لنظرة مرشح ما خلال حملة انتخابية ما، ومن خلال البورتريه السياسي الدعائي، بإعتبارها نظرة تتأرجح بين الإنشداد إلى الوراء (نكوصية إستعادية) أو إلى الأمام (إستشرافية تطلعية). غير إن مجاراة فريسنو قد يسقطنا في إغراق تأويلي. وبهذا تكون مقاربة مارتين جولي Martine Joly للجسد في علاقاته بالتركيبة الفضاء زمنية أكثر ملائمة وإقناعا. فاللقطتين الأمامية والجانبية للوحة تحيلان من منظور الباحثة على زمنيات متباينة بحيث إن الاولى (اللقطة الأمامية) تبئر "الأنا "المبئرة بدورها لمستوى الخطاب في حين تبئر اللقطة الثانية "الهو" المبئرة بدورها لمستوى الحكاية. تتيح مقارنة الباحثة بين الصورة الثابتة من جهة والصورة المتسلسلة (باعتبارها متوالية من الصور) من جهة أخرى، استيعاب الوجه وتمثله من خلال اللقطة الأمامية، باعتبارها توقفا داخل مسلسل الاستعراض. توقف في الحاضر، في حين إن اللقطة الجانبية، في العرض السينمائي، هي إرتماء في أحضان المستقبل واستسلام لإغراءاته.

كيف إذن يقدم البورتريه الفضاء؟ إذا كان الكشف عن الإشارات الكفيلة بتحديد أبعاد النظرة ودلالاتها، في الملفوظات البصرية الموازية، لا يتيح ولوج إلا العناصر الأكثر سطحية في مستوى التلفظ، فإنه يفقد كل ملائمة محتملة مع البورتريه، الذي يمحو تقريبا هذه البيانات. الشيء نفسه ينطبق على مبدأ تحويل الجوار إلى تعاق الذي يمثل عقبة في البورتريه. لا يسمح بالتالي، أي توقف للملفوظ، بتجزيئ الفضاء -الزمن أو تحويله إلى متواليات. حيث يعتبر حذف المكون السردي، خاصية ملازمة لمستوى التلفظ في

البورتريه، على نحو ما سنراه لاحقا مع صورة وجنس السيلفي(6). وحده توقف مستوى التلفظ وتراجعه (بورتريه يليه آخر) قادر بأن يجعلنا نحس بتعاقب الزمن. تقودنا دراسة صورة السيلفي اليوم، كبورتريه ذاتي، الى تغيير زاوية المعالجة من أجل مقاربة مسألة الزمن، لا من زاوية الملفوظ، بل من خلال فعل التلفظ وعمله praxis énonciative.

ينبغي أن نعتبر هذه الخصوصية التلفظية، تحققا للبورتريه. والذي يتأتى له منح الحياة لنموذجه داخل فضاء محاصر، حيث تتعرض إشارات السرد لفعل المحو. وعلى الرغم من ذلك، وفي غياب هذه الأخيرة (أي إشارات السرد)، فإن مقولتي الفضاء والزمن تشتغلان في خفاء، لكي تمنحا وتقرا الحضور الملموس والحي. تميز إشارات السرد بين" أنا" و"نحن" و (ON) هذا الأخير الخالي من كل معالم التشخيص، لتعمل، هذه الإشارات، على بناء شخصية ما. فإذا كان التلفظ يميز "هنا" و"الآن" عن مكان وزمن آخرين، فإن نظرة الشخص موضوع البورتريه، تعمل على لملمة شمل الاستمرارية الفضاء-زمنية، وهي تضمن، عن طريق حمل المتلقي على الفعل: "اختاروني (أنا) بدل الآخر" امتداد للأنا في النحن، على نحو ما سنبينه من خلال تحليل ملصق دعائي سياسي(7). فإذا كانت العديد من التوليفات، المرتبطة بالملفوظات والتلفظات ممكنة داخل البورتريه وكذا التسويات الصنفية، فإنها تفضل دائما موقعا وعلى مسافة في وسط الصورة، حيث العقل والعاطفة يتقاطعان. يتحقق داخل المهد، الذي يمنح بالتالي شكلا وصورة رهان تحديد هوية الذات (أنا ونحن وهم) وكذا ظهورها (ذات مستعرضة أو ذات مشاركة أو ذات منحبسة). فكأننا بالزمن قد أوقف تحليقه داخل البورتريه، لكي يتفرغ لمنح مظهر للجسد، ولتقاطع الانتباهات وتشابكها ولحدث الحضور.

