

# طيبُ المنالِ في خدمةِ الآلِ

كيف تخدم أهل البيت أدبياً؟

أحمد محمدي

AHMAD MOHAMADI

# طيبُ المنالِ في خِدمةِ الآلِ

كيف نخدم أهل البيت ع أدبياً ؟

أحمد محمدي

أحلمنا وكادت تموت السنن \* بطول النظارك يا ابن الحسن  
وأوشك دين أبيك النبي \* بمحي ويرجع دين الوثن  
وهذي رعاياك تشكو إلي \* ك ما نالها من عظيم المحن  
شخصنا إليك بأبصارنا \* شخوص الغريق لمر السفن  
وفيك استغثنا فإن لم تكن \* مغيثا مجيرا وإلا فمن

\*\*

اهداء ..

تَقَوَّصْ وصار بكائه يرتفع ، فعمّ فضاء الضريح نجيه ، فأطال وأطال وأطال

حتى صار الزوار يُهدأونه : حوائجك ستقضي ان شاء الله !

فقال : حاجتي هي ان لا يسامح الامام الحسين من قتله في يوم القيامة .. واكمل نجيه

الى هذا " المعارف " الذي لا اعرفه ، اهدي هذا الكتاب وإلى ربيع الأيتام الذي جنن العالم نجياً...

## المقدمة

بعد كتابي هذا الجزء الثاني لكتابي الأول

<http://www.alfeker.net/library.php?id=1690>

حيث كان الأول يتحدث عن مبادئ العامة لخدمة أهل البيت ع

أما هذا فيتحدث عن الخدمة الأدبية بشكل خاص

\*\*\*

منهجيتي كتابة أو وضع المهم فقط ، وأغلب ما تظن أنه مهم هو ليس كذلك ، فالأهمية

تقاس من خلال " الهدف " من العمل / المشروع .

هدف هذا الكتاب اعطاء / تمكين الشيعي الموهوب ادبياً بنمىة قدراته الادبية لخدمة أهل

البيت عليهم السلام

لذلك من غير المهم : من أنا ؟ ، ما هي همومي ؟ ، ان يكون الكتاب ورقياً ، المصادر ،

الاملاء ، النحو ، الهوامش ، نوع الخط ، شكل الغلاف ، ان تكون المعلومات منقولة او من

كتابتي ( ما جدوى تكرار ذات المحتوى بأسلوب آخر ، هل هناك اي منعة في تضييع وقتك

واهدار جهدك لتصل لنفس النتيجة ؟ ) .

المهم هو : بلوغ الهدف .

احمد محمدي

<http://mymdi.blogspot.com/>

[https://twitter.com/mymdi\\_1](https://twitter.com/mymdi_1)

[http://ask.fm/mymdi\\_1](http://ask.fm/mymdi_1)

٢٠١٣ ( حتى كتابة هذا التاريخ ليس بهمهم ☺ )

- شكر خاص للأخ أحمد حاجي ومصمم الغلاف الأخ حيدر المعاتيق.

## الفصل الاول

### ومضات

#### # اهمية الفن

ينقل سعدي الشيرازي في كتابه بستان الورود هذه الحكاية بأن الناس في احدى القرى كانوا ينتظرون الأذان بلهفة لأجل سماع الصوت الجميل للمؤذن . وجاء اليوم الذي ترك المؤذن القرية . فأخذ مكانه رجل ذو صوت قبيح !  
وفي ذات يوم . حين خروجه من المسجد . استقبله احدهم معانقا اياه واصر ان يأخذ منه هدايا

وحين سأله المؤذن الجديد عن السبب . أجاب :

نحن من يهود هذه القرية . ولقد بدأت ابنتي تفكر بدخول الاسلام بسبب سماع صوت المؤذن القديم ولكنك منذ جئت صرفت الفكرة نهائيا !

#### # تشجيع اهل البيت للفن :

الصدوق في عيون أخبار الرضا (ع) يسرد باباً بعنوان : ما أنشد الرضا (ع) المؤمنون من الشعر في الحلم و السكوت عن الجاهل و ترك عناب الصديق و في استجواب العدو حتى يكون صديقا و في كتمان السر . و هذا كتاب أعلام الهداية ينقل في سيرة الإمام الرضا (ع) الآتي :

"

#### تشجيع الشعراء الرساليين

ومن اجل نشر فضائل أهل البيت (عليهم السلام) ودورهم الريادي في الأمة، وتبيان مظلوميتهم على مر التاريخ؛ شجع الإمام (عليه السلام) الشعراء على نظم الشعر في هذا

الخصوص لأنه خير وسيلة اعلامية في ذلك العصر، لسرعة انتشاره وسهولة حفظه وانشاده، فقد دخل عليه الشاعر دعبل الخزاعي وانشده فصيده التي جاء فيها :

مدارس آيات خلت من تلاوة \*\*\* ومنزل وحي مقفر العرصات

لآل رسول الله بالخيف من منى \*\*\* وبالبيت والتعريف والجمرات

ديار علي والحسين وجعفر \*\*\* وحمزة والسجاد ذي الثغفات

منازل جبريل الأمين يحلها \*\*\* من الله بالتسليم والرحمات

ائمة عدل يقندي بفعالهم \*\*\* ويؤمن فيهم زلة العثرات

ارى فينهم في غيرهم متقسماً \*\*\* وايديهم عن فينهم صفرات

ثم بدأ بابرار مظلوميتهم وما جرى عليهم من قبل الحكام المتعاقبين على الحكم، ثم ختم القصيدة بخروج الإمام العادل الذي يملأ الارض قسطاً وعدلاً وهو الإمام المهدي الذي تنتظره الأمم والشعوب .

ولما فرغ من انشادها، قام الإمام (عليه السلام) وانفذ اليه صرة فيها مائة دينار . وقيل ستمائة دينار فردها دعبل وقال : «والله ما لهذا جئت وانما جئت للسلام عليه والبرك بالنظر الى وجهه الميمون واني لفي غنى فإن رأى أن يعطيني شيئاً من ثيابه للبرك فهو احب اليّ»، فاعطاه الإمام (عليه السلام) جبة خز وردّ عليه الصرة "

## # تأثير الفن :

يقول بدر شاكر السياب واصفا العراق :

الشمس أجمل في بلادِي من سواها ، و الظلام  
حتى الظلام - هناك أجمل ، فهو يحنضن العراق  
واحسرتاه ، منى أنام  
فأحس أن على الوسادة  
من ليلك الصيفي طلاً فيه عطرك يا عراق ؟  
بين القرى المنهيات خطاي و المدن الغربية  
غنيت تربتك الحبيبة  
وحملتها فأنا المسيح يجزّ في المنفى صليبه ،  
فسمعت وقع خطى الجياح تسير ، تدمي من عثار  
فتذر في عيني ، منك ومن مناسمها ، غبار  
ما زلت اضرب مترب القدمين أشعث ، في الدروب  
تحت الشمس الأجنبية

ويقول مظفر النواب :

فقات الجنوب وتاريخه والبيوت الصفيح  
وعدت واعترضت  
هو الجوع أكبر أبائنا الثائرين  
ومن كان هذا أباه تغلب فيه الجموح  
منى ما يوزع هذه العمارات للفقراء



وتجزر ألف النهازية  
والسلاح يقوم أداء لمهمته سيقوم المسيح  
ولست ابشر بالحب إلا عنيفا  
وان أستريح على ذلة وأريح

ويقول نزار قباني :

أذات الصليب اللؤلؤي .. تلتني  
وراءك هذا المؤمن المتطرف  
فلا تمنعني أجلي .. وأنت جميلة  
ولا تقطعي خجلي .. ودينك يتصف  
على صدرك المعتز .. يتنجز الأسي  
وتتبرأ جراحات المسيح وتشف ..

ويقول صلاح عبدالصبور :

يا عيد يا نبي الكتيب يا ذكر إنسان غريب  
حمل الذنوب عن القطع فمات من وقر الذنوب  
يا لاهنا فوق الصليب يكاد يسألك الصليب

لما مت من دون الصليب

فلماذا تبنا هؤلاء هذه الصور والرموز المسيحية مع أنهم من خلفية إسلامية ؟

و يقول سامي جعفر في مقال اليسار وصلب المسيح في الأدب العربي :

" سألت عن بداية ظاهرة استخدام الصلب عند الشعراء كحقيقة، فأفادني الناقد والشاعر المصري شريف رزق أنها بدأت مع شعراء الرابطة القلمية، أوائل القرن الماضي -العشرين- وكلهم مسيحيون مثل ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران الذي تمجد أعماله كلها فكرة صلب المسيح، ثم استمر الأمر مع شعراء مجلة فكر في الستينيات من الحداثيين العرب وعلى رأسهم يوسف الخال وأدونيس وخليل حاوي وتوفيق صايغ، وهؤلاء كتبوا عن مسيح عصري مصلوب أيضاً .

أما الأسباب فيرجعونها إلى النهار الشعراء بالكتاب المقدس وتأثرهم بالتجربة اللغوية له وتأثرهم بالنصوف المسيحي الذي اهتم بفكرة الصلب، هذا بالنسبة إلى المجموعة الأولى. أما الأجيال الجديدة من الشعراء فقد ظهرت إبداعاتهم في سياق الاهتمام بالقضايا الكبرى مثل القومية والاشتراكية وإحساس الشعراء بالوحشة والوحدة والقهر العنيف والذي ينماس مع تجربة المسيح في نضالها الفردي إضافة إلى الرغبة في جلد الذات عقب هزيمة ١٩٦٧ . "

### # نظرة الفنان :

هل التفاح الذي سقط بجانب نيوتن هو اول تفاح يسقط في التاريخ ؟  
لا !

ولكن العالم يرى ما لا يراه غيره . وكذلك الفنان

### # حس الفنان :

يروى الشاعر سعدي يوسف انه كان في جلسة مع الشاعر الراحل بدر شاكر السياب في  
مقهى صيفي على كورنيش شط العرب : " وثمة سفن الخشب قادمة من الخليج وسواحل  
افريقيا وسفن عابرة للمحيطات ز سألت بدرأ عن مقطع في قصيدته أنشودة المطر :

أصبح بالخليج . يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

فيرجع الصدى

كأنه نشيج :

يا خليج

يا واهب المحار والردى ..

قلت له : لِمَ حذفت كلمة " اللؤلؤ " بعد " فيرجع الصدى " ؟

كان الجواب غير متوقع .

قال لي : الصدى يرجع الكلمات الأخيرة . الصدى يرجع المنساب في كلمتي " المحار و

الردى " . اما كلمة " اللؤلؤ " لا يمكن أن يرجعهما الصدى . ولهذا ينبغي أن تحذف " !

### # الطريق الى الفن :

كانت انجيلا يونتوبال تشارك في مسرحية في برودواي ، وخرجت خلال الاستراحة لشرب كأساً .

كانت القاعة مزدحمة ، الناس يدخنون وينسايرون ويحتسون الشراب .

كان عازف بيانو يعزف ، لكن لم يول احد الانتباه الى الموسيقى . اخذت انجيلا تشرب متأملة العازف . بدا كأنه في ضجر . يعزف بداعي الواجب وينتظر بفرغ الصبر نهاية الاستراحة .

وبعد احتساء انجيلا الكأس الثالث ، وشيء من الثمالة ، اقتربت من عازف البيانو .

صاحت قائلة : انت مضجر ! لماذا لا تعزف لنفسك بكل بساطة ؟

نظر إليها العازف متفاجئاً . واخذ يعزف الألحان التي يحبها . في بضع دقائق ، خيم السكون

عندما توقف العازف ، صفق الجميع بحماسة .

### # ثقافة الفنان :

يقول علاء الاسواني : والبحث الروائي قد يكون نظرياً أو عملياً. في عمارة «يعقوبيان» ذهبت إلى أماكن حقيرة جداً، ومنها بارات ليست باراتي المفضلة، والبوليس هجم علينا أول مرة بعد عشر دقائق في مكان بجوار البنك المركزي، كنت أريد اكتشاف هذه الأماكن، لأنني سأكتب عنها، وجدت شخصاً يقول لي بطاقتك، وأنا لست معنّذاً اجتماعياً على معاملتي بذلك الطريقة، فقلت له: أنت من؟ فقال لي: مباحث، فأخذ البطاقة وذهب إلى ضابط والأخير سأل بدهشة: ما هذا؟ دكتور؟ ووجدت أنني لو شرحت لضابط فكرة البحث الروائي سينتهي الأمر نهاية سيئة جداً، فقلت له أنا قادم من أمريكا، وقررت الجلوس في مكان مكيف، فقال لي لا تدخل هذا المكان، إنه مكان للنشالين والحرامية، اذهب إلى أوتيل خمس نجوم، لكنني أصريت، وبسطت الأمور، وقلت إنني أؤلف كتاباً عن البلد، وبعد ذلك عرفني الضباط، وحينما كانوا يشاهدوني كانوا يرفعون أيديهم بالسلام، وأنا أزعجهم أن تلك الجولات أفادتني كثيراً، فمثلاً حينما تصف البار، فإن القارئ سيشعر بأنه حقيقي، لأنني لا أسخدم فكرة خيالية نمطية، لقد شاهدت وعرفت. الرواية يمكن أن تستغرق سنوات، لأنها شيء كبير ومهم، والروائي يجب أن تكون لديه خطوات وأسس في كتابة الرواية، لكن نحن ليس لدينا هذا الكلام، إنما لدينا من يكتبون الرواية في ثلاثة أشهر، مع أن الطبيعي والمتعارف عليه في الدوائر العالمية أن كتابة الرواية تستغرق خمس سنوات وربما أزيد.

## # مهمة الفنان :

يقول نزار قباني : الكتابة عمل انقلابي

الشرط الأساسي في كل كتابة جديدة هو الشرط الانقلابي .. وبغير هذا الشرط تغدو الكتابة تأليفاً لما سبق تأليفه .. بالشرط الانقلابي نعني خروج الكتابة والكتاب على سلطة الماضي بكل انواعها الابوية والعائلية و القبلية و اعلان العصيان على كل صيغ والاشكال الادبية التي اخذت بحكم مرور الزمن شكل القدر او شكل الوثن .. ويظل الكاتب الانقلابي يثير الدهشة . حتى تصبح عادة ثانية لا تثير حماس الناس ولا خيالهم . فيبدأون في البحث عن انقلابي اخر . يحرك طفولتهم . يرميهم في بحر الانبهار والمفاجآت من جديد ... نحن لا نكتب وانما نمارس مجموعة من العادات الكتابية ولا نقول الشعر انما نتذكر . ان النسيان عامل هام جدا في عملية الابداع . والقصيدة التي لا تستطيع نسيان طفولتها لا تملك القدرة على تصور مستقبلها .. البحر هو النموذج الانقلابي الامثل . حيث الماء يثور على وضعه في كل لحظة . ويناقض نفسه في كل لحظة . ويفقد ذاكرته في كل لحظة

## # تعريفات

ما هو الفن ؟

وحدة هندسية في الكثرة

وما هو المقدس فنيا ؟

كثرة طاقة في الوحدة

## هل يحمل الامام المهدي الكلاشنكوف ؟!

من الجواب الشيخ جلال الدين الصغير :

<http://www.sh-alsagheer.com/show-news&action=article&id=779>

" وكما في رواية الإمام الصادق عليه السلام قال: إذا قام القائم في أقاليم الأرض في كل أقاليم رجالاً يقول: عهدك في كَفِّكَ، فإذا ورد عليك أمر لا تفهمه ولا تعرف القضاء فيه فانظر إلى كَفِّكَ واعمل بما فيها، قال: وبعث جنداً إلى القسطنطينة، فإذا بلغوا الخليج كتبوا على أقدامهم شيئاً ومشوا على الماء.

أو كما في حديث الإمام الباقر عليه السلام عن كيفية وصول الإمام صلوات الله عليه إلى النجف الأشرف: ينزل في سبع قباب من نور لا يعلم في أيها، هو حين ينزل في ظهر الكوفة فهذا حين ينزل.

ولا ريب أنها تتحدث عن الطائرات ووسائل النقل الجوي.

ومن البين أن الحديث يشير في مقطعه الأول إلى ما يشبه البريد التلفوني (telephone message) أو إلى أنظمة الكمبيوتر والنواصل الكفية كالأبياد وأمثاله، أما المقطع الثاني فهو يشير إلى وسيلة تنقل بحرية منطورة عن نظام الغواصات والسفن أو هو ما يعبر عن نفس هذه التطور في وسائل النقل البحري.

من هذا المقطع حاورت مصمماً ، انتهى لنوه من تصميم صورة تتعلق بالإمام المهدي عج ،  
وكالعادة كانت الصورة الإمام بالزي العربي القديم ، مع جواده ، شاهراً سيفه

قلت له : الرواية أعلاه الا تخلق لك مساحةً لنخيل الإمام وهو يحمل سلاحاً معاصراً  
كالرشاش ؟!

اعترض على ذلك ، بدعوى ان هذا الشكل لا يليق بالإمام وان الروايات تذكر السيف والخ ،  
وإذا صح ما تقول فالنصميم الذي يصور الامام بالرشاش تصوير محكوم بالرداءة ! .<sup>1</sup>

يقول الشيخ المظفر في كتابه المنطق المنطق : الباب السادس  
٥ - العادات:

وهي التي يقبلها الجمهور بسبب جريان العادة عندهم. كاعتيادهم احترام القادم بالقيام،  
والضيف بالضيافة، والرجل الديني أو الملك بتقبيل يده، فيحكمون لاجل ذلك بوجوب هذه  
الاشياء لمن يستحقها.

