مجلة جامعة البعث

سلسلة الآداب و العلوم الانسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 44 . العدد 2

1443 هـ - 2022 م

الأستاذ الدكتور عبد الباسط الخطيب

رئيس جامعة البعث

المدير المسؤول عن المجلة

أ. د. ناصر سعد الدين	**رئيس هيئة التحرير**
أ. د. هايل الطالب	**رئيس التحرير**

مديرة مكتب مجلة جامعة البعث

بشرى مصطفى

د. محمد هلال	**عضو هيئة التحرير**
د. فهد شريباتي	**عضو هيئة التحرير**
د. معن سلامة	**عضو هيئة التحرير**
د. جمال العلي	**عضو هيئة التحرير**
د. عباد كاسوحة	**عضو هيئة التحرير**
د. محمود عامر	**عضو هيئة التحرير**
د. أحمد الحسن	**عضو هيئة التحرير**
د. سونيا عطية	**عضو هيئة التحرير**
د. ريم ديب	**عضو هيئة التحرير**
د. حسن مشرقي	**عضو هيئة التحرير**
د. هيثم حسن	**عضو هيئة التحرير**
د. نزار عبشي	**عضو هيئة التحرير**

تهدف المجلة إلى نشر البحوث العلمية الأصيلة، ويمكن للراغبين في طلبها الاتصال بالعنوان التالي:

رئيس تحرير مجلة جامعة البعث

سورية . حمص . جامعة البعث . الإدارة المركزية . ص . ب (77)

. هاتف / فاكس : 2138071 31 963 ++

. موقع الإنترنت : www.albaath-univ.edu.sy

. البريد الالكتروني : magazine@ albaath-univ.edu.sy

ISSN: 1022-467X

قيمة العدد الواحد : 100 ل.س داخل القطر العربي السوري

25 دولاراً أمريكياً خارج القطر العربي السوري

قيمة الاشتراك السنوي : 1000 ل.س للعموم

500 ل.س لأعضاء الهيئة التدريسية والطلاب

250 دولاراً أمريكياً خارج القطر العربي السوري

توجه الطلبات الخاصة بالاشتراك في المجلة إلى العنوان المبين أعلاه.

يرسل المبلغ المطلوب من خارج القطر بالدولارات الأمريكية بموجب شيكات باسم جامعة البعث.

تضاف نسبة 50% إذا كان الاشتراك أكثر من نسخة.

شروط النشر في مجلة جامعة البعث

الأوراق المطلوبة:

- 2 نسخة ورقية من البحث بدون اسم الباحث / الكلية / الجامعة) + CD / word من البحث منسق حسب شروط المجلة.
- طابع بحث علمي + طابع نقابة معلمين.
- **اذا كان الباحث طالب دراسات عليا:**

يجب إرفاق قرار تسجيل الدكتوراه / ماجستير + كتاب من الدكتور المشرف بموافقته على النشر في المجلة.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية:**

يجب إرفاق قرار المجلس المختص بإنجاز البحث أو قرار قسم بالموافقة على اعتماده حسب الحال.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية من خارج جامعة البعث :**

يجب إحضار كتاب من عمادة كليته تثبت أنه عضو بالهيئة التدريسية و على رأس عمله حتى تاريخه.

- **اذا كان الباحث عضواً في الهيئة الفنية :**

يجب إرفاق كتاب يحدد فيه مكان و زمان إجراء البحث ، وما يثبت صفته وأنه على رأس عمله.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (العلوم الطبية والهندسية والأساسية والتطبيقية):**

عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1- مقدمة

2- هدف البحث

3- مواد وطرق البحث

4- النتائج ومناقشتها .

5- الاستنتاجات والتوصيات .

6- المراجع.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (الآداب – الاقتصاد– التربية – الحقوق – السياحة – التربية الموسيقية وجميع العلوم الإنسانية):**
- عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1. مقدمة.
2. مشكلة البحث وأهميته والجديد فيه.
3. أهداف البحث و أسئلته.
4. فرضيات البحث و حدوده.
5. مصطلحات البحث و تعريفاته الإجرائية.
6. الإطار النظري و الدراسات السابقة.
7. منهج البحث و إجراءاته.
8. عرض البحث و المناقشة والتحليل
9. نتائج البحث.
10. مقترحات البحث إن وجدت.
11. قائمة المصادر والمراجع.

7- يجب اعتماد الإعدادات الآتية أثناء طباعة البحث على الكمبيوتر:

أ- قياس الورق 17.5×25 B5.

ب- هوامش الصفحة: أعلى 2.54- أسفل 2.54 – يمين 2.5- يسار 2.5 سم

ت- رأس الصفحة 1.6 / تذييل الصفحة 1.8

ث- نوع الخط وقياسه: العنوان . Monotype Koufi قياس 20

. كتابة النص Simplified Arabic قياس 13 عادي . العناوين الفرعية Simplified Arabic قياس 13 عريض.

ج . يجب مراعاة أن يكون قياس الصور والجداول المدرجة في البحث لا يتعدى 12سم.

8- في حال عدم إجراء البحث وفقاً لما ورد أعلاه من إشارات فإن البحث سيهمل ولا يرد البحث إلى صاحبه.

9- تقديم أي بحث للنشر في المجلة يدل ضمناً على عدم نشره في أي مكان آخر، وفي حال قبول البحث للنشر في مجلة جامعة البعث يجب عدم نشره في أي مجلة أخرى.

10- الناشر غير مسؤول عن محتوى ما ينشر من مادة الموضوعات التي تنشر في المجلة

11- تكتب المراجع ضمن النص على الشكل التالي: [1] ثم رقم الصفحة ويفضل استخدام التهميش الإلكتروني المعمول به في نظام وورد WORD حيث يشير الرقم إلى رقم المرجع الوارد في قائمة المراجع.

تكتب جميع المراجع باللغة الانكليزية (الأحرف الرومانية) وفق التالي:

آ . إذا كان المرجع أجنبياً:

الكنية بالأحرف الكبيرة . الحرف الأول من الاسم تتبعه فاصلة . سنة النشر . وتتبعها معترضة (–) عنوان الكتاب ويوضع تحته خط وتتبعه نقطة . دار النشر وتتبعها فاصلة . الطبعة (ثانية . ثالثة) . بلد النشر وتتبعها فاصلة . عدد صفحات الكتاب وتتبعها نقطة.

وفيما يلي مثال على ذلك:

–MAVRODEANUS, R1986– **Flame Spectroscopy**. Willy, New York, 373p.

ب . إذا كان المرجع بحثاً منشوراً في مجلة باللغة الأجنبية:

. بعد الكنية والاسم وسنة النشر يضاف عنوان البحث وتتبعه فاصلة، اسم المجلد ويوضع تحته خط وتتبعه فاصلة . المجلد والعدد (كتابة مختزلة) وبعدها فاصلة . أرقام الصفحات الخاصة بالبحث ضمن المجلة.

مثال على ذلك:

BUSSE,E 1980 Organic Brain Diseases **Clinical Psychiatry News** , Vol. 4. 20 – 60

ج. إذا كان المرجع أو البحث منشوراً باللغة العربية فيجب تحويله إلى اللغة الإنكليزية و التقيد

بالبنود (أ و ب) ويكتب في نهاية المراجع العربية: (المراجع In Arabic)

رسوم النشر في مجلة جامعة البعث

1. **دفع رسم نشر (20000) ل.س عشرون ألف ليرة سورية عن كل بحث لكل باحث يريد نشره في مجلة جامعة البعث.**
2. **دفع رسم نشر (50000) ل.س خمسون الف ليرة سورية عن كل بحث للباحثين من الجامعة الخاصة والافتراضية .**
3. **دفع رسم نشر (200) مئتا دولار أمريكي فقط للباحثين من خارج القطر العربي السوري .**
4. **دفع مبلغ (3000) ل.س ثلاثة آلاف ليرة سورية رسم موافقة على النشر من كافة الباحثين.**

المحتوى

اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
الفَنُّ والجَمَال مِن مَنْظُور ل. ن. تولستوي آراءٌ ناقِدَة ورُؤَىً مُضادَّة	أ. د. أحمد سيف الدين ناظم وهبي الديبو	50-11
تصوير إعاقة الهُويّة الأنثويّة في زمن الحرب بين روايتي(حكاية زهرة) للكاتبة اللبنانيّة حنان الشيخ، و(ألف شمس ساطعة) للكاتب الأفغاني خالد الحسيني.(دراسة مقارنة).	أ.د.عيد حسن محمود د.طلال حسن محمّد عبد الرحمن	78- 53
المُونتاجُ والمَلَامِحُ السِّينَمَائيَّة فِيْ سَرْدِ لِيْف تولستوي دراسة نقديَّة تطبيقيَّة	أ. د. أحمد سيف الدين ناظم وهبي الديبو	120-79
التّماثلات الصّوتيّة وشعريّة الجناس	أ.د. تيسير جريكوس زكوان مزيق	146-121

152-119		

الفَنُّ والجَمَال مِن مَنْظُور ل. ن. تولستوي
آراءٌ ناقِدَة ورُؤَىً مُضادَّة

إعداد: ناظم وهبي الديبو – طالب دكتوراه في اللغة العربية – اختصاص الأدب العالمي ونقده –جامعة البعث – حمص – سورية – **المشرف** أ. د. أحمد سيف الدين
E-mail: nazimwahbialdibo@gmail.com
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0831-8262
QR Code:

ملخّص

يعالج هذا البحث قضيةً إشكالية في عالم الأدب والفلسفة؛ ألا وهي "الفن والجمال من حيث طبيعتُهما، والعلاقةُ بينهما، ووظيفة كلٍّ منهما". وقد تصدّىٰ لهذه القضية الأديب والفيلسوف الروسي الشهير ليف تولستوي منتقداً آراءَ كُثُرٍ من المفكرين المشتغلين في هذا الحقل، محاولاً توضيحَ مفهومَي "الفن والجمال"، محدداً الروابطَ بينهما، ومبيِّناً وظيفةَ كلٍّ منهما وغايتَه. وليحقق البحثُ أغراضه في توضيح هذه القضية وتغطيتها تمَحْورَ في خمسةِ محاورَ؛ إذ أوضح المحور الأول العلاقة بين كلٍّ من الفن والجمال والحقيقة والخير، وعُني المحور الثاني بتِبيان كون الفن أداةَ تواصل وتفاعل وعدوىٰ حميدة تتفشّىٰ بين المرسل والمستقبل، كما حدد المحور الثالث الأرضية الدينية التي يجب أن يتّكئ عليها الفن –حسب تولستوي–، وكذلك حدد الوظائف الأخلاقية التي لا بدَّ أن يضْطَلع بها مشيراً إلىٰ رفضِ تولستوي مقولةَ "الفنِّ للفن"، أما المحور الرابع فقد ناقش خصائصَ وصفاتِ كلٍّ من الفن الحقيقي والفن المزيَّف وجلَّىٰ الفرق بينهما، وأخيراً جاء المحور الخامس ليبرز طبيعة العلاقة بين العلم والفن وأهميتها؛ تلك العلاقة التبادلية المتآزرة القائمة علىٰ التأثُّر والتأثير، وبعد ذلك خلص البحث إلىٰ جملة من النتائج والتعميمات وثُلَّة من التوصيات والمقترحات.

الكلمات المِفتاحية (الدالَّة): فَنٌّ – جَمَال – تولستوي – نَقْدٌ – تواصلٌ – أخلاق – عِلْم.

Art and Aesthetic from L. N. Tolstoy's Perspective Critical Opinions and Counter Visions

Prepared by Nazim Wahbi AL-Dibo, Ph.D. Student in Arabic Language Specialization World Literature and Criticism – Al-Baath University –Syria

Supervisor Prof. Dr. Ahmad Saif AL-Din-Date: 1443AH.-2021AD.

Abstract

This paper addresses a problematic issue in the world of literature and philosophy; that it is "art and beauty" in terms of their nature, the relationship that exists between them and their respective functions. The famous Russian writer and philosopher Lev Tolstoy addressed this issue; criticizing the views of many thinkers working in this field, trying to clarify the concept of (art and beauty), specifying the extent of the connection between them, and stating the function and purpose of each of them. So that, the research achieves its objectives in clarifying this issue and its coverage of its branches revolving around five axes: The first axis explained the relationship between art and beauty, truth and goodness, and the second axis was concerned with showing that art is a tool of communication, interaction and a benign infection that spreads between the sender and the receiver. The third axis also defined the religious ground which art must be based –according to Tolstoy, as well as determining the ethical functions that it must assume, pointing to the rejection of Tolstoy saying "art to art". As for the fourth axis, it showed the characteristics and feature of both real art and fake art, and the difference between them was clear, and finally the fifth axis came to highlight the nature and importance of the relationship between science and art. That reciprocal and mutually supportive relationship based on effect and influence, and after that the research concluded with a set of results, generalizations and a set of recommendations.

Keyword: Art – Aesthetic – Tolstoy – Criticism – Communications – Morality – Science.

المقدمة:

يعدُّ الأدب من الأوعية المُهمّة التي تحتوي ثقافة الشعوب، ومَعلَماً يشير إلىٰ مدىٰ وعيها ومقدار نضجها الفكري والنفسي، ويعد ليف تولستوي من أبرز ممثلي ثقافة الشعب الروسي، بل الثقافة الإنسانية عامَّةً، ومن القضايا التي ناقشها هٰذا المفكر والفيلسوف قضية "الفن والجمال" في كتابه ذائعِ الصِّيْت «ما الفن؟».

- **إشكاليَّات البحث (فرضياته وأسئلته):**

مما حَدَا بنا إلىٰ معالجة هٰذا الموضوع هو ذاك الخلْطُ والارتباك في تحديد ماهيَّة (الفن والجمال)، و–أيضاً– ذلك الاختلاف والخلاف في توضيح العلاقة بينهما، ووظيفةِ كلٍّ منهما. إن إشكالية هٰذا البحث كامنة في بضع فرضيات وأسئلة يطرحها؛ مثال ذلك:

1. ما الفنُّ وما الجمال، وما العلاقة بينهما حسب تولستوي؟
2. ما وظيفة كلٍّ منهما، وما أهميته؟
3. ما مَدىٰ كون الفن أداةَ نقل واتصال لدىٰ تولستوي، وهل ثمة تعالقٌ بين ذلك وبين نظرية "المُعادِل الموضوعي" الإليوتية؟
4. هل للفن دعائمُ دينيةٌ ومهامُّ أخلاقية؟
5. ما الفرق بين الفن الحقيقي والفن المزيَّف، وما مُحدِّدات كلٍّ منهما؟
6. أَثَمَّة علاقةٌ بين العلم والفن، ما طبيعتها وما أهميتها؟

- **أهمية البحث:**

تنبثق أهمية هٰذه الورقة البحثية من كونها تناقش قضيةً مُهمة لدىٰ كاتب يُعتَدّ برأيه في الأوساط الثقافية العالمية؛ قضيةَ (الفن) بوصفه نشاطاً إنسانياً رائجاً ومؤثراً في تكوين الاتجاهات والقيم وفاعلاً في الحياة الاجتماعية، ذلك الفن الذي ما انفكت راياته تتهاوىٰ في وقتنا الحالي، وقد أصبح يعيش حالاً من الاضطراب بعيداً من الضوابط الأخلاقية التي ينبغي أن تحدد وجهة الفن وأهدافه في تحسين الحياة البشرية، بدلاً من أن يكون أداةَ عبث ولهوٍ غيرَ موجَّهة أدّت إلىٰ تكوين قيم سلبية لدىٰ المتأثرين بهٰذا الفن،

فجاء هٰذا البحث يَقرع جَرْسَ التنبيه التولستُوِيّ مرةً أخرىٰ آملاً أن يكون جهداً متواضعاً يدعم جهوداً أخرىٰ تهدف إلىٰ ضبط إيقاع الفن وإعادة توجيهه.

- **مَنهَج البحث والدراسات السابقة:**

أما فيما يخص منهج البحث وإجراءاته، فإن طبيعة هٰذا البحث تجعل معالجتَه أقربَ ما تكون إلىٰ المقاربة الفلسفية التي تُحلِّل، وتستقرئ، وتستنتج، فَتَتَحقَّق بذلك من صِحّة الفرضيات المطروحة مسبقاً، ومن ثَمَّ تصوغها نتائجَ وتعميماتٍ. أما الدراسات والبحوث السابقة، فلا توجد –حسب حدود معرفتنا– دراسةٌ مستقلة شاملة متكاملة تتسم بالتفصيل والمنهجية العلمية عن هٰذه القضية عند تولستوي؛ إنما هي مقالات وآراء واستشهادات مبثوثة في مواضِعَ عدة.

- **أصالة البحث وجِدَّته:**

إن هٰذا البحث المتواضع أصيل؛ فهو ثمرة جهد ذاتي. والجديد فيه كامن في عدة نقاط: إنه كامن في طريقة المعالجة المنهجية، وفي استنباط وبَلْورة آراء تولستوي في هٰذه القضية وقَوْلبتها في خاناتٍ وبُنود محددة واضحة، وكذلك الجِدَّة كامنة في المقارنة بين رؤىٰ تولستوي في هٰذه القضية وبين آراء آخرين؛ وذلك برصد خطوط التشابه والالتقاء والوقوف علىٰ نقاط الاختلاف والافتراق فيما بينهم، وهٰذا من شأنه أن يصبغ البحثَ بصبغة الحيوية والشمول.

التمهيد:

بادِئَ ذي بَدْءٍ لا بد من الإضاءة علىٰ تولستوي بالرغم من كونه غنياً عن التعريف. ليف نيكولايفيتش تَولستوي، وبالروسية Лев Николаевич Толстóй، ولد عام 1828م. في ضيعته ياسْنايا باليَانا في مُقاطَعة تُوْلا جنوبَ روسيا، وتوفي عام

1910م. هو أديب ومفكر وفيلسوف وداعية سلام، اشتُهر برواياته «الحرب والسلام» – «آنّا كارينينا» – «البعث» – «الحاجّ مراد» وغيرها.[1]

وبعد ذلك لا بد من الوقوف علىٰ مصطلحات البحث الكبرىٰ وتعريفاته الإجرائية؛ فالفن –في معاجم اللغة–: ((هو التطبيق العملي للنظريات العلمية بالوسائل التي تحققها، وجملةُ القواعد الخاصة بحِرفة أو صناعة، وجملةُ الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف وبخاصة عاطفة الجمال، كالتصوير والموسيقا والشعر، ومهارةٌ يحكُمها الذوق والمواهب، ج. فنون)).[2] والفن –في معاجم الاصطلاح الفلسفي–: جملةٌ من القواعد المتَّبعة لتحصيل غاية معيَّنة جمالاً كانت أو خيراً أو مَنفعة؛ فإذا كانت الغايةُ الجمالَ سمِّي الفنُّ **بالفن الجميل**، وإذا كانت الخير سمي **بفن الأخلاق**، وإذا كانت المنفعة سمي **بالصناعة**. والفنون الجميلة هي جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة الشعور بالجمال كالتصوير والنحت والنقش والعِمارة والشعر والرسم والموسيقا وغيرها. و**الفن الملتزم** هو الفن الموجَّه، و**الفن الحر** هو الفن المطلوب لذاته، ويطلقون عليه اصطلاح "الفن للفن". وكلٌّ من مَهَر في تذوُّق الجمال أو تحصيله أو إبداعه يسمَّىٰ فناناً (Artist).[3]

((وتعد الفنون مظهراً أساسياً من مظاهر حياة الإنسان ونشاطه، إذ إننا لا نستطيع فهم الإنسان فهماً متكاملاً من دونها؛ فهي إلىٰ جانب حياته الفكرية وسلوكه الأخلاقي مقوِّمٌ من مقومات وجوده في العالم وعاملٌ من عوامل تغييره))؛[4] فالفنون إذاً تشكل جانباً مهماً من حياة البشر وثقافتهم، وتحظىٰ بقدْر كبير من اهتمامهم وتشجيعهم،

---

[1] ينظر: لومونوف، (ك.)، 2000م. – صفحات مجهولة من حياة تولستوي. تر. ماجد علاء الدين ومحمد بدر خان، د.ط، الناشر: ماجد علاء الدين، د.م، عدد الصفحات 235، ص13.

[2] مجموعة من المؤلفين، 1993م. – المعجم الوسيط. ط.3، مجمع اللغة العربية، مصر، عدد الصفحات 1111، مادة (فَنَنَ).

[3] ينظر: صليبا، (جميل)، 1982م. – المعجم الفلسفي. ج.2، د.ط، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، عدد الصفحات 590، ص165–166.

[4] شيخ الأرض (تيسير)، 1991م.– الفحص عن أساس الفنون. د.ط، اتِّحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد الصفحات 381، ص5.

لكن لِمَ يقدِّر الناسُ الفن ويهتمُّون به؟؛[1] لأسباب كثيرة منها –كما يرىٰ سيغموند فرويد Sigmund Freud (1856–1939م.)– أن الفن يحقق رغبات الإنسان ويشبعها في حين أن الحياة العملية الحديثة مملوءة بالمعوِّقات والضغط،[2] وهو –أيضاً– يكشف عن أساليب الوجدان المختلفة باختلاف الحضارات والمتغيرة بتغيُّر الأجيال، وهو يصوّر الوجدان في أشكال قابلة للإدراك، وكذلك يقوم بعملية عكسية؛ إذ يدرِّبنا علىٰ استيعاب البيئة الخارجية وتحويلها إلىٰ عالم خاصٍّ بنا؛ وذلك عندما نمزجها بصور وخيالات من خلْق أنفسنا.[3] وغير ذلك من الأسباب التي تدعو الناس لتقدير الفن وتدفعهم للاهتمام به.

هٰذا هو الفن. أما إذا أردنا الوقوف علىٰ مصطلح "الجمال"، فسنجد أنه صفة تُلحَظ في الأشياء، فتبعث في النفس سروراً ورضاً، والجمال من الصفات هو ما يتعلق بالرضا واللطف، وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تُنسب إليها أحكام القيم؛ أي (الجمال، والحق، والخير). وعِلْم الجمال هو العلم الذي يبحث في الجمال، وشروطه، ومقاييسه، ونظرياته، ويبحث في مُختلف صوَر الفن وينقد نماذجه، وهو لا يقوم علىٰ الذوق وحدَه، بل علىٰ العقل أيضاً؛ لأن قيمة الأثر الفني لا تُقاس بما يولِّده في النفس من إحساس، بل يقاس بنسبته إلىٰ الصور الغائية التي يتمثَّلها العقل.[4] والفلسفة الجمالية تبحث في إدراكنا للجمال، وفي مقاييسه، وأحكامنا عليه، ولا يُراد الجمالُ مطلقاً؛ إنما الجمال في الفنون؛ ذلك الجمال الذي ينقله الفنان من الطبيعة إلىٰ عمله ويخلع عليه جمالاً من ذاته.[5] ومن

---

[1] ينظر: جراهام، (جوردون)، 2013م. – فلسفة الفن – مدخل إلىٰ علم الجمال. تر. محمد يونس، ط.1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، عدد الصفحات 358، ص5.

[2] ينظر: الخطيب، (حسام)، 2006م. – جوانب من الأدب والنقد في الغرب. د.ط، جامعة دمشق، عدد الصفحات 471، ص374.

[3] ينظر: مطر، (أميرة حلمي)، 2013م. – مدخل إلىٰ علم الجمال وفلسفة الفن. ط.1، دار التنوير، مصر، عدد الصفحات 191، ص67–68.

[4] ينظر: صليبا، (جميل)، 1982م. – المعجم الفلسفي. ج.1، د.ط، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، عدد الصفحات 765، ص407___409.

[5] ينظر: ضيف، (شوقي)، د.ت، تاريخ المقدمة 1972م. – البحث الأدبي – طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره. ط.7، دار المعارف، القاهرة، عدد الصفحات 278، ص118.

ثَمَّ فإن مجال علم الجمال هو الفن؛ إذ إن علم الجمال Aesthetics يعني (علم الإحساس – علم الشعور)؛ وقد كانت أعمال الفن يتم تناولها بالنسبة للمشاعر المفترض أن تطرحها،[1] وبذلك تتضح الروابط بين الفن والجمال؛ فموضوع علم الجمال هو الجميل في الفن الذي يبدعه الإنسان، ولذا يمكن أن يسمَّىٰ هٰذا العلم "فلسفة الفن"، أو "فلسفة الفنون الجميلة".[2]

إن التربية الفنية الجمالية هي من الأهمية بمكان؛ إنها تفتح الوجدان، وتلهب الأحاسيس، وتضخ الحياة في النفوس الكئيبة، وتسهم في تأكيد الذات، إن تذوق الفنون سيشعرنا بالسعادة تلك الغاية التي نسعىٰ إليها جميعاً، والتربية الجمالية لا تعني تنمية الذوق فحسب؛ بل تتلاقىٰ مع أنواع التربية الأخرىٰ؛ فسبيل التربية العقلية العلمُ، وسبيل التربية الخلُقية الدينُ والأخلاق، وسبيل التربية الذوقية الفنُّ الجميل؛ ولمّا كان الجمال من أبرز سمات الوجود، كان لا بد من تأهيل الشخصية للإحساس به، وتربية الوجدان؛ لتَتَوازىٰ جميع جوانب الشخصية؛ ونحصل علىٰ إنسان متكامل متّزن سويّ.[3]

ومن أبرز أعمال تولستوي النظرية عن الفن مؤلَّفُه الشهير «ما هو الفن؟» الذي كتبه عام 1898م.، وطرح فيه جملة من التساؤلات من مثل: ما العلاقة بين الفن والأخلاق؟ ما الفن الحقيقي النافع؟ ما أسباب تقسيم الفن إلىٰ فن السادة وفن الجماهير؟ ما موقع الفن في المجتمع البرجوازي؟ ما السبيل إلىٰ إنقاذ الفن من الأزمة التي ساقه إليها الفنانون الهابطون؟ وغير ذلك من التساؤلات.[4] لقد عرض تولستوي في كتابه هٰذا أهمَّ

---

[1] ينظر: هيغل، (فريدريك)، 2010م. – علم الجمال وفلسفة الفن. تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط.1، مكتبة دار الحكمة، القاهرة – مصر، عدد الصفحات 272، ص25.

[2] ينظر: بدوي، (عبد الرحمن)، 1996م. – فلسفة الجمال والفن عند هيغل. ط.1، دار الشروق، بيروت، عدد الصفحات 395، ص21.

[3] ينظر: عبد اللطيف، (محمود)، 2012م. – الفكر التربوي عند الكندي. د.ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة التراث، عدد الصفحات 306، ص264–268–270–271.

[4] ينظر: يونس، (محمد)، 1980م. – تولستوي. ط.1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سلسلة أعلام الفكر العالمي، عدد الصفحات 168، ص104.

آرائه في الفن وعلم الجمال، واتّفق مع بعض المفكرين، واختلف مع كثير منهم.[1] لقد ناقش وفنَّد فيه آراءَ الجماليِّين الآخرين حول ماهيّة الفن ومفهومه مثل: سبنسر – كانط – هيغل – شوبنهور؛[2] دفع تولستوي إلىٰ ذلك اهتمامُه بتطور الفن الروسي والعالمي؛ إذ تابع بعناية بالغة آراءَ كلٍّ من تورغينيف وتشيخوف وشيللر وبلزاك وزولا وستندال وموباسان وغيرهم؛ لذلك اكتسبت آراؤه في الفن والجمال أهميةً باثقة.[3]

مناقشة البحث:

أولاً– بين الفن والجمال والحقيقة والخير:

انتقد تولستوي تعريف الفن بكونه "ذلك النشاطَ الذي يُظهر الجمال".[4] كما أخذ علىٰ الجماليين أنهم لا يعطون تعريفاً للفن الأصيل، وبعد ذلك يحكمون علىٰ هٰذا الفن أو ذاك استناداً إلىٰ كون هٰذا النتاج متناسباً أو غيرَ متناسبٍ مع ذلك التعريف المعياري؛ إنما –بدلاً من ذلك– يختلقون تعريفاً للفن بحيث يغطّي كل النتاجات التي تَحُوز –لأسباب ما– إعجابَ أُناس الوسط الراقي؛[5] إنهم يَسِمُون كلَّ ما يروق لهم ويحقق لهم اللذة (فناً)، وكل ما عدا ذلك ليس فناً بالنسبة لهم، يقول تولستوي: ((يعتقد شيللر [Friedrich Schiller (1759–1805م.)] الذي كتب الكثير عن علم الجمال بأن هدف الفن يكمن في الجمال الذي ينحصر مصدره في التلذذ [من] دون فوائدَ عملية)).[6]

إن الفن لدىٰ تولستوي ليس نشاطاً يُظهِر الجمال ويحقق اللذة؛ فالفن قد يُظهر القبح ويُحدث الألم، إن الفن لديه أعمّ وأشمل من ذلك؛ فهو يعرّف الفن بقوله: ((الفن نشاط إنساني يكمن في أن يقوم إنسان ما –بوعي وبوساطة إشارات خارجية معروفة–

---

(1) ينظر: اليافي، (عبد الكريم)، 1999م. – بدائع الحكمة – فصول في علم الجمال وفلسفة الفن. ط.1، دار طلاس، دمشق، عدد الصفحات 494، ص191.

(2) ينظر: شرارة، (حياة)، 2011م. – تولستوي فناناً. ط.2، دار المدىٰ، بغداد، عدد الصفحات 173، ص170.

(3) ينظر: يونس، (محمد)، تولستوي. ص105.

(4) ينظر: تولستوي، (ليف)، 1999م. – ما هو الفن؟. تر. محمد عبدو النجاري، ط.1، دار الحصاد، دمشق، عدد الصفحات 259، ص20.

(5) ينظر: م.ن، ص56.

(6) السابق، ص36.

بنقل الأحاسيس التي يعاني منها {يعانيها} إلىٰ الآخرين، والآخرون (...) يعايشون هٰذه الأحاسيس))؛[1] فالكلمة –حسب تولستوي– تؤثّر فينا، ليس من خلال المواعظ والأحاديث والكتب؛ بل بوِساطة كل ما يَنقل أفكارنا وتجارِبنا؛ كذلك هو الفن بالمعنىٰ الواسع للكلمة؛ إنه يتغلغل إلىٰ كل جوانب حياتنا. ونحن لا نسمّي إلا بعض إظهارات هٰذا الفن فناً بالمعنىٰ الضيق للكلمة؛ فقد اعتدنا أن نفهم الفن علىٰ أنه ليس سوىٰ المسارحِ والحفلات والعِمارات والتماثيل والملاحم والروايات...؛ غير أن هٰذا كلَّه ما هو إلا أبسطُ أجزاءِ ذلك الفنِّ الذي نتعاشر بوساطته في الحياة.[2]

إن الفن عند تولستوي ليس حِرفة؛ إنما هو نقل الأحاسيس التي يعانيها الفنان، وهٰذه الأحاسيس يمكنها أن تولد في الإنسان فقط حينما يعيش جميع جوانب الحياة الطبيعية الخاصة بالناس؛ لذا فإن توفيرَ حاجات الفنان المادية وتحقيقَ كفايته هو من أكثر الظروف التي تُهلك إنتاجية الفن وتعيقها؛ لأنها تُحرر الفنان من ظروف الناس؛ ظروفِ الصراع مع الطبيعة بغيةَ دعم حياتهم؛ وبذلك تحْرمه معاناةَ أحاسيس الناس ومشاعرهم، فلا يستطيع أن يعبّر عنها، ومن ثَمَّ لا يقوىٰ علىٰ التواصل معهم.[3] والفن عند تولستوي لا يعكس أحاسيس الفنان فحسب؛ بل يعكس أفكاره أيضاً؛ فملخص جواب تولستوي عنْ سؤال (ما الفن؟) هو أن الفن نشاط إنساني يقوم به أحد الناس عن وعي، فيعكس أحاسيسه وأفكاره بأشكال حسية ظاهرة، فتصيب الناسَ عدوىٰ بتلك الأحاسيس، ويتقبَّلون تلك الأفكار.[4] ومما يُذكَر في هٰذا السياق أن المفكر الروسي جورجي بليخانوف Geurgie Plekhanof (1856–1918م.) وجَّه نقداً لنظرية تولستوي في الفن قائلاً[5]: ((لقد أراد الكونت تولستوي أن يعرِّف الفن بأنه "نقلٌ للمشاعر في حين أن

---

[1] م.ن، ص65.

[2] ينظر: م.ن، ص66.

[3] ينظر: م.ن، ص293.

[4] ينظر: تولستوي، (ليف)، 1964م. – مجموعة المؤلفات في عشرين مجلداً. مج.15، موسكو، ، ص44، نقلاً عن يونس، (محمد)، تولستوي. ص109.

[5] ينظر: مطر، (أميرة حلمي)، 1998م. – فلسفة الجمال – أعلامها ومذاهبها. ط.1، دار قُبَاء، القاهرة، عدد الصفحات 245، ص177.

اللغة تنقل الأفكار." وليس هٰذا الرأي صحيحاً؛ فإن الكلمات كما تنقل لنا الأفكار يمكن لها –أيضاً– أن تنقل المشاعر والانفعالات)).[1] ينضاف إلى ذلك –ردَّاً على دعوى بليخانوف– أن تولستوي –كما ذكرنا مُذ قليل– حدّد الفن بكونه نشاطاً ينقل أحاسيسَ وأفكاراً، وليس أحاسيسَ فقطْ؛ إذ إن رسالة الفن عند تولستوي –كما سيرِد لاحقاً– هي نقل الحقيقة من مجال العقل إلىٰ مجال الأحاسيس؛ والحقيقة هي مجال العقل وموضوعه؛ وهي فِكْر؛ ومن ثَمَّ فإن الفن يسهم بطريقة أو بأخرىٰ في نقل المحتوىٰ الفكري.

إذاً، تولستوي نأىٰ في تعريفهِ الفنَّ عن الأخذ بالتصورات الجمالية التي تدور حول فكرة الجمال الغامضة أو التعريفات اللَّذِّيَّة التي ترىٰ الفنَّ مُشبِعاً في الإنسان لَذّاتٍ معينةً، ورأىٰ أنه نشاط انفعالي ولغةٌ تُوصِلُ مشاعرَ وتنقل أفكاراً. وهو بذلك يتفق مع المفكر الفِرنسي أوجين فيرون الذي رأىٰ أن غايةَ الفنون التعبيرية التعبيرُ عن الانفعالات، ويجب ألّا نقيِّمها بمعايير الجمال واللذة، بل بمعايير التعبير والمعنىٰ.[2]

أما الجمال، فقد رأىٰ تولستوي أن ثمة خلطاً واضطراباً وتعدداً في تحديد مفهومه، فمُذ تأسس علم الجمال علىٰ يد باومغارتن[*3] حتىٰ أيام تولستوي وما يزال سؤال (ما الجمال؟) مفتوحاً بشكل مطلق؛ لقد ظل مفهوم "الجمال" لُغزاً بعد عشرات العقود من مناقشات آلاف المفكرين حول فحوىٰ هٰذه الكلمة؛[4] فمنهم من رأىٰ أن الجمال هو الشيء الذي يفوز بالإعجاب من دون فائدة عملية،[5] ومنهم من رآه ذلك الشيءَ الذي يوفِّر أكثرَ المَلذّات.[6] وقد رأىٰ تولستوي أن كل تعريفات الجماليين للجمال كانت تنحو منحيَين؛ الأول هو (الكمال)، والثاني هو (المتعة)، وما كان ذلك ليُقنع تولستوي؛ إذ يقول: ((ما الذي خرجنا به أخيراً من كل (...) الآراء التي قيلت حول علم الجمال وتحديده؟ إذا أَهملنا

---

[1] م.ن، ص نفسها.

[2] ينظر: م.ن، ص 172.

[*3] ألكسندر جوتليب باومغارتن Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762م.): فيلسوف وعالم جمال ألماني.

[4] ينظر: تولستوي، (ليف)، ما هو الفن؟. ص24.

[5] ينظر: م.ن، ص36.

[6] ينظر: م.ن، ص35.

تعاريفَ الجمال المفرِطةَ في الخطأ، والتي لا تغطِّي مفهوم الفن؛ التعاريفَ التي تفترض الجمالَ في الفائدة أحياناً، وفي التناسب أحياناً أخرىٰ، في التماثل تارةً، وفي النظام والتجانس تارةً أخرىٰ، في النعومة مرةً، وفي تناسق الأجزاء مرة أخرىٰ، في الوَحدة حيناً، وفي التنوع حيناً آخرَ (...)؛ إن كل التعريفات الجمالية للجمال تقودنا إلىٰ رأيين أساسيين: الأول: إن الجمال هو شيءٌ ما موجودٌ بذاته، وهو أحد مظاهر الكَامِل المطلَق (الفكرة – الروح – الإرادة – الله)، الثاني: يفيد بأن الجمال هو نوع من أنواع المتعة التي يحصل عليها المرء، والخالية من غايات شخصية)).[1]

وخلص تولستوي إلىٰ أن ثمَّة تعريفينِ للجمال: الأول: موضوعي صوفيٌّ يتوحد مع الكمال؛ مع الله سبحانه وتعالىٰ؛ وهو –حسب تولستوي– تعريفٌ خيالي وغير مدعَّمٍ بشيءٍ وليس محدَّداً؛ ولذا فهو فضفاض يشمل الدين والحياة والفلسفة، وهٰذا نجده لدىٰ الفيلسوف الألماني هيغل Georg Hegel (1770–1831م.) وأنصارِه. أما التعريف الثاني فهو ذاتي؛ إذ يَعُدّ الجمالَ ذاك الشيءَ الذي يَنال إعجابَنا ويُشعرنا باللذة، وبالرغم من كَوْن هٰذا التعريف يبدو واضحاً، إلا أنه غير دقيقٍ؛ لأنه يتوسع فيشمل التلذذ من جَرَّاء تناول الغِذاء، وملامسة الأجسام الناعمة، وما شابه ذلك، وهٰذا هو الجمال كما حدده كانط Immanuel Kant (1724–1804م.) وأتباعُه.[2] ومن ثَمَّ فإننا –من الناحية الذاتية– نسمّي الأشياءَ التي توفر لنا اللذة أشياءَ جميلةً. ومن الناحية الموضوعية فإننا نعني بالجميل ذلك الشيءَ الكامل المطلَق الموجودَ خارجَ ذواتِنا، ونعترف به جميلاً؛ فقط لأننا نحصل منه علىٰ "متعة مميَّزة"، ومن ثَمَّ فإن التعريف الموضوعي ما هو إلا تعريف ذاتيٌّ يعبَّر عنه علىٰ نحوٍ مغايِر.[3]

إن تعريف الجمال بهٰذه الطريقة –وفقاً لتولستوي– غيرُ كافٍ لتعريف الفن المبني علىٰ أساس الجمال؛ أي علىٰ أساس الأشياء التي تنال الإعجاب، إنما يجب علىٰ علم الفن أن يبحث عن تعريف عامّ للفن يحيط بكل النتاجات الفنية، ويستطيع إقرارَ انتماءِ

---

[1] م.ن، ص51.

