العدد التاسع 2018 / issn: 2070-1474

LOGOS
λόγος

اللوغوس

العدد التاسع

مجلة سداسية محكمة تصدر عن مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها جامعة تلمسان

الكينونة والزمان عند سارتر نحو فنومينولوجيا مغايرة لسؤال الزمنية
عمر بدري

ملامح نظرية القراءة عند جون بول سارتر
يوسف أمفزع

علاقة الأنا والآخر في فلسفة جون بول سارتر
خلوز جيلالي

فينومينولوجيا الجسد عند ميرلوبونتي
مجدي عز الدين حسن

ابن عربي: اللغة وكتابة الوجود
فتيحة عابد

السماع الصوفي وأثره في الموسيقى العربية
امحمد الشيخ

القراءة الجينيالوجية للفن في فكر نيتشه
كرمين فتيحة

مجلة لوغوس

دار كوكب للنشر والتوزيع
قطعة بودعو عبد القادر المسمار الجزائر
هاتف/ فاكس: 48-58-56-43 (0) 213 +
E-MAIL:KKOUNOUZ@YAHOO.FR

مجلة لوغوس

مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها

العدد التاسع

مدير المجلة: عبد القادر بودومة

رئيس التحرير يوسف بلعربي

لجنة القراءة والتحكيم

عبد القادر بودومة -الجزائر

أحمد عطار –الجزائر

محمد شوقي الزين –الجزائر

بخضرة مونيس –الجزائر

عبد القادر بلقناديل –الجزائر

مصطفى غوزي –الجزائر

عبد القادر لصهب –الجزائر

كريمة حاج أحمد –الجزائر

فتحي انقزو –تونس

محمد محسن الزارعي –تونس

احمد عبد الحليم عطية –مصر

جامعة تلمسان

تعبر المقالات والأبحاث الواردة عن أراء أصحابها وعليهم وحدهم مسؤوليتها ولا ترد إليهم هذه المقالات نشرت أو لم تنشر

فهرس العدد التاسع

جون بول سارتر: الفينومينولوجيا والأنطولوجيا.

الكينونة والزمان عند سارتر نحو فنومينولوجيا مغايرة لسؤال الزمنية

عمر بدري **11**

ملامح نظرية القراءة عند جون بول سارتر

يوسف أمفزع **18**

علاقة الأنا والآخر في فلسفة جون بول سارتر

حلوز جيلالي **22**

فينومينولوجيا الجسد عند ميرلوبونتي

مجدي عز الدين حسن **28**

ابن عربي: اللغة وكتابة الوجود

فتيحة عابد **45**

بـــلاغة النـــــص التـــــراثي البناء الحجاجي لخطبة النبي صلى الله عليه وسلم في الأنصار

بن عمارة محمد **54**

السماع الصوفي وأثره في الموسيقى العربية

امحمد الشيخ **64**

الملحون بين تفاعلية النص وسكونية النقد -قراءة في المدونة النقدية الجزائرية –

عبد القادر لصهب **70**

فن الملحمة في الشعر الشعبي بالجزائر الشيخ الشاعر محمد بن يعقوب أنموذجا

مصطفى غوزي **77**

القراءة الجينيالوجية للفن في فكر نيتشه

كرمين فتيحة **103**

امتدادات نظرية اقليدس في الفكر العلمي العربي (نظرية المتوازيات عمر الخيام أنموذجا)

أكرم بلخيري **113**

بول ريكور والمقاربة البيوإتيقية لمشكلة القيم في المجتمع المعاصر.

رباني الحاج **124**

مهارات القائم بالاتصال في القنوات الفضائية الجزائرية ومدى نجاحها في التأثير على الجمهور

بلحميتي محمد **137**

افتتاحية العدد

تتعدد الطرق بتعدد الامكانات التي نشق من خلالها تسيّرنا نحو الفينومينولوجيا، مما يمكنها من الإبقاء على نقطة النهاية مؤجلة مفضلة المكوث عند نقطة التدشين باعتبارها لحظة الابتداء لا غير، وضع تبنته مجلة لوغوس الفلسفية، من موقع إضافة أثر قد يساهم بدوره في التأسيس والإقامة، فاختارت لنفسها أسماء فلسفية ساهمت بصورة جدرية في تطوير الدرس، والبحث الفلسفيين، حيث سيكون ثمة معاودة للابتداء: هوسرل، هيدغر، ليفيناس، سارتر، ميرلوبونتي، باتوكا، ميشال هينري، مالديني، ديريدا، ماريون... لا واحد من هؤلاء فضل القول بالبدء بما فيهم مؤسس الفينومينولوجيا نفسه، ليس يوجد فينومينولوجيا بعيدا عن الابتداء، وكل قول بالبدء هو قول بالضرورة بالنهاية، الفينومينولوجيا هي ما يتعذر على كل بدء، وعليه سيكون سارتر (ج.ب) (1905-1980) هو الابتداء الذي فضلنا مباشرة البحث في حقيقة مشروعه الفلسفي، الذي تم ممارسة كل أنواع الاختزال الرهيبة عليه، شأنه في ذلك شأن العديد من الفلاسفة مثل: ماركس (ك)، وفرويد (س)، وداروين (ش)...

فهل يعقل ان يتم سجن "سارتر" داخل الوجودية باعتبارها مجرد نزعة، أو مذهب دون الالتفات إلى مصادره الأساسية التي غذت مؤسسته الفلسفية طبعا منذ لحظة الابتداء، اللحظة التي تميزت بالحضور الملفت للانتباه للفينومينولوجيا، وبدقة في استثمار سارتر للقصدية الفينومينولوجية، صبت للاندفاع والميل الشديدين نحو تطبيقها على ظواهر الوعي البشري.

بالإضافة إلى الملف انفتحت المجلة على اهتمامات فلسفية وفكرية أخرى متعددة، حيث تراوحت ما بين الدراسات الفنية والصوفية والايتيقية، فحض نيتشه برفقة ريكور وابن عربي وعمر الخيام، واهتمامات أخرى حول مهارات الاتصال، دراسة متميزة قدمها الأستاذ: بلحميتي محمد.

مدير المجلة

عبد القادر بودومة

الكينونة والزمان عند سارتر

نحو فنومينولوجيا مغايرة لسؤال الزمنية

عمر بدري جامعة صفاقس –تونس-

ملخّص: تهدف هذه المساهمة إلى استكشاف وجه من وجوه الأصالة الفلسفية لفكر سارتر، من خلال توضيح خصوصية المساءلة السارترية لمسألة العلاقة بين الكينونة والزمان باعتبارها فضاء إشكاليّا يتبوّأ سارتر بموجبه منزلة مرموقة داخل التراث الفلسفيّ عموما وداخل الحقل الفنومينولوجيّ خصوصا. ذلك أنّ تلقّي مشروع الكينونة والعدم (1943) من زاوية وجودية معهودة تحيط بقضايا الحرّية والسلب و الفراغ و الضّيق لا ينبغي أن يُسقط إمكانية التطلّع إلى فكر أنطولوجيّ يعيد تأهيل إشكالية الكينونة و الزمان ويقترح لها تحليلا فنومينولوجيّا يُضاف إلى ما تأسّس في أحضان المدرسة الفنومينولوجية الأولى (هوسّرل و هيدغر).

الكلمات المفتاحية: الزّمنية-الكينونة لذاتها-الحضور-الوصف الفنومينولوجيّ -العدمنة- الزمنية الكونية.

تقديم

اقترن البحث في فلسفة سارتر بنمط مخصوص من القراءة التي تهيمن على التلقّي التاريخيّ للمدوّنة السارترية، سواءً داخل الأوساط الفلسفية الفرنسية أو في المحاولات الجادّة التي قدّمها المهتمّون العرب بهذا الفكر. هذا النمط من القراءة السائدة قد ساهم فعلا في الإحاطة بالقضايا التي تطرحها فلسفة سارتر، من مثل أسئلة الحرّية والضّيق والقلق والالتزام والمسؤولية والاغتراب والثورة والعمل، وهي كلّها مفاهيم يشتغل عليها سارتر في مواضع متفرّقة من أعماله الأدبية والفلسفية. حتّى أنّ هكذا قراءة قد أضحت ترهن سارتر بعناوين وشعارات ثابتة من قبيل " فيلسوف الحرّية " أو " مفكّر الالتزام " أو " الأديب المقاوم "...[1]

هذه القراءات المختلفة، على أهمّيتها في تقديم نسقيّ لجوانب فلسفة سارتر، لم تُفلح مع ذلك في اختبار المنزلة التي يتبوّأها فكر سارتر بإزاء التراث الفنومينولوجيّ الذي يتجذّر داخله، ولا في الوعي بشكل كاف بالإضافة الأنطولوجية التي تشهد على أصالة عريقة تربط خطاب سارتر بخطابات الكينونة وتلحقه بـ: " صراع العمالقة حول الكينونة "[2]. وبصفة أخصّ، ظلّ السؤال السارتري عن الزّمان داخل تلك القراءات غير مشتغل به على نحو عميق برغم كونه يكاد يكون عقدة مسألة الكينونة كما يفهمها سارتر[3]. لذلك فإنّ الفرضيّة التي تنقاد إليها محاولتنا تتمثّل في الإعراض عن

[1] مثال ذلك شكل التلقّي الذي اختاره عبد الرّحمان بدوي في كتابه **دراسات في الفلسفة الوجودية**، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، 1980، ص ص، 261-284. وكذا دراسة كامل محمّد عويضة، **جان بول سارتر فيلسوف الحرّية**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993.

[2] Platon, *Sophiste*, 244 a.

[3] في الحقيقة لم تتوفّر الأدبيات السارترية على ما يمكن أن يكون اختبارا معتبرا وعميقا لوجه الأشكلة السارترية لمفهوم الزّمنية، هذا إذا استثنينا بعض الدّراسات التي تستبطن جهدا في التعريج الطّفيف على هذه المسألة. نذكر على سبيل المثال: Angèle Kremer Marietti « Jean Paul Sartre et le désir d'être » in. *Revue tunisienne des études philosophiques*, (Dossier : Multiple Sartre), N° 40-41, 2006, pp. 14-29.

الانخراط في هذا المسلك المعهود الذي يوجب على القارئ أن يتلقّى مشروع سارتر في **الكينونة والعدم** فقط من زاوية الفتح الوجوديّ، ومن جهة الإفلاح في تحليل خصائص الواقع الإنسانيّ (la réalité humaine). إنّنا نتخيّر قراءة هذا المشروع على نحو مغاير، من خلال النّفاذ إلى ما يشهد عليه نصّ 1943 من إضافة أنطولوجية تعيد هيكلة العلاقة بين الكينونة والزّمان، ومن تملّك لآليات الاقتضاء المنهجيّ الفنومينولوجيّ[1]. بصيغة أوضح، نحاول هنا إجلاء طبيعة وخصوصية اللّقاء بين الفنومينولوجيا والأنطولوجيا في مستوى مؤلّف **الكينونة والعدم**، وخصوصا في ضوء الكيفية التي يعيد من خلالها سارتر بناء وهيكلة العلاقة بين سؤال الكينونة وسؤال الزّمان.

التحليل ما بعد الميتافيزيقيّ لظاهرة الزّمنية: إعادة تشكيل العلاقة بين أبعاد الزّمن

يتبوّأ السؤال عن معنى الزّمنية منزلة متميّزة في مؤلّف **الكينونة والعدم**، من حيث هو يغطّي حيّزا هامّا من هذا المؤلّف. ذلك أنّ سارتر يخصّص كامل الفصل الثّاني من القسم الثّاني من مؤلّفه لمعالجة مشكل الزّمنية لا بما هو مشكل يبتدعه المنظور الوجوديّ ابتداعا لا أسلاف له[2]، ولا من حيث هو أيضا مشكلا جهويّا مستقلّا بنفسه عن الفضاءات الإشكالية التي يقتحمها الفكر السارتريّ. إنّ طرح مشكل الزّمنية عند سارتر هو من جهة **اقتضاء منهجيّ** يفرضه الانخراط في المسلك الفنومينولوجيّ الذي رسمه هوسّرل، وهو من جهة أخرى قد أضحى **ضرورة موضوعية** يُمليها التدبّر الوجوديّ لسؤال الكينونة[3]. إنّه بهذا المعنى يصبح لزاما على سارتر، وهو الذي أخذ على عاتقه مهمّة استثمار المنهج الفنومينولوجيّ، أن يعيد مساءلة ظاهرتيْ الزّمان والكينونة انتسابا لهوسّرل وتقويما جديدا للمنهج.

كما لا يفوتنا أن ننوّه بعمق التحليل الذي صاغه ميشال هار حول أنطولوجيا الزّمنية عند سارتر. أنظر كتابه:

Michel Haar, *La philosophie française entre phénoménologie et métaphysique*, Paris, P.U.F, 1999, pp. 35-65.

[1] في معرض فحصنا لأشكال التلقّي العربيّ لمؤلّفات سارتر، وجدنا أنّ الأستاذ عبد السّلام بن عبد العالي يُصدر في هذا الشّأن حكما يحسن بنا أن نتوقّف عنده قليلا. ذلك أنّه يعتمد على قول لعبد الرّحمان بدوي (مع غياب الإشارة إلى مصدره) لكي يخلص بعد ذلك إلى إنكار وجود أيّ تلقّ **فلسفيّ** عربيّ لأعمال سارتر، على اعتبار أن هذه الأعمال لم يتمكّن العرب من استكشاف عمقها الفلسفيّ و أنّ سارتر " لم يحضر بيننا فيلسوفا ". أنظر عبد السّلام بن عبد العالي، " نحن وسارتر " ضمن كتابه **حوار مع الفكر الفرنسيّ**، دار طوبقال للنّشر، 2008، ص 13-22.

[2] من المعلوم أنّ سؤال الفلسفة عن الزّمان يعود إلى أرسطو (**الفيزياء**، الكتاب الرّابع، من الفقرة 217 ب 29 إلى الفقرة 221 ب) مرورا بأفلوطين (الجزء الثالث من **التّاسوعات**) وأغوستين (الكتاب السادس من **الاعترافات**) وصولا إلى **الاستطيقا الترنسندنتالية** لكانط. ولعلّ التفكير الفنومينولوجيّ في معنى الزّمان يُضاف إلى هذه اللّحظات التأسيسية في فلسفة الزّمنية. وفقا لهذا الاعتبار، نقول إنّ محاولة سارتر استعادة سؤال الزّمن في **الكينونة والعدم** تكتسب أصالة فلسفية هي من عين جنس الأصالة الفلسفية التي تتميّز بها محاولات التّراث بعامّة.

[3] يشير الأستاذ يوسف بن أحمد إلى أنّ إحياء الفنومينولوجيا لسؤال الزّمان هو ما يحفظ لها طرافتها ومنزلتها المرموقة في تاريخ الفلسفة، وهذا الإحياء الفنومينولوجيّ للسؤال عن معنى الزّمان يعتبر أهمّ الإسهامات التي تشهد على أصالة الفكر الفنومينولوجيّ، وعلى تجذّره داخل التّراث. انظر في هذا الخصوص: يوسف بن أحمد، " هوسّرل ومشكل الزّمان الفنومينولوجيّ " ضمن **الكرّاسات التّونسية**، عدد 184، 2003، ص 27-70.

انتسابا لهوسّرل على معنى الوفاء للسياق الفكريّ الذي سمحت تحليلات هوسّرل بانفتاحه، وتقويما للمنهج على جهة استثمار فكرة القصدية في تطبيقها على ظواهر جديدة تختلف عن تلك التي ارتبطت بالوعي عند هوسّرل.[1]

إنّ معالجة سارتر لمشكل الزّمنية في **الكينونة و العدم** وفقا لهذه الاعتبارات، إنّما تجعل منه وريثا بارزا لمكاسب التفكير الفنومينولوجيّ في الزّمان على نحو ما صيغت هذه المكاسب أوّلا في دروس هوسّرل حول الزّمان لسنة .....[2] وثانيا في **الكينونة والزّمان** لهيدغر[3]. ومن هنا فإنّ ما ننتظره من المساءلة السارترية للزّمان هو استحداث وضع متميّز لظاهرة الزّمان يكون مغايرا، بمقتضى جدّته المفترضة، للوضع الهوسّرلي للزّمان المتعلّق بالوعي وكذلك للزّمان كأفق مميّز للكينونة كما بسطه هيدغر. لنبدأ إذن بمحاولة توضيح طبيعة وخصوصية المساءلة السارترية لظاهرة الزّمنية، وذلك من خلال الوقوف على الأفق الذي قاد سارتر إلى ضرورة مواجهة مشكل الزّمنية. إنّ سارتر يعلن في بداية الفصل المخصّص لدراسة معنى الزّمنية عن أنّ المقصود ليس مجرّد فحص وضعيّ وخارجيّ لمفهوم الزّمن في ذاته، بل هو توصيف فنومينولوجيّ لكينونة الزّمن[4] (l'être du temps) مع ما تفترضه هذه العبارة من تعيين أنطولوجيّ للمبحث.

ينطلق سارتر في بداية الفصل الثّاني من القسم الثّاني، وهو الفصل الذي يحمل عنوان "الزّمنية "، بالاعتراض على التصوّر المعهود للزّمن باعتباره سلسلة من الآنات المتقطّعة والمنفصلة عن بعضها البعض. إنّ تجزئة بنية الزّمن إلى عناصر الماضي والحاضر والمستقبل وإدراكها " كمجموعة تواريخ علينا جمعها كما لو أنّها سلسلة لا متناهية من اللّحظات الآنيّة " هي طريقة مغلوطة لا تتيح فهما فنومينولوجيّا عميقا للزّمن في حقيقته. و لذلك يعمل سارتر منذ البدء على تجاوز سذاجة القراءة السّائدة ويخلص إلى القول بضرورة فهم الزّمن كبنية مركّبة ومترابطة المكوّنات. يقول سارتر: "الطريقة الوحيدة لدراسة الزّمنية هي في مقاربتها ككلّ شامل يحدّد أجزاءها البنيويّة الثانويّة، ويعطيها معناها "[5].

إنّ فنومينولوجيا الزّمن التي يقترحها سارتر لا تتدبّر الزّمنية بإلحاقها بموضوع خارج عن ماهيتها، مثلما هو الحال في الدّراسة الأرسطية للزّمن في علاقته بالحركة الطبيعية الجسمانية، ولا أيضا من خلال شدّ الزّمنية إلى العنصر النفسيّ الرّوحاني العميق، على شاكلة ما ذهب إليه تحليل أغوستين للزّمن في علاقته الجوّانية بالنّفس. ولمّا

[1] إنّ فكرة القصدية هي أهمّ المكاسب التي استقاها سارتر من فنومينولوجيا هوسّرل، لكنّ الأساسيّ عند سارتر هو الكفّ عن فهم القصدية كما لو كانت فقط خاصّية تميّز الوعي، ومن ثمّ توجيهها نحو الظاهرة الأنطولوجية: الكينونة. وبالتالي فليست الحاجة التي فرضت استدعاء فكرة القصدية حاجة معرفية بقدر ما هي حاجة أنطولوجية. لعلّ ذلك ما يمكن أن نفهمه من العنوان الفرعي لمؤلّف الكينونة و العدم : "بحث في الأنطولوجيا الفنومينولوجية ".

[2] E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. H. Dussort, Paris, P.U.F, 1964.

[3] Heidegger, *Être et temps*, trad. E. Martineau, Paris, Authentica, 1985 (en particulier les § 65 et 69).

[4] سارتر، **الكينونة والعدم**، ترجمة نيقولا متيني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009، ص 169.

[5] **المصدر نفسه**، ص 169.

كان المنهج الفنومينولوجيّ يتحدّد كتحليل وصفيّ للظواهر، فإنّ فنومينولوجيا الزّمنية يجب أن تُفهم، خارج التّقليد التعارضيّ بين نزعة موضوعية طبيعية ونزعة نفسية جوّانية، بما هي تحليل للزّمنية في ماهيتها الأشدّ التصاقا بها، أي تحليل لمعنى ظاهرة الزّمنية على النحو الذي ينعطي به هذا المعنى إلى الوعي (هوسّرل) أو إلى الكينونة (هيدغر).

هذه التّحليلية السارترية لمعنى الزمنيّة تفرض على نفسها أوّلا تجاوز التصوّر العدميّ لأبعاد الزّمن، و هو التصوّر الذي يصادر على انعدام حضور و تقوّم ذاتي للّحظات: الماضي لم يعد موجودا، والمستقبل لم يوجد بعدُ، والحاضر لا يمكن الإمساك به ككيان. انطلاقا من عرض أمثلة مستقاة من الواقع المعاش، وعلى أساس مناقشة لمذاهب التراث (ديكارت وبرغسن خصوصا) تعتمد على مفاهيم الوعي والذّاكرة والإدراك والشّعور، يعترض سارتر على القراءة التي تكرّس انفصالية بين جهات الزّمن باعتبارها أبعاد معدومة فاقدة لخاصّية الكيان من جهة وأبعاد منفصلة عن بعضها البعض ولا ينتمي بعضها إلى بعض. هنا يدافع سارتر من جهة، عن تآلف بين آنات الزّمن بما هي كلّ مركّب ومن جهة أخرى عن تقوّم كينونيّ تتميّز به جهات الزّمن. فمثلا ثمّة علاقة: "علاقة أنطولوجية تجمع الماضي بالحاضر، فلا يظهر ماضيّ إطلاقا في عزلة كينونته كماض، حتّى أنّه من العبث البحث في إمكانية أن يوجد قائما بذاته: إنّه في حقيقته الأصلية ماضي هذا الحاضر"[1].

من أجل إثبات لا انفصالية أبعاد الزّمن، يتوقّف سارتر في تحليلاته الفنومينولوجيّة لمعنى الزّمن عند الفكرة التي يحملها الوعي عن الماضي كبعد مؤسّس لتركيبة الزّمن. انطلاقا من تأويلية عميقة لعبارة " كان "، يخلُص سارتر إلى استنتاج علاقة أصلية غير قابلة للانمحاء بين الماضي والحاضر. يقول: " إنّ فعل "كان" يعني أنّ الكائن الحاضر يجب أن يكون في كينونته أساسا لماضيه، وذلك بأن يكون هو نفسه هذا الماضي "[2].

ليس ثمّة بالنتيجة قطيعة بين الماضي والحاضر، فكلاهما جزء من كيان الذات الزّمنيّ، من حيثما هو كيان لا يقبل التجزئة ولا يحتمل التنصّل من طور ما من أطوار كينونته الخاصّة. ثمّة دائما، حسب سارتر، صلة ناظمة تحيل عليها عبارة "كان" بين ماضي الوعي وحاضره، على أنّ هذه الصلة ليست محض رابطة برّانية بمفعول موضوعيّ متخارج وغريب عن بنية الزّمنية ذاتها، بل هي رابطة أنطولوجية، خلالها يستشعر الوعي ألحّية حضور الحدث الذي مضى و كأنّه حاضر دوما في صميم الذاكرة. إنّ الوعي، بهذا المعنى، يحمل ماضيه حملا وتربطه به علاقة كينونة، حتّى لكأنّ فعل "كان" أو "كنتُ"، بمقتضى تشريح فنومينولوجيّ يباشره سارتر، لتنفسخ مدلولاته الصّرفية واللّغوية ليصبح دالّا على "أسلوب كينونة "[3].

إنّه من خلال إخضاع بعديْ الزّمن (الماضي والحاضر) لتفكيك فنومينولوجيّ عميق، يتمكّن سارتر من الوقوف على جوهر العلاقة بينهما استنادا إلى شعور الخجل. ذلك أنّ الماضي ليس أبدا لحظة قد عاشها الإدراك ثمّ انقطع

[1] **الكينونة و العدم**، ص. 173.

[2] **المصدر نفسه**، ص 178.

[3] **الكينونة و العدم**، ص 178

حضورها وتلاشت كينونتها و انعدمت استمراريّتها بمفعول حدوث الحاضر. الحاضر لا يقطع كينونة الماضي إطلاقا، والإحساس بالخجل في لحظة قد مضت إنّما يظلّ إحساسا ملازما للكينونة الحاضرة وينساب خلال نسيجها. لا ذوبان من جهة لإحدى اللّحظتين في الأخرى على نحو يمّحي فيه ماهية الماضي في بنية الحاضر، مثلما أنّه من جهة أخرى لا استقلاليّة بينهما على المعنى الذي تتباعد فيه المسافات بين الماضي والحاضر. تلك هي النّتيجة التي يتوصّل إليها التحليل الفنومينولوجيّ السارتري لبنية العلاقة الأنطولوجية بين أبعاد الزّمن. يقول سارتر مبيّنا هذه المحصّلة: "هناك عدم تجانس مطلق بين الماضي والحاضر، فإذا لم أكن أستطيع الدّخول إلى الماضي، فهذا لأنّه كائن(...) الواقع أنّ ذلك الخجل الذي شعرت به البارحة إنّما **هو دائما خجل في الحاضر**، لكنّه لم يعد لذاته في وجوده لأنّه لم يعد انعكاسا-عاكسا. يمكننا وصفه بأنّه لذاته، **لكنّه ببساطة موجود**(...) إنّه **خالد** في تاريخ حصوله"[1].

إذا اتّفق مع سارتر ضرورة مجاوزة النّظر إلى علاقة الماضي بالحاضر من جهة الانفصالية والاستقلالية و إدراكها كبنية مترابطة العناصر بمقتضى منطق أنطولوجيّ داخليّ، فعلى أيّ نحو ينبغي أن تُفهم هذه المرّة علاقة المستقبل بكلّ من الماضي والحاضر؟ إنّ المفهوم الأبرز الذي يستعمله سارتر لصياغة فهمه الفنومينولوجيّ لمعنى المستقبل هو مفهوم الممكن (le possible). وإنّ اعتبار المستقبل من جهة الإمكان هو أمر يضفي عليه خاصّية التأسيس، حيث المستقبل لا يجعلنا فقط أمام إمكانية عابرة أو أخرى، وإنّما هو أساس كلّ الإمكانات المفترضة والقابلة للتوقيع. يقول سارتر في هذا السّياق: "ليس المستقبل كائنا، إنّه يجعل نفسه ممكنا، ويجعل باستمرار كلّ الممكنات ممكنة "[2]. وبهذا المعنى يفتح فهم المستقبل كممكن سؤال الحرّية، من جهة أنّ الوعي يكون عليه الاختيار الحرّ بين شبكة من الإمكانات، اختيارا سوف يكون مسؤولا على تبعاته بعين حجم الحرّية التي تتاح له للاختيار.[3]

هكذا يتيح التحليل الفنومينولوجيّ للزّمنية قطعا مع التّصوّرات الميتافيزيقية للزّمن، وهذه التّصوّرات تكاد تظهر في نصّ سارتر تحت عنوانين أساسيّين: الزّمنية التعاقبية والزّمنية التتابعية. إنّ كلا هذين الموقفين من الزّمنية لا يستوفي معنى الزّمن في حقيقته، من حيث هو كلّ متّصل ومركّب لا تباعد بين آناته ولا انفصاليّة بين لحظاته. يتوصّل سارتر إلى هذه النّتيجة على أساس مناقشة حاسمة لأهمّ مذاهب التّراث الميتافيزيقيّ بخصوص الزّمن (ديكارت، هيوم، كانط، هوسّرل)[4]، مناقشة تخلص إلى إظهار لا كفاية الأفهام التقليدية للزّمن و تؤسّس لما يسمّيه سارتر

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 184. التّشديد من عندنا.

[2] **المصدر نفسه**، ص 197.

[3] خلافا لما يتراءى في كتابات سارتر من عزم صريح للخروج عن مسلّمات المذاهب الميتافيزيقية حول صيغة فهمها لكينونة الزّمن، يذهب ميشال هار إلى أنّ الفكر السارتريّ ظلّ سجين الثوابت التقليدية ورهين التقويم المثالي المعهود لمفهوم الزّمنية. يقول: " إنّ سارتر، خلال تحليله للعلاقة بين الزّمن والكينونة، قد أعطى الأولوية للحاضر على حساب المستقبل، تماما مثل كلّ الميتافيزيقيّين منذ أفلاطون ". أنظر:

Michel Haar, *La philosophie française entre phénoménologie et métaphysique*, op, cit, p. 59.

[4] إنّ استحضار سارتر المكثّف لأعلام الميتافيزيقا الحديثة يتزامن بشكل ملفت للانتباه مع غياب شبه كلّي للحوار مع أرسطو، باعتباره أوّل من صاغ تصوّرا تأسيسيّا حول الزّمنية في كتاب **الفيزياء**. ومن هنا السؤال عن منزلة الميتافيزيقا الأرسطية والمكانة التي يتبوّأها موقف أرسطو من الزّمن ضمن التحليلية الفنومينولوجية التي يباشرها سارتر في **الكينونة و العدم**.

أنطولوجيا الزّمنية، تلك التي يصبح الزّمن بمقتضاها مفهوما على معنى الإطار الكلّي الذي يستغرق علاقة الوعي بالعالم.

هذه المساءلة الفنومينولوجيّة للزّمنية مكّنت سارتر فعلا من اللّقاء بأهمّ المواقف الميتافيزيقية من قضيّة الزّمن. ذلك أنّ الخطاب الفلسفيّ التقليديّ بخصوص الزّمن، من ديكارت إلى برغسن، ومن لايبنيتز إلى كانط، قد بقي مرتهنا بنمط المعالجة الميتافيزيقية وتابعا للتأسيس النّظريّ لأيقونة الأنا أفكّر (ديكارت) أو القبليّ (كانط) أو الديمومة (برغسن). والعيب الذي يطغى على هذه التقويمات الميتافيزيقية يكمن حسب سارتر في كونها تعمل على شدّ مسألة الزّمن إلى فضاءات خالدة وغير متزمّنة. و هنا يكشف سارتر عن المفارقة الملازمة لميتافيزيقا الزّمن، تلك التي تسقط في الخلط الساذج بين الزّمنيّ وغير الزّمنيّ، وهو خلط يجعل الوعي غير قادر على اكتشاف حدود إدراكه الخاصّ: "إذا كانت كينونة الزّمن موضوع إدراك حسّيّ، كما سيُعترف بذلك، كيف يتشكّل الكائن المدرَك، أي كيف يمكن لكائن له بنية لا علاقة لها بالزّمن أن يدرك حالات في-ذاتها، معزولة في وجودها غير الزّمنيّ، فيعتبرها زمنيّة (أو يستهدفها قصديّا كزمنيّة)؟ "[1].

في الزّمنية بما هي البنية التحتية لوجود الكائن

إنّ قضيّة الزّمنية، كما سبق أن أشرنا، لا يستهدفها التحليل السّارتريّ كما لو كانت قضيّة قطاعية أو مشكلا مستقلّا بذاته، وإنّما يقع استهدافها من حيث علاقتها الملزمة بقضيّة الكينونة. لذلك فإنّ مفهوم الزّمنية مُلحَق ضرورة بهذا الأفق الأنطولوجيّ الذي يقصد تعيين نمط كينونة ما يسمّيه سارتر **الكائن-لذاته** على تغايره الجذريّ مع **الكائن-في ذاته**. فالتّحليل الفنومينولوجيّ للزّمنية يصبح إذن ضربا من الإعداد المنهجي الذي يمهّد لبروز فضاء إشكاليّ جديد ينتقل إليه سارتر في آخر الفصل الثّاني من القسم الثّاني من **الكينونة والعدم**، وهو الفضاء الذي يقع فيه طرح سؤال الكينونة انطلاقا من كونها كينونة داخل الزّمن أو كينونة متزّمنة. ماذا تمثّل الزّمنية إذن بالنّسبة إلى الكينونة؟

إنّه على عكس التّأسيسات الميتافيزيقية السائدة يحاول سارتر تجاوز المسافة التي ترسمها هذه المذاهب بين كينونة الكائنات و أفق الزّمنية، كما لو كانت كينونة الكائن، أي جوهره و ماهيته، إنّما ينبغي البحث عنها في فضاء الثبات و الدّيمومة و الخلود لا في فضاء التّزمّن و المائتيّة (la mortalité). وبالتّالي فإنّ علاقة الزّمن بالكينونة كما يفهمها سارتر ليست علاقة برّانية أو عرضية، ولا هي أيضا نقصان وعَوَز يعتريان الكينونة فيُفقدانها طابعها المجرّد واللّامتعيّن – وما العَوَزُ ولا النّقصانُ بكبت ولا بتعطيل للكينونة ضمن قناعات الموقف الوجوديّ – بل " إنّ الزّمنية

فباستثناء أربعة مواضع متفرّقة تشهد على استعادة خفيفة لأرسطو بهدف التبسيط أو ضرب المثال لا بغرض الانخراط في المناقشة أو الحوار الجدّي (**الكينونة و العدم**، ص 154، 159، 163، 620)، لا يقع أيّ استدعاء مقصود للتّصور الأرسطي للزّمن، وذلك أمر مثير بذاته قد يشغب المنشغلين بالدّراسات السارترية ويفرض تدبّره بشكل عميق وضمن مبحث مستقلّ عن شأننا هاهنا.

[1] **الكينونة والعدم**، ص 203.

لا يمكنها أن تكون سوى **علاقة وجود** في صميم الكائن ذاته "[1]. هكذا فإنّ خصوصيّة العلاقة بين الزّمن والكينونة يمكن اختصارها على هذا النّحو: بقدر ما تكون الزّمنية هي الخاصّية الأولى التي تُميّز الكائن، بقدر ما يكون الكائن مستغرَقا من حيث وجوده في زمنيّة جذريّة. ولْنقلْ ذلك في لغة سارتر، "وحده كائن ذو بنية وجوديّة معيّنة، يمكنه أن يكون زمنيّا في وحدة كينونته"، مثلما أنّه "لا توجد الزّمنية إلّا كبنية تحتية لكائن عليه أن يكون هو وجوده، أي كبنية تحتية لما هو لذاته "[2].

إنّ هذا التذويب السارتريّ للكينونة-لذاتها في أفق التّزمّن وللزّمنية ضمن وجود الكائن لذاته هي أهمّ النتائج التي توصّل إليها التّحليل الفنومينولوجيّ لأنطولوجيا الزّمنية. بهذه الكيفية، لا يبدو التّحليل السارتريّ بعيدا عمّا توصّلت إليه التّحليليّة الوجوداوية لزمنيّة الدّازاين عند هيدغر، على اعتبار أنّ الفتح الأنطولوجيّ الذي يدّعيه مؤلّف **الكينونة والزّمان** هو أساسا تحرير سؤال الكينونة، الذي طالما طُرح ميتافيزيقيّا في ضوء فهم خاصّ للزّمنية، من الارتهان بأفق الحضور (la présence/ousia). وبالتّالي فإنّ الهدف الذي ينهض لاستكماله هذا المؤلّف، فيما يُعلن هيدغر، يتمثّل في " توضيح معنى الدّازاين انطلاقا من الزّمنية وفهم الزّمن كأفق ترنسندنتاليّ لمسألة الكينونة "[3]. من **الكينونة و الزّمان** (1927) إلى **الكينونة و العدم** (1943) يجري الاهتمام بمسألة الزّمن، بنفس القدر، من جهة علاقتها الجوهريّة بمسألة الكينونة، فلمّا كان الفهم الميتافيزيقيّ للزّمنيّة هو علّة نسيان الكينونة (هيدغر) و أساس عمى المثاليّين عن خصوصية نمط وجود الكائن-لذاته (سارتر)، كان المطلوب إذن هو صياغة فهم فنومينولوجيّ للزّمن من شأنه إتاحة الإمكان لفهم ما بعد-ميتافيزيقيّ لسؤال الكينونة. لذلك كان على سارتر، مثلما هو الحال مع هيدغر وإن بتكاليف ومنطلقات وغائيّات أخرى، تغيير الفهم الجاري للزّمنية حتّى يصبح بالإمكان مقاربة الكينونة بشكل أصوب.[4]

إنّ التحليل الفنومينولوجيّ السارتريّ لزمنيّة الكينونة يستفيد بلا شكّ من الخطوة الهوسّرلية التي أدرجت مفهوم الزّمن ضمن مساءلتها لبنية تكوّن الوعي، كما يستثمر بعمق استنتاجات التّحليليّة الوجوداوية الهيدغرية التي تؤهّل سؤال الكائن ضمن تقويم لا ميتافيزيقيّ للزّمنيّة. ولكنّه من جهة أخرى يصرف هذه المكاسب الوافدة من التّراث الفنومينولوجيّ لخدمة أفق جديد من النّظر الوجوديّ في الكائن، من حيث هو نظر يطرح على الكائن مهمّة التّعديم (la néantisation) والتّجاوز والخروج عن الذّات نفيا لحاصلها ومُعطاها وجرّا لها إلى معاناة الفراغ والسلب والحرّية وإحالة للوعي إلى تجريب وضعيّاته الخاصّة.

---

[1] التّشديد من عندنا. **الكينونة والعدم**، ص 205.

[2] **المصدر نفسه**، نفس الصّفحة.

[3] Heidegger, *Être et temps*, op, cit, § 8, p. 43.

[4] مع ذلك لا يمكن لهذا التقارب الظّاهر بين هيدغر وسارتر أن يُجيز القول بتماهي تامّ بين المشروعين الفلسفيّين، وهذا ما يذهب إليه ميشال هار مثلا لمّا يعتبر أنّ ميتافيزيقا الذّاتية، تلك التي هي موضوع مجاوزة بمقتضى تقنية الجهر الفنومينولوجيّ عند هيدغر، قد ظلّت الأفق الذي تتحرّك ضمنه فلسفة سارتر الوجودية. عن هذه النقطة انظر:
Michel Haar, *La philosophie française entre phénoménologie et métaphysique*, op, cit, p. 57-60.

ملامح نظرية القراءة عند جون بول سارتر

يوسف أمفزع جامعة مولاي إسماعيل المغرب

ملخص:

لم تنطلق نظريات القراءة والتأويل من فراغ، وإنما كانت لها إرهاصات نقدية وفلسفية تتلخص أساسا في فلسفة الفن كما تمثلتها الوجودية، عند جون بول سارتر هذا المفكر، والأديب، والمسرحي، والفيلسوف الذي شيد نسقا فكريا متكاملا أعاد المعايير النقدية لنصابها، وقد اضطلع سارتر بمهمة رد سلطة التأويل للقارئ، بيد أنه انطلق من القاعدة الفلسفية، إذ يدرس سارتر الإنسان باعتباره ظاهرة مثله مثل الأدب، والتشكيل، والمسرح... التي تعتبر فضاءات إشكالية. وعليه، فقد وضع سارتر معالم نظرية جديدة في النقد، ستتطور بعدئذ لتصبح نظريات للتلقي.

الكلمات المفتاحية: القراءة، التأويل، سلطة القارئ، النقد، الوجودية.

تمكن التفكير النقدي من بلورة نسق جديد، تمثل في إحداث ثورة على النقد التقليدي. وبذلك، تم التأسيس لنقد مغاير لما عهدته الكتابات الحديثة، إلا أن هذا المنعطف ما كان له أن يتحقق بدون الإسهام الفكري والنقدي لجون بول سارتر، الذي يعتبر النواة الصلبة لنظريات التلقي والتأويل المعاصرة.

لم تنطلق نظريات القراءة والتأويل من فراغ، وإنما كانت لها إرهاصات نقدية وفلسفية تتلخص أساسا في فلسفة الفن كما تمثلتها الوجودية، عند جون بول سارتر Paul Sartre Jean (1905-1980) هذا المفكر، والأديب، والمسرحي، والفيلسوف الذي شيد نسقا فكريا متكاملا أعاد المعايير النقدية لنصابها، فقد هُمِّش القارئ تماما على حساب الكاتب-الإله، وقد اضطلع سارتر بمهمة رد سلطة التأويل للقارئ، بيد أنه انطلق من القاعدة الفلسفية، إذ يدرس سارتر الإنسان باعتباره ظاهرة مثله مثل الأدب، والتشكيل، والمسرح... التي تعتبر فضاءات إشكالية.

لقد وضع سارتر معالم نظرية جديدة في النقد، ستتطور بعدئذ لتصبح نظريات للتلقي. وبذلك، فإنه قد فكر قبل منظري الأدب في دور القارئ، باعتباره عنصرا أساسيا في التحقق القرائي للعمل الفني. ومن أجل النفاذ إلى عمق أطروحة سارتر يجب أن نتساءل حول مسألة الكينونة L'être، وإشكالية الحرية في القراءة، بوصفها إشكالية محورية في كتاب سارتر: "ما الأدب؟" Qu'est-ce que la littérature، الذي أدرج فيه سؤالا كان مفتاح ملامح نظرية التلقي وهو: لمن نكتب [1]((Pour qui écrit-on ?)). وبهذا، توهج سيرورة التفكير في دور القارئ.

---

[1]- Jean Paul Sartre : ***Qu'est-ce que la littérature ?***, Ed. Gallimard, Coll. Folio - Essais, Paris, 1948, P : 75.

*- (En-soi) في ذاته: يحيل هذا المفهوم الذي نحته سارتر إلى عالم الأشياء الفزيائية (ورقة، كأس، طاولة...)، إنه عالم ثابت وساكن، تكون الأشياء فيه في ماهيتها، حيث إن لها وظيفة محدودة تتمثل في ذاته (Pour-soi) لأجل ذاته: وينتمي هذا المفهوم إلى عالم الوجود فالإنسان كائن لأجل ذاته pour-soi، ويمكن أن نقول بدون ماهية تضعه إلى جانب الأشياء

ويبقى النص مجرد شيء ثابت بدون وجود قارئ، فالعمل الأدبي الذي لا قارئ له هو: شيء ((في ذاته)) (Un en-soi) *، أو كينونة ليس لها وعي بذاتها، فالقراءة تعد عملية اكتمال الكتابة، وهي التي تحدد ماهيتها، ذلك أن الماهية تتلو الوجود عند سارتر، فالإنسان يجب أن يظل حرا بالضرورة، إلا أنه بعدئذ مسؤول، فبدون حرية ستكون المسؤولية مجرد فكرة يوتوبية، فالإنسان حر والحرية هي الإنسان، وتتمثل الحرية كذلك في الاختيار؛ وبهذا المعنى، فالقراءة هي اختيار حر للإنسان. ولذلك، فإن إنتاج النص الفني وتلقيه، مشروط بحرية الكاتب أولا، والقارئ بعد ذلك، فكلاهما مسؤول عن سيرورة تأويل العمل الفني.

إن الإنسان هو مجال اللامنفعية L'inutile بامتياز، ولهذا السبب فهو غاية في ذاته، إلا أن سارتر يؤكد بأن عمله وحريته وصواب اختياراته الفكرية، هي ما يوفقه في الحياة. ولذلك، فإن الكتابة الناجحة في نظر ساتر، هي الكتابة الأدبية الملتزمة L'écriture Engager؛ فالفن يجب أن يصير آلية ليس فقط لأجل التعبير عن المشاعر العميقة الغاضبة، أو الفرحة، أو القلقة... وإنما من أجل الكشف عن خبايا العالم والإنسان ككل، "فالكاتب يجب أن يختار كشف العالم وكشف الإنسان بخاصة، ومن أجل الإنسان أيضا، لتمكينه من مواجهة الأشياء،"[1] وهو عن وعي تام بها ليعرف كيف يختار.

إن الكاتب الملتزم يعي أن للكلمة فاعلية، ويعرف بأن "عملية الكشف تعني التغيير، ذلك أن لزوم الكشف هو تصميم يهدف إلى التغيير."[2] فالكاتب الملتزم يجب أن ينفد إلى منتهى البنيات العميقة للمجتمع، ويؤكد سارتر على ضرورة كون الكاتب فاعلا في الوجود، حيث إن "الكاتب الذي يمتلك سلطة الكلام فإنه يقصد، ويفكك، ويأمر، ويرفض، ويتحدى، ويرفض، ويتحدى، ويتوسل، ويفحم، ويستجدي، ويزدري، ويومئ."[3]

الصمت أو المسكوت عنه

يشترك القارئ في عملية إدراك ما يسميه سارتر الصمت (Le silence)، "ففي عمق هذا الشيء (العمل الفني)، يوجد الصمت الذي لا يلهج به الكاتب."[4] وهذا الصمت مفترض في كل عمل فني، لأنه هو الذي يخول القارئ بناء النص الموازي (النص النقدي)، وهذا ما سماه إيكو المسكوت عنه (Non-dit)، أو البياضات النصية. وعليه، فإن الوجودية عند سارتر أعادت للقارئ مكانته داخل المنظومة الفكرية ككل، "ففي كلمة واحدة، إن القارئ الوعي بالكشف

Les Objet، فله إذن وجود حر وإليه يؤول أمر بناء ماهيته، غير أن الثابت أنه عدم Néant، وهذا المفهوم في نظر سارتر لا ينطبق إلى على الإنسان الذي يعتبر مشروعا Projet، فإذا سكن إلى الدعة والخمول كان في حكم الشيء الجامد، ولكن إذا كان إنسانا لأجل ذاته، فإنه سيكون فاعلا في الوجود؛ وبذلك سيصنع التاريخ ويثبت ماهيته.

[1]- Jean Paul Sartre: ***Qu'est-ce que la littérature ?***, Op. Cit., : 29.

[2]- Ibid.، P: 28.

[3]- Jean Paul Sartre: ***Qu'est-ce que la littérature ?***, Op. Cit., P : 25.

[4]- Ibid.، P: 51.

والخلق في الوقت نفسه، يستطيع خلق إبداع اكتشافي."[1] وعطفا على ما سبق، يتضح بأن هذا المفكر يعتبر من النقاد الذين فكروا في القارئ، قبل أن يهتدي له رواد نظرية التلقي.

ما من شك، في أن حرية الكاتب مرهونة بحرية القارئ الذي يضطلع بمهمة قراءة العمل الفني، معتمدا في ذلك على وعيه بذاته وبمسؤوليته تجاه الإبداع، فمواجهة الصمت هي محاولة للإدراك العميق والتزام دائم بالتأويل الواعي للأعمال الفنية؛ وقد تبين أن قانون القراءة والتأويل عند سارتر، يتسم بالحرية ولكنه مرتبط بالمسؤولية وبواجب الإدراك العميق للوجود بهدف تغييره جذريا.

تقويض سلطة الكاتب

يشير النقد الجديد إلى كون التفكير النقدي ليس مغلقا؛ ولهذا، كان قابلا للتعديل، وقد كان الكاتب يجتاح النقد ويقبض على الإبداع بيد من حديد، فاعتد بذلك، المالك الأبدي للعمل الإبداعي، حيث إن "أغلب النظريات النقدية تسعى إلى تفسير كيفية كتابة أثره الفني؛ ووفق أي رغبة، وإكراهات وحدود."[2] فالنقود التي صيغت في مرحلة ما قبل مؤلف (ما الأدب؟)، لا تحيل إلا على نفسها باعتبارها تأويلا مطلقا، فطبيعة هذه الممارسة النقدية تؤدي نحو "إرجاء النص إلى كاتبه، ما يعد إلزاما قبليا للنص بالسكون... إنه إغلاق للكتابة."[3] وعليه، فالكاتب غدى أسطورة أي أثرا يترك بعد ذلك طيفا، وهذا التصور قد كان حاضرا عند سارتر، الذي اعتبر القارئ كينونة شمولية للعمل الفني. وهكذا، "فالقراءة هي ميثاق سخي بين الكاتب والقارئ، فكل منهما يضع ثقته في نظيره، حيث إن كلاهما يستلزم الآخر."[4]

يربط جون بول سارتر الصلة بالقارئ، لأن النص كيفما كان جنسه يصير شيئا (في ذاته En-soi) دون قراءة، "فالموضوع الأدبي يتجسد في صورة دولاب يحتاج إلى حركة، تتمثل في فعل القراءة التي تبقى ممتدة."[5] والكينونة الشاملة للأعمال الفنية لا تتحقق إلا بالقارئ، الذي يأخذ على عاتقه مهمة ملأ الفراغ النصي الذي يسميه سارتر ((الصمت))، وإذ كانت "القراءة تعد تركيبا لفعل آخر يتمثل في الإدراك والخلق."[6] فالكتابة إذن دعوة للقارئ إلى مواجهة الوجود الموضوعي للنص؛ ولذلك، "فإن تأويل نص ما، لا يعني إضفاء المعنى عليه، ولكن الأمر عكس ذلك، يقوم بإحداث علاقات متعددة معه."[7]

---

[1]- Ibid.، P : 50.

[2]- Roland Barthes: ***Le bruissement de la langue***, Ed. Gallimard, Coll. Folio - essais, Paris, 1984, P : 34.

[3]- Ibid.، P: 68.

[4]- Jean Paul Sartre: ***Qu'est-ce que la littérature ?***, Op. Cit., P : 62.

[5]- Ibid.، P: 48.

[6]- Ibid.، P : 50.

[7]- Roland Barthes: ***S/Z***, Ed. Seuil, Coll. Point – Essais, Paris, 1970, P : 11.

نستطيع التأكيد، أن المقاربة النقدية التي اجترحها جون بول سارتر، تعطي القارئ كامل الحرية في تأويل العمل الفني، حيث إنه هو المسؤول عن ماهيته، وكما أن الإنسان يولد ((عدما Néant))، فالعمل الإبداعي كذلك يعد ماهية مجهولة، والقارئ فقط هو الذي يوجه عمله إلى مشروع تحقيق ((وجود Existence))، العمل الفني تأويليا. وتحت ضغط هذا الهدف، نجد أن سارتر قد نحت مفاهيم تساعد على القراءة، ومنها ((الأفق الترحالي))، الذي وجد له مكانا داخل مفاهيم نظرية التلقي في مدرسة كونسطونس الألمانية.

الأفق الترحالي

يستوقفنا هذا المفهوم في النسق النقدي الذي وضعه سارتر، بوصفه بناء لرؤية تحليلية، تنشد إمساك خيط ناظم للمعاني التي يحفل بها العمل الفني، وذلك بإنزاله إلى مستوى يكون فيه موضع أسئلة، يؤطرها هذا الأفق الترحالي L'horizon mouvant، "فحين نقرأ فإننا نتوقع وننتظر ونتأهب، ذلك أننا نتشوق إلى نهاية كل جملة ونستشرف الصفحات القادمة لتأكيد التوقع أو إبطاله، حيث إن القراءة تتكون من حشد لفرضيات متعددة، فمن الحلم نخلص إلى الاستيقاظ، ومن الآمال إلى تحطيمها، فالقراء هم دائما يتقدمون الركب؛ إذ يستبقون الجمل التي يقرأون، ما دام الأمل في المستقبل ممكنا وتتوطد حينئذ جزئيا، فيقدم ويؤخر الصفحات، فيفعِّل إداك دور الأفق الترحالي."[1]

إن قراءة العمل الفني ليست مجرد نظرة أو رؤية للعالم، أو إدراك للأشياء، أو طريقة جديدة في مقاربة الأعمال الإبداعية؛ فهي جدلية تأويل وإنتاج واع لنص نقدي موازٍ للنص الأصلي، وتراكم هذه القراءات يوفر زادا تأويليا مهما يمكن من إفراز أفق توقع تاريخي، ينم عن تجربة تتطور لتحقق ((البهجة الجمالية La joie esthétique)).

البهجة الجمالية

تحتل القراءة موقعا مركزيا في النسق الفكري والنقدي لسارتر، فالكاتب يبحث عن قارئ مفترض يعمل على تحطيم الصمت الذي يسكن الأعمال الفنية، وتندرج هذه القراءة في إطار المعاشرة الحسية للنص. و"إذا أردنا أن نذهب أبعد من ذلك، فإننا يجب أن نعلم بأن الكاتب مثله مثل كل فنان، يهدف إلى منح القراءة نوعا من العاطفة والحنان، والذي نسميه عادة اللذة الجمالية، والذي سأطلق عليه عن طواعية مصطلح ((البهجة الجمالية La joie esthétique))."[2] حيث إن هذا المصطلح، هو أكبر إثبات بأن المسافة الجمالية أو اللذة والمتعة النقدية، لها خلفية نصية في كتابات جون بول سارتر نفسه. وعليه، فإن هذه المفاهيم الفلسفية والنقدية، قد ألهمت كثيرا من رواد نظريات القراءة وأولهم رولان بارث، وأساتذة مدرسة كونسطونس الألمانية، التي استفادت من هذا الإرث الفلسفي والنقدي، لتؤسس لفعل التلقي النقدي التاريخي والجمالي عند ياوس وإيزر.

[1]- Jean Paul Sartre: ***Qu'est-ce que la littérature ?***, Op. Cit., P : 48.

[2]- Ibid.، P: 64.

علاقة الأنا والآخر في فلسفة جون بول سارتر

حلوز جيلالي مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها

جامعة تلمسان

الملخص:

أصر سارتر على ضرورة وجود الغير حين جعل الأنا موجود في مقابل الأنا افكر اعترافا منه بوجوده في العالم و بين الأشياء في صراع دائم مع الأخر، في مشاركة تعد وسيطة للتواصل بين الوعي لدى الأخر ووعي الأنا ، على اعتبار أن الغير هو عنصر مكون للأنا ولا غنى له عنه في وجوده ، غير أن العلاقة الموجودة بينهما هي علاقة خارجية وانفصالية ينعدم فيها التواصل ما دام يعامل بعضها كشيء و ليس كأنا أخر ، و هكذا يصبح الغير جحيما بالنسبة للأنا ، رغم أن سارتر يعتبر وجود الغير ضروري لوجود الأنا ووعيه بذاته بوصفه ذاتا حرة متعالية.

الكلمات المفتاحية: الأنا، الآخر، الفينومينولوجيا، الذات المتعالية، الوجود.

تقديم

إن إشكالية مفهوم الشخص متعددة الأبعاد ، بين الشخص الاجتماعي والتاريخي وما إلى ذلك، فكل شخص ذات واعية حرة مسؤولة، الشخص كائن قائم بذاته ولذاته، ولكنه كتفكير ليس فردا معزولا عن الأخر أو بالأحرى لا يمكن الإقرار به وبكيانه إلا مع الأخرين حتى تتحقق الغايات والمشاعر والمواقف المشتركة والمعان المختلفة كالحزن والفرح والعداوة والتسامح، فهذه المعان لا تأخذ مكانها إلا داخل الارتباط الكياني بالأخر أو الغير، فكل تلك المقومات لا يصبح لها معنى و لا تؤدي وظائفها إلا بوجود هؤلاء الغير الذين يتممون العالم الإنساني، ويحققون وجوده هذا المفهوم العام الذي يأخذ أبعاده داخل هذا الكيان المتكامل الذي يعكس تلك العلاقة بيني وبين غيري .

إذن فتحقق الوجود الانساني مرهون بحضور ذوات انسانية أخرى ذوات الغير، فلا يمكن لأي " أنا " أن تعيش بمعزل عن أخرين حتى تتحقق ذاته والوعي بها، فحضور الغير مسألة أساسية وضرورة ملحة بالنسبة للأنا، والغير هاهنا يكمل وعي الأنا بذاتها ووعي بوجودها.

إن مسألة الغير ضاربة جذورها في تاريخ الفكر الفلسفي منذ اليونان، غير أن هذا المفهوم لم يتبلور باعتباره آخر بل كل ما في الأمر اعتباره كل ما ليس ومخالف للذات، في حين تمت بلورة هذا المفهوم في العصر الحديث مع هيجل خاصة الذي جعله محور جدليته، وجعل إدراك الماهية رهن الأنا في علاقتها مع الأخر ،إلا أن الفلسفة المعاصرة اعطت أبعادا أخرى لهذه الالزامية في الحضور بين الأنا والأخر خاصة عند فلاسفة الذات، والفلاسفة الفرنسيين خاصة أمثال ليفيناص ومرلوبونتي وريكير و سارتر و غيرهم، فما هو الغير يا ترى؟ وما علاقته بالأنا؟

إن الهدف من وراء هذه الأسئلة هو الكشف عن تلك العلاقة المرتبكة بين الأنا والاخر في مسيرة تطورها في ثنايا الفلسفة المعاصرة، وعلى وجه الخصوص في الفلسفة الفرنسية المعاصرة مع كل من ليفيناص مرلوبونتي وسارتر على

وجه الخصوص. فكيف نظر سارتر إلى الأنا في علاقتها مع الغير؟ هل من الضروري حضور الغير حتى تعي الأنا وجودها وتتحقق هويتها؟ هل حضور الغير مشاركة مدعاة للسلام؟ أم أن اضطهاد الغير أمام مركزية الأنا هو ما يجعل الأنا تعي أناها؟

الذات يستجلب الحديث عن الأخر، لذلك فالارتباط بين الغير و الذات وثيقة، كعلاقة ضربت في اعماق التاريخ البشري، فقبل سقراط كان اليونان لا يولون الاهتمام بالإنسان، بل كان اهتمامهم يتمحور حول كل ما هو ديني ومسرحي، أما الاهتمام بالإنسان فقد ارتبط بسقراط انطلاقا من المقولة الشهيرة (أعرف نفسك بنفسك)، لكن الأجدر كان والاحرى به وقد قضى حياته محاورا لغيره، أن يغير من تلك الحكمة لكي تصبح (أعرف نفسك بغيرك)[1]

ومع أفلاطون تسامى الانسان أو الفرد عن طريق ما يضمره لغيره، سواء الحب أو الكراهية أو الانانية، وهذا الاضمار الذي يعكس حضور الغير دائما، والذي صرح به أفلاطون، وكذا عند الرواقيين ومن بعدهم القديسين والفلاسفة والمفكرين. ومنهم المتأخرين وصولا إلى سارتر وقبله الوجوديون كيركيغارد وجبرييل مارسيل، فمما ميز الفلسفة الوجودية إلحاحها المستمر والدائم بضرورة وجود الآخر، فالمفكر الذاتي على حد تعبيرهم لا يمكنه الحكم على ذاته، بل على غيره لأن كل حكم معناه المقارنة فحكمك على نفسك يعني حكمك على غيرك.

لقد تطرق سارتر إلى قضية الغير على إثر الانتقادات التي قدمها لكل من هوسرل هيغل وهيدغر، إن مقولة سارتر الأساسية هي (الموجود لأجل ذاته) أي الوعي، وأول ما يميز الوعي هو الحرية، ويرى سارتر أن الموجود لأجل ذاته يحيل نوعين من الوجود فوجود الاخر يكشف عن النظرة الفينومينولوجية للشعور بالخجل.[2]

يستند سارتر إلى الوعي في فلسفته ذلك الموجود لذاته بالإضافة للموجود للأخر الذي يكشف عن الشعور بالخجل الذي هو صورة من صور الوعي، فالخجل صورة ذاتية صرفة والخجل يصلني بنفسي وأيضا أمام شيء ما ، لذا كان وجود الغير واسطة وظهوره يجعلني انظر إلى نفسي كموضوع فأنا في حاجة إلى غيري وأنا أتعرف على نفسي كما يراني غيري فالوجود لذاته يرتبط بالوجود للغير فهما شكلان لا ينفصلان من الوجود[3].