والعادات العامة كثيرة. وقد تكون عادة لاهل بلد فقط أو قطر أو أمة أو جميع الناس.  
فنختلف لاجلها القضايا التي يحكم بها حسب العادة. فنكون مشهورة عند أهل بلد أو قطر  
أو أمة غير مشهورة عند غيرهم. بل يكون المشهور ضدها.

والناس يمدحون المحافظ على العادات، ويذمون المخالف المستهين بها. سواء كانت  
العادات سيئة أو حسنة، فنراهم يذمون من يرسل لحينه اذا كانوا اعتادوا حلقها، ويذمون

١- تتغير نظرتهم عند مشاهدتهم للحرب التي



الحليق لأنهم اعنادوا ارسالها. ونراهم يذمون من يلبس غير المألوف لمجرد انهم لم يعنادوا لبسه. "

تكمّن مهمة الفنان بصدع النظام القديم لخلق نظام جديد . لاحظ على سبيل المثال في الفن التشكيلي : انطباعية .. تكعيبية .. تجريبية . لدى الفنان عدواة مع المألوف / النمطي

ويمكن رؤية النمطية بوضوح من استخدام بعض شعراء الشيعة اللهجة العراقية في رثاء الامام الحسين . مثلا شاعر بحرني او كويتي او قطيفي او لبناني لماذا يستخدم لهجة ليست لهجته ! هل سجد غداً شعبة مصر وهم يعيشون هذه النمطية ايضا؟! يمكنك ان تتخيل ذلك ..

أما الحالة الأخرى للفنان بعد معادات النمطية . فهي بخلق النسق : الايقاع الذي ينثر فيه نغماته . وينحقق الجمال عند وصوله للاتزان بين العناصر : التناسق والانسجام !

لماذا نشاهد في الافلام الهندية مشاهد تقلد الافلام الامريكية فنضحك عليها ؟ لماذا حين نرى في الفيلم الامريكي البطل وهو يطير ننسجم معه اما في الفيلم الهندي فنضحك عليه ؟ الجواب ان ينقلون العنصر بلا اطار / نسق / ايقاع . نرى في فيلم ماتركس على سبيل المثال ثيمة لعالم يشبه الكابوس من خلال الألوان و طريقة التصوير والموسيقا والحوارات واماكن التصوير والاحداث

بينما في الفيلم الهندي نرى الثيمة الواقعية ، وفجأة نجد البطل وهو يقاتل يحلق في الهواء  
كما يحلق بطل فيلم ماتركس !<sup>٢</sup>

لذلك يمكن تعريف الفن : وحدة هندسية في الكثرة

هل من الممكن طرح القضايا الدينية بحبكة بوليسية ؟ الكثير يقولون غير ممكن ..  
حسناً .. اقرأ لدان براون روايته شفرة دافنشي او الملائكة والشياطين !

هل ممكن طرح قضايا السحرة بشكل جميل ام انها موضنة وانتهت ؟  
.. حسناً اقرأ ل ج . ك . رولينج روايتها هاري بوتر !

- من المرفوض تماماً استخدام المسرح العبثي<sup>٣</sup> في المسرح الحسيني !  
- بل هو مقبول ولكن ضع فيه قنلة امام الحسين عليه السلام !

يقول نينشه : " ليس هناك فنان يستطيع ان يتحمل الواقع لان من طبيعة الفنان ان يضيق  
ذراعاً في العالم "

ويقول يوجين يونسكو : " كل ادب جديد هو عدائي ، العدائية تمنزج بالاصالة وهي تقلق ما

٢ - ناتما هناك نسق واقعا حتى في اعمال تسمى للفن التمرجدي او لكتابات ما بعد الحداثة او الديمران التفكيرى : نسق اللامسق او الفوضى المنضبطة !

٣ - هو مسرح تراجيدي (اي ان الواقع ينكسر على البطل) ومن خصائصه بأن ازمة البطل بلا خلاص ، حيث كل شي ، يتكرر وهدم خدوع ، من رواد صدويل بكن  
ويوجين يونسكو

اعناد عليه الناس من افكار "

و يقول سكوت كيلبي - اسرار التصوير الفوتوغرافي ج ١ ص ٢٤ :

اذا قدر لك في يوم عادي متوسط الطقس ان تمر بجانب بعض الزهور البرية في احد الحقول . فستنظر نحو تلك الزهور الطالعة من الارض أليس كذلك ؟ اذا صورت وانت في وضعية الوقوف ناظرا اليها من الاعلى .. فان اللقطات سنبو عادية جداً ! .. يجب عليك ان تصورها من زاوية نحن لا نراها كل يوم وهذا يعني لا تصورها من الاعلى بل ان تنزل الى مستوى منخفض وتصورها من مستواها .. هذه من المسائل التي يمارسها المحترفون بشكل دوري ويغفل عنها معظم الهواة "

اذن الفن يشترط النظر من زاوية اخرى ، الفنان الذي يعيش بلا تطوير تجاربه وثقافته ، يبسي حار !

انظر لعناصر القضية المهدوية ، هل يمكن تجديد عنصر ، عزل عنصر ، ابعاد عنصر ، تركيز على عنصر ؟

لا اريدك ان تجزم اريدك ان تعيد النظر بالصور النمطية

استخدم الاسئلة بشكل جيد .

- اقلب الأمر ، ادمج الافكار النمطية بالافكار الغربية ، ابحث !

ادمج بين : الامام المهدي و السيارة !

فكرة محتملة : سيارة مسرعة في طريقها للكوفة وهي تحمل سلاحاً للامام المهدي

ادمج بين : الامام المهدي وحائط المبكى !

الفكرة المحتملة : حائط المبكى يضحك مستبشراً بظهور الامام بينما اليهود بهلع وذعر من هذا المشهد !

ادمج بين : الامام المهدي والنملة !

الفكرة المحتملة : صورة لنملة في زمن سليمان وهو تهرب . ونملة في زمن صاحب الزمان وهو تريد ان تصل لقدمه الشريف

اقلب الامر : صور السفيناني وهو خائف ..

جرب الجديد : لماذا لا يكون فوق المسرح مثلاً الممثل بدلاً عن الديكور ؟ ألن ترمز ان الانسان اصبح كالجماد ؟

لماذا لا نقوم بمسرحية بلا اضواء ؟ او الاضواء بيد الجمهور ؟ او او أو .. ولا ينتهي الابداع

## ما هو جوهر الفن ؟ ( المضمون )

يصعب الجواب على هذا السؤال . فهو علم كامل بعنوان :علم الجمال . وهو فرع من فروع علم الفلسفة يهدف الى دراسة تصورات الانسان عن الجمال والاحساس به والحكم عليه . ولا يمكن نقل تاريخ كامل من النظريات هنا . لذلك اخترت بعض المقاطع لتكون اطلالة على هذه البحوث المهمة و طريقاً للمهتم بتطوير وعيه الفني

يقول نزار قباني :

حكاية الشعر كحكاية الوردة التي ترتجف على الراية، مخدة من العبير.. وقميصا من الدم.  
إنك تحبها هذه الكنلة الملتهبة من الحرير التي تغمر إصبعك.. وأنفك.. وخيالك.. وقلبك..  
دون أن يدور في خلدك أن تمزقها، وتقطع قميصها الأحمر، لنفث على سر هذا الجهاز  
الجميل الذي يحدث لك هذه الهزة العجيبة، وهذه الحالة السمحة، القوية، التي تغرق  
فيها...

وحين تفكر في هذا الإثم يوما، فنشق هذه اللغائف المعطورة، وتذبح هذه الأوراق الصبية،  
لنمد أنفك في هذا الوعاء الأنيق.. الذي يفرز لك العطر، ويعصر لك قلبه لونا.. حين تدور  
في رأسك هذه الفكرة المجرمة، لا يبقى على راحتك غير جثة الجمال.. وجنازة العطر..

وفي الفن، كما في الطبيعة، وفي القصيدة كما في الوردة وكما في اللوحة البارعة.. يجب أن  
لا نعلم إلى تقطيع القصيدة، هذا الشريط الباهر الندي من المعاني والأصباغ، والصور،  
والدندنة المنغومة.

حرام أن نمزق القصيدة لنحصى (كمية) المعاني التي تتضمن عليها، ونحصر عدد تفاعيلها،  
وخفي زحافاتنا ونقف على "لون" بحرهما..

فالإحصاء، والحساب، والتحليل، والفكر المنطقي يجب أن تنواري كلها ساعة التلقين  
المبدع، أن كل هذه الملكات العقلانية الحاسية، فاشلة في ميدان الروح.

فالقمر.. هذا الينبوع المفضض الذي يذر على الكون جدائل الياسمين.. يحدث لك ولي  
ولكل إنسان حالة حبيبة ملاممة. إنك تفتح قلبك له، وتغمس أهدابك في سائله الزنبقي دون  
أن تعرف عن هذا (الجميل) من أنه قمر..

ولو اتفق أن أوضح لك فلكي سر القمر، وأجواءه، وجباله الجرداء، وقممه المرعبة، وأدار  
لك الحديث عن معادنه ودرجة حرارته ورطوبته، إذن لأشفت على قلبك، وأسدت  
ستارتك...

إذن، فلنقرأ القصيدة كما ننظر إلى القمر.. بطفولة وعفوية، واستغراق.

فالتذوق الفني كما قال الفيلسوف الإيطالي كروتشه في كتابه: (المجمل في فلسفة الفن) هو  
عبارة عن (حدس غنائي). والحدس (Intuition) هو الصورة الأولى للمعرفة وسابق لكل  
معرفة. وهو من شأن المخيلة، وهو بتعبير آخر الإدراك الخالي من أي عنصر منطقي.

إذن فكل أثر فني يجب أن يستقبل عن طريق (الإدراك الحدسي) لا (المنطقي) أو (الذهني)  
لأن هذا النوع الأخير من الإدراك ميدانه العلم والظواهر المادية.

يقول كروتشه:

"على الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبد لا موقف القاضي، ولا موقف الناصح؛ وما الناقد إلا فنان آخر يحس ما أحسه الفنان الأول فيعيش حدسه مرة ثانية ولا يختلف عنه إلا في أنه يعيش بصورة واعية ما عاشه الفنان بصورة غير واعية"...

ومنى تم انتقال هذه السبالة الدافئة من الأصابع، والنغم، والغريزة، والانفعال... إليك، تنتهي مهمة الشعر، فهو ليس أكثر من (كهرية جميلة) تصدم عصبك وتنقلك إلى واحات مضيئة مزروعة على أجفان السحاب.

محل الشاهد من هذا المقطع هو اسم كروتشه؟ من هو كروتشه! هو فيلسوف لديه

اطروحات في علم الجمال. وننقل هنا فصلاً من رسالة ماجستير<sup>٤</sup>

المبحث الثالث: الفن و العمل الفني عند كروتشه

وناقش تحت هذا العنوان جملة من الأفكار الجمالية هي الإنكارات التي يعدها كروتشه

عن الفن، العاطفة والوجدان، استقلال الفن، خلود الفن وخصائصه

الإنجازات التي يعدها كروتشه عن الفن

يفتح كروتشه كتابه المسمى باسم "محمل في فلسفة الفن" بالتساؤلات عن ماهية الفن

لكي لا يلبت أن يجيب تساؤله بقوله: إن الفن عيان أو حدس و الحق أن ما يقدمه لنا

الفنان إنما هو صورة أو شكل وهمي ومن هنا فإن كل من يتذوق الفن إنما يدير بصره نحو

تلك الجهة التي يدل عليها الفنان، لكي ينظر من النافذة التي أعدها له الفنان، محاولاً أن

يعيد تكوين تلك الصورة في نفسه ويمضي كروتشه في شرح مفهومه لكلمة الحدس أو

٤ - تليف حنية واضنية، العنوان: ماهية الفن عند بندو كروتشه

جامعة الجزائر كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية قسم الفلسفة الموسم الجامعي ٢٠٠٤ - ٢٠٠٥

بمعنى أدق لماهية الفن مستعرضاً كافة الآراء التي ينكرها ١

وأول إنكار يقدمه هو إنكاره للفن أن يكون أولاً:

واقعة مادية: أي لا يكون ظاهرة فيزيائية أو واقعة طبيعية ومعنى هذا أن الفن لا يمكن أن يوضع على قدم المساواة مع الظواهر الطبيعية ( كالضوء أو الأصوات أو الكهرباء أو الحرارة أو ما إلى ذلك ) كما أنه لا يمكن أن يرد إلى مجموعة من الأشكال الرياضية أو الهندسية) كالمثلثات أو المربعات أو المكعبات أو ما إلى ذلك (يقول كروتشه "ننكر أولاً أن

يكون الفن الواقعة مادية أن يكون مثلاً ألواناً أو نسبا بين ألوان أو أن يكون أشكالاً جسمية، أن يكون أصواتاً أو نسبا بين أصوات وأن يكون ظاهرات حرارية أو كهربائية ٢. وكروتشه هنا ينقد سائر التراجعات التجريبية في علم الجمال لأنه لا يرى في الظاهرة" الفنية واقعة تقبل القياس أو جسماً مادياً يقبل التجزئة بل هو يرى فيها حقيقة روحية لا سبيل إلى قياسها | أو تجزئتها، وليس أبعد عن الصواب في رأي كروتشه من تلك

١- العشماوي محمد زكي فلسفة الجمال في الفكر المعاصر دار النهضة العربية للطباعة و النشر

بيروت ١٩٨١

ص. ١٨

٢- بنديتو كروتشه - مجمل في فلسفة الفن - المصدر السابق ص ٢٥

المحاولات، التي قام بها فشنر وأتباعه من أجل إرجاع الظاهرة الجمالية إلى المسنوى الفيزيائي الصرف.

وكروتشه لا ينكر أنه قد يكون من الممكن تقسيم الشكل المادي الذي ينحلي على نحوه العمل الفني إلى عناصر فيزيائية صغيرة بحيث نرد اللوحة مثلاً إلى سطح مادي مغطى بالألوان والخطوط إلى مجموعات مختلفة من العناصر الخطية وهلم جرا ولكننا عندئذ لن



نصل إلى أجزاء يمكن أن نعدّها بمثابة وقائع جمالية وإنما سنصل إلى وقائع فيزيائية أقل صغراً

أو إلى ظواهر مادية اقتطعت اقتطاعاً بطريقة تعسفية صرفة ولو جاز لنا أن نجزأ الواقعة الجمالية على هذا النحو لكان من واجبنا | أن نعد "الذرات" بمثابة الأشكال البدائية الحقيقية للظاهرة الجمالية وأما القوانين التي زعم أصحاب المدرسة الفيزيائية أنهم قد استطاعوا التوصل إليها في مضمار الدراسة التجريبية للأذواق فهي في نظر كروتشه تعميمات سريعة لا تصدق بحال على الظاهرة الجمالية نفسها لسبب بسيط جداً ألا وهو أنه ليس للواقعة الجمالية أي وجود مادي ولو قدر لأي فنان أن يطبق على إنتاجه الفني أمثال هذه القوانين، لكانت أعمال هذا الفنان مدعاة للسخرية حقاً. ومنى كان للجمال قوانين طبيعية حتى ينحذها الفنان في نشاطه الفني ألسنا نلاحظ أننا في كل مرة نحاول أن نجعل من الظاهرة الجمالية مجرد واقعة طبيعية لا نلبث أن نجد أنفسنا قد انتقلنا (دون أن نشعر) من مجال التأثير الفني إلى مجال آخر لا صلة له على الإطلاق بالجمال إننا نستطيع بلا شك أن نغفل التأثير الفني الذي تحدثه فينا قصيدة ما من القصائد، لكي نسترسل في عملية عد الكلمات التي تتألف منها أبيات هذه القصيدة وتقسيم هذه الكلمات إلى مقاطع وحروف ولكن من المؤكد أننا عندئذ نصرب صفحاً عن العمل الفني نفسه لكي نعمد إلى دراسة ظاهرة مادية لا شأن لها على الإطلاق بالموضوع الجمالي من حيث هو حقيقة روحية تنفعل بها نفوسنا ١

٢- أن يكون فعلاً نفعياً:

نحن حين عرفنا الفن بأنه حدس فقد أنكرنا ثانياً أن يكون الفن فعلاً نفعياً يقصد من ورائه الإنسان تحصيل لذة أو اجتناب ألم و الواقع أن كروتشه حين يجعل الفن ضرباً من العيان،

١ - ركوبا إبراهيم - فلسفة الفن في الفكر المعاصر - المرجع السابق ص ٤٥

فإنه يخلع عليه طابعا نظريا بوصفه " تأملا " أو معرفة حدسية و بالتالي فإنه يأتي أن يهبط بالفن إلى مستوى الأفعال النفعية التي تدخل في نطاق الإهتمامات العملية. يقول كروتشه " : إذا كان الفن حدسا و كان الفن من باب النظر لا العمل أي من قبيل التأمل كان من غير الممكن أن يكون فعلا نفعيا و لما كان الفعل النفعي يتجه دائما إلى بلوغ لذة و استبعاد ألم فإن الفن إذا نظرنا إلى طبيعته الخاصة لا شأن له بالمنفعة إذ لا شأن له باللذة و الألم ١ . "