[2] ينظر: م.ن، ص52.

[3] ينظر: السابق، ص53.

موادَّ معينةٍ إلىٰ الفن أو عدمِ انتمائها.[1] ونحن نلاحظ هاهنا أن عدم رضا تولستوي عن تعريف الجمال مرتبطٌ بعدم رضاه عن تعريف الفن؛ إذ إن التعريفين مبنيَّان علىٰ أساس لَذِّيّ.

لقد رأىٰ تولستوي أن هناك خللاً في آلية تحديد مفهومَي "الفن والجمال"، وأن نظرية الفن لا يجب أن تُبنىٰ علىٰ أساس "المتعة"، إنما علىٰ مبدأ "الأهمية"، يقول: ((إن نظرية الفن المبنية علىٰ الجمال (...) ليست الاعترافَ بأن الأشياء الجيدة هي تلك التي كانت وما تزال تفوز بإعجابنا (...)، ومن أجل تحديد أي نشاط إنساني، لا بد من إدراك مغزاه وأهميته، ومن أجل إدراك مغزىٰ أي نشاط إنساني وأهميته، فلا بد قبل كل شيءٍ من النظر إلىٰ هٰذا النشاط من داخله؛ وذلك فيما يتعلق بأسبابه ونتائجه، وليس بالنسبة إلىٰ تلك المتعةِ التي يوفِّرها لنا ذلك النشاطُ)).[2] ويوضح تولستوي ذلك بوِساطة مثال عنِ الطعام، فيقول: ((إننا إذْ نناقش المسألة المتعلقة بالطعام لا يخطر علىٰ بالِ أيٍّ منا أن نلاحظ أهمية الطعام من خلال اللذة التي نحصل عليها في أثناء تناوله (...)؛ وهكذا هو الأمر بالنسبة إلىٰ الجمال؛ فالأشياء التي تفوز بإعجابنا ليس بوسعها أبداً أن تكون بمثابة أساس لتحديد الفن وتعريفه (...). إن الناس الذين يَعدّون أن هدف الطعام وأهميته يكْمُنان في اللذة لا يستطيعون أبداً إدراك مغزىٰ الطعام الحقيقي؛ كذلك الناس الذين يعدون هدف الفن هو اللذة؛ لا يستطيعون إدراك مغزىٰ الفن وحقيقته (...)، لقد أدرك الناس أن مغزىٰ الطعام هو تغذية الجسد عندما كَفّوا عن جعلِ اللذة هدفاً(...) [له]؛ وكذلك الأمر بالنسبة إلىٰ الفن؛ إذ إن الناس سيدركون مغزىٰ الفن عندما يكفُّون عن جعلِ هدفِ هٰذا النشاطِ الجمالَ؛ أي التلذذ)).[3]

وبذلك يتضح رفضُ تولستوي إقامةَ نظريةِ الفن علىٰ أساس اللذة (الجمال)، ومن ثَمَّ يؤكِّد رفضَهُ لجعل الجمال هدفاً للفن، ويدعو إلىٰ الإقلاع عن ربط الفن بالجمال، ويرىٰ أنهما شيئانِ منفصلان؛ إذ يقول: ((علىٰ الرغم من جبال المؤلَّفات المكتوبة حول الفن، فلم

---

[1] ينظر: م.ن، ص53–54.

[2] م.ن، ص57.

[3] السابق، ص57–58.

يتمكن أحدٌ من وضع أيّ تعريف دقيق للفن؛ ويعود سبب ذلك إلىٰ أنهم قد وضعوا مفهوم الجمال في أساس مفهوم الفن))،[1] ورأىٰ أن أفكار القدماء حول الفن لم تكن من حيث الجوهرُ تشبِه أفكارنا؛ فقد بدا في أثناء النظر الدقيق في نظرية الفن والجمال لدىٰ أفلاطون Plato (427–347 ق.م) وأرسطو Aristotle (384–322 ق.م) وأتباعِهما أن الفن والجمال شيئان منفصلان.[2] لقد أورد تولستوي هٰذا الكلام في سياق تأييده لرؤية الفلاسفة اليونان القدماء حول "نظرية الفن والجمال"؛ تلك النظرية التي تفصِل بينهما؛ فإذا عُدنا إلىٰ اللغة اليونانية سنجد أنْ لا وجودَ لأيّة صِلةٍ بين الفن والجمال؛ فكلمة "الجمال" عند أفلاطون تعني الشيء الذي يُرْغمنا علىٰ الإعجاب به، فنظرية الجمال عنده غير مرتبطةٍ بنظرية الشعر، أو أيِّ فنٍّ آخر، بل مرتبطة بنظرية الحب الجنسي، وبنظرية الأخلاق، وهي مرتبطة –عند أرسطو– بنظرية المعرفة.[3] كما أبدىٰ تولستوي إعجابه برأي باحث رأىٰ أنه قد أدرك عناصرَ مهمةً في الفن وهو المفكر الفرنسي فيرون Veronالذي فصل الفن عن الجمال حينما رآه تجلِّياً للانفعالات الناشئة من تمازج الخطوط والأشكال والألوان وغير ذلك، ولكن فيرون –كما رأىٰ تولستوي– قد غَفَلَ عن الظاهرة الأساسية في الفن، وهي التقاء تلك الانفعالات وانتقالها وتبادلها بَعد التعبير عنها.[4]

ومما يستدعيه هٰذا السياق تطرُّقُ تولستوي للعلاقة بين (الجمال والحقيقة والخير)، فقد انتقد هٰذا الثالوثَ أيَّما انتقاد، وقد بدأ من مؤسِّس علم الجمال باومغارتن الذي رأىٰ أن موضوعَ المعرفة الجمالية (الشعورية) هو الجمال، وموضوعَ المعرفة المنطقية (العقلية) هو الحقيقة، وموضوع المعرفة الأخلاقية الخيرُ، ويعتقد باومغارتن أن أعلىٰ إنجاز للجمال ندركه في الطبيعة. ثم ينتقل تولستوي إلىٰ ميندلسون Mendelssohn (1729–1786م.) الذي رأىٰ أن الجمالَ تحوُّلُ الرائعِ المدرَك بأحاسيسَ

---

[1] م.ن، ص59.

[2] ينظر: م.ن: ص80–81.

[3] ينظر: كولنجوود، (روبين جورج)، 2001م. – مبادئ الفن. تر. أحمد محمود، مر. علي أدهم، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد الصفحات 267، ص79–80.

[4] ينظر: اليافي، (عبد الكريم)، بدائع الحكمة. ص297.

غامضةٍ إلىٰ الحقيقة والخير، ثم عَرَض تولستوي لرأي هيغل الذي يرىٰ أن الجمال والحقيقة شيءٌ واحد، والفرق بينهما أن الحقيقة تعني الفكرة ذاتها وأنها تتواجد في ذاتها وتُدرَك بذاتها، أما الجمال فهو إظهار الفكرة بوساطة المحسوسات، ورأىٰ تولستوي أن آراء هٰؤلاء المفكرين وأشباهِهم تَمْحِي الفوارقَ بين الجمال والحقيقة والخير وتمزج الجمال بهما.[1]

وقد فرَّق تولستوي بين كلٍّ من المفاهيم الثلاثة مُثبِتاً البَون بينهما بالحُجة العقلية؛ يقول: ((الخير هو هدف حياتنا الأبديُّ والسامي (...)؛ إن حياتنا ما هي سوىٰ الطموحِ نحو الخير؛ يعني نحو الله (...)، الخير هو ذلك الشيء الذي لم يحدِّدْه أحدٌ، ولكنه هو الذي يحدد كل الأشياء الباقية. أما الجمال (...) فهو ليس سوىٰ الأشياءِ التي نعجب بها، إن مفهوم الجمال لا يتطابق مع الخير، بل يتناقض معه علىٰ الأغلب؛ وذلك لأن الخير غالباً ما يتطابق مع الانتصار علىٰ الشهوة؛ أما الجمال فهو أساس كل شهواتنا، وبقدْر ما نَخضع للجمال بقدر ما نبتعد عن الخير، أنا أعرف أنهم يقولون دائماً في هٰذه الحالة: إن هناك جمالاً أخلاقياً وروحياً، غيرَ أن هٰذا لعبٌ بالألفاظ وحسب؛ لأن القصد من الجمال الروحي أو الأخلاقي إنما هو الخير ليس إلا. (...) [أما] الحقيقة فهي تَتَاسبُ تعبيرِ المادة وتحديدِها مع جوهرها (...)؛ ولذلك فهي واحدة من وسائل بلوغ الخير، ولكنها ذاتها ليست خيراً ولا جمالاً، ولا تتطابق معهما البتَّةَ. إن سقراطَ [Socrates (470–399 ق.م)] وباسكال [Pascal (1623–1662م.)] علىٰ سبيل المثال، والكثير سواهما عدّوا معرفة الحقيقة عن الأشياء غيرِ النافعةِ و[غيرِ] المفيدة لا تتفق مع الخير. ولا تملك الحقيقةُ أيَّ مشترك مع الجمال وتتناقض معه في الغالب؛ لأن الحقيقة في أكثر الأحيان –إذْ تَفضح الخداعَ– تَنْسف التخيّلَ في الوقت ذاته؛ والتخيُّلُ هو شرطُ الجمال الأساسيُّ)).[2]

ثانياً– الفنُّ أداةُ نقلٍ وتوصيل:

---

[1] ينظر: تولستوي، (ليف)، ما هو الفن؟. ص30–31–39.

[2] السابق: ص85–86.

لقد نظر تولستوي إلىٰ الفن علىٰ أنه ضرورة للحياة الإنسانية؛ لأنه يكشف للناس عن أشياءَ جديدة، ويعلمهم أن يرَوا ويفهموا ويشعروا، والمِيزة الأساسية للفن هي قدرته علىٰ العدوىٰ التي ينقلها الفنان إلىٰ القارئ والمستمع والمشاهد، فيجعله يعاني نفسَ المشاعر التي عاناها عندما أَنتج فنه. ويؤكد تولستوي أن الإنسان البارد واللامبالي والجاهل يجب ألا يعمل في حقل الفن أبداً، ورأىٰ أن النتاج الفني المتميز لا ينتج إلا عندما يبحث الفنان؛ فالفن يجب أن يكون بحثياً ذا مغزىً،[1] وقد قال تولستوي مشدِّداً علىٰ أن مقدار عدوىٰ الفن هو المقياس الوحيد لتقييمه: ((إذا عانىٰ الإنسان (...)، وتأثر بحالة {حال} المؤلف الروحية، وشعر باندماجه مع الآخرين، فإن الموضوع الذي أثار هٰذه الحالة هو الفن، وإذا لم تكن هٰذه العدوىٰ، ولا الاندماج (...)، فليس ثمة أيُّ فنٍّ. و(...) فضلاً عن أن العدوىٰ هي –[من] دون ريب– سمةٌ من سمات الفن، فإن مقدار هٰذه العدوىٰ يعد المقياسَ الوحيد لقيمة الفن؛ بقدر ما تكون العدوىٰ أقوىٰ، بقدر ما يكون الفن أفضلَ كفنٍّ {بوصفه فناً} [من] دون الحديث عن مضمونه؛ أقصد بغض النظر عن قيمة الأحاسيس التي ينقلها. ويصبح الفن أكثرَ عدوىٰ أو أقلَّ نتيجةَ الشروط التالية {الآتية}:

1– نتيجة المزايا الكبيرة أو الصغيرة للإحساس الذي ينقله.
2– نتيجة الجلاء الكبير أو الصغير في نقل الإحساس.
3– نتيجة مصداقية الفنان؛ أقصد القوة أو الضعف في معاناة الفنان ذاتِه مع الإحساس الذي ينقله)).[2]

ويؤكد تولستوي أن الفن أداة اتصال وتفاعل بين الناس، ووسيلة نقل الأحاسيس وتطويرها، وتبعاً لمدىٰ تحقيق الفنِّ هٰذه المهامَّ تتحدّد قيمتُه، يقول: ((يشكل الفن مع الكلام وسيلةً للاختلاط، وبالتالي {ومن ثَمَّ} وسيلة للتقدم؛ أي أنه الوسيلة التي تدفع حركة البشرية إلىٰ الأمام ونحو الكمال (...)؛ إن الفن يساعد الأجيال الأخيرة أن تعاني من تلك {تعاني تلك} الأحاسيس التي عانىٰ منها {عاناها} الناس من قَبْلِهم. [و] يتم تطوُّر الأحاسيس بوِساطة الفن؛ إذ تُزاح الأحاسيسُ الوضيعة الأقلُّ خيراً ونفعاً لصالح الناس،

[1] ينظر: لومونوف، (ك.)، صفحات مجهولة من حياة تولستوي. ص188.
[2] تولستوي، (ليف)، ما هو الفن؟. ص190–191.

وتَحلُّ محلَّها الأحاسيس الأكثر خيراً ونفعاً لهذا الصالح، وفي هذا تكمن غاية الفن ومَهمته، ولذلك يكون الفنُّ –من حيث مضمونُه– أفضلَ بقدْر ما يحقق هذه المهمةَ أكثرَ، ويكون أسوأَ بقدر ابتعاده عنها)).[1]

وقد أكد تولستوي دور الفن في كشف الحياة النفسية المعقَّدة للفنان ونقلها إلىٰ المتلقين؛ إذ يقول: ((الغرض الرئيسي للفن هو قول الحقيقة حول النفس الإنسانية؛ الإفصاح عن تلك الأسرار التي يستحيل التعبير عنها بالكلمة البسيطة، هذا هو الفن، الفن ميكروسكوب[*2] يسلِّطه الفنان إلىٰ أعماق نفسه لينقل لنا تلك الأسرارَ والمكنوناتِ العامةَ والخاصة بكل الناس)).[3]

ونجد عدداً من الفلاسفة تتقاطع آراؤُهم مع رأي تولستوي في كون الفن أداةَ تعبير ونقل واتصال، ومن هؤلاء الفلاسفة جان غويو Jane Guyau (1854–1888م.) الذي رأىٰ أن الفن يمثّل جميع جوانب الحياة، وأنه يتجاوز الجمال والقبح ليصور الحياة والواقع، ويضطلع بوظيفة تقوية شعورنا بالحياة.[4] كما أن جون رسكن John Ruskin (1819–1900م.) يتفق مع تولستوي بكون الفن أداة إخبار؛ إذ يقول: ((إن أعظم ما يقوم به المرء علىٰ الإطلاق في العالم هو أن يبصر شيئاً ويخبر عما أبصر بطريقة عفوية بسيطة، والفنان هو البصير المرهَف الدقيق الذي زاول المشاهدة الصحيحة حتىٰ أصبحتْ له عادةً نبيلة تأصَّلتْ فيه [من] دون تكلفٍ ولا عناء)).[5]

إن نظرية تولستوي في الفن وكونه أداةَ نقلٍ واتصال تُحِيْلنا إلىٰ نظرية "المعادل الموضوعي" لدىٰ ت. س. إليوت Thomas Stearns Eliot (1888–1965م.)؛ فكما علِمنا الفنُّ لدىٰ تولستوي هو نقلُ عدوىٰ الشعور من الباثّ إلىٰ المتلقي، والفن المتميّز

---

[1] م.ن: ص194.

[*2] ميكروسكوب: جهاز لتكبير الأجسام الصغيرة.

[3] بيتروف، (س.)، 2012م. – الواقعية النقدية في الأدب. تر. شوكت يوسف، ط.1، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، عدد الصفحات 288، ص187.

[4] ينظر: اليافي، (عبد الكريم)، بدائع الحكمة. ص274.

[5] م.ن: ص280.

عنده هو الذي ((يُلغي الوعيَ الفاصل بين المتلقي والكاتب، وهي درجة من التماهي تشترط –حسب تولستوي– صدقَ الفنان، ثم تفهُّمَ الفردية في العاطفة المنقولة، ودرجةً من الوضوح في نقلها))؛[1] فتولستوي يقول: ((إن أيَّ نتاجٍ فنِّيٍّ يعمل علىٰ دخول المتلقي في نوع من الاختلاط بمُنتِجي الفن في الماضي والحاضر وبكل أولئك الذين تلقَّوا معه أو بعده أو سيتلقَّون فيما بعدُ تلك الانطباعاتِ الفنيةَ ذاتَها (...). إن نشاط الفن مبنيٌّ علىٰ أن الإنسان الذي يتلقىٰ بوساطة السمع أو البصر أحاسيسَ إنسان آخرَ بوسعه أن يعاني من تلك {يعاني تلك} الأحاسيس نفسها التي عاناها الإنسان الذي عبَّر عنها))؛[2] فمَهَمَّة الفن لدىٰ تولستوي أن ينقل شعور الفنان بوساطة الحركات والخطوط والألوان والأصوات وغيرها بطريقة تجعل الآخرين يعانون نفسَ الشعور؛[3] أليس ما تقدم مشابهاً لقول إليوت الآتي: ((الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في شكل فنٍّ تنحصر في إيجاد معادل موضوعي، وبكلمات أخرىٰ: مجموعة من الموضوعات والأوضاع وسلسلة من الحوادث تكُوْن معادِلةً لذلك الانفعال الخاص، حتىٰ إذا ما أُعطيتِ الوقائعُ الخارجية التي ينبغي أن تنتهي بتجرِبة حسِّية استُعيد الانفعال نفسُه حالاً)).[4]

إذاً، فالفن لدىٰ كلٍّ من تولستوي وإليوت هو أن ينقل الفنان إلىٰ الناس مشاعرَ عاناها، وذلك بوساطة طائفة من الحركات والإشارات والأصوات، بحيث يشعرون بنفس تلك المشاعر عندما يتلقَّون ذلك العملَ الفني. كما يتفق مع تولستوي في هذه القضية بينيديتو كروتشه Benedetto Croce (1866–1952م.) الذي يرىٰ أن ((الفنان إنما

---

(1) مجموعة من المؤلفين، 2005م. – صفحة جديدة – اللقاء الأدبي للشباب العربي – الدورة الأولىٰ. ط.1، دار شرقيات، القاهرة، عدد الصفحات 209، ص55.

(2) تولستوي، (ليف)، ما هو الفن؟. ص62.

(3) ينظر: كريستيان، (ر. ف.)، 1983م. – تولستوي – مقدمة نقدية. تر. عبد الحميد الحسن، د.ط، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، عدد الصفحات 391، ص347.

(4) الخطيب، (حسام)، جوانب من الأدب والنقد في الغرب. ص402.

يقدِّم صورة أو خيالاً، والذي يتذوق الفن يدور بطَرْفِهِ إلىٰ النقطة التي دلَّه عليها الفنان، ويَنظر من النافذة التي هيّأها له؛ فإذا به يعيد تكوينَ هٰذه الصورة في نفسه)).[1]

ثالثاً– الفنّ حَوَامِلُهُ الدينية ووظائفه الأخلاقية:

"إنَّ مَهَمَّةَ الفَنِّ تَحْقِيْقُ وَحْدَةِ النَّاسِ الأُخَوِيَّة"
تولستوي.[2]

1– حوامله الدينية:

يرىٰ تولستوي أنَّ ثَمَّة مجالاً يميِّز الغايات الصالحة من الفاسدة؛ إنه الدين؛ وهو الذي يدعو إلىٰ عبادة الله وطاعته والعمل بمشيئته، وقد حادَتِ النهضة الأوروبية عن ذاك المجال، ورجعتْ إلىٰ اعتباراتها الوثنية، وانفصلت عن الدين، واقتنتِ الثروات، وتشبثت بزمام السلطة السياسية، ثم احتضنت الفن وأنبتته علىٰ التصور الوثني للذة الشخصية، وجعلت قِوامَه الجمالَ القائم علىٰ اللذة. إن الفن لدىٰ تولستوي ينقل المشاعر والأحاسيس، ويتم تحديد ما في تلك المشاعر من خير أو شر بالوعي الديني وبفهم جوهر الدين الذي يوضح معنىٰ الحياة ومصلحة المجتمع العليا، ولكل زمن وعيٌ ديني وفنٌّ يتَّسم بذلك الوعي، وهٰذا الوعي يفيد بأن المصلحة المادية والروحية، الخاصة والعامة، الآنية والأبدية تكمن في أخوَّة الناس العالمية ووَحدتهم الحميمية.[3]

إن الوعي الديني –حسب تولستوي– هو المِعيار الذي تُحدَّد به جودةُ الفن أو رداءتُه، وبه يُفصل بين الخير والشر، يقول تولستوي: ((إن تثمين محاسن الفن؛ أي تلك الأحاسيس التي ينقلها الفن يتعلق بإدراك الناس لمغزىٰ الحياة، وفي أي شيءٍ يرىٰ الناس خيرَ الحياة وشرها، أما خير الحياة وشرها فيتحدّد بذلك الشيءِ الذي يسمَّىٰ الأديان (...). إن الأديان هي مرشد ذلك الإدراك العالي للحياة (...)؛ ولذلك فإن الأديان فقط كانت وما تزال أساساً لتقويم أحاسيس الناس، وإذا كانت هٰذه الأحاسيس تقرِّب الناس من ذلك المثال

---

[1] كروتشه، (ب.)، 2009م. – فلسفة الفن. تر. سامي الدروبي، ط.1، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، عدد الصفحات 167، ص29.

[2] تولستوي، (ليف)، ما هو الفن؟. ص259.

[3] ينظر: اليافي، (عبد الكريم)، بدائع الحكمة. ص297–298–301.

الذي يشير إليه الدين، ويتفق معه، ولا يتناقض معه، فهي أحاسيسُ جيدةٌ، أما إذا كانت الأحاسيس تُبعد الناس عن ذلك المثال، ولا تتفق معه، بل وتتناقض معه، فهي سيِّئة.[1] [إن] تقويم الأحاسيس (...) علىٰ أنها أكثرُ خيراً أو أقل، أكثر أو أقل لُزوماً لصالح الناس، يتم بوساطة الوعي الديني لزمن معيَّن[2])).

ويؤكد تولستوي أن الوعي الديني لا الجمالَ هو مرشد الفن وسائسُهُ، وهو الذي يحدِّد سَمْتَهُ الصحيح ويصوِّب مساره، وبقدْر سير الفن علىٰ سَنَن هٰذا الوعي، وبقدر ابتعاده من التقويم الجمالي اللَّذِّيِّ، يُضبَط إيقاعُه، ويسير تُجاه هدفه، يقول تولستوي: ((لقد تم تفسير الوعي الذي يكمن في الاعتراف بهدف الحياة العامِّ والخاص، وبوَحدة الناس؛ ولذلك لا يتوجب علىٰ الناس سوىٰ التخلّي عن نظرية الجمال تلك الكاذبة والزاعمة بأن التلذذ هو هدف الحياة، حتىٰ يصبح الوعي الديني بصورة طبيعية مرشداً لفن زمننا. وما إن يعترف الناس بالوعي الديني الذي يرشد حياتهم (...)، حتىٰ يزول من تلقاء ذاته تقسيمُ الفن إلىٰ فن الفقراء وفن الطبقات الغنيَّة، وسيَظهر فنٌّ عامٌّ أَخَويٌّ، و(...) وسيُنبذ الفنُّ الذي ينقل الأحاسيس غيرَ المتَّفقةِ مع الوعي الديني لِزَمَننا)).[3]

إن معيار الحُكم علىٰ الفن عند تولستوي هو ذوق الجمهور ومسايرته لرؤىٰ الدين وأهدافه.[4] وإن غياب الوعي الديني عند الطبقات العليا أفسدَ الفن، وفقدان الإيمان هو سبب التلفيق الذي حصل للفن، يقول تولستوي: ((إن عدم إيمانِ الطبقات العليا الديني في المجتمع الأوروبي قد سبَّب في أنه بدلاً من نشاط الفن الذي كان يهدف إلىٰ نقل الأحاسيس السامية النابعة من الوعي الديني الذي بلَغَتْه البشرية، ظهر نشاط لا يهدف إلا إلىٰ توفير أكبر الملذات لوسَط معيَّن من الناس (...)، وسمِّي فناً (...). إن هٰذا التحريف في الفن قد أَضعف الفن ذاتَه، وأوصله إلىٰ حدود الهلاك تقريباً، وكانت العاقبة الأولىٰ لذلك هي أن الفن حُرِم من مضمونه الديني (...)، والعاقبة الثانية هي أن الفن (...) قد

---

[1] تولستوي، (ليف)، ما هو الفن. ص69–70.

[2] م.ن: ص194.

[3] السابق، ص233.

[4] ينظر: مطر، (أميرة حلمي)، فلسفة الجمال – أعلامها ومذاهبها. ص174–175.

بات مفرِطاً في التذويق ومُبهَماً، وثالثة العواقب وأهمها هي أن الفن ما عاد صادقاً وصار ملفّقاً وعقلانياً.[1] ويكمن سبب التلفيق الذي وقع فيه فن مجتمعِنا في أن الطبقات الغنية – إذ فقدت الإيمان في الحقائق الكنَسيّة التي تسمَّىٰ بالعقيدة المسيحية– لم تَعْزم علىٰ تبنّي العقيدة المسيحية بمعناها الحقيقي والأساسي)).[2]

إن نَواة الفن لدىٰ تولستوي يجب أن تكون دينية، وقد فحص تولستوي العمل الفني وقيَّمه بوساطة معيار هو تأثيره الديني في الجمهور، وأكّد أن الفن الأعلىٰ هو الذي يتخلّله الوعي المسيحي ويوشِّحه؛[3] فإن كان هٰذا الفن مُنبعِثاً من الشعور المسيحي الصحيح؛ ذلك الشعور الحكيم العاقل، فهو وقتئذٍ يوحّد الناس ويجمع شَمْلهم علىٰ أسمىٰ درجات الفهم والتآخي والحب؛[4] إذ يقول تولستوي معبِّراً عن ذلك: ((إن الفن المسيحي إما أن يثير في الناس الأحاسيس التي تجذبهم –من خلال حب الله والقريب– إلىٰ وَحْدة أكبرَ فأكبرَ (...)، وإما أن يثير فيهم الأحاسيس التي تبيِّن لهم بأنهم [أنهم] متَّحِدون في أفراح الحياة وأتراحها)).[5]

2– وظائفه الأخلاقية:

يختلف الجماليون في تحديد وظيفة الفن، فمنهم من يذهب إلىٰ أن الفن يُمتِع بما فيه من جماليات بعيداً من الأفكار والأيديولوجيات والأخلاق والصدق، وبعضهم يرىٰ أنه لا بد من تسلُّل التعاليم والأخلاقيات إلىٰ الفن.[6] وعندما كتب تولستوي مؤلَّفَه «ما هو الفن؟» كان القَرنُ التاسعَ عشرَ قد أوشك علىٰ الغروب، وكان ثمة معاركُ عنيفةٌ قد دارت

---

[1] تولستوي، (ليف)، ما هو الفن؟. ص94.

[2] م.ن: ص230.

[3] Смотрю: Одесская, (Маргарита Мо Исеевна), 2015 - Два Сна: Творец И Судья Размышления Л. Н. Толстого Об Искусстве. Памяати Льва Толстого, Казанского Университета, С.61.

[4] ينظر: الخفيف، (محمود)، 2002م. – تولستوي – قمة من القمم الشوامخ في أدب هٰذه الدنيا قديمِه وحديثه. ط.2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، عدد الصفحات 431، ص381.

[5] تولستوي، (ليف)، ما هو الفن؟. ص205.

[6] ينظر: الموسىٰ، (خليل)، 2008م. – جماليات الشعرية. د.ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (4)، عدد الصفحات 386، ص23.

بين مذاهب النقد الفني، وخمدت مُفرِزةً شعاراتٍ متعددةً، وكانت قدِ اتفقتْ طائفة من المفكرين علىٰ ضرورة ارتباط الفن بالواقع، غيرَ أن ثُلّةً من الأدباء والفنانِين فصَلت الفن عن المجتمع والأخلاق ورفعت شِعار "الفن للفن". تولستوي دافع عن ربط الفن بالمجتمع والأخلاق، وأكَّد أن له تأثيراً فاعلاً في الحياة يجعله غيرَ مستقلٍّ عن الدين والأخلاق، وقد طرح هٰذه القضية في كتابه «ما هو الفن؟» الذي يعدّ من أهم المحاولات التي شهدها علم الجمال الاجتماعي في تأميم الثقافة.[1]

ونشير هاهنا إلىٰ أن تولستوي كان في مراحله الأدبية الأولىٰ من القائلين بمبدأ الفن لذاته أو "الفن للفن"، لكنه لمّا عاد إلىٰ الفن بعد اشتغاله بالدين ناصَرَ الرأيَ القائل: إن الفن وسيلة لغاية نبيلة هي السمو بالحياة الإنسانية وتمجيد الفضيلة؛[2] إن هٰذا الانقلاب في أيديولوجية تولستوي لم يكن حدَثاً خاصَّاً بتولستوي؛ إنما كان استجابة لتطوّر السَّيْرورات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية؛ إذ حصلتْ إعادة نظر وتوجيه للأعمال الإبداعية وغاياتها.[3]

رفضَ تولستوي مقولة "الفن للفن"؛ تلك المقولة التي تَفصِم عُرىٰ التواصل بين الفن والمجتمع، وتُنشئ بَرزخاً بينه وبين الأخلاق، ورأىٰ أن للفن وظائفَ ومهامَّ أخلاقيةً عديدة يجب عليه الاضطِلاعُ بها؛ إذ يقول: ((إن مهام الفن هائلة؛ فعلىٰ الفن (...) أن يفعل بحيث يتمّ بلوغُ تعايشِ الناس السِّلمي الذي يتم التوصل إليه الآن بتدابيرَ خارجية (القضاء – البوليس – مؤسسات البِر والإحسان) (...)، علىٰ الفن أن يزيل العنف (...)، بمساعدة الفن [يمكن] نقلُ إحساسِ الإجلال للأيقونة، وإحساس الخجل من خيانة العلاقات الرِّفاقية، وإحساسِ الوفاء للراية، وضرورةِ الانتقام من الإهانة، [و] ضرورة التضحية بالجهود من أجْل بنَاءِ المَعابد وتزيينها، وواجب الدفاع عن الشرف أو مجد الوطن، فإن ذلك الفن ذاتَه بوسعه أن يثير الإجلال تُجاه قيمة كل إنسان، وحياة كل حيوان، بوسعه أن

---

[1] ينظر: مطر، (أميرة حلمي)، فلسفة الجمال – أعلامها ومذاهبها. ص171–172.

[2] ينظر: الخفيف، (محمود)، تولستوي. ص261.

[3] ينظر: باختين، (ميخائيل)، 1987م. – الخطاب الروائي. تر. محمد برادة، ط.1، دار الفكر، القاهرة، عدد الصفحات 190، ص173.

يثير شعور الخجل من البذخ والعنف والانتقام، ومن استخدام الموادِّ الضرورية لحياة الآخرين من أجل المنافع الخاصة، بوسع ذلك الفن أن يرغم الناس علىٰ التضحية (...). علىٰ الفن أن يجعل أحاسيس الأخوَّة والحب تُجاه الغريب (...) غرائزَ طبيعيةً لعامة الناس (...). إن رسالة الفن في زمننا تكمن في نقل الحقيقة من مجال العقل إلىٰ مجال الأحاسيس الحقيقية التي تفيد بأن خير الناس ينحصر في وحدتهم، وفي تثبيت المملكة الإلهية؛ أقصد مملكة الحب التي تبدو لنا جميعاً بأنها {أنها} أسمىٰ هدفٍ لحياة البشرية)).[1]

إذاً، الفن لدىٰ تولستوي ليس نشاطاً عابثاً؛ إنما هو نشاط هادف موظَّف يستعمل للارتقاء بالأخلاق الإنسانية، وبناء نظام قيمي تَظهر ملامحُه في الممارسة السلوكية العملية. علىٰ الفن أن يضخ الخير والفضيلة في المجتمع الإنساني ليسمو ويحقق الهدف الأساسي من الوجود. وتولستوي يتفق في نظريته هٰذه مع طائفة من الفلاسفة والمفكرين؛ إذ نجد الشاعر والفيلسوف فريدريك شيللر يحلم بصقل الأخلاق وسموّ الإنسان بوساطة الفن.[2] كما نجد نزعة فنية أخلاقية لدىٰ جون رسكن الذي يرىٰ أن علىٰ الفنان أن يتزوَّد بالحس الأخلاقي، وأن يكون محباً شريفاً نزيهاً قبل أن يكتب أو يرسم؛ حتىٰ يحقِّق فنُّه الخيرَ.[3] كما يتلاقىٰ تولستوي مع جان غويو الذي شدَّد علىٰ ربط الفن بالحياة، وأكد أنّ علىٰ الفنّ تحقيقَ التضامن الاجتماعي والتعاطف الكلِّي والسموّ الأخلاقي.[4] ويتلاقىٰ تولستوي –أيضاً– مع الفلاسفة اليونان القدماء؛ فسقراط عارضَ كونَ الفنِّ غايةً لذاته، ورأىٰ أن له وظيفةً هي خدمة الحياة الأخلاقية.[5]

رابعاً– الفنُّ الحقيقيُّ والفنُّ المزَّيف:

---

[1] تولستوي، (ليف)، ما هو الفن؟. ص257–258.

[2] ينظر: عبّاس، (بشرىٰ)، 2018م. – فلسفة الفن والجمال عند فريدريك شيللر. ط.1، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، عدد الصفحات 311، ص71.

[3] ينظر: اليافي، (عبد الكريم): بدائع الحكمة. ص283.

[4] ينظر: م.ن، ص275–276.

[5] ينظر: مطر، (أميرة حلمي)، فلسفة الجمال – أعلامها ومذاهبها. ص28.

إن إدماج قيم الفن في عملية التصنيف الاجتماعي –ولا سيّما في ظروف التفاوت الطبقي– يؤدي إلىٰ تشويه المعايير الفنية والجمالية؛ إذ تَفْسُد الأذواق وتضطرب، وتحلُّ محلَّها المكانةُ الاجتماعية في الحُكم علىٰ قيمة الفن؛[1] ولذا فقد ثار تولستوي علىٰ الفن الطبقي، ورفض المعايير التي تجعله فناً، وأخذ يميز بين الفن الأصيل الحقيقي وبين الفن الخُلَّبي الزائف. ورأىٰ أن الفن هيئة روحية لحياة البشرية يصعب نَسفُها؛ ولذا بقيتْ صامدةً بالرغم من كل الجهود التي بذلتها الطبقات الغنية لخصخصة الفن وتقييده. وأكد أن الفن يجب أن يكون في متناول الجميع، فلا ينقل أحاسيس الفئات الغنية فقط، بل الأحاسيس التي من شأنها أن توحِّد الناسَ من دون استثناء.[2]

لقد قسم تولستوي الفن إلىٰ صِنفينِ؛ إذ رأىٰ أن هناك فناً حقيقياً وفناً مزيَّفاً، وحدَّد سماتِ كلٍّ منهما وبيّن خصائصَه، وقدّم مقارناتٍ توضِّح الفروق الشاسعة بينهما؛ فقد رأىٰ أن الفن الحقيقي فنٌّ مفهوم للجميع، وأنه ((يجب أن يعمل في الناس بغض النظر عن مستوىٰ تعليمهم وحالة النموّ التي وصلوا إليها)).[3] لقد تسامت آراء تولستوي الجمالية حسْبَما يرىٰ الفيلسوف المَجَريُّ جورج لوكاتش George lukac (1885–1971م.)؛ فقد وجَّه تولستوي صراعه الفكري ضدَّ تجريد الحياة من إنسانيتها، ومن أهم معالم مذهبه الجمالي توجيهُ الفن إلىٰ الوضوح. بحيث يكون مفهوماً من أيّ إنسانٍ أيّاً كان مستواه،[4] إن الفن الحقيقي –حسبَ رأيِه– ينبغي أن يكون واضحاً في مُتناول الجميع، وإلا فهو تلفيق لا آصرةَ تربطه بالفن ولا عروة.[5] وقد انتقد تولستوي النظرية القائلة بأن الفن عملٌ لا يمكن أن يفهمه الناس العاديّون، وأكد أن الفن الحقيقي هو ما تبدعه الجماهير، وما يعبِّر عن أحاسيسها.[6] والفن لدىٰ تولستوي يكون حقيقياً وساميَاً عندما يكون مفهوماً للجميع،

---

[1] ينظر: المرعي، (فؤاد)، 2008م. – بحوث نظرية في الأدب والفن. ط.1، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق عدد الصفحات 107، ص100.

[2] ينظر: تولستوي، (ليف)، ما هو الفن؟. ص232.

[3] كريستيان، (ر. ف.)، تولستوي. ص351.

[4] ينظر: مطر، (أميرة حلمي)، فلسفة الجمال – أعلامها ومذاهبها. ص178.

[5] ينظر: الخفيف، (محمود)، تولستوي. ص265.

[6] ينظر: يونس، (محمد): تولستوي. ص108.

ولا يمكن أن يكون هدفُ الفن نقلَ أحاسيسِ الفنانِ إلىٰ الناس، ويكون غيرَ مفهومٍ في الوقت عينِه؛ إذ يقول: ((إن النتاج الفني يختلف عن كل النشاطات الروحية الأخرىٰ بأن لغته مفهومة بالنسبة إلىٰ الجميع، وأنه ينتقل إلىٰ الجميع [من] دون استثناء (...)، إن مواضيع الفن الساميَة هي سامية؛ فقط لأنها مفهومة للجميع وسهلة المَنال (...)، إن الفن يؤثِّر علىٰ {في} الناس بمَعزِل عن مستوىٰ تطوُّرهم وثقافتهم (...)، ويمكن للفن الجيد والرفيع في الواقع ألّا يكون مفهوماً، ولكن ليس بالنسبة إلىٰ العمال البسطاء الذين لم تتشوّه أذواقهم (...)؛ [إنما] بالنسبة إلىٰ العلماء ذَوِي الأذواق الفاسدة المشوَّهة (...)، ولا يُعقل أن يكون الفن غيرَ مفهومٍ بالنسبة إلىٰ جماهيرَ غفيرةٍ من الناس فقط لكونه فناً جيداً جداً (...) –كما يحب فنانو زمننا قولَه {أن يقولوا}–؛ إذ من الأصحِّ الافتراضُ أن أكثرية الناس لا تفهم الفن بسبب أن هٰذا الفن هو فنٌّ رديءٌ جداً، أو أنه ليس فناً من الأساس (...). يقولون: إن الشعب لا يَفهم النتاجاتِ الفنيةَ؛ لأنه ليس قادراً علىٰ فهمها، ولٰكن إذا كان هدفُ النتاجات الفنية هو نقلَ الأحاسيس التي عايشها الفنان إلىٰ الناس، فكيف يمكن الحديث عن عدم الفهم؟!)).[1]

وعلىٰ النقيض لذلك يقف الفن المزيَّف؛ ذاك الفن المعمَّىٰ الذي يَعْمَهُ في سَيْره، ويمشي علىٰ غير هدىً، يقول تولستوي عن هٰذا الطراز من الفن: ((ليس شيئاً واضحاً ومحدَّداً تحديداً دقيقاً، بل ويُفهَم ويُستوعب من قبَل محبِّيه بتناقض كبير)).[2]

وقد انتَقد تولستوي هٰذا النوع من الفن غيرِ المفهوم للشعب، وعدَّه نتاجاً هابطاً لا يرقىٰ إلىٰ مستوىٰ الفن.[3] إن الفن المزيف –كما يصفه تولستوي– فن رمزيّ غامض كاذب، إنه لا ينبعث عن شعور حقيقي في النفس؛ إنما هو وليد التقليد والرياء والتملُّق والتكسُّب، إنه فن خدّاع مطليٌّ بطلاءٍ تزيينيّ، وهو خاوٍ من الإحساس؛ يحاول صاحبُه أن يؤثِّر في النفوس ونفسه فارغة.[4] يقول تولستوي: إن هٰذا الفن أصبح فقيراً بمضمونه

---

[1] تولستوي، (ليف)، ما هو الفن؟. ص125–127___129.