فالعلاقة بين الأنا والاخر ليست علاقة معرفة، وإنما هي علاقة وجود فلا ينبغي أن أسعى لفهم وجودي ووجود الأخرين على أنها موضوعات معرفة متبادلة، بل ينبغي أن أتوطد في وجودي، وأن أقيم مشكلة الأخر ابتداء من وجودي، أما الفلسفات التي تناولت العلاقة بين الأنا والأخر على أنها علاقة معرفة مثلما تعرف المثالية والواقعية[4].

[1] فؤاد كامل – الغير في فلسفة سارتر – دار المعارف في مصر –دط.دت. ص12

[2] حبيب الشاروني –فلسفة جان بول سارتر ، منشأة المعارف بالأسكندرية دط. دت ص 163.

[3] حبيب الشاروني – فلسفة ج ب سارتر ص 164.

[4] j.p Sartre .l'être et le néant .Essai a l'ontologique phénoménologique .Ed .Gallimard .1943.p 275-277.

يصرح سارتر أن مسألة الأخر تطورت وتقدمت بإسهام كل من هوسرل و هيدغر و هيجل. فهوسرل تقوم عنده العلاقة بين الأنا والاخر عن طريق العالم. (لأن العالم كما ينكشف للوعي يحيل إلى الأخر باعتباره شرطا لتأسيس العالم)[1].وبما أن الأنا هو جزء من العالم، فالأخر يظهر كذلك من حيث هو شرط لتأسيس الأنا، فبالنسبة لهوسرل العالم كما يتجلى للوعي هو علاقة داخلية بين المونادات أو الجواهر الفردانية. والأخر ليس حاضرا في العالم كظهور عيني أمبريقي فحسب، إن الأخر موجود دائما هناك كطبقة من الدلالات المكونة للموضوع الذي أتفحصه.

إلا ان سارتر لا يرى هذه العلاقة كافية لإثبات وجود الأخر وتبقى مجرد احتمال لا أكثر، إن الغير بطبيعته موجود خارج العالم. أما في فلسفة هيغل فهي تظهر في الصراع بين العبد والسيد فكل طرق سواء الأنا أو الأخر يسعى لتحطيم الأخر من أجل تأسيس ذاته.

أما هيدغر فقد نظر إلى المسألة نظرة أنطولوجية، وهو ما يميز هيدغر عن غيره فهو لا يتناول العلاقة بين الذات والأخر على أنها علاقة عقلية، لا بل هي علاقة وجودية. إلا أن ما يأخذه سارتر على هيدغر هو أنه لم يبدأ من الكوجيتو، ويعتبر ذلك إخفاقا، وهذا إن دل فإنما يدل على أن سارتر انطلق من الكوجيتو، وربط اكتشاف الاخر باكتشاف الأنا، فالمشكلة الحقيقية في نظر سارتر ليست في وجود الأخر فوجود الأخر لا يحتاج إلى برهان، بل المشكلة هي العلاقة بالأخر: "فإذا لم يكن الأخر حاضرا حضورا مباشرا أمامي، وإذا لم يكن وجوده مؤكدا مثل وجودي فإن أي تخمين عنه يكون خال من أي معنى".[2] "فمن المؤكد أنني لا أخمن وجود الأخر ... وإنما أجد الاخر نفسه وأقره باعتبار إياي أي باعتباره كل من عداي."[3]

وجود الغير والوجود لأجل – الغير عند سارتر:

سبق وأن رأينا ان المقولة الأساسية في فلسفة سارتر هي (الموجود-لأجل –ذاته) أي الوعي فسارتر يعتمد في فلسفته على الوعي، ذلك الموجود لأجل ذاته وما يميز الوعي الحرية بالإضافة إلى الموجود في ذاته، والموجود للأخر، يرى سارتر أن "الموجود – لأجل ذاته يحيل إلى نوعين أخرين من الوجود هما: وجود الأخر والوجود – لأجل الآخر، وهذان النمطان للوجود يضيفان معاني جديدة للحرية"[4].

أما وجود الأخر يكشف عن الشعور بالخجل، والخجل صورة من الوعي وهو لا يصدر عن تأملات الذات لنفسها أبدا. الخجل عاطفة تكشف لنا عن التركيب الوجودي، ف فضلا عن أنه حالة ذاتية صرفة، نراه يزيد على الحالات الذاتية الصرفة أنه محيل إلى شيء غيره، وفي نفس الوقت الذي يحقق فيه الخجل صلتي بنفسي، ... اكتشف أنني

[1] حبيب الشاروني. فلسفة ج ب سارتر ص 165.

[2] j.p Sartre .l'être et le néant .Essai a l'ontologique phénoménologique p308.

[3] j.p Sartre .l'être et le néant .Essai a l'ontologique phénoménologique p309.

[4] حبيب الشاروني. فلسفة ج ب سارتر ص 163.

أخجل من نفسي كما تبدو للغير، و ظهور الغير يحملني على النظر إلى نفسي كموضوع إذ أنني كموضوع أبدو للغير ... وهو خجل من نفسي أمام الغير، و هكذا أجدني في حاجة إلى الغير لأدرك ما في وجودي من مقومات)[1].

فالشعور بالخجل يكون دونما النظر إلى النفس أو تأملها أو دراستها فالخجل هو وعي بالخجل وشعور به وهو بذلك يعد حالة ذاتية يصلنا بأنفسنا، لذلك كان وجود الغير واسطة وحضوره يجعلنا ننظر إلى أنفسنا كمواضيع، فنحن بحاجة إلى الغير للتعرف على أنفسنا، لأنا نرى أنفسنا كما يرانا غيرنا، وانطلاقا من ذلك وعلى هذا الاعتبار فالوجود لذاته مرتبط بالوجود للغير، فهما لا ينفصلان عن الوجود، فعلاقة الأنا بالأخر علاقة وجود فمشكلة الأخر تقوم انطلاقا من وجودي، وهذه العلاقة كثيرا ما كان ينظر إليها على أنها علاقة معرفة، وذلك عند المثاليين والواقعيين: "إن العلاقة بين الأنا والأخر ليست في الاعتبار الأول علاقة معرفة، وإنما هي علاقة وجود فلا ينبغي أن أسعى لفهم وجودي ووجود الأخرين على أنها موضوعات معرفة متعادلة بل ينبغي أن أتوطد في وجودي وأن أقيم مشكلة الأخر ابتداء من وجودي"[2].

فالفلسفات التي زعمت أن تلك العلاقة هي علاقة معرفة قد فشلت في تعيين حقيقة تلك العلاقة، وأبقت على الفرد في وحدته الأنطولوجية بحيث اقتصروا على تحديد وتعيين الوجود الجسدي للغير، والمثالية أرادت أن تجسد الواقع داخل الفكر، والفكر لا طاقة له لأن يصلني بالعالم الخارجي لذلك و كما سبق وأن تطرقنا آخذ سارتر هيدغر وأقر وأصر على وجوب البدء من الكوجيتو الديكارتي إذ يقول سارتر:" فالعلاقة الأساسية بين وجودي ووجود الغير إذا اقتصرت إلى جسمي بجسمي الغير، فستكون مجرد علاقة خارجية ... وتنبغي على أن أدرك أولا الغير على أنه ما من أجله أنا أوجد كموضوع"[3].

فالغير في نظره ليس أداة تجربتي فهو الذي أراه وهو أيضا يراني ويجعلني موضوعا فهو ليس ظاهرة تحيل تجربتي أنا الخاصة كما أنه ليس تصورا منظما، فقد عرف سارتر الغير بقوله:" الآخر هو الأنا التي ليست أنا"[4]. ويضيف:" الآخر ليس أنا، وأنا لست هو، إن عبارة (ليس) تدل على العدم، من حيث هو عنصر معطى يفصل بين الآخر وبيني... وهذا العدم لا يستمر أصله مني ولا من الآخر...إنه غياب أصلي لكل علاقة"[5].

على إثر ذلك يمكننا أن نجزم أن المشكلة ليست مشكلة وجود الآخر، لا بل المشكلة الحقيقية هي علاقتي بالآخر، فوجود الآخر أمر محسوم لا يشوبه شيء، أمر قائم مسلم به ليس بحاجة لبرهان. "إن المشكلة الحقيقية ليست هي مشكلة وجود الآخر إنما هي مشكلة علاقتي بالآخر، أما وجود الآخر حاضرا حضورا مباشرا أمامي، وإذا لم يكن وجوده مؤكدا مثل وجودي فإن أي تخمين عنه يكون خاليا من أي معنى... فمن المؤكد أنني لا أخمن وجود الأخر ...إنما أجد

[1] فؤاد كامل – الغير في فلسفة سارتر ص 19.

[2] حبيب الشاروني. فلسفة ج ب سارتر ص 164

[3] جان بول سارتر، الوجود والعدم، بحث في الأنطولوجية الظاهراتية، ترجمة عبد الرحمن بدوي. منشورات دار الآداب بيروت الطبعة الأولى، 1966، ص322.

[4] جان بول سارتر. الوجود و العدم . بحث في الأنطولوجية الظاهراتية ص 322.

[5] حبيب الشاروني. فلسفة ج ب سارتر ص 166.

الآخر نفسه و أقره باعتباره ليس إياي، أي باعتباره كل من عداي...إن وجود الآخر له طبيعة واقعية لا يمكن إنقاصها، إننا نلتقى بالآخر ولسنا نؤسس الآخر، و هذا ما يؤكد أن المشكلة هي مشكلة علاقتي بالآخر وليس مجرد وجود الآخر". وعليه كيف يمكن فهم ماهية علاقة الأنا بالآخر؟

علاقة الأنا بالآخر بين الالتقاء والتأسيس:

إن وجود الآخر ليس أنا طبعا، ومنه يترتب عن ذلك ضرورة الوجود المؤكد للآخر كوجودي أنا، فالعلاقة بين الآخر والأنا، إذن هي علاقة التقاء لا علاقة تأسيس، فالمشكل الحقيقي لدى سارتر لا يكمن في وجود الغير بقدر ما يطرح مشكلة علاقة الغير داخل إطار الرهان المتعلق بالحرية. وسبق سارتر لذلك كل من ليفيناص وريكور في تطرقهم للعلاقة التي تربط الأنية والغيرية وطبيعة هذه العلاقة.

لقد تحدث كل من غابرييل مارسيل، وجان فير، وليفيناص عن العلاقة الأولية الأخلاقية للآخر غير الذات على الذات نفسها ويبقى يلاقي دخول الآخر المفاجئ كاسرا حاجزا العينة تواطؤ هذه الحركة من التلاشي التي بفضلها تصبح الذات متهيئة لتقبل الآخر غير الذات، لأنه لا يجب ألا تكون نتيجة "أزمة" الهوية الذاتية استبدال احترام الذات بكراهية الذات[1].

لقد قدم ليفيناص إيتيقا ترتبط مباشرة بالعلاقة مع الغير، الإيتيقا بمعنى المسؤولية الشاملة على الغير، الإيتيقا على خلاف الأنطولوجيا المعاصرة التي تختزل الأخر وتخضعه لمقولات الوجود، فالشعور بالمسؤولية وحاجة الغير إلى هو ذاته اللاإيتيقا[2]

لقد اقترح ليفيناص إيتيقا تأسس لخير مشدود إلى الحق، وقام بتوضيح العلاقة مع الاخر ، فحضور الأخر بالنسبة له لا يدعو بالضرورة للصراع والعنف بقدر ما يعبر عن "علاقة قبول وفي هذا القبول تكمن انسانية الانسان[3]" فشرط إقامة الايتيقا حضور الاخر فينومينولوجيا ترفض من خلالها العنف، ويدخل الاخر في علاقة مع اللانهائي والمطلق وتستبعد كل قصدية للهيمنة على الغير. قصدية تحفظ مركزية الأنا أمام الغير، على خلاف سارتر يقول ليفيناص بعلاقة المجاورة والتي تعني التقرب من الغير والشعور به ولمسه وكذا الإحساس به خلافا لما يعطي في الظاهر ومن عملية المعرفة.

أما مرلوبونتي فقد وجد في مسألة البينذاتية حقلا أنطولوجيا لمسألة الاخر طرح من خلاله سؤال الجسد في العالم، وعلاقته بجسد الاخر، على اعتبار أن الانسان ذات متجسدة في العالم، الأنا الجسدي في علاقة اجتماع بالأخر بعيدا عن سلطة الكوجيتو على أن تظهر الأنا كذات متجسدة في وجود مشترك في العالم رغبة في الوجود مع الاخر.

[1] بول ريكور . الذات عينها كأخر. ترجمة جورج زيناتي. المنظمة العربية للترجمة. بيروت لبنان. ط 1 نوفمبر 2005 ص 339

[2] Rodolphe Calvin .François Sebbah .le vocabulaire de Levinas .ellipses.2002.p23

[3] E. Levinas .le temps et l'autre. broché octobre 2004 .paris . p13

أما وجود الأخر عند سارتر ليس وجودا انطولوجيا بل وجود واقعيا، فالأنا تجد الأخر أمامها كواقعة قائمة، و خبرة الأنا بالأخر تأخذ صورة الأنا المدركة أي أنا أخرى تنظر إليها، هذه النظرة تجعل الأنا موضوعا للأخر، شيئا ماديا ينظر إليه من قبل أنا أخرى وعندئذ تنتفي الحرية المطلقة للأنا نظرا لوجود أخر يقيدها وينظر إليها على أنها موضوع.

فظهور الأخر يحول العالم (عالم الأنا) إلى صراع حيث يذهب إلى أن هذه العلاقة يدخل فيها الجسد، بحيث يصبح مسيطرا عليه، وهو ما يعكس علاقة السيد والعبد عند هيغل، لكن يتجنب وبذكاء استخدام المصطلحات الهيغيلية لأنها ستجعل " الوجود والعدم" إعادة صياغة (لفينومينولوجية الروح).

ومن هذا الاعتبار تأخذ العلاقة بين الأنا والأخر شكلين أساسيين فإما أن تنكر الأنا حرية وسيطرة وسيادة الأخر على نفسه، ويتحول بذلك إلى شيء يعتمد كليا على الأخر، أو الاقرار بحرية الأخر على اعتبار أنها أساس حريته. فالأولى تؤدي إلى السادية أو التلذذ بتعذيب الأخر والسيطرة عليه، والثانية مفادها المازوخية. وهي التلذذ بسيطرة الأخر على الأنا والرضوخ له والخضوع التام، لذلك تبقى العلاقة بين الأنا والأخر تتراوح بين السادي والمازوخي في حركة دائرية وبالتالي تصبح علاقة الأنا بالأخر علاقة دائرية لا علاقة جدلية كما أقرها هيغل.

هذا الاستحداث الجديد لسارتر يعكس التحول الفينومينولوجي لمنهجه في الوجود والعدم، من فينومينولوجية أنطولوجية، إلى علم نفس فينومينولوجي، وهو النزوع الجديد الذي تجنبه هوسرل نفسه، إذ ينجذب التحليل الفينومينولوجي عند سارتر إلى علم النفس في تحليلاته لعلاقة الأنا بالآخر.

ضف إلى ذلك فان سارتر لا ولم يختلف أبدا مع كل من ليفيناص ومرلوبونتي في قضية ضرورة حضور الغير، وفي كون الغير إثبات لوجود الانا، على اعتبار أنا الغير أنا أخر، ولا يمكن أن نقول بوجود أنا إن لم نقر بوجود آنات أخرى. كما أنه يتفق مع مرلوبونتي في قضية الاشتراك الجسدي بين الأنا والاخر في علاقات مختلفة، لكن ما لم يتفق معهم هو قوله بالحضور السلبي للأخر فسارتر ينظر للأخر على أنه سر الحروب والعنف على العكس من ليفيناص.

فينومينولوجيا الجسد عند ميرلوبونتي

د/ مجدي عزالدين حسن جامعة النيلين – السودان-

ملخص:

يتناول هذا المقال البحثي، بالدراسة والتحليل، موضوعة الجسد عند ميرلوبونتي حيث يهتم بتبيان تصوره للجسد، وكذلك توضيح الكيفية التي أصبح معها الجسد، عنده، يشكل أساساً انطولوجياً لنقد الفكر الفلسفي الحديث. هنا تأتي أصالة طرح ميرلوبونتي لتثبت وحدتنا الوجودية والجسد ووحدتنا الوجودية والعالم. هذا الإثبات هو أساس الوصف الفينومينولوجي الذي يقدمه ميرلوبونتي للإدراك الحسي للعالم، وكذلك للعالم الذي ندركه والذي نعيش فيه وبه. ومنهجيتنا التي اتبعناها في دراستنا لمفهوم الجسد عند ميرلوبونتي، لا تكتفي بالوقوف عند عتبة الوصف وإنما تتجاوزها للتحليل وللمقارنة. وبكلمة واحدة فإن ما نقدمه هنا هو بالأساس قراءة تأويلية للنص الميرلوبونتي، فيما يختص بموضوعة الجسد. وأخيراً يبين البحث أن معالجة سؤال الجسد مع ميرلوبونتي تميزت بالأصالة والجدة، وتمردت على التقليد الفلسفي التقليدي المتبع عند التأملية والواقعية. وهي معالجة اعتمدت بشكل رئيس على الوصف الفينومينولوجي لوجودنا الجسدي في العالم، حيث وظف ميرلوبونتي المنهج الفينومينولوجي في تأسيس رؤيته للجسد وللعالم.

الكلمات المفتاحية: الجسد، المنهج الفينومينولوجي، الفضاء الخارجي، الجسد المتحرك، المرئي وغير المرئي، الانفتاح على الوجود، الفضاء الجسدي

Abstract: Phenomenology Of The Body in Merleau-Ponty's Standpoint This research article examines and analyzes the subject of the body in Merleau-Ponty's philosophy , where he displays interest in showing his perception of the body, as well as clarifying how the body has become with him, as an ontological basis of the critique of modern philosophical thought. Here, comes the authenticity of Merleau-Ponty's standpoint to establish our existential unity and the body from one side and, our existential unity and the world on the other. This evidence is the basis of the phenomenological description presented by Merleau-Ponty to the sensual perception of the world, as well as to the world we are aware of and live in it and interact with it. The methodology the researcher follows in the study under question regarding the concept of the body in Merleau-Ponty's is not limited to standing at the threshold of description, but rather it goes beyond analysis and comparison. In short, what we are presenting here is essentially an interpretive reading of the Merleau-Ponty's text, in relation to the body. Finally, the research shows that the treatment of the body question with Merleau-Ponty is characterized by originality and novelty, and rebelled against the traditional philosophical tradition of meditative and realism. Hence, it is regarded as a treatment that relied chiefly on the phenomenological description of our physical existence in the world. In this context, Merleau-Ponty succeeded in employing the phenomenological approach in establishing his vision of the body and of the world.

Keyword : The Body, Phenomenological Method , external space , the body in movement , The Visible and the Invisible , openness upon Being , bodily space.

(جسدي يمتد بعيداً إلى النجوم، وذلك لأنه إذا كان جسدنا هو المادة التي ينطبق عليها وعينا، فإنه متماد مع وعينا، وهو يفهم كل ما ندرك، بل أنه يذهب حتى النجوم).

Henri Bergson, The Two Sources of Morality and Religion

مقدمة

يُعد **موريس ميرلوبونتي** Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) أحد أهم أعلام الفلسفة الفرنسية المعاصرة. تأثر بفينومينولوجيا إدموند هوسرل، والتي كان لها، أيضاً، ذات التأثير على الكثير من الفلاسفة المعاصرين له، وعلى رأسهم مارتن هايدغر Martin Heidegger وجان بول سارتر Jean-Paul Sartre.

وظف ميرلوبونتي المنهج الفينومينولوجي فيما يخصه من انشغالات بحثية، بغرض توضيح صلة الإنسان بالعالم من جهة، وللبحث في دور المحسوس والجسد في التجربة الإنسانية وفي نظرية المعرفة من جهة ثانية.

يتناول هذا المقال البحثي، بالدراسة والتحليل، موضوعة الجسد في الفلسفة بشكل عام وعند ميرلوبونتي بصورة خاصة. حيث يهتم بتبيان تصور ميرلوبونتي للجسد، وكذلك توضيح الكيفية التي أصبح معها الجسد، عنده، يشكل أساساً انطولوجياً لنقد الفكر الفلسفي الحديث ولتجاوز مفهوم الذات المفكرة عند ديكارت. ويطرح البحث، كذلك، سؤالاً تأسيسياً حول الكيفية التي تم بها فُهم الجسد تاريخياً من جانب الفلاسفة، ابتداءً من الفلسفة اليونانية مروراً بالفلسفة في العصور الوسطى وانتهاءً بالفلسفة الحديثة حتى لحظة ديكارت.

ومنهجيتنا التي اتبعناها في دراستنا لمفهوم الجسد عند ميرلوبونتي، لا تكتفي بالوقوف عند عتبة الوصف وإنما تتجاوزها للتحليل وللمقارنة. وبكلمة واحدة فإن ما نقدمه هنا هو بالأساس قراءة تأويلية للنص الميرلوبونتي، فيما يختص بموضوعة الجسد. قراءة لا تدعي، بأي صورة من الصور، أية مطابقة معه، وليست مسكونة بـ(وهم) استعادة المعنى الأصل، هي إذن قراءة تأويلية لا تقتصر على الشرح وليس مرادها التفسير، ولا تؤسس للتشابه وللتماهي وإنما تمضي بنا عبر دروب الاختلاف إلى تأويل جديد. وهو ما فعله ميرلوبونتي ذاته في تأوله للكثير من الفلاسفة المجايلين له، والسابقين عليه كذلك، كديكارت Descartes ومالبرانش Malebranche وبرغسون Bergson وماركسMarx وهيغل Hegel وغيرهم. إن النصوص، أياً كانت، وليس فقط الفلسفية منها، تحتمل دوماً غير قراءة. وإذا نظرنا لتاريخ الفلسفة فسنلحظ أنه سلسلة من قراءات الفلاسفة لفلسفات سابقة: قراءات تفسر وتمضي في التأويل بدرجات متفاوتة في القرب من النص أو البعد عنه. ومثلما قال فيلسوف التفكيك جاك دريدا فإن كل قراءة هي إساءة قراءة. All Readings are Miss Readings

إشكالية الجسد عبر تاريخها المعرفي

قبل أن نعالج التساؤل المتعلق بالكيفية التي طرح بها ميرلوبونتي إشكالية الجسد، سنعالج هنا التساؤل المتعلق بـ **الكيفية التي تم بها فُهم الجسد تاريخياً من جانب الفلاسفة**، وهي إطلالة سريعة توقفت عند بعض المحطات الرئيسة في تاريخ الفلسفة، قصدنا من وراءها تبيان المظاهر العامة التي تعكس روح التقليد الفلسفي القار، والذي ساد طوال تاريخ الفلسفة منذ أفلاطون وحتى ديكارت وكانط، وهو تقليد يُعطي الأهمية للنفس بوصفها جوهر مفكر على حساب (جسد) دائماً ما يتم استبعاده من المتن الفلسفي ونفيه إلى الحواشي والهوامش.

سنبدأ أولى محطاتنا بالتوقف عند أفلاطون، الذي كان له الأثر الكبير والقدح المعلى في تجذير تقليد فلسفي كانت له السيادة طوال تاريخ الفلسفة الغربية، ابتداءً من العصر اليوناني مروراً بالفلسفة في العصر الوسيط وانتهاءً بالفلسفة الحديثة. حيث ظل (الجسد) ثانوياً داخل هذا التقليد الفلسفي.

أعلى أفلاطون Plato (427-347 ق.م) من شأن النفس العاقلة على حساب الجسد، ومن عالم المعقول (المثل) على حساب عالم المادة المحسوس، ورأى أن النفس خالدة وذات طبيعة إلهية، وفي الأصل كانت تحيى حياة سابقة بصحبة الآلهة في عالم المثل، ونتيجة لإثم اقترفته تمت معاقبتها بأن تهبط وتُسجن داخل الجسد. فالنفس هي المبدأ الخالد الذي لا يكون ولا يفسد، عكس الجسد المعرض للفناء وللفساد.

وطلب المعرفة الحقة عند أفلاطون مرتبط بالنفس العاقلة وليس الجسد، فهذا الأخير يرتبط بظلال الحقيقة وليس الحقيقة ذاتها. أو فلنقل، بشكل متأول لأفلاطون، أن حياة الفكر تتطلب تصفية النفس من كل ما يكدرها، وبكلمة واحدة تحريرها من سجن الجسد. فالجسد عند أفلاطون، ومع الأفلاطونية المحدثة Neo-Platonism كذلك، هو المصدر الرئيس للشر الموجود في الإنسان وفي العالم معاً.

يشبه أفلاطون العلاقة بين النفس والجسد بعربة يقودها حوزي ويقوم بجرها جوادان، العربة تمثل هنا (الجسد)، والحوزي الذي يقوده هو العقل أو (النفس العاقلة). هنا تُعطى الأولية والأهمية لـ(النفس العاقلة) على حساب (الجسد) بكل ما يحمله من انفعالات ورغبات وشهوات، الذي يتم تهميشه وتصويره على أنه بحاجة دوماً لضبط العقل وتوجيهه.

ويذكر أفلاطون في محاورة (فيدون) أن النفس إذا تطهرت من علاقتها بالجسد مالت إلى ما يشبهها ويماثل طبيعتها من الموجودات الخالدة اللامرئية، أما تلك التي لم تتطهر بسبب انقيادها للجسد وتعلقها بالماديات وكرهها الحكمة، فإنها تطل بعد الموت كثيفة متعلقة بالأبدان لتولد من جديد في جسم آخر يوافق طبيعتها السيئة.[1]

ويرى أفلاطون أن طلب الحكمة يقتضي أن تتخلص النفس إلى أقصى درجة ممكنة من علائق الجسد، وهو ما يميز المفكر الحكيم (الفيلسوف) عن كل البشر الآخرين. ولذلك سلوك سبيل الحكمة يستلزم احتقار الجسد، فالجسد عقبة لمن سلك هذا الطريق. فحينما تحاول النفس تأمل شيء ما بمشاركة الجسد، فإنه من الواضح أنها تُخدع وتُقاد إلى الخطأ

[1] إمام عبد الفتاح إمام، مدخل إلى الميتافيزيقا، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2005، ص 237.

بسببه. وبالمقابل فإن النفس تقوم بإعمال العقل على أفضل وجه حينما لا يزعجها شيء من هذا، لا السمع والبصر ولا الألم ولا لذة ما، بل حينما تكون، إلى أكبر درجة ممكنة، منفردة قائمة بذاتها وقد انفصلت عن الجسد.[1]

الجسد وشهواته، إذن، يعوق النفس العاقلة عن معانقة الحقيقة في صفائها الأول. ولازال يسود، إلى يومنا هذا، عند الكثيرين ذات الرأي القائل بأن حياة الفكر تتطلب تصفية النفس وتطهيرها لكي يتسنى لها الاتصال بشكل مباشر بالحقيقة.

وعند أرسطو، Aristotle (384-322 ق.م) النفس مبدأ لحياة الجسد، فالجسد لا قدرة له على أن يحيى بدونها. وهي كما يعرفها: " كمال أول لجسم طبيعي آلي ذي حياة بالقوة".[2] وعبارة (ذي حياة بالقوة) تعني استعداد الجسم الطبيعي للحياة، والحياة التي تسري في هذا الجسم ليست شيئاً خارجياً تمنحه النفس لهذا الجسم، بل تقتصر وظيفة النفس في إخراج الحياة من القوة إلى الفعل في هذا الجسم المعين. وإذا كان الكون كله يتألف من صورة وهيولي، فإن الإنسان أيضاً يتألف من النفس (الصورة) والجسد (الهيولي). فالنفس هي جوهر بمعنى صورة، أي ماهية جسم طبيعي ذي صفة معينة، أي فيه بذاته مبدأ الحركة والسكون. وليس الجسم الذي يفارق النفس هو بالقادر على الحياة، بل ذلك الذي لا يزال ذا نفس. والنفس لا يمكن أن توجد بغير جسد، وليست بجسد، بل شيء متعلق بالجسد.

ونلاحظ اختلاف أرسطو عن أفلاطون، فأرسطو في دراسته للنفس لا يعتبرها مستقلة عن الجسد، فهي عنده لا تنفصل، في كل أحوالها، عن الجسد وأحواله، وهو ما يعني كما يقول أرسطو: " أن النفس في معظم الحالات لا تفعل ولا تنفعل بغير الجسد مثل الغضب والشجاعة والنزوع، وعلى وجه العموم الإحساس. وإذا كان هناك فعل يخص النفس بوجه خاص فهو التفكير. ولكن إذا كان هذا الفعل نوعاً من التخيل أو لا ينفصل عن التخيل، فإن الفكر لا يمكن أن يوجد كذلك بدون الجسد".[3]

ويضيف أرسطو بأن جميع أحوال النفس توجد مع الجسم: كالغضب والوداعة والخوف والشفقة والإقدام، وأيضا الفرح والحب والبغض، لأنه عندما تحدث هذه الأحوال يتغير الجسد.[4]

وعلى عكس أفلاطون، لا يقول أرسطو بخلود النفس، " فالنفس تختفي باختفاء البدن، فإذا ما تحلل الجسم بالوفاة تحللت معه النفس، إن النفس هي مبدأ الحياة في جسد مادي، ومن ثم فهي تحتاج إلى هذا الجسد المادي لكي توجد"[5].

[1] أنظر: أفلاطون، فيدون: في خلود النفس، ترجمة: عزت قرني، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 2001، ص124-127.

[2] أرسطو طاليس، كتاب النفس، ترجمة: أحمد فؤاد الأهواني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2015، ص 42.

[3] نفس المصدر السابق، ص 6

[4] نفس المصدر السابق، ص 7

[5] إمام عبد الفتاح إمام، مدخل إلى الميتافيزيقا، مرجع سابق الذكر، ص 241.

في العصور الوسطى، تم تكريس التقليد الفلسفي الذي يميز في الإنسان بين النفس والجسد. وهو ذات التصور الذي ساد، سواء كان مع الفلسفة المسيحية (أوغسطين Augustine، أنسيلم Anselm، توما الأكويني Thomas Aquinas) أو مع الفلسفة الإسلامية بجناحيها المشرقي والمغربي، حيث تم النظر للجسد بوصفه مصدراً للشهوات ومنبعاً للخطيئة. داخل هدا التصور تم الربط بين الجسد وبين الشهوة البهيمية والخطيئة والإثم واللذة العابرة الزائلة والقذارة والرذيلة والغواية. وباختصار الجسد داخل هذا التصور اللاهوتي يمثل، أيضاً، عائقاً يعوق مسيرة الروح في معراجها نحو الترقي والسمو والذي ينتهي، كما هو الحال مع تراث التصوف، بمعانقة الحقيقة المطلقة في نقائها الأول. ولذلك لابد من كبته وتقييده وتكبيله وترويضه بالطاعات وبالتعاليم الدينية حتى يتسنى للروح أن تتحرر من سجنه.

استمر هذا التقليد في الفلسفة الحديثة، على ما نلحظ، مثلاً، مع ديكارت وكانط kant •. وهو تقليد لا يقتصر على الإعلاء من شأن النفس والفكر، وإنما يمضي إلى إهمال الجسد وإهمال الوجود. فديكارت (1596-1650) تبنى ذات الثنائية التي تفصل بين النفس والجسد، حيث يرى بأن الإنسان مركب من جوهرين اثنين: أولهما النفس المفكرة، وثانيهما الجسد المنتمي لعالم المادة الممتد، ولا توسط بين هذين الجوهرين عنده، فكل ما ليس بنفس فهو مادة. والنفس جوهر مستقل قائم بذاته خالد، ماهيته الحقة (الفكر) في مقابل الجسد الفاني الذي تعتمد ماهيته على (الامتداد).

لكن المشكلة التي تواجه ديكارت، وتواجه أية نظرية تقول بمثل هذه الثنائية الحادة بين النفس والجسد، هي المعبر عنها بهذه الأسئلة: كيف يتركب من هذين الجوهرين شخص واحد هو الإنسان؟ وما العلاقة بينهما؟ كيف يمكن لجوهر من طبيعة خاصة كالنفس أن يؤثر في جوهر من طبيعة مختلفة تماماً هو الجسد؟ كيف تتحول الخصائص النفسية والروحية إلى مادة وكيف تتحول الخصائص المادية إلى نفس؟[1]

والخلاصة أن هذا التقليد الفلسفي، منذ أفلاطون وإلى ديكارت، يُخرج الإنسان من العالم ومن ثم يُفقده وجوده. وهو بهذا ينتهي إلى اغتراب الإنسان عن العالم، والى اغتراب العالم عن وجودنا الشخصي. هنا تأتي أصالة طرح ميرلوبونتي لتثبت وحدتنا الوجودية والجسد ووحدتنا الوجودية والعالم. هذا الإثبات هو أساس الوصف الفينومينولوجي الذي يقدمه ميرلوبونتي للإدراك الحسي للعالم، وكذلك للعالم الذي ندركه والذي نعيش فيه وبه.

فينومينولوجيا الجسد عند ميرلوبونتي Phenomenology Of The Body

معالجة سؤال الجسد أخذت منحىً جديداً مع ميرلوبونتي، حيث تميز طرحه، كما أسلفنا، بالأصالة والجدة، وتمرده على التقليد الفلسفي التقليدي المتبع عند التأملية والواقعية. وهي معالجة تعتمد بشكل رئيس على **الوصف**

• والأول منهما يلقب، كما هو معروف، بـ (أبو الفلسفة الحديثة) وبـ (أبو العقلانية الحديثة)، وعلى ذلك فإن روح فلسفته هي روح الفلسفة الحديثة كلها. والثاني قمة من قمم الفلسفة الحديثة، لا يمكن تجاوزه بأي حال من الأحوال، حينما يكون مضمار الكلام عن روح الفلسفة الحديثة.

[1] نفس المرجع السابق، ص 244.

الفينومينولوجي لوجودنا الجسدي في العالم، حيث وظف ميرلوبونتي المنهج الفينومينولوجي في تأسيس رؤيته للجسد وللعالم.

وعلى الرغم من كل أعمال سلفه هوسرل Husserl (1859-1938) حول الفينومينولوجيا، نجد ميرلوبونتي ينظر لها بوصفها مسألة لم تُحل بعد. ويعرفها على أنها لا تقتصر فقط على دراسة جواهر الأمور في ماهيتها الخالصة، بل هي، أيضاً، فلسفة تقوم بإرجاع هذه الجواهر، مرة أخرى، للوجود، فليس من الممكن فهم الإنسان والعالم من دون الابتداء منهما واقعاً عيانياً حاضراً. إنها، إذن فلسفة ذات وجهين: فمن جهة، هي تهتم أول ما تهتم، بوضع تأكيدات الموقف الطبيعي بين قوسين، بغرض فهمها. ومن جهة ثانية، تعتبر العالم قائماً على الدوام بشكل سابق على أية عمليات تأمل أو تفكير.

إنها، على ما يرى ميرلوبونتي، محاولة لتقديم وصف مباشر لتجربتنا كما هي في حدثيتها، على نحو ما تظهر نفسها بشكل مباشر في الشعور، بغض النظر عن التفسير السايكولوجي والتعليل السببي الذي يمنحه لها عالم النفس أو المؤرخ أو عالم الاجتماع. هنا يتم تعليق الحقائق المادية التي تعطيها الفيزيقا، وتُطرح جانباً. ليتم توجيه الانتباه إلى ما تعطيه الرؤية الحدسية المباشرة، وما يحتل مكاناً في الشعور عن طريق هذه الرؤية. إذن، يتعلق الأمر معها، بالوصف وليس بالتفسير أو التحليل. فالفينومينولوجيا كما عرضها هوسرل في أعماله المبكرة، (علم نفس وصفي) أو عودة لعالم (الأشياء ذاتها).

بهذا الصدد، يكتب ميرلوبونتي" " عندما يكون هناك وعي، وحتى يصبح هناك وعي يجب أن يكون هناك شيء ما ليعيه. يجب أن يكون هناك موضوع قصدي، والوعي لا يستطيع أن يتوجه نحو هذا الموضوع إلا بمقدار ما (يفقد تحققه) ويرتمي فيه، ...، إذا كان الكائن وعياً عليه إلا يكون شيئاً غير نسيج من المقاصد، فالشيء هو بالضبط الذي لا يعرف، الذي يرتع في الجهالة المطلقة لذاته وللعالم، والذي هو بالتالي ليس (ذاتاً) حقيقية، أي (شيئاً لذاته) ولا يملك إلا الفردانية الزمانية-المكانية، فهو وجود بذاته.[1]

هذا المنهج يعتمد، إذن، على الرؤية المباشرة، أي على نظرة للعالم يُطلب فيها من العلم أن يرجع للواقع وللعالم المحسوس. وهذا الأخير لا يكون واقعاً إلا على نحو ما يكون لجسدنا. وبذلك استطاعت الفينومينولوجيا أن تتجاوز الميتافيزيقا التقليدية التي أخذت بالتفريق بين الموجودات وبين الوعي، بين الفكر والامتداد، بين النفس والجسد، فأصبحت المشكلة الرئيسة في الفلسفة هي البحث في ظواهر الوجود، على ما هي عليه، وكما تتبدى وتظهر دون أن نقحم عليها مقولاتنا الخاصة أو أحكامنا المسبقة.

إن عملية تعليق الحكم أو (وضع الوجود بين قوسين) تعني التوقف عن الاعتقاد في الوجود مؤقتاً، والتوقف عن عملية إصدار الأحكام وتعليقها إلى حين تتم عملية الوصف الفينومينولوجي للظاهرة.[2]

[1] Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, Translated by: Colin Smith, (London: Rutledge Classics, 2005). PP. 139-140.

[2] مجدي عزالدين حسن، من نظرية المعرفة إلى الهرمنيوطيقا، دار نيبور، العراق، ط1، 2014م، ص 137.

وختاماً لهذا المحور، نقول أن ميرلوبونتي قام بتوظيف المنهج الفينومينولوجي في تأسيس رؤيته بخصوص الجسد والعالم، وبدوره مثّل الجسد بوابة مرّ عبرها ميرلوبونتي في محاولته تقديم إجابة شافية للسؤال (ما الإنسان)، لينتهي بتشييد نظرية فينومينولوجية لكوجيتو الجسد (كطرح بديل لكوجيتو الأنا أفكر) الذي جسّد الترابط بين مختلف وظائف الجسد، كالإدراك والرؤية والجنس واللغة والحركة..الخ. وهي رؤية عاد معها الجسد بقوة ليتصدر المشهد الفلسفي وليسجل حضوراً طاغياً وكثيفاً في متونه بعد قرون طويلة من الغياب والتهميش، أو فلنقل (نسيان الكينونة) على ما يسميه هايدغر.

ميرلوبونتي ضد ديكارت: العالم ليس الذي أفكره، بل الذي أعيشه

يعارض ميرلوبونتي الكوجيتو الديكارتي " أنا أفكر إذن أنا موجود" والذي بموجبه يتم تعريف (الأنا) بوصفها (جوهر مفكر)، فأنا موجود من حيث إني جوهر مفكر. أما الجسد فهو (مجرد امتداد) في المكان، مثله ومثل أي شيء آخر في العالم. ونحن نعلم أن ديكارت قد فصل فصلاً حاسماً بين الأنا أفكر، أي الجوهر المفكر، وبين الامتداد الخارجي، أي الجوهر المادي.

وكما فصل ديكارت بين الأنا من ناحية وبين الامتداد الخارجي من ناحية أخرى، أقامت فلسفته كذلك فصلاً حاسماً بين الأنا الذي هو نفس مفكرة وبين الجسد الإنساني الذي هو أيضاً مجرد امتداد في المكان. ففي فلسفة ديكارت ثنائية تفصل أولاً بين النفس والجسد، وتفصل ثانياً بين الأنا والعالم الخارجي. وفي إطار هذه الفواصل يمكن أن نقول إن الرؤية عند ديكارت تعني أن النفس التي هي جوهر قائم بذاته ترى الامتداد المكاني الخارجي الذي هو أيضا قائم بذاته. فإن الذي يرى ويشعر في نهاية الأمر هو عند ديكارت النفس وليس الجسد.[1]

وعلى الضد تماماً من ديكارت، يعيد ميرلوبونتي الصلة بين الرائي والمرئي، أي بين الأنا والعالم ويعيد كذلك الصلة مرة أخرى بين الأنا أفكر والجسد، ليوحد بينهما وحدة صميمة. ومن هنا لم يعد الجسد، مثلاً، أداة تتوسلها (الأنا) للرؤية، وإنما أصبح (الأنا المتجسد) هو الذي يرى ويحس ويدرك ويشعر. ولم يعد أي فعل من هده الأفعال ينسب للأنا أفكر حيث كانت تتم كلها معه بغير حاجة للجسد، وإنما أصبح ينظر إليها بوصفها أفعالاً تحدث في الجسد المنخرط بدوره في العالم.

جسدي ذات، لكن لا عن طريق الشفافية مثل الفكر، الذي لا يفكر في شيء أياً كان دون أن يتمثله ويشيده ويحوله إلى فكرة، وإنما ذات بواسطة الاختلاط والنرجسية وملازمة من يرى لما يراه، ومن يلمس لما يلمسه، ومن يحس المحسوس، ذات إذن واقعة بين الأشياء، لها وجه وظهر، لها ماض ومستقبل. جسدي المرئي والمتحرك، هو في عداد الأشياء، إنه واحد منها، وهو يتشابك في نسيج العالم، وتماسكه هو تماسك شيء ما. ولكن بما أنه يرى ويتحرك، فهو يمسك بالأشياء في دائرة حوله، وهي ملحقة به أو امتداد له، إنها منغرسة في لحمه، وتكون جزءاً من تعريفه الكامل، والعالم مصنوع من نفس نسيج الجسد.[2]

[1] موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، ترجمة: حبيب الشاروني، منشأة المعارف، الإسكندرية، المقدمة، ص27

[2] نفس المصدر السابق، ص18-19

ينتقد ميرلوبونتي، كذلك، في فلسفة ديكارت ذاك المبدأ القائل بأنه إذا كان يجب على الإدراك أن يكون إدراكي أنا، فإنه يتوجب أن يكون آنذاك، من الآن فصاعداً، واحداً من (تصوراتي). على ذلك، قامت فلسفة ديكارت بوضع (الكائن-الفكر) بدلاً من (العالم). ويؤخذ عليها، ليس فقط، أنها قد قامت بتحويل العالم إلى (فكرة)، ولكن، أيضاً، لأنها شوهت كذلك كينونة (الذات) المفكرة، معتبرة إياها مجرد (فكرة).

إن الكوجيتو الحقيقي، في نظر ميرلوبونتي، لا يحدد وجود الفرد بفكرته عن هذا الوجود، ولا يحول حقيقة العالم إلى حقيقة (الفكرة عن العالم). وأخيراً لا يستبدل العالم بـ (معنى العالم)، فهو على العكس من ذلك، يعترف بأن فكرتي هي واقع لا يقبل التصرف، ويلغي أي شكل من أشكال المثالية يمكّنني من اكتشاف نفسي (ككائن في العالم)[1].

من جهة ثانية، إن الشخص باعتباره يملك جسداً يبقى في كل لحظة قادراً أن يتهرب منه. في اللحظة التي أعيش فيها في العالم، حيث أكون لمشاريعي، لاهتماماتي، لأصدقائي ولذكرياتي، أستطيع أن أغمض عيني وأستلقي، وأستمع لدمي الذي ينبض في أذني، وأذوب في لذة أو ألم، وأن أنحبس في هذه الحياة المستترة التي تلف حياتي الشخصية. ولكن جسدي لأنه يستطيع أن ينغلق عن العالم هو أيضاً الذي يفتحني على العالم، ويضعني فيه في وضعية معينة.[2]

هنا، يركز ميرلوبونتي على مسألة الانفتاح على الوجود openness upon Being، هذا الانفتاح لا يتحقق إلا بالخروج من سطوة عالم أفكارنا وتصوراتنا، وحينئذ لا يبقى ثمة عائق يحول بيننا وبين الانفتاح على الوجود. ما سبق، يستلزم ضرورة إفراغ (الوجود-الذات) Being-subject من كل الأشباح التي أثقلته بها الفلسفة.

يكتب ميرلوبونتي توضيحاً للسياق السابق، التالي: " إذا ما أردنا حقيقةً إعادة اكتشاف نطاق ما قبل التفكير التأملي ل(الانفتاح على الوجود)، وحتى يتحقق هذا الانفتاح، فيجب أن نتأكد من خروجنا من سطوة أفكارنا، وألا يقف أي شيء بيننا وبينه، وألا يبعدني أي شيء في نفسي ذاتها بعيداً عنه، ألا يبعدني أي " تمثيل"، أي " فكر"، أية " صورة"، ولا حتى " الذات" أو "الذهن" أو "الأنا" التي يريد الفيلسوف أن يميزني بها بشكل قاطع عن الأشياء، والتي تصبح بدورها خادعة طالما أنها ككل تسمية تعود لتسقط في الايجابي عندما تعيد إدخال شبح حقيقة في داخلي، وتجعلني أعتقد أنني شيء مفكر فيه – شيء خاص جداً، لا يمكن التوصل إليه، شيء لا مرئي ولكنه شيء على أي حال. وأن السبيل الوحيد لتأكيد وصولي إلى الأشياء ذاتها سيكون بتنقية أفكاري تماماً من الذاتية: بحيث لا يوجد حتى ولا " ذاتية" ولا " الأنا"، والوعي لا يسكنه أحد، ويجب أن أنزع عنه تماماً أي إدراك ثانوي يجعل منه الوجه الآخر للجسد، أو ملكية لنفسانية ما، كما يجب أن أكشفه " كعدم"، " كفراغ" قادر على الامتلاء بالعالم أو الذي هو في حاجة إلى العالم لكي يحمل بطلانه.[3]

[1] Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, Perface. P. xiv.

[2] Ibid, P. 191.

[3] Maurice Merleau-Ponty, The Visible and the Invisible, Translated by: Alphonso Lingis, (Evanston: NorthWestern University Press,1968), P. 52.

بهذا المعنى، لم يعد هناك من جدل لأسبقية حتى ولو مثالية بين معرفة الذات ومعرفة العالم. وعلى وجه التحديد، لم يعد العالم مرتكزاً على الـ" أنا أفكر" كما في العلة والمعلول، أن كوني "موجوداً"، فإنني لست موجوداً إلا لحد ما، هناك في ذلك الجسد، وفي تلك الشخصية، وتلك الأفكار. وبالعكس فإن هذا العالم الذي ليس هو أنا أتمسك به بشدة أكثر مما أتمسك بنفسي، فالعالم بمعنى ما امتداد لجسدي، وقد نشأت على القول بأنني أنا العالم، وتختفي المثالية ويختفي تشنج التأمل، لأن علاقة المعرفة ترتكز على " علاقة بالوجود"، ولأنه بالنسبة لي، ليس الوجود هو البقاء داخل الهوية، بل أنه هو يحمل أمامي ما لا يمكن وصفه، وما هو موجود والذي لن أضيف إليه من شيء سوى تلك الجملة المكررة البسيطة: " كما هو".[1]

من ناحية ثالثة، حتى العلم، وما ينشئه من تصورات حول الجسد والعالم، لا يسلم من نقد ميرلوبونتي، الذي يقول بهذا الصدد: لست نتيجة أو تقاطع سببيات متعددة تحدد جسدي، لا أستطيع أن أعطل ذاتي كجزء من العالم أو كموضوع بسيط لعلم الأحياء، لعلم النفس ولعلم الاجتماع، ولا أن أغلق على نفسي عالم العلم، كل ما أعرفه عن العالم، حتى بواسطة العلم، أعرفه من خلال نظرة خاصة بي أو من خلال تجربة مع العالم بدونها لا تعني رموز العلم شيئاً. إن كل عالم العلم يبنى على المعاش، وإذا أردنا أن نعقل العلم نفسه بدقة ونقوم معناه ومداه، علينا أن نوقظ قبل كل شيء هذه التجربة للعالم التي هي تعبيره الثاني. فالعلم ليس له ولا يمكن أن يكون له نفس معنى العالم المدرَك لسبب بسيط أنه تحديد لهذا العالم وتفسير له. فأنا لست (كائناً حياً)، أو حتى (إنساناً) أو حتى (وعياً) مع كل الخصائص التي تعترف بها علوم الحيوان والعلوم الاجتماعية وعلم النفس الاستقرائي بالنسبة لمعطيات الطبيعة والتاريخ. أنا الينبوع المطلق، وجودي لا يأتي ممن سبقني أو حتى من محيطي الطبيعي والاجتماعي، فهو يتجه نحوها ويدعمها لأنني أنا من يوجد بالنسبة لي. أن النظرات العلمية التي تعتبرني برهة من العالم هي دائماً ساذجة وخداعة، لأنها تخفي نظرة أخرى دون ذكرها، هي نظرة الوعي التي بواسطتها يتشكل العالم من حولي، ويبدأ وجوده بالنسبة لي"[2].

إذن العالم، حسب ميرلوبونتي، ليس هو ذاك الذي يأتي كنتاج لتفكر الذات وتأملها، وبالتالي فنحن هنا أمام خروج من حيز نظرية المعرفة القائمة على أن (حقيقة العالم) تأتي كمحصلة لعلاقة معرفة بين طرفين مستقلين تمام الاستقلال عن بعضهما البعض، هما الذات والعالم. تدخل الذات هده العلاقة بوصفها (ذات عارفة) وينظر للعالم، داخل هده العلاقة، بوصفه (موضوع المعرفة)، أي موضوعاً يراد معرفته من جانب الذات. داخل هدا التصور تلعب الذات دوراً ايجابياً في عملية المعرفة فهي التي (تتمثل) العالم و(تقبض) عليه من خلال ما تنشئه من معان وتصورات تدعي مطابقة العالم كما هو موجود بالخارج.

[1] Ibid, P. 57.

[2] Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, Perface. P. ix.

يرفض ميرلوبونتي ما سبق، فالعالم ليس هو الذي أفكره بل الذي أعيشه، ونحن منفتحين على العالم، ومتصلين به بلا شك ولكننا لا نتملكه بأي صورة من الصور مثلما ذهبت فلسفات التأملية التي تدعي أن الذات بوسعها تمثل العالم والقبض عليه عبر ما تنشله من أفكار وتصورات تمثل حقيقته. وضعيتي في العالم، سابقة على كل تفكير أو تأمل، وهي وضعية ليس بوسع أي تفكير أن يستوعبها ويتضمنها. فالعالم أكبر من ذلك، ولا يفصلني عنه شيء، فهو (يستثمرني) من كل الجهات.

تجربة الجسد The Experience Of The Body

بدايةً، نؤكد على أن الجسد يتميز في وجوده عن أي شيء آخر موجود في هذا العالم. وهو ما يستلزم منَا إجراء تمييز ثان داخل دائرة التمييز الأول بين الجسد وبين الجسم، فكل جسد جسم بالضرورة ولكن ليس كل جسم جسد، فالجسد لا يُطلق إلا على جسم الإنسان. أما الأشياء التي تشغل حيزاً مكانياً في هذا العالم أو هذا الفضاء الممتد فهي أجسام.

من ناحية ثانية، حينما نقول أن الجسد جسم وليس كل جسم جسد، والجسم شيء، فواحدة من أهم الفروق، في قولنا هذا هو ذاك المتعلق بالإدراك واستمراريته: ففي الوقت الذي يكون من الممكن فيه صرف الإدراك والتحول عن أجسام الأشياء، لا يكون بمقدوري فعل ذلك مع جسد أهم ميزاته أنه مدرك باستمرار. " إنه إذن شيء لا يتركني" كما يقول ميرلوبونتي.

لكننا نتساءل، هنا، كما تساءل ميرلوبونتي: هل يُعد الجسد في هذه الحالة شيئاً؟ ويجيب: إذا اعتبرنا الشيء بنية لا تتغير، فالجسد في هكذا حالة لا يُعد شيئاً. فهو ليس الموضوع، أي الشيء أمامنا، إلا لأنه قابل للملاحظة، أي على مرمى أطراف أصابعنا أو أنظارنا، وبعبارة أخرى، قد يكون صحيحاً كفكرة وليس حاضراً كشيء. فالشيء، على نحو أكثر تحديداً، لا يعتبر شيئاً إلا إذا استطاع أن يبتعد وبالتالي يغيب من حقلي البصري، فحضوره يتميز بكونه حضوراً من زاوية احتمال غيابه.[1]

وعبارة ميرلوبونتي، التي أوردناها في الفقرة قبل السابقة، والتي تقرر أن الجسد مدرك باستمرار، ولذا لا نستطيع صرف الإدراك ولا التحول عنه مثلما نفعل ذلك مع الأشياء، تعني أن للجسد الذاتي ديمومة، لكنها ديمومة من نوع مختلف تماماً: " فليس الجسد نهاية لاستكشاف غير محدود، إنه يمتنع على الاستكشاف ودائماً ما يُعرض لي من ذات الزاوية نفسها. فلا تُعد ديمومته ديمومة في العالم، بل من جهتي. فالقول إنه دائماً بقربي ودائماً هنا بالنسبة لي، يعني القول إنه ليس موضوعاً أمامي، وإنه ليس بمقدوري بسطه تحت بصري، وإنه يبقي على هامش جميع إدراكاتي، ومعي دائماً".[2]

نخلص إذن، إلى أن للجسد ديمومة من نوع مختلف، فمن ناحية أولى: الجسد ليس أياً من الأشياء الخارجية، وديمومته مطلقة من جهتي وبالنسبة لي، وليست في العالم. ومن ناحية ثانية: تعتبر الديمومة المطلقة للجسد الذاتي عمق

[1] Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, P. 103.

[2] Ibid. P. 104.

مركزي ومرجعي، انطلاقاً منه تتحدد الديمومة النسبية للأشياء. والأخيرة نسبية لأن حضورها وغيابها مرهون بوقوعها أو عدم وقوعها داخل مجال الإدراك الذي يتحكم فيه الجسد.

يكتب ميرلوبونتي: " حضور وغياب الأشياء الخارجية ليسا سوى تغيرات تجري داخل الحقل الأولي للحضور، أي المجال الإدراكي الذي يسيطر عليه جسدي. لا تشكل ديمومة جسدي حالة خاصة لديمومة الأشياء الخارجية في العالم فحسب، بل أيضاً ليس بالمقدور فهم الديمومة الثانية إلا من خلال الأولى".[1]

إذا تتبعنا ما يفضي إليه الموقف السابق من نتائج تترتب عليه، فسيكون في أقصاها: أن وجود العالم نفسه مرهون بدخوله حيز المجال الإدراكي لجسدي، وهو ما يعني أن جسدي هو صاحب القرار في وجود العالم، أو فلنقل بعبارة أخرى: أن العالم هو ما دخل حيز الجسد الذاتي، وطالما أن هذا الأخير في حالة حركة مستمرة، فعالمه متحرك ومتغير بحركته. فالعالم مندمج داخل عمق أو دائرة يمثل الجسد الذاتي مركزها، لكنه ليس مركزاً ثابتاً بل في حالة حركة باستمرار. على ذلك يحمل الجسد عالمه معه، ذاك العالم الذي ليس من الممكن أن نعتبره ذو بنية ثابتة بل متحرك ولكن ليس بحركة من تلقاه، وإنما بارتباطه بحركية الجسد أو فلنقل بمكانية الجسد.

إن علاقة الفيلسوف بالوجود ليست علاقة التقابل بين المشاهد والمشهد، بل تكون كما يكون التواطؤ، علاقة منحرفة وسرية.[2] أريد توظيف هذه العبارة المقتبسة فيما يخدم مرحلية سياقنا الحالي: إن هذه العبارة تنطبق أيضاً، وإلى حد كبير، مع تأولنا السابق للعلاقة بين الجسد والوجود أو العالم، فهي ليست علاقة تقابل قائمة على ثنائية (مشاهد-مشهد) أو (ذات-موضوع)، ونحن نضيف (جسد-عالم)، فالزوج الأخير يفصل بين طرفيه، وبالمقابل نحن نتحدث عن علاقة لا تقوم على براديغم التقابل، وإنما بالأحرى على (براديغم التواطؤ) إن جاز لنا تسميته، المؤسس على وحدة وجودية يندمج فيها الاثنين معاً. فالحديث عن أي طرف منهما يستدعي مباشرة الطرف الآخر. نحن إذن أمام عالم الجسد أو إن شئت قلت: عالم متجسد، أو فلنقل: الجسد العالم، أو بكلمة واحدة: جسدي!

أن نشكل وعياً أو بالأحرى نشكل تجربة، حسب ميرلوبونتي، يعني أن نتواصل داخلياً مع العالم والجسد والآخرين، وأن نكون معهم بدل أن نكون إلى جانبهم.[3] وهو ما يعني استحالة تشكيل (وعي ما) دون وجود مسبق لهذه الأقطاب الثلاثة (الجسد-العالم-الآخرين)، فهذه الأقطاب تمثل الخلفية المسبقة التي ينبثق منها الوعي.

وفي ذات السياق السابق، يمكن لنا إعادة قراءة ميرلوبونتي، موظفين في هذه القراءة لغة هايدغر ومفاهيمه عن الوجود البشري بوصفه من البداية (وجوداً-في-العالم). هذا (الوجود-في-العالم) Being-in-the world يتضمن سلفاً (الوجود مع الآخرين)، هذين المفهومين يرتبطان بدورهما بسلسلة مفاهيم أخرى يهمنا منها مفهوم (البنى المسبقة للفهم) fore-structures of understanding. هنا ليس ثمة فصل بين بنى الفهم وبنى الوجود.

[1] Ibid, P. 106.

[2] موريس ميرلوبونتي، تقريظ الحكمة، ترجمة محمد محجوب، دار أمية، 1995، ص 53.

[3] Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, P. 111.

يصبح الوعي مع ميرلوبونتي انطولوجياً متضمناً في العلاقة مع موقف الجسد وتموقعه داخل ما يطلق عليه هايدغر (الوجود-في-العالم). ومن زاوية ثانية الجسد الذاتي هو أصلاً ومن البداية يكون (وجوداً-مع-الآخرين) بحيث " لا تكون عبارة (مع الآخرين) مجرد إضافة إلى كيان يوجد من قبل Pre-existent ويكتفي بذاته، بل أن هذا الوجود (الذي هو الجسد الذاتي والآخرين) يجدون أنفسهم في كل واحد يكونون بالفعل مرتبطين في داخله".[1]

فهايدغر شأنه شأن ميرلوبونتي، يركز بؤرة اهتمامه على الطريقة التي يجري بها الفهم فعلاً، عبر تقديم وصف فينومينولوجي لما يحدث فعلاً في عملية الفهم. فالفهم هنا يشكل تحديداً كلياً للدازين يؤكد على البعد الأونطولوجي لعملية الفهم كلها. فكل وعي مقصود يحدث على أساس من فهم العالم بطريقة سابقة على التأمل من داخل موقف معين يكون مرتبطاً بالموقف المعين الذي يوجد فيه الجسد، وهو موقف يكون معطى بشكل سابق على أي تأمل.