و هنا يثور كروتشه على النظريات التقليدية في التوحيد بين " الفن " و " اللذة " أو المنفعة فيقول " إنه قد يكون الشكل الذي تصوره اللوحة عزيزا علينا و بالتالي فإنه قد يستثير في قلوبنا بعض الذكريات الطيبة، و لكن اللوحة في حد ذاتها قد تكون قبيحة من الناحية الفنية و ليس ما يمنع من جهة أخرى أن تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية، مع كونها في الوقت نفسه مصورة لمنظر ثقيل على النفس ٢ . " و كروتشه لا ينكر أن اهتماماتنا العملية مع ما يقترنها من لذات و آلام، قد يختلط في بعض الأحيان باهتمامنا الجمالي، و لكن لا يوافق على القول بأن اللذة هي جوهر الاهتمام الجمالي و الظاهر أن أصحاب مذهب اللذة قد فطنوا إلى نوعية المتعة الفنية، فراحوا يقولون إن الفن صورة خاصة من صور اللذة بدليل أنه لا يحقق لنا مجرد إشباع عضوي أو لذة حسية، بل هو برضي لدينا بعض الحاجات العقلية و الأخلاقية أيضا، و لكن كروتشه يلاحظ مع ذلك أن المذهب يفترض وجود ضرب من التطابق بين الاهتمام الجمالي والإحساس بالمالام في حين أن هذا الإحساس مجرد عرض مصاحب للاهتمام الجمالي، ولكن كان النشاط الفني مصحوبا بلذة إلا أن اللذة في الواقع ظاهرة مشتركة بتناسمها مع النشاط الفني غيره من ضروب النشاط الروحي و هذا هو السبب في أن كروتشه يرفض تعريف الفن بالرجوع إلى مفهوم اللذة أو المنفعة أو الإحساس بالمالام ٣

### ٣- أن يكون فعلاً أخلاقياً:

١- . بنديو كروتشه - مجمل في فلسفة الفن - المصدر السابق ص ٢٨

٢- . المصدر نفسه ص ٢٩

٣- . زكريا إبراهيم - فلسفة الفن في الفكر المعاصر - المرجع السابق ص ٤٦

ثمة إنكار ثالث بنطوي عليه تعريف كروتشه للفن بأنه حدس أو عيان و ذلك هو انكاره للنظرية القائلة بأن الفن فعل أخلاقي" أي أنه ذلك النوع من التأثير العملي، و لكننا نقول ما دام الحدس فعلاً نظرياً فهو متعارض مع كل نوع من أنواع التأثير العملي ١ " و الحق أنه لما كان الفن في نظر كروتشه معرفة حدسية فإنه ليس بدعا أن نراه يستبعده من دائرة العمل " الإرادة " و لهذا يقرر كروتشه أنه إذا كانت الإرادة الخيرة هي قوام الإنسان الفاضل فإنها ليست قوام الإنسان الفنان، و السبب في ذلك أن مقولة الأخلاقي لا تنطبق أصلاً على العمل الفني من حيث هو عمل فني - ما دام من المستحيل - الحكم على أية صورة، من حيث هي مجرد صورة - بأنها مقبولة أو مردولة أخلاقياً اللهم إلا أن يكون في استطاعتنا الحكم على المربع) مثلاً (بأنه أخلاقي و المثلث بأنه لا أخلاقي و لم يوجد حتى الآن - فيما يقول كروتشه - أي قانون جنائي يحكم على الصورة الفنية بالسجن أو الإعدام . كما لم يصدر أي حكم أخلاقي - من جانب أي إنسان عاقل على صورة ما من الصور . و لا يكفي كروتشه بالتمييز بين النشاط الفني و النشاط العملي بل هو يضيف إلى ذلك أن الفن خارج تماماً عن نطاق الأخلاق . وإذا كان البعض قد ذهب إلى أن من واجب الفنانين أن يوجهوا الناس نحو الخير، و أن يبثوا في أنفسهم كراهية الشر و أن يعملوا على تقويم أخلاقهم و إصلاح عاداتهم و أن يسهموا في تربية الجماهير و تقويم الروح القومي أو الحر لدى الشعب، و نشر المثل العليا بين الناس فإن كروتشه يرد هذا

الرغم بقوله إن كل هذه الأمور لا يستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك، و لكن على الرغم من أن كروتشه يرفض أصلاً فكرة "الفن المؤجّه" إلا أننا نجدّه يقرر أن الفنان - من حيث هو إنسان - ليس خارجاً عن سلطان الأخلاق و ليس في حل من أن ينهض بواجباته كإنسان بل إن عليه أن ينظر إلى الفن نفسه على أنه رسالة و بالتالي فإن عليه أن يمارسه كواجب مقدس، و قد كان من بعض أفضال المذهب الأخلاقي على الفن أنه فصل الفن عن اللذة و أخله منزلة أرفع و أسمى<sup>٢</sup>

٤- أن يكون مجرد معرفة تصويرية:

١- . بنديتو كروتشه - مجمل في فلسفة الفن - المصدر السابق ص ٣٠

٢- . زكريا إبراهيم - فلسفة الفن في الفكر المعاصر - المرجع السابق ص ٤٧

يلاحظ كروتشه أيضاً أننا إذا عرفنا، الفن بأنه عيان أو حدس فقد أنكرنا كذلك و هذا هو الإنكار الرابع (أن يكون مجرد معرفة تصويرية يقول: "أن المعرفة المفهومية واقعية التربة دائماً لأنها تحاول أن تقرر الواقع في مقابل اللاواقع أما الحدس فمعناه أن لا يكون تمييز بين الواقع و اللاواقع ١"

و قد سبق لنا أن رأينا كيف ميّز كروتشه المعرفة الحدسية أو العيانية عن المعرفة التصويرية أو العقلية كي يؤكد الطابع اللاعقلي بالنسبة للجمال الذي هو وحدة حدسية للشكل و المضمون و نشاط مبدع مفصول عن الإرادة و العقل و جوده مستقل بذاته<sup>٣</sup> ، فليس بدعا أن نراه يضع الفن في مقابل العلم أو الفلسفة على اعتبار أن الأول منهما حدس يقدم لنا العالم أو الظاهرة، في حين أن الثاني تصور عقلي أو مفهوم يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة أو الروح و لو أننا قلنا عن المعرفة الحدسية ١ شكل بسيط أولي من أشكال المعرفة، لكان في وسعنا أن نضع الفن في مقابل الفلسفة على أساس أن الأول منهما أشبه ما يكون بالحلم في حين أن الثاني أشبه ما يكون باليقظة و الحق أننا حينما نوجد بإزاء أي عمل من

الأعمال الفنية فإنه ليس من الحق أن نتساءل عما إذا كان الشيء الذي أراد الفنان أن يعبر عنه صادقاً أو كاذباً من الناحية الميتافيزيقية أو من الناحية التاريخية لأن مثل هذا التساؤل لن يكون إلا تساؤلاً عقيماً خالياً من كل معنى مثله في ذلك كمثل أي حكم قد تصدره محكمة الأخلاق على مبدعات خيالية تخلق في سماء الفن و التساؤل هنا عديم المعنى

لأننا حين نميز الصواب من الخطأ فإننا لن نكون بإزاء واقع نصدر عليه حكماً من الأحكام، في حين أن العمل الفني بطبيعته موضوع خالص أو صورة محضنة لا تخضع للحكم نظراً لأنها لا تملك أية كيفية أو أي محمول و ما دام الخيال و الفكر منمايزان فسبطل الموضوع الجمالي صورة فردية تعبر عن حالة خاصة بالذات دون أن يكون في الإمكان تحويلها إلى مفهوم كلي أو معرفة عقلية، و ليس الطابع المثالي الذي ينسبه كروتشه إلى الفن سوى مجرد تعبير عن تميز الحدس عن النصور أو المعرفة الفنية عن المعرفة العقلية.

١ - بنديتو كروتشه - مجمل في فلسفة الفن - المصدر السابق ص ٣٣

Charles Bonlay in encyclopédie  
universalis corpus ٦

climatologie cytologie editeur à Paris p. ٨٢٦.

و يستنتج كروتشه تميزات أخرى في طبيعتها تميز الفن عن الخرافة أو الأسطورة فالخرافة تبدو لمن يؤمن بها أمراً مَـ تَـرَـلا و معرفة للواقع في مقابل اللاواقع، و نجاهة من مختلف الاعترافات التي يعدها وهمية خاطئة، و لا يمكن أن تصبح الخرافة فناً إلا متى أصبح المرء لا

يعتقد بها فإذا هي في نظره أشبه باستعارة من الاستعارات و إذا عالم الآلهة العابسة عالم من جمال و إذا الله صورة للجمال و الروعة و العظمة أما الخرافة بعين المؤمن لا الكافر أي واقعها الصرف، فليست مجرد صورة من مبدعات الخيال و إنما هي أمر ديني ١ ، فإن الدين صورة غير ناضجة أو غير مكتملة من صور الفلسفة، و بالتالي فإنه مظهر للتفكير في المطلق أو الحقيقة الأزلية الأبدية و ما ينقص الفن لكي يكون أسطورة أو ديانة إنما هو على وجه التحديد الفكر و الإيمان الذي ينشأ عن الفكر" في الفن يغيب الإيمان فليس هناك مكان للفنان للاعتقاد أو لا للاعتقاد في الصورة التي خلقها، لقد خلقها ٢ "

فليس هناك موضع لإيمان الفنان أو كفره بالصورة التي يخلقها مادام هو منها بمثابة الخالق أو المبدع ويمضي كروتشه إلى حد أبعد من ذلك فيقول إن تصورنا للفن باعتباره عياناً أو حدساً يستلزم أيضاً استباق شتى التصورات الجمالية التي تجعل من الفن وسيلة لإقامة مجموعة من " الفئات" و " النماذج" و "الأجناس" و " الأنواع" وكأن الفن أدخل في باب المعرفة الوضعية والرياضية منه في باب المعرفة الحدسية وهنا يثور كروتشه على شتى المحاولات التي قام بها بعض العلماء الطبيعيين والرياضيين من أجل إدخال الظاهرة الجمالية في مجال التصورات العامة والتجريدات المحضنة لكي يقرر أن نفور الفن من العلوم الوضعية والرياضيات أشد من نفوره من الفلسفة والدين والتاريخ و حجة كروتشه هنا أن الروح الرياضية والروح العلمية هما ألد أعداء الروح الشعرية فإن التصنيف للشعر كالماء والنار أو كالأرض والسماء وليس أقلل للشعر من حفاف العلم وصرامة الترة العقلية ٣

كما أن العلوم الطبيعية لا تدخل في عداد المعرفة، وهي مجرد قواعد أو تكنيك موجه للعمل، ولعل تقديم الحدس الجمالي عند كروتشه راجع إلى سعيه إلى تأسيس حرية الإنسان

١ - . بنديتو كروتشه - يحمل في فلسفة الفن - المصدر السابق ص ٣٥  
٢- L'esthétique de Benedetto Croce. Par Etienne Souricour in revue internationale de philosophie. Revue trimestrielle septième année ١٩٥٢. Belgique. P. ٣٠٤.

٣ - . روبرت إبراهيم - فلسفة الفن في الفكر المعاصر - المرجع السابق ص ٤٨

المبدعة وشخصيته، ففي الإبداع الجمالي الفني يتجلى انفتاح النشاط الإنساني وعدم تقيده بضوابط خارجية وأصاليه، كصورة مثالية أولى توجه الفعل الإنساني الحر دون أن تكبله، كروتشه يؤكد خصوصية الفعل المبدع واستقلاله المطلق وقيمه الذاتية التي لا يمكن أن تتأثر بصورتي الحق (المنطق) والخير (الأخلاق) (لأنه يقع في أساس الحق والخير).

٢ - العاطفة والوجدان : يأبي كروتشه أن يلحق الفن بالعاطفة، أو الوجدان، إن الفن عنده - كما سبق لنا القول - معرفة نظرية، وإن كانت هذه المعرفة حدسية أو عيانية، بمعنى أنها لا تستند مطلقاً إلى التصورات العقلية أو المفاهيم المنطقية، وحين يقرر كروتشه أن الفن معرفة حدسية أو تعبيرية، فإنه يعني بذلك أن الظاهرة الجمالية ليست مجرد واقعة نفسية أو ظاهرة وجدانية، بل هي أولاً وبالذات "صورة" أو "شكل" وقد ظن بعض الباحثين أن كروتشه قد أغفل الجانب العاطفي تماماً في تصويره للنشاط الفني فلم يكن بد للفيلسوف من أن يعاود النظر إلى مشكلة الصلة بين العيان أو الحدس من جهة و الوجدان أو العاطفة من جهة أخرى، لكي يبين لنا أن العاطفة هي التي تخلع على الحدس تماسكه ووحدته و أن الحدس لا يكون حدساً حقيقياً إلا أنه يمثل عاطفة، فالحدس لا ينبثق إلا من أعماق الوجدان و العاطفة - لا الفكرة - هي التي تصفي على الفن ما في الرمز من خفة هوائية و لهذا ينسب كروتشه إلى الفن طابعاً غنائياً معلناً في الوقت نفسه أن الفن ملحمة العاطفة و درامتها.

و يرى كروتشه أن هناك من النقاد من وصف الحدس المحض الذي انتهى إليه بأنه شيء بارد لا حرارة فيه .فأعاد النظر في صلة الحدس بالعيان و رأى أن الحدس المحض من حيث كونه غير ذي صلة بالترعة العقلية و المنطق بفيض بالعاطفة و الانفعال و أنه لا يخلع الصورة الحدسية التعبيرية إلا عن حالة نفسية أي أن ثمة حرارة متأججة تحت البرودة الظاهرة.

لقد اتضح هذا التغير في رأي كروتشه و خاصة بعد أن ناقش المذهبين الشهيرين في الفن، المذهب الكلاسيكي و المذهب الرومانتيكي من حيث أن الأول يميل إلى التصور و الثاني يميل إلى العاطفة و رأى أنه من الأفضل ألا نصف الفن العظيم بأنه كلاسيكي أو رومانتيكي، تصوري أو عاطفي بل الأفضل أن نقول إن الفن العظيم هو كلاسيكي رومانتيكي معا أو أنه عاطفة و تصور في آن واحد.

و العاطفة تعبير عن حالة نفسية فردية فمنظر ضوء القمر الذي يرسمه الرسام و الحركة الموسيقية الرقيقة أو العنيفة التي يلعبها الموسيقار أو الصورة الشعرية التي يصورها الشاعر، هي حدوس فردية تعبر عن عواطف فردية لها وحدتها الخاصة و حيث أن القصيدة الغنائية مثل يمثل هذا التعبير الفردي فإن كروتشه يستعير مصطلح الغنائية و يعممه على كل أنواع الفنون و يصبح الفن هو ثمرة لكل من العاطفة و الشعور و الصور الخيالية، و بفضل العاطفة تتحول الصور إلى تعبير غنائي ١ هو قوام الفنون جميعا، و لذلك يقول كروتشه "إن الحدس لا يكون إذن إلا حدسا غنائيا و ليست الغنائية صفة أو نعتا للحدس و إنما هي مرادف له ٢ و معنى هذا أنه لا محل لفصل الحدس عن العاطفة ما دامت العاطفة القوية لا بد من أن تصنع لنفسها تصورا رائعا و إذا كان البعض قد ذهب إلى أن كل الفنون تسعى جاهدة في سبيل بلوغ مستوى الموسيقى فإن كروتشه يقرر أن الأقرب إلى الصواب أن يقال إن الفنون جميعا هي ضروب من الموسيقى على شرط أن نرقى إلى المنشأ العاطفي



للصور الفنية في مختلف الفنون، مستبعدين من بينها تلك الأشكال التي بنيت بناء آليا صرفا أو التي رصفت في أفعال الواقعية الفضة الغليظة. و كروتشه لا يرى مانعا أيضا من أن يقول مع أحد فلاسفة إن كل منظر إنما هو حالة نفسية و لكن لا لأن المنظر منظر أو واقعة طبيعية (بل لأنه داخل في باب الفن) بمعنى أنه ظاهرة روحية (و جملة القول أن الفن في نظر كروتشه حدس غنائي يجمع بين العيان و العاطفة أو بين المعرفة التمثيلية و النبوة الوجدانية<sup>٣</sup>.