كيف يتبلور هذا الحضور أمامي؟ كيف يتأسس تقاطع الأجساد من هذا النوع؟ إنها نفس الاسئلة دائما. عندما نكون بصدد بورتريه جماعي، فكيف للفاعلين فيه أن يتقمص الواحد منهم جسد الآخر؟ تسمح دراسة مقارنة لجدارية Gioto من إنجاز Shapiro وكذا لبورتريهات جماعة من الهولنديين تمت دراستها من طرف Alois Riegel (8) من تجاوز

ثنائية (أمام - وراء) لكي يحيل التلفظ على قدرة وإنجاز (9) معينين، وعلى توزيع قيمي ورمزي للأدوار والوظائف داخل البورتريه.

يسند التلفظ الذات، وضعا اعتباريا (شفرة مسبقة) مطابقا لوضع اجتماعي ما. ولكي يستجيب التلفظ لهذه المقتضيات، فإنه يؤسس لأشكال خارجية نموذجية وعادية ومعتادة. يجب إذن، وبعيدا عن كل استعادة للإشارات أو الأجساد، الإحاطة بتلفظ اجتماعي يضمن هذا الانخراط، داخل مجالات مختلفة وداخل جنيسات البورتريه، كبورتريه الدعاية السياسية والبورتريه السياسي الرسمي والبورتريه الفني. ويمكن بالنسبة لكل مظهر من هذه الأشكال الخارجية، الإشارة لنشاط تنعكس فيه صورة ما عن الذات. ممارسة تعتمدها هذه الاخيرة لكي تقدم حول محيطها صورة ما عن نفسها التي من خلالها تتحدث عن وضعها الاعتباري كأن يقول رجل السياسة: "أنا الأذكى والأتقى "وبالتالي الأصلح، أو تقول عارضة أزياء: " أنا الجمال والرشاقة" أو يقول بطل رياضي: "أنا القوة التي لا تقهر "...الخ. يكون من المفيد في هذا المضمار، أن نبحث في تجليات اللغة الواصفة (ميتا اللغة) حيث البورتريه يتحدث عن نفسه، كما نحدد الكيفية التي تتمثل بها الصورة الفتوغرافية الانتخابية علاقة الفرد بالجماعة. أو نبحث في المعايير التي تحدد، من خلالها، مجالات الموضة مفهومها للجمال. تسمح بالتالي، مقارنة للممارسات وكذا تحققات جنيسات البورتريه، بملاحظة بعض التغييرات والتحسينات المميزة لل "أنا" عبر تحولها في صيغة الجمع الى "نحن" أو في صيغة التعميم والبناء للمجهول "هم". فما هي المظاهر الخارجية والنصية الخاصة، والملازمة لهذه الممارسات أو تلك، التي تقابل امتدادات الأنا؟ وما طبيعة العلاقة، القائمة بين الذات وجماعتها، التي تعمل هذه المظاهر الخارجية على وصفها ورصدها؟ تستدعي بالكاد بعض التواطئات النصية انتباهنا. فالبورتريه باعتباره جنسا جامعا (محددا)(10)، يلتحم كجنيسات، حيث تحققاتها النصية، تتناسل الواحدة منها من الأخرى، عبر الكشف من خلال سلسلة من الاتصالات والقطائع، عن بعض أوجه الترابط والتعالق. تكشف هذه الجنيسات عن ترابطات متزامنة شأن بورتريه السوابق

القضائية وبورتريه التعريف أو متعاقبة تشهد عن تطور الممارسات كما تكشف كذلك عن طابع الاستمرارية (البورتريه الدعائي الانتخابي الذي يتراجع ليفسح المجال أمام البورتريه الرسمي بمجرد الإعلان عن اسم المرشح الفائز)(11). وبالتالي يمكن القول، إن تتبع التجليات الخارجية والشكلية يسمح بإعادة إنشاء سحنات وتشابهات عائلية عملية.

هوامش

1- Todorov tzvetan : Eloge de l individu , essai sur la peinture flamande de la renaissanceed le seuil 2004.

2- Anne Beyaert Gesline (semiotique du portrait , De Dibutade au Selfie) ed De Boeck Superieur 1ere 2017 rue du Bosquet 7 B 1348 Louvain la Neuve . ed المقال المترجم من ص 131 إلى 134.

3- Todorov op cit

4- lessing clement (Au dela des limites de la peinture et de la poesie) Traduction francaise) Hermann 1990.

5-يتعلق الأمر بلوحة تشكيلية تظهر، من خلال إطارها الأمامي، إمرأة ترضع مولودها وبمحاذاتها راعي للأغنام. كما نشاهد في الإطار الخلفي للوحة، عاصفة رعدية تقصف تجمعا سكنيا ريفيا.

6-أي من خلال الصفحات القادمة من المؤلف.