ليس الفهم، إذن، في بعده الانطولوجي، موضوعاً نستحوذ عليه ونتملكه، بل هو قبل كل شيء، شيئاً (نكونه)، وهو بذلك صورة من صور (الوجود-في-العالم). ولا يمكن توصيفه بأنه راجع إلى الذات المؤولة، كما يذهب المفهوم التقليدي إلى ذلك. إنما بالأحرى هو طريقة وجود (الدازاين) في العالم. فهو يُفهم هنا بوصفه حدثاً أنطولوجياً، حيث تتكشف وتتعرى الأشياء من تلقاء نفسها منفتحة بذلك علينا بقصد البوح بكل أسرارها الواضحة والمحتجبة في الآن ذاته. هنا ليس ثمة مجال للسيطرة وتملك الموضوع، إنما الموضوع هو الذي يتملكنا ويتحدث من خلالنا أن أحسنا الإصغاء إلى نداءه.[2]

عند ميرلوبونتي يرتبط الإدراك بشكل عام بالجسد، لكن هذا الارتباط لا يعني أن الجسد هو الذي يدرك. نستشف ذلك من قوله: " جسدي، بدون شك، ليس تماماً هو الذي يدرك: فإنني أعرف فقط أنه يستطيع منعي من الإدراك، وأنه لا يمكنني أن أدرك إلا إذا سمح لي، لكن في اللحظة التي يأتي فيها الإدراك يتلاشى جسدي أمامه ولا يستطيع أن يمسك به. فجسدي لا يدرك، ولكن كما لو أنه يحيط بالإدراك الذي ينبثق من خلاله، بكل ما ينتظم داخل الجسد، بكل دافعه الحسي، بكل طرقه الارتجاعية التي تسيطر على حركاته وتعيد اندفاعها: فجسدي إذن يستعد لإدراك ذاته حتى لو لم يكن أبداً الجسد هو الذي يدرك الإدراك أو الإدراك هو الذي يدرك الجسد".[3]

وفي سياق متصل، ينتقد ميرلوبونتي فلسفة الوعي أو فلسفة التأمل، التي لا تستطيع أن تبرر الإيمان المدرك بوحدة العالم إلا بإرجاعها إلى وعيها بشخصية العالم. وينتقد كذلك فلسفات الواقعية. فنحن لا نملك وعياً مكوناً للأشياء كما تعتقد المثالية، أو ترتيباً للأشياء يستبق الوعي كما تعتقد الواقعية، (وهنا لا يمكن التمييز بينهما فيما يخص اهتمامنا، فكلتاهما تؤكدان المعادلة المطابقة للشيء والعقل)، إننا نمتلك إلى جانب جسدنا، حواسنا، نظرتنا، مقدرتنا على فهم

[1] جون ماكوري، الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح، سلسلة عالم المعرفة، رقم (58)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982، ص 117.

[2] مجدي عزالدين حسن، من نظرية المعرفة إلى الهرمنيوطيقا، مرجع سابق الذكر، ص 156-157.

[3] Maurice Merleau-Ponty, The Visible and the Invisible, P. 9.

الكلام، ومقدرتنا على الكلام، كما نمتلك قياسات للوجود، وأبعاد يمكننا أن نحمله إليها، ولكننا لا نمتلك علاقة معادلة مطابقة أو مماثلة.[1]

مكانية الجسد: الجسد العالم والعالم المتجسد

أن جسدنا هو وجود ذو شقين، فمن جهة أولى يعتبر شيء بين الأشياء، ومن جهة ثانية هو من يرى هذه الأشياء ويلمسها، وهو يجمع داخله هاتين الميزتين، كما أن انتماءه المزدوج إلى نظامي الموضوع والذات يكشفنا بين نظامي العلاقات غير المنتظرة. فإذا كان للجسد ذلك الانتماء المزدوج فإنه يعلمنا أن كل طرف ينادي الأخر. لأنه إذا كان الجسد شيئاً بين الأشياء، فذلك يكون بشكل أقوى وأعمق منها: أنه منها، وذلك يعني أنه ينفصل فوقها، ومن هذا القياس ينفصل منها.[2]

والقول بأن الجسد له القدرة على لمس ورؤية الأشياء، لا يعني أنها، أي الأشياء، تتموضع أمامه كـ(موضوعات). لا، إنها حوله، إنها تدخل حتى في نطاقه، إنها داخله، وهي تغطي نظراته ويديه من الداخل ومن الخارج. والجسد يستعمل وجوده كواسطة للمساهمة في وجودها.

إن ديمومة الجسد الذاتي تقودنا، من جهة، إلى أن الجسد ليس موضوعاً داخل العالم، بل هو واسطة لا نتمكن إلا عبرها من الاتصال بهذا العالم. وتقودنا، من جهة أخرى، إلى أن العالم ليس مجموعة موضوعات معينة، بل يشكل أفقاً لمجمل تجربتنا، هذا الأفق حاضر باستمرار قبل أية فكرة محددة.[3]

وكلا من الوجودين نموذج مثالي أحدهما للآخر، فالجسد ينتمي لنظام الأشياء كما العالم هو لحم عالمي، ولا يجب أن نقول حتى، كما فعلنا، أن الجسد متكون من شقين والذي يعود أحداهما (للجسد الحساس) ويتضامن مع باقي العالم. فالجسد أساساً، ليس شيئاً مرئياً فقط، ولا رائياً فقط، أنه المرئي الهائم أحياناً والمجتمع أحياناً أخرى. وبهذه الميزة هو لا يوجد داخل العالم، ولا يملك كما في نطاق خاص، رؤيته للعالم: أنه يرى العالم نفسه، عالم الجميع، ومن غير أن يكون عليه أن يخرج من " ذاته" لأنه ليس كله تماماً، ولأن عينيه ويداه ليست شيئاً آخر غير ذلك الانتماء لمرئي. فلذلك أي حديث عن شقين أو عن جزأين له، هو تسطيح وتعارض لما يتضايف داخل الجسد الحي القائم، تحت وطأة نظرة متأملة، فإذا ما أردنا استخدام الاستعارات فيجب أن نقول أن الجسد المحسوس والجسد الحساس هما كوجهي العملة. إن كل ما نقوله عن الجسد المحسوس يتردد على الحساس كله والذي هو جزء منه، وكذلك على العالم، وإذا كان الجسد جسداً واحداً في حالتيه فهو يندمج مع الحساس كله، وبنفس الحركة يندمج هو نفسه في (حساس داخل ذاته). ويجب علينا أن نتخلى عن الأحكام المسبقة المتوارثة التي تضع الجسد في داخل العالم والرائي داخل الجسد، أو بالعكس العالم والجسد داخل المرئي كما لو كان داخل صندوق. فأين نضع حدود الجسد والعالم، طالما أن العالم هو لحم؟ وأين نضع الرائي داخل الجسد طالما أنه وبكل حقيقة، لا يوجد داخل الجسد إلا " ظلمات محشوة بأعضاء. العالم المرئي ليس داخل جسدي، وجسدي ليس "

[1] Ibid, P. 103.

[2] Maurice Merleau-Ponty, the Visible and the Invisible, P. 137.

[3] Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, P. 106.

داخل"" العالم المرئي بصفة نهائية: لحم منطبق على لحم، فالعالم لا يحيطه وليس محاطاً به. أن جسدي كشيء مرئي يحتويه المنظر الكبير. ولكن جسدي الرائي يضم الجسد المرئي وكل المرئيات معه. ويوجد اندماج وتشابك لأحدهما داخل الآخر.[1]

ما يحياه الشعور هو العالم الذي أراه. هذا العالم الذي ليس بمقدور جسدي الانفكاك عنه، ولا العالم يمكن أن يكون مستقلاً عنه. فالجسد هو ما يجعلني أتجذر في الوجود، أبعد من ذلك هو محور العالم. وليس بمقدوري إدراكه إلا بوساطة هذا الجسد.

ما سبق يقودنا إلى خطأ التصور الناظر للجسد كموضوع من موضوعات العالم، والصواب أن ننظر إليه بوصفه (واسطة) لا تتم عملية اتصالنا بالعالم إلا بها. ويقودنا، كذلك، إلى خطأ التصور الناظر للعالم باعتباره مجموعة مواضيع محددة، والصحيح أنه يمثل أفقاً لتجربتنا. فالجسد والعالم، كلاهما بهذا المعنى حاضران باستمرار، قبل أية نظرة تأملية حتى.

يعبر الجسد عن الوجود في شموليته، لا بسبب أنه مجرد مرافق خارجي له، وإنما لأن الوجود يتحقق فيه. لا الجسد ولا الوجود يمكن اعتبارهما كأصل للكائن البشري، لأن الواحد يفترض مسبقاً الآخر، ولأن الجسد هو الوجود المثبت أو المعمم، والوجود هو تجسيد مستديم.[2]

مع ميرلوبونتي، نكون بإزاء مقاربة تماهي بين الجسد وبين الوجود، ولا تفصل بينهما. فالجسد وجود، والجسد هو الوجود، ولا وجود بدون جسد. وبعبارة أخرى: الجسد هو من يمنح الوجود كينونته، فالوجود لا تتحقق كينونته إلا بالجسد، والجسد، بهذا المعنى، ليس مجرد شيئاً موجوداً بين أشياء أخرى موجودة بدورها. وبكلمة واحدة: نحن هنا بإزاء الجسد الوجود والوجود المتجسد، أو إن شئت قلت: الجسد العالم والعالم المتجسد.

بالنسبة لي، أبعد من أن يصبح جسدي جزءاً من المكان، فقد لا يكون هناك مكان إذا لم أكن أملك جسداً. فإذا كان الفضاء الجسدي bodily space والفضاء الخارجي external space يشكلان نظاماً عملياً، فإن الفضاء الأول هو العمق الذي يمكن للموضوع أن يظهر عليه كهدف لنشاطنا، أو الفراغ الذي يظهر أمامه ذلك الموضوع، إن مكانية الجسد تتحقق بالتأكيد في النشاط. إننا بأخذنا الجسد المتحركthe body in movement بالاعتبار، نرى بشكل أفضل كيف أنه يسكن المكان (وبالتالي الزمن) لأن الحركة لا تكتفي بتلقي تأثير المكان والزمان، فهي تستوعبهما بنشاط.[3]

إذا تساءلنا عن العلاقة بين الجسد والمكان، للوهلة الأولى قد نفهم هذه العلاقة على النحو التالي: الجسد يوجد في المكان، وبالتالي لا جسد بلا مكان يشغل فيه حيزاً. لكن هذا التصور غير صائب. فالجسد ليس جزءاً من المكان، بل على العكس تماماً: لا مكان بدون هذا الجسد! من جهة ثانية، للجسد فضاءه الخاص به، وهو ما يمكن أن نطلق عليه: (فضاء

[1] Maurice Merleau-Ponty, The Visible and the Invisible, PP. 137-138.

[2] Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, P. 192.

[3] Ibid, P. 117.

الجسد) أو (مكانية الجسد). مكانية الجسد المتحرك هي التي على أساسها يتقوم مفهوم (المكان)، بل أبعد من ذلك: هي المكان نفسه!

فللجسد عالمه، والأشياء بإمكانها أن تكون حاضرة في معرفتنا دون أن يعني ذلك حضورها بالنسبة لجسدنا. يجب ألا نقول إذن أن جسدنا في الفضاء، ولا أن نقول إنه في الزمن. فهو يتجسد الفضاء والزمان، أو المكان والزمان.[1]

فالفضاء والزمان ليسا بالنسبة لي عدد من النقاط المتجاورة، ولا حتى عدد لا متناه من العلاقات التي يقوم وعيي بتركيبها ويضمنها جسدي. أنا لست في الفضاء وفي الزمان، لا أفكر بالفضاء والزمان، أنا على الفضاء وعلى الزمان، جسدي ينطبق عليهما ويحيطهما. إن لجسدي عالمه، ويفهم عالمه دون حتى أن يحتاج إلى المرور عبر (التصورات)، دون أن يحتاج أن يتبع ب (وظيفة رمزية) حتى.[2]

الحركة نفسها لا تنفصل عن الجسد. ف" الحركة يجري تعلمها عندما يفهمها الجسد، أي حينما يضمها إلى (عالمه). وتحريك الجسد هو استهداف الأشياء عبره وإفساح المجال أمامه لكي يستجيب إلى إلحاحها الذي يُمارس عليه دون أي تصور. فالحركية إذن ليست بمثابة الخادمة للوعي (فالوعي هو الكائن في الشيء من خلال الجسد) التي تنقل الجسد إلى النقطة من الفضاء التي نكون قد تصورناها مسبقاً.[3]

ختاماً لهذا المحور، نقول إن تحليل المكانية الجسدية يقودنا إلى نتائج، من الممكن تعميمها. إننا نلاحظ حول الجسد الذاتي، وهو صحيح بالنسبة لجميع الأشياء المدركة، بأن إدراك الفضاء وإدراك الشيء، ومكانية الشيء وكينونته كشيء لا يشكلان مشكلتين متميزتين. هذا ما علمنا إياه التقليد الديكارتي والكانطي منذ زمن بعيد. ولكن هذا التقليد يضيء إدراك الشيء بإدراك الفضاء، بينما تجربة الجسد الذاتي تعلمنا أن نجذر الفضاء في الوجود. إن الفكرانية ترى جيداً أن (سبب الشيء) و(سبب الفضاء) يتشابكان، ولكنها تحول الأول إلى الثاني. تعني كينونة الجسد الارتباط بعالم معين، وجسدنا ليس أولاً في الفضاء: إنه موجود للفضاء. إن فضائية الجسد هي عرض كينونته كجسد، والشكل الذي يتحقق فيه كجسد.[4]

خاتمة

عالج البحث موضوعة الجسد عند ميرلوبونتي من خلال خمسة محاور، **المحور الأول** اهتم ببيان الكيفية التي تم بها فُهم الجسد تاريخياً من جانب الفلاسفة، مررنا هنا وبشكل سريع على بعض المحطات الرئيسة في تاريخ الفلسفة، كأفلاطون وأرسطو وديكارت، قصدنا من وراءها تبيان الخطوط العريضة التي تعكس تقليد فلسفي كانت له السيادة طوال تاريخ الفلسفة الغربية، ابتداءً من العصر اليوناني مروراً بالفلسفة في العصر الوسيط وانتهاءً بالفلسفة الحديثة. وهو تقليد

[1] Ibid, P. 160.

[2] Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, P. 162.

[3] Ibid, P. 160.

[4] Ibid, P. 171.

منح الأهمية للنفس بوصفها جوهر مفكر على حساب (جسد) دائماً ما يتم استبعاده من المتن الفلسفي ونفيه إلى الحواشي والهوامش.

المحور الثاني بيّنا من خلاله اعتماد معالجة ميرلوبونتي بشكل رئيس على الوصف الفينومينولوجي لوجود الجسدي في العالم، عبر وصف مباشر للتجربة كما هي في حدثيتها، على نحو ما تظهر نفسها بشكل مباشر في الشعور. حيث قام بتوظيف المنهج الفينومينولوجي في تأسيس رؤيته بخصوص الجسد والعالم، وانتهى بتشييد نظرية فينومينولوجية لكوجيتو الجسد، كطرح بديل لكوجيتو الأنا أفكر. وهي رؤية عاد معها الجسد بقوة ليتصدر المشهد الفلسفي وليسجل حضوراً طاغياً وكثيفاً في متونه بعد قرون طويلة من الغياب والتهميش.

المحور الثالث، وعلى الضد تماماً من ديكارت، أوضحنا فيه الكيفية التي أعاد بها ميرلوبونتي الصلة بين الرائي والمرئي، أي بين الأنا والعالم وكذلك بين الأنا أفكر والجسد، ليوحد بينهما وحدة صميمة. ومن هنا لم يعد الجسد مجرد أداة تتوسلها (الأنا)، بل أصبح (الأنا المتجسد) هو الذي يرى ويحس ويدرك ويشعر. ولم يعد أي فعل من هده الأفعال ينسب للأنا أفكر حيث كانت تتم كلها بغير حاجة للجسد، وإنما أصبح ينظر إليها بوصفها أفعالاً تحدث في الجسد المنخرط بدوره في العالم.

كذلك سلطنا الضوء على ما يعنيه ميرلوبونتي بـ(الانفتاح على الوجود)، وكشفنا أن هذا الانفتاح لا يتحقق إلا بالخروج من سطوة عالم أفكارنا وتصوراتنا، وحينئذ لا يبقى ثمة عائق يحول بيننا وبين الانفتاح على الوجود.

وأحد أهم النتائج التي خرجنا بها في هذا المحور: أن العالم ليس هو الذي أفكره بل الذي أعيشه، وأن انفتاحنا على العالم، واتصالنا به، لا يعني أننا نتملكه بأي صورة من الصور مثلما ذهبت فلسفات التأملية. فالعالم أكبر من ذلك، ولا يفصلني عنه شيء، فهو (يستثمرني) من كل الجهات.

المحور الرابع أوضحنا فيه أن وجود العالم نفسه مرهون بدخوله حيز المجال الإدراكي لجسدي، وهو ما يعني أن جسدي هو صاحب القرار في وجود العالم، أو أن العالم هو ما دخل حيز الجسد الذاتي، فالعالم مندمج داخل عمق أو دائرة يمثل الجسد الذاتي مركزها، لكنه ليس مركزاً ثابتاً بل في حالة حركة باستمرار. على ذلك يحمل الجسد عالمه معه، ذاك العالم الذي ليس من الممكن أن نعتبره ذو بنية ثابتة بل متحرك ولكن ليس بحركة من تلقاه، وإنما بارتباطه بحركية الجسد أو فلنقل بمكانية الجسد.

المحور الخامس قادنا إلى تقرير أن الجسد ليس مجرد موضوع داخل العالم، بل هو الواسطة التي لا نتمكن إلا عبرها من الاتصال بهذا العالم. وقادنا، أيضاً، إلى أن العالم يشكل أفقاً حاضراً باستمرار لمجمل تجربتنا. فما يحياه الشعور داخل تجربتنا إنما هو العالم الذي أراه، هذا العالم الذي ليس بمقدور جسدي الانفكاك عنه، ولا العالم يمكن أن يكون مستقلاً عنه. فالجسد هو ما يجعلني أتجذر في الوجود، أبعد من ذلك هو محور العالم. وليس بمقدوري إدراكه إلا بوساطة هذا الجسد.

إذن، نكون هنا بإزاء مقاربة تماهي بين الجسد وبين الوجود، ولا تفصل بينهما. فالجسد وجود، والجسد هو الوجود، ولا وجود بدون جسد. فالجسد هو من يمنح الوجود كينونته، فالوجود لا تتحقق كينونته إلا بالجسد.

ختاماً بوسعنا القول، بقليل من الحذر، أن الفكر الفلسفي منذ بداياته الأولى وحتى الأزمنة الحديثة غيَب في كل مباحثه المختلفة فكرة الجسد، واستمر هذا التقليد حتى في الفلسفة الحديثة، على ما نلحظ، مثلاً، مع ديكارت وكانط. وهو تقليد لم يقتصر على الإعلاء من شأن النفس والفكر، وإنما مضي إلى إهمال الجسد وإهمال الوجود. إنه يُخرج الإنسان من العالم ومن ثم يُفقده وجوده. هنا تأتي أصالة وأهمية طرح ميرلوبونتي لتثبت وحدتنا الوجودية والجسد ووحدتنا الوجودية والعالم.

ابن عربي: اللغة وكتابة الوجود

فتيحة عابد جامعة تلمسان –الجزائر-

ملخص:

اللغة تجربة يعانيها المتصوف للتعبير عن عالمه، وعن كينونته، وعن ذاته لهذا كانت اللغة حالة رمزية تحاول الوصول إلى مستوى التجربة، من خلال ما يعرف برمزية اللغة، أو لغة الإشارة عند المتصوفة. إن اللغة شرط لبناء التجربة وأداة لتحققها، فكانت لغة الرمز والإشارة هي المسيطرة على الخطاب الصوفي العربي، على الرغم من كون اللغة حجابا لأنها تجمع بين الصمت والنطق، فهي لغة تنطق بصمت لتدرك الإلهي عن طريق القول الشعري الذي هو صيرورة كشف وانحجاب لذلك اللامرئي الذي ينادي الوجود المحتجب. فكيف يمكننا التعامل مع الخطاب الصوفي على أنه خطاب كشف وانكشاف؟ والذي يحيلنا إلى ضرورة أخرى وهي طبيعة اللغة الصوفية ونمط الكتابة فيها. إذن فيما تكمن وجاهة علاقة الصوفي العارف باللغة والوجود؟

الكلمات المفتاحية: ابن عربي، اللغة، رمزية، الصمت، التجربة، الكشف، انحجاب، الكتابة، الوجود

"لأنّ الذات(Le sujet) تحققت في التصوف، وحققت سيادتها وحقيقتها بوصفها ذات منقسمة"

عبد الوهاب المؤدب، بعيدا عن سمّ الهوية، مجلة مواقف،

العدد رقم 64، لبنان، 1.مايو 1992، ص 18.

"فالشخص الذي يكتب هو أوّلا ذاك الذي لا يتكلّم أثناء الكتابة"

عبد الفتّاح كليليطو، الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)،

دار توبقال، المغرب، الطبعة التالثة،2006، ص6.

مقدمة:

إنّ ما يميّز الفكر الصوفي في تاريخ القراءة العربية والإسلامية للنص الديني (القرآن والسنة)، كونه يفتح الهامش على النص ليعمل على إبراز جميع الإشارات والعبارات. لذلك فالفكر الإسلامي في عمومه، بفروعه المعرفية الكبرى من الفلسفة وعلم الكلام والتصوف درسوا مشكل اللغة عند المتصوفة. والمتصفح لتاريخ الفكر الإنساني يجد أنّه يتفرع بمجالات ومباحث تحدد طريقة الدراسة والفهم. مثلا مباحث المعرفة، الوجود والقيم. كلّ هذه المجالات والفروع فيها تداخل بقدر ما فيها تباعد وغموض، فهي تتوجه من النظام إلى اللاّنظام من الحجب إلى الكشف.

اللغة بكل مستوياتها لدى المتصوفة، هي عالم قائم بذاته يتمتّع بكل ما يتمتّع به العالم المحسوس والمعقول، غير أنّه لا يظهر على وجه التحقق إلاّ لأصحاب الكشف، ليصبح التعامل مع هذا العالم غير الظاهر تعاملا مع موجودات حية، وتضمر أكثر ممّا تظهر. وهذا ما يجعل اللغة الصوفية محاطة بالغموض والإبهام، لغة تبحث في باطن الأشياء ممّا يجعل تتبع مسارها أمرا صعبا فلا يفهمها إلاّ مبدع هذه التجربة وفقا لمعاناته، وحسب فهمه لذلك العالم الخفي. إنّ المتتبع للتراث الصوفي يدرك بالضرورة أنّ تجربة العارف أو المتصوف هي تجربة وجودية أنطولوجية تحاكي الإنسان في وحدته الميتافيزقية المتعالية، وبذلك يتسّع أفقه في الحياة بإدراكه لرحابة الوجود المطلق.

اللغة تجربة يعانيها المتصوف للتعبير عن عالمه وعن كينونته، وعن ذاته، لذلك كانت اللغة حالة رمزية تحاول الوصول إلى مستوى التجربة من خلال ما يعرف برمزية اللغة، أو لغة الإشارة عند الصوفية، إنّ اللغة شرط لبناء التجربة، وأداة لتحققها. فكانت لغة الرمز والإشارة هي المسيطرة على الخطاب الصوفي الإسلامي، على الرغم من كون اللغة حجابا لأنّها تجمع بين الصمت والنطق، فهي لغة تنطق بصمت لتدرك الإلهي عن طريق القول الشعري الذي هو صيرورة كشف وانحجاب لذلك اللاّمرئي الذي ينادي الوجود المحتجب. فكيف يمكننا التعامل مع الخطاب الصوفي على أنّه خطاب كشف وانكشاف؟ والذي يحيلنا إلى ضرورة أخرى وهي طبيعة اللغة الصوفية ونمط الكتابة فيها. إذن فيما تكمن وجاهة علاقة الصوفي العارف باللغة وبالوجود؟

يقول نصر حامد أبو زيد في هذا السياق:" إنّ العلاقة بين الإشارة والعبارة هي العلاقة بين الظاهر والباطن، فظاهر العبارة هو ما تدلّ عليه من حيث وضعية اللغة، والإشارة هي باطنها من حيث هي لغة إلهية، وإذا كان أهل الظاهر يتوقفون عند العبارات ومعانيها التّي تعطينا قوة اللغة الوضعية، فإنّ العارفين ينفذون إلى العبارة من معان وجودية وإلهية"[1].

1-كتابة التجربة.....تجربة الكتابة:

إنّ النص الصوفي لديه عدة انعطافات أساسها المنعطف اللغوي Le tournant linguistique ، لأنّ اللغة عند الصوفي مرتبطة بأبعاد أنطولوجية، وتصبح اللغة اشكالا في التعبير، فنجد الصوفيين يفرقون في اللغة ذاتها بين الإشارة والعبارة، بين الكلام والصمت. لهذا لجأ المتصوفة لاستخدام الرمز بسبب عجز اللغة العادية عن التعبير. إذن الخطاب الصوفي محكوم بمتناقضين: العبارة والإشارة والبوح والستر أو بين ما ينقال (قابل للقول) والذي هو العبارة، وبين ما لا

[1] نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين ابن عربي، المركز الثقافي العربي، ط5، 2003، ص 267.

ينقال وهي الإشارة. يقول ابن عربي في الفتوحات:" فإنّ العبارة تجوز منها إلى المعنى المقصود بها ولهذا سميت عبارة، بخلاف الإشارة التّي هي الوحي فإنها ذات المشار إليه"[1].

والتجربة الصوفية محكومة بهذه الثنائية على حد قول أدونيس:" فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرئيس لتلك التجربة"[2]، وهذه "التجربة في إطار اللغة العربية ليست مجرد تجربة في النظر، وإنما هي تجربة في الكتابة"[3]. وهنا لفظ التجربة يحوي على مصطلحات متباينة، كيف نحدد مفهوم التجربة*[4]؟ في كثير من الأدبيات العربية نجد معنى التجربة محصور في اختبار الأمور ومعرفتها. وهذا ما نجده في اللغات الفرنسية والإنجليزية والجرمانية ولكن أكثر توسعا وشاملا لموضوع الاختبار والخطر، ولكن المعنى الأقرب لمفردة التجربة في مجال التصوف هي التجربة الداخلية Expérience intérieure لجورج باطاي وكما يقول جان شوفليي " إنّ الصوفية هي قبل كل شيء تجربة داخلية، هي نوع طريقة في الحياة وفي السلوك"[5]. والتي تحمل الأفق اللغوي والفلسفي الذي من شأنه أن يستوعب مفهوم هذه التجربة. يقول باطاي:" إنّ التجربة هي سفر الإنسان إلى أقصى طرف ممكن، وكل فرد غير قادر على هذا السفر، ولكنه في حال الإقدام عليه يفترض في فعله هذا التنكر للسلط، والقيم الموجودة التي تحدّ من الممكن"[6].

إنّ التجربة هي سفر وترحال نحو الممكن المستحيل، والسفر عند ابن عربي" تجربة داخلية تنهض على التخلي بغية بلوغ التقاط الوجود بما هو تجل، وبذلك فإنّ سفره ينطوي في الرغبة إلى تحوّله إلى صورة، مما يجعل هذا السفر تأويلا وجوديا لحديث الصورة وفي التقاط هذا الصوت تتكشف تجربة الكتابة بما هي مقام ضمن السفر الوجودي"[7]. تأخذ الكتابة عند ابن عربي طابع وجودي دو منحى أنطولوجي هي تجربة وجودية قد لامس خطورتها في سياق سفره الوجودي، "إنّ كتابة التجربة تفتح إشكال اللغة، ولا تتحدد اللغة في هذا السياق، بمعزل عن التجربة، بل إنها تغدو جزءا منها انطلاقا من مسعى ابن عربي لتطويعها لتشمل المطلق"[8]. فالكتابة في شكلها العام هي تجربة الكاتب مع اللغة، وتظهر رهانات الكتابة في تصوف ابن عربي بين تصورين الوجودي والمعرفي في علاقتها مع اللغة، "إنّ تجربة الكتابة هي تجربة وجودية، وبذلك فإنّ التجربة الوجودية لا تنفصل عن الخيال بما هو أساس معرفي"[9]. وهو ما سمّاه ابن عربي

---

[1]- ابن عربي، الفتوحات المكية، الجزء الثالث، ص 117.

[2]- أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ص 23.

[3]- المرجع نفسه، ص 22.

[4]- تعني كذلك حدثا معاشا أثر في شخص متهيئ لأن يثبتها، وقد تتيح الفرصة لظهور انفعالات دينية وشق احساسات من الصعب التعبير عنها، كاشفة تجانس من نوع ما مع الشهادات الصوفية. إنّ لفظ expérience يمكن أن يؤدي معناه في اللغة العربية المعاصرة إلى مصطلح التجربة، كما أننا لا نستطيع أن نفرض مفهوم التجربة في الفكر العربي بدون أن نتساءل عن استعمالاتها في الديانات الموحدة(..)، وبهذا الاعتبار فإنّ أحد التعيينات الأساسية للتجربة الدينية يبقى بالتأكيد هو الوحي الإلهي. لأكثر التفاصيل أنظر: التجربة، مجموعة باحثين، ترجمة: عبد القادر قنيني، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ص 17-18-19.

[5]- جان شوفلييي، التصوف والمتصوفة، ترجمة: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1999. ص 11.

[6] -George Bataille, expérience intérieure ,Gallimard, Paris ,1954, p 15.

[7]- خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال، المغرب، ط1، 2004، ص 87.

[8]- المرجع نفسه، ص 96.

[9]- المرجع نفسه، ص 227.

بالكتابة الوجودية أو الخيال الوجودي[1]، من خلال اللغة التّي أصبحت دو طابع أنطولوجي، وهذه اللغة الوجودية ستأسس مفهوما جديدا عن واقع التأويل وهو ما سماه ابن عربي الكشف الصوفي. لقد كان ابن عربي " أكثر المتصوفة وعيا بالقيمة الإبستمولوجية للغة أولا، وبالقيمة الأنطلوجية لها ثانيا"[2].

إنّ الصوفي يربط اللغة بامتداد الوجود، لأنّها في الأساس وجودية أنطولوجية إذ أنّها تعلقت بقضايا تحمل العلاقة بين الله والوجود، وعلاقة الإنسان بالعالم، كلغة مباشرة تنبع من التجربة. ذلك أنّ اللغة هي شرط تأسيس التجربة الروحية في التصوف من حيث علاقة الإنساني بالإلهي" إنّ نمط وجود الألوهية في الموقف الصوفي هو اللغة، ولا يمكن لهذا الأخير في علاقة معها إلاّ بوصفها لغة".[3] لقد وسع ابن عربي مفهوم اللغة، وأخرجها من حدود العبارة لتصبح لغة وجودية أو لغة الكينونة وبهذا يتم الانتقال من اللغة العادية الواقعية إلى اللغة في بعدها الأنطولوجي. ذلك أن تغدو أشكال الوجود صورا رمزية، ومن شأن هذا التداخل بين اللغة والوجود، أن يمكّن الصوفي من قراءة لغة العالم وتأويل نص الوجود. فلغة المتصوفة هي لغة صمت متجسد في الإشارة. إنّ فعل الكتابة مرتبط بالكلام وهو موجود في كل كتابة انسانية أو وجودية (الكلام الإنساني والكلام الإلهي)، وله علاقة بالصمت لأنّ الأمر مرتبط بتجربة عميقة وهذه التجربة تستلزم الصمت وهذا الجدل بين الصمت والكلام يأخذ بعد فلسفي وجودي. لكن الصمت عند ابن عربي يأخذ معنى الحضور الغائب المحتجب الظاهر لأنّ هذا الصمت له حضوره في الوجود يقول ابن عربي في الفتوحات:" فما عندنا في الوجود صامت أصلا"[4]. هذا جعل ابن عربي فعل أو نمط الكتابة يبدأ من الوجود ويتحدث عليه برمزية أي صلة الكتابة بالوجود أو كفعل داخل الوجود الإنساني، يقول أيضا في هذا الشأن:" الكتابة أمر وجودي فلا بدّ أن يكون متناهيا"[5].

إنّ تجربة ابن عربي في الكتابة جاءت بالكشف الإلهي، وكانت الكتابة مرآة لتجربته، فحدث الكتابة مرتبط بالإنسان ضمن الأبعاد الإنسانية، وليس الحرف وحده يمثل تجسيد لفعل الكتابة.

يقول ابن عربي:" فالعالم حروف مخطوطة مرقومة في رقّ الوجود المنشور، ولا تزال الكتابة فيه دائمة لا تنتهي"[6]. إنّ تجربة الكتابة هي تجربة منفردة في السلوك واللغة، وقد ساهم المبحث الأنطولوجي في تجديد اللغة والكتابة الصوفية، وكان من أهم الأسس التي تحرك التجربة الصوفية. إنّ كل نص يتضمن مستويين: الظاهر المرئي، والباطن اللامرئي، فالصوفي يقول الأشياء كأنّها تخلق من جديد والكتابة الصوفية هي الحياة وليست مجرد تعبير عنها، ومادامت

---

[1]- من الواضح أنّ ابن عربي لا يقصد بالخيال الوجودي (الكتابة الكونية)، ما يسمّى حاليا عالم اللامعقول أو العالم المتخيل ' l'imaginaire كما يلاحظ هنري كوربان في الكثير من المواقف للتفاصيل أكثر راجع: Henry Corbin. Face de Dieu, face de l'homme : Herméneutique et soufisme préface Gilbert Durand. Entelacs .2008p7-8.

[2]- محمد خطاب، الحالة الرمزية أو مجاز اللغة، المنظومات المعرفية: العبارة نحو الإشارة، كتابات معاصرة، المجلد81، العدد 83، أذار، 2012، ص 59.

[3]-منصف عبد الحق، زمن الكتابة زمن الإنصات، مجلة الكرمل، ع46، فلسطين، 1992،ص 57.

[4]- ابن عربي، الفتوحات المكية، الجزء الثالث، ص 116.

[5]- المصدر نفسه، الجزء السادس، ص 154.

[6]- المصدر نفسه، الجزء الأول، ص 158.

الحياة صيرورة، فإنّ الكتابة هي كذلك. والتجربة الصوفية كذلك هي حالة دائمة من الإبداع والتجدد، وحياة تتحقق بالكتابة، حيث تصبح فعلا وجوديا يصنع اللغة ويعيشها، " إنّ اللغة كشف للوجود، لقد أسس ابن عربي لعلم يشمل على نوع من الميتافيزيقا والأخلاق والتأويل"[1]. وهنا يظهر لنا أنّ التجربة الصوفية هي تجربة لغوية، كما أنّ اللغة شرط لبناء هذه التجربة بحيث تكون شرطا وعائقا في الآن نفسه.

"يقر ابن عربي بأهمية الكتابة عن التجربة الصوفية والتنظير لها ومنحها مشروعية نظرية عبر فحص هرمنيوطيقي للنظام القرآني. وهذا الأمر يجعل من التجربة الصوفية فعلا إيجابيا"[2]. يحدد الصادقي مشكلة التأويل على أنها" مشكلة تطرح العلاقة بين الكلام الإلهي المطلق، ومع ابن عربي يريد أن يصبح التأويل تأسيسا لأنّه يبتدأ مع الحرف الذي هو أول كل خطاب وكل لغة"[3]. إنّ التأويل الذي يمارسه ابن عربي هو ارجاع كل شيء الى موطنه سواء كان خطاب إلهي أو غير ذلك غير أنّ هذا الإرجاع يقوم على المعاناة، فهو تأويل يتمّ عبر الكشف والإلقاء وهنا الإلقاء يقصد بها الكتابة لهذا تتخذ الكتابة والتأويل شكل سفر في اتجاه الأصل، إنّ التأويل الذي ينادي به ابن عربي كشفي روحي، والقلب هو منبع هذه الفلسفة التأويلية، إنّ التأويل الصوفي يبحث عن المعنى من خلال الكتابة، فالكتابة هي عقل لامحدود ولا متناهي. ينفتح التأويل الصوفي على الكشف ويقوم على الحفر في مدلولات اللغة الصوفية، والنص هو عبارة عن أداة لمعرفة شكل التجربة الصوفية، فالمجال الدلائلي للتأويل يرتبط بأفق التجربة الصوفية التي تتخذ من خلال علاقة الذات العارفة، فالتدوين (التثبيت)مسألة أساسية عند المتصوفة وعند ابن عربي، وتدلّ على أنّ ممارسة التأويل تتجسد في الكتابة الصوفية.

2-الكشف باعتباره لغة عند ابن عربي:

يرى ابن عربي أنّ طريق المعرفة الحقة هو تعظيم الشريعة بالتزام أوامرها. يقول في هذا الصدد: "قسم كماله في ظاهر الإنسان وباطنه كالورع والتوبة، وقسم كماله في باطن الإنسان، ثم إن تبعه بالظاهر فلا بأس كالزهد والتوكل، وليس في طريق الله مقام يكون في الظاهر دون الباطن"[4]. إنّ الاتجاه الصوفي عامة في تأويل الوجود يفضّل باطنه على ظاهره، نجد ابن عربي اعتمد على الباطن إلاّ انّه لم ينكر الظاهر لأنّه كان أشدّ إيمانا بأنّ "الظاهر عنوان الباطن"[5].

كما عمل بالقلب إلاّ أنّه لم ينكر العقل، وإنّما قال بمحدوديته، لقد فصل ابن عربي فصلا واضحا بين العقل والقلب وذلك نتيجة لتأثره بالتيار الروحي الصوفي الذّي يعطي الأولوية للقلب من حيث قيمة المعرفة التّي يقدّمها وصدقها، والعقل محدود لأنّه آلة للمعرفة النسبية. لكن هذه الأولوية للقلب عند ابن عربي لا تنفي العقل ودوره لكن

[1]- جان شوفيللي، التصوف والمتصوفة، ص 62.

[2]- أحمد الصادقي، إشكالية العقل والوجود، في فكر ابن عربي، بحث في فينومينولوجيا الغياب، تقديم: عبد المجيد الصغير، دار المدار الإسلامي، ليبيا، الطبعة الأولى، 2010. ص 186.

[3]- المرجع نفسه، ص 120.

[4]-إبن عربي، الفتوحات المكية، السفر الأول، ص 151.

[5]-المصدر نفسه، الجزء3، ص348.

مجال تداوله أغرقه في الوهم. ويمكن استخلاص مفهوم العقل عند ابن عربي أنّه "أول مخلوق ظهر في الوجود"[1] أمّا مفهوم القلب عند ابن عربي هو أساس جوهر الإنسان الذّي يتميز بقدرته على تجاوز بواطن الأشياء وحقيقتها يقول "ثبت أنّ القلب رئيس البدن، وهو المخاطب في الإنسان، نلاحظ أنّ ابن عربي يسمي القلب بالعقل ولكنّه عقل خاص ليس لديه القوة المفكرة كما في العقل الإنساني، وإنّما يأخذ قوته من عند الله بفعل التجلي الإلهي. فقد أكدّ ابن عربي على كون القلب يستفيد من الله ويستقي معارفه، يعني معرفة ذات طابع إلهي. لذلك فامتاز القلب بكونه قادر على معرفة الحقائق الباطنة. عكس العقل الذي لم يخرج عن إطار المحسوس. ترجع محدودية العقل عند ابن عربي على أنّ العقل آلة مرتبطة بالفكر. لأنّ الفكر مرتبط بالمحسوسات يقول في هذا الصدد:" فلا شيء أكثر تقليدا من العقل، وهو يتخيل أنّه صاحب دليل إلهي، وإنّما هو صاحب دليل فكري، فإنّ دليل الفكر يمشي به حيث يريد، والعقل كالأعمى، بل هو أعمى عن طريق الحق"[2].

فاعتماد ابن عربي في تأويله على الباطن الذي يستمده من القلب، ولكن ليس على حساب العقل يتطلب المنزع الباطني."[3] فالتأويل الكشفي في النص الأكبري يمتّع بازدهار الرموز التّي هي بالضرورة يوجد في باطنها الخيال وعالم البرزخ. بمعنى أنّ العقل هو الظاهر، والقلب أو الذوق والكشف الصوفي هو الباطن.

فالحقيقة التّي يبحث عنها ابن عربي أنها تتخذ شكلا ظاهرا وتخفي وراءها باطنها وجوهرها، فكلّ شيء هو ظاهر وباطن فإنّ الباطن يتجاوز الرؤية العقلية فهي تبقى دائما عرضية. أمّا الرؤية القلبية أو الكشفية توصل إلى معرفة الجوهر والباطن. فالقلب هو مرآة التجلي، كما أنّه سريع التقلب" فهو يتقلب بتقلب التجليات، والعقل ليس كذلك"[4]. إنّ المعرفة الحقيقية هي المعرفة الكاشفة عن بواطن الأشياء، وما هو جدير بالتأمل أنّ استعمال لفظ القلب بدل العقل في القرآن رغم عدّة التأويلات. تمنح لنا هذه الحركية أي حركية التأويل الانتقال من النص المقدس من التعدد إلى الواحد، من الظاهر إلى الباطن، وهكذا تغدو المعرفة الصوفية فعلا موازيا بالتجلي الإلهي.

يقول ابن عربي أنّ لكل آية ظاهر وباطن "إنّ ما من آية إلاّ وأولها ظاهر وباطن ولكل حرف حد ومطلع"[5]أي من الظهر التفسير ومن البطن التأويل والحد هو ما يتناها المفهوم من معنى الكلام، ينفتح التأويل الصوفي الرمزي على إرادة معرفية تسكنها التجربة الروحية التّي تحدد علاقة الذات العارفة بالوجود واللغة. أي تجاوز المجال الاجتماعي إلى المجال الأنطولوجي وهذا يأخذ بعدا أنطولوجيا يقوم في جوهره على الكشف والذوق والمعرفة القلبية الشهودية (معاناة وجودية). كانت لابن عربي طريقة خاصة في التأويل، وفهم خاص للنص المؤول من منطلق أنّ لكل آية ظاهر وباطن. فاعتمد على أهل الظاهر أي الفقهاء، وبيّن أثر أحكامها في القلب عن طريق الإشارة.

---

[1]-سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، مرجع سابق، ص 812.

[2]-إبن عربي، الفتوحات المكية، مصدر سابق، الجزء الثاني، ص290.

[3]-هنري كوربان، الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، ترجمة: فريد الزاهي، منشورات مرسم، الرباط،2004، ص22-23.

[4]-إبن عربي، الفتوحات المكية، مصدر سابق، الجزء الأول، ص 289.

[5]-الفتوحات المكية، السفر الثالث، ص187.

يقول: "فاعلم أنّ الله خاطب الإنسان بجملته، وما خص ظاهره من باطنه، ولا باطنه من ظاهره"[1]. يشير أنّ الباطن من اختصاص أهل الحق والمعرفة الباطنية الذّي هو طريق الله. فابن عربي يجمع بين الظاهر والباطن والسعادة لا تكون إلاّ بجمعهما.

"والسعادة كلّ السعادة مع الطائفة التّي جمعت بين الظاهر والباطن وهم العلماء بالله."[2] استعمل في تأويله لغة الظاهر ولغة الباطن، في الظاهر استعمل العبارة الواضحة الظاهرة، أمّا في لغة الباطن استخدم أسلوب الرمز والإشارة للتعبير على المعاني المستترة في النص القرآني وراء الظاهر. لذلك لجأ إلى لغة الرموز والإشارات لأنّ أي لغة غير لغة الرموز لا تستطيع التعبير عن الحقيقة الدقيقة داخل المتن الأكبري. نلاحظ أنّ ابن عربي استعمل أسلوب الرمز والإشارة الباطنية على حساب أسلوب العبارة الظاهرية للتعبير عن المعاني المستترة والمتوارية وراء ظاهر الشرع أو النص، فقد لجأ إلى لغة الرمز واعتبرها لغة حقيقة بمعنى أنّ ظاهر العبارة هي اللغة الإنسانية، وباطنها الإشاري هو اللغة الإلهية. والفارق الأساسي بين" ظاهر العبارة وباطنها الإشاري الرمزي هو الفارق بين اللغة الإنسانية واللغة الإلهية، التّي تتجلى في القرآن كما تتجلى في الوجود"[3].

إذن فهم القرآن هو من فهم الوجود المتجلي من خلال اللغة، والإنسان هو الجامع بين الظاهر والباطن. وكذلك هو البرزخ الجامع بين المعرفة الحقة وحقيقة الخلق. وممارسته التجربة الصوفية، تعكس تصوّره الوجودي وتجربته الخاصة(الذاتية)، ليتأول كلمات اللغة إذن البعد اللغوي في النص الأكبري أخذ اتجاها رمزيا كشفيا يعتمد على باطن الأشياء. و "ابن عربي هو وريث تجربة المكاشفة ووريث لغة المكاشفة "[4]. فحقيقة التأويل عنده ارتبطت بحقيقة الوجود وظاهر النص كان عنوان باطن النص القرآني" إنّ كل كتابات ابن عربي كانت هرمنيوطيقا روحية من القرآن والتراث النبوي"[5] . إنّ جوهر التأويل الكشفي الأكبري هو الحقيقة لكن في أبعادها العرفانية والجوانية.

خاتمة:

إنّ التصوف الإسلامي كتجربة روحية طريق للمعاناة تقود صاحبها إلى الكشف، وتؤدي إلى المعرفة، يتحقق التعبير عنها باللغة، كما يعبّر الفنان في عمله الإبداعي عن تجربة الحياة المعيشة لديه. إنّ لغة الصوفية لغة رمزية ملغمة ولا يثبت عجزها إلاّ من خلال التجربة الروحية للمتصوف. فيلجأ الصوفي لحل هذا المأزق اللغوي بالصمت لا بالنطق دون التعبير والإفصاح المباشر بالكلمات أو الكلام، مستعملا الإيحاء والرمز توسلا منه للتعبير عن تجربته، التي هي تجربة وجودية. فالمتصوف يواجه علاقته مع ذاته ومع اللغة من خلال وسيط اللغة التّي تعتبر المسكن والإسكان والسكنى. وكانت لتجربة الشيخ الأكبر ابن عربي في التصوف رحلة معرفية تصبو في هذا الأساس. فممارسة التأويل عند ابن عربي تتجسد في كيفية الربط بين الظاهر والباطن والبرزخ والملاحظ أنّ كل هذه الكلمات مأخوذة من القرآن.

---

[1]-الفتوحات المكية، السفر الخامس، ص158.

[2]-المصدر نفسه، ص159.

[3]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]-سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، المؤسسة الجامعية للدراسات و للنشر والتوزيع، بيروت، 1991،ص35.

[5] -*Frédéric Lenoir, .Ysé Tardan –Masquelier. Le livre des sagesses : L'aventure spirituelle de l'humanité. Bayard, 2005. P465.*

فالبحث في جدية النص هو الوقوف على منهجية معينة في القراءة. فبالتأويل تحدث القراءة الصوفية للنصوص الدينية المقدسة. لهذا فإنّ طبيعة الخطاب الصوفي ونزعته الفلسفية هيّ التّي حركت لنا مضمار القراءة الصوفية وتجلّت في التأويل الكشفي عند ابن عربي الذّي يظهر مشروعيته أو أفقه من خلال الرمز والخيال. وإنّ تأويل القرآن هو من تأويل الحروف والوجود واللغة.

قائمة المصادر والمراجع:

أ-المصادر:

1-ابن عربي (محي الدين)، الفتوحات المكية، تحقيق: عثمان يحي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1974.

2-ابن عربي، الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، د.ت، أربعة أجزاء.

3-ابن عربي، فصوص الحكم، تحقيق وتعليق أبو العلا عفيفي، بيروت، دار الكتاب العربي، د.ت.

ب-المراجع:

1-أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت،1992.

2-أبو زيد (نصر حامد)، فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين ابن عربي، دار الوحدة، بيروت، الطبعة الأولى، 1983.

3-الحكيم (سعاد)، إبن عربي ومولد لغة جديدة، المؤسسة الجامعية للدراسات و للنشر والتوزيع، بيروت، 1991.

4-الحكيم (سعاد)، المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، 1981.

5-الصادقي (أحمد)، إشكالية العقل الوجود في فكر ابن عربي، بحث في فينومينولوجيا الغياب، تقديم: عبد المجيد الصغير، دار المدار الإسلامي، ليبيا، الطبعة الأولى، 2010.

6-بلقاسم (خالد)، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال، المغرب، ط1، 2004.

7-شوفلييي (جان)، التصوف والمتصوفة، ترجمة: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1999.

8-كوربان (هنري)، الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، ترجمة: فريد الزاهي، منشورات مرسم، الرباط،2004.

ج/المقالات:

1-محمد خطاب، الحالة الرمزية أو مجاز اللغة، المنظومات المعرفية: العبارة نحو الإشارة، كتابات معاصرة، المجلد81، العدد 83، أذار، بيروت، 2012.

2-منصف عبد الحق، زمن الكتابة زمن الإنصات، مجلة الكرمل، ع46، فلسطين، 1992.

المراجع بالفرنسية:

1- *Frédéric Lenoir, .Ysé Tardan –Masquelier. Le livre des sagesses : L'aventure spirituelle de l'humanité. Bayard, 2005.*

2- George Bataille ،expérience intérieure ،Gallimard، Paris ،1954.

3- *Henry Corbin. Face de Dieu, face de l'homme :Herméneutique et soufisme .préface Gilbert Durand. Entelacs .2008*

بــلاغة النـــــص التـــراثي
البناء الحجاجي لخطبة النبي صلى الله عليه وسلم في الأنصار

بن عمارة محمد جامعة عبد الحميد ابن باديس -مستغانم

ملـخص:

تهدف هذه المقالة إلى الكشف عن فاعلية الحجاج في النص الخطابي باعتباره عملية اتصالية، قوامها الحجة المنطقية وغايتها إقناع الآخر ودفعه نحو الإنجاز، وقد ركزتُ في هذه الدراسة على بُعدين أساسيين هما:

1- مفهوم الحجاج في الدراسات البلاغية واللغوية والتداولية مع التطرق لآلياته وتقنياته الخطابية التي تحقق عملية الإقناع والتداوّل.

2- البعد الإجرائي المتمثل في دراسة حجاجية لخطبة النبي صلى الله عليه وسلم في الأنصار باعتبارها نصاً حجاجيا وسياسياً وظُفت فيه عدّة تقنيات خطابية تروم إقناع المتلقي واستمالته وتوجيهه، وحمله على الإذعان.

الكلمات المفتاحية: **البلاغة** –الخطابة – الحجاج – الإقناع -التداول -النبي صلى الله عليه وسلم-الأنصار

Abstract

The old Arab rhetoric raised a number of critism in the light of contemporary western rhetorical research most nootably the extent of the legitimacy of the refutation of the argumentations of the old Arab rhetoric. Which was excerpted from the genre of poetry as the transcendent genre in arabe culture on different genres and literary works. Therefore this intervention attempts to bringè about the disscussion on genre on the one hand. On the other hand. It advocates the systematic imbalance arabic rhetorics suffered from in generalizing its various procedurl mechanisms on literary genres with regards to taking account the rating by applying the theory of literary text when dealing with rhetoric and taking into account the genres to which they belong this is what we will try to address in the practical part. the title arabic rhetorics between poetic study. Rhetoric in the the prophète Mohamed peace be upon him

تمهيد

تتناول هذه المقالة محاولة في التحليل البلاغي للخطاب النثري. وقد وقع الاختيار على الخطاب النثري بدل الشعري بغيّة اكتشاف البعد الوظيفي للصورة البلاغية في الخطابة التي تختلف عن تلك الموجودة في الشعر، وتنحى الصورة البلاغية في الخطابة منحى **للإقناع**[1] **persuasion الذي** يستعين بترسانة من الحجج التي تهدف إلى إحداث تغيير عند المتلقي ودفعه نحو العمل، عكس الخطاب الشعري المتسم بالتخييل في بعده التداولي.

1- مفهوم الحجاج في الدراسات البلاغية واللغوية المعاصرة

لقد عرّف "بيرلمان وتيتكاه" **الحجاج argumentation** بعدّة مفاهيم، انطلاقا من موضوعه الذي هو **(درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو تزيد في درجة ذلك التسليم)**[2] مفهوم ارتبط بمختلف أنواع الحجج المودعة في الخطاب، والتي تعمل على **إقناع persuasion** المتلقي بما يعرض عليه من أفكار، أو تدعيم تسليمه بأفكار مسبقة عنده كانت محلّ شكٍ، مفهوم ركزّ فيه بيرلمان على ضرورة البعد العقلاني لحجاج وعدم اعتباطيته وتلاعبه بعواطف المخَاطب، لأن الحجاج في نظرهما معقولية وحرية، يستطيع المتلقي من خلالها الاعتراض على ما يُعرض عليه من أفكار، وذلك عكس الاستدلال الصارم الذي يجعل المخاطب في حالة ذهول وخضوع واستلاب[3] ويعرفه في موضع آخر انطلاقا من بُعده **التداولي pragmatique**[4] بقوله **(غاية كل حجاج أن يجعل العقول تذعن لما يطرح عليها أو يزيد في درجة ذلك الإذعان، فأنجع حجاج ما وُفّق في جعل حدّة الإذعان تُقوِى درجتها لدى السّامعين بشكل يبعثهم على العمل المطلوب – إنجازه أو الإمساك عنه- أو ما وُفِق على الأقل في جعل السامعين مهيئين إلى ذلك العمل في اللحظة المناسبة)**[5] تعريف ركزّ فيه بيرلمان على الغائية لا الماهية، إذْ نلمحه يقرن الحجاج بالإقناع الذي يُعد جوهر العملية الحجاجية وغايتها المنشودة، والذي من خلالها يُقدم المتلقي على فعل ما أو يُمسك عنه، أو يتهيأ للقيام بعمل ما لذلك يُدرك الحجاج بوصفه مفهوما براغماتياً، انتقل به بيرلمان من دائرة الخطاب والتلفظ إلى دائرة ما ينتج عن الخطاب بدفع المخَاطب إلى الفعل والعمل. فالحجاج علاقة تخاطبية تفاعلية بين المخاطِب والمخاطَب مبنيّة على أسس عقلية طابعها العقلانية وحرية الاختيار.ويقول في موضع آخر **(ليس الحجاج في النهاية سوى دراسة لطبيعة العقول، ثمّ اختيار أحسن السبل لمحاورتها، والإصغاء إليها، ثمّ محاولة حيازة انسجامها الايجابي l'adhésion positive والتحامها مع الطرح)**[6] مفهوم ركّز فيه بيرلمان على ذهنية المتلقي، التي لا يستطيع المحاجج استمالتها بدون معرفة طبيعة تفكيرها ومواطن ضعفها.

---

[1] **إقناع persuasion** هو قصد المتحدَّث إلى إحداث تغيير في الوقف الفكري أو العاطفي عند المتلقي، هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، تر، محمد العمري، ص102

[2] عبد الله صولة، الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، لبنان، بيروت، ط2، 2007، ص 25

[3] يُنظر، عبد الله صولة، في نظرية الحجاج – دراسات وتطبيقات – مسكيلياني للنسر والتوزيع، تونس، ط1، 2011، ص11

[4] **pragmatique هي** دراسة المعنى التواصلي، أو معنى المرسل، في كيفية قدرته على إفهام المرسل إليه بدرجة تتجاوز ما قاله، يُنظر، عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية –، ص22

[5] عبد الله صولة، في نظرية الحجاج – دراسات وتطبيقات – ص13

[6] محمد سالم ولد محمد الأمين، مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة، ص68

وإن كانت رؤية بريلمان للحجاج رؤية بلاغية شبه منطقيّة، فقد تناوله أزفالد ديكرو من وُجهة لغوية، رأى من خلالها بأن اللغة تحمل في جوهرها وظائف حجاجية، تأتي من بنية الأقوال اللغوية، لا من مضمونها الإخباري[7] فهي بذلك تعالج ما يتضمنه القول من قوة حجاجية تُمَثِل مكونا أساسيا لا ينفصل عن معناه تجعل المتكلم في اللحظة التي يتكلم فيها يُوجه قوله وُجهة حجاجية ما. [8] فاللغة تكتسي قوتها الحجاجية من خلال العلائق التي تنشئها والتسلسل المنطقي التي تخضع له بفعل العقل الذي تستند إليه في بنيتها التركيبية.

ويتوفر الخطاب الحجاجي على بعض العلامات التي تحدّد وُجهته الحجاجية، وهاته العلامات هي عبارة عن آليات تشتغل داخل الخطاب بصور مختلفة، فتكون تارة عبارة عن عوامل حجاجية، أو روابط حجاجية، أو بعض الظواهر كالقسم أو الاستفهام أو التضمين أو الاقتضاء.... إلخ[9] فالاهتمام في هذه المقاربة يكون مرّكزاً بدرجة كبيرة على الوسائل اللغوية، والإمكانات التي تتيحها اللغة الطبيعية للمتكلم والتي تساعده بدورها على توجيه خطابه نحو مقاصده التي يبتغيها. فاللغة منطقها، أو ما يسمى بالقواعد الداخلية للخطاب الذي يعتمد على آليات تسلسلية استنتاجيه ترتيبية تهدف إلى التأثير والإقناع[10]

2- التحليل الحجاجي لخطبة النبي صلى الله عليه وسلم :

نروم هنا لإبراز أهم المقومات التي ساهمت في تكوين بلاغة الخطبة النبوية، وقد رأينا أن نتخذ خطبة الرسول صلى الله عليه وسلم في الأنصار يوم حنين متناً تمثيلياً يُتيح لنا الكشف عن طبيعة البلاغة التي تُفرزها الخطب النثرية، التي تخلّقت في سياقات تواصلية تتسم بالوظيفية والقصدية، وهذا ما دفعنا إلى فحصها وتحليها وفق مقاربة بلاغية تتيح لنا الكشف عن مصادر بلاغتها الحجاجية، والكيفية التي انبنت بها آلياتها الإقناعية.

أ/3-السياق التاريخي للخطبة

إنّ بناء السياق في النظرية الحجاجية المعاصر ضرورة لا تنفصل عن دراسة تشكلات النص وتقنياته الخطابية، ولذلك رأينا أنه من الضروري إعادة بناء السياق التاريخي للخطبة، بناءً يتوافق مع الرؤية البلاغية المعاصرة، والتي تنادي بصياغة جديدة لسياقات النصوص القديمة، وذلك لاكتساب (**معرفة جديدة بالمتكلم والمخاطب وطبيعة العلاقة بينهما والسياق المكاني لتداول الخطاب**)[11].