### ٣- استقلال الفن:

إن نظرية كروتشه في استقلال الفن إنما تقوم في الحقيقة على مذهبه الفلسفي العام في تحديد لحظات الفكر الأربعة أو المراحل الأربعة للنشاط الروحي بصفة عامة و قد سبق لنا أن رأينا كيف حصر كروتشه هذه المراحل في الفن أو الحدس و المنطق أو الصور

- ١- .وفاء محمد ابراهيم - علم الجمال قضايا تاريخية و معاصرة - المرجع السابق ص ٨٦
- ٢- .بديو كروتشه - مجمل في فلسفة الفن - المصدر السابق ص ٥٠
- ٣- .ركوبا ابراهيم - فلسفة الفن في الفكر المعاصر - المرجع السابق ص ٥٠

والإقتصاد أو المنفعة و الأخلاق أو الخير، و كيف جعل كل مرحلة من هذه المراحل متوقفة

على ما سبقها في ما عدا المرحلة الأولى منها نظرا لأنها غير مسبقة بمرحلة أخرى يمكنها أن تعتمد عليها فالواقعة الجمالية من بين جميع وقائع النشاط الروحي هي وحدها التي تتمتع باستقلال حقيقي بينما تعتمد عليها سائر الوقائع الأخرى بما فيها العلم و الاقتصاد،

و الأخلاق و إذن فال مفهوم أو التصور العقلي لا يمكن أن يقوم بدون الحدس أو العيان، و النافع لا يمكن أن يقوم بدون الواحد منهما و الآخر، و الأخلاق لا يمكن أن تقوم بدون المراحل الثلاث المتقدمة عليها في حين يبدو الحدس التعبيري بمثابة المظهر الوحيد المستقل

عن كل ما عداه من بين سائر النشاط الروحي، و بينما ينكر كروتشه على الفن كل طابع علمي) أو صوري محض (نراه يبرر ما في العلم من طابع فني فيقرر أن للاكتشافات العلمية الكبرى طابعا جماليا و بصور لنا العلم كله بصورة عمل فني موحد أسهمت في خلقه البشرية جمعاء مند عدة قرون وهكذا يبدو العلم لكروتشه نشاطا مطردا يتسم تاريخه بالتقدم، بينما نراه يؤكد أنه ليس ثمة تقدم جمالي في تاريخ الفن، لأن كل عمل فني يمثل في حد ذاته دائرة خاصة، تحمل في ثناياها مشكلتها الخاصة، وإن كان تزايد معلوماتنا الفنية، وتراكم الآثار الفنية جبلا بعد جيل قد عمل على تزايد وعينا الجمالي في العصر الحديث ومهما يكن من شيء فقد كان لكل عصر من العصور فنه وعلمه وفلسفته ودينه واقتصاده وأخلاقه بحيث قد يستحيل علينا تماما أن نتحدث عن عصور خيالية ، وعصور دينية، وعصور فكرية ، وعصور صناعية، وعصور أخلاقية، دون أن نلفظن إلى ما هنالك من " وحدة "في ما وراء كل هذه الاختلافات العديدة، حقا إن الفنان والفيلسوف والمؤرخ والعالم الطبيعي والرياضي وحل الأعمال ورجل الخير يعيشون في تمايز أحدهم عن الآخر ولكن النظرة الفلسفية الثاقبة لا بد أن ترى فيما وراء هذا التمايز وعي إنساني موحد ينمو ويتطور ويتقدم محققا ضربا من الترقى التاريخي الذي هو في الوقت نفسه بمثابة ترقى روحي أو عقلي ١

#### ٤- خلود الفن:

أما عن خلود الفن فحسب كروتشه استنتج بعض الفلاسفة خلود الفن بوضعه كأخويه من دائرة الفكر المطلق، بينما خالفهم آخرون يرون أن الدين زائلا ينحل في الفلسفة فقالوا أن الفن زائل، أو بأنه قد زال فعلا. أما عند كروتشه فلا معنى لهذا كله، لأن وظيفة الفن لدينا درجة ضرورية من درجات الفكر فإذا سألت هل يزول الفن فكأنك تسأل عن الإحساس أو العقل هل يزول ١

#### ٥- خصائص الفن:

يلخص كروتشه صفات الوظيفة الجمالية: الجنسية و النوعية و الفردية فأما الأولى فنرجع إليها صفات " الوحدة " و "الوحدة في الكثرة و" البساطة " و الأصالة و تنصل بالثانية صفات الحقيقة و " الصراحة " و شبيهاهما و بالثالثة صفات الحياة و الحيوية و الحركة و الفردية و العينية و التمييز و لقد تبدل هذه الألفاظ أيضا و لكنها لن تأتينا علميا بأي جديد. إن تحليل العبارة بصفنتها عبارة يكتمل بالنتائج التي عرضناها و ليس وراءها من مزيد ٢ . و بعد عرضنا لهذا المبحث ننقل لعرض المبحث الرابع و هو بعنوان علم الجمال عند كروتشه.

## الفن والحقيقة عند هايدغر

غادة محمود امام

[http://ebn-khaldoun.com/article\\_details.php?article=١٠٤٧](http://ebn-khaldoun.com/article_details.php?article=١٠٤٧)

معالجة هايدجر M. Heidegger للفن من حيث انتمائها إلى مجال علم الجمال وفلسفة الفن بوجه عام، كانت - ولا تزال - مثار خلاف بين الباحثين، فمنهم من يُسلم بأن معالجة هايدجر للفن تنتمي إلى مجال علم الجمال، وإلى هذا ذهب كايلن Kaelin الذي يستنكر إهمال المساحلات الفلسفية المعاصرة الدائرة حول علم الجمال الفينومينولوجي لإسهام مارتن هايدجر في هذا الصدد.

وعلى النقيض، نجد هوفشنادتر Hofstadter يُخرج - من البداية - معالجة هايدجر من دائرة علم الجمال، بل ومن دائرة فلسفة الفن بوجه عام، على أساس أن تفكيره في الفن لم يكن مُهنتاً بالعمل الفني باعتباره موضوعاً لخبرة جمالية. ولكن، الحقيقة أن هذا الموقف الأخير فيه شيء من النطرف. فالقول بأن معالجة هايدجر للفن ليست مُهنتاً بقضية الخبرة الجمالية، ليس مُبرراً لاستبعاد هذه المعالجة من نطاق فلسفة الفن على الأقل (١) - وليس معنى أن هايدجر يُهمَل قضية الخبرة الجمالية أنه يهمل قضية الخبرة بالفن عموماً. فهو يهمل فقط الخبرة الجمالية كما تبدو له في معناها التقليدي، ويريد أن يستبدل بهذا المعنى رؤية جديدة للخبرة بالعمل الفني. وربما يكون عنوان هذه الدراسة - وهو "الفن والحقيقة عند هايدجر" دالاً على أسلوب هايدجر الجديد في معالجته للفن الذي يسلك فيه اتجاهاً مصادماً للفلسفات الجمالية السابقة عليه والمعاصرة له؛ إذ كان الاتجاه السائد منذ بداية القرن العشرين ينظر إلى الفن من جهة الاستطقي، أي من جهة الجمال في الفن أو البعد الجمالي

للفنّ. ولقد بلغ هذا الاتجاه ذروته في النزعة الشكلانية في الفنّ، أي النظر للفنّ على أنه صورة مُعبّرة فحسب، تكمن في القيم الفنية والنشكيلية للعمل. ولقد أدت المغالاة في هذه النزعة الشكلانية إلى حالة اغترابية للفنّ أصبح فيها الفنّ منعزلاً عن وجودنا وعالمنا الإنساني ومفتقراً إلى أي دلالة أنطولوجية، فجاء تناول هيدجر للفنّ مقوّضاً لهذا الاتجاه ومؤكداً على أنّ الإبداع الفني تعبيراً عن حقيقة الوجود. والحقيقة أنّ موضوع هذه الدراسة يُثير بذلك تساؤلات عديدة يمكن صياغتها على النحو التالي: هل يمكن وضع الفنّ في علاقة ضرورية مع الحقيقة بحيث يشكّلان مبحثاً واحداً، وما طبيعة هذه العلاقة؟، وهل وضع الفنّ في علاقة ضرورية مع الحقيقة والوجود يعني إبطال البحث في الفنّ من جهة الجميل في الفنّ؟، ومن ثمّ هل يصبح تناول هيدجر للفنّ في قطعية مع علم الجمال الذي يتناول الفنّ من جهة الجميل في الفنّ؟. ولا شك أنّ محاولة فهم التساؤلات السالفة هي ما سنكشف لنا عن حقيقة معالجة هيدجر للفنّ، وإلى أي حدّ تُعدّ إجاباته ومعالجته استنطيقية.

أصل (ماهية) العمل الفني عند هيدجر :

لقد أثار هيدجر في مقاله عن أصل العمل الفني قضية الدور التاريخي للحقيقة في سياق مناقشته للفنّ؛ إذ يُعدّ الفنّ بالنسبة لهيدجر أحد الأساليب التي تحدث فيها الحقيقة. ومن ثمّ، أصبحت العلاقة بين الفنّ والحقيقة مسألة ملحة لديه. فهيدجر حينما يطرح السؤال عن أصل العمل الفني، فإنّه يطرحه معتمداً على ذلك النحو، بحيث يستدعي الإجابات التقليدية والتأملات العميقة في التفكير الجمالي التي كانت تدور حول عبقرية الفنان والإلهام، ويعلمنا ألا نفكر بهذه المصطلحات، وأنّ نفكر في الفنّ بدلاً من ذلك بوصفه أصلاً يعلن ويحفظ الحقيقة الماهوية لحقبة تاريخية. ولهذا، اتّجه هيدجر مباشرة لدراسة العمل الفني باعتباره ظاهرة معاشة باحثاً عن أصله .

إذن، فما المقصود بالأصل هذا ؟

إنَّ الأصل هنا يعني ذلك الذي منه، ومن خلاله، يكون شيء ما، ما يكونه وعلى نحو ما يكون. فما يكونه شيء ما - على النحو الذي يكون عليه - نُسَمِيه ماهيته. فأصل شيء ما هو مصدر طبيعته، ومن ثمَّ فإنَّ السؤال عن أصل العمل الفني، هو سؤال عن مصدر طبيعته (٢) ويعني ذلك أنَّه سؤال تفهم من خلاله طبيعة العمل الفني ابتداءً من العمل الفني نفسه فيما يكونه وعلى النحو الذي يكون عليه، أي من خلال أسلوبه الخاص في الوجود. وهذا هو المعنى الذي يفهم به هيدجر كلمة الماهية، التي لا تعني ما يكونه الشيء فحسب، وإنما الكيفية أو الأسلوب الذي يكون عليه الشيء أيضاً. ولقد ارتدَّ هيدجر في فهمه هذا للماهية إلى أصلها الألماني القديم، حينما كانت كلمة الماهية تعني **Wesan** التي تشير إلى تلك العملية - أي عملية الحدوث - **Happening** التي يظهر فيها شيء ما، ويظلَّ ويبقى على ما هو عليه (٣). وهكذا، فالسؤال عن أصل العمل الفني هو سؤال عن طبيعة العمل الفني وأسلوبه الخاص في الوجود.

ولكن، أين يمكن أن نلتمس أصل العمل الفني؟

وفقاً للنظرة الدارجة - كما يعتقد هيدجر - يمكن أن نلتمس أصل العمل الفني في الفنان باعتبار أنَّ العمل الفني هو مجرد نتاج لنشاط الفنان. ولكنه يعود فينساءل، بيم ومن أين يكون الفنان فناناً؟ بالعمل الفني، وذلك يعني أنَّ العمل الفني هو المجال الذي يمكن أن نعرّف فيه على نشاط الفنان. وبذلك فإنَّ الفنان يكون أصلاً للعمل الفني مثلما يكون العمل الفني أصلاً للفنان، فلا يكون أحدهما ما يكونه بدون الآخر ومع ذلك لا يستند أو يعتمد أحدهما بمفرده على الآخر. ولكن في ظلَّ العلاقة المتبادلة بين الفنان والعمل الفني يستمد كل منهما اسمه من عنصر ثالث ألا وهو الفن. وهكذا، فإنَّ الفنان هو أصل العمل الفني، والعمل الفني أصل للفنان، والفن هو أصل للفنان والعمل الفني على السواء، وهو الذي يمنحهم اسمهما. ولكن، إذا كان الفن أصلاً لكل من الفنان والعمل الفني، فكيف وأين يمكن أن نلتمس طبيعة

ووجود الفن؟ لقد صرح هيدجر في مقاله أن "الفن لا يشير إلى شيء أكثر من مجرد كونه لفظاً أو مفهوماً مجرداً يشير به إلى مجموعة من الوقائع المُشخصة التي نلتقي بها في عالم الواقع حينما نشهد أعمالاً فنية وفنانين، وإلا لما كان في مقدورنا أن ننحدر عن الفن أصلاً (٤). ويفهم من ذلك أن السؤال عن أصل العمل الفني يصبح سؤالاً عن طبيعة الفن نفسه، التي يستندل عليها من العمل الفني. ويعني ذلك أن هيدجر يريد أن يرى ماهية الفن في العمل الفني، على أساس أن: الفن يكون حاضراً أو مائلاً في العمل الفني (٥) ولهذا سيُتجه هيدجر إلى أعمال فنية واقعية، وسيدعها تكشف لنا عما تكون وكيف تكون.

فما أول ما نلتقي به في العمل الفني إذن ؟

يقول هيدجر إن "الأعمال الفنية مألوفة لكل فرد من أعمال المعمار والنحت يمكن مشاهدتها مُنصبية في الأماكن العامة، وفي الكنائس، وحتى في أماكن السكنى والمعارض. ونحن إذا نظرنا إلى الأعمال الفنية في وجودها الغفل - ولا نخدع أنفسنا - فإنها تبدو لنا حاضرة بشكل طبيعي كحضور الأشياء" (٦). وهكذا فإن أول ما يؤكده عليه هيدجر في بحثه عن أصل العمل الفني هو شيئية العمل الفني، إذ أن الأعمال الفنية نلتقي بها في حياتنا اليومية كأشياء. فهذا الطابع الشئى في العمل الفني لا يمكن إنكاره. فهناك شيء ما حجري في الصرح المعماري، وشيء ما خشبي في العمل الحفرى، وشيء ما ملون في اللوحة، حتى إننا قد نخنزل وجود العمل الفني في هذا الطابع الشئى. ولكن، على الرغم من أهمية هذا الطابع الشئى في العمل الفني، إلا أننا لا يمكننا فهم العمل الفني ابتداءً من طابعه الشئى. فالعمل الفني أكثر من مجرد شيء، لأنه ببساطة يكشف لنا عن شيئية الشيء، أي ماهيته. ومن ثم، إذا كان العمل الفني يحدث في خبرتنا الأولية بوصفه شيئاً، إلا أن أسلوب وجود العمل الفني كشيء يختلف عن أسلوب وجود سائر الأشياء المحضة أو الخالصة.

إذن ، فما هو الشيء ؟

لقد ساد في الفكر الغربي السابق على هيدجر ثلاثة تفسيرات للطابع الشئني للشيء :  
التفسير الأول: يرى الشيء بوصفه جوهراً substance حاملاً لمجموعة من الخصائص  
المميّزة له، فقطعة الجرانيت (على سبيل المثال) كشيء محض أو خالص تُعدّ صلبة، ثقيلة،  
خشنة، معتمّة إلى حدّ ما، ومضيئة إلى حدّ ما. فإننا يمكن أن نلاحظ كل هذه الخصائص  
على قطعة الجرانيت، ولكنّ هذه الخصائص ما زالت تشير إلى الشيء. وليست هي الشيء  
ذاته وعلى هذا الأساس يرى هذا التفسير الشيء وفقاً لمظهره الخارجي فحسب بحيث لا  
يُميّز الشيء المحض عن سائر الأشياء الأخرى، طالما أنه لا يفتح على جوهر العنصر  
الشئني للشيء بطابعه المطلق والمستقل بذاته (٧ )

والتفسير الثاني: يرى الشيء بوصفه حشداً من المعطيات الحسية، بمعنى أنّه الموضوع  
المدرّك حسياً بواسطة إحساسات السَّمع، والبصر، واللمس. ولكن، هذا التفسير يبعدنا عن  
الشيء ذاته، في حين أنّ هيدجر يؤكد على أهمية الشيء، لأنّه حتّى في مجال الإدراك  
الحسي للأشياء لا ننلقى مجرد انطباعات حسية خالصة يمكن أن نخترل إليها وجود الشيء  
المحسوس، لأننا - كما يقول هيدجر - لا يمكن أن نسمع أصواتاً خالصة، أي لا يمكن أن  
نسمع بمنأى عن الأشياء. "فالأشياء ذاتها أقرب إلينا من كلّ الإحساسات، فنحن في المنزل  
نسمع صوت الباب يتغلق، ولا نسمع أبداً إحساسات سمعية، أو حتّى مجرد أصوات فلكي  
نسمع صوتاً محضاً فإنّ هذا يقنضى أن نسمع بمنأى عن الأشياء، وأن نصرف أذننا عنها، أي  
نسمع بطريقة مجرّدة" (٨). ففي حقيقة الأمر، إنّ فكرة الإدراك الحسي الخالص فكرة  
مجرّدة لا معنى لها في دنيا التجربة الحية المباشرة، لأنها - كما يقول جادامر: " في المقام  
الأول تغفل معنى الظاهرة وتناسي أنّ هناك في المرأى شيئاً ما ليُشاهد ويرى" (٩ )

أمّا التفسير الثالث: فهو أقدم وأشهر التفسيرات عن الشيء، والذي يرى الشيء بوصفه مادة  
منشكلة، بمعنى أنّ الشيء يتخذ مادته صورة معيّنة من أجل تحقيق غاية خارجية. ولكنّ، هذا



التفسير لم يكشف لنا عن طبيعة الأشياء المحضة، إذ أنه ينطبق كذلك على كل الموجودات. فالأداة - مثلاً - هي أشياء مصنوعة ينظر إليها باعتبارها مادة يضاف عليها صورة معينة مستفدة في غرضها الخارجي. وهكذا، فإن المادة والصورة لا يمثلان تحديداً أصيلاً للطابع الشئني للشئ المحض، وإنما يعدان تجاوزاً أو تعدياً على وجود الشئ المحض (١٠).