[2] م.ن، ص17.

[3] ينظر: م.ن، ص87___93.

[4] ينظر: الخفيف، (محمود)، تولستوي. ص382.

معقَّداً ومزوّقاً وغامضاً، وكل ذلك جعله مستعصياً علىٰ الفُهُوم بعيداً كلَّ البعد من الناس.[1] ويجدُ تولستوي أن الغموض قد وَشّح الفنون علىٰ تعدّد أجناسها وأنواعها؛ فقد وجده سارياً في الرسم والمسرح والموسيقا والقصة والراوية، وهٰذا الغموض سببٌ في تداعي تلك الفنون وانحطاطها، ولا مبرِّر لتلك الضبابية التي تغلِّف العمل الفني وتجعله مستعصياً علىٰ الأَفهام، يقول تولستوي: ((زرت اليومَ ثلاثة معارضَ للرمزيين والانطباعيين الجُدد، لقد تفحّصت اللوحات بإمعان ونزاهة، ولٰكن لم أرَ ثانية سوىٰ الغموضِ ثم الحيرة في النهاية (...)، والأمر ذاته يحصل في المسرح (...)، والأمر ذاته يحصل في الموسيقا؛ في ذلك الفن الذي ينبغي أن يكون أكثر من غيره من الفنون مفهوماً بالنسبة إلىٰ الجميع وبدرجة واحدة (...)، والشيء ذاته يحدث في مجال الرواية والقصة؛ هٰذا المجال الذي يبدو من الصعب أن يكون غامضاً)).[2]

بالإضافة إلىٰ ما ذُكر ثمة خصائصُ أُخَرُ للفن الحقيقي والفن المزيف كان قد حدّدها تولستوي، إنها خصائصُ مشتقّةٌ ومُنْبَنية علىٰ الخصائص السابقة؛ فلما كان الواجب في الفن الحقيقي أن يكون مفهوماً للجميع، فهٰذا يعني أن له قاعدةً شعبية عريضة واتساعاً في الجمهور، وعندما كان الفن المزيف غامضاً لا تفهمه إلا ثُلّةٌ من الناس، فإن ذلك يدلّ علىٰ ضيق أفقه وانحصاره في طبقة معيَّنة، ومن ثَمَّ نخلص إلىٰ خصيصة أخرىٰ لكلٍّ من الفن الحقيقي والفن المزيف؛ إن الفن الحقيقي فن شعبي عالمي، أما الفن المزيف فهو طبقي فِئَوي. لقد دعا تولستوي إلىٰ ذلك الفن الحقيقي؛ الفنِّ العامِّ فنِّ الناس كافةً، فنِّ المجتمع والجماهير مخالفاً بذلك بعضَ معاصرِيه أمثال الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه Friedrich Nietzsche (1844–1900م.) الذي دعا إلىٰ فن الصَّفْوة المجنَّد لِقِيَم الإنسان الأعلىٰ (السوبرمان).[3] لقد أدان تولستوي فن الطبقة الرأسمالية مؤكِّداً السمةَ

---

[1] ينظر: تولستوي، (ليف)، ما هو الفن؟. ص102.

[2] السابق، ص117–119___121.

[3] ينظر: مطر، (أميرة حلمي)، فلسفة الجمال – أعلامها ومذاهبها. ص176.

الشعبية للفن، ورأىٰ أن الشعب قادر علىٰ تخليص الفن مما لحق به من قُبح وآفات نتيجةَ تطويعه لخدمة الطبقة الراقية.[1]

وقد جعل تولستوي شيوعَ الفن ورَوَاجه مِعياراً أساسياً لتمييز الغَثِّ من السَّمين في الفن؛ إذْ ((رأىٰ أن انتشار العمل الفني هو مقياسٌ لأصالته وجودته، أما اقتصاره علىٰ فئة ضيقة أو طبقة محدَّدة، فإنما هو دليل علىٰ زَيفه وعدم أصالته)).[2]

لقد جعل تولستوي مقدارَ عدوىٰ الفن وانتقالَه بين الناس الشرطَ الأساسيّ في تقييم الفن.[3] وجَعَلَ القول الفصل في تحديد كون النتاجِ فناً أو غيرَ فنٍّ لمَبدأ "العدوىٰ"؛ إذ يقول: ((إن سمة تمييز الفن الحقيقي من المزيف هي واحدة لا شك فيها، وهي عدوىٰ الفن وحدَها؛ إذا عانىٰ إنسان ما، [من] دون أي نشاط من جانبه (...)، إذا عانىٰ في أثناء قراءته أو سماعه أو مشاهدته لعمل إنسان آخر من الحالة {الحالَ} النفسية التي توحّده مع هٰذا الإنسان، ومع غيره ممن تلقَّوا مادة الفن مثلَه، فإن الموضوع الذي أثار هٰذه الحالة هو موضوع فنِّي. إن الموضوع مهما كان شاعرياً وشبيهاً بالفن الحقيقي، ومهما كان مؤثِّراً ومشوقاً لا يعدّ موضوعاً فنياً إلا إذا أثار في الإنسان تلك الأحاسيسَ التي (...) [توحِّده] مع المؤلف، ومع الآخرين (...) الذين تلقَّوا العمل الفني ذاته)).[4]

وقد أشار تولستوي إلىٰ طائفة من الخصائص الواجب توافرُها في الفن الحقيقي، كما حدّد آلياتِ إنتاج الفن المزيَّف وأساليبَ صُنْعه. أما الفن الحقيقي فينبغي أن يتَّسم بالتناغم بين الشكل والمضمون، فيكونان شيئاً واحداً متّسمَين بالوَحدة العضوية، ويعبِّران عن الأحاسيس التي يعانيها الفنان،[5] وكذلك علىٰ الفن أن يكون صادقاً جديداً؛ أي أصيلاً من إبداع صاحبه لا اجتراراً وإعادة تدوير لِمَا قيل سابقاً.[6] أما أسباب انتشار الفن

---

[1] ينظر: يونس، (محمد)، تولستوي. ص106–149.

[2] مطر، (أميرة حلمي)، فلسفة الجمال – أعلامها ومذاهبها. ص173.

[3] ينظر: مطر، (أميرة حلمي)، مدخل إلىٰ علم الجمال وفلسفة الفن. ص80.

[4] تولستوي، (ليف)، ما هو الفن؟. ص189.

[5] ينظر: م.ن، ص 137–162.

[6] ينظر: م.ن، ص147–148.

المزيف، وآليات إنتاجه، فقد قال تولستوي: ((يظهر الفن الشعبي فقط حينما يعاني إنسان ما من الشعب من إحساس قوي، ويشعر بضرورة نقل هذا الإحساس إلىٰ الآخرين. أما فن الطبقات الغنية فيظهر ليس لحاجة الفنان إلىٰ ذلك؛ إنما غالباً لأن الناس في الطبقات الغنية يطلبون التسلية التي يُكافؤون عليها بسخاء)).[1] وحصرَ تولستوي أساليب صنع هذا الصنف من الفن بالآتي: 1- **الاقتباس:** وهو أن يستلهم فنان ما أعمال مَن سَبَقوه كاملةً أو مُجتزَأةً، ويُعيد صياغتها، أو يستعمل أساليبها. 2**- التقليد:** يقصد تولستوي به استنساخ الواقع وتصويره تصويراً فوتوغرافياً دقيقاً وتقديمه كما هو من دون إضافة أيّ مغزىً عليه. 3**- الدهشة:** والمراد بها محاولة الفن أن يحدِث إثارة وانفعالاً حادّاً في المتلقي؛ بوساطة المُفارَقات والتباينات، وكذلك بالإغراءات الغريزية، أو بإثارة الخوف والرعب في النفوس. 4**- التشويق:** أي الحبكة وربط الأحداث بطريقة تدعو إلىٰ التلهُّف.[2]

كما حدّد تولستوي شروط الفنان الحقيقي وصفاتِه وما ينماز به من الفنان الزائف أو شبيه الفنان، وذلك بما يمتلكه من عقيدة وتمثُّلٍ للمحتوىٰ الأيديولوجي لعصره، ومن انفعال بالأحاسيس التي يقدّمها، ورغبة وقدرة علىٰ نقلها، وموهبة فذّة، يقول تولستوي: ((ولكي يستطيع الإنسان إنتاج المواد الفنية الحقيقية، لا بد من توفُّر شروط كثيرة؛ لا بد له من أن يكون علىٰ مستوىً رفيعٍ من العقيدة بالنسبة إلىٰ عصره، ولا بد من معايشة الأحاسيس والرغبة والقدرة علىٰ نقل هذه الأحاسيس، علىٰ أن يكون -إضافةً إلىٰ ذلك- ذا موهبةٍ كبيرة في نوع ما من أنواع الفنون)).[3] أما شَبيه الفنان ذاك الذي ينتج فناً زائفاً، فيُكتفىٰ بأن يكون قادراً علىٰ إنتاج نوع ما من الفنون من دون أن يتشرّب عقيدة زمانه، أو أن يعايش الأحاسيس، أو يمتلك الرغبة، يقول تولستوي: أما من أجل إنتاج المواد الفنية بمساعدة أساليب (الاقتباس، والتقليد، والإدهاش، والتشويق) سالفةِ الذكر؛ أي (المواد أشباه

---

[1] م.ن، ص131.

[2] ينظر: السابق: ص132___136.

[3] م.ن، ص142.

الفنية) التي تَنال مكافأةً كبيرة في مجتمعنا، فلا يلزم لذلك سوىٰ أن يمتلك المُنتِج المقدرة في فن من الفنون.[1]

ولم يَفُت تولستوي أن ينبّه إلىٰ مخاطر الفن الزائف وعواقبه المدمِّرة؛ إن الفن الزائف –حسب تولستوي– يجفِّف منابع الإلهام، ويجعل النتاجات الفنية نسخاً متشابهةً تكرِّر نفسها.[2] وقد شدَّد تولستوي –كما ذكرنا– علىٰ صفة الصدق في الفن؛ لأن الكذب فيه يحطِّم الرابطة بين الظواهر، ويطمس معالمها،[3] يقول تولستوي: ((يبدو الكذب في الحياة شنيعاً، لكنه لا يدمِّرها (...)، لكن الكذب في الفن يدمِّر الصِّلة المترابطة بين الظواهر، وينثر كلّ شيءٍ مثلَ البودرة)).[4] إن زيف الفن يشوّه الحقائق ويدلِّسها، ولا يألُو جهداً في خَبَال الشعور وتدمير الإحساس وإماتته؛ ((فالفن الزائف [–كما يرىٰ تولستوي–] ضررٌ بالغ؛ لأنه يُفسد الذوق، ويلبس الحق بالباطل أو الصحيح بالزائف، وبذلك يُضلّ الشعور فيتبلَّد ويُميت القلب فلا ينبض))،[5] ويقول تولستوي –أيضاً–: إن انحراف وسيلة الفن عن مسارها الصحيح ترك عواقبَ وخيمةً منها: غياب نشاط الفن الذي يجب أن يقوم به في المجتمع، وتشوُّه القدرة علىٰ التأثُّر بنتاجات الفن الحقيقية، وعدم القدرة علىٰ الشعور بالأحاسيس السامية التي بلَغَتها البشرية، والتي لا يستطيع نقلَها إلا الفنُّ. ليس للفن الزائف سوىٰ هدفٍ واحد؛ إنه نشرُ الفجور أكثرَ ما يمكن.[6]

ولا يغفل تولستوي في نهاية المطاف عن الإرشاد إلىٰ طريقة التعامل مع الفن الزائف المدمِّر وكيفية مواجهته، ويرىٰ أن إلغاءَ هٰذا الفنِّ نهائياً أفْضَلُ كثيراً من استمرار السَّيْرِ في هٰذا المسار المُعْوَجّ، يقول: ((لا بد من توجيه جهود جميع الناس الذين يرغبون في حياة لائقة من أجل سحق هٰذا الفن؛ لأنه من أكثر الشرور قساوةً وكَرْباً علىٰ البشرية؛ لذا فإنه لو طُرِح سؤالٌ حول ما هو الأفضل {ما الأفضلُ؟} بالنسبة إلىٰ عالمنا: الحرمان

---

[1] ينظر: م.ن، ص نفسها.

[2] ينظر: اليافي، (عبد الكريم)، بدائع الحكمة. ص298.

[3] ينظر: شرارة، (حياة)، تولستوي فناناً. ص80–81.

[4] لومونوف، (ك.)، صفحات مجهولة من حياة تولستوي. ص187.

[5] الخفيف، (محمود)، تولستوي. ص383.

[6] ينظر: تولستوي، (ليف)، ما هو الفن؟. ص217–228.

من كلِّ ما يُعد الآن فناً بعدم إصداره، أم الاستمرار في تشجيع ذلك الفن الموجود الآن والسماح بإصداره؟ فأعتقد أن كل إنسان عاقل وأخلاقي سيحل المسألة مثلَما حلَّها أفلاطون من أجل (جمهوريته)،[1*] وكذلك مثلما حلَّها مُعلِّمو البشرية الأوائل من المسلمين والمسيحيين، وسيجيب: "من الأفضل ألا يُوجَد أيُّ فنّ من أن يستمر ذلك الفن الفاجر أو الزائف الموجود حالياً (...). [علينا] أن ندرك ذلك الضلال الذي نَتِيه فيه، وألّا نواظبَ عليه، بل أن نبحث عن مَخرجٍ منه)).[2]

خامساً – العِلْمُ والفَنُّ علاقة التقاءٍ وارتقاء:

جاء في معاجم الاصطلاح الفلسفي أن العلم هو الإدراك مُطلَقاً، وقد يُطلق علىٰ التعقّل، أو علىٰ حصول صورة الشيءِ في الذهن، أو علىٰ الاعتقاد الجازم المطابق للواقع، أو علىٰ إدراك حقائق الأشياء وعِلَلها، أو علىٰ إدراك المسائل عن دليل، أو علىٰ الملَكة الحاصلة من إدراك تلك المسائل.[3] وجاء في تلك المعاجم أن العلم مقابلٌ للفن؛ إذ الأول نظري والثاني عملي، مجال العلم الحقيقة، بينما مجال الآخر الشعور، وأحكام العلم خبرية وُجودية، أما أحكام الفن فإنشائية إبداعية.[4] إن العلم يقدّم لنا الحقيقية عن الموضوعات التي يدرُسها، ويفسِّر تلك الحقائق، ويبيّن ارتباط الموضوعات بعضها ببعض، أما الفن فيجعلنا نركِّز في الموضوع ذاتِه أكثرَ من النظر في علاقاته؛ ومن ثَمَّ فالارتباط أساس النظرة العلمية، بينما الانعزال أساسُ التذوّق الفني.[5]

وقد تحدث تولستوي عن الفن في ضوء علاقته بالعلم، وبيّن مَهمّة كلٍّ منهما، ووجوبَ تآزرهما لتحقيق غاية واحدة، يقول: ((الفن ليس تلذُّذاً، أو تعزِية، أو تسلية، الفن شيء عظيم، الفن هو وسيلة لحياة البشرية، تُحوِّل معارفَ الناس المنطقيةَ إلىٰ أحاسيسَ.

[1*] (الجمهورية): مؤلَّف سياسي لأفلاطون، يشرح فيه نُظُم الدولة المثالية.

[2] تولستوي، (ليف)، ما هو الفن؟. ص228–229.

[3] ينظر: صليبا، (جميل)، المعجم الفلسفي. ج.2، ص99.

[4] ينظر: م.ن: ص165.

[5] ينظر: مطر، (أميرة حلمي)، مدخل إلىٰ علم الجمال وفلسفة الفن. ص34–35.

وفي وقتنا هذا فإن وعي الناس الديني العام هو وعي أُخوَّة الناس ومصلحتهم في الوَحدة المتبادلة. علىٰ العلم الحقيقي أن يشير إلىٰ النماذج المختلفة لتحقيق هذا الوعي في الحياة، وعلىٰ الفن أن يترجم هذا الوعيَ إلىٰ أحاسيس)).[1] إن مُقتضىٰ فلسفة تولستوي الفنية أن كل فن وعلم وصناعة يجب أن تكون غايته نبيلة؛ عليه ترقية الشأن البشري، والعملُ علىٰ رخاء الناس، وبثُّ السلام في العالم أجمع. أما إن خرجت تلك العُلوم عن دائرة هذا الغرض، وراحت تصنع آلات التدمير والخلاعة واللهو، فإنها ستنشُر الفساد، وتجلب الضَّرر والعناء للجنس البشري، وتصبح عبثاً لا يَحكم مسارَها مبدأٌ ولا معيار.[2]

لقد أوضح تولستوي تلك العلاقة التبادلية التي تربط العلم والفن؛ إذ لا يستطيع أحدهما أن يستغنيَ عن الآخر في تحقيق غرضه، كما بيّن وجوبَ توجيههما لصلاح البشرية، إن العلاقة بين العلوم والفنون –وفقاً لتولستوي– تُضارِع العلاقة بين الرئتين والقلب؛ إن فسد أحدهما لا يتسنىٰ للآخر القيام بمَهمّته؛ ومن ثَمَّ فإن اختارَ العلم مساراً خاطئاً، فسيكون مسار الفن كذلك، فعلىٰ كليهما أن يتخلّىٰ عن مساره الخاطئ، وأن يسخّر نفسه للاعتبارات الأخلاقية، وتكريسِ القيم الاجتماعية اللائقة، وتحقيق التقدم السلمي، واحترام الحرية وحقوق الإنسان في أنحاء العالم كافةً.[3] إن تحييْد الفن عنِ الطريق الكاذب مرتبطٌ بابتعاد العلم عن تلك الطريق؛ فالعلاقة بينهما سببية، يقول تولستوي: ((سيحيد الفن (...) عن الطريق الكاذب (...)، ولكن من أجل تحقيق ذلك، ومن أجل أن يتخذ الفن اتجاهاً جديداً لا بد أن يبتعد العلم –ذلك النشاط الروحي الإنساني الهامّ {المهم} جداً، والذي كان للفن معه أوثقُ الصِّلة– لا بد له أن يبتعد مثلَ الفن تماماً عن ذلك الطريق الكاذب الذي يقف عليه)).[4]

لقد رفض تولستوي نظريتَي "العلم للعلم" و"الفن للفن"، وأكّد –كما ذكرنا– أن الفن يساير العلم ويتساوق معه، فإن اعوجّ طريق العلم وفسد، حصل الأمر عينُه للفن؛ وأوضح

---

(1) تولستوي، (ليف)، ما هو الفن؟. ص256–257.

(2) ينظر: قبعين، (سليم)، د.ت – مذهب تولستوي. د.ط، مؤسسة هنداوي، القاهرة، عدد الصفحات 93، ص34.

)3(See: Ferrara, (Enzo), 2014 AD. - Lev Tolstoy and Modern Science. Italy, p.41.

(4) تولستوي، (ليف)، ما هو الفن؟. ص244–245.

أن العلم انحرف عن مساره الحقيقي واضطرب كما حادَ الفن وازْوَرّ؛ لذا وجبَ أن يكوْن التقويمُ والإصلاح ثنائياً لكليهما، يقول تولستوي: ((قاموا بابتكار نظرية "العلم للعلم" المشابهة تماماً لنظرية "الفن للفن"؛ ومثلما نصّت نظرية "الفن للفن" بأن الانشغال بكل الموادّ التي تعجبنا هو الفن، هكذا حسب نظرية "العلم للعلم"؛ فإن دراسة المواضيع التي تهمنا هي العلم بذاته. هذا وإن قسماً من العلوم راح –بدلاً من دراسته كيفيةَ حياة الناس راح بهدف تحقيق رسالته– يبرهن علىٰ شرعية نظام الحياة الباطل والكاذب ورسوخه، والقسم الثاني؛ أي العلم التجريبي، أخذ يمارس مسائل حب الاستطلاع البسيطة أو التحسينات التِّقْنية (...). يبدو لنا (...) أن العلم يكون علماً فقط عندما يَسكب الإنسان في المختبرات السائلَ من قارورة إلىٰ أخرىٰ (...)! علىٰ أن العلم الحقيقي (...) يكمن (...) في معرفة بمَ ينبغي أن نثِق وبمَ ينبغي ألّا نثِق؟ (...). نرىٰ اليوم بجلاء عجيب كيف تخلّىٰ علم زمننا عن رسالته الحقيقية، وتبنّىٰ تلك المُثُل التي وضعها بعض العلماء لأنفسهم، والتي لا تُنفَىٰ، ويعترف بها من قِبل أكثرية العلماء (...). لا شيءَ كهذه المُثل يبيّن انحراف علم زمننا عن طريقه الحقيقي (...). وفي غُضون ذلك فإن الأحاسيس التي ينقلها الفن تلِدُ علىٰ أساس العلوم الحالية، ولكنْ أيةُ أحاسيسَ يمكن أن يثيرها العلم الذي يقف علىٰ الطريق الباطلة؟! (...). فلا بد لفن زمننا؛ من أجل أن يصبح فناً، أن يشقّ إلىٰ جانب العلم طريقاً لنفسه)).[1]

إن إصلاح العلم والفن اللذين حادَا عن الطريق الصائب يكون –حسبَ تولستوي– بإخضاعهما للعقيدة الدينية والقواعد الأخلاقية التي يُفترَض أن تحكُم السلوك الإنساني وتوجّهه، يقول تولستوي: ((سوف نشير للناس إلىٰ عدم صحة نظرية "العلم للعلم"، وستَظهر بجلاء ضرورة الاعتراف بالعقيدة المسيحية بمعناها الصادق، وأنه علىٰ أساس هذه العقيدة ستتم إعادة تقويم كل المعارف التي نملكها ونعتز بها، وسنبيّن ثانويةَ المعارف التجريبية وتفاهتها، وأولوية المعارف الدينية والأخلاقية والاجتماعية وأهميتها)).[2] وبذلك تتضّح النزعة الأخلاقية التولستُوِيَّة التي حاول أن يجعلها معياراً

[1] السابق، ص247___255.

[2] م.ن، ص225–226.

لتحديد مسارات العلم والفن، وإرشادهما، والحكم علىٰ قيمتهما، إن تولستوي يعامل العلم بنفس القسوة التي يعامل بها الفن إذا لم يخضع للمبدأ الأخلاقي.[1] وربما يكون لآراء تولستوي هٰذه أهميةٌ في عصرنا هٰذا عصرِ الحداثة الذي استشرتْ فيه خطورة الفكر البراغماتي النفعي المفرِط، وشاعت فيه النزعة الفردانية، فنأىٰ كل فرد بجانبه عن الانخراط في السرب البشري، وتقلَّصت الروح الإنسانية الأخَوية، وحُيِّد العلمُ والفن عن هدفهما الإنساني الحقيقي. فلا بد من إعادة النظر فيهما، وضبطهما وتهذيبهما؛ حتىٰ يحققا ما وُجِدَا لأجله.

الخاتمة:

- **المستخلص:**

إن الفن والجمال حقلانِ هما من الأهمية بمكان في الحياة الإنسانية؛ فبالفن يرتقي الإحساس ويسمو الذوق، ويجد الإنسان متنفَّساً من ضغوط الحياة العقلية، وبه يحقّق الإنسان ذاته، ويفرّغ مكبوتاته، ويصل إلىٰ التطهير النفسي. أما الجمال فهو ما يُشعرنا بالسعادة، وهي –لا مِرْيةَ في ذلك– المَطلب البشري الأسمىٰ؛ لذا لا بد من التعامل مع هذين الحقلين بجِدية بالغة ودقّة متناهية. وقد عالج تولستوي قضية "الفن والجمال" بمهارة منهجية قِوامها الحُجة العقلية ونُسُغُها الدليل والبرهان؛ وقد عرض تلك القضية في سياقها التاريخي، وأظهر تسلسلها والإشكالات القائمة حولها، عرض وانتقد، وافق وخالف، واحتج وأيّد كلَّ ما ذهب إليه بدقّة مبهرة آخذاً بيد القارئ إلىٰ خلاصات فكرية نظن أننا في مَسيس الحاجة إلىٰ استعمالها وتفعيلها في وقتنا الراهن؛ إذ أصبح الفنّ مُلكاً مشاعاً لا حارسَ عليه ولا رقيب، يرتاده القاصي والداني، من يصلح ومن لا يصلح له، من دون معاييرَ دقيقة وموجَّهة تحكم ذاك الحقل، فأفرز ذلك نتاجاتٍ لا ترقىٰ أن تسمّىٰ فناً، وبات قِوام الفن هلاميّاً لا يمكن الاستناد إليه في تكوين قيمة أو تقويم سلوك. إنه –كما يقال–: قد "حَلَّتْ بِهِ ثالِثَةُ الأَثَافِي".

[1] Смотрю: В, (Зеньковский В.), 2013 - О Жизни И Духовных Исканиях Толстого. Историко – Педагогический Журнал, Номер 3, С.36.

- **النتائج والتعميمات:**

1- الفن والجمال والحقيقة والخير أشياءُ منفصلةٌ لا يجوز الخلط بينها؛ فالفن نشاط إنساني هدفه نقل المشاعر وتحقيق التواصل بين الناس، ولا يتم تحديده علىٰ أساس اللَّذة الجمالية؛ إذ قد ينقل أشياءَ غيرَ سارّةٍ. وما من علاقة أيضاً بين كلٍّ من الجمال والحقيقة والخير؛ فالجمال خاصّ بالشعور، والحقيقة خاصة بالعقل، والخير خاص بالأخلاق.

2- إن مُحدِّد كون الفن فناً لدىٰ تولستوي هو أن يكون قناةَ اتصال بين الجماهير الشعبية، ومعيارُ تقييمه هو مدىٰ انتشاره وقدرته علىٰ تحقيق العدوىٰ الشعورية.

3- الفن عند تولستوي يقف علىٰ دعائمَ دينية، ولا بدَّ له من مسايرة الوعي الديني والاسترشاد بهداه؛ حتىٰ يحقق الهدف الأسمىٰ من الوجود الإنساني؛ وهو المحبة والتآخي ووَحدة الجنس البشري.

4- إن الفن الحقيقي –حسب تولستوي– فنٌ مفهوم واضح شعبي عالمي، أما الفن المزيّف فهو رمزي غامض ملغوز طبقي متقوقع.

5- ثمة أواصرُ متينةٌ تربط العلم والفن، ووظائفُ متكاملة يحقّقها كلٌّ منهما، وعلاقة تأثر وتأثير بينهما؛ فكلٌّ منهما يأخذ بيد الآخر، وهما ساقان يتوقّف عليهما تطور الحياة البشرية ونموُّها، وأي خللٍ في إحداهما سيعيق ذلك النموَ والتطوُّر.

- **التوصيات والمقترحات:**

1- يوصي هٰذا البحث بإجراء دراسات مقارنة أكثرَ اتساعاً في قضية "الفن والجمال" بين تولستوي وفلاسفة آخرين، لرصد مواطن التشابه والاختلاف بينه وبينهم.

2- كما نوصي بالأخذ بآراء تولستوي حول الفن ووظائفه، وتفعيلها عملياً، بحيث تتم صياغة مجموعة من المعايير –بناءً علىٰ رؤىٰ تولستوي– للحكم علىٰ الأعمال الفنية وتقييمها، سواءٌ أكان ذلك في نقابات الفنانين، أم في لِجَان تقييم الأعمال الفنية، أم في غير ذلك من الهيئات المعنية بالشأن الفني.

3- نقترح إيلاء المجال الجمالي (الشعوري) عنايةً أكبرَ في أثناء تصميم المناهج التعليمية في وِزارة التربية، وكذلك في صياغة الأهداف والغايات التعليمية؛ لتنمية الجانب الانفعالي الوجداني لدىٰ المتعلمين؛ نظراً لأهمية هٰذا الجانب في تفاعل الناشئة مع المادة العلمية، ودوره الكبير في تكوين المُيول والاتجاهات والقيم وترتيبها في نظام قِيَمِيّ.

ببليوغرافيا المصادر والمراجع:

I- المصادر العربية والمترجمة:

أولاً- المعجمات:

1- صليبا، (جميل)، 1982م. - المعجم الفلسفي. ج.1، د.ط، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، عدد الصفحات 765.

2- صليبا، (جميل)، 1982م. - المعجم الفلسفي. ج.2، د.ط، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، عدد الصفحات 590.

3- مجموعة من المؤلفين، 1993م. - المعجم الوسيط. ط.3، مجمع اللغة العربية، مصر، عدد الصفحات 1111.

ثانياً- أعمال تولستوي:

4- تولستوي، (ليف)، 1999م. - ما هو الفن؟. تر. محمد عبدو النجاري، ط.1، دار الحصاد، دمشق، عدد الصفحات 259.

II- المراجع العربية والمترجمة:

5- باختين، (ميخائيل)، 1987م. - الخطاب الروائي: تر. محمد برادة، ط.1، دار الفكر، القاهرة، عدد الصفحات 190.

6- بدوي، (عبد الرحمن)، 1996م. - فلسفة الجمال والفن عند هيغل. ط.1، دار الشروق، بيروت، عدد الصفحات 395.

7- بيتروف، (س.)، 2012م. - الواقعية النقدية في الأدب. تر. شوكت يوسف، ط.1، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، عدد الصفحات 288.

8- جراهام، (جوردون)، 2013م. - فلسفة الفن – مدخل إلىٰ علم الجمال. تر. محمد يونس، ط.1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، عدد الصفحات 358.

9- الخطيب، (حسام)، 2006م. - جوانب من الأدب والنقد في الغرب. د.ط، جامعة دمشق، عدد الصفحات 471.

10- الخفيف، (محمود)، 2002م. - تولستوي – قمة من القمم الشوامخ في أدب هٰذه الدنيا قديمِه وحديثه. ط.2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، عدد الصفحات 431.

11- شرارة، (حياة)، 2011م. - تولستوي فناناً. ط.2، دار المدىٰ، بغداد، عدد الصفحات 173.

12- شيخ الأرض (تيسير)، 1991م.- الفحص عن أساس الفنون. د.ط، اتِّحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد الصفحات 381.

13- ضيف، (شوقي)، د.ت، تاريخ المقدمة 1972م. - البحث الأدبي – طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره. ط.7، دار المعارف، القاهرة، عدد الصفحات 278.

14- عبّاس، (بشرىٰ)، 2018م. - فلسفة الفن والجمال عند فريدريك شيللر. ط.1، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، عدد الصفحات 311.

15- عبد اللطيف، (محمود)، 2012م. - الفكر التربوي عند الكندي. د.ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة التراث، عدد الصفحات 306.

16- قبعين، (سليم)، د.ت - مذهب تولستوي. د.ط، مؤسسة هنداوي، القاهرة، عدد الصفحات 93.

17- كروتشه، (ب.)، 2009م. - فلسفة الفن. تر. سامي الدروبي، ط.1، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، عدد الصفحات 167.

18- كريستيان، (ر. ف.)، 1983م. - تولستوي – مقدمة نقدية. تر. عبد الحميد الحسن، د.ط، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، عدد الصفحات 391.

19- كولنجوود، (روبين جورج)، 2001م. - مبادئ الفن. تر. أحمد محمود، مر. علي أدهم، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد الصفحات 267.

20- لومونوف، (ك.)، 2000م. - صفحات مجهولة من حياة تولستوي. تر. ماجد علاء الدين ومحمد بدر خان، د.ط، الناشر: ماجد علاء الدين، د.م، عدد الصفحات 235.

21- مجموعة من المؤلفين، 2005م. - صفحة جديدة - اللقاء الأدبي للشباب العربي – الدورة الأولىٰ. ط.1، دار شرقيات، القاهرة، عدد الصفحات 209.

22- المرعي، (فؤاد)، 2008م. - بحوث نظرية في الأدب والفن. ط.1، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق عدد الصفحات 107.

23- مطر، (أميرة حلمي)، 1998م. - فلسفة الجمال – أعلامها ومذاهبها. ط.1، دار قُبَاء، القاهرة، عدد الصفحات 245.

24- مطر، (أميرة حلمي)، 2013م. - مدخل إلىٰ علم الجمال وفلسفة الفن. ط.1، دار التنوير، مصر، عدد الصفحات 191.

25- الموسىٰ، (خليل)، 2008م. - جماليات الشعرية. د.ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (4)، عدد الصفحات 386.

26- هيغل، (فريدريك)، 2010م. - علم الجمال وفلسفة الفن. تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط.1، مكتبة دار الحكمة، القاهرة – مصر، عدد الصفحات 272.

27- اليافي، (عبد الكريم)، 1999م. - بدائع الحكمة – فصول في علم الجمال وفلسفة الفن. ط.1، دار طلاس، دمشق، عدد الصفحات 494.

28- يونس، (محمد)، 1980م. - تولستوي. ط.1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سلسلة أعلام الفكر العالمي، عدد الصفحات 168.

III- المراجع الإنجليزية:

29- Ferrara, (Enzo), 2014 AD. - Lev Tolstoy and Modern Science. Italy.

IV- المراجع الروسية:

30-В, (Зеньковский В.), 2013 - О Жизни И Духовных Исканиях Толстого. Историко – Педагогический Журнал, Номер 3.

31-Одесская, (Маргарита Мо Исеевна), 2015 - Два Сна: Творец И Судья Размышления Л. Н. Толстого Об Искусстве. Памяати Льва Толстого, Казанского Университета.

Bibliography of sources and references:

I- Arabic and translated sources:

First - Dictionaries:

1- Saliba, (Jamil), 1982 AD. - Philosophical Dictionary. Vol.1, Without Press, Lebanese Book House, Beirut - Lebanon, number of pages 765.

2- Saliba, (Jamil), 1982 AD. - Philosophical Dictionary. Vol.2, Without Press, Lebanese Book House, Beirut - Lebanon, number of pages 590.

3- A group of authors, 1993 AD. Alwasit Dictionary. Edition 3, Academy of the Arabic Language, Egypt, number of pages 1111.

Second - Tolstoy's works:

4- Tolstoy, (Liv), 1999 AD. - What Is Art? Tr. Muhammad Abdo Al-Najjari, Press 1, Dar Al-Hasad, Damascus, number of pages 259.

II- Arabic and translated references:

5- Bakhtin, (Mikhail), 1987 AD. - narrative discourse. Tr. Muhammad Barada, Press 1, Dar Al-Fikr, Cairo, number of pages 190.

6- Badawi, (Abdul Rahman), 1996 AD. Hegel's philosophy of beauty and art. Press 1, Dar Al-Shorouk, Beirut, number of pages 395.
7- Petrov, (S.), 2012 AD. Critical realism in literature. Tr. Shawkat Youssef, Press 1, Ministry of Culture, Syrian General Book Organization, Damascus, number of pages 288.
8- Graham, (Gordon), 2013 AD. - Philosophy of Art- Introduction to Aesthetics. Tr. Muhammad Yunus, Press 1, The General Authority for Cultural Palaces, Cairo, 358 pages.
9- Al-Khatib, (Hossam), 2006 AD. Aspects of literature and criticism in the West. Without Press, University of Damascus, number of pages 471.
10- Al-Khafif, (Mahmoud), 2002 AD. Tolstoy - One of the lofty peaks in the literature of this world, old and new. Press 2, The General Authority for Cultural Palaces, Egypt, number of pages 431.
11- Sharara, (Haiat), 2011 AD. Tolstoy is an artist. Press 2, Dar Al-Mada, Baghdad, number of pages 173.
12- Sheikh Al-Ardh (Taiser), 1991 AD.- Examination of the basis of the arts. Without Press, Union of Arab Writers, Damascus, number of pages 381.
13- Dhaif, (Shawky), N.D, date of introduction 1972 AD. - Literary research - its nature, methods, origins, sources. Press 7, Dar Al-Ma'aref, Cairo, Without Press, number of pages 278.
14- Abbas, (Bushra), 2018 AD. Friedrich Schiller's Philosophy of Art and Beauty. Press 1, Ministry of Culture, Syrian General Book Organization, Damascus, number of pages 311.
15- Abdul Latif, (Mahmoud), 2012 AD. Al-Kindi's educational thought. Without Press, Union of Arab Writers, Damascus, Heritage Series, number of pages 306.
16- Qabain, (Slim), Without Date - Tolstoy's Doctrine. Hindawi Foundation, Cairo, number of pages 93.
17- Croce, (b.), 2009 AD. Art philosophy. Tr. Sami Al-Droubi, Press 1, The Arab Cultural Center, Beirut and Casablanca, number of pages 167.

18- Christian, (R. F.), 1983 AD. Tolstoy - A critical introduction. Tr. Abdul Hamid Al-Hassan, Without Press, Ministry of Culture and National Guidance, Damascus, number of pages 391.
19- Collingwood, (Robin George), 2001 AD. Art principles. Tr. Ahmed Mahmoud, ed. Ali Adham, Without Press, Egyptian General Book Organization, pages 267.
20- Lomonov, (k.), 2000 AD. Unknown pages from Tolstoy's life. Tr. Majed Alaa Al-Din and Muhammad Badr Khan, Without Press, Publisher: Majid Alaa Al-Din, Without Place, number of pages 235.
21- A group of authors, 2005 AD. - New page - Literary meeting of Arab youth - first session. Press 1, Dar Sharqiyat, Cairo, number of pages 209.
22- Al-Marei, (Fouad), 2008 AD. Theoretical research in literature and art. Press 1, Ministry of Culture, Syrian General Book Organization, Damascus, number of pages 107.
23- Matar, (Ameera Helmy), 1998 AD. - Philosophy of beauty - its flags and doctrines. Press 1, Dar Quba', Cairo, pages 245.
24- Matar, (Amira Helmy), 2013 AD. An introduction to aesthetics and the philosophy of art. Press 1, Dar Al-Tanweer, Egypt, number of pages 191.
25- Al-Mousa, (Khalil), 2008 AD. Poetic aesthetics. Without Press, Union of Arab Writers, Damascus, Studies Series (4), number of pages 386.
26- Hegel, (Friedrich), 2010 AD. Aesthetics and the philosophy of art. Tr. Mujahid Abdel Moneim Mujahid, Press 1, Dar Al-Hikma Library, Cairo - Egypt, number of pages 272.
27- Al-Yafi, (Abdul Karim), 1999 AD. Badaa' al-Hikma - Classes in Aesthetics and Philosophy of Art. Press 1, Dar Tlass, Damascus, number of pages 494.
28- Yunus, (Muhammad), 1980 AD. - Tolstoy. Press 1, The Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, Flags of International Thought Series, number of pages 168.