قال ابن هشام، حدثني زياد ابن عبد الله، قال، حدثنا ابن إسحاق، قال: وحدثني عاصم بن عمر بن قتادة، عن محمود بن لبيد، عن أبي سعيد الخدري قال: لما أعطى الرسول صلى الله عليه وسلم ما أعطى من تلك العطايا، في قريش، وفي قبائل العرب، ولم يكن للأنصار منها شيء، وجد هذا الحيّ من الأنصار في أنفسهم، حتى كثرت منهم القالةُ حتى قال قائلهم، لقد لقيّ والله رسول الله قومه، فدخل عليه سعد بن عبادة فقال: يا رسول الله إنّ هذا الحي من الأنصار قد

[7] يُنظر، رشيد الراضي، الحجاجيات اللسانية عند أنسكومبر وديكرو، عالم الفكر، الكويت، مج، 34، سبتمبر، 2005 ص255.

[8] يُنظر، شكري البخوت، نظرية الحجاج في اللغة، مقال ضمن كتاب، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، حمادس صمود، ص352.

[9] يُنظر، رشيد الراضي، الحجاجيات اللسانية عند أنسكومبر وديكرو، ص225.

[10] أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، ط، 1، 2006، ص 8

[11] عماد عبد اللطيف، تحليل الخطاب السيابي (نموذج إرشادي)، ضمن كتاب بلاغة النص التراثي، إشراف، محمد مشبال، دار العين للنشر، الاسكندرية، 2013، ص26

وجدوا عليك في أنفسهم، لما صنعت في هذا الفيء الذي أصبت، قسّمت في قومك، وأعطيت عطايا عظاماً في قبائل العرب، ولم يك في هذا الحي من الأنصار منها شيء[12]

ومن هنا نستنتج أنّ لهذه الخطبة سياق خاص أُنتجت في ضوئه، سببه أنّ الرسول صلى الله عليه وسلّم لمَّا قضى من غزوة حنين وجاء وقت تقسيم الغنائم التي غنِموها من المشركين، أعطى للمؤلفة قلوبهم وكانوا أشرافاً من أشراف الناس، يتألفهم ويتألّف بهم قومهم[13] إلى الإسلام، ولم يُعطي للأنصار شيئاً من تلك الغانم التي غنِموها من المشركين، فوجد الأنصار في أنفسهم شيئا من ذلك، ونزغ الشيطان إلى قلوبهم، ودفعوا بزعيمهم سعد بن عبادة للتدخل عند رسول الله صلى الله عليه وسلّم فيما صنع، فإنتاج الخطبة تمّ في سياق عام يتشكلّ من النبي صلى الله عليه وسلّم باعتباره (المرسل) وسعد بن عبادة (كوسيط ومتلقي الأول) والمؤلفة قلوبهم (باعتبارهم مساهمين في صناعة الخطبة ومحورها) والأنصار (كمتلقين للخطاب).

ب/3-الخطبة

قال النبي صلى الله عليه وسلم لسعد بن عبادة اجمع لي قومك في هذه الحظيرة، فخرج سعد وجمع الأنصار في تلك الحظيرة...قال النبي صلى الله عليه وسلّم: ما قالةً بلغتني عنكم، وجِدةً وجدتموها عليَّ في أنفسكم؟ ألم أتِكم ضُلاّلاً فهداكم الله، وعالة فأغناكم الله، وأعداء فألف الله بين قلوبكم. قالو بلى الله ورسوله أَمَنَّ وأفضل، ثم قال: ألا تجيبوني يا معشر الأنصار؟ قالوا: بماذا نُجيبك يا رسول الله؟ لله ولرسوله المنّ والفضل، قال صلى الله عليه وسلّم: أما والله لو شئتم لقلْتم، فلصدَقْتُم ولصُدِّقتم، أتيتنا مكذِبا فصدّقناك، ومخذولاً فنصرناك، وطريداً فآويناك، وعائلاً فأسيناك، أوجدتم يا معشر الأنصار في أنفسكم، في لعاعة من الدنيا تألّفت بها قوما ليُسلموا، ووكلتكم إلى إسلامكم، ألا ترضون يا معشر الأنصار، أن يذهب الناس بالشاة والبعير، وترجعوا برسول الله إلى رحالهم؟ فو الذي نفس محمد بيده، لولا الهجرة لكنت امرئً من الأنصار، ولو سلك الناس شعبا وسلكت الناس شعباً لسلكت شِعب الأنصار. اللهم ارحم الأنصار، وأبناء الأنصار، وأبناء أبناء الأنصار.

قال فبكى القوم حتى أخضلوا لحاهم، وقالو: رضينا برسول الله قِسما وحظاً، ثمّ انصرف رسول الله وتفرقوا[14].

ح/3- حجج الإيتوس (الخطيب الرسول صلى الله عليه وسلّم)

تستمد بعض الخطب قوتها الحجاجية من الصورة الحسنة التي يرسمها الخطيب لنفسه، **(ذلك أنّ الصورة التي يُكونها المتلقي عن القائل تساهم في تعضيد القول وترفع من فعاليته الإقناعية)**[15]

فالصورة التي قدّمها النبي صلى الله عليه وسلّم في هذه الخطبة أكسبته شرعية ومصداقية، جعلت من خطابه نافذا ومقنعاً، وذلك من خلال تذكير الأنصار بفضله عليهم، باعتباره كان سبباً في هدايتهم بعد ضلالهم، وغِناهم بعد

[12] يُنظر، ابن هشام الأنصاري، السيرة النبوية، تح وتع، عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، ط3، 1990، بيروت، ج،4/ص138

[13] نفسه، ص 131

[14] نفسه، ص 138

[15] مصطفى الغرافي، بلاغة الخطبة، ضمن كتاب بلاغة النص التراثي، إشراف، محمد مشبال، دار العين للنشر، الاسكندرية، 2013، ص50

فقرهم، وتآخيهم بعد أن كانوا أعداء، فهذا الفضل لا يمكن أن يُنكره الأنصار، فتسخير مثل هذه الإيتوسات يساعد على تحقيق المقاصد الإقناعية التي يرجوها النبي صلى الله عليه وسلّم، بالمقابل، وعلى سبيل الإيتوس التقابلي، قام النبي صلى الله عليه وسلّم بذكر فضل الأنصار عليه، وذلك من خلال نصرتهم إياهُ، وحمايته، وتصديقه، فقوته صلى الله عليه وسلّم مستمدّة من الله ومن الأنصار، فالإيتوس التقابلي يُبين عن عدم إنكار النبي لفضل الأنصار، ويمكن تلخيص الإيتوسات المستعملة في الخطبة:

- شخصية الخطيب -النبي صلى الله عليه وسلّم-باعتباره مؤيدًا ومؤزرا من عند الله، مكانة ساهمت في تلفي الخطاب وعدم معارضته، قبول يؤدي بالضرورة إلى تحقيق عملية التداول الإقناع.
- التذكير بفضله على الأنصار باعتباره كان سبباً في هدايتهم وتآخيهم.
- توظيف إيتوس تقابلي أقرّ من خلاله النبي صلى الله عليه وسلم بفضل الأنصار عليه، فوضعه دلك في منزلة الرجل الغير نمكر لفضهم، ممّا ساعد في خلق آلية إقناعية رفعت من شأن ومكانتِهم عند النبي صلى الله عليه وسلّم، والتي لا تقاس بالغانم عكس المؤلفة قلوبهم.

فالايتوس في البيان النبوي -كما نعلم-مسلّم به سلفاً، نظراً لمكانة النبي، وقداسة نصوصه الخطابية التي ينطق بها، فهو الذي لا يتكلم إلاّ عن ميراث حكمة، ولم يتكلم إلاّ بكلام قد حفّ بالعصمة[16]. كما يقول الجاحظ، لذلك نجده يطلع بوظيفة حجاجية من خلال الصور التي رسمها النبي صلى الله عليه وسلّم لنفسه.

وبهذا يُصبح الإيتوس معطى سابق ينهض على منزلة الخطيب في المجتمع، وما يشتهر به من أخلاق وسمعة طيبة بين الجمهور، ولاسيما في المجتمعات الشفاهية التي لم ترق للتدوين تجد نفسها مقيّدة بالشخص أكثر ممّا هي مقيّدة بالحجج والبراهين[17]

ج/3 البناء الحجاجي للغوس النبوي

اهتمت البلاغة في ثوبها المعاصر بمجمل الآليات الخطابية الإقناعية المكونة للخطاب، سواء كانت بلاغية أو منطقية أ والغوية والتداولية، وفي ضوء هذه المقاربات سنحاول استجلاء الإمكانيات الحجاجية المسُخرة في خطبة النبي صلى الله عليه وسلّم، آمِلين الكشف عن التقنيات المستعملة في عمليتي لإقناع الإقناع والتداول.

أ- الوقائع le faits

تمثل ما هو مشترك بين عدّة أشخاص أو بين جميع الناس بحيث لا تكون عرضة للدّحض أو الشك[18]، وقدْ استعمل النبي صلى الله عليه وسلّم هذه الوقائع كنقطة انطلاق لحجاجه، وتتمثل في قوله: **(ألم أتِكم ضُلاّلاً فهداكم الله، وعالة فأغناكم الله، وأعداء فألف الله بين قلوبكم)** فكانت الاستجابة بقولهم **(قالو بلى الله ورسوله أَمَنَّ**

[16] يُنظر، أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبين، تح، درويش جودي، المكتبة العصرية، بيروت، 2005، ج2/ص244

[17] يُنظر، إيمانويل دانبلون، بلاغة الاحتجاج، تر، حسن طالب، مجلة علامات المغربية، ع، 23- 2005، ص130

[18] عبد الله صولة، في نظرية الحجاج (دراسات وتطبيقات)، مسكيلياني للنشر، ط، 1، 2011، ص24

وأفضل)، فالوقائع المستعملة من طرف النبي ليست عرضة للشك ولا للمساومة من طرف الأنصار، لذلك نجد التسليم الفوري من قِبل الأنصار.

ب- القيّم les valeurs

إنّ القيم عليها مدار الحجاج بكلّ ضروبه...وغداء أساسيا يُعوّل عليه في جعل السامع يذعن لما يُطرح عليه من آراء[19] لذلك نجد بعض الخطب تميل إلى تحقيق الإقناع استنادا إلى منظومة من القيّم السائد في المجتمع باعتبارها أفكار مشتركة تحظى بالإجماع، لذلك نجد أنّ النبي صلى الله عليه وسلّم يبني نسق خطابه على مجموعة من القيّم، وهي (الضلال، الهداية، الفقر، الغنى، العداوة، المحبة) قيّم اتسمت بالتقابلية في بناءها، ممّا أكسبها قوّة ونجاعة ونفاذ في ذهن المتلقي، إذْ عمد النبي صلى الله عليه وسلّم إلى تذكير الأنصار بما كانوا عليه من قيّم شنيعة، وما أصبحوا عليه من قيّم رفيعة.

ج-التراتبيّات

يعتمد الحجاج على تراتبيّات تكون مجردّة تارةً، وملموسة تارة أخرى، مثل الإنسان أسمى من الحيوان، والآلهة أسمى من الإنسان[20]

وقد استعمل النبي صلى الله عليه وسلّم مثل هذه الحجج التي تخضع لمنطق التراتب في قوله (ألا ترضون يا معشر الأنصار، أن يذهب الناس بالشاة والبعير، وترجعوا برسول الله إلى رحالهم؟) فتخييرهم بين الرجوع بالغنائم والرجوع برسول الله وضعهم في حالة تسليم وخضوع مطلق، لأن منطق التراتب يقتضي اختيار النبي صلى الله عليه وسلّم باعتباره أفضل من الغنائم، لذلك حملت هذه الحجة المُساقة الأنصار على الاقتناع والإذعان بوجهة نظر الرسول صلى الله عليه وسلّم في تقسيم الغنائم.

د-الحجج شبه منطقية التي تعتمد البُنى المنطقية

1- التناقض وعدم الاتفاق incompatibilité:

وهي أنْ تكون هناك قضيتان في نطاق مشكلتين إحداهما نفي لأخرى ونقض لها، بحيث يتحتّم على المتلقي اختيار إحدى الأطروحتين وإقصاء الأخرى[21]

ونجد النبي صلى الله عليه وسلّم يضع الأنصار أمام أطروحتان متعارضتان، تقتضي من الأنصار اختيار واحدة فقط، ويتجلى ذلك في قوله: (ألا ترضون يا معشر الأنصار، أن يذهب الناس بالشاة والبعير، وترجعوا برسول الله إلى رحالهم؟)، فهذا الصنف من الحجج يضع المتلقي أمام خيار واحد، يُقصي بموجبه الخيار الآخر، لذلك نجد أنّ النبي صلى الله عليه وسلّم يستفز الأنصار بوضعهم أمام موقف خياراته محدودة إن لم نقل أنها منعدمة، فالنتيجة بالطبع ستكون اختيار العود بالنبي صلى الله عليه وسلّم.

---

[19] نفسه، ص26

[20] الحسين بنوهاشم، نظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان، دار الكتاب الجديدة، ط1، ليبيا، 2014، ص48

[21] عبد الله صولة، في نظرية الحجاج (دراسات وتطبيقات)، ص42

2- الحجة القائمة على العلاقة التبادلية (règle réciprocité)

تستمد الحجج ذات العلاقات التبادلية قوتها من مبدأ تسوية المطابقة بين حالتين مترابطتين داخل علاقة ما[22]. وقد استعمل النبي صلى الله عليه وسلّم مثل هذه الحجج لتِبيين فضله على الأنصار، وتبيِين فضلهم عليه من باب العدل (ألم أتِكم ضُلاّلاً فهداكم الله... والله لو شئتم لقلْتم، فلصدَقْتُم ولصُدِّقتم، أتيتنا مكذِبا فصدّقناك...) فقد ماثل النبي صلى الله عليه وسلّم بين حالة الأنصار وحالته، فكانت الهداية من الله ومنه، والنصرة من الله والأنصار، فالفضل متبادل ذو طابع شبه منطقي تبادلي بين الخطيب والمتلقي. ولو أنّ النبي صلى الله عليه وسلّم ذكر فضله على الأنصار ولم يذكر فضلهم عليه لانهارت الحجة، وضعفت فعاليتها.

3- الحجة السببية البراغماتيّة

هو حجاج يرمي إلى أنّ يُستخلص من حدث مّا وقع، سبب أحداثه[23] وقد استعمل النبي صلى الله عليه وسلّم هذا النوع من الحجاج في قوله: (أوجدتم يا معشر الأنصار في أنفسكم، في لعاعة من الدنيا تألّفت بها قوما ليُسلموا) فنجد النبي صلى الله عليه وسلّم يُبرر إعطائه الغنائم للمؤلفة قلوبهم بحجة أنه يُريد إسلامهم إيمانهم، أي اختزلت السبب في نتائجه المترتبة عنه، وقد تحقق ذلك عن طريق الرابط السببي (اللام) الذي ساعد على المرور من أسباب -توزيع الغنائم على المؤلفة قلوبهم- إلى النتائج -المتمثلة في إسلامهم-، وهذا ما ساهم في تثمين تصرف النبي صلى الله عليه وسلّم. ويمكن الاصطلاح على هذا النوع من الحجج بحجج **الغائية**[24] والتي تؤسس على الفكرة القائلة بأنّ قيمة الشيء مرتبطة بالأهداف المراد الوصول إليها.

4- حجة الاتجاه l'argument de direction

يستعمل هذا النوع من الحجج عندما تكون هناك مسافة تفصل بين مسلمات المستمع ودعاوى الخطيب، فيتم التقريب بينهما بالتدريج، فبدل الانتقال مباشرة من (أ) إلى (د)، يقوم الخطيب بنقل المخاطَب إلى (ب) ثمّ إلى (ج) ليصل إلى (د)[25] ونلتمس هذا النوع من الحجج في الانتقالات التي قام بها النبي صلى الله عليه وسلّم في خطابه، الذي مرّ عبر مراحل، بدأ فيها بتذكر الأنصار بفضله عليهم، ثمّ انتقل إلى تذكيرهم والإقرار بفضلهم عليه، ثمّ ذكرهم بعودته في رحالهم، وعودة المؤلفة قلوبهم بالشاة والبعير، ثمّ أخيراً برّر لهم تصرفه الذي كان يهدف من وراءه إلى تأليف القلوب والدعوة إلى الاسلام. فالحجج أو المقدمات التي اعتمدها النبي صلى الله عليه ويسّم كلّها تسير في اتجاه واحد يهدف إلى إقناع الأنصار بالقرارات التي اتخذها في حق الغنائم.

[22] يُنظر، الحسين بنوهاشم، نظرية الحجاج عند شايم بيرلمان، ص64

[23] عبد الله صولة، في نظرية الحجاج (دراسات وتطبيقات)، ص 50

[24] سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، ط، 1، الأردن، 2011، ص221

[25] يُنظر، الحسين بنوهاشم، نظرية الحجاج عند شايم بيرلمان، ص75

5- الاستدلال بواسطة التمثيل l'analogie

يُعد الاستدلال آلية مهمة يتوسل بها الخطاب الحجاجي بهدف تحقيق عمليتي الإقناع والتداول، وغالبا ما يكون عن طريق **(استنباط يُراد منه التدليل على صحة نتيجة، اعتمادا على مقدمات معترف أو مسلم بصحتها)**[26] فالاستدلال عملية عقلية محضة، يتم من خلالها الانتقال من مقدمات مسلم بها، إلى نتائج من شأنها إثبات رأي ما والدفع للاقتناع به.

والمتأمل في خطاب النبي صلى الله عليه وسلّم في الأنصار، يجد مجموعة من الاستدلالات التي اعتمد النبي عليها في بناء خطابه وتنظيمه وفق أسس عقلية محضة، من ذلك قوله: (ألا ترضون يا معشر الأنصار، أن يذهب الناس بالشاة والبعير، وترجعوا برسول الله إلى رحالهم؟) فالنبي صلى الله عليه وسلّم اعتمد هنا على الاستدلال الخطابي ذو النتيجة المضمرة، ويمكن التمثيل لها بـ :

المقدمة الكبرى ـــــــــ العودة بالشاة والبعير

المقدمة الصغرى ـــــــــ العودة برسول الله صلى الله عليه وسلّم

النتيجة (مضمرة) ـــــــ العودة برسول الله أفضل من العودة بالغنائم

فالعملية هنا ذات طابع استدلالي محض، أُضمرت من خلاله النتيجة لأنها معروفة وبديهية تمثلت في أفضلية عودة الأنصار برسول الله صلى الله عليه وسلّم إلى رحالهم. فتسخير مثل هاته الآليات الاستدلالية في الخطاب من شأنه تقوية طرح الخطيب، وذلك بتحقيق الأهداف التداولية للخطاب بدفع المتلقي نحو اعتقاد ما يطرح أمامه من أفكار والتسليم بها. وهذا ما تحقق في الأنصار عندما رضوا بقسمة النبي صلى الله عليه وسلّم فيهم.

6- البعد الحجاجي لخاتمة الخطبة

تأتي الخواتيم في الكثير من الأحيان موافقة لموضوع الخطبة وغرضها، فهي جزء الذي يُلخص المقاصد التي رسمها الخطيب لخطابه، لذلك تُعد من الآليات التي يحصل بها التأثير والإقناع.

وقد اختتم النبي صلى الله عليه وسلّم خطبته في الأنصار بالدعاء لهم بقوله: **(اللهم ارحم الأنصار، وأبناء الأنصار، وأبناء أبناء الأنصار)** فجاءت موافقة لمضمون الخطبة في موضوعها العام، مبيّنة لفضل الأنصار ومكانتهم التي يحضوْن بها عند النبي صلّى الله عليه وسلّم، ويتجلى بعدها الحجاجي في أنها آخر ما قيِل، وآخر ما يرسخّ في ذهن المتلقي، فإذا كان للخاتمة وقع حسن انسحب ذلك على باقي الخطاب، وإذا كان لها وقع سيء ساء الأثر وتعثر المقصد[27].

خ/3 الموجهات اللغوية الحجاجية في الخطبة.

1- البعد الحجاجي للموازنات الصوتية في الخطبة

[26] محمد النويري، الأساليب المغالطية –مدخل إلى نقد الحجاج-، مقال ضمن كتاب، الحجاج في التقاليد الغربية، حمادي صمود، ص431

[27] يُنظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح ; محمد الحبيب ابن خوجة، ص285

تكشف هذه الخطبة عن ثراء صوتي إيقاعي مصدره تناظر المكونات الصوتية محققةً بذلك توازنًا تركيبيا تام، فينجم عن هذا التركيب طاقة صوتية لافتة قائمة على التعارض والتضاد بتوظيف آليتي الطباق والمقابلة، وكان ذلك على النحو التالي:

ضلالاً ـــــ الهداية

العداء ـــــ الألفة

الفقر ـــــ الغنى

الكذب ـــــ الصدق

الخذلان ـــــ النصرة

وقد استعان النبي صلى الله عليه وسلّم بمثل هذه البنية التناظرية لإكساب خطابه قوةً تأثيرية تساعد على ترسيخ مضمون الخطاب، وتحقيق المقصد التداولي الإقناعي الذي سطّره لخطابه. وذلك من خلال التكافؤ في أحدثه في مستوى البنية الخارجية لخطابه.

كما لجأ النبي صلى الله عليه وسلّم إلى بلاغة السجع والازدواج، وذلك نظراً لما تحتوي عليه من طاقة صوتية إيقاعية تضمن التأثير في المتلقي من خلاله حمله على الانتباه والتفاعل مع ما يُعرض عليه.

وتتجلى تقنية السجع والازدواج في قول النبي: (أتيتنا مكذِبا فصدّقناك، ومخذولاً فنصرناك، وطريداً فآويناك، وعائلاً فأسيناك) فما يُميّز الفقرة هنا هو قيامها على نظام الموازاة بين التراكيب النحوية، واستخدام السجع كآلية ساهمت في ضبط التناظر القائم بين المعادلات النحوية، وضمان تماسك أجزاء الخطاب، وتوجيه نحو هدف واحد، وهو شدّ انتباه المتلقي والسيطرة عليه من خلال الموسيقي المسخرة في الخطاب، فالتساوي العددي للعبارات مع توافقها في الفواصل، من شأنه تحقيق المقاصد التداولية تتمثل في إثارة انتباه مستمع قد لا يكون في بعض السياقات مستمعا.

2- القسم

لا تنظر الدراسات التداولية إلى القسم بحدّ ذاته، وإنما يُراد الغرض التواصلي الذي يدفع المخاطَب إلى الوثوق بكلام المخاطِب[28]، فيلجأ المتكلم في الكثير من الأحيان إلى توكيد كلامه عن طريق القسم الذي يُعدّ فعل حجاجي يُثبت من خلاله الخطيب مجموعة من القضايا والأفكار.

وقد تحققت الأبعاد التداولية لهذا الأسلوب في قول النبي صلى الله عليه وسلّم **(فو الذي نفس محمد بيده)** فاستطاع من خلال هذا القسم توجيه الملفوظ وُجهة حجاجية نظراً لليقينية التي يتمتع بها عند المتلقي، ولاسيما أنه صادر من النبي صلى الله عليه وسلّم ممّا أكساه قيمة حجاجية إقناعية مضمونة النتائج.

3- البعد الحجاجي للتركيب الاستفهامي

[28] يُنظر، عبد الله صولة، الحجاج في القرآن، دار الفارابي، تونس، ط،1، 2011، ص320

يرى ديكرو أن الغاية من الاستفهام تتمثل في أن على المخاطَب به إجابة محدّدة يمليها المقتضى الناشئ عن الاستفهام، فيتّم توجيه الحوار الذي نخوضه معه إلى الوُجهة التي نريد، فالاستفهام في الكلام غالبا ما يأتي لإجبار المخاطَب على الإجابة وُفق ما يرسمه له البعد الاستفهامي الاقتضائي[29].

ونجد هذا النوع من الاستفهام في قول النبي صلى الله وسلّم: **(ألم أتِكم ضُلاّلاً فهداكم الله، وعالة فأغناكم الله، وأعداء فألف الله بين قلوبكم)** فالمخاطب في مثل هذا النوع من الأسئلة يكون مساهماً في إنتاج الحجج وصناعتها، ثمّ يعود ليخضع لها ويتقيّد بها، فالقيمة الحجاجية لمثل هذه النماذج الاستفهامية أنّ أجوبتها معلومة عند كل من الخطيب والمتلقي بحيث لا يختلفون في لأنها موجودة سلفاً في السياق الاجتماعي. ولا يخالفونه فيها نظراً لطبيعتها التقريرية، لأنّ النبي في الحقيقة لا يطلب إجابات، بل يبحث عن إقرار المتلقي، لذلك نجد أن إجابات الأنصار كانت حجة عليهم، وإفحاما لهم، واعترافا منهم بفضل النبي بقولهم: **(لله ولرسوله المنّ والفضل).**

4- الروابط الحجاجية في الخطبة

اقترح ديكرو وصفا جديداً لعمل الروابط اللغوية، وذلك من خلال إعطائها بعداً حجاجيا، نظراً للتماسك والتسلسل الذي تُحققه في الخطاب، وغالبا ما تقوم الروابط الحجاجية على الربط بين قولين، أو بين حجتين، أو أكثر[30] وتكون هذه الأقوال المترابطة برابط واحد، تسير في اتجاه واحد خدمةً لنتيجة واحدة يسعى الخطيب لإقناع المتلقي من خلالها، كما تُعدّ الروابط الحجاجية، **(المؤشر الأساسي والبارز والدليل القاطع على أن الحجاج مؤشراته في بنية اللغة)**[31].

ويُكثر النبي صلى الله عليه من استعمال الرابط الحجاجي (الواو) في خطبته، نظراً للتنسيق والترتيب التي تقوم به في الخطاب، ويتجلى ذلك في قوله: **(ألم أتِكم ضُلاّلاً فهداكم الله، وعالة فأغناكم الله، وأعداء فألف الله بين قلوبكم)**، ويكمن البعد الحجاجي للرابط (الواو) هنا، في الربط بين الوحدات الدلالية في إطار استراتيجية حجاجية تخدم نتيجة واحدة، يُريد النبي صلى الله عليه وسلّم إيصالها للأنصار، فالحجة (أ) والحجة (ب)، والحجة (ج) في القول أعلاه والموصولة بالرابط (الواو) جاءت لخدمة نتيجة واحدة مضمرة تتمثل في فضل النبي على الأنصار.

5- العوامل الحجاجية في الخطبة

تطلع العوامل الحجاجية بمهمة **(حصر وتقييد الإمكانات الحجاجية التي تكون لقول ما)**[32] فتساهم بذلك خدمة نتيجة واحدة، وتوجيه جُل الحجج نحوها، كما تساهم في إقصاء دلالات خطابية معارضة، لصالح دلالات أخرى يريد الخطيب إثباتها، لذلك يطلع العامل الحجاجي بتقوية درجة التوجيه في الخطاب، من خلاله ربطه بين الحجة والنتيجة[33]

[29] يُنظر، ابتسام بن خراف، الخطاب الحجاجي السياسي في كتاب السياسة والإمامة لابن قتيبة، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، ص 304

[30] يُنظر، أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، ط، 1، 2006، ص26

[31] نفسه، ص 55

[32] نفسه، ص27

[33] يُنظر، عزالدين الناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية، مكتبة علاء الدين، صفاقص، 2011، ص37

يقول النبي صلّى الله عليه وسلّم: **(لولا الهجرة لكنت امرئ من الأنصار)**، فالمتأمل في العامل الحجاجي (لولا) يجد أنه يضطلع بوظيفة استدلالية قامت بتوجيه الخطاب نحو دلالة معينّة، مفادها بأن النبي صلّى الله عليه وسلّم ليس من الأنصار بل من المهاجرين، ويمكن التمثيل لذلك بـ

المقدمة الكبرى ـــــــــ لولا الهجرة لكنت امرئ من الأنصار

المقدمة الصغرى (مضمرة) ـــــــــ لكنني مهاجر

النتيجة (مضمرة) ـــــــــــ لست من الأنصار

فالعامل الحجاجي (لولا) قام بحصر وتقييد وُجهة الخطاب نحو دلالة واحدة معيّنة مقصودة مفادها أنّ النبي صلى الله عليه وسلّم ليس من الأنصار لأنه مهاجر، فالعملية الاستدلالية التي ساهم في بناءها هذا العامل الحجاجي (لولا) قامت بإقصاء دلالة أنّ النبي صلى الله عليه وسلّم شخص من الأنصار، وتقوية نتيجة أنّ النبي شخص من المهاجرين.

الخاتمة

لقد أبانت المقاربة البلاغية الحجاجية اللغوية عن مرونة كبيرة في التعامل مع النصوص الخطابية، نظراً لما توفره من إمكانات تتيح الكشف عن أهم الخصائص التي تميّز الخطبة، فساعدت على رصد مختلف الحجج البلاغية والحجاجية واللغوية، فساهمت هذه الحجج يتضح بشكل كبير في توجيه الخطاب نحو مقاصده التداولية، وتحقيق أبعاده الحجاجية، وخير دليل على ذلك هو بكاء الأنصار حتى اخضلت لِحَاهم، وقبولهم بالنبي صلى الله عليه وسلّم قسمةً بدل الغنائم.

السماع الصوفي وأثره في الموسيقى العربية

امحمد شيخ جامعة تلمسان – الجزائر–

ملخص:

كان السماع والموسيقى إحدى وسائل التي انتهجها بعض الطرق الصوفية، ومن بين أولى هذه الطرق هي الطريقة المولوية التي أسسها جلال الدين الرومي فجعل من السماع والرقص في الأذكار الصوفية إحدى اسس طريقته، فالسماع يصنع لنا إيقاعات مؤثرة إلى النفوس، وحركات الرقص في الأذكار فيها تصعيد للرغبات وترويض للنفس، و هذا يجعل من روح الصوفي تطير و تجوب في ملكوت العشق الإلهي فكان التصوف، يبحث عن التخلص من الجسد و مادية الدنيوية، والتحليق في عالم الروحانيات، فكان السماع والموسيقى هو الأداة التي تحقق هذا.

الكلمات المفتاحية: السماع، النص، الموسيقى، الجسد، الكمال، الذات الإلهية.

إن الموسيقى هي اللغة العالمية الوحيدة التي يكون السمع الطريقة لاستيعابها وفهمها ،لا نحتاج فيها إلى طرق التعليمية ،فكان لها ودور أساسي في حياة البشر و حتى أثر إيجابي على صحة الناس، هذا بالإضافة إلى ما تتركه من أثر على النفس فتمتعها و تهذبها ، والموسيقى تعبير عن مشاعر الناس وأحاسيسهم حين تفشل وتعجز الحروف عن التعبير ، ولا تعتبر الموسيقي فنا المراد منه مجرد اللهو والترويح عن النفس ، بل تعتبر ثقافة للمجتمع ولا يمكن الاستغناء عنها ، وتمثل جانب مهم لحياة الناس، وقد كان لتحرير هذه الرغبة و تحققها امتدادا في تاريخ الحضارات القديمة ،فنجدها تمد في الحضارة اليونانية وقبلها الحضارة المصرية والحضارة الصينية والحضارة الهندية وتختلف استعمالاتها بين طقوس السحر والمعتقدات الدينية .

يرى أفلاطون في الموسيقى أنها أرفع الفنون وأرقاها لأنها تؤثر تأثيرا مباشرا في النفس الباطنة ووسيلة لتحقيق التطهير الروحي وتحرير النفس من ارتباطها بالجسد، بما ينعكس إيجابا على أعضاء الجسم وأجهزته، فالنظرية الأفلاطونية ترى أن النظام الموسيقي شبيه بالنظام الأخلاقي السائد في الكون ، وأن الموسيقى تستطيع أن تهذب نفس الإنسان إذ اقتصر على السماع الموسيقى المعدة إعدادا سليما –هذا الرأي قد تعرض في العصر اليوناني-الروماني لإنتقادات بعض الفلاسفة ذوي العقليات التجريبية مثلما انتقده أرسطو كسينوس و ثيو فراسطس في العصر اليوناني[1].

ما هو معروف في تاريخ العرب أنهم لم يتعرفوا على التلحين و الأنغام قبل الإسلام، وما الموسيقى إلا عبارة عن ترانيم يقوم بها المطرب تبعا لميولاته و ذوقه ، فكانت طقوس دينية مختلطة بالغناء و التهليل يقوموا بها الناس وهم يحجون في بيت الله ، و في المحافل المناسبتية كسوق عكاظ حيث كان الموسيقيون والشعراء يتنافسون، فالاهتمام بالموسيقى عند العرب هو قديم جدا ،و لعل هذا راجع لكون الشعر العربي ارتبط بالبحور والتناغم الصوتي ،وكون اللغة

[1] فؤاد زكريا، الفيلسوف و فن الموسيقى، دار الوفاء للطباعة و النشر، مصر، الطبعة الأولى، سنة 2003، ص 66-67

العربية هي لغة موسيقية أساسها الأذن السماعة ، وبالإضافة لكونها لغة القرآن الكريم الذي يعتبر لتجويده و ترتيله نغما و إيقاعا جميلا مؤثرا في السامع وفي القلوب .

و فيما يخص الآلات الموسيقية المستعملة في تلك الفترة فلم تتعدى مجرد آلات الإيقاع مثل الطبل والدف أو آلات النفخ مثل المزامير ،وقد كان المطرب الذي يستعمل هذه الآلات صوت جميل يشدو به ، فيجعل في النفوس المستمعة تلذذ و نشوة ، ولعل أبرز أمثال هؤلاء : المهلهل و الأعشى و كذلك قد لعبن النساء دورا في الموسيقى العربية قديما ،فكان يغنين في قصور الملوك و الحانات و أماكن اللهو والسمر أو في صحبة الجند أثناء الغزو وأمثالهن الخنساء و أم حاتم الطائي وهند زوجة أبي سفيان...الخ ، وبظهور الإسلام أدخل تحولات جديدة على حياة العرب ، بداية من مكة و المدينة ، لتتسع دائرته ، وعرفت الموسيقى في فترة الخلفاء الراشدين رفضا و تحريما لها ، لتبدأ حدة التعصب ضدها تقل بالتدريج في فترة خلافة عثمان وعلي وهذا للتطور في مظاهر الحياة .

عرف الخلفاء الأمويين ومن بعدهم العباسيين بولعهم بالفن، وأصبحت قصور الأمراء أماكن للموسيقي، وكانوا يجزون العطاء للموسيقيين بالهدايا والأموال، فبعدما استقرت الدولة العربية الإسلامية ازدهرت بطبيعة الحال العلوم والفنون والآداب والموسيقى.

كان العرب السباقين لرسم قواعد السلم الموسيقي والانكباب على الموسيقى بالدراسة والبحث فيها أمثال إخوان الصفا والكندي وغيرهم ، ويعتبر كتاب "رسالة في الموسيقى" لابن منجم وهو ابرز تلامذة اسحق الموصلي نموذجا رائعا في دراسة السلم الموسيقى العربي ، حيث اعتبر نموذجا أعتد به في الدراسة حتى القرن الخامس عشر ، إن فقدان الكثير من المراجع والدراسات حول الموسيقى عبر الزمن يجعلنا لا نحصى الكم الذي تناولها ، بالإضافة إلى الكثير من الأعمال النقدية التي تناولت الموسيقى سواء باستحسانه والإشادة بضرورته في الحياة أو برفضه والدعوة إلى تحريمه ، ولعل أبرز الكتب في رفضها وانتقادها كتاب ابن تيمية " رسالة السماع والرقص والصراخ "، وكذلك كتاب ابن حجر الهيثمي " كف الرعاع.. عن محرمات اللهو والسماع ".

وهذا ما أهل العرب ليكون السباقين على الغرب في هذا المجال ،إذ نجد حتى بعض الدراسات الغربية تشير لريادة العرب و دورهم في تطوير الموسيقى و دراستها ، من هؤلاء "هنري جورج فارمر" من خلال كتابه "حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقي العربي" حيث يقول في مقدمة هذا الكتاب " لولا الاكتشافات والتطورات التي قام بها العلماء العرب خلال ازدهار حضارتهم العلمية في البحوث الثلاثة -الرياضيات والهندسة والفلك-، لواجهت هذه العلوم الكثير من البطء والتخلف في تطورها وتقدمها في القارة الأوروبية، وفي ما يخص آخر علوم الرباعية وهي الموسيقية، للأسف لم يقم أحد بتحديد دور العرب وعلمائهم فيما لحق بها من تطور "[1].

لقد تغلب على طابع الموسيقى في هذه العصور الغناء كنشاطَ طاغي ، ليتطور ويدخل على الموسيقى العربية في القرن العاشر الميلادي نظاما مبدعا نتج عن التداخل الذي حصل في الحضارة الإسلامية من جراء التأثيرات للثقافات الأخرى كالحضارة الفارسية والتركية فيما بعد ،وتم إدخال آلات موسيقية جديدة كالقانون والرباب ، وقد وصلت

[1] هنري جورج فارمر، حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، سنة 2015

الموسيقية العربية قمتها في العصر الأندلسي خاصة في الفترة بين القرن الثامن والخامس عشر ميلادي، حيث وصلت إلى حد تشيد المدارس الموسيقية لتكون قرطبة منارة للموسيقى ، وكان "زرياب " إمام الموسيقيين، فمثل هذه الظروف مشجع للموسيقيين من أجل المضي في الرقي وممارسة الموسيقى، فبدأ الاهتمام يزداد بممارستها و حتى دراستها و البحث فيها.

أما بخصوص التصوف، فهذه التسمية يرجعها البعض أنها مشتقة من الصفاء، في حين يرى البعض أنها مشتقة من الصوف غير أنه من خلال تتبع أشعار ابن عربي وغيره من المتصوفة نجد التسمية ترتبط بخرقة الصوف التي كان يلبسها المتصوفون[1].

وقد اختلف الكثير حول تعريفه فنجد معروف الكرخي يعرفه بأنه" الأخذ بالحقائق واليأس مما في أيدي الخلائق"[2] ، أما الشيخ محمد فهر شقفة فله رأي آخر إذ يرى في "التصوف طريقة زهدية في التربية النفسية يعتمد على جملة من العقائد الغيبية أي الميتافيزيقية ،مما لم يقم على صحتها دليل لا في الشرع ولا في العقل ، ويعنى هذا حسب الشيخ أنه يعتمد على جملة من العقائد الميتافيزيقية مما لم يقم على صحتها دليل في الشرع ولا في العقل أي أن تلك العقائد التي تبحث فيما وراء الطبيعة والتي يدعون بأنهم تعلموها عن طريق الكشف أو وردت إليهم عن طريق الخواطر أو الرؤى المنامية كعقيدة البعض في الحلول ووحدة الوجود والحقيقة المحمدية واعتبارها أصلاً لكل حياة بشرية وكونية، وعقيدة البعض الآخر عن النواميس الطبيعية مما لم يخبر بذلك قرآن ولا سنة ولا يقوم على أساس علمي ولا يتفق مع المقاييس العقلية[3] .

أما الشيخ أحمد زروق فيعرف لنا التصوف " بأنه علم قصد لإصلاح القلوب، وإفرادها لله تعالى عما سواه، والفقه لإصلاح العمل، وحفظ النظام، وظهور الحكمة بالأحكام، والأصول "علم التوحيد" لتحقيق المقدمات بالبراهين، وتحلية الإيمان بالإيقان، كالطب لحفظ الأبدان، وكالنحو لإصلاح اللسان إلى غير ذلك"[4].

إن تعدد و اختلاف التعريفات حول التصوف الإسلامي جعلت من الصعب حصره في مفهوم واحد ،لكن ما يتفق عليه جملة الصوفية أنه السير في طريق الزهد- حسب إبراهيم هلال - والتجرد عن زينة الحياة وشكلياتها وأخذ النفس بأسلوب من التقشف وأنواع من العبادة والأوراد والجوع والسهر في صلاة أو تلاوة ورد – و يضيف –أنه هدفه حتى يضعف في الإنسان الجانب الجسدي ويقوى فيه الجانب النفسي أو الروحي فهو إخضاع الجسد للنفس بهذا الطريق المتقدم سعياً إلى تحقيق الكمال النفسي كما يقولون وإلى معرفة الذات الإلهية وكمالاتها وهو ما يعبرون عنه بمعرفة الحقيقة [5].

---

[1]أحمد علي الحسن ، التصوف جدلية وانتماء، دمشق، سنة 1990، ص 19 .

[2] السهروردي ،عوارف المعارف ،دار المعارف ، بيروت ، ص 62

[3]محمد فهر شقفة ،التصوف بين الحق و الخلق ،دار السلفية ،سنة 1970 ، ص 7 .

[4]احمد زروق الفاسي، قواعد التصوف، المحقق : عبد المجيد خيالي ،دار الكتب العلمية ،الطبعة الثانية - سنة 2005، ص 21

[5]ابراهيم هلال ، التصوف الإسلامي بين الدين و الفلسفة ، دار النهضة العربية ، الطبعة الأولى ، سنة 1976 ، ص 1 .

عرف المسلمون على طول تاريخهم الكثير من الطرق الصوفية كانت أهمها فرقة القادرية والسهروردية والشاذلية والششتية والنقشبندية والبكتاشية وغيرها، هناك الكثير منها اضمحل واختفى وهناك مزال لها اتباع وحتى نفوذ قوي وتأثير كبير في أوساط المجتمعات.

أما فيما يتعلق بالعلاقة بين الموسيقى والتصوف هي علاقة وظيفية، فالتصوف هو ممارسة روحية و قيمية، كانت منتشرة في ثقافات عدة في العالم وعلى مر العصور، إذ نجدها عند الصينين والهنود وحتى على اختلاف الأديان كاليهودية و النصرانية، كما أن اعتبار التصوف معنى للرقي بالمعاني و القيم الفلسفية من عالم الجسد و المادة إلى عالم الروح والسمو، فكانت الوسيلة الوحيدة التي تحقق لنا هذه الغاية هي السماع الموسيقي، لقد كانت الموسيقى واصل بين ما هو دينيّ ودنيويّ بالنسبة للمسلمين وحتى باقي الديانات الأخرى.

لقد كان للحياة المادية التي يعيشها العالم الغربي تأثير سلبي على حياتهم النفسية ، مما سبب لهم فراغ و حالات اكتئاب ، خلقت أمراض روحية أدت لحد الانتحار، وقد كانوا يقبلون على الإسلام لأنهم وجدوا فيه ضالتهم، وكان التصوف المدخل الذي يلجون منه إلى هذا الدين ،ولعل من الأدلة على ذلك توجه أكثرية المثقفين الغربيين للاهتمام بابن عربي وبجلال الدين الرومي ، و نجد هذا في كتاب "السماع الروحي في التقليد الصوفي" لمؤلفه جان دورين الذي يوضح لنا أسباب هذا السماع فيرى أن السماع في التقليد الصوفي هو الاستماع إلى الموسيقى بهدف بلوغ حالة النشوة الروحية أو كما يعبر عن ذلك المتصوفة (تغذية الروح)،فالأمر إذن يتعلق بتقليد احتفالي للموسيقى والإنشاد في طقوس معينة إلى حد ما " أي أن جوهر الموسيقى الصوفية هو روحي ، فهي موسيقى تتملكنا و تحتوينا من خلال التأمل و لها مستويات يحياها المتلقي فيها

3، ترجع في إنشادها إلى نظم الشعر التي نظمها شيوخ الصوفية من شعر وأدعية وأوراد أمثال ابن الفارض والحراق والجزولي وبن مشيش غيرهم ،وكذا أدعية و أوردة الكتانيين والتيجانيين، " وقد ألفت بعض هذه الأوراد بلغة هي مزيج من الفصحى والعامية وألفت أخرى بإحدى اللهجات الأمازيغية إمعانا في استنهاض القوم بلسانهم، مثل كتاب "بحر الدموع" للشيخ محمد بن علي الهوزالي، ومنظومة الأصناكي وغيرهما "[1]، فهذه اللغة تعبر على التجربة الروحية التي لا تقاس بالحدود والأوصاف، ما يسمى في لغة الصوفية، ب(الاصطلاحات الصوفيَّة)ويطلقون عليها أيضا الإشارات أو الرموز الصوفيَّة :وهي عبارة عن ألفاظ، أو كلمات يستعملها الصوفيَّة استعمالا خاصا، للدلالة على أنواع الوجدانات أو أنواع من المعاني الصوفية[2].

فللموسيقى الصوفية ميزات عديدة إذ تتميز بما يلي:

[1] محمد المختار السوسي، التريا ق المداوى في أخبار الشيخ سيدي الحاج السوسي الدرقاوي، ص 206

[2] عدنان الذهبي، في سايكولوجية الرمزية، مجلة علم النفس، مجلد5 ، عدد3 ، فبراير1950 ، ص4

1- ميزة الموسيقى الصوفية أنها تحمل أندلسي ومرات مغاربي وهي تستعمل المقامات. حيث نجد عدة طرق مستعملة أهمها طريقة الحجازية والطريقة الأصبهانية، فالطبوع الموسيقية الأندلسية المعتمدة عند المتصوفة في مجملها 12[1].

2- تتميز الموسيقى الصوفية باحتوائها على الرقص، حيث كان وسيلة ناجعة في التأثير وجلب القلوب لها، وما الشطحات الصوفية إلا محاولة منهم إلى التخلص من تأثير الجسد والطيران بالروح، وأصبح الرقص أحد أركان الصوفية.

3- تتميز الموسيقى الصوفية بأنه عملا جماعيا، ولا تكون حلقات الذكر إلا بالحضور الجماعي الذي يعبر عن التضامن والتوحد بين افراد الطريقة.

4- يتميز الغناء الصوفي أنه الترفع عن العالم المحسوس و اللجوء للعالم الروحي من خلال تخصيص أماكن خاصة كالزوايا و المقامات يرجون التقرب إلى الله دون وسطاء من خلال الحب المطلق و الأبدي.

يعيش المتصوف حالات شعورية مختلفة و يخرج فيها من حالة الإحساس خارج الوعي من خلال مرحلة متقدمة يصل إليها من الذكر و الرقص والشطح ، ليخرج إلى عالم بعيد عن باقي البشر ، يخبرنا بهذا إبن خلدون في مقدمته فيقول : " إن الجسد إذا رجع عن الحس الظاهر إلى الباطن ضعفت أحوال الحس وقويت أحوال الروح وغلب سلطانه وتجدد نشوؤه" و يضيف ابن خلدون " أن ذلك الذكر فإنه كالغذاء لتنمية الروح" [2] ، و ابن خلدون في هذا التصوير نجده يضفي طابع العلمية على التصوف فيمزج بينهما ، في حين يذهب غيره مذهب التأثير بالخوارق فيزعم أن مثل هذه الحالات إنما هي من كرامات الصوفيين [3].

يرتبط الغناء الصوفي بالرقص الذي يعتمد قواعد و أسس يتوارثها المتصوفة ويتوجب الالتزام بها ، ويصف لنا عباس الجراري في كتابه القصيدة هذا فيقول أن " أهم ما يميز رقص الطرقيين أنه يسير وفق قواعد وتقاليد متوارثة بين رجال الطرق، وأنه "يختلف حركة وقوة وحدة باختلاف الطوائف: فإذا كان مثلا رقص درقاوة والقاسميين هادئا ليس فيه غير الهز العمودي للجسم، فإن رقص احمادشة وعيساوة يعتمد على تحريك قوى الجسم والأطراف، مع الضرب العنيف بالأقدام على الأرض" [4] ، و للرقص درجات في الحدة و التمازج مع الحالات النفسية عندما يصل المتصوف إلى الجذب والتوسل و هو ينادي بالمدد ، فيصل إلى حالة من العنف الحركي و قوة في الصوت ، وواصل الغناء الصوفي تبدله و تطور عبر الزمن ، حيث أصبح يتم في دوائر وحلقات يكون الذكر

[1] محمد المنوني/ مج البحث العلمي، ع 14 و 15، س6، س 1969، ص: 168.

[2] ابن خلدون ،المقدمة، الفصل الحادي عشر في عام التصوف، ص: 469

[3] ابن الموقت المراكشي،السعادة الأبدية ، ج 1، المطبعة والوراقة الوطنية ، مراكش ،الطبعة الثالثة ، سنة2011 ص، 53، وكذلك محمد بن الطيب القادري، المثاني ، ج 2،مكتبة الطالب ، الرباط ، ص72-75

[4] الجراري، القصيدة : الزجل في المغرب ،مكتبة الطالب ، الرباط ، سنة 1970، ص 20

والإنشاد أسلوب يستعملون معها الغناء والرقص كوسائل لبلوغ مرحلة الصفاء والخروج من العالم المحسوس ، فكانت منتشرة في غالبية الدول الإسلامية لكن لكل طريقة أتباع يؤمنون بها و أذكار خاصة بهم و أوردة تميزهم .

ولعل الموسيقى العربية بصفة عامة في وصولها إلى المرحلة التي وصلت إليها من تطور يرجع الفضل فيها إلى الغناء الصوفي في إعطاءها دفع ، حيث أن الغناء الصوفي وصل دروته في نهاية القرن التاسع عشر حتى أواخر القرن العشرين ، وكان الفضل لشيوخ الإنشاد الديني في تطوير الموسيقى العربية خاصة في مصر كسيد درويش و سلامة حجازي و غيرهم ، أما في تركيا و التي في تلك المرحلة كانت تحكم سيطرتها على مناطق عربية كثيرة أثرت بدورها في عملية تطور الموسيقى العربية ، يعتبر التصوف العثماني ذا أثر بالغ في تطوير السماع العربي ، لقد ظهرت فرق صوفية عثمانية كثيرة مثل الدراويش والجلوتية والعلوية وغيرها ساهمت في إنتاج سماع روحي ، ومثل هذا السماع يزيد في التواصل الذي يخرج العبد من المحسوس وارتباطه بخالقه ، يقول الهجويري في كتابه (كشف المحجوب) : "اعلم أن السماع وارد من الحق وتزكية لهذا الجسد من الهزل واللهو ولا يكون طبع المبتدئ قابلاً للحديث الحق بأي حال. وبورود ذلك المعنى الرباني يكون للطبع انقلاب وحرقة وقهر، فجماعة تفقد الوعي وجماعة تهلك ولا يوجد أحد يخرج طبعه عن حد الاعتدال في السماع"[1]. فالسماع الصوفي هو وسيلة للتوسل إلى الله من خلال الوجد والدعاء، فكان جزء من حياة الصوفية وأصبح أمر يمارس من طرف العامة.

[1] الهجويري ، كشف المحجوب ،بيروت ، سنة 1980 ،ص 384

الملحون بين تفاعلية النص وسكونية النقد

- قراءة في المدونة النقدية الجزائرية –

عبد القادر لصهب المركز الجامعي مغنية –الجزائر-

ملخص:

يشكل الشعر الملحون جزءا من الذاكرة الجمعية التي تؤطر وعي الجماعة بوجودها الآني والماضي، والمخزن لخبراتها الاجتماعية وممارساتها الثقافية، وتوجهاتها السلوكية والاعتقادية، وهو بذلك يمثل معطى شموليا من معطيات مفهوم " الثقافة الشعبية " ، وشكلا من الأشكال التعبيرية لها. وهو بالرغم من قيمته الدراسية والمعرفية إلا أنه لا يزال حبيس نظرة سكونية تضيق عليه الخانات وتحصره في الدوائر المعتمة، ذلك أن كثيرا من النخب الثقافية العربية عموما، والجزائرية على وجه الخصوص، ظلت تنظر إليه باعتباره صورة مشوهة للتعبير الشعري، وشكلا من أشكال انحطاط الثقافة الأدبية، في حين عده البعض توجها يضرب الخيارات "القومية" في صميم مبدئها الذي تقوم عليه، حيث هو بمثابة تفتيت / تشتيت للوحدة اللغوية التي تمثل الدعامة الأساس للقومية العربية، والتي يمثل الأدب تعبيرا جماليا لها.

الكلمات المفتاحية: الملحون، التفاعلية، سكونية النقد، التعبير الشعري.

Abstract :

The saline hair forms part of the collective memory that frames the group's awareness of its immediate and past existence, its store of social experiences and cultural practices, and its behavioral and ideological tendencies, and thus constitutes a comprehensive source of the concept of "popular culture" and a form of expressionism. Although many of the Arab cultural elites in general and the Algerian people in particular have continued to view it as a distorted image of poetic expression and a form of degeneration of literary culture, , While others count a trend that hits the "national" choices at the core of its underlying principle, which is a fragmentation of the linguistic unity that is the cornerstone of Arab nationalism, of which literature is an aesthetic expression.

يشكل الشعر الملحون جزءا من الذاكرة الجمعية التي تؤطر وعي الجماعة بوجودها الآني والماضي، والمخزن لخبراتها الاجتماعية وممارساتها الثقافية، وتوجهاتها السلوكية والاعتقادية، وهو بذلك يمثل معطى شموليا من معطيات مفهوم " الثقافة الشعبية "، وشكلا من الأشكال التعبيرية لها.

وهو بالرغم من قيمته الدراسية والمعرفية إلا أنه لا يزال حبيس نظرة سكونية تضيق عليه الخانات وتحصره في الدوائر المعتمة، ذلك أن كثيرا من النخب الثقافية العربية عموما، والجزائرية على وجه الخصوص، ظلت تنظر إليه باعتباره صورة مشوهة للتعبير الشعري، وشكلا من أشكال انحطاط الثقافة الأدبية، في حين عده البعض توجها يضرب الخيارات "القومية" في صميم مبدئها الذي تقوم عليه، حيث هو بمثابة تفتيت / تشتيت للوحدة اللغوية التي تمثل الدعامة الأساس للقومية العربية، والتي يمثل الأدب تعبيرا جماليا لها.

وبالرغم من محاولات بعض الدارسين ، ولا سيما الأكاديميين منهم ، الذود عن القيم الحقيقية المشكّلة للملحون، والتي تصنع منه نصا متعدد الأقطاب، بدءا بالتعددية اللغوية / اللهجية بما تحيل إليه من ثراء لساني هو في حقيقته حقل خصب لاشتغال طرائق التحليل اللغوي ، وكذا التعددية التصويرية وما تختزنه من طاقات دلالية وغيرها ، إلا أن هذا المعطى الثقافي لا يزال في حاجة أكثر إلى الالتفات إليه ومدّ يد المدارسة لا يزال في حاجة أكثر إلى الالتفات إليه ومد له يد المدارسة النقدية لما له من قيم تفاعلية حقيقية تجعل الاشتغال على نص الملحون بمثابة الحفر المعرفي في نصوص متعددة لكنها متراكبة ومنصهرة في بوتقة " التعبير الشعبي ".

والنص الشعري الملحون جزء من الثقافة الشعبية في صورها وأنماطها الجمالية، التي تنم عن معتقدات وتصورات راسخة تكاد تكون السمة الغالبة للعقلية الشعبية – إن لم تكنها فعلا – ومن الخصائص التعبيرية للملحون أنه يشكل مخزونا لمجموع " المقدّسات الشعبية " كالقصص الديني وسير الأنبياء وحكايا الأولياء، وغيرها ...

غير أنه قد يحيل طرح إشكالية حضور " الشعر الملحون " في المدونة النقدية الجزائرية إلى التعرج على قضية تلامس جوهر القضية المطروحة للنقاش ، من خلال البحث في حضور الثقافة الشعبية عموما في المدونة الفكرية الجزائرية ؛ مدونة تأسست وفق قطبين أيديولوجيين ظلا يبسطان قيمهما الصراعية طيلة عقود من الجدالات التي ضيعت في زحمة رؤاها موقع الثقافة الشعبية في المنظومة الفكرية الجزائرية ؛ منظومة حاولت العودة / الرجعة للتراث العربي باعتباره الفضاء الذي تعلن فيه الذات الجزائرية عن هويتها المرتسمة بسيمات الحضارة العربية الإسلامية ، والتي شكلت مرتكزا تاريخيا قامت عليه نهضة فكرية وثقافية مهمة على المستوى المحلي ، في حين قاوم البعض هذا التوجه ، معتبرين إياه عودة للماضي والتقوقع في " الأفعال المعتلة الوسط " ، فالتراث يعني سقوطا في التماثلية التطابقية التي لن نجد من مساربها انبثاقا لمفاهيم النهضة ، سواء كانت إجرائية أم موضوعاتية ، وظل هؤلاء يرفضون تلك الدعاوى ويسفهون توجهاتها ، رافعين شعارات اللحاق بركب " التنوير " القادم من الشمال ، تنوير له من الحمولات المعرفية ما يحيل إلى التخلص من " عباءات الأسلاف " والمضي قدما نحو التمدّن والعصرنة .

فقد راح الطرح الأول يبسط مرتكزات الهوية الجزائرية التي شابها سعي حقيقي لخلخلة مقومات الانتماء الحضاري والتاريخي واللساني والعقائدي، إذ عرضت للأمة الجزائرية عهود وقعت فيها تحت نير الفلسفة الغربية التي زاوجت بين الإخضاع العسكري والتشويه الثقافي أو المسخ الحضاري، فالدوائر الكولونيالية ومن خلفها تقف منظومة تنظيرية تشكل ترسانة للعمل من أجل بسط قيم ثقافية واجتماعية بديلة تساعد على إفراغ الشعوب من محتوياتها، تسهيلا لعملية إخضاعها واستغلالها على جميع الأصعدة.

ومما زاد في الابتعاد عن مدارسة هذه المحصلة الثقافية التراثية هو تلك النظرة السكونية السلبية التي وقفت حجر عثرة في سبيل الاهتمام بهذا التراث الإبداعي الشعبي ، وبذلك ضاعت كثير من الجهود التطويرية لهذا الفن ، وغُيِّبت معها أسماء وأعلام أطّرها التهميش والإقصاء عن ساحة الدرس النقدي والقرائي ، وتعسّفت دراسات أخرى على فن الملحون حين راحت تناقش قضية تصنيفه وتجنيسه ، متناسية أنها إنتاج مستقل إبداعيا ، فالملحون

–وعلى رأي الأستاذ محمد الراشق - ما فتئ يقدّم نفسه للمتلقي كجنس أدبي خالص بكلّ ما يحمله هذا المفهوم من معنى ، إن على مستوى اللغة أو الشكل أو الإيقاع أو الموسيقى[1]، كما أن مسألة التجنيس غير متفق على قطعيتها ، إذ " إنه لم يتم بعد الحسم – منذ أرسطو إلى الآن – في مسألة الأجناس الأدبية ، وتحديدها يضعنا أمام مشاكل أكثر صعوبة"[2].

ويجدر بنا القول أن النظرة السكونية العدمية هذه قد لعبت الدور الرئيس في تأجيل مشاريع تدوين وتوثيق وتطوير الملحون، لأنها لم تحترم منطق التاريخ الأدبي وإيمانه بخاصية التنوع والتعبير، بل نسيت أن مهمة التاريخ الأدبي هي أن يصف قبل أن يحكم[3].

