مجلة أبحاث

العدد الرابع

جامعة محمد بوضياف
بالمسيلة - الجزائر

مجلة أكاديمية محكمة
تصدر عن مخبر سيميولوجيا المسرح
بين النظرية والتطبيق

issn:2602-585X

العدد: سبتمبر/2018

جامعة المسيلة– الجزائر

Université de M'sila- Algérie

كلية الآداب واللغات
Faculté des lettres et des langues

مجلة أبحاث – العد الرابع

سبتمبر 2018

مجلة علمية أكاديمية محكمة (فصلية) -تصدر عن مخبر سيميولوجيا المسرح بين النظرية والتطبيق بجامعة المسيلة

الرئيس الشرفي للمجلة:

أ.د . كمال بداري - رئيس الجامعة

مدير المجلة / مسؤول النشر:

أ.د .العمري بوطابع – مدير المخبر

رئيس التحرير:

د.عمر عليوي

هيئة التحرير:

د .ناصر بركة	د. مفتاح خلوف	د.عبد العزيز بوشلالق
د .ارفيس بلخير	د .أحمد أمين بوضياف	أ.د عيسى بوفسيو
د. الطيب لطرشي	د. صالح قسيس	أ.د. فايزة محمد سعد

الإشراف التقني:

المهندس

إسلام محمد نجيب بختي

البريد الإلكتروني:

revue.abhath@gmail.com

الهيئة العلمية والإستشارية

أ.د –محمد زهار	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
أ.د – لخضر حشلافي	جامعة زيان عاشور الجلفة
أ.د – عبد القادر دامخي	جامعة الحاج لخضر باتنة1
أ.د –خالد كاضم حميدي	جامعة النجف –العراق
أ.د- فايزة محمد سعد	جامعة عين شمس – مصر
أ.د – نجاة صادق الجشعمي	جامعة القاهرة – مصر
أ.د – السيد حافظ	جمهورية مصر العربية
د. محمود بن راس	جامعة اسطنبول - تركيا
أ.د – بوفاتح عبد العليم	جامعة عمار ثليجي الأغواط
أ.د- مصطفى البشير قط	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
أ.د – محمد بن صالح –	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
أ.د – عباس بن يحي	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
أ.د جمال مجناح	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
أ.د – بن الشيخ عبد الغني	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
أ.د عيسى بوفسيو	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
د.مفتاح خلوف	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
د .بوزيد رحمون	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
د .ختيم عزوز	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
د.محمد زعيتري	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
د.مراد قفي	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
د.يوسف العايب	جامعة الوادي
د.السعيد عموري	المركز الجامعي تيبازة
د. عز الدين جلاوجي	جامعة البشير الإبراهيمي – البرج
د.مبروك دريدي	جامعة سطيف1
د.عبد الله بن صفية	جامعة البشير الإبراهيمي – البرج
د.رشيد مرسي	المركز الجامعي تيسمسيلت
د.مليكة سعداوي	جامعة الحاج لخضر باتنة

د.علاوة كوسة	جامعة ميلة
د .العلجة هذلي	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
د .عماري عز الدين	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
د .لحضر ديلمي	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
د .وهاب خالد	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
د .عبد القادر قصباوي	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
أ .بليصق عبد النور	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
د .محمد الصديق باغورة	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
د.مولود قاني	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
د.نسيمة بغدادي	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
د.حورية زلاقي	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
د.خليفة عوشاش	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
د.زكري بحوص	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
د. هشام ميداقين	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
د. الطاهر لحواو	جامعة محمد بوضياف االمسيلة
د.الصالح قسيس	جامعة البشير الإبراهيمي – البرج

مراسلات

رئيس تحرير مجلة أبحاث – مخبر سيميولوجيا المسرح بين النظرية والتطبيق

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

صندوق بريد 166 طريق إشبيلية – المسيلة - 28001 الجزائر

البريد الإلكتروني

revue.abhath@gmail.com

شروط النشر

المجلة العلمية أبحاث ،مجلة علمية محكمة، متخصصة في الآداب واللغات، ومختلف الدراسات النقدية في سيميولوجيا المسرح لها شروط محددة للنشر كسائر المجلات العلمية الوطنية والدولية، وقواعد يجب على كل الباحثين الراغبين في المساهمة في إثراء منبرها احترامها،وهي:

-أصالة المادة المقدمة للنشر بألا تكون منشورة من قبل أو معروضة للنشر في جهة أخرى.

-يتراوح حجم البحث بين (10) و (20) صفحة بما في ذلك المراجع والملاحق.

يكتب البحث ببرنامج (وورد)، بخط - (Simplified Arabic) ، حجم) 16 (في المتن و (12) في الهوامش.

-تقديم نص المقال مطبوعا في نسختين ومسجلا على قرص أو عن طريق البريد الالكتروني.

-إرفاق المقال بملخصباللغة العربية، وبملخصآخر بالفرنسية أو الانجليزية.

_الهوامش والحواشي تكون في آخر المقال.

-التقيد بمنهجية البحث العلمي وإرفاق المقال المقترح بالبيبليوغرافيا وقائمة المراجع مرتبة هجائيا

- .تقديم المقال إلى الهيئة الاستشارية) اثنان مختصان (سريا مع مطبوعة خاصة بالتقرير،بغرض النظر والتحكيم.

_المقالات التي تنشر تعبر عن آراء أصحابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

-للمجلة حق رفضنشر المقال،أو طلب تعديله بناء على تقرير المحكمين.

-يقدم مشروع كل عدد قبل نشره إلى هيئة التحرير، للنظر فيه وإقراره نهائيا.

-لا ترد المقالات إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

مجلة أبحاث

-مخبر سيميولوجيا المسرح بين النظرية والتطبيق-

الافتتاحية

في إطار النشاط العلمي لمخبر سيميولوجيا المسرح بين النظرية والتطبيق التابع لكلية الآداب واللغات بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة، أصدرت مجلة **أبحاث** وهي مجلة علمية محكمة تعنى بالدراسات والأبحاث في المجالات الأدبية واللغوية والتخصصات ذات الصلة، تهدف المجلة إلى الارتقاء بالبحوث العلمية من خلال نشر البحوث المبتكرة والتي تتسم بالأصالة العلمية والجدية ومتابعة المستجدات والتطورات الحديثة والمعاصرة في ميدان السيميولوجيا وكذا المسرح، يشرف على المجلة نخبة من الأساتذة ذوي الاختصاص على المستوى الوطني والدولي، ذوي الخبرة والكفاءة العالية المشهود لهم بها.

وبهذه المناسبة ندعو الباحثين والمهتمين في مجال سيميولوجيا المسرح لتقديم بحوثهم للنشر بالمجلة علما أن جميع البحوث المقدمة للنشر تخضع لشروط التقييم والنشر المتعارف عليها.

وأخيرا كلنا أمل أن تكون هذه المجلة وسيلة للمساهمة والاتصال والرقي بالمستوى العلمي بين المهتمين بسيميولوجيا المسرح داخل وخارج الوطن.

رئيس التحرير

د.عمر عليوي

بيان الإشارة وتبيان الدلالة في التواصل غير اللساني

طالبة الدكتوراه: حيزية كروش

جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف.

ملخص

يعمد الإنسان إلى استعمال عدد من الوسائل اللغوية وغير اللغوية ليعزز خطاباته، فهو يلجأ إلى تلك الحركات الإشارية الجسمية و جملة المواضيع المحال عليها في الواقع المعاش داخل المجتمع، والمتعارفة بين أفراده، حيث يعمل كل من المرسل والمرسل إليه على استثمار النواتج اللالفظية بغية إتمام عملية التواصلية بكامل المقاييس الإفهامية والمعايير التخاطبية، وغالبا ما يولد المتكلم معاني متعددة باستعماله آليات مغايرة قابلة للاستيعاب من قبل المتلقي.

وبالتالي فالمرسل يسد الفراغات التي من شأنها أن تخلق ضمن الخطاب حال إقحامه في السياق المطلوب، إما لتوضيح لبس، أو تعزيز فكرة،أو التدليل عليها

تفطن الجاحظ إلى أن اللغة في بعض الأحيان تعجز عن التعبير بدقة عما يريد المتكلم إيصاله مما يدفع بالمرسل إلى خلق تقنيات حركية و فيزيولوجية تساوق اللغة لتعزز ذلك البعد الفيزيقي، الذي يحتاج إلى تزاوج متميز بين الأصوات المنطوقة واللغة الصامتة التي تكتسح الجسد،في ظل ممارسات فيزيائية متماهية، تفتح أفق الحوار النفسي المرتهن بالصورة الخارجية للمتحدث، حيث تستثار حواس المتلقي لأداء وظيفة المعاينة والملاحظة،وهذه الأخير تنطلق من تربية الحواس إلى بلوغ المفاهيم،ومن المفاهيم إلى الأفكار ومن الأفكار إلى النشاط السلوكي، الذي يكسر القوقعية الشعورية المختزنة ضمن ما وراء المسموع، ليستبطن المتلقي الصورة المرئية لتعزز لديه عملية الفهم أو التلقي بصفة عامة، وهو ما أسماه بالإشارة، فأبانه في باب كامل تحدث فيه عن بعض الحركات التي يشير بها المرسل إلى دلالات قصدية.

الكلمات المفتاحية: الجاحظ، الإشارة، التواصل غير اللساني.

الإشكالية: ماذا نقصد بالتواصل غير اللساني؟ وما العلاقة القائمة بين التواصل اللساني وغير اللساني؟ وكيف استطاع الجاحظ الإبان عن الإشارة؟ وما هي وظيفتها من منظوره؟

Title of the intervention: A statement of the signal and the indication of significance in the non-verbal communication of Al-Jahiz.

The person uses a number of linguistic and non-linguistic means to reinforce his or her letters. He resorts to these physical gestures and the whole range of topics referred to in the reality of the pension within the society and the familiarity between its members. The sender and the addressee invest in verbal products in order to complete the communication process In all interpretive and rhetorical standards, and the speaker often generates multiple meanings using different mechanisms that can be understood by the recipient.

Thus, the sender fills the gaps that would be created within the discourse once it is inserted in the required context, either to clarify the confusion, to reinforce the idea, or to demonstrate it

Al-Juhaiz noted that sometimes language fails to accurately express what the speaker wants to convey, which leads the sender to create dynamic and physiological techniques. Language coherence enhances the physical dimension, which requires a distinct mating between spoken voices and silent language that sweeps the body under physical practices It opens the horizons of psychological dialogue dependent on the external image of the speaker, where the senses of the recipient to the performance of the function of observation and observation, and the latter from the education senses to reach concepts, and concepts to ideas and ideas to behavioral activity, NH within beyond audio, visual receiver to assimilate the image to enhance the understanding or has a receiving process in general, which is what he called the reference, Vobanh in full door talked about some of the movements that the sender refers to the semantics intentional.

Keywords: Al-Jahiz, Signaling, Non-Lingual Communication.Problematic: What do we mean by non-verbal communication? What is the relationship between linguistic and non-linguistic communication? And how could Al-Jahaz mention the signal? What is its function from its perspective?

1-تعريف التواصل غير اللساني:

يمثل التواصل غير اللساني عملية حيوية ذو طبيعة فيزيولوجية،تتحكم فيه ضرورات بيولوجية،وهو إلى حد ما لغة عالمية مشتركة ،إذ نجد الكثير من الحركات متداولة في العديد من المجتمعات على اختلاف ثقافاتها ودياناتها وطبائعها الحياتية،و التواصل غير اللساني في مفهومه العام هو:"تواصل بدون لغة الألفاظ ، أي بدون تحقيق سمعي و صوتي[1]"،و عليه فإن القوالب اللفظية و الأطر الأكوستيكية تهدف إلى تحصيل عملية الإبلاغ ،فهيئات الجسم و توجهاته (اللامنطوق) تعكس المعززات السلوكية تفرض الصورة الصادقة في الخطاب اللغوي من زاوية مناقضة بأسلوبية انزاحت عن المنطوق ،و بالتالي ربما يصح أن نقول أنها تعبر عن الميتافيزيقيات التي لا يمكن إدراكها إلا من خلال دلائل ترى بالعين المجردة،فإما ينتج عنها تصديق تام أو تفنيد.

يقول إدوارد هول:"يعتبر السلوك الصامت هو الأصل في حياة الإنسان مادام يشكل نسبة اكبر في عالم التواصل[2]"،ومجموع هذه السلوكات الأنثربولوجية و الأخلاقية، وحتى العادات و الطقوس تمثل وجها آخر للغة الإنسانية لا يمكن الاستغناء عنه في أي حال من الأحوال ،إذ تمثل العالم المرئي الذي استوطنته التجارب الذاتية المساوقة للسيرورة الاجتماعية،حيث يفرض على المتكلم استخدام جسده ككتلة متكاملة، وموائمة للسان النطاق لتوليد كم هائل من الحركات المعبرة والموافقة لسياق الخطاب.

حدد هاريسون بعض العناصر المتصلة بالتواصل غير اللفظي، وحصرها في:

- التعابير المنجزة بواسطة الجسد (حركات، ملامح،إشارات...)،وتنتمي إلى شفرة الإنجاز.
- العلامات النظامية كطريقة اللباس،وتتمثل في الشفرة الاصطناعية.
- استعمال المجال وتمثل الشفرة السياقية.
- الآثار التي تحدثها الأصوات و الالوان مثل: نظام إشارات المرور الشفرة الوسيطة.

كما حدد الدارسون بعض الأسس المعمدة في تحليل أنظمة التواصل و نذكرها كالآتي:

- العلامة: (le signe)وهي العلاقة بين الدال و المدلول،فكل خطاب منطوق او مكتوب هو نسق من العلاقات اللغوية،أما العلاقات غير اللغوية هي نظام الإشارات غير الملفوظة نحو: الملصقات وعلامات المرور.
- الأيقونة:(icone) تمثل محسوس لشيء بغية إبراز الخصائص و السمات المميزة لهذا الشيء مثل :الصور الفتوغرافية
- المؤشر :(indice)و هو ما يعبر عن شيء خفي كالدخان فهو مؤشر للنار إذا لم تظهر للعيان.
- الرمز:(symbol)هو كل علامة تشير إلى هوية شيء مثل الحمامة رمز للسلام،الميزان رمز العدالة .[3]

2- العلاقة بين التواصل اللفظي و التواصل غير اللفظي:

تساهم الحركات المولدة عن الجسم الخاضع لضوابط الكلام المسيّج بضوابط لغوية في خلق مزيج كلامي و غير كلامي ،حيث "يتعين على المتكلم توظيف مختلف وسائل البيان"، مما يجعل المتكلم يسافر نجو الأبعاد اللامتناهية في الجسد و الذات لاستقراء كل الأنساق اللغوية،التي بمقدورها توصيل المفهوم أو تعزيزه

الطفل الصغير على سبيل المثال في أولى مراجل اكتسابه للغة نجده يلفظ بمفردات غير مفهومة، فإذا التمس في المتلقي عدم الفهم ،أو الفهم النسبي لجأ إلى استعمال معززات إشارية تدفع المستقبل المقصود إلى قراءة تلك الآليات الحركية ،و دراسة الملامح البادية على الوجه،بهدف تحقيق الفهم ،أو تعزيز المفهوم الأولي – وفي غالب الأحيان تكون تعزيزات مقصودة للتأكيد على الغرض-، " ليكون الجسد بلغته الحية الجسر الواصل بين طرفي الدورة التخاطبية، فهو "ينفتح على إشراقات الذات فينعكس عليها ،ليغدو الجسد بتشكيلته الظاهرة،أول عتبة نصية للعبور من الجسد البراني إلى الجسد الجواني[4]"،أي أن الجسد هو أحد الأدوات التعبيرية التي يرتكز فيها المستقبل على القناة البصرية بشكل أساسي، لكن من غير إقصاء لدور الأذن ، لأن الدراسة تتعلق بالتعزيز لا البديل.

وعليه يمكن القول أن الجسد يعد الآلية المركزية و السياسية المعتمدة من قبل المتكلم في إطلاق تعزيزاته غير اللفظية في خطاب مولد ضمن سياق محدد، يسمح بإنتاج لغة صامتة تحشو الرسالة اللغوية مع العلم أن التواصل غير اللفظي ليس مخططا له دائما، و غالبا ما يأتي من غير نية من كلا طرفي التواصل(المرسل و المرسل إليه)،وهو أكثر فاعلية في عملية الإفهام، و يمكن إجمال العلاقة بين هذين التواصلين في بعض الأمور المتعارف عليها، والموضحة لطبيعة الرابطة التي تجمعهما ،نذكرها فيما يأتي:

- الإعادة(التكرار): وتقوم على إعادة المنطوق بأسلوب صامت مرئي مثل قوله صلى الله عليه و سلم:"من كان له ابنتان أو أختان فأحسن إليهما في الدنيا ماصحبتاه كنت أنا و هو في الجنة كهاتين."

- التناقض: يمكن للسلوك غير اللفظي أن يناقض السلوك اللفظي ،مثل :طلب المدير من أحد الموظفين إحضار بعض الأوراق للزبون ثم أشار له بطرف عينه بأن يحضرها،ثم يعود الموظف ليقول بعدم وجود الأوراق المطلوبة، إذا فالموظف تلقى رسالتين في آن واحد،الأولى لفظية و الثانية غير لفظية.
- البديل: يمكن للتواصل غير اللفظي أن يكون بديلا للتواصل اللفظي،فمثلا ملامح الوجه في كثير من الأحيان تغني عن الكلام، و هذا ما نجده عند الصم البكم.
- التكميل: يمكن للاتصال غير اللفظي أن يكون آلية مكملة للاتصال اللفظي فمثلا الابتسامة بعد أن تطلب شيئا.
- التأكيد:و يتم ذلك باستعمال بعض الأساليب الصامتة، لتأكيد الرسالة و تعزيزها،مثل تركيز المستقبل على ملامح الوجه ليتأكد من صحة العبارة المنطوقة.
- التنظيم:يساعد الاتصال غير اللفظي على تنظيم و ربط الاتصال بين المشاركين مثل: إعطاء إشارة لشخص ما ليكمل الحديث،أو يتوقف عنه .[5]

وهذه العلاقة تخص طرفي الدورة التخاطبية على حد سواء،إذ أن كلا من المرسل و المرسل غليه يعمل على دراسة الانطباعات الأولى لمعرفة المعاني السيميائية المتوارية خلف المفردات، او للاقتناع بمايقال، فالاتصال غير اللفظي يسمح بالولوج إلى عالم المشاعر فيدرك ما بداخل الفرد إذا أجاد استقراء تلك الآليات غير المنطوقة،وما قدر يؤكد صحة هذه العلاقة قول حنفي عيسى:" فأنا إذا أتكلم أسمع في نفس الوقت كلامي،وعلى فرض أنني لا أسمعه فأنا أستطيع على كل حال أن ألاحظ الأثر الذي أحدثته في السامعين،وهذا ما يجعلني أغير كلامي.[6]"

و على هذا الأساس فإن وتيرة عمل التواصل غير اللفظي للإنسان الناطق ترتكز على بؤرة مرئية، تضمن توافر الحصيلة الدلالية للإنتاج الكلامي المرفق باستراتيجيات حركية تعززه.

3- الإشارة في الثقافة المجتمعية :

لكل مجتمع خصوصية ثقافية في بيان الدلالات القصدية من خلال استعمال الإشارات غير اللغوية، التي تعتمد على حركات الجسم، وإيماءات الوجه، وغيرها من الآليات الأخرى التي تدخل الأنسقة المنطوقة، فالإشارة تمثل شكبلا آخر للغة، إذ هي الجانب الصامت في اللغة الذي يؤدي وظيفة تواصلية مهمة.

كما قد تشترك المجتمعات في استعمال تلك الإشارات[7]، مثل: هز الرأس والغمز بالعين، ورفع الحاجبين، وتحريك الشفتين والتعبير باليد والأصابع، إلا أنها تختلف في فهم دلالات ومعاني هذه الحركات، فمثلا: هز الرأس يمنة ويسارا يعني الرفض إلا أن الإشارة في بلد أوروبي مثل بلغاريا يعني الموافقة، والإنجليز يعبرون عن التعظيم والتوقير برفع القبعة، ولكن هذا يعنيعند العرب التهديد كما جاء في خطبة الحجاج بن يوسف الثقفي حيث كشف رأسه وقال مستشهدا بقول الشاعر:

أنا ابن الحلاج وطلّاع الثنايا متى أضع العمامة تعرفوني.

"فالتعبيرات المستمدة من الحركات الجسدية وأعضاء الجسد تختلف في معانيها من ثقافة إلى أخرى[8]"

كان لعلماء اللغة العرب القدامى أثر كبير في هذا الخصوص، ويتضح ذلك من خلال مقدمة البيان والتبيين التي قال فيها الجاحظ:" فأما الإشارة فباليد والرأس والعين والسيف، وقد يتهدد رافع السيف ذلك أجرا رادعا، ويكون وعيدا أو تحذيرا، وبعد فهل تعدو الإشارة أن تكون ذات صورة معروفة، وحيلة موصوفة على اختلافها في طبقاتها ودلالتها وفي الإشارة بالطرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح مرفق كبير ومعونة حاضرة...ومبلغ الإشارة أبعد من مبلغ الصوت.[9]"

من الواضح اهتمام الجاحظ ببيان الإشارة، وتبيين دلالتها وأهميتها البالغة في تفعيل النسيج التواصلي وتعزيزه، فهو يعطيها الحظ الأوفر من البلاغة، فقد صرح بأنها أبلغ من الصوت، إذ يعتبرها أنها تعزيز قوي للخطاب، ودليل آني وبليغ.

وعليه فإن الإشارة لها دور كبير في الثقافة العربية، حيث استطاع المتكلم وغير المتكلم على حد سواء استغلال جوارحه للتعبير عن حاجاته ومشاعرهّ، فقد تمكن من ترجمة إيماءاته إلى حكم وأمثال سادت في عصره وفي العصور التي تأتي بعده كقول أحدهم : إذا ارجحن شاصيا فارفع يدك، وقصدوا بارجحن أي مال، وشصا يشصوا شصوا: ارتفع ورموا بمجموع هذه الحركات أنه إذا سقط الرجل وارتفعت رجله فاكفف عنه وأرادوا إذا خضع لك فكف عنه.[10]

ذكر الجاحظ تعريف البيان في كتابه البيان والتبيين ووضّح أنواع الدلالات البيانية كاللفظ ، والإشارة ، والعقْد ، والنّصبة ومدح أصحاب البيان وضرب أمثلة في ذلك ، وشنّع على أصحاب العيّ والحصر وضرب أمثلة شعرية لكلا الضّربين ، وذكر لنا خطبًا لفصحاء عاشوا في زمن الفصاحة ، وأشعارًا لشعراء عاشوا في زمن الاحتجاج ، كلّ ذلك لبيان أهمية الفصاحة والبلاغة وأنها من البليغ كالقطب من الرحى 0

وعند النظر في كتاب البيان والتبين نجد أن الجاحظ عقد بابًا للصمت والحث عليه ، وبابًا آخر يشنع فيه على أصحاب التقعير ، وأبوابًا في مدح اللسان ، وهو لا يرضى على كلا الطرفين 0 بل الذي يرضيه إصابة القدر في الكلام ، وأن تكون الألفاظ والمعاني بَيْن بَيْن 0

الصمت غالبا ما يترافق مع الكلام، وقد كان الجاحظ من بين أولئك الذي رأوا بلاغة الصمت، ودلالاته التي تندرج ضمن الأنسجة المحكية المنطوقة، يقال أن أعرابيا قال:" الصمت أجلب للمودة واعمل بالمهابة، وأزيد في الصيانة وأبقى للجسد.[11]"

قال أبو نواس في هذا السياق:

مُتْ بداء الصمت خير من داء الكلام إنما السالم من ألجم فاه بلجام.

الصمت أحد الجوانب غير اللغوية التي اهتم الجاحظ ببيانها، والتي نظر إليها على أنها وسيلة للإبلاغ، ففي كثير من الأحيان يغني الصمت عن كثير من الكلام، ويعبر عما يعجز اللسان عن التعبير عنه، وخير دليل المثال القائل: الصمت حكمة، وقولهم: إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب.

الجسد كتلة متكاملة فينظر الجاحظ، حيث يستخدم الإنسان جوارحه بكل أبعادها الظاهرة والخفية في التعبير والتواصل، فكل الحركات الصادرة عن الجوارح (تتحول إلى إشارات ثقافية، وهي لا تخص جهة جسمية معينة، وغنما عملية شاملة يمارسها الجسم الإنساني).[12]

تكمن أهمية الإشارة لدى الجاحظ في تمكن الإنسان من تفسير ما يصدر عن الآخر من مشاعر وتصرفات، وصعوبة التواصل باستخدام الجسد ليست في التصرفات في حد ذاتها بقدر ما هي في قلة الانتباه للوسائط الواردة من المخاطِبين.

4- الإشارة لدى الجاحظ:

عقد الجاحظ في كتابه البيان والتبيين بابا للبيان وأقسامه وأنواعه ودلالته على المعاني، فاتسع مدلوله حيث قال في تعريفه:" البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى...فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع"، ولربما قصد الإشارة في معناها اللغوي التي تشمل بعض الحركات التي يقوم بها أعضاء الجسم للإبانة، وترجم ذلك بقوله :" كثيرا ما تنوب الإشارة عن اللفظ، وكثيرا ما تغني عن الخط.[13]"

قدم الجاحظ الإشارة في هذا المضمار على أنها تقوم بوظيفيتين، وهي النيابة عن اللفظ في حال غياب الدلالة عن ذهن المتلقي، والثانية هي الاستغناء عن اللفظ نهائيا إذا كانت الإشارة أحق منه في التبليغ.

تعقب الجاحظ أصناف الإشارات وبين أن هناك إشارات غير لغوية (الملبس، البر وق، الرعود، الألوان...)، والإشارات اللغوية (والتي تعددت مفاهيمها في الفكر العربي الإسلامي، ونالت حظا وافرا من التشعيب والتشقيق مما صعب الحكم على بنيتها.[14])

كما قسم الدلالة إلى خمسة أقسام، وهي اللفظ والخط والإشارة والعقد والنصبة واللفظ، وهذا التقسيم باعتبارها أحد عنصرين أساسيين من عناصر البيان، هما الدلالة والمعنى ، وعرف

الدلالة عند الجاحظ "بأنها الأداة التي يستعملها المرء للتعبير عن معانيه مهما كان جنسها ونوعها". وبين موقفه من الإشارات التي يستخدمها الإنسان بقوله:" فأما الإشارات فأقرب المفهوم منها رفع الحواجب، وكسر الأجفان، ولي الشفاه، وتحريك الأعناق، وقبض جلدة الوجه، وأبعدها بثوب على مقطع جبل عين الناظر، ثم ينقطع عملها ويدرس أثرها ويموت ذكرها[15]"، كما أنه رأى أن الإشارة يؤتى بها من باب المجاز كقول الشاعر:

يرمون بالخطب الطوال وتارة وحي الملاحظ خيفة الرقباء.

وعليه فإن الإشارة عند الجاحظ لها فضل على اللفظ، باعتبارها متحررة من كل القواعد والقوانين المتحكمة في الألفاظ، ومنزهة عن كل ما يمكن أن يحد من فعاليتها في إيصال الرسالة بشكل متميز ومختصر، وبذلك استطاع الباحثون العرب يحددوا للإشارة أهميتها ووظيفتها المتمثلة في الإيجاز وأخرجوها عن معناها الحسي إلى معاني أخرى (تدور في معظمها حول الإيجاز، إذ يقصدون منها الإيماء واللمحة الدالة).[16]

عرض الجاحظ إلى موضوع الإشارة بشكل مباشر، فقد تحدث عنها من باب البلاغة، جاعلا منها أسلوبا من أساليب الإيجاز، ونمطا بلاغيا له قيمته وحضوره في اللسان العربي، فهو عمل على ربط الكلام المنطوق بالإشارة ربطا منطقيا، وأزال كل قطيعة إبستيمولوجية بينهما، فالإشارة في نظره دعم للكلام في مواضع محددة، وأبلغ منه في مواضع أخرى.

خاتمة: تمخضت هذه الدراسة عن جملة من النتائج أهمها:

- التواصل غير اللساني هو استعمال للجوارح الإنسانية، وغيرها من الآليات التي يمكن أن تؤدي وظائف تبليغية.
- من الممكن أن يكون التواصل غير اللساني قائما على الصمت، الذي يعد في نظر العرب أبلغ من الكلام في كثير من السياقات.
- العلاقة بين التواصل غير اللساني والتواصل اللساني وطيدة جدا، فكل منهما يرتكز على الآخر، ويقويه ويعززه.
- اهتم الجاحظ ببيان الإشارة، وتسليط الضوء على فاعليتها في التواصل غير اللساني.
- يعد الجاحظ من بين العلماء الذي فتحوا مجالا كبيرا للحديث عن الإشارة غير اللغوية، والتي تقوم على الفيزيائية الجسمانية.
- حدد الجاحظ خمسة أصناف للدلالة، وكان من بينهم الإشارة التي رأى بأنها تنوب عن اللفظ، أو تدعمه .

الهوامش:

-[1]أحمد عزوز، مجلة اللغة و الاتصال، مخبر اللغة العربية و الاتصال،منشورات دار الأديب، ع1،2005،ص56.

-[2]إدوارد هول،رقصة الحياة،تر:نظمي لوقا،دار الكتاب، القاهرة،مصر،1987،ص8.

-[3]ينظر: ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربية الحديث،دار البشائر،2002،ص102.

-[4]عبد الله محمد الغدامي، المرأة و اللغة ،المركز الثقافي العربي،بيروت ،لبنان،ج2،ط1،1998،ص70.

-[5]ينظر: أبو أصبع صالح،الاتصال الجماهيري، دار الشروق،عمان ،الأردن،ط1، 1988،ص43.

-[6]حنفي عيسى، محاضرات في علم النفس التربوي،ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون،الجزائر، 2003،ص82.

- [7]ينظر: محمد فكري الجزار، سيميوطيقا التشبيه من البلاغة إلى الشعرية، نفرو للنشر، مصر، ط1، 2007، ص86.

- [8]ينظر: زكي حسام الدين، الإشارات الجسمية –دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل، مكتة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص26.

- [9]الجاحظ، البيان والتبيين، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، لبنان، ط2، 2000، ص7

- [10]ينظر: أبو يعقوب يوسف بن طاهر الخولي، فرائد الخرائد في الأمثال، تح: عبد الرزاق حسين، دار النفائس، الاردن، ص43.

- [11]أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، تح: وداد قاضي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 1999، ج4، ص199.

- [12]ينظر: فريد الزاهي، الجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص40.

- [13]الجاحظ، البيان والتبيين، ص78.

- [14]ينظر: مصطفى السعدني، إستاطيقا الإشارة –دراسة بلاغية سيميوطيقية- دار هاجر للتصوير، 2003، ص73.

- [15]الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مؤسسة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1969، ص48.

- [16]ينظر: عبد الله محمد سليمان عنداوي، البلاغة القرآنية في التصوير بالإشارة والحركة الجسمية، مطبعة الامانة، مصر، ط1، 1995، ص8.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أبو أصبع صالح،الاتصال الجماهيري، دار الشروق،عمان ،الأردن،ط1، 1988.
2. أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، تح: وداد قاضي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 1999، ج4.
3. أبو يعقوب يوسف بن طاهر الخولي، فرائد الخرائد في الأمثال، تح: عبد الرزاق حسين، دار النفائس، الأردن.
4. أحمد عزوز، مجلة اللغة و الاتصال، مخبر اللغة العربية و الاتصال،منشورات دار الأديب، ع1،2005.
5. إدوارد هول،رقصة الحياة،تر:نظمي لوقا،دار الكتاب، القاهرة،مصر،1987.
6. الجاحظ، البيان والتبيين، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، لبنان، ط2، 2000.
7. الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مؤسسة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1969.
8. حنفي عيسى، محاضرات في علم النفس التربوي،ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون،الجزائر، 2003.
9. زكي حسام الدين، الإشارات الجسمية –دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل، مكتة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص26.
10. عبد الله محمد الغدامي، المرأة و اللغة ،المركز الثقافي العربي،بيروت ،لبنان،ج2،ط1،1998.
11. عبد الله محمد سليمان عنداوي، البلاغة القرآنية في التصوير بالإشارة والحركة الجسمية، مطبعة الامانة، مصر، ط1، 1995.
12. فريد الزاهي، الجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003.
13. محمد فكري الجزار، سيميوطيقا التشبيه من البلاغة إلى الشعرية، نفرو للنشر، مصر، ط1، 2007
14. مصطفى السعدني، إستاطيقا الإشارة –دراسة بلاغية سيميوطيقية- دار هاجر للتصوير، 2003.
15. ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربية الحديث،دار البشائر،2002.

المسرح المدرسي بين النظرية و لتطبيق

الدكتوره: أسماء غجاتي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة.

ملخص

يندرج المسرح المدرسي ضمن التنشيط المسرحي الذي يتم في إطار المدرسة، ويشكل جزءا من العملية التربوية، حيث إن من أهدافه تأهيل المتفرج متمثلا في المتعلم/ الطفل، من خلال تربية حسه الدرامي وتعريفه بمراحل العمل المسرحي و مساعدته على النقاش والحوار بعد استكمال العرض.

وبذلك تخلق علاقات جديدة بين المعلمين و المتعلمين تتجاوز هدف نقل المعرفة(من التلقين) إلى التعبير عن أنفسهم و تنشيط خيالهم وإبداعهم للتواصل الحركي، من أجل فسح لمجال للتلميذ كي يتفتح. وبشكل عام فإن المسرح المدرسي على درجة كبيرة من الأهمية، وقد أصبحنا أكثر وعيا بحاجة الأطفال(العرب) إلى وجبات سمعية و بصرية في مقابل الواجبات المدرسية.

هذا الطرح يدفعنا إلى مناقشة واقع هذا المسرح في المؤسسات التربوية الجزائرية بأخذ عينات محدودة لاستكشاف مدى ارتباط المسرح بأنشطة التعلم، وإدراجه ضمن المنهج الدراسي، وأيضا مدى اهتمام المؤسسات الرسمية به باعتباره من السياسة الثقافية و التربوية الشاملة.

Résumé :

Le théâtre scolaire fait partie de l'activisme théâtral qui se déroule dans le cadre de l'école, il fait partie du processus éducatif,étant donné que parmi ses objectifs on trouve la réhabilitation de spectateur qui consiste à l'apprenant/ l’enfant en augmentant son sens du théâtre, en l'initiant aux étapes du travail théâtral et en l'aidant à discuter et à dialoguer après l’achèvement de la présentation.

Ainsi son crées de nouvelles relations entre enseignants et apprenants au-delà de l'objectif de transfert de connaissances (de l'endoctrinement) pour pouvoir s'exprimer et activer leur imagination et leur créativité dans la communication motrice, afin de permettre à l'étudiant de s'étendre.

En général, le théâtre scolaire est très important et nous avons pris davantage conscience de la nécessité pour les enfants (arabes) de préparer des devoirs audiovisuels en échange des devoirs scolaires.

Cette proposition nous amène à discuter la réalité de ce théâtre dans les établissements d’enseignement algériens en prenant des échantillons limités pour déterminer dans quelle mesure le théâtre est lié aux activités d’apprentissage, et à son inclusion dans le programme d’études, ainsi que l’intérêt des institutions officielles en tant que politique culturelle et éducative.

– [1]المسرح وسيلة من وسائل التعليم:

يعرف التدريس بأنه:" مجموعة النشاطات التي يقوم بها المعلم في موقف تعليمي لمساعدة تلاميذه في الوصول إلى أهداف تربوية محددة،ولكي تنجح عملية التدريس فلا بد للمعلم أن يوفر مجموعة من الإمكانات والوسائل، ويستخدمها بطرق وأساليب معينة للوصول إلى أهدافه، وعليه أن يتأكد من صلاحية طرقه وأساليبه وأدواته ووسائله، ومن مدى ارتباطها بالأهداف التي يسعى إليها"[2].

ثم إن أساليب التدريس تعود إلى اختيار المعلم الذي يضعها وفقا لمجموعة من المتغيرات كمحتوى المادة، ومستوى المادة ومستوى الأهداف، ومستوى التلاميذ وميولهم، ذلك أنه يستخدمها في تفاعله مع التلاميذ.

نعم يمكن أن نتحدث عن ملء خزان المعلومات والأفكار والمفاهيم والنظريات، ثم تصنيفها وتفسيرها الذي يكون في المرحلة الابتدائية، ليساعد على النمو العقلي و الإنساني للمتعلم.

ولكن لا يجب أن يكون الأمر عن طريق تراكم المعلومات بل بوضع خطة منتظمة ومِراساً مستمرا من المعلمين، لتسهيل وصول المعرفة إلى المتعلمين، بطرح الأسئلة وتحليل النصوص وإدراك فائدتها، مما يسمح لهم بتحليل مشكلات ما -قد تكون اجتماعية- ووضع حلول لها انطلاقا من النصوص المقدمة، فيحصل نمو في المعرفة و التفكير.

قد يقول قائل إن الحديث عن المسرح المدرسي في الجزائر ليس وليد اليوم، وإنه استخدم في مجال التربية والتعليم نتيجة تطور نظريات التربية، وتحديث طرق ووسائل التدريس.

حيث تؤكد الدراسات العلمية نجاح عملية مسرحة المناهج واستعمال النشاط الفني كوسيلة تربوية- بما تتضمنه من تجانس بين الفكر المطروح والشكل الفني- مع المتعلمين خاصة في السن المبكرة من حيث الاستيعاب و القبول السهل.

إذ "يصبح الطفل مستعدا للاستماع إلى الأناشيد و الترانيم والحكايات بشيء من الدقة، وبالصيغة الأساسية التي وردت عليها، وهي سمة يمكن الاتكاء عليها، لنقدم له كثيرا من المعارف و

القيم عن الانتماء الاجتماعي والمعتقدات التي يحتكم إليها "[3]، من المفاهيم السلوكية كالتعاون، و الاحترام و الصواب و الخطأ...

أقصد هنا الشريحة العمرية بين السادسة والثانية عشرة، ولو أن هناك من الباحثين من قسمها إلى مرحلتين: (من 6 إلى 9 سنوات) و (من 10 إلى 12 سنة)، وقد قابل فرويد سيغموند Freud Sigmund المرحلة ما بين السادسة والعاشرة من العمر بما يسمى مرحلة الكمون حيث أن "الطاقة الجنسية تختفي لتصل إلى مرحلة من الكمون؛ حيث تنمو لدى الطفل القوى النفسية؛ فنجده يميل إلى جماعة الرفاق، وينهمك في التعلم، وتنمية أناه الأعلى، وتتوجه الدوافع غير المقبولة اجتماعيا إلى مستويات ثقافية، مثل: الرياضة ، والميول الفكرية، و العلاقات الأخوية..."[4].

والمعلم حينئذ يستطيع تقديم أدب وفن يمكِّن المتعلم من التذوق والمتعة وتقوية الخيال وبالتالي يصل إلى المعرفة العقلية التي تفضي إلى تعديل السلوك، وإمكانية الإبداع من خلال تنشيط الخيال وقوة التصور الذي يمكن أن تنميه هذه الوسيلة في عرض الحقائق والمعلومات.

خاصة وأننا نعلم أن الطفل (لا يُلَقَّن) عندما يتلقى قصة مهما كانت وسائل تقديمها، فالأدب إبداع لغوي يقدم معرفة جمالية، والوظيفة الجمالية هي التي تحدد نوعه بوصفه أدبا، وإن كان من تميز لأدب الأطفال عموما، فهو أنه يتوجه لمتلق معروف، تمثل قدرات نلقيه عاملا أساسيا من عوامل تشكل هذا الأدب الذي يكتب خصيصا له.

- امتداد أزمة:

رغم أننا ننادي دائما بأهمية المسرح بالنسبة للمتعلمين، نجد في المقابل من لا يهتم لهذا الأمر، حيث نشهد انحسارا لحركة المسرح مع المتغيرات التي طرأت على الثقافة بشكل عام، ومع اضمحلال دوره في التغيير الاجتماعي، ولهذه المشكلة أسباب كثيرة، منها اقتصادية، و إدارية، وتقنية، وفنية، وربما أهم من كل هذا غياب الجمهور* ، الذي يعتبر أهم طرف في العرض المسرحي بل أنه "الهدف الرئيسي لهذا النشاط"[5]، إذ لا يمكن أن ندعو عملا فنيا مسرحا إذا لم يتم تقديمه أمام جمهور.

وربما ترجع ظاهرة عزوف الجمهور عن المسرح، لعدم تقديم العروض التي تتناسب وواقعه، وأذواقه ورغباته، بل أن من العروض ما و مبتذل وسطحي بغياب النصوص الجيدة أو غياب المبدعين الأكفاء، كما أن للتقطع في الإنتاج المسرحي وعدم إستمراريته اليد الطولى في ذلك ، و بالتالي استبداله بما تقدمه الفضائيات ووسائل التكنولوجيا الأخرى.

و في ظل غياب الوعي المسرحي ** عند المتلقي العربي عموما و الجزائري بصفة خاصة، فأننا لو خصصنا الحديث عن المسرح المدرسي فنجد أن أبعاد هذه الأزمة تمتد إليه، خاصة وأن لا اهتمام به من طرف المؤسسات الرسمية، التي لم تتوجه على الأقل بإدراجه بصورة واضحة في مناهج التعليم، رغم أن هناك علاقات تماس بينه وبين أشكال مسرحية أخرى تمثل الخطوات التالية التي تستكمله، وأقصد: المسرح الجامعي ThéâtreUniversitaire ، ومسرح الهواة Théâtred'amateurs.

وعلى الرغم من مرور أعوام من الحديث عن وجوب استنبات المسرح في حقل التعليم الجزائري، إلا أنه لم تظهر نشاطات مسرحية مدرسية بحته، ولا إطارا نظريا لها يكون في شكل خطة تتضمن نصوص إرشادية للمعلمين، أو ندوات، أو إصدارات، أو حتى مقالات متخصصة، أو من خلال إشراك موجهين للنشاط المسرحي على مستوى وزارة التربية، فالتنظير في واد و التطبيق في واد آخر.

- **سؤال البداية:**
- **هل هناك مسرح في المدرسة الجزائرية؟**

قمت بزيارة بعض المدارس على مستوى ولاية المسيلة وولاية سطيف بصورة عفوية، حيث لم أضع أي أساس لاختياري لها، وقد تحاورت مع بعض معلميها، للإجابة عن السؤال.

كانت كل الإجابات الأولية بالنفي، حتى خلت نفسي أسأل عن أمر ليس من ثقافتنا، ولا يتعلق بعاداتنا وتقاليدنا.

ولكن بعد التعمق أكثر في بعض المفاهيم المتعلقة بالعملية التربوية، وطرق التدريس ووسائله، عرفت أن هناك ما يعرف بمسرحة الحدث، الذي يرتبط بمفهوم آخر هو فهم المنطوق (النص المنطوق) .

وقد أكد الكل أن لا حديث عن (المسرح) و (مسرحة الأحداث) ضمن الندوات التي تجمع المعلمين بالمشرفين على العملية التربوية في مستويات أخرى من مديرين ومفتشين، وإذا كأن مثل هذا الأمر فأنه لا تحليل عميق ودقيق له.

كما أن الجهات الرسمية لم توضح هذه المفاهيم (الجديدة) بدقة، إلى درجة أن بعض المعلمين الذين تحريت عندهم الأمر يتعاملون معها بمفاهيم سابقة معروفة في برامج التعليم كالتعبير الشفوي.

أو أنهم يتعاملون مع تلاميذهم باستعمال الحوار و اللجوء إلى الحركات (أو الإيحاءات كما أسموها) لأجل تقديم معلومات.

أما أن يعرفوا أن الأمر يتعلق بفن فلا،وهنا يتبين أكثر ما كنت أشرت إليه من قبل عن انحسار المسرح وتدني الوعي المسرحي عند المتلقي العربي عموما و الجزائر بصفة خاصة، وأن العلاقة غير واضحة بين المشرفين على التعليم مهما كانوا وفن المسرح، أو على الأقل المسرح المدرسي ومسرح الطفل.

وبالتالي يكون العمل وفق تصرف وتقدير المعلمين، حيث يتأسس وفق نظرتهم إلى عملية التعليم، "فالمعلم الذي يشعر بأنه موجه وباحث مرشد ومعد للمواد التعليمية، لابد وأن يستخدم طرقا ووسائل تعليمية تعطي الطالب الفرصة للقيام بالنشاط التعليمي بطريقة ذاتية"[6].

كما أن المعلم الذي يرى بأن التلقين هو أساس التعليم فأن طريقته في التدريس سوف تنسجم مع هذه النظرة

– عود على بدء:

تحصلت على هذه المعلومات في أول خطوة لي، حيث وجدت أن من أصل ست معلمات فأن معلمة واحدة فقط أفادتني بمصطلح (مسرحة الحدث) وعرفته بطريقة تلقائية، حيث قالت أن هناك بعض المواد أو حتى الدروس التي يمكن للمعلم أن يستعين في تقديمها ببعض ما يتعلق بالمسرح من عناصر كالحوار.

كأن يجعل المتعلم يعيد سرد ما يتعلمه من نصوص(نصوص منطوقة) قد قُدِّمت له وأفيد بمفهومها، وذلك بطريقته الخاصة، وذلك باستعمال وسائل لغوية وغير لغوية.

أمَّا عن الوسائل اللغوية فأنها تتعلق بما في ذاكرة المتعلم من ألفاظ ومفردات حتى وأن كانت بسيطة ليضعها ضمن أساليب، ويعيد سرد ما فهمه مما كأن المعلم قد قدمه له خلال الدرس، ولكن يكون ذلك في إطار حواري.

وبالنسبة للوسائل غير اللغوية فتتعلق بالإشارات التي يمكن أن يستعملها المعلم (لأنني أعلمت أن استعمال الإشارات يكون من طرف المعلمين، مع أني أرى بضرورة إستعمالها من طرف المتعلمين)، ليساعد المتعلم على استكمال عملية السرد، حتى يستطيع أن يسترجع ما تحصل عليه من معلومات سابقة بأسلوب آخر أو أن يسرد قصصا أخرى، لها علاقة بالمحيط الأسري أو الاجتماعي وتصب في الموضوع ذاته.

ويمكن أن نستنتج ما لهذه العملية على بساطتها من فائدة من خلال إدماج الكل في الدرس، وتجاوز مشكل تفاوت المستوى بين التلاميذ، مادامت هذه الوسيلة تفتح أفق الخيال عندهم وتجعلهم في حال جاهزية لتمثيل الدور، وحتى لو نسي هؤلاء المعلومات المقدمة لهم فأن الإشارات الحركية (أو كما يدعونها الإيحاءات) التي قد تقدم لهم من طرف المعلم، أو حتى الشركاء في الحوار يمكن أن تساعدهم على استكمال ما هو منقوص.

ولكن هناك ملاحظة لابد أن أشير إليها وهي أنه لا يجب الحديث عن الحوار Dialogue،بأنه أهم ما في فن المسرح، نعم "إذا ذكرت المسرحية ذكرت معها الحوار... ذلك أن الحوار أداة مسرحية فهو الذي يعرض الحوادث ويخلق الأشخاص، ويقيم المسرحية من أولها إلى ختامها"[7].

وقد يبدو ذلك طبيعيا باعتبار المهمة المسندة إليه في الواقع اليومي، فهو مادة الاتصال و التواصل.

ويختلف الأمر – بطبيعة الحال- مع المسرح، حيث يكون الاختيار و الترتيب و الحذف، وأيضا صياغة على أسس موضوعية، حتى يكون للحوار المحمول في اللغة دلالة تجسيدية، تشخيصية، وصفية، إشارية.

قلت قد يكون كل هذا أساس الحوار في المسرح عموما، ولكن لا ننسى أن كل ممارسة تتضمن حوارا أي تبادلا للحديث بين شخصين أو أكثر يمكن أن نعتبرها مسرحا.

ثم أن الحوار لا يتعلق بهذا الفن فقط، ولكنه عنصر فني بارز في عدد من المصنفات العربية غير المسرحية، وفي الرواية و الشعر، و الحكايات الشعبية...[8]

– دليل المعلم و البرنامج الأسبوعي:

رجعت إلى دليل اللغة العربية، و البرنامج الأسبوعي المتعلقين بطبيعة الحال بالمعلمين، فوجدت فعلا مصطلح مسرحة الحدث محدودة بالأقواس أمام مادة المحفوظات، وفهم المنطوق، بالنسبة للسنوات: الثانية والثالثة، مناهج الجيل الثاني.

لكن دون تحديد لمفهوم هذا المصطلح وما يندرج ضمنه من مفردات تمكن المعلمين من استثمارها في نشاطهم التربوي و التعليمي، خاصة وأن واقعنا – كما سبق الذكر- لم يرتبط فيه أفراده بفن المسرح ولا بمكوناته ومراحل استكماله وأقصد (النص، الخشبة، الممثل، الإخراج، الديكور، الموسيقى، المتلقي، الدراماتورج...).

دون أن ننكر سببا آخر أجده هاما وهو"غياب التعاون المطلق بين المؤسسات التعليمية و الأكاديمية العربية المعنية بتدريس الفنون و العلوم المسرحية، وفشلها في وضع برنامج أكاديمي متطور يساهم في إثراء ثقافة المتعلمين ونقلهم من الحيز النظري إلى التطبيقي"[9].

لأن الاهتمام بفئة هؤلاء المتعلمين في المؤسسات المتخصصة في المسرح، من شأنه أن يفيد المجتمع بفنانين أكفاء مهما كان تخصصهم، يأخذون على عاتقهم مهمة تنشيط الحركة

المسرحية في كل مستوياتها، ومنها المستوى المدرسي، ويمكن حتى الاستفادة منهم كمنشطين دراميين.

مما جعلني أستنتج أن لا وجود لمشروع مسرحي بيداغوجي أصلا، أو أن الأمر يتعلق بعدم وضوح في الرؤية، وأن هناك بعض الجهود المبعثرة و الموزعة، و التي تعمل كل على حدة، ويمكن أن يرجع هذا التفاوت في النشاط إلى ابتعادها عن بعضها فكريا أو بحكم اختلاف طرق التدريس عندها.

خاصة وأن بعض من سألتهم (سألتهن) ضحكوا بسخرية وأجابوا بأن الأمر لا يهمهم، ولا وجود لمسرح في المدرسة، ولكن الهدف هو استكمال البرنامج الدراسي بأبسط الطرق أي (التلقين).

رغم أن من هؤلاء من هم أكثر خبرة بالواقع التعليمي وبمشكلاته، وبما يحصل داخل حجرات الدراسة.

في حين أن من ضرورات تطوير المناهج الدراسية أن ترتبط بوجود معلم مؤهل ومقتنع بجدوى هذا التطور "فمع البدء في التفكير بالتطوير يجب أن يهتم القائمون بإعداد المعلم القادر على تنفيذه وليس المعلم الحريص على التلقين و الضبط... أو المعلم الذي لا يقتنع بمشاركة التلاميذ مشاركة إيجابية منذ بداية العملية التربوية إلى نهايتها، فبدون المعلم الواسع الأفق لا يمكن لأي تطوير أن ينجح"[10].

ومنه فما دام المسرح المدرسي محصور في دائرة ضيقة جدا، فأنني لا ادري بأنه يمكن أن يتحول إلى فعل ثقافي يومي أو ممارسة مسرحية يومية.

نعم يمكن أن نتحدث عن تحقيقه للمتعة الفكرية و الجمالية للمتعلمين (فاعل/ متلقي)، إذا أُستعملَ فعلا كما يجب أن يكون، وحتى وأن كأن بمفهوم مصطلح (فهم المنطوق).

– مسرحة الحدث/ فهم المنطوق:

قد يُقبل مصطلح مسرحة الأحداث، لأنني أجد فيه أحد معأني المصطلح المسرحي المسرحة Théâtralité "الذي يستدعي في ذهن المتلقي معنى تحويل وإعداد مادة أدبية أو فنية أو حدث في الحياة اليومية للمسرح"[11].

بل أنني أجد أن هذا المصطلح أقرب إلى معنى (التمسرح)، الذي يعبر عن إضفاء طابع المسرحة على أية ممارسة، أو أنه يتعلق بكل ما يحمل طابع الفرجة.

ويبقى المعنى المقبول عند حدود هذه المعاني فقط. لأن في المسرحة معان أخرى أدق، تتعلق بإظهار الخصوصية المسرحية أي ماهية المسرح بكشف الأعراف المسرحية وإبرازها كعناصر تتعلق بالمسرح في حد ذاته وليست في سياقها التاريخي، وذلك باستخدام كل الوسائل التي تكشف عن آليات أنتاج العمل المسرحي ككل في كل مراحله(النص، العرض)، وهذا هو مبدأ التغريب Distanciation من خلال قطع التسلسل الدرامي، واعتماد السرد بدل الحوار، وتذكير المتفرج بأنه في مسرح وأن ما يحدث أمامه هو مجرد تمثيل، وتغيير ظروف العرض المعتادة كظهور الممثلين من بين الجمهور، وإشراكهم في العرض المسرحي كوسيلة لدمج خشبة المسرح بالصالة.

وغيرها من الوسائل التي استخدمت لكسر المسرح الإيهامي illusionThéâtre d'بشكله المغلق حيث يتم إخفاء الأعراف المسرحية، ويشكل كمحاكاة تصويرية للواقع، مما يؤدي إلى التلقي الانفعالي البحت بالنسبة للمتفرج.

أما عن فهم المنطوق فيمكن أن أتكلم عنه من خلال استعانتي بمذكرات المعلمين التي وضعت بطبيعة الحال على أساس دليل الأستاذ الموضوع وفق البرنامج الجديد لوزارة التربية الوطنية (مناهج الجيل الثاني)، ويتعلق الأمر بـ :

- ✓ مذكرة الأستاذ، السنة الأولى إبتدائي.
- ✓ مذكرة الأستاذ، السنة الثانية إبتدائي.
- ✓ مذكرة الأستاذ، السنة الثالثة إبتدائي.
- ✓ مذكرة الأستاذ، السنة الرابعة إبتدائي.

مع العلم أني تحريت أيضا مذكرة الأستاذ للسنة الخامسة إبتدائي، المحددة وفق التوزيع السنوي لجميع المواد، و التي يمكن استحداثها في السنة القادمة، رغم أنه لا وجود لمصطلح فهم المنطوق.

فلاحظت مايلي:

- أن فهم المنطوق هو ميدان من ميادين اللغة العربية، المتمثلة أيضا في التعبير الشفوي، وفهم المكتوب، و التعبير الكتابي.
- أن الكفاءة الختامية لهذا الميدان هي جعل المتعلم "يفهم خطابات منطوقة يغلب عليها النمط الحواري ويتجاوب معها"[12].
- فالمعلم يقدم النص قراءة أو سردا على مسمع المتعلمين بصوت معبر، مرفق بالإشارات و الإيحاءات المساعدة على شدِّ الانتباه، وتركيز اهتمام المتعلمين على الفهم، وإعادة السرد إذا اقتضت الضرورة.
- لتأتي مرحلة اختيار مدى فهم المتعلمين للنص المنطوق، والاستزادة في توضيح المعنى، من خلال طرح أسئلة توجيهية، تأتي الإجابة عنها في سياق الفهم المستهدف من النص المنطوق، مع تشجيع تكرار الإجابات.

ومنه تكون مرحلة السرد (إعادة السرد)، بتشجيع مبادرات المتعلمين بإعادة سرد النص المسرود بحسب الفهم المحقق، أو حتى سرد قصص عن بعض العائلات من الجيران و الأقارب ومن أصدقاء ومعارف المتعلمين، والتعريف بها، وإعادة سرد قصص سمعوها، تنسجم ومضمون النص المنطوق المقدم.

وهذا هو مجمل مركبات الكفاءة لهذا الميدان.

- يرتبط ميدان فهم المنطوق بميدان التعبير الشفوي –مثلما يرتبط فهم المكتوب بالتعبير الكتابي- ارتباطا كبيرا، فالكفاءة الختامية لهذا الأخير هي جعل المتعلم يحاور ويناقش موضوعات مختلفة انطلاقا من سندات مكتوبة أو مصورة، في وضعيات تواصلية دالة.

– حيث يمكن وصف المشهد المقدم تلقائيا من المتعلمين تجاوبا مع الأسئلة التوجيهية، ويتم بذلك تنظيم تعابيرهم وبناء حوارات ثنائية نتيجة هذه الأسئلة، مما يساعد على التواصل بينهم، وفهم الحديث، ويمكن لكل متعلم أن يقدم ذاته ويعبر عنها، مع إمكانية بناء نص قصير، يكون خلاصة لأفكار يتم ربطها بمشاركة الجميع.

وأشير إلى أن فهم المنطوق بخطواته الموضحة وليس كميدان ، أكبر من أن يقترن بمادة اللغة العربية فقط، وأرى بأنه إذا كانت الخطة التي يتضمنها تعني لعب الأدوار، فأنها يمكن أن تكون منهجا عاما لتعليم المواد التعليمية الأخرى مثل العلوم ، التاريخ، و التربية الإسلامية، و التربية المدنية... من خلال إستثارة قدرات المتعلمين، بتمثيل أدوار غير أدوارهم الحقيقية دون تكلف في تقمصها ما دام كل التركيز على الحركة و اللغة، وعلى إيصال المعرفة بشكل ما كطرح مشكلة، تتم مناقشتها بتبادل الأسئلة و الحوار، حتى الوصول إلى حل مقنع.

مع تعويد المتعلمين على توظيف بعض عناصر الإخراج الضوئية و الصوتية، و التعبير بالوجه و الحركة و الإشارة، وكل هذا في إطار الثقة بالنفس و العمل ضمن الجماعة.

وأن إيراد مثل هذه المفاهيم لا يعني بأن المسرح المدرسي أو مسرح الطفل بصفة عامة هو المسرح كما نفهمه نحن الكبار ولكن الأمر يتعلق بلحظات يقوم فيها المتعلمون بتمثيل الشخصيات وبعض المواقف العاطفية، بحث يمكن أن (يتحركوا) وأن (يتحاوروا) مع بعضهم البعض، أنطلاقا من طبيعة الأطفال التي تميل إلى لعب الأدوار والمحاكاة و التقليد، وبذلك يمكن استكشاف المادة الدراسية بوسائل مختلفة، وكسر الجمود وظهور الانفعال وتداخله مع التفكير، حيث تحصل الدهشة والحزن والغضب في محاولة التلاميذ(المشاركين)الوصول إلى الهدف، فيتم التعلم.

وعندما نتحدث عن اللعب فليس اللهو أو تمضيه الوقت كما هو شائع، ولكن يتعلق بألعاب المحاكاة أو الألعاب الدرامية -و التي تحمل بشكل من الأشكال معنى الصراع بين قوتين لأجل تحقيق هدف- وهي أيضا "تمثل الحركة أو الفعل و النشاط، بحيث يتحرك الأطفال في الغرفة ويتكلمون مع بعضهم البعض، كذلك تتطلب هذه الألعاب التخيل، فالأطفال عليهم استخدام مخيلتهم بحيث يرون من خلالها أكثر مما يقترحه عليهم المعلم"[13].

وهذا لا يعني أن يكون العمل عشوائيا،ولكن يجب أن يكون ممنهجا من حيث تحديد الأهداف التربوية ووسائلها، وبما يخدم المجتمع و البيئة.

وهنا يظهر أيضا مصطلح آخر هو التمثيل Représentation[14] التي يحتاج إلى دقة كبيرة لتحديد مفهومه الذي أصبح مشكلة في السياقات الحديثة للغة النقد المسرحي، لذلك سأكتفي بالقول أنه أصبح مقصورا على الأداء، والأداء لم يعد بالضرورة تمثيلا.

كما أنه عندما نتحدث عن المحاكاة أو التقليد ، فلا عيني التقليد أو الحكي التلقائيين، ولكن المقصود تقليد حركة أو صوت بتحكم ووعي، الذي يتحول مع نمو الطفل ليصبح تمثيليا،"وهو التقليد المصحوب بالخيال حيث يستخدم الطفل عصا ليقلد الفارس على حصانه أو تتحول قطعة خشب في يده إلى مسدس أو بندقية وتصبح اللعبة طفلة"[15].

وهنا تظهر امتدادات نظرية المحاكاةسواء كما هي معروفة عند أرسطو، أو تلك التي وضعها برتولد بريخت من خلال نظرية التغريب.

– مقترحات وأمنيات :

– وضع خطة عامة للنشاط المسرحي للعام الدراسي، حيث يؤخذ بعين الاعتبار من طرف المعلمين، ولا يصبح أمرا اختياريا أو نسبيا.

– الخروج من إطار (قاعة الدرس)إلى الساحات وبعض الفضاءات الأكبر داخل المدرسة، و التي يمكن أن تكون أماكن قابلة للعرض، ولو بصورة دورية، حتى يتمكن المتعلمون من تقديم عروض مسرحية أقرب ما تكون للمسرح من حيث مكوناته اللاأدبية (الشكل).

– مع الاستفادة من النصوص التي يمكن أن يبدعها المتعلمون بحيث تصبح مناسبة لعرضها مسرحيا، ومنه يمكن خلق تكنيك فرجوي جديد في الدروس.

– وبالتالي يمكن تجاوز فكرة أن مسرحة المناهج المدرسية هي مجرد (فهم المنطوق) بما هو نقل للنصوص المسرودة باستعمال العناصر اللغوية و اللالغوية التي تكون بحسب حتى تقدير المعلمين ولا تعطي الأهمية لخيال المتعلمين.

- تشجيع المتعلمين للمشاركة في العروض المسرحية المؤثرة في مستويات عمرية وشرائحية أخرى مثل مسرح الأطفال ، مسرح العرائس...، وبالتالي يكون له أثره على فعل التغيير الاجتماعي بما يحمله من موضوعات أخلاقية، تربوية، تثقيفية....

- يجب أن يكون المسرح المدرسي فعلا يوميا، نظراللإحتياجالإبستمولوجي – الذي يضاهي الإحتياج البيولوجي- بكل مستوياته، و بالتالي من المهم أن يقدم المعلمون المعرفة المتعددة ضمن البرامج اليومية، ولا يكون التعامل مع المسرح كفعل مناسباتي النزعة و التوجيه.

- تنشيط النقد من طرف المعلمين و المشرفين على العملية التربوية، ولو كان في مستوى التعليق أو الرأي أو إبداء الملاحظة و المناقشة، بما يقود إلى تحسين الأداء ورسم الشخصيات وليجعلها أكثر إقناعا، حتى تكتمل العملية التربوية وفق اللعب الدرامي.

- توسيع المساحات التثقيفية المخصصة للمسرح من خلال الإعلام بمجمل وسائله السمعية والمرئية والمقروءة.

- وإصدار سلاسل مطبوعة لنصوص من المسرح المدرسي مع التعليقات وتوضيح المفاهيم، أو مجلات متخصصة تتضمن المواضيع المسرحية المدرسية والدراسات والتجارب المختلفة سواء الوطنية أو العالمية، حيث نجد أن بعض الدول العربية تصدر مجلات متخصصة للمسرح المدرسي على غرار السعودية مثلا التي تصدر مجلة مسرح الطفولة و الشباب عن وزارة المعارف السعودية.

- تفعيل التعاون بين المؤسسات والهيئات العربية لنقل الخبرة والتجارب خاصة في ظل المستجدات الفكرية والتقنية و العولمة الثقافية.

- تنشيط الندوات والملتقيات والدورات التدريبية سواء الوطنية أو العربية التي من شأنها أن نفتح أعين المعلمين والمشرفين على جهود الآخرين لإدراج الثقافة المسرحية ضمن المناهج التعليمية إدراجا حقيقيا لا مجرد الحديث عنه أو مناقشته بشكل سطحي، أو إيراده ضمن مجرد توصيات معتادة.

ثم إن لهذه النشاطات الدور الهام في تجاوز ضيق المدارك و الأفق بالنسبة للقائمين على العملية التعليمية، وذلك من خلال تبادل الحوار والخبرات.

- استحداث مسابقات للمسرح المدرسي على المستوى الواحدة أي بين أقسامها المختلفة أو حتى بين مجموعة مدارس تتمحور حول مواضيع تخص المناهج المدرسية (كمنتج وكموضوع)، ومسابقات خاصة بالنصوص المسرحية التي يبدعها المتعلمون لتشجيعهم أكثر.

إذ يعتبر المسرح المدرسي وسيلة لاكتشاف المواهب والطاقات المتذوقة للمسرح، وبالتالي ضمان ترشيحها للانضمام للفرق المسرحية لتكوينها وصقلها، حتى نخدم الساحة المسرحية وتسهم في تنميتها.

- إدراج التربوية المسرحية في مدراس الأطفال،مع تسمية هذه المادة باسمها مباشرة، دون تغطيتها بمفاهيم أخرى، خاصة في ظل استغلاق بعض المفاهيم المتعلقة بمسرحة المناهج التعليمية بالنسبة لكثير من المعلمين، و بالتالي فإن إدراج المسرح كمادة تتوضح معالمها أكثر، مّما يضطر المعلمين إلى أخذها بعين الاعتبار وتغيير وسائل التعليم التقليدية.

– هوامش:

[1]

[2] مروان أبو حويج: المناهج التربوية المعاصرة(الأساسيات- مشكلات المناهج – تطوير وتحديث)،ط1، الدار العلمية الدولية ودار الثقافة للنشر و التوزيع، عمان- الأردن،2000، ص 173.

[3] أنور عبد الحميد الموسى: أدب الأطفال... فن المستقبل، د ط، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان،2010،ص 116.

[4] امتثال زين الدين الطفيلي: علم نفس النمو من الطفولة إلى الشيخوخة، ط1، دار المنهل اللبناني، بيروت- لبنان، 2004،ص43.

[*] إن مشكلة غياب الجمهور عن حضور العروض المسرحية يحتاج إلى طرحها للمناقشة من طرف المتخصصين، لأن الأمر ليس هينا، بل قد يؤدي بالمسرح إلى الانهيار، في عصر الديجيتال. فإذا كان غياب الجمهور في بدايات المسرح الجزائري بسبب عدم دخوله ضمن عاداته وتقاليده، كما كان من الصعب على هذا الجمهور أن يفهم اللغة العربية الفصحى، إما لجهله هذه اللغة، أو لأن أذنه لم تتعود على سماعها.

(ينظر:مجلة الثقافة: س10، ع 55، يناير-فبراير، 1980،ص30. و مجلة آمال:ع1980،5، ص14، وغير من المراجع التي تؤرخ للمسرح الجزائري.). فما بال الجمهور في جزائر2017، وقد أصبح لكل مدينة مسرحها إلى جانب الأشكال المسرحية المختلفة من مسرح محترف ومسرح هواة ومسرح جامعي... ،وأيضا انعقاد المهرجانات و الملتقيات المتخصصة وغيرها من السبل التي من شأنها أن تنمي رغبة الجمهور لحضور المسرح.

[5] مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور(دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره)،دط،دت، ص7.

[**] حدث معي في تجربتي الشخصية من خلال تدريس مقياسي: المسرح العربي والمسرح الجزائري لطلبة الماستر، عند سؤالي المباشر: إذا أقيم عرض مسرحي في المدينة فهل هناك من سيذهب لحضوره؟ فوجدت الرفض من الكل تقريبا، إلى درجة أن بعضهم اعتبر أن الأمر يتعلق بالأخلاق، على أساس فكرة رائجة عن ارتباط المسرح بالترفيه و اللهو والتهريج، أما من قال نعم فكان لمجرد الاستكشاف فقط،وذلك كله رغم نجاح الدروس النظرية واستحسان الكل للمعلومات المقدم لهم عن فن لم يسمعوا عنه و عن مكوناته من قبل. فإذا كان هذا حال نخبة المجتمع (في المدينة) فما حال كل المجتمع؟.

[6] مروان أبو حويج: المناهج التربوية المعاصرة، ص175.

[7] توفيق الحكيم الفنان، دط ، دار الكتاب الجديد ، دت، ص109.

[8] ينظر: معجم مصطلحات الأدب، ج1، مجمع اللغة العربية، القاهرة- مصر، 2007،ص 20.

[9] المسرح العربي- المسيرة و التحديات، فعاليات المهرجان الوطني للمسرح المحترف(27-28-29 ماي 2007)، منشورات محافظة المهرجان للمسرح المحترف- وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص140.

[10] مروان أبو حويج: المناهج التربوية المعاصرة، ص: 211-212.

[11] ماري إلياس- حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان، لبنان، 1997، ص462.

[12] مذكرة الأستاذ، السنة الأولى ابتدائي (الجيل الثاني)،دار البصمة الذهبي للنشر و التوزيع،الجزائر،2016.

[13] أبو الحسن سلام: مسرح الطفل (النظرية- مصادر الثقافة- فنون النص-فنون العرض)،ط1،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،الإسكندرية- مصر،2004،ص86.

[14] محمد محمود الحيلة: تصميم وإنتاج الوسائل التعليمية التعليمة،ط1،دار المسيرة للنشر والتوزيع ،عمان- الأردن،2000،ص 347.

[15] ينظر:محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة(دراسة ومعجم إنجليزي- عربي)،ط1،الشركة المصرية العالمية للنشر،مصر،1996،ص 60-64.