III- English references:

29- Ferrara, (Enzo), 2014 AD. - Lev Tolstoy and Modern Science. Italy.

IV- Russian references:

30-V, (Zenkovsky V.), 2013 - About the Life and Spiritual Searches of Tolstoy. Historical - Pedagogical Journal, No. 3.

31- Odesskaya, (Margarita Mo Iseevna), 2015 - Two Dreams: The Creator and the Judge Lev Tolstoy's Reflections about Art. In memory of Lev Tolstoy, Kazan University.

تصوير إعاقة الهُويّة الأنثويّة في زمن الحرب بين روايتي(حكاية زهرة) للكاتبة اللبنانيّة حنان الشيخ، و(ألف شمس ساطعة) للكاتب الأفغاني خالد الحسيني.(دراسة مقارنة).

**أ.د.عيد حسن محمود *د.طلال حسن

*محمّد سليم عبد الرحمن

ملخص البحث

يقوم البحث على تصوير اصطناع إعاقة أنوثة كلّ من: (زهرة) في الحرب الأهليّة اللبنانيّة، و(مريم) في حربي طالبان والمجاهدين على أفغانستان، محاولاً الإجابة عن الأسئلة الآتية: هل الأنوثة، بوصفها إعاقة موروثة ثقافيّاً تنطلق فقط من لا قدرة الجسد، أم من قدرة الذّهنيّة التي تُطلق الضوابط التي تختزل الجسد الأنثويّ بتلقّي الضعف؟! و ماذا عن طبيعة المعايير التي تغيّرها الحرب في فهم آخريّة الأنثى ، وهامشيّتها، بوصفها المعاقة الأبديّة في العرف البطرياركي؟!

تثبت الحروب الذاتيّة الباردة أنّ الأنوثة موقع ثقافيّ هويّاتي، مُسبق الإعاقة؛ لأنّ إساءات التربية الذكوريّة التي سنّت معايير إعاقة الجسد، تصوّره سافراً، ومعرّضاً للإعاقة اللفظيّة الدّائمة. وإنّ لا ملاءمة الأجساد الأنثويّة الفيزيولوجيّة للمعايير الذكوريّة

** أستاذ . قسم اللغة العربية. كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة . جامعة تشرين . اللاذقية . سورية.

* مدرّس. قسم اللغة العربية. كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة . جامعة تشرين ـ جامعة تشرين . اللاذقية . سورية.

*طالب دكتوراه (الدراسات الأدبيّة). كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة. قسم اللغة العربيّة. جامعة تشرين . اللاذقية . سورية.

النسقيّة تفضح نكوصيّة الذهنيّات المصوّرة سواء أكانوا رجالاً أم نساء، التي يُفترض أنّها في طور الإعاقة الاجتماعيّة–النفسيّة؛ بسبب استحواذ المركزيّة الثقافيّة الفحوليّة على عقولهم. وكذلك تتّسم معايير الإعاقة الأنثويّة في أزمنة الحروب العسكريّة بأنّها معايير مُغايرَة لا أنظمة قدرة، وقوّة.

كلمات مفتاحيّة: تصوير ،إعاقة، هوية أنثويّة، زمن الحرب، ذكوريّة، قابليّة، قدرة، فاعليّة

The Representation of the female identity disability at war time in the novels :" The Story Of Zahra"by the Lebanese Hanan ALshayhk and "A Thousand Splendid Suns" by the Afghani Khaled Alhusinie .A Comparative Study.

[*]Prof.Edi Hassan Mahood

[**]Dr.Talal Mohmmed Hasan

[*]**Mohmmed Saleem Abd al-rahman.

Abstract

The research represents the feminine disability of both *Zahra* at the *Lebanese* Civil war and *Mariam* at the *Talban* War trying to request the following questions :Is the femininity as a hereditary disability launched from the physical –disability or the ability of the mentalities which identify the standards of the disability which shrink the female body as weakness recipient? And what about the standards of the war perceiving the marginality and the otherness of the female ,who is an eternal disabled figure in the patriarchal tradition.

In conclusion ,the self-cold war demonstrate that femininity is a cultural identity location which is pre-disabled because of the abuses of the patriarchal education ,which identifies the disabled bodily norms and embodies the body unveil and usually exposure the oral violated-disability .On the other hand, the non-standard of the female body to the physical and masculine standards expose the regression of the representers mentalities of both man and women whom supposed to be at the disability phase because of the of the cultural phallocentric preoccupation on their mind .However,the feminine disability standards are grotesque rather than ability powers.

Key Words: representation, ability ,disability, female identity, war time, ability **,**masculinity, agency.

[*]Professor at Arabic language and Literature Department –Tishreen University – Lattakia-Syria.

[**]Doctor - Arabic Department-Faculty of Arts and Humanities-Tishreen University-Lattakia-Syria.

***P.HD student Arabic Department-Faculty of Arts and Humanities-Tishreen University-Lattakia-Syria.

مقدّمة البحث.

يتقاطع حقل دراسات الإعاقة(Disability Studies) مع حقلي الدّراسات الجندريّة(Gender Studies)، والنقديّة (Critical Studies)؛ بهدف تسليط الضوء على فاعليّة الأجساد البشريّة المتشرّبة لأنظمة العرق، والإثنيّة، والجنسانيّة، والطبقة الاجتماعيّة؛ إذ تنطلق المقدّمة المنطقيّة التوضيحيّة للنظريّة النسويّة للإعاقة من تشابه الإعاقة مع الأنثويّة(Femininity) ليس بوصفها حالة طبيعيّة للدونيّة الجسديّة، أو العجز، أو الإفراط،، بل لأنّ الإعاقة هي سردٌ ملفّق ثقافيّاً للجسد، على غرار ما نفهمه على أنّه أوهام العرق، و الجنوسة.

تعيش الذّاتان الأنثويّتان (زهرة، ومريم) حربين ظاهريّتين، هما: الحرب الشخصيّة التي تم اصطلاح تسميتها بالحرب الذاتيّة الباردة، والحرب العسكريّة؛ أي حربا لبنان وأفغانستان، لكن في نطاق الحربين هناك امتدادات لحروبٍ بطرياركيّة تشنّها المخيّلات الذكوريّة التي تتلقّف مثول الشخصيّتين في الروايتين على أنّهما مُعاقتان جسديّاً، وتحكم عليهما بالزّجر والتسفيه؛ ممّا يصوّر حروبهما مناورة انتزاع عقلانيّة الأنثى من عين الآخر المصوّر للإعاقة على أنّها جسد شاذّ.

مشكلة البحث، وأهميّته، والجديد فيه.

تتجلّى أهميّة البحث في اشتغاله النقديّ الثقافي، والتطبيقي المقارن على مفهوم نفسيّ –سياسيّ متشعّب هو مفهوم الإعاقة الطبّي –الثقافيّ في سياقين ثقافيين مختلفين هما: الحرب اللبنانيّة في رواية (حكاية زهرة)، والحرب الأفغانيّة في رواية (ألف شمس ساطعة)؛ وذلك بتركيزه على الحروب الذاتيّة الباردة لكلّ من (زهرة)في الرواية اللبنانيّة، و(مريم)في الرواية الأفغانيّة التي تعكس الإساءات الذكوريّة، والتربويّة–النسقيّة التي يتحوّر معناها في زمن الحرب العسكريّة.

أهداف البحث وأسئلته.

يهدف البحث إلى إثارة التساؤل الآتي: هل الأنوثة، بوصفها إعاقة موروثة ثقافيّاً تنطلق فقط من لا قدرة الجسد؟! وماذا عن قدرة الذّهنيّة التي تُطلق مثل هذه الضوابط التي تختزل الجسد الأنثويّ بتلقّي الضعف، واللاقدرة على إثبات العكس ؟! وأيّة معايير تلك التي تغيّرها الحرب؟ وهل تعبث فيها مثل عبثها بالأرواح البشريّة ذكوراً أم إناثاً؟! هذا ما سيحاول البحث الإجابة عنه بتصويره إعاقة–أنوثة كلّ من: (زهرة) في الحرب الأهليّة اللبنانيّة ، و(مريم) في حربي طالبان، والمجاهدين على أفغانستان.

مصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائيّة.

–تجارب النساء، وحدود الحرب.

تُثير تجارب النّساء في زمن الحرب ثقافيّاً سؤال ديناميّة أنطولوجيّتهن الوجوديّة اضمحلالاً ، أو قلقلةً، أو فاعليّة؛ لأنّه حين يُنظر إلى الحرب من منظور حياة المرأة، يتّضح أنّ ما يُصنَّف على أنّه (حرب) هو ذاته إشكاليّ ؛ إذ إنّ فكرة (الحرب)، بوصفها حدثاً منفصلاً له موقعٌ واضح، ونهاية وبداية واضحتان، لا تصمد أمام التمحيص الدقيق حين دراسة تجارب النّساء قبل الحرب ، وفي أثنائها، وبعدها، ولاحين يُفكّر بما هو لازم لشنّ الحرب.[1]

إنّ القضيّة الحيويّة هي موقف المرأة من مفهوم الحرب؛ فالحرب من وجهة التحليل النفسيّ– النسويّ ((ليست محدودة بمكان أو زمان، وبدلاً من النظر إليها على أنّها حدث شاذّ اندلع فجأة ضمن بيئة مُسالمة، يُنظر إليها على أنّها نتيجة الواقع الاجتماعيّ الذي ازدهرت فيه، وسببه أيضاً))[2]؛ أي لا تعدّ المرأة اندلاع الحرب العسكريّة غزواً لنطاق تجربتها الشخصيّة فحسب،بل ينسحب مفهومها عنها على ما قبل

[1] يُنظر: كوهن كارول،2017–**المرأة والحرب**، تر: ربى خدّام الجامع، تدقيق الترجمة: ضحوك رقيّة، (الطبعة الأولى) ، دار الرحبة للنشر والتوزيع، دمشق–سوريا،ص66–67.

[2] يُنظر :**المرجع نفسه**، ص 67.

اشتعال الحرب السياسيّة، وما يليها؛أي انطلاقاً من منبتها البطرياركي مروراً بتنشئتها الراديكالية أنثويّاً، وانتهاءً باستمراريّة نزاعها مع الأنظمة الأيديولوجيّة الذكوريّة التي لا تقلّ قمعاً عن آلة الحرب ونظام العسكرة.

أمّا تجربتا النسّاء في البحث ، فهما تجربتان جندريّتان، تمثّلهما: (زهرة)، و(مريم) اللّتان تخرقان فضاءات الحرب العسكريّة، وتكشفان الانتهاكات الذكوريّة والبطرياركيّة ،والإساءات المجتمعيّة المرتكبة بحقّهن قبل اندلاع الحرب الأهليّة اللبنانيّة، وفي زمن حربي: المجاهدين وطالبان؛ إذ لا يُلمَح ميدانٌ عسكريٌّ يُكسبهما صبغة المُقاتل، بل تتجلّى حلبة قتاليهما في نطاق المنزل أكثر على نحوٍ تخوضان فيه حرباً باردة جذورها ضاربة في تفصيلات سابقة للحرب العسكريّة، حاصرت حياتهما بقيود أشدّ لغماً من الحرب بقنابلها، ورصاصها، وشتاتها؛ وأثقلت كاهليهما بمزيدٍ من الكبح الذي ثبّط استمراريّتهما الوجوديّة.

-الأنوثة، والإعاقة.

يستعمل البحث مفهوم الإعاقة استعمالاً مجازيّاً -ثقافيّاً؛ ليصف نزاع الهويّات الأنثويّة المعقّدة، والمقيّدة في زمن الحرب، ومناورتها لانتزاع أنوثتها التي حكمت عليها الثقافة بالدونيّة والعار، وكيف حال ذلك في زمنٍ مُثقلٍ بالإعاقة المعرفيّة التي تئد المرء، وتثبّط نموّه وجوديّاً حتّى يغدو معطوباً فكريّاً، فتصوّره مسخاً، أو قزماً ،أو عاهةً؟

-في مفهوم الإعاقة(Disability).

تعدّ الإعاقة تصنيفاً ثقافيّاً-اجتماعيّاً، وسياسيّاً، وتدلّ الدراسات الاجتماعيّة(**Social Studies**) أنّ الأشخاص المُعاقين، أفراد خائرو القوى، يُتوقّع أنّهم يفتقرون إلى السلامة العقليّة أو الجسديّة، ويعانون من خلل اجتماعيّ[1]، بينما تجد

[1] See: SUCHUMAN,D and MICHEAK S2o11-***Disability in Judaism ,Christianity and Islam :Sacred Text ,historical Traditions and social analysis*** .New York ,Macmillan Print, ,P348.=

الدّراسات الطبيّة(**Medical Studies**) أنّ الإعاقة تكمن في أجساد الأفراد المُعاقين(**Disabled Individual Body**) وليس في المُجتمع الذي يحكم على الإعاقة ،ويصم الفرد المعاق بالضعف، وتعتمد هذه الدّراسات على القواعد الثقافيّة لبناء معايير الجسد المثالي(**Ideal Normal Body**)؛ إذ تميل إلى تهميش الأجساد المُعاقة، والاحتفاء بمعايير الجسد السليم المُعافى من منطلق أنّ الأجساد المعاقة لا يُمكنها الاندماج، وتظلّ مقصيّة ثقافيّاً.[1]

يتشعّب مفهوم الإعاقة ليشتمل على ((فئاتٍ إيديولوجيّة متنوّعة من مثل: مريض، أو مشوّه ، أو مجنون، أو بشع، أو مسنّ، أو مُقعد ، أو منكوب، أو مخبول، أو مُستضعف. تؤذي جميعها النّاس بالتقليل من قيمة الأجساد التي لا تتماشى مع المعايير الثقافيّة)).[2]

إنّ المجتمع يضع تلك المعايير التي يجري الاتفاق عليها؛ لتشكّل عرفاً لا يجوز الحياد عنه، ويتّضح أنّها معايير تخفض المقبوليّة المجتمعيّة لأصحاب الإعاقة بعين أنفسهم، وتشرّع إلغاءهم بين الآخرين حولهم.

يتحدّد معنى الإعاقة ثقافيّاً بنزع الصفة الطبيّة (**Demedicalize**) عن المُصطلح؛ إذ يفضّل أنصار حقوق الإعاقة المعاصرين معنى المعاق المُستخدم فيما يتعلّق بالأشياء على المعنى المُهيمن لفهمنا للأشخاص((حين يُستخدم مُصطلح مُعاق في سياق يتعلّق بالأشخاص فإنّ مُصطلحيّ "المُعاق"، و"الإعاقة" يميلان إلى الدلالة على مرض، أو علامة مرض، لكنّهما حين يُستخدمان فيما يتعلّق بالأشياء فغالباً ما يترادفان

=For more details: See :ATIEH, M2016-***The Liminal Epistemology Of Apocalyptic Disability in Augus Wilson's Joe Turner's and Gone and Fences*** .Tishreen University for Research and Scientific Studies ,Arts and Humanities Series,Vol.38,No(1).

[1] See:**IBId**.p348.

[2] كولمار ويندي، وبارتكوفيسكيفرانسيس2010– **النظريّة النسويّة (مقتطفات مختارة).** تر: عماد إبراهيم، مراجعة وتدقيق: عماد عمر، (الطبعة الأولى)، عمّان–الأردن ، الأهليّة للنشر والتوزيع ، ص444.

For more details see: ROSSO, M1994 -**The female grotesque :Risk ,Excess and Modernity.** New york, Routledge.

مع "انعدام الفاعليّة" ، مثلما هو الحال حين يتكلّم المرء على تعطّل وظيفة في جهاز الحاسوب في مثل هذه الحالات لدى المصطلح خصوصيّة تدلّ على انعدام قدرة الشيء على أداء وظيفة لايمكن أن تتساوق مع الأشخاص؛ إذ من غير المألوف كثيراً أن يتحدّث المرء عن شخص بوصفه معاقاً بأكمله، وليس الإشارة إلى ذراعه أو جهاز المناعة[...]))[1].

2-في علاقة تصوير الإعاقة بالأنثويّة(Femininity).

تعزّز المقاربة النسويّة للإعاقة الفهم المعقّد للتاريخ الثقافي للجسد، وتتجاوز مواضيع الإعاقة الصريحة من مثل: المرض، والصحّة، والجمال، والشيخوخة، وتكنولوجيات الإنجاب، والجراحة الترقيعيّة، وغيرها من الموضوعات، لتعالج هموم نسويّة واسعة النّطاق، بوصفها وحدة لفئة المرأة من مثل: حالة الجسد الحيّ، وسياسات المظهر الخارجي، وإضفاء الطابع الطبّي على الجسد، والتعدديّة الثقافيّة، والجنسانيّة، والتفسير الاجتماعيّ للهويّة [..][2].لا تتوقّف، إذاً، المُقاربة النسويّة على الإعاقة الصريحة الظّاهرة للعيان، بل تتعدّاها إلى معالجة الحالات المُضمرة غير الصريحة التي تمسّ حاجات نفسيّة، وعقليّة تُحاكي حساسيّة قضيّة المرأة، والمُصطلحات النسويّة المتفرّعة عنها من مثل: الأنوثة، والأنثويّة.

تجرّد النظريّة النسويّة الإعاقة من طبيعتها بعزلها الافتراض المهيمن على الأذهان بأنّ الإعاقة شيءٌ خطأ في شخصٍ ما، ويعنى بذلك أنّها تفعّل نقد الحركة النسويّة المطوّر والمعقّد للجنوسة **(Gender)**، وللطبقة**(Class)**، وللعرق **(Race)**، وللإثنيّة **(Ethnic)**، وللجنسانيّة**(Sexuality)** على أنّها أنظمة حصريّة وقمعيّة أكثر

[1] بينيت، طوني، وآخرون2010- **مفاتيح اصطلاحيّة : معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع**.تر: سعيد الغانمي،(الطبعة الأولى)،المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ص

[2] يُنظر: ***المرجع السابق***.ص442.

مـن كونهـا النّظـام الطبيعـي الملائـم للأمـور[1]؛ وللقيـام بـذلك تسـتخدم النظريّـة النسـويّة للإعاقـة مجموعـة مـن المقدّمات الأساسيّة منهـا التصـوير **(Representation)** الـذي يُنشـئ الواقـع الاجتمـاعيّ–النفسـيّ للـذوات المعاقـة ؛إذ يعـدّ الحقـل الأوّل للنظريّـة النسـويّة الـذي يمكـن أن يحلّـل الإعاقـة بعمـق، وينطلـق التصـوير مـن الفكـر الغربـيّ الـذي دمـج الأنثويّـة والإعاقـة بفهمـه أنّ كلتاهمـا نقـاط انطـلاق ذات خلـل مـن معـايير ذات قيمـة. فقد عرّف (أرسطو) النّسـاء علـى أنّهن(ذكـور مشـبوهون)؛ فـالمرأة بالنّسـبة إليـه تمتلـك شـكلا غير لائق، والنّسـاء مسوخ، أو مثلما تدعوهنّ (نانسـي توانـا) بالرّجال المشوّهين[2]؛ ولـذلك فـإنّ النّسـاء يصـبحن مسـوخاً أوليّـة فـي التـاريخ الغربـيّ، ويصـوّرن علـى أنّهـنّ مشـوّهات خلقيّـاً؛ نتيجـةً لمـا يُمكـن أن نسـميّه بالإعاقـة الوراثيّـة[3]. أمّا(فرويـد) فـزاوج بـين الأنوثـة والإعاقة بمعاينته جنسانيّة المرأة، ناعتاً جسد الأنثى بالأحجية[4].

الإطار النظري والدّراسات السابقة.

تعدّ الدراسات النقديّة الثقافيّة المكتوبة باللغة العربيّة التي تناولت مفهوم الإعاقة نادرة، لكنّ البحث يقارب المفهوم الطبيّ النفسيّ من منظور النقد النسوي؛ إذ تعدّ دراسة النّاقدين **وينـدي كولمـار، وفرانسـيس بارتكوفيسـكي** فـي النظريّـة النسـويّة مـن الدّراسـات القليلة التي سلّطت الضوء على مفهوم الإعاقة وارتباطاتها بالأنوثة، والجنوسة.

[1] يُنظر: كولمار ويندي، وبارتكوفيسكيفرانسيس2010– ***النظريّة النسويّة (مقتطفات مختارة).*** تر: عماد إبراهيم، ص444.

[2] See:TUANA,N1993-**The less Noble Sex :Scientific ,Religious and Philosophical Concepts of Women's Nature** .Indiana University press, p18.

[3] يُنظر: كولمار ويندي، وبارتكوفيسكيفرانسيس2010– ***النظريّة النسويّة (مقتطفات مختارة).*** تر: عماد إبراهيم، ص444.

[4] See: WELLDON, E ,V199- **Motherhood, Madonna ,Whore. The idealization and Denigration of Motherhood** .Karnac ,p2.

منهجيّة البحث.

يستعين البحث بالمنهج المُقارن[**] باتجاهه الثقافي العابر للتخصصات(Interdisciplinary) ؛ مُنطلقاً من توظيفه المقاربة النسويّة لتصوير الإعاقة (Representation) التي تعتمد على أنظمة القدرة (Ability) الجندريّة، والإيديولوجيّة، والعسكريّة التي تتحكّم في تمثيل الأجساد المعاقة، وتوصيف فاعليّتها، وأدائها الجندري.

ويعتمد البحث، أيضاً، على مقولتي التشابه والاختلاف في الاتجاه الروسي المُقارن؛ لتأويل نقاط التلاقي والافتراق الثقافيّة بين الروايتين انطلاقاً من البنية المجتمعيّة في الروايتين، وعلى المدرسة الأمريكيّة في تعالق النصّ الأدبيّ مع النظريّات الجندريّة، والنسويّة في تصوير إعاقة الأجساد الأنثويّة، التي تُعيد قراءة مفهوم الأنوثة المقيّد فيزيولوجيّاً في زمن الحربين الذّاتيّة الباردة، والعسكريّة السياسيّة.

عرض البحث، والمناقشة، والتحليل.

-تصوير إعاقتي-أنوثة (زهرة ،ومريم) في زمن الحرب الذاتيّة- الباردة.

إنّ الإعاقة إيديولوجيّة منتشرة، وغالباً غير مفهومة، تبلغ مفهومات ثقافيّة عن الذّات والآخر[1]، بمعنىً آخر إنّ المعنى المجازي للإعاقة يحيل إلى التكبيل الاجتماعيّ ، والعنف النفسيّ اللذّين يشكّلان إبستمولوجيا المجتمعات النامية المُنغلقةٍ دينيّاً، والمكبوحة اجتماعيّاً، والواقعة تحت النّزاع العسكريّ ، والصّراعين الإثنيّ، والقمعيّ تماماً مثل أحوال المجتمعين اللبنانيّ، والأفغانيّ اللّذين يشكّلان مهاد إطلاق الإعاقة، وتصوير كلّ من (زهرة، ومريم) مُعاقتين؛ لأنّهما حُرمَتان حتّى قبل اندلاع الحروب السياسيّة؛ إذ إنّ

[**] يقوم المنهج المقارن في البحث على تقرّي أوجه التشابه والاختلاف بين الروايتين المدروستين بالاعتماد على مقولات النقد الثقافي والدراسات الثقافيّة، ويعدّ استراتيجيّة يتوسّل بها البحث لتأويل مفهوم الإعاقة ثقافيّاً.

[1] يُنظر: كولمار وينـدي، وبارتكوفيسكيفرانسيس2010- **النظريّة النسويّة (مقتطفات مختارة).** تر: عماد إبراهيم،ص442.

التحقيق في الجنوسة منذ (سيمون ديبوفوار) أظهر كيف يتم تعيين النّساء بمجموعة من الإسنادات التي تميّزهنّ على أنّهن الآخر من جهة[1]، فضلاً على أنّ السمات المترابطة التي يُحيل إليها الآخر؛ أي المرأة هي ذاتها السّمات المفترضة الملتصقة بأشخاص مُعاقين[2]؛ وهذا ما يمكن أن يحدّد إعاقتي (زهرة،ومريم) في تصوير أجسادهما المُستعبدة، أو المقهورة على أنّها ناقصة، أو مُسرفة[3]؛ وذلك وفق الآتي:

أ- الجسد النّاقص(زهرة): البثور والوزن الزائد.

ربّما تكون البثور والوزن الزائد علامات فيزيولوجيّة دالّة على تغيّرات هرمونيّة، وتقلّبات مزاجيّة تصاحب مزاجيّة الأنثى في زمن الحرب، ولاسيّما أنّ (زهرة) عاشت قبل اندلاعها تجربة إعاقة نفسيّة عادت فيها من إفريقيا- المنفى إلى لبنان- الحصار، منتكسة النّفس((لقد كانت أفريقيا بئراً عميقة لرمي سرّي المهترئ. لكنّني عدّت مهترئة ونصف إنسانة))[4] في مجتمع عصابيّ مثّله خالها المتحرّش الذي رأى فيها امتداداً وجوديّاً لوطنه المحروم الذي طرده إلى الأبد ، وزوجها(ماجد) الذي اكتشف أمر عذريّتها وكبح سرّها؛ لأنّه يعدّ الزواج من امرأة مثلها مقايضة كولونياليّة(استعماريّة) لرجلٍ منفيّ سياسيّاً من منطقةٍ منفيّة في وطنه (لبنان) ، وينتمي إلى طبقة دُنيا رأى بالزواج ارتقاءً طبقيّاً.

تؤكّد المقاربة النسويّة أنّ طريقة التعامل هي من تجعل الجسد معاقاً[5]؛ (فأمّها) التي من المفترض أنّها الأقرب إليها، والأدرى بأحوالها، ترى شكلها إعاقة بدنيّة- اجتماعيّة دامغة تمنعها من أن تكون أنثى(([..] كانت تعبّر عن غضبها، ومضايقتها

---

[1] See :DEBAUVOIR ,S1972-**The Second Sex**.Trans .H.M Prashley, Vintage Press,,P133.

[2] يُنظر: كولمار ويندي، وبارتكوفيسكيفرانسيس2010- **النظريّة النسويّة (مقتطفات مختارة)**، تر: عماد إبراهيم ص446.

[3] يُنظر: **المرجع السابق**،ص446.

[4] **المرجع السابق نفسه**،ص146.

[5] يُنظر: **المرجع السابق نفسه**،ص 446.

بتوجيه كلمات قاسية ومعيبة تتناول بثوري وجنوني[..])).[1] لا تستطيع(زهرة) برأي (أمّها) ممارسة حياتها على نحوٍ طبيعيّ تجذب فيه الرّجال الذين يعدّون متمّماً لحياتها كامرأة، ولاسيّما أنّها عادت إليها مطلّقة؛ هذا ما يذكي التمثيل البطرياركي للأمّ التي تخشى عنوسة ابنتها في مجتمع لبنانيّ ذكوريّ يقيّد المرأة التي لا يسندها رجل.

أمّا الأهل والأقارب فقد أدّوا دور المتطفّلين خلسةً على عالم (زهرة) عقب وصولها من إفريقيا((أصبحت وحيدة مع البثور والرّوب الذي لا أخلعه أبداً. ربّما حالتي هذه جعلت الاهتمام بي لا يتوقّف عندي لحظة))[2]؛ فالشخصيّة تعي جيّداً أنّ جسمها معلول بالنسبة إليهم، لكن الذي أثار استغرابها أنّ تلصّصهم على حياتها الشخصيّة سببه مأزقيّة شكل جسمها الذي بات عورة ، وكأنّهم هم الأصحّاء وهي المريضة، أو بتعبيرٍ أدقّ كأنّ البثور، والوزن الزّائد مرضان نادران اسمهما (زهرة) المختلّة نفسيّاً، العائدة من المنفى؛ هذا ما جعلها تقصيهم قبل أن يقصوها بنظراتهم التي تصوّرها تعاني مرضاً سارياً، ومعدياً.((بل سددت الأبواب أمام كلّ من حاولت أن تتحاور معي، وتقيم علاقة عاديّة، كالجارة وجارتها. والقريبة وقريبتها))[3].

تقول (زهرة) بسخط: ((كنت أحقد على كلّ البشر بمن فيهم أقاربي الذين ما عدت أستطيع إجراء حوار معهم ولو بعبارة: أهلا كيفك، منيحة؟ كنت أشعر أنّهم يهزؤون بي بسبب تلك البثور وتلك السمنة.))[4].

تنتقد الشخصيّة بؤس النّاس في تقييمهم إيّاها جسداً مزرياً، لا جسداً مُرهقاً أنهكه الهمّ والتعب النفسيّ الذي عاشته في (إفريقيا)، وحيدة بعد انكشاف عقد خالها

---

[1] كولمار ويندي، وبارتكوفيسكي فرانسيس2010– ***النظريّة النسويّة (مقتطفات مختارة)***، تر: عماد إبراهيم ،ص146.

[2] الشيخ حنان 1989 –**حكاية زهرة**، (الطبعة الخامسة)، دار الآداب، لبنان، ص146.

[3] **المصدر السابق**، ص146.

[4] **المصدر السابق**، ص146.

النفسيّة الذي وثقت فيه أكثر من نفسها، خائفة من أسرار جسدها التعيس المثخن بعقد الطفولة المُستلبة منذ لحظة خيانة والدتها لأبيها، وتعرّضها للتنمّر اللفظي، والانتهاك الجسدي، وفقدانها عذريّتها ؛إذ تقلب (زهرة) سؤال الإعاقة الجسديّة، لتفضح عقم القائمين على تصوير جسمها مُعاقاً في بيئتها المحليّة اللبنانيّة، وكيف أصبحت شاذّة عن العقليّة الأنثويّة النسقيّة بقولها: ((لم يحاول أحدهم الدّخول في صميمي ليفتّش عن معدني، بل كان اهتمامهم ينحصر بالمظهر. وها أنا أتدهور بشكلي وهندامي)).[1]فهل تقرّب منها أحد المصوّرين للإعاقة، وأُثبت له أنّ مكنونها الداخليّ ، وسلوكها يُشبهان شكلها الثقيل والعصيّ عن التصوّر الاجتماعيّ؟!

ب–**الجسد النّاقص (مريم و عار العقم).**

يتطوّر مفهوم إعاقة (مريم) الجسديّة منذ لحظة إجهاضها، عقب زواجها بفترة قصيرة؛ إذ يقترن فشلها في أن تكون أمّاً بالعار الذي ألحقته بوالدتها(نانا) عندما تخلّت عنها، وهربت إلى والدها (جليل) ظنّاً منها أنّ كلّ ما أخبرتها إيّاه عنه مجرّد كذبٍ تخترعه كي تبقيها في كنفها.((في بعض الأيّام: اعتقدت أنّ الطفل نعمة لا تستحقّها، وبأنّها تعاقب لما فعلته بنانا، ألم يكن صحيحاً بأنّها ربّما تكون بما قامت به، هي التي وضعت الأنشوطة حول عنق أمّها بنفسها؟! وأنّ البنات الخائنات لا يستحقن أن يصبحن أمّهات، وأنّ هذا عقاب فقط)).[2]

يتضمّن شعور (مريم) بجسمها المُعاق في طوره الفتي فكرة النّاقدة النسويّة (سيمون ديبوفوار) عن الإجهاض، بوصفه ((جريمة مقزّزة يحول على الشرف من دون التلميح به))[3]؛ فيُشير وصفها إلى ذهنيّة المجتمع الأفغاني الذي يزخر بموضوعي الشرف، والعار؛ هذا ما جعلها ترى أنّها لا تستحق الأمومة؛ لأنّها خانت المنظومة

[1] الشيخ حنان 1989 –**حكاية زهرة** ،ص146.

[2] ALHOSSINIE,K. **A 2009- Thousand Splendid Suns**. P104.

[3] ديبوفوار، سيمون. **الجنس والآخر**، نقله إلى العربيّة : لجنة من الأساتذة، ص 221.

التربويّة التي تربّت عليها، ويدلّل على وظيفة (نانا) أم (مريم) في تصويرها مُعاقة الجسد، ومذنبة نالت جزاءها بفقدانها طفلها، رغم أنّها متوفّاة، لكنّ تأثيرها يكمن في تصالح ابنتها(مريم) مع حقيقة أنّ جسمها الضعيف يستحقّ الاختراق مثلما كانت تكذّب دخول الجنيّ إلى جسم (أمّها)؛ لأنّها لم تسلّم بأنّ ابنة غير شرعيّة مثلها لا يُمكنها أن تعيش حياةً طبيعيّة، لولا سُميّة الأفكار التي غذّتها بصادّات مُستقبليّة، قاومت(مريم) تجرّعها، وفي هذا الصدد تُشير النّاقدة في أنثروبولوجيا المجتمع الأفغاني (سوزان كريجر Susan Kriegers)أنّ الأمّهات هنّ من يلقنّ أولادهنّ الأفكار السيئة، ولاسيّما بناتهن[1]؛ لأنهنّ يعرفن المجتمع مثل معرفتهنّ الفطريّة بأجسادهنّ، وعند المخالفة تكون العاقبة إثم الخسارة .

توطّد معاملة (رشيد) إعاقة (مريم) الجسديّة، كأنّها كائن حيوانيّ، أو متاع ساديّ.((لم يكن من السهل أن تتحمّل الطريقة التي يتكلّم بها معها، احتقاره لها، وسخريته منها. أن يمرّ بجانبها كأنّها لا شيء أو كأنّها قطّة))[2]؛ إذ يتخيّل (رشيد) أنّ (مريم) ارتكبت الإجهاض عمداً، وينفي عنها رقّة جسدها، ويفاعة تجربته، وطاقة احتماله، وأنّها مجرّد طفلة زُوّجت إلى وحش مثله، بل يرى فيها روحاً ملعونة، ويقدّمها صورة عن المرأة التي تشعر بأنّها مخطئة؛ لأنّها ارتكبت الإجهاض بملء إرادتها، وأخذته على عاتقها، وكأنّ (مريم) الطفلة التي أصبحت شابةّ في نهاية عقدها الثاني تعيش عذابات تداخل الألم ،والخطيئة بإحساسيهما الشاهقين والمُرهقين[3]، ودليل ذلك صمتها، وعجزها أمام جبروت عنفه. ((لكن بعد أربع سنواتٍ من الزواج، رأت مريم بوضوح كيف يمكن لامرأة أن تتحمّل عندما تكون خائفة حقّاً من طباعه المتقلّبة، مزاجه العنيف، إصراره على

[1] KRIEGERS, S1996- **The family Sliver, Essays on Relationships among women.** Berkeley University Of California Press ,84.
[2]ALHOSSINIE,K. **A2009- Thousand Splendid Suns**. P110.
[3] ديبوفوار، سيمون. **الجنس والآخر**، نقله إلى العربيّة : لجنة من الأساتذة، ص 226.

الحيوانيّة حتّى المشاجرات التافهة التي تحدث في المواجهات الضروريّة بينهما، كان يحلّها باللكمات، الصفعات، الرفسات)).[1]

يُعلن جسد (مريم) المخذول عن موت الكفاءة الأنثويّة بعد أربع سنواتٍ من حادثة الإجهاض رغم المحاولات الطبيّة في علاجه((خلال أربع سنوات منذ حادثة الحمّام،كان هناك ست دورات بعثت الآمال وتحطّمت، كلّ خسارة، وكلّ انهيار، كلّ رحلة إلى الطبيب، كانت تحطّم مريم أكثر من الأخرى.ومع كلّ خيبة يبتعد رشيد أكثر ، ويصبح أكثر استياءً، لايمكنها فعل شيء كي تسعده ، كانت تنظّف المنزل، وتحرص على أن يكون لديه قمصاناً احتياطيّة نظيفة، وتطبخ له أطباقاً مفضّلة))[2].

يعني موت الكفاءة الأنثويّة لدى زوجها (رشيد) عقم الرّحم الذي سيجلب له الذّكر؛أي إماتة أمومة(مريم)، وإعاقتها عضويّاً؛ هذا ما تصوّره (سيمون دي بوفوار) بقولها:((لا تستكمل المرأة مصيرها الفيزيولوجي إلّا بالأمومة؛ وهذا استعدادها الطبيعي؛ لأنّ كلّ عضويّتها موجّهة نحو إدامة النّوع))[3]، تُصوّر (مريم) أنّ نسلها انقطع، وكأنّها قد جفّفت منابع الاستمراريّة في العالم كلّه، فقد وسمها (رشيد) بالهجر المعنّد، والإقصاء المتعمّد.((لسنواتٍ كان لايأكل ولاينظر إلى أعلى من دون كلام صمته يُدينها. على الرغم من بعض الأحكام التي بتّ فيها، ولايكسر هذا الصمت إلّا صوتٌ اتهامي جديد أو طرطقة مستهجنة من لسانه، كلمة تأمر ببعض الخبز أو بمزيدٍ من الماء)).[4]

-نظام القدرة(Ability)، والإعاقة (Disability)، وأوهام التصوّرات.

إنّ نظام القدرة/ الإعاقة((يعزّز ذوات بوساطة تمييز الأجساد وتحديدها، وعلى الرّغم من أنّ هذه المقارنة للأجساد هي إيديولوجيّة أكثر منها بيولوجيّة، فإنّها مع ذلك

[1]ALHOSSINIE,K. **A2009- Thousand Splendid Suns**. P110.
[2] **IBId**.p110.
[3]ديبوفوار، سيمون. **الجنس والآخر**، نقله إلى العربيّة : لجنة من الأساتذة، ص 221.
[4] ALHOSSINIE,K. **A2009- Thousand Splendid Suns** .P217.