كما أن الأيديولوجيا لعبت دورا هاما في إقصاء الشعر الملحون من المدونة النقدية العربية عموما، والجزائرية على وجه الخصوص، إذ اعتبر شكلا من أشكال الآداب الإقليمية التي تقف عائقا أمام الفكرة القومية المتنامية في المجتمعات العربية بعد حركات التحرر التي شهدها الوطن العربي مع منتصف القرن العشرين ؛ قومية ظلّت ترفض الانحياز إلى الإقليمية ، وراحت تنشد نموذجا لـ " الوحدة العربية " عبر مختلف الخطابات (السياسية والأدبية والثقافية / الفنية، ... وغيرها)، وبذلك راح الملحون ضحية لفكر أيديولوجي همّشه ، بل ورأى فيه نزعة من نزعات العرقية التي حاول الاستعمار جاهدا بثّها في الشعوب والمجتمعات.

ومن جهة أخرى سقط الملحون من أجندة الميولات المعرفية لمعتنقي الأيديولوجيا التقدمية، والذين رأوا فيه شكلا من أشكال هبوط الثقافة نحو مزالق " العقلية الشعبية الخرافية " البعيدة عن العلمية، والتي لا تخدم البتة التوجه التطوري الذي باتت عديد النخب تنشده وتتوخاه من خلال البحث عن بدائل أخرى غير الالتصاق بـ " الماضي " أو " عباءة الآباء".

ومن ثمّ فقد تلمّسنا بعض النظرات الاستصغارية للملحون، من طرف بعض الدارسين، وهي نظرات " لا تعبّر في الحقيقة عن فهم عميق لهذا الأدب وصانعيه، ومن جهة أخرى نلمس تنكّر كثير من النقّاد لهذا الأدب متأثرين بالنزعة اللغوية "[(27)]، ومتناسين قضية هامة من قضايا الملحون اللغوية، وهي أنه كفن جاء كمحصلة للتطور اللغوي الذي عرفته الاستعمالات العربية، تبعا لحيثيات تاريخية وثقافية واجتماعية، وحتى لسانية؛ فالشعر الملحون طافح بإحالات تركيبية وصوتية متأصلة في الاستعمال اللهجي منذ القديم.

فكثير من سمات اللهجات العربية القديمة لا تزال حية في لغة الشعر الملحون باعتباره نصا لغويا يعكس امتدادات اللهجات العربية القديمة في اللهجة العامية الجزائرية ، ذلك أن هذه اللهجة هي في حقيقة أمرها تشكل

---

[1]- علي آيت أوشان : السياق والنص من البنية إلى القراءة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، د.ط ، د.ت ، ص 142.

[2]- أنظر: محمد الراشق : تدوين الشعر الملحون بين السكونية والتفاعلية ، ندوة إشكاليات توثيق وتدوين الملحون ، مهرجان فاس لطرب الملحون ، الدورة الثالثة ، فاس : 2-3-4 أبريل 2004.

[3]- بولرباح عثماني: الأدب الشعبي الجزائري ومناحي التجديد الإبداعي، أعمال الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي، الجزائر (من 24 إلى 26 فيفري 2009)، الشعر الشعبي بين الهوية الوطنية ونداءات الحداثة، جمع واشراف نبيلة سنجاق، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 17.

حلقة أو شكلا من أشكال التطور اللغوي الذي أصاب اللغة العربية الفصحى ، فاللغة كائن حي ينمو ويتطور تبعا لمؤثرات عديدة ومتنوعة .

بيد أن هذا لا يلغي قضية تطور اللغة وتأثرها بما يؤطّر الجماعة الناطقة بها من قيم جغرافية واجتماعية وثقافية.

كما ظلت النظرة إلى دراسة هذه المحصلة الثقافية التراثية، بالرغم من غزارة مادتها نظرة توجس وروية " لأنه كان يمثّل في نظر أو تصور الكثيرين تنفيذا لأفكار المستشرقين وأعداء الأمة، ولم يكن ينظر إليه على أنه مكمّل للتراث الثقافي الوطني،

وله جمالياته الخاصة التي يصعب فهمها في الكثير من الأحيان "[1].

ومن جهة أخرى رأت طائفة أن الشعر الملحون ضد الثقافة وهو شكل هابط من أشكالها، حيث يقول الأستاذ أبو القاسم سعد الله – وهو بصدد حديثه عن الأوضاع الثقافية في العهد العثماني -: " ... وبذلك يكون رواج الشعر الشعبي دلالة على ضعف الثقافة الأدبية في البلاد، فهو من الناحية الجدلية المحضة ضد الثقافة ودليل على انحطاطها"[2] .

ويعزو الأستاذ سعد الله شيوع الشعر الملحون في ظل ضعف الثقافة الأدبية إلى عهود سبقت العهد العثماني ، حيث يقرر أن ابن خلدون لاحظ ذلك وعزا عدم عناية المغاربة بأنسابهم إلى شيوع هذا الشعر ، إلا أن الضعف استمر وازداد أيام العثمانيين ، ويعود ذلك -حسبه – "لعوامل عدة" فإبعاد اللغة العربية عن الإدارة وجهل الحكام، بما في ذلك الجزائريون التابعون للعثمانيين بها، وعدم وجود جامعة أو مركز إسلامي عتيق في البلاد ، وكون خريجي التعليم القرآني لا يجدون وظائف إلا في مجالات محدودة ، كل هذه العوامل ساعدت على إضعاف الثقافة الأدبية وتشجيع الشعر الشعبي بدلا منها "[3].

كما أن ابن سحنون قد رأى – قبل ذلك – أن ظاهرة الملحون التي وقف عليها من خلال تعاطيه مع بعض النماذج الأدبية الجزائرية هي " أمر خارج عن مقصد الأديب لا يخصب روض البلاغة الجديب "[4]، كما عزا أكثر الشعر الملحون إلى غلبة العجمة على الألسن وذهاب سر الحكمة منها، فصار الناس إنما يتغنون بالملحون وبه يهجون ويمدحون[5].

---

[1]- بولرباح عثماني: الأدب الشعبي الجزائري ومناحي التجديد الإبداعي، أعمال الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي، الجزائر (من 24 إلى 26 فيفري 2009)، الشعر الشعبي بين الهوية العملية ونداءات الحداثة، ص 18.

[2]- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1989، ص 324.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[5]- المرجع نفسه الصفحة نفسها.

وبذلك فقد وضع المثقف الجزائري " جدارا معرفيا وثقافيا وأيديولوجيا بين ثقافته، أي ثقافة النخبة أو ثقافة المؤسسات، وثقافة الشعب، أي الثقافة الشعبية، والتي لم يقف عند حدود وصفها بالتخلف والضعف، بل وصل به الحد إلى إقصائها من دائرة الثقافة الوطنية ووضعها في الطرف المناقض للثقافة النخبوية "[1].

إلا أنه وبرغم تلك النظرات السكونية للشعر الملحون ، والتي تتوخى بسطه باعتباره نموذجا مشوها للثقافة الأدبية ، إلا أنه يظل فنا شعبيا إبداعي له من مقومات الحياة في ذاته ما يمنحه أهليته للاستمرار والتفاعل مع مختلف القطاعات الإبداعية والنقدية ، كالرواية والمسرح والفنون الموسيقية ، بمختلف طبوعها ، إضافة إلى كونه حقلا خصيبا للاشتغال المعرفي في ميادين الدراسات التاريخية والأنثروبولوجية وكذا الحفريات اللغوية والصوتية ، والتي لا محالة ستجد في ذلك التزاوج / التلاقح بين اللغة الفصيحة واللهجة العامية – بما انبثق عنها من لغة ثالثة تتراوح بين المستويين والتي تتميز عنهما معا وتحقق خصوصيتها مقارنة بهما – مجالات رحبة لإعمال طرائق الدرس والبحث .

وعلى رأي الأستاذ أحمد الطريبسي أعراب فمن الناحية الفنية تتفاعل في نسج قصيدة الملحون مقومات وآليات الاشتغال الفنية المتداولة في اللغة الشعرية مع بروز بعضها مثل الحكي أو القص والحوار والوصف والتشخيص ، مع الانفتاح على أفق الخيال المبدع للصور المتجاوزة أحيانا كثيرة مستوى الصور التشبيهية التقريبية والجزئية أو الصغرى إلى الرمز والإشارة والصور الكلية الرؤياوية التلويحية المنتجة للمعنى الإيحائي ، والصادرة عن مستوى " الإدراك الحلم " ، في مثل بعض قصائد الملحون الصوفي ، حيث يكون النص فضاء لسفر في الزمن النفسي ، ويكون كل واحد من مكونات العالم الخارجي الحاضر فيه جزء من صورة العالم النفسي الداخلي ، وحلم اليقظة الذي تصبو إليه الذات[2] .

ولما كان هذا شأن النص فإن التفاعل المعرفي معه يضحي استجلاء لقيم مغيبة تحت بساطة "اللغة". وقد تنوعت القيم التي يشتغل عليها شاعر الملحون بين الدينية والوجدانية والسياسية والاجتماعية وحتى التاريخية. فشاعر الملحون يصدر مادته انطلاقا من واقع الحياة وقضايا البيئة المحيطة به، وهذا في حدود رؤيته وإدراكه لقضاياه هو.

وبذلك كان الملحون تعبيرا عن الحياة في مفاهيمها البسيطة والمعقدة وتسجيلا لأهم محطاتها التي تطبع المسار الوجودي للجماعة، فـ " الأدب الشعبي كان ولا يزال مرآة صادقة تعكس تاريخ مجتمع من المجتمعات. بل نتعرف من خلاله على حضارة شعب من الشعوب. وبذلك حاول، ولا يزال، أن يكون صورة ناطقة متحركة تعبر عن ثقافة الشعب وطموحاته وتطلعاته وآماله التي أضحى يصورها بصدق وجدية "[3].

---

[1]- محمد سعيدي: الأنثروبولوجيا بين النظرية والتطبيق، ص 109

[2]- ينظر: أحمد الطريبسي أعراب: الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، المؤسسة الحديثة، الدار البيضاء، المغرب، ط[1]، ص 241، وما بعدها.

[3]- بولرباح عثماني: الأدب الشعبي الجزائري ومناحي التجديد الإبداعي، أعمال الملتقى الثاني للأدب الشعبي (من 24 إلى 26 فيفري 2009): الشعر الشعبي بين الهوية المحلية ونداءات الحداثة، ص 13 .

وباستنباط القيم المعرفية المتضمنة في نص الملحون فإننا بصدد التعامل مع نص متعدد؛ نص يبسط أبعاده التوظيفية في منحى يتجاوز اللغة ويترفع عن سجالات اختلافات الرؤى نحو التراث الشعبي بين القبول والرفض. فمن الناحية التعبيرية يشكل الملحون رافدا مهما من روافد الدراسة الأنثروبولوجية والإثنوغرافية واللغوية / اللهجية وكذا التاريخية.

وبدأت بفضل الوعي بقيمة الملحون كمعطى تراثي ثقافي، له من الفنية ما يؤهله للاشتغال المعرفي، بعض الجهود النقدية تشق طريقها نحو الإعلان عن نفسها كمتون قرائية لها فاعليتها المنهجية والمعرفية في الزخم الفكري والنقدي الجزائري، وذلك " من خلال عدد من الرسائل الجامعية التي تمّ نشرها ككتب، وبعض الأبحاث المستقلة أو المنجزة في إطار وحداث بحث. وقد نشرت هذه الأخيرة عن طريق مطبوعات صادرة عن هيآت البحث العلمي التي تبنّتها "[1] .

وقد ردّ الأستاذ عبد الحميد بورايو الدراسات التي تناولت الشعر الملحون الجزائري إلى اتجاهات بحثية / منهجية ثلاث، هي[2]:

1- الدراسة الميدانية.
2- الدراسة الفنية (الشكلية).
3- الدراسة السوسيو – ثقافية.

وما يمكن قوله في الأخير أن الشعر الملحون يشكّل جزءا من الذاكرة الجمعية التي تؤطر وعي الجماعة بوجودها الآني والماضي، والمخزن لخبراتها الاجتماعية وممارساتها الثقافية، وتوجهاتها السلوكية والاعتقادية، وهو بذلك يمثل معطى شموليا من معطيات مفهوم " الثقافة الشعبية "، وشكلا من الأشكال التعبيرية لها.

وهو بالرغم من قيمته الدراسية والمعرفية إلا أنه لا يزال حبيس نظرة سكونية تضيق عليه الخانات وتحصره في الدوائر المعتمة، ذلك أن كثيرا من النخب الثقافية العربية عموما، والجزائرية على وجه الخصوص، ظلت تنظر إليه باعتباره صورة مشوهة للتعبير الشعري، وشكلا من أشكال انحطاط الثقافة الأدبية، في حين عده البعض توجها يضرب الخيارات "القومية" في صميم مبدئها الذي تقوم عليه، حيث هو بمثابة تفتيت / تشتيت للوحدة اللغوية التي تمثل الدعامة الأساس للقومية العربية، والتي يمثل الأدب تعبيرا جماليا لها.

وبالرغم من محاولات بعض الدارسين ، ولا سيما الأكاديميين منهم ، الذود عن القيم الحقيقية المشكّلة للملحون ، والتي تصنع منه نصا متعدد الأقطاب ، بدءا بالتعددية اللغوية / اللهجية بما تحيل إليه من ثراء لساني هو في حقيقته حقل خصب لاشتغال طرائق التحليل اللغوي ، وكذا التعددية التصويرية وما تختزنه من طاقات دلالية وغيرها ، إلا أن هذا المعطى الثقافي لا يزال في حاجة أكثر إلى الالتفات إليه ومدّ يد المدارسة لا يزال في حاجة

[1]- عبد الحميد بورايو : الأدب الشعبي الجزائري ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2007 ، ص 48.

[2]- راجع: المرجع نفسه، ص ص 48-53.

أكثر إلى الالتفات إليه ومد له يد المدارسة النقدية لما له من قيم تفاعلية حقيقية تجعل الاشتغال على نص الملحون بمثابة الحفر المعرفي في نصوص متعددة لكنها متراكبة ومنصهرة في بوتقة " التعبير الشعبي ".

المراجع والمصادر:

1- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1989، ص 324.

2- أحمد الطربيسي أعراب : الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب ، المؤسسة الحديثة، الدار البيضاء ، المغرب ، ط[1] ، ص 241 ، وما بعدها .

3- بولرباح عثماني : الأدب الشعبي الجزائري ومناحي التجديد الإبداعي ، أعمال الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي ، الجزائر (من 24 إلى 26 فيفري 2009) ، الشعر الشعبي بين الهوية الوطنية ونداءات الحداثة ، جمع واشراف نبيلة سنجاق ، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، د.ط ، د.ت ،ص 17 .

4- عبد الحميد بورايو : الأدب الشعبي الجزائري ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2007.

5 - علي آيت أوشان : السياق والنص من البنية إلى القراءة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، د.ط ، د.ت.

6- محمد الراشق : تدوين الشعر الملحون بين السكونية والتفاعلية ، ندوة إشكاليات توثيق وتدوين الملحون ، مهرجان فاس لطرب الملحون ، الدورة الثالثة ، فاس : 2-3-4 أبريل 2004.

7- محمد سعيدي : الأنثروبولوجيا بين النظرية والتطبيق ، دراسة في مظاهر الثقافة الشعبية في الجزائر ، رسالة دكتوراه في الأنثروبولوجيا (مخطوط) ، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية ، قسم الثقافة الشعبية ، 2006-2007

فن الملحمة في الشعر الشعبي بالجزائر
الشيخ الشاعر محمد بن يعقوب أنموذجا

مصطفى غوزي جامعة تلمسان – الجزائر-

ملخص:
يمكن الدفاع عن المسلمة التي تُفيد بأنّ الشّعر الشعبي و الشعر الفصيح بالجزائر و في نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن عشر ين، شعر متمرد في مجمله، يرتفع إلى مستوى الشّعر الملتزم بقضايا الشعب، يدعو إلى المقاومة، وسيلة مثلى ضد المعتدي الغاصب، و الذي طوال تواجده لم ينفك من العمل بمقتضى المبدأ المشهور: "فرّق تسد". تنخرط تجربة الشيخ الشاعر محمد بن يعقوب الفنية في هذا السياق؛ ولكن من دون إغفال أنّ الشاعر مادح للجمال بجانبيه، الحسيّ أيام الصبا والتسلي، والمنزه زمن الأفول والتواري، وبحسب إفادة حفيد الشاعر، السيّد عبد الحميد بن يعقوب، قد خلّف الكثير من الأبيات الشعريّة التي استحالت مع مرور الوقت إلى حِكَم شعبيّة تلتقطها الأذان التقاطا، وتتناقلها الألسن تباعا. سنحاول من خلال هذا العمل قراءة وتحليل إحدى قصائد الشاعر والمتمثلة في ملحمة مقتل الحسين بن علي بن أبي طالب، التي يربو عدد أبياتها عن الأربعة مئة بيت، تحليل يرتكز على مقولتي الحركة والزمن، بحسب تصور الفيلسوف أرسطو؛ وبالتالي سيلاحظ القارئ الكريم أننا قد حدنا من الناحية المنهجية على الكيفية المعتمدة عادة في الكتابات الفلسفية، وربما قد يصل الابتعاد فيمس جانب المضمون.
الكلمات المفتاحية: الشعر، الملحمة، الحركة، الزمن.

Abstract: It can be argued that popular poetry and literal poetry in Algeria at the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century is a rebellious poetry as a whole, rising to the rank of poetry so called committed and advocating resistance as an ideal instrument against the French colonizer who has steadily continued through his overwhelming reign to practice the well known motto divide and rule better. The artistic experience of the poet sheikh Mohammad Benyakoub fits into this context but without forgetting that our poet is and remains a storyteller or a narrator of the two sides of beauty; sensory and divine religious in his tender youth. According to one of the poets' grandsons, sheikh Benyakoub bequeathed to his posterity a multitude of poems, several verses of which became proverbs

أنا المطرود في الخْلَا – مَا صَايْب غَاشي نْسَوْلُو

مْشَاتْ عليَّ القَافْلة – صْحَابْ الزَّادْ عَوْنُوا[1]

مقدمة

1- تعريف بالشيخ: ولد محمد بن محمد بن يعقوب سنة 1869 بقصر صفيصيفة[2]،تلقى تعليمه في الكُتّاب بمسقط رأسه، ثم رحل يطلب العلم باتجاه المغرب الأقصى، فقصد مدينة وجدة و فاس، ليعود بعد ذلك إلى أرض الوطن و تحديدا إلى مدينة تلمسان، تمكّن من المذهب المالكي تفقها، و من السيرة النبوية معرفة، و مناقب الصّحابة دراية، ومن قواعد اللغة العربية والعروض دراسة، ليعود بعد ذلك إلى مسقط رأسه فيعمل: "خوجة[3] عند السيّد مسعد الحاج محمد الذي كان "قايد" بالصفيصيفة، و زوّجه ابتنه "الزانة" .. ومنها انتقل إلى مدينة العين الصّفراء سنة 1899م، و عمل خوجة للباشا[4] آغا[5] سيدي مولاي، و بعد نجاحه في امتحان عُيّن ليشغل منصب "باش عادل" (باش عادل: نائب القاضي، كاتبه)... ثم شارك في امتحان فترقّى إلى منصب قاض بالعين الصفراء، و سنة 1915 م تولّى مهنة

[1]- عن السيّد عبد القادر دحّان عن أبيه الشيخ محمد دحّان، المكنى دحّان الأعمى عن شيخه بن يعقوب محمد.

[2]- قصر من القصور القديمة غرب مدينة العين الصفراء ولاية النعامة – الجزائر-

[3]- تعني كلمة خوجة في اللغة الفارسية السيّد المحترم، و الفُرس لا يلفظون الواو التي تقع بين الخاء و الألف و يسمونها الواو المعدولة فهم يكتبونها هكذا، و يلفظونها خاجه لكن العرب تصرّفوا بتعريب اللفظة؛ فقالوا: خاجه، خاجا، خواجة،خجا، خوجة. وتحوّل المعنى إلى معلم الصنعة، معلّم الكتّاب، مربي الأبناء، الأستاذ ثم صار المعنى: الخصي الطواشي حين صار الخواجة مربيا لأبناء الملوك والأمراء وبناتهم وخصّوه تخوفا على أولادهم – عن المعاني – وفي اللغة التركية تعني اللفظة المعلم أو مربي الخيول الحاذق.

[4]- كلمة باشا من الألقاب التركية، أصلها فارسي من " بادشياه" و تعني العامل بأمر السلطان .. واختلف البعض في هذا المعنى ووصفوه بأنّه غير دقيق فيقال أنّ أصل كلمة باشا تعني حذاء الملك أو حذاء السلطان فكلمة بادشياه مؤلفة من لفظين وهي بادي و تعني السيّد و شاه و تعني الحاكم أو الملك أو السلطان و كانت تطلق الكلمة في القرن 18 على الحكّام و السلاطين المسلمين في بلاد الهند و أفغانستان و إيران و تركيا إلى سقوط الدولة العثمانية في القرن 20 و كلمة باشا مكونة من "با" التي تعني الحذاء و كلمة "شا" المُحرّفة من كلمة شاه.

[5]- استخدمت كلمة آغا بمعنى الرئيس أو السيّد في النظام العسكري العثماني ...

القضاء بمدينة بشار بالجنوب الغربي الجزائري"[1] و يذكر الأستاذ بوحميدة محمد بأنّ مهنة القضاء لم تروقه، لجسامة المهمة و ثقل المسؤولية لاحتوائها على مظالم كثيرة، خاصة إن علمنا أنّ الجزائر آنذاك كانت تحت نير الاستدمار الفرنسي، ففضّل الشيخ الاستقالة منها سنة 1922م، و قد استشار في ذلك شيخ الطريقة الدرقاوية – يقول الدكتور أبو القاسم سعدالله معرّفا الطريقة :" كل المصادر تشير إلى أنّ أصل الدرقاوية هو الشاذلية. وقد ظهرت في المغرب الأقصى... وهي تُنسب إلى محمد العربي الدرقاوي المتوفى سنة 1832... وتنسب إلى الدرقاوية مواقف مختلفة. منها أنّها خالفت تعاليم الشاذلية في التسامح والحياد إزاء السياسة والمهادنة. ومنها أنّها أعطت دفعا جديدا للشاذلية رغم بقائها من الناحية الفلسفية تلميذة لها... وهذه الصورة تجعلهم على حافة من السياسة والثورة. ولذلك وجدنا منهم من لم يطق حياة العزلة والهدوء إذا لم يخدم الدّين... لقد ظهر منهم المنادون بالثورة والجهاد مثل موسى الدرقاوي المعاصر للأمير عبد القادر وعبد الرحمن الطوطي و غيرهما"[2]- فأيّده في مسعاه باعتباره أحد مريدي هذه الطريقة، وكان شيخه هو سيدي بوفلجة بن عبد الرحمن دفين سيدي السنوسي التلمساني بتلمسان. و هو الذي منحه إجازة لكتابة رموز الحضرة و قبولا لأشعاره، و يقرن الأستاذ بوحميدة محمد هذه الإفادة بوثيقة لشيخ الطريقة الكرزازية الموساويّة- يُقدم الدكتور أبو القاسم سعد الله الطريقة بهذا الشكل :" تُنْسَب إلى مؤسسها الشيخ أحمد بن موسى الحسني .. اشتهر بالعلم والورع إلى أنّ أصبح مُقَدَما للشاذلية التي أخذها على شيخيه أحمد بن يوسف الملياني وأحمد بن عبد الرحمن السُهيلي... وتعتمد الكرزازية السلسلة الشاذلية. فهي تمتد إلى

[1]- أ. بوحميدة محمد بن عيسى، الشاعر الشيخ محمد بن يعقوب صاحب العلم الموهوب القاضي المتصوف، نشر ابن خلدون – تلمسان- ، ص25.

[2]- الدكتور أبو القاسم سعد الله. تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الرّابع 1830-1954. دار الغرب الإسلامي،1998، ط1، بيروت، ص، ص 113 ،114.

جبرائيل والرسول (ص) عن طريق الإمام علي والحسن البصري. عبر أبي الحسن الشاذلي و تلاميذه، إلى أحمد بن عبد الرحمن السُهيلي... وتحمي الزاوية ضحايا الاعتداءات في الطرق التجارية، وهي ملجأ للهاربين والفقراء"[1]- سيدي بوفلجة، و التي جاء فيها و بعد الصلاة على الحبيب المصطفى، "ليعلم الواقف على مسطورنا هذا أنّ الفقيه السّيد محمد بن محمد بن يعقوب قد أطلعنا على ما أتحفه الله من النور والزيادة فيه وقبلناه ما فاه به من الإشارات الربانية من الرموز المفتوح عليه فإنّها من لدن حكيم عليم فإننا أذناه فيه بزيادة إذنا تاما عاما حسا و معنى زاده الله فتحا و نصرا و قبولا من المولى جل جلاله لأننا وجدنا آباءنا و أشياخنا عاطفين عليه و إننا على آثارهم مقتدرون و دمتم بخير من كاتبه عبيد ربّه تعالى بوفلجة بن عبد الرحمن شيخ زاوية كرزاز في تاريخ 15 ربيع الأول عام 1348 وفقه الله أمين"[2] . آخر الحال أيقنّ بحسّه هشاشة الوضع الإنساني وظرفية العيش و انتهائه، فآثر العزوف و التواري، يكتب ويذكر و يعبد الله حتى يأتيه اليقين. توفي في شهر فبراير 1933 م.

2- الشيخ الشاعر الملحمي: قد يستغرب أحد إنْ ذُكِر له بأنّ الشّعر الشّعبي يتسع بالماهية فيقبل في دائرته نوع الشعر الملحمي لأسباب عدّة، تتميّز طوال المقال و الذي سنحاول إن قدرنا و تمكنا و من خلال شخص السيّد محمد بن محمد بن يعقوب و تحديدا من خلال إبداعه و المتمثل في ملحمته و التي يتحدث فيها شعرا عن مقتل الحسين بن علي بن أبي طالب -رضي الله عنه- الذي يعتبر علامة فارقة قد رسخّت في جسم الجماعة المسلمة، بمقتله تجتمع العوامل المؤلفة لفكرة الصراع الاجتماعي، بوصفه محرّكا للحياة السياسية الإسلامية، فعندما يقُتل الحسين التاريخي، ينبثق الحسين الرمز الذي يُمثل صورة مكثّفة لكل معنى قريب من الحق و العدل و مقارعة أشكال الظلم و صوت الأغلبية المضطهدة و التي تنشد الحرية و

[1]- الدكتور أبو القاسم سعد الله. المرجع نفسه، ص 89.

[2]- أ- بوحميدة محمد بن عيسى، المرجع السّابق، ص26.

الانعتاق، فشخص الحسين حفيد الرسول هَيَئتُه الظّروف ليتقمص دور الفارس المقدام و الذي يضحي من أجل المبادئ السامية و الرافض لمنطق القوة، وأي حديث عن هذه الواقعة، أكان الحديث شعرا أو نثرا سيكون حديثا ملتزما بقضايا المجتمع و تطلعات الفئات المضطهدة و التي تصبو إلى غد تسترجع فيه الحقوق المسلوبة و عودة الأمور إلى نصابها:" كان الحسين بن علي رضي الله عنه يطوف بالبيت فأراد أن يستلم الحجر فأوسع النّاس له و الفرزدق بن غالب ينظر إليه فقال رجل: يا أبا فراس من هذا؟ فقال الفرزدق[1]:

هذا الذي تعرف البطحاء وطْأته – والبيت يعرفه و الحلّ و الحرمُ

هذا ابن خير عباد الله كلِّهم – هذا التقيّ النقيّ الطّاهر العَلمُ

يكادُ يُمْسكه عرفان راحته- رُكن الحَطِيم لديه حين يستلمُ

إذا رأتهُ قريش قال قائلها- إلى مكارم هذا ينتهي الكرمُ

يُغْضي حياء و يُغْضي من مهابته- فما يُكلمّ إلاّ حين يبتسمُ

في كفهِ خَيزران ريحُهُ عبقُ- بكفّ أرْوَع في عِرْنِينِه شَمَمُ

مُشْتقةٌ من رسول الله نبعَتُه- طابت عناصره و الخيمُ و الشّيم

لا يستطيع جواد بُعْد غايتهم – و لا يُدانيهم قوْم و إنْ كَرمُوا

أيُّ العشائر ليست في رقابهم – لأوليّة هذا أو لهُ نَعَمُ"[2]

بمثل هذه المعاني يتم التأسيس للشخصية المتجاوزة لليومي. و الشاعر محمّد بن محمّد بن يعقوب و إن نسج ملحمته من جوهر مأساة الحسين بن علي فقد قام بهذا لدواعي من بينها استنهاض الهمم و إذكاء الشعلة في ذوات المسلمين الجزائريين و التعرّف على رموز الأمة مقارعة لرموز و قادة فرنسا -باعتبارها الدولة المستعمرة-

[1]- المشهور في كتب الأدب أنّ هذا الشعر قيل في علي بن الحُسين بن علي بن أبي طالب المُلقب بزين العابدين وبالسجّاد.

[2]- الإمام الطبراني، مقتل الحسين بن علي بن أبي طالب، حققه وعلّق عليه محمد شجاع ضيف الله، دار الأوراد للنشر و التوزيع، الكويت الحرّة.1992.ص35.

3- و قبل أنْ نقدم على قراءة ملحمة الشيخ محمد بن يعقوب و التي تدور حول مقتل الحسين و استشهاده من أجل معاني نبيلة لطالما كانت محرك المجتمعات البشرية عبر العصور و الأمكنة؛ يكون حري بنا أن نسلم ابتداء أن لا فرق جوهري بين الملحمة المكتوبة باللغة العالمة أو تلك المكتوبة باللغة الدارجة – المفكر فيها – اللهمّ ما تعلّق بعاملي الجودة و الإتقان. و العاملان هذان نجدهما في "الشعر الشعبي" متحققين و غير متحققين فيما يسمى بالشعر الفصيح و بتعبير آخر إن جاء مضمون الملحمة بليغا بديعا، لا يهم كثيرا إن آتى التعبير بالفصحى أو بغير الفصحى، فالمعنى إنْ عُبّر عنه بالعالمة أو الدارجة المُلَطفة سيّان، فالقصد بلوغ العبارة الفريدة، التي تسمو على اليومي يقول مارتن هيدجر:" ... وحتّى تقوم اللّغة بصرف الأسماء على كلّ ما ينتشر في الوجود، لا بدّ أنْ يُعثَرْ على الكلمة المنفرّدة، على الكلمة الوحيدة [...] إذْ أنّ الوجود يتحدّث في كلّ مكان، و في كلّ لحظة و من خلال كل لغة. وليس العُسر في أن نعثر في الذّهن، على الكلمة التي تتوافق و الوجود و إنّما العُسر في شدّ هذه الكلمة إلى انضباط تفكير حقيقي."[1] أمّا المقصود من الشعر الملحمي؟ وما هي مراحله؟ وهل الشعر العربي يتوفر على فن الملحمة أو لا؟ ومن ثمة هل هناك شروط تجعل من الشعر الملحمي ممكن التحقق في بيئة لسانية ما؟ لأجل الإجابة على هذه التساؤلات و غيرها لا محيص ابتداء من العودة إلى مؤلف أرسطو الموسوم ب: "فن الشعر" بالإضافة إلى كتاب آخر وقع عليه الاختيار هو:" الشعر الملحمي" لصاحبه جورج غريّب.

يذهب أرسطو إلى الاعتقاد أنّ الشّعر يأخذ نشأته الأولى من شيئين قد وضعا في النفس جِبلة، يكمن الشيء الأوّل في الميل الطبيعي إلى المُحاكاة و ذلك منذ نعومة أظافرنا، فالإنسان هو الأكثر محاكاة ضمن الحيوانات، و هي إحدى خصائصه التي تُميّزه عن الحيوانات، فبواسطة المحاكاة نتعلّم دروسنا الأولى، و كل شيء يُحاكى يثير

[1]- قصيد بارمينيدس إلى ينابيع الفلسفة. نقله من الإغريقية القديمة وقدّم له يوسف الصّدّيق مع دراسة جان بوفريه في الفكر البارمينيدي. دار الجنوب للنشر، تونس، ص 07.

إعجابنا، و للتأكيد على هذا يُمثل أرسطو بالفنون: فالأشياء التي نراها إلا نادرا و لا ننتبه إليها إلا بالكاد و الحيوانات التي تثير في أنفسنا الاشمئزاز فنفور، و الجثث، كلّ هذه الأشياء نُشاهدها بمتعة على لوحة رسم.

4- قبل أن يبسط الموضوع يُفرّق أرسطو بين الشاعر و الناظم فيقول:" إلا أنّ النّاس – في الحقيقة – يضيفون كلمة " صانع " – أو " شاعر " – إلى اسم العروض الذي يصوغ فيه الشاعر شعره: و من ثم يسمون البعض " شعراء اليجيين " و البعض الآخر " شعراء ملاحم " كما لو أنّ المحاكاة هي التي لا تصنع الشاعر، و إنّما استخدام الوزن الشعري هو الذي يسمح لهم بالاسم، دون تمييز بين من يُحاكى و من لا يُحاكى؛ حتى لقد جرت العادة على أنّه إذا ما وضعت مقالة منظومة في الطب، أو العلوم الطبيعية، أن يسمى ناظمها شاعرا مع أنّه لا يوجد وجه شبه مشترك بين هوميروس[1] و أمبدوكليس[2] ، غير استعمال الوزن العروضي، و من ثمّ يكون الأصوب أن نسمي أولهما "شاعرا"، أمّا الآخر فيصدق عليه اسم "العالم الطبيعي" أكثر من اسم الشاعر."[3]

أ - عندما يتطرّق أرسطو إلى عنصر الملحمة، فإنّه يفعل ذلك في المستهل أي في الجزء الأوّل من مؤلفه و الموسوم ب:بعض الحقائق الأسس الأولية، و تحديدا لحظة مقارنته الثلاثية بين الفنون الثلاثة الكوميديا و التراجيديا و الملحمة، لينشر موضوع الملحمة في الجزء الثالث و المعنون ب:الشعر الملحمي، يُعرّف أرسطو الملحمة بأنها مُحاكاة لموضوعات جادة، عنصر الجدّة أو الخطورة قد توفر في قصيدة الشيخ محمد بن محمد بن يعقوب مادام الأمر قد تعلّق بعملية اغتيال سياسي طال

[1]- شاعر ملحمي إغريقي أسطوري يُعتقد أنّه ناظم الملحمتين الإلياذة و الأوديسة عاش حوالي 850 ق.م.

[2]- فيلسوف يوناني عاش ما بين 490 ق.م و 430 ق.م اعتقد بوجود قوى أطلق عليها الحب و البغض، آمن بتناسخ الأرواح، يعتبر آخر فيلسوف دوّن أفكاره شعرا، يُقال أنّه ألقى بنفسه في فوهة بركان.

[3] - أرسطو، فنّ الشِعر، ترجمة و تقديم و تعليق دكتور إبراهيم حمادة، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية، ص 57 .

شخصية استثنائية في المجتمع الإسلامي حديث النشأة حينئذ، بالإضافة إلى وجوب أن تكون العبارة الملحمية رصينة، و أظن أنّ المقام أيّ مقتل الحسين قد ألزم الشيخ أن تكون عبارته المعبّرة عن المقام أن تكون بفعل الحال ثقيلة، و لو إن جاءت بلغة العامّة، ثم يضيف شرطا ثانيا خاص بالجانب الموسيقي فالملحمة ينبغي تتحرك في بيانها على وزن واحد، و هذا ما لم يلتزم به الشيخ، و قد يرجع السبب في اختلاف المنطق الذي تقوم عليه اللغة العربية الدارجة عن ذاك المنطق الذي سيّر اللغة الإغريقية الكلاسيكية، حتى وإن نظم الشيخ قد التزم موسيقى عامة أو إيقاع يضم كل الإيقاعات الفرعية ضما لا يشوش على أذن المستمع ،و كيفية تقديم الملحمة فإنّ أرسطو يراها سردية غير محددة بزمن، تقوم حبكتها على أسس درامية: الأساس الأوّل يتمثل في أنّ المضمون الملحمي يدور حول فعل واحد، تام في ذاته، و هذا متحقق في ملحمة الشيخ، و له بداية و وسط و نهاية، كل هذا الغرض منه إحداث متعة لدى المتلقي، الأساس الثاني من المنظور الأرسطي يكمن في وجود اختلاف جوهري بين الحبكة الملحمية و مثيلتها التاريخية، فالتاريخ لا يعالج ولا يدرس فعلا، إنما يتناول حقبة زمنية واحدة... و بالعودة إلى خصائص الملحمة فإنّ شرحها قد استدعى أرسطو اللجوء إلى وضع مقارنة بين الملحمة والتراجيديا، فاستنتج أنّ الملحمة أطول من التراجيديا و أن تكون بوزن واحد، كما ألمحنا أعلاه، أرسطو يذهب إلى الحكم بأنّ أفضل الأوزان الشعرية اليونانية، هو الوزن السداسي، و استخدام وزن آخر يُفضي إلى نتيجة كلها تنافر و نشوز، الشرط هذا لا يعني بأي حال من الأحوال، ملحمة الشيخ نظرا لأنها نظمت بلغة غير اللغة الإغريقية، و بالتالي يمكن القول أنّه شرط خاص، قد اكتسى صفة التقنية، علّل أرسطو سبب كون الملحمة تذعن للوزن السداسي لهدوئه و رزانته، و من ثمة يمكن استخلاص قاعدة عامّة بخصوص الوزن الواجب استخدامه في الملاحم و التي تنص على إلزامية أن يكون الوزن – في أي شعر

ملحمي يكتب بأي لغة كانت - هادئ رزين- يبدو لي أنّ هاتين الصفتان لهما علاقة مباشرة بتصور مسبق عن معالم شخصيّة البطل الملحمي.

علاوة على هذا، يتكلم أرسطو عن صفات تلحق بشخص الشاعر الملحمي، و في ذهنه و مسطوره، الشاعر الملحمي هوميروس باعتباره الشاعر النموذجي و القدوة ، فالشاعر يمنع عليه أن يحشر الأنا في سياق بسط سرديته، إلا إذا اضطر غير باغ، فإقحام أنا المتكلم يُفقد الملحمة جوهرها و المتمثل في المحاكاة، غير أنّ الشيخ محمد بن يعقوب لم يلتزم بهذا التزاما حرفيا، فمثلا كان مضطر في مستهل القصيدة أن يتحدث بضمير المتكلم، في تصوري مال إلى هذا، لكي يُبين عن موقفه، و يأخذ لنفسه موقعا إيديولوجيا من الحادثة، فالمصاب تاريخيا جلل، و الوضع الذي كان يعيشه الشيخ كفرد، و الشعب الجزائري كمجتمع – الأهالي كما كان متعارف عليه في تلك الفترة المريرة- شبيه إلى حدّ ما بالوضع الذي عاشه الحسين و جماعته، أي نعم التاريخ لا يعيد نفسه لكن تتحكم في صيرورته قوانين و هو في وجه من وجوه صراع بين الحق و الباطل، و ربما يكون الأمر هذا من العوامل التي دفعت بالشيخ محمد بن يعقوب، أن يخوض تجربة الكتابة الملحمية، و إنّ صح هذا، أنّ الشيخ محمد كان موقنا بالمقابلة بين الوضعيتين أيّ وضعية الحسين بصفته الشخص المطالب بحقه الذي أُخِذ منه ظلما و جورا، و وضعية الشعب الجزائري، الذي اغتصبت أرضه بقوة النار و انتهكت حرماته من دون وازع أو تأنيب ضمير، فإنّ هذا يدلل قطعا أنّ الشيخ قد تمتع بحسّ وطني رفيع، و وعي سياسي مرموق، في زمن عزّ فيه الأمل و تقهقر، و أصاب الجسم المجتمع الجزائري بعض وهن و شيء من استكانة. ويذكر أرسطو أنّ على الشاعر الملحمي أنْ يبث في نظمه عنصر الإدهاش طلبا للإمتاع زيادة على ما ذكره أرسطو، فإنّ الادهاش، يجعل المتلقي في حالة متابعة لمجريات الملحمة وتفصيلاتها ويعمل على القضاء أو على الأقل التخفيف من وطأة الشعور بالملل، جراء تقلص

درجة الانتباه والتركيز، والشيخ محمد بن يعقوب عمل طوال سرديته أن يشد انتباه المتلقي تارة من خلال دعوته مشاركته مصابه في مقتل ابن بنت الرسول (ص) فالجماد يبكيه ويتألم لفقدانه:

أَبْكُوا ٱلحُسِين يَا ٱلبَكايَا- تَبْكِيهْ ٱلحَجْرَه الصَّمَّه

أَهْل الحُبْ عْيُونْهُمْ ذرَّيَا- على ولْدْ شْفِيعْ الْامّه

و تارة أخرى ببيان فضاحة ما فُعِل و اقترف بحق الدّين الإسلامي:

انْفَجْعَتْ الاسْلاَمْ يا قدير – عادْ السّاسْ الدين يَزْدرِي

و أخرى بالقول أنّ ما ارتكب ما كان ليصير و لا يمثل على الإطلاق و القطع :

المُومنْ قَلْبُوُ يكون مْرايا- و المَطْمُوسْ يْعُودْ ظَلْمَه

ما سَبْقَتْ للجَاحْدِين عْنَايَا- بَاشْ يْشُوفْ الضّوْ لَعْمَى

و تارة باستخدام الصور الفنية المعبّرة عن هول المُصيبة، كالكناية على سيبل المثل لا الحصر، و من مميزاتها أنها:" لا تجزئ الواقع كالتشبيه و تُوحّد جزءاً منه مع جزء من واقع آخر، كما أنّها لا تَنْسِب ما لأحدهما كما تفعل الاستعارة و إنّما تُبقي الواقع على واقعيته و تتخيّر منه الخصائص الأدل من نوع من الحسيّة العميقة التي تُجسّد المعاني و الأحوال النفسيّة، و من أمثلة الكناية قول النابغة في وصف بطولة الغسانيين: إذا ما غزوا بالجيش حلّق فوقهم / عصائب طير تهتدي بعصائب .. و الكناية تدنو إلى الرمز لأنها تتخذ من الواقع مدلوله الخاص به، إلاّ أنّها تقصر عن الرمز لأنّها تتخير المعنى الواضح الجليّ الموثوق بالواقع بالعرف و العادة"[1] أما الكناية التي استخدمها الشيخ محمد بن يعقوب فشبيهة إلى حدّ بعيد مدلول الكناية التي

[1]- إليا الحاوي. في النقد والأدب، مذاهب فنيّة غربيّة عربيّة، أبحاث ونماذج من الشعر العربي الحديث، الجزء الخامس، دار الكتاب اللبناني، ط2، بيروت،1986، ص ص 61 62.

استخدمها الشاعر النابغة الذبياني، و التي جاء ذكره أعلاه، يقول الشيخ في البيت 378: دارتْ لهْ افروق[1] مَنْ جَحْمُومْ[2]/ ما انْحرَفْ وْلاَ اعْطَى صَدَّه.

إنْ قعّد الفيلسوف أرسطو الملحمة على قاعدة المحاكاة، فإنّ جورج غريّب عرّفها على أنّها:" المعركة العظيمة وهي أيضا – على حدّ قول ابن خلدون-تأريخ الدول، أمّا في اللغة اليونانية فمعناها القصّة أو الشعر القصصي الذي يختص بوصف القتال"[3] يتبيّن لنا أنّ تصور أرسطو وهو يتحدث عن الملحمة قصد من حديثه أنّ يؤسس للموضوع وغيره من الفنون، بينما جاء تصور الأستاذ غريّب طرحا إجرائيا لا يهتم كثيرا بالمبادئ أو الأسس التي ينبغي أن تكون. و عندما يتعرّض الأستاذ غريّب إلى موضوع الملحمة، فإنّه يركز على الماهية، التي تميّز الملحمة عن باقي الفنون و التي تكمن في أنها ذات طابع بطولي، و الذي يستوقفنا في هذا المضمار و نرغب في إبرازها هو الإضافة التي يُقدمها الأستاذ غريّب و المتمثلة في أنّ الملحمة مستوحاة من أوساط شعبية، و هذا يذهب لصالح الموضوع الذي نحن بصدد مقاربته، أي أنّ هناك اعتراف صريح بأنّ الشعب باعتباره جماعة بشرية حيّة، قادر عبر صيرورته التاريخية إنتاج قيّم معنوية و فنية، و بالتالي، فإنّ هذا النشاط الفكري ليس حكرا على الطليعة أو النخبة، كما قد يتوهم البعض. و يرى الأستاذ غريّب أنّ الشعوب الوثنية أقرب إلى الملاحم من تلك الموحدة، ويرجع العلة إلى تحرر الوثنيين من مقتضيات الديانات التوحيدية و ما تفرضه من ضوابط تجبر المؤمن احترامها هذا من جهة أخرى لهذه المجتمعات طاقات هائلة لإنتاج العجائبية، و قد انتبه أرسطو إلى هذا الأمر بصفته

[1]- فروق جمع لكلمة فرق وتنطق القاف بالتضخيم أو التفخيم في الدارجة العربية بجنوب غرب الجزائر، وتعني سرب من الطيور.

[2]- طائر صغير أسود اللون، آخر ذيله ريش أبيض.

[3]- جورج غريّب. الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه، ابن كلثوم – ابن حلّزة – ابن شدّاد. دار الثقافة للطباعة و النشر و التوزيع،ص 05.

إنسان ينتمي إلى مجتمع من المجتمعات الوثنية، حيث نوّه بالجانب الإدهاشي الذي يختص به مثل هذه المجتمعات. وللملحمة مراحل في نظر الأستاذ غريّب، وهي كالآتي:

1- مرحلة التعبير عن أزمة وجوديّة تتمظهر في عقائد و خرافات من حقائق و أساطير.

2- مرحلة التعبير عن أزمة اجتماعية

3- مرحلة التعبير عن أزمة قوميّة

استنادا إلى هذا التقسيم، يمكن اعتبار ملحمة الشيخ محمد بن يعقوب، منتمية إلى مرحلة التعبير عن أزمة مجتمع، وإن كانت في تقديري ملحمة مقتل الحسين، تنتمي بالأساس إلى مرحلة التعبير عن أزمة قومية، ولكن وظفت من قبل شاعرنا لتعكس أزمة اجتماعية تتمثل في ركود وسبات طال المجتمع وضرورة العمل بأي شكل من الأشكال على تخطي المرحلة والدفع بالمجتمع نحو آفاق أكثر حيوية ومن ثمة أكثر مقاومة، وحادثة اغتيال الحسين قد تؤدي مهمة شحذ الهمم وتحريك الساكن. أمّا عن التساؤل هل للعرب ملاحم فيجيب الأستاذ غريّب قائلا:" إنّهم لا شك عرفوا الشعر الملحمي، و لكنهم لم يعرفوا الملحمة كبناء، رغم وفرة المواضيع و وفرة العبقريات، ووقوع التراث الأدبي اليوناني بين أيديهم و معرفتهم له، و خير دليل على تلك المعرفة ما جاء للجاحظ في "البيان و التبيين" من تحليل للفوارق بين شعر الإغريق و شعر العرب... ولكنهم لم يستسيغوا هذا النوع من الأدب"[1] و عن الأسباب التي دفعت العرب العزوف عن هذا النوع، فيذهب الأستاذ غريّب إلى الاعتقاد أنّ العرب و بالرغم من أنّهم و خاصة في جاهليتهم و التي كانت مهيأة إلى تقبل هذا النوع من الأدب لتوفر البطولات و الأساطير و المفاخرات و العصبيات و تبجّح بالأنساب... الخ فإنّ الأسباب يمكن حصرها في إجمالا في عوامل ثلاثة هي البيئة و المجتمع و طبيعة

[1]- جورج غريّب. المرجع السّابق. ص 10.

العيش. إن العرب في حقبة الجاهلية جلهم كانوا رحلا، يتحركون خلف الكلأ والغيث، وإن كانوا على هذا النمط من العيش فإن واقع الحال لا يسعفهم بإنشاء تنظيم اجتماعي مستقر و من نتائج الوضع لجوء الإنسان العربي إلى الاعتماد على السليقة الشعرية و الارتجال، و بتعبير آخر فإنّ العرب لم يقدموا نماذج ملحمية مثل ما هو موجود عند الإغريق، لاستغراقهم في حياة يغلب عليها الطابع الحسيّ البداهي. والسؤال الذي يتبادر للذهن هو هل بتغيّر العوامل أو الأسباب المذكورة من قبل الأستاذ، نشهد ميلاد ملاحم؛ الإجابة المنطقية و المباشرة، تكون أجل؛ بانتفاء هذه العوامل يكون احتمال الميلاد وارد قابل للتحقق، و من ثمة بناء ملحمة كتلك التي نسجها نسجا الشيخ محمد بن يعقوب من إلهام نفس صوفية و بكلمات دارجة بسيطة في مبناها عميقة في معناها، عظيمة في تأثيرها و مداها، تُصيّر لفظ اليوم و كلّ يوم حمّل للرؤى تتجاوز الراهن و الوضع، لتعتنق بالمطلق و تتشابك معه و تجاور الخلود، و يتزوّد بها الإنسان و يستأنس بها سالك الطّريق.

إنْ كانت العبارة أكانت نثرية أو شعرية، أثر من الآثار العينية التي تدلل على أنّ النفس كيان يتحرّك في زمن معلوم يشتد حينا و حينا آخر يفتر و يهدأ، كيان مركب من ديمومات، متشابكة تؤلف آخر مطاف ديمومة جامعة، للكيان مدى محدد؛ يقول في هذا الصدد الفيلسوف الألماني لودفيق كلاج[1]:" يُحقق التعبير صورة الحركة النفسية من حيث الشدّة، و ديمومة و المدى"[2] ؛ يُستلزم ممّا تقدم أنّ إمكانية استخلاص أزمنة و حركات مُهيكِلة لقصيدة الشيخ محمد بن يعقوب، أمر وارد و قابل للتحقق، و إنْ اعترض مُعترض مجددا بداع أنّ القصائد الشعرية التي تعتمد اللغة

[1]- هو فريدريك كونراد إدوارد فلهايم لودفيق كلاج ولد في 10 ديسمبر 1872 وتوفي في 29 جويلية 1956 من مؤلفاته:" الإنسان والأرض".

[2] - Claire Lucques. Un problème de l'expression- Essai sur les sources de l'inspiration. P.U.F 1[e]éd, 1948, France, p02.ترجمة شخصية

الدارجة، تفتقر بالماهية إلى العمق الفكري هذا إن لم نقلْ ينعدم بالمطلق عندها، فالقصائد الشعبية تستغرقها الحسية و تسبح في السطحية، وظيفتها التسلية الاجتماعية، و لا ترقى بالتالي إلى مصاف القصائد ذات الدلالة العميقة، التي تؤهلها لتُحفظ و تبقى، تسمو على اللحظة الراهنة التي انبثقت عنها، فتتمنع من أنْ يُستحوذ عليها، فتزول بزوال اللحظة التي أنتجتها، و الردّ على هذا الاعتراض، يقول الفيلسوف الفرنسي موريس برادنيس[1] :" الإحساس واقع قد انغمس بالكلية في الفكرانية، كل عضو حاس أداة للتمثل يضع الانطباع الذي يستقبله في علاقة مع شيء آخر" [2] و بحسب الفيلسوف هنري برغسون، فإنّ الفنان – أيّ الشاعر أكان يكتب بالفصحى أو بالدارجة- [3]أثناء ابتكاره لصورة مستجلبا إياها من فكره، في ديمومة هي جزء أصيل في العمل المبتكر، أي للزمن الذي يتم فيه ولادة الصورة الفكرية دور جوهري، لا ينبغي تغاضي عنه أو التقليل من شأنه أو تشويه طبيعته، و أي فعل مقلص للديمومة أو ممدد لها ينجر عنه تعديلا على مستوى التطور النفسي، و على المستوى الابتكار في حدّ ذاته، فديمومة الابتكار و الابتكار شيء واحد؛ إنّه تطور للفكر المتغيّر تبعا لتجسّده، و هو في الأخير عملية حيوية معبّرة عن نضوج الفكرة.

عطفا على ما تقدم فإننا سنحاول جاهدين أنْ نذهب بقصيدة الشيخ محمد بن يعقوب الملحمية صوب قراءة للزمن الذي يؤلفها و به تلتئم و تتشكل في كل حين و آن بفعل الحركة الفكرية، أي حركة الإفراج و الإظهار، التي لا تنفك من التغيّر و التبدل، في كلّ مرة تُحيك الموضوع حياكة بحسب جزئية من جزئيات الموضوع التي تكون في حين من الأحايين قد سُلط عليها الفكر الواعي: تمر ملحمة الشيخ محمد بن

[1]- من مواليد 1874 توفي 1958 من مؤلفاته" نقد شروط الفعل"

[2] - المرجع السابق. ص،ص5،6 ترجمة شخصية

[3]- إضافة من قبلي و لا تعبر عن موقف هنري برغسون، و في الواقع لا أعرف إنْ الفيلسوف يعتبر الشّاعر الشّعبي، مؤهّل لحمل صفة الشّاعر.

يعقوب بأزمنة تنسج مجريات الملحمة الحسينية[1] و بالذات لحظة مقتله، باعتبارها اللحظة الأوج،لحظة تفصل بين حقبة و حقبة و ما تعلّق بها من نتائج في عديد

[1]- لأنّ حادثة مقتل الحسين أو الفاجعة كما يقول البعض، هي موضوع ملحمة الشيخ محمد بن يعقوب، يكون لزاما علينا أن نطلع على ملابسات هذه الحادثة و نختار رواية من الروايات التي تعرض بالتفصيل لهده الحادثة مع العلم أن أي سردية لا تخلو من جوانب إيديولوجية و سياسية تقف خلف هذه الرواية أو تلك، لهذا على الباحث أن يأخذ الحيطة و الحذر مما يُقال و يذكر، و عليه أن يتعامل مع المادة التاريخية بروية و تعقل.. جاء في كتاب القول السديد في سيرة الحسين الشهيد، لصاحبيه محمد بن عبد الهادي الشيباني و محمّد سالم الخضر :" لمّا أهل الكوفة علموا بموت معاوية و خروج الحسين إلى مكة و رفضه البيعة ليزيد تذكروا وصيّة الحسين بأن لا يُحدثوا أمراً حتى يموت معاوية، فاجتمعوا في منزل سليمان ابن صيرد (صحابي قُتِل بعين الوردة سنة 65 هـ) خرجوا باتفاق ينص على مبايعة الحسين متى حضر إليهم، كتبوا الكتب، حملت من قبل مع عبد الله بن سبع الهمداني و عبد الله بن وال، ثم بعد يومين أرسلوا قيس بن مسهر الصيداوي، و عبد الرحمن الأرحبي و عمارة بن عبيد السلوكي، و حملوا نحواً من ثلاث و خمسين صحيفة و أرسلوها مع هانئ السّبيعي، و سعد بن عبد الله الحنفي .. و ممّا يدل على كثرة عدد تلك الرسائل أنّ الحسين لما خرج إلى العراق و نصحه ناصح أشار إلى غيبته و قال:" هذه كتب وجوه أهل المصر" و الرد كان إيجابيا من قبل الحسين و ذكر إنْ قبل بالدعوة فإنّه لن يفعل ذلك إلاّ عاملا بكتاب الله، و الأخذ بالقسط، و الدائن بالحق و المحاسب على ذات... يذكر أنّ عدد الذين بايعوا الحسين وصل إلى الأكثر من مئة ألف مبايع ... و حتى يتأكّد من نوايا هؤلاء يبعث الحسين ابن عمه مسلم بن عقيل بن أبي طالب استجلاء لحقيقة الأمر... خرج مسلم بصحبة عبد الرحمن بن عبد الله الأرحبي، و قيس بن مسهر الصيداوي و عمارة بن عبيد السلوكي .. لمّا بلغ أهل الكوفة خبر قدوم مسلم بن عقيل قدموا إليه مبايعة اثنا عشر ألفاً، وفي بعض الروايات تذكر أنّ عدد المبايعين أكثر من ثلاثين ألفا. لمّا تمت المبايعة بصورة سرية مع تحرّص شديد، ولما تأكد مسلم بن عقيل من رغبة أهل الكوفة في الحسين وقدومه إليهم كتب إلى الحسين:" أمّا بعد فإنّ الرائد لا يكذب أهله، إنّ جميع أهل الكوفة معك، فأقبل حين تنظر في كتابي"؛ غير أنّ بعض الصحابة والتابعين ناشدوا الحسين بأن لا يلبي الرغبة المشكوك في صدقيته، فأهل الكوفة ليسوا محلّ ثقة. غير أنّ الحسين تمسّك بموقفه، دبّر عبيد الله بن زياد مكيدة تمكّن من الإيقاع بهانئ بن عروة مستضيف مسلم بن عقيل، فقام بحبسه، بلغ الخبر مسلم، أخرج على إثر ذلك أربعة آلاف عنصر، حاصروا قصر عبيد الله، وكان عنده حينئذ أعيان المدينة، رغبهم تارة ورهّبهم تارة أخرى، فخذل النّاس عقيل، وصار آخر اليوم وحيدا، وبعد حين يلقى القبض عليه وشاية. أمر الوالي عبيد الله بقتله وقبل أن يلقى حتفه أوصى عمر بن سعد بن أبي وقاص بأن يرسل للحسين بأن يعود من حيث أتى. و في الطريق إلى الكوفة قابل الحسين الفرزدق في مكان يدعى بذات عرق، فسأله الحسين عن تصوره لما سيقدم أهل الكوفة عليه حياله، فقال الفرزدق:" يخذلونك فلا تذهب، فإنّك تأتي قوما قلوبهم معك و أيديهم عليك" ... لما وصل الحسين مكان يسمى زبالة، و قيل شراف، جاءه خبر مقتل عقيل و هانئ بن عروة... كالصاعقة يقع الخبر على نفس الحسين، نشر الخبر، و أذن للذين لهم رغبة في الانصراف، غادر معظم الناس، و لم يبق إلا الأصحاب، أيقن الحسين أنّه متوجه صوب الهلاك، فرغب في الرجوع، لكن أبناء عقيل رفضوا، و تمسكوا بموقفهم، تحركهم في ذلك نوازع الثأر .. أقدم عبيد الله على تدابير و إجراءات لم يكن لها أي داع غير إثبات الذات و نزوة التسلط، أمر الحر بن يزيد قائد من قواده، بأن يعسكر في شراف، و متى شاهد الحسين عليه أن يلازمه و لا يأذن له بالانصراف حتى يُدخله الكوفة.. لما وصل الحسين كربلاء، أدركه جيش عمر بن سعد و معه شمر بن ذي الجوشن، و الحصين بن تميم .. تساءل الحسين عن اسم المكان فقيل له كربلاء فقال: صدق رسول الله إنّها أرض كرب و بلاء .. عندما نشبت المعركة أبلى الحسين و أصحابه البلاء الحسن و لكن موازين القوة لم تكن في صالحهم، قتل الحسين مع 72 رجلا و قتل من أصحاب عمر بن سعد 88 رجلا. أما الذين شاركوا في قتل الحسين فهم : زرعة بن شريك التميمي و سنان بن أنس النخعي – هو الذي طعنه و احتز رأسه- و هناك رواية أخرى حول قاتلي الحسين: قاتله هو عمرو بن بطار الثغلبي، و زيد بن رقادة

المستويات: الاعتقادية، و السياسية، و الاجتماعية. وقبل أن نبسط حيثيات القراءة، حري بنا تحديد المنطلقات والتي بفضلها نتمكن من تشكيل عناصر القراءة وبلورتها، كيما يتلقفها القارئ ويدركها الإدراك المراد. أمّا المنطلقات فهما الزمن والحركة، كما أسلفنا. عرّف الفيلسوف أرسطو الزمن قائلا: "وإذا كنا قصدنا أن نحدّ الزمان ما هو فلنجعل أوّل ما نبتدئ به من ذلك في هذا الموضع فننظر أيّ شيء للحركة فإنا معا نحسّ الحركة والزمان. وذلك أنّا و إن كنا في ظَلَمٍ و لم ينل أبداننا شيء أصلا، إذ أنّه حدث في أنفسنا ضرب من الحركة ظننا على المكان أنه قد حدث أيضا زمانا ما، وكذلك أيضا متى ظننا أن زمانا قد حدث، ظننا مع ذلك أن حركة ما قد حدثت. فيجب من ذلك أن يكون الزمان إمّا حركة وإمّا شيئا ما للحركة؛ إذ لم يكن حركة فواجب ضرورة أن يكون شيئا للحركة" [1] الملاحظ أن أرسطو وهو يحدد مصطلح الزمن يقرنه حسيا بالحركة، ليدلل بعد ذلك على هذا الاقتران الحسي بينهما ويُفسر، ليخلص حتى وإن لم يكن هناك تطابق بينهما، فالزمان عنده، متعلق بالحركة. وإجمالا، فإنّ أرسطو عرّف الزمان بأنّه عدد للحركة تبعا للمتقدم والمتأخر. و إن كان هناك من ربط الزمن بالفكر و جعله حياة للفكر، كما هو الشأن بالنسبة للفيلسوف أفلوطين، المتأثر بفهم الفيلسوف أفلاطون، الذي يرى أنّ الزمان هو صورة متحركة للأبدية. ينبغي الإشارة أنّ أرسطو عبّر عن تصوره لمقصود المفهومين الزمان و الحركة، ليس فقط في مؤلفه "الطبيعة"، بل أيضا في كتابيه " الأخلاق إلى نيقوماخوس" و "الأخلاق إلى أديموس"، و هذا إنّ دل على شيء فإنّما يدل على أنّه لم يكن ليرضى تصورات ساكنة بخصوص المفهومين، بالإضافة إلى مفهوم النشاط.. عرفت مسألة

الحيني، و الذي أجهز عليه شمر بن ذي الجوشن الضبي، و حمل رأسه إلى عبيد الله بن زياد خولي بن يزيد الأصبحي. كان قتله في محرم العاشر منه سنة 61 للهجرة، رفقة إخوة وأبناء وأبناء عمومة...