7-ينظر ص ص 149 . 151 . حيث حللت الباحثة ملصقات سياسية لرؤساء فرنسيين سابقين أمثال فرانسوا ميتران و نيكولا ساركوزي . المترجم

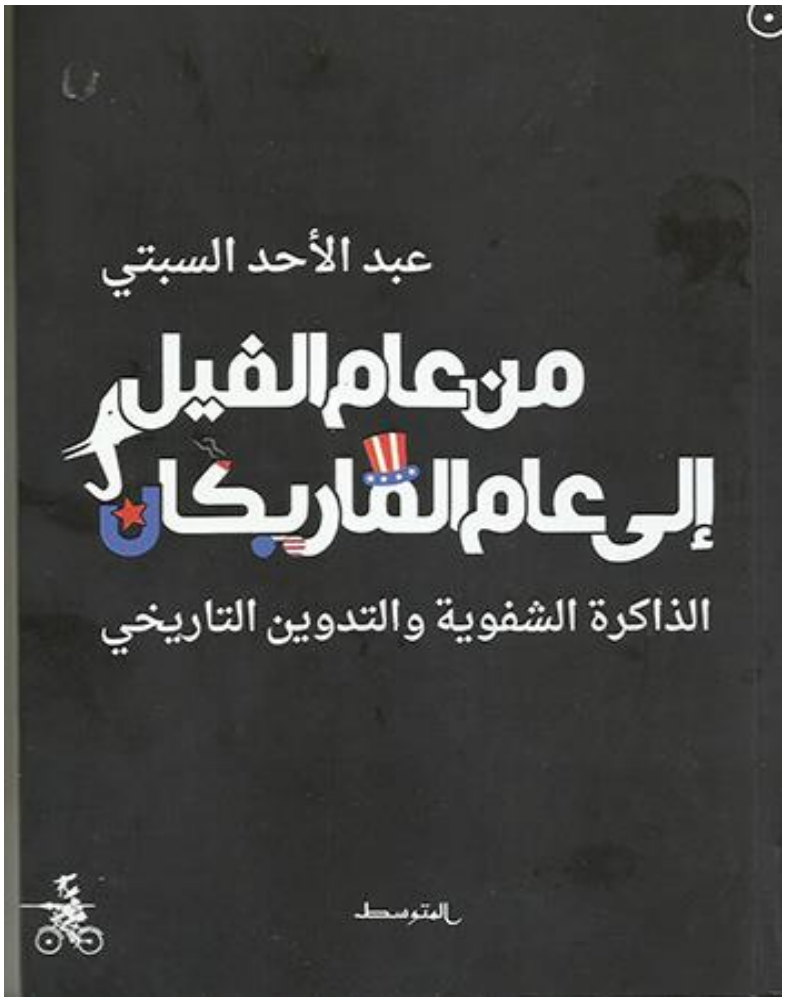
8- Alois riegl (le portrait du groupe hollandais , traduction francaise d aurelie Dutho , hazan , 2008

9- توظف الباحثة المفهومين من خلال مرجعيتهما اللسانية عند كل (فردناند دوسوسير و نعام تشومسكي - (المترجم)

10-تتحدث الباحثة عن جنس البورتريه بإعتباره جنسا جامعا لمجموعة من الأجناس الصغرى أو الجنيسات ، المترجم

11-ينسحب هذا الأمر، بطبيعة الحال، على الانظمة الرئاسية الجمهورية (المترجم) .

صدر حديثا للأستاذ عبد الأحد السبتي



الهيئة الاستشارية

جمال حيمر – نور الدين حيمر عبد الرفيق بوركي محمد يشوتي عمر حلي محمد الخطابي

نجيب بنداود عز الدين بونيت خالد أمين أحمد راضي كمال الحبيب

مجلة علامات

ص ب 123 المدينة الجديدة – مكناس

المغرب

موقع المجلة على الأنترنيت

www.saidbengrad.net

البريد الإلكتروني : **s_bengrad@yahoo.fr**

الهاتف :00212537693246 - 00212 661 48 24 49

الفاكس : 00212537693246

الاشتراك في أربعة أعداد	100 درهم
اشتراك المؤسسات :	300 درهم
اشتراك الدعم :	500 درهم وما فوق

تبعث الاشتراكات باسم سعيد بنگراد عن طريق حوالة بريدية أو إلى الحساب البنكي

2121455250150014 البنك الشعبي– مكناس

Alamat
Revue culturelle

المشاركون في العدد الثامن والخمسين

سعـــيد بنـــكراد
محمـــد الـــداهي
ســـالم اكـــوينـدي
سعيـــــــد أراق
محســــن الدموس
عبد الكريم الفرحي
حســـن الطـــويل
مصـــطفى العـطار
عبــد الـرزاق أوتمي
ياســـين معنـــان
الحســـين والمــداني
محمـــد الشنقيطي

.

الثمن 25 درهما