### فما هو الشئ في العمل الفني؟

من مجمل ما سبق يتبين لنا أننا لا نستطيع فهم الطابع الشئني للعمل الفني من خلال محاولة فهم الشئ المحض، ومن ثم يحاول هيدجر فهم تلك الشئية من خلال فهم الشئ المصنوع أو الأداة. يرى البعض أن العمل الفني شئ مُصنَّع أو مُنتَج، وذلك استناداً إلى أن الفنان يستخدم الحرفة، ويعتمد على المادة في عمله الفني، وينتج به. ومع ذلك، فهناك اختلاف بينهما. فمادة الأداة تكون مُستفدة تماماً في تلك النغمة، أي تكون مستهلكة وملاشبة في الشئ المصنوع أو الأداة. وفي هذا المعنى يقول هيدجر في كتابه "الوجود والزمان": "إن الأداة هي. أصلاً. شئ ما من أجل" (١١). بمعنى أن كل أداة توجد كي تؤدي وظيفة معينة، فوجود الأداة برئته لم يكن إلا وسيلة لتحقيق الأداة وظيفتها، بحيث لا وجود للأداة في ذاتها، وإنما تعرف على النحو الذي تكون عليه في الاستخدام. فأهمية المطرقة مثلاً، تكمن في فاعليتها في أداء مهمتها. وهذا على العكس من المادة في العمل الفني، حيث أن العمل الفني يُبقي على المادة ويظهرها؛ إذ تُعطي المادة بكل كيانها الخاص، ليس لأجل غرض أو غاية خارجية. فالمادة (أو الشئ) في العمل الفني يستخدم ولا يستهلك. "فمن المؤكد أن النحات يستخدم الحجر تماماً مثلما يستخدمه البناء. ولكنه لا يستهلكه" (١٢). ومعنى هذا أن الشئ (أو المادة) في العمل الفني يكون شيئاً حاضراً، وليس شيئاً متلاًشياً أو مستهلكاً. فالعمل الفني يظهر شئية الشئ ولا يحجبها عنا. هذه

الشيئية التي تكمن في أسلوب الشيء الخاص في الوجود الذي لا يمكن استبداله. فهي طابع فريد يكون مائلاً وحاضراً في الشيء بكلّ كيانه وهويته كالإجمات في الحجر، والثالوث في الألوان. ولهذا السبب يربهدجر أنّ العمل الفني هو شيء ما أكثر من مجرد شيء، وأكثر من مجرد أداة، بل فيه تنكشف ماهية الشيء وماهية الأداة، إذ يكشف بأسلوبه الخاص عن حقيقة أو ماهية الموجودات، بل والوجود نفسه.

فما أسلوب العمل الفني إذن في الكشف عن حقيقة الوجود ؟

تكشف الحقيقة والوجود في إبداعية العمل الفني: إنّ هيدجر - في بيان الأسلوب الذي به يكشف العمل الفني عن الحقيقة والوجود - قد اختار أمثلة عديدة، أو من بينها مثال المعبد اليوناني كعمل فني، الذي يرى هيدجر أنه لا يصور أو يمثّل شيئاً خارجه ومع ذلك هناك الكثير ممّا يمكن أن يقوله لنا هذا العمل الفني، فكما يقول هيدجر " إنّ المبنى - كمعبد من معابد اليونان - لا يصور شيئاً ، وإنما ينصب هناك في وسط الوادي المُشَنَّق الصخوري إنّ المبنى ينطوي في داخله على صورة أو شخص الإله، وهو في هذا النحجب يجعله يظهر بوضوح في الفناء المقدّس من خلال الرواق المفتوح فبواسطة معنى المعبد يكون الإله حاضراً في المعبد" (١٣) ويعني ذلك أنه من خلال المعبد - كبناء معماري فني - يهبط الإله إلى الأرض، أي تنكشف حقيقة العالم الإلهي من خلال الوسيط المادي الذي فيه وعليه يتكشف عالماً، والعالم الذي يتكشف ويتفتح هنا هو العالم الإلهي. ويعني ذلك أنّ المعبد يتيح للإله أن يظهر في حقيقته أو يحضر بنفسه كما يكون أو على النحو الذي يكون عليه. وهكذا، فإنّ الأعمال المعمارية العظيمة تكشف عن شكل ما من أشكال الإيمان والعقيدة الإنسانية، كما تنجلي في رؤية شعب ما، أي رؤية الإنسان للإله أو رؤية العالم الإلهي كما ينجلي للإنسان" (١٤) ومن ثمّ، فإنّ كلمات من قبيل "المحراب" و "المذبح المقدّس" و "قدس

الأقداس"، أي "بيت الإله"، إنما تشير إلى جلال شأن هذا العالم الذي يكون كذلك؛ فقط لأنه قد نذر الله بواسطة عقيدة أو إيمان شعب، وعمل فنان وهو سرّ الإحساس بالرهبة الذي يلزمنا عند مشاهدة وتأمل دور العبادة، حيث يكشف لنا فيها أسلوب من أساليب حدوث حقيقة العالم الإلهي، وبدون هذا المعنى الذي به يكون الصرح المعماري يرسى عليها عالماً بجسده الفنان، فإنّ الصرح المعماري لن يكون شيئاً سوى كومة من الحجارة، أو منحفاً، أو مخلقات أثرية لأسلوب ماضي من الحياة (١٥). ويتضح لنا ممّا سبق أنّ العمل الفني يكشف عالماً. فإن يكون هناك عمل فني، يعني إرساء عالم.

ولكن ما هو العالم ؟

إنّ طبيعة إجابة هيدجر عن المقصود بالعالم هنا تلزمنا أن نتجنّب رؤيتنا المألوفة عن طبيعة العالم: "فليس العالم هو مجموع الأشياء القابلة للعدّ أو غير القابلة للعدّ، المألوفة أو غير المألوفة، والتي تكون قائمة هناك فحسب كذلك ليس العالم هو المجال المدرك حسياً. إنّ العالم لا يمكن أن يكون أبداً موضوعاً يتمكّل أمامنا ويمكن رؤيته. فالعالم يكون في كلّ الفترات الحاسمة من تاريخنا حين نولد أو نموت، نكلّل بالمجد أو نصيبنا الكارثة" (١٦). فالحجر بلا عالم، والنبات والحيوان بالمثل لا يكون لهما عالم، ولكن تنمى إلى المجال المنحجب الذي يكشف عنه العالم. والعالم بهذا المعنى هو الأفق أو المجال الذي يحيا فيه الوجود البشري، ويشكّل مجال همّه واهتمامه. فهو رمز للكشف الذاتي، أي ذلك الذي ينكشف ويتجلى في العمل الفني. وهذا الإرساء للعالم - الذي [أشرت له] من قبل - في العمل الفني إنّما يحدث في وسبط مادي. فالعمل الفني حين يؤسس عالماً، فإنّه يؤسسه على مادة سواءً أكانت الحجر، الخشب، المعدن، اللون، اللغة، النغمة. وهذه العناصر هي ما نسمّيها بمادة العمل. ولكن،

ما هي طبيعة ذلك الذي نطلق عليه اسم مادة العمل الفني؟  
إنّ مادة العمل الفني تظهر لأوّل وهلة، وتشارك في الفتح عالم العمل الفني. فالصخر يظهر ليحمل ويسند، وهكذا يصبح صخراً. والمعدن يظهر ليلمع ويومض، والألوان لتتألأ، والأغنام لتترنم. والكلمة لتتطق. وكلّ هذا يرسي العمل الفني ذاته في إصمات وثقل الحجر، وفي منانة ومرونة الخشب وفي صلابة وبريق المعدن وفي نضاعة وقنامة اللون، وفي رنين النغمة، وفي قدرة الكلمة على التسمية " (١٧). ذلك العنصر الشيء الذي يرسي العمل ذاته، والذي يتأسس عالم العمل الفني عليه هو ما يسمّيه هيدجر بالأرض. والأرض هي رمز للنحجب الذاتي. إذ أن "الحجر يضغظ إلى أسفل ويكشف عن نقله، ولكننا لا نستطيع النفاذ إليه، وإذا حاولنا النفاذ إليه بواسطة شقّ أو كسر الحجر، فلن يظهر في شظاياه المحطّمة أي شيء في داخله. وإذا حاولنا أن نمسك بثقل الحجر بطريقة أخرى من خلال وضعه على ميزان، فإننا لن نصل إلى شيء سوى وزن إحصائي، فالحجر سوف يتحوّل إلى عدد، ولكن الثقل يهرب منّا. ومن ثمّ فإنّ الشيء يظهر نفسه فقط عندما يبقى منحجباً وغير مفسّر. فالأرض تحطّم كلّ محاولة للنفاذ إليها، وهي تظهر باعتبارها ذلك الذي ينفر من كلّ تكشف، ويبقى على الدوام منغلّقاً على ذاته " (١٨). وعلى هذا يمكن القول إنّ هناك خاصيتين تنتميان إلى ماهية العمل الفني هما: مشاركته في النحجب الذاتي للشيء المحض، الذي هو مظهر من مظاهر الأرض، وطابع الت كشف الذاتي للعالم (١٩).

ولكن، ما العلاقة بين العالم والأرض ؟  
يصوّر هيدجر العلاقة بينهما على أنها صراع، ولكنه ليس صراعاً فيه تنافر وخصام، وإنما هو صراع حميم. وينجلى هذا الصراع في محاولة العالم أن يضيء الأرض ويجلبها إلى اللاتحجب. ولكن الأرض تقاوم هذه الإضاءة. فهو صراع بين شيء يفتح "رأى العالم"، وينكشف تلقائياً، وآخر يحجب نفسه (أي الأرض). ومن ثم، فالعالم والأرض يختلف كلاهما عن الآخر، ومع ذلك لن ينفصلا أبداً طالما أن العالم يتأسس على الأرض، والأرض تظهر من خلال العالم. ويتم تثبيت هذا الصراع في مكان من خلال الشكل أو الصورة الفنية. ولهذا، فإن كل الأعمال الفنية (بالنسبة لهيدجر) تشارك في ماهية واحدة، ولكن ما يميز عملاً فنياً على آخر هو الصياغة الخاصة لمادته، أي صورته. كيف تحدث الحقيقة في غمار هذا الصراع بين العالم والأرض؟ فما هي الحقيقة؟ في ضوء ما تقدم، يمكن فهم أسلوب العمل الفني في الكشف عن الحقيقة. فالحقيقة هي تكشف لماهية كيان ما بأن يبزغ إلى لا تحجب وجوده، فحقيقة الموجود تحدث في العمل الفني حينما يتم فيه تفتح الموجود من حيث ماهيته أو حالته التي يكون عليها. إن الحقيقة عند هيدجر ليست مفهوماً علمياً أو منطقياً، وهي تحدث في الخبرة بوصفها تكشفاً لماهية، أي تكشفاً لما يكون عليه شيء ما، والكيفية التي يكون عليها. وهذا هو المعنى الذي فهم به هيدجر مصطلح الحقيقة أو ألثيا - في أصله اليوناني - بوصفها تعني حرفياً نزع الحجاب عن، أي لا تحجب أو تكشف ذلك الذي يكون. وإذا كانت الحقيقة لا تحجباً، فإنه في داخل اللاتحجب ينشر التحجب، فالتحجب ينشر في قلب الموجودات. ومن ثم، فالعمل الفني هو حدوث الحقيقة. وهذا الحدوث أو الطابع العامل في العمل الفني يتوقف على إبداع العمل بواسطة الفنان. ولكن هنا تواجهنا مشكلة الطابع الشبهي للعمل الفني مرّة أخرى. فما هي علاقة العمل الفني إذن بالمنج

الصناعي على الرغم من أن الإبداع الفني يعدّ إظهاراً، وصنع الإدارة يعدّ أيضاً إظهاراً، إلا أننا لا نصف الشيء المصنوع بأنه عمل مبدع. فما الذي يميّز الإظهار إذن بوصفه إبداعاً عن الإظهار كما يكون في الصنع؟ يبدو للوهلة الأولى أنّ الإجراء الذي نجده في نشاط الفنان، هو نفس الإجراء الذي نجده في نشاط الحرفاء والنحات والنجار. وهذا يعني أنّ إبداع عمل فني ما يتطلب نوعاً من الصنعة أو المهارة الحرفية. والفنانون العظام يُقدِّرون الصنعة بدرجة فائقة، وهم أول من بدعوا إلى إتقانها في صبر دؤوب. ومن هنا يشار مراراً إلى أنّ اليونانيين كانوا يستخدمون كلمة [تقني Techne] للدلالة على الصنعة أو الحرفة والفن معاً، وسَمَّوا صاحب الصنعة والفنان بنفس الاسم، وهو [تقنيس Techn<sup>tes</sup>] وهكذا فإنّه يبدو وكأننا ينبغي أن نحدّد طبيعة العمل الفني من حيث جانبه الحرفي، أي من حيث كونه شيئاً مصنوعاً. ولكن دلالة هذا الاستخدام اللغوي لليونان وخبرتنا بالحقائق يجب أن تجعلنا نتأني. فهيدجر يرى أنّ الاستشهاد بتسمية اليونان للصنعة والفن باسم واحد للتدليل على أنّ النشاط الإبداعي يمكن فهمه وتفسيره من خلال مفهوم الصنعة، وهو استشهاد مضلل يقوم على فهم سطحي للمصطلح، "لأنّ كلمة [تقني] لا تشير إلى الحرفة ولا إلى الفن، ولا تشير مطلقاً إلى ما يكون تقنياً، بالمعنى الذي نفهمه في وقتنا هذا، فهي لا تعني أبداً نوعاً من الإجراء العملي. إنّ كلمة [تقني] تشير - بخلاف ذلك - إلى أسلوب في المعرفة. وأن تعرف يعني أنّك قد رأيت، بالمعنى الواسع للرؤية، الذي يعني فهم ما يكون حاضراً بما هو كذلك، لأنّ اليونان رأوا أنّ طبيعة المعرفة تكمن في الأليثيا، أي في تكشف الموجودات. فكلمة [تقني] على نحو ما تأصلت في خبرة اليونان بوصفها أسلوباً في المعرفة، إنّما تعني إظهار الموجودات من تحجبها إلى حالة اللاتحجب، ولا تشير أبداً إلى فعل الصنع. والفنان يسمّى [تقنيس] لا لأنّه يكون حرفياً أو صانعاً، ولكن لأنه يكشف ويظهر في وقت واحد أعمالاً فنية وأداة" (٢٠). ومن ثمّ، فهيدجر يرى أنّ كلمة تقني عند اليونان لم تكن تعني مجرد المدلول الذي

نفهمه اليوم باعتبارها تشير فحسب إلى أسلوب الصنعة أو التقنية، وإنما كانت تشير إلى أسلوب في الرؤية والفهم من خلال صنع شيء ما. ومن ثم، فإنها تشير في وقت واحد إلى التقنية من حيث هي حرفة وأسلوب في الصنعة، وإلى الفن من حيث هو رؤية معرفية. ومن ثم، ينتهي هيدجر إلى ضرورة تعريف فعل الإبداع Creation من خلال إبداعية العمل الفني نفسه، أي من جهة العمل الفني بوصفه مبدعاً. ويعني ذلك أن كلاً من الإبداع والإبداعية يفهم في سياق وجود العمل الفني، أي من جهة حدوث الحقيقة التي تعمل في العمل الفني، بحيث نكون قادرين على تحديد طابع الإبداع كالتالي: أن تبذل يعني جعل شيء ما يظهر بوصفه شيئاً ما قد تم إظهاره. وكون العمل الفني قد أصبح عملاً فنياً، فذلك أسلوب تحلّ فيه الحقيقة وتحدث، وكذلك هذا بتأسدس على طبيعة الحقيقة (٢١). وأما إبداعية العمل الفني تعني (٢٢) وجود الحقيقة المشبهة في مكان ما في الشكل. ويفهم مما سبق أن الإبداع ما هو إلا إظهار لهذه الإبداعية (أي للحقيقة المشبهة في مكان ما) في العمل الفني، والتي تعدّ جزءاً من هذا العمل الفني المبدع. وعلى هذا النحو تحدث الحقيقة في العمل الفني، وتكشف الحقيقة والوجود من خلال إبداعية العمل الفني. ولكن بعد إنجاز العمل الفني، فإنه يحتاج إلى مرحلة هامة يسميها هيدجر بحفظ العمل الفني: "فمثلما لا يمكن للعمل الفني أن يبدع، وإنما يكون محتاجاً بالضرورة إلى مبدعين، كذلك فإن ما يبدع لا يمكن أن يأتي بذاته إلى الوجود، بدون هؤلاء الذين يحفظونه. إن وجود العمل الفني يبقى دائماً مرتبطاً بحافظين له، وهو يكون كذلك حتى عندما يظن فقط منتظراً لمن يحفظونه، ينتظرهم كي يشاركوا في الحقيقة" (٢٣) ومما سبق يتبين لنا أنه بعد إنجاز العمل الفني فإنه يحتاج إلى من يحفظه وبصونه، أي إلى من يمكث في الانفتاح أو الحقيقة التي تحدث في العمل الفني. ومن ثم فحفظ العمل الفني يتيح للعمل الفني أن يكون ما يكون، وفي نفس الوقت يتيح للحقيقة أن تحدث وهذا لا يمكن يسمّى إبداعاً، ولكنه حفظ للعمل الفني. وعلى هذا