[1] - أرسطوطاليس. الطبيعة. ترجمة: إسحاق بن حُنين، مع شرح ابن السمح، و ابن عديّ، و متّى بن يونس، و أبي الفرج بن الطيب، حققّه و قدّم له عبدالرحمن بدوي، الجزء الأوّل، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1404هـ- 1984، ص415.

الزمن تعديلا جذريا تزامنا مع إصدار كتاب "هيدجر" " الكائن والزمن" سنة 1927 ، حيث يطرح الفيلسوف نقطتين أساسيتين هما:

النقطة الأولى: يتحدث فيها عن أنّ الفكر الميتافيزيقي برمته قد طمس الزمن أو على الأقل أغفل عن مساءلته من زاوية علاقته مع الكائن، ففي تصور الفيلسوف على الرغم من أنّ الفكر قد خبر الزمن، إلا أنّ معرفته للموضوع لم تكن لتسمح بالذهاب بسؤال الكائن إلى المنتهى. إنّ الزمن في الفكر الميتافيزيقي التقليدي له وظيفة أنطولوجية لا غير. وعليه فإنّ التساؤل الهيدجري والمتمثل في: هل هناك إمكانية لتفكير الكائن مستقلا عن الفهم الميتافيزيقي باعتباره حضورا منتشراً؟ هل هناك إمكانية لكي يصير الرابط بين الكائن والزمن استشكاليا فاتحا المجال واسعا أمام سؤال معنى الكائن؟

النقطة الثانية: إعادة تقسيم جذري للعلاقات القائمة بين الزمن والأبدية. ففي 1915 يقدم هيدجر محاضرة كان عنوانه: "مفهوم الزمن في العلم التاريخي" حيث فهم الزمن حينئذ على أنّه المقابل تعارضا للأبدية، استهلها بكلمة حاضنة لصاحبها المعلم إكهارت[1] Eckart مفادها أنّ الزمن يتبدل و يتغيّر و يتنوع، بينما الأبدية تُحافظ على بساطتها" غير أنّه في محاضرة سنة 1924 و التي جاءت بعنوان:" مفهوم الزمن" حيث فكّر الفيلسوف في الموضوع أقصد الزمن، خارج إطار مرجعية الأبدية، هيدجر يرى أنّ الإيمان وحده المانح إمكانية الولوج إلى الأبدية الحقيقية، المتطابقة مع الذات الإلهية، وباعتبار الفلسفة أجنبية عن الإيمان، فإنّ الأبدية ليست إلا مفهوما فارغا لكائن ثابت و الذي يُستبعد أن يكون أصلا للزمن، و المشتق في الواقع من تجربتنا العادية للزمنية. انطلاقا من هنا يوجد اختلاف واضح تتباين فيه فهام كل من هيدجر للزمن و القديس أوغسطين وهوسرل؛ الثلاثة يؤكدون على العلاقة المشتركة بين الأبعاد

[1]- رجل دين وفيلسوف و صوفي ألماني ولد سنة 1260 و توفي سنة 1328 من كتبه الأوامر الروحية.

الثلاثة للزمن – الماضي، الحاضر، المستقبل- ولكن الدلالات لهذه العلاقة المشتركة تختلف من فيلسوف لآخر، فعند القديس تُفهم على أنّها علاقة حضور ثلاثي للماضي و المستقبل و الحاضر. وهي عند هوسرل وحدة إطلال و احتفاظ أو استبقاء للمستقبل و الماضي المباشر في الحاضر الحيّ، و عند هيدجر فإنّ الدايزن – الكائن- ليس متواجد فقط في الزمن، بل هو الزمن، و عليه فإنّ الزمن يتطابق مع الدايزن. والتعرّف على الزمن لن يكون إلا من خلال الدايزن. هكذا يمكن القول بأنّ القراءة المقترحة تتأسس على دلالات ومقاصد الزمن والحركة، التي أفرج عنها، لكن بالتصرف وفهم معين لصاحب المقال وبعبارة أخرى سنقوم بتوظيف واستثمار هذه الدلالات للزمن والحركة، مع الأخذ بعين الاعتبار لطبيعة الموضوع.

- الزمن الأوّل: أدعوه بزمن البكاء والاستبكاء وأعني بالكلمة الأخيرة، طلب الشاعر من الغير البكاء معه، كشكل من أشكال الاستجداء النبيل، ففي مستهل القصيدة يذهب الشيخ بمحتوى الملحمة إلى منتهاها، أي إلى النتائج التي أسفرت عن مقتل الحسين، والتي استغرقت لحظة ما بعد القتل مباشرة، لتستمر طوال الزمن الإسلامي العام، أي يبسط وينشر مشهد ما بعد ذروة السرد؛ فهو يقول:

أبْكُوا الحسين يا البَكايا- ثْبكيهْ الحَجْره الصّمّه

أَهْل الحُب عْيُونْهمْ ذرّايَا- عَلى ولْد شْفِيعْ الأُمّه

نَذْكر باسْم اللّه في مَبْدَايَا- و انْفَاجي بهَا الغُمَّه

هَذِي غَمْره لاَ تْقُلْ حْكَايا- لَلْمَحْمُومْ تزيدْ حمّى

قَصْدِي نَمْزَجْ ضُرْهُمْ بدْوَايَا - وْ نَحْزَنْ بَالتَفْكِيرْ زَعْمَا

الَكْتُبْ تْخَالَفْ الرْوَآيَا - و إذَا حَضْرَتْ الْهمّه

فالمَشْهُورْ يْعِينِي مُولايَا - نَحْكِي كالّلِي كانْ ثَمّه

حَاشَا مَا بَالَغْ النِّهَايا - تَزْكيّةْ النَّفْسْ وَهْمَه[1]

في هذا التقديم أو الإنباء العظيم و المُؤَلَف من ثمانية أبيات يستخدم الشاعر13 فعلاً، يبدأ بفعل أمر موجه للتطبيق من قبله شخصيا و من قبل المتلقي ثانيا مباشرة، ومنذ البيت الأوّل يجد المتلقي نفسه قد تورّط في تفاصيل السردية و التي هي بصدد الانبلاج أو الإفراج، باقي الأفعال، أفعال تتوزع، من دون تساو، بين فعل واحد من طبيعة منفعلة و باقي الأفعال من طبيعة فاعلة، أي 11 فعل، القصد من الإحصاء هو تعيين للحركة و التي يسير وفقها السرد، كما بيّن ذلك الفيلسوف أرسطو، و قد أشرنا إلى ذلك أعلاه، إن طبقنا الطريقة الحسابية الثلاثية، نصل إلى أنّ نسبة استخدام الفعل هي واحد و نصف الفعل، و عليه فإن مطلع القصيدة متحرك متجه بدافع أمر قد صدر و عمت مشيئته، حتى و إن كان فعل الأمر الفاعل، حصل نتيجة نازلة، استدعت وروده. للإشارة، البيت الثاني جاء برمته ساكنا لخلوه من أي فعل، وهذا مؤشر على الطابع الإطلاقي الذي يتسم به ويمكن اعتبار آخر بيت من مطلع القصيدة من طبيعة إطلاقية أيضا، إنْ سحبنا صيغة الفعلية من لفظة بَالَغْ ولم نعتبره فعلا، إنّما اسما وتحديدا صفة من الصفات.

الزمن الثاني: في هذا الجزء الثاني من القصيدة يتم الانتقال من زمن بسيط واحد استغرق المطلع، إلى زمن مركب من زمنين فرعيين:

الزمن -أ-: زمن الدعاء والرجاء، زمن التوسل، زمن ما قبل البث والإفصاح، فالشاعر قبل أن يقول القول الفصل، ينبغي أن يؤدى أو يمارس طقوسا، وابتهالات، تجعل من عملية الإفصاح متحققة ومسموح بها، مُتَقَبّلة ومن تمّ تصير مَرضي عنها من لدن الله تعالى، يقول الشيخ:

يَسَّرْ لي يَا صَاحَبْ التَيْسِيرْ – جْمِيعْ الاَسْبَابْ فِي أَمْرِي

[1]- ملاحظة: استندنا إلى تغيّر القافية كمعيار وحيد لتقسيم أزمنة قصيدة الشيخ محمد بن يعقوب.

وَ الْهَمْنِي رُشْدِي بْلاَ تَعْسِيرْ – و اجْعَلْهَا تَوْبَه آخَرْ عُمْرِي

مَانِي عَارَفْ واشْ كَانْ يْصِيرْ – حَافَظْ نَصْفْ العِلْمْ لَا ادْرِي

وْ إذا يَعْطَفْ صَاحَبْ الضْمِيرْ – كَالِلّي شَاهَدْ لَيْلةْ القَدْرِ

هُوَ بِيَ لَصْوَاب يْشِيرْ – وْ إذا نَفْصَح يَنْشرحْ صَدْرِي

- يتألف المقطع أعلاه من خمسة أبيات، كل بيت يحوي على فعل –زمنية- واحد على أقل تقدير، آخر فعل فيه أي حركة، متعلق أو متعلقة في التحقيق بقبول أو تلبية للفعل –الزمنية- المطلبي، أي للحركة الإلهية. بين الفعلين أو الحركتين والمعبّر عنهما لفظا بالتيسير والانشراح، أفعال أو حركات وظيفية الغرض منها العمل على إنجاز المراد والمأمول فيه وينبغي للمراد أن يكون خارقا للعادة، أي لقول شعري لا مثيل له، والبيت ما قبل الأخير يومأ إلى ذلك وتحديدا الشطر الثاني منه.

الزمن – ب -: زمن المفارقة و الاستحالة، التصفية الجسدية للحسين الرمز انتهاك لجوهر المعتقد فعلى مستوى من المستويات يتقمص الإنسان التاريخي و تتكثف في الشخص المتناهي – في هذا المقام الحسين بن علي -قيم فوق تاريخية، أو قيم عابرة للراهن المتهالك؛ يقول الشيخ:

انْفَجْعَتْ الاسْلام يَا قَدِيرْ – عَادْ السّاسْ الدِّيْن يَزْدَرِي

قُولُو للْمَطْلُوبْ كِيفْ تْدِيرْ - مَيّزْ يُومْ البَيْعْ يَا شَارِي

الرّهْبَانْ السّاكْنِينْ الدّيْر – عَبّادِينْ الشّمْسْ و الْحَبْرِي

جْمِيعْ الكُفّار لاَ تَّقْصِيرْ – الرّافَضْ و المَجُوسْ وَ الدَّهْرِي

مَنْ هَذِي حتّى ابلِيسْ يْحِيرْ – الّلي خَارجْ مَنْ رَحْمةْ البَارِي

- يتألف المقطع الثاني هو كذلك من خمسة أبيات، غير أنّ حدوث الفعل أي الحركة في كل بيت أقل من فعل واحد أو حركة واحدة، بيتان من الخمسة أبيات ساكنين، البيت الثالث و البيت الرابع، جيء بهما للتدليل على المفارقة و الاستحالة

الواقعية، و بالتالي اصطباغهما الصبغة الاطلاقية، الفعل الأوّل الوارد في بداية المقطع الثاني من طبيعة منفعلة، فالحركة قد بلغت الذروة ، طالما استخدم الشاعر لفظ الفاجعة الحامل لحمولة الشدّة، و لتدليل على هذا فقد ورد في آخر بيت من المقطع الثاني فعل يبرز مدى هذه الشدّة و حدّتها، فليس كل يوم يُصاب إبليس بالحيرة، نظرا لأنّ التصور العام الذي يُحيل إليه هو منتهى الشرّ و حدّه و كمال إنجازه. الفاجعة حيّرت الذي يمتنع عنه هذا التوصيف على الإطلاق. ما يمكن أنْ يُلاحظ أنّ هناك رابط منطقي، يضم جميع الحركات المُكَوِنة للمقطع الثاني، يتمثل في الاستحالة أو امتناع الفعل، حدُّ الرابط الأوّل تساؤل الإجابة عنه مُحايثة، حدّه الأخير يقع خارج الزمن الإنساني، ومن ثمة الحركة.

الزمن الثالث: أدعوه بزمن الواجب تحققه و الواقع المتحقق فعلا، أي أن الزمن الثالث هو أيضا زمن مركب، يُجسّد الزمن- أ- العبارة الأخلاقية المتعلقة بما يجب أن يكون؛ الزمن -ب- تُجسِده العبارة الأخلاقية المتعلقة بما كائن أو حاصل فعلا، ترفق بقرينة إثباتية تشير لما هو حاصل و الذي يُفترض أنْ لا يحصل أو لا يقع. يقول الشيخ:

الْمُومَنْ قَلْبُو يْكُونْ مْرَايَا [العبارة الأخلاقية المتعلقة بما يجب أنْ يكون] – وَ الْمَطْمُوسْ يْعُودْ ظلْمَه [العبارة الأخلاقية المتعلقة بما هو كائن]

ما سَبْقَتْ للْجَاحْدِينْ عْنَايَا [تهافت العبارة الأخلاقية المتعلقة بما هو كائن] – بَاش يْشُوفْ الضّوْ لَعْمَى [التدليل على تهافت العبارة الأخلاقية..]

مَكْرُوا بَاوْلاد الرَّسُولْ نْكَايَا [العبارة الأخلاقية المتعلقة بما هو كائن] – وكّالين السّمْ نَعْمه[التدليل على القبح الماهوي أو الجوهري للفاعل]

مات المَيّتْ وَ الْحْرِيمْ شْفَايَا – مَحْجُوزِين عْطَاشْ في الْمَا [التدليل على القبح الواقعي للفاعل]

كل أبيات الجزء الثالث تتضمن حركات ، جلّها وقائع و تعبير عن سلوكات أخلاقية متحققة على أرض الواقع، ما عدا الحركة الأولى التي تعكس ما يجب أن يكون و ذلك باعتماد صيغة فعل الكينونة محمولا للفاعل، أي الموضوع؛ و هو في هذه الحالة الحسين، بصفته الشخص الذي تركزت و تجمعت فيه المعاني المثالية، و التي جاء التعبير عنها آنفا ب: "العبارة الأخلاقية المتعلقة بما يجب أن يكون" أمّا الحركات الأخرى المتبقية، فأفعال قد اقترفت، و من ثمة وسّعت البون بين ما كان يجب القيام به، و ما حصل بالفعل على أرض الواقع، للبون الذي لا يتوقف من الاتساع طوال سردية الشيخ محمد بن يعقوب، وظيفة أساسية في تصوري، تكمن في استقبال العناصر المُشَكِلة لشخصية الحسين غير التّاريخية، أو فوق التاريخية (الرمزية)، فكلّما كان وقع الحركات شديدا مؤلما، على ذات المتلقي المعتقد، امتلأت شخصية الحسين الرمزية، حياة و عمّرت في الزمن، و تمادت، فألفاظ مثل " الجاحدين" و "مكروا" و عبارات مثل " باش يشوف الضّو لَعْمَى" و "وكّالين السّم نَعْمه" و غيرها كثير، تعمل على إبقاء صورة الحسين المقتول، ماثلة حيّة، بينما أولئك الذين ساهموا في قتله، تُسرّع في إزاحتهم و نفيهم.

الزمن الرابع: أدعوه بزمن ملابسات و ظروف الواقعة، يتألف هذا الزمن من عشر أبيات، تمّ بسط ملابسات و ظروف الجريمة و مآل مقترفي الفعل المنكر، على رأسهم يزيد و هو المذكور اسما آخر المقطع ، في أبيات ثلاثة فقط، في البيت الأوّل و البيت السّابع و البيت العاشر، و الباقي من الأبيات تثبيت وتكريس للزمن الثالث، كأنّه لم يستنفذ بعد، و لم يستوعب تماما، هول ما جرى، من جهة و من جهة أخرى – و ربما هذا القصد – لمدّ شخصيّة الحسين الرمزية موارد حياتيّة جديدة، تجعل الشخصية أكثر حياة و أكثر عنفوانا، و عليه، فإنّ الزمن أيضا كزمن الثالث مؤلف من زمنيين، الزمن أ- زمن النازلة، زمن ب- الذهول و الإفجاع؛ يقول الشيخ:

في عَاشُورَا صار أمْر عْجِيبْ – قَصّةْ وَادْ الكَرْبْ وَ ٱلبَلاَ

فِي ذِرِيّةْ رَاكَبْ النّجِيبْ – دِيمَا يبْكوهَا الْعُقَلاَ

وَقْعَتْهُمْ مَنْهَا الرّاسْ يشِيبْ – حَالَتْهُمْ وَلاّتْ لاَ حَاله

الشَّاقِي مَا يَرْدَعَهْ تَرْهِيبْ – وَاشْ عْمَاكُمْ يَا ٱلجُهَالاَ

فِي ٱلحَافه حَتّى لَحْمَار يْهِيبْ – مَبْيُوعِين بْغِيْر إقَالَه

قَتْلُوهْ باتِفَاقْ المْذَاهِبْ – عَنْدَهُمْ فَرْضْ الصَّوْمْ وَ الصَّلاَه

أَفْضَلْ مَنْهُمْ عَابَدْ الصّلِيبْ – هَكَذَا يَرْوُا النَّقْاله

اللّه قَاضِي و شُفِيع طْلِيبْ – يَا مَنْ كَذّبْتُوا الرّسَاله

حَلّلْتُوا دَمْ الاَشْرَافْ حْلِيبْ – و ارْويتُوا بَسْمُومْ قَتَاله

يَزِيدْ شغَايْبَه تشْغِيبْ – بَيْن يْدِينْ اللّهَ تَعَالى

الزمن أ- : زمن النازلة تُحدد مجرياتها ابتداء، بإطارها الزمكاني، ظرف الزمان و هو في هذه الحالة "عاشوراء" المعبئة بالكثير من الدّلالات و المعاني، سلفا، كأنّي بها هيئت عمدا منذ حين لاستيعاب الحدث المفارق، و التي ستحظى لاحقا عند المسلمين و خاصة عند الشيعة بمسحة من الحزن و الأسى المستمر و الكائن في الأبدان و الأمصار و الذي لا يتوقف من التفاقم يوما بعد يوم، يا له من حزن هذا الذي يلتهم الحي و الميت، و في الحين يطلب المزيد، استخدم الشيخ لتعيين ظرف الزمن بصفته فعلا أي حركة، من الناحية النحوية فعل الصّيرورة "صار"[1] جاء ذكره في صدر[2] البيت، بينما عجزه خلا من لفظ يحيل حقيقة إلى حركة، حيث استخدم شاعرنا الاسم "قصّة" الذي يحيل إلى سكون الحركة، و السؤال الذي يطرح هل هناك داع إلى هذا؟ وهل

[1]- يقول السّامرائي معرّفا صار:" إنّ معنى "صار" الانتقال والتحوّل من حال إلى حال، تدخل على المبتدأ والخبر فتفيد هذا المعنى بعد أنْ لمْ يكنْ، نحو قولك (صار زيدُ عالمًا) أي انتقل إلى هذه الحال. و (صار زيد غنيا) أي إنّ زيدا متصف بصفة الغنى المتصف صفة الصّيرورة أي الحصول بعد أن لم يحصل" [السامرائي، فاضل صالح، الجزء الأوّل، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرة-درب الأتراك خلف الجامع الأزهر-، ص 213.]

[2]- الوصف ملحق بالشّعر الفصيح، و أنا قمت بإعارته أو نقله – transfert- فألحقته، و لست أدري هل النقل مناسب أم لا؟

نستخلص من الأمر شيء ما؟ الجواب ممكن ذلك، ففي الصّدر قدّم موضوع النازلة من حيث زمن الحدوث، فاستعمل فعلا، في الحالة الفعل الناقص "صار" و قد صُرِّف في الماضي، أي حركة تسري، في العجز لم يفعل ما فعله في الشطر الأوّل، حيث استعمل و هو يعيّن النازلة فضائيا أو مكانيًا مال إلى استعمال اسم عوض فعل، كما هو الشأن في صدر البيت، و في هذا الميل تفضيل لسكون الحركة و ثباتها، و في تقديري، أصاب في الحالتين، في صدر البيت أصاب، حينما أبان عن جوهر الزمن، و هو الجريان أي الحركة، و أصاب في عجز البيت، حينما أبان عن جوهر المكان، و هو السّكون أي الثبات. بعدما أن أحاط الشاعر بالإطار الزمني و المكاني للجريمة، انتقل كمحقق بوليسي، للحديث عن العنصر الفاعل المقترف للجريمة، في البيت السّابع يتحدث عن مؤامرة كانت وراء عملية الاغتيال، شارك فيها جمع سمّاهم بأصحاب المذاهب، للتدليل على الذين قتلوه ممثلو الفرقة الضالة، و التي تعمل على بث الفُرقة و نشر الذغينة، و تمارس الإسلام طقسا، و من ثمة لا يعدّ أعضاؤها من السّابقة، يقفل المقطع بتسمية المتسبب في القتل المدعو يزيد، والذي يَعِدُه الشّاعر بمصير جهنمي يلقاه بانتظاره في العالم الآخر في بيت قد خلا من أي فعل، أي حركة، حيث جاء التعبير عن ذلك بالاسم و المصدر و حسب، بألفاظ تحيل إلى الإطلاق أي سكون.[يزيد شغَايْبَهْ تَشْغِيبْ – بين يدِينْ الله تَعالى].

الزمن – ب- الذي سميناه بزمن الذهول والإفجاع و عدد أبياته أكبر من عدد أبيات الزمن – أ – قلنا عنه أنّه من حيث المضمون استمرار لمضمون ما جاء به الزمن السّابق أي الزمن الثالث، صدمة كانت قوية للغاية أجبرت الشّاعر أن يمعن إمعانا في سرد الخصال الرفيعة التي تميّز آل البيت و من ثمة الحسين رمز العائلة في الفداء و البلاء الحسين المنقطع النظير، بدليل قاله فيه الشّاعر الفرزدق، ثم لا يلبث في وضع القارئ في مواجهة الصفات الوضيعة و الأفعال التي تلحق بالحثالة المتآمرة التي

أقدمت على اغتيال التقي النفي الطّاهر العلم، كما جاء ذلك على لسان الشّاعر. لا يمكن تصور للذين يتصفون بتلك الصّفات والأفعال كما جاء بسطه من قبل الشّاعر إلا وسائل هم بالكلية تُوظف وتُسخّر لتثبيت صورة الحسين بصفته رمزا يحيا على الدوام في قلوب وأذهان محبيه، فكلما كانت الصفات كاتمة شنيعة، ارتفع منسوب الحيوي للحسين الرمز، أو بعبارة أخرى "اقتصادية" ارتفعت أسهمه، وقوي رأسماله وتمكن من التأثير، أي استمرار الحركة بصفتها إحصاء للزمن، على حدّ قول أرسطو. يُتبع.

قائمة المصادر و المراجع بحسب ظهورها:

1- أ. بوحميدة محمد بن عيسى، الشاعر الشيخ محمد بن يعقوب صاحب العلم الموهوب القاضي المتصوف، نشر ابن خلدون – تلمسان-

2- الدكتور أبو القاسم سعد الله. تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الرّابع 1830- 1954. دار الغرب،بيروت،ط1، 1988

3-الإمام الطبراني، مقتل الحسين بن علي بن أبي طالب، حققه و علّق عليه محمد شجاع ضيف الله، دار الأوراد للنشر و التوزيع، الكويت الحرّة .1992.

3- قصيد بارمينيدس إلى ينابيع الفلسفة. نقله من الإغريقية القديمة و قدّم له يوسف الصّدّيق مع دراسة جان بوفريه في الفكر البارمينيدي. دار الجنوب للنشر، تونس.

4- أرسطو ، فنّ الشِعر ، ترجمة و تقديم و تعليق دكتور إبراهيم حمادة، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية.

5- إليا الحاوي. في النقد و الأدب، مذاهب فنيّة غربيّة عربيّة، أبحاث و نماذج من الشعر العربي الحديث، الجزء الخامس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1986 .

6- جورج غريّب. الشعر الملحمي تاريخه و أعلامه، ابن كلثوم – ابن حلّزة – ابن شدّاد. دار الثقافة للطباعة و النشر و التوزيع.

Lucques Claire, Un problème de l'expression – Essai sur les sources de l'inspiration, P.U.F , 1ed , France, 1948.

8- أرسطوطاليس. الطبيعة. ترجمة: إسحاق بن حُنين، مع شرح ابن السمح، و ابن عديّ، و متّى بن يونس، و أبي الفرج بن الطيب، حققّه و قدّم له عبد الرحمن بدوي، الجزء الأوّل، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1404هـ- 1984

9- السّامرائي، فاضل صالح، معاني النّحو، الجزء الأوّل، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرة، درب الأتراك خلف الجامع الأزهر.

القراءة الجينيالوجية للفن في فكر نيتشه

كرمين فتيحة جامعة تلمسان – الجزائر-

الملخص:

يوضح نيتشه بأن قضية الفن احتلت الصدارة في الفكر الفلسفي بحكم قيمتها التي تتحدد من خلال قدرتها القوية على بلوغ معنى الحقيقة الجمالية الخالصة، وقد أشار إلى ضرورة احداث علاقة متينة بين الفن والحياة الواقعية، فالمتعة الجمالية عنده ترتبط بملكة المحسوس، كما أن المشاركة الاحتفالية المصاحبة للحضور الجسدي الفعال تعتبر أسلوب قيّم في التعبير الصادق عن قوة الفن، بالإضافة إلى الدور الفعّال الذي تساهم به إرادة القوة في الانفتاح على الحياة ومناشدة قداسة الجمالية التي ورثتها الثقافة اليونانية ،التي تجسّدها نزعة ديونيزيوس ونزعة أبولون .

الكلمات المفتاحية: إرادة القوة ، الفن ،ا لحياة ، الحقيقة الجمالية ، الثقافة اليونانية.

Abstract :

Nietzsche explains that the cause of art is at the forefront of philosophical thought by its value, determined by its powerful ability to attain the meaning of pure aesthetic truth. He has pointed to the need for a strong relationship between art and real life, his aesthetic pleasure is connected to the queen of virtue, is a valuable way of expressing the true power of art, as well as the active role of the will of force in opening up to life and appealing to the holiness of the aesthetic inherited by the Greek culture, embodies by Dionysius tendency and Apollonius.

Key words: The Art; The Aesthetic Truth; The Life; The will of Power; Greek Culture.

يعتبر الفن من أهم المواضيع التي حظيت بانشغال واسع في الفكر الفلسفي بحكم شموليته واتساع مجاله الذي أصبح يضرب بجذوره في الواقع المحسوس، وكان هذا دافعا صريحا أفضى بالفيلسوف فريدريك نيتشه إلى الدخول في معترك الفن والإلمام بخصائصه ودراسته بأسلوب جينيالوجي ،حتى يتمكن من معرفة المنفذ الصحيح للفن الذي يقود إلى الحقيقة الجمالية الخالصة ،فالحيادية التي يتمتع بها هذا الفيلسوف جعلته يحقق وثبة عظيمة في مساره الجمالي من خلال ممارسته لطريقة التحليل النقدي الذي بدأه من مرحلة فلاسفة ما قبل سقراط إلى مرحلة الحداثة الغربية، وهذا يعد حسب موقفه المنحى الوحيد الذي يستطيع بواسطته توضيح القراءات الدلالية لمعنى الفن عبر العصور وبيان المسار الصحيح الذي يحذو فيه ،وبالتالي فإن الإشكالية الأساسية التي أثارت لدينا تساؤلات تمثلت في مدى امكانية نيتشه من تحديد معنى تجسد وتبوء الحقيقة الجمالية؟.

في معرض هذه الدراسة يتجه نيتشه إلى إعادة وضع أسس ومعايير يرتكز عليها الفن ليتمتع ببعد إيجابي يدفع إلى الولوج لعالم الحياة بقوة مع حمل ثقل الآلام التي تغمره ومعايشتها، اقتداء بالمسار الوعر الذي خاض فيه الإله ديونيزيوس، ولذلك يحاول أن يدعو إلى ضرورة تأصيل لغة التعايش في خضم الوجود الواقعي الأرضي الجميل، وقابلية لفت الانتباه للمكانة العظيمة التي يحتلها والعمل على استرجاع تأثيره المفقود، وذلك يتجسد بالموازاة مع التشييد الجديد لمحتوى الثقافة الأوروبية، وتأسيسها على منطلق بديل يسترعي الانشغال بالتأويل الذي يعظّم شاعرية الألم ورمزية الأرض والواقع وتقديس جمالية الأشكال، وقد وجه نيتشه في هذا الصدد انتقاده لثقافة الإنسان الغربي الحديث الخاضع بشكل مطلق للمنظومة العقلانية التي أضحت آلة مخدرة تنهش مشاعره وبعده الحسي، فهي بالنسبة له تعتبر مؤسسة مستبدة وأداتية [1]،هذه العقلانية الغربية اكتست غطاء الهجانة الممزوجة بالتسلط المقيت وتسبّبت في استفحال مرض الحضارة المتمثل في العدمية التي ألقت بظلالها على البعد الأخلاقي والفكري والسياسي، فجذورها ميتافيزيقية حسب ما وصفها شوبنهاور، الذي بحث في بداياتها الضاربة في عمق الأديان الشرقية.[2] فالعدمية قد أضاقت الخناق على الإنسان الأوروبي وهمّشت متطلباته وأهدافه وزرعت فيه المشاعر السلبية كالقلق والخوف والجمود الفكري، وبالتالي فإن مختلف مجالات الحياة لم تسلم من سلبيات العدمية وأضرارها.

وعلى إثر ذلك حاول نيتشه أن يمارس عملية التصنيف لميلاد الفلسفة بالعودة إلى جذورها الأولى المبدئية، ليوضح في سياق دراسته التحليلية أن مرحلة الحداثة انتابتها السطحية لكونها توغلت إلى الفترات النهائية الأخيرة من العالم الإغريقي الذي علق في رواسب التدني واللاأصلانية نتيجة خضوعه لبراثن المسيحية. [3]

فالعالم اليوناني حسب نيتشه عالم عميق اكتسب سمة الجمالية الخالصة في بداية عهده ويرجع ذلك إلى مجموعة المؤهلات التي توفر عليها، وتأتي في مقدمتها الإرادة القائمة على تشريع الأفعال والقوى لإحداث التحول الإيجابي في

[1] Nietzsche Frédéric, Le Nihilisme Européen, traduction par Angèle, kremer marietti, édition Kimé, paris, 1997, p71.

[2]Ibid. p69

[3] Nietzsche, introduction aux études de la philologie classique, suivie de introduction aux leçons sur l'œdipe roi de Sophocle, trad: Françoise Dasture, édition encre marine,1994 ,p129

الحياة.[1] لذلك تحتل الإرادة سمة العامل الأساسي الذي يتولى توليد أسلوب التحدي والاندفاع إلى خلق فضاء جمالي تغذيه روح الفرح والتفوق الأسمى، وهذا ما أفضى بالفيلسوف جيل دولوز إلى القول: :<<نكون أنجزنا تقدما حاسما على صعيد علم الجمال، حين نتوصل إلى أن نفهم-لا كرؤية للعقل بل بيقين الحدس الفوري- ،أن تطور الفن مرتبط بثنائية الأبولونية والديونيزية،(....)ونحن نستعير هاتين العبارتين من الاغريق .فإذا أصغينا إليهما بانتباه نراهما يعبران، ليس بواسطة المفاهيم بل بالأشكال المميّزة والمقنعة لآلهة الإغريق عن الحقائق الخفية والعميقة لاعتقادهم الجمالي.[2]>>. ما يمكن أن نوضحه في هذا السياق أن ارتقاء الفن حسب نيتشه يكون من خلال إحداث دمج بين الأسطورة الأبولونية والديونيزيوسية التي تضرب بأوصالها في الثقافة الإغريقية، كما أن التوغل في الاستيعاب والإنصات لشاعرية التعبير التي يظهر بها أبولون وديونيزيوس تكون من خلال الصيغ الفريدة والمقدسة التي تؤدي إلى انجلاء الحقائق الباطنية القيمة لتصورهم الفني والجمالي.

وهذا ما يجعل بطل التراجيديا يمثل طفرة فريدة من نوعها لكونه ينطوي على قدرة عظيمة تتولى انبثاق اللذة والاستمتاع الجمالي الذي يحصل انطلاقا من فعل ملامسة المتخفي والمستور، فالتراجيديا عنده تهتدي إلى التبشير بالدخول في مواطن الحياة الأبدية، أما الموسيقى في نظره يتحدد دورها في منح المعطى الدلالي المباشر الذي تحتويه الحياة.[3]

حيث يتم دخول الفن الأبولوني والديونيزيوسي في دائرة التوحد الأصيل الذي يحدث في صلب التراجيديا الممارسة للفهم والاستجابة لإيحاءات موسيقى الألم الخاصة من ناحية، والإذعان لموسيقى اللذة والنشوة القوية من ناحية أخرى، وهذا من أجل ضبط وتثبيت مبدأ الأسطورة التراجيدية، مما يؤدي إلى تربع الأسطورة التراجيدية على عرش القدسية في الفن.[4] وقد تولى نيتشه في إطار مضمون مؤلفه الموسوم "مولد التراجيديا "عملية تحسين وبلورة أهم التصورات الجمالية التي تحتوي عليها نظريات شوبنهاور في الفن من ضمنها مصطلح الإرادة، كما أنه انطوى أيضا على دراسة تحليلية موسعة حول روح التراجيديا الإغريقية.[5] المسؤولة عن اقتحام ذات الفنان التراجيدي لمخاضات العالم، وعلى هذا الأساس يمكن التأمل بواسطة الخبرات الجمالية التي يستمدها المتلقي للوضعية التي تخالج الفنان التراجيدي الذي يتوغل في معترك مهمة الخلق الجمالي النافذة إلى جوانية شخصه، بحيث يمكن التصديق أن مهنة الفنان التراجيدي تتجرد من كونها محاكاة للطبيعة لأن طموحه ورغباته الديونيزيوسية تستحوذ وتلمّ بمتجليات ما يحتويه هذا العالم بهدف تكوين معطى لجميع الظاهرات في هذا الوجود.

[1]Bernard Edelman, Nietzsche un contient perdu, presses universitaires de France, 1er édition, 1999, p134 .

[2] دولوز جيل، نيتشه ،ترجمة: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت،ط1، 1998ص73

[3] Jean Granier, Nietzsche Vie et Vérité, presses universitaires de France, 1er édition, 1971, p150

[4] -إنوكس، النظريات الجمالية، ترجمة:محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية ،بيروت،ط1985،1،ص175

[5] المرجع نفسه، ص ص176،175

وبحكم أن القوة الديونيزيوسية والأبولونية التي تحملها الطبيعة قد ذاع صيتها بشكل واسع في تاريخ اليونانيين، مما جعلها تشكل مرجعية فكرية في البحث الفلسفي أقبل عليها الفيلسوف الفنان ماكس شيللر واضعا مقابلة بين نموذج ثنائي يمثل أحد طرفيه العمل الفني الحديث الذي يتسم بالصبغة العاطفية والشاعرية ،وبين العمل الفني اليوناني الذي يتضمن جانب السذاجة والتعايش بالائتلاف مع الطبيعة ،ليتضح حسب نيتشه أن أغلب الأبحاث التنقيبية التي خاضها الفلاسفة المتخصصون في الفن كانت تعتريها الشكلية والسطحية ،ولم يتوصلوا إلى ذروة الإلمام الكلي بماهية الروح الديونيزيوسية والمعنى الأولي الباطني المنضمر في التراجيديا ، فالثقافة قد أصابها التشظي في المعنى والهوية لدرجة أنه في الحقبة التاريخية المعاصرة تعذر على المجالات الفنية ضبط المعنى وايجاد الجوهر الماهوي اللامفكر فيه المتمثل في الثقافة.[1]

وتجدر الإشارة أيضا إلى تلميحات نيتشه بخصوص الخلفيات المسؤولة عن تعصب الثقافة المعاصرة المتفشية وهشاشة موقفها ازاء الفن الحقيقي وتظاهرها بمشاعر الخوف، كل ذلك نابع من الأفول الذي ألمّ بالثقافة التراجيدية اليونانية والذي تخشى الانجراف فيه وملاقاة نفس النهاية، وفي الوقت نفسه يستفسر نيتشه حول زمانية الثقافة السقراطية السلبية هل بإمكانها الأفول بعد المجد والإشادة المطلقة التي لقيتها في الثقافة المعاصرة ؟.

ما يمكن توضيحه هو أن فكر سقراط قد أحكم قبضته على الثقافة الغربية المعاصرة وكبّلها بقيود الجدل العقلي لتبقى رهينة له مستبعدة التراجيديا وما تبعثه من حقيقة جمالية أصيلة حكمت عليها بالضلال.

كما أن السعي الحثيث لملامسة الحقيقة الجمالية وبلوغها يتطلب المكابدة التي تتخللها التضحية واعتناق أسلوب الكفاح والمواجهة وشد الأوصال بالحياة وتحمل عذابات آلامها، رغبة في معايشة متعة اللذة المتجسدة في العثور على هذه الحقيقة الجمالية.[2]ذلك أن الجمالية تبرز ما هو مستحدث متكشف للوهلة الأولى مثل التلميح الأساسي للقوة المتمخضة من رحم الغريزة التي يتم اعتبارها المركز الذي يحث على الإبداع الفني، وقد تمّ الإجماع بين الفيلسوف والفنان على ممارسة الترجمة التي تستهدف التنقيب عن أسرار ومهام الطبيعة.[3] ومن هذا المنطلق ينبغي على الأسطورة التراجيدية أن تمارس الاستدلال بالحجج فيما يتعلق بالإذعان لخصائص كالقبح واللاتجانس التي تصنف على أنها لعبة فنية يتم التعامل معها من خلال جمعها مع نقيضها الايجابي المتمثل في الجمال والتجانس، والمسؤول المسير لهذه اللعبة هو جوكر الإرادة الذي يمارسها مع ذاته بهدف الوصول إلى مضمار الفرح اللامحدود المطلق ذو الصبغة السرمدية[4]، في خضم هذا التلاقح الذي يحدث بين النقيضين تبدو التراجيديا في حالة تأهب لإنشاد أغنية ميتافيزيقية تفصح فيها عن إحساسها الشاعري بخروجها من حالة الوعي ورفعها لراية الاستسلام واعتناقها لحالة الثمالة اللامعقولة في ظل أهازيج السعادة المطلقة وتعلقها في أغلال ايقاعات الموسيقى المنبعثة من العالم.

---

[1] -فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ترجمة: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر، سورية، ط1، 2008، ص226

[2] -سبيلا محمد، الحقيقة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2005، ص76

[3] Nietzsche, le livre du philosophe, traduction par Angèle Kremer Marietti, édition Aubier-Flammarion, 1967, p43

[4] نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق ،ص257

وبالتالي فإن النشوة الديونيزيوسية تتسم بالصيرورة والتواصل وتعمل على اقصاء الهواجس والعوائق التي تعتري هذا العالم، فالإنسان الذي يعيش هذه النشوة بعمق تغرق في جوانيته النفسية جميع الخبرات الفردية السابقة، وعلى إثر هذا الاندفاع المطلق يقع انقطاع يشوب وجود الأشياء الطبيعية العادية[1].

فالمشاركة الاحتفالية التي يدعو إليها ديونيزيوس تجعل الإنسان يقبل على رحلة تتجه إلى باطن ذاته لكي يحيا صدق الجمالية التراجيدية وهذا ما يدعو نيتشه إلى القول:<<لاشك في أن عباقرة الجمال ليس باستطاعتهم أن يعطونا أدنى فكرة عن هذه العودة إلى هذا الموطن الأصلي ،عن الصلة الأخوية التي تربط بين كهنة الفن الموجودين في إطار التراجيديا ،أو عن الفرح الأبولي والديونيسي الذي يحسه المتلقي،في تشخيصهما المتواصل للصراع بين البطل والقدر،عن انتصار النظام الأخلاقي للعالم،أو التنفيس عن العواطف من خلال التراجيديا كجوهر للمأساة.[2]>>.

وعلى هذا الأساس نشير بأن شدة اعجاب نيتشه بالإله ديونيزيوس دفعت به إلى اتخاذ طريق الخضوع المطلق لهذا الإله، فالاقتداء به جعله يحدث نوع من الوحدة والانصهار الروحي الذي يعقده مع ديونيزيوس وأبولون، وبالتالي فإن ذروة التأثر النيتشوي أفضت به إلى انتهاج فعل القراءة المعمقة للخصائص وسمات القوة التي تميز بها هذان الإلهان من دلالات وصفات ،أصبحت تضرب بجذورها الحقيقية في أرواح الفلاسفة والشعراء اليونان الذين ارتبطوا بالطبيعة وأبدعوا في الفن من قرارة أنفسهم أمثال هوميروس.

وفي السياق ذاته نشير إلى الفنان الرومانسي فاجنر الذي حفل بشهرة ذائعة الصيت في مجال المسرح والموسيقى بحكم تجربته الرمزية ذات المضمون الجمالي الخالص الذي يستدعي الرجوع إلى ملحمة التراجيديا العظيمة ساعيا إلى إحياء كوادر الفن والجمالية عند ديونيزيوس.[3] فشخصية ديونيزيوس قد تقمصها فاجنر من خلال ممارسته للموسيقى بأسلوب محاكي للانفعالات ، كما أن قيمة الخصائص التصويرية وطابع التمثّل الذي تحفل به الموسيقى جعلها تحظى ببعد كاريزمي يهدف ليكون وسيلة تعبيرية غرضها الإفصاح عن الحقيقية، ويصفها نيتشه في مؤلفه مولد التراجيديا بأنها تمتلك خصائص تميزها عن غيرها ، ويستحيل تطبيق الإيقاع عليها وعزفها، فعظمة الإنصات إليها تظهر بأنها تبث في ألحانها لمسات الإلهام وشبقية الإبداع الذي يتغلغل إلى مكنونات الوجدان لبلوغ ذروة الإحساس الأبدي الذي يحتل موقع الوسط بين البهجة والمرح والانفتاح وبين البؤس والمأساة. [4]

[1] المصدر السابق، ص124

[2] نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق،ص242

[3]Max Graf, le Cas Nietzsche Wagner, traduit de l'allemand par François d'achet cahier de léune bévue, édition Epel pour la Traduction Fran9aise,paris,1999,p81.

[4] -ميشال هار، فلسفة الجمال، ترجمة: ادريس كثير، منشورات ما بعد الحداثة، فاس، ط1، 2005،ص62

وقد تأثر نيتشه بصدى التحوّل القوي الذي جسّده اليونان مبرزا قيمة الرموز الأسطورية المحرّكة للفن كالرمز الديونيزيوسي الذي يقود الارث اليوناني إلى الانعتاق وإحراز الانتصار. [1] فالشغف الفلسفي والشهوة الجمالية وحب التمرّد وقمة الاستعراض الجسدي الموحي كلها خصائص تتركب منها شخصية البطل ديونيزيوس.

وبالحديث عن الموسيقى والمستوى الذي تمثله يظهر نيتشه تحسره من فقدان الموسيقى الغربية الحديثة والمعاصرة لحيويتها وجوانبها الموحية لما يختلج العالم من تحولات، حيث يكشف عن سقوطها وبعدها الكبير الذي زاد من فجوة تجردها عن كونها كانت الشكل الفني المفضل لدى الإله ديونيزيوس[2]، وبالتالي فإن التساؤل عن المركز الأساسي الذي تنبعث منه ماهية الحقيقة الجمالية يبعث على فهم قيمة المذاق الذي تحمله والذي يعمل على الزيادة من عيار الإحساس بالإمكانية والإرادة ودوافع القوة داخل مكنونات الإنسان[3]. وبالتالي فإن الإنسان قد يمثل بحد ذاته تكشفا للحقيقة الجمالية، وهذا ما حدده نيتشه في ثقافة الجسد التي أصبحت من المواضيع المهمشة أو المتروكة عمدا إن صح القول، فإظهار مفاتن وإيماءات الجسد من خلال فن الرقص ومؤشرات دوره الذي يعتبر رمزا فعالاً يفصح بإسهاب عن معنى الحقيقة الجمالية.

كما تجدر الإشارة أيضا إلى الوظيفة الحقة التي مارستها الموسيقى اليونانية في نظر نيتشه والتي ارتكزت على ترجمة ما يراود الفرد من عواطف جوانية يتخبط فيها وهذاما يفضي بنيتشه إلى القول :<<على أية حال فلنفرض أن إنسانًا يشعر الفرد بأن قضية الموسيقى هي قضيته هو الشخصية، إنها تعبير عن انفعاله هو؛ في هذه الحالة سيجد هذه المقالة خفيّة ورقيقة للغاية. ولكي يكون الإنسان خفيًا ومنتشيًا وسط مثل هذه الظروف ومع الآخرين لكي يستخرج فكاهة طيبة الطابع من ذات المرء حيث يتم تبرير أية درجة من الصلابة –هي الإنسانية نفسها.[4]>> ،ما يمكن الإشارة إليه أن الرغبة الملحة التي أبداها نيتشه بخصوص نقلته التاريخية إلى عصر التراجيديا اليوناني كانت بهدف إظهار مكانة الموسيقى التي مثلت ترياق يحمل ملامح الإيجابية والتفاؤل وهذا ما سيساعد الحضارة الغربية على الخروج من قيد التشاؤم والانطواء واطلاق العنان لمبدأ الإرادة الذي يضفي القوة على الموسيقى الغربية الحديثة، وفي ذات السياق يشير نيتشه أيضا بأن الجمالية قائمة على تحقيق مبدأ تآلف الأنغام وديناميكية الايقاع الموسيقي واحترافية ترجمة الأحاسيس بلغة الموسيقى وكل ذلك يكون بواسطة ائتلاف العالم الديونيزيوسي والعالم الأبولوني[5]، فالأحاسيس والمشاعر المكبوتة والمكبوحة تفصح عنها الموسيقى التي يجدها نيتشه أكثر اقتدارًا واتسامًا بالانفعال الهادف .

ويشبه نيتشه جوقة الساتير برجل المراعي الذي يعانق الطبيعة فجوقة الساتير هي حصيلة الشوق والحنين الذي يضرب بأوصاله في رحم الطبيعة ،وهذا ما تحدد في اعتقاد اليونانيين الذي اعتبروا الساتير مجسدا للطبيعة الأولى

[1] Bernard Edelman,Nietzsche un continent perdu, op.cit,p129

[2] -فريدريك نيتشه، هذا الإنسان، ترجمة:مجاهد عبد المنعم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ، ط1، 2005،ص161

[3] Jean Granier, Nietzsche vie et vérité,op.cit,p170.

[4] نيتشه فريدريك، هذا الإنسان، مصدر سابق،ص161

[5]Max Graf ,le cas Nietzsche Wagner ,op.cit. ,p77

الخالصة المجردة من ربق المعرفة والتي لم تنهشها المآرب والغايات المعرفية، وهذا قد فتح منفذا للتساؤل حول مدى تمكن الشعب اليوناني من تقديس رجل المراعي والإعلاء من مكانته،[1] لكونه مثال يحتذى به في الإفصاح عن أسمى الأحاسيس الخالصة للإنسان ،فالساتير في اعتقاد اليونانيين يعد الوسيط الأقرب إلى الآلهة ذلك أن الصداقة والعناية الشاعرية التي تكنها الآلهة للساتير تجعله يتلقى ما تبعثه من رسائل ،وما تشعر به الآلهة في قرارتها من حرقة المعاناة أو نشوة الفرح تنشره بواسطة الساتير على شكل حكمة منبعثة من ثنايا الطبيعة المقدسة إلى اليونانيين الذين تنتابهم الدهشة من جراء عظمة الطبيعة، وبالتالي يتوصل نيتشه إلى إدراك أطراف المعادلة التي يحركها الساتير، هذا الموجود الطبيعي يحكم رابطته بالمجتمع الثقافي بذات الوتيرة التي يعقد فيها الوثاق بين الموسيقى الديونيزيوسية والحضارة وبالتركيز على وضعية الواقع الذي تمخض عنه تشظي روابط بين الأفراد والتقليص من مكانة الإنسان، بحيث أن ذيوع حالة الاشمئزاز في أوساط الحياة ينجر عنه الإقصاء التام لدعامة الفعل والتجرد من قيمة الإرادة إذا لم تتصدى لها رؤية فنية قوية وهذا ما تقوم به الجوقة ذات الرؤية الديونيزيوسية التي تساعد على انتشال الوضع الاجتماعي من هذا الاختلال وذلك بإرساء شعار اللاتفرد.

وفي خضم الإشادة بمبدأ اللاتفرد تطرق نيتشه إلى إحداث قلب للنسق الأفلاطوني المسؤول عن استفحال الفردانية والإنغلاق الإنساني الناجم عن المعاداة المجحفة التي أظهرها أفلاطون للحياة، وذلك أفضى بنيتشه إلى تأسيس منطلق فهم مغاير يعمل على انقاذ الوجود من براثن نموذج العقلانية المجردة، التي أقصت الحضور الإنساني والحياة أيضا.

كما أن استراتيجية المنهج الجينيالوجي التي طبقها نيتشه في دراساته قد ركز عليها أيضا في تحليله للجمالية ويتبدى ذلك بجلاء من خلال موقفه الرافض لما ذهب إليه بودلير وفاجنر اللذان تزعما بوادر الجمالية الرومانسية المقدسة للنزعة الفردانية [2]، ويتطرق نيتشه على أنقاض رفضه المطلق لموسيقى فاجنر المتطرفة إلى فسح المجال لنموذج بيزت الذي أرسى أسس موسيقاه الجديدة والمستقبلية القائمة على إضرام أهاليل الفرح في النفوس، والمتميزة بالتغلغل في الروح ،وبالتالي فإن نشوة الرقة التي تبثها هذه الموسيقى تعتبر اسقاطا وتكريسًا لأنوثة الغنج التي تتجسد في المرأة[3]،وفي هذا الصدد تيقن نيتشه من موسيقى فاجنر وشوبنهاور ليحكم بأنها تمارس التخدير السلبي لصبغ الأحاسيس بهالات الانطواء والضعف والركود الوجداني ،فالمضمون الموسيقي لهؤلاء الفنانين وجه نيتشه وجهة مخالفة لما كان يبتغيه من إطلاق العنان للحيوية وسط نفوذ القوة التعبيرية المعانقة للحياة.

وحتى يتمكن نيتشه من تحليل وفك شفرات الالتباس في ظاهرة التشاؤمية حاول أن يضع البديل المتمثل في تصنيف الفنانين ويلغي التقسيم القديم للفنون الجميلة، ذلك أن الهدف من التغيير الذي قام به هو تقدير مكانة القيم الفنية

[1] نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا ،مصدر سابق،ص127

[2] جان لاكوست، فلسفة الفن، ترجمة: ريم الأمين، عويدات للنشر بيروت، ط1، 2001،ص92.

[3] ميشال هار، فلسفة الجمال، ترجمة: ادريس كثير، منشورات ما بعد الحداثة، فاس، ط1، 2005،ص64.

ليلتمس بلوغ مآرب وانجلاء الإمكانية الفنية المطلقة التي تتضمنها الطبيعة والإنفتاح عليها من خلال فك الرابطة بين الفنون[1].

ويتجه نيتشه أيضا إلى الخوض في مسألة ممارسة المحاكاة عند الفنان الحقيقي التي تتمثل في تطبيقه للنزعات الفنية المتضمنة في الطبيعة، وبذلك تتحدد أصالة دور الفن في كونه مخالفا لما يعرف بممارسة محاكاة الطبيعة المخلوقة، فالفن يتجرد بشكل مطلق من الجانب الذاتي لأن ذلك يؤدي إلى انغلاق الفنان وتصلب موقفه، ويتجنب أسلوب الانفعال الفرداني الذي سبق وأن قام به الشاعر الفرنسي بودلير في عمله الفني.

ويتضح أيضا بأن فسح المجال لبث كوادر المعرفة والعلم عمل على تضييق خناق أطر الغريزة وكبح حماسة الأحاسيس، ليتولد عن ذلك التفوق والمفاضلة يتمتع بها الوجود ذو البعد القياسي الجامد والمثالي على حساب ما يعرف بالوجود الواقعي ذو الحس الجمالي المتضمن لملكة الفن المرتكزة على الفهم والتأويل، وهذا ما يعد دافعًا قويًا يفضي إلى توحد الأهداف بين الفنان والفيلسوف حسب نيتشه كالإحاطة بما تقتضيه الحاجة إلى الابداع والتداخل الوجداني العميق المتلاقح مع الألم الكوني مما يبيّن بجلاء طبيعة الهمّ الفلسفي والفني الذي أشغل قدماء الفلاسفة اليونان.[2]

بالإضافة إلى ذلك يحاول نيتشه ربط أوصال معنى الفن بدلالات يتمثل أهمها في اللذة ذلك أن غاية كل الأشكال الفنية تحددت في إدخال الإنسان ضمن أفق الإحساس باللذة، وينجم عن ذلك إشكال هام يمكن أن يطرح بخصوص دلالتها التي تتم إثارتها في الإنسان من جراء إقباله على أنواع الفنون، فإن البعض قد يستوعب قيمة اللذة من جانب سلبي وهذه الظاهرة قد تجعل الإنسان ينفتح على جملة من التأثيرات المتولدة عن منحى خارجي وبالتالي يتضح أن اللذة الفنية واجهت العديد من ردود الأفعال من طرف ميادين الفنون.

كما أن جملة التساؤلات التي أبداها ميشال هار تتمحور حول دور المعنى الجمالي الذي يقر به نيتشه باعتباره انعتاق يمس خطاب الحقيقة الفنية، الذي يعالج قضية أساسية مفادها أن نظرية القلب المعتمدة من طرف نيتشه تضع المنحى الجمالي في قمة المنزلة الأنطولوجية مقابل إسقاط مكانة المضمون المعرفي والإدناء من قيمته، وذلك حتى تظهر المفارقة المحددة من خلال قانون الانقلاب الذي يركز على فكرة أن الحقيقة توجد في العالم الواقعي الأرضي ،بينما تترسب الأوهام والسطحية في طيات الوجود الميتافيزيقي.

وتستمر ممارسة نيتشه لمطرقة التحليل النقدي ليضرب بها هالات المذاهب الأخلاقية المنطوية على الأوهام التضليلية الدينية والمحرّفة عن الأطر الصحيحة، فقد خضعت نخبة أصحاب النفوذ الأرستقراطي لفعل الغطرسة والممارسة الإستحواذية التي افتعلها العبيد ذوي الطبقة المتدنية والمسؤولة عن تدشين مبادئ القيم الأخلاقية الزائفة والمحدودة والمنتهجة لأسلوب الهدم والتحطيم لفكرة الارتقاء وتحقيق الطموح العالي للإنسان[3]. وبالتالي فإن حقيقة الإحساس الجمالي تتولد من خلال ما تفتعله قوة الذات الإنسانية وليس من خلال يفرضه الغير من مواعظ أخلاقية ،فمنظورية

[1] المرجع السابق، ص91

[2] Nietzsche, le livre du philosophe ,op. cit, p47.

[3] بدوي عبد الرحمن، نيتشه خلاصة الفكر الأوروبي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط5، ،1975، ص14.

الحقيقة عند نيتشه تتمتع ببصمة واقعية متجسدة في فعل المحسوس والملموس الحيوي الذي تتم ملاقاته داخل الإنسان بدليل أن شذرات الممارسة المحسوسة نابعة من القوة واحتدام التضارب والتناقض وفعل المقاومة ،كلها تعتبر دوافع جديرة بفك شفرات الفعل الذي تتم مقاومته.