جماليات المكان في رواية وطن من زجاج لياسمينة صالح

الدكتور: عبد القادر العربي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

ملخص

حب الوطن من الإيمان عبارة أثيرة دغدغت مشاعرنا ونحن صغارا ، وفهمنا مغزاها البعيد ونحن كباراولكي يكون للوطنية معنى عميقا فيفترض أن تكون هذه العبارة الخالدة أملا في تحقيق المواطنة في رحاب الوطن الكبير ، فقد أصبحت مسألة المواطنة هي التي يتمحور حولها الصراع في مجتمعنا ، فما معنى أن يكون المواطن وطنيا ؟ لأن مشكلة هذا المواطن اليوم ليس أن يكون وطنيا بل أن يكون فعلا مواطنا ، ويتمتع بتلك المواطنة غير المشروطة المضمونة بقوانين وعلاقات محكمة ، بين الحاكم والمحكوم ، مامعنى أن يكون الإنسان وطنيا ضمن واقع بائس ومستقبل غامض ، كيف لنا اليوم في خضم التكالب على وطننا نعلن الولاء له والدفاع عنه ، فالوطن هو الحياة ومن لا وطن له لا حياة له ، لقد تناول ثيمة الوطن عدد لا بأس به من المبدعين ذكورا وإناثا وكلهم وكلهن أرادوا ترسيخ فكرة المواطنة وحب الوطن ، بطريقة خاصة وهذا ما حاولت إثباته الكاتبة ياسمينة صالح في مدونتها " وطن من زجاج " لقد بكت هذا الوطن ورأفت بحاله لما فعله بعض المستهترين بالثوابت ، ويفكرون بعقول غيرهم ودعت من خلال سردها وسبكها الفني اللامتناهي ضرورة الحفاظ على الوطن والدفاع عنه ، لأنه هو الملاذ الأخير لكل إنسان .

فكيف وظفت هذه الثيمة الفريدة ؟

هل وفقت الكاتبة في سردها لتغيير نظرة المتلقي لمعنى الوطن ؟

هل استطاعت تحديد وطن للكتابة بعينه ؟ كيف تجلى الوطن والمكان في ذات المبدعة ؟

ما أسباب تحول الكاتبة ياسمينة صالح من الكتابة عن الحب والرومانسية للخوض في أمور السياسة وحب الوطن والدفاع عنه ؟

الكلمات المفتاحية : الوطن ، المكان ، الحياة ، ياسمينة ، الحفاظ ، الدفاع ، الأرض ، الإخلاص .

أهمية المكان :

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة لا لأنه أحد عناصرها الفنية ، أو لأنه المكان الذي تجري فيه الحوادث وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب ، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية بما فيها من حوادث وشخصيات ، وما بينها من علاقات ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه وتعبر عن وجهة نظرها ، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية ، والحامل لرؤية البطل والممثل لمنظور المؤلف ، وبهذه الحالة لا يكون المكان كقطعة القماش بالنسبة إلى اللوحة ، بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة ، إنّ المكان " ليس عنصرا زائدا في الرواية فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة ، بل إنّه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله " "[1] "

المكان والواقع :

بداية لا بد من الاتفاق على أنّ المكان في الرواية أيا كان شكله ليس هو المكان في الواقع الخارجي ، ولو أشارت إليه الرواية أو عنته أو سمّته بالاسم إذ يظل المكان في الرواية عنصرا من عناصرها الفنية ، إنّ المكان في الرواية هو " المكان اللفظي المتخيل ؛ أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي وحاجاته " [2] " ، " فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة " [3] "

إنّ المكان في الرواية قائم في خيال المتلقي وليس في العالم الخارجي وهو مكان تستثيره اللغة من خلال قدرتها عل الإيحاء ، ولدلك كان لا بد من التمييز بين المكان في العالم الخارجي والمكان في العالم الروائي ، " وإذا كانت نقطة انطلاق الروائي في التقاليد الواقعية هي الواقع ، فإنّ نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع ، إنها إنشاء عالم مستقل له خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره " "[4] " .

فعندما يستعين المبدع بوصف المكان أو تسميته فهو لا يسعى إلى تصوير المكان الخارجي وإنما يسعى إلى تصوير المكان الروائي ، وأي مطابقة بينهما هي مطابقة غير صحيحة ، وما استعانة الروائي بالتسمية أو الوصف إلا لإثارة خيال المتلقي .

وظيفة المكان في الرواية :

في الرواية التقليدية يظهر المكان مجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات أو تقع فيها الحوادث ، ولا تلقى من الروائي اهتماما أو عناية وهو محض مكان هندسي ، وفي الرواية

الرومانتيكية يظهر المكان معبرا عن نفسية الشخصيات ، ومنسجما مع رؤيتها للكون والحياة وحاملا لبعض الأفكار ، وفي هذه الحالة " يبدو المكان كما لو كان خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر " [5] ".

وفي كلتا الحالتين يظل المكان في إطار المعنى التقليدي للمكان في الرواية ، ويمكن أن يعد هذا المعنى البنية التحتية على حين يمكن أن يحقق المكان بنية فوقية ، يغدو فيها المكان فضاء ، وذلك عندما يسهم المكان في بناء الرواية وعندما تخترقه الشخصيات " فيتسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث وهي فوقها كلها ليصبح نوعا من الإيقاع المنظم لها " " [6] " .

إنّ الوضع المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح محددا أساسيا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز ؛ أي أنه سيتحول في النهاية إلى مكوّن روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور ، وهكذا يدخل المكان في الرواية عنصرا فاعلا في تطورها وبنائها ، وفي طبيعة الشخصيات التي تتفاعل معه ، وفي علاقات بعضها ببعضها الآخر ، وعليه يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء الروائي ، فالمكان يكون منظما بنفس الدقة التي نظمت فيها العناصر الأخرى في الرواية ، لذلك فهو يؤثر بعضها ويقوي من نفوذها كما يعبر عن مقاصد المؤلف ، وهكذا فالفضاء الروائي أكثر شمولا واتساعا من المكان ، فهو أمكنة الرواية كلها إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات وهو ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة ؛ لأنه يعاش على عدة مستويات من الراوي بوصفه كائنا مشخصا وتخيليا أساسا ، ومن خلال اللغة ثم من الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان وفي المقام الأخير من القارئ أو المتلقي الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة ، وهكذا يتجاوز المكان وظيفته الأولية المحددة ، بوصفه مكانا لوقوع الأحداث ، إلى فضاء يتسع لبنية الرواية ويؤثر فيها من خلال زاوية أساسية هي زاوية الإنسان الذي ينظر إليه ، إنّ المكان الهندسي البحت لا يمتلك قيمة فنية ومن هنا كان اختلاف المكان في الرواية عن المكان في الواقع الخارجي ؛ لأنّ المكان في الرواية هو المكان معروضا من زاوية الراوي والشخصيات والحوادث والأفكار ومن خلال تفاعلها جميعا معه ، " إنّ المكان الروائي لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له وليس هناك أي

مكان محدد مسبقا وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم "[7]".

ولذلك ميز " غالب هلسا " بين ثلاثة أنواع للمكان بحسب علاقة الرواية به وهي :

-**المكان المجازي** : وهو الذي نجده في رواية الأحداث وهو محض ساحة لوقوع الأحداث لا يتجاوز دوره التوضيح ولا يعبر عن تفاعل الشخصيات والحوادث .

-**المكان الهندسي** : وهو الذي تصوره الرواية بدقة محايدة تنقل أبعاده الابصرية ، فتعيش مسافاته وتنقل جزئياته من غير أن تعيش فيه .

-**المكان بوصفه تجربة** : تحمل معاناة الشخصيات وأفكارها ورؤيتها للمكان وتثير خيال المتلقي فيستحضره بوصفه مكانا خاصا متميزا "[8]".

تميز المشهد الروائي الجزائري منذ تسعينيات القرن الماضي بظهور نمط جديد من الكتابة السردية ، أنتجته مناخات الفتنة الجزائرية يوسم برواية المحنة وهي رواية تتخذ من المأساة الوطنية بؤرة سردها ، فمنها تتولد أسئلة متنها الحكائي ، وفي ضوئها تتشكل مختلف عناصر سردها واستنادا إليها تتخذ رؤى كتابها ومواقفهم من الذات في علائقها بالآخر والعالم ، وقد جسد هذا النمط المستحدث في خارطة الرواية العربية الجزائرية عدد مهم من النصوص ، اتخذ من المحنة الجزائرية منطلقا ومدارا ومدى إذ تمثل رواية " وطن من زجاج " للروائية ياسمينة صالح أنموذجا لتلك المحنة .

من هي ياسمينة صالح ؟

هي إحدى الروائيات من الجيل الجديد جيل الاستقلال الذي تزخر وتعج به الجزائر من مواليد حي بلكور الشعبي وهو ما يعرف اليوم بحي الشهيد بولوزداد عام 1969 ، وهي قاصة وروائيةحاصلةعلى دبلوم في العلومالسياسية والعلاقات الدولية وشهادة الليسانس في علم النفس ، اشتغلت في بداية حياتها بمهنة التعليم ، لكنها انسحبت لتوجه مستقبلها نحو الصحافة المكتوبة فعملت كمحررة بجريدة المجاهد ، وتولت الإشراف على القسم الثقافي بمجلة نسائية جزائرية ، بدأت قاصة ثم روائية إذ نالت روايتها " بحر الصمت " جائزة مالك حداد لعام 2001 والتي صدرت في طبعتين واحدة ببيروت والأخرى بالجزائر عن طريق منشورات الاختلاف ، وصدرت في طبعة جديدة شهر جويلية من عام 2009 ، كما صدر لها مجموعات قصصية وهي "

حين نلتقي غرباء عام 2002، قليل من الشمس تكفي ، وطن الكلام عام 2001 ما بعد الكلام وهي مجموعة قصصية عام 2003 ، أحزان امرأة من برج الميزان عام 2001" نالت بسببهمعدة جوائز أدبية عربية وجزائرية ، كما صدر لها " ناستالجيا " وهي عبارة عن ترجمة أدبية لقصص غربية ، هي عضو في جمعية الشباب المغاربية للحرية والإبداع ، و عضو شرفي في الجمعية الافريقية للطفولة والتنمية الذي يوجد مقرها في ساحل العاج سابقا " وكوت ديفوار حاليا " ، قال عنها الأديب التونسي حسن العرباوي في جريدة الصباح التونسية " ياسمينة صالح اسم يبدأ الآن ولن ينتهي لأنه ارتبط بالإبداع الجميل الذي يمضي هادئا وثائرا إنها الدم الجزائري الجديد الذي لا يخشى من مواجهة الماضي والتاريخ معا وهي ببساطة بحر صمت من النوع المميز "، ولها إبداع باللغة الفرنسية وصدرت روايتها " وطن من زجاج " عام 2006 وصدرت لها روايتها الرابعة " في المدينة مايكفي لتموت سعيدا تغريبة لخضر زرياب عام 2010 .

قراءة في العنوان :

انطلاقا من نظرية التلقي يعد العنوان سمة بارزة تؤشر على مضمون الرواية وتشكيلها السردي ، ثم إنّ العنوان يحمل في طياته دلالات سيميائية متعددة المسارب ، تفتح أفقا للنص الروائي وتجعل المتلقي يمارس مغامرة حوارية للعنوان رغبة في الكشف عن أغوار المعاني والدلالات الكامنة ، لأن المبدعة ياسمينة لما وضعت عنوان روايتها " وطن من زجاج " أرادت استثارة المتلقي واستفزازه وإرغامه على المشاركة في إعادة إنتاج النص من جديد ، فقد تكررت لفظة " الوطن " تعريفا وتنكيرا أكثر من تسعين مرة ، ؛ وهذا فيه دلالات عميقة لما تريد تثبيته في ذهن القارئ النبيه ، جاء في إهداء المبدعة " حين نستيقظ صباحا ولا نجد وطنا نتكئ عليه نكتشف حدة اليتم والفراغ المهول الذي نجره يوميا في عمرنا الجاهز للانكسار ، إلى الوطن الذي نحبه برغم كل شيئ ونعيش فيه برغم كل شيئ " "[9] ".

فالعنوان عنصر من عناصر العتبات النصية والذي يشير إلى كل مايمكن أن يشكل عتبة لدخول للنص ، ويشمل ذلك العنوان والمقدمة والإحالات الابتدائية وصورة الغلاف وخطوط العنوان وشكل الكتاب عموما ، وعنوان الرواية ارتبط ارتباطا وثيقا بالبناء العام للنص وامتد عبر شرايينه ، ودخل في جميع مساماته وتمفصلاته الدقيقة ، فعنوان الرواية يقف حاجزا منيعا أمام تماهي النص الروائي مع بقية النصوص الأخرى ، ومن ثم فإنّ العنوان يمنع النص الروائي

من الذوبان والتحلل بالنصوص الأخرى ، وهذا حتى لا يفقد النص هويته وبطاقته االشخصية ، لقد جاء عنوان الرواية مثيرا وصادما لأول وهلة للمتلقي ، وهنا نجده قد شخص الواقع المزري للشباب الجزائري التائه ، فقد وجد ذاته محروما من كل ما يطمح إليه الشباب في مناطق أخرى نتيجة سوء التسيير وتعنت بعض الأشخاص في إذلال أبناء جلدتهم تقربا لسيدهم من وراء البحار ، وكأن هؤلاء المسؤولين يثبتوا من يوم إلى آخر ولاءهم المطلق لما وراء البحر ولا ثقة لهم فيمن هو داخل هذا الوطن ، لقدتكالبت على أفراد هذا الوطن قوى داخلية وأخرى خارجية تنهك قوته وتستهين بقدراته ، مما يضعف من شخصية المواطن الحقيقي ويجعله يكره وطنه ويفكر في الرحيل بعيدا عن الوجوه الكالحة التي كانت سببا في ضياعه وتشرده رغم ما يملكه من قدرات وإمكانات فكرية وعلمية و مادية ، فعندما ينتبه الشاب الجزائري لما حوله ويرى الاعوجاج منتشر في كل مكان والفساد عم جميع القطاعات وهو مندهش لما وقع لوطنه من تخريب وتكسير مادي ومعنوي ، وهو لا يحرك ساكنا أمام هذا الوضع المزري الذي لا يسر عدوا ولا حبيبا ، ويبقى مكتوف الأيدي مقيدا بقيود وهمية وضعها أعداء الوطن ، إنه يصرخ داخليا ويتقطع إربا إربا ولكنه فاقد لكل أدوات التغيير للمحافظة على مكاسب السلف الذين صانوا الرسالة وأدوا الأمانة ، ولكن هناك من يتربص بالوطن ليلا ونهارا ويكيد له سرا وعلانية ، فما حيلة الشباب أمام هذا الدمار الذي غزا الوطن ، إلا أن يفكر في وسيلة أخرى يضمن بها كرامته الإنسانية ويعيش منعما بخيرات غيره ، فيهاجر إلى بلاد الغرب لعله يجد ضالته المنشودة وخلاصه النهائي مما عاناه مع آدميين وهم ليسوا كذلك في تصرفاتهم أمام مكتسبات الآباء والأجداد ، فربما ارتاح قليلا من كابوس الظلم في وطنه ووجد راحته عند الآخر في الضفة الأخرى من العالم .

حينما نقرأ عنوان " وطن من زجاج " تبدأ التساؤلات تفرض ذاتها حول علاقة العنوان بالمحتوى وماهي درجة المطابقة ؟ فإننا سنجدها تتبلور في جملة من المعطيات الماثلة أمامنا في مختلف أشكال الحوار المشخصة في النص الروائي ، والتي تبرز مدى الانحدار والتعفن الذي آلت إليه الأوضاع في بلد الشهداء والصالحين والعلماء العاملين ، والزهاد والشرفاء والمخلصين ومامدى الفساد الذي عم ربوع هذه البلاد الطاهرة التي ضحى من أجلها الشهداء وخيرة الرجال والنساء ، إنّ تيمة الوطن الزجاجي توحي لنا بشفافية وصفاء هذه الأرض ونقاء أهلها ولكن بعض أصحاب النفوس الضعيفة والمتربصين بوطننا سودوا كل نقطة بيضاء فيه وورثونا الأحقاد

والضغائن وكرهوا الشباب على الخصوص في قيمة الوطن ، فالعنوان بمثابة الزجاج الكاشف لكل تناقضات المجتمع وزيغه ، ومجالات استبداد السلطة وبطشها بكل مخلص لهذا الوطن ، فقد داست على كل القيم الإنسانية والخلقية وقمعت كل الحريات المشروعة والحقوق الطبيعية التي نادت بها كل الفلسفات وأقرتها كل الشرائع السماوية ، " إنها كارثة مايجري كارثة حقيقية ، فليس أشد وطأة على المرء من خسارة وطن نشعر أننا يتامى حقيقين ، إيه ياخويا اللي داروها راهم مخبيين رأسهم ، أولادهم راهم في فرنسا والانجليز ، أحنا اللي رانا نخلصوا وأحنا اللي نموت في بلاصتهم ، كان الوطن صار كذبة ياصاحبي اللي باعوا الوةطن هم الذين يتكلمون عنه بحماس ، الذين بقوا مع الشعب يموتون كلما تصادموا مع ماهية الوطن ، حين لا نجد شيئا نقوله نصمت وحين نجد شيئا نقوله نموت هذا هو الواقع ياخويا " "[10] "

هذه المقاطع جاءت على لسان شخصية المهدي ابن أحد الضباط الكبار الذين أحيلوا على المعاش إلا أنها تؤشر لواقع مر وعصيب بكل ما تعنيه اللفظة من معان عميقة ، من نا تتضح دلائلية العنوان على المضمون فهو المفصح والكاشف عن هوية النص ومجاله الإبداعي ، ومامدى إثارة خيال المتلقي الفطن الذي لا شك وأنه قد استوعب الحقاءق وانكشفت أمامه كل الأمور الدفينة والغامضة ، فاعنوان منهذه الناحية بمثابة الموجه إلى مضمون ومحتوى النص الروائي ، فهو لذلك يلملم خيوط تفاصيل الرواية وتشعباتها السردية الممتعة ، من خلال مطالعة تفاصيل رواية " وطن من زجاج " تبين لنا تطابق عنوانها ومتنها السردي عبرشبكة من العلاقات اللغوية والحوارية ، في سعي حثيث متواصل لإبراز اهم القضايا التي تعكس الواقع الجزائري ، بمختلف اتجاهاته وتشكلاته ، وتظهر هذه التطابقية من خلال حواريات السارد مع عمي " العربي " الشخصية الثورية التي كانت تقتفي آثار الخونة للاقتصاص منهم حسب تعليمات الجبهة الحرة إبان الفترة الاستدمارية ، والتي كان ينفذ أوامرها دون نقاش أو تحر ، " هكذا يحكي عمي العربي عن تاريخه وعن ذاكرته المعطوبة التي يشبهها بذاكرة الوطن ، يحكي فأجدني غير قادر على إيقافه أتظاهر بالنظر إلى نقطة بعيدة ، لأجدني أركّز على ما يقوله وحين يصمت يسقط برد غريب على المكان ، اسمعني يابني لا يمكننا أن نكره الوطن بسبب كرهنا للرجال الذين يحكمونه الوطن أكبر من هذا بكثير " "[11] "

وحينما أخبره السارد عن اغتيال الضابط رشيد كشف له عن رؤيته قائلا " الرشيد ضحية أفكار خاطئة ، ضحية واقع خاطئ ، ضحية وضع خاطئ ، مع ذلك مات الرشيد دفاعا عن واجبه " "[12] .

وبعد تأملات السارد في فلسفة الواجب ومفارقاته العجيبة وغياب الرحمة من قلب هذا الواجب بين له عمي العربي بحكم تجربته وخبراته في الحياة نظرة الرشيد للموت والحياة " كيف يمكن تصديق واجب أرعن هكذا ؟ لماذا يموت الرشيد واجبا ولا يموت أولئك الذين يختبئون خلف شعب ينقرض يوميا دفاعا عنهم ، لماذا لا تصيب الرصاصة أولئك الذين يتاجرون بدم الناس في المحافل الدولية ؟ لماذا يموت الرشيد المليئ بالأحلام والأمنيات ، هو الذي حلم بزوجة يحبها وتحبه وأطفال يراقبهم يكبرون وبيت تحيطه حديقة صغيرة يقضي وقت شيخوخته المبكرة في الاعتناء بها ، كيف يمكن للواجب أن يكون بلا قلب إلى هذا الحد ؟ لقد عرف الرشيد من البداية ما ينتظره إنه ضابط شرطة يعرف أنه يعيش على كف عفريت في هذه الظروف يابني ، لو خاف لترك عمله ولغادر البلاد كما فعل الآلاف غيره ، لو عاد الرشيد إلى الحياة لعاد إلى عمله في اليوم التالي لعاد لمطاردة القتلة والمجرمين بنفس القناعة وبنفس اليقين ، لو يعود ثانية فسيلبس بذلته الزرقاء ويتأبط رشاشه للذهاب إلى شغله " "[13] .

فعندما يتلقى القارئ عنوانا مثل هذا الذي توشحت به الرواية فإنّه لا شك سيثير انتباهه ويسترعي لبه ، فالمتلقي لا يدرك من الوطن الزجاجي ولا يعرف أين موقعه ولا إلى أي قارة ينتمي ، كما أنّ وصفه بالزجاج يثير الاستغراب والدهشة المصاحبة للأسئلة ، فهل هناك حقيقة وطنا من زجاج وآخر من بلور وثالث من كريستال وهكذا فما دلالات هذه اللفظة في ذات المتلقي ؟ لقد استفادت الروائية ياسمينة صالح من تقنيات عناوين الأعمال السينمائية الكبرى والتي لا شك انها من متابعيها والمدمنين عليها ، فهناك أعمالا سينمائية اختارت واعتمدت على تقنية الصورة البصرية ، والتي تتميز بالوظائف الإيحائية والسيميائية ، إنّ عنوان وطن من زجاج يختصر الرنامج السردي والمغامرة الفنية للرواية ، كما أنه يحفز القارئ للمقارنة بينه وبين المتن الروائي ، إن العنوان يقوم بعمل توجيهي لقراء النص الروائي كما أنه بمثابة المفتاح الجوهري الذي به تفك شفرات الأحداث وإيقاع نسقها الدرامي وتوترها السردي ، كما أنه يساهم مساهمة فعالة في تحديد تيمات الخطاب الروائي ، وإضاءة النصوص بها ، يعد العنوان حسب " جون

كوهين " من مظاهر الإسناد والوصل والربط المنطقي ، وبالتالي فالنص إذا كان بأفكاره المبعثرة مسندا فإنّ العنوان مسندا إليه ، فهو الموضوع العام بينما الخطاب النصي يشكل أجزاء العنوان ، الذي هو بمثابة فكرة عامة أو محورية أو بمثابة نص كلي ، فالعنوان بفاعليته الدلالية يندرج ضمن المتعاليات النصية إذ هو يؤشر إلى بنية معادلية كبرى تختزل النص عبر علاقة توليدية تنهض بالتحفيز الدلالي ، وتشهد على انسجام عناصر الخطاب ، محققة عبر اشتغالها النصي لوظائف عدة تشمل الوظيفة المرجعية المبئرة للموضوع ، والوظيفة الإفهامية المستهدفة للمتلقي ، وكذا الوظيفة الشعرية المحيلة على الرسالة ذاتها ، لقد أثار عنوان الرواية كثيرا من التساؤلات والقراءات والاحتمالات والتأويلات والذي يؤدي فيه الزمان والمكان دورا محوريا وهاما يتجلى في عدة مستويات ، إنّ المتلقي لهذا العنوان الذي يمثل واجهة الرواية والمفتاح الذي لا مناص من فك شفراته للولوج لعالم النص ، ومن ثم ممارسة فعل القراءة في النص الروائي الذي هو امتداد نصي للعنوان وتفصيل دقيق لما أجمل في العنوان الذي يمتاز بطابعه المركز والمضغوط والمشحون ، بمختلف الاحتمالات وتعدد التأويلات المتناهية ولا حدود لها

ما إيحاءات لفظة الوطن في الرواية ؟

لكل كائن بشري ارتباط وثيق بوطنه الأم وهو يمثل له الأسرة الكبيرة التي ينتمي إليها ويتعايش معها فيحرص على وحدتها وتماسكها ويعمل كل ما بوسعه لإدخال السعادة لها ، ويبذل الغالي والنفيس من أجل تطورها ، جاء في معجم اللغة العربية المعاصرة : وطن " مفرد " جمع أوطان وهو بلد الآباء والأجداد ، وهو مكان الإنسان ومقره وإليه انتماؤه ، ولد به أو لم يولد فنقول مثلا " مات في سبيل الوطن ، حب الوطن من الإيمان ، تعرف قيمة الأوطان عند فراقها ، وطني لو شغلت بالخلد عنه ... نازعتني إليه في الخلد نفسي ، الوطن الأم ، الوطن الأصلي ، موضع الولادة ، وطن المولد " "[14]".

لقد تكررت لفظة " الوطن " مرات تعدة في متن النص فارضة نفسها ضد مظاهر الدمار والخيانة والنكوص والتقهقر والتراجع والذلة والخنوع ، " أن الذي وعدني الله بأرض أسكنها وبشارع لا أدخله خوفا من الرصاص ن وبمكان أجلس فيه سائلا عن صحة الوطن ، ومترحما

على روح هذا الوطن ، وباكيا على جثمان الوطن ، ياامرأة حملت لي أبجدية الحب الأولى ، كيف لم تفهم أن الحب كالرصاص يصيب من يتوقعه أكثر يصيب من ينتظره أكثر " " [15] ".

إنّ هذا المقطع السردي يرصد تقنية التكرار الواضح في لفظة الوطن وربطها بالتركيب الصوتي لحروف كلمة الوطن ، جعل من التكرار يحمل دلالة نفسية ، بحيث تعبر كلمة الوطن عن الحسرة والألم الجرح الغائر الذي سببه أشباه البشر ، إن الكاتبة تريد من خلال تكرار هذه اللفظة أن تحيي مابقي من قيمة للوطن في النفوس الحية التي تعرف معنى كلمة الوطن وصداها العميق في ذوات أبنائه وبناته ، فالوطن في هذا المتن أكبر من من كونه قطعة من تراب لها حدود جغرافية واهمة ، وضعها عدو الأمس صديق اليوم بين أبناء الأمة الواحدة حتى يتمكنوا من هضمنا على روية ثم مجنا مرة واحدة ، فالوطن إرث حضاري وتارخي له امتداد عبر الزمن وعبر أجيال سقته بدمائها الطاهرة ليبقى مرفوعا ذكره بين الأمم ، أما عبارة من زجاج فهي تحيل على دلالات متعددة وخصبة يحملها بين طياته معدن الزجاج :

1 -الخيرات الظاهرة والباطنة التي يكتنزها هذا الوطن الغالي بالنظر إلى القيمة الاقتصادية للزجاج ، فهو مادة من أكثر المواد فائدة في العالم ، وهو يصنع بشكل رئيسي من حبات الرمل الذهبية من صحرائنا الشاسعة ومن الصودا والجير ومواد أخرى مما يكسبه القيمة الجمالية والمادية ، ثم بيان أهمية استعمال الزجاج في مناح شتى من حياتنا كالأواني المنزلية وأدوات الزينة والديكور والنوفذ والرسم عليه ، واستخداماته في الأمور الطبية ةمخابر البحث وغيرها فالزجاج له قيمة لا تحصى ولا تعد وكذا الوطن خيراته لا حد لها وكلها في خدمة الفرد الجزائري ، فالذي يجمع مابين الزجاج والوطن هو المنفعة المادية التي يقدمها منهما للإنسان وماعلى هذا الأخير إلا رد الجميل لهما خاصة للوطن الذي هو بمثابة الأم الحانية على وليدها تهدهده وتعتني به حتى يكبر ويشتد ساعده .

2 -لهذا العنوان دلالات كاشفة لأجواء الأحداث ومراميها البعيدة فمفردة وطن هي المكان الذي يولد فيه الإنسان وينشأ وإليه ينتمي رضاء أو قدرا ، بل هو يشبه البيت الذي نولد فيه دون اختيارنا فتتكون لدينا حميمية معه مدى الزمن فتلتصق زواياه وأركانه وكل شيئ مادي فيه بذواتنا ، ولا يمكنها أن تبرح مخيالنا مهما حاولنا نسيانها لأنها التصقت بجوارحنا وأنفاسنا ، والكريم لا ينسى اليد التي مدت إليه وهو في أمس الحاجة إليها ، أم لفظة زجاج فإنها تذكرنا

بأمرين مهمين وضرورين لنا ، أولا أن الزجاج شفاف ويكشف مابداخله ويفضح كل متلبس بفعل ما ، والثاني أن الزجاج هش وهو قابل للإنكسار والتحطيم في أي لحظة ، ولا بد من المحافظة على الأشياء الثمينة والتي لها قيمة في حياتنا لأنها تكسبنا القوة والمنعة وتهدينا أجمل ماتملك فعلينا حماية الوطن من معاول هدم المغرضين ماديا ومعنويا ويجب علينا المحافظة على كل مكتسباته لأنها ملك لنا جميعا ، لأن خيرات الوطن لا تنضب مهما أخذنا منها لأنها مشاعة لنا جميعا ولكن علينا الاستفادة منها بقدر حاجاتنا الضرورية ، فوحدتنا وتماسكنا هو الاسمنت المسلح الذي يحفظ الوطن من الضياع والغدر من الداخل والخارج ، والوطن مهما قدمنا لها من التضحيات فأننا لا نفيه حقه ونظل مقصرين في حقه علينا ، فالزجاج إذا تحطم أو تعرض للحجارة فإنه لا يجبر ولا يعوض وكذلك الوطن إن تركناه للعابثين فإنه يتلاشى يوما بعد آخر ، وحينها نندم ولا ينفع ندم لأننا لم نستطع المحافظة على مكتسبات الوطن وخيراته ، وكأني بالساردة تؤكد على شيئ وهو ضرورة المحافظة على الأوطان والدفاع عن العرض والأرض حتى آخر نفس ينبض في ذواتنا .

3 – في لفظة الزجاج إشارة ضمنية إلى مختلف السلوكيات التي يكشفها الزجاج / الوطن ، من صدق /كذب ، أمانة / وخيانة ، فاوطن في اشتراكه في خاصية الشفافية والصفاء فهو بمثابة الكشاف الوهاج الذي يكشف صدق الصادقين وكذب الكاذبين ، وهو الذي يميز لنا الطيب من الخبيث والوطني الأصيل من المنافق الدخيل الذي يركب في قطار التنمية والوفاء في آخر محطاته الزمنية ، وما لحق الأوطان من أمثال هؤلاء المتشرذمين المنافقين الذين يضمرون كل نقيصة وكل بغض ويبطنون كل سوء لزوال الوطن وهم أكثر تأثيرا من غيرهم في دس الوهن والفرقة بين أفراد الوطن الواحد، كتب مروان بن محمد إلى بعض الخوارج " إني وإياك كالحجر والزجاجة إن وقع عليها رضّها وإن وقعت عليه فضّها " " [16] "

وتلح الرواية الرواية على إدانة أولئك الذين تخلوا عن مسؤولياتهم في حماية أبناء الوطن الذين تساقطوا كالذباب وانتشر خبرهم في وسائل الإعلام المكتوبة والمقروءة والمرئية جاء في الرواية " كنت أفكر في الواقع الممتد على جراحنا اليومية ، نظرت إلى شكل الحارة التي بدت لي بائسة جدا إلى وجوه الناس المغلفة بالحزن والفجيعة والخوف حتى أولئك الذين كانوا يبدون أسعد من الآخرين كانوا يضحكون على مأساتهم الشخصية في المقاهي المكتظة بالكلام اليومي ،

والهموم اليومية والوجوه التي قد تغيب في اليوم التالي بسبب الاغتيال ، كانوا يضحكون على فجيعتهم وعلى فقرهم وهمومهم بالنكت التي يخترعونها ، ناسين أنّ الغيلان يضحكون على النكت وعليهم معا كنت أتساءل طوال الطريق عن هدف القتل في شارع بائس كهذا الشارع ؟ حكى لي النذير عما سمعه من الناس هنا ، الناس الذين كانوا يتناوبون على حراسة أنفسهم وأملاكهم ليلا ، حراسة بيوتهم وأهاليهم يجتمعون على أسطح البيوت وفي مداخل الأحياء ومخارجها ، يجتمعون فرادى وجماعات مسلحين بكل ما تاقع عليه أيديهم من حديد وسواطير وعيات خشبية أو أي شيئ آخر ، كان الناس يصنعون الأسلحة التي يدافعون بها عن أنفسهم وعن أهاليهم ، تحولت الحدادة إلى مصنع لصنع الأسلحة اليدوية ، كالسيوف والخناجر التي لا يعرفون استعمالها ، بينما تحمل النساء مهارز أو أي شيئ يقرعن عليه بقوة لتنبيه الأخريات وهكذا يتحول الحي كله إلى قرع ودق متوازي الصوت ، فيعرف الجميع أنّ الإرهابيين مقبلين وأنّ الدفاع عن النفس حتمية لا مفر منها كي لا يتحول الحي إلى خبر مجزرة في جريدة الغد ، كنت أصغي إليه وأفكر في كل الكلام الذي سمعته عن المجزرة عن الوطن الذي لا يحمي أبناءه وعن الدولة الغائبة في حضور الموت والعنف معا " "[17] " .

هكذا لا يمكن تأسيس وعي بالواقع ولا الوجود إلا بالأخذ والعطاء والانفتاح على مختلف الآراء والأفكار ونبذ كل أشكال الأحادية الفكرية ، والتعصب البغيض للأفكار فلا يعتقد الواحد منا بأنه على صواب والآخر على خطأ ، وإنما ينبغي مشاركة الناس أفكارهم وتمحيصها وعرضها على ميزان الشرع والأخلاق ، لقد تكرر في المتن الروائي ضمير " من أنا ؟" وهو يوحي بدلالات عميقة إنه سؤال وجيه عن الهوية الضائعة والمفتقدة في خضم الصراع بين العصب والأهواء ، إنه بحث عميق عن طبيعة هويتنا فقد حاول متن النص أن يجيب عن هذا السؤال ويبين للمتلقي ما الأمر الجامع الذي ينبغي أن يتفقوا حوله ويحافظوا عليه ويموتوا من أجله وهو أصالتهم و تاريخهم الناصع البياض وأنفتهم التي لا ينبغي أن تمرغ في التراب ، فقد أضحت العناوين في الرواية الجزائرية المعاصرة تمارس لعبا حواريا مع مختلف المكونات رغبة في إيجاد تساؤلات فلسفية وتنوير الوعي النقدي ونبذ ثقافة الاستسلام الفكري .

لقد نجحت الروائية في تقديم صورة ناصعة عن النزهاء الذين يحبون أوطانهم وعن المتملقين الذين يتربصون الفرص وينتظرون اللحظة المناسبة للانقضاض على مقومات أوطانهم

، والذوبان في أحضان الآخر ، إنها نمطية سردية اتبعتها الساردة لترسخ في ذواتنا قيمة الوطن ، وكيفية المحافظة عليه إنها رسالة مبطنة لكل مخلص ومحب لأرضه ومدافعا عن عرضه ، إنها غيرة صادقة من مبدعة رضعت لبان الوطنية من مدرستها الخاصة ، وآلمها ماصار عليه وطن اسمه الجزائر كان يوما ملء السمع والبصر ، ولكن هيهات أن تستقيم حياة الرغد والعيش الرضي ، فمكدرات الحياة كثيرة تنبت مثل الفطر صباحا مساء ، لقد عالجت الرواية قيمتين متضادتين إلى يوم القيامة وهما الوفاء والغدر ، فهناك من البشر من يخلصوا في حبهم لأوطانهم ويقدمون من أجلها كل مايملكون ، وهناك أصحاب النفوس الضعيفة والنوايا الفاسدة يتمنون زوال النعم والعيش الرغيد عن أوطانهم بغضا لمن هم يفكروا في ازدهار هذه الأوطان ، ويبقى الصراع دائما بين الأصيل والدخيل بين الشريف والحقير ، فالرواية وثقت لحقبة زمنية عاشها وطن اسمه الجزائر عانى ويلات التهور الفكري والتشدد والتطرف الديني ، وتدليس الحقائق واتهام الشرفاء وتفضيل الدخلاء ، واختلاط المفاهيم بين أفراد المجتمع فكثر التلفيق وعم الشك النفوس ، الكاتبة تتحدث عن جيل يتيم جدا في وطن انهار وتكسر أمام أعين أبنائه ، فهي لا تعترف بالمقدمات وتعتبر التاريخ قالبا جاهزا للتزوير ، حيث لا حقيقة مجردة داخل تاريخ يكتبه أولئك الذين يزيفون الوطن أساسا ويضحكون على الشعوب ويقتلون أحلامهم بالجملة أو بالتقسيط ، والتاريخ الذي يكتبه الشهداء لا يمكن قراءته خارج الشهادة التي يختارونها بهذه التلميحات الثورية ، فقد فتحت الروائية ياسمينة صالح سردها المدهش بلغة شاعرية حالمة وأسلوب سلس ينساب بين حنايا الفكر ، لقد حاولت الكتابة بهدوء غير مزعج لتصل إلى أغوار النفس المطمئنة والمشرئبة إلى وطن يسع الجميع ويجمع كل أطيافه من غير إقصاء وطن تذوب فيه جميع الفوارق وتتوحد فيه كل الجهود للنهوض به ، يبدو لي أن الكاتبة قد ركبت عنوان روايتها من هذه الثنائية " وطن / زجاج " ولو أن الراهن ربما يؤكد على أن العنوان واقعي إلى أبعد الحدود نجد أنفسنا ندخل إلى ذلك الوطن الزجاجي لنكتشف ملامح جيل آخر جيل تقول عنه ياسمينة صالح إنه جيل المجزرة ، جيل القتل اليومي وسرقة الأحلام والإهانة الرسمية جيل اعتبرته السلطة الحاكمة " غاشي " وقد تلفظ بها يوما ما أحد وزراء السلطة ثم نسي كما نسي آخرون ، ولأن الضغوطات الداخلية كبيرة حدث الصدام بين الحياة في قمة عريها من جهة ومن ناحية أخرى بين الوطن في قضية سياسية يحملها صحفي يتلمس خيوط الحقيقة ليقبض على

حدود الجريمة اليومية في بلد الشهداء ، جريمة السلطة ضد الشعب وجريمة الدولة ضد الثوابت وضد التاريخ الصحيح للبلد ، وطن من زجاج هي قصة حب جميلة ومتشابكة بدأت في الطفولة في زمنية الريف الذي صنع بداية الانكسارات الذاتية في نفسية البطل الرئيسي للرواية ، إذ أنّ حبه ولد هناك بسيطا وجميلا وعاديا ، ولكنه انكسر بالرحيل وللرحيل حضور عميق في تفاصيل الرواية ككل ، رحيل الأم ورحيل الأب ورحيل العمة التي كانت انعكاس لكل انكسارات المرأة في تلك القرية الريفية النائية ، قصة الحب تلك لا تعترف بالانكسارات اليومية ولا بالتناقضات المشهدية داخل الوطن إنه الحب الذي ولد ليبقى ويمتد مدى العمر ، ورغم الإحن والمحن استيقظ ذلك الحب في النفوس الحية وأراد الاستمرار من جديد ليظهر للعالم القيمة الجمالية لما يتشبث الإنسان ببصيص الأمل ويحيا لفكرة ما فيضمن لها البقاء والخلود ، الحب ظل حيا ومستمرا ونابضا يجر عربة أحلام جزائرية مستحيلة في ظل تلك الفوضى .

روعة وبهاء الإهداء :

مما له وثيق الصلة بمجال العنونة دلالات الإهداء وكيف تغني الأبعاد الحوارية للنص الروائي ، وعلى هذا الأساس فإن الإهداء يؤدي وظيفة أخلاقية وأخرى إشهارية للمصنف ، كما يؤدي وظيفة علائقية حوارية مع الآخر ولنتأمل هذه الكلمات التي دبجت بها الكاتبة متنها السردي المتناهي " حين نستيقظ صباحا ولا نجد وطنا نتكئ عليه نكتشف حدة اليتم والفراغ المهول الذي نجرّه يوميا في عمرنا الجاهز للانكسار واليتم واللا أمل ، إلى كل الذين يعتقدون أنّ حزنهم أرفع من خيباتهم الكثيرة أرفع من سوء الطالع الذي يتربص بهم في مسيرة البحث عن وطن لا يسكنه القتلة ، ولا الطواغيت ، إلى الذين رحلوا تاركين ذاكرتهم معنا ، إلى جيلي والجيل الذي تلاه والجيل الذي سيولد عما قليل أكثر يتما وفجيعة ، إلى الوطن الذي نحبه برغم كل شيئ ، ونعيش فيه برغم كل شيئ " "[18] " .

إنها آهات ذات سبرت أغوار النفس البشرية وخبرتها يوما بعد آخر بأن الإنسان مهما صال وجال وارتحل إلى بلاد كثيرة فإنه لا يجد أحسن من وطنه وأبناء جلدته حتى وإن ظلموه وقهروه وسلطوا عليه أنواع التعذيب ، فالعيش في الوطن مع الكرامة والحرية أفضل من النعم مع الذل والقهر ونظرة الشفقة من الآخر ، صحيح أنّ الذات البشرية تهتز حين تداس كرامتها وتهان وتذل ولكن إذا كان للواحد منا خيارا فإنه لا محالة سيختار تربة وطنه وإهانة أقاربه ومن

حوله لأنها حتما ستزول يوما ما ويعاد الاعتبار لكل مغبون ومظلوم في الوطن ، سيأتي من يعرف قدر ذواتنا فيكبرها ويحترمها ويجلها ويأخذ بأيدينا إلى سبل الخير والنجاح ومهما كانت قسوة أهلنا علينا فإنها لا ولن تكون كقسوة الآخر علينا ، فاوطن هو حاضن الجميع وهو الملاذ وقت الشدة والفزع ، ولا ينبغي أن نسمح للعابثين بقدراته أن ينعموا بخيراته ونحن نستقيل ونترك لهم المجال ليفعلوا فيه ماشاؤوا ، فإننا إن فعلنا ذلك كنا متواطئين معهم بطريق أو بآخر ، فلنقف وقفة رجل واحد ونردع كل من تسول له ذاته المساس بخيرات ومقدّرات هذا الوطن ولا نخوض مع الخاءضين ونزيد الطين بلة ونساهم في تشرذم الوطن ، إن الساردة ياسمينة صالح في إهدائها تذكر تربتها وأقرانها ومن يأتي بعد جيلها بضرورة المحافظة على مكتسبات الوطن وخيراته ، فاوطن في نظرها أمانة وسنسأل عنها يوما ما ، وهي ترى بأن اليتم الحقيقي هو لمن فقد وطنا لا من فقد والدين ، وهذه تبرز حرص الكاتبة على حب الوطن في أي ظروف وفي أي حال ، لقد لامست الروائية ياسمينة صالح جراح الجميع ونكأت كل غائر منها حتى لا نترك الجرح يتعفن ثم يلزمنا بتره نهائيا ، لقد نبهتنا جميعا للالتفاف حول الوطن ومساعدته على النهوض من جديد ، وذلك بالقيام بواجباتنا نحوه وخدمته بما نملك حتى نلحقه بمصاف الأوطان الأخرى ويعود لسالف عهده مزدهرا بطاقاته الكامنة في كل المجالات ، ونفوت الفرصة على كل متربص يريد بالوطن الخراب ، إنّ رواية " وطن من زجاج " طرحت مايسمى " بالرواية الفجائعية " فقد فجرت ما كان يعانيه الشعب الجزائري من فجائع وأهوال في صمت ولكنه ظل متمسكا بأمل الانتصار على الخوف يوما ما ، وفعلا الشعب آمن بربه وثقته في ذاته ومقوماته وعقد العزم على التصدي لكل ظالم مستبد نيته تخريب الأوطان وتشريد الشعب وإذلاله ، لقد حاولت الكاتبة بأسلوبها السلس أن تكون شاهد عيان لفترة عانى فيها الوطن من ضربات كثيرة كادت ترمي به في واد سحيق ، ولكن جهود الخيرين والخيرات من أبناء الوطن كانت كافية لردم تلك الندوب التي تركها أشباه الآدميين ، ومازالت آثارها باقية إلى يوم الناس هذا ، وحتى لا تتكرر مأساتنا مرة ثانية فإنّ الكاتبة تهيب بكل مخلص أن يكون على بينة من أمره ويتحمل مسؤوليته أمام الله والتاريخ وكل أبناء الوطن ، إنّ العينات التي ذكرتها الكاتبة في روايتها ماهي إلا نماذج بشرية لمجتمع متنوع وموحد وهي تمثل الصوت الهادئ الذي كان يقاوم ويدافع عن الوطن الذي كاد يفلت منا في لحظة شرود وضعف ، " كل الدروب التي قادتني إليك هي نفسها التي مشيتها

بحثا عن وطن أردت أن أستعيده في اسمك السهل ، يالمرأة تبكي في حضني يادموعا تخرج من قلبي ، وياقلبا يتسلل من فؤادي كيف أمكنني التصديق أن نسيانك جزء من قضيتي الثانية ، وأنّ البقاء الذي لم أعد أكترث له أهم من البقاء الممجد بالجثث لكم أحببتك سيدتي ، لم يكن ذنبي أن أحبك بهذا الشكل ، فقد عرفتك من قبل أن أراك من قبل أن أعرفك ، لك يكن لأحتمل فقدانك بعدئذ حتى وأنا أجر انكساري بعيدا وأمشي على الوجاج المكسور ، يا امرأة لا تحب إلا لتحزن ، هل كان عليّ أن آتيك جاهزا كعاشق يكذب على الحب بالحب ؟ " "[19] " .

خاتمة :

لقد أبدعت الكاتبة ياسمينة صالح في سردها البهي مستخدمة لغة صريحة ويسيرة يفهمها الجميع لا تعقيد فيها ولا تكلف ، فقد استطاعت أن تصل إلى أغوارنا العميقة لتحدّث فينا الجانب الخفي من ذواتنا ، لتغرز سكينها الناعم وتحرك كوامن نفوسنا للنهوض من العثرات التي لازمتنا مدة من الزمن ، وتبعث فينا الأمل من جديد لنعرف قيمة الوطن الذي نحيا فيه ونتنفس هواءه ونشرب ماءه من منابعه الصافية ، فالإبداع هو بالدرجة الأولى رسالة مشفرة لمن يدرك قراءة مابين السطور ، وقد بلّغت مضمون رسالتها إلى كل من يعنيه الأمر ، فكانت روايتها نور استضاء به كل من فقد بصره وطمست عنه حقائق ما كان له أن يعرفها لولا تنبيه الكاتبة في ثنايا متنها الهادف ، فالكلمة مسؤولية والإبداع رسالة تربوية تبني ما دمره الآخر ، وتشجع كل عامل يرغب في خدمة أمته وقضيته ، خاصة إذا كان الموضوع هو الوطن الذي ينبغي أن نحافظ عليه جميعا ونتوحد لخدمته حتى يرتقي ويكون في صدارة الدول المزدهرة ولكن هذا لا يتم إلا بحب هذا الوطن والإخلاص له ظاهرا وباطنا لأنه مثل الزجاج إذا تعرض للكسر لا يجبر ، لقد أدهشتنا الساردة بحسن سبكها لألفاظ متنها فتركتنا مندهشين من جماليات أسلوبها وقدرتها الفائقة في سرد يومياتها بكل سلالسة وعذوبة وهذه خاصية تمتاز بها عن غيرها من الروائيات ، وهي بحق كاتبة شابة نفتخر بها وبأسلوبها المرن ولغتها المائزة التي كانت تاجا فوق رأس متنها السردي ، الذي كان منبعه القلب فوصل إلى حيث يريد الوصول واستقرا في سويداء قلوب المتلقين .

الإحالات والهوامش :

1 –بحراوي حسن ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، 1990 ، ص 33 .

2 -الفيصل سمر روحي الفيصل ، بناء الرواية العربية السورية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1995 ، ص ، 251 .

3 -قاسم سيزا أحمد ، بناء الرواية ، دار التنوير ، بيروت ، 1985 ، ص، 74 .

4 -بناء الرواية ، ص ، 85 .

5 -بحراوي حسن ، بنية الشكل الروائي ، ص ، 31 .

6 -بناء الرواية العربية السورية ، ص، 253 .

7 -بحراوي حسن ، بنية الشكل الروائي ، ص، 29 .

8 -هلسا غالب ، المكان في الرواية العربية ، دار ابن هانئ ، دمشق ، 1989 ، ص ، 8 .

9 -ياسمينة صالح ، وطن من زجاج ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2006 ، ص، 5

10 -وطن من وجاج ، ص، 51 ، 52 .

11 -وطن من زجاج ، ص ، 23 .

12 -وطن من زجاج ، ص ، 23 .

13 – وطن من زجاج ، ص ، 24 .

14 -معجم اللغة العربية المعاصرة ، ج3 ، ص، 125 .

15 -وطن من زجاج ، ص، 125 .

16 -اللطائف والظرائف ، عبد الملك بن محمد بن اسماعيل أبو منصور الثعالبي ، دار المناهل ، بيروت ، د ،ط ، ص ، 196 .

17 -وطن من وجاج ، ص، 95 ، 96 .

18-وطن من وجاج ، ص ، 5 .

19 – وطن من زجاج ، ص، 174 .

قراءة في دراماتورجيا النص المسرحي

الأستاذ الدكتور: العمري بوطابع

جامعة محمد بوضياف المسيلة

ملخص

العلامة المسرحية تختلف عن العلامة الأدبية لاختلاف طبيعة العملين، العلامة المسرحية لها صفة الرمز، وهي عادة تقوم على تقنية الفعل المسرحي، وهي في ذلك نابعة من أن المسرح ولد "مع الإنسان كغريزة فطرية وشعور داخلي وانجذاب سحري إلى اللعب والتمثيل، وهذا ما تؤكده الدراسات الأنتروبولوجية والإثنولوجية والاجتماعية. وبما أن العمل المسرحي يقوم على المراوحة بين النص والعرض، فقد يجلي النص المسرحي الجوانب التقنية النظرية المرتبطة معه وقد يتوقف عند حدود الاشارة تاركا حرية اختيار التقنية المناسبة للمخرج باعتباره منفذا للعرض.

بداية المشهد ونهايته في النص المسرحي عادة ما يتم توضيحها من خلال عناوين جانبية، لكن العرض المسرحي يغفل ذلك خاصة إذا كان يعتمد على الخيال، وعلى العموم فإن العرض المسرحي يبدأ بإشارة ما، تعد بمثابة إعلان بدأ العرض مثل إظلام الصالة، الموسيقى، رفع الستائر..

مفاهيم نقدية وإجراءات رؤيوية:

أ- **خصوصية النص المسرحي:** يختلف النص المسرحي عن بقية نصوص الفنون الأدبية الأخرى كالرواية والقصة والقصيدة الشعرية، ذلك أن مقتضيات هذا النص ذات طبيعة درامية فهو نص قراءة بقدر ما هو نص عرض، وقد عبرت عن هذه الازدواجية الناقدة آن أوبرسفيلد بالقول: يتشكل مجمل الخطاب في كاتب النص المسرحي من مجموعتين:

1- خطاب مخبر(بكسر الباء) المؤلف (الكاتب المدون) هو مرسله.

2- وخطاب مخبر به، الشخصية هي المتحدثة به"[01]

تحديد آن أوبرسفيلد هذا الذي وضحت من خلاله ازدواجية خطاب النص المسرحي تولّد عنه أربعة عناصر للتواصل.

العنصر الأول : يتمثل في مجموعة من المرسلين تبدأ بالمؤلف وتمر بالمخرج إلى أن تصل إلى الممثل والتي يمكن أن نرمز لها بـ A1

العنصر الثاني: المرسل إليه الأول هو المخرج كونه متلقيا لنص المؤلف، والمرسل إليه الثاني هو الممثل باعتباره متلقيا لنص المخرج والمرسل إليه الثالث هو الجمهور لأنه متلقيا لرسالة الممثل على الخشبة، والذي نرمز إليه بـ B1

العنصر الثالث: مرسل الشخصية الورقية إلى الممثل على الخشبة، ونرمز له بـ B2

العنصر الرابع: مستقبل الشخصية الورقية وهو الممثل المتقمص لدور الشخصية B2

بالرجوع إلى النموذج الذي أعدته آن أوبرسفيلد الذي لا يفرق بين النص الدرامي ونص العرض نصل إلى نتيجة مفادها أن النص المسرحي يختلف عن النص الأدبي كون العمل المسرحي يعتمد أساسا على الفرجة ومن ثم فهو متعدد الخطابات بخلاف الأجناس الأدبية التي يكون الخطاب فيها بسيطا باعتباره يركز على القراءة لذا فإن نسقه التواصلي هو الكاتب باعتباره كمرسل والكتاب سواء كان رواية أو قصة أو قصيدة شعرية كإرسالية والقارئ كمتلقي. أما الخطاب المسرحي فطبيعته كفرجة تقتضي أ ن يكون متعدد في مرسليه وإرسالياته، لذا فهناك ثلاث مرسلين، المرسل الأول هو مؤلف النص الدرامي والمرسل الثاني هو المخرج الذي يهندس لتقنية العرض والمرسل الثالث هو الممثل باعتباره متقمصا لدور الشخصية على الخشبة ،

وبالمقابل هناك ثلاث إرساليات إرسالية النص الدرامي وإرسالية نص الإخراج ممثلة في طريقة اللعب ومتطلباتها الركحية التي أنجزها المخرج، ثم خطاب نص العرض الذي يقدمه الممثل بالتنسيق مع مختلف متطلبات العرض من حركات، وإكسسوارات، وأصوات وأضواء....أما المتلقين فهم أيضا ثلاثة المخرج كمتلق لنص المؤلف ، والممثل باعتباره متلقيا لنص المخرج و المشاهد باعتباره متلقيا لنص.

بعد ابرازنا لأنساق التواصل المسرحي، فلا بد من إظهار أهمية الدراماتورجيا في تشكيل مختلف هذه الأنساق سواء من حيث كون العمل الإخراجي هو إعدادا مسرحيا لنص درامي ، إذ تشتغل الدراماتورجيا بداية من النقطة التي يمر فيها النص من الأدبية نحو التمسرح. وتبرز أهميتها في تقنيات العرض واللعب المقدم من المخرج للممثلين في كونها وسيلة لإبراز ملامح وطرائق اشتغال الممثل على نظام اللعب الذي يقترحه الإخراج، كما تظهر أهميتها في علاقته بالشخصية، باعتبارها كائنا ورقيا والممثل باعتباره الوجه المشهدي. وهنا يبرز دور الدراماتورجيا في مدى نجاح الممثل في تقمص الشخصية وتشكيل ملامحها وتحديد أبعادها النفسية والاجتماعية والثقافية وعاداتها وتقاليدها

ما يمكن ملاحظته بخصوص تعريف آن أوبرسفيلد أنه يتفق مع المفهوم البريشتي للخطاب المسرحي الذي توسع بعد تجاوزه لمعنى الوظيفة الإيديولوجية حيث أصبحت الدراماتورجيا تعني كل فريق الإنتاج المسرحي، فلم تعد تهتم بالنص المسرحي فقط وإنما تهتم حتى بنص العرض، وهنا تتحول هذه الأخيرة من الوظيفة الأيديولوجية إلى حالة جمالية فنية تهدف إلى البحث عن الأثر الدرامي "l'effet dramatique"[02].

بعد ابرازنا لمختلف أنساق تواصل العرض المسرحي، فلا بد من إظهار أهمية الفعل المسرحي في تشكيل مختلف هذه الأنساق سواء من حيث كون العمل الإخراجي هو إعدادا مسرحيا لنص درامي ، إذ تشتغل الفعل الدرامي بداية من النقطة التي يمر فيها النص من الأدبية نحو التمسرح. وتبرز أهميته في تقنيات العرض واللعب المقدم من المخرج للممثلين في كونها وسيلة لإبراز ملامح وطرائق اشتغال الممثل على نظام اللعب الذي يقترحه الإخراج، كما تظهر أهميته في علاقته بالشخصية، باعتبارها كائنا ورقيا والممثل باعتباره الوجه المشهدي. وهنا يبرز دور الفعل المسرحي في مدى نجاح الممثل في تقمص للشخصية وتشكيل ملامحها وتحديد أبعادها النفسية

والاجتماعية والثقافية وعاداتها وتقاليدها"[03] وباعتبار أن العملية المسرحية كما سبق وأن أشرت تتشكل من تعمل وتتفاعل فيما بينها كل حسب الموقع والخصوصية الذي يتمتع بها، فطبيعة النسق الأول وبخاصة (الكاتب الدراماترجي، النص الدرامي و طبيعة الجنس المسرحي) تمثل الماضي كونها تنتسب إلى الموروث الثقافي في جانبيه المعرفي والفني لذا فهو يشكل سلطة على النص، بينما يمثل محور النسق الثاني المستقبل (العمل الاخراجي ومستلزماته التقنية وتوجهاته الارشادية، العمل السينغرافي ودوره في تطوير فضاء الركح المسرحي، الممثل وعمله على تقمص دور الشخصية الورقية على خشبة المسرح) كونه يستمد مقومات عمله من النسق الأول، إلا أنه يكيفها بحسب احتياجاته فلا يأخذ منها إلا ما يتفق وحاجياته، وفيما يتعلق بالنسق الثالث فيمكن إبرازه من خلال إرسالية الممثل التي يحكمها عاملان سلطة المخرج ومتطلبات الركح من جهة وسلطة المجتمع الذي ينتمي إليه ممثلة في الأعراف والعادات والتقاليد والمعتقد والأبعاد النفسية والاجتماعية والثقافية والسياسية التي لا يسمح بالخروج عنها.

وفي توضيحه لذلك التداخل بين متطلبات العرض المسرحي وسلطة التقاليد المتجذرة في التجربة المسرحية يؤكد ستايان أن "التاريخ والعبقرية الفردية هما صانعا المسرح ، ولذلك فإن مفهوم الدراما أو المسرح يتغير من فترة لأخرى، أو من كاتب لآخر في الفترة نفسها"[04]

بحثنا هذا الذي سينصب على دراسة الفعل المسرحي في النصوص المسرحية المستمدة من التراث، سيتخذ المسار الذي يربط النص بالخشبة وكذا النص المرتبط بالمتفرج، وبما أن دراسة أي نسق تواصلي سواء أكان مرسلا أو إرسالية أو متلقيا تتطلب استحضار باقي العناصر التي يشتملها ذلك السياق، لذلك فإن قراءة الجملة المسرحية في النص مهما كان منطلقها يجب أن لا توجه إلى أي شخصية أخرى بل يجب أن تكون موجهة إلى الخشبة لما تتطلبه من جوانب تقنية وكذا إلى المتفرج باعتباره قارئ للنص.

ليس ذلك فحسب بل حتى المونولوج نفسه يكون غير مسرحي إذا لم يسمعه جمهور الخشبة، وحتى حوار الشخصيات داخل العرض المسرحي لا بد أن يكون مفهوما لدى الجمهور، لذلك لجأت التقنيات الحديثة عند عرض مسرحيات تتحاور بلغة غير اللغة الأم إلى توظيف بعض تقنيات العرض المسرحي لتقريب الفهم للجمهور كون اللغة هي الشفرة الوحيدة التي يستقبلها هذا الأخير.

الكاتب الدراماتورجي عندما يكتب عملا دراميا فإنه لا يوجهه مباشرة إلى جمهور المتفرجين وإنما يتكفل بنقله إليهم الممثلون بعد تقمصهم لمختلف أدوار تلك الشخصيات الورقية المضمنة داخل العمل الدرامي والتي تعبر عن أفكار وأبعاد مختلفة دون إغفالهم في ذلك لذواتهم وانفعالاتهم الخاصة متسلحين في ذلك بتوجيهات المخرج المفسرة لوضع الشخصية مع باقي الشخصيات الأخرى ولمجمل توجيهاته العامة لعملية العرض ككل.

وفيما يتعلق بالحوار المسرحي فلا قيمة له إذا لم يكن مرتبطا بسياق يحيط بنطق الجملة، أو بما تسميه آن أوبرسفيلد بظروف إخبار الخطاب المسرحي "[05] أو موقف خارج لغوي ، بحسب فلتروسكي.

الحوار المسرحي هو أقرب ما يكون إلى الدالة بالمعنى ألرياضي حيت تتغير هذه الدالة كلما تغير ألسياق. وهو ما يمكن تحققه من خلال مبدإ هنا والآن بالنسبة للحوار المسرحي، ويمكن تبسيط ذلك من أن العلامات المتولدة داخل النص الدرامي/ العلامات المتولدة داخل نص العرض عندما يتلقاها جمهور ما، فلا بد لتلك العلامات أن تخضع لمرجع خارجي مشترك بين عالم الشخصيات المسرحية وعالم الجمهور، ولكن ليس بالضرورة أن يكون المرجع الخارجي هو المرجع الوحيد للعلامة المسرحية، فالمسرح نفسه يمكنه أن يحيلنا على مرجع متخيل داخل نص العرض بعد أن يحيل إليه العلامات التي يمكن أن نحقق الاشتراك بين نص العرض والجمهور, لكنه في هذه الحالة يصبح النص دالا يتطلب قرئا متفاعلا لانتاج مدلوله استنادا إلى المرجع النصي فقط.

ب - ملامح العلامة المسرحية:

أهمية المتفرج في الفعل المسرحي ليست وليدة القرن العشرين، وإنما تعود إلى الجذور الأولى لميلاد المسرح، فبالعودة إلى التنظيرات الأولى ولا سيما عند أرسطو من خلال كتابه "فن الشعر" نجد أن هذا الأخير قد رسم مبادئه العامة على هذا الأساس ليحقق الاستجابة الجمالية الخاصة للفن المسرحي، ولا سيما في فن التراجيديا التي يبدو فيها الصراع مستفحلا بين الأبطال والآلهة إلى حد إثارة الرعب والفزع في نفسية لمتفرج, هاته الغاية هي التي أغطاها أرسطو أهميته حينما اعتبر "أن أنجح التراجيديات هي التي تصل إلى تطهير المتفرج من الانفعالات الزائدة، من

خلال إثارة مشاعر الخوف والشفقة لديه، وهو أمر لا يمكن أن يتحقق إلا بخلق نوع من التعاطف بين المتفرج والبطل، ينتهي به إلى التماهي معه"[06]

وكما هو معروف فإن نظرية التطهير والشفقة قد سادت لمرحلة طويلة إلى غاية ظهور نظرية التغريب لبريخت في القرن الماضي، وهي نظرية تقوم على جعل الأحداث اليومية العادية غريبة ومثيرة للدهشة والقلق ومحفزة على التفكير والتأمل.

من هنا يمكن القول أن نظرية المسرح وممارسته سادهما تصوران اثنان هما التصور الأرسطي والتصور البريختي, الأول يقوم على الإيهام بالواقع والتخييل الفكري، والثاني يقوم على اللعب والآداء، إلا أنهما يصبان في علامة مسرحية واحدة تستند إلى دوال مادية مجسدة على خشبة المسرح من جهة ومراجع تخييلية تستند إليها الحكاية المسرحية المعروضة من جهة أخرى

المتفرج هنا يدرك العلامة الواحدة على أنها تنتمي إلى عالمين مختلفين، لكنهما متداخلان، عالم الوجود الذي ينتمي إلى عالم الخشبة الشاخص وعالم التخيل المجسد لمرجع الحكاية. هذه المراوحة بين الواقع والتخييل في إدراك المتفرج للعرض استعارتها أن إيبرسفيلد من مصطلح " النفي" لفرويد. وحتى تجلي أن إيبرسفيلد مفهوم النفي الذي يستند عليه التلقي المسرحي، تقوم بالتمييز بينه وبين الإنكار، "فإذا كان النفي يقوم على التعرف والاعتراف بانتماء مرجع العلامة إلى عالمين: عالم الواقع الشاخص وعالم التخييل، فإن النفي يقوم على انكار وجود العلامة نهائيا، ولا يمكن من ثم أن نعثر له على صياغة لغوية مناسبة، وكل صياغة لغوية توضع له لن تخلو من اعتباط"[07]

ولتوضيح ملامح العلامة المسرحية لا بد أن نستحضر الممثل كجسد وصوت كوجود مادي شاخص في عالم الخشبة والشخصية الورقية لما تحمله من أفكار ورؤى سابقة كمرجع الحكاية، نستنتج أن الممثل هو أيقونة أساسية في الفعل المسرحي نظرا لعلاقة التشابه التام بين الممثل والشخصية حيث أن الأيقونة تُحيل العلامة إلى موضوعها عبر علاقة المشابهة، مُحاكيةً موضوعاً مادِّيّاً أو ميتافيزيقياً، كما في الصُّور الفُوتوغرافية والمُجسَّمات والتماثيل، وكذلك كصُورة العنقاء في الرُّسوم والاستعارات وغيرها، وقد تكون الأيقونة مسموعةً لا مُصوَّرةً، «مرئية»، كما هُو الحال في الصوت المُسجَّل لشخصٍ ما، فهُو أيقونةٌ تُحيل على الأصل". [08] وقد وافق على هذا الرأي باتريس بافيس من خلال دراسته " مشكلات سيميولوطيقيا المسرح"إذ يرى أن لغة الممثل هي لغة

إيقونة لمشابهتها وتساويها مع لغة الشخصية الورقية، لكن البعض الآخر سار خلافا لهذا الرأي من بينهم كير إيلام الذي يرى أن الممثل لا يجسد أيقونة، لأن التشابه بينه وبين الشخصية ليس تشابها تاما كما تقتضيه أيقونة بيرس، ويستشهد في ذلك "بالغلام الذي يمثل دور المرآة في المسرح الإليزاباتي، أو الممثل الذي يقوم بدور الإله في المسرح اليوناني، ويرى - كير إيلام- أن المسرح الإيهامي يشجع متفرجيه على أن يرو العرض على أنه صورة مباشرة للعالم الدرامي، بينما أنواع أخرى من المسرح تستخدم الشكل البياني والاستعارة، وفيها لا نرى تشابها إلا بالمعنى العام بين العلامة والشئ [09]

أمام هذا الجدل القائم بين من يعتبر الممثل كأيقونة في الفعل المسرحي ومن ينكره عليه، فالثابت تقريبا أن مفهوم الأيقونة يتجسد خاصة في المسرح الطبيعي أو الواقعي، شريطة توفر التشابه من داخل الفعل المسرحي وليس من خارجه كما سبق وأن أوضحناه من مفهوم الأيقونية البورسية - نسبة إلى بورس- .

ج - تقنية العمل المسرحي:

لغة الحوار في الفعل المسرحي تختلف عن لغة الحوار في أي جنس آخر من الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والقصة، لأ ن طبيعة الفعل المسرحي تقتضي أن ينتج صورة حركية وانفعالية مدعوم بنص مرافق له يكمن في جملة (الإرشادات والتقنيات) التي يضعها الكاتب الدراماتورجي بين قوسين لتمييزها عن الحوار، إضافة إلى ضرورة تضمن لغة حوار المسرح على ظروف الزمان والمكان وأسماء الإشارة وضمائر المتكلم والمخاطب التي تعين "هنا" و"الآن" الموضحة كونه " تشخيص لتجربة في الواقع بما يحمله هذا الأخير من تناقضات صارخة، وتمثيل للكلام في العالم، بما يقوله الإنسان عن نفسه و عن العالم، وبالإحساس الذي يثيره في غيره. باختصار شديد نقول إن الخطاب المسرحي هو أفضل وسيلة تعبيرية عن أفكار و إيديولوجيات قد يتعذر على المؤلف التصريح بها. - كونه- يسعى إلى إقامة علاقة بينه وبين الجمهور أو القارئ، إذ يجعل الخطاب بينه و بين الجمهور ممكنا في :

- علاقة مباشرة بين الشخصيات و الممثلين، حيث يكون الخطاب مباشرا.