الأساس، فإنَّ عملية الحقيقة التي تحدث في العمل الفني يمكن أن تفهم بوصفها ملتقى ثلاث حركات مختلفة: الحقيقة بوصفها صراعاً بين العالم والأرض تؤسس ذاتها في العمل الفني، والفنان المبدع يثبت هذا الصراع في صورة كآبة، والحقيقة المتصارعة على هذا النحو يجب أن يباح لها أن تحدث بواسطة حافظي الفن. والإنجاز الفني يتجلى عندما تنصهر هذه الحركات الثلاث في وحدة دينامية. (٢٤) وبناءً على ما تقدّم، يرى هيدجر الفن بوصفه "الحفظ الإبداعي للحقيقة في العمل الفني. فالفن هو صيرورة وحدوث الحقيقة" (٢٥). ومن هنا، يبحث هيدجر عن أصل العمل الفني الذي يعتبر في نفس الوقت بحثاً عن طبيعة الفن ذاته، ويفكر في كلمة الأصل هنا على ضوء طبيعة الحقيقة. والحقيقة هي حقيقة الوجود ذاته، التي تنكشف وتتجلى من خلال تكشف حقيقة الموجود في العمل الفني - أو بمعنى أدق - أن الوجود نفسه يتجلى في إظهار ماهية الموجود، أي وجود الموجود الذي يتجلى من خلال أسلوبه الخاص في الوجود، بحيث يكون الموجود المنحجب ذاتياً مضاعفاً في العمل الفني. وهذه الإضاءة واللمعان المرتبط بالعمل الفني ما هي إلا الجميل: "فالجمال هو أحد الأساليب التي بها تحدث الحقيقة بوصفها لا تحجباً" (٢٦). ومن هنا يبيّن لنا أن هيدجر يفكر في الجمال على ضوء مصطلح الانفتاح أو اللاتحجب الأصلي للوجود، على أساس أن الجمال هو الحقيقة التي تجلب ذاتها لتبقى في الموجود، ومن ثم ينظر هيدجر: "للجمال بوصفه ميلاد الحقيقة". (٢٧)

تعقيب :

لقد تابعنا مع هيدجر تساؤله عن العلاقة بين الفن والحقيقة، والذي تريد أن تخلص إليه من مجمل ما تقدّم هو تلك الحقيقة التي باتت واضحة الآن، وهي أن فلسفة هيدجر تمكّن نقطة تحوّل جذري في تاريخ الفلسفة بوجه عام وفلسفة الفن بوجه خاص، إذ أن جميع جوانب تلك الفلسفة تكشف عن المنحى الجديد الذي اتخذ هيدجر لنفسه منجاوزاً كل فكر



الفلاسفة السابقين عليه، كما تكشف عن أن تساؤلاته عن الفن والحقيقة والشعر واللغة والتفكير وسائر تساؤلاته الأخرى، إنما هي تساؤلات قد انبثقت من مركزها الأصلي الذي يسأل عن معنى الوجود. فلقد كان تساؤله عن معنى الوجود هو السبب المباشر وراء رؤيته للفن والشعر والفلسفة كطرق بضاء من خلالها الوجود الذي يتجلى في أسلوب وجود الموجود بما في ذلك الوجود الإنساني، أو حتى في أسلوب وجود الأشياء والموجودات اللا إنسانية، والتي يمكن أن تكشف (كما رأينا من قبل) عن عالم إنساني فقط من خلال لغة الفن. ولهذا، ينبغي النظر إلى العمل الفني على أنه يقول لنا شيئاً ما له صلة وثيقة بالوجود والحياة، حتى لا نوظف أنفسنا في نزعة شكلانية منطرفة تجرد الفن من إنسانيته، ومن علاقته الحميمة بالوجود نفسه. بحيث لا يمكن اختزال الفن إلى مجرد صياغة أو تشكيل جمالي خالص يخاطب معنا الجمالية (كما رأينا من قبل). إذ أن للعمل الفني مضمونا وكثافة وجودية لا يمكن إغفالها. فالفنان عندما يبدع عملاً فنياً معيناً، فإنه لا يخضع لما يتطلبه التنفيذ التشكيلي فحسب، بل إنه يريد أن يعبر عن رؤية نقدية محققة أو مضموناً أو دلالة معينة تتجلى عند هيدجر في الدلالة الأنطولوجية. ولكن إذا كان من الضروري النظر للعمل الفني على أنه يقول لنا شيئاً ما له صلة وثيقة بالوجود والحياة، فإن هذا لا يعني في نفس الوقت إغفال البعد الجمالي في الفن، والنظر للجمال على أنه أحد الأساليب التي بها تحدث الحقيقة في العمل الفني. فلا يمكن إغفال القيم الشكلية للعمل الفني باعتبارها قيمةً جمالية، كما لا يمكننا اختزال ماهية الفن في كونه تعبيراً حقيقة الوجود والحياة فحسب، إذ أن قدرراً عظيماً من قيمة الفن يمكن في الأساليب التعبيرية ومتطلبات التشكيل الجمالي أيضاً. فهيدجر بهذا المعنى نقل الفن من مجال المعنى التقليدي له، أي الاهتمام بالجميل في الفن، إلى مجال أنطولوجيا الفن، أي اهتمام الفن بالكشف عن معنى الوجود العام.

### الهوامش:

(\*) مدرّس مساعد، كلية الآداب، جامعة القاهرة

( ١ ) انظر: د. سعيد تونيق، الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية بيروت - لبنان. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٢، ص ٨٤ .

( ٢ ) نفس المرجع السابق، ص ٨٧

( ٣ ) F.E. Kaelin .Notes toward an understanding of Heidegger 's Aesthetics –in Phenomenology and Existentialism , ed . E. Lee and Maurice Manned-baum Baltimore the Johns Hapkins prerr , ١٩٦٧). pp. ٦٩-٧٠.

( ٤ ) M Heidegger . (The Origin of the work of art ) in poetry , language and thought , translated and onintroduction by Albert Hofstodter (New York : Harper ard Row Publishers , ١٤٧٥) , P. ١٧

( ٥ ) Ibid . , P. ١٨

( ٦ ) د. سعيد تونيق، الخبرة الجمالية، ص ٩٠

( ٧ ) I bid . , pp . ٢٢ - ٢٤.

( ٨ ) سعيد تونيق، الخبرة الجمالية ، ص ٩٢

( ٩ ) هانز - جيورج جادامر، تجلّي الجميل ، ترجمة د. سعيد تونيق القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، سنة ١٩٩٧ )، ص ٣١ .

( ١٠ ) Sandra Bartkly , "Heidegger's Philosophy of Art ," in the British Journal of Aesthetics ( Vol. . ١, No. ٤, ١٩٦٤) P. ٣٥٥.

( ١١ ) M . Heidegger, Being and Time . Translated by Joan Maauarrie and Edward Robison (New york : Harper and Row Publishers , ١٩٦٢), P. ٤٧

( ١٢ ) د. سعيد تونيق، الخبرة الجمالية، ص ٩٦ .

(١٣) نفس المرجع السابق، ص ١٠٥

(١٤) د. سعيد تونيق، عملية الفن وعلميته: القاهرة دار تباء، طبعة ثانية، سنة ١٩٩٧ م، ص ٤٦

(١٥) د. سعيد تونيق، الخبرة الجمالية، صفحات ١٠٦، ١٠٥

(١٦) Heidegger, Being and Time , P٤٤

(١٧) نفس المرجع السابق، ص ١٠١ .

(١٨) نفس المرجع السابق، ص ١٠٢ .

(١٩) Bartkly, "Heidegger's philosophy of Art" . p.٢٥٩.

(٢٠) نفس المرجع السابق، صفحات ١١٢-١١٣ .

(٢١) نفس المرجع السابق، ص ١١٣ .

## الفصل الثاني ( الشكل )

### ما هي البنيوية ؟

: " منهج أدبي تحليلي يسعى لاكتشاف العناصر التي يقوم عليها العمل الأدبي ( النظام ) من خلال نموذج افتراضي " .

مفردات التعريف :

المنهج : طريقة = خطوات

الأدب : التعبير عن تجربة شعرية بصورة موحية

تحليل : تقسيم الشيء إلى أجزاءه

نموذج : خطة لتطبيق الخطوات

بدأ مع فرديناند دي سوسير في الألسنيات ، حيث اعتمد على الطريقة الآتية في اكتشاف نظام اللغة :

المستوى الصوتي : الحروف

المستوى الصرفي : الصيغ الصرفية

المستوى النحوي : الصيغ النحوية

المستوى الدلالي : يتولد عن المستويات السابقة - يهتم بدراسة المعنى

و من المستوى الدلالي انطلقت السيميائية / علم الدلالة

تبحث البنيوية وأختها الصغرى السيميائية في مجالات متنوعة ومن ضمنها الأدب ، حيث

تبحث عن : كيف يبني / يخلق العمل الأدبي ؟

ما هو النموذج المجرد التي تنبثق منه أشكال متعددة من الأعمال الأدبية ؟

النظور :

من الشخصيات الهامة في هذا التيار

فرديناند دي سوسير ١٩١٣ -

تودوروف ١٩٣٩ +

بارت ١٩٨٠ -

ياكسون ١٩٨٢ - من مؤسسي الشكلايين الروس الذي حاول استخراج بنية النص الأدبي .

وتعرف على شتراوس ١٩٠٨ + الذي له اسهامات في استخراج بنية الأساطير .

في عام ١٩٢٨ اصدر احد شكلايين الروس وهو " فلاديمير بروب " كتاباً بعنوان مورفولوجيا

الحكاية الشعبية . حيث قام بدراسة مائة قصة من قصص المغامرات الخيالية الروسية وتحليل

بينها

الوظيفة :

انطلق بروب من أربع عينات تنتمي لخرافات مختلفة، محاولاً مقارنتها وهي :

أ- أعطى الملك نسراً لرجل شجاع، فحمل النسرة الرجل الشجاع إلى مملكة أخرى .

ب- أعطى الجد فرساً لحفيده سوتشينكو، فحمل الفرس الحفيد إلى مملكة أخرى .

ج- أعطى ساحر مركباً لإيفان، فحمل المركب إيفان إلى مملكة أخرى .

د- أعطت الملكة خاتماً لإيفان، فخرج من الخاتم رجلان جسوران فحملا إيفان إلى مملكة

أخرى .

لا حظ بروب في هذه الأمثلة وجود عناصر ثابتة، وأخرى منحولة. وتنجلي العناصر المنحولة في أسماء الشخصيات وأوصافها، أما العناصر الثابتة فنتلخص في أعمالها أو وظائفها . ويعبر عن ذلك

بقوله : >> العناصر الثابتة والمستمرة في الخرافة هي وظائف الشخصيات، مهما تكن هذه الشخصيات، ومهما تكن طريقة إنجازها لهذه الوظائف . إن الوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للخرافة << إذن، المهم في دراسة الحكاية أن تعرف ماذا تفعل الشخصيات أما من يفعل وكيف يفعل فهي أسئلة لا تطرح عند بروب لإعراضا، ويعبر عن هذا صاحب الكتاب بقوله : >> ففي دراسة الخرافة يبقى السؤال عن ماذا تفعل الشخصيات مهما وحده ، أما من يقوم بالفعل، وكيف يفعل، فسؤالان لا يوضعان إلا بشكل كمالي <<

فالوظائف تكون محدودة أما الشخصيات فلا يمكن حصرها . ومن هنا كانت الوظيفة حسب بروب تمثل : >> فعل شخصية قد حدد من وجهة نظر دلالة في سيرورة الحكاية << ، أي أنها هي الخالقة للشخصيات وليس العكس، فضلا عن كونها لا تكترث بالشخصية المنحزة لها .<sup>6</sup>

ومن ملاحظ ثبات بعض العناصر في الأمثلة الأربعة وهي : انتقال شخص ما ، بواسطة ما ، يمنحه إياها شخص ما ، إلى مملكة أخرى .<sup>7</sup>  
المتوالية : أصغر حلقة مكتملة وممثلة للقصة عبر سياقها الزمني .<sup>8</sup>

<sup>6</sup> <http://slimani-med.ms.ktoobblog.com>

<sup>7</sup> الدكتور عبد إبراهيم نظرية الرواية دراسة المنهج النقدي الإيجابي في منطلقة فن القصة . دار فباء للطباعة والنشر . ص ١٧

<sup>8</sup> عبد الحميد بورايو - الحكايات الخرافية للمغرب العربي - دار الطليعة - ص ١٧

خصائص :

- ١ - النص الأدبي يُدرس كوحدة مستقلة عن الظروف الاجتماعية والنفسية المحيطة بالنص .
- ٢ - منهج يعتمد على الوصف . لا تقويم العمل الأدبي من حيث القوة والركاكة .

س : ماهي الثمرة من هذا المنهج الوصفي ؟

هذا التحليل الذي يتناول هيكل البنية يكشف أسرار اللعبة الفنية . لأنه تحليل يتعامل مع التقنيات المستخدمة في إقامة النص . أي يتعامل مع التقنيات التي تستخدمها الكتابة والتي بها تلعب لبنى الجسد الناطق و الموهم .<sup>٨</sup>

المبدأ :

التراكمات الكمية تؤدي إلى التغيرات النوعية .  
لذلك يهتم التحليل البنيوي في إيجاد العناصر المشابهة الأولية . ليصل من الجزئيات إلى الكلّيات .

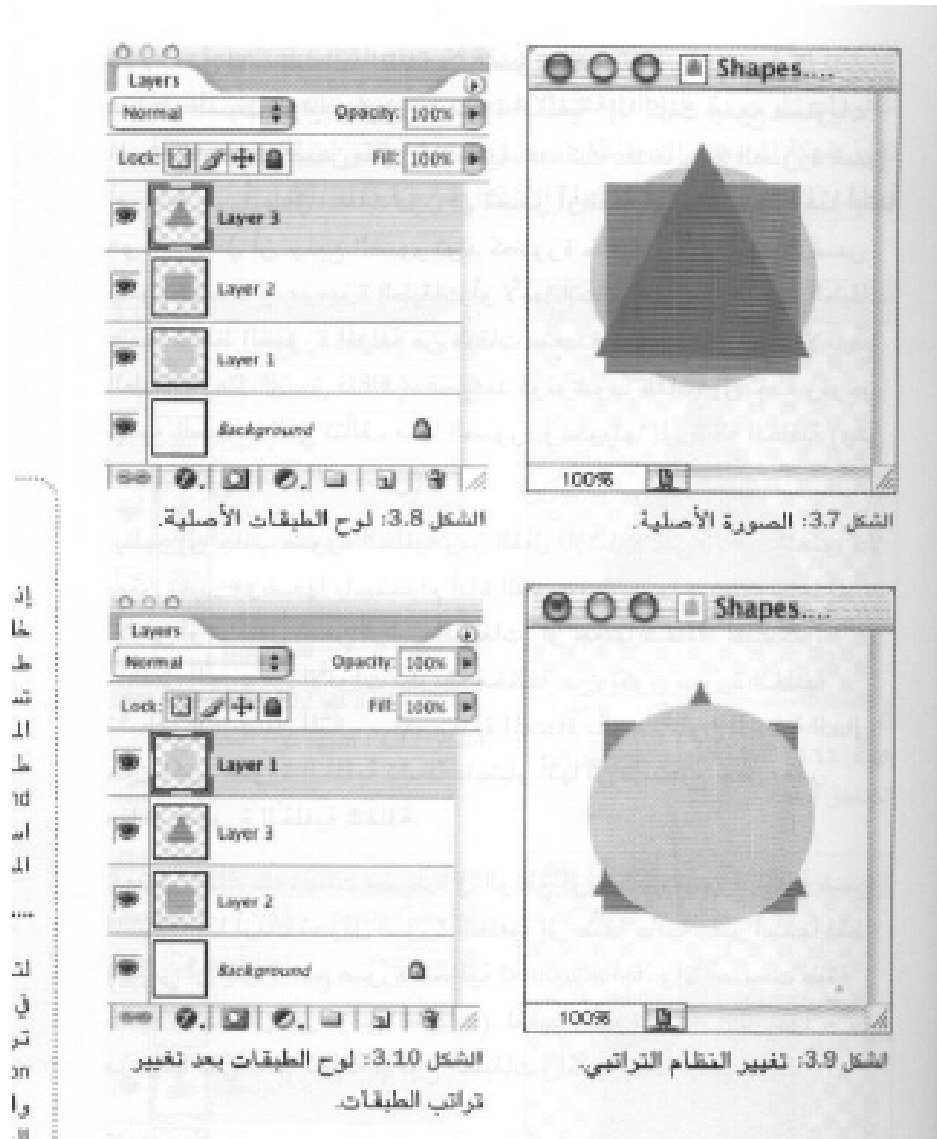
مثال : الفوتوشوب :

يعتمد برنامج الفوتوشوب على خاصية " الطبقات " Layers في تصميم الصور . حيث يبدأ المصمم بوضع الطبقة الأولى وهي الخلفية . ثم يضيف العناصر الأخرى مثل الكتابة والصور المدموجة على طبقات جديدة .