وبهذا يرسم نيتشه ملامح الجمال الحقيقي الذي ينبع من قرارة الفنان ومن مصدر أحاسيسه التي يتصاعد فيها عيار القوة ،ولهذا يشير جان لاكوست إلى ردود الفعل النقدية المتجسدة في مطرقة الهدم النيتشوية بخصوص الفن الذي يدعو إلى الفردانية ،وعلى النقيض من ذلك أثنى نيتشه بإسهاب على قيمة الفن ودوره الذي يخدم الحياة ،وما يتضمنه من خصائص تستدل على الجمال المكرس في إرادة القوة ومقروئية الجسد، وبهذا فإن ذروة الاختلاف التي جسدها نيتشه تمثلت في التركيز على المصدر الجنسي الذي يتأصل في قرارة الفن ليتذرع بروائع الفنانين أمثال رافائيل الذي أنتج لوحات لفن الرسم يمتزج فيها الإبداع المتجسد مع فيزيولوجية الاستمتاع الحسي.

وبالرغم من القطيعة التي افتعلها نيتشه مع نزعات فلسفية وفنية كان يحتذي بها في السابق إلا أنه أبقى على مفهوم القناعة المنتشرة في ما بعد الرومانسية والذي يتمحور مضمونها بأن الفن تولد من ثنايا الإنسان الحامل لصيغة الابداع والقوة الطبيعية، بحكم أن الفنان عند نيتشه يتخذ صفة الاستثنائي الذي يحوي في داخله ثنائية الضعف والقوة في الوقت ذاته ،هذا ما يجعله متميزا عن باقي الأفراد ،كما أن قراءة ميشال هار لفلسفة نيتشه تتمثل في أن قيمة الفن والجسد وكل ما هو ظاهري ملموس يأخذ دلالة التأليه والتقديس بدليل أن هذه الخصائص تدعو إلى التحرر والحيوية وتحتل وضعية الوجود الحقيقي وترسي دعائم الجمال المطلق بعد اقصاء رواسب العقلانية المطلقة القديمة.

مصادر ومراجع:

1-عبد الرحمن بدوي، نيتشه خلاصة الفكر الأوروبي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط5، 1975.

2-فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ترجمة: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر، سورية، ط1، 2008.

3-فريدريك نيتشه، هذا الإنسان، ترجمة: مجاهد عبد المنعم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2005.

4-إنوكس، النظريات الجمالية، ترجمة: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ط1، 1985.-

5-جان لاكوست، فلسفة الفن، ترجمة: ريم الأمين، عويدات للنشر بيروت، ط1، 2001.

6-جيل دولوز، نيتشه، ترجمة: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت،ط1، 1998

7-محمد سبيلا، الحقيقة، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء،ط2 ،2005

8-ميشال هار، فلسفة الجمال، ترجمة: ادريس كثير، منشورات ما بعد الحداثة، فاس، ط1، 2005.

9-Bernard Edelman, Nietzsche un contient perdu, presses universitaires de France,1er édition,1999 .

10-Jean Granier, Nietzsche vie et vérité, presses universitaire de France,1er édition,1971.

11-Max Graf, le cas Nietzsche Wagner, traduit de l'allemand par François d'achet cahier de léune bévue, édition Epel pour la Traduction Fran9aise,paris,1999.

12-Nietzsche Frédric, Le Nihilisme Européen ,traduction par Angèle ,kremer Marietti, édition Kimé,paris,1997

13-Nietzsche, Introduction aux études de la philologie classique ,suivie de introduction aux leçons sur l'œdipe roi de Sophocle, rad :Françoise dasture, édition encre marine,1994

14-Nietzsche, le livre du philosophe, traduction par Angèle Kremer Marietti, édition Aubier-Flammarion,1967.

امتدادات نظرية اقليدس في الفكر العلمي العربي
(نظرية المتوازيات عمر الخيام أنموذجا)

أكرم بلخيري برج بوعريريج –الجزائر-

ملخص:

يعد علم الرياضيات من العلوم النظرية المهمة في حياة الانسان والذي حظي باهتمام كبير من طرف الرياضيين، والمفكرين اليونانيين والعرب في القديم وحتي الى عصرنا الحالي، فنجد الكثير من المفكرين العرب الذين تأثروا بهذا العلم وركزوا اهتمامهم به ومن هؤلاء عمر الخيام الذي تأثر برياضيات اليونان (فيثاغورس، واقليدس) خاصة والعربية (الخوارزمي، ابن الهيثم)، غير ان رياضيات عمر الخيام اكتسبت خصائص مميزة في تفسيره للمسائل المعرفية ونقدها، وطرحه لمسائل جديدة كان لها موقعها في تاريخ الرياضيات واثرها على مسار الرياضيات العربية والغربية الاوروبية.

لقد ساهم عمر الخيام اسهاما عظيما في الرياضيات العربية حيث كانت مؤلفاته مهمة بالنسبة لتاريخ العلم، والفلسفة الرياضية حيث اعتمد في عمله على البرهان بالخلف، وذلك بانتقاده للنظريات السابقة وتجاوز كل المحاولات الجزئية، ليبني نظرية جديدة كان لها دور بارز في تاريخ الرياضيات، كما كان أول من أسس فرع الهندسة التحليلية في الرياضيات فكان سابق لديكارت

لقد كان للقواعد التي وضعها الخيام في نظرية المتوازيات، كمبادئ هامة قامت على اساسها هندسة كل من ريمان والوباتشفسكي ال التي ظهرت في القرن التاسع عشر، فكان تأثيره على علماء الغرب تأثيرا كبيرا واقتبسوا منه الشيء الكثير مما ساعد على تطور الرياضيات.

وبهذا يمكن القول بأن أعمال الخيام كانت نموذجا فريدا في مفهوم النقد الذاتي او الباطني للعلم في الحضارة العربية والبدايات الحقيقة لنشأة فلسفة الرياضيات كانت بدايات عربية.

الكلمات المفتاحية: عمر الخيام، الرياضيات، اقليدس، نظرية المتوازيات

Abstract: Mathematics is one of the important theoretical sciences in human life that has received great attention from Greek and Arab athletes and thinkers in the past until today. We find many Arab thinkers who have been influenced by this science and have focused their attention on it. Among these are Omar Khayyam, who was influenced by the Greek Athletics (Pythagoras) (Khawarizmi, Ibn al-Haytham). However, Omar Khayyam's mathematics acquired distinct characteristics in his interpretation of cognitive issues and criticism, and his introduction to new issues that had their place in the history of mathematics and its impact on the course of Arab and Western European mathematics. Omar Khayyam contributed a great contribution to Arab mathematics. His writings were important for the history of science and mathematical philosophy. In his work on the proof of the back, he criticized the earlier theories and exceeded all partial attempts to construct a new theory that had a prominent role in the history of mathematics. He was the first to establish the branch of analytical geometry in mathematics and was a former of Descartes.

The rules laid down by the tents in the theory of parallels, as important principles on which Riemann and Alushashvsky's nineteenth century architecture was based, had a great influence on western scientists and quoted much of what helped to develop mathematics.

key words: Omar Khayyam, Mathematics, Euclid, The Theory of Paralle

مقدمة:

ان العلم الرياضي الذي كان ومازال يستقطب احد العقول واكثرها صلابة ومثابرة لا يقف في مساره وفي صيرورته في تاريخه بمعزل عن مقولة التطور والتقدم، فالرياضيات بوصفها علما صوريا، وبحكم خاصيتها التحليلية تتمتع بثبات منطقي مطلق متسلسلة في وحدة لا تجزء، فكل نظرية رياضية مهما كانت عظيمة هي مجرد محاولة ناجحة تفتح الطريق امام محاولة اخرى انجح و اكفأ، فكان بذلك التفكير الرياضي في صلبه تفكيرا مستقبليا، ومن هذا المنطلق المستقبلي تتأتى البحوث الدؤوبة في تاريخ العلم، وبعبارة اخرى نحن نبحث في تاريخ العلم عن ماضيه من اجل استشراف افضل لمستقبله.

وباعتبار تاريخ الرياضيات هو حجر الاساس للبناء العلمي كله ومهم كمآثر ثمينة لتاريخ الحضارة، لهذا أعده جورج سارطون جوهر تاريخ الثقافة، فهي اعلى درجات التفكير العقلي.

لا يهمنا تاريخ الرياضيات ككشوف وانجازات ومدركات على انه تاريخ النتائج الرياضية بمعزل عن التسلسلات المفهومية، وانما يهمنا تتبع مسار التفكير العلمي ذاته وعلاقته الوطيدة بتاريخ الفلسفة

لقد خلف العلماء العرب اثار جليلة في مختلف ميادين المعرفة وبالخصوص الرياضيات، التي عادت على الحضارة الانسانية بالتقدم والارتقاء، ولا نبالغ عندما نقول انه لولا الحضارة العربية لتعرقل سير المدنية الاوروبية بضعة قرون، فهي بمثابة حلقة وسطى تربط الاثر الاغريقي بالإنجازات الاوروبية.

اننا عندما نبحث عن الاصالة والابداع في الميدان الرياضي لا يتطلب منا الاتجاه الى اخوان الصفا ولا حتى الى الفلاسفة المشهورين من الكندي الى ابن رشد، اننا نجد الاصالة لدى أولئك الذين نفتقد الكثير من اثارهم ومؤلفاتهم، ولم يصل الينا منهم الا شذرات قليلة متفرقة وذلك من امثال الخوارزمي، البتاني، البوزجاني، ثابت ابن قرة وعمر الخيام والكثير من الرياضيين الذين اغنوا الرياضيات بمبتكرات ومكتشفات يدين لها عصر النهضة، وكما تقول المستشرقة الالمانية "زيغريد هونيكا": " كان العرب وليس الاغريق معلمي الرياضيات في عصر نهضتنا"

وإذا عرفنا حقبة العلم العربي تمتد من القرن الثامن الى القرن الثاني عشر، بعدها انطلقت اعمال هؤلاء الى اللاتينية في الغرب مع الحركة الكبرى التي ادت الى نهضة القرن الثامن عشر

اننا إذا تدرجنا الى ميزة الرياضيات العربية نجد ان التركيب ميزتها حيث حدث تطور ضخم للحساب والجبر والهندسة، فقامت نظريات جد مهمة لتقدم الرياضيات المعاصرة ومن بين هؤلاء العلماء نجد عمر الخيام الذي كان واضع اسس الهندسة التحليلية فكان علامة فارقة في تاريخ الرياضيات، والذي اشتهر أكثر برباعياته التي ترجمت الى شتى اللغات حيث انه لم يحظى بما يستحقه من دراسات، وان معظم النظريات التي أبدعها نسبت الى ديكارت وفيرما وغيرهما رغم انه كان السباق اليها.

لا يمكننا ان ندرس مرحلة من مراحل تاريخ العلم، والفهم المنهجي لظاهرة العلم إلا من خلال اعطاء كل مرحلة حقها، وباعتبار تاريخ الرياضيات جزءا مهم من تاريخ العلم، فأنه لا ينطلق من العدم، لذلك فإننا نقول ان الرياضيات

الإغريقية كانت مهد الرياضيات الاسلامية، ليوسع بعد ذلك رياضيو العرب النظريات الرياضية، ونجد من أبرز الشخصيات الرياضية العربية عمر الخيام الذي عرف كأديب وشاعر في العصر الاسلامي الوسيط.

عمر الخيام حياته وظروف عصره:

يعد الخيم من كبار فلاسفة وشعراء إيران، في النصف الثاني من القرن الخامس وأوائل القرن السادس للهجري، نشأ في مدينة نيسابور، وقضى معظم حياته فيها[1]

تلقى في نيسابور علومه الاولية، تتلمذ على يد أبي حسن الانباري الانبيري الخرساني، كما أخذ العلم عن علماء كانوا تلاميذ ابن سينا، كما طالع كتاب الشفاء، وقد أشار هو بنفسه الى تأثره بابن سينا إذ قال في ذلك:" ولعلي من معلمي أفضل المتأخرين الشيخ الرئيس ابا علي الحسين بن عبد الله ابن سينا قد أمعنا النظر فيه"[2]

تتلمذ على يد النسوي الذي كان تلميذ ابن سينا، حيث قال عنه الشهرورزي:"كان الخيام تلو علي ابن سينا في أجزاء علوم الحكمة وكان ابن بجدتها في أجزاء الحكمة من الرياضيات والمعقولات"[3]، كما تتلمذ على يد الامام الموفق النيسبوري، عاصرة الغزالي وصادفه في بغداد كما كان على صلة بالشهرستاني وذلك راجع لي تلقيهما العلوم في مدينة واحدة.

لقد تضاربت الآراء وتعددت الاقوال عن اصل الخيام وحياته وسيرته ونسبه وتاريخه ولادته غير ان اغلب المؤرخين يجمعون علي ان اسم الخيام هو عمر بن إبراهيم، ولأغلب انه من اصول عربية النسب، فاسم عمر لا يذكره الشيعة الايرانية اما زيغريد هونكه «فأوردته بأنه عالم وشاعر فارسي الاصل عاش في ايام السلجوقيين اما تاريخ ولادته فيورد معظم الدارسين انه في احدى سنوات النصف الاول من القرن الخامس الهجري ما بين (420هـ-440هـ)، اما الغربيون وبعض مترجمي الرباعيات يشيرون أنه ولد حوالي سنة (433هـ-1040م)".[4]

اما تسميته بالخيام فيروى انه كان يشتغل في حرفة صنع وبيع الخيام، وكان يصنعها بطريقة هندسية ذكية لكن شهرته الشعرية حجبت صيته العلمي على أهميته، ذلك ان رباعيته المشهورة مليئة بالحكمة والتأمل الفلسفي فكانت مصدر شهرته، حيث تشير اشعاره الى فلسفات تعتمد على الشك وعدم الاقتناع بحياة الزهو، كما تطرق ايضا الى فلسفات الدين الغامضة معتبرا أنه بالإمكان الوصول إليها عن طريق الاتحاد مع الله

كانت الفلسفة في عصر الخيام تعاني ازمة خطيرة، حيث قام السلطان باضطهاد الفلسفة والفلاسفة في انحاء المملكة وكان ذلك متما لسياسته في تعقيب القرامطة، اما من مميزات عصره تم تأسيس المدارس في العالم الإسلامي "فقد مرت اربعة قرون لم يكن للمسلمين فيها مدارس منضمة ذات مناهج مقررة وأنظمة مسنونة أشهرها مدرسة

[1] عبد المنعم الحنفي، عمر الخيام والرباعيات، دار الرشد، الاسكندرية، ط1993،1، ص13.

[2] تغريد زعميان، الآراء الفلسفية عند ابي العلاء المعري وعمر الخيام، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2003، ص40.

[3] أحمد حامد الصراف، عمر الخيام عصره، سيرته، ادبه، فلسفته، رباعيته، مطبعة دار السلام، بغداد، دط، 1250هـ، ص92.

[4] زيغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب، ترجمة فاروق بيضون وكمال دسوقي، دار الجيل بيروت، ط8، 1993، ص34/31

بزفورك ومدرسة البيهقية واخرى للأستاذ ابي اسحاق غير انها لم يكن لها ما كان للمدارس النظامية من الانظمة والمناهج"[1]

من اثاره الرياضية والفلسفية والادبية نجد ان للخيام مصنفات كثيرة باللغتين الفارسية والعربية، الا انه لم يصل الينا منها سوى عدد قليل مثل رسائله العلمية والفلسفية منها:

_ رسالة في شرح ما أشكل من مصادرات اقليدس كتبه سنة 470هـ وهي رسالة تعالج مسائل تتعلق بأسس الرياضيات وفيها ثلاثة مقالات يمكن تقسيمها لي فصلين

أ_ برهان ما يعرف بمصادرة اقليدس الخامسة ومحاولة البرهنة: هي مشروع شغل أكبر الرياضيين على امتداد عشرين قرنا، وأدى العمل الذي بذل فيه الى ولادة الهندسات اللاإقليدية

ب_ مقالتين حول النسبة والتناسب: تظهران صعوبات التحديات الاقليدية الواردة في الكتابين الخامس والسادس من الاصول وهي اول مراجعة لنظرية النسب

2_ كتاب في الجبر، يعتبر من الدرجة الاولى حيث يمثل تقدما عظيما جدا على ما نجده من هذا العالم عند الاغريق، وقد خصص القسم الاكبر منه لمعالجة المعادلات التكعيبية

3_ رسالة في البرهان على مسألة الجبر والمقابلة: عالج في هذه الرسالة حلول جبرية لمعادلات الدرجة الاولى والثانية والثالثة ومعادلات اخرى.[2]

4_ رسالة في الكون والتكليف: والتي كتبها في سنة 437هـ للقاضي الامام ابي نصر محمد بن عبد الرحيم النسوي.

5_ رسالة فلسفة الوجود، ورسالة في علم الفيزياء تحت عنوان رسالة في الاحتيال لمعرفة مقداري الذهب والفضة.

هذا بالإضافة الى مؤلفات اخرى لاتسعنا هذه الصفحات الى ان نحصيها كلها بل اقتصرنا على الاهم منها فقط

بعد هذا العرض لاهم محطات حياة الخيام ومؤلفاته الرياضية التي نلتمس فيها فلسفة الرياضيات ونوعا من الادلة الرياضية المنطقية الاثبات وحدانية الله نستنتج ان الخيام في مؤلفاته يسير وفق منهج باشلار الذي يرى بان تاريخ العلم تاريخ أخطاء، حيث نجد الخيام يعرض النظريات السابقة والبراهين التي أثبتها الرياضيون من قبل، لينتقدها ويبن وجه الخطأ فيها، ويبني بعد ذلك نظرية متكاملة، فجاءت مؤلفاته الرياضية على شكل عرض منطقي علمي

كما نجده يستدل بأدلة رياضية لإثبات وحدانية الله وذلك في قوله: "وبعد ما ذكرنا هذه المعاني التي بعضها خارج عن الغرض المذكور المقصود نحوه في هذه المقالة، وانما ذكرناه ليكون زيادة في علم اصول هذه المعاني، ولتكون هذه الرسالة مشتملة على أكثر ما يحتاج اليه فيها وتشويقا للتعلم الى الامتداد نحو معرفة اصول الصناعات والوقوف على اصول العلوم الكلية، وعلى بادئ الوجود ومعرفة الواجب الوجود الحق وسائر الاحوال الالهية، وامر المعاد"[3]

[1] احمد حامد الصراف، عمر الخيام عصره سيرته ادبه فلسفته رباعيته، المرجع السابق، ص37.

[2] سمير عرابي، علوم الفلك والرياضيات والجغرافيا عند علماء العرب والمسلمين، دار الكتاب الحديث، ط1، 1990، ص55.

[3] ابو الفتح عمر ابن إبراهيم الخيامي، رسالة في شرح ما أشكل من مصادرات الاصول لاقليدس، تحقيق رشدي راشد، نقلا عن رياضيات عمر الخيام، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005، ص335.

فهو هنا يصرح بان للرسالة مقاصد او اهداف اخري، غير الاهداف الرياضية المذكورة، وهي أهداف ميتافيزيقية القصد منها اثبات المبادئ الكلية ومعرفة واجب الوجود او الله.

غير اننا في هذا العمل لن نتطرق الى حججه ودلائله في ثبات وجود ووحدانية الله بل سوف نأخذ الجانب الرياضي بصفة عامة ونظرية المتوازيات بصفة خاصة فنتبع بذلك منهج القائم على عرض النظرية عند اليونان، ثم عرض النظرية عند العرب، وتوسيع الخيام لها لنتمكن من معرفة المسة الابداعية والجديد الذي اتى بيه الخيام، وبما ان اليونان كانوا من الأوائل الذين خاضوا في علم الرياضيات فقد حاولنا ان ننطلق من البداية وان نعرض موقف اليونانيين من الرياضيات ومن نظرية المتوازيات.

كان اليونان اول من اتخذ الرياضيات علما نظريا بحتا، اذ نقلوا معلوماتهم الاولى من المصريين و البابليين وشعوب الشرق الاخرى، واضافوا اليها مفاهيم اساسية لم تكن موجودة من قبل مفاهيم قام ولا يزال يقوم عليها البناء الرياضي، بالإضافة الى قيام طرق جديدة في التفكير التجريدي والتعميم والتحليل والتركيب، ما كانت نشوء تصور جديد للعلم الرياضي كعلم نظري بحت [1] وقد اشتغل اليونان كثيرا بالهندسة ولم يتركوا فيها زيادة لمستزيد فهم الذين اقاموا لها البراهين العقلية والخطوات المنطقية، فرتبوا نظرياتهم وعملياتهم في نسق هندسي متكامل، وما الهندسة المستوية الا دليل على ذلك [2] وبحكم اتصال العرب بالفكر الاغريقي وترجمة معظم المخطوطات اليونانية كمخطوطات الفيثاغوريين وابولينس وارخميدس ازداد علمهم في الرياضيات فالفارابي يقول ان كتاب الاصول يحتوي على الهندسة والعدد وكان بذلك المبدأ الاول للرياضيات العربية واذا عرفنا ان الرياضيات اليونانية تمثلت في مدرستين اساسيتين هما المدرسة الفيثاغورية القائمة على الحدس والمدرسة الاقليدية القائمة على البرهان، حيث انصبت جهود الفيثاغوريين على الرياضيات قبل كل شيء فهي تمثل كل الحقيقة، واشتهروا كثيرا بنظرية العدد التي افضت الى بحوث رياضية كبيرة الشأن، وتدارسوا بنية الاعداد والمتواليات الحسابية الكاملة، وقد قال ارسطو فيما بعد : " ان الاعداد بالنسبة للفيثاغوريين العناصر المكونة للمادة" [3]

نشأ عمر الخيام في القرن الخامس للهجرة وكتب الفلسفة والعلم اليوناني شائعة فدرسها وتولع بها حيث يقول القفطي في ذلك: "عمر الخيام امام خرسان وعلامة الزمان يعلم علم اليونان".[4]

لقد اتخذ الخيام مثلثا يشبه مثلث فيثاغورس وقد اعترف بنفسه ان فكرة المثلث قديمة وليس هو من ابتكرها، "اذ استخدمها في تحديد القيم الاحتمالية لبعض المسائل، كما استخدمه في نظرية ذات المدين" [5]

وبربط الاعداد بالأشكال الهندسية يكون فيثاغورس قد ربط الحساب بالهندسة كما كانت الهندسة عنده محكومة بفكرة المساحة حيث كانوا يقسمون المساحات ويضيفونها ويطرحونها، وقد ادت الدراسة حول المساحة الى قاعدة

[1] محمد عابد الجابري، مدخل الى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، السنة 2000، ص58.

[2] علي عبد الله الدفاع، العلوم البحثية في الحضارة العربية الاسلامية مؤسسة الرسالة، بيروت، دط، 1983، ص121.

[3] رونيه تاتون، تاريخ العلوم العام العلم القديم والوسيط، ترجمة علي مقلد، المؤسسة الجامعية بيروت، دط، 1988، ص211/210.

[4] القفطي، اخبار الحكماء بأخبار العلماء، مكتبة المتنبي القاهرة، دط، دس، ص126.

[5] يحي محمد، الاستقراء والمنطق الذاتي، مؤسسة الانتشار العربي، القاهرة، دط،2005، ص180.

فيثاغورس المشهورة المتعلقة بالمثلث القائم الزاوية، حيث استعمل طريقة تثليث الزوايا اي الى تقسمها الى ثلاثة اقسام متساوية.

كما اكتسبت الرياضيات اليونانية مع اقليدس طابعا منطقيا الشيء الذي خطى بها خطوات اخرى على صعيد التجريد والتعميم مما مكن اليونان من تشييد صروح رياضية معتمدين على التحليل والتركيب فارسوا البرهان الرياضي على قواعد منطقية صارمة[1] قد بلغت هذه الطريقة قيمتها في كتاب الاصول حيث يقول ابن خلدون في مقدمته " والكتاب المترجم لليونانيين في هذه الصناعة – الهندسة- كتاب اقليدس ويسمى كتاب الاصول وهو ابسط ما وضع المتعلمين واول ما ترجم من كتب اليونانيين في ايام جعفر المنصور ويشمل على عشرة مقالات اربعة في السطوح وواحدة في المنطقات ومعناه الجذور وخمسة في المجسمات"[2]

وقد اعتبر كتابه هذا مبدأ العلوم الهندسية بإطلاق فهو المعتمد الذي يرجع اليه كل من يريد وضع تأليف في الهندسة وقد حاول الخيام معالجة مطلب المتوازيات في كتابه شرح ما أشكل من مصادرات اقليدس بإدخال قضية جديدة لم يعرفها القدماء حيث يقول:" وقد اتى صاحب الاصول بمصادرة عظيمة ولم يبرهن عليها وهي قوله ان كل خطين مستقيمين يقطعان خطا مستقيما على نقطتين خارجتين منه في جهة واحدة على الاقل من زاويتين قائمتين فانهما يلتقيان في تلك الجهة اخرهما مسلمة"[3]

ومحاولة البرهنة هذه هي مشروع شغل كبار الرياضيين على امتداد عشرين قرن وادي الجهد المبذول فيه الى ولادة الهندسات اللاإقليدية في القرن التاسع عشر.

نظرية المتوازيات عند اليونان:

يعتبر الخيام ان علم الهندسة من المواضيع الاساسية لدراسة اي حقل من حقول الرياضيات، فركز على دراسة هندسة اقليدس باعتبارها الموضوع الاساسي حيث يقول في ذلك " وان لم أزل، كنت شديد الحرص على تصفح صدور هذه العلوم وتحقيقها وتمييز اجزائها بعضها من بعض، وخصوصا كتاب الاصول في الهندسة، فانها اصل جميع الرياضيات ومبادئها مبدأ جميعها"[4]

حيث تصفح هندسة اقليدس المشروحة والمعلق عليها من طرف علماء الرياضيات اليونان منهم والمسلمين يقول: " ثم اني شاهدت جماعة من متصفحي كتابه وحال شكوكه لم يتعرضوا لهذا المعنى اصلا لصعوبته، مثل ايران واوطوقيوس من المتقدمين، واما المتأخرين فقد مدت جماعة ايديهم الى البرهان عليها مثل الخزان وابن الهيثم وغيرهم"[5] لقد اسبغ اقليدس الكتاب الاول من الاصول والذي تناول فيه الهندسة المسطحة بالتعاريف وبخمسة مطالب نجد

[1] محمد عابد الجابري، مدخل الى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي، مرجع سابق، ص61.

[2] ابن خلدون، تحقيق هيثم جمعة هلال، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص523.

[3] عمر الخيام، ما أشكل من مصادرات إقليدس، تحقيق وتقديم محمد السويسي، نقلا عن ادب العلماء في نهاية القرن الرابع للهجرة وبداية القرن الخامس، دار العربية للكتاب، ليبيا، دط، 1982، ص152.

[4] ابو الفتح عمر ابن إبراهيم الخيامي، رسالة في شرح ما أشكل من مصادرات الاصول لاقليدس، المصدر السابق، ص300.

[5] ابو الفتح عمر ابن إبراهيم الخيامي، رسالة في شرح ما أشكل من مصادرات الاصول لاقليدس، المصدر السابق، ص301.

المطلب الاشهر "إذا رسم خط مستقيم، ساقط على خطين مستقيمين، زواياه داخلية من نفس الجهة اصغر من مجموع زاويتين مستقيمتين، فان هذين الخطين ان مددا الى اللانهاية فانهما يلتقيان في الجهة التي فيها الزوايا الاصغر من زاويتين قائمتين"[1]

هذه القاعدة البديهية المسماة قاعدة اقليدس كانت موجودة منذ القرن الثالث قبل الميلاد وقد ضلت الى القرن الثامن عشر ، وتعتبر الابحاث حول نظرية المتوازيات التي سعت الى برهنة مصادرة اقليدس المتعلقة بالموضوع قد لعبت دورا هاما واستثنائيا في تاريخ الهندسة "ان التعقيد الذي رافق صياغة هذه المصادرة بالمقارنة مع غيرها ربما يدل على انها اضيفت الى الاخريات في وقت لاحق ايضا هي ضرورية لبرهنة عدد من المبرهنات التي تتعلق بالمثلثات الموجودة في الكتاب الاول من الاصول وكذلك هي ضرورية لمبرهنة فيثاغورس التي تتوج الكتاب الاول"[2]. ولهذا تبدو تلك المصادرة ضرورية وحتمية للتأكيد على موقفه الرياضي واثبات الهندسة المسطحة لديه دون البرهنة عليها.

توسيع الخيام لنظرية المتوازيات:

اول رياضي عربي عرف اهتمامه بنظرية المتوازيات هو الجوهري في القرن التاسع ميلادي يبرهن الجوهري خاصة ان الخطوط المستقيمة المتوازية تكون متساوية المسافة فيما بينها، ولكنه يعتمد ضمنا انه "إذا قطع خط خطين اخرين صنعا منه زوايا متبادلة متساوية فان اي خط اخر يقطع هذين الخطين يصنع معهما ايضا زوايا متبادلة متساوية ومن ثمة يبرهن الجوهري مصادرة المتوازيات"[3]

وبعد هذه المحاولة ببضع عشرات من السنين اقترح ثابت ابن قرة برهانين مختلفين "يرتكز برهانه الاول على الافتراض الثاني اذ يرسمهما باتجاه معين تقارب خطان مقطوعان بخط ثالث او تباعد فانهما يتباعدان او يقتربان تواليا بالاتجاه الاخر وبهذا برهن بوجود متوازي الاضلاع واستنتج المصادرة الخامسة

وفي البرهان الثاني بدأ بافتراض مختلف تماما فعلى اساس الحركة البسيطة اي حركة انسحاب منظمة على امتداد خط مستقيم ما انسحاب متواري لقطعة مستقيمة على الخط ويستنتج وجود خطوط مستقيمة متساوية البعد وكان افتراض خاص بالنسبة للهندسة الاقليدية"[4]

وقد ادخل ابن الهيثم هو الاخر فكرة الحركة البسيطة الى مفاهيم جديدة تتناول الحس والتمييز، وصاغها بمنطوق جديد مؤداه ان الخطين المتقاطعان لا يوازيان خط واحد وبهذه الفرضية القائلة بان كل النقاط المتحركة بانسحاب على امتداد خط مستقيم ترسم خطوط متساوية مقولة مكافئة مع مصادرة اقليدس الخامسة وقد انتقد عمر الخيام في القسم الاول من كتابه شرح ما اشكل من مصادرات اقليدس برهان ابن الهيثم واستبدله بالاخر، رفض الخيام

[1] رونيه تاتون، تاريخ العلوم العام العلم القديم والوسيط، المرجع السابق، ص320.

[2] رشدي راشد، موسوعة تاريخ العلوم العربية، الرياضيات والعلوم والفيزيائية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، دط، 2005، ج2، ص594.

[3] رشدي راشد، رياضيات عمر الخيام، ت نيقولا فارس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005، ص251.

[4] رشدي راشد، موسوعة تاريخ العلوم العربية، المرجع نفسه، ص595.

استعمال الحركات في الهندسة اذ يقول: "وهذا كلام لا نسبة له الى الهندسة اصلا من وجوه منها انه كيف يتحرك الخط على خطين مع احتفاظ القيام واي برهان على ان هذا ممكن ومنه اية نسبة بين الهندسة والحركة" [1]

ومن هذا نستنتج ان الخيام يرفض ادخال فكرة الحركة مثله مثل ارسطو وانطلاقا من انتقاده لابن الهيثم قدم برهانه الذي يقوم على مبدأ يراه ابسط من بديهية اقليدس وهو المبدأ الرابع من المبادئ الخمسة العائدة لأرسطو وهي على التوالي:

1- "يمكن تقسيم الكميات الى ما لا نهاية اي انها لا تقسم الى اجزاء لا انقسامية

2- يمكن رسم خط مستقيم الى ما لا نهاية

3- الخطان المستقيمان ينفرجان ويتباعدان بتباعدهما عن رأس زاوية تقطعهما

4- الخطان المستقيمان المتقاربان يتقاطعان ومن المستحيل على خطين مستقيمين متقاربين ان يتباعدا في نفس اتجاه تقاربهما

5- يمكن مضاعفة الكمية الصغرى من بين كميتين غير متساويتين ومحدودتين بحيث تتجاوز الكمية الكبرى" [2]

وقد قدم برهانه كما قلنا على المبدأ الرابع القائل ان الخطان المتقاربان يتقاطعان ومن المستحيل على خطين مستقيمين متقاربين ان يبتعدا في نفس اتجاه تقاربهما، ويأت برهانه في رسالة شرح ما اشكل من مصادرات اقل

فالشكل D،C،B،A هو الشكل العام اذي اتفق حوله الرياضين لكن اختلفوا في تصورهم للخطان المتقاطعان فكان تصورهم كالتالي قسم AB نصفين علىH ونخرج HZ عمودا على AB فنقول انCZ مثل DZ و HZ عمودا علىCD برهنه نصل HD،CH ، فالخط AC مثل BD و AH مثل BH، وزاويتان AB قائمتان، فقاعدتا DH،CH متساويتان، فيبقى CHZ، ZHD متساويتين وخط CH مثل HD و HZ مشترك والزاويتان متساويتان فالمثلث مثل المثلث وسائر الزوايا والاضلاع النظائر متساوية، فيكون CZ مثل DZ ، وزاوية CZH مثل DZH فهما قائمتان وذلك ما اردنا ان نبين"[3]

وبهذا دحض الخيام كل من الزاويتين الحادة والمنفرجة وانتهى بالقول بوجود مستطيل وهذا هو بيانه للمصادرة الخامسة التي استعصت على من سبقه والتي اعتبرها بعضهم كبديهية اولى لا يمكن البرهنة عليها، الا ان الخيام حاول جاهدا في ذلك.

فنجد اورثر جتلمين في كتابه تاريخ الرياضيات يقول ان "عمر الخيام حاول جاهدا ان يبرهن الموضوعات الخمس من موضوعات اقليدس التي استعصت على من سبقه من علماء المسلمين ولم تبرهن برهانا صحيحا"[4]

وقد اثار كتاب الخيام عن الاعمال المتعلقة بنظرية المتوازيات عند نصر الدين الطوسي فأعمل فكره في الخطوط المتوازية وذلك من خلال عمليتين الاولى في الرسالة الشافية من الشك في الخطوط المتوازية الكوس خصيصا لهذه

[1] ابو الفتح عمر ابن ابراهيم الخيامي، رسالة في شرح ما أشكل من مصادرات كتاب اقليدس، مصدر سابق، ص301.

[2] رشدي راشد موسوعة تاريخ العلوم العربية، مرجع السابق، ص594.

[3] ابو الفتح عمر بن ابراهيم الخيامي، رسالة في شرح ما أشكل من مصادرات كتاب اقليدس، مصدر سابق، ص308.

[4] علي عبد الله الدفاع، العلوم البحتة في الحضارة العربية الاسلامية، مرجع سابق، ص 224.

النظرية والثاني شرح اقليدس وهو عرض لأصول اقليدس مع زيادات مهمة، "وفي كل من المؤلفين استخدم رباعي الخيام ودرس الفرضيات الثلاثية المتوافقة ودون ان تتوقف عند شكل اخر من تبيين الطوسي "[1]

وبهذا قد تجنب الخيام الخطأ الذي ارتكبه المتأخرون في برهان المصادرة الخامسة وذلك حينما اغلقوا المعيار المنطقي المميز لمختلف القضايا وهو العلاقة بين محمول قضية معينة ومضمونها، "فإذا كانت هذه العلاقة مباشرة ويمكن تصورها بأدنى تأمل، فالقضية اولية ولا تحتاج الى برهان وإذا كانت هذه العلاقة مباشرة فالقضية غير اولية تفتقر الى برهان"[2]

نستنتج ان عمر الخيام لم يكن هدفه ابتكار هندسة غير اقليدية بل كان يهدف فقط الى استخراج بديهية اقليدس حول المتوازيات من مبادئ كان يعتبرها أكثر ثباتا وفي خضم كل ذلك نجده ممهدا لظهور الهندسات اللاإقليدية المعاصرة.

امتداد النظرية في الرياضيات المعاصرة:

خلال اربعة قرون على الاقل استحوذت نظرية المتوازيات على اهتمام علماء الرياضيات الاوروبيين ففي النصف الاول من القرن الثامن عشر استلم رباعي الخيام الايطالي ساشيري واعتبره كأساس لبحوثه حول نظرية المتوازيات وينسبها مؤرخو الرياضيات الغربيون اليه مع ان اول استخدام لها يعود الى عمر الخيام.

لقد عرفت افكار الخيام وبن الهيثم والطوسي اهمية في القرن التاسع عشر ويتجلى ذلك في الهندسات اللاإقليدية التي تنبثق من القواعد التي اسسها كل هؤلاء ابتداء من الفرضيات نفسها الا ان نتائجها ادت الى هندسات جديدة وهي الهندسات الزائدية للوباتشوفسكي والهندسة الاهليليجية لريمان"[3]

خاتمة:

ان عمر الخيام لم يكن شاعرا واديبا فحسب، وانما احتل مكانة كبرى وعملاقة في تاريخ الرياضيات العربية فكان المع علماء العرب والمسلمين في زمانه الذين كان لبحوثهم ومؤلفاتهم الاثر الكبير في تقدم العلوم لا سيم الهندسة التحليلية وتوسيع بعض النظريات مثل نظرية المتوازيات ونظرية النسب، حيث يمكن القول ان العلوم الرياضية تدين بالفضل الى الخيام العالم الرياضي، فقد كان للقواعد التي وضعها في نظرية المتوازيات، حيث يمكن القول ان العلوم الرياضية تدين بالفضل الى عمر الخيام العالم الرياضي الفذ

لقد ادى اللقاء الحضاري بين الحضارة العربية الاسلامية والحضارة اليونانية الى تأسيس مفهوم عالمية المعرفة وهو من الاسس التي قامت عليها الحضارة الغربية الحديثة، فكان هناك تواصل كبير بين الحضارات وقد كان الخيام نموذجا على ذلك باستبقائه للإرث العالمي الاغريقي وارث اسلافه العرب وبناء نظريات كانت مهد العلم الغربي، حيث اهتم العلماء العرب وخاصة عمر الخيام وساهم اسهاما عظيما في احياء التراث الرياضي اليوناني وتسجيليه تسجيلا

[1] رونيه تاتون، تاريخ العلوم العام العلم القديم والوسيط، مرجع سابق، ص480

[2] عباس محمد حسن سليمان، نظرية التوازي في الفكر العلمي العربي، دار المعرفة الجامعية القاهرة، ط1، 2001، ص 129/128

[3] المرجع نفسه، ص128.

دقيقا واعطائه صورة علمية دقيقة والتوسيع فيها وتطوير ابداعاته، وبهذا تمكن الخيام من تجاوز كل المحاولات الجزئية التي قام بها المفكرين العرب من خلال تأسيسه لفرع جديد في الرياضيات حيث كان اول من اسس الهندسة التحليلية

كانت القواعد التي وضعها في نظرية المتوازيات مبادئ هامة قامت على اساسها هندسة كل من ريمان ولوباتشفسكي التي ظهرت في القرن التاسع عشر وتأثر علماء الغرب بأعماله واقتبسوا منها الشيء الكثير مما ساعد على تطور الرياضيات وبهذا يمكن القول بأن اعمال الخيام كانت نموذج فريد لمفهوم النقد الذاتي او الباطني للعلم في الحضارة العربية، البدايات الحقيقية لنشأة فلسفة الرياضيات والتي كانت بدايات عربية

قائمة المصادر:

1. أبو الفتح عمر إبن إبراهيم الخيامي، رسالة في شرح ما أشكل من مصادرات الاصول لاقليدس، تحقيق رشدي راشد، نقلا عن رياضيات عمر الخيام، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1 2005.

2. عمر الخيام، ما أشكل من مصادرات إقليدس، تحقيق وتقديم محمد السويسي، نقلا عن أدب العلماء في نهاية القرن الرابع للهجرة وبداية القرن الخامس، دار العربية للكتاب، ليبيا، 1982.

قائمة المراجع:

1. أحمد حامد الصراف، عمر الخيام عصره، سيرته، ادبه، فلسفته، رباعيته، مطبعة دار السلام، بغداد،1250هـ

2. إبن خلدون، تحقيق هيثم جمعة هلال، مؤسسة المعارف، بيروت، ط1 2007.

3. تغريد زعيميان، الاراء الفلسفية عند ابي العلاء المعري وعمر الخيام، الدار الثقافية للنشر، القاهرة ط1، 2003.

4. القفطي، أخبار الحكماء بأخبار العلماء، مكتبة المتنبي القاهرة، دط، دس.

5. رشدي راشد، موسوعة تاريخ علوم العربية الرياضيات والعلوم الفزيائية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، دط، 2005 ،ج2

6. رشدي راشد، رياضيات عمر الخيام، ترجمة نيقولاس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005.

7. رونيه تاتون، تاريخ العلوم العام العلم القديم والوسيط، ترجمة علي مقلد، المؤسسة الجامعية، بيروت،1988 .

8. زغريد هونكة شمس العرب تسطع على الغرب، ترجمة فاروق بيضنون وكمال دسوقي، دار الجيل بيروت، ط8، 1993.

9.سمير عرابي، علوم الفلك والرياضيات والجغرافيا عند علماء العرب والمسلمين، دار الكتاب الحديث،ط1، 1990

10. عباس محمد حسن سليمان، نظرية التوازي في الفكر العلمي العربي، دار المعرفة الجامعية القاهرة، ط1، 2001.

11. عبد المنعم الحنفي، عمر الخيام والرباعيات، دار الرشد، الاسكندرية، ط1، 1993.

12. علي عبد الله الدفاع، العلوم البحثية في الحضارة العربية الاسلامية، مؤسسة الرسالة، بيروت، دط، 1989.

13. محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط1، 2000.

14. يحي محمد، الاستقراء والمنطق الذاتي، مؤسسة الانتشار العربي، القاهرة، دط،2005

بول ريكور والمقاربة البيوإتيقية لمشكلة القيم في المجتمع المعاصر.

د.رباني الحاج قسم الفلسفة – جامعة معسكر – الجزائر-

ملخص:

اهتم الفيلسوف الفرنسي بول ريكور بمجالات بحث مختلفة، من بينها مجال البيوإتيقا، وهو مجال له صلة مباشرة بمشكلة القيم في المجتمعات المعاصرة، وما يطرحه العلم من تحديات وصعوبات تواجهها الحياة الإنسانية في ظل التطورات التي عرفها الطب والبيولوجيا، فنحن نتحدث اليوم عن إتيقا طبية وإتيقا قضائية وإتيقا أعمال وإيتيقا المحيط، إننا نتحدث عن مجتمعات قاعدتها الأساسية الانقسام إلى مجالات، ولكل مجال قيمه وقواعده وأخلاقياته، فما يجري على مجال لا يجري على مجال آخر، إننا أمام تعددية القيم ونسبيتها.

الكلمات المفتاحية: البيو إتيقا، الإتيقا، إيتيقا طبية، إتيقا قضائية، المجتمع المعاصر.

Absract :

The French philosopher Paul Ricourt has been interested in various fields of research, including the field of bioethics, a field that is directly related to the problem of values in contemporary societies and the challenges and difficulties facing human life in light of developments in medicine and biology. We are talking about the basic communities of the division into areas, and each area of its values, rules and ethics, what is happening in an area that does not take place in another area, we are faced with the plurality of values and their proportionality.

key words :bioethics, ethics, clearance, judical review, contemporary societ.

عرفت المجتمعات المعاصرة، تحولات عميقة، مست جميع المجالات، مما أدى إلى ظهور تحديات كبيرة على الحياة الإنسانية، فالتطور العلمي والتقني الذي أفرزته الثورات العلمية والصناعية المتتالية، نتج عنه انقلابا في القيم الأساسية للاجتماع الإنساني، إذ لم تعد تلك القيم مرتبطة بثقافة كلاسيكية ذات طابع ديني أو فلسفي، بل أصبح للعلم دورا أساسيا في فهم وتفسير كل ما يجري في الحياة الإنسانية من تغيرات وتحولات على الأصعدة الأخلاقية والاقتصادية والسياسية.

ففي ظل مجتمعات تكتسحها العلمنة وتنتشر في ثناياها قيم الحرية والديمقراطية والاختلاف والتعددية، لم يعد بالإمكان ضبط الاجتماع الإنساني بضوابط وروابط تقليدية ذات طابع ديني أو فلسفي محض، لأن الحياة الإنسانية لم تبقى على ذلك التجانس والتناسق المفترض، بحيث أصبح لكل مجال استقلاليته الخاصة به والتي تقتضي الاحتكام إلى قواعد نابعة من خصوصيته.

إننا أمام مجتمعات قائمة على قيم الفردانية والاستقلالية والتعددية على مختلف المستويات، وبالتالي لم نعد أمام قيم ذات طابع " ماهوي" تحمل عمقا ميتافيزيقا، بل نحن أمام قيم ذات طابع إجرائي أدبياتي كوسيلة لتحقيق النظام والتكامل في إطار تعددي، أي أننا أمام منظومة قيم معلمنة، نعمل من خلالها على تحسين مستوى الحياة الإنسانية في ظل تطور تقني متسارع يتحدى القيم التقليدية ذات الطابع الجمعي الكلياني والمتعالي، إن مسار رفع القداسة بلغ مداه مع الثورة البيولوجية التي اكتسحت المجال الطبي، بحيث أصبحنا نتحدث عن صناعة الحياة، وتنظيم النسل، واختيار جنس المولود، والبنوك المنوية، وزرع الأعضاء، والموت الرحيم، الأمر نفسه يحدث في المجال القضائي إذ يجري العمل من أجل إرساء قواعد محاكمة عادلة ومنصفة ومتجردة من أي انزلاق نحو الانتقام وجعل المؤسسات العقابية جزءا لا يتجزأ من الفضاء العمومي، وهكذا يجري الأمر على جميع المجالات من الأسرة إلى السوق إلى المجال السياسي. هذا ما نريد مناقشته في هذه الورقة من خلال ما قدمه أحد أبرز الفلاسفة المعاصرين وهو الفليلسوف الفرنسي- بول ريكور P. Ricoeur 1913 – 2005 محاولين مناقشة موقفه من انعكاسات الثورة العلمية والبيولوجية على الحياة الإنسانية المعاصرة؟

في كتابه " الذات عينها كآخر" في الدراسة السابعة التي يعنونها ب " الذات والاستهداف الأخلاقي " يشير ريكور إلى البعد الأخلاقي الواجبي للذات ويقترح تمييزا بين هذين البعدين " الأخلاقي والواجبي" ثم يتساءل قائلا " ماذا بشأن التمييز الذي اقترحناه بين الأخلاق (éthique) والواجبية (morale). ليجيب، لا شيء في علم الاشتقاق أو في تاريخ استعمال هاتين المفردتين يفرضه، الأولى تأتي من اليونانية والأخرى من اللاتينية، وكلتاهما تعيداننا إلى الفكرة الحدسية للعادات والشيم والتقاليد بالإضافة إلى الدلالة التبعية المزدوجة التي سنحاول أن نفككها، إلى ما يعتبر جيدا وصالحا وما يفرض نفسه كواجب إلزامي"[1].

يعترف ريكور أن التمييز الذي يقترحه بين الأخلاق والواجبية لا يقوم على عوامل موضوعية تسنده، إنما هو مجرد إجراء يدعونا إلى القبول به في حدود ما يسمح به الاصطلاح، فيؤكد على الطابع الاصطلاحي للتمييز المقترح قائلا "

[1]- بول ريكور. الذات عينها كآخر، ترجمة جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2005، ص 343.

إني إذا، اصطلاحا، أحتفظ بالتعبير أخلاق من أجل التطلع إلى حياة منجزة، والواجبية من أجل تمفصل هذا التطلع داخل معايير تتسم في آن معا بادعائها الكلية الكونية (صلاحها لجميع البشر)، واحتواءها قيدا وإكراها"[1].

من جهتنا نرى أن هذا التمييز الذي يقترحه ريكور بين الأخلاق والواجبية ورغم وصفه بأنه تمييز اصطلاحي فقط، إلا أنه يأخذ كل أهميته، عندما نقف على تعقيدات التجربة الأخلاقية للحياة الإنسانية، بسبب تداخل المعايير التي تضبط هذه الحياة على مستوى السلوك والفكر، وترددها بين المنطلقات الأساسية والغايات القصوى أو النهائية. هذا التركيب والتعقيد هو ما دفع ريكور إلى تحليل التراث الأخلاقي ومحاولة ربطه بأنطولوجيا الذات الإنسانية التي تحتوي على عناصر الاختراق والاختلاف والمغايرة، ولذلك فكل فعل، كلامي أو عملي أو حكي أو استهداف أو إلزام يمر عبر فعل التفكر أو بوساطة الفكر، مما يعطي للمعنى الاصطلاحي كل دلالاته العميقة.

هذا ما يشعرنا بكيفية انتقال ريكور من الاشتقاق اللغوي إلى التجربة الحية والمعاشة، أو بتعبير آخر الانتقال من النص إلى الفعل عن طريق التأمل والتأويل، وهو ما يسمح له في المجال العملي المرور من الأخلاق إلى الواجبية إلى الحكمة العملية من حيث هي انفتاح على الحياة العملية وجعلها مجالا للتفكير الأخلاقي والتجربة الأخلاقية، فالمجتمعات المعاصرة، هي مجتمعات قائمة على التقسيم إلى مجالات متباينة، فكل مجال ممأسس بشكل يجعله ينتج معاييره الخاصة به والتي تميزه عن المجالات الأخرى، ولذلك فالمشكلة الأساسية لهذه المجتمعات هي مشكلة الاندماج في مجتمع منظم، تعمل مؤسساته بشكل منتظم يقوم على الاستقلالية والتمايز، دون الدخول في صراع وتناقض وتضاد مع بقية المجالات إلى الدرجة التي تمنعه من الاندماج في خطة حياة لجماعة تاريخية تحتاج إلى إرادة عيش مشترك من أجل حياة جيدة وخيرة. هذا ما يعبر عنه ريكور في دراساته الثلاثة التي سماها " بالإتيقا الصغرى " ضمن كتابه " الذات عينها كآخر" عندما يقول " فلنسم «استهدافا أخلاقيا » «استهداف الحياة الجيدة الخيرة مع الآخر ومن أجله في مؤسسات عادلة»[2] .

لكن بانتقال ريكور من دراساته في كتابه " الذات عينها كآخر" إلى كتاب العادل، يعلن عن تصحيح المسار الذي اتخذه لنفسه، إذ يقول في بداية كتاب " التصحيح المضاعف: فبداية لم أكن قد تفطنت في تلك الحقبة إلى قوة الرابطة التي تشد تلك الإتيقا إلى الموضوع العام للكتاب، أي استكشاف الاستطاعات والعطالات التي تجعل من الإنسان كائنا قادرا وفاعلا ومتألما. ويكمن عصب المشكل في تلك القدرة المميزة لنا والتي نطلق عليها اسم عزوية، ونعني بها استعدادنا للاعتراف بمسؤوليتنا كفاعلين حقيقيين في تلك الأعمال التي تصدر عنا "[3].

هذا بالنسبة للتصحيح الأول الذي يفتتح به كتابه " العادل " في جزئه الثاني، أما التصحيح الثاني والذي يشير فيه إلى الانتقال من تاريخ المذاهب، أي من التصنيفات النظرية إلى حقل التجربة الأخلاقية، فتتم صياغته على الشكل التالي، إذ يقول " كنت أعتمد التسلسل الزمني لتعاقب الفلسفات الأخلاقية الكبرى: إتيقا الخير إتباعا لأرسطو، أخلاق الواجب

[1]- بول ريكور المرجع السابق، ص 343.

[2]-بور ريكور: المرجع السابق، ص 343.

[3]- بول ريكور، العادل الجزء 2، بيت الحكمة، ط1، قرطاج، 2003، ص 282.

ضمن الوجهة الكانطية، حكمة عملية حيال أوضاع خاصة ينعدم فيها اليقين. وقد نتج عن هذا التصنيف المستنسخ عن تاريخ المذاهب انطباع بأن هناك تجميعا وشقاقا لم يقع التحكيم فيه على نحو جيد، وتطمح الدراسة الأولى من هذا الكتاب إلى إعادة بناء كامل مجال الفلسفة الأخلاقية وفق الأغراض، متخذة محورا مرجعيا هو التجربة الأخلاقية التي هي في نفس الوقت الأكثر عمقا والأكثر اعتمادا"[1].

يعمل ريكور على فهم التجربة الأخلاقية على ضوء المعطيات التي توفرها لنا كل ممارسة عملية نقوم بها، والتي تحتوي على عناصر الاختيار من جهة، وعناصر الإلزام والاعتراف من جهة أخرى، فبين سيادة الذات وإلزام القاعدة هناك حد أوسط هو بمثابة المستوى المرجعي الذي يتوسط كل من الذات والقاعدة. يقول ريكور " ففي العلاقة بذاك المستوى المرجعي الأوسط أرى ملكوت الإتيقا ينشطر إلى إتيقا أساسية يمكن أن نعدها سابقة، وزمرة من الإتيقات الجهوية يمكن أن نعدها لاحقة"[2].

هذا الانشطار موجود في أساس التجربة الأخلاقية، وفي أساس كل ممارسة عملية وهو انشطار بين العقل والرغبة، ومن ثم أسند للعقل دور ترشيد الرغبة وعقلنتها منذ أرسطو، فأرسطو كما يقرأه ريكور لا يفكر في الرغبة إنما يفكر في إخضاعها للعقل، وهو ما يجعله -ريكور- يتساءل: "ما الذي نرغب فيه بالأساس؟ ذلك هو السؤال الجوهري فيما يبدو لي الذي يجتهد كانط على وضعه بين قوسين في عمله على تنقية الواجب تنقية عقلانية. ويقودنا هذا السؤال من جديد، من الأعلى أي أخلاق الواجب إلى الإتيقا الأساسية. ومن جهة أخرى من الناحية السفلى للأخلاقية أجد الإتيقا تتوزع إلى مجالات تطبيق متفرقة مثل الإتيقا الطبية، والإتيقا القضائية، وإتيقا الأعمال واليوم إتيقا المحيط"[3].

هكذا يذهب ريكور إلى عمق التجربة الأخلاقية، بحيث تلتقي الرغبة والعقل، ويتم وضعهما على محك الحكم الأخلاقي في مجالات فعل أو عمل محددة، إننا هنا ننزل بالمشكلة الأخلاقية من مستوى العقل الفلسفي إلى مستوى العقل العملي، أي عقلنة الرغبة المحددة بدقة وحصرها في مجال عملي محدد، وهو ما يفسح المجال أمام تعدد دوائر الحكم الأخلاقي، في إطار استهدافنا لحياة جيدة خيرة مع الآخرين ومن أجلهم في ظل مؤسسات عادلة كما يتصور ذلك ريكور.

فكل شيء يتم كما لو أن " جوهر الرغبة المتعلقة التي تجعلنا نتطلع إلى السعادة وتعمل على أن تتجسد في مشروع عيش جيد لا يتسنى له أن يفصح عن نفسه وأن يبرز للعيان ويكشف عن قواه الكامنة إلا بالمرور تدريجيا عبر محك الحكم الأخلاقي واختيار التطبيق العملي في حقول فعل محددة[4].

كل شيء هنا يجري في اطار السعي إلى تجسيد مشروع عيش جيد، وهو ما يتطلب الانتقال من المتعالي والمحايث، إلى الملائم والمتوافق مع ما يتطلبه مجال العمل الذي يجرى فيه اختبار التطبيق العملي، وفي هذا التوجه نزوع أرسطي واضح، ضد نزوع أفلاطوني ميتافيزيقي يفصل القيم والغايات الأخلاقية عن الحياة الفعلية والممارسة

[1]- بول ريكور، المرجع السابق، ص 283.

[2]- بول ريكور، المرجع السابق، ص 283.

[3]- بول ريكور، المرجع السابق، ص ص 283 -284.

[4]- بول ريكور، المرجع السابق، ص 284.

العملية، لكن هذا يتم في سياق تطور علمي تجريبي، يغير تصوراتنا عن الحياة الإنسانية والأخلاقية بشكل عميق من الناحية الأنثروبولوجية.

لذلك يقول ريكور " إن ما يتعلق الأمر به هنا بصفة غير مباشرة هي تلك الضمنيات الأنثروبولوجية التي كنا قد شددنا من قبل على أهميتها بالنسبة إلى الحكم الأخلاقي، وموضع الاهتمام في هذا المجال هو علاقة هذه الضمنيات بروح البحث الذي لا يعبأ بالقيود وأشكال الرقابة. إنه ذلك الضرب من الخطاب الذي تتداوله لجان الإتيقا فيما يخص مجال الحياة في المقام الأول، ولكن كذلك أيضا الممارسة القضائية والجنائية ومجال الأعمال والمال.[1]

يتسع مجال الحكم الأخلاقي ليشمل جميع مجالات الفعل، وفي مقدمتها الموقف من الحياة، والتساؤل عن حدود العلم التجريبي وتدخل المسؤولية الإنسانية، بالمعنى الذي يجعل من المتعذر الحديث عن معرفة علمية، متحررة من كل مضمون أخلاقي، أي من كل تأثير في مجال القيم الأخلاقية والإنسانية، بما يؤدي إلى نسبيتها وتعددها.

إن أعمال مايكل والزر MICHAEL WALZER وبول ريكورPAUL RICOEUR ولوك بولتانسكي BOLTANSKI ولوران تيفينو LAURONT THEVENOT حاولت أن تحلل هذه القيم التي تختلف في كل مرة بحسب المجالات التي تطبق فيها . فعلى سبيل المثال، يمكننا أن نعتبر أن المبادئ الكونية للعدالة والمساواة لها معنى في ميدان القضاء، أما في الحياة العائلية فهناك اعتبارات أخلاقية مختلفة هي التي تسود. كذلك فإن وجود أدوار اجتماعية مختلفة يتطلب وجود معايير مختلفة للسلوك، إن كنا نبحث بالأحرى عن تناغم بين كل هذه المعايير فإن هذه الأدوار يمكن أن تطلب منا، لأسباب أخلاقية، أشكالا مختلفة للعمل"[2].

هذا يقودنا إلى طبيعة مجتمعاتنا المعاصرة، التي يغلب عليها الطابع التكنولوجي والتنظيم التقني، بحيث تحول العلم من معرفة نظرية لقوانين العالم الفزيائي إلى تقنيات عملية للتحكم في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والتربوية، فأصبح العلم أداة للتحكم في هذه المجالات، أي أصبحت له سلطة خارجة عن مجاله الأصلي، مما أدى إلى جعل المعرفة العلمية قيمة في حد ذاتها، تفرض نفسها على بقية القيم.