- علاقة غير مباشرة بين المؤلف و الجمهور، و يكون الخطاب في هذه الوضعية غير مباشر، و يصاغ غالبا بطريقة تلميحية". [10]

بالرجوع إلى ما سبق نجد أن أدوات المسرح ليست أدوات لغوية فحسب، بل إن هذه الأخيرة بعد أن تمتزج بالحوار داخل العمل الدرامي تصبح جزء من علامات العرض المسرحي وعنصرا مهما من العناصر التي يؤديها الممثل، إضافة إلى العناصر الأخرى الداعمة لها كالنغمة والنبرة والإيماءة التي لا يشير إليها الكاتب الدراماتورجي بالشكل المباشر وإن كان يشير إليها تلميحا او تصريحا من خلال الإرشادات المسرحية، وبهذا الخصوص يقول فلتروسكي: " في المسرح تتحد وتتصارع أنظمة العلامات اللغوية تلك التي تطرأ على النص مع التمثيل الذي ينتمي إلى أنظمة علامات مختلفة... لهذا فإن الوظيفة العامة للدراما في تشكيل سيميوطيقيا المسرح تتضح فقط بواسطة وسائل التوازن بين نظامين من العلاقات ...هما اللغة والتمثيل"[11]

المتأمل في عنصر الممثل كعلامة في الفعل المسرحي منذ النشأة وإلى اليوم يلحظ أن هناك فرقا جوهريا بين ممثل ما قبل مدرسة ستانسلافسكي وبرشت وما بعدها، يكمن هذا الفرق في مدى الاهتمام الذي حضي به الممثل فيما بعد ظهور المدرسة الآنف ذكرها، خصوصا وأن ستانسلافسكي صاحب أهم مدرسة في فن (التمثيل)، كما أنه قد تصادف مع رواج المنهج البريشتي الثائر على واقعه المعيش يرى أن هناك وضعيات (...) لا يقع تقييمها بين علامتي جيد ورديء بل بين علامتي "صحيح" وغير "صحيح" [12]

لذا فقد اختط بريشت لنفسه منهجا فنيا يتعارض مع المنهج الأرسطي الذي يقوم على الواقع والخيال بمنهج يعتمد على الآداء واللعب قاصدا من خلاله المحافظة على يقظة المتفرج طوال العرض تلخيص المضمون الآتي ثم موقع الحوار الأمر الذي بدأ معه الاهتمام بشخصية الممثل ليس من خلال العناصر الداعمة لها فحسب وإنما من خلال سلوكها وأزيائها ومكياجها، وحتى يتحقق لها مقتضى الحال المطلوب لا بد من تهيئة شخصية الممثل لاستيعاب الارشادات والتوجيهات المناسبة، كما أنه يجب ان يكون "الممثل واعيا ومثقفا ويعتمد آلية تمثيل متطورة ولا يكون متخشب لاحياة فيه , و أن يكون يقضا وحساسا وغير اندماجي.. أن يراقب نفسه اثناء العرض حتى لايسبق الشخصية ولا يتخلف عنها وان يتمتع بخيال خصب وان تكون مخيلته خصبه ويستطيع ان يسبر غور الشخصية التي يراد تمثيلها وذلك بالتعرف الجيد على كل الابعاد التي تتمتع بها تلك الشخصية كما في (البعد الطبيعي البعد الاجتماعي البعد النفسي) وعليه ايضا ان يعي تاريخ الشخصية وتطورها في مراحلها الإنسانية" [13]

الأداة داخل العمل المسرحي لا تؤدي دورها في قراءة الفعل المسرحي إلا إذا ارتبطت بالتقنية المسرحية باعتبارها علامة دالة على خطاب ما، فالتقنية مهما كانت موغلة في القدم فإنها تنتمي إلى أعراف أو إلى فنون وثقافات ومن ثم فإنها تأتي إلى النص " محملة بآثار خطاباتها التي اكتسبتها في الماضي، ولكنها في الوقت نفسه لا تحتفظ بمعنى ثابت لها، أو بدلالة ثابتة "لا تاريخية" بحيث إذا استخدمها كاتب آخر تظل لها الدلالة نفسها التي كانت لها في الماضي"[14]

العلامة المسرحية لا توجد في كل تقنية من تقنيات الخشبة على حدة وإنما توجد في تكامل مختلف التقنيات من خلال علاقات الترابط فيما بينها، فالديكور لا يعمل بمعزل عن قطع الاكسسوار ولا حتى الإضاءة وغيرهم، وإنما تفاعل الجميع في تناسق وانسجام هو من يكشف عن العلامة المسرحية، فشخص يحمل مسدسا لا يحمل دلالة إلا إذا ربطنا ذلك مع لباس شخصية الممثل ونبرة صوته وحركاته بل وحتى بالديكور والإضاءة، أي ربطه بعصر تاريخي معين أو مكانة اجتماعية بذاتها. أخرى ذات صلة

العلامة المسرحية تختلف عن العلامة الأدبية لاختلاف طبيعة العملين، العلامة المسرحية لها صفة الرمز، وهي عادة تقوم على تقنية الفعل المسرحي، وهي في ذلك نابعة من أن المسرح ولد "مع الإنسان كغريزة فطرية وشعور داخلي وانجذاب سحري إلى اللعب والتمثيل، وهذا ما تؤكده الدراسات الأنتروبولوجية والإثنولوجية والاجتماعية" 15 وبما أن العمل المسرحي يقوم على المراوحة بين النص والعرض، فقد يجلي النص المسرحي الجوانب التقنية النظرية المرتبطة معه وقد يتوقف عند حدود الاشارة تاركا حرية اختيار التقنية المناسبة للمخرج باعتباره منفذا للعرض.

بداية المشهد ونهايته في النص المسرحي عادة ما يتم توضيحها من خلال عناوين جانبية، لكن العرض المسرحي يغفل ذلك خاصة إذا كان يعتمد على الخيال، وعلى العموم فإن العرض المسرحي يبدأ بإشارة ما، تعد بمثابة إعلان بدأ العرض مثل إظلام الصالة، الموسيقى، رفع الستائر..

من القواعد المتفق عليها أن مساحة التمثيل لا بد أن تكون ملائمة للعب التمثيلي الذي يتطلبه الاخراج المسرحي، الممثل نفسه يخضع لشروط فلا يسمح له بترك الخشبة خالية تماما خاصة أثناء خروج ممثل ودخول ممثل آخر لكون ذلك يعتبر خللا في تتابع الأحداث وتزامنها.

كما أن للحركة التي يوظفها الممثل في أدائه التمثيلي تلعب دورا أساسيا كونها تجسيدا لتجربة الإنسان، وقد استخدمها هذا الأخير منذ القدم لتطوير مفاهيمه الدلالية، وبمرور الوقت أرفقها بالقول لإيقاظ الشعور لدى المستمع، وهكذا اتخذ الانسان من حركاته سبيلا ليعبر من خلالها عن حالات كثيرة خاصة ما يتعلق منها بالجوانب النفسية الفطرية في الانسان كالخوف، والفرح ، والحزن، فالحركة والإيماءة تكشفان عن ذاتية الإنسان أكثر من كشف الكلام لها، ومن خصائص الحركة بحسب ما يرى علماء النفس أنها تخلق الانسجام والتناسق بين العقل والروح، ومن ثم فإن دور الحركة داخل العرض المسرحي له قيمة كبيرة، فمن خلالها يستطيع الانسان التعبير عن الجمال وأن يسمو به، لكن ليس معنى ذلك ابعاد النص، وجود هذا الأخير في العمل أكثر من ضروري فحتى Le mimeالذي يعتمد على الحركة والإيماء، - إذا اعتبرناه مسرحا - لا يمكن تصوره بدون نص سابق عليه وبهذا الخصوص يقول جان دوفينو: "استخدم الإنسان اللغة لكي ينشىء صلة بينه وبين نفسه، وبين الآخرين، ومتى حاول الاتصال حول الصراعات التي تمسه، فإن اللغة لا تكون مجرد أداة، بل هي إحدى تجليات الكائن من حيث هو تجربة حية، وعلامة نفسية تصلنا بالعالم الذي نسكنه".[16]

الهوامش:

01- آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح ، ترجمة: مي التلمساني، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة السادسة، 1994، ص: 282

02- 03- عبد المجيد شكير: المسرح وأنساق التواصل المسرحي ، موقع مجلة نزوي الالكترونية (أدبية ثقافية فصلية) العدد : 12 alkhashabamagazine@gmail.com

03- عبد المجيد شكير: المسرح وأنساق التواصل المسرحي ، موقع مجلة نزوي الالكترونية (أدبية ثقافية فصلية) العدد : 12 alkhashabamagazine@gmail.com

04- حازم شحاتة :الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،1997 مصر، الطبعة الأولى سنة 2005 ، ص: 27-28

05- حازم شحاتة :لفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، ص: 30

06- د. محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع ، ط 01 :2006 ، المملكة المغربية، ص:140

07- د. محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص:141

08- عبد الله حمود الفقيه:السيميائيات بين بيرس ودوسوسير ، موقع إلكتروني "الثورة" يومية سياسية جامعة تأسست عام 1962. althawranew.net

09- حازم شحاتة : الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، ص: 38-39

10- عمر بلخير: مدخل إلى دراسة بعض الظواهر التداولية في اللغة العربية (الخطاب المسرحي نوذجا) ، موقع إنسانيات المجلة الجزائرية فيالأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية - http://insaniyat.revues.or

11- حازم شحاتة : الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، ص: 41

12- علاء عبد الهادي : مئة عام على ميلاد بريشت ، موقع مجلة نزوي الإلكترونية (مجلة أدبية ثقافية فصلية) العدد 18 - alkhashabamagazine@gmail.com

13- الموقع نفسه

14- حازم شحاتة : الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان , ص: 47

15- الدكتور جميل حمداوي : المسرح العربي بين الاستنبات والتأصيل (موقع الكتروني)

16- عبد الناصر حسو: التواصل في العرض المسرحي ، موقع الثورة " تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر" - ملحق ثقافي - E - mail: admin@thawra.com

مَسرحَة القصة الشّعبية مداخلها السيميولوجيّة و أبعادها الجماليّة

الدكتور: صالح قسيس

جامعة محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج

ملخص

تحاول هذه المداخلة أن تقف على الأبعاد الجماليّة في المسرح ،على اعتباره واحد من أنماط التّعبير الشّعبي ،المتكئ على الموروث بمختلف أنواعه وبخاصة الحكاية الشعبيّة .

بوصفها حقلا غنيا يستقطب المناهج الحديثة والمعاصرة ، لما تكتنزه من علامات لغويّة وأخرى غير لغويّة ،ما جعل موضوع الجماليّة فيها محطّ دراسات عديد الدارسين ،وعلى هذا الأساس تأتي هذه المداخلة طارحة اشكاليّة مَسْرحة الحكاية الشعبيّة في ظلّ الدراسات السيميولوجية وأبعادها الجماليّة .

الكلمات المفتاحية: المسرحيّة ،القصة الشعبيّة ،المَسْرحَة ،المقصدية ،الأبعاد الجماليّة السيميولوجيّة ،الميثولوجيا

Summary:

This intervention tries to stand on the aesthetic dimensions of the theater, as one of the popular expression patterns, resting on the heritage of various types, especially the folk tale.

As a rich field attracts modern and contemporary curricula, because of the linguistic and non-linguistic signs, which made the subject of aesthetics is the subject of studies of many scholars, and on this basis comes the intervention of the problematic issue of the popular story under the study of theological and aesthetic dimensions

Keywords: theatrical, popular story, demeanor, destination, aesthetic aesthetic dimensions, mythology

أولا /الموروث الشعبي الماهية والمقاصد:

الموروث الشّعبي مصطلح شامل يقصد به عالما متشابكا من الموروث الحضاري والأسطوري والحكايات الخرافيّة والشّعبية والأقوال المؤثرة والطقوس الدينيّة والقيم الاجتماعيّة الممتدّة عبر الزّمن ،يضم هذا الحكايات الشّعبية والطقوس و الميثولوجيا الإنسانيّة بمختلف أبعادها .

و يعدّ التّراث حقلا غنيّا بالنّماذج التي تغذي فنون الأدب بشحنات تعبيريّة هائلة ،ما ألهم المبدعون وشجعهم للغوص فيه بحثا عن مقاصده الّتي من شأنها إغراء المتلقي - بمختلف أطيافه -،وتحقق اندماجه في العمل الإبداعيّ ومشاركته فيه ،جعلت من التّراث ضرورة فنيّة ملحّة فرضت نفسها على السّاحة العلميّة والأدبيّة ما مكنها من استقطاب المهتمين به على اختلاف توجهاتهم الفكريّة فحملت رآهم ،ولعلّ الحاجة إلى الأشكال التّعبيرية الدينيّة هي الّتي جعلت من توظيفها وسيلة "لإثارة المتعة والجماليات الفنية ،ووسيلة لاستيعاب المتطلبات الدرامية والفكرية المختلفة وقدرته على ايصالها للجمهور "[1] و أخرى اجتماعيّة وسياسيّة ،فحين يلبس الكاتب نصّه شخصيات تراثيّة ،فإنّه يمنحه نوعا من الأصالة ،فيكسبه أبعاد تتخطى حاجز الزّمن ،وبذلك يصير التّراث وسيلة الانتقال من الحاضر إلى الماضي والمستقبل ،بفعل إبداعي يتحقّق في مقامات تغيير أنساق الدّراما تحت تأثير الهزات التي تخلخل الواقع المادي ،ممّا يحتّم البحث عن بنيات لغويّة وعلامات بصريّة ،تقدم رؤيتها بمعان يؤولها المتلقي ليكون شريكا في الفعل الدرامي ما من شأنه أن يشكل أبعاد العمل المسرحيّ المستند على أنماط التّعبير الحكائيّة الموروثة من المخزون الشّعبي .

ثانيا /المسرح وعلاقته بالمجتمع :

إنّ فلسفة الكتابة المسرحيّة تجسّد علاقة المبدع بالمجتمع ،وثورته عليه لإعادة صياغته ومن ثمّة إعادة تشكيل رؤية للمنظومة القيمة في العالم ،جاعلة من الوعي ومن الممارسة التّمثيلية لمختلف النّشاطات الإنسانّة معبرا لتجسيد جوانب من الأخلاق والمبادئ ،ومن ثمّة بعض السلوكيات الّتي تعلي من شأن الفرد وتقوي صلته بمجتمعه ،فتزوّده وتغنيه باستمرار فيكشف

حقيقته كفرد ينتمي لمنظومة فكريّة تؤسس لتجربة إنسانيّة ،كاشفة عن روافده المتّصلة بالذّات في إطار الوعي بالظروف التّاريخية ،بحيث يصبح المتلقى مسؤولا لا عمّا هو كائن ،بل عمّا هو ممكن أن يكون .[1]لذا يحاول الكاتب باستمرار أن يوجّه متلقيه إلى ما يجعل منهم صانعين لغد أجمل بكلمات وصفها **جون بول سارتر** jean pool Sartre بأنّها "**مسدسات عامرة بقذائفها ،فإذا تكلم الكاتب واختار أن يصوب يكون له تصويب رجل يرمي إلى أهداف ،لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مغمض العينين من دون غرض سوى سماع الدوي**" [2].

وإذا كان المسرح هو "**الغربال الذي ينقي تلك التأثيرات مما علق بها من أدران وانحراف وانحلال ،وهو الذي يزيد عناصر الخير والتبصر والفضيلة في الناس ،كما يطهرها من عناصر الشر والعفوية والانحلال** " [3] ،فإنّه من الطّبيعي أن يدخل المعركة و أن يكون سلاحا من أسلحتها الفعّالة والمؤثّرة ،فنجده ينقد باستمرار مواضيع من صميم الحياة ،سواء أكانت اجتماعيّة أم ثقافيّة أم سياسيّة ،فمسرحها لجمهور النّظارة بغية ترسيخ قيم ومبادئ إنسانيّة راقيّة .

ولأنّه لون من ألوان النّشاط الفكريّ ،المخصوص بالتّعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيّمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات لكلّ منها خصوصياتها المتفاعلة فكرا ومشاعرا وقيما مع غيرها في حيّز زمانيّ ومكانيّ وفي حالة من التّغير والنّمو تلعب المسرحية فيه بصفتها خطاب إبداعي قناته الممثل le comédie ولغته الحوار le dialogue المتبادل بين الشّخصيات أو الحوار الدّاخلي المنفرد monologue دعامته العرض الجيّد المعتمد على " **النص الذي تم تثبيته بواسطة الكتابة** " [4] يتضمن رؤية مبدعه المتمثّلة في خلاصة فهمه الشّامل للفعاليّة الإبداعيّة في نواحي النّسيج والبنية والدّلالة والوظيفة [5] ،فيعمد إلى توظيف كلّ ما هو لغويّ وغير لغويّ تختلف أبعاده من حالة لأخرى بمعايير تتحكّم فيه فيدرج هذا البناء الفكريّ في سياق يفترض قطبين تجري بينهما العمليّة التّواصلية مع كلّ ما يستلزمه التّواصل من تقنيات ظاهرة أو خفيّة ،عمديّة أو عفويّة ممّا يحقق تقنيّة " **التلاعب البارع بانتباه الجمهور**"[6] ،فتتداخل عناصر السّياق الاجتماعيّة في استعمال الأدوات المسرحيّة ممّا يجعل المرسل يمارس خطابه وفق قواعد منظّمة تحكمها قوى متنوعة تتضافر بخصوصيتها الجماليّة بغية الاستحواذ

على المتلقي كيفما كان عاكسا **"ايديولوجية متنوعة تخاطب وتحاور وتحاول أن تقنع وتؤثر وتحدث هيمنة من نوع ما"**[7] والخطاب المسرحيّ بكلّ تمظهراته يحمل كلّ مقومات الواقع - وبخاصة الاجتماعي منه – من قيّم ومبادئ ومفاهيم وأفكار تتوزّع على محورين عموديّ يمثّل التّراث المتراكم عبر العصور ،وأفقي يمثّل كلّ الاتجاهات والتّيارات المحليّة والأجنبيّة ؛وبدراسته في محيطه الاجتماعيّ والثّقافيّ نتمكن من استيعاب القيم الحضاريّة الحافلة بكلّ زخم حداثيّ ،وبكلّ إرهاصات التّحولات الاجتماعيّة العميقة ،بكفاءة عاليّة تتباين من خلالها المستويات الذّهنيّة والوضعيات الاجتماعيّة والحالات النّفسيّة ،ما جعل من الدّراما **"فضاء جماليا لتمظهرات خطابية مفرطة في اللاتجانس تتنافر وتتعايش وتتداخل في علائق حوارية تفضي دائما إلى نتيجة ما مغلقة أو مفتوحة وتجسد هذه التظاهرات أنماطا متعددة من التناقضات الاجتماعية والإيديولوجية التي تمثل منظورات غيرية "**[8] .مرتبطة بوظيفة المسرح الّتي يشاهد العالم من خلالها بحسب تعبير **رولان بارت** .

ولعلّ هذا ما جعل المسرحيّ الجزائريّ **عبد القادر علولة** يقرّ في إحدى محاوراته عن القيم الاجتماعيّة الّتي تحملها المسرحيّة ذات الطّابع الاجتماعيّ ،المعبّرة عن هموم شعبه فيقول " **إن النماذج التي أقترحها مستلهمة من حياة شعبنا ففي هاته الشرائح الاجتماعية الأكثر حرمانا ينعكس وجه المجتمع على أفضل نحو بكل انشغالاته وكفاحه وتناقضاته وقيمه وآماله .... في هذه الشرائح ومن خلالها يكون مجتمعنا أقرب للتناول وأكثر تباينا ،إنها شرائح ذات حضور قوي وكثافة مركزة "**[9] لذا عدّت أعماله أحد أبرز أنماط التّعبير عن الواقع الاجتماعيّ للجزائريين ،ومنها مسرحيّة **اللثام** الّتي عكس من خلالها ظاهرة البيروقراطية وآفة الانتهازيّة الّتي يتخبّط فيها المجتمع ،وظّف فيها توليفات مختلفة للغة فنجد العامية ،والفصحى وحتى الفرنسية محاولا من خلالها ايصال فكرة ما ،أو اتجاه ما ،يحاول أن يعلمنا درسا ما ،أو يقنعنا به بطريقة ما ،بتمثيل تفاصيل فريدة كافية لتحريك المتفرج لقراءة المشهد كنسخ للموجود.

ثالثا : <u>الأبعاد الاجتماعية والتربوية للقيم الجمالية :</u>

إن ارتباط الفنّ بتفاصيل حياة مجتمعاته وقضاياه يكشف عن حضور تاريخيّ مميّز للإبداع في تأسيس معالم الحياة الإنسانيّة وتقويمها في مختلف صوّرها ،ما من شأنه أن يحيل بالضّرورة

على أهميّة ترسيخ الأبعاد الفنيّة في السلوكيّات اليوميّة للأفراد ،فالفن بمختلف تمظهراته رافق مسيرة الوجود الإنسانيّ منذ الأزل ،وهو أمر تمثّل على المستوى التّطبيقيّ في الاهتمام بالتربيّة الفنيّة على اعتبارها مدخلا ممكنا يستثمر كلّ السّياقات الممكنة ذات الأبعاد التّربوية ومن أجل إعادة تأهيل القيم الجمالية التي تشهد نوعا من التراجع أمام زحف القيم المادية للرقي بالحس الفني والجمالي لدى الإنسان فيكون بمنأى عن مختلف أشكال الانزلاقات الأخلاقية والثقافية والوجدانية والاجتماعية.

وتتعاظم مقاصد هذا المسرح لأنّه وسيلة تربويّة يدخل في نطاق التّربية الجماليّة والتربيّة الخلقيّة ،فضلا عن مساهماته في الفعالة في التربية العقلية ،وفي تنمية وتنشيط الخلق الفني ،وبالتالي يلعب دورا هاما في تكوين اتجاهات الطفل وميوله وقيمه ونمط شخصيته.هذا ما جعل عبد الفتاح اسماعيل عبد الكافي يشير إلى أن مسرح الطفل يجمع بين التسليّة والتفكه والمعلومات واللعب والقدوة الحسنة والسلوكيات الرفيعة ، كما هو الحال في مسرحية جحا لعلالو ، ومسرحية الحذاء الملعون لأحمد بدوي المقتبسة من أقصوصة عربيّة تناقلتها العرب قديما ،تحوي مواقف هزليّة ذات طابع تربوي لذا فالمسرحية المخصصة للطفل "تستقي عناصرها ومواقفها الفعالة والمؤثرة من تاريخ الاسلام الحافل بالعبرة البالغة ،والأخبار الطريفة ،والمواقف الظريفة والأخلاق العالية ،والأدب الرفيع في مختلف جوانبه"[10] وبذلك ينشئ الطفل على قدر كبير من الوعي والمسؤولية ،والاتزان النفسي ،والحس الجمال.

رابعا :البعد الجمالي في المسرح الاحتفالي :

الاحتفالية la Caravagisme ظاهرة فنية وجمالية يحيها الافراد كي يحيوا موروثا ، إذ يعيشها المجتمع الإنساني كل يستفيد منها في مجالات مختلفة كمجال الفن أو الفكر أو التاريخ أو الأخلاق ،تصور جزءا من الحياة بكل ابعادها وتلقائيتها ،لذا فقد ذهب ميخائيل باختين mekaial Bakhtine " **إن فكر الفرد والجماعة في الأجواء الاحتفالية يتحرر من القيود والمواصفات الاجتماعية ،فهي الفضاء الذي يعكس حقيقة الثقافة والفكر ،لأن الاحتفال هو الصنف الاول والأبدي للحضارة الإنسانية ،هذا الصنف الذي نرى فيه جوهر الثقافة الشعبية وحقيقتها** "[11] التي ترى بأن الفن ليس انعكاسا سلبيا فارغا للحياة والواقع ،وتقليدا للحياة بل هو

الحياة نفسها المتحررة من أغلال ماديات الحضارة ،فيمتلك بذلك المتلقي بمستوى جمالي كسرت من خلله نمطية المسرح بعفوية يرتبط ببساطة الحياة الشعبية الطبيعية ، فيجمع ولا يفرق ،يثقف ولا يجهل ،يبني ولا يهدم.[12]

ونظرا لدوره الفعال في إثراء منظومة القيم ،فقد عمل كثير من المسرحيين على بعث الحياة فيه ، كونه يوصل الفكرة بأسلوب بسيط وبوسائل محدودة مستغلا الفضاءات المفتوحة على العامة كالأحياء و الأسواق والساحات العمومية ، كما هو الحال في ساحة مسجد الفنا في المغرب الأقصى.ومن أهم الأقلام العربية التي كتبت في هذا اللون المسرحي ،عبد الكريم برشيد ،فنجده في نص : غرس الأطلس " بحيث استغل فيها المخرج "محمد بلهيسي" كل الملاحق المرتبطة بالمواسم ، كالخيام المنصوبة والحلقات والإيقاعات و الألعاب البهلوانية والحرف الشعبية كالختان والحلاقة مستلهما التراث الشعبي الأصيل ،فشارك الجمهور و كأنه يعيش موسما حقيقيا يحاور ويناقش ويسأل ، بتعبير جمالي عن حس جماعي يضطلع به الكل للتعبير عن قضايا الكل [13] .كاسرا كل أعراف المسرح – الخروج عن العلبة الإيطالية- ليحقق بذلك هدفه المنشود وهو التواصل دون حواجز.

كما نجد هذا النوع من المسرح في الساحة الفنية الجزائرية في أعمال كل من حسن الحسني وعبد الحميد النمري وولدعبد الرحمن كاكي وبخاصة مسرحية شعب الليل التي تم عرضها في الساحة العامة للتعبير عن فرحة الشعب الجزائري بنعمة الحرية والاستقلال ،وهي مكسب وطني يجب المحافظة عليه ، فوفر بذلك الفرجة والمعرفة للجمهور [14].

من هنا نهض المسرح الجزائري بفرقه المختلفة ،وجمعياته المتنوعة بمهمة الدفاع عن الثوابت الوطنية من منطلق الشعور بمسؤولية خوض غمار المقاومة الفكرية رغم العقبات التي وقفت في طريقه ،فحاول تجاوزها بمكنزمات الثبات والتحول، القائمة على مساءلة الموروث الفني – مسرح الحلقة ، المسرح الجوال ، مسرح الشارع ...إلخ في ممارسة هذا الفن ،مساءلة تفاوتت درجات عمقها وتفاعلت مع ما يجدّ في العالم من حركات مسرحيّة ،إن مباشرة أو عبر وسائط ، وفق نموذج المسرح الإيطالي الذي لا يهدم البناء المسرحي الموروث ،لكن بالمقابل يكون في شكل مسرح ذي صلة بالموروث الشّعبي ممثلا في مسرح الحلقة ،أو المسرح الجوال Théâtre Ambulant وهو

شكل مسرحي بدائي يدخل ضمن الثقافة الشعبية ،يتجول في الأسواق والأماكن العامة ،بل وحتى في الحفلات المقامة في الزوايا ،يعتمد أصحابه في ذلك على مهرج يدعى المسيح ، ومسرح الحلقة " يتكون من فنانين يقدمون حكاياتهم وأساطيرهم ،يساعدهم في ذلك بهلوانيون وموسيقيون وقد يشاركون معهم الجمهور وقد أقرّ محي الدين باش تارزي في مذكراته بأنّ هذا النوّع أقرب الأشكال إلى فن الدراما ،لما يتوفر عليه من عناصر أساسية يتطلبها هذا النوع من الفن ، يحوي عناصر المتعة le plaisir والتسلية التي كانت تقدم في شوارع الجزائر بمناسبة الأعياد الدينية ملائم لكل الأمكنة يقتصد في استخدام التقنيات المادية من ديكور وإضاءة وسينوغرافيا ،معتمدا جذريا على العنصر الحي المتكون من : مشخص + كلمة + فعل حركي + عرض .

خامسا / <u>التمثيل وجمالياته :</u>

إن المسرح كي يحقق أهدافه ومراميه المتمثلة في المتعة والتطهير كما أشار إليهما أريسطو في كتابه فن الشعر،يقوم على جهود مجموعة عمل تضطلع بمهمة صياغة الفرجة المسرحية ،فيأتي العرض نتيجة إنجاز جماعي في قالب جمالي شبيه بألة سبرناطيقية لا تكف بحسب - **رولان بارت** - عن إرسال عديد الرسائل بمجرد انفتاح الستارة .

لذا فقد ركز كل من " **كيرا إيلام** " و "**باتريس بافيزا** " و "**مارتين اسلن**" دراساتهم السيميولوجية على المسرح نصا وعرضا ،حيث يرى كير إيلام بأن " **العلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتلقي على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال ،كما يرى أن لكل إشارة نظامها ووظيفتها الخاصة بها وعلى المتفرج أن يحولها بعد ذلك إلى دلالات تتجمع وتتراكم حول هدف واحد ،ويرى أن الترادف يعمل في النص أو في العرض على جمع الإشارات المسرحية في نظام مسرحي يجانس ويقارب بين الشفرات المسرحية والشفرة الحضارية ويوحد بينهما ،لأن الشفرة في المسرح هي ما يعكسه كل نظام مسرحي من نظم ومواقف حضارية** " [15] فمجموعة العلامات المسرحيّة تتجسد لتكون أنموذجا حضاريا لا للواقع نفسه بل لما هو محتمل في الواقع ،وذلك نفسه ما سبق و أن قال به وأرشد إليه "**لاجوس أجري** "

في كتابه الحدث المسرحي حيث يرى أن عالم الاحتمالات في الحدث المسرحي هو الاساس وليس عالم الضرورة .

وإلى جانب ماكتبه "**كير إيلام**" حول سوسيولوجيا المسرح فقد عمل مارلين إسلين Marlin Esslin جهده في تحليل علامات المسرح والشاشة متتبعا طرق إنتاج المعنى التام للعرض المسرحي من خلال كتابه "مجال الدراما بحيث يرى أن الإشارات في مجملها أدوات تستخدم إراديا لإقامة التواصل بين الناس نوهي تتكون من الكلام والصورة والإشارة والإيماءات والرموز ،يعطي كل متلق لها معنا مختلفا عن غيره وبذلك يتعدد المعنى بتعدد تلقي النص أو الإبداع وبذلك لا يكون له معنى نهائي وهذا ما أقر به الناقد الفرنسي جاك دريدا حينما أنكر وجود نص ذي معنى واحد ومتفق عليه بالإجماع ،لذا فالممثل ينتج ما يكون في نهاية الأمر قراءته الفردية للنص التي تصبح بدورها نصا جديدا مفتوحا لعدد لا يحصى من القراءات الفردية له من قبل الجمهور ،وبذلك يحقق النص حتمية خلوده ،باثا في سيرورته قيما لا تتغير بتغير الزمان والمكان ،من هنا تنبع جمالية المسرح من أرسطو إلى الآن في إطارها المكاني "هنا" والإطار الزماني "الآن" والإطار الحواري " الأنا والأنت " ، ليصبح المسرح قائما على أساس "نحن" "هنا" "الآن" ، في دلالة صريحة على دوره الريادي في عملية التوجيه والإرشاد مثبتا مقولة وليام شكسبير " اعطني مسرحا أعطك شعبا مثقفا ".الذي تنبع منه إحدى أهم جمالية والمتمثلة في :

جمالية التمثيل :

يعد التمثيل من أهم المكونات العمل المسرحي ،تساهم في بناءه جملة من العناصر السمعية والبصرية ،تسهم بشكل فعال في بث القيم للاشتغال عليها لما تمتلكه من مقومات خلق الأثر الجمالي لدى المتلقي بشكل ربما يفوق ما تقدمه كلمات الحوار المسرحي الممتدة فسينوغرافيا العرض المسرحي هي الّتي تفجر النّص ،وتخرجه من حيرته مبرزة التشكيل الجمالي العام ،انطلاقا من كونها أدوات مجازية وبلاغية متعددة الوظائف Polyfonctionnels ومتعددة المعاني Polysémiques وظيفتها الأساس تكمن في تمثيل شخصية درامية خيالية بطابعها ،وتقريبها من ذهن المتلقي بكل ملامحها و أبعادها و الأفعال الملتصقة بها ما يجعلها أن تكون صالحة لوجود مسرحي متميز بصفات نفسيّة أو خلقيّة أو إيمان بمبدأ اجتماعي أو سياسي أو خلقي [16] ،وهذه

الوظيفة التّمثيلية Représentative تستدعي وظائف أخرى في مقدمتها الوظيفة اللّعبوية Ludique وهي وظيفة تعليميّة تكسب المتلقي قيما خلقيّة و أخرى معرفية يمتلك من خلالها تقنيات اللّعب المسرحي ،عبر وسائط النّص المسرحي أو عبر وسائط الكتابة الدّراميّة فيهذب من سلوكياته إذ نجده مشدودا لكل ما يقوم به الممثّل من حركات مترقبا مواطن الإثارة ،فيحصل بذلك على مجموعات متعددة من السّمات التكتيكية والفنيّة والجماليّة ،والتربوية وهي بدورها تفرز لنا وظيفة أخرى في التّمثيل وهي الوظيفة الاصطناعيّة لما تحمله من علامات دالة Signifiants تحمل معاني لها ارتباط وثيق بالوظيفة التربوية تمسّ بشكل مباشر حاسة الإدراك عند المتلقي وتلامس ذاته Sonplaisis فهي علامة تحمل الفرجة والمتعة مقدمة بالضرورة معرفة تدعم أبعاد السّلم القيمي.

سادسا/ أبعاد مَسْرحَة الحكاية الشعبية

لقد تناولت المسرحيّة عديد الموضوعات التي حاول من خلالها كل كاتب أن يوجه المتلقي إلى مسالك البر و الأمان ، فكانت الموضوعات التاريخية على كثرتها أحد أبرز المحاور في العملية الإبداعية لما تحمله من قيم وأبعاد تعمل على تعريف الناشئة بتاريخهم المجيد ،فنجد على سبيل المثال لا الحصر محمد الصالح رمضان يرجع إلى التاريخ العربي يستلهم منه نصا عنونه " بالناشئة المهاجرة " يتحدث فيه عن هجرة النبي صلى الله عليه وسلم من مكة إلى المدينة ، وفي هذا بعد عقائدي يعلم المتلقي الصبر على المحن مهما كانت ،ثم يعمل على تثبيت العقيدة الإسلامية في نفوس الناشئة وقوفا في وجه المستعمر الغاشم الذي عمل على طمس معالمها .لذا عدت الناشئة المهاجرة من أهم بواكير النصوص المسرحية التربوية في التاريخ الأدبي الجزائري الحديث ،وقد حملت في لغتها قبسا من تراث اللغة العربية بداية باللّغة التي صاغ منه الكاتب نصه المسرحي ، وهي لغة تهدف إلى تكوين نموذجا لما يتبعه التلاميذ في حياتهم الخاصة [17] .

وموزات مع هذا النص نجد نص بلال ، بحيث عبرت هذه التراجيدية الشّعرية عن الهويّة العربية في بداية تكوينها ،إذ استلهم الشعراء الدراميون مادتهم من التاريخ ،بقدر ما يتيح لهم تفسير الأحداث والشخصيات ،ويعين على فهمها فعلى " أية حال فالاتجاه التاريخي في حد ذاته

يحيلنا على تقييم نظرتنا إلى تراثنا تقويما جيدا ،لأنّ الماضي ذو سلطان دائم عن طريق الوعي به "[18]. هذا ما نجده في :

مسرحية جحا : تعد شخصية جحا من بين أكبر الشخصيات حضورا في النّصوص المسرحية العربية ، لما تكتسيه من طابع فكاهي يميل إليه الكبار والصغار فوجد الكتاب فيها مادة جاهزة لارتباط المتلقين بهذه الشخصية الفكاهيّة العجيبة ،ولمسرحية جحا مستويات وظيفية متعددة منها :

-مسرحية نوادر وطرائف ، تهدف إلى توجيه النقد التهكمي الساخر على لسان جحا لبعض الآفات .

-إبراز شخصية جحا التاريخية بالرجوع إلى مصادر قريبة من العهد الذي عاش فيه .

- إحياء التراث الشعبي من خلال جحا دفاعا عن الذات العربية في مواجهة السيطرة الغربية ،وبخاصة شقها المادي

- السخرية من الأوضاع الاجتماعية المزرية ،بالدعوة إلى ضرورة الالتفات إلى الشعب لتحسين أوضاعه المعيشية .

ومسرحية الحذاء الملعون :الّتي تعدّ من الأعمال الجيدة ذات الأبعاد التعليمية التربوية ،جاءت في أربعة فصول ،يحمل كل فصل عبرة في قصة مضحكة جرت للبطل جراء نعله الملعون ،اقتبسها من قصة عربية تناقلتها العرب قديما ،تحكي قصة شخص اسمه أبو القاسم الطمبوري [19] ،كان رجلا ثريا إلا أن أحواله ساءت بسبب حذائه الملعون الذي جلب له المصائب أينما حل وفي كل مرّة ينال العقاب نظير ما حمله من مآسي لغيره طبعا كل ذلك بسبب حذاءه الملعون ،فيتفطن إلى ذلك البلاء الذي سببه له فيتخلص منه وتنتهي مشاكله و يرتاح الجمهور بالضحك على تلك المواقف .

ومسرحيّة الغول بو سبع ريسان : إلى جانب هذه الشّخصية التراثية نجد شخصية أخرى تحمل طابعا مغاير لشخصية جحا الفكاهية و شخصية أبو القاسم الطمبوري ، وهي شخصية الغول

التي نسجت حولها عديد القصص الشعبية وكتبت حولها عديد النصوص القصصية والمسرحية ،عدها وسني الأعرج من بين أهم المسرحيات التي يحبها الأطفال لأنها تلائم خيالهم ،كما أن الكبار يحبونها لأنها تقع في عمق انشغالاتهم السياسية والحضارية [20].

فإذا كانت الروائية الزهور ونيسي كتبت رواية لونجة والغول تصور فيها جمال الجزائر التي حاول المستعمر أن يشوهها ، فإنّ الكاتب سنوسي مراد مسرح قصة الغول بو سبع ريسان ، قدم فيها ثمانية مشاهد ،يدور موضوعها حول الظلم السياسي المسلط على الشعوب المستضعفة ، تمكن من خلالها الكاتب من بناء عالم درامي متوازن ينطلق من الواقع المعاش ليبني واقعا فنيا وهذا انطلاقا من أبعاد الشخصية البطلة " الغول " والمتمثلة في الأبعاد التاليّة :

- **البعد المورفولوجي** : استوحاه من المخيال الشّعبي فهو غول متوحش ضخم كريه الرائحة ،له سبع رؤوس ، من طبيعته الشر ،يعمل على إلحاق الضرر بالآخرين .
- **البعد البسيكولوجي** : عكس من خلاله صفات الديكتاتور ومنها العدوانية حب التسلط والظلم . وهذا ناتج عن ترسبات نفسية ، جعلت منه شخصا غير مرغوب فيه ، يجب التصدي له .
- **البعد السوسيولوجي** : عكس من خلاله صفات الحاكم المستبد ، حب المال وأكل مال المستضعفين . ومن ثمة فالمجتمع يكن لهذه الشخصية الكره ، لما تقوم به من سلوكيات تعمل على تهديم بنى المجتمع .

والملاحظ على هذه الأعمال أنها :

- أعمال عمل فيها الكاتب على استحضار أشكال مسرح القوال والذي يعد عبد القادر علولة من أهم المبدعين والمخرجين الجزائريين الذين حاولو تجديد المسرح العربي وتأصيله و تأسيسه على أسس تراثيّة [21].
- استحضار جماليات اللهجة الشعبية ،أو اللسان الدارج كما يسميه بعض النقاد .
- قدرة المبدعين على توظيف التراث فجسدوا به الواقع بكل عفويّة ، لغايات متعددة .

<u>على سبيل الختام</u>

تأسيسا على ما سبق نصل إلى حقيقة مفادها :

أنّ المسرح يعدّ مظهرا من مظاهر جمالية الكتابة بشكل عام والإبداع بشكل خاص إذ يعمل على تجاوز أدبيّة النص Littérarité ،إلى خاصية التمسرح Théâtralité ليصبح مادة قابلة يقوم عليها النص المسرحي ليعرض على الخشبة ؛ومن ثمّة بث رسائله إلى المتلقي بمختلف شرائحه التفنن في زرع قيم الجمال بمختلف تمظهراته.

على غرار الفنون الأدبية الأخرى فإن المسرحية تعتمد في المقام الأول على قصة أو حادثة أو فكرة أو موضوع يعرض علينا بواسطة الحوار ،فالموضوع أو الحادث ما هو بالشيء المجرد ،بل هو مظهر من مظاهر النشاط الإنساني نتيجة لسلوكه النفسي والاجتماعي ،وعلاقته مع بيئته ومجتمعه ،فينتج عنه صراع يميز الحدث المسرحي عن باقي الأحداث ،فيكون بذلك بناء متكامل الأجزاء ، يفرض كل من الكاتب المسرحي والمخرج والممثلون نوعية المتعة الخاصة لكل عمل ومنها المتعة الجمالية .

مراجع البحث

[1] - ينظر / أبو الحسن سلام : حيرة النص المسرحي، بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، مصر ، ط1 ، 2008 ، ص 19.

[2] - جون بول سارتر : ما الأدب ،ترجمة غنيمي هلال ،مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة مصر ، (دط) 1950،ص 19.

[3] - أبو القاسم محمد كرو : دراسات في الأدب والنقد ، دار المعارف للطباعة ،والنشر والتوزيع ،سوسة ،تونس، (دط)،1990، ص 123.

[4] - سعيد علواش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، عرض وتقديم وترجمة ، دار الكتاب اللبناني ،بيروت ، لبنان ، ط1، 1985 ،ص : 46.

[5] - ينظر: عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1،1990 ، ص : 05.

[6] - جيلين ويلسون : سيكولوجيا فنون الآداء ، ص : 226.

[7] - رزان محمد إبراهيم : خطاب النهظة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة ، دار الشروق للتوزيع ،ط1،2003،ص 19.

[8] - عواد على غواية : المتخيل المسرحي مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد ،المركز الثقافي العربي ،المغرب ،ط1،1970،ص : 20.

[9] - عبد القادرعلولة : من مسرحيات علولة الأقوال ،الأجواد، اللثام ،دار ومفم للنشر،الجزائر،ط1،1997،ص: 244.

[10] - اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي : أدب الأطفال وقضايا العصر لأسوياء وذوي الاحتياجات الخاصة ،مركز الكتاب للنشر والتوزيع ،مصر،ط1 ،2003 ،ص34.

[11]/voir /Alfred simon : les signes et les songes ; Essais sur le theatre et la fete ;ed ;seuil ;paris ;1976pp169/170.

[12] - ينظر/ عبد الرحمن بن زيدان : من قضايا المسرح المغربي ،مطبعة صوت مكناس ، المغرب 1978، ص 103..

[13]- ينظر/ عبد الكريم برشيد : المسرح الاحتفالي ،الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ،طرابس ، ليبيا ، ط1،1988،ص 10.

[14]- ينظر/ حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ط1،2002، ص 51/50.

[15] - سوسيولوجيا المسرح بين النص والعرض ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الاسكندرية ، مصر ،ط1، 2002،ص 25.

[16] - ينظر/ عبد القادر القط : فن المسرحية، الشركة العالمية للنشر ،لونجمان ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1998 ، ص 17.18

[17]- أحسن ثليلاني : المسرح الجزائري ،دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع ،ص: 137.

[18]- محمد الدالي : الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب الحديث ،القاهرة ، مصر ، ط2،2006.ص 57.

[19]- أحمد بدوي : الحذاء الملعون ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، دط ، 1995 ،ص 25.

[20]-ينظر/ أحسن ثليلاني : المسرح الجزائري ،دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع ،ص 172.

[21]- ينظر/ جميل حمداوي : المسرح المغاربي والتراث التصورات النظرية والأوراق البيانية و آليات التعامل مع التراث ص 243.

جمالية البناء الهيكلي في الخطاب النثري عند ابن الأثير

(المثل السائر أنموذجا)

الدكتوره: باية بن مساهل

جامعة محمد بوضياف المسيلة

ملخص

لقد اكتسب القلم في العصر العباسي الدلالة الجديدة ، و احتل الكاتب المكانة المتميزة على اعتبار أن النثر بطبيعة أجناسه الكتابية يعد الوجه الأنسب للحضارة و التمدن ، ولكن ما يثير الانتباه هو ضآلة حظ الخطاب النثري في تراثنا النقدي ، لا نقول أنه ظل خارج دائرة البحث و لكنه لم يحظ بالاهتمام نفسه نقديا مقارنة بحظ الخطاب الشعري ،و انطلاقا من هذه الأهمية و تأسيسا عليها حاولت أن أتلمس نظرية الخطاب النثري من خلال عنصر البناء العام على غرار النظرية التي و ضعها النقاد القدامى للخطاب الشعري.

و لقد آثرت مدونة "المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر" لابن الأثير(ت637 ه) هي موضوع هذه الدراسة ، لكون المصنف نقديا بلاغي يقارن بين القيم النسبية لكل من الشعر و النثر مؤثرا الأخير على الأول بالإضافة إلى أن هذا الناقد أدرك أواخر القرن السادس وبداية القرن السابع للهجرة ، وجاء في مرحلة متأخرة استهلك فيها النقد و البلاغة لذا ذهب بعض الباحثين إلى عده مجرد ناقل لأفكار سابقيه مُجْتَرًا لآرائهم . فكان الرهان في هذه الدراسة هو المصادرة على أن نشاطه الإبداعي و النقدي بلغ في الخطاب النثري أقصى درجات الكثافة الممكنة خاصة في تصوره للبنية الداخلية (الهيكلية) للخطاب النثري ، إلى ما يشكله و يجعله نسيجا فنيا محكما ، لذا حاولت الوقوف على عنصر و مقوم جمالي من جماليات الخطاب النثري و هو البناء الهيكلي ، مركزة على أربعة عناصر جوهرية في تصور ابن الأثير: المطلع ، التخلص ، المقطع ، الوحدة .

Résumé :

Pendant l'ère abbasside la plume a gagné une nouvelle signification , et l'écrivain a occupé la place spéciale au motif que la prose , par considérations à ses genres se considère comme face propice pour la civilisation et de l'urbanisation , mais ce qui intéresse l'attention est que le discours prosaïque n'a pas eu se chance dans notre patrimoine critique Nous pouvons pas ne dire qu'il est resté en dehors du cercle de la recherche , mais il n'a pas reçu la même attention en critique par rapport au discours poétique . Sur la base de cette importance j'ai essayé de fouiller la théorie discours en prose à travers la construction générale similaire à la théorie que les anciens critiques ont fait à propos du discours poétique.

Ainsi, j'ai opté pour un essai " Almathal assair fi adab elkatib wa echair " d'Ibn al-Athir (637 AH) comme sujet de cette étude , car qualifié en critique comme rhétorique, il compare les valeurs relatives de la poésie et de la prose en préférant ce dernier au premier , aussi car le critique a atteint la fin du XVIe début du XVII siècle de l'Hégire. Le critique arrive un peu tard dans une ère où la critique et rhétorique étaient consommés, c'est pour cette raison que certains critiques le considère comme un simple traducteur d'idées de ses prédécesseurs. Le pari était alors dans cette étude de confisquer sa créativité et sa critique qui atteint dans le discours prosaïque la densité maximale, notamment dans sa conception pour la structure interne du discours prosaïque jusqu'a ce qui le rend une texture bien finie. A ce propos, j'ai essayé de cerner un élément et une figure de style du discours prosaïque, en l'occurrence, la structure structurelle, en se basant sur quatre éléments essentiels dans la conception d'Ibn Athir: l'initiation, la section, l'élimination, l'unité.logy

لقد أدرك نُقادنا العرب القدماء حق الإدراك معنى"البناء" ،وفهمُوهُ على حقيقة باعتباره الدعامة الرئيسية، والعامل الفعّال الذي يُكسب الأثر ما ينبغي لهُ من معنى وحياةٍ وجمال ، فهو صورة صادقة منه تُعبّر عنه بترتيب أجزائه ،وطريقة نحْتهِ، وهيكل نسْجهِ، لذا كان أنجع الوسائل التي يتوصل بها الكاتب إلى التعبير عن شخصيته الفنية ،وإكساب آثاره الأدبية ما ينبغي لها من خصوصية تميّزها عن غيرها من الآثار....بل وتتحدّاها.

ومن هنا نلمس أهمية هذه الأجزاء(=العناصر)التي باتصالها الوثيق ،والتحامها فيما بينها تحقق للخطاب النثري تماسكهُ- وبالتالي جودتهُ-، مُشيعةً وحدة مُحْكمة في أجزائه تسْري سريان الروح في الجسد، وهذا ما يُعرف بالبناء العام. ففكرة البناء الهيكلي (العام)للخطاب على اعتبار دورها الجوهري في تحقيق الخطاب النثري، شغلت فضاء النقد العربي القديم، وحرص عليها ناقدنا ابن الأثير(ت 637هـ) أيضًا، فلا يكاد يخلو مؤلف من مؤلفات النقد العربي من الإشارة إلى هذه القضية سواءً في الشعر أم النثر على حد السواءِ، إذ البناء كالإيقاع والمكونات البلاغية لا يختص بنوع أدبي معين فلقد اهتم النقاد العرب بالحديث عن بنية الخطاب وكيفية تحقيق التناسب والتوازن بين أجزائه:المطلع(=الافتتاح)،والخروج (=التخلّص) ،والخاتمة، وبين الموضوع (= الغرض) المتناول من جهة ،وبين هذه العناصر وحال المخاطب ومكانته أو المقام الذي يكون فيه من جهة أخرى.وإن كان ابن الأثير لم يتوقف عند العنصر الثالث من بنية الخطاب؛ وهي الخاتمة واكتفى بأنْ أطلق عليها اسم"المقطع" في حين توسّع في الحديث عن المطلع والتخلص.

ولقد كانت نظرة ابن الأثير شاملة لبناء الخطاب عامة؛ النثري والشعري ، حيث أدرج ابن الأثير في مقدمة كتابه "المثل السائر" خمسة أركانٍ لابد من إيداعها في كل كتاب بلاغي ذي شأن خمسة وهذه الأركان هي أصول فنّية لكتابة الخطاب النثري، وتتعلق بالكتاب نفسه الذي يكتبه الكاتب (= الناثر):

الركن **الأول** : أن يكون مطلع الكتاب عليه جدّة ورشاقة، فإن الكاتب من أجاد المطلع والمقطع، أو يكون مبنيًا على مقصد الكتاب،فإنّ المطلع إذا جاء رشيقا استحوذ على لب القارئ واستماله من أول وهلة، ولهذا باب سمّاه ابن الأثير باب"المبادئ والافتتاحات" .

الركن **الثاني** : أن يكون الدعاء المودَعُ في صدر الكتاب مشتقا من المعنى الذي بني عليه الكتاب وهو مما يدل على حذاقة الكاتب وفطنته، لأنه بمراعاة المقام أو السياق الذي يحيط بالخطاب من بداية الدعاء سيضمن التأثير في المتلقي، وهو نفسه عمد إليه في مكاتباته.ن

الركن **الثالث**: أن يكون خروج الكاتب من معنى إلى معنى برابطة لتكون رقاب المعاني آخذة بعضها ببعضٍ، ولا تكون مقتضبة، بحيث لا يجد القارئ فجوات فكرية في الكتاب، وذلك ما يسمى باب "التخلص والاقتضاب"[1] ؛ فالتخلص هو أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني، فبيْنَا هو فيه إذْ أخذ في معنى آخر غيره، وجعل الأول سببًا إليه، فيستأنف الكلام من غير أنْ يقطعهُ، والاقتضاب ضد التخلّص.

الركن **الرابع** : أن تكون ألفاظ الكتاب(= الرسالة) غير مخلولقة الاستعمال[2]، ولا يريد ابن الأثير بذلك أن تكون ألفاظه غريبة، فإن ذلك عيب فاحش، بل يريد أنْ تكون الألفاظ المستعملة مسبوكة سبكًا(= النظم) غريبًا(=مُحكمًا)، يتوهم قراؤها أنها غير ما في أيدي الناس وإنْ كانت هي التي يستعملها الناس، وهناك تظهر فصاحة الكاتب وبراعته، إذ هي معترك الفصاحة كما قال عنها ابن الأثير.فمربط الفرس في السبك والتركيب وليس في الألفاظ المفردة لذا جاء"هذا الموضع بعيد المنال كثير الإشكال،يحتاج إلى لطف ذوق، وشهامة خاطر...وليس كل خاطرٍ بِراقٍ إلى هذه الدرجة﴿ ذَلِكَ فَضْلُ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاءُ وَاللَّهُ ذُو الْفَضْلِ الْعَظِيمِ[3] ﴾"[4].وابن الأثير لم يهمل بكلامه السابق عن الألفاظ جانب المعاني ، فالمراد عنده أن تكون الألفاظ جسمًا لمعنى شريف. إذْ اعتمد ابن الأثير في هذه النقطة على ابن جني الذي ذهب إلى أن اعتناء العرب باللفظ إنما لاعتنائهم بالمعاني، وأنّ اللفظ خادم للمعنى، ولما كان اللفظ خادمًا ، فالمعنى أشرف منه[5]،ولكنه لم يمِلْ إلى المعاني إلى درجة فصل الشكل (=اللفظ)عن المضمون(=المعنى) فهو كعالم بيان رأى الحسن والجمال بوجود المعنى الشريف في اللفظ الجزل واللطيف[6].

الركن **الخامس** : أن لا يخلو الكِتاب؛ أي الخطاب النثري من معنى من معاني القرآن الكريم والأخبار النبوية،فإنها معدن الفصاحة والبلاغة،ويشير ابن الأثير إلى أن حلّ الآيات القرآنية والأحاديث النبوية أحسن من إيرادها على وجه التضمين ،ويخصّ هذا الركن بقوله:"وهذا الركن يختصُّ بالكاتب دون الشاعر ، لأن الشاعر لا يلزمه ذلك، إذْ الشعر أكثره مدائح،وأيضًا فإنه لا

يتمّكن من صوغ معاني القرآن والأخبار في المنظوم كما يتمكن منه في المنثور،ولربما أمكن ذلك في الشيء اليسير في بعض الأحيان."[7] فهذا الركن الأخير فقط هو الذي يقتصر على الخطاب النثري دون الشعري. وبعده يسترسل ابن الأثير كلامه عن فضل الإتيان بهذه الأركان الخمسة ومخاطبًا الكاتب الذي سار على هذا الدرب قائلا:"وإذا استكملت معرفة هذه الأركان الخمسة وأتيت بها في كل كتاب بلاغي ذي شأن، فقد استحققت حينئذٍ فضيلة التقدّم، ووجب لك أن تسمي نفسك كاتبا" [8] .

ومن خلال الوقوف على هذه الأركان الخمسة نحاول أن نرصد تصور ابن الأثير للبناء الهيكلي في الخطاب النثري من خلال تخليص نظرته لهذا الخطاب ، وهندسة بنائه بروح علمية دون المساس بالضرب الآخر من الصناعة، لنقف على ما جاء به من آراءٍ في هذا السياق،وهل اتفقت مع أفكار سابقيه، أمْ فيها جِدّة وإضافة؟ . مركزين على ثلاث عناصر نعتبرها جوهرية في بلورة البنية الهيكلية للخطاب النثري لدى ناقدنا ابن الأثير:

- أولها : **المطلع(المبادئ والافتتاحات):**

فلقد تحدث ابن الأثير عن افتتاحات الخطاب النثري، وخاصة فن الكتابة أو الرسائل الديوانية و الإخوانية وحتى التوقيعات، وعن مفهوم الابتداء قال:"وحقيقة هذا النوع أن يُجعل مطلع الكلام من الشعر أو الرسائل دالاً على المعنى المقصود من هذا الكلام ،إن كان فتحًا ففتحًا، وإنْ كان هناء فهناءً أو كان عزاء فعَزاء، وكذلك يجري الحكم في غير ذلك من المعاني وفائدته أنْ يُعرف من مبدأ الكلام ما المرادُ بهِ."[9] ، فهو يحدّد مصطلح"المطلع"للدلالة على مدخل أو مقدمة الخطاب النثري-أو الشعري- التي يتوسل بها الكاتب ليمهّد لأفكاره لذا اشترط فيه؛ أي المطلع التناسب مع الموضوع والمعنى المقصود من الرسالة ، فحُسن الافتتاح في نظره أن يأتي الابتداء(=المطلع)لائقا ومتصلاً بموضوع الرسالة كخطاب نثري، وذلك بأنْ يؤتي الكاتب في صُدورها ما يدل على المقصود منها، وهو ما يُعرف أيضًا ببراعة الاستهلال فقد"قيل: البلاغة أن يكون أول كلامك يدّل على آخرهُ ، وآخره يرتبط بأوله."[10]

وقد جعل ابن الأثير من الابتداءات اختيارًا[11]؛ يمارسهُ الكاتب ،ويسلك فيه أسلوبه الخاص في إنتاج الأدب، يقول نور الدين السدّ: "إن ظاهرة الاختيار التي يشير إليها القدماء والمحدَّثون رَدْفٌ لمفهوم الصناعة التي تتردد في مقولات النقاد القدماء ."[12] فابن الأثير رفع من شأن الابتداءات ،ونادى بالاحترافية فيها لأنها"أول ما يطرق السمع من الكلام فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنى الوارد بعدهُ توفرت الداوعي على استماعه."[13] ، إذ هي تمثل لحظة الاستهواء والاستمالة ولها تأثير نفسي كبير على المتلقي ،فلا يسْتقيم الأثر إلا بحسُنه وبراعته من ناحية، وتفاعله وانسجامه مع المضمون (=المعنى المقصود) من ناحية أخرى ،لكي لا يكون فحوى الخطاب في وادٍ والمطلع في وادٍ.

ويمثل ابن الأثير عن حُسن الافتتاح بالابتداءات الواردة في القرآن الكريم كنموذج أمثل يُحتذى به في بناء الخطاب الأدبي عمومًا، والنثري خصوصًا، ومن ذلك الابتداء بالنداء كقوله تعالى في مفتتح سورة النساء:﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُواْ رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ ﴾[14] وكذلك قوله تعالى في أول سورة الحج:﴿ ـ أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ﴾[15] ،فهو يوقظ السامعين ويستثير انتباههم، وقد عمد إلى نوع ثانٍ وهو الابتداء بالحروف كقوله تعالى: ألم ،وطس وحم وغير ذلك، معلقًا عليه بقوله:"فإن هذا أيضًا يَبْعَثُ الاستماع إليه، لأنه يقْرعُ السمع شيء غريب ليس بمثله عادة، فيكون سببًا للتطلّع نحوهُ والإصغاء إليه."[16] وهو ما أشار إليه أبو هلال العسكري ،ولكن مع اختلاف في اللفظ قائلا:"وإذا كان الابتداء حسنًا بديعًا، ومليحًا رشيقًا كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعدهُ من الكلام، ولهذا المعنى يقول الله عز وجل: ألم،حم، وطس وطسم، وكهيص، فيقرع أسماعهم بشيء بديعٍ ليس لهم بمثله عهدٌ ليكون ذلك داعية لهم إلى الاستماع لما بعده والله أعلم بكتابه..."[17] ،فالابتداء بالحروف شيء غريب بديع ليس لهم بمثله سابق عهدٍ وعادة، لذا يقودهم الفُضول، والرغبة في الإطلاع للاستماع إلى ما بعدهُ، وبالتالي يحقق المطلع النجاح والغاية المرجوة منه.

وآراء ابن الأثير حول مطلع الخطاب النثري نجملها في نقاط يمكن عدّها أركانًا للمطلع الحسن، أو شروطًا يتوخاها الناثر في مطلعه ليحقق أدبيّة خطابه النثري وجماليته:

1- أن يكون الابتداء دالاً على مقصد الخطاب: "فإن الكاتب من أجاد المطلع والمقطع " على حد قول ابن الأثير، وإجادة المطلع وحسنه في"أنْ يجعل مطلع الكلام من الشعر أو الرسائل دالاً على المعنى المقصود من هذا الكلام."[18]؛ أي بتحقيق التناسب بين المطلع وموضوع الرسالة كجنس نثري،فيصبح صدر الكلام ومُفتتحه نافذة مُطِلَّة على فحوى الرسالة ومضمونها، فهو يتحدّ مع ما قاله الجاحظ في قوله:"فأما الخُطب بين السَّماطين،وفي إصلاح ذات البيْن فالإكثار في غير خَطَلٍ، والإطالة في غير إملال، وليكن في صدر كلامك دليل حاجتك، كما أن خير أبيات الشعر البيتُ الذي إذا سمِعْت صدرُه عرفتَ قافيته، كأنه يقول: فرَّق بين صدر خطبة النكاح و بين صدر خطبة العيد، وخطبة الصُّلح وخطبة التواهب،حتى يكون لكل فنٍ من ذلك صدرٌ يدل على عجز، فإنه لا خير في كلام لا يدل على معناكَ، ولا يشير إلى مغزاك، وإلى العمود الذي إليه قصدت، والغرض الذي إليه نزعت ."[19] ، ولقد أكّد أبو هلال على ضرورة حُسن الابتداء أيضًا بقوله:"وقال بعضهم ليس يُحمد من القائل أن يُعمي معرفة مغزاهُ عن السامع لكلامه من أول ابتدائهِ حتى ينتهي إلى آخره....بل الأحسن أنْ يكون في صدر كلامه دليل على حاجته ومُبين لمغزاه ومقصده."[20]كما نقل لنا ابن رشيق كلامًا مُشابهًا في هذا الموضوع فقال:"....وقال :أبلغُ الكلام ما حَسُنَ إيجازهُ وقلّ مجازهُ، وكَثُرَ إعجازهُ،وتناسبت صُدورهُ وأعجازُهُ ."[21]

فابن الأثير يلحُ بإصرارٍ على ما قالهُ سابقيه من النقاد، ويلائم بين موضوع الخطاب النثري وبين مطلعه من أجل أنْ لا يجعل الناثر هذا في وادٍ وذاكَ في وادٍ آخر، فيُحدِّث خللاً في عملية التلقي لدى السامع.

2- ألاَ يكون فيه ما يُتطيّر منه أو ما يستقبح فيه: ويرجع ابن الأثير هذه النقطة إلى "أدب النفس لا إلى أدب الدرس" ، لأن مَلاَكَ هذا هو الطبع الأصيل وجودة القريحة والذوق، فهو الذي يَحُول دون الوقوع فيما يتطيّر منه ويبعدهُ عن مواضعه، ومن افتقر إلى هذه الملكة، فإنّ الخبرات المكتسبة(=أدب الدرس) لا تغنيه في شيء.[22] فابن الأثير هنا يطالب الناثر بالمطابقة مع حال المخاطب(=المتلقي)أو المقام الذي يكون فيه، بالابتعاد عن ما يتطيّرُ منه وما يُستقبح، إلاّ أنّ ابن الأثير في إدراجه للأمثلة أحاط بالظاهرة الشعرية دون الظاهرة النثرية وقد تكون هذه شهادة منه بابتعاد الخطاب النثري عن السِلْبِ :أي ممّا قد يتطيّر منه أو يُستقبح فيه، لذا نضرب مثالاً مما

يتُطير منه- وإن كان في الشعر- حتى تتضح عدم المطابقة لمقام وحال المتلقي؛ فالابتداء بوصف الديار بالدثور والمنازل بالعفاء، و إلحاقه بغرض المديح أو التهاني على الأخص موضعٌ يتطيّر منه وكذلك مثلاً إلحاق أسماء النساء المستقبحة مع رقّة الغزل. فهذان المثالان يقف أمامها ابن الأثير بالمرصاد لما فيها من عدم المطابقة والتناسب مع المقامُ الذي يكون فيه المخَاطَب ، ولكنه يستثني من ذلك ما كان اسم موضع تضمّن واقعة من الوقائع قائلا:"وهكذا يسامح الشاعر والكاتب أيضًا في ذكر ما لابد من ذكره، وإنْ قَبُحَ ومهما أمكنهُ من التورية في هذا المقام فليسلكها، وما لا يمكنهُ فهو معذورٌ فيه"[23].فابن الأثير يقدم نقاطًا استثنائية تتخلل مطابقة الابتداء أو المطلع لمقتضي حال ومقام المخَاطَب.

كما يشير ابن طباطبا في كتابه"عيار الشعر" لهذه الخاصية- وكذلك العسكري- وبنفس اللفظ تقريبًا[24] ،مؤكدًا على أثرها وأهميتها ودورها الجمالي في الإبداع الأدبي، و ذلك بابتعاد الشاعر في مفتتح أقواله مما يتطيّر به أو يُستجفى من الكلام، فهذا مما يجعل المطلع مناسبًا لحالة المتلقي ومقامه، فلا يشعر بالتشاؤم والتطيّر. وهذا ما يحقق للمطلع الحُسن وبالتالي يضمن للخطاب النثري أدبيّته وجماليته ،لأن "المعّول عليه في تأليف الكلام من المنثور والمنظوم إنما هو حسنه،فإذا ذهب ذلك عنه فليس بشيء". [25] فنظرية الحسن و الجمال في الأسلوب الأدبي بدت طاغية على تفكير ابن الأثير النقدي البلاغي حتى أنه شمل بنظريته البيانية الجمالية في الخطاب النثري كل عناصر العمل الأدبي بما فيها المتلقي الذي حرص على مراعاة حالته و مقامه في إنشاء المطلع .

3 – أن يتميز الافتتاح بالتناسب مع الموضوع،و بالجِدّة و الرشاقة ، و الخروج عن نطاق التقليد و الرتابة (= العبارات الجاهزة) : حيث أن أوّل الأركان البلاغية للكتاب (= الرسالة)" أن يكون مطلع الكتاب عليه جدّة و رشاقة، فإن الكاتب من أجاد المطلع و المقطع ، أو يكون مبنّيًا على مقصد الكتاب. "[26]،فابن الأثير في هذه الفقرة قد عالج و بغاية الوضوح و الدقّة – و إن كان في إيجاز – مسألة بناء المطلع معالجة جذرية مستوفاة ،أولا من جهة الموضوع : الذي هو بمثابة المحور الذي يدور عليه الخطاب النثري في جميع أجزائه ، فالغرض أو الموضوع " يهيمن على الأجزاء ويستثيرها و يشرف على نموها و تطورها ، و هي بدورها في الآن نفسه تزيدهُ قوة ، و

بـروزاً ، و تمّكنًـا و رسوخًـا ،و فاعليـة، و تـأثيرا."[27] وهـذا البروز، و الفاعليـة، و التـأثير يبـدأ مـن الافتتاح على عدّه أول ما يطرق أذن السامع ليسري في كامل الخطاب النثري سريان الروح في الجسد ومعنى هذا التناسب نفسه نجده في كلمة جامعة لعبد القاهر الجرجاني : "البلاغة في مناسبة الكلام لغرضه و مناسبة بعضه لبعض." [28]، و ثانيا من جهة أن تكون عليه جدّة و رشاقة : و هـذا يعني عـدم تقيّـد الكتّـاب بمـا سـبق ذكـره مـن الاقتراحـات ، وذلـك بـالخروج عـن تقليـد العبارات الجاهزة التي قد أُخْلِقت وصارت مزدراة ،وهذا ما أنكره ابن الأثير في قوله :" قد كان الكُتّاب يستعملون في التقليدات مبدأ واحداً لا يتجاوزونه إلى غيره، و هو " هذا ما عهِد فلان إلى فلان " ... ،و قد أنكرت ذلك على مستعمليه في مفتتح كتاب أنشأته بولاية والٍ فقلت : " كانت التقليدات تفتتح بكلام ليس بذي شأن، ولا يوضع في ميزان ، ولا يجتنى من أفنانٍ، وغاية ما يقال في هذا ما عَهِد فلان إلى فلان ، و تلك فاتحة لم تكن جديدة فَتَخْلُق بتطاول الأيام، و لا حسنة النظم فيضاهى بمثلها من ذوات النِظام." [29].

فـابن الأثير يقّـر و يعترف أن من أهـل زمانـه من الكتّـاب من قصـروا مبـادئ تقاليـدهم (= مكاتبـاتهم) على هـذه الفاتحـة دون غيرهـا مـع أن " هـذا لـيس مـن المبـادئ المستحسـنة ، و مـن استعملهُ أوّلا فقد ضَعَّفَ فكرته عن اقتراح ما يَحُسن استعماله من المبادئ، و الذي تَبِعَهُ في ذلك إما مقلّد ليس عنده قدرة على أن يختار لنفسه، وإما جاهل لا يفرّق بين الحسن و القبيح ،و الجيّد و الرديء ." [30] فلقد كان لابن الأثير نظرة تجديدية في بناء المطلع تدعو إلى تكسير قيود الموروث من العبارات الجاهزة، و المعايير التي لا تنسجم مع تطوّر عصر الكتابة الذي يبحث و ينقّب عن مداخل الحسن المتجدّد و الجمال الإبداعي في الخطاب النثري و القنوات الموصلة إليه.

ولقد استحسن النقّاد قبل ابن الأثير هذه البدايات التي تخرج عن نطاق التقليد و الرتابة، فقد أشار الكلاعي إلى تفنّن الكتّاب في اختيار ألفاظ السلام ، و تدرج الاهتمام بها قائلا : " فكانوا أولا يقولون : و السلام عليك ، ثم قالوا : و السلام عليك و رحمة الله و بركاته ، ثم تعمقوا بعد ذلك و تفنّنوا ... "[31] ،لكن الفرق واضح و جلّي بين الناقدين ، فرغبة ابن الأثير جامحة و فورية في التخليّ عن التقليد، إذ لم يبحث في العبارة التقليدية عن تغيير و تبديل يجعلها تتلاءم و روح

العصر، كما فعل عبد الغفور الكلاعي في دعوته إلى التدرّج في التعمّق و التفنّن بل دعا إلى الإقلاع الجذري عنها، و تعويضها مثلا بافتتاح الكتاب أو الرسالة بآية من القرآن الكريم أو بيت من الشعر ... كما سيأتي ذكره أو حتى بابتداع فواتح مخترعة في قوله:" و أما فواتح الكتب التي أنشأتها فمنها ما اخترعته اختراعا و لم أسبق اليه." [32] فهو يؤمن بفردية الأسلوب الأدبي و تميّزه .

4 – أن يجعل الدعاء في أوّل الكتاب مناسباً لمحتوى ذلك الكتاب و متضمّنًا معناه : لقد اشترط ابن الأثير أن يجعل الدعاء مشتقا من المعنى الذي بُني عليه الكتاب ، فعلى الكاتب أن يوازن بين الدعاء و موضوع الرسالة، و هو يضرب مثالين و يدعو الكُتّاب إلى الاحتذاء و النسج على هذا المنوال على اعتبار أنه انفرد بابتداعه قائلا :" وانسج على منوالها فيما تقصده من المعاني التي تبني عليها كتبك ، فإن ذلك من دقائق هذه الصناعة "[33].