تنفذ إلى داخل تشكيل الثقافة، مُضيفة الشرعيّة على التوزيع الجائر للموارد، والمراكز، والسلطة داخل بيئة اجتماعيّة وعمرانيّة متحيّزة))[1]؛إذ يُثير تمييز جسدي (زهرة، ومريم) سؤالاً عن طبيعة الذهنيّة المسؤولة عن تعزيز تصويريهما المفرط بالإعاقة؟ مع العلم أنّ بثور (زهرة) وسمنة جسمها، وعزوف (مريم) عن الإنجاب ليست عوائق فيزيولوجيّة تحول دون ممارسة ديناميّة الحياة في مجتمعاتٍ أخرى، لكنّ مضمرات مواقف تصوير الأجساد في النصّين، تصطنع انتهاكاً لحساسيّة أنوثة (زهرة) المنعزلة في منزل والدتها، وأنوثة (مريم) الوحيدة في منزل (رشيد) في سياق النّزاع الذكوري–العُصابيّ الذي تعيشان فيه أزمة حربيهما الذّاتيّة؛ ممّا يقدّم جسميهما مقولبين لشكلٍ ومهمّة ملفّقة فرضتها ذهانيّة تعلّقات (Psychosis) المُصوّرين.

يظهر الذّهان مثلما يحدّده (فرويد) حين((تقوى الدوافع الغرائزيّة حيث لا يستطيع المرء السيطرة عليها؛ فيصبح اصطدامه بالواقع أمراً محتوماً))[2]؛ إذ يتّضح أنّ استيقاظ غريزة الأمومة المتأخّرة–إن جاز التعبير– هي التي هوّلت من إسفاف عبارات ذمّ (أمّ زهرة) لابنتها؛ نتيجة ردّة فعل عكسيّة على سلوكٍ قهريّ مُشابه كانت تسلكه (زهرة) في طفولتها، بينما هي صمّاء، تشارك والدها توبيخها عند نبشها البثور التي شوّهت وجهها، تقول الكاتبة:((لازمتني هذه العادة السيئة زمناً طويلاً. وكان أبي يجنّ جنونه كلّما ضبطني واقفة أمام المرآة أفتح البثور النّائمة، فإمّا أن يصفعني على وجهي، أو يصيح بأمّي في هزء شديد: يوم السعد يوم تتزوّج زهرة...))[3]. تظهر (أمّ زهرة) كأنّها نادمة على عدم عنايتها بموضوع بشرة (زهرة)، التي بنت بها حاجزاً قهريّاً مع العالم الخارجيّ؛ لأنّ

---

[1] كولمار وينـدي، وبارتكوفيسكي فرانسيس2010– **النظريّة النسويّة (مقتطفات مختارة)**، تر: عماد إبراهيم،ص443.

[2] فرويد، سيغموند. **الموجز في التحليل النفسي**. تر: سامي محمود علي ، عبد السلام قفّاش، مراجعة: مصطفى زيوار، ص134.

[3] الشيخ حنان،2009–**حكاية زهرة**. ص27.

والدها رآها مسخاً مقزّزة بمعايير الجمال، فلن تجد زوجاً يرضى بها في المستقبل، مع العلم أنّها كانت فتيّة كفاية لتُتصت إلى مثل هذا النوع من الأحاديث الخادشة للطفولة ؛ لذلك جاء توبيخها على هيئة صراع تلوم به انشغالها بنزواتها التي أدركت أنها انحرافٌ عن النسق الثقافي للتربية التي تتشابه معاييرها مع معايير الجسد الأنثوي؛ فهي لا تريد لابنتها أن تكون مُعاقة جسديّاً على شاكلة إعاقتها لأعراف تربيتها التي خرقت فيها حدود ثقافة المجتمع اللبناني المحافظة؛ لذا عندما لاقت أنّ الأوان قد فات ولايمكنها تصحيح غلط توعية(زهرة) صحيّاً ونفسيّاً، ولا تطيق احتمال خسارة ابنتها من جديد، استفاضت في تقبيحها محاولةً استعادة سلطة الأمّ المربيّة لا البيولوجيّة.

أمّا مفهوم ذهنيّة (رشيد) الذّهانية فقائمة على غريزة حفظ السلالة التي انحرم منها بعد موت ابنه الوحيد غرقاً.((هل سمعتم كيف مات ابنه؟ [...] غرقاً ..أليس كذلك ؟[...]هل علمتم أنّه اعتاد الشرب عندها، وأنّه كان يبكي وهو ثمل ذاك اليوم؟!يُمكنكم تخيّل البقيّة...ذهب الولد إلى الماء من دون أن يلاحظه أحد.ثمّ وجدوه بعد فترة، يطوف وجهه مقلوباً إلى الأسفل..)).[1] لقد جاءت هذه الحادثة القاهرة قبل سنوات قليلة من زواجه (مريم)، وعندما فشلت بذلك بعد أوّل إجهاضٍ لها، وعزوف جسمها عن الإنجاب تحوّل(رشيد) إلى كائنٍ مخذول مثل خذلان (مريم)، لكنّه رفض أن يخضع ؛ لأنّه رجل يحقّ له إحياء ذكوريّته التي دفنت عند غرق ابنه ؛ فنبذ (مريم) وشوّه حياتها؛ لأنّه عدّها خائنة لفحولته ، وعقيمة عن تحرير أنوثتها؛ لأنّها لم تُنجب، فحكم عليها بالخطيئة مثقلاً حملها بمأساة هدر فحولته التي لن تسترجع طفله المُجهض، ولا ابنه الذي غرق، ومأساة جسمها العاقر في مقابل أن تظلّ شهوته الذكوريّة يقظة، ودليل ذلك بحثه عن زوجة.

يتبيّن أنّ ذهانيّة (أم زهرة) في تسويقها لجسم (زهرة) اللامعياريّ، و ذهانيّة (رشيد) في مسخ أنوثة (مريم) تُحرّضان ذاكرة حيّة على هيئة انفعالات نكوصيّة غايتها

[1] ALHOSSINIE,K. **A2009 Thousand Splendid Suns.** P233.

إثبات أنّ إعاقة الجسد الأنثويّ تتجلّى عندما تلد المعايير التي تتوّلى عمليّة زجّه بأوصافٍ وهميّة تمّ التعارف أنّها تُرضي شرائح أيديولوجية ، تراها مقياساً غير قابل للطعن ،وعند خرقه تُدان الأطراف كلّها؛ هذا ما يعلّله تأخّر بزوغ عاطفة الأمومة لدى (أم زهرة)، فكلتاهما الأمّ والفتاة مُعاقتان؛ لأنّهما تُركتا بلا وازعٍ نسقيّ أنثويّ مبكّر، ومثلها عاطفة أبوّة (رشيد) التي عكست حرماناً مدمّراً جرّاء فقد الابن، يشبه حرمان (مريم) من نعمة الأمومة التي ظنّت أنّها ستعوّضها عن سنيّ العذاب، وفقدان(نانا) المدمّر.

- معيار إعاقة الأنوثة في زمن الحرب.

المعياريّ(Normal) هو((الاعتيادي، والمعدّل الوسط، والمألوف.[..] والمعياريّ أيضاً مرغوب فيه؛ إذ مَن سوى المنحرف يريد أن يكون خارجاً عن السويّة (Abnormal)؟ والمعياري هو الصحيّ[...]، والمتوقّع ؛لأنّ غريب الأطوار، أو المتمرّد وحده لا يرغب في الانصياع لمعايير السلوك السّائدة))[1]،وتعدّ الحرب عنفاً غير معياري غايتها قلب القوى وتغييرها؛ إذ تُثير مسألة إشكاليّة مُعايرة إعاقة الهويّات الأنثويّة في زمن الحرب العسكريّة قضيّة سقوط المعايير الجسديّة أمام الانتهاكات العسكريّة، والسياسيّة.

يُعتقد أنّ تشبّع(زهرة، ومريم)بدونيّة جسميهما الأنثويين، صوّر مهمّتيهما الثقافيّة في زمن الحرب كاستعارة مجازيّة للأشكال التي تعدّها الثقافة لا معياريّة، أو شاذة عن القاعدة، أو غير سوية[2]، بغض النظر عن تباينات استجابات الشخصيّتين للتصوير، أو رفضها، فكلتاهما(زهرة، ومريم) تعيان سلبيّة موقعيهما بعين ذاتيهما، ومُغايرتهما حدّ الإقصاء بعين الآخرين؛ أي (أمّ زهرة والمقرّبين حولها، ورشيد).

---

[1] بينيت،طوني وآخرون2010 **معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع**، **مفاتيح اصطلاحيّة** ،تر: سعيد الغانمي،(الطبعةالأولى)،المنظمة العربية للترجمة، بيروت،2010، ص642.

[2] كولمار ويندي، وبارتكوفيسكي ، فرانسيس –2014 **النظريّة النسويّة (مقتطفات مختارة)**، تر: عماد إبراهيم،ص442.

تلـذّذت (زهـرة) بطقـس الحـرب العبثـي ، واستشـعرت الاسـتقرار النفسـيّ قائلـة: ((أرتـاح عنـد سـماعي أنّ المعـارك ضـارية، والجبهـات مشـتعلة كلّهـا. معنـاه أنّ حـدودي تقرّرت ضمن هذه الجدران .ها أنا في راحةٍ مع نفسي وفي اطمئنان، هذا الجوّ جعلني مطمئنّة. هذا المنطق مريض، كنت أقول لنفسي. نومي عميقاً هو مرض، تناولي لهذه الكميّة الهائلة من الأطعمة هو مرض، ازدياد وزني واكتفائي بارتداء الروب لمدّة شهرين هو مرض. البثور التي تكاثرت حتّى انتشرت في كلّ أنحاء وجهي ورقبتي، وأعلى كتفي، وعدم مكافحتها جديّاً هو المرض)).[1]

يبدو أنّ الحرب استحوذت على ذهنيّة (زهرة) استحواذاً نفسيّاً– تعويضيّاً قوّض معايير جسمها المهزوم ثقافيّاً بتجاربه السابقة؛ إذ أنعشت ساديّة الحرب التهديميّة فضاء جسدها الذي أوجس تحرّره من قواعد البطرياركيّة التي سنّت معايير الأنوثة الذين قدّسوها (أمّهـا، والأقارب)،بيـد أنّ(زهـرة) ضـربتها عـرض الحـائط؛ متلـذّذة بإحساسـها المرضي(Pathological) بوجهها المحفور، وبطقوس نومها، وازدياد وزنها؛ لأنّ غرابة مناخ الضرب العسكريّ اللبنانيّة لا يقلّ غرابةً عن عنصريّة نعت أقرب المقرّبين إليها شكل جسمها بالمُغايرة، والانسلاخ عن السائد[2].

تفقد الإعاقة تقييمها المُقيّد لجسد (زهرة) فقداناً شبيهاً بسلب الحرب الأمان، وتقييدها والديها في فضاء زوايا المنزل خائفين ، ومُحتمين ببرودها في مواجهة أهوال الصواريخ المنهالة على منزلهم، تقول (زهرة) : ((الإحساس بهول ما يجري، والشعور بالخوف والرّجاء معاً بأن تتوقّف الحرب. كانا يقرّبانني من أمّي ووالدي اللذين شعرا للمرّة الأولى بأنّي لم أعد جنيّة، خاصّة أنّي عدت إلى قراءة الجرائد بلهفة وبعصبيّة كما كانا

[1] الشيخ حنان 1989– **حكاية زهرة**،ص145.

[2] See: MARRY ,R .**The female Grotesque .Risk ,Excess and Modernity** ,Routledge,11-13.

يفعلان من قبل عندما كنت مطمئنّة وساهية ، مكتفية بأنّ أيّام الذّعر قد قرّرت مجرى حياتي)).[1]

لم تعد (زهرة) تلك الجنيّة العصابيّة الهيستيريّة، ليس لأنّها عالجت البثور، أو قامت باتّباع حمية غذائيّة قاسية، ولكن لأنّ خوف والديها من الحرب خفّف هيمنة المعايرة في مقابل عقلانيّة مواجهتها خوفهم من الحرب، وصدّهم عن تناولها جسماً مأزوماً؛ وذلك ببرودة هيجان سلوكها غير المعتاد بتقليدها عادة قراءتهم الجرائد في زمن الحرب، محرّكة أذهانهم الرّاكدة خوفاً من كآبة قادمات الأيّام، ومُحوّرة لنكوصيّة موقفهم الحياديّ من ذعرها المتكدّس؛ بسبب إهمالهم لحالاتها النفسيّة في زمن طفولتها عندما كانت الأمّ تذهب إلى عشيقها، والوالد يصبّ غضبه على ابنته البشعة؛ أي جعلتهم ينجذبون إلى عقليّتها بحذر العارف نقاط ضعفه التي لا يستسيغها، ولكن يعيها.

إذا كانت أجواء الحرب اللبنانيّة قد عكّرت رتابة أيّام أسرة(زهرة) التي صبّت أوهامها، وذهانيّتها المحمّلة بأفكارٍ معقّدة عن مصيرها الأنثويّ عقب عودتها من إفريقيا؛ ممّا صوّرها قد حرفت عيونهم عن جسدها إلى أدائها العقلانيّ عند اشتعال الحرب، فإنّ (مريم) ظلّت أسيرة عقليّة (رشيد) الذكوريّة، والمستبدّة التي تواطأت مع الحرب، ولاسيّما عند اشتداد القتال بين القائدين الأفغانيين (حكميتار، والسيّاف)؛ أي بين (المجاهدين)، والمؤيّدين للجانب (السوفيتي)؛ ممّا كانت إحدى عواقبه انفجار صاروخ في منزل (ليلى) الفتاة التي كانت تحملها (مريم) في طفولتها، ليحوّلها (رشيد) إلى ضرّة لزوجته الميّتة بيولوجيّاً (مريم).

لقد كرّست الحرب معايير حادّة أعادت تقييم إعاقة أنوثة (مريم)، معايير عنصريّة قرّرها (رشيد) الذي استغلّ صبر شهوته المكبوحة لسنينٍ، وتزوّج الفتاة (ليلى) بحجّة معيار الشرف(Honor)الذي شرّع له (ليلى) في زمن الحرب؛ بحجّة أنّها فتاة

[1] الشيخ، حنان،1989–**حكاية زهرة**،ص149.

وحيدة في منزله نجت بأعجوبة من بين أفراد عائلتها الذين توّفوا، وشرعن له نبذ (مريم)، وتحويلها إلى خادمة في منزل الزوجيّة.((سترين بنفسك ياليلى جان. إنّها قويّة، لشيء واحد، إنّها عاملة جيّدة من دون حجج. سأقولها بهذه الطريقة: إذا كانت سيّارة، فإنّها فولغا)).[1]

إنّ تشبيه (مريم) بالسيّارة العاملة يُحيل إلى مقاربة النسويّة الماركسيّة مابعد الكولونياليّة التي تربط الأمومة(Motherhood) بالبُنى الاقتصاديّة ، والعرقيّة، المتعلّقة بالأنظمة الرأسماليّة، والاستعماريّة، والبطرياركيّة[2]؛ إذ يمنح (رشيد) الرّجل الذكوريّ المتعصّب لباشتونيّته، (مريم) دوراً يليق بموتها الفيزيولوجيّ، وهو (العاملة)؛ الذي يتوافق مع واقع الشحّ الاقتصادي الذي يعيشه في (كابول) المحتلّة بقوات متصارعة، يحتفي بها كونها تذكي عصبيّته القبليّة، وقهريّة فحولته في الاستمتاع بالنّزاع السياسيّ حوله.

إنّ مقاربة عقم (مريم) بمفهومي العاملة في منزل الزوجيّة، و تشبيهها بالسيّارة التي تمتلك محرّكاً ميكانيّاً، عوضاً من الرّحم المعطوب، يقرن مفهوم (رشيد) عن جسدها(المعاق) بأنظمة الإنتاج؛ إذ تؤكّد النسويّات الماركسيّات ما بعد الكولونياليّات أنّ الأمّهات: البيولوجيّة، والاجتماعيّة أشكال إنتاج تُتمّم، وتحافظ على أنماط الإنتاج: الرأسمالي، والبطرياركي، والاستعماريّ، وعلى بنى السلطة التراتبيّة المتأصّلة فيها. يمكّن إحالة المرأة والأمومة إلى نطاقٍ إنتاجي يبدو ظاهريّاً غير منتج من السيطرة على حياة المرأة، والولادة البيولوجيّة والاجتماعيّة، ويسمح لتلك الأنظمة باستغلال النّساء لأغراض اقتصاديّة، وديموغرافيّة، ووطنيّة، وسياسيّة أخرى[3]؛ أي أدرك (رشيد) كيف يستفيد من (مريم) اللامنتجة أنثويّاً، في زمن الحرب المعيق لاستمراريّة الحياة الآمنة، والمستدامة؛ لذا حرص على قهرها لأنّها تُشبه بقطعها نسله الحرب الأفغانيّة المجدبة؛ وهذا ما يعكسه

[1]ALHOSSINIE,K. **A2009 Thousand Splendid Suns.** P228.
[2] See: GINSBURG,FAYE,D and RAYA, R,eds1995-***Conceiving a new world order :The Global Politic OF Reproduction***. University of California University Press ,Brekly, p22.
[3] See:I**BID**.P23.

موقف (مريم) النفسي لحظة سرور (رشيد) عند حمل (ليلى)، يقول الكاتب: ((عندما باغت رشيد مريم بالخبر بصوت عالٍ، دراميّ لم تشهد ليلى من قبل تلك الفظاظة السّارة ...رفّت رموش مريم عندما سمعت.احمّر وجهها ، جلست واجمة تبدو مهجورة))[1].

تعكس حالة الهجر التي شعرتها (مريم) وهم معايير المركزيّة الفحوليّة التي يمثّلها (رشيد) لسببين، أحدهما: نفسيّ–جندريّ؛ تفسّره آليّة إدراك الأجساد الأنثويّة عبر شبكة، متقلّبة ومتناقضة من الترميز الجنسيّ العتيق، ومن ردود أفعالنا، والاستجابات السياسيّة المضادّة[2]؛ إذ تعدّ جميعها معايير الحرب التي شنّها (رشيد) على زوجته (مريم) التي صدّقت نفسها أنّها ملعونة؛ لأنّها لم تنجب طوال سني حياتها معه. أمّا السبب الآخر الذي تفضحه المعايير فهو الترميز الكولونيالي–البطرياركي؛ لأنّ (رشيد) تزوّج (ليلى) وهو يدرك أنّها أخفت موضوع عذريّتها، حتّى إنّه أقنع نفسه أنّ الطفل المنتظر هو طفله، بعد تلفيقه موت (طارق)، حبيب (ليلى) في إحدى المخيّمات، ويُعزى ذلك بعقدة رشيد الذكوريّة التي تتضافر مع انتمائه الإثني– العنصريّ الذي فرّغ فيه رغبته أيضاً في استثمار جسد (ليلى) اليانع كي يُنجب له الذكر في زمن الحرب، وبذلك يستحوذ على جسد فتاة (هازاريّة) استعماراً يُهين إرث والدها الشيوعيّ.

يُستنتج من دراسة إعاقتي (زهرة، ومريم) الجسديّتين أنّ اصطناع العار(Shame)هو معيار الإعاقة في زمن الحرب، وتشير النّاقدة النسويّة(سارة أحمد Sara Ahmed) أنّ العار ليس عاطفة، بل هو انكشاف ما يرى فيه الآخرون أنّ ما فعله المرء سيّئ؛ لذلك هو مُعيب. ويتضمّن معنى العار أيضاً محاولة إخفاء أمرٍ ما، إخفاءً يسترعي الذّات أن تتصرف من نظرة الآخرين إلى ذاتها[3] ؛ وهذا ما يُحاكيه تعدّي ما هو معياريّ على

[1]ALHOSSINIE,K. **A2009 Thousand Splendid Suns**. P234.

[2] ينظر: كمال د.هالة،2016– **النقد الأدبيّ النسوي**، (الطبعة الأولى)، مؤسسة المرأة والذاكرة ،2015،ص223.

[3] See: AHMED,S2014- **The Cultural Politics Of Emotion .**Edinburgh University Press, ,P103.

فاعليّة موقع الذّاتين الأنثويتين اللّتين تعيان أنّ خرقهما معيار الثقافة الذكوريّة هو عارٌ، ولكن إلى حدٍّ ليس الأقصى؛ (فزهرة، ومريم) تعلمان أنّ جسديهما ليسا معياريين؛ لأنّ الأولى ليست ممشوقة القوام، ومطلّقة ،والثانية ليست إنسانة شرعيّة، وأمّاً بيولوجيّة. لكن ما تودّان إثباته هو أنّ استحالة جسديهما عن إرضاء الآخرين، يُثبت سخف محاولات مشرّعي الإعاقة في زمن الحرب عن إثبات فاعليّتهم من دون ممارسة دور المصوّرين؛ إذ أثبتت (زهرة) من خلال النصّ أنّ أمّها وأباها لم يؤدّيا دور الأمومة والأبوّة، بل انشغلا بإهلاكها بجسمها العصيّ عن التغيير، وكذا (مريم) فضحت غشّ المعايير التلفيقيّة التي أغرق (رشيد) نفسه في غياهبها حتّى يتمكّن من اقتناص ديمومة فحولته أمام عقم أنوثتها، وفي كلا الإثباتين يكمن العار في انكماش التصويرات الجسديّة للإعاقة في زمن الحرب العسكريّة حيثُ أزاح أبوا (زهرة) تركيزهما عن بثورها، ووزنها، وإفريقيا؛ لأنّهم خافوا على سلامتهم من الصواريخ، والغارات الجويّة، ودليل ذلك أنّهم قرّروا الذهاب إلى (الجنوب)، هرباً من جوّ(بيروت)، أمّا تقرير (رشيد) عن عقم (مريم) رغم أنّه لم يكن وصفاً مباشراً، أو طبيّاً، فقد تحوّر تركيزه من قمعها إلى البحث عن وظيفة لمكانها في حياتهما الزوجيّة الوهميّة.

خاتمة.

–تُثبت الحروب الباردة التي خاضتها الذاتان الأنثويّتان أنّ الأنوثة موقع ثقافيّ هويّاتي، مُسبق الإعاقة؛ لأنّ إساءات التربية الذكوريّة التي سنّت معايير إعاقة الجسد، تصوّره سافراً، ومعرّضاً للإعاقة اللفظيّة الدّائمة.

–إنّ لا ملاءمة الأجساد الأنثويّة الفيزيولوجيّة للمعايير الذكوريّة النسقيّة تفضح نكوصيّة الذهنيّات المصوّرة سواء أكانوا رجالاً أم نساء، التي يُفترض أنّها في طور الإعاقة الاجتماعيّة–النفسيّة بسبب استحواذ المركزيّة الثقافيّة الفحوليّة على عقولهم.

–تتّسم معايير الإعاقة الأنثويّة في أزمنة الحرب العسكريّة بأنّها معايير مُغايرَة لا أنظمة قدرة ، وقوّة؛ لأنّ انشغال الأطراف المصوّرة في زمن الحرب عن تبيئر الإعاقة الجسديّة يُمكّن الذوات الأنثويّة من إدراك أنّ ضعف جسدها أكثر معياريّة، وسويّة من فعل الحرب التي تخرق ذهنيّة مصوّري الإعاقة، وتلهيهم عن ذمّ الأجساد، باكتشاف إعاقتهم من خلالها.

-قائمة المصادر والمراجع.

المصادر والمراجع العربية.

[1] بينيت، طوني، وآخرون2010- **مفاتيح اصطلاحيّة : معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع** .تر: سعيد الغانمي،(الطبعة الأولى)،المنظمة العربية للترجمة، بيروت.

[2] الشيخ حنان،2009-**حكاية زهرة**. (الطبعة الخامسة)، دار الآداب، لبنان.

[3] فرويد، سيغموند. **الموجز في التحليل النفسي**. تر: سامي محمود علي ، عبد السلام ققّاش، مراجعة: مصطفى زيوار، مصر، القاهرة.

[4] كوهن كارول،2017-**المرأة والحرب**، تر: ربى خدّام الجامع، تدقيق الترجمة: ضحوك رقيّة، (الطبعة الأولى) ، دار الرحبة للنشر والتوزيع، دمشق-سوريا.

[5] كمال د.هالة،2016- **النقد الأدبيّ النسوي**، (الطبعة الأولى)، مؤسسة المرأة والذاكرة ،2015.

[6] كولمار وينـدي، وبارتكوفيسكي فرانسيس2010- **النظريّة النسويّة (مقتطفات مختارة)**. تر: عماد إبراهيم، مراجعة وتدقيق: عماد عمر، (الطبعة الأولى)، عمّان-الأردن ، الأهليّة للنشر والتوزيع .

المراجع الإنكليزيّة.

[1] AHMED,S2014- **The Cultural Politics Of Emotion .**Edinburgh University Press,

[2]ALHOSSINIE,K- ***A Thousand Splendid Suns***.2009.

[3] ROSSO, M1994 -**The female grotesque :Risk ,Excess and Modernity.** New york, Routledge.

[4] DEBAUVOIR ,S1972-**The Second Sex**.Trans .H.M Prashley, Vintage Press,

[5] GINSBURG,FAYE,D and RAYA, R,eds1995-***Conceiving a new world order :The Global Politic OF Reproduction***. University of California University Press ,Brekly,.

[6] KRIEGERS, S1996- **The family Sliver, Essays on Relationships among women.** Berkeley University Of California Press.

[7] WELLDON, E ,V199- **Motherhood, Madonna ,Whore. The idealization and Denigration of Motherhood** .Karnac

[8] TUANA,N1993-**The less Noble Sex :Scientific ,Religious and Philosophical Concepts of Women's Nature** .Indiana University press.

المجلّات والدوريّات العربيّة.

ATIEH, M2016-***The Liminal Epistemology Of Apocalyptic Disability in Augus Wilson's Joe Turner's and Gone and Fences*** .Tishreen University for Research and Scientific Studies ,Arts and Humanities Series,Vol.38,No(1).

List of Arabic References in English.

[1]BENNET,T,2010-***New keyWords:A Revised Vocabulary Of Culture And Society***. Translatedby:Saiid AL-ghani, (1st.ed),The Arabic Translation Organization, Beirut-Lebanon.

[2]AL-SHAYKH,H,2009-***The Story Of Zahra***. (Fifth .ed),Al-adab, Publishing, Lebanon.

[3]FRUED ,S-**An Introduction in Psychoanalysis**.translated by: :Sami Mahmmood Ali ,Abdalsalam Kafash,Al'osra Liberary ,Cairo.

[4]KAMAL,H,2015-**Feminist literary Criticism**.(first.ed),Women and Memory Institution ,Cairo-Egypt.

[5]KOLMAR,W&BARTKOVESKY,F2005**FeministTheory**.Trans

-alated by:Imad Ibraheem,Revising and editing by:Imad Omar, (first.ed),Jordan-Amman,Alahliah for Publishing.

[6]KOHEN,C,2016-**Women and War.**Translated by: Roba Khdam Al-jame'a,Translation revising by:Dhok Roqiah, (Fifth .ed),AL-rahbah for Publishing.

المُونتاجُ والمَلَامِحُ السِّينَمَائيَّة في سَرْدِ لِيْف تولستوي

دراسة نقديَّة تطبيقيَّة

إعداد: ناظم وهبي الدِّيبو (طالب دكتوراه في اللُّغة العربيَّة – اختصاص الأدب العالميِّ كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة – جامِعة البَعث). **بإشراف:** أ. د. أحمد سيف الدِّين (أستاذ في قسم اللُّغة العربيَّة – جامِعة البَعْث). **العامُ:** 1443هـ. – 2021م.

E-mail: nazimwahbialdibo@gmail.com

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0831-8262

QR Code:

ملخص البحث

تتلاقىٰ الأنواع الأدبية وتتلاقح، وتربط بينها أواصر القربىٰ وصِلاتها؛ لذا فلا غرابة أن نجد ملْمَحاً لنوع أدبيّ ما في نوع آخر؛ إذ يشتركان في مورِّث كتابيٍّ واحد. من هنا جاءت هذه الورقة البحثية لتجلو الغبار عن أهم آليات الصناعة السينمائية في سرد تولستوي؛ إنها "المونتاج" الذي يعدُّ العمودَ الفِقْرِيَّ الذي يُقيْم الجسدَ السينمائي، والعصبَ الذي يحرِّكه. ناقش البحثُ هذه القضيةَ وبوَّبها في عِدّة خانات؛ فبدأ بتمهيد تعرَّض فيه لمصطلح السينما، والمونتاج، والرواية، والسرد، وغيرِها من المصطلحات، موضحاً حوافَّ الالتقاء بين السينما والرواية. وبعد ذلك أتىٰ المبحث الأول ليوضِّح آليات تكوين المشهد الروائي؛ متحدثاً عن زوايا الكاميرا الروائية وحركاتها ومسافاتها، تلاه المبحث الثاني ليبيِّن كيفية تكوين اللقطات وتوزيع وحداتها الديكورية والإضافات الإكسسوارية التزيينية، كما بيَّن كيفية الانتقال بين اللقطات وحُسْن ربْطِها، ثم جاء المبحث الثالث ليشير إلىٰ منتجة الصوت، فعرض فسحةً للمشاهد الصامتة وأخرىٰ للمشاهد الصائتة، عقِبَهُ مبحثٌ رابع رُهِنَ للحديث عن منتجة الإضاءة متعرِّضاً للحديث عن الإضاءة الطبيعية وكذلك

الصناعية، كما أنه لم يُغْفِلِ الحديث عنِ الألوان ودورها في إحداث التأثير النفسي والدرامي؛ وذلك بوضعِها في سياقات روائية معينة لتحقِّقَ أغراضاً جمالية وفكرية محدّدة. وذُيِّل البحثُ بخاتمة استخلصتْ أهم طروحات البحث، وتضمَّنتْ نتائجَ وتعميماتٍ، بالإضافة إلىٰ ثُلَّة من التوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية: مونتاج – سينما – سرْد – رواية – نقْد – أدَب – تولستوي.

Montage and Cinematic Features in Lev Tolstoy's Narrative

An Applied Critical Study

Research Summary

The literary species are convergent and corresponded, and linked to the bonds of the coppy; So there is no surprise that we find a hint for the type of literary what is in another kind; As they share one written. From here this research paper came to the dust from the most important film industry mechanisms in the listing of Tolstoy; It is a "montage" which is the spine that holds the film body, and the nerve drives. Discuss this case and pop in several boxes; Before it is bootable for a cinema, Montage, novel, quosting, and other terms, explaining the edges of the cinema and novel. Then the first topic came to explain the mechanisms for the composition of the novelist landscape; Speaking of the corners of the camera and its movements and its distances, followed by the second aspect of the Libyan how to configure the shots and distribute its decorative units and decorative oxyards, as between how to move between the footage and good link, then the third topic came by putting them in certain emphasis to check for aesthetic and intellectual purposes. The tail of research with the most important research models, included results and generalization, as well as a recommendation and proposals.

Keywords: Montage – Cinema – Narrative – Novel – Criticism Literature – Tolstoy.

المُقدمة:

لا شكَّ أن الأدب مظهر من مظاهر الوعي البشري؛ وشكلٌ من أشكال التعبير عن الذات؛ فبِهِ تُعْكَسُ الرؤىٰ والانفعالاتُ، ولا شك –أيضاً– في أنه نشاط إنساني سامٍ يُسهم في تكوين الميول والاتجاهات والقيم الأخلاقية. بالإضافة إلىٰ هذا وذاك، فإن فيه متَّسعاً للتذوق الفني الجمالي. ولذا كلِّه تتبدَّىٰ ضرورة معالجةِ هذا الجانبِ الإنسانيِّ، ومحاولة فهم ذاك النشاط، والإفادة منه؛ للارتقاء بسَوِيَّة الحياة الإنسانية وتحسينها.

- **مشكلة البحث (فرضياته وأسئلته):**

إن نَوَاة هذه الورقة البحثية ومحورَها هو تجليات السِّمات والمظاهر السينمائية في نوع أدبي مُغايِر للسينما؛ إنه القصص والروايات. ويفترض هذا البحث أن ذلك حاصل في مسرودات تولستوي؛ وليتحقق من تلك الفرضية، ويتثبَّت من صحتها يطرح طائفة من الأسئلة: هل ثمّة علاقةٌ بين السينما والرواية؟ هل اتضحت هذه العلاقة في سرد تولستوي؟ مَا آلياتُ المَنتجة وكيفياتها لدىٰ تولستوي؟ هل ثمة مهارة لدىٰ تولستوي في تطويع التقنية السينمائية لخدمة السرد الروائي من الناحية الجمالية والفكرية؟ هل يتلاقىٰ تولستوي –باستعماله تقنية المونتاج– مع "تيَّار الوعي" بوصفه اتجاهاً من اتجاهات صناعة الرواية؟

- **أهمِّيَّة البحث والجديد فيه:**

تتأتىٰ أهمية هذه الورقة البحثية من كونها تحاول البَرهنة علىٰ العَدوىٰ بين الأجناس والأنواع الأدبية؛ وذلك باستنطاق المَسرود التولستُوِيّ بالدلائل التي توضّح استعارة الرواية تقنيةَ المونتاج السينمائيةَ، واستعمالها لأغراض فنية وفكرية، وما يتأتىٰ بذلك من متعة جمالية ناجمة من تذَّوق وكشف آليات استعمال المونتاج في السرد الروائي. أما الجديد في هذا البحث فهو كامن في دراسة تقنية سينمائية في نوع أدبي مغاير للسينما، فمعلوم أن المونتاج –في الأصل– آليةٌ خاصة بالحقل السينمائي، وليست أداةً من أدوات البناء الروائي.

- **الدراسات والبحوث السابقة:**

إن من الصعوبات التي واجهت هذا البحث ندرةَ، إن لم تكن انعدام الدراسات عن تقنية المونتاج خارج المضمار السينمائي، هذا دفعنا إلىٰ البحث في هذه القضية سينمائياً، والإلمام بالمصطلحات والأدوات المنتمية لهذا المجال، كما استضأنا بدراسة موسومة بـ "المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة" لحمد محمود الدوخي. وحاولنا الاسترشاد ببعض الإشارات والآراء المبثوثة في بعض الكتب؛ لنتمكن من إنهاض البحث وبَلْورته.

- **منهج البحث وإجراءاته:**

إن كَوْن هذا البحث يدرس الجانب الفني التِّقْني، ويحاول الكشف عن آليات البناء السردي يُلجِئُه إلىٰ المناهج النصِّية النسَقية (الداخلية)؛ تلك التي تدرس أسلوبيات التشكيل النصي، وتظهر جماليات بُنىٰ النصوص، وتُبرز سِماتِها المائزة. بيدَ أننا لا نستطيع عزْل النص، وقطْعَ رباطاته بسياقاته الخارجية؛ من نفسية واجتماعية وغير ذلك؛ وكذلك لا نستطيع إلغاءَ مقصِدية الكاتب، والقول بـ "موت المؤلف"؛ إذاً، فمنهجنا تكاملي يحاول حَبْكَ الخيوط النقدية؛ ليقدم نسيجاً شاملاً يحيط بالجسد النَّصِّيِّ كلِّه.

- **حدود البحث ونطاقة:**

يشتغل هذا البحث في سرد ليف تولستوي الكاتب الروسي الذي عاش في العهد القيصري، ويتأطَّر بمادَّة نصِّية هي أعمال تولستوي الآتية:

1- «**الطفولة والصِّبا والشباب**» **1852-1856م:** وهي ثلاثية تولستوي القصصية التي افتتح بها حياته الأدبية؛ إذ كانت أُولىٰ أعماله، وهي قصص من نوع "السيرة الذاتية"، تركِّز هذه القصص على القضايا النفسية والاجتماعية، وبطلها هو نيكولاي.

2- «**القُوْزَاق**» **1862م:** رواية ليست بالطويلة؛ إذ تحتويها مئتان وخمسون صفحةً تقريباً. موضوع هذه الرواية أيديولوجي عاطفي؛ فالبطل الموسْكُوفِيُّ أولينين يعيش

التناقضَ والفِصام الأيديولوجي بين الفكر الموسكوفي المدَني، وبين الفكر القوزاقي الريفي، وفي النهاية ينجذب إلىٰ الطبيعة والحياة الفلاحية الفطرية، ويقع في الحب، وينال حظْوةً لدىٰ القوزاقيِّين، إلا أنه في النهاية لا يستطيع الادِّغامَ التامَّ في ذلك المجتمع الذي يَلفظ أولينينَ ويُعلن عدمَ صلاحيته للعضوية فيه.

3- «**الحرب والسلام**» **1869م:** وهي أضخم رواياته؛ إذ تقع في أربعة مجلدات، وتمتد علىٰ ثلاثة آلاف صفحةٍ تقريباً. وتدور هذه الرواية الملحمية التي سمِّيت "إلياذة العصور الحديثة" حول محور أساسي هو الحروب الفِرَنسية الروسية، إلا أنها تناقش قضايا: سياسة – تاريخية – اجتماعية – أُسَرية، وكذلك وجودية وأخلاقية. ومن الأسماء الأكثرِ لمَعاناً في هذه الرواية: ناتاشا روستوفا – بطرس بيزوخوف – آندرِه بولكونسكي.

4- «**طريق النور**» **د.ت:** مجموعة قصص قصيرة.

5- «**قصص مختارة**» **د.ت:** مجموعة قصص قصيرة.

التمهيد:

- **ليف تولستوي:**

ليف نيكولايِفيتش تولستوي، وبالروسية: Лев Николаевич Толстóй، ولد عام 1828م. في ياسنايا باليانا الروسية. كاتبٌ عالميٌّ عِملاق، كتب القصة والرواية والمسرحية، بالإضافة إلىٰ الكتابات المقالية الفكرية، ناقش تولستوي في كتاباته قضايا كثيفة ومنوَّعة منها الديني، والسياسي، والاجتماعي، والفلسفي، والفني، وغير ذلك؛ ولِتَعدُّد مناحي كتاباته واتساعها، تعدَّدت ألقابُه فقد دُعيَ: كاتباً – فيلسوفاً – روائياً – فناناً – مُصلحاً اجتماعياً وأخلاقياً – مبشِّراً دينياً – وداعيةَ سلام. إنه كاتب موسوعي ماهر وذائع الصيت. توالت أطوار حياة تولستوي وتباينت؛ فهو من مقامرٍ إلىٰ زاهد، ومن رجل حرب إلىٰ داعية سلم، ومن رجل جسد إلىٰ ناسك بَتُول. ذاق تولستوي كل هذه

الطُّعوم، وأبصر جميع تلك الألوان، ثم غادر هذه الحياة عام 1910م. مخلفاً وراءه إرثاً فكرياً فريداً ما فتئَتِ البشرية تستضيء بهُداه، وتسترشد بتعاليمه إلىٰ آنِنَا هذا.