إن هذا الانزياح هو ما جعل جاكلين روس JACLINE RUSS ترى أننا نعيش " في عصر اندثرت فيه المعايير التقليدية. عصرا تنقصه الأسس والقواعد. تبتكر الأخلاقيات المعاصرة في فراغ مطلق، بما أننا نجهل في الواقع ما يسمح لنا بالقول بأن قانونا ما عادل، أو أن وجوبا ما، يفرض نفسه. ولماذا هذا الفراغ؟ إنه يولد من المرض الحديث الذي يتمثل في توغل العدمية التي تعني " وفاة الإله: ...هكذا ظهر الشك في القيم. أخيرا من التحولات التي زعزعت أسس عالمنا، نشير إلى الانقلاب الجزئي للتكنولوجيا إلى خطر. ولدت التكنولوجيا الحديثة أخطارا وخوفا مس حتى كينونة الإنسان."[3]

---

[1]- بول ريكور، المرجع السابق، ص 300.

[2]- مونيك كانتو- سيبربيرو روفين أدجيان، فلسفة الأخلاقية ، ترجمة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، 2008، ص ص 101 – 102.

[3]- جان فرانسوا دورتيي، فلسفات عصرنا، ترجمة إبراهيم صحراوي، دار العربية للعلوم، منشورات الإختلاف، ط1، بيروت، 2009، ص 265.

لم تكن للعلم بعد أن تحول إلى نسق نتائج مادية فحسب، بل كانت له نتائج أقوى على الوجود الإنساني ذاته، الذي أصبح يستمد رؤيته لذاته وللعالم الذي يعيش فيه من داخل نسق العلم كطريقة حياة، من هنا يتساءل بول ريكور، " ماهي بالفعل، حسب هابرماس، الإيديولوجيا المسيطرة في العصر الحاضر إنها الإيديولوجيا العلمية-التكنولوجية."[1]

لم تعد الإيديولوجيا مجرد أفكار نظرية موجودة في أذهان أصحابها، بل أصبحت بفضل التطور الصناعي والتقني ذات آثار عميقة على الوعي بفضل ممارسات الناس التي أضحت خاضعة للوسائل التكنولوجية بشكل يومي " فالمجتمع الصناعي الحديث، حسب هابرماس، قد عوض المشروعيات التقليدية ومعتقدات الأساس المستعملة كتبرير للسلطة، بإيديولوجيا العلم والتكنولوجيا، وفعلا فإن الدولة الحديثة لم تعد دولة منذورة لتمثيل مصالح طبقة قاهرة، وإنما تعمل على إزالة الخلل الوظيفي للنسق الصناعي....فالملمح الغالب على النسق هو إنتاجية العقلنة نفسها، مندمجة في الحاسوب، وعندئذ فإن ما يحتاج إلى المشروعية هو صيانة النسق نفسه وتنميته. ولهذا الغرض بالذات تصلح الآلة العلمية- التكنولوجية التي انتصبت إيديولوجيا."[2]

هكذا تحول العلم إلى ممارسات عملية، تطرح على الحياة الإنسانية تحديات حقيقية، فهو مجال للاكتشاف والاختراع، وليس مجالا للتفكير في نتائج تلك الاكتشافات والاختراعات، لأنه يعتبر ذلك خارج حدوده، وبالتالي فلا مسؤولية له عليه، وبما أنه غير مسؤول فمجاله غير محدود، باعتباره مجالا تقنيا وعلميا، وهكذا نجد أنفسنا أمام مشكلة الحدود في العلم، فنتساءل مثلا " أي حدود للعلوم التقنية، كما تسمى اليوم، وخاصة علوم الكائنات الحية؟ أي حدود للبيولوجيا؟ وفي أدق، أي حدود لعمليات التعديل الوراثي على الخلايا الجنينية، تلك التي تنقل السمات الوراثية للبشرية؟ أو حدود للاستنساخ المطبق على الجنس البشري؟

هنا مفارقة العلم، فبقدر ما هو يعلن عن محدوديته، إلا أنه يعلن في الجهة المقابلة، أنه لا يمكنه أن يعرف حدود نشاطه، إلا في إطار احتمالات تطوره وتقدمه من الناحية التقنية المحضة، وليس من الناحية الإنسانية والأخلاقية، لهذا قال هيدغر أن: "العلم لا يفكر: أي لا يتساءل عن ماهيته أو عن غاياته الأخيرة، فلا يهتم بمشكلة الأصل والغاية، والأمر لا يتعلق هنا بتطور أو عدم تطور هذه العلوم إنما يرتبط بطريقة تفكيرها وفهمها وتصورها لمجالها الإدراكي الذي حددته لنفسها، فهي غير معنية بالتصورات الميتافيزيقية والأخلاقية والأنثروبولوجيا، ولذلك ليست معنية بالإجابة عن التساؤلات التي تطرحها أصلا، مهما بلغت من التقدم والتطور العلمي والتقني.

لقد دخل العلم التقني حتى إلى مجال الحياة، تحت غطاء الطب والبيولوجيا، وأصبحنا نتحدث عن إمكانية خلق الحياة، ومع ذلك، فإذا أخذنا الاستنساخ على سبيل المثال، وحاولنا أن نتساءل عن حدود لا يمكن أن يبلغها أو يتجاوزها." فالبيولوجيا تنبئنا بكيفية القيام بذلك، ولكن ليس إذا كان ينبغي القيام به، تنبئنا البيولوجيا بما هو ممكن

[1]- بول ريكور، من النص إلى الفعل، ترجمة محمد برادة، حسان بورقية، مكتبة دار الأمان، ط1، الرباط، 2004، ص 261.

[2]- بول ريكور، من النص إلى الفعل، المرجع السابق، ص261.

أو غير ممكن بيولوجيا. أما تعيين حد، قدر الممكن، لا ينبغي للبيولوجيا أن تتخطاه مهما كانت الأسباب، فهذا أمر تعجز عنه البيولوجيا، شأن العلوم كافة. أي حدود للبيولوجيا؟ البيولوجيا لا تجيب."[1]

هكذا ينبني النسق العلمي على فرضية، الممكن وغير الممكن، ولا يهتم بالقطعيات الأخلاقية والممنوعات الاجتماعية أو السياسية أو الدينية، فالعلم بهذا المعنى لا يضطر لمراعاة القبليات والبعديات، وبالتالي فهو لا يبحث عن حدود خارجه بل حدوده متضمنة في طبيعة نشاطه وحركته إلى الأمام وفقا لمنطقه الداخلي الذي يهتم بمسائل من قبيل الذاتية والغيرية والعيش الجيد والعدالة، وكل ما يرتبط بما يمكن تسميته بجانب " المصلحة ".

لذلك يتساءل ريكور " إذا كان وصف الإيديولوجيا الحديثة هذا مقبولا، فماذا يعني بلغة المصلحة؟ يعني أن النسق – الأصغر للعمل الأدوي قد كف عن أن يكون نسقا أصغر، وأن مقولاته قد غمرت فضاء العمل التواصلي. وفي هذا يمكن " الترشيد" الشهير الذي يتحدث عنه ماكس فيبر: ليس فقط أن العقلنة تكتسح مجالات أخرى للعمل الأدوي، بل إنها تربط إليها ما هو متصل بالعمل التواصلي. وكان ماكس فيبر قد وصف هذه الظاهرة بكلمتي " انجلاء السحر " و"نزع طابع الألوهية "[2].

إن العلم كتقنية، جعل العقل أداة للتقنية، يفكر حسب مقتضياتها ومنطلقاتها، ويفقد أي قدرة على الاستقلالية، ومن ثم فهو لم يعد ملكة للتفكير الميتافيزيقي الفلسفي المجرد، بل تحولت التقنية إلى منطق للفهم والتفكير يحد من قدرات العقل النظرية والعملية على السواء، وعليه فإذا كان وصف فيبر للإيديولوجيا الحديثة من حيث هي ترشيد ورفع للسحر عن العالم، فإن هابرماس " فيصفها على أنها نسيان وضياع للاختلافات بين صعيد العمل الأدوي الذي هو أيضا صعيد الشغل، وبين صعيد العمل التواصلي الذي هو أيضا صعيد المقولات المقبولة، والتبادل الرمزي، وصعيد بنيات الشخصية وإجراءات القرار المعقول."[3]

هكذا تظهر المعرفة العلمية التقنية بأنها محايدة وموضوعية، وغير ذات صلة بكل ما هو إيديولوجي وعقائدي، لكنها من حيث لا تدري أصبحت تشكل إيديولوجيا مهيمنة على كل الإيديولوجيات الدينية والسياسية والفلسفية، إذ أنها تعتبر مقياسا ومعيارا للمعقولية في المجتمع الصناعي الحديث، فإذا كانت الإيديولوجيا تقوم بوظيفة الدمج والتوحد ومن ثم الإخضاع للسيطرة والهيمنة بأشكال وطرق مختلفة متوارية خلق الغايات والأهداف السامية، فهذا هو ما تقوم به التقنية متوارية خلف ستار الموضوعية والحياد باسم العقلانية العلمية المبسوطة على مستوى جميع المجالات.

فعلى الرغم مما يبدوا من اختلاف وتمايز المجالات في المجتمع الصناعي الحديث، إلا أن المنطق السائد الذي يخترقها جميعا، هو منطق واحد، منطق الرضوخ لقواعد ومبادئ تعتبر صائبة وغير قابلة للمساءلة أو المراجعة أو بالأحرى غياب النقد. لذلك يقول ريكور" المسألة الإغريقية القديمة متصلة ب " العيش الجيد " محذوفة لصالح اشتغال نسق مستخدم. إن مشكلات الممارسة المرتبطة بالتواصل- خاصة الرغبة في إخضاع الاختيارات السياسية الكبرى للمناقشة

[1]- سبونقيل أندره كونت، المرجع السابق، ص ص 45، 46.

[2]-بور ريكور، من النص إلى الفعل، المرجع السابق، ص261.

[3]- بول ريكور، المرجع السابق، ص 261.

العمومية وللقرار الديمقراطي- لم تختف، إنها مستمرة لكنها مكبوتة. وبالضبط لأن إلغاءها لا يتم بكيفية آلية، ولأن الحاجة إلى إضفاء المشروعية تبقى غير محققة، فإن هناك دائما حاجة إلى إيديولوجيا لإضفاء المشروعية على السلطة التي تضمن اشتغال النسق، واليوم يضطلع العلم والتقنية بهذا الدور الإيديولوجي"[1].

إن التقنية لا يمكنها تعويض الإيديولوجيا، رغم أنها قد تخفف من أهميتها في الحياة الإنسانية، لذلك يرى ريكور، أن وظيفة الدولة" تكمن في هذه الوظيفة التي تتحدد في مد الجسور بين تراثات ومشاريع يهددها غياب الذاكرة الجماعية المميزة للعقلانية الأدائية الخالصة، لأن التقنية لا ماضي لها، إذ تمحو آثارها كلما حققت تقدما، ولا تضع نصب عينيها إلا الأداة القادمة التي تكون أكثر تطورا من سابقتها. والدولة على وجه التحديد هي ما يقاوم هيمنة تكنولوجيا بلا ذاكرة، وهي تعمل على التوفيق بين موروث الأجيال والمشاريع الحديثة المصطبغة بصبغة الأسواق، ومن ثم بالإنتاج والاستهلاك وأوقات الراحة والتسلية"[2].

بعبارات أخرى، الدولة ليست مجرد أداة لتحقيق النظام والانسجام الاجتماعي، بل هي كيان روحي معنوي وأخلاقي، منبثق عن ثقافة وتراث مجتمع معين، وبالتالي فهي تستهدف غايات وأهداف أخلاقية وإنسانية، لذلك فهي تعبر عن حاجة حيوية لدى الإنسان، ككائن حي يسعى إلى التكيف مع محيطه.

يقول ريكور في موقفه من البيوإتيقا" تشدد دراستي على التوجه العلاجي للبيوإتيقا من حيث إنه مغاير للفرع الموجه نحو البحث. فالتوجهان يحملان والحق يقال بعدا عمليا، إما في خدمة المعرفة والعلم وإما بهدف المعالجة والإشفاء. بهذا المعنى، كلاهما يثير مسائل إيتيقية بما أنهما يتعلقان بتدخلات مقصودة في سيرورة الحياة الانسانية وغير الانسانية. فما يبدو خاصا بالمقاربة العلاجية هو أنها تستثير أحكاما عائدة إلى جملة من المستويات المختلقة، المستوى التدبيري (لفظة prudentia تمثل ترجمة للفظ اليوناني phronesis) والمستوى الأدبياتي أما المستوى الثالث، فيتعلق بارتباط البيوإتيقا بأحكام ذات طابع تفكري مركزة على محاولة شرعنة الأحكام التدبيرية والأدبياتية"[3].

يهتم ريكور بالبيوإتيقا في قدرتها على معالجة المشكلات المطروحة في المجالات الطبية والقضائية، أي في المجالات العملية، لذلك يقول في حوار له " نحن أكثر فاعلية لما نشارك في التأمل في مجموعات متعددة الاختصاصات. كان لي في السنوات الأخيرة حظ العمل مع ثلاث مجموعات متشابهة. والواقع أن العدالة وبالأخص الجزائية- والطب والتاريخ هي ثلاثة ميادين تجبر على استعمال مدونة محكومة بمنطق الاحتمال وليس بمنطق الدليل للوصول إلى قرار واضح."[4]هكذا يرى ريكور أن الحكم الطبي أو الحكم القضائي أو الحكم التاريخي ما هو إلا حكم احتمالي وليس حكما قطعيا قائما على الدليل والبرهان القاطع، فحل المشكلات المطروحة في هذه المجالات، يتم بواسطة النقاش والحوار والتأمل المتعدد الأبعاد، وفقا للمستويات المشار إليها. ففي المجال الطبي " إن الشعور بالتقدير الشخصي هو مهدد بشكل أساسي من طرف حالة التبعية التي تسود في المستشفى. فكرامة المريض ليست مهددة على مستوى اللغة فحسب، بل هي مهددة

[1]- بول ريكور، المرجع السابق، ص 261.

[2] - بول ريكور، الإنتقاد والأعتقاد، ترجمة حسن العمراني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011، ص11.

[3]- بول ريكور، العادل الجزء 2، المرجع السابق، ص ص 559 – 560.

[4]- جان فرانسوا دورتي، فلسفات عصرنا، المرجع السابق، ص 106.

بكل ضروب التساهل مع التعود والغثاثة والفظاظة في العلاقات اليومية بين أعضاء السلك الطبي والأشخاص المقيمين في المستشفى. والكيفية الوحيدة للتصدي لهذه التصرفات المهينة هي العودة إلى المقتضى الأساسي لميثاق العلاج، نعني إلى إشراك المريض في خطة علاجه، أو بعبارة أخرى، العودة إلى الميثاق الذي يجعل من الطبيب والمريض حليفين في مقاومتهما المشتركة للمرض والمعاناة"[1].

يتحول هنا وضع المريض من وضع عجز وقصور إلى وضع شخص له كرامة وتقدير ذاتي، بحيث يشعر أنه قادر على المشاركة في استعادة وضعه الطبيعي، بمساعدة الآخرين واعترافهم له بكرامته واستقلاليته من حيث هو فرد بعينه يتم علاجه من طرف طبيب بعينه بناء على الثقة المتبادلة بينهما، بحيث تتجلى ثقة المريض في الطبيب من خلال طلب العلاج على يديه، بينما تتجلى ثقة الطبيب في المريض من خلال إشراكه في الوصول إلى التخلص من المعاناة والألم، وهذا ما يسميه بول ريكور بالمستوى التدبيري للحكم الطبي، لكن سرعان ما يتم الانتقال من المستوى التدبيري إلى المستوى الأدبياتي للحكم الطبي الذي يتم معه الانتقال من التشخيص إلى التعميم، أي من العلاقة بين طبيب بعينه ومريض بعينه إلى كل طبيب وكل مريض، مما يجعلنا نقف على جهة " تلتقي فيها الإتيقا الطبية الموجهة إلى العيادة بالإتيقا الطبية الموجهة إلى البحث. هذان الفرعان يشكلان معا فعليا ما يمكن تسميته اليوم بالبيوإتيقا التي تتضمن، فضلا عن ذلك، بعدا شرعيا يقع التأكيد عليه بقوة في الوسط الأنغلو- ساكسوني الذي يفسح المجال لتكون مفهوم البيوقانون القريب العهد نسبيا...فتطورات الطب تتوقف فعليا بشكل واسع على تطورات العلوم البيولوجية والطبية. والسبب في ذلك هو أن الجسد الإنساني هو في نفس الوقت لحم لكائن شخصي وموضوع تقصي تمكن ملاحظته في الطبيعة. فبسبب من كيفيات فحص الجسد الإنساني تخصيصا، حيث يتدخل التجريب، يمكن للنزاعات أن تبرز، بما أن المشاركة الواعية والإرادية للمرض هي موضوع الرهان."[2]

إن هذا النزاع يرتبط في الحقيقة بميلاد هذا الذي نسميه Bioétique بيوإتيقا أو الأخلاق الحياتية، بحيث تصبح علوم البيولوجيا والطب هي مقياس ومصدر القيم بدل المصادر التقليدية كالعقل أو الدين، فكلمة أخلاق حياتية، ولدت في أمريكا. وتحولت تحولا عميقا بانتقالها إلى المفردات الذائعة. وقد ابتكرها عالم السرطان (بوتر) R.POTTER وكانت تدل عنده على مشروع استخدام العلوم البيولوجية الهادفة إلى تحسين صفة الحياة- وقد ذاعت كلمة أخلاق الحياة Bioétique في اللغة الفرنسية منذ أوائل الثمانينات، وذلك نتيجة تقدم علم الحياة. ومن الملاحظ أن أخلاق الحياة قد انتشرت ابتغاء تطلع ذرائعي وتقني بأكثر منها في منظومة قيم تأملية: فقد ارتبطت بادىء ذي بدء، بتفاؤل علموي"[3]إن ارتباط الأخلاق الحياتية أو البيوإتيقا، بتحسين صفة الحياة أو تحسين النسل يخفي وراءه صعوبات مترتبة عن نتائج العلم في هذا المجال الخطير، مجال البيولوجيا والهندسة الوراثية، وانعكاساتها على القيم الإنسانية، كالكرامة الإنسانية والحرية الإنسانية والمساواة والعدالة، وهذا في الوقت الذي يريد العلم " أن يكون حياديا

[1]- بول ريكور، العادل ج2، المرجع السابق، ص 565.

[2]- بول ريكور، العادل ج2، المرجع السابق، ص 570.

[3]- جاكلين روس، الفكر الأخلاقي المعاصر، ترجمة عادل العوا، عويدات للنشر والطباعة، بيروت – لبنان ط 1، 2001، ص 110.

من الناحية القيمية؟ ذلك أن من الممتنع في نظر العلم استنتاج معايير أخلاقية بدءا من حوادث تسمى موضوعية وعلمية، ومن ثم، فإن المعايير تبعد إلى مجال ذاتي ولاعقلاني.[1]

لكن ماهو محل إشكال هنا، هو اعتبار الحياة واقعة موضوعية وطبيعية، لا علاقة لها بمسألة القيم، والأمر الذي يشير الدهشة والإستغراب، لأن الحياة هي إنسانية، والحياة حتى وإن تصورناها في صيغتها البيولوجية، فهي حياة غير منفصلة عن كينونة الكائن البشري، والواقع أن كلمة أخلاق حياتية" تصدر عن أخلاق نظرية Etiqueوعن كلمة Bios (حياة: باللغة الإغريقية)، لذلك فإنها قد تدل على تفكير في القيم الخاضعة للحياة Bios أو تدل على ما وراء أخلاق تعنى بالمراهنات وبعقابيل علم الحياة والطب. فهي إذن كلمة مبهمة ومثيرة للفضول! ترى هل الإنسان بوصفه فاعلا وشخصا أم الإنسان بوصفه حيا هو الذي يشكل موضوع الأخلاق الحياتية؟[2].

إن هذا الغموض هو مثار النزاع الذي يشير إليه بول ريكور، والذي يتعلق بما يسمى الأخلاق الطبية، والتي ترغب في إقامة القيم الأخلاقية على العلوم الطبية، وإذا كان مفهوم العلم يتأسس على الممكن وغير الممكن، فإن مفهوم الأخلاق يتأسس على ما هو مشروع، فكيف إذا يمكن إقامة الأخلاق على أساس العلم؟ وكيف نفصل أو نميز بين الحياة باعتبارها ظاهرة طبيعية وبين الحياة باعتبارها قيمة تستحق التقدير والاحترام؟

بل إن " التطبيقات الطبية التي تخص ميدان علم الأحياء وعالم المورثات تطرح اليوم قضايا أخلاقية من نوع آخر. إن الأمر لا يتعلق ب«التجريب» على الإنسان بل «تغيير» الإنسان، لا بل بهتك حرمات جوانب أساسية فيه لم يكن يطالها العلم من قبل، جوانب الجنس والحياة والموت...إن ما تحقق، وما هو في طريق التحقق في ميدان علم الأحياء يضع الباحثين الآن أمام إمكانية التحكم في ثلاثة ميادين أساسية في حياة البشر: ميدان الإنجاب والنسل (الجنس)، وميدان الوراثة، وميدان العقل والذكاء (الحياة والموت). والمسألة الأخلاقية المطروحة هنا، تتلخص في السؤال التالي: إلى أي مدى يجوز تسخير العلم للتحكم في هذه المجالات؟ [3]

هذا هو لب المسألة إذا كان العلم يتحكم إلى ما هو ممكن وما هو غير ممكن، بداعي الموضوعية والحياد القيمي، فما هو مصير القيم الأخلاقية التي تحتكم إلى ما يجوز وما لا يجوز في ظل هذا النسق العلمي التقني؟ بما أن هذا النسق يرفض أي احتكام لقيم الصواب والخطأ أو الخير والشر، فلا بد من تدخل عناصر أخرى من خارجه، إنه " النسق القانوني السياسي، الذي يقوم من داخله، على التعارض بين ما هو شرعي وما هو غير شرعي قانونيا، هناك ما يسمح به القانون (الشرع) وما يحظره القانون (غير الشرعي) سياسيا، هناك من هم مؤهلون لسن القانون (الأغلبية) ومن هم غير مؤهلين لسن القوانين (الأقلية)".[4]

رغم أن العوامل القانونية والسياسية في المجتمعات ديمقراطية، قد لا تلعب الدور الحاسم في المسائل الأخلاقية، خاصة عندما تتداخل مع المسائل العلمية، إلا أن تدخلها يبقى مهما وضروريا، للحد من سلطة العلم

[1]- جاكلين روس، الفكر الأخلاقي المعاصر، المرجع السابق، ص68.

[2]- جاكلين روس، الفكر الأخلاقي المعاصر، المرجع السابق، ص ص 110- 111.

[3]- محمد عابد الجابري، قضايا في الفكر العربي المعاصر، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 2003، ص 65.

[4]- سبونقيل أندره كونت، هل الرأسمالية أخلاقية، ترجمة بسام حجار، دار الساقي، ط1، الكويت، 2005، ص48.

وتقنياته، في تأثيرها الخطير على الحياة الإنسانية، لذلك تم سن قوانين " تضمن أولوية الشخص، وتمنع كل عدوان على كرامته، وتكفل احترام الكائن البشري منذ بدء الحياة، كما تعطي للحاكم الحق باتخاذ جميع التدابير لمنع أو وقف العدوان اللاشرعي على الجسد البشري أو الحيلولة دون كل سوء لا شرعي يمس عناصره أو إنتاجه إلا عند ضرورة معالجة الشخص"[1].

على الرغم من أهمية القانون والسياسة في الحد من خطورة العلم في انحرافه نحو مسارات غامضة النتائج، وربما بأهداف وأغراض غير بريئة، إلا أن العوامل الأخلاقية والإنسانية في بعدها الفلسفي العميق لها أهمية بالغة في وضع حد لنتائج العلم ذات المنحى المادي المحض، (فاحترام الحياة) وهو أساس آخر للأخلاق الحياتية، ينبغي أن يكون محددا بكل صرامة، وأن يحظى بقبول فلسفي بالمعنى الصحيح. إن احترام الحياة لا يعني الرجوع إلى مجرد ذات بيولوجية، بل هو (أخذ كيفية) الحياة بعين الاعتبار، الحياة كما يجب أن يحياها الشخص".[2] إن الأمر يتعلق بالموقف من الحياة، هل هي مجرد كيان مادي نتصرف فيه كما نشاء، أم هي كائن معنوي له حرمته وقداسته أو بالأحرى كرامته التي يجب أخذها بعين الاعتبار، سواء في المجال البحثي الذي يستهدف تطوير الطب أو في المجال العلاجي الذي يستهدف إيجاد دواء للألآم والمعاناة التي يتعرض لها المريض من حيث هو شخص في حاجة إلى الشفاء.

هكذا " ندرك أن [تحسين النسل] أمر مدان إدانة صارمة، وهو مذهب اجتماعي يرمي إلى تحسين العرق « النقي » وإلى حذف الآخرين" [3].

بهذا ننتقل من الأخلاق الحياتية إلى الأخلاق العرقية، فيتم الانتصار لحياة على حساب حياة أخرى، وتصبح الحياة صناعة بشرية، يتم توزيعها بشكل ظالم وعنصري، بل تتحول إلى تجارة تخضع لمنطق السوق القائم على العرض والطلب، بشكل متعسف، تتحكم فيه يد خفية، تستخدمه كما تشاء، إننا هنا نتحول من مبادئ للعدالة إلى اجتراح وسائل علمية وتكنولوجية للانتقام من حياة أفراد وأعراق اتخذنا منها موقفا دونيا، للقضاء عليها. في سياق هذا الصراع والنزاع الذي يخترق الطبيعة البشرية، في إطار تحليله لإصدار الحكم في الفضاء القانوني والفضاء الطبي يقترح ريكور شكلا من أشكال العلاقة بين الإتيقا الطيبة وإتيقا القضاء، إذ يقول " إن الحكم الطبي يضيء بعدا من أبعاد القضائي الذي بقي في الظل؟ الحكم القضائي كما قلنا، يضع حدا للمحاكمة في حرم المحكمة. هذا صحيح لأن شيئا ما قد انتهى، والعدالة قالت كلمتها. لكن حكاية أخرى تبدأ بالنسبة إلى المحكوم عليه، هي حكاية العقوبة، حينئذ يطرح سؤال هو سؤال غائية العقوبة. أغايتها المعاقبة وجبر الضرر والجرم وإرضاء الضحية فحسب؟ أم حماية النظام العام؟ أليست الغاية أيضا هي إعادة تأهيل المحكوم عليه، ومرافقته عند الاقتضاء من السجن إلى الحرية، أي إعادة تمكينه من إتمام حقوقه؟ "[4].

---

[1]- جاكلين روس، الفكر الأخلاقي المعاصر، المرجع السابق، ص117.

[2]- جاكلين روس، الفكر الأخلاقي المعاصر، المرجع السابق، ص 46.

[3]- جاكلين روس، الفكر الأخلاقي المعاصر، المرجع السابق، ص 117.

[4]- بول ريكور، العادل ج2، المرجع السابق، ص ص 590-591.

يرى ريكور أن الغاية النهائية لإصدار الحكم القضائي هي التي تحدد مسار إجراءات المحاكمة، لذلك يجري الأمر بشكل يتحرى العدالة والإنصاف ويتجنب الانتقام، أي يتم التزام التجرد والنزاهة في المحاكمة أي التزام الإنسانية أو بالأحرى عدم إسقاط صفة الإنسانية عن الشخص المتهم بارتكاب مخالفة قانونية، ومراعاة حقوقه والحفاظ على حريته وكرامته، ولذلك يقول: "إذا كان الأمر كذلك حقا، فإن مسألة الغائية البعيدة للعدالة لا بد أن تثار. فإذا كانت الغائية القريبة تتمثل في حسم نزاع ما. ألا تتمثل الغائية البعيدة في إعادة ترسيخ الرابطة الاجتماعية وفي وضع حد للنزاع وفي إقامة الوئام؟ حينئذ الحكم الطبي هو الذي يضيء الحكم القضائي: ويبدو كامل الجهاز القانوني مشروعا ضخما لعلاجات الأمراض الاجتماعية، في كنف احترام واختلاف الأدوار"[1].

كعادته يأخذ ريكور موقفا أوليا من المشكلات المطروحة، فهو ينطلق من مأساوية الوضع البشري، بسبب غموض السياق الذي يتحرك بداخله الكائن البشري، والذي يغلب عليه طابع النزاع والتصارع، ولذلك فلا يمكن الحديث عن حسم قائم على الدليل والبرهان، إنما هناك إمكانية لتسوية هذه النزاعات عن طريق توافقات ومعقوليات متباينة، أي عن طريق حوارات موسعة، فالتسويات التي وضعها ريكور تحت راية مفهوم " « الوفاق التقاطعي » و« الخلافات المعقولة » تشكل الردود الوحيدة الممكنة التي تتوفر عليها المجتمعات الديمقراطية المجابهة لتباين مصادر الأخلاق المشتركة." [2]

[1]- بول ريكور، العادل ج2، المرجع السابق، ص 591.

[2]- بول ريكور، العادل ج2، المرجع السابق، ص 578.

- المراجع والمصادر:

- بول ريكور، الإنتقاد والأعتقاد، ترجمة حسن العمراني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011.

- بول ريكور. الذات عينها كآخر، ترجمة جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت ، 2005.

-- بول ريكور، من النص إلى الفعل، ترجمة محمد برادة، حسان بورقية، مكتبة دار الأمان، ط1، الرباط، 2004.

- بول ريكور، العادل الجزء 2، بيت الحكمة، ط1، قرطاج، 2003

- جان فرانسوا دورتي، فلسفات عصرنا، ترجمة إبراهيم صحراوي، دار العربية للعلوم، منشورات الإختلاف، ط1، بيروت، 2009.

- جاكلين روس، الفكر الأخلاقي المعاصر، ترجمة عادل العوا، عويدات للنشر والطباعة، بيروت – لبنان ط 1، 2001.

- سبونقيل أندره كونت، هل الرأسمالية أخلاقية، ترجمة بسام حجار، دار الساقي، ط1، الكويت، 2005. - مونيك كانتو- سيبربيرو روفين أدجيان، فلسفة الأخلاقية ، ترجمة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، 2008.

-- محمد عابد الجابري، قضايا في الفكر العربي المعاصر، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 2003.

مهارات القائم بالاتصال في القنوات الفضائية الجزائرية ومدى نجاحها في التأثير على الجمهور

بلحميتي محمد جامعة سيدي بلعباس – الجزائر-

الملخص:

لقد شهدت البشرية عدة تطورات عبر التاريخ ولعل من أبرز مظاهر حضارة اليوم التقدم التكنولوجي الهائل وتعدد وسائل الاتصال الجماهيري والتي تصل إلى ملايين البشر في آن واحد – تلح الحاجة إلى وجود مقدمي برامج تلفزيونية أكفاء يحملون على عاتقهم نقل الحقائق، وإبراز الأحداث وتلبية طلبات الجماهير بروح من الصدق والمسؤولية. والمقدم (القائم بالاتصال) هو حلقة الوصل بين المادة والمتلقي. فهو يقوم بدور مهم في إنجاح برامج التلفاز وذلك من خلال بعث رسالته لجمهور المتلقين بطريقة صحيحة بحيث يحقق من خلالها هدف عملية الاتصال يتطلب قدرته على التحكم بحركاته وايماءاته وطريقة كلامه ونظراته والكثير من لغة الجسد، ناهيك عن احترافه التعامل مع المعدات التقنية مثل الكاميرا والميكروفون، إضافة إلى التدرب على فنون عمليات الاتصال بنوعيه اللفظي وغير اللفظي. وبالتالي نجاح القناة في تحقيق نسبة عالية المشاهدة.

الكلمات المفتاحية: القائم للاتصال، الاتصال اللفظي وغير اللفظي، وسائل التكنولوجيا الحديثة.

Résumée: L'humanité a été témoin de plusieurs développements au cours de l'histoire. L'une des manifestations les plus importantes de la civilisation actuelle est peut-être l'énorme progrès technologique et la multiplicité des moyens de communication de masse - atteignant des millions de personnes en même temps- il est nécessaire que les programmateurs de télévision compétents portent les faits, mettent en évidence les événements et répondent aux exigences des masses dans un esprit d'honnêteté et de responsabilité. L'homme des médias est le lien entre les médias et le destinataire. Il joue un rôle important dans le succès des programmes de télévision en envoyant son message à l'auditoire des destinataires d'une manière correcte pour atteindre le but du processus de communication nécessite sa capacité à contrôler ses mouvements et ses gestes et la manière de ses paroles et son langage corporel Tels que la caméra et le microphone, ainsi que la formation dans les arts des processus de communication verbale et non verbale. Et donc le succès de la chaîne à atteindre un taux de visionnage élevé.

المقدمة:

الانسان كائن اتصالي لأنه اجتماعي بالطبع، والاتصال كما يراه كل من "شارلز كولي" و "جون ديوي" هو عملية تفاعل اجتماعي بين الناس، ويتم الاتصال بين الناس عن طريق تبادل الأفكار والمشاعر والخبرات[1]، وأداة الاتصال بين الناس هي اللغة التي تكون إما منطوقة أو مكتوبة أو اشارات أو لغة الجسم. وللاتصال أشكالا عدة، فيكون تارة على مستوى نفسي أو شخصي وتارة أخرى يكون جماهيريا عبر وسيلة اعلامية مثل الصحف والاذاعة والتلفزيون. ولعل الطفرة التي أحدثتها الثورة التكنولوجية في مختلف المجالات و خاصة مجال الاتصالات فيما يخص الأقمار الصناعية ساهمت بشكل أو بأخر في تطوير العمل الاعلامي في العالم و هذا يدفعنا للقول بأن وسيلة التلفزيون كوسيلة اتصال جماهيرية سواء كان الارسال أرضي أو فضائي لم تعد مجرد أداة لنقل الأخبار المصورة، مسجلة أو مباشرة عبر الاقمار الصناعية بل أصبحت تتميز بقدرة خارقة على الإقناع والتأثير والسيطرة على جميع أفراد المجتمع إلى درجة جعل "مارشال ماكلوهان" يرى إن التلفزيون كأداة أهم من مضمونها فالناس يشاهدون التلفزيون مهما كانت البرامج المذاعة بحكم أنه يفرض سيطرته على البشر[2]. وعليه نطرح الإشكالية التالية: هل اختيارنا لقناة تلفزيونية دون غيرها يعتمد على قوة حضورها الاخباري، أو سعيها للوصول إلى الحقيقة، أو أن هناك عوامل أخرى تتعلق بجاذبية بعض مقدمي البرامج في القناة و مهاراتهم الذاتية ؟

المقدم (القائم بالاتصال) في التلفزيون:

الصحفي، يمثل حلقة مهمة من حلقات بناء ونشر الرسالة الاعلامية بالنسبة للصحافة، فالأخبار- أهم ما تقدمه الصحافة اليومية – تعد محصلة ما يحصل عليه الصحفي من مصادره، و يقدمه للمتلقي بعد تدقيق و اختيار و صياغة ما سيتم نشره، ثم نشر هذه الأخبار على مسؤوليته المعنوية و القانونية[3] فهو الذي يحترف نقل المعلومات و تقديمها بصوته و مهاراته الشخصية إلى الجماهير بواسطة التلفزيون، ولعل الهدف الرئيسي لهذا المقدم نقل المعلومات و الأفكار و الأحاسيس و المشاعر إلى الأخرين بأقصى ما يستطيع من التأثير و الفاعلية، و إذا كان ذلك هو دور المقدم كقائم بالاتصال، فإن نجاحه في هذه المهمة يعتمد على إمكانياته و مهاراته الشخصية و كذا توجهاته السياسية و الثقافية و قدراته التقنية في بث الرسالة الاتصالية[4]. وعموما فقد أشار "ديفيد بيرلو" إلى مجموعة من الشروط الواجب توافرها في القائم بالاتصال وهي:

1. توافر مهارات الاتصال، وهي خمس: مهارة الكتابة، مهارة التحدث، مهارة القراءة، مهارة الانصات، والقدرة على التفكير السليم لتديد أهداف الاتصال.

[1] هناء حافظ بدوي، الاتصال بين النظرية والتطبيق، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، 2004، ص30

[2] رضوان بلخيري، مدخل إلى الاعلام الجديد: المفاهيم والوسائل التطبيقية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2014، ص113

[3] مرعي مدكور، الصحافة: الامكانيات التجاوزات الآفاق، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2013، ص 131

[4] منال ابو الحسن، علم الاجتماع الاعلامي اساسيات وتطبيقات، ط2، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2014، ص135

2. اتجاهات القائم بالاتصال نحو نفسه، ونحو الموضوع، ونحو المتلقي، وكلما كانت هذه الاتجاهات ايجابية زادت فعالية القائم بالاتصال.
3. مستوى معرفة المصدر وتخصصه بالموضوع الذي يعالجه يؤثر في زيادة فعاليته.
4. مركز القائم بالاتصال في إطار النظام الاجتماعي والثقافي، وطبيعة الأدوار التي يؤديها، والوضع الذي يراد الناس فيه يؤثر على فعالية الاتصال[5].

ولذلك فإنه من المهم أن يتم البحث في المهارات التي يتوجب على المقدم التلفزيوني اتقانها، من أجل المساعدة في جذب انتباه المشاهدين على اختلاف أنواعهم، و للوصول إلى هذا الهدف فإنه لابد من تحديد عدة عوامل تتعلق بقدرة المقدم التلفزيوني على احتراف التعامل مع المعدات التقنية مثل الكاميرا و الميكروفون، إضافة إلى التدرب على فنون عمليات الاتصال بنوعيه اللفظي و غير اللفظي.

الجمهور المتفاعل:

هو ذلك النمط من الجمهور الذي يتعرض باستمرار إلى وسائل الاعلام المختلفة، و الذي يمكن تقسيمه إلى صنفين:

أ- المتفاعل الايجابي: و هو الجمهور الذي يخضع مضامين وسائل الاعلام التي يتعرض لها، إلى النقد و ابداء الرأي و المشاركة في المناقشات العامة، وقد يكون هذا النمط من الجمهور من ذوي الثقافة الواسعة و المستوى العلمي العالي، تؤهلهم لصنع القرار الاعلامي، و المشاركة في الحياة الاجتماعية و السياسية وغيرها[6].

ب- المتفاعل السلبي: هو ذلك الصنف من الأفراد الذي يعتمد على وسائل الاعلام لا لشيء إلا للتسلية أو قتل الوقت كما يقال[7].

أشكال الاتصال الانساني:

إذا ألقينا نظرة عن تعريف قاموس أوكسفورد للاتصال نجد أنه عملية نقل و توصيل أو تبادل الأفكار و المعلومات – بالكلام أو الكتابة أو بالإشارات – و يتم تبادل المعلومات أو الأفكار بين مرسل و مستقبل. أي عندما نتكلم نريد من يسمعنا وعندما نكتب نريد من يقرأ لنا وعندما نستخدم الإيماءات والابتسامات نريد من يستقبلها ويستجيب لها بإيماءات مماثلة. وعندما نأخذ اللغة التي هي أداة الاتصال والتفاهم بين الناس فتنقسم إلى:

- **الاتصال اللفظي:**

هو الاتصال الذي يتم عبر الكلمات والألفاظ، بحيث يتم نقل الرسالة الصوتية من فم المرسل إلى أذن المستقبل. ولهذا الأخير مدى واسع من المدلولات، حيث تلعب اللغة المستخدمة ودرجة الصوت ومخارج الألفاظ دورا كبيرا في إضافة معان أخرى للرسالة. هذا ويقسم بدوره إلى الاتصال اللفظي المكتوب كالمذكرات و

[5] حسن عماد مكاوي وليلى حسين السيد، الاتصال ونظرياته المعاصرة، ط6، الدار المصرية اللبنانية،2006، ص175

[6] يوسف تمار، الاتصال والاعلام السياسي: الثقافة السياسية بين وسائل الاعلام والجمهور، دار الكتاب الحديث، 2012، ص131.

[7] يوسف تمار، المرجع السابق، ص 131.

الخطابات و التقارير و القوانين... أما الاتصال اللفظي الشفهي فيتمثل في المحادثات التلفزيونية و التليفونية و المناقشات و المؤتمرات..... إذ تعتمد كلها على الكلمة المنطوقة في توصيل المعنى أو الفكرة[8].

- **الاتصال غير اللفظي:**

هو الاتصال الذي لا يستخدم فيه الألفاظ أو الكلمات ويطلق عليه أحيانا اللغة الصامتة، ويتم نقل الرسالة غير اللفظية من خلال لغة الجسد " كتعبيرات الوجه، الايماءات، حركات اليدين واللمس" وحتى التعبيرات الصوتية تعتبر من الرسائل غير اللفظية اذ تمدنا بكثير من المعلومات كالمزاج من هدوء أو انفعال، مرح أو اكتئاب، الحياء. و يقسم بعض العلماء الاتصال غير اللفظي إلى ثلاث لغات هي[9] :

1. لغة الاشارة: وهي تتكون من الإشارات البسيطة أو المعقدة التي يستخدمها الإنسان في الاتصال بغيره
2. لغة الحركة أو الأفعال: وتتضمن جميع الحركات التي يأتيها الإنسان لينقل إلى الغير ما يريد من معان أو مشاعر.
3. لغة الأشياء: ويقصد بها ما يستخدمه مصدر الاتصال، غير الإشارة والأدوات والحركة، للتعبير عن معان أو أحاسيس يريد نقلها للمتلقي فارتداء اللون الأسود في كثير من المجتمعات يقصد به إشعار الأخرين بالحزن الذي يعيش فيه.

وما يهمنا هنا أكثر الاتصال غير اللفظي لما له من تأثير كبير في العلوم الاتصالية ومن أشكال هذا الاتصال غير اللفظي نجد:

تعبيرات الوجه:

الوجه بإمكانه إعطاء رسائل مهمة في الاتصال غير اللفظي، كطرح الأسئلة، وإظهار الشك، وإظهار المفاجأة، والحزن، والسعادة وغيرها. فالتعبير الوجهي أكثر وسائل الاتصال غير الفظي شيوعا وتتوافر له خاصية الصدق في معظم الأحيان وقليل من الناس هم الذين يملكون القدرة على إظهار تعبيرات وجهية تتناقض مع مكونات نفوسهم، بل إن هؤلاء الذين تمرسوا على إخفاء ما بداخلهم بحكم ظروف عملهم أو تكوينهم النفسي كثيرا ما تفضح وجوههم خفاياهم في ظروف معينة وبتأثير مواقف غير عادية أو غير متوقعة بالنسبة لهم[10].

العينان:

إن أكثر مناطق الوجه تعبيرا هي منطقة العينين، فالعينان من الأدوات الاستراتيجية في نقل الرسائل والمعاني غير اللفظية. ولذا فإن العين قد تعطي كل الاشارات البشرية الأكثر كشفا ودقة من دون كل الاتصالات وعموما هناك مجموعة من القواعد الواجب مراعاتها نذكر منها[11]:

- انظر بحركة بطيئة ولا تنظر بحركات أو التفاتات مفاجئة.

[8] صبرينة مقناني، محاضرات في علم النفس الاجتماعي للاتصال، جامعة منتوري قسنطينة، السنة الجامعية 2009/2008، ص19

[9] حسن عماد مكاوي وليلى حسين السيد، المرجع السابق، ص27

[10] محمود عبد الفتاح رضوان، الاتصال اللفظي وغير الفظي، المجموعة العربية للتدريب والنشر، 2012، ص39

[11] طارق محمد السويدان، فن الالقاء الرائع، دار الابداع الفكري، 2003، ص 199

- إذا كنت خائفا فانظر إلى جباههم وليس إلى عيونهم.
- انظر في كل الزوايا وليس إلى الأمام فقط.
- انظر إلى جميع الحضور ولا تركز على بعضهم.
- اشعر كل واحد منهم وكأنك تتحدث إليه شخصيا.
- توقف بعينيك عند كل شخص ثلاث إلى أربع ثوان ثم انتقل إلى غيره.
- إذا كنت ستقرأ ولا تحبذ القراءة فالأفضل أن تقرأ لفترة ثم ترفع عينيك وتنظر للجمهور لفترة بدلا من رفع النظر بين الكلمة والأخرى.
- لا تنظر إلى الأرض والسماء طويلا.
- تذكر أن نظرك للجمهور عينا بعين يعكس ثقتك بنفسك ويزيد انتباه الجمهور ولا شيء يكسر التواصل معهم.

حركات الأيدي واللمس:

تستخدم اليدان في التعبير عن كثير من الرسائل غير اللفظية، فالمصافحة مثلا من أكثر حالات اللمس التي يمكن من خلالها نقل العديد من المعاني، فالمصافحة الحارة تنم عن المودة بينما تنم المصافحة الفاترة عن سوء العلاقات أو عدم الترحيب. والمصافحة العادية تتراوح بين ثلاث أو أربع هزات، بينما إذا استمرت لفترة طويلة فقد تحمل معنى التهديد للطرف الأخر. كما أن المصافحة مع وضع اليد اليسرى على يد أو كتف الطرف الأخر تنم عن الإخلاص. كما يمكن الاشارة إلى مجموعة الحركات التي يختلف مدلولها من حركة لأخرى[12]:

- الإشارة بالأصبع: لاتشر بأصبعك إلى الجمهور فهي توحي بالاتهام.
- الكفان الى الأسفل: أو أحدهما تعني الضغط أو التأكيد.
- الكف بحركة جانبية: تعني الإلغاء مثل: لن نتكلم عن هذا الأمر. أو انتهينا من هذا الأمر.
- الكفان إلى أعلى: أو أحدهما تعني الوقوف أو الرفع. ويمكن استعمالها كذلك للإشارة إلى أمر هام أو سامي
- حركة القطع باليد: تعني نهاية أمر وبداية أمر جديد. كما يمكن استعمالها لتأكيد أمر ما.
- حركة قف باليد: تستعمل لتهدئة الجمهور أو للانتقال من نقطة فكاهية إلى نقطة جادة كما تستعمل لطرح نقطة جديدة بعد الانتهاء مما سبقها.
- القبضة المرفوعة: تعني الغضب أو القتال انتبه عند استعمالها.
- الكفان مرفوعان مع النظر إلى السماء: الايمان والدعاء واللجوء إلى الله عز وجل.

كذلك اللمس باليد يحمل الكثير من المعاني والمدلولات، فإن وضع الإصبع على أي من أعضاء الجسم يحمل أيضا معان يفهمها الأخرون، فوضع الإصبع في الأذن دلالة على الخوف أو الكراهية والاحتقار كما أن الإصبع على الفم يفسر لدى الأخرين على أنها أمر بالسكوت أو استهزاء وتعجب.[13]

[12] طارق محمد السويدان، المرجع السابق، ص 202-203.

[13] فاطمة عرفات الحلو، الاتصال الصامت وتأثيره في الأخرين، قسم التفسير وعلوم القرآن، الجامعة الاسلامية، غزة، ماجيستير، 2008، ص54

الصوت:

لاشك أن صوت المقدم التلفزيوني هو الأداة الرئيسية للاتصال مع المشاهدين، وكذلك هو الأداة التي سيظل يستخدمها طيلة حياته ما دام قد أختار هذا العمل، ولذا يتحتم عليه الاهتمام بهده الأداة وبذل كل ما في وسعه ليصقل صوته، وأن يولي عناية خاصة بفن الإلقاء الذي هو فن نطق الكلام فعلى سبيل المثال اذا كان نطق الألفاظ نطقا سليما ميزة مهمة وهي من عوامل حسن الأداء، فإن لإيقاع الجملة فعالية أشد وأكثر و قعا وتأثيرا في التلقي، فإيقاع الجملة هو الذي يدفع باتجاه الاصغاء أكثر بكثير من ايقاع الألفاظ، اللفظ وحسن استعماله هو أمر معطى في الخبر والتقرير لأن تأدية اللفظ من أولى واجبات الملقي.[14]

انتاج الكلام:

بالرغم من أن الإنسان يمتلك جهازا خاصا بإنتاج الأصوات هو الجهاز الصوتي، إلا أن الصوت القوي الجيد لا يتعلق بهذا الجهاز فقط بقدر ما يتعلق بالموقف العقلي والعاطفي من الموضوع أو المادة التي يقرأها أو يتحدث عنها الشخص وكذا طبيعة الجهاز العصبي أثناء القراءة أو تقديم الموضوع وأخيرا الحالة الصحية للمؤدي.

حركات الارجل:

تحمل حركات الارجل المعاني التالية: الحياء والوقار، والتعظيم والاستكبار والهرب، والقصد لحاجة مهمة والاثارة، والحذر والسرعة وغيرها.

المظهر العام:

المظهر العام هو هيئة الإنسان من حيث الطول والقصر والنحافة والبدانة، الضعف والقوة، الصغر والكبر، الصحة والمرض، ولون البشرة والعينين والشعر والملابس التي يرتديها.

هيئة الوقوف أو الجلوس:

تعد هيئة الإنسان سواء كان واقفا أو جالسا شيئا معبرا عن شخصيته، فتارة يوحي ذلك بضعف الشخصية، وأخرى بالتعب وكذلك الاتزان والتكبر، حيث أن هيئته تعكس رسالته.

الوقت:

إن احترام الوقت من طرف المقدم في التلفزيون من أهم العوامل المساعدة على نجاحه في أداء مهامه.

المقدم في التلفزيون وتعامله مع المعدات التقنية:

المقدم والميكروفون:

الميكروفون كلمة استعملت لأول مرة في أحد القواميس الأوروبية عام 1683 للإشارة إلى جهاز مضخم للأصوات الصغيرة مرورا باختراعات كل من "هومينج" 1879 و "اديسون" 1886 و "بر لنر"1877 وصولا إلى "بيل" 1920 حيث أدخل عليه الكثير من التحسينات ليصبح على الشكل المعروف عليه الأن[15].هو الآلة الفنية التي تلتقط الأصوات على اختلاف أنواعها. وبالتالي فعلى مقدمي التلفاز استخدام أصواتهم بصورة طبيعية والتعامل بطريقة جيدة مع هذه

[14] محمد رضا مبارك، الالقاء (في الفضائيات العربية) نظاما اشاريا دراسة الانماط الكتابية والشفوية، مجلة الباحث الاعلامي، العدد 4، كلية الاعلام، جامعة بغداد، 2008، ص 12.

[15] فضيل دليو، تكنولوجا الاعلام والاتصال الجديدة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص 166.

التقنية، كما يجب قبل المباشرة في الدخول على الهواء أو التسجيل أو الشروع في البرنامج من الأفضل القيام بإجراء تجربة قبل العمل. لابد أن يتم التأكد من أن الميكروفون يعمل ومضبوط بنفس مستويات أصوات المقدمين.

القواعد الأساسية للتعامل مع الميكروفون:

1- التغلب على الخوف من الميكروفون: إن الخوف من الأداء أمام الميكروفون إنما هو رد فعل طبيعي لأي مقدم غير محترف لذا عليه العمل باستمرار لتجاوز هذا الارتباك.

2- الشعور بالميكروفون: الاستخدام الخاطئ للميكروفون ينتج إما عن نقص في الخبرة أو غياب الإحساس بالميكروفون، حيث يؤدي ذلك إلى وقوع المقدم في العديد من الأخطاء.

الأسس التي ينبغي على المقدم الالتزام بها عندما يواجه الميكروفون:

1- التحدث أمام الميكروفون بنفس الصوت الطبيعي الذي يتحدث به في حياته اليومية مع الأخرين.

2- على المقدم أن يراعي قربه من الميكروفون أو بعده عنه، وأن يعلم أن حرف (الشين) مثلا وكذلك حروف (الصفير) لها أثر كبير على الميكروفون يقتضي اخراجها في نبرة ملائمة[16].

3- تجنب أن ينفخ أو يلهث أمام الميكروفون مباشرة.

4- مراعاة عملية تقليب صفحات النص الذي يقرأ منه المقدم حتى لا يحدث صوتا أمام الميكروفون.

5- على المقدم أن يتابع وينسق مع المخرج أو مسجل الصوت أو مدير الاستديو، ولا يجب أن يشغله ذلك عن القراءة.

6- على المقدم أن يلم بالإشارات المتفق عليها والتي يجري التعامل بها داخل الاستديو أثناء العمل، وهي اشارات تتعلق بالوقت والصوت وسرعة القراءة.

المقدم و الكاميرا:

ان اختراع الكاميرا واحد من أهم خطوات تطوير وسائل الاتصال ، و على مدى 220 عاما، استعمل الناس الكاميرا لتسجيل الصور، فعندما بدأ التصوير الفوتوغرافي في 1772 كانت الصور (تصنع من خليط من نترات الفضة و الطباشير) و مرور الزمن أدى التطور التكنيكي للتصوير إلى طبع الصور على المعدن ، و الزجاج، و الورق وشريط الفيلم إلى غاية سنة 1893 حيث أخترع "إديسون" جهاز يجعل الصور الفوتوغرافية الثابتة تتحرك و عمل على تطوير هذا الاختراع[17].و عليه فإن مقدم التلفزيون الذي لا يعرف كيف يتعامل مع الكاميرا لا يمكنه الشعور بالراحة داخل الاستديو و بالتالي لا يحقق الاتصال المطلوب مع جمهوره مهما كانت امكانياته و قدراته الشخصية خاصة إذا علمنا أن المتلقي يتصل بوسيلة التلفزيون عن طريق حاسة البصر و التي يتلقى الانسان من خلالها أكثر من 73% من كمية المعلومات و الأحداث التي يعاصرها و يعايشها كل يوم[18].

[16] عبد الوارث عسر، فن الالقاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص62

[17] عبد الرزاق محمد الدليمي، الاعلام الجديد والصحافة الالكترونية، دار وائل للنشر، عمان، 2011، ص 161

[18] منال هلال مزاهرة، الاتصال الدولي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2013، ص 99

الاعتبارات الواجب مراعاتها من قبل المقدم:

المظهر الشخصي (الملابس والماكياج)

إن مظهر مقدم التلفاز يؤدي وظيفة هامة في رفع درجة الإقناع والثقة به لدى المشاهد ويساعده على الاستمرار في متابعة البرنامج إلى حد ما ولعل من بين الأمور الواجب مراعاتها اللباس إذ على المقدم اختيار اللباس بطريقة تناسب طبيعة الكاميرا أو طبيعة الإضاءة أو طبيعة الديكور المستخدم في التلفزيون هذا من جهة، ومن جهة أخرى فعلى المقدم أن يحسن استخدام الماكياج وذلك حسب ما تتطلبه ظروف التصوير. كما يوصي الكثير من المختصين بعدم المغالاة في اختيار الزي يعد عاملا سلبيا يضعف شخصية القائم بالاتصال أمام الجمهور. إذ أن المتلقين قد ينشغلون بغرابة الزي وبالتالي سوف يؤدي ذلك إلى اهتزاز شخصيته أمام المتابعين للبرنامج بنفس الحجم الذي يؤثر في عدم الاهتمام واللامبالاة في اختيار الملابس، على العكس من ذلك، فإن اختيار القائم بالاتصال (المقدم) للملابس التي تتماشى مع توقعات الجمهور وتتماشى مع طبيعة المناسبة ومكانها يعد عاملا مهما في زيادة درجة القبول له بين المتلقين[19].

الأداء وتعبيرات الوجه:

الصدق في الأداء خاصية رئيسية في عمل المقدم، لأن كل فنون الإقناع لا يمكن أن تكون بديلة عن الصدق في التعبير.

الوقوف أمام الكاميرا:

ينبغي أن يقف المقدم أمام الكاميرا ثابتا، وعليه أن يتحاشى الاهتزاز أو التمايل قدر الامكان حتى لا يشتت انتباه المشاهد.

الجلوس أمام الكاميرا:

ينبغي على المقدم الجلوس أمام الكاميرا بطريقة تعكس شخصيته، كما يجب عليه حساب كل حركة جسمانية يقوم بها.

الحركة المفاجئة:

على المقدم أن يختصر حركته، وذلك بأن يبدأ خطواته بطريقة بطيئة للغاية، وذلك لتناسب حركته مكان الكاميرا.

مخاطبة الكاميرا:

يمكن للمقدم اعتبار الكاميرا هي البديل للجمهور، ولكي يتحقق ذلك فإن على المقدم أن ينظر مباشرة إلى عدسة الكاميرا التي تكون في حالة عمل.

الاتصال بالعين:

الاتصال بالعين يعني قدرة المقدم على النظر مباشرة إلى عدسة آلة التصوير والحفاظ على هذه النظرة للاستمرار في إلقاء فقرات طويلة من النص، وهذه مسألة مهمة في واقع الأمر.

[19] راكان عبد الكريم حبيب، هندسة الاقناع في الاتصال الانساني، مكتبة دار جدة، 2009،228

الاحتياطات للمفاجآت:

على المقدم أن يتوقع بعضا من المفاجآت ويعد نفسه لمواجهتها بحيث يظل محافظا على هدوئه المطلوب أمام الكاميرا.

الايحاء بالإقناع:

يتوقف نجاح المقدم على مدى قدرته على إقناع الجمهور الذي يتحدث إليه، ولن يتمكن من ذلك ما لم يبد هو مقتنعا بما يقول، فعليه استخدام الجمل والفقرات وطريقة صياغتها في التأثير على فهم المتلقي للرسالة باحترافية كبيرة، وعندما يتحدث مع طرف أخر يجب مراعاة درجة ثقافته وقدرته على استيعاب المعاني والأفكار[20].

الخاتمة:

يمكن للقائم بالاتصال (مقدم البرامج) من خلال عمله في مختلف وسائل الاعلام و خاصة المرئية منها التفاعل والتأثير و التغيير في معلومات الجماهير المتلقية سواء اعتمد على الاتصال اللفظي أو غير اللفظي و ذلك من خلال تزويد المتلقي أو المتلقين بمعلومات صحيحة و صادقة تمكنه أو تمكنهم من اتخاذ القرارات الصائبة و السلوك السوي فالمعرفة هي القوة، بالإضافة إلى تزويد المتلقي بمعلومات جديدة إضافية لم يطلع عليها أو يعرفها من قبل عن الفكرة أو الموضوع أو الشخص مدار البحث هذا من جهة، و من جهة أخرى يمكن التغيير في الاتجاهات من حيث الاعتقادات و الحقائق و المعلومات و مشاعر الحب و الكراهية و غيرها[21].

إن من الأمور المهمة بالنسبة للقائم بالاتصال (مقدم التلفزيوني) محاولته الدخول بعمق في شخصيات الضيوف رويدا رويدا، حتى يصل في النهاية إلى علاقة لطيفة من أجل تحقيق انسجام بين المقدم والحضور وهذا بالتالي يؤدي إلى انجاح البرنامج التلفزيوني.

[20] بلخيري رضوان وجابري سارة، مدخل للاتصال والعلاقات العامة، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص97

[21] أبو عرقوب، الاتصال الانساني ودوره في التفاعل الاجتماعي، دار مجدلاوي، 1993، ص 28.