وبذلك تكون الصورة مجموعة من الطبقات التي تضم عناصر مختلفة

<sup>٨</sup> - تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي - يونس عبد - دار الفارابي - ص ٨١





في القائمة على اليسار . نلاحظ بأن الطبقة الأولى من الأسفل تسمى **Background** وهي الخلفية .

ثم نرى الطبقات الأخرى التي تشكل باقي العناصر من دائرة صفراء إلى مربع و مثلث وعلى اليمين نجد نتيجة تراكم هذه الطبقات .



نلاحظ الصورة الأولى وهي كاملة ، وفي الأسفل رسم توضيحي عن كيفية تراكم الطبقات .

يمكننا تسمية الطبقات في الصور بـ " المسنويات " في العمل الأدبي .

س : هل يصلح هذا المنهج على جميع أشكال القصة ؟

ج : ليس ذلك بالضرورة . فالمنهج اعتمد على تحليل الحكايات الشعبية التي يحكمها نظام " الحكمة " كونها الأشكال الأولى للقصة .

ومع تطور الإنسان تعددت تجاربه اختلفت انماجته الفنية و أنظمتها .

س : هناك بعض الاختلاف في خطوات التحليل السيميائي بين عالم وآخر فما هو السبب

؟

ج : لأن السيميائية كباقي العلوم قابلة للتطور . وأبسط مثال خروجها من رحم البنيوية .

## القسم الأول : السيميائية في القصة

القصة : سرد يفرز شخصيات و أحداث بترتيب معين .

التحليل السيميائي يعتمد على ثلاث مستويات :

الأول يخص التحليل من حيث القول

الثاني يخص التحليل من حيث الحكاية

الثالث يخص التحليل من حيث الدلالة

من حيث القول :

يرى جبرار جنيت بأن هناك خمسة مقولات تتعلق بالمستوى القولي وهي :

ترتيب الأحداث - المدة - معدل التردد - الصيغة - الصوت .

نشرح بتصرف هذه المقولات :

# هينة القصص :

من يروي ؟ وكيف يرى الراوي ما يرويه . وما هي علاقته بمن يروي عنهم ؟ وهي بمثابة آلة

التصوير في العمل السينمائي وهي بالحالتين الألتقاط المرئي ونقله إلى القارئ

هناك نوعان من الرواة :

أ - راوٍ يحلل الأحداث من الداخل

- بطل بروي قصته بضمير ال أنا . راوٍ حاضر

مثال : " عدت إلى وطني بعد سنوات الغربة لأجد نفسي بغربة أشد ... "

- كاتب يعرف كل شيء ( كلي المعرفة ) غير حاضر

مثال : " حين وصل إلى منزله تسارعت خطواته ليلقي نفسه على السرير ، ترى كيف كان

سيمشي لو كان يعلم بأن الموت ينتظره "

ب - راوٍ يراقب الأحداث من الخارج

- شاهد حاضر

أي نسخ ما يحدث فقط

- كاتب لا يحلل . ينقل بواسطة . غير حاضر

مثل شهرزاد في ألف ليلة و ليلة

## # مقولة الزمن :

أ - ترتيب اللقطات

على مستوى الحكاية :

١ - فلان ينهض من النوم بعد سماع صوت المنبه

٢ - يكتشف بأنه تأخر عن العمل

٣ - يخرج من المنزل

٤ - يركب سيارته

٥ - تصدمه سيارة

٦ - ينقل إلى المستشفى

بعد ترتيب اللقطات

على سرير الأبيض ، حاول جاهداً أن يتذكر السيارة التي صدمته ، فهل تنركه نفسه دون أن

تسأله ما الذي كان سيحدث لو نهضت باكراً على صوت المنبه ؟

نلاحظ هنا الترتيب الآتي :

٦ - ٥ - ١

ب - المدة :

سرعة القصة بين مدة الحكاية وطول النص قياساً لعدد أسطره أو صفحاته

مثلا يسرد الكاتب ما جرى في سنتين بثلاث صفحات و الخ

هناك أربع حركات من السرعة كما يشير جيران جنيت

١ - القفز : حين يقول الكاتب بأن السنوات أو الأشهر مرت

مثال : ومرت خمسة أعوام على زواج سلمى ولم ترزق ولداً

ويكون : الزمن على مسنوى الحكاية طويل وعلى مسنوى القول قصير .

٢ - الاستراحة : مثل الوصف

مثال : " بين تلك البساتين والثلول التي تصل بيروت بأذيال لبنان يوجد معبد صغير قديم

العهد محفور في قلب صخرة بيضاء قائمة بين أشجار الزيتون و اللوز و الصفصاف "

ويكون : الزمن على مسنوى الحكاية قصير وعلى مسنوى القول طويل

٣ - المشهد : وهو الحوار في القصة

ينساوى به زمن الحكاية و زمن القول

٤ - الإيجاز : وهي غير محددة كالحركات السابقة  
و تعني أن الراوي يقص بضعة أسطر أو في عدة مقاطع ما مدته سنوات عدة أو أشهر حيث  
أنه لا يتطرق إلى التفاصيل  
مثال : قدم الشتاء بثلوجه وعواصفه ، وخلت الحقول و الأدوية ، إلا من الغريان الناعية و  
الأشجار العارية ، فلزم سكان تلك القرية أكواخهم بعد أن أشبعوا أهراء الشيخ عباس من  
الغلة ، ومالوا آنيته من عصير الكروم ، و أصبحوا ولا عمل لهم ، يفنون الحياة بجانب  
المواقف متذكرين مآتي الأجيال الغابرة مرددين على مسامع بعضهم حكايات الأيام و الليالي "  
نلاحظ بأن الكاتب يخبرنا بما فعل السكان من دون الدخول في التفاصيل

#### # التواتر :

ما يتكرر حدوثه على مستوى الحكاية أو مستوى القول

- ١ - يقص الكاتب ما حدث على مستوى القول و الحكاية مثلاً : أمس نمت باكراً
- ٢ - الراوي يقص عدة مرات ما جرى حدوثه عدة مرات مثلاً : الاثنين نمت باكراً ، الثلاثاء  
نمت باكراً
- ٣ - الراوي يقص عدة مرات ما جرى حدوثه مرة واحدة مثال : أمس نمت باكراً ، أمس  
أويت إلى فراشي
- ٤ - الراوي يقص مرة واحدة ما جرى حدوثه عدة مرات مثال : كنت كل مساء أنام باكراً أو  
كنت طيلة أيام الأسبوع أنام باكراً



## # نمط القص

تعني بشكل أساسي مسألة أسلوب ( الصوت ) مثلاً

هي مجموع ما استخدمه الكاتب من هيئة القص و زمن القص مثل التنوع في الأصوات :  
مثال :

١ - بكت المرأة دموعاً غزيرة وتمتمت : " ولدي لا يريد شيئاً "

٢ - بكت المرأة دموعاً غزيرة وتمتمت بان ولدها لا يريد شيئاً

نلاحظ بأن الراوي تكلم في المثال الأول بصوت الشخصية وفي الثانية بصوته .

خطوات غريماس :

١ - المسنوى القولي وينفرع إلى :

أ - العنصر التصويري : وهي الألفاظ التي تدرك بالحواس الخمس . وتخلق الانطباع بالمكان  
و الزمان و الشخصية

ب - المعارضات : فرز الألفاظ المتعارضة لظهار المسنوى الظاهري من المسنوى العميق .

ج - السمات التصويرية ( التجسيدية ) النحوية والتركيب النحوي : الأسلوبية أي " الانزياح  
" وسينم شرحها بالتفصيل مستقبلاً

د - العنصر اللفظي : قريب من مقولات جيرار جيت

٢ - المستوى السردى ( التحليل من حيث الحكاية ) : وهو مستوى كلي يضم جزئيات القصة ، أي المستوى الذي يتحقق عنده الأساس الذي تنهض عليه القصة ، وينفزع إلى

أ - المرسل ( الباعث ) : عامل ( شخص أو فكرة ) يثير الرغبة إلى شيء ما ، أي يحرض على فعل ما

ب - المتلقي : وهو الشخص أو الأشخاص الذي ينلقون المرسل

ت - الذات : وهو استجابة المتلقي إلى المرسل

ث - الهدف : ما يسعى إليه الذات من تأثير المرسل

ج - المساعد و الخصم : هو ما يساعد الذات أو يعرقل مسيرتها نحو الهدف ، فالنقود أو

الشجاعة يمكن أن تكون مساعداً والكسل يمكن أن تكون خصماً ، وينبث منها " الذات

المضادة " التي تعرقل من اجل هدفها ذاتاً أخرى

ح - العقد :

عندما يحرض المرسل على الفعل . فيستجيب المتلقي وتصبح " ذات " تسعى لهدف

فندخل في ثلاث اختبارات :

١ - الاختبار التأهيلي : هل الذات لديها " القدرة " على أداء الفعل ؟

٢ - الاختبار الحاسم : الحدث أو الفعل الرئيسي الذي كانت الذات تعد نفسها له ، أي

المواجهة بين الذات والذات المضادة

٣ - اختبار التمجيد : هي مرحلة الكشف عن نتيجة الحدث ، من نجاح أو فشل

المسنوي التجريدي العميق ( التحليل من حيث الدلالة ) :  
وهو اختزال الصراع في القصة إلى تعارضين أساسين . بحيث يصبحان القطبان التجريديان  
الذي يدور حولهما القيم الأساسية في القصة . ويمثل على شكل المربع السيموطيقي  
و نلاحظ بأن غريماش ركز على المتضادات مثل : المرسل و المنلقي - الخصم و المعين  
يقول سوسير : " لا توجد دلالة إلا بالاختلاف "

يقول عباس محمود العقاد في توضيح أهمية الاختلاف :  
فقد كانت معرفة الشيطان فاتحة التمييز بين الخير والشر ، ولم يكن بين الخير والشر من  
تمييز قبل أن يعرف الشيطان بصفاته و أعماله و ضروب قدرته و خفايا مقاصده و نياته .  
كان ظلام لا تمييز فيه بين طيب و خبيث ، ولا بين حسن و قبيح ، فلما ميز الإنسان النور  
عرف الظلام ، ولما استطاع ادراك الصباح استطاع أن يعارضه بالليل و المساء .<sup>9</sup>

التعد الرمزي :

في رواية " المسخ " لفرانز كافكا . يتعرض بطل الرواية لإصابة من نفاحة متدحرجة رماها والده  
واختبار النفاحة ترمز لخطيئة آدم حيث أكل النفاحة من الشجرة المحرمة ، وبذلك يشير  
الكاتب لعمق الخطيئة في حياة ذلك البطل ليختصر أفكار وكلمات كثيرة برمز واحد .

<sup>9</sup> - إدلبس ص ٧ . دار الكتاب العربي

الآن نستعرض قصة بعنوان " الحيوانات " تأليف سلوى بكر من مجموعتها القصصية " أرابب  
مكتبة مدبولي " -

### حيوانات

امتلاً الجو برائحة دخان الشواء الشهية، فامتلاً صدر الشواء  
اعتزازاً، وزاد من حركة المروحة المصنوعة من ريش الأوز، المصبوغة  
بالوان زاهية، والتي كانت يميناء، بينما امتدت أصابع يسراه لتلتقط  
قطعة من السفود وتدفع بها إلى فمه.

كانت الرائحة فاضحة، قوية، مفرية بما يكفي لأن تلامس القطنان  
فتقتريا كثيراً من موضع الشواء حتى صارتا على بعد أشبار قليلة من  
أصابع قدميه المدمكة المطالة من نعله المفتح. ألقى القطنان نظرات  
سريعة مستربية على حركة الأصابع المتملمة لكثرة الوقوف، ولما  
اطمأنتا إلى أنه لا شيء يستحق القلق والخوف منها امترخى  
جسدهما، بينما راحت أبواق أذاتهم الصغيرة تستجيب متحركة في  
اتجاه صوت بوق سيارة مسرعة في الطريق مرة، ولمصراخ طفل مرة  
أخرى، ثم لنداء صاحب الشواء على العابرين القلة.

استقرت البيضاء المرطبة بالأصفر على قوائمها الأربع في وضع  
الانتظار، أما الرمادية المقلمة بالرماسي الداكن، ذات الفم الوردي  
المكثز، فقد اتخذت وضع التطلع وقد اشرايت بنمها الرفيع، وبدأت  
الاثنان في إرسال تنويحات على لحن واحد: مياو.. مياو.

كانت البيضاء ذات صوت ناعم حاد، قادر على بث مؤثر رقيق من خلال مياو، التي كانت تخفت وتعلو دون تجاوز المسافة بين الاستجداء والاسترحام، أما الرمادية فبدأ مزاؤها وانقأ، لا يخلو من اعتداد بالنفس، وأصرار، كمن يطالب بحقوق مشروعة واجبة التقهيد، ربما كان ذلك بسبب صوتها الأجنس بعض الشيء؛ أو بسبب حياتها الشبيهة ببيئة النمر إلى حد كبير. الحقيقة أن مياو الصادرة عنها، بمختلف تلاوينها السوتية المالية والمنخفضة، التصيرة والطويلة، كانت تقترب من الرفاحة.

مضى وقت، واقترب المساء، وإذا لا جديد، شعر الجميع بالملل، فزاد الشواء من حركة تبديل قدميه، وخفف من حركة يديه، أما ذات الأربع، فقد قررت البيضاء منهنما افتراش الأرض الترابية بجسدها، وراحت تلعب لعقبات سريعة متوترة، واصلت بعدها المواء، بينما اكتفت الرمادية بابتلاع ريقها في عصبية عدة مرات، ثم فتحت فمها واسماً للتشاؤم حتى بانث لهاتها، وبعد ذلك علّت من وثيرة مياو المطلوبة.

عندئذ، قرر صاحب الشواء حميم تولده؛ إذ كان قد فكر كثيراً قبل ذلك في تهرهما وزجرهما قائلاً: بس، إمش، وها هو يملن تنازله ورضوخه لطلبهما؛ ربما بسبب ضيقه بكثرة المواء، وربما لأنه لم يجد شيئاً يفعل في تلك اللحظة، أو لأنه يحب التسلط ويعطف عليها؛ ومن المحتمل كذلك أن يكون وراء ذلك التنازل إيمانه العميق بضرورة الإحسان إلى الحيوان الأعجم الذي تحتمس الحسنة إليه بأكثر من عشرة أمثاله؛ لأنها حسنة مخفية لا يجازي عليها إلا رب العالمين.

ألقي الرجل إليهما بقطعتين من زوائد اللحم تحول المواء على

إثرهما إلى: بخ، هخ، فر، أف... ثم طارت القطتان بفتيحتهما الثعينة  
مبتعدتين عن مكان الشواء، الذي تهده بارتياح، وراح ينسى بمرح: يا  
ليل، يا عين.

كان الدخان قد انشثر، ووصل إلى نهاية الشارع؛ حيث جلس كلب  
على الناصية يتشمم الهواء؛ باحثاً عن مصدر الرائحة اللذيذة،  
وسرعان ما حمل نغمه ومشى ليستقر واقفاً على بعد خطوات قليلة  
أمام محل الشواء.

ثبت الكلب جسمه في وضع الصمير والانتظار، ونظراته على  
عيني الشواء، الذي صار مشغولاً بزبائنه، ويتحضر الأرواح الحشوة  
بالحم وشرايح البصل والطماطم لهم، غير أن ذلك لم يحل بينه وبين  
التطلع والتظر بين الحين والحين إلى الطريق.

في كل مرة، كانت عيناه تصطلمان بالمعنين المصليتين الناظرتين  
نوداً وطيبة إلى عينيه، ومهما مرّ الوقت، ومهما عاود الرجل النظر،  
كان يجد النظرة ذاتها، والبهت الودود نفسه، المعز عن امتنان ووفاء  
مصبق منقطع الظهير. شغف الشواء أخيراً بينما كان يتلقى ثمن  
أرقنته من زبون، فمدّ يده البيضاء السمينة، ذات الأصابع المكتنزة إلى  
قطعة مسارين صغيرة، وألقى بها إلى الحيوان الواقف أمامه ينتظر  
حبلاً للوداد.

هو.. واحدة، كانت كل التعبير عن الرضا والامتنان والشكر  
المميق من الكلب الذي حمل قطعة المسارين بفمه وانسحب بهدوء.  
كبح الشواء وبلّ ريقه بشرية ماء، ثم تجشأ في راحة.

توارت الشمس تماماً، وهلّ المساء بنسمات طرية رطبة، وزبائن لا  
يأس بهم، تمنى الشواء الانتهاء من بيع ما تبقى لديه من لحم بسرعة

لينهى عمله، ويذهب إلى خمارة الليل السهران، ليشرّب خمسينة براندي، بثوب بعدها إلى بيته ليقتضى بقية ليله مع امراته في الضرائر.

فجأة برز أمامه ولد وبنت صغيران بعيون متطلعة، وملابس رثة، وشعر خشن منكوش، أخذوا يلعبان ويضحكان حيناً، ويتضاربان حيناً آخر. لكن أمينهما كانت دائماً عليه، على شوائه تحديداً، وعلى الزبائن الواقفين بالقرب منه يلتهمون اللحم في نهم وتلذذ. أحسن الشوّاء بضيق، وقال لروحه: ليكّ الليل، والناس رامية عيالها في الشوارع، عالم وسخ والله.