- **مصطلحات البحث الكبرىٰ وتعريفاته الإجرائية:**

1. السينما ومفرداتها:

السينما اختصار لكلمة (Cinematographe)؛ أي (التسجيل الحركي)؛ هذا هو المعنىٰ الحرفي الدقيق للكلمة؛ إلا أنها كلمة فضفاضة متسعة المعنىٰ، إذا ما أُرِيْد النظر فيها بشكل عامٍّ؛ فهي تعني: الأسلوب التِّقْنِي، وعملية إنتاج الأفلام، وتدل علىٰ عرْض الأفلام السينمائية علىٰ الشاشة البيضاء الكبرىٰ، كما تشير إلىٰ قاعة عرض الأفلام، وتعبر –أيضاً– عن مجموع النشاطات، والمؤلَّفات المصنَّفة في قِطاعات؛ كالسينما الأمريكية، والسينما الألمانية، والسينما التجارية... .[1] والفن السينمائي فنٌّ كبير جماهيري، وهو فن الصورة التي تجسِّد المرئياتِ والصوتَ الذي يترجم عنها.[2] ارتبط الفن السينمائي بتقدم الصناعة والتكنولوجيا، ودِعامة هذا الفن ووَحْدته الأساسية هي "**الصورة**" المُنتَجة بوِساطة الكاميرا، وتتوالىٰ مجموعة من هذه الصور أمام العين بسرعة فتوحي بالحركة؛ إذ إن انطباعها علىٰ الشبكية يظل قائماً بعد تواليها لمدة $\frac{1}{10}$ من الثانية تقريباً.[3] وهذا يقودنا إلىٰ "**اللَّقطة**"؛ إذ إنها مجموعة من الصور المتحركة المتوالية التي يسجِّلها الشريط السينمائي دفعةً واحدة.[4] إذاً؛ فالحركة هي عماد السينما؛ إذ إن هذه

---

[1] ينظر: جورنو، (ماري – تيريز)، 2007م. – معجم المصطلحات السينمائية – تقنية الكتابة للسينما. تر. فائز بشور، ط. 1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 214، ص32.

[2] ينظر: العطار، (نجاح) ، 2018م. – مجلة جديدة متخصصة، مجلة الحياة السينمائية. ع. 100، وزارة الثقافة، دمشق، صفحات المقال 3– 4، ص3.

[3] ينظر: مطر، (أميرة حلمي) ، 2013م. – مدخل إلىٰ علم الجمال وفلسفة الفن. ط.1، دار التنوير، القاهرة، عدد الصفحات 191، ص 159– 160.

[4] ينظر: أبو شادي، (علي)، 2018م. – التصوير في السينما، مجلة الحياة السينمائية. ع. 98، وزارة الثقافة، دمشق، صفحات البحث 180___213، ص 182 –183.

الحركة هي التي حوَّلت السينما من مجرَّد اختراع علمي إلىٰ كونها فناً.[1] أما الوحدة التي تلِي اللقطة فهي "**المَشْهَد**"؛ وهو قصة قصيرة، لها بداية وذروة ونهاية، ومن الممكن أن تكون له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بفكرة الفيلم العامة.[2] وعندما تُجمع عدةُ مشاهدَ تشكِّل "**مَقطعاً**"؛ فالمقطع الفيلمي مجموعة من المشاهد المترابطة. ومن اجتماع عدَّةِ مقاطعَ يتكوَّن "**الفيلم**"؛ وكلمة فيلم (Film) مأخوذة من الإنكليزية بمعنىٰ غشاء/ بلورة التصوير الضوئي، أو الشريط المثقَّب المغطَّىٰ بطبقة حسّاسة للضوء تسمح بتسجيل الصور وحفظها، وبالتوسع أصبح هذا المصطلح يدل علىٰ العمل السينمائي كاملاً، ومجموع الأعمال المنظور إليها حسبَ مجالها؛ مثل: الفيلم الخيالي، والفيلم الاجتماعي... [3].

2. المونتاج:

إن السينما مؤسَّسة علىٰ "المونتاج"؛ والمونتاج (Montage) كلمة فِرَنسيةُ الأصلِ تعني: قَطْعَ اللقطات السينمائية، ولصقها، ووصلها بطريقة خلَّاقة؛ للحصول علىٰ تأثير خاصٍّ. وقد تُرجمت هذه الكلمةُ بـ (التوليف والتقطيع)، ولكنَّ الأفضل استعمالُ كلمة (مونتاج)؛ لأنها تُلِمُّ بكل تفاصيل ومراحل تقنية المَنْتجة، ولا تقتصر علىٰ مجرَّد القطع واللصق.[4] ويتداخل مصطلح المونتاج مع كلمات عديدة تتصل به؛ مثال ذلك: التركيب _ التجميع _ الوصل (Linkage) _ التعديل (Editing) ، والاختصار، والاستبدال، والربط بين اللقطات السينمائية، بحيث تبدو سلسلةً متماسكة معبِّرة.[5] ويقال "المُنْتاج"، أو

---

[1] ينظر: عبد الحميد، (بندر)، 2015م. – آفا غاردنر الكونتيسة الحافية، مجلة الحياة السينمائية. ع.87، وزارة الثقافة، دمشق، صفحات البحث 175___193، ص182.

[2] ينظر: دافيد، (جورج)، 2004م. – الكتابة السينمائية علىٰ الطريقة الأمريكية. ط.1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 127، ص21.

[3] ينظر: جورنو، (ماري – تيريز)، 2007م. – معجم المصطلحات السينمائية. ص90.

[4] ينظر: الدُّوخيّ، (حمَد محمود) ، 2009م. – المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة. د. ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد الصفحات 155 ص7.

[5] ينظر: جاكسون، (كيفين)، 2008م. – السينما الناطقة. تر. علَّام خضر، ط.1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 519، ص 296 – 297.

"المونتاج"، والأُولىٰ أقربُ للعربية؛ لخلوِّها من الساكنين، وهو مصطلح من مصطلحات الصناعة السينمائية التي استعارتها السرديات. والمونتاج الروائي يعني فيما يعنيه جمعَ أجزاء النص وفْق الترتيب الذي يرسمه المؤلف، وتصَرُّفَ الكاتب في أجزاء نصِّه تقديماً وتأخيراً وحذفاً وإضافة، وقد تطور المونتاج الروائي كثيراً، بسبب تأثُّر الرواية بالتصوير السينمائي، وبسبب إقبال الروائيين علىٰ كتابة سيناريوهات روائية خاصة بالسينما.[1] إن تقنية المونتاج وسيلة إبداعية ورؤية خالصة لعين غيرِ إنسانيةٍ؛ أيْ عين الكاميرا، ولكنها تحاول بناء وِجهة نظرٍ للعين الإنسانية؛[2] أي أن الكاتب بوساطة المونتاج يفكك العالم، ويعيد تركيبه وترتيبه بحيث يعبر عن رؤيا فكرية معيَّنة.

إن للمونتاج دوراً كبيراً وأهمية بالغة في تكوين الرؤىٰ وخلْق التأثير، حتىٰ إن سيرجي إيزنشتاين Sergei Eisenstien (1898_1948م.) –وهو أحد أعلام السينما– اعتبر أن السينما هي المونتاج؛ إذ يقول: "فنُّ السينما! ... ذلك يعني قبل كل شيءٍ المونتاج".[3] إن هذه المكانة التي حظي بها المونتاج متأتيةٌ من كونه يحقق مجموعة من الوظائف؛ وذلك حسْبَ نوعِ المونتاج؛ فالمونتاج القائم علىٰ التضادِّ يحاول إبرازَ المُفارَقة بين شيئينِ أو قضيَّتين، والمونتاج المتوازي يقارن بين أمرين أو حدثين مُظهِراً التشابهَ والاختلاف بينهما، والمونتاج التكراري يجتهد في الإلحاح علىٰ فكرة معينة ويحاول ترسيخها لدىٰ المتلقي، وإحداث أكبر أثر فيه.[4] إن للمونتاج وظائفَ فنيةً

---

[1] ينظر: زيتوني، (لطيف)، 2002م. – معجم مصطلحات نقد الرواية. ط.1، دار النهار، بيروت – لبنان، عدد الصفحات 235، ص 162 – 163.

[2] دولوز، (جيل)، 1997م. – الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة. تر. حسن عودة، ط.1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 287، ص 115.

[3] ينظر: لوتمان، (يوري)، 1989م. – مدخل إلىٰ سيميائية الفيلم. تر. نبيل الدبس، مر. قيس الزبيدي، ط.1، النادي السينمائي، دمشق، عدد الصفحات 145، ص 67.

[4] ينظر: الرواشدة، (أميمة عبد السلام)، 2015م. – التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر. ط.1، وزارة الثقافة، الأردن، عدد الصفحات 358، ص272.

جمالية؛ إذ يهذِّب العمل ويقدّمه بصورة خلّابة، كما أن له وظائف فكرية؛ فهو يسهم في التعبير عن فكْر ورؤيا معينة.[1]

3. الرواية:

إن تعدد أنواع الرواية، واتساع أغراضها، واختلاف أساليبها، وتدرُّجَ مستوياتها، وتنوُّع مصادرها، وسرعة نموُّها وتطُّورها وتمرُّدها علىٰ القوالب المعتادة، واستيعابها لكثير من عناصر الفنون الأخرىٰ، كل ذلك جعل تحديدها ووضع تعريف واحد جامع دقيق لها أمراً صعباً، لكن الرواية –عموماً– نص نثري سردي يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم، وهي تمثيلٌ للحياة والتجارِب والخبرات، ويعد الحدث والوصف والزمان والمكان دعائمَ مهمةً وعناصرَ أساسيةً في الرواية، وتربط بين أحداثها حبكةٌ، وتبدأ سلسلة الأحداث بتمهيد، فحدث صاعد، فذروة (عقدة)، ومن ثَم تهبط الأحداث، وتُحَلُّ العُقَد.[2]

4. السرد:

هو القص، والتتابع، والإخبار، وهو عملية إنتاج أدبي يمثِّل فيها الراوي دورَ المنتج، والخطابُ دورَ السلعة المُنتَجة، والمَروي له دورَ المستهلِك، ويمثل السرد مُجمل الظروف الزمانية والمكانية، والواقعية والخيالية التي تؤطِّر النص، والسرد هو الخيارات التقنية والإبداعية التي يقدم بها الراوي أحداث قصته، والسرد لا يمكن حصرُه في نوع أدبي واحد، ولا في الأدب وحدَه.[3]

5. العلاقة بين السينما والرواية:

إن هناك تجاوراً وتحاوراً بشكل أو بآخرَ بين الفنون السبعة (الشعر، والرسم، والموسيقا، والرقص، والنحت، والعِمارة، والسينما) من جهة، وبينها وبين فنون أخرىٰ من

---

(1) ينظر: روبرتس، (إيان)، 2013م. – السينما التعبيرية الألمانية – عالم الضوء والظلال. تر. يزن الحاج، ط.1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 136، ص91.

(2) ينظر: زيتوني، (لطيف)، معجم مصطلحات نقد الرواية. ص 98–99.

(3) ينظر: م.ن، ص105.

جهة ثانية؛ فالشعر والرواية –مثلاً– يستعيرانِ الحوارَ من المسرح، وفن العمارة لا غنىٰ له عن فن الرسم، وارتكازاً إلىٰ ذلك فلا غرْوَ في أن تستعير الرواية المونتاجَ من السينما؛ لأن ثمة عدوىٰ تقنيةً بين هذه الفنون، ولا غرابة في أن ندرس المونتاج –وهو تقنية سينمائية– في الرواية؛ إذ كلتاهما الرواية والسينما خرجَتا من عباءة السرديات، وكما تتتابع الأحداث في الحبكة الروائية، كذلك تتسلسل المشاهد وتنمو في السيناريو السينمائي. ويمكننا إجراء مقارنة بسيطة بين فنَّي الرواية والسينما من حيث الهيكلُ التكويني، لنشاهد تشابهاً وتوازناً في الوحدات المكوِّنة لكلٍّ منهما، وذلك كالآتي:

الرواية / لغة	السينما / كاميرا
1– كلمة	1– صورة
2– عدة كلمات = جملة	2– عدة صور = لقطة
3– عدة جمل = فقرة	3– عدة لقطات = مشهداً
4– عدة فقرات = رواية	4– عدة مشاهد – مقاطع = فيلماً
← النص الروائي =	السيناريو – الفيلم السينمائي

إن السينما والرواية كلتيهما من المَحكيات،[1] وكلتاهما لغة تفسيرية إلا أن لغة الأولىٰ هي الصور وقلمها هو الكاميرا، بينما لغة الثانية الكلمات المحبَّرة؛ إن السينما أحدثَ الفنون السبعة قد أفادت من الفنون اللغوية في تكوين لغتها الخاصة الأكثرِ غنىً وتعبيراً وتأثيراً، إن بين الفيلم والرواية تشابهاً علىٰ مستوىٰ اللغة السيناريوهاتية، إلا أن لغة الفيلم أكثر طواعيَةً وجمالاً وجذباً من لغة الرواية؛ ولهذا أخذ أسلوب السرد السينمائي يتسلل إلىٰ الرواية عبْر مجموعةٍ من القنوات بِنِسب متفاوتة؛ إذ حاول النص الروائي محاكاة

[1] ينظر: بارت، (رولان)، وجيرار جينيت، 2001م. – من البنيوية إلىٰ الشعرية. تر. غسان السيد، ط.1، دار نينوىٰ، دمشق، عدد الصفحات 133، ص13.

السيناريو السينمائي؛ وذلك بتكثيف لغته، وإثرائها بالصور، واستعمال الكلمات البصرية والسمعية، وكذلك بتشكيل الإضاءة واللون لغوياً بطريقةٍ احترافية.[1]

6. رواية تولستوي من الورقة إلىٰ الشاشة:

لقد حازت نتاجات تولستوي الأدبية عناية علىٰ نطاق عالمي واسع لِمَا انْمازتْ به من خصائصَ فنية فريدة، ولما حملته من مضامينَ فكرية قيِّمة وفاعلة. ومن دلائل رواج أدب تولستوي والعناية التي أحاطته أن المرآة السينمائية قد عكستْ كثيراً من أعمال تولستوي؛ فقد نُقلت ملحمةُ «الحرب والسلام» إلىٰ الشاشة الفضِّية الكبيرة، وكذلك أُنتجت رواية «آنّا كارينينا» فيلماً بإخراج فِرنسيٍّ – أمريكيٍّ، وكذلك قصة «سوناتا لكروتزر».[2] نعم، لقد لقيَ عددٌ لا بأس به من أعمال تولستوي طريقَه إلىٰ الإنتاج السينمائي،[3] وأنتجت العملَ نفسَه عدةُ شركات وبطرق مختلفة؛ فرواية «آنّا كارينينا» تحولت إلىٰ السينما في أفلام عدة أحدثها النسخة التي أخرجها برنارد روز Bernard Rose (1960م.)، كما أُخرجتِ الروايةُ مسلسلاً تلفزيونياً بإنتاجٍ بريطاني.[4]

المونتاج وتكوين المشهد الروائي:

توطئة

[1] ينظر: فضل، (صلاح)، 2003م. – أساليب السرد في الرواية العربية. ط.1، دار المدىٰ، دمشق، عدد الصفحات 231، ص 193___201.

([2]) Смтрю: Брешковская, (Е. М. Брешко), 2013 – Ино Толсто Виана В Контексте Ученых Курсов Кафедры Духовного Наследия Л. Н. Толстого, Историко Педагогический Журнал. Но. 3, страницы Поиска 190___201, С. 190-197-198.

[3] ينظر: عصمت، (رياض)، الأدب والفنون، مجلة الحياة السينمائية. ع. 100، صفحات البحث 82___90، ص84.

[4] ينظر: عصمت، (رياض)، 2012م. – ذكريات السينما. ط.2 وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 535، ص422.

الهدف من المونتاج –كما علمنا– ليس هدفاً فنياً محصوراً في تحقيق استمرارية اللقطات وتتابعها فحسب، إنما من أغراضه –أيضاً– تحقيق التأثير الدرامي؛[1] فالمونتاج يتحكم بتركيب المشهد؛ إذ ينتخب لقطاته ويركبها بطريقة خلاقة تحقق غرضاً فكرياً ونفسياً معيناً، كما يتحكم بالأصوات والإضاءة والألوان، ويهيئ الأرضية، ويعتني بديكور المكان وأثاثه، وكذلك ينتبه للإكسسوارات والإضافات التجميلية، بحيث يصبح المشهد بكل مكوناته مهيَّئاً لإحداث تأثير محدد، وملائماً لتحقيق غاية معينة. ويمكننا توضيح تكوين المشهد بوساطة الترسيمة الآتية:

حركات الكاميرا	مسافات الكاميرا	الانتقال بين اللقطات	الصوت	الإضاءة والألوان
1- أسفل/أعلىٰ وبالعكس. 2- يسار/يمين وبالعكس. 3- جانبية. 4- دائرية.	1- بعيدة. 2- متوسطة. 3- قريبة.	1- حسن انتقال فني. 2- حسن انتقال فكري	1- صامت. 2- صائت: أ- حوار. ب- موسيقا. ت- عوامل تضجيج.	1- طبيعية. 2- صناعية.

أولاً– حركات الكاميرا ومسافتها:

بدايةً سنوطئ نظرياً بحديث مقتضب عن أحوال زوايا الكاميرا، وأنماط حركاتها، وأبعاد مسافاتها، وبعد ذلك سنطبق علىٰ نصوص تولستوي. إن ثمة ((قرابةً بين الوصف الروائي والتصوير السينمائي؛ فالرواية –أيضاً– يمكنها استعمال تقنيات السينما كتحريك الكاميرا، وتعميق المجال، واستعمال الألعاب الضوئية، وخلق مسافة بالنسبة للشيء الموصوف)).[2] وبناء عليه يمكن أن نرصد زوايا الكاميرا الروائية وحركتها ومسافاتها، ومن المعلوم أن زوايا تصوير اللقطات تعكس موقف المصوِّر تُجاه موضوعه، وتخبرنا

[1] ينظر: دانسايجر، (كين)، 2001م.– تقنيات مونتاج السينما والفيديو – التاريخ والنظرية والممارسة. تر. أحمد يوسف، ط.1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، عدد الصفحات 765، ص498.

[2] بحراوي، (حسن)، 1990م. – بنية الشكل الروائي. ط.1، المركز الثقافي العربي، بيروت، عدد الصفحات 336، ص181.

السينما أن تصوير الشخصية من "**زاوية موازية**" للنظر تضع المتفرج علىٰ قَدم المساواة مع الشخصية أو الشيء المصوَّر. أما "**الزاوية العالية**"؛ أي عندما تتجه آلة التصوير إلىٰ الأسفل، فتشعرنا بالتفوق علىٰ الشخصية، أو تحيلها شيئاً غيرَ مهمٍّ. أما "**الزاوية المنخفضة**" التي تتحقق عندما تتجه الكاميرا إلىٰ الأعلىٰ، فتعطي انطباعاً بتفوق الشيء المصوَّر وهيمنته. وثمة "**زاوية موضوعية**"؛ وذلك عندما يرىٰ المُشاهد الأحداث بعينيه في ساحة الحدث، و"**زاوية ذاتية**" عندما نرىٰ بعين الشخصية؛ أي عندما تصبح الكاميرا هي عينَ الشخصية، وتحلّ محلها. أما حركات الكاميرا، فهي إما "**شاقولية**" كاشفة من أسفل إلىٰ أعلىٰ، أو متآكلة من أعلىٰ إلىٰ أسفل، أو "أفقية" تمسح المكان يَمْنةً ويَسْرةً، فتشكل مشهداً عريضاً (Pan)، أو "**جانبية**" منحرفة، أو"**استحوارية**" بحيث تدور الكاميرا حول محورها؛ أي حول حاملها.[1] أما مسافة التصوير وبُعد عدسة التصوير من الجسم المصور، فقد تكون بعيدة (Long Shot)، أو متوسطة (Medium Shot)، أو قريبة (Close up).([2]) وثمة تفاصيلُ أخرىٰ كثيرة، ربما نطبقها علىٰ نصوص تولستوي، ولكن لا يسمح المقام بشرحها والتفصيل فيها، لذا سنحاول إيضاحها في مكانها في أثناء التطبيق.

سنحلل مشهداً ورد في رواية تولستوي «القوزاق»، حيث يقول: ((كانتِ الغابة تُعْتم وكانت الريح تهزّ ذُرا الشجر العاليةَ بمزيد من العنف شيئاً بعدَ شيء، وأخذت طيور كبيرة تدور حول أعشاشها مطلقةً صيحاتٍ حادةً، وصارت النباتات أقل كثافةً، وأخذت الفسحات الرملية التي تُرىٰ فيها أقدامُ الحيوانات أوفرَ عدداً، وأمست أعواد الأسل أشدَّ اضطراباً وأقوىٰ حفيفاً، وامتزجت بهَمْهمة الريح ضجّةٌ اخرىٰ حزينة رتيبة، وكذلك تجهمتْ نفس الفتىٰ واجتاحتها كآبة(...). استولىٰ علىٰ الشاب رعب لم يشعر به في حياته، وأخذ يصلِّي، لم يكن خائفاً إلا من شيءٍ واحد؛ هو أن يموت قبل أن يصنع خيراً (...). أحس أولينين فجأةً كأن الشمس تضيءُ نفْسَه، لقد سمع أصواتاً تتكلم الروسية! وسمع خرير

---

[1] ينظر: جورنو، (ماري – تيريز)، معجم المصطلحات السينمائية. ص153.

[2] ينظر: أبو شادي، (علي)، التصوير في السينما، ص183–184.

نهر تِيْريك ينحدر سريعاً، فما إن سار خَطوتين حتىٰ بَصُرَ بصفحة ماء النهر سمراءَ متحركةً، ورأىٰ الرمل الأصهب في حافَّاته وجُروفه، ورأىٰ السَّهب البعيد، ومَرْقَب المَخْفَر مُطلَّاً علىٰ الماء، وحصاناً مُسرَجاً مربوطاً بين أشجار البرْقُوق الشائك، ورأىٰ الجبال. وخرجتِ الشمس الحمراء لحظةً من الغيوم، فأسقطت شعاعاً أخيراً فَرِحاً علىٰ الماء والقصب والمرقب وجماعة القوزاق التي رأىٰ أولينين بينها قامةَ لوكا القوية الرشيقة، فلفتتْ انتباهَه وخطفت بصره)).[1]

نلاحظ في هذا المشهد أن حركة الكاميرا شاقولية من أعلىٰ إلىٰ أسفلَ، تأخذ لقطة بانورامية كلِّية وبعيدة جداً (Extreme Long Shot)؛ إذ تحيط بالأفق الرحْب كاملاً، وترصد انسحاب الضوء وحلول الظلام بسلاسة وبطءٍ؛ إذ استُعملتْ صيغةُ المضارع (تُعْتِم)؛ ومعلوم ما للمضارع من قيمة في التصوير، وكذلك في الدلالة علىٰ بُطءِ المَشهد ومراوحته. ثم تهبط الكاميرا لتصوِّر رؤوسَ الأشجار، بعد ذلك تأخذ لقطةً متوسطة البعد(M.S.)، وتنزل إلىٰ الأرض بلقطة مكبِّرة (C.U.)؛ لترصد مَواطئ أقدام الحيوانات، ولا يُهمل تولستوي المؤثراتِ السمعيةَ (همهمة الريح – ضجة) التي توحي بالخوف والاضطراب. تتآزر كل مكونات هذا المشهد لتمهد للَّقطة البُؤَرية الأساسية (لقطة الذروة)؛ وهي لقطة قريبة جداً (Big Close up)؛ إذ تدخل الكاميرا جوْفَ الشاب، وتقتحم عالمه الداخلي؛ لترصد انفعالاته، وهي ما تسمىٰ (لقطة العاطفة).[2] بعد ذلك يأتي تولستوي بلقطة مرتدَّة خاطفة (Zoom out) افتتحها بكلمة (فجأةً)، وتعود الإضاءة لتنْهرَ ضبابيةَ المشهد الحزينة، وتقضي علىٰ شبحيَّته واكفهراره، وتبدِّد مخاوفَ أولينين. كما لا ينسىٰ تولستوي استعمال المؤثرات السمعية (الكلام الروسي – خرير الماء) التي تبث الحياة في نفس أولينين وتجعل المشهد حيوياً. ثم من جديد تبتعد الكاميرا لترحل بتسلسل إلىٰ الأفق متدرِّجةً من (الجُروف) إلىٰ (السهب البعيد) مُصَعِّدَةً في الجبال متسلقة الأفقَ لتُمسك بشعاع الشمس بـ "زاوية ذاتية"؛ إذ نرىٰ بعينَي أولينين (الكاميرا هي

---

[1] تولستوي، (ليف)، 2013م. – القوزاق. تر. سامي الدروبي، ط.1، دار التنوير، بيروت، عدد الصفحات 255، ص136.

[2] (لقطة العاطفة): ينظر: دولوز، (جيل)، الحركة – الصورة. ص123.

عين أولينين)، وكذلك بـ "زاوية منخفضة" ليوحي المشهد كله بتقزُّم الإنسان أمام عظمة الطبيعة، أو بأُبوَّة الطبيعة وسلطتها عليه، وفي الوقت نفسه بطفولته مقابلَ أمومة الطبيعة ورعايتها له؛ فقد لاحظنا أن انفراج كرب أولينين كان بتدخُّل الطبيعة ومساعدتها، وهذه هي الرؤيا العامة لتولستوي في رواية «القوزاق» (الخلاص بالالتحام بالطبيعة).

وسنأتي بمشاهدَ أخرىٰ لنحللها ونركز فيها علىٰ اللقطة المعروفة بـ "نظرة عين الطائر"؛ وهي لقطة بانورامية عامة بعيدة جداً تُلتقَط من علٍ، وكثيراً ما تستعمل هذه اللقطة لتؤسِّس للمشهد وتمهِّد له، ولا سيما إذا كان المشهد يحتوي حشوداً من الأشخاص، أو يضم عدداً كبيراً من الأشياء.[1] يقول تولستوي في قصة «أسير القوقاز»: ((كان مجرد النظر إلىٰ التلِّ يوهِمُه بأن قِمَّتها قريبة (...). بذل قُصَاراه لوصول القمة، وهناك قعد يتأمل تضاريس الأرض؛ فإلىٰ الجنوب، وراء الزريبة، وادٍ يرعىٰ فيه سربٌ من الأحصنة (...)، وما بين التلال في الأفق الأزرق، غاباتٌ وراءها في البعيد جبالٌ ترتفع أعلىٰ فأعلىٰ. والأعلىٰ في تلك الجبال مغطىً بالثلج الأبيض كالسكر، وإحدىٰ القمم المكسوَّة ثلجاً ترتفع كبُرج بين الأُخَر، وإلىٰ الشرق والغرب –أيضاً– مثلُ تلك التلال، وهنا وهنالك دخانٌ يرتفع (...)، فقال في نفسه: "آهٍ، تلك كلها قرىً تتريةٌ!" ثم التفتَ صوْبَ الناحيةِ الروسية، فرأىٰ عند قدميه نهراً (...)، واستطاع أن يتبين نساءً كالدمىٰ الصغيرة جالساتٍ عند النهر يغسلْن الثياب (...)، وفي البعيد البعيد عبْر السهل شيءٌ بدا كأنه سحَابة من دخان (...). كانت الشمس قد بدأت تغيب، وإذا الجبالُ البيضاء المغطاة بالثلج حمراءُ، والتلال القائمة أشدُّ قَتَاماً، وقد تصاعدت سحُب الضباب من الوهدة، أما الوادي البعيد الذي افتَرَض وجودَ الحصن الروسي فيه، فقد بدا شفقُه متوهِّجاً وكأنه يشتعل، وإذْ دقَّق جيلينُ وحَدَّق، بدا له شيءٌ يتعالىٰ في الوادي كدخانِ مَوقِدٍ، فاطمأن إلىٰ أن الحصن الروسي هناك حتماً)).[2]

---

[1] ينظر: أوسبنسكي، (بوريس)، 1998م. – شعرية التأليف. تر. سعيد الغانمي وناصر حلاوي، د.ط، المجلس الأعلىٰ للثقافة، المطابع الأميرية، د.م، عدد الصفحات 194، ص75.

[2] تولستوي، (ليف)، د.ت، طريق النور. تر. الباز الأشهب، مر. مظهر الملوحي، بيسان، د.م، عدد الصفحات 395، ص105–106.

إن هذا المشهد ثَرٌّ باللقطات المُمَنتجَة، وآثارُ المونتاج بادية فيه. إن الكاميرا فيه تتموضع عالياً في وضع "عين الطائر" –كما ذكرنا" لترصد أُفقاً واسعاً، وتغطي جغرافيا متسعةَ الإطار، تبدأ الكاميرا بمسح أفقي وبتشكيل ما يسمىٰ مشهداً عريضاً (Pan)؛ فهي تتحرك جنوباً، شرقاً، وغرباً راصدةً تضاريسَ المكان، وحركة الكاميرا تتناوب بين "زاوية موازية"؛ إذ ثمة توازٍ بين مستوىٰ رؤية جِيلِينَ وبين المرئيَّات بالنسبة له؛ وذلك عندما يرنو إلىٰ الجبال السامقة والأفق العالي، وبين "زاوية عالية" عندما يرمق قُعور الوديان وقِيعان الوهاد، ويْكأنَّه طائرٌ ينظر إلىٰ الأرض من عَنَان السماء، إنه يرىٰ النساء في صِغرهن كالدمىٰ لبُعدهن الشاسع من باصرته. إذاً، فالكاميرا تتحرك علىٰ محور أفقي عرضي، ومحور شاقولي عمودي، وبالإضافة إلىٰ ذَيْنِكَ المحورين فهي تقوم باستحوار حول حاملها لتشكل دائرة تقريباً، وقد دلّ علىٰ ذلك قوله: (التفتَ). ولا يَغفل تولستوي عن الإضاءة التي آزرت حركات اللقطات ومسافاتها لتعبِّر عن شعور وفكْر معينين؛ إذ كانت الحركات مضطربة (جنوب – شرق – غرب – أعلىٰ – أسفل) تشي بحيرة تكتنف جِيلِينَ. أما المسافات فهي سحيقة في البعد، مما يوحي بيأسه من كسر قيد الأسر التتري، والاهتداء إلىٰ طريق ثُكْنَته. إلا أنه كان يرىٰ أشياءَ تَحُول دون فَصْم عُرىٰ الرجاء والأمل؛ إذ إنه عندما التفت إلىٰ الناحية الروسية استطاع أن يتبين نهراً وأناساً. وكذلك الإضاءة فالرؤية في هذا المشهد –عموماً– ضبابيةٌ غائمة تُومئ إلىٰ خُفوت الأمل بالعودة، إلا أنها تختلط بومضات نور تبقي الأمل حياً (دخان – تغيب – قتاماً – ضباب ≠ الأبيض – متوهِّج – مَوقِد). إذاً، كما يتناوب المشهد بين البعيد والقريب والسفلي والعلوي والمظلم والمضيء؛ كذلك مشاعر جيلين وأفكاره متأرجحة بين اليأس والأمل، والقنوط والرجاء.

والأمثلة علىٰ ذلك كثيرة، يضيق بنا المقام عن عرضها والتفصيل فيها، إنما نذكر بعض المشاهد اللافتة من باب الإشارة لمن يريد الاستزادة؛ ففي رواية «البعث» ثمة مشهد احتشادي في السجن، حيث تتموضع الكاميرا في مكان بعيد نسبياً لتغطي

المشهد كاملاً، وتقوم بكنس المكان أفقياً لتصنع مشهداً عرضياً (Pan).[1] وثمة ما يشبه ذلك في قصة «الفارسان».[2] وكذلك في رواية «الحرب والسلام».[3]

ثانياً– مَنتجة اللقطات (التكوين والانتقال):

إن السينما أداة لتفكيك العالم وإعادة تركيبه،[4] وهي تستعمل المونتاج لترتِّب العالم بطريقة تحمل رؤيا معيَّنة، ومن ثَمَّ يقوم المونتاج بتهيئة اللقطات وترتيب ديكورها، كما يعتني بالإكسسوارات والإضافات التجميلية داخل اللقطة، بالإضافة إلىٰ هذا فهو يراعي حسن الانتقال من لقطة إلىٰ أخرىٰ، فيقطع لقطة ويصل أخرىٰ، يقصِّر مدة لقطة أو يطيلها؛ وكل ذلك لقطع استمرارية الزمان والمكان، وخلق علاقات جديدة غير متوقعة بين الأشياء؛ وذلك يتم حسبما يخدم الرؤيا العامة المراد تحقيقُها بوِساطة هذه اللقطات والمشاهد.[5]

I– التكوين Composition:

يتعلق التكوين بترتيب العناصر المرئية داخل كادِر الصورة أو إطارها، ويسمح هذا التكوين بتفاعل عناصر المشهد وإحداث تأثير معين في المتفرِّج، وإيصال رسالة فكرية ما. ومن العناصر المرئية التي يعتني بها التكوين الأجسامُ والأشكال والكتل والحجوم؛ فيراعي توزيعها داخل الكادر، وعمقها، وأبعادها، والمسافات فيما بينها؛ فإذا

---

(1) يراجَع: تولستوي، (ليف)، 1984م. – البعث. تر. محمد علي جابر، ط. 3، دار الأندلس، بيروت، عدد الصفحات 496، ص 145.

(2) يراجع: تولستوي، (ليف)، 2015م. – قصص مختارة. تر. غائب طعمة فرمان، ط.2، دار المدىٰ، بغداد، عدد الصفحات 351، ص 101.

(3) يراجع: تولستوي، (ليف)، 1983م. –الحرب والسلم. مج. 4، تر. صيَّاح الجهيم، د.ط، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 704، ص 263.

(4) ينظر: جورنو، (ماري – تيريز)، معجم المصطلحات السينمائية. ص 38 – 39.

(5) ينظر: باردون، (إكسافييهْ) وآخرون، 2020م. – السينما التجريبية. تر. صلاح سرميني، ط. 1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 304، ص 179.

كانت متقاربة –مثلاً– فإنها توحي بالألفة والحميمية، كما يراعي حركتها وسكونها، وكبَرها وصغرها، وما ضارع ذلك.[1]

وقد رصدنا بعض مزايا تكوين اللقطات وخصائص إنتاجها لدىٰ تولستوي؛ فقد ورد في رواية «القوزاق»: ((هذا أوان العمل؛ فالناس جميعاً يزدحمون في حقول البطيخ وكروم العنب، والنباتاتُ المتسلقة تغزو البساتين الملأىٰ بالظل الطري، وفي كل مكان تحت الأوراق التي تشبه أن تكون شفافة، تسود عناقيدُ ثقيلة، وعلىٰ الطريق الغبراء التي توصل إلىٰ البساتين، تتعاقب عربات النقل مُقَرْقِعةً محمّلة عنباً، وعلىٰ التراب تتناثر عناقيدُ داستها العجلات، والصِّبية والبنات يركضون وراء أمهاتهم وقد تلوثت قمصانهم القصيرة بعصير العنب، والعناقيد في أيديهم وفي أفواههم، والعمال الذين يرتدون ثياباً رثة يحْمِلون سلال العنب علىٰ أكتافهمُ القوية، والنساء قد غطَّيْن رؤوسهن بمناديلَ تستُر الجبين وتصل إلىٰ العينين، وطفقْن يقُدْن عرباتِ النقل التي قُرنت بها أبقارٌ وعلَت حمولتُها عُلوّاً كبيراً. والجنود الذين يلقَونهم يسألونهم عنباً، والقوزاقيّ يتسلق العربة وهي سائرة، فيتناول منها ملءَ باعٍ من العناقيد فيسكبها في حضن مِعطفه)).[2]

نلاحظ في هذا المشهد أن تولستوي قد هيّأ الديكور اللازم الذي ستصوَّر فيه اللقطاتُ؛ إذ إن أرضية اللقطات أو خلفيتها هي الطبيعة (حقول – بساتين)، كما عُني بالإكسسوارات أو الإضافات التزيينية؛ (قمصان قصيرة ملوثة – ثياب رثة – مناديل). أما الأجسام من حيث المسافةُ بينها، فهي متقاربة توحي بالحميمية والألفة؛ فهؤلاء المزارعون متراصُّون متكاتفون يتعاونون علىٰ جني المحصول، وهم في تآزرهم وتراصهم أشبهُ بحبات عناقيد العنب المتلاصقة. أما من حيث الحركةُ داخل اللقطة، فهي نشطة دينامية؛ إذ كل عناصر اللقطة المرئية في حال مَوَرانٍ دائم (يزدحمون – تتعاقب عربات النقل – تتناثر عناقيد – يركضون – يحملون – يقدن عربات النقل – يتسلق – يتناول – يسكب)؛

---

(1) ينظر: آدم، (آدم)، 2014م. – التصوير والإخراج السينمائي. د.ط، منتدىٰ المنابر للجرافيك، د.م، عدد الصفحات 89، ص 60___83.

(2) تولستوي، (ليف)، القوزاق. ص186–187.

كل هذه أفعال "حركية". بالإضافة إلىٰ ذلك، فحركة الأجسام متقاطرة تسير بتسلسل علىٰ هيئة أرتال (تتعاقب عربات النقل – يركضون وراء أمهاتهم – عربات النقل التي قرنت بها أبقار – يتسلق العربة وهي سائرة). أما توزيع الأجسام داخل اللقطات، فإن العنصر المرئي الأكثرَ سيادةً وكثافةً عددية هو العنب (كروم العنب – تسود عناقيد – محملة عنباً – تتناثر عناقيد – عصير العنب – العناقيد في أيديهم – يحملون سلال العنب – يسألونهم عنباً – باع من العنب). إن كل مكونات هذه اللقطات من ديكور وإكسسوار وأجسام بمسافاتها وحركتها وتوزيعها تتآزر لتصنع مشهداً كَرْنفالياً يعبر عن روح التعاون الفلاحية، وعنِ احتفاء الناس البسطاء بالطبيعة، وادِّغامهم بها، وفرحهم بعطائها؛ مشيرين بذلك إلىٰ علاقتهم الطيبة بالأرض، وهذا ما كان يلحُّ عليه تولستوي؛ إذ كان يمجِّد الحياة الفلاحية، ويمقت الحضارة المدنية، ويحض علىٰ الإيواء إلىٰ الطبيعة بوصفها ملجأً الإنسان ومأواه.