ومِمّا كتبه ابن الأثير في الهناء بمولود " جدَّد الله مسرّات المجلس السامي الفلاني، ووصل صَبُوح هنائه بغبوقه، و أمتعهُ بِسليله المبشَّر بطُروقه ، و أبقاه حتّى يستضيئ بنوره ، و يَرْمى عن فوقه، و سرَّ به أبكار المعاني حتى تَخلق أعطافها بخُلوقه ، وجعله كزرع أخرج شطأهُ فآزَرَه فاستغلظ فاستوى على سُوقهِ ."[34] ثم أخذ في إتمام الكِتاب بالهناء للمولود على حسب ما يقتضيه المعنى،فالصيغة الدعائية " جدد الله مسرات ..." دليل أو علامة على صهر الدعاء في سياقهِ عبر التوليد اللفظي لصيغ جديدة من السياق اللغوي (مسرات ، هناء ...) ،و الذي جعل من معنى الدعاء متضمّنا مقصد الرسالة (= الكِتَاب) الذي بني عليه ، بل لقد عمل ابن الأثير على تقوية هذه الصلة بأن جعل من الدعاء تصويرا من خلال تشبيهه " و جعله كزرع ..." بهدف إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل و التصوير.

فلقد اهتدى ابن الأثير من باب تحقيق التوازن بين الدعاء و الموضوع - موضوع الرسالة - إلى التصرف في صيّغ الدعاء بما يقتضيه أغراض الترسل ، و ذلك بالاستغناء عن العبارات الجاهزة*،"و التي تعمل على محاصرة النص دون مراعاة مقتضيات السياق اللغوي الذي يندرج فيه الدعاء ." [35]،و بتوليد صيّغ جديدة من السياق اللغوي الخاص بالرسالة، فيكون الدعاء متين الصلة بها،و نابعا من لغتها .

و يشير ابن الأثير إلى خصوصية المعنى- في الدعاء- إذا كان متميّزا بالحُسن و الغرابة فالإبداع الفني في نظره يكمن في المعنى الغريب؛ أي المبتدع الذي لم يُسبق إليه ، فالإبداع " إنما يقع في معنى غريب لم يطرق ، ولا يكون ذلك إلا في أمر غريب لم يأت مثله ، وحينئذٍ إذا كُتب فيه كتابًا أو نُظم فيه شعرا ، فإن الكاتب و الشاعر يعثران على مظنّة الإبداع فيه."[36]

وقد أورد أمثلة عن افتتاحات الرسائل المخترعة مزاوجا فيها بين الديوانية و الإخوانية وَمنهَا إلى مطالع كتبه هو ككاتبٍ، وما فيها من ابتداع و اختراع في قوله " أما فواتح الكتب التي أنشأتها فمنها ما اخترعته اختراعا و لم أُسْبق إليه و هي عدّة كثيرة. "،معلقاً على مفتتح كتاب كتبه إلى بعض الإخوان (= رسائل إخوانية) بقوله: " وهذا مطلع غريب و السياقة التالية لمطالعة أغرب، ومن أغرب ما فيها قولي : و ها أنا أصبحت بالعكوف على عبادته مغرى و قال الناس هذا ابن أبي كبشة الكَتَّاب لا ابن أبي كبشة الشِّعْرِي ،و المراد بذلك أنّ أبا كبشة كان رجلاً في الجاهلية يعبدُ الشِّعْرى فخالف بذلك دين قومه،ولما بعث النبي- ﷺ -قالت قريش هذا قد خالف ديننا ، و سمّوه ابن أبي كبشة، أي أنه قد خالفنا كما خالف أبو كبشة قومه في عبادة الشِّعرى ،فأخذت أنا هذا المعنى وأودعته كتابي هذا فجاء كما تراه مبتدعا غريبا"[37].كما علّق على كتاب إخواني آخر:" و هذا فصل من كتاب وهو غريب عجيب، وفيه معنيان مبتدعان و أعجبهما و أغربهما قولي:" حتى يتمثل أن الجنة في شجرة " و هذا مستخرج من الحديث النبويّ". [38] فابن الأثير يصرّح أن باب المعاني مفتوح والخيال الإنساني قادر على الابتكار ، ففي زوايا الأفكار خبايا ، و في أبكار الخواطر سبايا[39] .

كما نستنتج من تعليقاته أنّ له في المعاني المخترعة طريقا يسلكه استخرجه من كتاب الله تعالى و أحاديث نبيّه ﷺ ،وذلك أن الآية في كتاب الله تعالى ،أو الحديث النبويّ ترِد و المراد بها معنى من المعاني ، فيأخذها ابن الأثير و ينقلها إلى معنى آخر فيصير مخترعا على حدّ تعبيره .

كما أورد ابن الأثير أيضا أمثلة عن الحسن في المعاني ، ولكنه غير المخترع ، فهو لم يكن ككُتّاب زمانه الذين تأسف عليهم لما آل إليه أدبهم قائلا : "... لكن قد تقاصرت الهمّم و نكصت العزائم ، و صار قصارى الآخِر أنْ يتبع الأوّل ، و ليتهُ تبعه و لم يقصِّر عنه تقصيرا فاحشا ."[40] وأضاف فيها وأربى، فهذا يُقرّبه من باب الحُسن و الجمال الفنيّ .

فابن الأثير في حديثه عن مناسبة الدعاء، و اشتقاقه من فحوى الكِتاب يوازي الكلاعي في قوله: " يجب على الكاتب أن يتحرى في الدعاء الألفاظ الرائقة و المعاني اللائقة ،و يتوخى من ذلك ما يناسب الحال ، و يُشاكل المعنى ، و يوافق المخاطب ."[41] ، فإذا كان الدعاء في صدر رسالة رسمية (= سياسية) ،فعلى الكاتب أن يلتزم فيه بما يتناسب و مكانة المرسل إليه فلا يزيد و لا ينقص ، و إذا كان في صدر رسالة اجتماعية فيسمح للكاتب أن يزيد في الدعاء حتى يتمّكن من استمالة المرسل إليه و كسب موّدته ، و هذا ما قنّن له ابن وهب و ابن المدبر بحَسَب المخاطبين؛ فقد صنفا المخاطبين ثلاثة مراتب ، و جعلا لكل مرتبة صيغًا دقيقة تستعمل في مخاطبة أصحابها.[42]، فالتصرّف في صيغ الدعاء بما تقتضيه أغراض الترسل يكشف عن رغبة ابن الأثير و غيره من النقاد على اختلاف عصورهم و اتجاهاتهم في تحرير الأسلوب الخاضع لرسوم مضبوطة ،و تحويله من قوالب جاهزة منتظمة تتكرّر في صدور الرسائل – و حتى مُتونها و خواتمها – إلى موطن من مواطن التجديد الفنيّ الذي يفاجئ بما لا يُنتظر من صيّغ المخاطبة و عبارات الدعاء .[43]

5 – أن تجعل التحميدات* في أوائل الكتب السلطانية مناسبة لمعاني تلك الكتب : فبَعْد افتتاح الرسائل كجنس للخطاب النثري بالبسملة " ليبارك لهم فيما يحاولون و يؤجرون عليه. "[44] يتلو السلام حمدٌ لله عزّ و جلّ وشكره، فكما قال سهل بن هارون في " البيان و التبيين " "واجبٌ على كل ذي مقالة أن يبتدئ بالحمد قبل استفتاحها كما بدئ بالنِعمة قبل استحقاقها."[45] ،فللتحميد أهميته و أثره في النفوس حيث يقول أبو هلال :" و لهذا جعل أكثر الابتداءات (بالحمد لله) لأنّ النفوس تشوق للثناء على الله ، فهي داعيّة إلى الاستماع،وقال رسول ﷺ:" كل كلام لم يُبدأ فيه بحمد الله تعالى فهو أبتر."[46]

و لقد خصّ ابن الأثير التحميد بالرسائل الرسمية دون غيرها معلّلا بقوله :" و إنما خَصَصْت الكتب السلطانية دون غيرها لأن التحاميد لا تصدر في غيرها ، فإنها تكون قد تضمّنت أمورًا لائقة بالتحميد كفتح معقل أو هزيمة جيش أو ما جرى هذا المجرى ." [47] و اشترط أن تتضمن التحميدات أيضا الإشارة إلى غرض الرسالة و الإيحاء بمضمونها، وفي هذا المجال استغرب من أبي إسحاق الصابي، فهو على الرغم من تقدّمه في فن الكتابة، فقد لاحظ عليه الإخفاق في بعض

الابتداءات،يقول ابن الأثير:" فقد أخلّ بهذا الركن الذي هو من أوْكد أركان الكتابة فإذا أتى بتحميدة في كتابٍ من هذه الكتب لا تكون مناسبة لمعنى ذلك الكِتاب ، و إنما تكون في وادٍ و الكِتاب في وادٍ إلا ما قلّ من كتبه .فمما خالف فيه معناه أنه كتب كتابًا يتضمّن فتح بغداد و هزيمة الأتراك عنها، و كان ذلك فتحًا عظيمًا فابتدأ بالتحميد فقال :" الحمد لله رب العالمين الملك،الحقّ، المبين ،الوحيد ،الفريد، العليّ، المجيد الذي لا يوصف إلا بِسَلْب الصفات ، ولا يُنعت إلا برفع النُعوت ،الأوْلى بلا ابتداء ،الأبدى بلا انتهاء ."[48] وقد انتقد ابن الأثير هذه التحميدة التي وُضعت في صدر كتاب فتحٍ، و هي لا تصلح في رأيه إلا أن يفتتح بها مصنَّف من مصنفات أصول الدين، ولكنه أشار أنه إن أساء في هذا الموضع فقد أجاد و أحسن في مواضع أخرى،ككتابٍ كتبه عن الخليفة المطيع رحمه الله إلى الأطراف عند عودته إلى كرسي مُلكه.[49] وجاءت تحميدته مناسبة لموضوع الكِتاب. فإحساس ابن الأثير بضرورة المناسبة مع فحوى الخطاب النثري عمومًا لا يختلف عن قول الكلاعي قبله :" وإذا كان المرسِل حاذقاً في تحميده إلى ما جاء بالرسالة من أجله "[50] ؛ أي الغرض.

ولكننا نعتقد أنه قد جانب الصواب حينما قَصَرَ التحميدات على الرسائل السلطانية (= السياسية) فقط ، فإن كانت الرسائل السياسية تستوجب التحميد لما فيها من أمور لائقة بالتحميد كما يقول، فإنّ مِثل هذا ينطبق على بعض الرسائل الاجتماعية التي يتصل موضوعها ببعض تلك الأمور التي تستوجب التحميد.[51] إلا إذا كان يقصد من كلامه أنّ التحميد أصلٌ لا يُستغنى عنه في الرسائل السياسية ، وفرعٌ في بعض الرسائل الاجتماعية قد لا يلتزم به .

6 – أنْ يفتتح الكِتاب بآية في القرآن الكريم ،أو بخبر نبويّ،أو بيت من الشعر،ثم يُبنى الكتاب عليه: وذلك بأن يضمّن الناثر كتابه أو خطابه النثري كلاما آخر لغيرهِ قصد الاستعانة على تأكيد المعنى المقصود ؛و هو تضمين كليّ ،"فأما إذا قصد التضمين فتؤخذ الآية بكاملها و تدرج درجا ، و هذا ينكره من لم يذق ما ذقتهُ – ابن الأثير– من طعم البلاغة ، ولا رأى ما رأيته ".[52] أما التضمين الجزئي فهو حلّ للآيات و الأبيات الشعرية كما رأينا آنفا .

وهذا يدخل في باب التضمين الحَسَن الذي يكتسب به الكلام طلاوة ورونقًا من جهة ثم يُبنى عليه الكِتَاب (= الخطاب النثري) من جهة أخرى ، حيث تصح هذه الآية القرآنية أو

الحديث النبويّ ،أو بيت الشعر اللَبِنة الأولى في البناء العام للخطاب النثري ككلّ،فهي تدّلنا من الإطلالة الأولى على هذا الكتاب عن موضوعه، و المحور الذي يدور في فحواه .

ومن أمثلة افتتاح الخطاب النثري بالشعر ابتداءً،كتابٌ يتضمن البُشرى بِفتحٍ خطّه ابن الأثير بقلمهِ فقال : "ومن طلب الفتح الجليل فإنما مفاتيحه البيضُ الخِفاق الصَّوارم

وقد أخذنا بقول هذا الشاعر الحكيم ، و جعلنا السيف وسيلة إلى استنتاج الملك العقيم و راية المجد لا تُنصبُ إلا على النَّصَب ، و الراحة الكبرى لا تنال إلا على جسر من التعب. "[53] فمن البيت الشعري للمتنبيّ يستقطب المتلقي موضوع الرسالة .

و لقد سلك هذا المسلك في الافتتاح بآية قرآنية أو حديث نبويّ ، ولكن ما يلفت الانتباه أنّ نماذجه الواردة في هذا السياق كلّها تندرج ضمن الرسائل الرسمية (=السلطانية) حيث يقول: وفي ذلك ما كتبته في مُفتتح تقليد بالحسبة ....، وكذلك فعلتُ في موضع آخر وهو مفتتح كتاب كتبته إلى شخص كلّفته السفارة إلى مخدومه في حاجة ... ،و في توقيع كتبتهُ لِولد رجلٍ من أصحاب السلطان... ،وكأنه يتعمّد تبيان جواز التضمين بالقرآن الكريم أو الحديث النبويّ أو الشعر في الرسائل الرسمية ،و هذا ما رفضه قبله سابقيه من النقاد، فالجاحظ مثلا ينتصر إلى تمثّل الشعر في أنواع الرسائل دون رسائل الخلفاء (= الرسمية) في قوله :" و أكثر الخطباء لا يتمثلُون في خطبهم الطِّوال بشيء من الشعر، ولا يكرهونه في الرسائل إلا أن تكون للخلفاء."[54] وهذا ما انتهجهُ بعده ابن المدبر إذْ يقول :" فإنّ تضمين المثل السائر و البيت الغابر البارع مما يزيّن كتابتك ، ما لم تخاطب خليفة أو ملِكًا جليلَ القدر ، فإن اجتلاب الشعر في كتب الخلفاء و الجُلّة الرؤساء عيب و استهجان للكتب، إلا أن يكون الكاتب هو القارض للشعر والصانع له ،فإن ذلك يزيد من أبَهته و يدّل على براعته ."[(55)]

فهذه هي الأركان و الشروط التي وضعها ابن الأثير لينير درب أبنائه الكُتّاب إلى المطلع الحسن على عدّه اللبنة الحيوية في بناء الخطاب النثري العام ، فكأن ابن الأثير يقول مع أبي هلال العسكري :" ...أحسنوا معاشر الكتّاب الابتداآت فإنهن دلائل البيان ."

أما عن ثاني عناصر بناء الخطاب النثري التي عني بها ابن الأثير إلى جانب المبادئ و الافتتاحات ما اصطلح عليه النقاد بـ"**التخلّص أو الخروج**"[56] ،فقد تتبع ابن الأثير هذا العنصر الجمالي و المستوي الثاني في نسج بنية الخطاب النثري معرّفًا إيّاه : " أما التخلّص فهو أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني ، فبينًا هو فيه إذ أخذَ في معنى آخر غيره ، و جعل الأول سببًا إليه فيكون بعضه آخذًا بِرقاب بعض من غير أن يقطع كلامه و يستأنف كلاما آخر بل يكون جميع كلامه كأنما أُفرغ إفراغًا ، و ذلك مما يدّل على حذق الشاعر و قوة تصرّفه من أجل أنّ نطاق الكلام يضيق عليه، و يكون مُتبِعًا للوزن و للقافية فلا تُواتيه الألفاظ على حسب إرادته وأما الناثر فإنُه مُطلق العنان يمضي حيث يشاء ، فلذلك يشقّ التخلّص على الشاعر أكثر مما يشقّ على الناثر." [57]

أطلق ابن الأثير مصطلح " التخلّص " للدلالة على حُسن خروج و انتقال الناثر من فكرة إلى فكرة – و من غرض إلى غرض في القصيدة التقليدية التي تضمّ عدّة أغراض – ، و من معنى

إلى معنى بشكلٍ ينتج ترابط المعاني ،و أخذ بعضها برقاب بعضٍ حتى يصبح الخطاب النثري منسجما، مترابطا ،متماسكا ، و كأنه أُفرغ في قالب واحدٍ، و هذه فكرة هامة في أدبيّة الخطاب لأنها تُقارب ما اصطلح عليه حديثا بالوحدة العضوية .

و كان ابن الأثير مدركا لأهمية و فعاليّة هذا المعيار، إذ جعله الركن الثالث من الأركان الخمسة للكتابة في قوله " الركن الثالث : أن يكون خروج الكاتب من معنى إلى معنى برابطة لتكون رِقاب المعاني آخذة بعضها ببعض و لا تكون مقتضبة ، و لذلك باب مفرد أيضا يسمى باب "التخلّص و الاقتضاب ." [58] كما أضاف قائلا بأنه :" مهمّ عظيم من مُهمّات البلاغة ." [59]

و لكي يؤكد على أهمية خاصية التخلّص أو حسن الانتقال اتجه إلى إثبات وجودها في الحقل القرآني ، فقد أنكر على الغانمي قوله بأنّ كتاب الله خالٍ من التخلّص، فإذا كان "القرآن معجز ببلاغته و فصاحته ." [60] ، فكيف لا يحوي ولا يأوي هذه الظاهرة الفنية الجمالية، إذْ " في القران الكريم مواضع كثيرة كالخروج من الوعظ، و التذكير، و الإنذار و البشارة بالجنة إلى أمر ،و نهي،و وعد ،ووعيد، ومن مُحكم إلى متشابه ، ومن صفة لنبيّ مرسل و

مَلَكٍ منزّل إلى ذمّ شيطان مربد، و جبّار عنهد بِلطائف دقيقة ،و معانٍ آخذ بعضها برقاب بعضٍ ." [61] فقد ورد في الخطاب القرآني مواضع كثيرة من التخلّصات الحسّان كالذي ورد في سورة الأعراف و سورة الشعراء ، و سورة يوسف ،فإن " هذا الكلام يسكر العقول و يسحر الألباب و فيه كفاية لطالب البلاغة ، فإنه متى أنعم فيه نظره و تدّبر أثناءه ،و مطاوي حكمته علم أنّ في ذلك غنى عن تصفّح الكتب المؤلفة في هذا الفن ." [62] .

و بعد أن جعل ابن الأثير من تخلّصات النص القرآني المَثَلَ الأعلى الذي يحتذى به ، وقبس النور الذي يضيء درب الأدباء في إنتاج أدبهم -و هو أوّلهم – ،أخذ يسوق كعادته طائفة من الشواهد و الأمثلة عن التخلّص و حُسن الانتقال في الخطاب النثري و التي تخرجه من دائرة التنظير إلى التطبيق و التجسيد ، لتكون منارة ثانية للكتّاب معلّقا بقوله :" وهذا من التخلّصات البديعة فأنظر أيها المتأمل كيف سُقتُ الكلام إلى استهداء الرطب ، و جعلت بعضه آخذا برقاب بعض حتى كأنه أُفرغ في قالبٍ واحدٍ ، و كذلك فليكن التخلّص من معنى إلى معنى و هذا القدر كافٍ للتعلّم ." [63]

ومن خير ما أورده كتاب كتبه إلى بعض الإخوان يصف فيه الربيع، ثم خرج من ذلك أو تخلَّصّ إلى ذكر الأشواق بقوله :" و كما أن هذه الأوصاف في شأنها بديعة ، فكذلك شوقي في شأنه بديع، غير أن لِحرّه فصل صيف ،و هذا فصل ربيع ، فأنا أملي أحاديثه العجيبة عن النَّوى و قد عرفت حديث من قتله الشوق فلا أَسْتغضُّ حديث من قتله الهوى. " [64] فجمالية هذه الفقرة و أدبيّتها حقا متأتية من حسن تخلّص ابن الأثير فيها بالانتقال من وصف الربيع إلى ذكر الأشواق الحارقة ، فأنظر إلى عبارة " غير أنه لِحرّه فصل صيف، و هذا فصل ربيع " كيف تحسّ معها بأن المعاني آخذ بعضها برقاب بعضٍ ، و تقف على هذا الالتحام و التماسك النصّي الذي يفرز كل هذا الحسن البياني، الذي ألّح عليه ناقدنا الجمالي ابن الأثير، و اعتبره محور أدبيّة الخطاب النثري ، إذ هو الذي يجعل من الخطاب خطابا أدبيا.

و هكذا إذن جعل ابن الأثير من التخلص كعنصر مكوّن لبنية الخطاب النثري، و مما يفرزه من سمة التماسك النصي الجمالية مقوّما أساسيًا في الإبداع الأدبي ، و معيارا لتقويمه و الحكم عليه، حيث يتبارى و يتفاوت الأدباء في صنعه و إبداعه .

وإن كان ابن الأثير قد تحدّث عن حُسن التخلّص كخاصية جمالية إيجابية لها دورها في بناء الخطاب النثري ،فإنه تحدّث أيضا عن الطرف المقابل له و هو "**الاقتضاب** "، و عن مفهومه قال :" أما الاقتضاب فإنه ضدّ التخلّص ، و ذلك أن يقطع الشاعر كلامه الذي هو فيه و يستأنف كلاما آخر غيره من مديح أو هجاء أو غير ذالك ، ولا يكون للثاني علاقة بالأول و هو مذهب العرب ومن يليهم من المخضرمين ."[65] ، فهو يقصد بمصطلح " الاقتضاب " قطع الكلام و استئناف كلام آخر غيره من دون علاقة بينهما .

و بعد وقوف ابن الأثير على حقيقة الاقتضاب، يشير إلى أن من الاقتضاب ما هو حسن و يقربُ من التخلّص و هو فصْل الخطاب، و الذي أجمع عليه المحققون من علماء البيان أنه " أما بعد " " لأن المتكلم يفتتح كلامه في كل أمرٍ ذي شأن بذكر الله و تحميده فإذا أراد أن يخرج إلى الغرض المسُوق إليه فَصَلَ بينه و بين ذكر الله تعالى بقوله أما بعد ."[66] و يقرّ ابن الأثير بأن الفصل قد يكون أحيانا أحسن و أبلغ من الوصل كاستعمال لفظة " هذا " للخروج من كلام إلى كلام آخر غيره كقوله تعالى :﴿و اذكر عبادنا ، إبراهيم و إسحاق و يعقوب أولى الأيد و الأبصار ، إنا أخلصناهم بخالصة ذكرى الدار ، و إنهم عندنا لمن المصطفين الأخيار ، واذكر إسماعيل و اليسع و ذ الكفل و كل من الأخيار ، هذا ذكر وان للمتقين لحسن مآب ، جنات عدن مفتحة لهم الأبواب ﴾[67] ،ففي الآية الكريمة ذكر الله من ذكره من الأنبياء -عليهم السلام - وأراد أن يذكر عقِبهُ بابا آخر غيره،و هو ذكر الجنة و أهلها فقال :﴿هذا ذكر ﴾ ،ثم قال :﴿إن للمتقين لحسن مآب ﴾ ،و لما أعقبه بذكر أهل النار قال﴿هذا و إن للطاغين لشر مآب ﴾ .

و هكذا تتفاوت مستويات البناء الهيكلي للخطاب النثري، و تتباين أوجه الحُسن و طرقه فيه باختلاف مقام الكلام ،فمن المقامات ما يناسبه التخلّص، و منها ما يستدعي الاقتضاب و لو جاء التخلّص مكانه عُدَّ عيًّا و عيبًا، و كذلك باختلاف النوع الأدبي شعرا أو نثرا فالتخلّص بالنسبة للشاعر غير ممكن في كلّ الأحوال ، و أنه من مستصعبات علم البيان عكس "الاقتضاب " فـ" الاقتضاب الوارد في الشعر كثير لا يحصى ، و التخلص بالنسبة إليه قطرة من بحرٍ" في تصور ابن الأثير.

إذن يعدّ " الاقتضاب "كعنصر في البناء العام للخطاب – إلى جانب التخلص – في تصوّر ابن الأثير أيضا معيارا جماليًا في تقويم الخطاب النثري ، و مقوّما أساسيا لتحقيق أدبيّة هذا الخطاب و جمالياته الفنّية ، و لكن التخلّص أعلى درجة فنّية منه في الخطاب النثري فإن" لكل شيء جمالاً ، و حليّة الكتاب و جماله إيقاع الفصل

موقعه و شحذ الفكرة و إجالتها في لطف التخلصّ." [68] كما قال أبو هلال ، فبلاغة الخطاب النثري إذا اعتزلتها المعرفة بمواضع التخلّص و الاقتضاب التي نادى بها ابن الأثير كانت كاللآلئ المبدّدة من غير نظامٍ و بناءٍ يجمع شملها ،و يقوّي أواصرها .

و يجدر بنا أن نلفت الانتباه إلى ثالث مستويات البناء الهيكلي للخطاب الأدبي و هي " الخاتمة"، فإن كان ابن الأثير لم يتوسع في طرحها و اكتفى بأن أطلق عليها مصطلح " المقطع "، فقد اشترط فيه حسن الختام في قوله :" فإن الكاتب من أجاد المطلع و المقطع ." [69] ،لأنه الأثر الذي يتردّد صدّاه في قلوبهم و عقولهم و آخر ما يبقى في الأسماع أو به تتم الفائدة لذا جمعت الخاتمة مستويين :مستوى الأشياء أي مستوى الإعادة و التلخيص و مستوى العواطف [70] ،و بهما تتكامل من أجل تحقيق الغاية المرجوة من حسن المقطع "و الغاية من حسن المقطع أمران : أن يتم إقناع السامعين (=المتلقي) حتى لا تبقى للنفوس بعده تطلّع، و ذلك بذكر مجمل ما أتى مفصّلاً ، و أن يقوّي فيهم الرغبة في العمل بما أذعنوا له و ذلك يكون بإفراغ ما في الوسع من تحريك العواطف و المهارة في التأثير." [71] .

فمن هذا البعد النفسي و الدلالي للمقطع ،نفهم ما نبه إليه النقاد من ضرورة ارتباط الخاتمة بالموضوع على عدّها إعادة تلخيصٍ و إيجاز للموضوع ، فإذا كان الابتداء له دلالة الإفضاء إلى ما بعده، فإن للمقطع دلالة تضمّن ما قبلها ، و هذا ما يقودنا إلى أن التوازن ،و التناسب و الالتحام و التماسك بين أجزاء و مستويات الخطاب النثري يحقق ظاهرة فنية جمالية تسري في نسيج الخطاب، ألا و هي " الوحدة " التي نادى بها ابن الأثير في سياق حديثه عن كلّ عنصر من عناصر بناء هذا الخطاب النثري . فرابع العناصر التي نعرج عليها في هيكلة النص النثري هو **الوحدة** .

- لقد سيطر مفهوم " الوحدة " في الخطاب النثري على نقد النثر العربي القديم على عدّه سمة جمالية تضفي على الخطاب النثري الالتحام و التماسك بين أجزاء بنائه العام ،و تجعل منه بنية حيّة تامة الخلق و التكوين من أجزاء ثلاثة : مطلع ،و تخلص ،و مقطع؛ أي بداية ومتن و نهاية و لكن كل جزء منها خاضع لما قبله لا تحجزه عنه خنادق ولا ممرّات ، فهو خيط من النسيج يدخل في تكوينه ، و يساعد على تشكيله ،و هذا ما يحقق" الوحدة " في الخطاب النثري .

ولقد بلغ من إكبار النقاد لخاصية الوحدة، ووعيّهم بدورها الحاسم في توفير الجودة الفنية للعمل الأدبي أن اشترطوها في الخطاب الشعري ، وألحوا على ذلك مع علمهم بصعوبة تحقيق هذه المزية فيه لطبيعة الشعر ذاته ،و لما فيه من ضرورات تحدّ من حرية الشاعر- الوزن و القافية –، حيث نجد الجاحظ يصّف بعض الأبيات الشعرية بعدم الترابط أو عدم القران في قوله : " لو إنه يقول :لو كان لشعره قِرانٌ. " [72] ، ثم يصرح بهذه الفكرة مباشرة عندما قال بأنّ أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء كأنه سبك سبكا واحدا أو أُفرغ إفراغا واحدا [73] .

و هذا ما توسع فيه ابن الأثير بأن جعل أدبية الخطاب الشعري تُحقق تحت ظِلِ مبدأ الترابط و التماسك بين أبيات القصيدة الواحدة لا في ظل مبدأ استقلالية كل بيت بمعناه [74] و الذي قال به الكثير من النقاد .و نلمس في تصوّر ابن الأثير لهذا المفهوم الجمالي نظرة مستقبلية للشعر العربي ،و كأنه وقف على ما يعرف بالوحدة العضوية في شعرنا الحديث .

كما اِلتفت إلى هذا المعيار في الخطاب الشعري بعد الجاحظ كثير من النقاد كابن طبا طبا، و ابن رشيق ،و عبد العزيز الجرجاني و غيرهم ، و المقام هنا لا يسمح بالتوسع في هذه النقطة، لأن ما يهمنا هو محاصرة هذا المفهوم الجمالي في الخطاب النثري لا الشعري ،فيا ترى كيف رصد ابن الأثير هذه الظاهرة الفنيّة في سياق تنظيره لهيكلة النص في الخطاب النثري ؟ .

لقد عرف مفهوم " الوحدة " في الخطاب النثري رواجا كبيرا بين النقاد العرب لإدراكهم أنه خاصية مشتركة بين الشعر و النثر، إلا أنه في النثر أدخل و ألصق به، فتلاحم أجزاء الخطاب النثري ،و الاتصال الوثيق بين عناصره الفنية يجعل منه أشبه بالكائن الحيّ السويّ المتناسق الأعضاء البارع القوام ، يقول العتابي: " الألفاظ أجساد ،و المعاني أرواح ،و إنما تراها بعيون

القلوب ، فإذا قدّمت منها مؤخرًا ، أو أخرت منها مقدّمًا أفسدت الصورة ،و غيّرت المعنى كما لو حول رأس إلى موضع يد، أو يد إلى موضع رِجلٍ لَتحوّلت الخلقة و تغيّرت الحلية ." [75] ، و في نفس السياق قال الحاتمي معالجا مسألة " الوحدة " في بناء القصيدة " ... مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضاءه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، و باينهُ عن صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخوّن محاسنه ،و تعفي معالمه ... ،و تأتي القصيدة في تناسب صدورها و أعجازها ،و انتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة و الخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء." [76] ، فهو يرى بأنّ الخطابين النثري و الشعري متشابهان في وحدة البناء ، فكلاهما تتساند عناصره كلّها في سبيل خدمة المجموع بحيث لا استقامة و لا اعتدال للجزء دون الكلّ ، ولا للكلّ دون الجزء مُجسّدًا الخطاب الأدبي في صورة إنسان .

لكن بعض النقاد قد خرجوا عن تصور الحاتمي لوجود " الوحدة " في الخطابين الشعري و النثري على حدٍّ سواء ، فنقف عند التوحيدي الذي تطرق مرارا لمعنى" الوحدة " و اختصاص النثر دون الشعر، و امتيازه بها عليه قائلا "... ومن شرفه (النثر) أيضا أنّ " الوحدة " فيه أشهر أو التكلّف منه أبعدُ ، و هو إلى الصفاء أقربُ ، ولا توجد " الوحدة " غالبا على شيء إلا كان ذلك دليلا على حُسن ذلك الشيء و بقائِه ،و بهائِه، و نقائِه ."[77]

و يقول في نفس المعنى " ... النثر أشرفُ جوهرًا و النظم أشرف عرضًا ، قال : و كيف ؟ قلت : لأنّ الوحدة في النثر أكثر ، و النثر إلى الوحدة أقرب ، فمرتبة النظم دون النثر لأن الواحد أوّل و التابع له ثانٍ. " [78]

و نجد إلى جانب أبي حيان أبا إسحاق الصابي الذي جعل من الوحدة أيضا أساسًا للتفريق بين الخطابين النثري و الشعري ، إذ أنّ القصيدة في تصوّره تقوم على وحدة البيت فكلّ بيت مستقل بذاته عكس الخطاب النثري الذي بني على الوحدة الكلية للخطاب " و الترسل مبني على مخالفة هذه الطريق إذ كان كلاما واحدا لا يتجزأ و لا ينفصل إلا فصولا طوالا... فإذا كان متسلسلاً ساغَ و قرُبَ ..." [79] ، فالصابي و أمثاله يرى في الوحدة موضع شرف و فضيلة للخطاب النثري .

أما ابن الأثير فإنه لا يجعل من "الوحدة" أساس مفاضلةٍ ، بل مقاسمةٍ و اشتراكٍ ، فوحدة البناء ليست مقصورة على النثر دون الشعر، إذ في كلا الخطابين تنهض الأجزاء و المكونات الهيكلية بوظائف داخلية لخدمة البناء العام للخطاب ،و تكون علاقات أجزائه مُفضية إلى بعضها وآخذة برقاب بعض ، بحيث توفر في شكل العمل وحدة متينة رغم ما قد تتضمنه من تعدّد المعاني و الأغراض ، بدليل قوله عن حُسن التخلّص الذي هو ركيزة أولى في البناء" أن يأخذ مُؤلف الكلام في معنى من المعاني ، فبينًا هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره ،و جعل الأول سببًا إليه فيكون بعضه آخذا برقاب بعض من غير أن يقطع كلامه و يستأنف كلاما آخر ،بل يكون جميع كلامه كأنما أُفرغ إفراغا. " [80] ، فحديثه موجهٌ لمؤلف الكلام شاعرا كان أم ناثرا ، و إحساسه بالوحدة بارز و مشّع بين طيّات ألفاظه و عباراته .

ففي القرن السابع الهجري نجد الوحدة أخذت نظرة متقدمة على يد ابن الأثير-خاصة في الخطاب الشعري كما سبق الإشارة و لو باختصار- ، فوحدة البناء في تصوّره ليست مجرد اتصال وثيق بين أجزاء الخطاب النثري ، و تماسك بينها ، وإنما هي إضافة إلى ذلك إبراز لكل جزءٍ منها - المطلع ، التخلّص ، المقطع - بما يتميّز و ينفرد به من خصوصية ،فالأجزاء وإن كانت متلاحمة متماسكة بعضها مع بعضٍ تؤثر و تتأثر، فهي لا تذوب ولا تتلاشى في بعضها ' و إنما يبقى لكل منها خاصيته الفردية التي تشارك في تحقيق الطابع الهندسي الكلي للخطاب النثري و هذا ما لمسناه في حديثه عن الخصائص و السمات الذاتية لكل مكوّن من مكونات البناء العام .

و ابن الأثير وإن دعا إلى وحدة شاملة تسري في أجزاء الخطاب النثري كلّه ليبدو حينئذ كأنه قطعة واحدة ، قد صُنع دفعة واحدة لا تتخلّله ثغرة ولا فراغ، فلم تكن دعوته مباشرة تحت عنوان أو مصطلح " الوحدة "، لكن نستطيع أن نستشفها في سياق حديثه عن الأركان الثلاثة - من أركان الكتابة – التي أفردها للبناء العام ، فإعطاؤه كلّ جزء من بنية الخطاب النثري حقّ التفرّد و الخصوصية بِسمات جمالية داخلية ذاتية ،هو الذي يسمح لنا أن نقف على مفهوم الوحدة عند ابن الأثير في نقطتين :

أ – التخلص أو حسن الانتقال من معنى إلى معنى ،ومن فكرة إلى فكرة الذي ينتج ترابط المعاني وأخذ بعضها برقاب بعض، بحيث يأتي الكلام مستأنفا متواصلا غير منقطع ،و هذا ما يعطي

أجزاء و عناصر الخطاب النثري تماسكا و تلاحما حتى يصبح " كأنه أُفرغ في قالب واحد ."[81] ،وهذا يقودنا مباشرة إلى مفهوم الوحدة التي لم يستطع ابن الأثير أن يعبّر عنها بهذا المصطلح، وقام بتمييعها وسط مصطلحات : التناسب ، السبك ، أخذ الكلام بعضه برقاب بعض ، الإفراغ في قالبٍ واحدٍ ....

ب – التناسب في المطلع: سواءً بين المطلع و الموضوع ؛أي المعنى المقصود .

بين المطلع و المتلقي من خلال مراعاة الحال و المقام الذي يكون فيه .

بين الدعاء و موضوع الرسالة و مقام المتلقي .

بين التحميدات و موضوع الخطاب ... كما أشرنا آنفا. فكلّ هذه

السمات الجمالية الناتجة عن التناسب هي خصائص ذاتية في المطلع ، إذا تحققت فيه اكتملت

أدبيّته ،و تحقق له التناسب ،و الانسجام، و التوازن مع عنصري بناء الخطاب الآخرين :التخلص و المقطع ،و بالتالي ساهم في تحقيق الوحدة الكلية للخطاب النثري في بنائه العام التي نادى بها ابن الأثير ،و إن لم تكن تحت عنوان" الوحدة".

وهكذا مثل البناء الهيكلي العام للخطاب النثري في تصور ابن الأثير مقوّما أساسيا لبناء أدبية الخطاب و تحقيق جمالياته الفنية .

الهوامش :

[1] ينظر المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر :لابن الأثير ،تحقيق : أحمد الحوفي و بدوي طبانة ،مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، (د.ت) :122/1.

[2] المثل السائر :122/1.

(3) (7) سورة الحديد، الآية:21. المثل السائر:1/122-123.

(5) ينظر الخصائص : لابن جني ، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي ، بيروت، (د.ط)،1952،ج1،ص:215-216-217. وفي الحقيقة هذه القضية أخذت طابع جدلي عند النقاد في العصر الحديث ، فهناك من يدرج ابن الأثير ضمن أنصار المعاني مثلا: إحسان عباس في تاريخ النقد الأدبي عند العرب، وكذا البشير مجذوب في كتابه حول مفهوم النثر الفني بينما يدرجه أحمد بدوي ضمن أنصار اللفظ في كتابه: البيان العربي.

(6) ينظر المثل السائر:3/255.

(7) المثل السائر:1/125.

(8) المثل السائر:1/125. وللتوسع ينظر أسس النقد الأدبي عند العرب:أحمد أحمد بدوي،مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، ط3 ، 1964ص: 593-597.

(9) المثل السائر:3/96.

(10) العمدة في صناعة الشعر و نقده : لابن رشيق القيرواني ، تحقيق : النبوي عبد الواحد شعلان ،مكتبة الخانجي ، القاهرة ،ط1 ،2000، 1/387.

(11) ينظر المثل السائر:3/98.

(12) الأسلوبية وتحليل الخطاب: نور الدين السد،دار هومة ، الجزائر ، (د.ط) ،(د.ت)،ص:163 .

(13) المثل السائر:3/98.

(14) سورة النساء ،آية:01 .

(15) سورة الحج ،آية:01 .

(16) المثل السائر:3/98.

(17) الصناعتين: لأبي هلال العسكري ، تحقيق : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط2 ،1989،496.

(18) المثل السائر:3/96.

(19) البيان والتبين:للجاحظ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت ، (د.ت) ، 1/116.

(20) الصناعتين:لأبي هلال العسكري ، ص:501.

(21) العمدة: لابن رشيق،1/392.

(22) ينظر المثل السائر:1/40.

(23) المثل السائر:3/102.

(24) ينظر عيار الشعر: لابن طباطبا العلوي،تحقيق محمد زغلول سلام ،منشأة المعارف ،الإسكندرية ،ط3 ،1984 ،ص:122،وأيضا الصناعتين،ص:489.

25 المثل السائر: 2/76.

26 المثل السائر: 1/121.

27 حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى :البشير المجذوب، الدار العربية للكتاب ، ليبيا (د.ط) ، 1982 ،ص:83.

[28] دلائل الإعجاز:عبد القاهر الجرجاني،تحقيق : محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني بمصر و دار المدني بجدة ، ط3 ، 1992ص:69.

[29] المثل السائر : 3/110-111.

[30] المثل السائر : 3/110.

[31][31] إحكام صنعة الكلام:لابن عبد الغفور الكلاعي،تحقيق محمد رضوان الداية ، دار الثقافة بيروت ، 1966ص:82.

[32] -33-34 المثل السائر : 3/112.

[*] كصيغة (جُعلت فداك)التي دعا ابن المدبر إلى اجتنابها قائلا:"كما أنهم جعلوا(أكرمك الله وأبقاك)أحسن منزلة في كتب الفضلاء والأدباء من(جعلت فداك)على اشتراك معناه،واحتماله أن يكون فداءً من الخير كما يحتمل أن يكون فداءً من الشرّ." الرسالة العذراء ضمن جمهرة رسائل العرب في العصور العربية الزاهرة:لأحمد زكي صفوت ، المكتبة العلمية بيروت ، ط1 ، (د.ت) ، 4/180 .

[35] - الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم:صالح بن رمضان،دار الفارابي،تونس،ط1، 2002،ص:532.

[36] - المثل السائر : 2/36.

[37] - المثل السائر : 3/113-114.

[38] - المثل السائر : 3/114.

[39] - ينظر المثل السائر : 2/58.

[40] - المثل السائر : 2/59.

[41] - إحكام صنعة الكلام :للكلاعي،ص:73.

[42] - ينظر البرهان في وجوه البيان : لابن وهب، تحقيق حفي محمد شرف ، مكتبة الشباب القاهرة ،ط1، 1969 ،ص:271.وأيضا الرسالة العذراء لابن المدبر ضمن الجمهرة :4/179-180،وحتى من جاء بعد ابن الأثير قال بذلك . ينظر البرد الموشى في صناعة الإنشا : للموصلي، تحقيق :عفاف سيّد صبره ،دار الكتب العلمية بيروت-لبنان ،ط1 ،1990 ،ص: 74

[43] - ينظر الرسائل الأدبية :صالح بن رمضان،ص:532.

[*][*] لقد اعتنى عبد الحميد الكاتب بمقدمة الرسائل وأطال التحميدات،ولعل هذا ما دفع المسعودي صاحب"مروج الذهب" إلى جعله أول من استعمل التحميدات على الرغم من وجودها قبله. كما قيل عنه:"واضع مقدمات الرسائل التي سار عليها الكتّاب بعده"،ينظر نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي:حسين نصار،مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ط1 ،2005،ص:75-76 .

[44] - أدب الكتاب: للصولي،دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1، 1994ص:32.

[45] - البيان والتبيين:للجاحظ،2/52 .

[46] - الصناعتين: للعسكري،ص:496 .

[47] - المثل السائر : 3/108 .

[48] - المثل السائر : 109/3.

[49] - ينظر المثل السائر: 110/3.

[50] - إحكام صنعة الكلام:للكلاعي،ص:66-67 .

[51] - ينظر أمثلة عن الرسائل الاجتماعية التي اشتملت "التحميد" في جمهرة رسائل العرب:أحمد زكي صفوت،291/3 294/3 ، 316/4 .

[52] - المثل السائر : 201/3 .

[53] - المثل السائر : 118/3.

[54] - البيان والتبيين:للجاحظ،118/1 .

(55) الرسالة العذراء : لابن المدبر ضمن جمهرة رسائل العرب ، 178/4

(56)ينظر مثلا : الوساطة بين المتنبي و خصومه للقاضي عبد العزيز الجرجاني ، ص :152 ، و عيار الشعر لابن طباطبا ص :111 ، و الصناعتين ص : 513 و ما بعدها ، و البيان و التبين : ج107/1

(57) المثل السائر 121/3

(58) المثل السائر:122/1 .

[59] المثل السائر:121/3 .

[60] المثل السائر: 31/3 .

[61] المثل السائر:127/3 .

[62] المثل السائر : 129/3 .

(63)المثل السائر 134/3

(64)المثل السائر 132/3

(65)المثل السائر 121/3

[66] المثل السائر:139/3 .

[67] سورة ص، الآية: 49-50 .

[68] الصناعتين: لأبي هلال العسكري ،ص:500 .

[69] المثل السائر:121/1 .

[70] ينظر في بلاغة الخطاب الإقناعي : محمد العمري ،إفريقيا الشرق ،المغرب ،ط2 ،2002 ،ص:139 .

[71] فن الخطابة (وإعداد الخطيب): علي محفوظ ،مكتبة رحاب ،الجزائر ،(د.ط)،(د.ت) ،ص:58-59. و نشير أن عناصر البناء العام للخطاب النثري :مقدمة(مطلع)،عرض(تخلص)،وخاتمة (مقطع)،وإن أوردها ابن الأثير في حديثه عن جنس الرسالة فهي تنطبق على الأجناس النثرية الأخرى كالخطابة مثلا ،يراجع كدراسة مقارنة بين الرسالة و الخطابة في البناء العام :فن الخطابة و تطوره عند العرب :إيليا الحاوي ،دار الثقافة،بيروت-لبنان،(د.ط)،(د.ت)،ص:18-21 .

[72] البيان والتبيين :50/1 .

[73] ينظر البيان و التبين: 50/1 ،ويقارن بالمثل السائر:124/3 .

[74] ينظر المثل السائر :3/122-127 ،3/137-138

[75] الصناعتين :للعسكري،ص:161 .

[76] من حلية المحاضرة:للحاتمي،تحقيق مظهر الحجي ، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، 2000 ،ص1/104 .

[77] الإمتاع والمؤانسة :للتوحيدي، تحقيق خليل المنصور دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1997،ص:248 .

[78] المقابسات :للتوحيدي،تحقيق حسن السندوبي ، المطبعة الرحمانية ، القاهرة ، ط1 ، ص: 261 .

[79] المثل السائر:4/07 .

[80] المثل السائر:3/121 .

(81) المثل السائر :3/130

الشخصية التاريخية في رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج

الدكتور: أحمد أمين بوضياف

الدكتور: عمر عليوي

جامعة محمد بوضياف المسيلة.

ملخص

تعتبر الشخصية من المشكلات الأساسية للتجربة الروائية فلا يمكن تصور رواية من دون شخصيات تؤدي وضائف رئيسية أو ثانوية ومن ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية ، بالرغم من ذلك فإن الشخصية في الرواية الجديدة لم تعد ذات أهمية كبيرة من منظور النقد البنيوي، ولم تعد لها تلك الهيبة التي اكسبتها إياها الرواية التقليدية، فقد همشت وأصبحت لا تعدوا أن تكون عنصرا من مشكلات السرد في العمل الروائي مثلها مثل باقي مشكلات السرد...

أو لا تعدو أن تكون كائنا لغويا، مصنوعا من الخيال المحض، لكن هل ينطبق هذا الكلام على كل أنواع الروايات بما فيها التاريخية أو رواية الشخصية رواية السيرة، سواء كانت ذاتية أم غيرية، كما هو الشأن مع رواية "كتاب الأمير"؟

The person uses a number of linguistic and non-linguistic means to reinforce his or her letters. He resorts to these physical gestures and the whole range of topics referred to in the reality of the pension within the society and the familiarity between its members. The sender and the addressee invest in verbal products in order to complete the communication process In all interpretive and rhetorical standards, and the speaker often generates multiple meanings using different mechanisms that can be understood by the recipient.

ان من أصعب ما يؤرق كتاب الرواية عموما والرواية التاريخية خصوصا ويرهق كاهله هو تعامله مع شخصيات جاهزة محددة المعالم والثقافة شخصيات لها وجودها وحضورها في التاريخ الرسمي حددت بدايات حياتها ونهاياتها كتب التاريخ سلفا مما يقيد الفنان الروائي ويقلل من حيرته ومهمة الكاتب لا تقتصر على تسجيل التاريخ بل تتجاوزه إلي اعادة صوغ له وفق رءيا نابعة من ظروف العصر الذي أنجزت فيه، ومن ايديولوجية الروائي التي تعكس قيما يؤمن بها وأهدافا يريد الوصول إليها، لأن التاريخ معطى موضوعي في الماضي، قائم هناك ولكنه معطى متغير، اننا في كل عصر نفهم الماضي فهما جديدا من خلال التعبيرات الباقية لنا، ويكون فهمنا للماضي أفضل كلما توافرت شروط موضوعية في الحاضر، شبيهة بما كان في الماضي1.

- **الشخصيات التاريخية في رواية الأمير:**

تعج الرواية "كتاب الامير" بالكثير من الشخصيات التاريخية والمتخيلة على السواء، فمن الشخصيات التي ثبت وجودها في كتب التاريخ نجد إلي جانب الأمير عبد القادر والقس ديبوش والراوي جون موبي، شخصيات أخرى في جيش الامير وأخرى في الجيش الفرنسي وقادته، بالإضافة إلى ذلك توجد كثير من الشخصيات المتخيلة التي زادت من تلاحم الواقع بالغموض في أدق تفاصيله، وساهمت في نمو الاحداث وتطورها، أمثال سيدي الاعرج والقوال والبراح والاطفال الذيم كانوا يطاردون كلابا يسدون بها رمقهم والمربية نورا، والعجوز خناتة والرجل الاحدب وغيرهم، والصفات التي اتصفت بها هذه الشخصيات المتخيلة او الأدوار التي أسندها إليها الروائي جعلها قريبة من الشخصيات التاريخية أو نسميها "شبه تاريخية"2.

والروائي باعتباره فنانا وليس مؤرخا فإنه بلا شك يسعي إلي تحقيق الصرف الفني من دون أن يشوه الحقيقة بقدر ما تكشف عن طريقة الروائي في التعامل مع شخصيات جاهزة في التاريخ بمرجعيتها الفكرية والثقافية والدينية .واذا علمنا ان الكاتب حين يبني شخصيته الروائية بناء على تفاعله مع واقعه التجريبي يرمي من وراء ذلك لتقديم رؤية للعالم الذي يعيش فيه من خلال خلق هذا العالم كما يتصوره ، او كما يراه وفق موقفه منه" 3. وبالاطلاع على الخلفية الثقافية والايديولوجية للروائي يتوجب علينا طرح السؤال التالي: هل استطاع الأعرج أن يجد

ضالته في شخص الأمير؟ وأن يجسد ايديولوجية التي ربما تتعارض وايديولوجية الأمير؟ وهل استطاع أن يكشف لنا المخبوء من شخصية رجل الدين المتصوف القائد الروحي قبل أن يكون قائدا سياسيا وعسكريا؟ وما الذي لم يقله التاريخ عن الأمير لتقوله الرواية؟

وتحري الحقيقة هو ما جعل الروائي يختار شخصيات مكتملة فنيا، وهذه الشخصية المكتملة هي التي تظهر في القصة _حين يظهر_ دون أن يحدث في تكوينها أي تغيير و عندما تتغير في علاقتها بالشخصيات الاخرى فحسب ،أما تصرفاتها فلها دائما طابع واحد 4 ، فشخصية الأمير باعتباره بطلا للقصة لا نلمس تغييرا في نموها واهدافها، ويعكس ايديولوجيته بتغيير أدق ليقف من خلال ذلك على أهم أسباب تدهور الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وحتى الدينية في المرحلة التاريخية التي يؤرخ لها، ويبين على الصعيد آخر أهم أسباب انتصار الآخر/ الغرب، وانكسار مقاومة وانعكاس كل ذلك على المرحلة المعاصرة لإنشاء القصة، ولكي يفسح المجال لبروز هذه الايديولوجية ويفسح المجال للواقع التخييلي حتى يأتلف مع الأحداث والشخصيات التاريخية لجأ الكاتب إلى تقنيات من شأنها ان تحرره من اسر الشخصية الجاهزة ومن قوالب الأحداث التاريخية وتجنبه الوقوع في فخ التسجيلية، وأهم هذه التقنيات هي:

أ.استخدام ضمير الغائب:

رواية "كتاب الأمير" تتفاعل فيها مرجعيتان مختلفتان، مرجعية تاريخية وأخرى فنية يستمد الروائي وجوده من التاريخي، بشكل عام ويتناص بشكل خاص -حسب ما يوهمنا به الكاتب- مع كتاب ألفه القس ديبوش بعنوان "عبد القادر في قصر أمبواز" وهو ما جعل الكاتب يختار راويا غريبا مفعما بالفكر الديني المسيحي هو جون موبي، لتتولي سرد الأحداث وتقديم شخصية الأمير وباقي الشخصيات على الرغم مما في ذلك من احتمال التجني على الحقيقة وعلى صحة المعلومات المقتبسة عن الشخصية التاريخية 5، لذلك نجد الكاتب كثيرا ما يلجأ إلي توثيق المعلومات بذكر بعض مصادرها التاريخية مثل كتاب القس مونسنيور ديبوش "عبد القادر في قصر أمبواز" مهدى إلي السيد لويس نابليون بونابارت، رئيس جمهورية الفرنسية بقلم مونسنيور انطوان_، ثم أسفل الصفحة كلمة برودو مكتوبة بخط بارز وتحتها الطبع والليتوغرافيا ل: ح فاي شارع سان كاترين 139. أفريل1849. (6)

يقول الراوي في أحد القاطع: " في الصباح خرج ابن دوران، الوجه مشدود والعينان منتفختان وفارغتان من قلة النوم، باتجاه العاصمة منكسرا من رحلته الأخيرة حاملا رسالته الاخيرة للمار يشال فالي، كانت عبارتها تطن في رأسه كلما أملاها الأمير على كاتبه الخاص أمامه: "السلام على من اتبع الهدى، قرأنا رسالتين وفهمنا ما فيهما، قلت لكم في رسائل سابقة أن العرب من ولهاصة حتي الكاف مصممون على خوض الجهاد ولا يمكنني إلا أن أكون بجانب الذين بايعوني في هذا المنصب، لقد كنت وفيا معكم لكل التعهدات التي قطعتها على نفسي وأخبرتكم بكل التحولات وها أنا ذا أفعل صدقا...7.

ب. استخدام ضمير المخاطب:

وغالبا كان استخدام هذا الضمير في الحوار الذي كان يجري بين القس والأمير، فقد تكفل القس بمهمة كشف الحقيقة عن الأمير والتحقيق في صحة المعلومات المتصلة بشخصيه، تلك الرغبة التي أعلن عليها في التصدير قائلا: "في انتظار القيام بما هو أهم، أعتقد أنه صار اليوم من واجبي الانساني أن أجتهد باستماته في نصرة الحق تجاه هذا الرجل وتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا وربما التسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدكنة التي غلفت وجه الحقيقة مدة طويلة8، وذلك من خلال البحث في كتب التاريخ وكذلك الحوارات المباشرة التي كان يجريها معه في سجنه، لكن هذه الرغبة في كشف الحقيقة التي تكفل بها القس ليواجه بها الأمير هي من أجل تخليصه من سجنه، واقناع الملك "بونابرت" بإطلاق سراحه، وفكه من القيد الذي وجد نفسه مكبلا به بعد أن أعلن استسلامه للامور سير بشروط، ولم تكن من أجل ادانته كما يفعل المحقق و مفوض البوليس اللذان تحدث عنهما ميشال بوترو (Michel butor)، واللذان يقومان باستنطاق الشخصية و"يجمعان مختلف عناصر القصة التي يرفض الممثل الاساسي أو المشاهد أن يرويها أو لا يستطيع أن يرويها، ثم ينظمان هذه العناصر في قصة تروي بصيغة المخاطب لتفجير الكلام الذي رفض الراوي الإفصاح عنه أو لم يستطع الإدلاء به9.

ج. استخدام ضمير المتكلم:

وهذا الضمير من شأنه أن يفرق بين الزمنين الماضي والحاضر، ويجعل الشخصية التاريخية شخصية حية، تغادر الزمن الماضي لتعيش في الحاضر من جديد"10 فتتحدث الشخصية التاريخية عن نفسها، ويسمح لها الراوي أن تسرد أطوار ومحطات من حياتها كما فعل الأمير،

وتركه يروي كفاحه ضد الاحتلال الفرنسي ومعاناته على جميع الجبهات، ويغوص في أعماق نفسه حيث لا يستطيع التاريخ أن يصل اليها، فيفصح عن آلامه من خلال المشاهد الحوارية الكثيرة التي تعج بها الرواية، والتي تختلف عن الوقفات الزمنية، كونها تساهم في بناء الحدث لا تعطيله، وتجعل الشخصيات تعبر عن نفسها بنفسها.

يقول الأمير بعدما حمل مسؤولية الامارة محاورا أباه:

"_ يا أبي لا تجعلني أندم على إمارة لم أطلبها، حروب المسلمين القدماء لم تعد نافعة. الكلام لم يعد كافيا. كنا نظن أننا الأفضل في كل شيء وبدأنا ندرك ان الآخرين صنعوا أنفسهم من ضجيجنا الفارغ" 11.

ويزداد التحرر في التعامل مع الشخصيات التاريخية فيصل حد التأمل النفسي والمونولوج الداخلي، مما يسمح للروائي بأن يستغل المساحات والبياضات التاريخية فيسودها من خلالها إلي عالم التخييل والأمثلة على ذلك كثيرة، يقول الراوي على لسان الأمير الذي يبدو من خلال هذا المونولوج غير راض على أفعاله التي لا تنفع إلا في تأجيج الصراعات أكثر وتشتيت قوته: تمتم الأمير أو تحدث لأحدهم وهو ينظر إلي الفراغ، كان أخوه السي السعيد و مصطفي بن التهامي قد انسحبا نحو الخيام عندما شرع في تدمير عين ماضي:

_هكذا يبدو الطغيان وهكذا ينتهي في قلب الرماد. ثم رمي نظره بعيدا، من وراء مدينة عين ماضي، فلم ير شيئا سوى نيران أخرى متقدة ورماد وصرخات أطفال وأنين نساء حوامل في شهورهن الأخيرة ركب حصانه وعاد نحو معسكره 12

يقول في مقطع آخر "وهو على ظهر الحصان، عندما بانت له طلائع طارق بن زياد قادمة من بعيد وطارق على رأسها، يحث الذين ترددوا إما على قطع البحر أو القبول بالموت الرخيص شم رائحة الأخشاب وهي تحترق وسمع السيوف وهي تتقاطع في الفضاءات اليابسة والخالية من كل رحمة "لماذا أحرقت سفنك يا طارق، لو تدري كم نحن بحاجة إليها لعبور مياه الملوية؟ لماذا اشعلت النار يا صاحبي في كل شيء؟".

ولكن الزمن كان قد تغير كثيرا وشعر بالمسافة الكبيرة التي عبرت ذاكرته: لا سفن له لحرقها كما فعل طارق ابن زياد عندما اشتدت عليه المصاعب والزالق والخيانات الكثيرة ولا حل إلا أن ينقذ الدائرة كما فعل الاوائل أو يموت دونها"13.

وفي الجهة الأخرى كان العالم يتغير بسرعة وهو ما جعل الأمير يدرك تمام الادراك "لماذا خسر حربة الاخيرة، العالم كان يتغير بعمق وبسرعة لم يعد السيف والشجاعة يكفيان فالمدافع الضخمة والآلات السريعة والسفن والعوامات والجيوش المجهزة والمنظمة غيرت كل الموازيين، الناس يشهون عصورهم، وهي العبارات التي ظل يكررها كلما قلب بصره في البنايات الضخمة والشوارع النظيفة وتأمل الناس وهو يسيرون بانتظام: العالم كان يتغير بسرعة حك قنة رأسه بحركة آلية ولم يستطع أن يكتم تمتمته: غلبون بهذا ولم يرد كلمة أخرى".14.

- **شخصية الأمير المثقف العربي:**

تجتمع في شخصية الأمير صفات كثيرة، فهو القائد السياسي والعسكري ورجل الدين وهو الرجل المثقف الحريص على الكتب ومطالعتها، ومتشوق دوما إليها تحدوه لهفة كبيرة للعودة إليها بعدما حرمته الظروف من الاستمتاع بالجلوس إليها، وهو ما يعبر عنه بقوله : "كم أتمني أن ينتهي هذا البؤس وأعود إلى كتبي"،15 وكان يبكي على كتاب أكثر من بكائه على عزيز".

وهي رسالة أراد الكاتب أن يوجهها إلى القارئ بدءا بعنوان الرواية "كتاب الأمير" لأن كتاب هو الذي يحفظ ذاكرة الشعوب والأمم التي كثيرا ما تنسي ذاكرتها وتتنكر دوما لأهل الخير ولا تحفظ لهم فضلهم ولا تعترف بصنيعتهم فيطويهم النسيان إذ تطويهم القبور. وهو ما يجعل الأمير أيضا يحمل هم كتابة سيرته بنفسه يقول: "نكتب حياتنا مثلها عشناها بدون زيادة أو نقصان أفضل من أن يرويها غيرنا عنا بوسائله التي ليست دائما طيبة، ليس أفضل من امرئ يقول تاريخه وينير الطريق للناس الذين قاسموه نفس الأشواق والآلام.16

وفي مطلع الرواية يصادفنا مشهد خواري بين بائع الكتب والأمير عبد القادر الذي كان يجد في الكتاب أنيسا له ورفيقا وفيا خاصة كتب ابن خلدون وابن عربي، يقول الراوي: "مدّ عبد القادر يده نحو مصنف المقدمة لابن خلدون المخطوطة التي دون على صفحاتها ملاحظاته الكثيرة، جاءته من بلاد المغرب من تاجر وراق رآه مرة واحدة عندما دخل عليه في خيمته لحظة القيلولة و وضعها في حجره وهو يردد: اقرأها وترحم عليّ أو العني إذا لم تجد فيه ما يشفي الغليل، ثم انسحب ولم يأخذ حتى ثمنها.17

وفي نهاية الرواية أيضا يقول واصفا احدى الشخصيات وهي "نورا" التي كانت تعتني بولدي الأمير "محي الدين" و "محمد" وضعت كتاب الاشارات في غلافه الجلدي كالعادة مثل الذي يحاول

أن يحفظ ذهبا من التلف، وهي تتمتم في وجه الذي كان بين اليقظة والنوم، عيناه نصف مغمضتين:

_ سيدي لا يجب أن تبقي الكتب عرضة للغبار والريح

إن هذه العبارات بقدر ما تدل على اعتناء "نورا" بالكتاب فإنها تنطوي على محمولات رسالة من الكاتب الى القارئ العربي على الخصوص. واختيار هذا الاسم نورا وغيره من اسماء الشخصيات المتخيلة في الرواية لم يكن أمرا اعتباطيا، بل هو عملية فنية مقصودة تنم على قدرة الروائي على الخلق والابتكار. لأن في الرواية لا تكون الاسماء بلا دلالة، فهي تخبئ دائما شيئا ما حتي لو كان المعنى السطحي العادي... وتسمية الشخصيات هي دائما جزء مهم من عملية خلقها، وينطوي على اعتبارات جمة18.

فاسم نورا دال يحيل على مدلول ترسب في الوعي الجمعي العربي مرتبط أساسا بالعلم، تترجمه الحكمة المشهورة العلم نور واختيار اسم محمد كمتلقي في المعلومة أيضا له دلالة خاصة، فمحمد بغض النظر عن كونه شخصية حقيقة في الواقع فإنه الاسم المشترك (Standard) الذي يحيل على أي شخص عربي مسلم، ذلك أننا في عاداتنا ننادي على شخص لا نعرف اسمه بقولنا: " يا محمد" أو لأن الرواية "الكتاب تحاكي أول رسائل السماء "اقرأ" التي بعثت إلى الرسول محمد (ص) وتبعث رسالتها إلى العرب و المسلمين لكي يعودوا من جديد إلى القراءة هذا الفعل الذي ظل حكرا على الغرب ولازال كذلك، يقول الأمير: أنا كذلك أشتهي أن أذهب إلي المكتبة للحصول على كتاب لقراءته مثلما تفعلون19

وحتي في عز المعركة وفي غياب الاستقرار كانت المكتبة حاضرة بل هي أهم شيء عند الأمير في دائرته أو عاصمته المتنقلة. لكن أهم شيء هو المكتبة التي شكلتها بواسطة عملي وكانت نواة مكتبة تكدامت ولكن ظروف دفعتنا إلى التنقل.

حزين كما قلت لك قبل قليل لأن قيمة الكتب التي بعثرت وأحرقت لا تعد ولا تحصي 20

ان اعتماد الأعرج على شخصية ثقافية يقدم لنا صورا واقعية وتاريخية عن المثقف العربي الحديث، وهو يعيش التمزق الداخلي بين عالم متناقض: عالم قيم مترسبة في اعماقه ويحاول التمرد عليه بوعيه بها ،وعالم يتمسك بهذه القيم ويحارب بها، وينتج عن هذا التناقض القائم الاحساس بالتغرب والرفض وبالتالي المعاناة.

وهذا ما جعل الروائي يخلق صراعا دراميا بين طرفين متناقضين، يقفان في مفترق زمنين، زمن يطل برأسه بخشونة وزمن يعود أدراجه مخلفا شر ذمة من الناس تمسك بتلابيبه وتحيى على ذكرياته.

يمثل الطرف الاول الأمير عبد القادر الذي وان كان يعيش في الماضي فعلا إلا أنه يعبر عن المستقبل من خلال افكاره وتطلعاته وطموحاته من خلال مشروعه في ايقاظ الناس من سباتهم وتغيير الذهنيات وبناء الدولة وتوحيد الناس تحت سقف واحد بعيدا عن سلطة القبيلة. بينما يقف في الطرف الثاني في مواجهة الأمير قومه الذين تغلب عليهم الفكرة المرجعية المقدسة للماضي والمتشبثة به والتي هي آيلة إلي الزوال بحكم انعزالها في الماضي.

ويبدو ذلك جليا في الرواية، فمعاناة الأمير لم تكن نابعة من صراعه مع العدو فرنسا بل من صراعه مع محيطه الثقافي والفكري والديني. لذلك كان يسعى إلي تغيير كل شيء وعلى كل المستويات بما فيها الدينية يقول الراوي على لسان الأمير في حوار مع القس: "امنحني من وقتك قليلا لأتعرف على دينك واذا اقتنعت به سرت نحوه". 21.

وحتى مفهوم الوطنية تغير وأصبح يعني أكثر المصلحة الشخصية فأينما تكون حقوقك وحقوق أبنائك مكفولة فثمة الوطنية، وهذا ما وضحه الكولونيل يوسف لأغا بن فرحات حين ذكر على مسمعه لفظ الخيانة قائلا: لا تهتم يا آغا، أنا كذلك تخليت عن الاتراك عندما وجدت أنه من الاجدى بي خدمة دولة قوية تضمن حقوقي وحقوق أبنائي، جيلنا الذي تعلم لم يعد قادرا على تحمل تخلف ناسه وأقربائه" 22

ولطالما حاول الكاتب أن يبرز ذلك الصراع القائم بين الأمير "المثقف" المقدس للعلم وأهل العلم وبين المحيط الذي يعيش وفيه والذي يتخبط في الجهل والفقر الرجعية، فالرواية لا تظهر لنا الأمير كمحارب لعدو اسمه فرسا. بل أن كل عدواته وجهة ضد محيطه وأبناء جنسه وحتى هذه الحرب التي قادها ضد فرنسا لم يختر طريقها بنفسه بل دفع إليها دفعا فوجد نفسه بين رحاها، ولطالما حرص بعد توليه القيادة على حفظ السلم والدفاع عنه بالسعي إلي عقد المعاهدات كلما سمحت له الفرصة، يقول الأمير في حوار مع القس: معنى الجهاد ليس أن تقتل كل من يصادف، بل هو ان ترفع السيف إذا سدت أبواب السلم 23

ولعل هذه السلبية في شخصية الأمير مقصودة من طرف الروائي يهدف التحرر من قيد الشخصية الجاهزة فيظهر تصرفاتها وكأنها انعكاس على تصرفات الشخصية الثانوية، وهي طريقة ابتكرها الروائيون في التعامل مع هذا اللون من الشخصيات، فنجدهم مرة يحولنها إلى شخصية ثانوية قلما تسهم في الحدث المباشر، بل يظهر دورها بمثابة انعكاس على تصرفات الشخصيات المتخيلة"، فمن كان بطلا في التاريخ قد يغدو شخصا ثانويا في الرواية والعكس يصدق في ذلك 24

يقول الأمير مخاطبا القبائل التي اختارت سبل الحرب بعد ان حرق ابن مالك معاهدة التافنة ومر عبر أبواب الحديد:

"_ ليكن تريدون الجهاد ولا شيء غيره مادامت هذه هي ارادتكم أنحني أمام القرارات التي اتخذتموها جماعيا ولا يمكن أن أشد عن الجماعة

ويقول أيضا:

_ لقد رفض كل الاشراف وأعيان القبائل والضباط الموافقة على ملحق اتفاقية4جويلية وأنا أضم صوتي لصوتهم، فأنا أولا وأخيرا خادم لهم لا أكثر، أرى ما يرون وأسير في الطريق الذي يسلكون25، ثم يقول مخاطبا ابن دوران "اليهودي الاصل" الذي كان يحاول اقناعه بالعدول عن قرار الحرب:

_ "يا سي ابن دوران، هل تظن أني مناصر للحرب؟ اعرف ان الحروب مدمرة وأننا سنذوق المرارة القاسية ،الحلفاء عزموا على الحرب وكل فعل معاكس سيسمى خروجا عن الدين"يقول الراوي أيضا: كان الأمير قد اختار مرتفعات بني صالح لتسيير هذه الحرب التي اختارتها القبائل وانصاع لها الجميع26

وفي كل الحالات يتخذ الكاتب من الأمير الشخصية المصححة لنظرة أتباعه، يدافع عن الاخر ويهاجم أفكار أهله ومحيطه. مما ولد لديه احساس بالغربة والمعاناة وجعله يعيش قلقا دائما في علاقته مع ذاته أو مع محيطه. ولا يجد عزاءه إلا في كتاب الاشارات الالهية وبالضبط في صفحة الغريب وقد عبر الكاتب عن هذه المعاني حين كان الأمير يقتاد إلى سجنه على متن سفينته " اتكأ بظهره ثم فتح الكتاب الذي لم يغادر يده "الاشارات الالهية "وتوقف قليلا عند فصل الغريب الذي ملأ قلبه وعينيه:

"يا هذا... فأين أنت عن غريب طالت غربته في وطنه، وقل حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه؟ أين أنت عن غريب لا سبيل له إلا الأوطان ولا طاقة به على الاستيطان؟..."