لم يكفّ الطفلان عن الضحك واللعب والتضارب، بينما لم تكفّ عيونهما عن النظر إلى الشوّاء، وبطناهما عن طلب اللحم اللذيذ المتقلب في أسياخه الحديدية على حبات الفحم أمامهما، فراحا يدفعان بعضهما بعضاً في محاولة مكشوفة للفت انتباه صاحب الشوّاء.

استشاط الشوّاء غضباً، وأكد لنفسه فكرته السابقة عن أطفال الشوارع وأهلهم، وقال لروحه وهو يضغط على اضراسه بقل: أولاد الحرام؟. ولما لاحظ اقترابهما منه أكثر صرخ بعنف قائلاً وقد ضاق بهما ولم يعد قادراً على الاحتمال:

- امش يا ولد، رُح لبيد أنت وهي، بلا خونة، وكفاية قلة أدب.  
تستّر الصغيران في مكانهما برهة، وهما ينظران إليه في يأس، ثم سرعان ما أخرجوا له لسانيهما الرهيبتين، وجريا بعيداً وهما يتسلمان في حزن ومرارة.

## تحليل القصة

١ - المسنوى القولي :

الراوي علي طراز " الشاهد " حيث ينقل ما يحدث .

في الزمن نرى عدة قفزات مثل : مضى الوقت واقترب المساء و توارت الشمس

الايجاز : شعر الجميع بالملل إذ لا جديد

النواتر : في كل مرة

الصوت : أحس الشواء بالضيق فقال : ليل الليل والناس رامية عيالها في الشوارع

أ - العنصر التصويري :

المكان : بعد أشبار - طريق - الأرض الترابية - مكان الشواء

نهاية الشارع - الناصبة - مدخل الشواء - خمارة الليل - بينه - فراش

الشوارع - بعيدا

الأشياء :

رائحة - دخان - المروحة - ريش الاوز - قطعة سفود - نعل مفتوح

بوق سيارة - زوائد لحمية - مصارين صغيرة - خمسية براندي

الزمن : زاد الحركة - مسرعة - مضى وقتاً - سرعان ما

انسحب بهدوء - توارت الشمس - برهة - اقترب المساء - فجأة



الشخصيات : الشواء - الزبائن - طفل - قطنان - كلب - طفلان

الانفعالات : اعتزاز - شهية - تغامر - نظرات مستريبة - المتصلمة - اطمأننا - القلق و  
الخوف - استرخى - تسنجيب - صراخ - نداء - النطلع - اشرايت - الملل - المواء -  
تردد - حسم - ضيق - ارتياح - بل ريقه - كح - الضحك - يلعبان - اسنشاط غيظاً -  
بضغط - بأس - حزن و مرارة

التعارضات :

قطعة - قطعنين

كلب - قط

طفل - رجل

الضحك - حزن

بعيد - قريب

هدوء - سرعة

زبائن ( جمع ) - رجل / طفل

قطنان و طفلان ( تشبة ) - رجل - كلب - طفل

القيم الشعوية :

السمات التصويرية :

العنصر اللفظي :

المستوى السردى :

المرسل : رائحة الشواء

الملتقى : القطنان و الكلب و الطفلان

الذات : القطنان و الكلب و الطفلان

الهدف : سد الجوع

الذات المضادة : الشواء . وهدفه عدم الرغبة في الازعاج

العقد:

استجابة القطنان و الكلب و الطفلان على المجيء

الاختبار التأهيلي :

القطنان : عواء

الكلب : النظرات

الطفلان : اللعب

الاختبار الحاسم :

ينردد الشواء مع القطنين

ينردد الشواء مع الكلب

يغضب الشواء مع الطفلين

الأخبار النجيد :

نجاح القط

نجاح الكلب

حزن الطفلين

المسنوي العميق :

صراع الإنسانية مع البهيمية .

يصور هذا النص المجتمع الحيواني الذي يحكمنا اليوم ، حيث تحصل الحيوانات على

طعامها ، ويزجر الطفلين

بينما صاحب السلطة على الإطعام لا يفكر إلا بلذاته من حيث الخمارة و الجنس وإرضاء

الزبائن .

## القسم الثاني : السيمائية في الشعر

الشعر : هو عنف منظم يرتكب بحق اللغة اليومية .

لاحظ هذه النصوص وحدد مستوى الشاعرية في كل منها :

تعريفه اسم ذو انصباب فسرا .. لنسبة أو ذات جنسٍ قدرا  
كانصب زيد عرقاً وقد علا .. قدرا ولكن أنت أعلى منزلا  
وكاشترت أربعاً نعاجاً .. أو اشترت ألف رطلٍ ساجا  
وواجب التمييز أن ينكرا .. و أن يكون مطلقاً مؤخرا .<sup>11</sup>

وانقلني إلى درجة النوبة إليك و أعني بالبكاء على نفسي فقد أفنيت بالنسوف و الآمال  
عمري وقد نزلت منزلة الأيسين من خيرى فمن يكون أسوء حالاً مني إن أنا نقلت مثل حالي  
إلى قبرٍ لم أمهده لرقدتي و لم أفرشه بالعمل الصالح لصجعتي ومالي لا أبكي و لا أدري إلى  
ما يكون مصيري و أرى نفسي تخادعني وأيامي تخاتلني وقد خفقت عند رأسي أجنحة  
الموت فمالي لا أبكي أبكي لخروج نفسي أبكي لظلمة قبري أبكي لضيق لحدي أبكي  
لسؤال منكر ونكير إياي أبكي لخروحي من قبري عرياناً ذليلاً حاملاً ثقلي على ظهري أنظر  
مرة عن يميني و اخرى عن شمالي إذ الخلاق في شان غير شاني لكل امرئ منهم يومئذ  
شان يغيه .<sup>11</sup>

<sup>11</sup> - نظم الأجرومية لشرف الدين يحيى العمريطي

<sup>11</sup> - دعاء أبي حمزة الثمالي

الدربُ طويلٌ، يا بنت حميدِ المرعب، يبدأ من نقطةِ حبرٍ سقطتْ فوق قميصكِ - هذا المنرفِ، كالثلجِ، كزهرةِ قَدَاحٍ لَمْ تفتحْ - ذاتِ صباحٍ تشرينيَّ. في الصَّفِّ .. ويبدأ من سحبِ ماطرةٍ، رحلتْ من بين أصابعِ كفي، وهي تمدُّ إليكِ بأولى أشعاري، المسكونة باللوعة، والرعثاتِ الأولى ...

كانتْ أشجارُ الرمانِ ببستانِ أبيك، توشوشُ للحارسِ عمّا نفعلهُ تحتِ الأغصانِ! وتحفظُ أشعاري

وأنا أذكرُ - ما زلتُ - خطانا الحبري في "حي الأنصار"، وخفق نوارسِ قلبي حين تحطُّ على جسرِ الكوفةِ قبل ذبولِ الشفيقِ الوردِيِّ، وهمسِ الجاراتِ أمامَ بيوتِ الحارة، حين أمرُ غريباً منشحاً بالوجدِ . ١٢

بل إن أهم روائي في تاريخ الأدب، الكاتب الروسي العظيم فيودور ديسنوفسكي (١٨٢١-١٨٨١) انخرط في العمل العام وانضم إلى تنظيم سرى من أجل إنهاء النظام الملكي في روسيا مما أدى إلى القبض عليه والحكم بإعدامه ثم خفف الحكم في آخر لحظة إلى السجن أربع سنوات في سيبيريا. إن الإبداع الأدبي في جوهره دفاع عن القيم الإنسانية النبيلة، فكيف يدافع الأديب في كتبه عن الحرية ثم يسكت على انتهاكها في حياته اليومية. إن المثقف الذي يضع موهبته في خدمة الطغاة ولا يعترض أبداً على الظلم والفساد ونهب المال العام وقمع الأبرياء وفي نفس الوقت يثور بشدة دفاعاً عن قصيدة ممنوعة من النشر أو كتاب تمت مصادرتة، لا بد أن يفقد مصداقيته تماماً. . ١٣

١٢ - عدنان الصائغ - أغنيات على جسر الكوفة

١٣ - علاء أسواني - هل الحرية تنجزاً ؟

أجملهُ ما بين الجهل والمعرفة. أكثرهُ ألماً وأشدهُ اعتصاراً .  
لا أعرف ما سنقررين . عيناك اللتان في لون ثيابك ثابتتان في دوخني ثبات الخيرة المنقذة في  
العذاب .

كذابت هذا الصقيع، كذابت ذلك البحر النافه، كذابت أيُّ انهماكٍ كان : سوف أنساك . كذابت  
أنا، لو كان لي أن أنساك لما فعلتُ لأنك، أنتِ أيضاً، لستِ لي . وكيف أنسى من ليست لي !  
كان يكون مريحاً لو .

لكنتي كذابت أيضاً . أزفُضُ هذه الراحة . يتحدث ما يحدث وما لا يجب أن يحدث وما لا  
يحدث . أحينني لا لأنني أحب، بل لأن عينيك تُحَبِّان طريفتكما في إحراقي .  
يوم ولدتِ كنتُ كبيراً . أمسِ كنت صغيراً يومَ كبرتِ . ولولا الضوء لما رأيتُ من عمري سوى  
الرعشة . ١٤

كوعاء الورد في اطمئنانها	جوارِي اتخذت مقعدها
يحصد الفضلة من إيمانها	وكتاب ضارع في يدها
في يدي ، شوقاً إلى فنجانها	يشب الفنجان من لهفته
يلهث الصيف على خيطانها	آه من قبعة الشمس التي
زلزلت روحي من أركانها	جولة الضوء على ركبته

- أنسى الحاج - أخاف أن أعرف<sup>١٤</sup>

هي من فنجانها شاربة	وأنا أشرب من أجفانها
قصة العنين .. تستعبدني	من رأى الأنجم في طوفانها
كلما حدقت فيها ضحكت	وتعرى الثلج في أسنانها
شاركيني قهوة الصبح .. ولا	تدفعني نفسك في أشجانها
إنني جارك يا سيدتي	والربى تسأل عن جيرانها
من أنا .. خلي السؤالات أنا	لوحة تبحث عن ألوانها
موعدا .. سيدتي! وابنسمت	وأشارت لي إلى عنوانها ..
وتطلعت فلم ألمح سوى	طبعة الحمرة في فنجانها ١٥

النتيجة :

في النص الأول هناك إيقاع فقط

في النص الثاني هناك درجة من الشاعرية على مستوى المعاني دون إيقاع

في النص الثالث هناك درجة عالية من الشاعرية على مستوى المعاني مع وجود نسبة من الإيقاع

في النص الرابع لا وجود للشاعرية على مستوى المعنى أو الصوت فهو كلام اللغة اليومية  
في النص الخامس هناك درجة عالية من الشاعرية على مستوى المعاني مع وجود نسبة من الإيقاع

في النص الأخير هناك تساوي بين مستوى الشاعرية في المعنى و الإيقاع

نستنتج الآتي

بأن عملية " التشعير " تقوم على قسمين : الأول معنوي و الثاني صوتي :

النوع	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	-	+
النثر الموزون	-	+
الشعر التام	+	+
النثر التام	-	-



ونسنتج أيضاً : أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس ، وأن لغته الغير عادية تمنحه أسلوباً يسمى " الشاعرية "

## الأسلوب

الشعر — الشعر الكامل — قصيدة النثر — النثر الموزون — دراسة تاريخية — النثر

هناك عدة مصطلحات أطلقت على هذا الخروج عن اللغة العادية مثل : الانزياح — التجاوز — الانحراف — الاختلال — الإطاحة — المخالفة — الشاعرة — الانتهاك — خرق السنن —

العصيان . ١٦

الجوهر واحد بكل الصيغ اللغوية ولكن الذي يختلف هو " الشكل " / " الأسلوب " :  
مثال :

الجمال أفضل وسيلة للتنقل في الصحراء  
الجمال سفينة الصحراء

لديك صفة واضحة وهي التضحية  
أنت شمعة تحترق لأجل الآخرين

<sup>16</sup> - د. عبدالسلام المسدي — الأسلوب و الأسلوبية ص ١٠٠ دار سعاد الصباح ط الرابعة

الشبابيك مغلقة

الشبابيك مطفئة

شعرًا أشقر

شعرًا من ذهب

هذا القمر

هذا المنجل الذهبي بين حقل النجوم

رحلوا وحيدين في الليالي المظلمة

رحلوا مظلمين في الليالي الوحيدة

فاذا كانت وظيفة اللغة اليومية هي وظيفة اشارية فان وظيفة اللغة الشعاعية هي وظيفة ابحائية

## # المستوى الأول : الصوتي

أهمية العنصر الصوتي :-

يقول الدكتور لويس صليبا في " ريك فيدا " ( كتاب الهندوسية المقدس ) ص ١٠٨ و ص ١٤٤ :

العنصر الثالث من عناصر أناشيد ريك فيدا هو تشندز ، أي الوزن الذي وضع على أساسه هذا النشيد .

سبق و أشرنا أن أناشيد ريك فيدا تتألف من مجموعة أبيات أو مقاطع شعرية . يتراوح عددها بحسب الأناشيد بين ثلاثة أبيات وثمانية وخمسين بيتاً ... وهذه الأبيات قد نظمت على خمسة عشر وزناً أساسياً . سبعة منها فقط هي الأكثر استعمالاً . وبشير ماكدونل ، إلى أن ثمانين في المئة من مجموع أبيات ريك فيدا ، تجري على ثلاثة أوزان فقط . ولا يستعمل رك فيدا القافية في أبياته ، وقاعدة الوزن عدد معين من المقاطع الصوتية ..

كيف نقرأ الفيديا .. الأصوات أهم من المعاني :

... المسؤولون عن انتقال الفيديا وترتيلها عبر الأجيال هم البانديت . وهم عائلات معينة في الهند تنحدر من عائلات البصارين . كل يتناقل قسماً من الفيديا الذي اخص بعائلته ، وذلك للمحافظة على اللفظ ومخارج الحروف .. هؤلاء يتعلمون الفيديا كأصوات أولاً .. وهذه الأصوات تحتوي كنزاً من التأثيرات و المدلولات . بشكل مرمز<sup>١٧</sup> .

<sup>١٧</sup> - دار و مكتبة بيلبون ط ٢

علاقة الصوت بالمعنى :

للأصوات مثل البحور العروضية مثلاً علاقتها في المعنى ، فهي تساهم في التأثير على أجواء النص حتى يكون حزيناً أو حماسياً  
مثال : البحر المتقارب من البحور الطربية الحماسية .

الايقاع : هو تواتر صوتي منظم يتكون من أوزان ( حركات وسواكن )  
مثال :

عظيــــــــــــــــم الأيادي على العالمينا	تباركت يا ربنا (ب)نا مــــــــــــــــن إله
عظي مل / أيادي / ع لئ عا / لمي نا	تبارك / ت يا رب / (ب) نامن / إلهن
0 / 0 // 0 / 0 // 0 / 0 // 0 / 0 //	0 / 0 // 0 / 0 // 0 / 0 // 0 / 0 //
فَعُولُن فَعُولُن فَعُولُن فَعُولُن	فَعُولُن فَعُولُن فَعُولُن فَعُولُن

١٨

وفي الشعر الحر أو النغيلة تم الاحتفاظ على الابقاع باختلاف عدد النغيلات في الشطر الواحد  
مثال :

عينك غابتا نخيل ساعة السحر  
أو شرفتان راح بنأى عنهما القمر  
عينك حين تبسمان تهرق الكروم  
وترقص الاضواء كالأقمار في نهر

وهي تستخدم تفعيلاً "الرجز"

### # المستوى الثاني : المعنوي

أ - الاستعارة : الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالنشبيه وتظهره،  
وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيّره المشبه وتجره عليه. تريد أن تقول: رأيت رجلاً هـ كالأسد  
في شجاعته وقوة بطشه، فتدع ذلك وتقول: رأيتُ أسداً ..<sup>١٩</sup>

مثال :

قال تعالى : رب إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيباً

<sup>١٩</sup> - عبدالقاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز

شبه الرأس بالوقود ثم حذف المشبه به ، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو " اشتعل " علي سبيل الاستعارة المكنية .<sup>٢٠</sup>

مثال ٣ :

الإنسان ذئب للإنسان

نلاحظ

المعنى الأول حيواني

و المعنى الثاني قاسي

فيكون :

س - ص ١ - ص ٢

الذال - حيواني - قاسي

أي أن آلية الاستعارة الباقية / إبحائية .

هناك استعارة الاستعمال مثل : يوم أسود ، وباستخدامها لا تتحقق الشاعرية لأنه صار من الكلام اليومي .

أما الاستعارة المبتكرة تكون مثل : صلاتي الزرقاء ، فبدلاً من أن يقول الشاعر صلاتي

<sup>٢٠</sup> - البلاغة الواضحة ص ٧٨ . علي الجارم ومصطفى أمين . دار المعارف

الصافية ، ابتكر استعارة رمزية فاسد المحسوس باللامحسوس .

ب - الربط :

السماء الزرقاء و الشمس تناًلأ

السماء الزرقاء الشمس تناًلأ

عدم اتساق : ربط ما ليس له رباط منطقي ظاهرياً . مثل الأساطير.