II– الانتقال Dissolve:

الانتقال أو الاختلاط أو التداخل؛ أي التغيير التدريجي بين اللقطات أو المشاهد؛ وذلك بظهور إحدىٰ اللقطات واختفاء الأخرىٰ بشكل تدريجي سلس.[1] إن اللقطة –كما أشرنا سابقاً– هي الوحدة الفيلمية الصغرىٰ التي تصوَّر من لحظة تشغيل الكاميرا حتىٰ إيقافها أو انتقالها لرصد مكان آخر، واللقطات ترتبط معاً وتنتظم في سلسلة لتكوِّن مشهداً، والعالم الفيلمي المجزَّأ يسمح بعزل أية لقطةٍ أو إضافتها؛ ومن ثَم فاللقطة تتمتع بنفس القدْر من الحرية التي تتمتع بها الكلمة أو الجملة في النص المكتوب من حيث إمكانيةُ حذفها، أو استبدالها، أو تغيير مكانها؛ فبمقدورنا استعمالُ أيِّ شيءٍ مرئيٍّ يمتلك امتداداً مكانياً، وصياغتُه سلسلةً زمانية؛ وذلك بتقطيعه إلىٰ لقطات، وترتيبها ترتيباً جديداً يؤدي غرضاً محدداً.[2] والفقرة النصية هي أشبه بمشهد؛ فجملها لقطات، تصل

---

[1] ينظر: برونل، (أدريان)، 2007م. – سيناريو الفيلم السينمائي – تقنية الكتابة للسينما. تر. مصطفىٰ محرم، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 165، ص134.

[2] ينظر: لوتمان، (يوري)، مدخل إلىٰ سيميائية الفيلم. ص38.

بينها أحرف العطف، وتحركها الأفعال.[1] ويمكن دراسة اللقطات من حيث طولُها وقصرها؛ متىٰ تُبْطِئ فتُملّ، ومتىٰ تُسرِع وتَقصُر فلا تحقق تأثيرها المرجوَّ، كما تُدرَس من حيث علاقتُها بسابقتها وتاليتها. إن المونتاج يضبط إيقاع حركة اللقطات بطريقة تخدم المعنىٰ المراد إيصاله؛[2] إذ إن المونتاج ضرورة لتوحيد مئات اللقطات والمشاهد بطريقة سلسة بعيدة من التنافر الذي لا تستسيغه العين؛ فمثلاً لا يمكن استعمال الحوارات الطويلة في السرد السينمائي أو السيناريو؛ لأنها تربك حركة المونتاج وتعيق التبادل بين اللقطات.[3]

إذاً، فحسن منتجة اللقطات والمهارة في التنقل بينها سيجعل هذه اللقطاتِ قادرةً علىٰ التأثير في المتلقي تأثيراً يحقق الغرض الذي أُنتِجت لأجله. ونحن نفترض أن ذلك متوفر في سرد تولستوي، وللتدليل علىٰ هذا سنحلل مشهداً من قصته «غارة»؛ إذ جاء فيها: ((في الساعة الرابعة من صباح اليوم التالي جاء النقيب لاصطحابي. كان يرتدي سترةً عسكرية قديمة مَحكوكة بلا كتَّافيتين، وبنطالاً لَزْغِيْنِيَّاً[4*] عريضاً، وقبعة قوزاقية بيضاءَ (...)، وسيفاً آسيوياً بائساً علىٰ كتفيه. كان المُشْتَاكُ[5*] الأبيض الذي يمتطيه يسير مطأطِئَ الرأسِ في مِشية رُهاءٍ يقارب فيها يديه ورجليه، ويهزُّ ذيله الهزيل باستمرار. وكان في هيئة النقيب الطيب القليلُ من إقدام المقاتل، بل ومن الجمال أيضاً؛ فقد كانت تشي بالكثير من عدم الاكتراث بكل ما يحيط به، حتىٰ كانت تحملك علىٰ احترامه حملاً. لم أدعُه ينتظر لحظةً واحدة، امتطيت الفرس في الحال، وخرجنا سويةً خارجَ بوابة القلعة. كانت الكتيبة قد تقدمتنا بنحو مئتي ذراعٍ، فبدت كتلةً سوداءَ كثيفةً متماوجة، وكان من الممكن الحدْسُ بأنها من المُشاة لمجرد أن حِرابها تبدو مثلَ إبرٍ

---

[1] ينظر: لودج، (ديفيد)، 2002م. – الفن الروائي. تر. ماهر البطوطي، ط.1، المجلس الأعلىٰ للثقافة، القاهرة، عدد الصفحات 256، ص34.

[2] ينظر: عدوان، (ممدوح)، السينما والشعر، مجلة الحياة السينمائية. ع. 100، ص251.

[3] ينظر: فرايليش، (سيمون)، 2019م. – الدراما السينمائية. تر. غازي منافيخي، ط.2، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 143، ص126.

[4*] اللزغينيون: شعب قفقاسي.

[5*] المشتاك: الحصان.

طويلة متقاربة، ومن حين لآخرَ كانت تبلغ السمعَ نغماتُ أغنية الجنود وأصواتُ الطبل وصوتُ المغني الصادحُ الساحرُ للسَّرِيَّة السادسة الذي كنت قد أُعجبت به غيرَ مرّةٍ منذ أن كُنَّا في القلعة. كان الطريق يسير وسط وهدة عميقة عريضة بالقرب من نُهَير صغير كان في ذلك الوقت يعبث؛ أي يفيض علىٰ الجوانب، كان سرب من الحمام البرِّي بالقرب منه، يحطُّ تارةً علىٰ شاطئه ويطير وراء مدىٰ البصر. لم تكنِ الشمس قد ظهرت بعدُ، إلا أن قمَّة الطرَف الأيمن من الوهدة بدأت تتنوَّر)).[1]

يَلفت انتباهَنا في هذا المشهد طولُ اللقطة التي صَوَّرت هيئة النقيب مفصَّلةً في زِيِّه الخارجي الإكسسواري، وكذلك في سجاياه النفسية التي عكسها مظهره الخارجي، وكذلك أحاطت اللقطة بشكل حصانه، وفصّلت في سماته. إنها لقطة مراوِحة تستعمل الفعل المضارع البطيء التصويري الممتدَّ في الزمن، والغرض من إطالة هذه اللقطة خلق انطباع مؤَثِّر وواضح عن شخصية النقيب. بعد ذلك تتتابع لقطتان خاطفتان (امتطاء الحصان – الخروج من باب القلعة) لتصِلَنا بلقطة بطيئة أخرىٰ (لقطة كتيبة المشاة) التي تبقىٰ ثابتةً مدةً زمنيةً تسمح بإدراك الجو النفسي الذي يشيع بين الجنود. ثم يُؤتىٰ بلقطة من خارج المشهد، وتُلصق مقتحمةً سياقَه الزمني؛ وهي لقطة استرجاعية (Flash Back)، (لقطة المغنِّي)؛ لتعكس المشاعر الحميمية والإعجاب الذي ينتاب الراوي تُجاه ذاك المغني. بعد ذلك تتوالىٰ طائفة من اللقطات متوسطة الطول والسرعة (لقطة النهر – لقطة الحمام – لقطة الشمس)، يأخذ بعضها برقاب بعض متدرجةً متسلسلة تُظهر مهارةَ تولستوي في إنتاج اللقطات وحِرَفيّته في الانتقال بينها؛ فقد تحركت عين الكاميرا من النهر إلىٰ الحمام الحاطِّ علىٰ ضفته؛ ثم انسحبت وراء حركة الحمام اللولبية ليصطحبها ذلك السرب إلىٰ الأفق؛ لتأخذ اللقطة الأخيرة (لقطة الشمس).

ثالثا– منتجة الصوت Mixage:

[10] تولستوي، (ليف)، قصص مختارة. ص25–26.

تعود السينما إلىٰ عام 1895م.، وعندما تم صنع أول صورة متحركة لم يكن ثمة مونتاج؛ إذ لم يكن من أهداف صنّاع السينما العنايةُ باللقطات من حيثُ إيحاؤُها بالاستمرارية، أو إحداثها تأثيراً درامياً، وكانت توضع الكاميرا من دون اعتبارات للتكوين أو التأثير العاطفي.[1] وكذلك من حيث الصوت؛ فقد بدأت السينما صامتة وظلت هكذا حوالي ثلاثين عاماً، ثم في عام 1925م. لم يعد الناس ينجذبون إلىٰ حضور الأفلام الصامتة؛ بسبب ظهور الراديو، فبدأت دُور السينما تضيف الموسيقا والمؤثرات الصوتية إلىٰ أفلامها.[2] وأخذ الحوار يَدخل إلىٰ السينما؛ إذ يمكن للرسالة الألسنية والصورة أن تكوْنا في علاقة تكاملية؛ فالحوار يجعل الصور تتقدم، ويضيف معانيَ لا يستطيع الإبصار أن يأتيَ بها؛[3] لذلك مُزج الحوارُ بالصورة؛ ليوجِّهَها ويقيِّدَ معناها ويضبط محتواها، فتُحقق بذلك الغرضَ المرجوَّ منها بدقة.

وقد استعملت السينما طُرُزاً منوَّعة من الأصوات؛ منها ما هو "**بشري**" (حوارات)، ومنها ما هو "**موسيقي**" تنتجه الفِرَق الأوركسترالية، ومنها ما هو "**تَضْجيج**" (Bruitage) يتمّ اصطناعُه بوِساطة أصوات غيرِ بشريةٍ وغير موسيقية؛ وذلك عن طريق أشياءَ وأجسامٍ معيَّنة، أو باستعمال أصوات الحيوانات. وتتم منتجة هذه الأصوات ومزجها بوساطة عملية المِكْساج (Mixage) بحيث تُحدث تأثيراً محدَّداً؛[4] إذ إن لهذه المؤثرات السمعية دوراً فاعلاً في نقل روح المشهَد إلىٰ المُتفرِّج، وفي تنشيط الفعل الدرامي، وإحداث تأثير بالغ في المتلقين.[5]

ونحن ها هنا سنحاول تحليل نموذجين للبنْيَة السمعية في سرد تولستوي؛ أحدهما صامت، والآخر صائت متوخِّين تحديدَ أنواع المؤثِّرات الصوتية، وإبرازَ أثرها النفسي

---

[1] ينظر: دانسايجر، (كين)، تقنيات مونتاج السينما والفيديو. ص33.

[2] ينظر: عصمت، (رياض)، ذكريات السينما. ص74.

[3] ينظر: جورنو، (ماري – تيريز)، معجم المصطلحات السينمائية. ص13.

[4] ينظر: م.ن، ص22– 133– 73.

[5] ينظر: مراد، (مرح)، 2019م. – الفيلم الروائي التاريخي بين حَرْفية الحادثة التاريخية والمتخيَّل السينمائي. أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، عدد الصفحات 262، ص172.

والدرامي. إن إنتاج المشهد الصامت (Mit Out Sound = M.O.S.)[1] تِقْنِيَّةٌ ملموسة لدىٰ تولستوي؛ إذ يستعملها في تصوير سلوك الشخصيات؛ فيصف السلوكَ والحركاتِ والإيماءات من دون إدخال الكلمات أو المؤثِّرات السمعية الأخرىٰ؛[2] إذ جاء في روايته «الحرب والسلام»: ((فاضطربتِ الأميرة اضطراباً شديداً، وإذا بهيئتها التي كانت أشبهَ بهيئة سنْجاب غاضب قد أصبحت تعبِّر عن فزع وهلع يجتذبان المحبة، ويوقظان الشعور بالشفقة. ونظرتْ إلىٰ زوجها من تحت عينيها الجميلتين واكتسب وجهها ذلك التعبيرَ عن الخجل والشعور بالذنب الذي نراه في كلب خفض ذيله وجعل يهزُّه بحركات سريعة قصيرة)).[3] فالمشهد خالٍ من أية حوارات، أو مؤثِّرات سمعية سواءٌ أكانت موسيقا أم عواملَ تضجيج.

أما المشاهد الصائتة، فهي –أيضاً– تغطِّي مساحة واسعة من سرد تولستوي، وسنأتي بعدة أمثلة لذلك؛ فقد جاء في قصة «أسير القوقاز»: ((ثم نهض جِيْلِيْنُ وقال لرفيقه: "هيا يا صاحِ، تعالَ!"، وطفِقا يمشيان، ولكن ما إن خطَوَا بضعَ خطوَاتٍ حتىٰ سُمع إمامُ المسجد يؤذِّن من علىٰ السطح: "الله أكبر! بسم الله الرحمن الرحيم! حيَّ علىٰ الصلاة!" فعَلِمَا أن القوم سيؤمُّون المسجدَ للصلاة، فلبَدَا ثانيةً مختبئين خلفَ حائط، وانتظرا طويلاً حتىٰ اجتاز المصلُّون. وأخيراً ساد السكون من جديد. "هيَّا، وليكنِ اللهُ معنا!" (...)، فخلع جيلين حذاءه، ورماه عنه، ومضىٰ حافياً (...)، وأخذ كوستيلين يَخْمَع[4*] خلْفَه، وقال: "لنمشِ أبطأً؛ فهذا الحذاء الضيق قد قرّح قدمي!"، فأجابه جيلين: "اخلعْه؛ فالمشي من دونه أسهل" (...). تابعَ السير وهو يئِنُّ بلا انقطاعٍ. وظلّا يسيرانِ في الوادي طويلاً، ثم سمِعَا نُبَاح كلاب عن يمينهما)).[5]

---

[1] المشهد الصامت: ينظر: جاكسون، (كيفين)، السينما الناطقة. ص298.

[2] ينظرك أوسبنسكي، (بوريس)، شعرية التأليف. ص76.

[3] تولستوي، (ليف)، 1976م. – الحرب والسلام. مج. 1، تر. سامي الدروبي، د.ط، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 884، ص101–102.

[4*] يَخْمَع: يَعْرُج.

[5] تولستوي، (ليف)، طريق النور. ص110.

نلاحظ في المشهد السابق توفّرَ عدة أنماط من المؤثرات السمعية؛ فثمة أصوات بشرية (الأذان – الحوار الدائر بين الضابطين الفارَّين من الأسر جيلين وكوستيلين)، وكذلك هناك عوامل تضجيج؛ وهي أصوات الحيوانات (نباح الكلاب). وفي القصة عينِها ورَدَ: ((كان النهار قد أمسىٰ، وسُمع أذانُ المؤذِّن، وسِيقتِ القطْعانُ إلىٰ المَبيت، وعلا خُوارُ البقر، فظلّ الصبيّ يقول: "هيا إلىٰ البيت!"، ولكنَّ جيلين لم يشعر بميل إلىٰ الانصراف)).[1]

وقد وردت في رواية «القوزاق» مشاهدُ ملأىٰ بالمؤثرات الصوتية؛ فكأنما تشكلت أوركسترا طبيعية تضمّ بشراً وشجراً وحيواناتٍ وماءً؛ كلها اجتمعت لتعزف سيمفونيةَ الحياةِ الفِطريةِ، ولتؤدّي لحنَ الوجودِ الأبديَّ؛ فهنا القصب يهمهم والبعوض يدندن والماء يصطفق والحوافّ تنهدم، وهناك شخير قوزاقيٍّ وصفير نَسر وصياح ديك. يقول تولستوي: ((وكانت ضجّات الليل الرتيبة، وهمهمة أعواد القصب، وشخير القوزاقيين النائمين، ودندنة البعوض، واصطفاق الماء، يتخللها من حين إلىٰ آخرَ انفجارٌ بعيد، أو انهدام في الحافة، أو لهْوُ سمكة ضخمة، أو تَطَقْطُق النباتات الشائكة تحت أقدام حيوان في الغابة، وهذه بومة تطير علىٰ طول نهر تِيْريكَ خافقةً جناحيها خفقاً موزوناً (...). إن لوكاشكا الساهرَ يُصِيْخ بسمعه إصاخةً شديدة كلما سمع صوتاً غيرَ مألوف، ويطرُف بعينيه، ويتلمّس بندقيته. هكذا انقضىٰ الشطر الأكبر من الليل (...). وخفقت نسورٌ صغيرة أجنحتَها صافرةً بصوتها الحادِّ مُؤْذِنةً بانبلاج الفجر، وأخيراً وصل من القرية صياحُ أولِ ديك، فردّ عليه ديكٌ ثانٍ، ثم ردت عليه ديَكة كثيرة. فقال لوكاشكا لنفسه: "آنَ أوانُ إيقاظِهما")).[2]

إن لكل صوت بُعداً رمزياً معيناً، ويستطيع أن يثير فينا شعوراً ما، ويؤثر فينا تأثيراً محدَّداً. لقد مزج تولستوي بين هذه الأصوات وركَّبها رانياً بذلك إلىٰ تكوين جوٍّ انفعاليٍّ قِوامه الضجر والاضطراب والخوف والتأهُّب؛ فرتابة ضجيج الليل وجلبته، ودندنة

---

[1] السابق، ص116.

[2] تولستوي، (ليف)، القوزاق. ص54–55.

البعوض؛ هذه الأصوات التكرارية المتواترة تثير في لوكاشكا مشاعر الاضطراب والضجر. وأصوات الانفجار والانهدام والاصطفاق والطقطقة وخفْق أجنحة البُوم تبعث الخوف في نفسه وتحفِّزه علىٰ التأهُّب. ثم بعد ذلك يأتي صفير النسور وصياح الديَكة ليبدِّد ما ملأ دواخل لوكاشكا من مشاعرَ سالبة، فتحل مكانها مشاعر الاطمئنان والهدوء؛ إذ ينتقل من ليل مرعب ضاجٍّ بأصوات متداخلة فجائية غيرِ متوقَّعةٍ إلىٰ صُبح ترسم شعاعَه أجنحةُ النسور، وتعلن قدومَه صيحاتُ الديَكة.

ومن الشواهد اللافتة علىٰ منتجة الأصوات وتوليفها ما جاء في قصة «غارة»، حيث يمزج تولستوي أصوات الطبيعة الليلية ويركبها كقطعة موسيقية متناغمة تعزفها فرقة من الحيوانات والنباتات والأشياء الجامدة، والمايسترو الموجِّه هو الليل. يقول تولستوي: ((وكان يسود الفصيلة كلَّها سكونٌ تامٌّ، حتىٰ لكانت تُسمَع بوضوح كلُّ أصواتِ الليل المتداخلة المفعمة بسحر غامض: عُواءُ بنات آوىٰ الموحش البعيد الذي كان يشبه البكاء البائس أحياناً، والقهقهة أحياناً أخرىٰ، والترجيعات الرنَّانة الرتيبة لجُدْجُد[1*] ولضفدعة ولسُمَانَىٰ[2*]، ودويٌّ مقترب لم أستطع أن أوضِّح لنفسي مَبعَثَه. وكل حركات الطبيعة الليلية هذه التي لا تكاد تُسمع والتي يستحيل فهمهُا وتحديدها قدِ اندمجتْ في صوت واحد ممتلئ رائع نسميه نحن "سكونَ الليل". وكان هذا السكون يتحطّم، أو بالأحرىٰ يتداخل مع كركبة الحوافر الصمّاء، وحفيف العشب العالي، وهما ما كانت تصدره القوات المتحركة ببطء. ومن حين لآخر فقط يُسمع في الصفوف رنينُ مِدفعٍ ثقيلٍ، وصوتُ تصادمِ حِرَابٍ، وكلامٌ مكتوم، وصهيلُ حصان)).[3]

وثمة شواهدُ أخرىٰ كثيرة لمنتجة الصوت لدىٰ تولستوي لا يمكن إيرادها جميعاً والتفصيل فيها. ولكنّ مشاهد تولستوي –عموماً– غنية ببنيتها الصوتية متنوعة بين أصوات بشرية، ومؤثرات موسيقية، وعواملَ تضجيج تشمل أصوات الحيوانات والنباتات

[1*] جُدْجُد: ضَرْبٌ من الحشرات ذاتِ الأصوات الحادَّة.

[2*] سُمَانَىٰ: صنف من الطير، واحدته سُمَاناة.

[3] تولستوي، (ليف)، قصص مختارة. ص 39–40.

والأشياء الجامدة. وللاستزادة يمكن مراجعة القصص الآتية: «فارسان» – «ثلاث ميتات»[1] و«الحاج مراد».[2] وذلك علىٰ سبيل المثال لا الحصر.

رابعاً– مَنْتَجة الإضاءة والألوان:

في بداية نشأة السينما لم تكنِ الإضاءة من الأشياء المعتبَرة في صناعة الأفلام، ولم تحظَ بعناية المونتاج؛ إذ كانت مجردَ إنارة لِمَا يتمُّ تصويرُه.[3] ولكنْ فيما بعد أصبح للضوء قيمةٌ في ذاته، ونشأت مدارسُ ومذاهبُ في السينما وغيرها من الفنون البصرية تقدِّر الضوء وتعتني به بوصفه أداةً من أدوات إنتاج المعنىٰ، وقد عُرفت هذه المذاهب بـ "المذاهب الأضوائية" (Luminsme Perinal)، وأصبح الضوء واللون برمزيتهما ودلالتهما يسايران حركة اللقطات والمشاهد حسبَ نوعِ هذه اللقطةِ وغرَضها بحيث يتناغمان معها لبناء معنىً محدَّدٍ وإيصالِه.[4] وعند القيام بالتصوير يتم تحديد مصادر الإنارة؛ فتكون خارجية أو داخلية، طبيعية أو صناعية، ويتم انتخابها وترتيبها بحيث تكون مُشِعَّة أو خافتة، منسابة أو متضادة؛ وذلك لتُحدِث التأثير النفسي والفكري المطلوب.[5]

تنتشر الإضاءة الطبيعية في مشاهد تولستوي؛ لتحيك حول تلك المشاهد خيوطَ النور، وتسربلَها بلَبُوس الضياء، نعم، إن تولستوي يكثر من استعمال مفردات الضوء، وتسُود لديه الإنارة الطبيعية بشكل كبير مقارنةً بالإنارة الصناعية، والملاحظ في مشاهد تولستوي أنَّ ثمَّة صراعاً بين النور والظلام بحيث يشكِّلان ثنائية درامية تَشِي بمعانٍ عدّة. يقول تولستوي: ((كانت الصخور الرمادية والضاربة إلىٰ بياض، والطحلب الأخضر

---

[1] م.ن، ص140–163–164.

[2] تولستوي، (ليف)، د.ت، الحاج مراد. تر. مجد الدين حفني ناصِف، دار الفكر، مصر، عدد الصفحات 162، ص26–27–146–147–158–159.

[3] ينظر: دانسايجر، (كين)، تقنيات مونتاج السينما والفيديو. ص33–34.

[4] ينظر: عَودة، (حسن)، 2019م. – المونتاج والمدرسة التعبيرية، مجلة الحياة السينمائية. ع. 103–104، وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، صفحات البحث 182___206، ص196–197.

[5] ينظر، جورنو، (ماري – تيريز)، معجم المصطلحات السينمائية. ص69.

الأصفر، ومجاميع شجيرات الياسمين البرِّيِّ، والقَرَانيا المبلَّلة بالندىٰ، تبدو واضحة المعالم للغابة، مجسَّمةً في ضوء الهواء الشفَّاف المُذهَّب، إلا أن الطرف الآخر، والوهدة المغطاة بضباب كثيف متراكم (...) كانا رَطْبين موحِشَين يمثِّلان خيطاً متشابكاً من اللون اللَّيلكيِّ الشاحب، والأسود تقريباً، والداكنِ الخضرةِ، والأبيض. وقُبَالَتنا تماماً في الزُّرقة الداكنة للأفق كانت الكتل الساطعة البياضِ والكامدةُ للجبال الثلجية تلوْح بوضوح مُذهِل بمعالمها وظلالها العجيبة والأنيقة في نفس الوقت حتىٰ أصغر دقائقها)).[1]

إن هذه الكتل اللونية القُزَحيةَّ الكثيفة والمختلطة دوالٌ لها قيمةٌ في ذاتها بوصفها علاماتٍ سيميائيةً رمزية؛ إن هذه اللوحة اللونية الشائبة قُدِّمت في سياق حربي؛ إذ إنها لوحة طبيعية معلَّقة أمام أبصار كتيبة من الجنود المُشاة السائرين إلىٰ الحرب، وكلٌّ من هؤلاءِ المقاتلين يحمل أفكارا ومشاعرَ وآلاماً وآمالاً وذكرياتٍ مختلفةً عن زميله؛ فجاءت هذه اللوحة اللونية الطبيعية لتعكسَ البُنىٰ النفسية والفكرية المختلفة لأولئك الجنود؛ ولتعبِّر عن تقلُّب الحياة وتعدُّد مراحلها؛ ولتشير إلىٰ اضطراب هؤلاء الجنود المعدِّين للحرب، وإلىٰ تباين مصائرهم.

ويقول في مشهد آخرَ من نفس القصة مستعملاً نفسَ الأسلوب في الجمع والتوليف بين الظلام والنور: ((كان جزء كبير من السماء مغطًّىً بسُحب طويلة رمادية داكنة، وهنا وهناك فقط كانتِ النجوم تومِض بينها غيرَ ساطعةٍ، واختفىٰ الهلال وراء الأفق القريب للجبال التي كانت تُرىٰ إلىٰ اليمين، وألقىٰ علىٰ قممها ضوءَه الباهتَ الواهن المرتعِش المغاير بشدة للظلام الحالك الذي يلفّ سفوحها)).[2] إن تولستوي يشكِّل مشاهدَ ضوئيةً مستقلة؛ إنه يعبّر بالنور والظلام، بالأضواء والظلال عن تباين المشاعر والأفكار.

وبالإضافة إلىٰ جدلية "النور والظلام" آنفةِ الذكر، يمكن رصدُ ملمَحٍ آخرَ في منتجة الإنارة في مشاهد تولستوي؛ إذ نعثر علىٰ تقنية مونتاجية نستطيع أن نَسِمَها

---

[1] تولستوي، (ليف)، قصص مختارة. ص26.

[2] م.ن، ص39.

"الإضاءةَ المقتحِمة" أو "المشاهد الانكشافية"؛ إذ يُنتَج المشهدُ علىٰ أرضية مظلمة أو خافتة داكنة، ثم تَدخل الإضاءة إلىٰ المشهد طاردةً الظلامَ متدرِّجة، لتخلق إيقاعاً إضائياً هادئاً منساباً، وكثيراً ما تُستعمل لذلك صيغةُ (المضارع) الدالّةُ علىٰ بطءِ الحدث واستمراره، فيستنير المشهد رويداً رويداً. يقول تولستوي علىٰ لسان الراوي: ((ما كادتِ الشمس الساطعة تطلع من وراء الجبال، وتأخذ بنشر ضوئها في الوادي الذي كنا نسير فيه، حتىٰ أخذت غيوم الضباب المتماوجة تنقشع)).[1] ويقول في موضع آخر: ((صعدتْ الشمس إلىٰ السَّمْت، وراحت تَقذف شُوَاظَ أشعتها علىٰ الأرض الجافة من الهواء المَحْميّ، كانتِ السماء الداكنةُ الزُّرقةِ صافيةً تماماً)).[2] ويقول في موضع ثالث: ((استطعتُ أن أرىٰ حين رفعتُ بصري إلىٰ فوق أن السماء الصافية تماماً بدأت تتنور في الشرق، وأن بنات أطلسَ[*3] يَنزِلْنَ نحوَ الأفق (...). وفجأةً التمعت بضعُ نيران في الظلام علىٰ مسافة قريبة قُدّامَنا)).[4]

إن هذا الاقتحام الضوئي هو أحد تقنيات منتجة الإضاءة عند تولستوي؛ إذ تبدأ الإنارة من بؤرة ضوئية ضيقة، وبشكل مفاجئ يتسع مجال الضوء ليغشىٰ المشهد كاملاً؛ وكأن تولستوي يُصيِّر الضوءَ سلاحاً، ويستعمل مقامِعَ من نور ليطرد بها الظلام ويقضي علىٰ شبحية المشهد وضبابيته، وليعلن سيادة النور وسلطته. إن هذا الاستعمال الرمزي والاستعاري للضوء يحيلنا علىٰ اتجاه فكري ونهج سلوكي سار عليه تولستوي، وجعله فلَكَاً يسبح فيه شخوصُ أعماله؛ فمن يُطالعْ سيرةَ ليف تولستوي الشخصية وكُتبه الفكرية مثلَ كتاب «الاعتراف» يَعِ ذاك الاتجاه والمنهج؛ إذ إن تولستوي غاصَ بدايةَ حياته في وحول الرذيلة، ثم ارتقىٰ إلىٰ الفضائل، وكذلك يفعل بأشخاصه؛ يطورهم وينقلهم من الضياع إلىٰ الهداية، ومن العمىٰ إلىٰ الكشف؛ فالرذيلة والعمىٰ يعادلانِ (الظلام) علىٰ صعيد منتجة

---

[1] السابق، ص28.

[2] م.ن، ص32.

[*3] بنات أطلس: النجوم – الشرح للمترجِم.

[4] السابق، ص42.

الإضاءة، والفضائل والكشف يعادلان (النور)، ويشكلان ثنائيةً جدلية متصارعة يكون النصرُ فيها للنور حليفاً.

أما الإضاءة الصناعية، فهي نادرة لدىٰ تولستوي مقارنةً بالإضاءة الطبيعية، ومن ثَمّ لا تمتلك قدْراً كافياً من الشُّيوع يجعلنا نعدُّها ظاهرةً تقنيَّة مونتاجية لديه؛ لذا نكتفي بالإشارة إلىٰ بعض أمثلتها. لقد ورد في رواية «الحرب والسلام»: ((إن الأشخاص المحتشدين في الصالة المُضاءة إضاءةً ضعيفة يتكلمون بصوت خافت متردِّد)).[1] وجاء في قصة «شيخان»: ((وتطَلَّعَ قدّامَه، وإذا به يرىٰ تحت المصابيح)).[2] وفي قصة «الفارسان» يمزج تولستوي بين الإضاءة الصناعية والطبيعية: ((كانت شمعتانِ من الشحم تُضيئان في الحجرة علىٰ المائدة التي أُعدَّ العشاءُ عليها، وكان نسيمُ ليلة أيّارَ الطريُّ الدافئ يُداعِب ضوئيها {ضَوْءَيْها} من آنٍ لآخرَ، كما كانتِ النافذة المُطلَّة علىٰ الحديقة مضاءةً أيضاً، ولكن بضوءٍ يختلف كلياً عن ضوء الحجرة، وكان البدر التَّمَامُ تقريباً –وقد فَقَدَ لمعتَه الذهبية– يطوف فوق قمم أشجار الزيزفون العالية، ويُضيءُ أكثرَ فأكثرَ الغيومَ البيض الرقيقة التي كانت تحجبه أحياناً)).[3] لا يستطيع تولستوي أن يستغنيَ عنِ الإضاءة الطبيعية؛ وذلك لأن معظم مشاهده تصوَّر في فضاء مفتوح، والسبب الأهم –كما قلنا– التحامُ تولستوي بالطبيعة؛ ففي هذا المشهد تتحاور إضاءتان داخلية صناعية (الشمع)، وخارجية طبيعية (البدر) مشكِّلَتين مشهداً إضائياً مقارناً تفضِيلياً؛ كأن تولستوي قد ضاق ذرْعاً بالحجرة وضوئها، فخرج بكاميرته ليأخذ لقطة لشعاع البدر الذي يُغلِّف المكان؛ فقد كان تولستوي علىٰ الدوامِ مُحِبَّاً الطبيعةَ ملتصقاً بها، يلجأ إليها في المُلِمَّات فارّاً من ضيق الحياة الصناعية ورتابتها الخانقة.

أما الألوان فهي –أيضاً– لا تُفلت من اهتمام تولستوي؛ إذ يستعملها في بعض المشاهد بكثافة، وهي غالباً ما تصاحب الإضاءة وتتآزر معها لتوحي بمشاعرَ معيّنة،

---

[1] تولستوي، (ليف)، الحرب والسلام. مج.1، ص226.

[2] تولستوي، (ليف)، طريق النور. ص205.

[3] تولستوي، (ليف)، قصص مختارة. ص129.

وقد عثرنا في «الثلاثية» علىٰ مشهد متكامل؛ ففيه كل مكونات المشهد؛ إذ يمكن أن نرصد فيه حركات الكاميرا ومسافاتها المختلفة، وكذلك تكوين اللقطات وانتقالاتها، والمؤثرات السمعية، والمؤثرات البصرية من إضاءة وألوان؛ لذلك آثرنا أن نحلله في ختام هذا البحث ليعطي صورة متكاملة عن دور المونتاج في تكوين المشهد الروائي، مع التركيز علىٰ منتجة الألوان وتأثيرها النفسي والدرامي.

لقد أورد تولستوي في «الثلاثية – الطفولة» مشاهدَ عدَّةً، منها ما يأتي: ((نمرُّ علىٰ الجانب الآخر بأكواخ ذات أسقف من القشِّ وطُنُف [1*] {طُنُوف} مصنوعة من شرائحَ خشبية، ونوافذَ صغيرةٍ ذاتِ مصاريعَ حمراءَ وخضراءَ يلُوح بينها وجهُ امرأةٍ فضولية. وصغارُ الصبْيان والفتَيات من الفلاحين لا يرتدُون غيرَ القمصانِ، عيونهم مُحملِقة، وأيديهم ممدودة في دهشة (...). ويسرع أصحاب الحانات ذَوُو الشعر البرتقالي إلىٰ العربات من كل ناحية؛ يحاول كل منهم اجتذاب المسافرين من الآخر بالكلمات والإشارات المغرية. ثم نتوقف ويُسمع صريرُ الباب (...). تنحدر الشمس نحو الغرب وتلفح عُنقي ووجنتِي بأشعتها الحامية، وثار تراب كثيف فوق الطريق وملأ الهواء، وكان هيكل العربة الطويل المعفر بالتراب يتمايل بانتظام محتفظاً علىٰ الدوام بنفس المسافة أمامنا (...). ولم أعرف ماذا أفعل بنفسي؛ فلا وجه فلوديا الذي اسودّ من العِفَار،[2*] ولا حركات ظهر فيليب (...). لا شيءَ من هذا استطاع أن يمنحني أية تسلية. كان كل انتباهي مركزاً علىٰ أعمدة المسافات التي أراقبها عن بعد، وعلىٰ السحب التي كانت من قبلُ متناثرة علىٰ صفحة السماء، وهي الآن تتجمع في كتلة واحدة داكنة متوعدة. وكان الرعد البعيد يهدر بين وقت وآخر، وضاعف هذا الحادث الأخير –أكثرَ من أيّ حادث آخرَ– من تعجُّلي للوصول إلىٰ مَحطَّة البريد، وأوحتْ ليَ العواصف المُرْعِدة بشعور من الخوف والضجر والحزن يجلُّ عن الوصف (...). وسرعانَ ما أَمطرتْنا كما تُضرَب الطَّبلُ، وردّدت كلُّ أنحاء الصَّقْع نقَرَات هطول المطر المطَّردة (...). تدفقت الجداول

[1*] طُنُف: سقيفة حاملة، أو إفريز ناتئ يعلو باب المنزل. ج. طُنُوف وأطناف.

[2*] العِفَار: التراب.

الكدِرة في الأخاديد، وأصبحت ومضات البرق أوسعَ مدىً وأكثر شحوباً، ولم تعد قرقعة الرعد مفزعةً (...)، ولم يعد المطر يهطل بغزارة، وبدأت السحابة الراعدة تتوزع، وسطع الضوء في المكان (...)، كادت تظهر فرجة من اللون الأزرق الصافي من خلال أطراف السحابة الشهباء. وبعد برهة سطع شعاع خجول من ضوء الشمس في البِرَك التي عَلَتِ الطريق (...)، وفوق الحشائش علىٰ جانب الطريق بخضرتها التي اغتسلت لتوّها. ولم تكن السحابة السوداء المرعدة الممتدة علىٰ الجانب المقابل من الأفق أقلَّ وعيداً بالشؤم، لكني لم أعد أخافها، وشملني شعور سارٌّ بالأمل في الحياة يقْصُرُ عن الوصف بدَّد شعوريَ الطَّاغي بالخوف، وابتسمتْ روحي كابتسام الطبيعة وتجددت وانتعشت (...). كانت ظهور الجِياد وحِبال الربط وأَعِنَّة الجياد وإطارات العجلات كلُّها مبللةً تلمع في ضوء الشمس كأنها مغطاة بدهان (...). وعلىٰ أحد جانبي الطريق حقل حِنْطةٍ شتوية لا يحدُّه البصر، تَشُوبه هنا وهناك أخاديدُ ضخمةٌ تلمع مع الأرض الندية والخضرة النضِرة؛ كأنها بِسَاطٌ متباينُ الألوان ممدودٌ إلىٰ صميم الأفق)).[1]

إنه مشهد سفرٍ؛ عربةٌ سائرة وقفت في إحدىٰ القرىٰ للاستراحة، ثم غَذَّتِ السير في طريق بَرِّية. الكاميرا محمَّلة علىٰ العربة تلتقط الصور وتكوِّن المشاهد وهي عابرة؛ تبدأ بمَسح عامّ لطرفَي الطريق بزاوية متوازية ولقطات بانورامية عامَّة تأسيسية، فتستعرض أشكال الأكواخ وتصاميمها وألوانها المتباينة (أحمر – أخضر)؛ مما يوحي بأنه حي فقير بائس لا انسجام ولا انتظام فيه. ثم تتحرك عدسة الزوم (Zoom) لتأخذ لقطة متوسطة (M.S.) للمرأة الجاثمة في النافذة، ثم تتقدم أكثرَ بلقطة قريبة جداً (B.C.U.) فتُركِّز العدسة علىٰ عيون الأطفال المُحملقة، لترصدَ نظرتَهم الوحشية المستغربة، ثم تُدخَل المؤثراتُ الصوتية (صرير)، والبصرية الضوئية (الشمس)، والبصرية اللونية (الغُبار – العِفَار – اسودَّ). بالإضافة إلىٰ رتابة حركة العربة، كل ذلك يخلق مشهداً كئيباً مقلقاً. بعد ذلك تغيِّر الكاميرا مكانها لتأخذ لقطة بعيدة جداً (E. L.

[1] تولستوي، (ليف)، الطفولة والصبا والشباب. تر. رمزي يَسِي، مر. أحمد خاكي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد الصفحات 571، ص186.