الأمير ونموذج البطل الخير السلبي:

لعل حضور الشخصية في الرواية يبرز من خلال التعبير عن نوازعها ورغباتها وطموحاتها وتفكيرها واضطراباتها النفسية، وهي المساحات البيضاء أو الفراغات التي يكشف الروائي بملئها عن طريقته في التعامل مع شخصيات جاهزة سلفا. وقد ركزنا في هذا الجزء من البحث على شخصيتين رئيسيتين في الرواية هما الأمير عبد القادر، القس ديبوش، كون الرواية تحكي سيرتيهما بالتناوب ولأنهما شخصيتان رمزيتان تمثل كل واحدة منهما حضارة ودينا وثقافة مختلفة، وتكشفان عن موقف الروائي من الحضارتين وعرجنا على بعض الشخصيات الاخرى التي تعكس طريقة بناءها موقف الكاتب وايديولوجيته وتؤكد طريقة بنائه للشخصيتين الرئيسيتين. لأن الرواية كما يقول الناقد محمد كامل الخطيب في كتابه "الرواية والواقع" تحتوى على شوائب ايدولوجية في وعي شخصياتها.

وفي وعي كاتبها، لكن هناك سمة مرجحة لهذا الاتجاه ،أو ذلك هذه السمة المرجحة لا تعطي نفسها مباشرة، فثمة عملية تحليل طويلة للوصول إليها اي للوصول الى الايديولوجية الحقيقة للعمل الروائي، للوصول إلى ما تقوله الرواية فمما لا شك فيه أن كل رواية تقول شيئا، وليس تلاعبا بالألفاظ أن تقول أن الرواية التي تدعى أنها لا تقول شيئا، إنما تقول بذلك قولها المحدد 27

يؤسس الكاتب طريقة رسمه لشخصية الأمير عبد القادر لحوار حضاري بين رجلين يمثلان ديانتين مختلفتين، وهذا النوع من الحوار لا تديره إلا شخصيات مثقفة محملة بأفكار وايديولوجيات مختلفة، ويريد كل طرف اقناع الاخر بما لديه، ويقدمها الروائي بطريقة فنية هادئة، حتى تقرأ من الخصوم والأنصار وتكون مقبولة من كليهما في آن واحد28 هذه الطريقة الفنية الهادئة التي تبدو ظاهرها موضوعية في ادارة الحوار، إلا أنها في الحقيقة تظهر الأمير بنزعة انسانية مفرطة في سلبيتها بل هي دعوة إلي حوار استيلابي تظهر فيه شخصية مهزوزة من الداخل مسلوبة الارادة مبهورة بالآخر أكثر مما هي نداء له وغير مستميته في الدفاع عن أرضها بما يتعارض وطبيعة الشخصية الايجابية ، شخصية الأمير القائد، الذي يفترض أنه بويع من أجل الجهاد

والمقاومة .وهذه صفات "البطل السلبي" الذي أصبح نموذج مشترك بين أغلب أبطال الروائيين المعاصرين، فهو عاجز مغترب، يملك كثيرا من الوعي والفهم ويدرك سر آلامه ومصدر متاعبه لكنه يعجز عن اتخاذ خطوات ايجابية لرفع الظلم ورفع الشر. فهو انسان يملك الرؤية لكنه يفتقد القدرة لذلك يتحول إلي بطل (مغترب) يشعر بالعزلة والوحدة' وبالرغم من أننا في مجال الادب نبتعد قد الامكان عن الاحكام والانطباعات الذاتية إلا أن هناك مؤشرات موضوعية تحيل على هذه الأحكام.

يعطى المقطع الآتي انطباع بأن الامير أعلن استسلامه منذ البداية من خلال عبارات الانهزام والتراجع التى كان يرددها: كم أتمني أن ينتهي هذا البؤس وأعود إلي كتبي... السيف بدأ ينسحب اليوم أمام البارود والمدفع اللومبردي والجياد والخيول الكبيرة والاكثر أصالة أمام السيارات البخارية' وفي طرف الآخر يسخر الروائي من القبائل ومن عبارات الجهاد التي يسرقها على لسانها، بيع دار الاسلام، المقدسة، الجهاد ضد الغزاة... تبدو قوة شخصية الأمير وشجاعته حاضرتان في التصدي لمن يخرج على سلطانه ولا تظهران إلا في معاركه صغيرة ضد إخوانه حتى وان خانوه ،بالرغم من ان كتب التاريخ تثبت عكس ذلك ، وليس مع الجيش الفرنسي فقط والموقف الذي اتخذه مع قبيلة الحشم التي خانته خير شاهد على ذلك، فبالرغم من أن أهلها خانوه وخدعوه واستولوا على ملكه وقصره بعد سقوط معسكر لكنه حين عاد إليهم من تافنة بقوة كبيرة سألهم عن ذلك فأجابوه وقدموا أمواله اعتذاراتهم فقبلها، وقال لهم "بلطف مثير للإعجاب: أمضوا في سبيلكم لقد عفوت عنكم ونسيت ما مضي، لقد أراد الله ان يعلمكم نظامي مرة اخرى، احتفظوا على كل حال بما سلبتموه مني ان كان لا يعذبكم ما تأكلون من مال حرام، ولكن اياكم ان تعودوا إلى ذلك مرة أخرى وليكن في علمكم أن ابن الزهرة قادر على ان يضرب من جديد ألف رأس من رؤوسكم"28.

وعلى النقيض من ذلك نجد الحضور النفسي لشخصية ديبوش أعلى وأقوى من حضور الأمير التي تميل إلي الاستكانة والانبطاح ، يتضح ذلك من خلال استماتته في الدفاع عن الأمير والسهر على اكمال الكتاب وتسليمه للملك، وهي محاولة من الروائي تقديم الجانب الذي يخدم فرنسا كونه ذا ثقافة مزدوجة يدرس في احدى جامعتها أيضا. وهو ما يعكس مفهوم الوطنية الذي ساقه على لسان الكولونيل يوسف والذي ذكرناه في مقام سابق "لا تهتم يا آغا أنا كذلك تخليت

عن الاتراك عندما وجدت أنه من الأجدى لي خدمة دولة قوية تضمن حقوقي وحقوق أبنائي، جيلنا الذي تعلم لم يعد قادرا على تحمل تخلف ناسه وأقربائه

ويبدوا هذا الحضور القوي لشخصية القس جليا من خلال تحقيق جميع مشاريعه التي نهضت بها الرواية فقد تمنى الرجوع إلى الأرض التي أحبها ولو ميتا فكان له ذلك اما الأمير فبقيت امنيته معلقة الى ان تتحقق في رواية اخرى كما نجح القس في تحرير الأمير.

ذلك الوعد الذي قطعه على نفسه، وهو نقرأه في التصدير الذي تطالعنا به الرواية: "في انتظار القيام بما هو أهم، أعتقد أنه صار من واجبي الانساني أن أجتهد باستماته في نصرة الحق تجاه هذا الرجل وتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا، وربما التسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدكنة التي غلفت وجه الحقيقة مدة طويلة مونسنيور ديبوش ونقرأه أيضا في غمرة الفرحة التي انتابت الأمير بعد إطلاق سراحه حينها فكر في أناس كثيرين ثم شيئا فشيئا انزلقت كل الوجوه لتطفي عليها قسمات مونسنيور ديبوش أغمض عينه قليلا وعندما فتحهما كان قد خط الجملة الاولى في رسالته لمونسنيور ديبيوش الذي كان ما يزال في باريس" صاحب الغبطة العالي، أستطيع اليوم أن أقول لكم أن خيركم قد تم وان الله قد سدد خطاكم وان ما زرعتموه قد نبت.29

لا يقتصر هذا الحضور على الشخصيات الرئيسية فحسب حتى بالنسبة لباقي الشخصيات الحاضرة في قلب المعارك يظهرها الروائي بصورة تشي بشعور خفي يضمر رؤيتين مختلفتين للطرفين، تمثل الاولى شخصية الكولونيل يوسف الشخصية القاسية التي لا تتحلي بأدني اخلاق الحرب، والذي دائما يجد لذة في اطلاق رصاص الرحمة على من بقيت فيه امكانية للحياة من الجرحى أو يأمر بقطع رؤوسهم وفي الطرف الاخر شخصية موريس الذي يتمتع بأخلاق حربية عالية والذي رد علي يوسف في أحد مواقف قائلا: "الحرب قاسية ولكن لها حد أدني من الاخلاق يا يوسف... لا تجرأ على قطع رأس عدوي وهو موجود تحت رجلي، جريح وغير قادر حتص على الحركة ومجرد من أي سلاح 30.

5-أسباب اللجوء إلي التاريخ في رواية كتاب الامير:

لا يمكن قراءة عمل أدبي خارج إطار العصر الذي انتجه أو الظروف التي أوجدته لأن الاثر القصصي أثر ثقافي قد لا يدل على روح العصر الذي تنتسب إليه أعمال المغامرة بقدر ما يكشف روح العصر الذي أنشئت فيه بطرائق لعلها أشد تعقيدا أو ذات مستويات أكثر خفاء"31 وهو من

وجهة نظر المنهج الثقافي جزء من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الاخرى من مؤسسات ومعتقدات وتوازنات قوى وما إلى ذلك، ومن هذا المنطق تبرز أمامنا بواعث كثيرة فنية وثقافية وسياسية واجتماعية واقتصادية تدفع بالروائيين إلي العودة إلى تاريخ أهمها البحث عن الذات الضائعة واكتشاف معنى الاستمرار والانتماء إلي شيء قد ضاع إلى الابد ومسح الغبار عن الصور القديمة واعادة بناء الماضي كلها معان نستذكرها عندما يكون الحديث عن الرواية التاريخية32

ورواية "كتاب الامير" كتبت سنة 2004 حسب تاريخ الطباعة، والكاتب انطلاقا من تصريحاته عبر الصحف قد استغرق في كتابتها سنوات عدة ولعل هذه الفترة من تاريخ الجزائر ميزتها ظروف سياسية وثقافية واجتماعية، لذلك فالرواية تنطوي على مجموعة من الدوافع أدت بالروائي إلي اقتحام مغامرة تجريبية جديدة تستمد من التاريخ مادتها وعلى أساسه تبني متخيلها وتشيد أفق انتظارها، وسنحاول فيما يلي رصد أهم هذه الدوافع على جميع المستويات:

أ.المستوي الفني:

بالنظر إلي تجارب الاعرج السابقة التي أتيح للمتخيل فيها فسحة أكبر، سواء تلك التى تذهب بعيدا في التراث العربي لتحاوره وتعارضه من خلال نبرة السخرية والسخرية اللاذعة33، لتبني على أنقاضه واقعا آخر، مثل رواية (نوار اللوز) و (رمل الماية، الليلة السابعة بعد الألف) أو تلك التي تستمد مادتها من واقع الجزائر وظروفها الراهنة أو تاريخها المعاصر كالروايات التي تؤرخ لمحنة التسعينات مثل (سيدة المقام)، (حارسة الظلام) و (مرايا الضرير) وغيرها فإن العودة إلي التاريخ في كتاب الأمير تعتبر مغامرة تجريبية جديدة اقحم فيها الكاتب شكلا سردي جديد يبني متخيله على الغوص أكثر في تاريخ الجزائر الحديث، واسترجاع تلك المرحلة المتصلة بإرهاصات بناء الدولة الجزائرية الحديثة، وهي تجربة معقدة باعتبارها تستند إلى أحداث مرتبطة بحقائق تاريخية مقيدة في كتب التاريخ في شكل مراسلات ونصوص ووثائق تاريخية متعلقة بحياة الأمير عبد القادر الجزائري مما يضيق المجال امام المتخيل ويقلل من حرية الروائي وصعوبة المهمة الملقاة على الكاتب تكمن في طريق بناء المتخيل سردي يتكئ على مرجعية تاريخية ولكنه في الوقت ذاته يتجاوز الايهام بالواقع ليخلق حرية فنية لا تقول ما يقوله التاريخ بل ما تقوله الرواية،

وكذلك كيفية رسم شخصيات تاريخية روائية بحيث تستجيب لأيديولوجية الكاتب في الوقت الذي لا تتنصل من تاريخيتها.

ب. المستوي السياسي:

لا يمكن للروائي بأي حال من الأحوال أن يكون معزولا عن السياسة وهو يطح رؤيته للعالم ويعبر عن ايديولوجيته مهما حاول ايهامنا بغير ذلك كأن يختفي وراء إطار تاريخي خادع34، مثلما هو الحال مع رواية كتاب الأمير فالروية تقول الممكن وتتجه إلي المستقبل حتى وان استرجعت أحداث الماضي ورواية كتاب الأمير تنبش ذلك الصراع الدولي بين القوى العظمي المتمثلة آن ذلك في امبراطوريتي فرنسا وبريطانيا، وتنافسهما على المصالح في جميع أقطار الوطن العربي ومنها الجزائر بعد انهيار الدولة العثمانية، من أجل اخضاعها والسيطرة على منابع ثرواتها. لكن الصراع ما يزال مستمرا في الحاضر وممتدا إلى يومنا هذا وإن كان بصورة مختلفة.

ومن ناحية أخرى يمكن تسمي هذه المرحلة التي كتبت فيها الرواية من تاريخ الجزائر ما بعد المحنة أو ما يصطلح عليها بفترة المصالحة الوطنية التي جاءت بعد ما يقارب عشر سنوات من فتنة عصفت بأبناء الجزائر، فاستبيحت الدماء وانتهكت الاعراض وهدمت البيوت وسكن الرعب القلوب والبيوت، لكن تداعيات هذه الازمة مازالت مستمرة بالرغم من أن الوطن في حاجة ماسة إلي ظروف أخرى تنسي فيها الاحقاد وترمي النزعات جانبا وتطوي جميع الملفات المتعلقة بأسباب الفتنة ونتائجها. ويساهم الجميع في إعادة بنائه، في ظل تفاقم المشاكل الاقتصادية والاجتماعية، وقد حاول واسيني الاعرج أن يجسد هذه المرحلة من خلال "كتاب الأمير" التي يمكن تسميتها رواية ما بعد المحنة، فهي تمثل "مرحلة جديدة من العلاقة مع التاريخ الجزائري والتاريخ الكولونيالي موضوعا ومضمونا ومنظورا، حيث يشكل فضاء مغاير فيه معطيات سوسيو ثقافية وتاريخية وسياسية تشير إلي أن التاريخ رموز مليئة بالحياة والايحاء، فليس مجديا اعادة تسجيله بهيكلة ولكن باكتشاف القدرات الحية الموحية لإنسان الألفية الثالثة لإعادة بنا نفسه بوعي جديد في علاقته الإنسانية بالآخر35.

يعيد الاعرج بناء التاريخ الجزائري الحديث من خلال تغيير النظرة إلى الذات والآخر على السواء لذلك سعت الرواية منذ بدايتها إلي تكريس تيمة "التغيير" ذلك النهج الذي سلكه الأمير في التعامل مع أهله واتباعه وكل من هو تحت امرته، التغيير في العادات والتقاليد وفي طريقة التفكير وطريقة اللباس والحصول على الرزق والتعامل مع الصديق أو العدو وتغيير العقلية البطولية أو الدونكشوتية التي عششت في أذهان شعب مازال يؤمن بالانتصار دون تقديم الاسباب حاول الروائي أن يبين أن الأمير بإمكاناته البسيطة لا يمكن له ولو حتي في قرون أن يقضي على جيش يتغذى الحضارة والقوة والنظام، فالنصر لا يأتي إلا بإعداد العدة ولو بالاستفادة من التنظيم العسكري للجيش الفرنسي ومن ثم كان تقليدنا له قوة وليس تبعية.

يعود بنا الكاتب إلى تلك الفترة من التاريخ الجزائر ليستخلص منها عبرا ويسلط الضوء على بعض القضايا الانسانية التي تتكرر في حياة الناس فتستفيد منها الأجيال اللاحقة ومن تلك الامور طريقة تعامل الانسان مع أخيه الانسان خاصة في ظل الاسلام، يقول الروائي على لسان الأمير: "ماذا أقول للذين رأوا فينا قدوة تتبع تجاه المساجين ها قد عدنا لإسلام لا يعرف إلا الحرق والتدمير والقتل والابادة كما ألصقت هذه الصورة بنا، لقد أمضيت كل سنوات الحرب أثبت للآخرين بأننا نحارب ولكن لنا مروءة ورجولة لقد دفعنا أعداءنا بتقليدنا ولكن في رمشة سكين ذهب كل شيء مع الريح36.

ان استعمال الكاتب لفعل "عدنا" يحيلنا على زمنين ماض غارق في الجهل وحاضر يكرر الاخطاء نفسها ويحمل الكاتب أيضا الأديان مسؤولية كبت الحريات ويساوي بينها في هذا الوجه المظلم للتطرف مثلا لذلك بما فعله الكاثوليك بالبروتستانت من جهة وما فعله المسلمون بعضهم بعض من جهة أخرى، وهي الأخطاء نفسها التي يمكن اسقاطها على واقعنا المعاصر والتي مازالت تتكرر بسبب التطرف الذي نشأت عليه طائفة من الشباب ورثوا ذلك الفهم الخاطئ للإسلام والذي لا يهتم إلا بظاهر الأشياء فأودي بهم هذا الاعتقاد إلي الهاوية، جسد الروائي هذه المعاني في حوار جريء بين الطفل الجائع الذي رفض أن يأكل من يد الجندي الفرنسي إلا بعد أن توضأ37

ان سيطرة الوقائع التاريخية على الحاضر السردي في الرواية معناه أن الظروف مازالت مستمرة في الحاضر وبالشكل نفسه، ذلك ما تعنيه هذه العبارات التي ظل الراوي يكررها على لسان الأمير في كل مقطع من مقاطع الرواية لكن القبائل العربية لم تستغلها إلي اليوم، ولازالت تتخبط في الظروف نفسها وهو ما كان الأمير يحاول تحقيقه في دولته لكنه لم يفلح ومع ذلك يأمل أن تحققه الأجيال اللاحقة فتستفيد من أخطاء السابقين وتغير نظرية إلى الآخر وتقتدي به في اعادة بناء الذات على أسس علمية على يقينيات رجعية. يقول الراوي على لسان الأمير" عندما كان الناس يحفرون الارض ويستخرجون التربة ويحولونها إلي قطارات بخارية وسفن حربية وسيارات وقوانين لتسيير البلاد كنا نحن غارقون في اليقينيات التي ظهر لنا فيما بعد ضعفها، واننا كنا نعيش عصرا، انسحب وانتهي هل نملك اليوم القدرة لفتح أعيننا على هذه الحقائق وتعليم أبنائنا من أخطائنا القاتلة؟ لا أدري الوقت يمر بسرعة ساحقة وأخاف ألا يترك لنا الفرصة للملمة أشلائنا.

ولعل كلمة "اليوم" لا تحيل على زمن الأمير بقدر ما تحيل على الزمن الذي أنشئت فيه القصة الزمن الذي مازال يتكرر منذ عهد الأمير أو الى ما قبل ذلك، ومعه تتكرر الظروف نفسها والاخطاء نفسها انها وصية الأمير أو بالأحرى الكاتب إلى الأجيال بأن يعيدوا قراءة التاريخ بتأن وتمعن فالرواية بهذا الشكل لا تسترجعه أحداثا تاريخية منعزلة في ماضيها السحيق فحسب ولكنها تعيدها لبناء الحاضر واستشراف المستقبل ولا تكتب التاريخ بقدر ما تلقي ظلاله على واقعنا المعاصر "إن ما يوحي به النص من دلالات احتمالية لا يقوم فقط بإعادة انتاج الواقع بل ينبه إلي ضرورة تفعيل الواقع وتحريكه إلى الامام أو أنه في أحسن الأحوال ينذر بتحريك جديد مرتقب للواقع يتجاوز تلك الحالة الراكدة التي لا تتلاءم مع منطق التاريخ[38]

ج. المستوى الثقافي:

أما ثقافيا فالرواية تعيد قراءة تاريخ الجزائر ممثلا في سيرة الأمير عبد القادر مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة، وتحاول لفت انتباه الأجيال إلى هذا التاريخ وتسويقه روائيا، لأن الكتابة الروائية تمثل تعويضا للتاريخ لأنها تقول ما يمتنع التاريخ عن قوله، كما يعبر عن ذلك كارلوس فونتيس[39]، فالعودة إلى الماضي هنا هي من أجل التعرف على البلاد وبمناطقها وأناسها وأنماط

الحياة فيها وإذا كانت الرواية تمثل اليوم، تعويضا للتاريخ فإن الروائي هو مؤرخ الحقيقي لكثير من أحداث الأمة وقضاياها من خلال الشخصيات التي تعاني وتناضل من أجل نفي عذابات الذات وتحقيق أهداف المجتمع _صارت تشغل اليوم _مكانة رفيعة في شرفات فنون القص.

والرواية إذ تعود إلى الماضي وتسترجع أحداثه فإنها لا تفعل ذلك من أجل اسقاطه على الواقع بل أنها تسائله وتعيد قراءة منتجة لمعرفة جديدة تتفاعل مع التراث ومع العصر الذي انتجت فيه لتعيد بناء واقع جديد، كما لا تعتبر الرواية هذا التراث بديلا عن العصر أو مقابلا له، ما دمنا نفهم العصر بأنه عصر الآخر (الغرب) ولا نعتبره "تصعيدا" لواقعنا الذاتي العاجل والمتخلف والمنهزم ولا "خلاصا" من هموم مشاكل تؤرق أمتنا كما أن هذا التصور ينقلنا من النظر إلى التراث بصفته نصا في الخليفة أو مخدع سحري ولكن كواقع ما يزال يمتد بيننا جزءا أساسيا من كياننا الذاتي والوجداني والتخيلي[40]

وهذا الحاضر التي تحاول رواية "كتاب الأمير" اعادة بنائه يرتكز على مبادئ السلم والحوار الحضاري والمثاقفة، فبداية القرن واحد والعشرين هو بداية لتفكير جديد في ظل العولمة ،يسعى هذا التفكير الى تكريس حوار حضاري حاول الاعرج أن يؤسس له ويتنبأ به خلال "رؤيا سيدي الاعرج"، أو يستبق أحداثا ترسخ هذا النمط من التفكير بين الديانات وبين الشعوب العالمية والاهتمام بقضايا الانسان كإنسان. حوار بين الاسلام والمسيحية بين الامير عبد القادر والقس ديبوش يبدأ من التصدير الذي يتبادل فيه الرجلان اللغة ويسعى كل واحد منهما إلي خدمة الآخر أو خدمة الإنسان مهما كانت عقيدته أو جنسيته أو موطنه.

ويستمر هذا الحوار عبر جل صفحات الرواية التي يمكن اعتبارها رسالة لبناء الدول على السلم والحوار الحضاري وتغيير النظرة إلي الآخر بتقبله كإنسان يأتي هذا من خلال كلام القس ديبوش بعد حلوله بالجزائر وتنصيبه رئيسا للكنيسة الجزائرية سنة 1838، ووصف حزنه الشديد لأنه نزل في أرض الحرب بينما هو حل بهذه الأرض داعيا للسلام[41]

وهذا الكلام هو نفسه الذي نحيه عند الامير فبالرغم من انتصاره في معركة المقطع على الجنرال تريزل إلا أنه لم يحس بطعم النصر لم يكن يبدو عليه ألفة المعتاد وكأنه قادم من

معركة هزم فيها ولم ينتصر حينها أحس الأمير كأنه دفن عزيزا غاليا على قلبه، إذ ربح الحرب ولكنه خسر معركة السلم.

نستخلص في الأخير إلي أن رواية "كتاب الامير" وظفت _بخلاف روايات الاعرج السابقة_ أحداث الصعود او فترات إيجابية من التاريخ بغية تجاوز الواقع الراهن الذي يتخبط في التخلف والتناحر الذي أقررته مرحلة المحنة، واعادة بناء واقع جديد يستفيد من تجارب الماضي ويتطلع إلي مستقبل يستمد أفكاره وآليات تكوينه من طريقة الأمير عبد القادر في ادارة شؤون دولته، ومراجعته بعض السلوكيات البطولية والمسلمات التاريخية فيما يتعلق بالنظر إلي الذات وإلي الآخر/الغرب.

كما أن هنالك طرق كثيرة يشتغل بها التاريخي في الفني حيث ينقل الكاتب تلك الوثائق من التاريخ إلي الرواية بطرق كثيرة من ذلك عرض المعلومات من خلال انعكاسها على سلوك الناس وتصرفاتهم أو تتداول أكثر من شخصية على سرد الحدث وادارة المعلومة بين أكثر من شخصية.

و توظيف الكاتب لشخصية تاريخية مثقفة خلف صراعا بينهما وبين الواقع الذي تعيش فيه وجعلها تعيش نوعا من الغربية الناتجة عن عدم قدرتها على مسايرة فهم نوازع شعب يتغذى من المرجعية والذهنية المتصلة، مما أضفي على الشخصية نوعا من السلبية والهشاشة التي قادت في الأخير إلي الاستسلام.

هوامش:

1- مصطفى الويقن : تشكل المكونات الروائية، ص 112.
2- فوزي الزمرلي: الرواية التاريخية عند البشير خريف، المعهد الاعلى لتربية وتكوين المستمر ، ص26، http://www.4shared.com./document/pymrphpx/online.htm
3- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي والسياق، المركز الثقافي العربي ،ط3 2006 ،ص 141.
4- فوزي الزمرلي: الرواية التاريخية عند البشير خريف، ص27.
5- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 117.
6- واسيني الاعرج: كتاب الامير، ص 18-19.
7- واسيني الاعرج : كتاب الامير، ص 264 265
8- المرجع نفسه: ص 6

9- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت،باريس،ط3 ،1986 ، ص www.almostafa.com.69

10- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 120

11- واسيني الاعرج : رواية كتاب الامير، ص 83.

12- - واسيني الاعرج : كتاب الامير، ص 384،385 .

13- - واسيني الاعرج : رواية كتاب الامير،ص 196.

14- -- المرجع نفسه: ص 289.

15- - المرجع نفسه: ص 175.

16- - ديفيد لودج : الفن الروائي، ترجمة ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،2002، ص45 4arab.comwww.library.

17- - واسيني الاعرج : رواية كتاب الأمير، ص 289.

18- المرجع نفسه : ص 290.

18- : سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 142.

19- : واسيني الاعرج : رواية كتاب الأمير، ص 44.

20- : نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص 130.

21- جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ص32 ،33.

22- نقلا عن حميد لحميداني: النقد الروائي والايديولوجيا، ص 156.

23- طه وادي : الرواية السياسية، ص 7.

24- واسيني الاعرج: رواية كتاب الامير، : ص 122.

25- أبو العيد دودو:،الجزائر في مؤلفات الرحالين الألمان1830-1955، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص106.

26- واسيني الاعرج : رواية كتاب الامير، ص 297.

27- الصادق قسومة : طرائق التحليل القصة، دار الجنوب للنشر، 2002، ص39.

28- ميجال الرويلي سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 46.

29- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ ، ص 236.

30- جريدة النصر: الثلاثاء17ماي2005، الروائي واسيني الاعرج يروي حميمياته للنصر، حاورته فضيلة الفاروق، ص13.

31- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 49.

32- طه وادي: الرواية السياسية، ص 9.

33- عبد الوهاب بوشليحة: درا سة بعنوان الكولونيالية واستراتيجية التجاوز، تجربة واسيني الاعرج، كلية الآداب والعلوم الانسانية، قسم اللغة العربية، جامعة الامير عبد القادر، قسنطينة، ص 5,

34- واسيني الاعرج: رواية كتاب الامير، ص 253.

35- واسيني الاعرج : رواية كتاب الامير، ص 168.

36- المرجع نفسه: ص 521.

37- حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، ص 133.

38- سعيد علوش: عنف المتخيل الروائي في أعمال ايميل حبيبي، مركز الانماء القومي، لبنان، ص 8.

39- طه وادي: الرواية السياسية، ص05.

40- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 144.

41- واسيني الاعرج: رواية كتاب الامير، ، ص 75.

خصائص الدرس البلاغي عند حازم القرطاجني من خلال كتابه

(منهاج البلغاء وسراج الأدباء)

الدكتور: أحمد لعويجي

جامعة محمد بوضياف المسيلة.

ملخص

يعدّ حازم القرطاجني واحدا من البلغاء الذين كان لهم فضل السبق في الخروج بالدرس البلاغي العربي من الأدبية إلى الفلسفية، وبحرا في الأدب؛ جمع من بعلوم اللغة ما جمع، وحفظ من لغات العرب وأشعارها حتى عدّه السيوطي "شيخ البلاغة والأدب" كما سيأتي ذكره، وكان ممن حمل على عاتقه التجديد في الدرس البلاغي العربي في المغرب العربي؛ فجاء هذا الدرس مميزا عمّا كان معروفا بجملة من الخصائص؛ جعلت منه الملقب بـ:(بحر البلاغة العذب) و(الأمير المتفرد الحامل لرايتها مشرقا ومغربا).

الملخص بالإنجليزية:

arabic dialect Hazem carthaginian is one of the linguists who pioneered the study from literature to philosophy and sea in literature. A collection of language sciences collected and preserved from the languages and poems of the arabs even to the great poet and literate poet; as he will mention. In the lesson of the rhetorical arab in the maghreb in particular and in the arab countries in general.this lesson came out distinct from what was known and familiar with a number of characteristics. was really the sea of rhetoric; and was the unique prince carrying her benner east and west.

مقدمة: لم يلقَ الدرس البلاغي في المغرب الإسلامي على العموم، وفي المغرب الأدنى(تونس) أو ما كان يسمى بـ: (إفريقية) على وجه الخصوص بنفس العناية التي أحاطت بالدرس النحوي واللغوي في بلاد العرب والمسلمين قاطبة؛ فاختص في هذا المجال جَمْعٌ قليل من الأعلام جلّهم من النزلاء على هذا البلد؛ ومنهم: **ابن الخلوف (899هـ) حازم القرطاجني (684هـ)** وعلى الرغم من ذلك فقط امتاز الدرس البلاغي في هذا الجزء من بلاد العرب والمسلمين بجملة من الخصائص يمكن أن نلاحظ فيها ما يخرج عمّا هو متعارف عليه في الدرس البلاغي العربي؛ ومُتوارث عن علماء الدرس البلاغي في سابق عهده. فما جديد الدرس البلاغي في المغرب الإسلامي؟ أي: ما هي مواصفات الدرس البلاغي العربي في هذه الربوع من بلاد الإسلام م خلال الدرس البلاغي عند حازم القرطاجني؛ باعتباره واحدا ممن خرج بهذا الدرس من الأدبية إلى الفلسفية؟

أولًا: التعريف بحازم القرطاجني (684هـ):

نسبه: حازم بن محمد بن حسن بن محمد بن خلف بن حازم الأنصاري الأوســـي، ويكنى بأبي الحسن، ونظرًا لما يلف كثيرًا من حياة حازم الاجتماعية من غموض فإن معظم المحققين في حياته يتساءلون عن حقيقة هذه الكنية، فيما كانت أعلى المجاز أم على الحقيقة؟ فلربما جاءت هذه الكنية مسايرة للعرف الاجتماعي السائد في ذلك العصر[1]. كما اشتهـر بالقرطاجني « بفتح القاف وراء ساكنة وطاء مهملة فألف فجيم مفتوحة فنون ».[2] نسبة إلى موطن مولده ونشأته (قرْطاجنة) من أعمال بلنسية ببلاد الأندلس كما ينسبه السيوطي إلى قرطبة.[3] في حين ينسبه البغدادي في كتابه (هدية العارفين) إلى تونس مولدا ووفاة.[4]

مولده ونشأته: ولد سنة 608هـ/1211م بقرطاجنة في بلاد الأندلس، ونشأ بها متنقلا بين حلقات العلم محصلا إياه، ونائيا بنفسه عن مواطن الفتن والدسائس ولم يكن له « أدنى مشاركة في مجريات الأمور في بلده الأندلس حيث كانت أطرافها تتساقط، ولا في تونس حيث استقر به المقام؛ خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أنه شهد سقوط بلنسية ».[5] هذا وقد نشأ نشأة على قدر من رخاء العيش، فأبوه كان يعمل قاضيا والقضاة كانت لهم الحظوة في بلاد الإسلام في تلك الفترة

فإليهم تعود المشورة في أي قضية؛ إذ لا يبت الحكام فيها دون مشورتهم.[6] مما جعل حازمًا يعيش حياة هادئة بين حلقات العلم مع أترابه، وهو نفسه يصف هذا الحال في مقصورته:

لله مَا حيَّا بِه خَصت بهم *** عصْرَ الصِّبَا بَحْرَ نَعِيم قدرها
من كلِّ بَحْرٍ للعُلُومِ زَاخِرٌ*** وكُـلُّ طـود للعلوم قـد ربا [7]

شيوخه: لقد أوردت كتب التراجم والسير، وكذا بعض الآثار – الشعرية- التي خلفها حازم بعض الإشارات التي توحي أنه تلقى علومه الأولى على يد والده - « محمد بن الحسن بن محمد بن خلف بن حازم الأنصاري الأوسي القرطاجني، الأديب الشاعر الكاتب، المشارك في العلوم العقلية... كان قاضي مدينة مرسية أكثر من 40 سنة، وتوفي وقد بلغ من العمر68 سنة في شهر شوال من سنة 632هـ وقد اشتهر بتضلعه في الفقه والأدب ».[8]- خصوصا وأنه كان قاضيا على قدر من الثقافة والعلوم، فأخذ عنه حازم، وحفظ على يديه القرآن. ثم دفعته الاستزادة وحب التطلع لمشايخ عصره من العلماء ومن الفقهاء والمحدثين والنحاة والشعراء، فأخذ العلوم الشرعية من الطرسوني[9] وفي علوم العربية تتلمذ على يد أبي علي الشلوبين كما أخذ عنه بعض المعارف العقلية من منطق، وفلسفة، دون أن نغفل عن أستاذيْه ابن رشد وابن زهير[10] ويذهب صاحب (تراجم المؤلفين التونسيين) إلى أنه أخذ العربية عن والده، وطرفًا من الفقه والحديث عن أبي القاسم أحمد بن الطرسوني، وهو: وأحمد بن محمد هلال العروضي الجزائري الأصل... وأخذ عن أبي علي الشلوبين.[11] وأجازه علميا وجه الدين منصور بقوله:

إِنِّي أَجَزْتُ لِحازِمَ بْنُ مُحَمَّدٍ *** صَدْرَ الْأَفَاضِلِ وَالْإِمَامِ السَيِّدِ
مَجْموعَ مَا رَوَّيْتُه فَرُوَّيْتَه *** مِنْ أَلْفِ شَيْخٍ مِنْ رُوَّاةِ الْمُسْنـَدِ[12]

كما تتلمذ على يد كل من: ابن رشد وابن زهير وغيرهما...

تلاميذه: ونظر للمكانة ومنزلة الشيوخ التي تبوأها حازم « فهو المرجع في العربية والعروض والبلاغة في زمانه ».[13] فقد تتلمذ على يديه جمع كثير من النبهاء والأعلام، وصاروا نماذج يحتذى بها في مختلف النشاطات الأدبية والفكرية، ويمكن أن نذكر منهم ممن ورد ذكره في بعض المصادر على قلّتها:

– أبو حيان الأندلسي؛

- ابن سعيد؛
- ابن رشيد الفهري؛
- أبو الحسن التيجاني؛
- أبو الفضل التيجاني؛
- اللبلي؛
- الكتاني؛
- ابن رشد القفصي؛
- ابن القربع[14]

كما تتلمذ على آثاره آخرون، منهم:

- ابن الفخار؛
- ابن عصفور؛
- ابن مزروف.[15]

مكانته العلمية: تبوأ حازم القرطاجني بِجِدّه واجتهاده وأخلاقه العالية مكانة علمية جعلت منه واحدا من أبرز رجالات عصره حسب ما أورده المترجمون، فهذا ابن سعيد يقول فيه: « شاعر مُجيد، وحسيب مجيد، وشعره يطوي الأقطار، وذكره منشور، وهو في نظمه طويل النفس، منير القبس، مقتدر على حرك الكلام، مديد الباع في ميدان النظم، لا يخلو من الألفاظ المبتدعة، والمعاني المولدة والمخترعة ».[16]

ويقول عنه أبو حيان التوحيدي: « حبر البلغاء، وبحر الأدباء، ذو اختيارات فائقة، واختراعات رائعة، لا نعلم أحدا ممن لقيناه جمع من علم اللسان ما جمع، ولا أحكم من معاقد علم البيان ما أحكم، من منقول ومبتدع، وأما البلاغة فهو بحرها العذب، والمتفرد يحمل رايتها أميرا في الشرق والغرب، وأما حفظ لغات العرب وأشعارها وأخبارها، فهو حماد راويتها، وحمال أوقارها، يجمع إلى ذلك جودة التصنيف وبراعة الخط، ويضب فيهم في العقليات، والدراية أغلب عليه من الرواية ».[17] وقال عنه السيوطي: « هو شيخ البلاغة والأدب ».[18] ونقل المقري عن ابن العبدري في

رحلته: « حازم، وما أدراك ما حازم وقد عرّفت به في أزهار الرياض ».[19] وقال عنه ابن رشيد حين أورد قصته في رحلته الموسومة (ملء العيبة بما جمع بطول الغيبة في الوجهة الوجهة إلى الحرمين مكة وطيبة): « تصور اختلاف حازم عن ابن حبيش في كون الأول يفخم كلام نفسه ويعتز بصناعته وتأليفه فيكشف أحيانا عن بدائع روائع كامنة في فائق كلامه، وكون الثاني يخفي محاسن أدبه، وقد ميز بينهما ابن رشيد في الصناعة بقوله عنهما:" كانا الغاية في طريقهما، أبو الحسن في جزالته وأبو بكر في حلاوته ».[20] وقال عنه أحمد سليم الحمصي: « وهذا يعدّه بعضهم الخليل الثاني لما جاء به من إضافات ومصطلحات جديدة في كتابه(منهاج البلغاء وسراج الأدباء) ».[21]

وقال عنه محقق المنهاج في مقدمته: « ... فهو ليس فقط بالشاعر الفحل الذي جزّ ابن دريد في مقصورته كما شهد بذلك الدكتور مهدي علام، ولكنه في نظرنا عالم واسع الرواية، له قدم راسخة في اللغة والنحو والبلاغة مع دراية عجيبة بالنظريات الهيلينية تدل عليها فصول كثيرة في كتاب المنهاج. هذا ويمكن أن نستخلص فعلا منها أنّه ألمّ بفلسفات سقراط وأفلاطون وأرسطو طاليس من خلال الترجمات العربية، فهو بهذا الاعتبار رجل فرد في عصره ... كان مرجعا بينهم في علوم اللغة والنحو والبلاغة والمنطق والشعر».[22]

فهذه الآراء التي أشادت بشخصية حازم العلمية، تصور لنا ثقافة هذا الرجل، وتعدد روافدها وغزارة مادتها وتنوع مصادرها فاستوعب علوم عصره، وأسهمت ثقافته هذه في تبوء مكانة رفيعة عند الحفصيين فأصبح شاعر بلاطهم، وكلف بديوان الإنشاء،... كما أن آثاره وإبداعاته ومؤلفاته البلاغية والعروضية والنحوية فيها ما يكفي لكشف حقيقة مكانته العلمية.

آثاره: من آثاره:

– رسالة في الرد على كتاب المقرّب لابن عصفور أسماها (شدّ الزنّار على جحفلة الحمار) (مفقودة)؛

– القصيدة النحوية: « قصيدة في النحو على حرف الميم في 217 بيتا، صدرها يمدح المستنصر، وأشار إلى إكرامه لمن جاء من الأندلس، ومدح تونس... »؛[23]

– كتاب التجنيس (مفقود)؛

- كتاب في العروض وعلم القافية (معظمه مفقود)؛
- كتاب القوافي؛
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء؛
- القصيدة المقصورة؛[24]
- المناهج الأدبية وهو في فن الشعر؛[25]
- حديقة الأزهار وحقيقة الافتخار في مدح النبي المختار؛[26]
- يضاف إلى آثاره: رفع الجب المستورة على محاسن المقصورة، ديوان شعر.[27]

وفاته: توفي حازم القرطاجني « ليلة السبت 24 رمضان سنة 684هـ/ 23 نوفمبر 1285م عن ست وسبعين سنة ».[28] ويكتفي بعض المترجمين بسنة الوفاة دون ذكر اليوم والشهر نحو: ابن العماد في الشذارات،[29] وعلى الرغم من معرفة تاريخ وفاته، وأن هذه الوفاة كانت بتونس مثلما صرح بذلك صاحب (نفح الطيب) المقري؛[30] إلاّ أنه لا أحد يعرف مكان قبره، ولا خاتمة حياته.

2 - التعريف بكتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجني:

إنّ كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) يعدّ الأثر الفني الوحيد الذي يدخل تحت آثار حازم القرطاجني النثرية، وهو كتاب نقدي بلاغي عروضي في آن واحد، بنى فيه حازم درسه البلاغي على جهد أسلافه من أعلام العربية - البلاغيين والفلاسفة والعروضيين العرب- كقدامة بن جعفر وابن قتيبة وابن سلام الجمحي والجاحظ وابن رشيق وابن سنان الخفاجي وابن سينا والكندي الفيلسوف والخليل بن أحمد الفراهيدي، والأخفش وغيرهم من أعلام العربية. هذا إذا استثنيا خطبته اليتيمة إذا جاز التعبير والتي صدّر بها قصيدته المقصورة.

وقد « اعتمد العنصر اليوناني في جمع أبحاثه البلاغية تاركا العنصر العربي الأصيل جانباً، لذا جاء كلامه في البلاغة شديد الغموض، الشيء الذي جعل البعض يعتقد أنه ينحو منحى اليونانية في أبحاثه ».[31] وقد حدّد حازم موضوعاته في البلاغة؛ ويمكن أن نتبيّن ذلك من خلال عنوان (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) هذا العنوان الذي اعتراه الاختصار والتبديل مرات عدة فالمخطوط الوحيد لهذا الكتاب والموجود بتونس يحمل على الورقة الأولى منه وبخط حديث (المناهج الأدبية) ولعل هذه التسمية من بعض القراء أو النسّاخ، وورد في مؤلفات عدّة تحت تسميات،

منها: (المنهاج)، (منهاج الأدباء)أو (سراج الأدباء) و (منهاج البلغاء).[32] ويشهد بأصل التسمية الزركشي في كتابه (البرهان في علوم القرآن) حيث أدرج عنوان الكتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجني في (الفرع الحادي والعشرين) والمتعلق بـ: "معرفة كون اللفظ والتركيب أحسن وأفصح" فقال: « ... وما وضعه حازم الأندلسي المسمى بمنهاج البلغاء وسراج الأدباء ».[33]

منهجحازم القرطاجني في التأليف: عدّ صاحب كتاب (حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي) جملة من المبادئ والقواعد التي التزم بها حازم القرطاجني في معالجة المادة البلاغية التي تطرق إليها في المنهاج، وقسمها إلى:

1- **منطلقات فلسفية:** وذكر منها:

- **التقرير:** وتبنى فيه حازم ما وصلت إليه جهود أسلافه في مجالي النقد والبلاغة، دون نقض ولا مناقشة، ويضيف عليها ما ينقصها حسب رأيه، فيقول:« وأنا أدرج تفاصيل هذه الجملة في ما أشرعه إثر هذا من المعالم والمعارف بحسب ما يتوجه إليه النظر في معلم معلم ومعرف معرف من ذلك، لتعرف بذلك الطرق الصحيحة في اعتبار ما تكون عليه أحوال المعاني الذهنية وما هي أمثلة له بالنظر إلى ما يستحسن من ذلك، وقد سلكت من التكلم في ذلك مسلكا لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة لصعوبة مرامه، وتوعر سبيل التوصل اليه، هذا على أنه روح الصنعة وعمدة البلاغة، وعلى هذا جريت في أكثر ما تكلمت به فيما عدا هذا القسم من أقسام الكتاب. فإني رأيت الناس لم يتكلموا إلا في بعض ظواهر ما اشتملت عليه تلك الصناعة فتجاوزت أنا تلك الظواهر بعد التكلم في جمل مقنعة مما تعلق بها إلى التكلم في كثير من خفايا هذه الصنعة ودقائقها على حسب ما تقدم إن شاء الله ».[34]

- **التبني والمعارضة:** في كلامه عن الألفاظ؛ طرقها من ناحيتين: الأولى: تتمثل فيما هو مألوف عند علماء النقد والبلاغة، والثانية: نحوه بها نحو أبحاث المناطقة والفلاسفة. وعن المعاني خرج بكلامه من البلاغة بأساليبها المعروفة في الدرس البلاغي العربي إلى دائرة المنطق.[35]

- **الخروج بالبلاغة من حيز المحلية إلى حيز العالمية:** وفي هذا الأصل يرى حازم أن أرسطو لم يكن على علم بشعر العرب وأساليب لغتهم وفنونها الكلامية، فلو كان على علم بذلك لزاد على ما وضع من قوانين الشعر؛ وبالتالي فالمقصود من كلام حازم هو أن قوانين الشعر يجب أن تكون مطلقة غير محدودة بحدود زمانية ولا مكانية وفي هذا المجال يقول حازم:« فإن الحكيم أرسطو

طاليس، إن كان اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونانية، إنما كانت أغراض محدودة في أوزان مخصوصة، ومدار جل أشعارهم خرافات كانوا يصنعونها، يفرضون فيها وجود أشياء موجودة نحوًا من أمثال كليلة ودمنة، ونحوا مما ذكره النابغة من حديث الحية وصاحبها وكانت لهم طريقة أيضا- وهي كثيرة في أشعارهم - يذكرون فيها اشتغال أمور الزمان وتصاريفه، وتنقل الدول وما تجري عليه أحوال الناس وتؤول إليه. ولو وجد الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وصفها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطرادهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيّلة كيف شاءوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية ...».[36]

- **الخروج بالبلاغة من إطارها القديم إلى إطار الجديد:** يرى حازم أنّ علم البلاغة منذ نشأته ومجال بحثه لا يتعدى وجوه الإعجاز في الأسلوب القرآني حتى عصره (القرن السابع هجري) فعمد إلى تغيير وجهتها تغييرا تاما؛ فحول مجال البحث من النثر إلى الشعر، فخالف بذلك كل من سبقوه وسلط أحكام البلاغة على القصيدة الشعرية.[37]

- **مزج الآثار اليونانية بالبلاغة العربية:** تعمل البلاغة العربية على البحث في الوجوه التي يكون الكلام فيها واضحا وكيفية وصوله إلى الإفهام، في حين تهتم البلاغة اليونانية بالتشويق والإثارة، وهذا ما يتجلى في أبحاث حازم البلاغية؛ فجاء كلامه من البلاغة شديد الغموض.[38]

- **البلاغة من وجهة نظر حازم هي العلم الكلي الذي يهيمن على غيره من بقية علوم اللسان:** يرى حازم القرطاجني أن كل العلوم المتداخلة في القصيدة الشعرية كالبحور والقوافي والنحو ... لا بد أن تخضع إلى الدرس البلاغي فيقول: « فإن هذه الصناعة لا يليق بها أن تخرج إلى محض صناعات اللسان الجزئية، وأن تستقصي فيها تفاصيل تلك الصناعات، وإنما نتكلم من ذلك في ما له عِلْقَةٌ بصناعة البلاغة أو في ما عسى المتكلم في هذه الصناعة أن يستطرد إليه من ذلك. وأكثر ما يتكلم البليغ أيضا من ذلك في قوانين كلية يمكن أن تستنبط منها أشياء في صناعات اللسان الجزئية، فلهذا وكّلنا ذكر ما وقع من تغيير تغيير في عروض عروض وضرب وضرب من وزن وزن لصاحب صناعة العروض فليتصفح هنالك ».[39] ويواصل قائلا في موضع آخر:« فهذا الذي قلته في مجاري الأوزان ومجاري تركيباتها وما يسوغ فيه الرأي الصحيح الذي تعضده الآراء

البلاغية والقوانين الموسيقية وشهد به الذوق الصحيح والسماع الشائع عن فصحاء العرب، فدع عنك ما غيّره أو وضعه العروضيون، أو الرواة... فلهذا يجب أن لا يقبل شيء يخالف ما قلناه لأنّا وضعنا هذه القوانين بحسب ما شهدت به أصول علوم جليلة، بها يتميز الصريح المحض من الزائف البهرج في كل مذهب من مذاهب اللسان ومأخذ من مآخذ البيان ».[40]

- **الصيغة المنطقية:** جعل حازم القرطاجني موضوعاته جميعا في شكل قضايا لها مقدمات ونتائج فمثلا في المعلم الدال على طرق العلم بما يجب اعتماده في المنازع الشعرية التي يكون للكلام بها حسن موقع من النفوس، عرّف حازم المنازع عند الشعراء فقال:« هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم، وأنحاء اعتماداتهم فيها، وما يميلون بالكلام نحوه أبدا، ويذهبون به إليه، حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس أو تمتنع عن قبولها ».[41] ومثل للمنازع المقبولة للنفس: بمنزع ابن المعتز ، ومنزع البحتري. ثم مايز بين الشعراء في المنزع، فمنهم: من يقتفي أثر غيره إلى درجة أن لا يكون بين شعريهما كبير خاصية، ومنهم: من يختص بمنزع خاص به، نحو: منزع ابن خفاجة.

ثم زاد في توضيح معنى المنزع بذكر تعريفات أخرى، نحو قوله:« وقد يعنى بالمنزع أيضا كيفية مأخذ الشاعر في بنية نظمه وصيغة عبارته، وما يتخذه أبدًا كالقانون في ذلك كمأخذ أبي الطيب في توطئة صدور الفصول للحكم التي يوقعها في نهاياته، فإن ذلك كله منزع اختص به أو اختص بالإكثار منه والاعتناء به ».[42] ونحو قوله:« وقد يعنى بالمنزع غير ذلك إلا أنه راجع إلى معنى ما تقدم، فإنه أبدًا لطف مأخذ في عبارات أو معان أو نظم أو أسلوب ».[43] ويخلص في الأخير إلى النتيجة التالية: «ويستحسن من جميع ذلك ما حسن موقعه من النفوس، ولا تحسين ما كان بالضد من ذلك».[44]

2- **منطلقات فنية:** وتتعلق بموقف حازم من قضية الخلق الفني والابتكار:

يتبيّن من قول حازم: « فإني رأيت الناس لم يتكلموا إلا في بعض ظواهر ما اشتملت عليه تلك الصناعة فتجاوزت أنا تلك الظواهر بعد التكلم في جمل مقنعة مما تعلق بها إلى التكلم في كثير من خفايا هذه الصنعة ودقائقها ».[45] أنه حمل على عاتقه تكملة ما نقص عند السابقين. وأنه يرى أن مسلكه في الخوض في هذا العلم هو مسلك وحيد لم يخضه أحد قبله فقال:« وقد سلكت من التكلّم في جميع ذلك مسلكا لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة لصعوبة

مرامه وتوعّر سبيل التوصّل إليه، هذا على أنه روح الصنعة وعمدة البلاغة».[46] فكيف كانت نظرة حازم إلى الفنية الأدبية؟ وما هي منطلقاتها؟ هل كانت هذه المنطلقات عربية خالصة؟ أم هي ممزوجة بالثقافة الغربية؟ أم تراها نظرة غربية بحتة؟

للإجابة عن هذه الأسئلة جميعا وجب علينا أن نتعرف على نظرة بعض علماء العرب السابقين لحازم، وما هي نظرتهم إلى هذه الفنية؟ ومقارنتها بما ورد عند الغربيين من اليونان ثم البحث في الإضافات التي زادها حازم في هذا المجال.

فإذا بحثنا في حقيقة الابتكار؛ فإن له صورة عند العرب تتمثل في: « الطبع ويعنون به صدق الشاعر التعبير عن تجربة دون تكلف ».[47] في حين صورته عند اليونان تتمثل في أنه « خلق صورة متكاملة بغض النظر عن الأحكام المنطبقة عليه من حيث صدقها أو كذبها ».[48]

والابتكار غير الفنية الأدبية وهذا ما ذهب إليه عمر إدريس عبد المطلب في كتابه (حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي) من خلال قوله:« وإذا نحن رجعنا إلى الفنية وقارناها بالابتكار، فإننا نجد أن الابتكار شيء إضافي، لمحه الأديب في ذاتية أو عرضية، فألحّ عليه وأبرزه، فهو من عمل الشاعرية. فالذي يقلب الفكرة فيجعل البخيل كريمًا إذا مدح، والكريم بخيلا إذا هجا، مبتكر أضاف جديدًا إلى الفكرة إذ فهم من الفكرة غير الفهم الشائع لدى الغير. فالفنية هي القدرة على الخلق والابتكار، أو هي السلوك العقلي الذي يقود مواهبنا حسب منهاج خاص نحو الخلق والابتكار».[49] فإذا كان الابتكار حسب رؤية عمر إدريس هو إضافة أشياء جديرة بالاهتمام، نحو إضافة الجديد إلى أفكار معينة، أو فهمها على نحو غير معروف مسبقا؛ فإن الفنية هي الإمكانية والاستعداد الدائم الذي يملكه الكاتب الأديب للتعبير باقتدار في أي زمان ومكان عن هذه التجارب المتوصل إليها.

أما سلامة إبراهيم، فيرى بأن:« الفنية الأدبية ليست تجربة، لأن التجربة لا تعرف إلا بوقائعها الخاصة بها ...».[50] ولعل هذا ما يذهب إليه إبراهيم سلامة في كتابه (بلاغة أرسطو بين العرب واليونان) بقوله:« والفنان يستطيع أن يضفي جمالا على شيء ليس جميلا في ذاته، وليس موضعًا للجمال، فإذا وضعنا شيئا أو أشياء وضعًا ماديًا كما هو، أو كما هي، في الواقع وفي الطبيعة كأن تقول السماء زرقاء، والشمس حارة أو مضيئة فليس هناك فن، وليس هناك استعداد فني، لأنه لا ابتكار ومن ثمة لا فنية ».[51] وإذا تأملنا مفهوم الابتكار عند علماء العرب نجده تقلب عندهم

بين مصطلحات عدة منها: الطبع، والصنعة، والحفظ، والاستنباط وغيرها من المصطلحات المتقدمة دون مراعاة الجانب العقلي الذي يصاحب مثل هذه التجارب فقرنوا الابتكار بالموهبة أو المواتاة، وقالوا السليقي مطبوع، ومن يجوّد أعماله فهو صانع.[52]

ويروي الجاحظ كلاما في الصنعة عن الأصمعي مداره هو :« "زهير بن أبي سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر" وكذلك كلّ من جودّ في جمع شعره، ووقف عند كل بيت قاله وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة، وكان يقال: لولا أن الشعر قد كان استعبدهم واستفرغ جهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة، ومن يلتمس قهر الكلام، واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين، الذين تأتيهم المعاني سهوا* ورهوا** وتنثال*** عليهم الألفاظ انثيالا، وإنّما الشعر المحمود كشعر النابغة الجعدي ورُؤبة ».[53] فهو في هذه المقولة يضرب مثلا؛ بشاعر استعبده الشعر وأخذ وقته وجهده بحثا عن اللفظ المناسب والمعنى المُؤَدّى بهذا اللفظ حتى صار من أصحاب الصنعة والتكلف؛ نحو: زهير بن أبي سلمى والحطيئة ومن سار على منوالهما، وشاعر تأتيه المعاني سهلة لينة أو قد تتجمع وتصب عليه الألفاظ صبًا هكذا سليقة، فهو يتميز بملكة لغوية تمكنه من تصوير ما يجول في خاطره في أي وقت شاء وبالكيفية التي يشاء دون عناء، كما يقول في موقع آخر حين يتكلم عن الفنية الأدبية حين إثارته مشكلة الحفظ والاستنباط في عملية الخلق الفني؛[54] فيقول:« وكرهت الحكماء الرؤساء أصحاب الاستنباط والتفكير جودة الحفظ لمكان الأتكال عليه، وإغفال العقل من التمييز حتى قالوا الحفظ عدو الذهن، ولأن مستعمل الحفظ لا يكون إلا مقلدًا والاستنباط هو الذي يفضي بصاحبه إلى برد اليقين وعزّ الثقة، والقضية الصحيحة والحكم المحمود أنه متى أدام الحفظ أضر ذلك بالاستنباط، ومتى أدام الاستنباط أضر بالحفظ، وإن كان الحفظ أشرف منزلة منه، ومتى أهمل النظر لم تسرع إليه المعاني، ومتى أهل الحفظ لم تعلق بقلبه وقلّ مكثها في صدره، وطبيعة الحفظ غير طبيعة الاستنباط ».[55] وهو بهذا يرى أنه لا مجال للتفريط في أي منهما فالحفظ يكمل الاستنباط والعكس؛ وأن غياب أحدهما في العمل الفني يعد نقصا وقصورًا فيه.

أما عبد العزيز الجرجاني، فقد اشترط في الأديب ناثرا كان أو شاعرًا أن يتوفر فيه: الطبع والرواية والذكاء والدُربة حتى يبلغ درجة الاستحسان، حيث قال: « ولست أفضل في هذه القضية بين

القديــم والمحدث، والجاهل والمخضرم، والأعرابي والمولد فالطبع أو الاستعداد في لغة العلم الحديث هو سر الأدب وسر التفوق فيه، وهو الذي يتحكم فيه الأدباء فيجعل منهم قلة تجود بها الحقبة بعــد الحقبة من الزمن ».[56]

وأما عن حازم القرطاجني، فإنه وفي حديثه عن بناء القصيدة في منهج الإبانة عن قواعد الصناعة النظمية والمآخذ التي هي مداخل إليها وفي المعلم الدال على طرق العلم بقواعد الصنعة النظمية التي عليها تقوم مبادئ النظم؛ تكلم عن الطبع، فقال:« النظم صناعة آلتها الطبع، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام والبصيرة في المذاهب والأغراض التي من شأن الكــلام الشعــري أن يُنْهى به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علمًا قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية وامتدادات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء ».[57] وهو بهذا ينحو منحى الجاحظ في كلامه السابق عن الحفظ والرواية، وما تبع ذلك في الكلام عن الاستنباط، وكذلك منحى الجرجاني حين تكلم عن الاستعداد الفطري والطبع.

وهو بهذا يكون قد اتبع سبل العرب وتبنى نظرتهم إلى الفنية الأدبية ، كما أنه أهمل دور الإلهام وراعى في كلامه ثقافة الناظم وجهده وطول مرانه، فهو لا يخرج عليهم ولا يخالفهم في مجال الإلهام، وإبداع الصناعة والجهد، وطول الدربة ، وفي هذا الشأن أورد الجاحظ في كتابه (الحيوان):«... وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة المادة، وفي صحة الطبع وجــودة السبك فإنما الشعــر صناعــة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير ».[58] وما تجدر الإشارة إليه في الأخير أن حازم القرطاجني سلك أسلوب الفلاسفة والمناطقة الذي استقاه من فلاسفة العرب كابن سينا وغيره في أبحاثه البلاغية، كما أنه كان ينظر إلى الفن على أنه صناعة محضة « النظم صناعة آلتها الطبع ».[59]

خاتمة:

يذهب صاحب المنهاج إلى أنّ صناعة البلاغة تتطلب مراعاة« ما يكون عليه اللفظ الدال على الصورة الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه اللفظ بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيآته ودلالته، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصورة الذهنية في أنفسها، ومن جهة موقعها في النفوس من جهة هيآتها ودلالاتها على ما خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها

الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء في النفوس ».[60] فصانع البلاغة حسب رؤيته عليه أن يتخير الألفاظ الدالة على الصورة الذهنية التي يريد أن يرسمها في ذهن المتلقي، وأن تكون هذه الألفاظ المتخيرة دالة في تصاريفها وهيآت ترتيبها وترتيب دلالاتها موافقة لهذه الصورة الذهنية المرسومة في ذهنه، وأنها في حدّ ذاتها من خلال العبارات الدالة عليها في بنيتها خارج الذهن تحمل العديد من المعاني، منها: ما هو فرعي ثانوي، ومنها: ما هو أساس؛ وأنّ هذه المعاني تدرك في السياقات الواردة فيها والبِنْيَات المشكلة لها، وهذا ما يحتّم على المتكلم أو اختيار الألفاظ الدالة على تلك المعاني، وتجنب التكرار، ومدركا لشتى مآخذ العبارة، وما يمكن أن تؤديه من معانٍ؛ بمعنى آخر أنْ تخضع التراكيب والعبارات لضوابط لغوية (نحوية، دلالية، رمزية أسلوبية) وهذا كله انطلاقا من ثقافة وتجربة المتلقي، كما يجب أن يكون كلامه وفق عقول المخاطبين معتبرا طبقاتهم في الفهم حتى يكون الكلام خفيفا على النفوس، واقعًا منها محل القبول؛ وبالتالي يحدث أثرا لديهم. وهو بهذا يتبع أثر الجاحظ في قوله:« لا يكـون الكلام يستحق اسم البـلاغة حتى يسـابق معنـاه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك...».[61]

هوامش:

[1]- ينظر: عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، عمان: 2008، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، ص13- ينظر محمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، ص62.

[2]- عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني، ص13.

[3]- ينظر: السيوطي بغية الوعاة، ج1، ص491.

[4]- ينظر: إسماعيل بن محمد أمين بن مير سليم البغدادي، هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين بيروت، دار إحياء التراث العربي، ج3، ص174.

[5]- عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، ص15.

[6]- ينظر: عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، ص16.

[7]- المرجع نفسه، ص16.

[8]- محمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، ج4، ص62.

[9]- ينظر: عمرو أدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، ص48 - ينظر: أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء(مقدمة المحقق) تح: الحسين ابن خوجة، ط3، تونس: 2008، الدار العربية للكتاب، ج1، ص49.

[10]- ينظر: المرجع السابق، ص49.

[11]- ينظر: محمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، ج4، ص63.

[12]- عمر أدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، ص49.

[13]- حازم القرطاجني، المنهاج (مقدمة المحقق)، ص66.

[14]- ينظر: المرجع السابق، ص66.

[15]- ينظر: عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني، حياته ومنهجه البلاغي، ص50.

[16]- ينظر المرجع نفسه، ص52 - منصور عبد الرحمان، مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني، القاهرة: 1979، دار الكتاب العربي، ص47.

[17]- أحمد بن محمد بن عبد المنعم الحميري، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا وآخرون القاهرة، ج3 ص172- ع/عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني، حياته ومنهجه البلاغي، ص52.

[18]- ع/عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني، حياته ومنهجه البلاغي، ص52 – السيوطي، البغية ، ج1 ص429.

[19]- أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تح: يوسف الشيخ محمد البقاعي ط1، بيروت:1998، دار الفكر، ج3، ص191.

[20]- حازم القرطاجني، المنهاج (مقدمة المحقق)، ص32.

[21]- أحمد سليم الحمصي، المبسط الوافي في العروض والقوافي، ط1، بيروت: 2010، المؤسسة الحديثة للكتاب ص16.

[22]- حازم القرطاجني، المنهاج (مقدمة المحقق)، ص119.

[23]- محمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، ج4، ص65.

[24]- ينظر: عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني، حياته ومنهجه البلاغي، ص55 - ينظر: محمد محفوظ، تراجم: المؤلفين التونسيين، ص65.

[25]- محمد محفوظ، تراجم: المؤلفين التونسيين، ج4، ص65.

[26]- المرجع نفسه، ج4، ص65.

[27]- عمر رضا كحالة، المستدرك على معجم المؤلفين، ط2، بيروت: 1988، مؤسسة الرسالة، ج3، ص77.

[28]- حازم القرطاجني، المنهاج (مقدمة المحقق)، ص68 - ينظر: عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، ص20.

[29]- أبو الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ج5، ص388 - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات (ليبيا- تونس- صقلية)، ص188.

[30]- المقري، نفح الطيب، ج3، ص191 - ينظر: عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني، حياته ومنهجه البلاغي ص21.

[31]- عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني، حياته ومنهجه البلاغي، ص92.

[32]- ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج (مقدمة المحقق) ص91 - عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، ص75 – جلال الدين السيوطي، الاقتراح في علم أصول النحو، تح: حمدي عبد الفتاح و مصطفى خليل، ط5، القاهرة: 2013، مكتبة الآداب، ص272.

[33]- بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، بيروت: 1972 دار المعرفة، ج1، ص311.

[34]- ينظر: عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني، حياته ومنهجه البلاغي، ص89 - حازم، المنهاج، ص17.

[35]- ينظر: حازم، المنهاج، ص20.

[36]- المرجع السابق، ص60 - ينظر: عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني، حياته ومنهجه البلاغي ص90.

[37]- ينظر: المرجع نفسه، ص91.

[38]- ينظر: عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني، حياته ومنهجه البلاغي، ص92.

[39]- حازم، المنهاج، ص220 - ينظر: عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني، حياته ومنهجه البلاغي ص92.

[40]- حازم، المنهاج، ص232 - ينظر: عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني، حياته ومنهجه البلاغي ص93.

[41]- حازم القرطاجني، المنهاج ، ص329.

[42]- المرجع نفسه، ص330.

[43]- المرجع نفسه، ص330.

[44]- المرجع نفسه، ص330.

[45]- المرجع نفسه، ص17.

[46]- المرجع نفسه، ص17.

[47]- عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني، حياته ومنهجه البلاغي، ص94.

[48]- المرجع نفسه، ص94.

[49]- المرجع نفسه، ص25.

[50]- إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ط2، القاهرة: 1952، مطبعة أحمد علي مخيمر ص47.

[51]- إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، ص52.

[52]- ينظر: عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني، حياته ومنهجه البلاغي، ص96.

[53]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: موفق الدين شهاب، ، ط3 ، بيروت: 2009 ، دار الكتب العلمية، ج2، ص08.

* سهوا: السهل اللين. ** رهوا: السهل الدمث. *** انثالت: اجتمعت وانصبت من كل جهة.

[54]- ينظر: عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني، حياته ومنهجه البلاغي، ص97.

[55]- ع/أحمد أحمد فشل، آراء الجاحظ البلاغية وتأثيرها في البلاغيين العرب حتى القرن الخامس الهجري، الإسكندرية: 1979، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص25.

[56]- عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: أحمد عارف الدين، صيدا:1331هـ، مطبعة العرفان ص19 - ينظر: عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني، حياته ومنهجه البلاغي، ص98.

[57]- حازم القرطاجني، المنهاج (مقدمة المحقق)، ص177.

[58]- الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ط1، مصر: 1936، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ج3، ص132.

[59]- حازم، المنهاج، ص177.

[60]- حازم ، المنهاج، ص16.

[61]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص75.

دقة السّبك في نظم القرآن الكريم في ظل مسألة الفروق اللّغوية

الدكتور: نعمان سلطاني

جامعة محمد بوضياف المسيلة.

ملخص

إذا كان جماع العربية الأوائل قد جمعوا ألفاظ العربية في مصنفاتٍ ورسائل، تحوّلت فيما بعد على شكل معاجم، بعد شيوع اللّحن في العربيّة عمومًا، ولغة القرآن الكريم خصوصًا، وهذا خوفًا على العربية من التّحريف على مستوى البنى، فإنّ علماء البلاغة قد قاموا بلملمة المعاني التي انفردت بها ألفاظه (القرآن الكريم)، وذلك تأكيدًا لسمو النّظم القرآني على فصاحة وبلاغة البشر، وخوفًا من اندِثار تلك المعاني، فقاموا يؤلفون في ذلك معاجم مختصة، تهتم بكشف الفروق الدّقيقة بين الألفاظ التي يظن بترادفها، وهو عمل جليلٌ، يكشف عن مدى حرص علماء العرب القدامى على فهم وحفظ عربيّتهم من أخطار التّغير والتّبدل، ودليلٌ مادي على قداسة اللّغة العربيّة عندهم،

الملخص بالإنجليزية:

arabic dialect Hazem carthaginian is one of the linguists who pioneered the study from literature to philosophy and sea in literature. A collection of language sciences collected and preserved from the languages and poems of the arabs even to the great poet and literate poet; as he will mention. In the lesson of the rhetorical arab in the maghreb in particular and in the arab countries in general.this lesson came out distinct from what was known and familiar with a number of characteristics. was really the sea of rhetoric; and was the unique prince carrying her benner east and west.

إذا كان جماع العربية الأوائل قد جمعوا ألفاظ العربية في مصنفاتٍ ورسائل، تحوّلت فيما بعد على شكل معاجم، بعد شيوع اللّحن في العربيّة عمومًا، ولغة القرآن الكريم خصوصًا، وهذا خوفًا على العربية من التّحريف على مستوى البنى، فإنّ علماء البلاغة قد قاموا بلملمة المعاني التي انفردت بها ألفاظه (القرآن الكريم)، وذلك تأكيدًا لسمو النّظم القرآني على فصاحة وبلاغة البشر، وخوفًا من اندِثارتلكالمعاني،فقاموا يؤلفون في ذلك معاجم مختصة، تهتم بكشف الفروق الدّقيقة بين الألفاظ التي يظن بترادفها، وهو عمل جليلٌ، يكشف عن مدى حرص علماء العرب القدامى على فهم وحفظ عربيّتهم من أخطار التّغير والتّبدل، ودليلٌ مادي على قداسة اللّغة العربيّة عندهم، فهي (العربية) تستمد هذه القداسة من كونها الحامل المادي لمعاني القرآن الكريم.

وقد فنّد سحر بيانها ودقّة نظمها وجود للتّرادف في القرآن الكريم جملةً وتفصيلاً، وإنما هناك فروقٌ دلاليةٌ دقيقةٌ بين ألفاظه، تجعل منها مفرداتٍ تتمايز من حيث الدّلالة، ضمن سياقاتٍ مضبوطةٍ تقتضيها مقاماتٌ محدّدةٌ.

وقد أوردت كتب البلاغة والتّفسير جملةً من هذه الألفاظ، تثبت ما ندعو إليه، وتؤيّده، ومن ذلك:

تفريقه بين **(الفؤاد)** و**(القلب)**، وذلك في قوله ﷻ: ﴿وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَى فَارِغًا إِن كَادَتْ لَتُبْدِي بِهِ لَولاَ أَنْ رَبَطْنَا عَلَى قَلْبِهَا﴾(القصص 10). ورد لفظ (فَأَدٌ) في اللُّغة بمعنى حُمَّى وشدَّة حرارة لقول ابن منظور في اللّسان:" فَأَدَ الخُبزَة في المَلَّة يفأَدُهَا: شَوَاهَا.. والفَئِيدُ ما خُبِزَ وشُوِيَ على النَّار.. وفَأَدَ اللَّحْمَ في النَّارِ يَفْأَدُهُ فَأْدًا، وافْتَأَدَهُ فيها: شَوَاهُ "[1]. أمَّا في الغريب للأصفهاني: " الفُؤَادُ كالقَلْبِ ولكن يقَالُ لَهُ فؤَادٌ إذَا اعتُبِرَ فِيه مَعْنَى التَّفَؤُّد، أي التَّوَقُّد "[2].

أمَّا القلبُ فهو مُضْغَةٌ من الفُؤَاد مُعلَّقَةٌ بالنِّيَاطِ، لقول ابن منظور في اللِّسان: "الفُؤَادُ غِشَاءُ القَلبِ والقَلبُ حَبَّتُهُ وسُوَيْدَاؤُهُ "[3]، أمَّا في المفردات للأصفهاني: " قيل سُمِّيَ (قَلبًا) لكثرة تَقَلُّبِه بالقَلْب عن المعاني التي تختصُّ به، من الرُّوح والعِلم والشَّجاعة، وغير ذلك"[4].

ومن خلال هذه التَّعاريف اللُّغويَّة نجد الفُؤاد أنسب للاستعمال في سياقات الانفعال العاطفي لاستغراقه على ألطف المعاني؛ كالفزع والخوف والرَّأفة..الخ، و دليل ذلك قول الحقِّ ﷻ: ﴿فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ﴾(إبراهيم 37).

فمقام الآية الأولى مقام فزَعٍ؛ فعبَّر بالفؤاد عن الفراغ والخلاء؛ لسرعة تفَؤُّدِه؛ أي حرارته وانفعاله وبعد السَّكينة والطُّمأنينة عبَّر بالقلب، وفي ذلك لفتةٌ بيانيَّةٌ طريفةٌ، توحي بالظِّلال النَّفسيَّة لمعاني القرآن.

كما فرق بين (**راعِنا**) و(**انظُرنا**)، حيث نهى عن قول الأولى[5]، وذلك في قوله ﷻ:﴿يَاأَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا ْ لاَ تقُولُواْ رَاعِنَاو َقُولُواْ انظُرْنَاو َاسْمَعُوا ۗ وَلِلكَافِرِينَ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾(البقرة 104).ورد فياللِّسان: "الأَرْعَنُ الأَهْوَجُ في مَنْطِقِهِ المسْتَرْخِي، والرُّعُونَةُ الحُمْقُ والاسترْخَاءُ، رَجُلٌ أَرعَنٌ وامرأَةٌ رَعْنَاءُ بَيِّنَا الرُّعُونَةِ، والرَّعَنِ أَيضًا، وَمَا أَرْعَنَهُ، وقَد رَعُنَ (بالضَّمِّ) يَرْعُنُ رُعُونَةً، ورَعَنًا.. وَرَاعِنَا هي كلمة كانوا يسبُّون بها النَّبي ﷺ.. قال ثعلب: لأنَّ اليَهود كانَت تَقول للنَّبي ﷺ رَاعِناَ أو رَاعُونَا (على زِنَة فَاعِلُونَا) وهي من السَّب عندَهم" [6]، وفي تفسير الجلالين: يَاأَيُّهَاالذِينَآمَنُوالاَتَقُولُواللنَّبيﷺرَاعِنَافهو أمرٌ منالمرَاعاة،وكانوايقولونلهذلك،وهيبلغةاليهودسبٌّ..منالرُّعُونَة،فسُرُّوابذلكوخاطَبوابهاالنَّبيﷺ،فنهَا للهُ المؤمنينعنها، وأمرهم أن يقولوابدلها (انْظُرْنَا):أي:انظرْإلينا. وفي التَّفسير الميسَّر:يَاأَيُّهَاالذِينَآمَنُوالاَتَقُولُواللرَّسولﷺرَاعِنَا؛أي: رَاعِنَاسمعك،فافهمعنَّاوأفهمنا؛لأنَّاليهودكانوايقولونهاللنَّبيﷺيلوونألسنتهمبها،يقصدونسبَّهونسبتهإلىا لرُّعُونةوقولواأيُّهاالمؤمنونبدلاًمنها: انْظُرْنَا،أيانْظُرْإلينواتعهَّدْنا.

والأمر نفسه في التَّفريق بين (**العاقر**) و(**العقيم**)، فكلّ لفظٍ مرتبطٌ بسياقٍ معيّن، قال الله ﷻ: ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا **(4)** وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِن وَرَائِي وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيًّا **(5)** ﴾مريم يقابله قوله ﷻ في كتابه العزيز: ﴿أو يُزَوِّجُهُمْ ذُكْرَانًا وَإِنَاثًا وَيَجْعَلُ مَن يَشَاءُ عَقِيمًا﴾(الشّورى 50). فالعَقْرُ عند الرَّاغب الأَصفهاني الأَصلُ؛ إذ يقول:" عُقْرُ الحوضِ أو الدَّارِ وغيرُهما أصلُهما، وعَقَرْتُ النَّخْلَ قَطَعْتُهُ من أصله.. ومنه استُعيرَ سرجٌ مُعْقَرٌ، وكلبٌ عَقُورٌ، ورجلٌ عَاقرٌ.. وامرأةٌ عاقرٌ لا تلدُ كأنَّها تَعْقِرُ مَاءَ الفَحْلِ.."[7]؛ فكون رحِمِها مَعْقُورًا (مقطوعًا) فهي تُعْقِرُ (تُسقِط) ماءَ الفحلِ (نُطَافَهُ). والعَقْرُ صفةٌ عارضةٌ على المرأة، وليس من أصل الخِلقة، فقد يكون عن كِبَرِ سِنٍّ؛ لما أورده الإمام القرطبي في تفسيره، بقوله: "عَقِرَتِ المرأةُ فهي عَقِيرَةٌ، كأنَّ بها عَقْرًا؛ أيْ: كِبَرًا مِنَ السِّن يَمْنَعُهَا مِنَ الوَلَدِ "[8].

وكذا اشتعالُ الرَّأس بالشَّيب، وكلُّه فيه أَمَارات العَقْرِ؛ فالعَقْرُ أمرٌ ينزل بالمرأةِ من عاهَةٍ أو مرضٍ يمنعُها من الولادة.

أمَّا العُقْمُ لغةً فهو:" العَقْمُ والعُقْمُ هَزْمَةٌ (تقطُّعٌ) تقعُ في الرَّحِم فلا تقبلُ الولدَ "[9]، وفي المفردات للرَّاغب الأصفهاني:" هو اليُبْسُ المانِعُ من قَبُولِ الأَثَرِ، يقال عَقُمَتْ مَفَاصِلُهُ، ودَاءٌ عُقَامٌ: لاَ يَقْبَلُ البُرْءَ والعَقيمُ من النِّساء التي لا تقبلُ ماءَ الفحلِ، يُقالُ عَقِمَتِ المرأةُ والرَّحِمُ.. وريحٌ عقيمٌ هي التي لا تُلْقِحُ سحَابًا..ويومٌ عقيمٌ؛ لا فَرَحَ فيه"[10]، وأصلُ العُقْمِ أنْ يكون في الرَّحِمِ هَزْمَةٌ أو سَدٌّ.

فالفرق بينهما في كون العقر أمرًا عارضًا لمرضٍ أو كبر سنٍّ..الخ، أمَّا العُقْمُ فأمرٌ مُتعلِّق بالمشيئَة وهو أمرٌ واقعٌ خِلقَةً.

وهي نماذج بسيطة تبين عن مدى اتّساق وانسجام المبنى مع المعنى في النّظم القرآني، ودليلٌ مادي على نفي الترادف، ووجه من وجوه الإعجاز في بلاغة النّص القرآني، فهو كلام الرُّحمن، الذي خلق الإنسان، وعلّمه البيان.

أ) الفروق اللّغويّة:

لخص أبو هلال العسكري الفروق اللّغوية في تسعة أنواع، نختصرها فيما يلي:

أ .1) **باختلاف ما يستعمل له اللَّفظان اللَّذان يراد الفرق بين معنييهما**: فأهل اللّغة يفرّقون بين العلم والمعرفة، بكون العلم يحتاج إلى مفعولين، لا يمكن الاستغناء عن أحدهما، فقولك (علمت زيدًا) لا يغني ولا يسمع عند المخاطب، إلاَّ إذا تضمّن معنى المعرفة؛ بمعنى عرفت زيدًا. أمَّا قولك: (علمت زيدًا قائمًا) فهذا تركيبٌ يتضمّن معنى مفيدًا[11].

أ .2)**باعتبار صفات المعنيين اللَّذين يطلب الفرق بينهما**: كالفرق بين الحلم والإمهال؛ فالحلم لا يكون إلاَّ حسنًا، بخلاف الإمهال، فيكون حسنًا وقبيحًا [12].

أ .3)**باعتبار ما يؤوَّل إليه المعنيان**: كالفرق بين المزاح والاستهزاء، فالمزاح لا يقتضي تحقير الممازح ولا يؤدّي إلى اعتقاد ذلك التّحقير فيه، بدليل أنّ أتباع الملوك والرّؤساء يمازحونهم، ولا يدلّ ذلك منهم على تحقيرهم، ولا حتى اعتقاد ذلك.. وهذا بخلاف الاستهزاء، فإنّه يقتضي تحقير المستهزأ به[13].

أ .4)**باعتبار الحروف التي تعدَّت بها الأفعال**: مثّل أبو هلال العسكري لهذا بالفرق بين العفو والغفران فأنت تقول: عفوت عنه، فتعدِّيه بـ(عن)، وتقول: غفرت له، فيتعدى بـ(اللاّم)، فقولك عفوت عنه يقتضي أنّك محوت الذّم، وأسقطت عنه اللّوم، دون أن يقتضي ذلك إيجاب الثّواب له. بينما الغفران يقتضي إسقاط العقاب، وأنّك سترت له ذنبه، ولم تفضحه به، وإسقاط العقاب هو إيجاب الثّواب، فلا يستحقّ الغفران إلاّ المؤمن المستحقّ للثّواب[14].

أ .5)**باعتبار النَّقيض**: فبضدهما تتميّز الأشياء، ومثال ذلك الفرق بين الحفظ والرّعاية، فإنّه لن يسهل معرفة الفرق بينهما، إلاّ بمعرفة نقيض كلّ منهما. فالحفظ نقيضة الإضاعة، ونقيض الرّعاية الإهمال[15].

أ .6)**باعتبار الاشتقاق**: فمعرفة أصل اشتقاق الكلمة يعين على تبين معناها الصّحيح، ومن ثمة معرفة الفرق بينها، وبين الكلمة الأخرى؛ كالفرق بين السّياسة والتّدبير. فالسّياسة هي النّظر الدّقيق من أمور السّوس، فأصل اشتقاقها من السّوس (الحيوان المعروف)، والتّدبير مشتقّ من الدّبر، ودبر كلّ شيء آخره والمقصود في تدبير الأمور سوقها وتصريفها إلى ما فيه صلاح العواقب. والأمر نفسه بين القراءة والتّلاوة[16].

أ .7)**باعتبار ما توجبه صيغة اللّفظة من الفرق بينها، وبين ما يقاربها**: كالفرق بين الاستفهام والسّؤال فالاستفهام استفعال، والاستفعال يكون للطلب، وهو لا يكون إلاّ لما يجهله المستفهم، أو يشكّ فيه. أمَّا السّؤال فإنَّ السَّائل قد يسأل عمَّا يعلم، أو عمَّا لا يعلم[17].

أ .8)**باعتبار حقيقة اللّفظين أو أحدهما في أصل اللُّغة**: كالفرق بين الحنين والاشتياق، وذلك أنَّ أصل الحنين في اللّغة عبارةٌ عن صوتٍ من أصوات الإبل، تحدثه إذا اشتاقت إلى أوطانها، لكن كثر ذلك حتى أجري اسم كلّ واحدٍ منهما على الآخر[18].

أ .9)**مراعاة الأحوال**: حيث تختلف الأسماء باختلاف الأحوال، فلا يقال مائدة إلاّ إذا كان عليها طعام وإلاّ فهي خوان، ولا يقال كوز إلاّ إذا كانت له عروة، وإلاّ فهو كوب[19].

ب) معجمات الفروق الدّلاليّة عند القدامى والمحدثين:

ب .1) معجمات الفروق الدّلاليّة عند القدامى:

نشأت فكرة التّحقق من الفروق الدّلالية بين ألفاظ العربيّة عمومًا، وألفاظ القرآن الكريم خصوصًا مع بدايات مرحلة التّدوين، وذلك بانتقال عربيّتنا الجميلة من مرحلة الرّواية والحفظ، إلى مرحلة النّسخ والتّدوين. وقد قام بذلك علماء أجلاء، حملوا على عاتقهم هذه المسؤولية الجليلة والعظيمة في نفس الوقت . وإن كان جمع الفروق متأخرًا عن جمع ألفاظ العربية بردح من الزّمن . نظرًا لخطورة وحساسيّة المرحلة الأولى في حياة اللّغة العربية، خاصّة مع دخول الأعاجم في الإسلام . وقد أشرنا إلى ذلك في بداية الفصل . أمَّا فكرة تحقيق الفروق الدّلالية بين الكلمات، وجمعها وتبويبها على شكل معاجم، فهي مسألة بلاغية بحتة، وإن استهوت البلاغيين والنّحاة على حدّ سواء.

وبعد تتبع مسار البحث الدّلالي عند العرب، خاصّة المرتبط منه بالجانب البلاغي اكتشفنا هذا الزّخم الفكري والمعرفي، والذي يبين عن مدى إلمام علمائنا بكلّ جوانب الظاهرة الدّلالية

(الدّلالة الصّوتية، والدّلالة الصّرفية، والدّلالة النّحوية، والدّلالة المعجميّة)، فانطلقوا من مجرّد مصنّفات ورسائل في مرحلة الجمع المختلط، ثم عرفت مراحل من الصّقل والتّهذيب، لا من حيث الشّكل، ولا من حيث المضمون، أسفرت على معاجم ضخمة، على غرار معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي أسسّت للدّراسات المعجمية في العصر الحديث، لا من حيث جمالية الشّكل، ولا من حيث دقة التبويب والتّصنيف لمضمونه. وسنستعرض فيما يلي أهم هذه المعجمات الخاصّة بالفروق اللّغوية.

بعد الاستقراء والبحث نجد حوالي عشرة من علماء اللّغة والنّحو، لكلّ واحدٌ منهم كتابٌ يحمل هذا الاسم (الفروق)، فلأبي زيد الكلابي كتابٌ بهذا الإسم، ولقطرب كتابٌ كذلك، ولأبي عبيدة معمر بن المثنى كتابٌ كذلك، ومثله لأبي زيد سعيد بن أوس الأنصاري، ولثابت بن أبي ثابت كتابٌ بهذا الاسم وكذلك الأصمعي، ومثله لأبي حاتم السّجستاني، ومثل ذلك لأبي بكر محمد بن عثمان بن جعد، ولأبي الجود القاسم بن محمّد بن رمضان العجلاني مثل ذلك، وللبكري كتاب بهذا الاسم. غير أنّ المصادر لم تعطنا معلوماتٍ وافيةٍ عن هذه الكتب[20].

أمّا ما وصلنا من كتب، يشهد لها بغزارة المادة العلمية وجودة التّصنيف، ودقة التّحقق من المعاني، فهما كتابا: فروق اللّغات لصاحبه نور الدّين الجزائري، وكتاب الفروق اللّغوية لأبي هلال العسكري.

.كتاب فروق اللّغات في التّمييز بين مفاد الكلمات لنور الدّين الجزائري[21]:

وفي تأليفه في الفروق ما يدلّ على رأيه في هذه المسألة (التّرادف)، فهو من أنصار الرّفض والتّفنيد لوجود ترادفٍ في العربية، وقد استفتح مقدّمته ببيان أسباب تأليفه لهذا لكتاب، فقد نسبها المؤلف إلى أهمية اللّغة، وضرورة إدراكها، وفهمها فهمًا دقيقًا، لأنها الأداة لفهم مقاصد الكتاب والسّنة وفهم معانيها.. وبسبب تقصير علماء اللّغة وإهمالهم في الغالب بيان الفروق اللغوية بين الكلمات وتسهيلاً على الباحثين في تأليف كتابٍ مستقلٍ يعنى بهذا الجانب.. وفي هذا يقول:" إلاّ أنهم أهملوا في الغالب بيان الفروق بين أكثر الكلمات، ولم يميزوا بين عمومها وخصوصها في الجهات، فأوهم ذلك فيها التّرادف، مع ما بينها في الاستعمال من التّخالف، وربما سئل بعض الطلبة عن الفرق بين الكلمتين وبيان مفاد اللّفظتين، فيبادر ويقول: هما بمعنى واحد، من غير دليلٍ، أو يتكلف لهما فرقًا لا يروي الغليل مع أنّ معرفة ذلك مما يجب على من تأدّب بآداب الأدباء"[22].

.كتاب الفروق في اللّغة لأبي هلال العسكري:

ولعلَّ أبرز مثالٍ لهذا الجهد على المستوى المعجمي كتاب (الفروق في اللّغة) لأبي هلال العسكري، والذي يكشف عن نظرةٍ ثاقبةٍ لمفهوم التَّقارب الدَّلالي (وليس التَّرادف)، يقول أبو هلال في مقدِّمة كتابه: " ما رأيت نوعًا من العلوم وفنًّا من الآداب إلاَّ وقد صنِّف فيه كتبٌ، تجمع أطرافه، وتنظِّم أصنافه، إلاَّ الكلام في الفروق بين معانٍ، تقاربت حتَّى أشكل الفرق بينها؛ نحو: العلم والمعرفة والفطنة والذَّكاء، والإرادة والمشيئَة، والغَضَب والسَّخَط، والخَطَأ والغلَط، والكَمال والتَّمام، والحُسن والجمال والفَصْل والفَرْق، والسَّبب والعلَّة، والعَام والسَّنَة، والزَّمان والمدَّة.. وما شاكل ذلك، فإنّي ما رأيت في الفرق بين هذه المعاني وأشباهها كتابًا يكفي الطَّالب، ويقنع الرَّاغب، مع كثرة منافعه في ما يؤدِّي إلى المعرفة بوجوه الكلام، والوقوف على حقائق معانيه، والوصول إلى الغرض فيه، فعملت كتابي هذا مشتملاً على ما تقع الكفاية به من غير إطالةٍ ولا تقصيرٍ، وجعلت كلامي فيه على ما يعرض منه في كتاب الله، وما يجري في ألفاظ الفقهاء والمتكلِّمين، وسائر محاورات النَّاس، وتركت الغريب الذي يقلُّ تداوله؛ ليكون الكتاب قصدًا بين العالي والمنحطِّ، وخير الأمور أوسطها، وفرقت ما أردت تضمينه إيَّاه من ذلك في ثلاثين بابًا "[23].

أمَّا على المستوى الصَّرفي فنجد علماء العربيَّة قد فرَّقوا بين الصِّيغ الصَّرفية المختلفة، وقد تنبَّه أبو هلال في كتابه (الفروق في اللّغة) لما تحدثه الأبنية الصَّرفيَّة المختلفة من آثارٍ في المعنى ومثَّل لذلك بقوله: "ولا يجوز أن يكون فَعَلَ وأَفْعَلَ بمعنًى واحدٍ، كما لا يكونان على بناءٍ واحدٍ، إلاَّ أن يجيء ذلك في لغتين، فأمَّا في لغةٍ واحدةٍ فمحالٌ أن يختلف اللَّفظان والمعنى واحدٌ.. وقال المحقِّقون من أهل العربيَّة: لا يجوز أن تختلف الحركتان في الكلمتين ومعناهما واحدٌ، فإذا كان الرَّجل عُدَّةً للشَّيء قيل فيه: مِفْعَلٌ مثل: مِرْحَمٌ ومِحْرَبٌ، وإذا كان قويًّا على الفعل، قيل: فَعُولٌ، مثل: صَبُورٌ وشَكُورٌ، وإذا فعلَ الفعلَ وقتًا بعد وقتٍ، قيل: فَعَّالٌ، مثل: عَلاَّمٌ وصَبَّارٌ وإذا كان ذلك عادةً له، قيل: مِفْعَالٌ، مثل: مِعْوَانٌ ومِعْطَاءٌ ومِهْدَاءٌ، ومن لا يتحقَّق المعاني يظنُّ أنَّ ذلك كلَّه يفيد المبالغة فقط، وليس الأمر كذلك بل هي . مع إفادتها المبالغة . تفيد المعاني التي ذكرناها، وكذلك قولنا: فَعَلْتُ يفيد خلافَ ما يفيد أَفْعَلْتُ في جمع الكلام، إلاَّ ما كان ذلك من لغتين، فقولك: سَقَيْتُ الرَّجلَ، يفيد أنَّك أعطيتَهُ ما يَشْرَبُهُ، أو صَبَبْتَ ذلك في حلقه، وأَسْقَيتُهُ يفيد أنَّك جعلتَ لهُ سُقْيَا أو حظًّا من الماء، وقولك: شرقت الشَّمسُ يفيد خلاف غَرُبت، وأَشْرَقَت يفيد أنَّها صارت ذاتَ إشراقٍ، ورعدَت السَّماء: أَتَتْ برعدٍ وأَرعَدَتْ: صارت ذاتَ رَعْدٍ، فأمَّا قول بعض أهل اللُّغة: إنَّ الشَّعْرَ والشَّعَرَ، والنَّهْرَ والنَّهَرَ بمعنًى واحدٍ، فإذْ ذلك لغتان"[24].

كما تنبَّه أبو هلال للفروق الدَّلالية النَّاشئة عن التَّركيب اللُّغوي؛ وفي ذلك يقول: "وإذا كان اختلاف الحركات يُوجِب اختلاف المعاني، فاختلاف المعاني أنفسِها أولى أن يكون كذلك، ولهذا المعنى أيضًا قال المحقِّقون من أهل العربيَّة: إنَّ حروف الجرِّ لا تتعاقب، حتَّى قال ابن درستويه: في جواز تعاقبها إبطال حقيقة اللُّغة، وإفساد الحكمة فيها، والقول بخلاف ما يوجبه العقل والقياس، ولهذا المعنى قال المبرِّد: الفرق بين (أبصَرْتُه) و(بَصُرْتُ به) على اجتماعهما في الفائدة: أنَّ (بَصُرْتُ به) معناه: أنَّك صِرْتَ بصيرًا بموضِعهِ، وفَعُلْتُ أي انتقلت إلى هذا الحال، وأمَّا (أَبْصَرْتُهُ)، فقد يجوز أن يكون مرَّةً ويكون لأكثرَ من ذلك، وكذلك (أدخَلتُه) و(دخلتُ به)، فإن قلت: أدخلتُه، جاز أن تُدْخِلَه وأنت معه وجاز ألاَّ تكون معه، ودَخَلْتُ به: إخبارٌ بأنَّ الدُّخول بك، وهو معك بسببك"[25].

ب 2) معجمات الفروق الدّلاليّة عند المحدَثين:

نفت كتب الفروق والتّفاسير أيّ وجود لظاهرة التّرادف بين ألفاظ اللّغة العربيّة عمومًا، والقرآن الكريم خصوصًا، كما أثبتنا في بداية الفصل، وهذا الرّأي له ما يدعمه ويعززه في الدّرس اللّساني الحديث، لاسيما في نظريّات تحليل المعنى، ونخص بالذّكر النّظرية التّحليل التكويني[26]، والتي تقوم على تحديد السّمات الدّلالية لكلا اللّفظين، ثم المقارنة بينهما، لتحديد مستوى التّقارب الدّلالي بينهما نحو: (الأب، الوالد)، (السّنة، العام)، (الأم، الوالدة)..الخ.

وللتّدليل على ذلك، سنرى كيف فرّق القرآن الكريم بين استعمال (زَوْجٌ، امْرَأَةٌ) استنادًا لتحليل السِّمات الدَّلالية الخاصَّة بكلٍّ منهما.

فقد ورد في كتاب المفردات للرَّاغب الأصفهاني قوله: " يُقَالُ لكلِّ واحدٍ من القرينين من الذَّكرِ والأنثى في الحيواناتِ المتزاوِجة زوجٌ، ولكلِّ قرينين فيها أو في غيرهَا، وزوجٌ كالخُفِّ والنَّعْلِ، ولكلِّ ما يقترنُ بآخرَ مماثلاً له أو مُضَادًّا زَوْجٌ "[27].

ولو أنَّنا أقمنا الفرقَ بين (المرأة) و (الزَّوج) لترجَّح لفظ (الزَّوج) للدَّلالة على قيام الزَّوجيَّة، وما يصاحبُهَا من حكمةٍ وآيةٍ وسرِّ تشريعٍ، وفي كلِّ ذلك يكون (الزَّوج) مُراعًى فيه عمومُ اللَّفظِ (الذَّكر والأنثى)، فترى البيان القرآني يستعمل كلمة (زوج) حيثُما تحدَّثَ عن النبي آدمَ وزوجته:﴿وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ﴾(البقرة 35)، وفي ذكر أزواج النَّبي ﷺ قال الحق ﷻ: ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُل لأَزْوَاجِكَ﴾(الأحزاب 28). وفي مقابل ذلك نجد القرآن يستعمل (امرأة) في مثل: امرأة العزيز، وامرأة نوح، وامرأة لوط، وامرأة فرعون. ولو أنَّنا أقمنا مقامها لفظ زوج فقلنا: زوج العزيز، أو قلنا امرأة آدم؛ لاختلَّ سياق النَّظم القرآني، وأصاب الدَّلالة القرآنيَّة التَّحريف، وقال الحقُّ ﷻ: ﴿وَقَالَتِ امْرَأَتُ فِرْعَوْنَ قُرَّتُ عَيْنٍ لِّي وَلَكَ﴾(القصص 9).

فالتّزويج علاقةٌ شرعيَّةٌ تدلُّ على قوَّة ارتباطٍ وتوافقٍ وانسجامٍ بين الزَّوجين، يمكن تحديدها دلاليًّا بالسِّمات الدَّلاليَّة التَّالية: (+ وحدة العقيدة، + وفاء وإخلاص، + ولادة)، فإذا سقطت إحدى هذه السِّمات الدَّلاليَّة أفرغت لفظة (زوج) من محتواها الدَّلالي، واستعملت لفظة (امرأة)؛ وذلك إمَّا بتباينٍ في العقيدة: كإيمان امرأة فرعونَ وبقاء هذا الأخير (فرعون) على الكفر؛ قال ﷻ: ﴿وَضَرَبَ اللهُ مَثَلاً لِّلَّذِينَ آمَنُوا اِمْرَأَةَ فِرْعَوْنَ إِذْ قَالَتْ رَبِّ ابْنِ لِي عِندَكَ بَيْتًا فِي الْجَنَّةِ﴾(التَّحريم 11)، أو بخيانةٍ: كامرأة نوح، وامرأة لوط، في قوله ﷻ: ﴿ضَرَبَ اللهُ مَثَلاً لِّلَّذِينَ كَفَرُوا اِمْرَأَةَ نُوحٍ وَاِمْرَأَةَ لُوطٍ كَانَتَا تَحْتَ عَبْدَيْنِ مِنْ عِبَادِنَا صَالِحَيْنِ فَخَانَتَاهُمَا﴾(التَّحريم 10)، وامرأة العزيز في قوله ﷻ في محكم تنزيله: ﴿وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَن نَّفْسِهِ﴾(يوسف 30)[28].

أمّا في العصر الحديث، فقد ظهرت بعض المحاولات الجادة في طرق هذا الموضوع (معاجم الفروق)، على غرار معجم الفروق اللّغوية المسمّى بـ (التّحفة النّظامية في الفروق الاصطلاحيّة) لفضيلة الشّيخ العلاّمة علي أكبر بن محمود النّجفي، وهو معجم رتبت وحداته ترتيبًا ألفبائيًّا، ويقول صاحبه في مقدّمته:" وغرضي من وضع هذه الرّسالة وأخواتها، وهي المسائل التّمرينية الصّرفية ومسألة الإخبار بالذي في المسائل النّحوية، والشّكوك المورَدة في المسائل المنطقية مع الأجوبة الشّافية لنيل المشتغلين وفوز المتعلمين ما لم ينالوه إلاّ في أيام أو شهور، بل في عبور سنين ودهور، وسميتها: (بالتّحفة النّظامية في الفروق الاصطلاحيّة)، ورتبتها على حروف الهجاء، من الألف إلى الياء، آخر الحروف"[29].

ج)النَّظمعند عبد القاهر الجرجاني:

لقد كان عمل عبد القاهر الجرجاني هو تحليل عمل الألفاظ المتصرّفة بأمر المعاني التي تحكمها والبيان عن وجه حسنها وقبحها،أو خطئها وصوابها، ومراتبها من حيث العلو والنّزول، غير مقطوعةٍ عن أصلها الذي تنتمي إليه، وهو أنها واقعةٌ في خلال كلامٍ ذي نظمٍ وتأليفٍ وتركيبٍ، وبذلك وضع لهذه الأمّة أوّل كتابٍ في تحليل اللّغة (أسرار البلاغة).. أمّا الألفاظ الأربعة الأخرى، وهي: (النّظم والتّرتيب، والتّأليف، والتّركيب) فهي كلّها متعلّقةٌ بالجمل.. ولا بد لهذا التّركيب أن يكون بعض أجزائه متعلقًا ببعض، وقد تكفّل بدراسة وجوه هذا التّركيب ما نسميه (علم النّحو)، والغرض منه هو ضبط صحة تعلق الكلم بعضها ببعض[30]. ويجيب عبد القاهر الجرجاني في سر إعجاز القرآن العرب على أن تأتي بمثله، في قوله: " أعجزهم مزايا ظهرت لهم في نظمه،وخصائص صادفوهافي سياق لفظه،وبدائع راعتهم من مبادي آيه ومقاطعها،ومجاري ألفاظها ومواقعها، وفي مضرب كلّ مثلٍ مساق كل خبرٍ وصورةٍ، كلّ عظةٍ وتنبيهٍ وإعلامٍ،وتذكيرٍ

وترغيبٍ وترهيبٍ،ومع كلّ حجةٍ وبرهانٍ،وصفةٍ وتبيانٍ وبهرهم أنهم تأملوه سورةًسورةً،وعشرًا عشرًا،وآيةً آيةً،فلم يجدوافي الجميع كلمةً ينبو مكانها،ولفظةً ينكر شأنها،ويرى أنّ هناك أصلح أو أشبه،أو أحرى ،بل وجدوا اتّساقًا بهر العقول،وأعجز الجمهورونظامًا والتئامًا،وإتقانًا وإحكامًا،لم يدع في نفس بليغٍ منهمولو حك بيافوخه السّماءموضع طمعٍ،حتى خرست الألسن عن أن تدَّعي وتقول"[31].

فالنّظم عند عبد القاهر الجرجاني هو" أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النّحو،وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهِجَت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرّسوم التي رُسمت لك، فلا تُخِلَّ بشيءٍمنها"[32]. مع إشارته إلى العامل النّفسي في تحقق التّرابط بين الألفاظ ودلالاتها، قال عبدالقاهر الجرجاني: "ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النّطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"[33]، وبهذا تطور مفهوم النّحو عنده من نحو الإعراب المقتصر على الألفاظ، ليتحوّل إلى نحو الجملة، وذلك بدراسة العلاقات الدّلالية القائمة بين وحدات التّراكيب، وضمن سياقاتٍ محدّدةٍ. وهو ما عبر عنه أبو هلال العسكري بمصطلح (الرَّصف)، إذ يقول: " وحُسن الرَّصْفِ أن توضعالألفاظ فيم واضعها وتُمَكَّ في أماكنها..وتُضَمّ كِلُّلفظةٍ إلى شكلِها وتُضَافَ إلى لفقِها"[34].

ولعلّ في كل ام أبي هلال العسكري السَّابق إشارة بديعة، لطالما شغلت هذاالعالم، وهي الاقترانات اللَّفظيَّة وأثرها في كشف الفروق؛ إذ قد يُعرَف الفرق في المفردة بمعرفة قريناتها ولفقِها. ومجاله في الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة هو الأسلوبيّة البنويّة. وفي هذا السّياق يقول الدّكتور محمد الأمين شيخة: " وقد اختلفت الآراء في تحديد ميادين بحثها، فمنها ما وقف عند حدود البنية اللّغوية، في سطحها الخارجي (الشّكل)، مكتفيًا باستكشاف العلاقات التي تربط بين مكوناتها، وهي أشبه ما تكون بـ(نظريّة النّظم)، التي اكتملت على يد عبد القاهر الجرجاني.. ومن هذه الآراء ما تجاوز البنية اللّغوية السّطحية للنّصوص الأدبيّة، إلى ما يرقد تحتها من قيم نفسيةٍ أو سوسيولوجيةٍ، أو غيرها.."[35]

وعلى هذا الأساس يقرّ الدّكتور تمام حسّان أنّ أدنى محاولةٍ لتفسير العلاقات السّياقية في تاريخ التراث العربي إلى الآن هي ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني، صاحب مصطلح التّعليق، وقد كتب الجرجاني دراسته الجادة في كتابه (دلائل الإعجاز) تحت عنوان (النّظم)[36]. ولذلك فإنّه ينبغي عند محاولة تفسير النّصوص الأدبيّة ألاّ نكتفي بتسجيل القيمة المعجمية لألفاظها، بل لا بد من ملاحظة البيئة الجديدة التي وجدت فيها هذه الألفاظ[37].

ومما يحز في النّفس ويترك فيها مرارةً، هو تغني وتأثر الباحثين العرب المحدثين بالدّراسات الغربية إمّا جاهلين أو متجاهلين لآثار اللّغويين العرب القدامى في هذا المجال، فتجدهم ينهالون على دراسة العلاقات التّركيبية والاستبداليّة في الجمل عند دي سوسير[38]، باعتبارها (الجملة) . في نظره . النّمط الرّئيس من أنماط النّظام، الذي يتألف من وحدتين أو أكثر من الوحدات اللّغوية[39]، فالأمّة العربيّة أمّة بيان، ولعلّ ما يفسّر ذلك هو شغف وولع المغلوب بتقليد الغالب. فالاهتمام بحسن ملاءمة المبنى للمعنى لتحقق سلامة التّركيب، له ما يعضده في الدّراسات اللّسانية العربية، فيما قبيل عبد القاهر الجرجاني، فقد كان لسيبويه إسهاماتٌ لا تمارى ولا ترد في باب استقامة التّركيب وحسن دلالته[40] ورصيد معرفي مازال يملك الشّرعية المعرفيّة إلى يومنا هذا، ويعدّ أساسًا للدّرس اللّساني الحديث.

أمَّاعن

ربطانظريَّةالنَّظمبنظريَّةالسِّياق؛فلأنَّهانشأتوترعرعتفيرحابالإعجازالقرآنيإذْهيأحدوجوهالإعجازاللُّغ وي، ولاسيَماالبياني، ولهاارتباطٌوثيقٌبموضوعبحثنا؛ إذْبفهمنظريَّةالنَّظميزولالغموضالمكتنفللألفاظالمتقاربةِ المعاني،المظنونِترادفُها، فضلاًعناعتمادناعلىموروثناالُّغويقبلالدَّرسالِّساني الغربي الحديث. فقد كان علماء العرب القدامى على درايةٍ عميقةٍ بأهمية السّياق في الكشف عن المعاني الخفيّة والدّلالات القصية، أو ما يعرف بما وراء السّطور، وخير دليلٍ على ذلك نظرية النّظم لعبد القاهر الجرجاني، فكلامه(الجرجاني)صريحٌ؛في أنَّه لايقوم مقام المفردة القرآنية مايشابهها أويقاربها؛ بل لها من الاتّساق والالتئام في سلكهامالا يمكن أن تُبدَل بغيرها، فنظمُه في سياقه كنظم الدُّرَرِ في السِّلك، بله وأكثرُ روعةً وحُسنًا. وهو ما تنبه له المتأخرون من علماء اللّسانيات الغربيين، ويتجلى ذلك في قولهم:" لايمكن فهم أيَّة كلمةٍ على نحوٍتامٍّ بمعزلٍ عن الكلمات الأخرى ذاتِ الصِّلة بها، والتي تحدِّد معناها "[41].وتنسب النظريَّة السِّياقيَّة في الدِّراسات الحديثة. إلى اللُّغوي الإنكليزي **جونروبرتفيرث(R. Firth)**

د) **نسقيَّة المقال والمقام في النَّظم القرآني:**

تصادفنا أثناء قراءة القرآن الكريم حركات أو غرائب نحويّة، لم نعهدها بنظرنا النّحوي القاصر، فتفسد علينا متعتنا، وتعثر فهمنا وتدبرنا، وحفظنا لكلام الله المعجز، الذي يجب على الجميع تناوله وقراءته، وحفظه وتدبّره، لذا لا بدّ من الوقوف على بعض هذه الغرائب، لجعلها أليفةً أمام المتناولين، الباحثين والمتدبّرين، وأسهل عليهم التّدبر والفهم، وأدفع تلك العراقيل والحواجز المعيقة التي يتخذها البعض من النّاس ذريعةً لعدم تناوله، ولأفوت الفرصة على

المغرضين، الذين ينفذون من بعض هذه الغرائب للنَّيل منه، وذلك ببحثي وتنقيبي للتَّعرف على الاعتبار القرآني الجليل، الذي يضع النِّقاط على الحروف، ويجعل الغريب مألوفًا بليغًا محبَّبًا، والصّعب سهلاً ممتعًا مقربًّا، فتتبدَّد الحيرة وتزول العراقيل، وتعود المتعة والتَّدبر لأدقِّ التَّفاصيل[42].

ومن هنا نحن محتاجون إلى (فقه) للنّحو، يصل إلى درجة الضّرورة. صحيح أنّ قسمًا من المسائل المتعلقة بالمعنى عرض لها علم النّحو وعلم البلاغة، لكن لا يزال كثيرٌ منها دون نظر[43].

ولقد استطاع الدَّارسون أن يربطوا وجود الكلمة بسياق الآية، فبيَّنوا حاجة المقام إليها واستحقاقها للمكان، وتفرُّدها به، وقد عوَّلوا على منطق اللُّغة العربيَّة، فكان معيارًا واضحًا، وعوَّلوا على التذوُّق، فكان معيارًا ناجحًا على الأغلب في تأمُّلات القدامى منهم..وقد دأب القدامى في الإحاطة بالأمر، وغالبًا ما استعانوا بالفروق ليبيّنوا أهميَّة المفردة، فكانوا موضوعيّين.

ولا شكّ أنّ كلّ مفردةٍ وضعت وضعًا فنيًّا مقصودًا، في مكانها المناسب، وإنَّ الحذف من المفردة مقصودٌ، كما أنَّ الذّكر مقصودٌ، وإنَّ الإبدال مقصودٌ، كما أنَّ الأصل مقصودٌ، وكلُّ تغيير في المفردة أو إقرارٌ على الأصل مقصودٌ، له غرضه[44].

د .1) أسلوبا الحذف والزّيادة:

. أسلوب الحذف:

ومن أمثلة الحذف أنّه قد يحذف من التّعبير القرآني من الكلمة نحو (استطاعوا) و(اسطاعوا) و(تَتَنَزَّل) و(تَنَزَّل)، و(تَتَوفَّاهم) و(تَوَفَّاهم)، ولم يكن ولم يكُ.. وما إلى ذلك. وكلّ ذلك لغرض وليس اعتباطًا، فالتّعبير القرآني تعبيرٌ فني مقصودٌ، كلّ كلمةٍ، بل كل حرفٍ إنما وضع لقصدٍ.

إنّ القرآن يحذف من الكلمة لغرضٍ، ولا يفعل ذلك إلاّ لغرضٍ، ومن ذلك على سبيل المثال:

أنّه يحذف من الفعل للدّلالة على أنّ الحدث أقلّ مما لم يحذف منه، وإنّ زمنه أقصر، ونحو ذلك، فهو يقتطع من الفعل للدّلالة على الاقتطاع من الحدث، أو يحذف منه في مقام الإيجاز والاختصار، بخلاف مقام الإطالة والتّفصيل، فإذا كان المقام مقام إيجاز أوجز في ذكر الفعل، فاقتطع منه، وإذا كان في مقام التّفصيل، لم يقتطع من الفعل، بل ذكره بأوفى صورة. نحو قوله ﷻ: ﴿فَمَا اسْطَاعُوا أَنْ يَظْهَرُوه وَمَا اسْتَطَاعُوا لَهُ نَقْبًا﴾(الكهف 97)، وذلك في السّد الذي صنعه ذو القرنين من زبر الحديد والنّحاس المذاب. فالصّعود على هذا السّد أيسر من إحداث نقبٍ فيه، لمرور الجيش، فحذف من الحدث الخفيف فقال (فما اسطاعوا أن يظهروه)، بخلاف الفعل الشّاق الطّويل، فإنّه لم يحذف، بل أعطاه أطول صيغةٍ له، فقال (وما استطاعوا له نقبًا)،

فخفَّف بالحذف من الفعل، بخلاف الفعل الشَّاق الطّويل[45]. فالقرآن يراعي المباني التي تتناسب والمقام الذي وردت فيه وهذا من باب الإعجاز البياني فيه.

. أسلوب الزّيادة:

ومن أساليب الزّيادة قوله ﷻ في محكم تنزيله:﴿وَلَمَن صَبَرَ وَغَفَرَ إِنَّ ذَلِكَ لَمِنْ عَزْمِ الْأُمُورِ﴾(الشورى 43)، أمّا في قوله ﷻ: ﴿يَا بُنَيَّ أَقِمِ الصَّلَاةَ وَأْمُرْ بِالْمَعْرُوفِ وَانْهَ عَنِ الْمُنكَرِ وَاصْبِرْ عَلَى مَا أَصَابَكَ إِنَّ ذَلِكَ مِنْ عَزْمِ الْأُمُورِ﴾(لقمان 17)، فلم يكن هناك زيادة. فما الغرض البلاغي من ذلك؟

ففي لقمان قال (إِنَّ ذَلِكَ مِنْ عَزْمِ الأمُورِ) وفي الشّورى (وَلَمَن صَبَرَ وَغَفَرَ إِنَّ ذَلِكَ لَمِنْ عَزْمِ الأمُورِ) زاد المغفرة على الصّبر. أيّهما الأصعب على الإنسان، أن يصبر؟ أو أن يصبر ويغفر إذا أُوذي؟ أكيد أن يصبر ويغفر أصعب؛ لذلك أكّد (إنّ ذلك لمن عزم الأمور). فلما زاد الثقل على الإنسان، أكّد وقال (إنّ ذلك لمن عزم الأمور)، أمّا في لقمان كان صبرًا فقط. ولما صبر وغفر أكّد باثنين (إنّ واللاّم) وفي لقمان صبر واحد، فأكّد بواحد (إنّ)[46].

د 2)دلالة الزَّمن والتَّقديم والتَّأخير:

. دلالة الزَّمن:

كما وظف الأزمنة حسب ما يقتضيه السّياق والمقام، وهذا مثال آخر على بلاغة النّص القرآني، كقوله ﷻ: ﴿إِنَّ الذِينَ يَتْلُونَ كِتَابَ الله وَأَقَاموا الصَّلَاةَ وَأَنفَقُوا مِمَّا رَزَقنَاهُم سِرًّا وعَلَانَيَةً يَرجُونَ تِجَارَة لَنْ تَبورَ﴾(فاطر 29).فلماذا جاء بالفعل (يتلون) مضارعًا، وبالفعلين (أقاموا) و(أنفقوا) ماضيين؟ وما سرّ هذا التّرتيب؟

الجواب: يقول الدّكتور تمام حسّان: " معنى الزّمن يأتي على المستوى الصّرفي من شكل الصّيغة وعلى المستوى النّحوي من مجرى السّياق"[47]. لذا جاء بالفعل (يتلون) مضارعًا للدَّلالة على الاستمرار والتَّجدد لأنَّه أكثر مما بعده، فإنّ الذين يقيمون الصّلاة لابدّ أن يتلوا فيها كتاب الله، ولا تكون صلاةٌ من غير تلاوةٍ. والتّلاوة قد تكون في غير الصّلاة، ولا يشترط فيها ما يشترط في الصّلاة من وضوءٍ، أو استقبال قبلةٍ، أو أوقاتٍ معينةٍ، فهي أكثر من الصّلاة، وهي . لا شك . أكثر من الإنفاق فجاء بالفعل فيها مضارعًا للدَّلالة على الاستمرار والتَّجدد.

. دلالة التَّقديم والتَّأخير:

وأمَّا سرُّ التَّرتيب في الآية فهو واضحٌ، فإنَّه تدرَّج من الكثرة إلى القلة، فالتِّلاوة، أكثر من الصَّلاة . كما ذكرنا سابقًا . والصَّلاة أكثر من الإنفاق، فإنَّ الصَّلاة المكتوبة فقط خمسة أوقاتٍ في اليوم واللَّيلة، عدا السُّنن، والإنفاق لا يكون بهذه الكثرة.

هذا إضافةً إلى أنّ الصَّلاة فرضٌ على الجميع، بخلاف الإنفاق، فإنَّ كثيرًا من المصلين لا يجب عليهم إنفاقٌ، وإنما قد تصرف إليهم بعض وجوه الإنفاق، كما هو معلوم[48].

وقد راعى علماء البيان القرآني مناسبة المفردات للمقام الذي تأتيفيه، وأنَّ المعنى إنمَّا يطلب من اللَّفظة في مقامها، ممَّا يقطع السَّبيل أمام المرادفات أن تقوم مقامها، ويعدُّ الجاحظ (ت 255 ه) أوَّل من أشار إلى ذلك؛ فقد ذكر أنَّ النَّاس يضعون ألفاظًا في غير موضعها الصَّحيح، من دون مراعاة الفروق بينها، إذ يقول: "وقد يستخفُّ النَّاس ألفاظًا ويستعملونها، وغيرها أحقُّ بذلك منها، ألا ترى أنَّ الله تبارك وتعالى . لم يذكر في القرآن الجوع إلاَّ في موضع العقاب، أو في موضع الفقر المدقع والعجز الظاهر، والنَّاس لا يذكرون السَّغب ويذكرون الجوع، في حالة القدرة والسَّلامة، وكذلك ذكر المطر لأنَّك لا تجد القرآن يلفظ به إلاَّ في موضع الانتقام، والعامَّة وأكثر الخاصَّة لا يفصِّلون بين ذكر المطر والغيث"[49]، ولكنَّ الجاحظ اكتفى بهذه الإشارة السَّريعة في مقدَّمة كتابه (البيان والتَّبيين). فعبارته الشّهيرة (لكلّ مقام مقال) خير دليل على إدراك علماء البلاغة لأهمية المقام في تحديد دلالات التّراكيب عمومًا، ودلالات الألفاظ خصوصًا.

ومن هنا كان إيثارالفرق الدَّلالي من أسس علماء لإعجاز فيكشف مقام الآيات ، ولا سيما اختيار المفردة فيموضعها، واتَّبع هذا النَّهج الكثير من المحدَثين؛ فبيَّنوا تفرُّد المفردة القرآنيَّة بمكانها من حيث ملاءَمتُها للسِّياق الذي تقوم فيه، فقد لا تكون للكلمة مزيَّة ٌفي كلامنا، حتَّى إذا قرأناها في الآيات وجدنا أنَّها تتجاوز كلّ تعابيرنا، متمكِّنة من موضعها بمنزلة اللَّبنة المطلوبة للبناء الكلِّي.

وفي الأخير يمكن القول أنَّ للتَّرادف والتَّأليف فيه أثرًا كبيرًا في نشوء هذه الظاهرة، فقد اهتمَّ العلماء بجمع الألفاظ المترادفة وتدوينها في فصولٍ أو كتبٍ كاملةٍ اهتمامًا بالغًا، وكانت كلُّ طبقةٍ منهم تأخذ ما جمعته سابقتها من المترادفات، وتزيد عليها ما تستطيع. والحقُّ أنَّ ثمة فروقًا واضحةً أو خفيَّةً بين قسمٍ كبيرٍ من المفردات التي يظنُّ بأنها مترادفةٌ، فهي تختلف في درجاتها أو أنواعها، أو غير ذلك فالفعل "نظر" مثلاً يختلف عن (رنا) و(لحظ) و(لمح).. وغيرها، كما أنَّ قسمًا من المترادفات هي صفاتٌ لمسمَّياتها؛ فللسَّيف أسماءٌ كثيرةٌ منها: الفيصل، المهنَّد، الحاسم.. ومن جرَّاء ذلك تقاربت معاني ودلالات ألفاظٍ كثيرةٍ في اللُّغة العربيَّة، وقد كانت الفروق بين تلك الكلمات واضحةً لدى القدماء، بيد أنَّه بمرور الوقت وكثرة الاستعمال وضعف السَّليقة والاختلاط بالأعاجم اضمحلَّت تلك الفروق بين الكلمات المتقاربة، وصار النَّاس يستعملونها بمعنى واحدٍ؛ ولذلك تأهَّب بعض العلماء لهذا التَّساهل، وعدُّوه ضربًا من اللَّحن، وحرصوا على تنقية

اللُّغة وتأصيلها، محتجِّين بالنُّصوص القديمة، ومعوِّلين على ما ذكره الأقدمون من اللُّغويِّين، وما ورد عن العرب الفصحاء إبَّان عصور الاحتجاج، فألَّفوا كتبًا وصنَّفوا أبوابًا.

ونخلُصُ ممَّا تقدَّم إلى أنَّ القول بوجود ترادف تام بين ألفاظ العربية يعدّ ضربًا من الخيال ذلك أنّ أصحاب هذا التخريج انطلقوا من كون اللّغة اصطلاحيّةً، بالإضافة للتّنوع اللّهجي في شبه الجزيرة العربيّة. غير أن المدقق في دلالات الألفاظ في سياقاتها المختلفة، يكتشف مدى غنى هذه اللّغة بمعانيها. فالقول بالتّرادف يحيلنا إلى غنى اللّغة العربية من حيث الكم، ولكنّ تفنيده يغني العربيّة من حيث المعاني.كما امتازت أغلب آراء المؤيّدين بتبعيّة التلميذ لشيخه، وهي آراء تحتكم لصوت العاطفة، أكثر من سماعها صوت العقل، على غرار اللّغوي أحمد بن يحي ثعلب مع شيخه ابن الأعرابي، ثم شهد الخلاف مرحلةً جديدةً، مبنيةً على الدّراسة والتّحليل، وتمثل ذلك في أصحاب معاجم الفروق اللّغوية، ويتقدّمهم أبو هلال العسكري في (الفروق في اللّغة)، والذي أسّس . بصنيعه هذا . لمعاجم أخرى، إلى يومنا هذا.أما نسبته (التّرادف) إلى لغة القرآن فهو أمرٌ محسوم، نظرًا لتوقيفيّة لغته، فهو كلام الله المعجز، والذي لا يأتيه الباطل من بين يديه، ولا من خلفه، وهو ما أكدته معاجم الفروق اللّغوية بين ألفاظه.ذلك أنّ دعاة التّرادف اكتفوا باستشارة المعجم لتحديد الدَّلالة الأصليَّة (المعنى المركزي) ونأوا بأنفسهم عن إسقاطها في السِّياقات التي وردت فيها، لتحديد الدَّلالات الثَّانويَّة،ثمَّ الرَّبط بين الدَّلالتين حتَّى نصنِّف درجات القرابة بين اللَّفظين، ونحدِّد المستوى اللُّغوي، ثمَّ نقوم بعمليَّة الاستبدال ونحكم بعد ذلك بوجود التَّرادف من عدمه،فقد أثبتت الدِّراسات اللُّغويَّة الحديثة أنَّ لسياق المقام الأثرُ الواضح ُفي بيان الفروق الدَّلاليَّة بين ألفاظ العربيَّة عمومًا، وألفاظ القرآن الكريم خصوصًا،وهو دليل ارتباط المفردة القرآنيَّة بالمناسبة التي تقتضيها؛ حتى تطرب السّامعين والقارئين بسحر بيانها؛ من حيث إنَّها تحقِّق إيحاءً دلاليًّا،وتوسُّعًا في ظلال المعنى، بحيث إذاأ ُبدِلت بغيرها، ذهب رونقُ البلاغة، وغابت تلك الإيحاءات النَّفسيَّة، والظِّلال المعنويَّة.

الهوامش:

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج5، ص3333.

[2] الرّاغب الأصفهاني: المفردات في غريب ألفاظ القرآن، ج2، ص499.

[3] ابن منظور: لسان العرب، ج3، ص329.

[4] الرّاغب الأصفهاني: المفردات في غريب ألفاظ القرآن، ج2، ص531.

[5] د. محمد بن عبد الرحمن بن صالح الشايع: الفروق اللغوية وأثرها في تفسير القرآن الكريم، ص177.

[6] ابن منظور: لسان العرب، ج3، ص1675.

[7] الرّاغب الأصفهاني: المفردات في غريب ألفاظ القرآن، ج2، ص443- 444.

[8] القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، ج4، ص79.

[9] ابن منظور: لسان العرب، ج4، ص3050.

[10] الرّاغب الأصفهاني: المفردات في غريب ألفاظ القرآن، ج2، ص445.

[11] أبو هلال العسكري: الفروق في اللّغة، ص17 أو ص72.

[12] أبو هلال العسكري: المصدر نفسه، ص17 أو ص195.

[13] أبو هلال العسكري: المصدر نفسه، ص17 أو ص248.

[14] أبو هلال العسكري: المصدر نفسه، ص230.

[15] أبو هلال العسكري: المصدر نفسه، ص17.

[16] أبو هلال العسكري: الفروق في اللّغة، ص18.

[17] أبو هلال العسكري: المصدر نفسه، ص18 أو ص28.

[18] أبو هلال العسكري: المصدر نفسه، ص20.

[19] أبو هلال العسكري: المصدر نفسه، ص20.

[20] د. محمد بن عبد الرحمن بن صالح الشايع: الفروق اللغوية وأثرها في تفسير القرآن الكريم، ص96-97.

(21) هو نور الدين بن نعمة الله بن عبد الله الموسوي الجزائري، ولد ببلدة تستر سنة 1077 هـ، درس على يد والده وعلى كثير من مشايخ عصره، توفي سنة 1158 هـ

له بعض الآثار: كتاب مبسوط في النحو، ورسالة في بعض الأحاديث المشكلة، ورسالة في أحكام الطهارات، بالإضافة لكتاب الفروق في اللغات.

[22] د. محمد بن عبد الرحمن بن صالح الشايع: الفروق للغوية وأثرها في تفسير القرآن الكريم، ص101-102.

[23] د. عمر عبد المعطي أبو العينين: الفروق الدَّلاليَّة (بين النَّظريَّة والتَّطبيق)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر ص20.

[24] أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة، ص12- 13.

[25] أبو هلال العسكري: المصدر نفسه، ص13.

[26] جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة: د. عباس صادق الوهاب، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، 1987م، ص84.

(27) الرّاغب الأصفهاني: المفردات في غريب ألفاظ القرآن، ج1، ص284- 285.

(28) د. محمَّد محمَّد داود: معجم الفروق اللّغويّة في القرآن الكريم، ط1، دار غريب للطباعة والنّشر، القاهرة، مصر 2008م، ص279- ص280. بتصرُّف

(29) العلامة: علي أكبر بن محمود النجفي: الفروق اللغوية المسمى التحفة النظامية في الفروق الاصطلاحية، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، 2016م، ص3.

(30) د. محمد محمود شاكر:مداخل إعجاز القرآن، ط1، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، سنة 2002م، ص104- 105.

(31) عبد القاهر الجرجاني:دلائل الإعجاز في علم المعاني، ج1، شرح د. ياسين الأيوبي، المكتبة العصريَّة، بيروت لبنان، ص81.

(32) عبد القاهر الجرجاني:المصدر نفسه، ج1، ص84.

(33) عبد القاهر الجرجاني:المصدر نفسه، ج1، ص49-50.

(34) أبو هلال العسكري: الصّناعتين، تح: د. محمد أبي الفضل إبراهيم ود. علي البجاوي، مصر، 1971م، ص167.

(35) د. محمد الأمين شيخة:مقال بعنوان: إشكالية دراسة الأسلوب وطائلة الشّكل والمعنى، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها (مجلة محكمة)، العدد 6، عن كلية الآداب واللغات، جامعة الوادي، سنة 2014م، ص10.

(36) د. تمام حسان:اللغة العربية معناها ومبناها، ط5، مطبعة علم الكتب، بيروت، لبنان، سنة 1986م، ص185.

(37) د. المهدي براهيم الغويل:السّياق وأثره في المعنى . دراسة أسلوبية ،. أكاديمية الفكر الجماهيري، بن غازي ليبيا، سنة 2011م، ص57.

(38) أ.د أحمد حساني: مباحث في اللسانيات، ص225.

(39) د. بن الدين بخولة:أطروحة دكتوراه: الإسهامات النّصية في التراث العربي (تخصص معجميات)، إشراف: أ.د محمد ملياني، جامعة وهران، 2016م، ص81.

(40) سيبويه:الكتاب، ج1، ص25-26.

(41) أ. جون لاينز: اللّغة والمعنى والسّياق، ط1، ترجمة: د. عباس صادق الوهّاب، دار الشؤون الثقافية العامَّة، بغداد1987م، ص83.

(42) د. عزيزة يونس بشير: النّحو في ظلال القرآن الكريم، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 1998م، ص23.

(43) أ. د فاضل صالح السّامرائي: معاني النّحو (مقدمة الكتاب)، ج1، دار الفكر، القاهرة، مصر، ص8.

(44) أ. د فاضل صالح السّامرائي:بلاغة الكلمة في التعبير القرآني (مقدمة الكتاب)، ص4.

(45) أ. د فاضل صالح السّامرائي:بلاغة الكلمة في التعبير القرآني، ص9.

(46) أ. د فاضل صالح السّامرائي:لمسات بيانية في نصوص من التنزيل، ط3، دار عمار للنشر، عمان، الأردن 2003م، ص1801.

(47) أ. د تمام حسّان:اللّغة العربية معناها ومبناها، ص104.

(48) أ. د فاضل صالح السامرائي:أسئلة بيانية في القرآن الكريم، ط1، مكتبة الصحابة، الشارقة، الإمارات، 2008م ص153.

(49) الجاحظ: البيان والتَّبيين، ج2، ط1، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1988م، ص20.

الوظيفة الدراماتورجية (بين النص والعرض)

الدكتور: زكري بحوص

جامعة محمد بوضياف المسيلة.

ملخص

يسعى البحث للوقوف عند وظيفة (الدراماتورج) وتمفصلاته ما بين النص والعرض، وهي اشكالية شغلت المسرح المعاصر حول تشخيص الوظيفة الدراماتورجية و دمجها بالمنجز الابداعي لباقي الوظائف المسرحية . و يتناول البحث مراحل تطور ونمو هذه الوظيفة ومحاولة التشخيص المستقل للوظيفة الدراماتورجية واثبات مهامها وواجباتها ضمن الية عمل تشكل العرض المسرحي

الملخص بالإنجليزية:

arabic dialect Hazem carthaginian is one of the linguists who pioneered the study from literature to philosophy and sea in literature. A collection of language sciences collected and preserved from the languages and poems of the arabs even to the great poet and literate poet; as he will mention. In the lesson of the rhetorical arab in the maghreb in particular and in the arab countries in general.

تقديم

انضم إلى المسرح في الآونة الأخيرة نوع جديد من المشاركين في صناعة العرض المسرحي هو الدراماتورج، وإذا كنا نعتبر هذه الوظيفة الدرامية من الأعمال المصاحبة والمساعدة بمفهومنا الحالي فإنها في الماضي البعيد عندما أنشئ المسرح بدرامياته الكلاسيكية المعروفة كانت تطلق على من يعمل بتأليف الدراما المسرحية ... ففي القرن السابع عشر كان مؤلف النص المسرحي في أوروبا يسمّى بـ"الدراماتورج" ، ومصطلح الدراماتورجيا يعني فن تأليف المسرحيات. وتطور المعنى فيما بعد - مع انتقال مركز الثقل تدريجياً من النص إلى العرض - من مؤلف النص إلى معدّ العرض و تمثّل التجربة الألمانية في المسرح أول انفتاح في معنى الكلمة على مدلولات جديدة تتخطى عملية الكتابة لتشمل العمل المسرحي بمجمله بما فيه عمل الممثل وشكل العرض. وقد ثبّت الكاتب الألماني " لسنج" المعنى الجديد للكلمة ، في القرن الثامن عشر ، في كتابه "دراماتورجيا هامبورغ" الذي انطلق فيه من الرغبة في الخلاص من هيمنة النموذج الكلاسيكي الفرنسي وتثبيت الخصوصية المحلية الألمانية. وميز لسنج بين مؤلف النصوص المسرحية - والدراماتورج ، وبذلك خرجت الدراماتورجيا من الأفق المحدود لتأخذ معاني ودلالات أخرى أوسع ، بحيث أصبحت تعني الاستشارة الأدبية.

الدراماتورجيا: النشأة والتطور

يقودناالحديث عن نشأة وتطورالدراماتورجيارائدها الأول "أرسطو" الذي كان يرى بأن "نشأة كل من المأساة والملهاة بطريقة فجة وعلى غير خطة مرسومة ولا فكرة مدروسة" أصبح فيما بعد علما وقاعدة أرسى أسسها الأولى "أرسطو" (1)، فبعد أن درس "أرسطو" النماذج التراجيدية والكوميدية الاغريقية استطاع أن يؤسس قاعدة للكتابة المسرحية، حيث اهتم بشعرية الكتابة دون الاهتمام بالملتقي وبالتالي اهتم بالعرض لأجل تميز هذا الفن عن باقي الفنون الأدبية لأن المسرح "يتميز بوجود مزدوج فن زماني وفن مكاني" إذ أنه يجمع بين نص أدبي وعرض أدائي، وهذا الاهتمام والقراءة الأرسطية للفن الاغريقي تجعل من "أرسطو" يمارس "المقاربة الدراماتورجية" إذ

أنها الأساس في النشأة.ويلي "أرسطو" "هوراس" الذي انتقل من مرحلة الأبوية إلى مرحلة الارشاد والتوجيه، إذ اعتمد الخطاب الشعري، وبذلك كان "هوراس" متقدما على أرسطو "في المقاربة الدراماتورجية" لأنه أعطى أهمية أكبر للعرض. (2). ونجد ف "فيكتور هيغو" الذي أعلن عن مبدأ الحرية في الفن سنة1827 م، والتي تضمنتها مقدمة مسرحية (كروموبل)، إذ يقول "لنزيل هذا الطلاء القديم الذي يحجب واجهة الفن ليست هناك قواعد ولا نماذج" (3)أما الدراماتورجيا عند "بريخث" وهي الدراماتورجيا الحديثة" والتي ظهرت إبان القرن التاسع عشر، حيث اهتم بالمتفرج أيما اهتمام وخلق حدودا فاصلة بينه وبين العرض وجعله يدرك حقائق الأشياء بعقله دون التماهي في العرض.

ومن أبرز من مثل الدراماتورجيا الحديثة في الغرب نجد أيضا "بسكاتور" حيث أوجد منطلقات دراماتورجية من خلال مسرحه السياسي وليس من خلال النص، بل من خلال ما وظفه من وسائط كالوثائق والنشرات والأفلام، وكثيرون هم من ساهموا في تطوير الدراماتورجيا الغربية ونظروا لها وقعدوا وفق أسس علمية ومنهجية دقيقة إلى اليوم ولكن تبقى الدراماتورجياالبريختية أهم حلقة من حلقات التطور العلمي في المسرح، إذ أنها تأسيس لممارسة دراماتورجية تطبيقية أيضا والتي تعتمد على الخشبة والعرض المسرحي. (4)

الدراماتورجياوالدراماتورج: المفهوم والاصطلاح

يشيرالمعجم المسرحي "لباتريسبافيس" أن مصطلح دراماتورجيا يؤشر إلىتقنية أوشعرية الفن الدرامي التي تهدف إلى وضع مبادئ تأسيس الانتاج، إما بطريقة استقرائية أو عبر أمثلة ملموسة أو عبر أمثلة استنباطية أو عبر منظومة من المبادئ المجردة ...يعني هذا مفهوم انه يفترض وجود مجموعة من القواعد ذات خصوصيات مسرحية معينة يجب مراعاتها في كتابةالعمل الدرامي أو في تحليله (5)و قد كانت بداية الدراماتورجيا مع شعرية "أرسطو" وكل النصوص المسرحية المغلقة التي تقوم نصوصها على تماسك داخلي ،كما أنها تعكس التوجه الفكري والأدبي للعصر الذي احتضنها، مثلما هو الحال للمسرح الفرنسي الذي حافظ على قانون الوحدات الثلاث والتي تعتبر من أهم القواعد التي تخضع لها الدراماتورجيا الكلاسيكية(6)

ومع بداية القرن الثامن عشر ظهر تحول في الدراماتورجيا انطلاقا من تحطيم الحدود بين التراجيديا والكوميديا، وظهرت أجناس جديدة مركبة تهدف رصد العالم الجديد وتساهم في تحرر المسرح، وبالتالي تكون هذه الدراماتورجيا رافضة لكل تصنيف أو تنميط جنسي (7)

وقد ذهبت "ماريالياسوحنانقصب" أن مصطلح الدراماتورجيايستخدمبلفظه اللاتينيفيأغلبلغاتالعالم،حيثلميعرفالمفهومترجمةولايوجدلهمقابلأومرادفةفياللغةالعربية،وإنماتستخدمكلماتأخرىتغطيبعضالجوانبالدلاليةللكلمةمثل (إعداد،قراءة،كتابة) (8) مناحيةأخرىيعرفها "باتريسبافيس" فيأبسطمعنىعلىأنها "فنتركيبالنصوص" (9) بمعنىكلمايميزحفلأوطقستستعملفيهالملابس،الأقنعة،والموسيقىوالرقصوالإيماء،واللعبأيكلماتحملها لخشبة،حيثتتجمعكلجوانبالعمليةالمسرحيةمنعرضونص،أوهيتحليلالفرجةباعتبارهانصاسينوغرافيا،وترصدكلآلياتالتشخيصالدرامي .

الدراماتورج :

يعني

مصطلحدراماتورجالمستشارالأدبيوالمسرحيالذييربطعملهبفرقةمسرحيةما،كمايعنيأيضاالمسؤولعنا لاعدادللعرضالمسرحيوالاعدادبدورهيعني:

"صياغةجديدةلشيءكانموجوداقبل"،إذأنهلونإبداعيمبتكروخلاقفكراوفناوصياغةوأسلوبا،والدراماتورجهوالذييقومبالإعدادوفقوجهةنظرمعينةأوعدةوجهاتعلىأنتكونمتناغمةمتكاملة (10)

يقوم عمل الدراماتورج في مختلف أجزاء الحدث المسرحي وأفعال الممثلين، وتحولات الفضاء الركحي والايقاعات، كما يتدخل من حين لآخر أثناء التدريبات كملاحظ أو كناقد ليضيء العمل الاخراجي أكثر () و تجدر الإشارة إلى أن للدراماتورج علاقة بالمخرج والسينوغراف، فالعلاقة الأولى تكون حسب تقبل المخرج للدراماتورج والايمان بعمله الذي يستطيع أن يظيف الكثير للعمل المسرحي، وأما من جهة علاقته بالسينوغراف، فإنه يساعده في استخراج مختلف الفضاءات التي تبلور الحدث المسرحي (11)

وظيفةالدراماتورج:

للدراماتورجمجموعة من الوظائف التي يقوم بها لعله من بين أهمها :

انتقاء واقتراح النصوص الدرامية

،تحديثالنصوصالدراميةالقديمةبمايقربهامنالجمهورالمعاصرخاصةمنحيثاللغة:

كاستبدالكلماتمهجورةبكلماتأكثرتطوراأوالكلماتالمستعملةفيالحياةاليومية للمجتمع، تقليص مدة العرض: اختصار مدة العرض على أن لا يخل هذا الاختصار بالنص وعادة ما يكون هذا الاختصار بالتعاون مع المخرج، التعاون مع المخرج والعمل معه على بلورة رؤيتة الاخراجية ، تحويل بعض الأعمال الأدبية إلى مسرحيات ونقصد هنا المسرحة وتكون من قصة أو رواية أو الاعداد من المسرحية نفسها ، اقتراح ترجمة جديدة لنص قديم في لغة معاصرة تتسق مع اللغة الحية ، توجيه الجهود البحثية لفريق العمل خاصة إذا تم العمل في ورشات ابداعية ،كتشاف نصوص جديدة والعمل مع المؤلفين على تطويرها.(12)

الوظيفة الدراماتورجية (بين النص والعرض)

بينالدراماتورجيا والنص

يعتمد نجاحالنصالمسرحي بحسب الوظيفة الدراماتورجيةعلى تكاملأجزاء النص وشكلهومضمونهلأنالبناءالدراميليسقالباجامدا،إنماهوتركيبحيمتطورمتماسك،حيثأنالتحليلالدراماتورجيللنصالمسرحيأوالعرضيذهبإلىأدقالتفاصيلبالدراسةوالتحليلوالتفسيروالتركيب،ذلكأنالنصبنيهمنفتحةدلالياوثقافيا،وقديتناصالنصمعأحدأجزائهأومعالمجتمعأومعنصآخر،وهذاماأشارإليه "جولياكريستيفيا" عندعرضهالمفهومالنصوالتداخلالنصيبقولها: "... هناكأنماطعديدةمنالملفوظاتالسابقةعليهأوالمتزامنةمعه... تتدخلفيفضاءنصمعينتتقاطعوتتنافىملفوظاتعديدةمقتطعةمننصوصأخرى" (13)

ولكنلكلنصتحليلدراماتورجيخاصبهوإنكانتالطريقةنفسهايجبعلىالدراماتورجمراعاةنوعالنصحسبمايأتي: النص المعد ، النص المسرحي النص المقتبس، النصالمركبمنمجموعةالنصوصسواءمسرحيةأوروائية النص المركب من قصائد أو من دواوين شعر. النص المكتوب الذي يضاف إلى الارتجال، النص المرتجل (14)

بينالدراماتورجيا والعرض

يكون العرض ، العملية النهائية التي تقدم على الخشبة ويتلقاه الجمهور مباشرة بعد أن يضبط المخرج والمؤلف والسينوغراف والدراماتورج كل اللوازم لإنجاح العرض المسرحي، وتتقوم وظيفة الدراماتورجعلى جملة من المهام لانجاح لعرض المسرحي وهي :

دراماتورجيا العرض: تهتم بكل ما على الخشبة من ديكور وتنظيم تقني ومادي، كما تعمل على تأثيث الركح وتزينه وزخرفته من خلال رؤية سمعية وبصرية متآلفة ومنسجمة، لتشكل رؤيا المخرج ورؤيا العمل الدرامي المعروض فوق الخشبة إذن هي فن تنسيق الفضاء المسرحي بغية تحقيق أهداف العرض، ويظهر عمل الدراماتورج بوضوح في العرض ويدعى هذا بـ:

دراماتورجيا المنصة: حيث يتدخل الدراماتورج في كل مجريات العمل المسرحي المجسد على الخشبة من طرف الممثلين بالتعاون مع المخرج والسينوغراف وكذلك الممثل (حركة الممثلين).

لغة العرض وتشمل العلاقات اللسانية التي تتجسد في الكلام المنطوق به وفي حوار الشخصيات وكذلك العلامات غير اللسانية والتي تتمثل في حركات الممثلين وعناصر أخرى مساعدة كالسينوغرافيا وتتضمن هي الأخرى ما يلي:

الديكور: وهو كل ما يوجد على الخشبة وغايته تشكيل الفعل المسرحي بواسطة وسائل كالمعمار والرسم...إلخ.

الملابس: كل ما له علاقة بالممثل من مكياج وإكسسوارات وأقنعة،...

لعب الممثلين: قراءة الممثل والتعبير الجسدي، ذلك أن الممثل الحق هو الذي يتقن لغة الجسد ويعرف كيف يستعملها وقتما يشاء، إن الطاقة الكامنة في جسده تخرج من مكانها وتضع نفسها تحت تصرفه، وكل ممثل يحسن الأداء يفعل ذلك دون وعي منه.(15)

خلاصة

نخلص في الاخير : إلى أن الدراماتورجيا هي دراسة بناء النص الدرامي وكتابته وشعريته أو أنها دراسة النص الدرامي وإخراجه في علاقتهما التي يظهرها العرض

الدراماتورجكلمةتشيرإلىمجموعةمنالأنشطةالهامةفيالعمليةالمسرحيةالتييقومبهافردأومجموعةمنا لأفراد،كمايجبأنيتميزالدراماتورجبثقافةواسعةوخيالأوسعورحابةنقدية،وأنتكونلهمؤهلاتعالية

أن دراماتورجيا النص تعيد للنص الدرامي سلطته وهيمنته كما يمكن أن يعاد النظر في نظريات كثيرة جعلت لهذا الأخير (النص) مكانة دنيا في ظل هيمنة وسائل الابهار البصري على الخشبة (الدراماتورجيا الجديدة)

ببليوغرافيا:

1-فؤادالمرعي،المدخلإلىالآدابالأوروبية،مديريةالكتبوالمطبوعاتمنشوراتجامعةحلب،كليةالآداب،ط2، 1996

2-المرجع نفسه

3- ماريالياس،حنانقصبحسن،المعجمالمسرحي،مفاهيمومصطلحاتالمسرحوفنونالعرض،مكتبةلبنانناشرون،ط2، 1997

4- نورالهدىدندان، المقاربة الدراماتورجية المغربية بين المرجعية التراثية والمرجعية الغربية (العالمية)جامعة باجي المختار عنابة

5- المرجع نفسه

6-يوسف رشيد مشار غاري، الوظيفة الدراماتورجيةوتمفصلات العلاقة بين النص والعرض، مجلة التوبة الأساسية، ع 70، 2011

7- عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الآداب، القاهرة

8-نورالهدىدندان، المقاربة الدراماتورجية المغربية بين المرجعية التراثية والمرجعية الغربية (العالمية)جامعة باجي المختار عنابة

9-المرجع نفسه

10-المرجع نفسه

11-المرجع نفسه

12-المرجع نفسه

13-المرجع نفسه

14-المرجع نفسه

15- المرجع نفسه

جيرزي جروتوفسكيوجماليات التشكيل في فن الديكور المسرحي

-دراسة في الأشكال والمضامين-

الدكتور: محمد بدير

جامعة جيلالي ليابس- سيدي بلعباس-

ملخص

يأتي موضوع البحث في حدود معرفة أهم الأشكال والمضامين التي يمكن إستخلاصها من المسرح الغربي، إستنادا إلى محورين أساسين ضمن رؤية المخرج البولندي جيرزي جروتوفسكي في تشكيلعروضه المسرحية، منها ما يتعلق الامر بالبحث الأنثروبولوجي في تحديد ثقافة الإنسان وهي خلاصة إنفتاح البحث التجريبي المسرحي الغربي عن ثقافات خارج أوروبا،أما الجانب الثانيفيهدف إلىتحديد المفهوم الأساسي للمسرح الفقير وكيفية ارتباطه بالتجربة الطقسية من الناحية الواقعيةوالجمالية.كل هذا يؤسس إلى بناء تركيبي في العناصر الفنية ومن ضمنها تقنية الديكور لتعطي دلالة فنية وجمالية كنسيج فني متكامل في فضاء العرض المسرحي.

الكلمات المفتاحية:جيرزي جروتوفسكي، المسرح الفقير، الطقسية، فن الديكور، الدراماتورجيا، الفضاء المسرحي.

Summary:

The subject of research comes within the limits of the knowledge of the most important forms and contents that can be derived from the Western theater, based on two main axes within the vision of the Polish director Jerzy Grotowski in the formation of his plays, including the issue of anthropological research in the definition of human culture and the conclusion of the opening of experimental Western theater experimental cultures Outside Europe. The second aspect is aimed at determining the basic concept of the poor theater and how it relates to the ritual experience both realistically and aesthetically. All this is based on a structural structure in the technical elements, including the technique of decoration to give artistic and aesthetic significance as a complete artistic texture in the theater space.

Keywords: Jerzy Grotowski, Theater poor, ritual, Art decorative,Dramaturgy,Theatrical space.

مقدمة:

تميز القرن العشرون بظهور عدد من الأعمال الفنية التجريبية، كان أبرزها ظهور مدارس ومناهج فنية عديدة توحدت جميعها في رفض الأساليب الفنية وقديمة، ومحاولة البحث عن أسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن التجريبية الإنسانية التي تميزه من خلال منجزه الإبداعي.

إتسمت هذه التجارب المسرحية بدينامية التجريب الذي يقتصر على بنية النص وطرق تدريب الممثل،وصولا إلى الأداء الجمالي الذي يشكل وحدة متجانسة مع رؤية المخرج المعاصر، وكان من ضمنها تجارب المخرج البولونيجيرزي جروتوفسكيالذي إهتم بالمسرح الشرقي وطقوسه وتأثر به في جميع أعماله المسرحية.فاتخذ عملهعدة تيارات فنية وتعليمية في تحقيق الابداع الفني، فهو ينطلق من معرفة علمية تجسد تأثيرها البالغ في أسلوبه الإخراجي بمنطلق جديد، وأصبح يطلق عليها بمصطلح المسرح الفقير، مسرح لا يعتمد على تأسيس الخواص الاصطلاحية لعنصر الفقر أي الافتقار للخواص التقنية في العرض المسرحي، بل مسرح يعتمد على تشكيل البعد الحقيقي لعوالم جمال المسرحية بعيدا عن صيغ المنطقية الواقعية، جاعلا من الحياة الأسطورية مبدءا أساسيا في تفعيل العمل الفني عن طريق ما هو منطقي لتحقيق العلاقة الترابطية مع المتفرج في فضاء العرض والتي أسماها بالطقس المسرحي.

وعليه، فإن كيفية تعامل المخرج مع العامل التقني في العرض المسرحي، أتى ليأخذ بعدا تجريبيا واسعا، سيما في كيفية توظيف تقنية الديكور المسرحي الذي يعبر بشكل جمالي عن المعاني والثيمات المقصودة من خلال بناء التركيبي لتفاصيله المتداخلة مع بعضها البعض، وهذه التفاصيل تمثل الوحدات أو العناصر الأساسية التي اجتمعت في حيز واحد لتولد الشكل وقيمه الجمالية والفنية من خلال الفكرة والفعل الذي يترجمهمهندس الديكور من بناءأفكار إلى واقع افتراضي فوق خشبة المسرح ومتفاعلا مع الرؤية الإخراجية.

ومن خلال ما تقدم يتحدد نطاق هذه الدراسة وفقا للإشكالية التالية: كيف يكون المسرح الطقسي سبيلا لاكتساب المعرفة وإنتاجهاإلى حد سواء؟ وهل يوظف الديكور والعناصر المشكلة

له بالمعنى الحقيقي في وقت أن التجريب أخذ بعدا واسعا في بنية العرض المسرحي؟ وفيما تتمثل دراماتورجية ديكور مسرح القسوة؟.

1_ التجربة الطقسية وخصوصية المسرح الفقير:

تعتمد تنظيراتالمخرج المسرحي جيرزي جروتوفسكي*Jerzy Grotowski في تشكيل العروض المسرحيةعلى اعتبار المسرح تجربة طقسية ومشاركة وجدانية، فهو يعتبرهكشعيرة من شعائر الدينية والمعادل المعاصر للاحتفال البدائي الذي يتحكم في المجتمع ويحرر طاقة الإنسان لكي يصل إلى التطهير كهدف جوهري يؤسس على مسرح طقسي، لذا فتناول الأشكال ما قبل المسرحية في طياتها هي موضوعات تتمحور أساسياتها في دمج بين الشكل الأسطوري والتاريخي والدين بحياة الإنسان.

وينبع إختياره لمصطلح المسرح الفقير من نظرة فكرية وعلمية لتاريخ المسرح وتداخله مع مختلف الفروع المعرفية واستعانته بعلم النفس والأنثروبولوجيا الثقافية كسبيل للمعرفة الحقة،فوجد من خلالها أن الأسطورة هي الشكل البدائي الذي له وجود مستقل في سيكولوجية المجتمعات عبر السلوك الذي يطال النشاط الروحي للمجتمع عبر توظيف الأسطورة في العرض المسرحي، وهي طقوس مسرحية الحديثة أتت من إستحضار الأشكال القديمة من ناحية الصياغة والتعديل، ويوظف السحر بغرض إثارة الدهشة والإعجاب في نفسية المتفرج.

وجد جيرزي جروتوفسكي أن عروضه خارج المسرحية تستعير عناصرعدة من الطقوس الدينية في الشرق الأقصى، والتي تؤدي إلى التحرر الروحي ومن ثم إبدال موازين الثقافة المعاصرة بالشكل الذي يضمن تفوق العناصر الروحية على غيرها، ولم يقصر موقف جري جروتوفسكي على الدعوة إلى التطورالروحي كمهمة فردية أو إجتماعية وثقافية في العرض المسرحي، بل تمثل ذلك في تنظيمه للأحداث التي تحفز المعاناة الداخلية للفرد المساهم فيها حين يحتك بتلك الهياكل الرمزية، وبذلك ترتبط الرمزية بفنون الرقص والحركة والتعبير الأدائي نتيجة للطابع الرمزي والدينيوالطقوسي مشكلة "إعتراف آخر ينهلون من السحر الذي يتميز به الشرق كأحداث الف ليلة وليلة ومسرح النووالكابوكيوالكاتاكالي وكل ما جاءت به التيارات الدينية الروحية المعروفة

لدى جماعة المولوية أو رقصات الذكر ورقصات جزر البالي، وحفلات الزار، فإنه لا يمكن القول بشكل نهائي أننا أمام مسرح ديني مستمد من العقيدة الشامانية أو عقائد اخرى مثل زن البودية وعقيدة شنتو[1]"، هي خبرات من تجارب جروتوفسكي لما أسماه بالظواهر المسرحية التي كانت تعد له بمثابة طقسا معمليا جديدا في المسرح الغربي.

وعليه، جاء عالم الاحلام والمشاعر في تجربة جروتوفسكي كبديل مفارق لنظرية سيغموند فرويد، وهو ما يؤكد عليه بقوله: "لقد وهبت الطبيعة الرحيمة المقدرة على أن يعبر في أنواع انتاجه الفني عن أصفى مشاعره النفسية الخفية حتى عليه، والتي تؤثر تأثيرا قويا على الآخرين، الذين هم غرباء عن الفنان، دون أن يكونوا قادرين على أنيقرروا متى تأتي هذه الانفعالات[1]"، هو الإعتبار الذي يعطي تحولات عميقة في نفسية المتفرج، وهي النظرة التي يخالفها كريستوفار يونغ بمبدأ التحليل النفسي الجمعي حتى يشكل مشروع جروتوفسكي منطلقا من الإقتصادي الإجتماعي إلىالتحليل النفسي الجمعي بعد تجارب الطقوسية التي دعا إليها آرتو، ويستشهد جروتوفسكي بما جاء في كتابه المسرح الفقير بقوله: "من الصعب جدا إحداث تلك الصدمة التي نحتاج إليها للوصول إلى الأعماق النفسية وراء قناع الحياة. فمن المستحيل اليوم أن تتعرف الجماعة على نفسها في الأسطورة، أو بمعنى آخر أن توحد ما بين الحقيقة الشخصية الفردية والحقيقة الجماعية[2]"، وأصبح على المتفرج الحصول على فكر جديد من خلال النفسية المترتبة التي يستخلصها من الأسطورة التي تجسد التوتر في نفسيته والإحساس بالقدسية الذي يتطلبها العرض المسرحي.

وبذلك تتحدد معطيات العرض المسرحي وفقا رؤية المخرج وإتجاهه، وهو الإتجاه النابع من فكر المخرج جروتوفسكي الذي ركز على توظيف القالب الطقوسي على عكس ما كنت تحمل من قالب أسطوري التي كانت تتبناه المسارح اليونانية القديمة، فيرى أن"الطقوس البدائية هي أولى أشكال الدراما، فمن خلال مشاركاتهم الكاملة في هده الطقوس كان البدائيون يتحررون مما يتراكم في لاوعيهم. ولم تكن هذه الطقوس إلا أفعالا تحمل سمة النمط الأصليarchetype، وكانت بمثابة طقس إعترافي جماعي يؤكد على الصلابة القبلية[3]" والمستمدة من الجذور العميقة للحضارات والثقافات الإنسانية.

2_ نحو تأصيل التجربة الاخراجية في مسرح جيرزي جروتوفسكي:

تأتي دعوة جيري جروتوفسكي إلى المسرح الفقير من نفيه لمجموعة من المعارف الفنية والإبداعية على غرار الرسم والعمارة والنحت، والتي تعطي لنوع من المسارح المركبة تحت نطاق المسرح الشامل على أساسأنه "يعتمد على السرقة الفنية، فهو يستمد وجوده من الفنون الاخرى فيقدم عروضا مهجنة أو خليطا من الفنون بدون عمود فقري أو شخصية ومع ذلك فهي تقدم عمل فني يتسم بالوحدة العضوية[1]"،فهو المسرح الغني الذي ينطلق منه جروتوفسكي في محاولة فك مسألة أن المسرح ليس بإمكانه مجارات كل من السينما والتلفزيون لأنهما اكثر تقنية"فمهما حاول المسرح أن يتطور آليا باستخدام الامكانيات الميكانيكية فستظل تكنولوجيا المسرح اقل فعالية وادنى مرتبة من تكنولوجيا الفيلم والتلفزيون. وبالتالي فإنني ادعو إلى الفقر في المسرح[2]" ومن هذا القول يتضح جليا الكشف عن ماهية المسرح الذي يتطلب أسلوب الفقر في استخدام التكنولوجيا في المسرح ما بعد حداثي.

ومن هذا المنطلق، يؤكد جروتوفسكي بقوله: "إننا نعيش الآن حقبة ما بعد المسرح posttheatrical وليس موجه جديدة في المسرح، إنما شيء ما يحل محله[3]" وهي تسخير عناصر العرض في ايضاح فكرة الذييتطلبها العرض، وأصبح المسرح ما بعد الحداثة يعطي اعتبار لعناصر العناصر التركيبية التي تساهم في بناء الصورة والتي تعوض النص وفق رؤية المخرج، وفي ذلك يقول: "أن النص بالنسبة إلينا هو مجرد عنصر من عناصر العرض. ومع ذلك فهو ليس اقل هده العناصر أهمية[4]" وعلى هذا الأساس ينفي بوجود النص ويسقط قدسيته فيتخذ شكل المجرد من الرموز أو الأسطورة التي يبنى عليها العرض المسرحي.

يرفض جروتوفسكي الاستعانة بالابتكارات الحديثة في طرق تصميم الديكور المسرحي وفي الإضاءة والموسيقى. فمن وجهة نظره، يرى أن تلك العناصر هي التي تفسد طبيعة المسرح الحديث ومتجاهلا مبدأ العصرنة على خشبة المسرح من أجل تجسيد مسرح جديد يكون بمثابة التواصل والحوار كأساسين مباشرين في تكوين النظم الفكرية والحضارية القائمة ما بين الجمهور وخشبة المسرح.

ويتضح جليا في مخالفته لمبادئ المسارح التقنية التي تعتمد إعتمادا كبيرا على الأجهزة التقنية الحديثة والذي تعطي لمهندس الديكور المسرحي المبالغة في تشكيلاته الزخرفية الموظفة في العرض المسرحي، فالمسرح بالنسبة لمهندس الديكور هو عبارة عن فن تشكيلي يستخلص منه نتائج إيجابية في التوظيف، ليكون مهندس الديكور "في الغالب هاو للمسرح الأدبي،وينادي بأن يخدم كل من الديكور والممثل العمل المسرحي. هذه المهنة لا تكشف عن رغبة في خدمة الأدب بل هي بالبساطة عقدة تجاه المخرج. ويفضل مهندسو الديكور أن يكونوا إلى جانب الكاتب مادام بعيدا عنهم أي غير قادر على فرض رؤاه عليهم. إن مهندسي الديكور الذين يتوفرون على الاصالة يطالبون بشكل عملي مواجهة بين النص والرؤيا التشكيلية التي تتجاوز خيال الكاتب وتكشفه[1]"،فيدعوا من خلالها مهندس الديكور إلى المجابهة بين النص والرؤية التشكيلية لتفوق خيال وفكر الكاتب، لذا تعتبر رؤية مهندس الديكور "رؤية مبدعة لا نمطية،وحتى إذا كانت نمطية، فهي تفقد طابع الحشو بنظام التضخيم.ومع ذلك، بتحول المسرح شاء المهندس،أم أبى إلى مجموعة من اللوحات الحية ويصبح كاميرا ضخمة أو فانوسا سحريا[1]"، ومهما يكن فإن استعمال العناصر التشكيلية تعطي تحصيل فكري المترتب اثناء التوظيف وهي بذلك ترضي طموح المخرج بوصفه فنانا مبدعا.

ويتضمن المسرح جملة من التعريفات حسب رؤية المخرج التي تعتمد على الحذف والاختزال مع الاحتفاظ بالشيء الضروري، وفي هذا يقول جروتوفسكي :"هل يستطيع المسرح أن يوجد دون ملابس ودون ديكور؟... نعم يستطيع ذلك.

هل يستطيع أن يوجد دون موسيقى ترافق التمثيل؟ نعم.

هل يستطيع أن يوجد دون مؤثرات الإنارة؟ طبعا.

وبدون نص؟ نعم[2]".

وعلى هذا الأساس، تبقى عناصر العرض إضافة نوعية رغم ضرورة عملها على خشبة المسرح ليحققها جسد الممثل وما يتطلبه منهج الفقر في المسرح أي تخليص المسرح من كل شيء غير ضروري وبدون أهمية.

3_ دراماتورجية فن الديكوروجمالياته في تشكيل عناصر العرض المسرحي:

أعطت منهجية جروتوفسكي في المعاملة مع الفضاء المسرحي جملة من التفصيلات التي تعطي اعتبارا لخشبة المسرح وفي تشكيل فضاء العرض المسرحي وفق رؤية المخرج، وهذا باستغناء عن العناصر التشكيلية التي لا تخدم نشاط الممثل على المسرح،مما يساعد هذا الأخير في خلق ديكور خاص به عن طريق "إشارات يعبر عنها بالكلام، بالإيماءات، بالحركات، بالوقفات، بالمحاكاة، بالثياب وغيرها، ولكي يعبر الممثل عن اشارات مسرحية مختلفة، يستعمل _في آن واحد_ أشياء متباينة كالثياب والشعر المستعار بالإضافةإلى ايماءاته (سواء كانت طبيعية أومفتعلة) وصوته وبالتأكيد عينه وغيرها[1]"،بإعتبار أن حركة الممثل وميماء الوجهوتأشيراته تشكل مظاهر دقيقة الترابط ومتكاملة في عمل الديكور، فممثلو جروتوفسكي "لا يستخدمون الأثاث والعناصر المسرحية استخداما طبيعيا، ولكن بتلك التلقائية الخلاقة التي يتميز بها الطفل والطلاء الثقافي الذي يتميز به الفنان المنضبط[2]" فيمكن أن تحول الأرض إلى بحر والمائدة إلى زورق بفضل أدائهم الصامت على خشبة المسرح العارية، وهو ما يتطلب التعامل مع أسلوب التجريد الذي يساعد على تقديم الفرجة المسرحية، بعيدا عن النقل الفوتوغرافي للواقع والطبيعة الحية الذي يخلقه غياب التجريد في مسرح جروتوفسكي، فيتخذ بذلك البعد الفني والجمالي فيتشكيل الفضاء في أبسط أشكاله، كما يؤدي وظائف مختلفة على النسق الدلالي والتواصلي على مستوى الفضاء المسرحي.

ومنه، يعتبر عمل الدراماتورجيا من بين الأعمال التي تستند إلى دراسة فحوى العلاقة بين مختلف العناصر الفنية في العرض المسرحي، والتي يطلق عليها ما يسمى بـ 'دراماتورجيا الأشياء' المرتبطة بالفضاء العرض المسرحي. وبتالي، فالتمييز بين "الديكور والأكسسوار والزي المسرحي يعطي في الحقيقة خللا: إلا إذا إستولى الممثل على قطعة من الزي أو الديكور، فسينتج عن ذلك صورة مسرحية. عندما تجعل الشخصيات التعليقات التي تشمل الأشياء، والزي، يصبح هذا من بين الأشكال المسرحية[3]"، فما يعرض للجمهور في المسرح هو عبارة عن لوحة جدارية أنثروبولوجية حقيقية ومتحركة بطريقة مضيئة، وغامضة ومغامرة بالأشياء في مسرح جروتوفسكي. هنا تكمن وظيفة دراماتورجيافن ديكور عن طريق تحديد ثلاثة وظائف أساسية ورئيسية في العرض المسرحي، وهذا منطلاقا من:

_ إظهار وترسيم مختلف العناصر الفنية "التي نظن أنها ستكون موجودة في الفضاء المسرحي: ينتقي مصمم الديكور بعض الأغراض والأماكن المقترحة في النص: إنه يعاصر أو بالأحرى، يوحي ويرمز بالمحاكاة إلى الفضاء الدرامي[1]"، هذا التشخيص يعتبر رسم تزييني وإختيار دقيق للإشارات في العرض المسرحي.

_ هيكلة الخشبة بإعتبارها آلة للأداء، فلم يعد الديكور حينها "يدعي بأن عليه أن يقدم لنا عرضا مقلدا بل إنه مجموعة خرائط، وجسور، وأبنية تقدم الممثلين مساحة منصة ومكانا لتحركهم[2]" ليتجسد كل هذا عن طريق حركة الممثل، فيقوم في خضم ذلك ببناء فضاء حركي بفضل إشاراته اللفظية وحركاته الإيمائية.

_ أهمية كل من الألوان والإضاءة والشعور بمبدأ الحقيقة والواقع بالكشف عن حالة كل شخصية من شخصيات المسرحية، فكلا من العنصرين يساهمان في الكشف عن أداء الممثل وكيفية تجسيده للحدث الدرامي، مما يحقق كل منهما الخيال الذي يزيد من التفاعل بين المتلقي وما يجري فوق خشبة المسرح.

ومن المؤكد، أن التركيب العام لمسرح جروتوفسكي هو النزوح التام والكلي عن ما هو سائد من خصوصية الأداء والعروض الإيهامية، فيصبح كل هذا تأسيسا لبنية من العلاقات الغير متجانسة ما بين التقنيات التي تفرضها عروض المسرح الشرقي وبأهداف مغايرة وبين البناء الأدائي الذي يعتمد في طياته على تحرر من الجسد، ليعد هذا بمثابة
تجسيدالأطر أساسيةفي التشكيل الجماليلإتجاه جروتوفسكي ونظرته الإخراجية.

اللونوتداخله مع عناصر المكان

التركيب والتكوين للأجساد

الجو العام للعرض

التأمل ← التعبير

التخيل الفكرة المركبة الفضاء الطقس المكان
المادة المتنوعة الجسد

الزمان الافتراضي

التنغيم الصوتي

الصورة الجمالية ←

مخطط توضيحي يبين التركيب العام لمسرح جيرزي جروتوفسكي[1].

في هذا الصدد، يرى جروتوفسكي أن مختلف اشكال الفنية للديكور المسرحي لا تستطيع أن تعبر عن مضمون العرض ولا النص، في حين ركز جل اهتمامه على الممثلين وحركاتهم الجسدية التعبيرية والإيماءات التي توحي بالطقسية، فيتحدد مهام مهندس الديكورفي التركيز "على المساحات التي تجري فيها الاحداث وتشكيلها الداخلي مؤكدا على الوحدة بين الجمهور والممثلين، فتارة نشاهد يحيط الممثلين بالجمهور، أو يشكل الجمهور على شكل هلالين منفصلين، يمكن الممثلين خلالهما من الحركة والإنتقال بواسطة الجسور خشبية تمتد بين صفوف الكراسي التي يجلس عليه الجمهور،وتارة اخرى، يستخدم صالة عرض فارغة، يجلس الجمهور في صفوف جاذبية ملاصقة للجدران[1]"، فيعطي تجريدا كليا من الديكور والإكسسوار ويصبح مكان الجمهور باعتباره ديكورا في حد ذاته، بينما "صار الممثل لزميله الممثل الآخر في بعض أعماله، بمثابة المنظر المسرحي[2]"، وتترسم رؤية جروتوفسكي بوجود مجموعة من المبادئ في تكوين مسرحه الفقير الذي يقوم على رفض كل المعارف الغير مألوفة وجعل التمثيل هو لبّ الفن المسرحي باستخدام جسده.

وعليه، فنجاح حركة الممثل "وكوامن الروح المتفاعلة في التعبير المسرحي فهو ينبع من الأدلة التجريبية التي يعتمده في بناء الروح الجوهرية للفعل وخاصة عن طريق الشعور الداخلي الذي يظهر جليا عن طريق فعاليات الجسد الفيزيقية التي تبدوا للوهلة الأولى أنها حركات خارجية حركات الرقص، حركات رياضية[3]"، فاشتغالها ضمن فضاء العرض يبرر القيمة الدرامية للتعبير

الجسدي ضمن تصور عام وشامل لفعالية الصورة المتكاملة، فالجمالية المسرحية تكمن في قابلية الممثل على التحويل من صورة إلى صورة في تبيان طبيعة الديكور المسرحي، وجعل كل من الممثل والجمهور في العرض المسرحي يخلق نوع من الأنثروبولوجية الإنسانية باعتبار الطقوس الدينية البدائية هي المنطلق في ترجمة صورة مادية ، ولذلك قام مسرحه على إلغاء كل العناصر، فلا وجود للإضاءة ولا ملابس ولا ماكياج ضمن رؤيته الإخراجية.

لم يعد من الممكن إستخدام تقنيات الإضاءة في مسرح جروتوفسكي،فهو ليس في حاجة إلى إضاءة حقيقية وفعلية، فالممثل في المسرح الفقير بمقدوره التعبير عن إضاءة معنوية مستغلا قدراته الذاتية باعتبارها الإضاءة الروحية، فاعتمد على مصادر ضوئية ثابتة التي تتعلق بطبيعة الممثل من خلال "التعامل مع الظلال وبقع الضوء، فبمجرد أن يجد المتفرج نفسه في منطقة مضاءة، أو بمعنى آخر يصبح في مجال الرؤية[1]" تهدف إلى خلق الشكل الطقسي التي تتطلبه الاضاءة ويصبح الجمهور مشاركا في الحدث إلى جانب الممثل. وبغية تحقيق التكامل في العرض المسرحي، فإن الأزياء المسرحية التي يرتديها الممثل على خشبة المسرح لا تعطي دلالات في تحديد جنسيته أوانتماءه الطبقي والاجتماعي والطبيعي للشخصية، بل هيإنعكاس لما يلبسه الممثل لتستمد الأزياء قيمتها من خلال علاقتها بالشخصية"لا تكتسب سياقات تمثيلية بل وظيفية وتؤكد سمات الجسد في هيمنة الروح وإبرازها ضمن خواصها الحسية على سياقاتها المادية[2]"، فالزي المسرحي "يأتي مألوفا، وغياب الأزياء لا يرتبط بوجود الخشبة، فتصبح بذلك رمز من الصراع الطبقي[3]" ما لم تشر إلى موقعها الاجتماعي أو الأيديولوجي وإلى وضيفتها الدرامية.

يتضح هذا جليافي مسرحية الأمير الصامدle prince constant (إخراج جيرزي جروتوفسكي سنة 1965)حيث اعتبرت الأزياء المسرحية "بدون عمر والتي تتضمن صعوبة في تشخيص الماضي، فإن إندماج مجموعة من المرجعيات: الموت، الكنيسة، الكتاب المقدس، محتشدات الإعتقال، في نهاية المطاف لا يمكن أن تعبر عن رؤية جمالية في العروض المسرحية، كما هي رؤيتنا للعالم ومتابعته وتعزيز شكل من أشكال الذاكرة الاجتماعية[1]"، هو ما سعى إليه جروتوفسكي في منح الأزياء المسرحية شريكا للممثل في الأداء وهي امتداد فني له وعليه أثناء أداء الدور المسرحي. ولا يخلو الفضاء المسرحي من التجريد إلا بتجاوز تقنية المكياج فلا ضرورة لها، ويستطيع الممثل أن

يغير في ملامح وجهه "بتكوين تعبير الثابت بالوجه كالقناع بالاستخدام عضلات الممثل ودوافعه الباطنية له تأثير مسرحي باهر بينما الذي يعده فنان الماكياج ليس إلا حيلة[2]" فبفضل الإضاءة والعرق والتنفس تصبح عضلات الوجه وملامحه تشكل قناعا لدى الممثل.

ومن هذا القبيل، يركز جروتوفسكي على الممثل بوصفه عنصر جوهري في العرض المسرحي، والذي أسس بفضله "المختبر المسرحي" ميدانا لتجريب أفكاره وتطبيق نظرياته في محاولة للوصول إلي منهج شامل قوامه تدريب الممثل تدريبا متكاملا، حيث صار الممثل محور العملية المسرحية بعد الإستغناء عن كافة العناصر التي استعارها المسرح من الفنون المرئية الأخرى، لذا فإن الفضاء المسرحي هو الفضاء "الذي يبنى بالنسبة للممثل، بالنسبة للفضاء الذي ينسجه حول نفسه وبالنسبة لتركيب أجساد الممثلين بعضها بالبعض الآخر.يقوم عمل جروتوفسكي كله على إعادة كتابة النصوص الكلاسيكية مثل الأمير كونستانت أو تطوين مجموعة نصية تسمح بخلق فضاء لاشكلي مبنى بالكامل من الحركات والعلاقات الجسدية بين الممثلين[3]".

بوصفه الممثل القديس، فإن هذا النوع من الممثل عند جروتوفسكي لا يعتبر "مجرد أجهزة تعبير صوتية وجسمانية، ولكنه بالإضافة إلى هذا قوة ساحرة وقدرة طقوسية، وإنه من أجل تحقيق هده القدرات يجب أن يكون راقصا وبهلوانيا، وساحرا، وأن يلعب اليوجا، وأن تكون له السيطرة الكاملة على الايقاعات الأشد بطأ والأشد سرعة وعلى التحكم في كافة عضلاته[1]"، وهو منهج المتبع اعتمد عليه جروتوفسكي في صياغة محتوى العرض والذي يؤسس بفضله فضاء مبني على حركات الممثل، تاركا المجال لجسمه ليكون وسيلة مترجمة في إنتاجه للعمل المسرحي والإستغناء عن باقي العناصر العرض من خلال الديكور والأزياء وغيرها من العناصر الغير ضرورية.

خاتمة:

نستنتج مما سبق ذكره، أن الخواص التشكيلية في مسرح جيرزي جروتوفسكي لا تعطي نفيا أوإلغاءا لجميع العناصر المشكلة للعرض المسرحي، بل تكتسب البعض أشكالا في التعبير المسرحي لتؤسس جانب تفاعلي مع وحدة الطقس، وبهذا تنبع تجريدية الديكور في مسرح جيرزي

جروتوفسكي من فكر تجريبي بأسس تعليمية تهدف إلى خلق مبادئ يؤسس عليها المسرح المعاصر وبنظم تجريبية خالصة.

هوامش:

* _ جيرزي جروتوفسكي Jerzy Grotowski (1999/1933): مخرج ومدير مسرحي بولندي، سمي مسرحه بالمسرح الفقير الخالي من عناصر العرض المسرحي كالديكور والأزياء المسرحية وفن التخطيط الوجه(المكياج).

[1] _ حسين علي كاظم التكمه جي، مفهوم الخطاب البصري لمسرح ما بعد الحداثة، مجلة الخشبة، العدد 3 و4، بغداد، 2015، ص16.

[1] _ سيغموند فرويد، التحليل النفسي والفن، تر: سمير كرم، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1975، ص58 .

[2] _ جيري جروتوفسكي، نحو المسرح الفقير، تر: سمير سرحان، ط1، هلا للنشر والتوزيع، مصر، 1999، ص17 .

[3] _ كريستفراينز، المسرح الطليعي (من 1896 حتى1996)، تر: سامح فكري، ط1،مطابع المجلس الأعلى للآثار، الاسكندرية، 1994، ص298 .

[1] _ جيري جروتوفسكي، نحو المسرح الفقير، تر : سمير سرحان، المرجع السابق، ص13 .

[2] _ المرجع نفسه، ص 14.

[3] _ حسين علي كاظم التكمه جي، مفهوم الخطاب البصري لمسرح ما بعد الحداثة،المرجع السابق، ص 16.

[4] _ سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مطابع اليقظة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 19 ، الكويت، 1979، ص222.

[1] _ جيرزي جروتوفسكي، المسرح الفقير(حوار أجري مع جروتوفسكي سنة 1964)، ترجمة جماعية، د.ط، دار الفرقان للنشر الحديث، الدار البيضاء، د.ت، ص 7-8 .

[1] _ جيرزي جروتوفسكي، المسرح الفقير (حوار أجري مع جروتوفسكي سنة 1964)، ترجمة جماعية،المرجع السابق، ص8-9 .

[2] _أنظر: المرجع نفسه، ص 11-12 .

[1] _ تأليف جماعي، سيمياء براغ للمسرح، تر: أدمير كوريه، د.ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص77.

[2] _ جيمس روس ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكيإلى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، د.ط، هلا للنشر والتوزيع، 2000 ، ص232.

[3] _Dominique Mathieu, Dramaturgie des objets dans l'œuvre théâtrale de Beaumarchais, Revue L'information littéraire, Edition Les Belles lettres, Volume 54, n° 3, Paris,2002, P11.

[1] _ باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015، ص160.

[2] _ المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[1] _ حازم عبد المجيد إسماعيل، المقاربات الجمالية للاتجاهات الاخراجية في تشكيل العرض المسرحي، ط1، دار الصفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2016، ص96.

[1] _ أحمد سلمان عطية، الإتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ط1،دار الصفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، 2012، ص205.

[2]_المرجع نفسه، ص 206 .

[3]_ حازم عبد المجيد إسماعيل، المقاربات الجمالية للاتجاهات الاخراجية في تشكيل العرض المسرحي، المرجع السابق، ص98.

[1]_ أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، المرجع السابق، ص206.

[2]_ حازم عبد المجيد إسماعيل، المقاربات الجمالية للاتجاهات الاخراجية في تشكيل العرض المسرحي، المرجع السابق، ص 102.

[3]_Ouaknine serge, Le costume du théâtre pauvre ou la vérité cachée : Grotowski, le living théâtre et le squat théâtre, revue de théâtre, n 31 , l'université de Montréal, Canada, 1984 ,p 59

[1]_Ouaknine serge, Le costume du théâtre pauvre ou la vérité cachée : Grotowski, le living théâtre et le squat théâtre, Op.cit.p59.

[2]_ جيري جروتوفسكي، نحو المسرح الفقير، تر : سمير سرحان، المرجع السابق، ص15 .

[3]_ آن أبرسفيلد، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، د.ط، مركز اللغات والترجمة– أكادمية الفنون–، د.ت، ص214.

[1]_ سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المرجع السابق، ص225 .

قائمة المصادر والمراجع:

أ_ المعاجم:

_ باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015.

ب_ الكتب:

1_ العربية:

_ أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ط1،دار الصفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، 2012.

_ حازم عبد المجيد إسماعيل، المقاربات الجمالية للاتجاهات الاخراجية في تشكيل العرض المسرحي، ط1، دار الصفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2016.

_ سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مطابع اليقظة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 19 ، الكويت، 1979.

2_ المترجمة:

_ آن أبرسفيلد، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، د.ط، مركز اللغات والترجمة- أكادمية الفنون-، د.ت.

_ تأليف جماعي، سيمياء براغ للمسرح، تر: أدمير كوريه، د.ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

_ جيرزي جروتوفسكي، المسرح الفقير (حوار أجري مع جروتوفسكي سنة 1964)، تر: جماعية، د.ط، دار الفرقان للنشر الحديث، الدار البيضاء، د.ت.

_جيرزي جروتوفسكي، نحو المسرح الفقير، تر: سمير سرحان، ط1، هلا للنشر والتوزيع، مصر، 1999.

_ جيمس روس ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكيإلى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، د.ط، هلا للنشر والتوزيع، 2000.

_ سيغموند فرويد، التحليل النفسي والفن، تر: سمير كرم، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1975.

_ كريستفرأينز، المسرح الطليعي (من 1896 حتى1996)، تر: سامح فكري، ط1،مطابع المجلس الأعلى للآثار، الاسكندرية، 1994.

ج_المجلات العلمية:

1_ العربية:

_ حسين علي كاظم التكمه جي، مفهوم الخطاب البصري لمسرح ما بعد الحداثة، مجلة الخشبة، العدد 3 و4، بغداد، 2015.

2_ الأجنبية:

[1]_Dominique Mathieu, Dramaturgie des objets dans l'œuvre théâtrale de Beaumarchais, Revue L'information littéraire, Edition Les Belles lettres, Volume 54, n° 3, Paris,2002.

2_Ouaknine serge, Le costume du théâtre pauvre ou la vérité cachée : Grotowski, le living théâtre et le squat théâtre, revue de théâtre, n 31 , l'université de Montréal, Canada, 1984.

الدراماتورج، وصلة بين النص الدرامي والعرض المسرحي.

الدكتوره: سعدية بن ستيتي

جامعة محمد بوضياف- المسيلة.

ملخص

الدراماتورج" همزة وصل بين النص الدرامي والعرض المسرحي؛ إذ يقوم بنسج خيوط العرض المسرحي انطلاقا من النّص وما احتواه من إمكانيات جمالية ولغوية وتخييلية، واستغلال خشبة المسرح وماحوته من وسائل وديكورات، وهو بذلك كاشف لدلالات النّص ليستثمرها عن طريق التّأويل الخاضع لإيديولوجيته والتي تتفاعل مع إيديولوجية(المخرج، الممثل،السّينغرافي،...) لينتج لنا في النهاية مشهدا مسرحيا متقنا قابلا للعرض والمشاهدة.

وعلى هذا، "الدراماتورج" هو المنسق الأول الذي يربط أوصال العملية الإبداعية المسرحية بأكملها، وبذلك غدا دوره مهمّا جدّا في العمل المسرحي.على غرار هذا التّصدير، سنحاول الكشف عن مفهوم "الدراماتورجيا" ومفهوم "الدراماتورج"، وأهمية العمل الذي يقوم به ووزنه في الإبداع المسرحي.

الكلمات المفتاحية: الدراماتورج - منسّق - مخرج - سينيغرافي - النص - المسرح

Summary:

The subject of research comes within the limits of the knowledge of the most important forms and contents that can be derived from the Western theater, based on two main axes within the vision of the Polish director Jerzy Grotowski in the formation of his plays, including the issue of anthropological research in the definition of human culture and the conclusion of the opening of experimental Western theater experimental cultures Outside Europe. The second aspect is aimed at determining the basic concept of the poor theater and how it relates to the ritual experience both realistically and aesthetically. All this is based on a structural structure in the technical elements, including the technique of decoration to give artistic and aesthetic significance as a complete artistic texture in the theater space.

Keywords: Jerzy Grotowski, Theater poor, ritual, Art decorative,Dramaturgy,Theatrical space.

يقوم العرض المسرحي على عدم تجانس المواد التي يوظفها من سمعية وبصرية ولفظية وحركية وما إلى ذلك، ويبعث داخل كل نوع منها أنساقا وشفرات بحيث يصل منها إلى المتفرج (المتلقي) ما يكفيه من رسائل، وأثناء ربطه لها ذهنيا يتولد لديه معنى المسرحية، ويحدث هذا في كل لحظة من لحظات العرض المسرحي.[1]

إذْ أنّ أنساق التواصل أثناء العرض المسرحي وجب أن تكون محكمة منسجمة في كل جزئيات العرض المسرحي، وهذه الأنساق مرتبطة بعناصر كثيرة منها الممثل كذات تجسد العرض المسرحي بما تقدمه من إيماءات، وحركة، ماكياج وأقنعة ولباس وما إلى ذلك...وكذلك ما يرتبط بالأنساق السّمعية، ويتعلق ذلك بالتلفظ والنبر، وما يرتبط بالأنساق البصرية وتتعلق بالمكان: الأبعاد، الألوان، الأشكال، الديكور، الإنارة...وتتعلق بأنساق سمعية وجمالية وترتبط بالموسيقى والمؤثرات الصوتية.[2]

ولكي ينجح العرض المسرحي وجب النظر في جميع هذه الأنساق وحسن التأليف بينها وتكييف ما يلزم وفق نص درامي منتقى من قبل مختص يدعى في النقد المسرحي بـ"الدراماتورج".

وقبل قيامنا بالبحث عن مفهوم الدراماتورج، سنبحث أولا عن مفهوم الدراماتورجيا، فما معنى هذا المصطلح لغة واصطلاحا؟

1- الدراماتورجيا (Dramaturgie):

كلمة "دراماتورجيا" غير محددة تماما وتمتد إلى مجالات عديدة ذلك أنها تحقق وظائف تعددت تبعا للمسرح وتطوره. وتنحدر لفظة "دراماتورجيا" من الأصل اليوناني (Dramaturgéo) وتعني الشخص الذي يؤلف أو يشكل الدراما. وكلمة (Dramaturgos) مركبة من شقين وهما: (Dramato) وتعني مسرحية، و(Ergos) وتعني صانع أو عامل، ولذلك فالكلمة من حيث دلالتها الأصلية ترتبط بالصنعة. وتستعمل هذه الكلمة في كل لغات العالم.

وفي اللغة العربية نجد ما يقابل هذه الكلمة أو ما يعطي بعض دلالاتها، مثل إعداد، قراءة، كتابة، وفي النقد المعاصر أصبحت كلمة دراماتورجيا تضاف إلى هذه الكلمات، فيقال: إعداد دراماتورجي أو قراءة دراماتورجية وما إلى ذلك.[3]

فالدراماتورجيا عموما تضع أدوات النص ووسائل الخشبة في خدمة المعاني المتعددة والمتداخلة للنص الدرامي مع اختيار تأويل معين، وتوجه العرض وفق هذا التأويل وهي بذلك تحقق دافعين هما: الجمالية والإيديولوجيا التي يتبناها كل أعضاء فريق العمل المسرحي وممثل وسينوغرافي.

يقول "أوجينيو باربا" (Eugenio Barba): "النص الدرامي قبل كل شيء نسيج"[4]، ونلْمحُ الفكرة ذاتها عند "رولان بارث" (Roland Barthes) عندما اعتبر النص الإبداعي نسيجا أيضا قائلا: "كلمة نص (Texte) تعني النسيج (Tissu)، ولكن بينما صنف هذا النسيج، وإلى الآن بوصفه إنتاجا، وحجابا جاهزا، يقف المعنى (الحقيقة) خلفه إلى حد ما، فإننا سنركز الآن داخل هذا النسيج على الفكرة التوليدية التي يتخذها النص لنفسه وينشغل بها من خلال تشبيك دائم، وإنّ الذات إذ تكون ضائعة في هذا النسيج-تنْحلُ فيه".[5]

إنه إذن، تناسق النص بمركباته مع خشبة المسرح وممثلين ومخرج وسينوغرافي وغيرهم، يتوحدون كلهم ضمن حلقة الدراماتورجيا.

2- تطور معنى "دراماتورجيا":

في فترة القرن السابع عشر، كان النص هو بؤرة المسرحية المعروضة، وكان يطلق على مؤلف النص "دراماتورج"، وبهذا فكلمة دراماتورجية تعني فن تأليف المسرحيات، وكان التأليف يقتضي أمرين معا وهما: كتابة النص وتدريب الممثلين على الارتجالية في أداء الأدوار المنوطة بهم.[6]

وهذا كان يقتضي من الكاتب أن يكون مُلمًّا بأعراف العرض الكلاسيكي التي كانت سائدة آنذاك. ثم انتقل مركز التبئير شيئا فشيئا من النص إلى العرض، وارتبط بذلك تطور الدراماتورجيا بمؤسسة المسرح، ثم تحررت الكتابة المسرحية من الأعراف الصارمة.

وبذلك ظهرت التجربة الألمانية التي قدمت مدلولات جديدة جامعة بين كتابة النّص والعمل المسرحي وعمل الممثلين أيضا ويدخل في ذلك طريقة العرض وشكله، وقد أثبت الباحث الألماني "غولود لسنغ"(G. Lessing) (1729-1781م) المعنى الجديد لكمة دراماتورجيا في كتابه "دراماتورجية هامبورغ" لِيُخلّص العمل المسرحي ككل من النموذج الفرنسي الكلاسيكي، وإثبات نموذج جديد ألماني متحرر ومنه فهو يعتبر أول دراماتورج بالمعنى الحديث للكلمة.[7]

لقد تمردت التعبيرية الألمانية على الشكل المسرحي الفرنسي وانحازت إلى كتابة عرفت بـ"دراما المحطة"، وذلك من خلال تجرد الشخصية الدرامية من هويتها وباطنيتها، واستعمال إكسسوارات كالأقنعة والأزياء الغريبة والمؤثرات الضوئية والموسيقى التعبيرية.[8]

لقد انتقد "لسنغ" بقوة عدم وجود مكان ثابت للمسرح فهذا يعني عدم وجود جمهور، وعلى إثر دعواته وانتقاداته أسس المسرح القومي في "هامبورغ" وبذلك كان إنشاء المسرح دعما قويا لبلورة وظائف الدراماتورج.[9]

وأتى بعده المسرحي الألماني "برتولت بريخت" (B. Brecht) (1898-1956) وكان عمله يعمد على المزج بين التحليل الدراماتوجي للنص والانسجام مع الممثل. وهكذا بدأ المعنى الجديد للدراماتورجية في الانتشار في العالم، إذ أصبحت كلمة دراماتورجية تشمل كتابة النص وتحضيره للعرض، ودراسة تاريخ المسرح والنقد والتحليل.[10]

وقد أُكْتُشِف المسرح البريختي أو "البريشتي" في بداية الخمسينيات من القرن العشرين، وقد اعتمد على تصعيد إدراك المتفرج بالاعتماد على البعدين الشكلي والإيديولوجي.[11]

إن مفهوم الدراماتورجيا الذي ظهر في القرن الثامن عشر سبق مفهوم الإخراج الذي ظهر في نهاية القرن التاسع عشر، ساهما في تحول المنظور العام إلى المسرح، أو التغيير الشامل للذهنية المسرحية.

لقد تمرّد "لوب دي فيجا" بأفكاره الطليعية بمزجه بين الكوميدي والتراجيدي، وجاء من بعده "فيكتور هيغو" سنة 1827 عندما أعلن مبدأ الحرية في الفن والتي ضمنها في مقدمة

مسرحية "كروميل" بقوله: "لِنُعْمِل المطرقة في النظريات والنظم وفنون الشعر، لِنُزيل هذا الطلاء القديم الذي يحجب واجهة الفن ليست قواعد ولا نماذج".[12]

والدراماتورجيا تسود العمل المسرحي كذهنية حتى وإن غاب الدراماتورج، إذ أصبح كثير من المخرجين يقرأون الدراماتورجيا من أجل تحضير العرض، ولدينا المخرج الروسي "كونستانتين ستانسلافسكي" (C. Stanislavski) (1863-1938) الذي كان يتدرب على النص مع الممثلين قبل البدء بالتدريبات التمثيلية، وهذا شكل من أشكال الدراماتورجيا.[13]

وأصبحت الدراماتورجيا مقياسا يدرس في معاهد المسرح لإعداد الممثلين والنقاد الأكاديميين، وأصبح بذلك للدراماتورجيا دورا مهما في توسيع أفق منهجية البحث المسرحي من خلال الانفتاح على بقية العلوم الإنسانية والمنهجية المعاصرة كالسيميولوجيا والسوسيولوجيا وفيما بعد أصبح "دراماتورجيا" بمعنى بنية النص الداخلية والشكل الذي كتب به، فظهرت تسميات جديدة كـ"دراماتورجية الحلبة الإيطالية"، و"دراماتورجيا إيهامية" و"دراماتورجيا التغريب" (بمعنى التأثير على المتفرج) و"دراماتورجيا إليزابثية" أو "رومنسية".

وظهر فيما بعد مصطلح آخر وهو "الخيار الدراماتورجي" والذي يعني "القراءة التي يفرضها مخرج معين أو محلل معين لنص مسرحي وإخراجي في نفس الوقت".[14]

3- الدراماتورج (Dramaturg):

ومعناها يتحد مع ما سبق ذكره عن الدراماتورجيا وتطورها يوازي تماما تطور كلمة "دراماتورجيا".

وقد ظهر مفهوم الدراماتورج في البيئة الألمانية الحديثة بمعنى المشاور والمعد المسرحي (Dramaturg) والكاتب (Dramatiker) أو (L'auteur).

ويُعد الكاتب الألماني "غوتولد لسنغ" (G. Lessing) (1729-1781) أول دراماتورج بالمعنى الحديث، لأنه فتح الباب أمام تصور جديد للعملية المسرحية في مستواه العملي من خلال ربطها بخصوصية الجمهور. ونذكر أيضا الألماني "برتولت بريخت" (B. Brecht) (1898-1956) وقد اعتبر

"بريخت" الدراماتورج مسؤولا عن الجانب التقني والعملي وهو في مقابل الفيلسوف الذي يوكل إليه الجانب الفكري.[15]

وقد اعتمد وجود "الدراماتورج" في المؤسسة المسرحية في ألمانيا ودول أوروبا الشرقية في النصف الأول من القرن العشرين، وبذلك وجدت وظيفة الدراماتورج في المسارح الرسمية. يرتبط مصطلح دراماتورج بالمؤلف الدرامي؛ وهو الشخص الذي يحسن التصرف في الحدث الرئيسي للعمل المسرحي وبذلك يحوله إلى مسرحية. وفي عام 1970 ارتبط المصطلح في كل من ألمانيا وفرنسا بالمخرج المسرحي بصفة الدراماتورج هو مستشار ثقافي للمخرج المسرحي، ومهمته هي التكفل يجمع وثائق حول المسرحية على مستويات مختلفة (التاريخي، الأدبي، السوسيولوجي، والسيميولوجي) هذه المهمة الكبيرة جعلت المخرج المسرحي "أنطوان فيتيز" أن يطلق على الدراماتورج اسم "الشرطي" (Flic).[16]

ومن بين مهام الدراماتورج نذكر:[17]

- **دراماتورج الإنتاج:** يتعدى عمل الدراماتورج لمخرج إلى مرحلة اختيار النص وتوثيقه وإجراء بحوث تاريخية حوله، وتحضير الدعابة له والتكلف بكتابة نشرة توضيحية حول النص المختار التي ستوزع على الجمهور وقت العرض (البروشور) (Le Procheur)، ثم يقوم بتوثيق العمل بعد العرض بإعداد ملف كامل حوله من صور وما كُتِب عنه. ويمكن أن يقوم مساعد المخرج بكل هذه الأعمال في حالة غياب الدراماتورج.

- **دراماتورج المنصة:** يتصل عمله بصلب العملية الإخراجية، فقد يقوم بترجمة النص وإعداده من اللغة الأدبية إلى اللغة المحكية، كما يقوم بتقديم قراءة محددة للنص بالتعاون مع المخرج والسينوغراف، ويكون ذلك أثناء تحضيرات العرض المسرحي.

وهناك حالات يقوم فيها الدراماتورج بكتابة النص انطلاقا من تدريبات الممثلين الارتجالية، وهكذا يعتبر العمل جماعيا.

ومن أمثلة العمل الدرامي نذكر مسرحيتي "1789" و"العصر الذهبي" واللّتين قدمهما "مسرح الشمس" مع المخرجة الفرنسية "أريان منوشكين" (A. Mnouchkine) وكان ذلك سنة

1939 وكذلك نذكر الكاتب "دافيد إدغار" (David Edgard) الذي قدم عملا بالكيفية ذاتها مع الفرقة الملكية "شكسبير"، وقد اعتمد في المسرحية على نص روائي بعنوان "نيكولاس نيكلبي" للروائي "تشارلز ديكنز"(Charles Dichens) الذي صاغ نص العرض بمتابعة الممثلين لمدة ثمانية شهور ليقدموه بالطريقة الارتجالية.[18]

إن الدراماتورج بهذا المفهوم يعد كالمراقب العام للعمل الفني، وبذلك يفتح المجال ليتنافس مع المخرج كقطب آخر في العمل المسرحي، إلى درجة أن يرفض بعض المخرجين الاستعانة "بالدراماتورج".

وفي المسرح المعاصر برزت أسماء لامعة لدراماتورجيين منهم: الباحث الفرنسي "برنار دورت" (Bernard dort) (1929-1994م) الذي كان مدرّسا للمسرح، كما ألّف نصوصا بغية العرض المسرحي، وكذلك نذكر الألماني "هاينز موللر" (H. Müller) (1929-1995) وهو كاتب مسرحي ودراماتورج في الوقت ذاته، وكانت أعماله تعتمد على نصوص كلاسيكية.

وأيضا نذكر "ولفغانغ ڤايس" (W. Weins) الذي كان مخرجا ومدير مسرح ودراماتورج في مسارح "هامبورغ" و"فرانكفورت" و"برلين".[19]

وخلاصة ما سبق أن مصطلح الدراماتورجيا والدراماتورج مرّ بمراحل عديدة في أوروبا وفي ألمانيا خاصة إلى أن وصل إلينا بهذه الصيغة وبهذا المفهوم.

ففي ألمانيا تقوم المؤسسات والمسارح القومية بتعيين فرق عمل تتألف من مخرجين وكتاب ودراماتورجيين ويتفرغون للعمل في المسرح فقط، ويكون الدور المهم من بينها للدراماتورج الذي له الحق المباشر في اختيار المخرجين الملائمين لإخراج العرض المسرحي وذلك لأن الدراماتورج يمتلك رؤية إخراجية كاملة، وقد يحتاج في ذلك إلى أكثر من مخرج واحد.[20]

وظائف الدراماتورج:

منذ نشوء مصطلح دراماتورجيا ولد صراعا واضحا بين الدراماتورج والمخرج على المستوى العملي في صناعة المسرح، والفاصل بينهما شيء شفاف قد لا يتضح لنا ولكن للتوضيح سنركز

على أن عمل الدراماتورج يكون مبنيا على النص والعمل عليه بينما عمل المخرج يكون مع الممثلين.

وعلى إثر هذا، فإن وظيفة الدراماتورج تتمثل في البحث عن علاقة تربط النص بالعرض وتخيل المشهد المسرحي على الخشبة، ولا يكون ذلك إلا بالبحث عن ثيمة العمل التي تجسد بؤرة النص الدرامي الذي سيحول إلى مسرحية معروضة[21].

يحضر الدراماتورج في العمل أو الحدث المسرحي في مختلف تجلياته، فيلاحظ أقوال وأفعال وتحركات الممثلين، ويشتغل أيضا على الأصوات الاصطناعية وعلى الإضاءة وأفعال وتحولات الفضاء واختلاف وتناغم وتآلف الإيقاع، وكذلك تحولات الأشياء التي تثري الدلالات وتلون العواطف، وكذلك يهتم بنوع الماكياج والملابس المناسبة للعرض وللنص أيضا، كما يعنى بالفواصل بين مشاهد المسرحية ويعمد إلى التدخل في كل ما من شأنه إثارة المتلقي وشد انتباهه ليحرك فكره وعواطفه.[22]

وكل هذا ليُحدث ما يسمى بالانسجام والتوافق بين العرض بوصفه رسالة جمالية وفكرية وبين المتلقي بوصفه كائنا يفكر ويتذوق.

يقوم الدراماتورج أيضا بانتقاء واختيار النصوص الدرامية التي تلامس الواقع وتحيل إلى قضايا ملحة في طرحها، وهي نصوص ناجحة سواء كانت قديمة أو حديثة، محلية أم أجنبية، وكذلك التنقيب عن النصوص المنسية أو المهجورة.[23]

يعيد الدراماتورج الحياة للنصوص القديمة وبعثها نحو الجمهور في شكل العرض المسرحي، ويكون ذلك بتقريب لغتها التي أصبحت كلماتها غريبة عن العصر الحاضر. وكذلك يختار مستوى اللغة التي يعتمد عليها العرض، فقد تكون لغة راقية كما قد تكون لغة قريبة من العامية، وفي كلا الحالتين يراعي الدراماتورج القواعد اللغوية وجمال الوقع في الخطاب.[24]

ووظيفة الدراماتورج تتحدد حسب نوع المسرح المقدم، إذ أن هناك أنواع من المسرح:[25]

أ- حسب إنتمائية النص:

1- مسرح الأدب؛ يكون فيه النص الأدبي عنصرا مهما، مثل ما لاحظناه في مسرحيات "شكسبير".

2- مسرح للمسرح؛ وهو يشبه فكرة الفن للفن، ويحمل في طياته مقولة ما.

3- مسرح يؤلف من قبل المخرج نفسه.

ب- حسب علاقته بالجمهور:

1- تقديم شيء جاهز للجمهور، يُطرح المشكل ويقدم له الحل في جوّ ممتع.

2- إدخال الجمهور كعنصر من عناصر العرض بجعل المواقف مفتوحة دون نهاية محددة، فيُعْمِلُ الجمهور المتلقي خياله لينهي العمل كما يشاء، وبذلك تنتج العديد من الحلول والإسقاطات.

3- تقديم صورة معقدة لا يمكن حلها أو تفسيرها آنيا، لكنها تترك أثرا بالغا لدى الجمهور في لاوعيه، فهي تؤثر ضمنيا في المتلقي الذي يحاول مرارا تقديم حلول دون إرادة منه، فهي مختمرة في لاوعيه.

فإن حدّد الدراماتورج وجهة ما يريد تقديمه للجمهور، سيعرف بالتأكيد ما عليه من وظائف.

إضافة إلى ما سبق ذكره من وظائف فإن الدراماتورج يختار النص وطريقة إخراجه وفق وجهة نظر معينة، أو يقوم بالتأليف بين وجهات نظر متناغمة ومتكاملة، وهو بذلك يبين للجمهور مدى انفصال الموقف الدرامي عن حياتنا المرجعية، لذلك نجده يركز على الجانب التاريخاني للنص.

كما يقوم بمساعدة فريق العمل المسرحي على اختيار الموقف الذي يريد أن يصنعه مع الجمهور، أيريد من العرض أن يثقف؟ أم يريد منه أن يسلى؟ أم يريد للعرض أن يكون مزعجا مستفزا؟ أم يريد فضح مواقف معينة؟ أم يريد أن يكون العرض مريحا؟...[26]

وقد أعطى "لوب دي فيجا" أهمية كبيرة للفرجة المسرحية، فهو يرى المسرح من خلال أعين الجمهور، ليحافظ على جماهيرية العرض، وهو بذلك يخرج عن تقاليد المسرح الأرسطي (الوحدات الثلاث) ليبني نسيجا موحدا فأعطى للممارسة الدراماتورجية الحديثة دفعة قوية.[27]

كذلك على الدراماتورج أن يراعي مدّة العرض، لذلك قد يحذف مقاطع من النص الدرامي إنْ لزم الأمر، أو قد تفرض رؤية المخرج هذا الاختصار. وقد يقوم الدراماتورج بإعادة كتابة النص القديم بلغة جديدة موافقة لعصر العرض المسرحي، وهذا يعتبر ترجمة للنص، وقد تضاف أجزاء جديدة للنص القديم أو قد تحذف منه مقاطع، كما قد يقسم النص بشكل جديد. ومن أمثلة ذلك نذكر مسرحية "الوهم المسرحي" (L'illusion) لصاحبها "بيير كورني" (Pièrre Cornet) والتي قام بإعادة كتابتها الدراماتورج والمسرحي "توني كوشنر" (Tonie Cochner) الذي قام باختصار العديد من المونولوجات والخطب وتحديث اللغة وتطعيمها بالتعبيرات والكلمات العامية الأمريكية.[28]

كما يقوم الدراماتورج بالدعاية، فيكتب نبذة عن المسرحية في كتيب للعرض، كما قد ينظّم ندوات للجمهور عن العمل المسرحي ككل ويديرها بنفسه.

وخلاصة القول أن الدراماتورج هو مجموعة من الأنشطة الهامة في العملية المسرحية من مرحلة الإعداد الأولى إلى غاية افتتاح العرض، وقد قال "مارتن إلسن" واصفا الدراماتورج بأنه: "إنسان صَنْعتُه المسرح، فإذا توفرت لديه الموهبة الإبداعية والمهارات الأدبية والمسرحية تحول إلى مؤلف أو مخرج مع استمراره في أداء مهام الدراماتورج".[29]

المسرح التسجيلي (الوثائقي):

لقد قطع المسرح أشواطا كثيرة إلى غاية يومنا، ويعد المسرح التسجيلي قمة الهرم في تطوره، وعلى إثر ذلك فإن وظائف الدراماتورج ستكون أكثر صعوبة، ذلك أنه سيتكفل بالعرض المسرحي في حالة انعدام النص، إذ ستكون حياة الإنسان المعاصر هي مادة المسرحية، وعلى إثر ذلك سيقوم بدراسات كثيرة ومتشتتة لفهم اهتمامات الإنسان المعاصر.[30]

ومنه انقسم المسرح إلى نوعين هما:[31]

- الوثائقي التسجيلي المستند إلى موضوع محدّد.

- الوثائقي التسجيلي الذي يجعل من الشخصيات العامة الموجودة في الحياة أبطالا على خشبة المسرح.

- الوثائقي التسجيلي الذاتي، ويتمثل في دور يقوم به المخرج وهو يسرد مشكلة ذاتية قد تهم أو لا تهم الجمهور، ثم تتدخل شخصية أخرى لتقديم تفسير لحالته وهكذا...

ولقد طال التجريب عالم المسرح شأنه شأن الأعمال الإبداعية الأخرى، وأصبح بإمكان الجميع المشاركة في عمل مسرحي وفق الشروط والقواعد الملائمة.

ووفق ما سبق على الدراماتورج أن يستند فيما يعمل إلى مقومات ثقافة مجتمعه، وعليه أن يقدم ما يناسب ثقافة واهتمامات مجتمعه، وتكون وسيلته الأولى في ذلك هي الخيال لتفعيل أدوات المسرح.

إن الفرق بين الشباب المسرحيين الغرب والشباب المسرحيين العرب أنّ النوع الأول أصيب بتخمة النظريات والمعارف وكثرتها فأصبح يعتقد أنه يمتلك الزبدة فأصيب بالعظمة وهذا أثر على عمله. بينما الثاني يسعى منبهرا بهذا الآخر (النوع الأول) إلى اكتشاف عالمه المعرفي والتشبع بأفكاره لممارسة المسرح المعاصر، ولذلك هو نشط متحرك.[32]

علاقة الدراماتورج بالمخرج:

قد يؤمن المخرج بالثراء الفكري للدراماتورج وكذلك قدراته الجمالية التي يمكن أن يجعل من العمل أكثر قيمة وجمالا، لذلك فهو يستعين بخبرته، ويطالب بحضوره لكن قد يرفض المخرج وجود "الدراماتورج" بدافع "الأبوة المطلقة" للعمل المسرحي وبهذا يقلص المخرج من عمل الدراماتورج ليصبح في مرتبة وسطى بين المخرج والممثل.

فالمخرج أصبح يتصدى للدراماتورج انطلاقا من أنه منافسه حول الشهرة، لكن في الواقع ما يقدمه له الدراماتورج من أساسيات لا يمكن أن يستغني عنه، خاصة بما يتعلق بالجوانب

التاريخية للنص المسرحي وما تعلق بوجهات عرضه السابقة أو إن كان هذا النص متناولا من قبل أم لا؟ فكل هذه الأطر التاريخية تُعدُّ من صميم عمل الدراماتورج وبذلك فهو ينير الطريق للمخرج كي يسهل عمله.[33]

مؤخرا لم يَعُدْ دور الدراماتورج كما كان في السابق، إذ أصبح يتمثل في مساعدة المخرج والسينوغرافي والممثل في بحثهم عن مختلف الدلالات والمعاني الممكنة للعمل الدرامي.[34]

لكن في الحقيقة أن الدراماتورج يساعد المخرج في بلورة رؤيته الإخراجية بإطلاع المخرج على أسباب اختيار النص والتفسيرات النقدية للنص والعروض السابقة له وأساليبها ورُؤاها، وكل المعلومات التاريخية عن ظروف كتابة النص، والزمن التاريخي الذي يصوره النص والأبعاد السياسية والاجتماعية لكل من الزمني: زمن كتابة النص، والزمن الخيالي الذي تناوله النص.

كما أن الدراماتورج يقوم بمتابعة فريق العمل بتنظيم وتوجيه جهود المخرج والممثل والسينوغرافي، وبدون ارتجالات الممثلين أثناء التدريبات، كما يعمل بملاحظات المخرج واقتراحاته وتعديلاته، ليتفق مع المخرج على الشكل والصيغة النهائية للعرض المسرحي.[35]

علاقة الدراماتورج بالسينوغرافي:

يتعاون الدراماتورج أيضا مع السينوغرافي في تشكيل مختلف الفضاءات التي يتبلور فيها الحدث المسرحي سواء كان الأمر متعلقا بالفضاء النصي أو الفضاء الدرامي أو الفضاء المسرحي، فما يقدمه الدراماتورج لهذه الأفضية يعتبر إنارة تاريخية وجمالية وتأويلية.

كما أن الدراماتورج يستطيع إيجاد العلاقة الرابطة بين المرجعية والخيال ويحسن اختيار ما يرمز إليها، وهو بذلك يساعد السينغرافي في رسم الحدود الرمزية بين الممثلين وبين الممثلين والجمهور.[36]

خلاصة القول:

عموما فإن دور الدراماتورج ليس في التدخل في رؤية المخرج ولا في رؤية الممثل ولا في رؤية السينوغرافي، بل يعمل على إنارة ما هو غامض ومبهم لتوضيحه لدى المخرج أو السينغرافي أو

الممثل، ولذا وجب على الدراماتورج أن يستحوذ على ثقافة واسعة بالمسرح ومناهجه وهذا لا يتأتى لا للمخرج ولا للممثل ولا للسينوغرافي. وهو بذلك يساعد الجميع على بلورة رؤيته، فهو الذي يُعينُهم جميعا على كيفية توجيه العمل المسرحي كي يكون هزليا أو جادا بفضل ما يقدمه من أدوات ونصائح. فالدراماتورج مضيء للنص حتى يتم عرضه ولا ينافسه في عمله أي طرف آخر من العمل المسرحي.[37]

وقد صرح المسرحي يوسف العاني من العراق قائلا عن دور الدراماتورج وضرورة وجوده بقوله: "إنني أرى ومن تجارب لغيري أن تلك المسؤولية، مسؤولية "الدراماتورج" لا بد وأن تأخذ مكانها بكفاءة من تناط به، لأنها وبتقديري وكما يقول الكثيرون، (عين ثالثة) مع المخرج والمؤلف، وأنها كذلك عين المشاهد والناقد".[38]

إحالات:

---

[1]- Voir: Roland Barthes : Essais critiques. Ed: Seuil, Coll points, Paris, 1964, p 258-259.

[2]- ينظر: محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط/المغرب، ص 35.

[3]- ماري لياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربي-إنجليزي-فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، عالم المعرفة، العدد 193، ط1، لبنان، 1997، ص 205.

[4]- Eugenio Barba : Dramaturgie, in l'énergie qui danse – l'art secret de l'auteur – Dictionnaire d'anthropologie théâtrale – Bouffonneries, n° 32 33, traduit par Eliane Deschamps, 1995, p 47.

[5]- رولان بارث: لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، مكتبة الإسكندرية، ط1، حلب/سوريا، 1992، ص 109.

[6]- ينظر: ماري لياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص 205.

[7]- ينظر: المرجع نفسه، ص 206.

[8]- ينظر: حسن المنيعي: الدراماتورج والنقد المسرحي، مجلة الحياة المسرحية، الهيئة العامة السورية للكتاب، العدد 68/67، دمشق/سوريا، ربيع وصيف 2009، ص 23.

[9]- ينظر: باومان بربارا: عصور الأدب الألماني، ترجمة: هبة شريف، مراجعة: عبد الغفار مكاني، عالم المعرفة، العدد 78، الكويت، ص 138.

[10]- ينظر: ماري لياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص 206.

[11]- ينظر: حسن المنيعي: الدراماتورج والنقد المسرحي، ص 23.

[12]- أصلان أوديت: فن المسرح، ترجمة: سامية أحمد أسعد، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت/لبنان، 1970، ج1، ص 426.

[13]- ينظر: ماريا لياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص 207.

[14]- ينظر: المرجع نفسه، ص 204.

[15]- ينظر: المرجع نفسه، ص 204.

[16]- ينظر: حسن المنيعي: الدراماتورجيا والنقد المسرحي، ص 21.

[17]- ينظر: ماريا لياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص 204.

[18]- ينظر: المرجع السابق، ص 205.

[19]- ينظر: المرجع نفسه، ص 205.

[20]- ينظر: رانيا مليحي: الدراماتورجيا في محاولة تقريب. مجلة الحياة المسرحية، الهيئة العامة السورية للكتاب، العدد 68/67، ربيع وصيف 2009، سورية، ص 83.

[21]- ينظر: رانيا مليحي، الدراماتورجيا في محاولة تقريب، ورشة عمل مقدمة في إطار مهرجان دمشق المسرحي، 2008، باستضافة المعهد العالي للفنون المسرحية للدراماتورج الألماني "فرانك زاداتس" رئيس مجلة "مسرح العصر" الألمانية، ص84.

[22]- voir : Eugenio Barba : dramaturgie. In l'énergie qui danse, p 49.

[23]- ينظر: نهاد صليحة: الدراماتورج والترجمة للمسرح، مجلة الحياة المسرحية، العدد 68/67، 2009، ص 45.

[24]- ينظر: المرجع السابق، ص 45.

[25]- ينظر: المرجع نفسه، ص 45.

[26]- ينظر: يونس لوليدي: الدراماتورج وسينوغرافيا المقدس، مجلة الحياة المسرحية، العدد 28/67، 2008، ص 12.

[27]- ينظر: يوسف رشيد: الوظيفة الدراماتورجية وتمفصلات العلاقة بين النص والعرض، مسرحية دزدمونة أنموذجا، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 70، بغداد/العراق، 2011، ص 286.

[28]- ينظر: نهاد صليحة: الدراماتورج والترجمة للمسرح، ص 46.

[29]- ينظر: المرجع نفسه، ص 48.

[30]- ينظر: رانيا مليحي: الدراماتورجيا في محاولة تقريب، ورشة عمل مقدمة في إطار مهرجان دمشق المسرحي، 2008، ص 85.

[31]- ينظر: يونس لوليدي: الدراماتورج وسينوغرافيا المقدس، ص 14.

[32]- ينظر: رانيا مليحي: الدراماتورجيا في محاولة تقريب، ص 85

[33]- لقاء مع د. لوليدي: حول استخدام مفهوم الدراماتورج، ص 18.

[34]- خلاصة ما ذهب إليه الدراماتورج الألماني "فرانك براداتس"، 2008، في مؤتمر دولي بدمشق / سوريا مع طلاب قسم الدراسات المسرحية حول مفهوم الدراماتورج.

[35]- ينظر: نهاد صليحة: الدراماتورج والترجمة للمسرح، ص 47.

[36]- ينظر: يونس لوليدي: الدراماتورج وسينوغرافيا المقدس، ص 14.

[37]- ينظر: لقاء مع د. لوليدي بعنوان : حول استخدام مفهوم الدراماتورج.

[38]- يوسف العاني: ما قبل الدراماتورج وما بعده، مجلة الحياة المسرحية، العدد 68/67، 2008، ص 84.

بلاغة الأنساق، الديكور والأكسوسوار في المسرح الجزائري

مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا

الدكتور: بلخير ارفيس

طالب الدكتوراه: بايزيد مهديد

جامعة محمد بوضياف- المسيلة.

ملخص

لا جدال في أنّ المسرح هو أبو الفنون والفن الجمالي، والجمال هو ما نحب، لذا فإنّ المسرح هو تربية أخلاقية واجتماعية وأدبية وفنية، وهو تاريخ البشرية بحركتها وإيقاعها وحضارتها وثقافتها.

والمسرح هو روح الأمة وعنوان تقدّمها الذي تعبّر به الشعوب عن قضاياها الاجتماعية و السياسية لأنّه أقرب الفنون إلى الذات وأشد وقعا فيها عن بقية الفنون الأخرى مثل الرّواية والقصة، ومن بين المسارح المسرح الجزائري الّذي لعب دورا مهما في توجيه الحركة الثقافية، بفعل مواكبته للتطورات الحاصلة في المسرح.

ومن هنا كان ينظر الكاتب المسرحي عبد القادر علولة إلى المسرح على أنّه فرجة شعبية، فحاول إخراجه من النظرة الكلاسيكية المغلقة إلى الفضاء المفتوح أو ما يسمى بمسرح الحلقة، وذلك من خلال الأنساق المعتمدة في العمل المسرحي.

ولرصد هذه النظرة نطرح الإشكالية الآتية:

كيف كانت نظرة عبد القادر علولة للمسرح؟ وما هي أهم البدائل التي جاء بها ليخرج المسرح من فضائه المغلق إلى الفضاء المفتوح؟

أوّلا/ الديكور ودلالته في مسرحية (الأجواد):

تتشكل مسرحية الأجواد من ثلاثة مشاهد، ويحتل الديكور في هذه المشاهد الثلاثة مكانته الخاصة به، إذ يعتبر ديكور المسرحية من بدايتها إلى نهايتها ديكور موحد، ومنه تشتمل العلامة الإطارية للمشهد الافتتاحي في العرض على وسائل تجسيد الحدث تجسيدا بصريا وذلك من خلال الأشكال الموجودة في العرض وهي عبارة عن أعمدة من حديد على جانبي الخشبة وفي الوسط يتموقع الشكل المجسد لكلمة (الأجواد) مكتوب بالخط العربي وفوق هذا الشكل شكل آخر ألا وهو شكل الشمس وهما باللون الأصفر، والشكل لا يدرك بمعزل عن اللون والمادة[1]، ومنه سنتناول الألوان من حيث دلالتها في العرض.

أ/ دلالة الألوان في العرض:

يكون إدراك الألوان من خلال إطار مادي وهي تحضر في العرض المسرحي من خلال العديد من الأنساق البصرية كلباس الممثل والماكياج والحلاقة والأكسوسوار والديكور والإنارة...[2] ، ومنه يدل الديكور للوهلة الأولى وذلك قبل دخول الممثلين على طابعه البسيط لكن فيه الكثير من الإيحائية والرمزية التي أرادها المؤلف المخرج أن يصبغها على الديكور فكانت اللمسة الإخراجية تتماشى مع النص المسرحي، وذلك من خلال تجسيد عنوان المسرحية في الخشبة فهي عبارة عن رسالة بصرية من المؤلف المخرج للمتفرج على عنوان المسرحية وكأني بالمؤلف المخرج يريد أن يعطي مدلولا ظاهرا وباطنا للمتفرج على عنوان المسرحية، ولكن هنا تتوقف دلالة الشكل على نوع المتفرج -مثقفا كان أم متفرجا عاديا- فالمثقف يرجع الشكل الذي جاءت به المسرحية على أنّه إحالة على عنوان المسرحية بل يذهب إلى أكثر من ذلك لأنّ الشكل جاء مكتوبا ومجسدا على الخشبة وما زاده رمزية أكثر هو اللون الذي جاء به، وهو اللون الأصفر الذهبي وفوقه شكل الشمس، وعليه راحت السيميائيات تعالج الألوان من جانب الكيفية التي تدل بها "ذلك بأنّ اللون لا يكتسب دلالة إلاّ بناء على شفرة"[3]، وعليه نقول إنّ الألوان تكتسب رمزية تخضع لمحدّدات ثقافية وذاتية لذلك كان اللون محل الاهتمام منذ القديم، فكانت ألفاظ الألوان ودلالتها من الناحية السوسيو ثقافية؛ ونقصد بذلك ما ورد إلينا في التراث الشعبي القديم، إذ يعكس التراث الشعبي كثيرا من الدلالات الاجتماعية للألوان، ونظرة الشعوب إليها، وقد ظهر كثير من هذه الدلالات الاجتماعية بتأثير الخرافات أو المعتقدات، ومن أمثلة ذلك: اللون الأخضر: يعد

اللون الأخضر من أكثر الألوان في التراث الشعبي استقرارا في دلالته وهو من الألوان المحبوبة ذات الإيحاءات المبهجة كاللون الأبيض، ويبدو أنّه استمد معانيه المحبوبة من ارتباطه بأشياء مبهجة في الطبيعة كالنبات وبعض الأحجار الكريمة كالزمرد[4]، أمّا اللون الأحمر فتعدّدت دلالاته في التراث الشعبي وتباينت مفهوماته بصورة تجعله لونا مميزا، وقد جاء هذا التباين نتيجة لارتباطه بأشياء طبيعية بعضها يثير البهجة والانشراح وبعضها يثير الألم والانقباض، فمن ارتباطه بلون الدم استعمل للتعبير عن المشقة والشدّة والخطر واشتعال الحروب، أمّا فيما يخص اللون الأصفر فليس له إيحاءات ثابتة، فهو تارة يستمد دلالته من لون الذهب وتارة من لون النحاس، كما يستمدها أحيانا من صفرة الشمس عند المغيب وأحيانا من لون بعض الثمار مثل الليمون والتفاح، والطيب والزعفران[5].

هذا من الناحية السوسيو ثقافية، أمّا من الناحية النفسية فعلماء النفس يعتقدون أنّ الألوان لها تأثير مباشر في الإنسان، على أنّ اللون الأحمر يحرك الطاقة، ويجدّدها والبرتقالي والأصفر يدلان على الذكاء، والحكمة، واللون الأخضر يحفظ ضبط الذهن ويبعث على الراحة والاسترخاء، والأزرق يعين على المواجهة الفكرية...[6].

واللون قد يكون له أكثر من دلالة يتبنها الناظر، أو المتلقي، أو الناقد على وفق ما يحيط به من أمور لها وشيج به فضلا عما في المجتمع من أعراف، وتقاليد، ومعتقدات وثقافته، وثقافة مجتمعه، وقد تكون له دلالة رمزية متعارضة[7]، وبعد هذه الإطلالة الوجيزة عن دلالات الألوان عبر التاريخ نقول إنّ الألوان تكتسب رمزية تخضع لمحدّدات ثقافية وذاتية، كأن يحيل الأحمر على الخطر والعنف، والأزرق على الهدوء، والأخضر على الخصب، والأصفر على التفاؤل.

وبالعودة إلى اللون الأصفر الذي وظّفه المخرج في الشكل السابق فهذا إن دل على شيء فإنّما يدل على أنّ موضوع المسرحية فيه نوع من الأمل والتفاؤل، فالشمس هي رمز الحياة وبروز نهار جديد، فهي عبارة عن حافز من المؤلف المخرج للتعبير عن الواقع المعيش، وعن الوضعية التي يتخبّط فيها المواطن الجزائري في تلك الفترة - فترة الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي - وهذا العمل الدرامي مستوحى من عند المسرحي العظيم " **برتولد بريخت** " الذي تأثر به "علولة" كثيرا.

أما فيما يخص الأنساق البصرية الأخرى الموجودة في المشهد الأول هي أعمدة الحديد التي تتموقع على طرفي الخشبة التي سيتضح مدلولها فيما بعد، فتبدأ المسرحية بدخول الممثلين

الذين نعتبرهم "**قوالة**" جميعهم، فقد ركّز "علولة" على "القوال" كشخصية مركزية في أعماله، فلقد أعطاها سرد الحكايات عن طريق الغناء، وكان ذلك في مسرحيته (الخبزة) لكن كان أقوى ظهور لها في مسرحية (الأقوال)، أي بعد عشر سنوات من البحث والتنقيب في أسرار هذه الشخصية التراثية التي شغلت بال المؤلف وجعلته يتجول بين الأسواق والمدن الداخلية حتى يتمكن من حضور ومعاينة بعض الحلقات التي كانت تقام في الأسواق الشعبية، فلاحظ دورها في السرد الحكائي وكيفية تعاملها مع الجمهور وحاول بذلك نقل هذا النموذج البدائي، إلى منصة المسرح برؤية درامية جديدة جعلت من" القوال" نموذجا مسرحيا جديدا يتابعه المشاهد الجزائري باهتمام ليظهر عن طريق سرد أحداث وحكايات مشوقة يرويها عن شخصيات المسرحية.

لكن اللمسة الإخراجية تظهر مرة أخرى وذلك عندما نرى ممثل يذهب مباشرة لارتداء البزة المعلقة على أعمدة الحديد وهي دلالة من المخرج على شخصية "القوال" التي نعتبرها هنا الشخصية الرئيسة، فيبدأ "القوال" كعادته ليعطي لنا ملخص عن أحد الشخصيات وهي "علال الزبال" ويبدأ يصور لنا هذه الشخصية حتى في أبسط الأشياء التي تقوم بها.

أما فيما يخص الممثلين فيجسدون دور كل شخصية بامتياز، إذ نرى أربعة ممثلين لكن كلهم يؤدون دورا واحدا ألا وهو دور شخصية "علال الزبال"، ومنه نقول إنّ المخرج نجح في اختيار أسلوب مناسب وموحد ومتسق في الأداء التمثيلي، فجاء التمثيل في مجموعة ملحمية بريختية، فكان الممثلون بدرجات مختلفة يحملون أدوارهم ويشخصونها دون أن يتقمصوها أو يندمجوا فيها اندماجا كاملاً فنجحوا جميعا، دون استثناء، في تحقيق المعادلة الصعبة[8]: معادلة الاستثارة والإقناع الفكري والتأثير العاطفي. وهنا يدخل دور الإيماءات التي يعتمد عليها الممثلون، وبالتالي يقع الإيماء في العرض المسرحي في نقطة التقاطع بين التخييل والإنجاز، ولعل هذا هو ما يجعله مرتبطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه، فهو قد يسعفه في إبراز ملامح الشخصية باعتبارها كائنا متفردا جسديا أو سيكولوجيا، وعندها يقوم الممثل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدية والإيماءات فيكرّرها أثناء أداء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية، ويكفي أن يغيّر الممثل إيماءاته ليدرك المتفرج أنّه انتقل إلى أداء شخصية أخرى[9]، وهذا ما نجح فيه الممثلون حينما قاموا بأداء دور "علال الزبال" فنجد "القوال" يسرد لنا أفعال الشخصية لكن الممثلون يجسدون لنا أفعالها، وذلك من خلال الحركات والإيماءات التي يقومون بها، فهذا

ممثل يكنس الأرض وآخر يساعده على رفع القمامة التي يجمعونها، والشيء اللافت للنظر أنّ الوسائل التي يستعملونها هي وسائل بسيطة سنتكلم عنها فيما بعد لأنّها تدخل في الأكسوسوارات التي وظّفها المخرج في مسرحيته، كما نرى الإيماءة مثلا التي يقوم بها أحد الممثلين وهي التلويح بيديه، وذلك بعد سماع القوال يقول في وصفه لعلال الزبال: « يحي الناس في طريقو»، وكذلك الإيماءة التي تظهر جليا على أحد الممثلين وهي شد أنفه واستعمال يديه لتلطيف الجو أمامه وذلك بعد سماع القوال يقول: « الناس راهبا منه أو خايفة ألي يشد نيفو ويقول فيه ريحت الجيفة».

وبعد هذا الاستهلال للمشهد الأول يدخل القوالة لتقديم الشخصية الرئيسة وهي" الربوحي الحبيب الحداد" فيقدمونه عن طريق وصف كل أبعاد الشخصية(البيولوجية، والنفسية، والاجتماعية)، وبالتالي هنا سنتناول هذه الشخصية بأبعادها المذكورة لكن من ناحية دلالة حركة الممثلين.

ب/ دلالة حركة الممثلين في مشهد" الربوحي الحبيب الحداد":

يبدأ القوالة في تقديم شخصية "الربوحي الحبيب الحدّاد"إذ يقولون: « الربوحي الحبيب في المهنة حدّاد يخدم في أحد ورشات البلدية، في السن يعتبر كبير يبان يحوط على الستين في القامة قصير شوية السندان والمطرقة خلاو فيه المارة » .

وبالتالي بعد هذا المقطع "للقوالة" في وصف الحالة الاجتماعية والبيولوجية لشخصية "الربوحي" نفهم بأنّه كان يعمل حدّاد في أحد الورشات بالبلدية، لكن ما يؤكد ذلك أكثر هو حركة الممثلين المصاحبة للسرد في وصف هذه الشخصية، فمثلا نرى ممثل يؤدي حركة الضرب بالمطرقة ودلالة ذلك هي المهنة التي يقوم بها الربوحي، كما نرى بعد ذلك مباشرة حركة أخرى وهي حركة أحد الممثلين في التعبير للجمهور على قصر قامة الربوحي الحبيب وذلك بانحنائه قليلا إلى الأسفل، وهذه دلالة أيضا بالحركة على وصف القامة، ثم يبدأ "القوالة" بوصف الحالة النفسية لربوحي الحبيب وبذكر المحاسن والأمور الايجابية التي يتمتع بها فيقولون: « الربوحي الحبيب الحداد مشروح الخلق رائق محبوب كثير عند الخدامين قراينه. عمال الميناء، البلدية، والوحدات الصناعية... الربوحي الأسمر حديثه معطر كأنّه ماء زهر مقطر. والكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل. وحلوة في النغمة من خلال المصائب التي تعافر معاها. والتجارب المروية اللي شرب منها حجر في داخله فوائد ومعلومات كثيرة، المبادئ اللي يقودوه والمواقف اللي يأخذها

معروفة لدى الجميع، وجه واحد في الوسع وفي الشدة، الخطة اللي يمشي عليها واللا. اللي يقترحها مهما كانت الظروف، فتنه حول النقابة، إضراب من أجل الخلصة، أو جيران متخاصمين على الماء صالحة مفيدة، تحليله يوضح ويرمي للبعد يدقق كأنّه رافد معاه مراية الهند »[10]، ومن خلال هذا التقديم نفهم بأنّ الربوحي يحمل على عاتقه مشاكل كل الناس، وهذا ما تؤكد عليه زوجته وذلك حينما يسأل أحد الجيران مريم زوجته على أخبار السي الحبيب الربوحي ترد عليه: « تعبان كالعادة متحمل المخلوق بمصائبنا. وبمشاكل المغبنا... إذا جمع مع أصحابه يشدوه. وإذا تغيب عليهم بنهار يقصدوه للدار ويخرجوه. الليل وما طوله وهو يسبح في الهموم ويوزن في الحلول، مولى خيمتي ياناس مستشار البؤساء»[11]، وبالرجوع إلى العرض نرى ممثلة تؤدي دور مريم زوجة الحبيب الحدّاد بكل مهارة وإتقان، وبالانتقال إلى حركة أخرى وهي حركة الربوحي الحبيب وهو يرتدي ثيابه البسيطة البالية نرى أحد القوالة يؤدي هذه الحركة وكأن الربوحي أمامنا يرتدي ثيابه، في الحقيقة هذا تصوير رائع من الممثلين لأداء الشخصيات والمخرج كان حريصا على الحركات التي يقوم بها الممثلين لدرجة كبيرة وهذا واضح وجلي في العرض إذ أنّ اللباس لا يوجد حقيقة وإنّما هو مفهوم من دلالة الحركة التي يقوم بها الممثل.

وبالرجوع إلى الديكور وخاصة الأعمدة المذكورة آنفا إذ تعتبر هذه الأعمدة عبارة عن حديقة حيوانات البلدية التي سوف يعتني بهم الربوحي الحبيب، وهي دلالة من المؤلف المخرج على الوظيفة القصدية من وضع هذه الأعمدة ويتأكد ذلك بعد دخول أحد الممثلين يرتدي ثياب بالية رمادية مباشرة يفهم الجمهور أو المتفرج بأنّه الربوحي الحبيب الذي سبق للقوالة أن قدموه للجمهور، لكن هنا ونحن نتتبع الدلالات الموحية في العرض ننتقل إلى دلالات أخرى وهي دلالات صوتية، وفي الحقيقة العرض المسرحي هو الذي يفرض علينا ذلك.

ج/ دلالات الأصوات في مشهد الممثلين وهم يؤدون دور الحيوانات:

وبعد شد وجذب بين الربوحي وسكان الحي على حديقة المدينة والمشاكل التي تتخبط فيها من تخلي مسؤولي البلدية عنها وإهمالها، تحمّل الربوحي القضية وقال لهم: « من أجلكم وفي خدمتكم ولو بقطيع الراس نتجند ونلتزم بالقضية »[12]، وبعد زيارته للحديقة درس القضية بدقة وقرّر خطة في أولها قصد المكاتب والتكلم مع بعض الإداريين لكن اصطدم بالبيروقراطية الموجودة في الإدارة، وبالتالي علولة هنا أراد أن يصور لنا الواقع المعيش للشعب الجزائري لكن عن طريق التغريب، ويعتمد هذا الأسلوب على عدم استغراق الجمهور في الإيهام الذي يصنعه العرض

المسرحي التقليدي بأنهم يشاهدون شريحة من الحياة، أو الواقع، وبلور الألماني "برتولد بريخت" Bertolt Brecht هذا الأسلوب مستهدفا تشجيع الجمهور على مشاهدة الأعمال المسرحية دون اندماج انفعالي مع الأحداث المسرحية، أو التوحد مع شخصياتها.

وما حديقة الحيوانات سوى رمز منه على المجتمع الجزائري وما يتخبط فيه من مشاكل عديدة أهمها البيروقراطية، وبالرجوع إلى الربوحي الحبيب الذي لم يصغ إليه من طرف المسؤولين الثلاثة عشر الذين ذهب إليهم، قرّر الربوحي الحبيب الحداد بتنظيم حلقة تضامنية ودخل معه شباب الحي في العملية، وهذا ما يؤكده هذا المقطع« عادوا كل يوم وقت المغرب يلمو أكل ما يحصلوا عليه من مأكولات لحم. دجاج، عظام، قمح، نخالة، خبز، حشيش، خضرة، وفاكية، وحين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سرّيا للحديقة يتشبط ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة وراه تابعينوا قطط وكلاب الحومة »[13] وهنا تدخل دلالات الأصوات التي يقوم بها الممثلون، وهي أصوات القطط والكلاب الذين يتبعون الربوحي الذي يحمل الأكل لحيوانات الحديقة لكن المتفرج لا يرى هذه القطط والكلاب لكن بفضل دلالة الأصوات التي وظّفها الممثلون استطاع الجمهور أن يفهم بأنّ هناك كلاب وقطط يتتبعون الربوحي الحبيب وكذلك دور الممثل الذي يؤدي دور الربوحي الحبيب وهو يتحدث مع هذه الحيوانات إذ يقول لهم: « سكتونا شويا نلها بيكم من بعد الأسبقية للمسجونين نتوما ما كلتكم برا» ، وعليه نقول بأنّ المشهد الأول كان حافلا بالدلالات الحركية والصوتية، فالمشاهد لعرض مسرحية الأجواد يدرك جيدا هذه الدلالات، فمثلا في مشهد الربوحي وهو يقدم الأكل للحيوانات ويبدأ بالقرد الذي يصفه بالأقرب للإنسان في الصفة، فالمشاهد يرى ممثل يؤدي دور القرد وذلك عن طريق الحركة التي يقوم بها القرد وهي التسلق والمشاهد يرى هذا بالفعل فالممثل يتسلق فوق أعمدة الحديد التي توجد فوق الخشبة، وكأنّنا نرى أن ما يحدث أمامنا هو حقيقة، وكذلك حركة ممثلة وهي تؤدي دور البطة وذلك برفع يديها إلى الأسفل والأعلى، بالفعل نجح عبد القادر علولة في جعل الجمهور يدرك أنّ ما يشاهده حقيقة ولو لفترة قصيرة، وعرض مسرحية الأجواد جاء حافلا بالحركات والإيماءات، وذلك راجع لمسرح علولة الذي يعتمد على الممثل أكثر من أي شيء آخر؛ أي من العناصر المكونة للعرض المسرحي من ديكور وغيرها، إذا فمسرح علولة يعتمد على السمع أكثر من المشاهدة، وهذا ما أكده الممثلون وهم يؤدون دور الحيوانات وذلك من خلال الأصوات المصاحبة للسرد.

وفي ختام هذا المشهد الأول نقول بأنّه جاء حافلا بالدلالات الحركية والصوتية وذلك راجع لطبيعة مسرح علولة، وهو مسرح يعتمد على الممثل والسمع بالدرجة الأولى.

ثانيا/ الأكسوسوار ودلالته في المسرحية:

سأتناول الأكسوسوار ودلالته في مسرحية الأجواد كل مشهد على حدا.

أ/ المشهد الأول: يوجد في هذا المشهد اثنان من الأكسوسوارات ألا وهي الصناديق الثلاثة الخضراء التي وظّفها المخرج في هذا المشهد، ودلالة هذه الصناديق جاءت مؤكدة على دور "علال الزبال" الذي كان يعمل زبال في البلدية، وهنا دلالة الصناديق هي دلالة مشابهة على دورها في الواقع، لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو لماذا جاءت هذه الصناديق باللون الأخضر، واللون الأخضر كما سبق أن ذكرنا يستمد لونه من أشياء موجودة في الطبيعة كالنبات، وهنا إقحام اللون الأخضر كان مقصودا من المخرج لأنّ اللون الأخضر يدل على البيئة، وبما أنّ علال الزبال يعمل في البلدية كمنظف فيها لابد هنا من دمج هذا اللون ليتماشى مع الغرض المنشود وهو إبراز هذه الشخصية وما تقوم به.

ومنه نقول إنّ المسرح هو المجال الخصب للتجسيد الأيقوني، المبني على علاقات التشابه حسب "بيرس" **Pierce**، لكن التشابه في المسرح يبلغ ذروته حتى يصل إلى أعلى مراتب التماثل أو ما يسمى ب "التطابق الأيقوني **Iconic Identity**"[14].

أما فيما يخص الأكسوسوار الثاني، فتعريف الأكسوسوار يشمل كل الأشياء المحمولة، وفي الحقيقة الأشياء المحمولة في هذا المشهد هي قليلة إن لم نقل تكاد تنعدم لأنّ مسرح علولة مسرح فقير لا يعتمد على العناصر المكونة للعرض المسرحي بقدر ما يعتمد على الممثل، الذي بفضل قدراته يستطيع أن يوظف هذه العناصر، ومسرح علولة هو مسرح يعتمد على القوال والحلقة كمادة له، وفي هذا الصدد قد يسأل سائل إذا لماذا وظّف علولة هذا النموذج من المسرح في الخشبة، وعلية نقول بأنّ علولة أراد بهذا التوظيف هو نقل هذا النموذج البدائي(القوال والحلقة) إلى منصة الخشبة ليرى الجمهور دور القوال الذي كان أداؤه يشبه العرض المسرحي تماما، ينقصه فقط التجهيزات وفي هذا الصدد يقول "بولس مطر": في شهر رمضان من 1969، تعرفت لأول مرة على الحكواتي المحترف، كنت أرافق يومها ضيفي المؤلف والمخرج المسرحي الكوبي إدوارد مانيه (**Eduardo Manet**) الذي كان يزور لبنان ذلك الوقت. إنه

صديق من مدينة صيدا في جنوب لبنان دعانا إلى تلك الأمسية الرمضانية في "قهوة القزاز"الواقعة في الحي الشعبي للمدينة قرب مرفأ الصيادين...إنّ العرض الذي حضرناه لهذا الحكواتي كان مثيرا للغاية... لم تكن الحكاية التي رواها هي التي أثارت فينا الإعجاب بقدر ما كان شكل العرض الذي حضرناه مدهشا إلى أقصى حد. كان يستعين في سرده بثلاث أدوات لا تفارقه أبدا: الطربوش والحطة أو الكفية والعصا، كان استعماله لهذه الأدوات الثلاث يضيف مسرحة ما على سرده، فكانت عصاه مثلا تتحول إلى فرس أو سيف عند الحاجة..."[15].

وبالفعل هذا ما وظّفه علولة حينما اعتمد على القوال والوسائل التي يعتمد عليها فمثلا نرى القوالة في هذا المشهد كل واحد فيهم يحمل عصا تعرف في الجستوس الاجتماعي الجزائري (بالعكازة)، لكن هذه العصا ليست ثابتة في دلالتها، وفي هذا الصدد نقول بأنّ الأداة المسرحية هي إشارة إلى ما هو متخيل، فتستطيع مثلا أن تكون نموذجا أو عينة لكل ما لا يمكن عرضه على المسرح ولكل ما حكم عليه بالمكوث خارج الخشبة المسرحية[16] وهذا ما أراده علولة بتوظيفه لأداة العصا، فتارة تدل على أنّها أداة لرفع القمامة من الأرض وذلك في مشهد الممثلين وهم يؤدون دور علال الزبال، وتارة تدل على أنّها زرافة وذلك في مشهد أحد الممثلات وهي تؤدي دور الزرافة، وتارة تدل على دورها المعهود وهو الضرب وذلك في مشهد حارس البلدية وهو يحاول ضرب الربوحي الحبيب.

ب/المشهد الثاني: تدور أحداث هذا المشهد حول عكلي ومنور وهما صديقان منذ الطفولة عكلي يعمل طباخ في ثانوية ومنور حارس في هذه الثانوية، وبالتالي أراد المخرج أن يوظف هذا الفضاء ليظهر أمام الجمهور على أنّ الأحداث حقا تدور في مدرسة، وهنا تأتي الأكسوسوارات التي وظّفها، وهي كالتالي:

يرى الجمهور أو المتفرج في هذا المشهد مكتب فوقه بعض الكتب وكرسي في وسط الخشبة، وهي دلالة واضحة من المؤلف المخرج إلى الجمهور على أنّ مجريات أحداث هذا المشهد سوف تدور في مدرسة، وبالفعل تتأكد هذه الدلالة عندما نرى دخول ممثلة ترتدي مئزرا أبيضا، كما ترتدي نظّارات مما يشي هذا للمتفرج على أنّها أستاذة .

وبالتالي يعد الممثّل صاحب الامتياز في تجسيد العلامات وظهورها في المسرح فضلا على أنّ الممثل علامة بصرية تعكس الكثير من الدلالات الإيحائية أو الضمنية **Connotation**، وكذا الدلالات الصريحة أو الحقيقية **Dénotion**[17].

وعليه فالكثير من العلامات على الخشبة أنشئت من أجل الممثل، فالطاولة على الركح مثلا توضع ليجلس أمامها الممثل ويكتب أو يضع مرفقه عليها ويفكر، وامتزاج العلامتين (الممثل والطاولة) يعطي معنى إضافيا للمشهد المسرحي، فالطاولة هنا توشي بمنزلة الشخصية، كما توحي بالطبقة الثقافية التي ينتمي إليها، وكذلك من بين الأكسوسوارات الموجودة في هذا المشهد نجد ثلاثة صناديق غير أنّ هذه الصناديق ليست لرفع القمامة كما كانت دلالتها في المشهد الأول، بل تتحول دلالتها في هذا المشهد لتؤدي دور الطاولات التي يدرس فيها التلاميذ، وعليه نقول إنّ دلالة الصناديق ليست دلالة ثابتة، وذلك راجع لتوظيفها عدة مرات بوظائف مختلفة من قبل المخرج، وهذا أمر بديهي لأنّ المخرج المؤلف يريد أن يوصل أفكاره للجمهور وهذا عن طريق لفت انتباه الجمهور بأنّ الأشياء التي وظّفها تبدو وكأنّها حقيقية، وبالفعل هذا ما نجح فيه، فالمتفرج يدرك تماما أن ما يشاهده وكأنّه حقيقة.

ج/المشهد الثالث: من بين الأكسوسوارات في هذا المشهد نرى بعض الأشياء الموجودة في المستشفيات التي وظّفها المخرج لأنّ أحداث هذا المشهد تدور حول جلول الفهايمي الذي يعمل في المستشفى، ومن بين هذه الأشياء نذكر طاولة الطعام التي يقدم بها الطعام للمرضى ، لكن الملفت للانتباه حول هذه الطاولة هي طاولة حقيقية، وهنا راجع توظيفها بالشكل الحقيقي لخفة وزنها أولا ودورها الدلالي المعبّر ثانيا، وكذلك نرى من بين الأشياء التي توجد في هذا المشهد السرير الذي يحمل فيه المرضى وبالتالي نقول بأن كل هذه الأكسوسوارات في هذا المشهد هي حقيقية، وتوحي على ما يدور في مستشفيات الجزائر.

هذا فيما يخص الأكسوسوارات ودلالتها في هذا المشهد، لكن نعود بما بدأنا به سابقا وهي دلالة الحركات التي يقوم بها الممثلين ومدى تطابقها مع العمل الدرامي لهذا المشهد أو بالأحرى علامات العرض من حيث الأداء التمثيلي في تعبيره الحركي، فالحركة الأكثر جذبا للانتباه في هذا المشهد هي حركة جلول الفهايمي وهي الجري فوق الخشبة، والمؤلف المخرج أراد أن يظهر هذه الحركة للدلالة على الحالة التي آلت إليها هذه الشخصية العصبية وهي الجري لكي لا تقع في المشاكل مرة أخرى، لأنّ شخصية جلول الفهايمي شخصية سوية وتؤمن بالعدالة الاجتماعية. وهذا واضح وجلي على الممثل الذي يؤدي دور جلول الفهايمي هذا بالإضافة إلى التصوير الرائع من طرف الممثلين وذلك بالحركة فقط على الأوضاع المزرية التي تتخبط فيها المستشفيات في الجزائر، فالمشاهد لهذا المشهد يرى مثلاً ممثل يؤدي دور رجل مكسور وبيديه عصا يتكئ عليها،

ممثلة أخرى تؤدي دور امراءة حامل وهي تجري وتلتصق بالممرض، وهذا أكبر دليل على الواقع المزري الذي يعيشه الشعب الجزائري

لكن علولة أراد من خلال مسرحه للثورة التعبير على الواقع المعيش، وذلك عن طريق تحريض الجمهور للتغيير وإعادة البناء.

الخاتمة:

وما نخلص إليه في الأخير بعد قراءتنا لمسرحية الأجواد لعبد القادر علولة من حيث بناؤها الفني المتمثل في بلاغة الأنساق، هو أنّ المسرحي علولة أراد من خلال هذه المسرحية تسليط الضوء على فئة من المجتمع الجزائري ألا وهي فئة العمال وما تعانيه من فوضى وبيروقراطية، وذلك ناتج عن الحالة المزرية التي تعيشها الجزائر آنذاك، فأراد علولة من وراء عمله تثمين المجهودات الني يقوم بها هؤلاء العمال رغم العراقيل والصعوبات، وهذا ما كشفت عنه الأنساق المستخدمة داخل مسرحية الأجواد.

الهوامش:

[1]- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، ط1، الرباط، 2006، ص118.

[2]- نفسه، ص113.

[3]- نفسه، ص51.

[4]- عبيدة صبطي ونجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية، ط1، الجزائر 2009، ص39.

[5]- نفسه، ص41.

[6]- عبد الفتاح الحموز، سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، دار جرير، ط1، عمان، الأردن، 2011، ص170.

[7]- نفسه، ص170.

[8]- نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، مصر، 1999، ص186.

[9]- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص41.

[10]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، موفم للنشر، الجزائر 1997، ص،82.

[11]- نفسه، ص82.

[12]- نفسه، ص83.

[13]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص85.

[14]- حميد علاوي، النقد المسرحي العربي بين المناهج الغربية وتأسيس فعل القراءة، مداخلة في كتاب النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والممارسات والتحديات، المهرجان الوطني للمسرح المحترف من 24 ماي إلى 07 جوان 2011، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف – وزارة القافة- الجزائر. ص176.

[15]- السرديات وفنون الأداء، وقائع الملتقى العلمي: 18- 21 أكتوبر 2010 المهرجان الدولي للمسرح- الجزائر، ص123-129.

[16]- آن أوبرسفيلد، مدرسة المتفرج، تر: حماده إبراهيم، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1981، ص127.

[17]- حميد علاوي، النقد المسرحي العربي بين المناهج الغربية وتأسيس فعل القراءة، ص167.

سيميائية الفضاء في المسرح

الدكتور: الربيع بوجلال

جامعة محمد بوضياف- المسيلة.

ملخص

إذا كان النص الدرامي نسيج من الأحداث، فإن الدراماتوروجيا النسيج الثاني له، الذي يتكامل فيه عمل المخرج والممثل مع باقي العاملين في مجال المسرح،وبواسطتها فقط يتم تشغيل الأحداث على الركح فهي المسؤولة عن إخراج النص واختيار الموقف الذي نريد مع المتفرج تثقيفه أوتسليته أو إزعاجه أو نقده...الخ فهي مجبرة على متابعة العمل أقوالا وأفعالا وصوتا وإضاءة وفضاء وإيقاعا ولونا وماكياجا، وكل ما من شأنه إثارة انتباه المتفرج، وتحريك فكره وعواطفه.

وهذه المداخلة تسلط الضوء على دور الفضاء في صنع الاتصال مع الجمهور، وكيف يحوله الدرامتالوج من فضاء للمشاهدة إلى دالا تتعدد مدلولاته وتأويلاته وقد لا تنتهي

التمهيد:

تُعرف الجمالية المسرحية بأنها إعادة تعريف المسرح باعتباره فنا،وهو ما يوحي بإعادة تأسيس المعايير الجمالية للفن المسرحي، وعليه صارت المسرحية لا تُختزَل في النص و تتضمن مختلف عناصر تحقّق المشهد،والمكان المسرحي أحد عناصر هذا التحقق، ويتحدد المكان بعلاقته المادية والمعمارية، وهو أيضا المحافظ دائما وبشكل صارم على حدوده الفاصلة بمبان مخصصة للمسرح بل وتحمل اسم المسرح ،وما يعرض في الأماكن المفتوحة ليست منعزلة وان لم تغلق بشكل مادي عن بقية العالم.

وتهدف هذه المداخلة إلى التعرف على جماليات المكان وما يضيفه إلى بقية العناصر الأخرى التي تجتمع جمالياتها لتشكل فسيفساء المسرح.

المكان:

المكان،هو عالم الإنسان الأول، قبل أن يُقذَف بالإنسان في العالم، كما يدعي بعض الفلاسفة الميتافيزقيين فإنه يجد مكانه في البيت، و هذه الحقيقة البسيطة لها قيمة هامة،نعود إليها دائما في أحلام يقظتنا.[1] فالمكان من أهم العناصر التي تشكل جمال النص الفني ، وإذا ما عدنا إلى المتن الشعري العربي .قديما وحديثا نجد أن الشاعر العربي ارتبط كثيرا بالمكان الذي ولد فيه وعاش به، فشدّه إليه، وتغنّى به في شعره ،حتى وإن بعُد عنه جغرافيا،فهو من نفسه وروحه قريب،ومأثور الشعر العربي طافح بتلك الإشارات الجميلة التي تصور المكان، وتبرز الارتباط به،وما المقدمة الطللية إلا وجه من تلك الأوجه[2]

ضرورة المكان

المسرح فن نظري بامتياز ومساحة لاستراق النظر رسميا،ولكنه غالبا ما حُجّم إلى نوع أدبي فمنذ أن نشأ المسرح ارتبط بالمكان فحتى"أصول كلمة مسرح من الكلمة اليونانية"تياترون"،التي تدل

على المكان حيث كان المشاهدون يجلسون لحضورالمسرحيات،ولا تعير الاهتمام إلا جزئيا،لمكونات هذا الفن.[3]

لا يمكن أن نتصور عملاً فنياً أيا كان نوعه دون أن يحتويه مكان محدد مسبقاً ومتميزاً ومتفق عليه بتضاريسه وديكوراته وفيه يتم سير الأحداث والصراعات.وفي المسرح يشغل المكان حيزا كبيرا وأساسيا في العملية الإبداعية،وله خصوصية تحمل جزءاً من أخلاقيات وأفكار ووعي الممثل، ويعبر عن المشهد المسرحي والوضع الاجتماعي والنفسي و...الخ، ومن ثم يعبر عن مجتمع كامل.

تحديد المصطلح

يلتقي المسرح مع النص الأدبي باعتباره فنا من الفنون الأدبية،لكنه حين يخرج إلى الممارسة كعرض يصير ممارسة اجتماعية مجسدة تقوم على الفرجة.ترتبط بـ فضاء،مكان،حيز، فكل واحدة من هذه الكلمات شحنة دلالية تجعلها مختلفة عن غيرها وإن كانت تلتقي في مفهومها العام.ولكن يجب التعرف عليها

ورد المكان في القرآن الكريم في ثمانية وعشرين موضعا تحمل دلالات ومعاني متنوعة[4] منها ما يدور حول معنى (الموضع) و(المحل) ومنها ما جاء بمعنى(بدل)،في مواضع أخرى بمعنى (المنزلة).

أما في المعاجم اللغوية العربية "لسان العرب" فإن المكان يعني الموضع "وَالْمَكَانُ: الْمَوْضِعُ، وَالْجَمْعُ أَمْكِنة وأَماكِنُ، توهَّموا الْمِيمَ أَصلًا حَتَّى قَالُوا تَمَكَّن فِي الْمَكَانِ، وَهَذَا كَمَا قَالُوا فِي تَكْسِيرِ المَسِيل أَمْسِلة، وَقِيلَ: الْمِيمُ فِي الْمَكَانِ أَصل كأَنه مِنَ التَّمَكُّن دُونَ الكَوْنِ، وَهَذَا يُقَوِّيهُ مَا ذَكَرْنَاهُ مِنْ تَكْسِيرِهِ عَلَى أَفْعِلة؛ وَقَدْ حَكَى سِيبَوَيْهِ فِي جَمْعِهِ أَمْكُنٌ.[5]

كما يعرفه جلال الدين السيوطي في معجمه "مقاليد العلوم في الحدود والرسوم" بأنه:"هُوَ السَّطْح الْبَاطِن من الجرم الْحَاوِي المماس للسطح أَسْفَل الظَّاهِر من المحوى، وَقيل: مَكَان السَّطْح الْأَسْفَل الَّذِي يسْتَقرّ عَلَيْهِ شَيْء ثقيل"[6].وهو عند المتكلمين كما يرى الشريف الجرجاني:"الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وتنفذ فيه أبعاده".[7]

ويميز الشريف الجرجاني بين مكانين هما:

1/المكان المبهم: عبارة عن مكان له اسم نسميه به، بسبب أمر داخل في مسماه، كالخلف، فإن تسمية ذلك المكان بالخلف إنما هو بسبب كون الخلف في جهة، وهو غير داخل في مسماه.

2/المكان المعين: عبارة عن مكان له اسم سمي به، بسبب أمر داخل في مسماه، كالدار؛ فإن تسميته بها بسبب الحائط والسقف وغيرهما، وكلها داخلة في مسماه.[8]

المكان اصطلاحا:

اقتحم المكان الكثير من الميادين المعرفية فهو يستخدم في علوم إنسانية وطبيعية كثيرة بمعان متعددة، لكنها جميعا ترتبط بهذا المعنى العام.**فعلماء الفيزياء** مثلا أكدوا على كون المكان متحركا. أما المكان هندسيا فهو "وسط غير محدود يشتمل على الأشياء، وهو متصل ومتجانس لا تميز بين أجزائه ، وذو أبعاد ثلاثة هي الطول والعرض والارتفاع.... وإذا جمع بين الزمان والمكان في تصور واحد نشأ عنهما مفهوم جديد هو المكان الزماني ، وله أربعة أبعاد هي الطول والعرض والارتفاع والزمان.[9]

وفي علم الاجتماع،عند "ستوكولز" و"شوماخر" "المكان " بوصفه السياق الجغرافي والمعماري للسلوك[10]

أما علماء النفس فيؤمنون بأن" حقيقة المكان النفسية تقول إن الصفات الموضوعية للمكان ليست إلا وسيلة من وسائل قياسية تسهل التعامل بين الناس في حياتهم اليومية.[11]

و في الفلسفة له علاقة بمفاهيم أخرى منها:

الخلاء: أَلا يكون بَين الجسمين المتباعدين مَا يلاقيانه، وَقيل: هُوَ أبعاد مُجَرّدَة عَن الْمَادَّة، إِذا حصلت فِي مَادَّة حصل الْجِسْم.[12] وهو البعد المفطور عند أفلاطون، والفضاء الموهوم[13] عند المتكلمين،[14]

الحيز: هُوَ الْفَرَاغ المتوهم المشغول بالشَّيْء.[15] وعند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الذي يشغله شيء ممتد، كالجسم، أو غير ممتد، كالجوهر الفرد. وعند الحكماء: هو السطح الباطن من الحاوي المماس للسطح الظاهر من المُحوى.والحيز الطبيعي:ما يقتضي الجسم بطبعه الحصول فيه"[16].

المكان والرواية:

لعل دراسة شعرية الفضاء 1957 لغاستون باشلار هي التي نبهت النقاد والباحثين إلى أهمية المكان في الإبداع الروائي العربي ، فكان "غالب هلسا "هو أول الدارسين للمكان، وذلك في كتابه" المكان في الرواية العربية" درس فيه التأثير المتبادل بين المكان والسكان، وأظهر أن المكان ليس ساكناً، بل هو قابل للتغيير بفعل الزمان .وقد صنّف المكان في أربعة أنواع:

1/ المكان المجازي، وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، حيث نجد المكان ساحة للأحداث ومكملاً لها ، وليس عنصراً مهماً في العمل الروائي، إنه مكان سلبي، مستسلم، يخضع لأفعال الشخصيات.

2/ المكان الهندسي، وهو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياد، من خلال أبعاده الخارجية.

3/ المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي .وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي.

4/ ثم أضاف "هلسا" المكان المعادي كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر، ومكان الغربة، ويدخل تحت السلطة الأبوية ، بخلاف الأماكن الثلاثة السابقة فيراها أماكن أمومية.[17]

المكان في المسرح:

كان الجمهور الإغريقي عندما يتوجه إلى المسرح ليشاهد إحدى عروضه يرى مسرحا بلا سقف وان السماء فوقه، ففي بداية الأمر لم يكن المسرح الإغريقي يعرف هذا البناء المهول من المسارح الكبيرة بل كان يقدم عروضه الأولى على عربات ".[18] فالمكان في المسرح "يتحدد بعلاقته المادية والمعمارية بالمدينة من الأماكن المسرحية(المسرح الإغريقي ،مدرج المسرح الروماني ، أوبرا باريس

)[19] وكذلك يعني "أن يكون المكان المنصي بالنسبة للفنان الممارس كما هو بالنسبة للجمهور من المعطيات المهمة التي ينبغي له أن يعرف كيف يتصرف حيالها".[20]

فالمكان المسرحي هو مجموعة العناصر التي تتألف منها الأنواع المختلفة من الحركة، التي تشكل ضمير الفن عند الممثل،ومن الكلمات التي تشكل جسم المسرحية،ومن اللون والخطوط التي تمثل روح الديكور المسرحي، ومن اليقاع الذي هو ركيزة الرقص.[21]

ويمكن تقسيم المكان المسرحي على ثلاثة أنواع من الأمكنة يمكن حصرها في المكان والفضاء والإحساس التراجيدي. **ويحتوي النص المسرحي على ثلاثة أنواع من الأمكنة:**

. نوع يشار إليه في النص عبر الإرشادات المسرحية، ويسمى نص المؤلف.

. نوع يكتشف أثناء حوار الشخصيات،أو عبر الحوار الداخلي"المونولوج"ويسمى نص الشخصيات.

. نوع يكون "مكان العرض، وهو مكان خيالي يبنيه المتفرج في خياله وهذا النوع الأخير تجتمع فيه العناصر الخيالية الفردية كالذكريات وغيرها.

فالمكان المسرحي واقع معقد للغاية، بالقدر الذي يشتمل به، من ناحية، على مكان محسوس يتحرك فيه الممثلون (خشبة المسرح) أو يجلس فيه جمهور المتفرجين، ومن ناحية أخرى، على مكان مجرد يضم كل العلامات الحقيقية أو الضمنية الخاصة بالعرض. ويرى بعض الباحثين أن مصطلح المكان لم يعد كافيا لاستيعاب التطورات المعقدة التي دخلت على المكان المسرحي في العقود الأخيرة، وبدأ يدخل القاموس المسرحي تعبير:الفضاء المسرحي حيث لا تتوقف حدوده عند المكان المادي المبني على الخشبة،بل يتجاوزه ليشمل الصالة مكان المتفرجين والأمكنة التي يدل عليها، عبر علامات سمعية أو بصرية غير مادية.. أو الأمكنة التي يشار إليها عبر الكلام في سياق النص أو العرض،دون إغفال العلاقات التي تتشكل بين المنصة والصالة نتيجة توظيف الفضاء.

ويميز ميشال كورفان Michel Corvin بين ثلاثة أنواع من الفضاء في المسرح :

-1**الفضاء المسرحي** :ويشمل الممثلين والجمهور لعلاقة ما بينهما. وهو ليس معطى نهائيا، وإنما هو مقترح لقراءة شعرية وجمالية. وهو أيضا نقد لعالم التمثيل. و في جميع الأحوال فإن الفضاء المسرحي يلعب دور الوساطة بين النص الدرامي والعرض، وبين مختلف كودات العرض، وبين مكونات المشهد، وأخيرا بين الجمهور والممثلين.

-2**الفضاء الركحي** : وهو الفضاء الواقعي الخاص بالممثلين، ومنه المكان السينوغرافي الذي يعرف بكونه محدد ماديا في حيز معلوم.

-3**الفضاء الدرامي**: وهو فضاء تجريدي،لا يعني فقط العلامات الخاصة بالعرض المسرحي، ولكن جميع الأمكنة المفترضة في النص، أو تلك التي يرد ذكرها خارج المشهد. والمتلقي هو الذي يبني الفضاء الدرامي عن طريق الخيال.[22]

جماليات المكان:

جماليات المكان يمكن أن تدرس في القصيدة كما تدرس في النص القصصي أو المسرحي ،وإذا كان المكان عاملا مشتركا فلابد أن نجده بأشكال متناسبة في كل نوع من هذه الأنواع فهو عنصر جوهري،تتميز به المسرحية لأنه لا يمثل مكانا ذهنيا فقط متخيلا كما في القصة،لكنه متجسدا في المسرح ويخلق مشاهدا ذهنية عند المتفرج ومن هنا تأتي أهمية المكان في المسرح[23] فهو يكشف في المسرح عن وظيفته الأساسية،وهي الخلفية الدرامية للنص،ويشير نوع المكان إلى اختيار خاص للخلفية التي يقصد الكاتب الدرامي /الممثل إجراء أحداثه وصراعه عليها.[24]

1/الجمال:

يعرف الجمال لغوياً بأنه " صفه تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضا ،وعلم الجمال باب من أبواب الفلسفة يبحث في الجمال ومقاييسه ونظرياته ،ويقال جمالك :اصبر وتجمل

وجمالك ألا تفعل هذا :لا تفعله والتزم الأمر الأجمل "[25]. كما يعرف الجمال اصطلاحاً بأنه " نزعه مثاليه تبحث في الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني ، وتختزل جميع عناصر العمل في جماليه "[26]وكذالك " تفيد الجمالية بمعناها الواسع محبة الجمال ،كما كما يوجد في الفنون بالدرجة الأولى وكل ما يستهوينا في العالم المحيط بنا "[27] كما يعرف " بأنه اللذة المتحققة موضوعياً "[28]

2/مساحة الآداء :

جزء من الحيز والمكان المسرحي حيث يتجلى الممثلون وهذا التحديد لها يجعل منها مكانا رمزيا منيعا لا يمكن اختراقه من قبل الجمهور،حتى لو كان هذا الأخير مدعوا لاجتياح الجهاز المسرحي. وما إن يتمكن الممثلون جسديا من السيطرة على حيز الأداء حتى يصبح المكان مقدسا. إن حركات الممثلين هي التي تبني هذا الحيز ،وذلك بتجهيزه وباستعمال مساحته،وهكذا تكون مساحة الآداء مبنية بحركة الممثل،أو حتى بنظرة واحدة منه[29]

3/جمالية المكان

إن جمالية المكان المسرحي تعتمد في البدء على عنصر الخيال الذي يخلقه أو يصنعه الممثل عندما يوهم المتلقي على إدراك انه عندما يشير إلى فراغ فلابد أن يقنعه بوجود شيئا ما في حين أن خشبه المسرح هي عارية ، وهذا يتطلب امتزاج وعي وإحساس المتلقي مع الممثل وخياله المتربص تلقائيا في أن ما يشاهده هو حقيقة ماثله أمامه[30].

فعند فتح الستار في بداية العرض المسرحي يتم الكشف عن المكان ومحتوياته والموجودات من الأشياء والأجسام الثابتة والمتحركة في المكان؛ لذا صار لزاما على صانع العمل المسرحي استحداث أساليب فنية متطورة ،ليجعل من المكان يشكل متعة ولذة جمالية ،لأن تنمية التذوق الجمالي عند المتلقي الذي هو وثيق الصلة بسلوكه وحكمه على الأمور واتخاذ المواقف المؤثرة في الحياة فقد يرى الجمال في قطعة أثاث أو سلم أو خزانة ملابس أو زهرية أو أريكة نوم فيشعر بعلاقة وثيقة معها ثم

يستغرق في تصوراته وخياله وهو يسمع أو يشاهد ويضع لنفسه عالماً فريداً مشوقاً وينهمك فيه ويكاد يتمنى كل ما حوله وهو منتعش في مخيلة لحظة التمتع بماهية المكان.[31]

4/جمالية المكان بالديكور

يعد الديكور المسرحي واحدا من أهم العناصر المرئية على خشبة المسرح إذ أن ذلك العنصر يقوم بتشكيل الموجودات على خشبة المسرح من أثاث أو مناظر أو ما إلى ذلك من كل عناصر التشكيل البصري للكتل الموجودة على خشبة المسرح، فالديكور المسرحي في أبسط تعريف له هو كيفية التشكيل والتوزيع للكتل على الخشبة المقام عليها العرض المسرحي

وإذا كان المكان المسرحي محولا بحق للكتابة الدرامية من النص الكتابي القرائي إلى مشهدية، متاحة للسمع والبصر،فإن وظيفة الديكور فيه هي وظيفة الخادم للمكان بدرجة تكفل له الوصول إلى نفوس النظارة بالمعنى المقصود منه. لذلك فإن محاكاة الأوضاع شئ هام عند تمثيل الأشياء تمثيلاً رمزياً.

فالديكور الذي يملأ المكان المسرحي ليس عنصرا محايدا يضبط الخشبة فقط،بل هو عامل يزيد المكان ايحاءً، يندمج مع العرض إذا استعمل بشكل جيد، ويعول عليه باعتباره يشكل الركيزة البصرية، وأحد العوامل الدلالية الأساسية، فبمجرد ما إن يتعرف المشاهد على الديكور يحدد ماهيته، وعندما يكون من الضروري تمييز الوسط المشهدي يصير الديكور هو العلامات. فمن الصعوبة في المسرح إقامة حدود فاصلة بين الممثل والعالم المحيط به.

وهذه الوظيفة البراغماتية المهمة جدا لما يملأ المكان، تجعل منه منتجا لمعاني سينوغرافية تطعِّم نص الممثل[32]

ويشكل الديكور نوعين من الرمز:

1- الرمز المعنوى:

مثل إسدال الستائر الفسيحة لترمز إلى الرهبة والفخامة والعظمة والجلال واستعمال الإضاءة الخافتة والظلال لترمز إلى الحالات النفسية فالضوء الأصفر مثلاً يرمز إلى الغيرة والأحمر يرمز إلى الشر والدم..إلخ كما أن الظلال توضح الشكل ومكان الأشياء التي توضع على المسرح.

2- الرمز المادى:

مثل وضع شجرة ترمز إلى الغابة أو شباك ليرمز إلى المنزل او سلم ليرمز للدور العلوى أو جمجمة لترمز إلى الموت..إلخ. كما استعمل نظام المستويات المختلفة على أرضية خشبة المسرح ليتنقل عليها الممثلون فيسهل بذلك نقل الأثر إلى المتفرجين. ومن أشهر فنانى هذا المذهب جوردن كريج(gorden graig) المهندس المسرحى الأنجليزى وهو أول من نادى بالمذهب الرمزى الذى استعمله فى تصميماته وأعماله بكثرة.

5/المكان واللون

الألوان[33] ، من أهم الأشياء في التصميم وهي ما يمكن أن تشكل فرقاً بين التصميم الجيد والتصميم السيئ،والتفضيل اللوني عند الأفراد،يشكل حاجاتنا الماسة في الاختيار، مبرره لو أن الحياة التي نحياها في المنزل أو الدائرة أو الشارع بلون واحد فماذا سيحصل عندئذ؟ لذات السبب وغيره من الأسباب أمسى اللون في العرض المسرحي ذو أهمية بالغة في التأثير والتأثر، ولعل أدراك المصمم للعناصر الضوئية واللونية، ينبغي أن ترافقه معرفة عامة بردود الأفعال عند المتلقي أو ما يسمى (سيكولوجية الإدراك الحسي) وأن الإضاءة المسرحية تصمم لخدمة الممثل والفعل العام بوصفها احد عناصر التعزيز لأغراض الاستجابة العاطفية والفكرية والجمالية،كما أن الوظيفة الأساسية للضوء واللون تعمل على النقل الواعي و المقنع للطبيعة الدرامية في العرض،ذلك أن العين تعمل على تحويل صفات الضوء واللون معاً إلى المحفزات الحسية ومنها إلى الدماغ ليقوم بدوره بعمليتي التحليل والتركيب الآنية، عندها تتضح الصورة ويبرز المعنى .إذ أن وظائف الإضاءة هي مقياس قيمتها على المسرح

ووفقاً للموقف الاستنباطي يمكن أن نتصور الكيفية التي يبدو عليها اقتران اللون والضوء في العرض المسرحي مع الحالة الدرامية،

فاللون الفاتح والبارد يوحي بسعة المكان ويشيع الفرح والرؤيا الجيدة ,أما اللون الغامق فيوحي بضيق المكان ويشيع الكآبة لاسيما اذا كان المشهد في غرفه وتبدو الساحات التي ينتشر بها اللون الأصفر أكثر سعه من الساحات التي يسلط عليها اللون الأحمر أو الأزرق أو البرتقالي .وان إضافة أي لون غامق كاللون الأسود مثلا على أي لون يكسبه لونا فاتحا ,وتظهر الألوان الغامقة التي تسلط على الأرض ضعيفة وفاترة , الألوان التي تبعث الدفيء هي الحمراء والبرتقالي أما الألوان التي بعث على الشعور بالبرودة هي الزرقاء والخضراء وبالنسبة إلى الألوان التي تبعث في النفس الألم والحزن هي الألوان الغامقة كالأزرق والرصاصي ,أما الألوان التي تبعث على الشعور بالفرح والبهجة هي الألوان الوردية الفاتحة

فاللون يفرض نفسه على الصورة البصرية لكل مشهد، وأن قدرة المصمم الإبداعية تكمن في تحرير الصورة وفق ما تمليه عليه جمالية العرض.

الهوامش:

[1] ينظر: غاستون باشلار ،جماليات المكان،تر:غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت، ط2،1984،ص:38

[2] ينظر:محمد الصالح خرفي،جماليات المكان في الشعر الجزائري،أطروحة دكتوراه، مخطوط،إشراف،يحي الشيخ صالح،جامعة قسنطينة،2006/2005،ص:المقدمة.

[3] باتريس بافي ،معجم المسرح،تر: ميشال ف خطار،المنظمة العربية للترجمة،بيروت ط1،2015،ص:90.

[4] بركات محمد فارس، لمرشد إلى آيات القرآن الكريم وكلماته،دار قتيبة،ط4،1985،ص:458.

[5] إبن منظور،لسان العرب،دار صادر ، بيروت،ط3،1414هـ، ج13،ص:365 (م ك ن).

6 جلال الدين السيوطي، معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم،تح: محمد إبراهيم عبادة،مكتبة الآداب، القاهرة، مصر،ط1، 2004،ص:134

[7] الشريف الجرجاني ،كتاب التعريفات،تح: جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية بيروت –لبنانط1،1983،ص:227.

8 نفسه ،ص:227.

[9] ينظر: فيليب فرانك، العلم فلسفة الصلة بين العلم والفلسفة،تر: علي علي ناصف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت،ط1983،1،ص:162.

10 شاكر عبد الحميد، الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد العمري، مجلة فصول،مج13، ع4،1995،ص:249.

[11] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة و دار الثقافة ، بيروت،لبنان، ص:67.

[12] جلال الدين السيوطي، معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم،تح: محمد إبراهيم عبادة،مكتبة الآداب، القاهرة، مصر،ط1، 2004،ص:134

[13] أي الفضاء الذي يثبته الوهم ويدركه من الجسم المحيط بجسم آخر، كالفضاء المشغول بالماء أو الهواء في داخل الكوز، فهذا الفراغ الموهوم هو الذي من شأنه أن يحصل فيه الجسم، وأن يكون ظرفًا له عندهم، وبهذا الاعتبار يجعلونه حيزًا للجسم، وباعتبار فراغه عن شغل الجسم إياه يجعلونه خلاء، فالخلاء عندهم هو هذا الفراغ مع قيد ألا يشغله شاغل من الأجسام، فيكون له شيئًا محضًا؛ لأن الفراغ الموهوم ليس بموجود في الخارج، بل هو أمر موهوم عندهم، إذ لو وجد لكان بعدًا مفطورًا، وهم لا يقولون به، والحكماء ذاهبون إلى امتناع الخلاء، والمتكلمون إلى إمكانه، وما وراء المحدد ليس ببعد، لا لانتهاء الأبعاد بالمحدد، ولا قابل للزيادة والنقصان؛ لأنه لا شيء محض، فلا يكون خلاء بأحد المعنيين، بل الخلاء إنما يلزم من وجود الحاوي مع عدم المحوى، وذا غير ممكن.

[14] الشريف الجرجاني ،كتاب التعريفات، ،ص:100.

[15] جلال الدين السيوطي، معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم ،ص:72

16 الشريف الجرجاني ،كتاب التعريفات، ص:94.

17 محمد عزّام،شعرية الخطاب السردي،دراسة،منشورات اتحاد الكتاب العرب،2005،ص:66.

18 سامي الحصناوي، جماليات المكان الحر(الممسرح) في العرض المسرحي المعاصر :See more at - http://www.alnoor.se/article.asp?id=112955#sthash.w0lFZDvf.dpuf

19 سفليد، ان أوبرا : مدرسة المتفرج ، تر :حماده ابراهيم ، (القاهره: مهرجان القاهره الدولي للمسح التجريبي،1996)، ص56 - See more at:

20 سفليد ،ان وابرا ،المصدر نفسه ، ص:60

21 باتريس بافي ، معجم المسرح، ص:91.

22 ينظر: معمر بختاوي، المكان في المسرح،http://oriaart.com

[23] ينظر: سيزا قاسم وآخرون،جماليات المكان،عيون المقالات باندونغ،الدار البيضاء،ط1988،2،ص:21.

[24] ينظر: نفسه ،ص:22.

25 مصطفى ، ابراهيم واخرون :المعجم الوسيط،دار الدعوه، طهران ، ج1 ،ج2، ص:136

26 علوش، سعيد : المصطلحات الادبيه المعاصره ،المكتبه الجامعيه، الدار البيضاء، 1984، ص:36

27 جونسن،ر، ف :الجماليه ، تر : عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافه والاعلام ، بغداد 1978،ص8

28 نجم، حيدر : خيال وابتكار، دار الكتب للطباعه والنشر، جامعة الموصل،2001، ص:118.

29 باتريس بافي ،معجم المسرح، ص:**72**

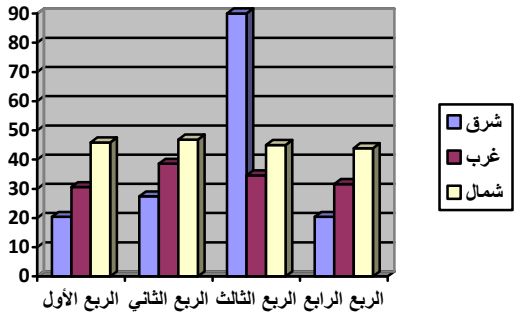
30 سامي الحصناوي، جماليات المكان الحر(الممسرح) في العرض المسرحي المعاصر http://www.alnoor.se/article.asp?id=112955#sthash.w0lFZDvf.dpuf

31 رعد نعمه عزيز،جماليات المكان الأليف في الدراما التلفزيونية،مجلة جامعة بابل،مج24، ع3،2016،ص:2493.

32 باتريس بافي ،معجم المسرح، ص:366،367.

33 الألوان الدافئة الألوان مثل الاحمر، البرتقالي، الاصفر تستعمل لتوصيل الغضب ، الكره ، الحقد

الالوان الباردة مثل الاخضر، الازرق، البنفسجي تعتبر من الألوان التي نراها عادةً في الطبيعة (الماء ، النباتات ، الخ) . تستعمل عادةً لإظهار الهدوء ، النشاطات الهادئة . تستعمل المستشفيات اللون الازرق المخضر ، مدموجان مع بعضهما البعض على الجدران ، وذلك



لإبقاء المرضى بأعلى درجة من الهدوء .

الفهرس

بيان الإشارة وتبيان الدلالة في التواصل غير اللساني

طالبة الدكتوراه: حيزية كروش

جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف.....09.

المسرح المدرسي بين النظرية و لتطبيق

الدكتوره: أسماء غجاتي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة.....22.

جماليات المكان في رواية وطن من زجاج لياسمينة صالح

الدكتور: عبد القادر العربي

جامعة محمد بوضياف المسيلة .....38.

قراءة في دراماتورجيا النص المسرحي

الأستاذ الدكتور: العمري بوطابع

جامعة محمد بوضياف المسيلة .....55.

مَسرحَة القصة الشّعبية مداخلها السيميولوجيّة و أبعادها الجماليّة

الدكتور: صالح قسيس

جامعة محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج.....67.

جمالية البناء الهيكلي في الخطاب النثري عند ابن الأثير (المثل السائر أنموذجا)

الدكتوره: باية بن مساهل

جامعة محمد بوضياف المسيلة.....80.

الشخصية التاريخية في رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج

الدكتور: أحمد أمين بوضياف. **الدكتور:** عمر عليوي

جامعة محمد بوضياف المسيلة.....105

خصائص الدرس البلاغي عند حازم القرطاجني من خلال كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)

الدكتور: أحمد لعويجي

جامعة محمد بوضياف المسيلة.....125.

دقة السّبك في نظم القرآن الكريم في ظل مسألة الفروق اللّغوية

الدكتور: نعمان سلطاني

جامعة محمد بوضياف المسيلة.....140.

الوظيفة الدراماتورجية (بين النص والعرض)

الدكتور: زكري بحوص

جامعة محمد بوضياف المسيلة.....157.

جيرزي جروتوفسكيوجماليات التشكيل في فن الديكور المسرحي- دراسة في الأشكال والمضامين-

الدكتور: محمد بدير

جامعة جيلالي ليابس- سيدي بلعباس-.....165.

الدراماتورج، وصلة بين النص الدرامي والعرض المسرحي.

الدكتوره: سعدية بن ستيتي

جامعة محمد بوضياف- المسيلة.....180.

بلاغة الأنساق، الديكور والأكسوسوار في المسرح الجزائري مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا

الدكتور: بلخير ارفيس . طالب الدكتوراه: بايزيد مهديد

جامعة محمد بوضياف- المسيلة.....194

سيميائية الفضاء في المسرح

الدكتور: الربيع بوجلال

جامعة محمد بوضياف- المسيلة.....206.