.S)، ومن زاوية شبهِ منخفضةٍ، ليحتوي كادرُ اللقطة الأفقَ كاملاً، ويغطِّي الكتل الضخمة المتشظِّية (السحب – متناثرة) التي تتوزع داخل إطار اللقطة. ثم تُمزَج المؤثرات الصوتية؛ وهي هنا "عوامل تضجيج" (رعد – يهدر – المرعدة)، بالإضافة لأصوات المطر المجلجلة والمتواترة (أَمطرتْنا كما تُضرَب الطبلُ – ردَّدت – مطَّردة – قرقعة). وتجمع مع ذلك كلِّه ألوانٌ قاتمة متكتلة (كتلة داكنة – كَدِرة – شحوب)، ليتكون بذلك مشهد يوحي بالخوف والرعب والضيق والضجر. يُغلَق هذا المشهد، ليبدأ بعده "مشهد الانكشاف" الذي عهدناه لدى تولستوي؛ إذ تقتحم الإضاءة المكانَ، وتنجلي الألوان الخافتة الباردة، لتحلَّ محلها أخرىٰ براقةٌ حادَّة تبعث الأمل والتفاؤل في النفوس (سطع الضوء – الأزرق الصافي– الشهباء – خضرتها – تلمع – مغطَّاة بدِهان – خَضِرَة – نَضِرَة). وكذلك تتفكك الكتل، وتتسع الأبعاد، وتمتدّ المسافات (تتوزع – لا يحده – بساط – ممدود). إن لدينا مشهدين متعاكسين يصوران الطبيعة في حالين مختلفتين؛ فمن زمجرة هذه الطبيعة واحتشاد مكوناتها يرتسم مشهد غضب وعدائية يبعث في النفس الخوف والاضطراب، إلىٰ تفكُّك هذه الحشود الطبيعية وانجلاء اكفهرارها، حيث يرتسم مشهد آخرُ يوحي بالاسترخاء والراحة والاطمئنان؛ وكأن ثمَّة علاقةً فيزيائية انعكاسية بين الطبيعة والإنسان قِوامها (الفعل – رد الفعل) (وابتسمت روحي كابتسام الطبيعة...)، وبذلك يعود تولستوي ليمنح الطبيعة صفة الأمومة؛ تتجهم الأمُّ فيُذعَر أبناؤُها وينكمشون، ثم تلُوح على مُحيَّاها ملامح الرضا، فينْعُم الأبناء بالطمأنينة والسلام.

الخاتمة:

- **المستخلص:**

إن الكتابة القصصية بوصفها نوعاً سردياً تلتقي مع أنواع سردية أخرىٰ، فتبتاع منها بعض أدواتها، وتحدث فيما بينها حالات استعارة تقنية. وهذا ما اتَّضح لدىٰ تولستوي؛ فقد برزت في سرده التقنية السينمائية الأم (المونتاج)، تلك التقنية التي تعد الحركةُ البُنيةَ الأساسية فيها؛ وهذه الحركة التي يوفّرها المونتاج تنسجم مع المسار الفكري العام لسرد تولستوي؛ إذ إنه مَرهُون لمناقشة قضايا أخلاقية كُبرىٰ لدىٰ أبطالٍ عُهِد عنهم تطوُّرهم

وحَراكُهُمُ الدائم؛ فجاء المونتاج بحركيَّته ومرونته متناغماً مع حالات التبدل الكبرىٰ لدىٰ أشخاص تولستوي؛ فاستطاع أن ينقلها ويعبّر عنها بشكل دقيق.

- **النتائج والتَّعميمات:**

1. ثمة علاقةٌ وثيقة بين النص الروائي والسيناريو السينمائي من حيث آلياتُ سرْدِ الأحداث وتصوير المشاهد وإنتاجها.
2. لقد طوَّع تولستوي "المونتاج" –بوصفه أسلوباً سينمائياً– في النص السردي القصصي، وأجاد استعماله ليحقق وظائفَ فنيةً جمالية، وأخرىٰ فكريةً.
3. ثمة تناغمٌ بين التقنية الفنية الدينامية "المونتاج"، وبين نزوع تولستوي إلىٰ رصْد سيرورات التطور الروحي والأخلاقي لدىٰ شخوصه (ديالكتيك الروح)؛ إذ رَصْدُ هذه السيرورات المنمازة بالحركية يحتاج تقنيةً فنيةً مرِنة قادرة علىٰ مواكبة هذا الحَراك ومسايرته.
4. إن سرْدَ تولستوي بحِيَازته تقنيةَ "المونتاج" بشكل مكثَّفٍ واضحٍ يجعله يصطبغ بصبغة كتابات "تيّار الوعي"؛ إذ معلومٌ أنّ كُتّاب هذا التيار يتَّكئون بشكل ملحوظ علىٰ هذه التقنية الفنية.
5. كوّن تولستوي المشهدَ الروائي باحترافية، واعتنىٰ بعناصر المشهد كافّةً؛ بدءاً من حركات الكاميرا ومسافاتها، مروراً بتكوين اللقطات وانتقالاتها، وصولاً إلىٰ الصوت، وانتهاء بالإضاءة والألوان، وتبيَّن أن استعمال كلِّ ما سبق من عناصرَ لم يكن استعمالاً اعتباطياً، إنما كان موجَّهاً وموظَّفاً للتعبير عن رؤىً فكريةٍ محدَّدة.

- **التوصيات والمُقترَحات:**

1. يوصي هذا البحث بالتوسع في دراسة المونتاج في سرد تولستوي؛ بتخصيص أُطروحة جامعية، أو كتاب لمعالجة هذه القضية بشكل واسع ومفصَّل.

2. كما نوصي بالإلمام بالمصطلحات السينمائية الخاصة بالمونتاج بشكل دقيق قبل الخوض في دراسته في السرد الروائي، وربطِ الجانب الفني بالجانب الفكري؛ وذلك بتوضيح كيفية إسهام الأداة السردية في صناعة المحتوىٰ الفكري وتقديمه.

3. ونقترح إجراء دراسة حول تجلِّيات الآليات الكتابية الخاصة بـ "تيار الوعي" في سرد تولستوي؛ مثل (المونولوج)، و(المونتاج).

4. نقترح تحويل بعض النصوص الروائية التولستُوِيَّة إلىٰ سيناريوهات سينمائية؛ إذ تتوفر فيها العناصر التي تؤهِّلها للتحويل إلىٰ مشاهدَ سينمائية؛ فهي غنيَّة بالوصف التفصيلي لجميع عناصر المشهد من حركات، وانتقالات، وديكورات، وإكسسوارات، بالإضافة إلىٰ عنايتها بعنصرَي الصوت والإضاءة.

ببليوغرافيا المصادر والمراجع:

❖ **المصادر العربية والمترجمة:**

أولاً- المعجَمات:

1. جورنو، (ماري – تيريز)، 2007م. – معجم المصطلحات السينمائية – تقنية الكتابة للسينما. تر. فائز بشور، ط. 1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 214

2. زيتوني، (لطيف)، 2002م. – معجم مصطلحات نقد الرواية. ط.1، دار النهار، بيروت – لبنان، عدد الصفحات 235.

ثانياً- أعمال تولستوي:

3. تولستوي، (ليف)، 1973م. – الطفولة والصبا والشباب. تر. رمزي يَسِي، مر. أحمد خاكي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد الصفحات 571.

4. تولستوي، (ليف)، 1976م. – الحرب والسلام. مج. 1، تر. سامي الدروبي، د.ط، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 884.

5. تولستوي، (ليف)، 2013م. – القوزاق. تر. سامي الدروبي، ط.1، دار التنوير، بيروت، عدد الصفحات 255.

6. تولستوي، (ليف)، 2015م. – قصص مختارة. تر. غائب طعمة فرمان، ط.2، دار المدىٰ، بغداد، عدد الصفحات 351.
7. تولستوي، (ليف)، د.ت، طريق النور. تر. الباز الأشهب، مر. مظهر الملوحي، بيسان، د.م، عدد الصفحات 395.

❖ **المراجع العربية والمترجمة:**

أولاً– الكتب:

8. آدم، (آدم)، 2014م. – التصوير والإخراج السينمائي. د.ط، منتدىٰ المنابر للجرافيك، د.م، عدد الصفحات 89.
9. مطر، (أميرة حلمي)، 2013م. – مدخل إلىٰ علم الجمال وفلسفة الفن. ط.1، دار التنوير، القاهرة، عدد الصفحات 191.
10. أوسبنسكي، (بوريس)، 1998م. – شعرية التأليف. تر. سعيد الغانمي وناصر حلاوي، د.ط، المجلس الأعلىٰ للثقافة، المطابع الأميرية، د.م، عدد الصفحات 194.
11. بارت، (رولان)، وجيرار جينيت، 2001م. – من البنيوية إلىٰ الشعرية. تر. غسان السيد، ط.1، دار نينوىٰ، دمشق، عدد الصفحات 133.
12. باردون، (إكسافييهْ) وآخرون، 2020م. – السينما التجريبية. تر. صلاح سرميني، ط. 1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 304.
13. بحراوي، (حسن)، 1990م. – بنية الشكل الروائي. ط.1، المركز الثقافي العربي، بيروت، عدد الصفحات 336.
14. برونل، (أدريان)، 2007م. – سيناريو الفيلم السينمائي – تقنية الكتابة للسينما. تر. مصطفىٰ محرم، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 165.
15. جاكسون، (كيفين)، 2008م. – السينما الناطقة. تر. علّام خضر، ط.1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 519.
16. دافيد، (جورج)، 2004م. – الكتابة السينمائية علىٰ الطريقة الأمريكية. ط.1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 127.

17. دانسايجر، (كين)، 2001م.- تقنيات مونتاج السينما والفيديو – التاريخ والنظرية والممارسة. تر. أحمد يوسف، ط.1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، عدد الصفحات 765.

18. الدوخي، (حمد محمود)، 2009م. – المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة. د. ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد الصفحات 155.

19. دولوز، (جيل)، 1997م. – الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة. تر. حسن عودة، ط.1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 287

20. الرواشدة، (أميمة عبد السلام)، 2015م. – التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر. ط.1، وزارة الثقافة، الأردن، عدد الصفحات 358.

21. روبرتس، (إيان)، 2013م. – السينما التعبيرية الألمانية – عالم الضوء والظلال. تر. يزن الحاج، ط.1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 136.

22. عصمت، (رياض)، 2012م. – ذكريات السينما. ط.2 وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 422.

23. فراليش، (سيمون)، 2019م. – الدراما السينمائية. تر. غازي منافيخي، ط.2، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 143.

24. فضل، (صلاح)، 2003م. – أساليب السرد في الرواية العربية. ط.1، دار المدىٰ، دمشق، عدد الصفحات 231.

25. لوتمان، (يوري)، 1989م. – مدخل إلىٰ سيميائية الفيلم. تر. نبيل الدبس، مر. قيس الزبيدي، ط.1، النادي السينمائي، دمشق، عدد الصفحات 145.

26. لودج، (ديفيد)، 2002م. – الفن الروائي. تر. ماهر البطوطي، ط.1، المجلس الأعلىٰ للثقافة، القاهرة، عدد الصفحات 256.

ثانياً- الأطاريح الجامعية:

27. مراد، (مرح)، 2019م. – الفيلم الروائي التاريخي بين حَرْفية الحادثة التاريخية والمتخيَّل السينمائي. أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، عدد الصفحات 262.

ثالثاً– الدوريَّات:

28.أبو شادي، (علي)، 2018م. – التصوير في السينما، مجلة الحياة السينمائية. ع. 98، وزارة الثقافة، دمشق، صفحات البحث 180___213.

29. عبد الحميد، (بندر)، 2015م. – آفا غاردنر الكونتيسة الحافية، مجلة الحياة السينمائية. ع.87، وزارة الثقافة، دمشق، صفحات البحث 175___193.

30. العطار، (نجاح) ، 2018م. – مجلة جديدة متخصصة، مَجلة الحياة السينمائية. ع. 100، وزارة الثقافة، دمشق، صفحات المقال 3– 4.

31. عودة، (حسن)، 2019م. – المونتاج والمدرسة التعبيرية، مجلة الحياة السينمائية. ع. 103–104، وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، صفحات البحث 182___206.

❖ **المراجع الأجنبية (باللغة الروسية):**

32. Брешковская, (Е. М. Брешко), 2013 – Ино Толсто Виана В Контексте Ученых Курсов Кафедры Духовного Наследия Л. Н. Толстого, Историко Педагогический_Журнал. Но. 3, страницы Поиска 190___201.

Bibliography of sources and references:

❖ **Arabic and translated sources:**

First - Dictionaries:

1- Giorno, (Marie-Therese), 2007 AD. - Dictionary of cinematic terms - Writing technique for cinema. Tr. Faez Bashour, Press1, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 214.

2- Zaytouni, (Latif), 2002 AD. A glossary of novel criticism terms. Press 1, Dar Al-Nahar, Beirut - Lebanon, number of pages 235.

Second - Tolstoy's works:

3- Tolstoy, (Lev), 1973 AD. Childhood, Adolescence and youth. Tr. Ramzi Yassi, Ed. Ahmed Khaki, Without press, Egyptian General Book Organization, number of pages 571.
4- Tolstoy, (Liv), 1976 AD. - war and peace. Vol. 1, Tr. Sami Al-Droubi, Without press, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 884.
5- Tolstoy, (Liv), 2013 AD. - Cossacks. Tr. Sami Al-Droubi, press 1, Dar Al-Tanweer, Beirut, number of pages 255.
6- Tolstoy, (Liv), 2015. Selected Stories. Tr. Ghaeeb Tohma Farman, press 2, Dar Al-Mada, Baghdad, number of pages 351.
7- Tolstoy, (Liv), Without date - The Way of Light. Tr. Al-Baz Al-Ashhab, Ed. Mazhar Al-Malouhi, Bisan, Without place, number of pages 395.

❖ **Arabic and translated references:**

First - the books:

8- Adam, (Adam), 2014. Photography and cinematography. Without press, Al-Manabar Graphic Forum, Without place, number of pages 89.
9- Matar, (Amira Helmy), 2013 AD. An introduction to aesthetics and the philosophy of art. press 1, Dar Al-Tanweer, Cairo, number of pages 191.
10- Uspensky, (Boris), 1998 AD. - Poetic authorship. Tr. Saeed Al-Ghanimi and Nasser Halawi, Without press, The Supreme Council of Culture, Amiri Press, Without place, number of pages 194.
11- Barthes, (Roland), and Gerard Jeanette, 2001 AD. From Structuralism to Poetics. Tr. Ghassan al-Sayed, Press 1, Dar Nainawa, Damascus, number of pages 133.
12- Bardon, (Exaveea) and others, 2020. Experimental cinema. Tr. Salah Sarmini, Press 1, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 304.
13- Bahrawi, (Hassan), 1990 AD. The structure of the narrative form. Press 1, the Arab Cultural Center, Beirut, number of pages 336.

14- Brunel, (Adrian), 2007 AD. Film script – writing technique for cinema. Tr. Mustafa Muharram, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 165.
15- Jackson, (Kevin), 2008 AD. Talking cinema. Tr. Allam Khedr, Press 1, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 519.
16- David, (George), 2004 AD. American-style cinematography. Press 1, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 127.
17- Dansaiger, (Kane), 2001 AD. - Film and Video Editing Techniques - History, Theory, and Practice. Tr. Ahmed Youssef, Press1, the National Center for Translation, Cairo, number of pages 765.
18- Al-Doukhi, (Hamad Mahmoud), 2009 AD. - Poetic montage in the contemporary Arabic poem. Without Press, Union of Arab Writers, Damascus, number of pages 155.
19- Deleuze, (Gill), 1997 AD. - Image - movement or philosophy of the image. Tr. Hassan Awdeh, Press 1, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 287
20- Al-Rawashdeh, (Omaima Abdel Salam), 2015 AD. Scenic photography in contemporary Arabic poetry. Press 1, Ministry of Culture, Jordan, number of pages 358.
21- Roberts, (Ian), 2013 AD. German Expressionist Cinema - The World of Light and Shadows. Tr. Yazan Al-Hajj, Press 1, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 136.
22- Esmat, (Riyadh), 2012 AD. Cinema memories. Press 2, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 422.
23- Frilich, (Simon), 2019 AD. Cinematic drama. Tr. Ghazi Manafikhi, Press 2, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 143.
24- Fadl, (Salah), 2003 AD. Narrative methods in the Arabic novel. Press 1, Dar Al-Mada, Damascus, number of pages 231.
25- Lotman, (Yuri), 1989 AD. An introduction to the semiotics of the film. Tr. Nabil Al-Debs, Ed. Qais Al-Zubaidi, Press 1, Cinema Club, Damascus, number of pages 145.

26-Lodge, (David), 2002 AD. Narrative art. Tr. Maher El-Batouti, Press 1, the Supreme Council of Culture, Cairo, number of pages 256 pages.

Second - University Dissertations:

27-Murad, (Marah), 2019 AD. The historical narrative film between the literalism of the historical incident and the cinematic imagination. PhD Dissertations, Wahran University, Algeria, number of pages 262.

Third - periodicals:

28-Abu Shadi, (Ali), 2018 AD. - Filming in Cinema, Film Life Magazine. Issue 98, Ministry of Culture, Damascus, search pages 180___213.

29-Abdul Hamid, (Bandar), 2015 AD. - Ava Gardner, Barefoot Countess, Film Life Magazine. Issue 87, Ministry of Culture, Damascus, search pages 175___193.

30-Al-Attar, (Najah), 2018 AD. - A new specialized magazine, Cinema Life Magazine. Issue 100, Ministry of Culture, Damascus, article pages 3-4.

31-Awdeh, (Hassan), 2019 AD. Editing and Expressionism School, Film Life Magazine. Issue 103-104, Ministry of Culture - General Organization for Cinema, Damascus, search pages 182___206.

❖ **Foreign references (in Russian):**

32-Breshkovskaya, (E. M. Breshko), 2013 AD. - Ino Tolsto Viana in the Context of Academic Courses of the Department of Spiritual Heritage of L. N. Tolstoy, Historical Pedagogical Journal. No. 3, Search pages 190___201.

التّماثلات الصّوتيّة وشعريّة الجناس

(قراءة في تيمة السّاقي عند أبي نواس)

بحثٌ مُعَدٌّ للنَّشر

***إعداد الطّالب: زكوان مزيق**

****إشراف: أ.د. تيسير جريكوس**

المُلَخَّصُ:

تحاولُ هذهِ الدّراسةُ قراءةَ تجربةِ أبي نواسالشّعريَّةِ مِنْ خلالِ النّفاذِ إليها مِنْ زاويةٍ لغويَّةٍ عضويَّةٍ تشكِّلُ التّماثلات الصّوتيّة عُمْدَتَهَا،وبالاعتمادِ عَلَى هذا المَدخَلِ الإجرائيِّ ينبنِي التّحلِيلُ النّصِّيُّ الذّي يقومُ عَلَى تَخَيُّرِ إحدى التّيماتِ (صورة السّاقي)؛ تلكَ التّيمةُ التّي تسعَى الدّراسةُ إلى تَتَبُّعِهَا في ديوان أبي نواس، وَقَدْ تَنَوَّعَتِ الامتداداتُ التّراصفيَّةُ لبنيةِ هذهِ التّيمةِ؛ أي تيمة (السّاقي) بينَ الجُملةِ، فالمَقْطَعِ، فالقصيدةِ.

ويدلُّ التّناولُ النّصِّيُّ عَلَى دَوْرِ (صورة السّاقي)الفاعلِ فِيْ نَسْجِ اللُّغةِ المُتَحَقِّقَةِ مِنْ ناحيةٍ، وَفِي الإسْهَامِ بِعَمَلِيَّةِ الخَلْقِ الأَدَبِيِّ؛ تلكَ العمليَّةُ التّي تنمُّ عَلَى تفاعلاتٍ سياقيَّةٍ منتجةٍ لفضاءاتٍ دلاليَّةٍ تَوسِّعُ دائرةَ الإيحاءِ مِنْ ناحيةٍ ثانيةٍ. وَقَدْ تكرَّرتِ التّماثلات الصّوتيّةعلى مساحةِ النّصِّ المقروءِ، وَظَهَرَ- عَلَى نَحْوٍ جَلِيٍّ - الانزياحُ الإيجابيُّ الذّي عَدَلَ بالعلاقةِ الثّابتةِ الصّامِتَةِ نَحْوَ عَلاَقَاتٍ ديناميَّةٍ متحرِّكةٍ كَسَرَتِ المَألوفَ مُوَلِّدَةً علاقاتٍ متوازيَّةً أحياناً، ومتكافئةَ الدّلالةِ، أو متخالفةً لَمْ تَصِلْ إلى حَدِّ المعانِي الضّدّيَّةِ، في أحيانٍ أخرى؛ وهنا يُلْحَظُ أنَّ الدّالَّ النّصِّيَّ يعومُ بينَمَا المدلولُ ينزلقُ بفعلِ تَفَاعُلاَتِ البُنَى السّياقيَّةِ النّصِّيَّةِ المُتَحَقِّقَةِ، فَتَتَخَلَّقُ شعريَّةُ اللُّغةِ النّواسيّة بِدَهْشَتِهَا، وَإِغْرَابِهَا، وَمُجَاوَزَتِهَا الفنّيَّةِ.

الكلماتُ المفاتيحُ : التّماثلات الصّوتيّة،الشّعْرِيَّةُ ، الانزياحُ ، التّيمةُ ، النّصُّ ، المُعْطَى المَضْمُونِيُّ ، السّيَاقُ.

*أستاذ. قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية؛ جامعة تشرين؛ اللاذقية؛ سورية.

Dr. TaiyseerJreikous*

Abstract

==========

This piece of research attempts to study the poetical experience of Abe nwas through examining the linguistic aspect that the binary dichotomies form its basis. Due to this procedural parameter, it is necessary to conduct textual analysis that depends on choosing some microtexts (for example, the image of alsake); those that this research seeks to pursue in the late anthology of poetry of the poet Abe nwas .the collocational hierarchies of this microtext -the image of alsakei.e. - have apparently varied from sentence, through paragraph to an entire poem.

The textual analysis pinpoints the influential role of the binary dichotomies in the alsake of the manipulated language on the one hand, and in contributing to the process of literary creativeness; such a process that builds on contextual conconrdences designed for semantic interpretations that extend the domain of inference on the other hand. The binary dichotomies recur throughout the readable text, and quite obviously, the positive connotativeness has transferred the silent static relationship into active dynamic relationships that have exceeded the norm toward creating parallelistic relations sometimes, and toward balanced or imbalanced semanticity that have not reached the binary synonyms at other times. Here, we realize that textual signifier (the binary dichotomies) floats whereas the signified connotes owing to the achievable textual and contextual structures, thus emerges the poeticality of Dunqol's language in its extravagance, strangeness and artistic adjacency.

Keywords

==========

Poeticality; Connotativeness; Microtext; Binary Dichotomies; Text; Inference; Context.

هدف البحث:

يمكننا إيجاز هدف البحث بما يأتي:

1- ستحاولُ هذه الدّراسة في مجملها السّعي الحثيث للبرهنة على أنّ شعرَ أبي نواسٍ ينمّ على شعريّةٍ لها سيماؤها الخاصّة شكلاً ومضموناً.

2- يتبنّى البحثُ قراءةً منهجيّةً تأخذ بعين التّقدير المعطى المضمونيّ لظاهرة الجناس وتعاقاتها النّصّيّة على مساحة شعر أبي نواس.

3- تعتمدُ الدّراسةُ على معطياتٍ تأخذُ من التّراثِ وتحاورهُ وتحاولُ الإضافةَ عليهِ بعد إحداثِ قطيعةٍ عارفةٍ واعية،ولعلّ القراءةُ التّطبيقيّةَ المنطلقةُ من النّصِّ ستستنطقُ كوامنَه وأغوارَه، وبهذا ستشكّلُ – أي القراءة الجديدة– إضافةً حداثيةً مؤثّرةً في حينها.

أسباب اختيار البحث:

دفعتني نحو اختيارِ هذا البحثِ أمورٌ متعدّدةٌ؛ منها: تحسّس ثقافةٍ شعريّةٍ لا تزال مؤثّرةً في سياقِ شعرنا العربيّ؛ إذ شكّلت في حينها تمفصلاً فاعلاً في حركيّة تجديد الشّعر العربيّ، كما نضخت قصيدةُ أبي نواسٍ بكثيرٍ من النّوى الحداثيّة الّتي نسعى إلى مقاربتها بدافعِ الحبِّ، والّتي متحت من ثقافةِ الشّاعر العامّة، ومن الذّوق الأدبيّ السّائد، فعكست شكلاً مضمونيّاً أخّاذاً.

منهج البحث :

إنّ المنهجَ الّذي نراه مناسباً لهذه الدّراسة الأدبيّة هو المنهج الوصفيّ المتّكئ على تقنيّة التّحليل النّصّيّ الّذي يطلق اللّغةَ المتحقّقةَ نحو فضاءاتها الإيحائيّة.

مقدّمة:

تعرّج هذه القراءةُ للتّماثلات الصّوتيّة على المعطيات النّظريّة المهمّة المتعالقة بالبحث آخذةً بعين التّقدير المفهومات الاصطلاحيّة؛ من مثل: (الشّعريّة، وبلاغة النّصّ، والبديع،

والجناس...)، ثمّ تنتقلُ إلى القراءة التّحليليّة النّصّيّةِ لظاهرةِ التّماثلاتِ الصّوتيّةِ القائمةِ على الجناسِ في شعرِ أبي نواسٍ من خلالِ موضوعةٍ مكرورةٍ(تيمة)؛ وهي تيمةُ السّاقي؛ إذ تلاحقُ القراءةُ النّصّيّةُ ظاهرةَ الجناسِ المتحقّقةَ على مساحةِ نتاجِ أبي نواسٍ، ويحاول القارئُ استنطاقَ النّصّ ومقاربةَ إيحاءاتِهِ السّاحرةِ ذاتِ المواصفاتِ الشّعريّةِ(poetics) الخلّاقة المؤثّرة.

أوّلاً: قراءةٌ في المصطلح:

في هذا المقام تقف اراسةُ عند المصطلحات المفتاحية الآتية:

1- الشّعريّة:

الشّعريّة مصدرٌ صناعي من (الشّعر)، والشّعرُ مصدر (شعَرَ به وشَعُرَ)؛ أي عَلِم وعَقِلَ، والشّعرُ "منظومُ القول، غلب عليه لِشرَفِهِ بالوزن والقافية، وإن كانَ كلّ علمٍ شعراً"[1]. فالجذر اللّغويّ يحمل معنى العلم والإدراك، وقد أُطلقَ اسمُ الشّعر مجازاً على العلم الموزون المقفّى من باب تسمية الجزء باسم الكلّ.

أمّا الشّعريّة poetics فهي عند **جاكبسون**: "ذلك الفرع من اللسانيات الذّي يعالج الوظيفة الشّعريّة في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتمّ الشّعريّة بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشّعرية لا في الشّعر فحسب؛ إذ لا تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للّغة، وإنما تهتمّ بها أيضاً خارج الشّعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية"[2]. فالشّعرية وإنْ كانت مشتقّةً من الشّعر في العربية واللّاتينيّة، إلّا أنّها لا تختصّ بالشّعر وحده، وإنّما هي وظيفة أو خصّيصةً فنية تنتشر في الشّعر أكثر من غيره، لكنّها موجودةٌ أيضاً في فنون القول الأخرى أدبيّة كانت أم تواصُليّة.

وقد بدأت فكرة الشّعريّة مع أرسطو حين دعا إلى معالجة النّصّ الأدبيّ – أو الفنّ عامّةً– في ذاته من خلال البحثِ في خصائصه ومكوّناته الذّاتيّة، ومن هذا الفهم انطلقت فكرة الشّعريّة حديثاً[3].

---

[1]- لسان العرب: ابن منظور، دارصادر، بيروت، مادة: (شعر).

[2]- الشّعريّات في النّقد العربيّ المعاصر كمال أبو ديب نموذجاً: حنصالي محمد، رسالة ماجستير بإشراف د. ابن حلي عبد الله، جامعة السانيا، وهران، الجزائر، 2009- 2010م، ص 8.

[3]- المرجع السّابق نفسه، ص2

وانطلاقاً مما سبق، فإنّ الشّعرية "مقاربة للأدب مجرّدة وباطنيةً في الآن نفسه"[4] ، فهي تبحث داخل العمل الأدبيّ عن القوانين الّتي تنظم ولادته، فالعمل الأدبي– كما يرى تودوروف– ليس هو ذاته موضوع الشّعرية؛ فهي لا تُعنى بالأدب المتحقق وإنما بالأدب الممكن، أي إنّها تعنى "بتلك الخصائص المجردة التّي تصنع فرادة الحدث الأدبي، اي الأدبية"[5]، وهذه الخصائص ليست هي التّي تصنع الشّعرية في ذاتها؛ وإنما تستقى الشّعرية من العلاقات التّي تربط الخصائص بعضها ببعضٍ داخل فضاء النّص الأدبي.[6]

وقد عدّ كمال أبو ديب الشّعريّة وظيفةً من وظائف "الفجوة: مسافة التّوتر"[7]، إذْ يستقي النّصّ شعريّته من تعامله مع الأشياء تعاملاً ينقلها من وجودها الثّابت في الطّبيعة إلى عالم تدخل فيه ضمن شبكة من العلاقات التّي تتدرج من خلالها في بنيةٍ وجوديّة جديدة[8]. فالنّصّ الشّعريّ عنده هو الذّي يخلق علاقاتٍ غير طبيعيّة بينه وبين الموجودات الخارجيّة، ويقارب بين المتناقضات إلى درجة الاتّحاد أحياناً، هذا التّقارب هو العامل الأكثر فاعليّةً في خلق الفجوة: مسافة التّوتّر، وفي حال غياب هذه التّعالقات والمفارقات عن النّصّ تنعدم الفجوة: مسافة التّوتّر، وتنعدم معها الشّعرية[9].

ممّا سبق يمكن التّوصل إلى مفهوم عام للشّعريّة في النّصّ الأدبيّ؛ وهو أنّها مجموعة الخصائص التّي تجعلُ من الأدب أدباً. أما ما هيّة تلك الخصائص فشيء يحدده النّصّ وبنيته بالدّرجة الأولى، وكثيراً ما تتمثل بالعلاقات الدّلالية التّي تحكم ظاهر النّصّ وصولاً إلى مضمونه، والتّي سمّاها القدماء: البديع.

2– بلاغةُ النّصّ:

يُفهم من المُركّب الإضافيّ "بلاغة النّصّ" الوقوف على العناصر البلاغيّة في نصّ ما، تلك العناصر التّي تؤدّي دورها في تحقيق جماليّته ووظيفته المرجُوّة ،تواصُليّةً كانت أمْ أدبيةً إبداعيّة.

[4]- الشّعريّة، تزفيتان تودوروف، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، ط2، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، 1990م ص23.
[5]- المرجع السّابق نفسه ص23.
[6]- في الشّعريّة، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص58.
[7]- المرجع السّابق نفسه، ص21.
[8]- المرجع السّابق نفسه، ص23.
[9]- المرجع السّابق نفسه، ص24.

أمّا المفهوم الأخصّ الذّي دعا إليه بعض الباحثين في دراساتهم لتجديد البلاغة؛ فيقصدُ به امتدادُ البحث البلاغيّ من مستوى الجملة إلى مستوى النّصّ كاملاً مروراً بفقراته وأجزائه، فلا تدرس العناصر البلاغيّة في جملةٍ واحدة منعزلةً عن سياقها كما كان يفعل البلاغيّون قديماً؛ وإنّما يجب دراستها في سياقها النّصيّ وحدة كلية من غير تجزئة[10].

والحقّ أنّ هذه النّظرة للدرس البلاغيّ العربيّ القديم قد تصحّ بالنّسبة للمصنّفات المتأخّرة التّي سيطرت عليها الغاية التّعليميّة فأكثرت من التّقسيم والتّفريع في الأنماط البلاغيّة، وقعّدت لها وحصرتها في حدود لا تخرج عنها، لكنّ دراسات الأوائل لم تكن كذلك على نحوٍ عامٍّ، بل قد روعي فيها السّياق بنوعيه (النّصّيّ والمقاميّ)، وخير مثالٍ على ذلك عبد القاهر الجرجانيّ الذّي اهتمّ بسياقات الكلام المختلفة وضرورة مراعاتها، وتحدّث عن أنّ الفصاحة ليست في الكلمة مفردةً بل في نظمها وتأليفها[11].

وبالعودة إلى بلاغة النّصّ نجد أنّ هذه الفكرة تتمثّل بـ " اتّخاذ النّصّ كلّه وحدةً للتّحليل اللّغوي، بوصف النّصّ وحدةً واحدةً تتعالق أجزاؤها وتتفاعل فيما بينها لتنتج دلالةً كلّيّة للنّصّ"[12]، فلا يقوم الدّراس باقتطاع جملةٍ أو فقرةٍ واحدةٍ ودراستها منعزلة، وإنّما يتناول النّصّ كاملاً في تعالقات أجزائه بعضها ببعض، وإن أراد دراسة ظاهرةٍ معيّنة فإنّه يستقرئها على مستوى النّصّ في ظهورها وتكرارها وترابطها بين موضع وآخر من النّص ذاته، للوصول إلى توضيح دورها في إثراء النّصّ وتحقيق شعريّته.

3- البديع :

البديع في اللّغة هو " الشّيء الذّي يكون أوّلاً"، وهو الشّيء المحدث العجيب، وقد بدع الشّيء وابتدعه"؛ أي أنشأه وبدأه[13]، ومنه سمّي كلّ جديدٍ في الدّين خارج عنه: بدعة؛ فالمعاني اللّغويّة لمادّة(ب د ع) تدور حول الإحداث، والابتكار والإنشاء الجديد.

---

[10]- بلاغة النّصّ مدخل نظريّ ودراسة تطبيقيّة، د. جميل عبد المجيد، دار غريب، القاهرة، 1999 م، ص12 – 13.

[11]- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجانيّ، تحق: محمد رشيد رضا، مديرية الكتب والمطبوعات، القاهرة، 1989م، ص35-36.

[12]- بلاغة النّصّ مدخل نظريّ ودراسة تطبيقيّة، د. جميل عبد المجيد، ص30 .

[13]- لسان العرب: مادة (ب دع).

ويرى **د. جميل عبد المجيد** أنّ مصطلح "البديع" مرّ بمرحلتين في تراثنا النّقديّ والبلاغيّ، أوّلهما قبل القرن السّابع الهجريّ؛ إذ استخدم البديع في هذه المرحلة بمعنى "الجديد في بلاغة الشّعر الذّي أتى به الشّعراء المحدثون في العصر العباسيّ"[14]، أما المرحلة الثّانية فهي مرحلة "الضّبط والتّصنيف والتّقنين"[15]، **ورائدها السّكاكي**، وقد اتخذ فيها البديع مع غيره من فنون البلاغة مساراً محدداً بقواعد وقوانين غدا فيها علماً من العلوم.

ويعدّ **ابن المعتزّ** أوّل من أفرد البديع بكتاب مستقلّ رأى فيه أن تسمية البديع حديثة- في حينه- لكنّ فنونه كانت موجودةً، في كلام المتقدّمين وكثيرةً، تجري بسلاسةٍ وحسن حتّى في الكلام المنثور، إلّا أنّ الشّعراء المحدثين شغفوا به وأكثروا منه[16]، ويلاحظ أنّ ابن المعتزّ قد ضمّن كتابه أصنافاً لا تعدّ بديعيةً فيما بعد؛ كالاستعارة، والكناية.

أمّا السّكاكيّ فقد رأى أن البديع يساق في الكلام لتحسينه، وهو قسمان: معنويّ ولفظيّ[17]، وعرّفه **الخطيب القزوينيّ** بأنّه: "علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد مراعاة المطابقة ووضوح الدّلالة"[18]. وبهذا استقرّ مفهوم البديع الأساس بوصفه مجرّد محسّن للكلام،

أمّا حديثاً، فقد نُظر إلى البديع بوصفه" مجموعة التّنويعات اللّغويّة التّي تتأتّى على مستوى السّطح، منتجةً دلالةً خاصّةً، وهو مجموعة من المؤثّرات... تتبدّل وتتغيّر، وتتصادم لتخرج من إطار المحفوظ اللّغويّ لتشكّل في النّهاية تنوّعاً فرديّاً أو جماعيّاً أسماه البلاغيّون: البديع"[19]. فهو- وإن كان سطحيّاً- في ظاهره إلاّ أنّه يشكّل عنصراً مضمونيّاً مهمّاً، فالتّصادمات على

[14]- البديع بين البلاغة العربية واللّسانيّات النّصّيّة، ص13.
[15]- المرجع السّابق نفسه، ص22.
[16]- ينظر: كتاب البديع، ابن المعتزّ، ص9 – 10.
[17]- مفتاح العلوم: السّكاكيّ، ضبطه وعلّق عليه: نعيم زرزور، دارالكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1987م، ط2، ص423.
[18]- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزوينيّ، شرح: د. عبد المنعم خفاجي، الشّركة العالميّة للكتاب، 1989م، ص 92.
[19]- البلاغة العربيّة قراءة أخرى، محمد عبد المطّلب، الشّركة المصريّة العالميّة، لونجمان، ط2م، 2007، ص350-351.

مستوى السّطح يقابلها ويصاحبها تغييرات على مستوى المضمون، لذلك لا بدّ من تحقيق التّلازم بين المستويين: السّطحيّ والعميق في دراسة البنى البديعيّة التّي تحكمها ثنائيّة توافق/ تخالف[20].

وترى اللّسانيّات النّصّيّة أنّ أيّ نصّ تحكمه صفة أساسيّة قارّة فيه هي "الاطّراد أو الاستمراريّة continuity"؛ وهي صفة تعني التّواصل والتّتابع والتّرابط بين الأجزاء المكوّنة للنّصّ... وهذه الاستمراريّة تتجسّد في سطح أو ظاهر النّصّ surface text[21]، وسطح النّصّ أو ظاهر النّص يعني الشّكل الخارجيّ – منطوقاً أو مكتوباً– الذّي تنتظم به الكلمات، والتّي لا تشكّل نصّاً إلّا "إذا تحقّق لها من وسائل السّبك ما يجعل النّصّ محتفظاً بكينونته واستمراريّته"[22]، ومن هذه الوسائل: المكوّنات البديعيّة بأشكالها المتنوّعة، وإنْ اتخذت أسماء مختلفة عمّا عهده علم البلاغة التّقليدي.

4– الجناس: الجِنْسُ: الضّربُ من كلّ شيء، بمعنى النّوع، ويقال: "هذا يجُانِسُ هذا؛ أي يشاكلُه"[23]، فالجناس مصدرٌ سماعيّ من الفعل جانس بمعنى شاكل وماثل. وهذه المماثلة قد تكون في اللّفظ والمعنى، وقد تكونُ في تأليف الحروف دونَ المعنى[24].

والجناسُ من فنون البديع اللفظية في البلاغة العربية القديمة، والتّي أُطلقَ عليها جميعاً اسم " المُحسّنات" بنوعيها لفظية ومعنوية، وفي هذه التّسمية ما يوحي – على نحوٍ ظاهريّ أفقيّ– بثانويّة هذه الأشكال البديعةِ وهامشِيّتها في تشكيل بلاغيّة النّصّ الأدبيّ– أو شاعريّته بالمفهوم الحديث – بيد أنّ المسألة تتعلّق بالمعطى المضمونيّ للظّاهرة المقروءة.

يعرّف ابن المعتزّهذه الظّاهرة فيقول: "التّجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أنْ تشبهها في تأليف حروفها"[25]، ويُلحظ في هذا المقام أنّ ابن المعتزّ لم يقصر الجناس على المنظوم، بل قد يأتي الجناس في "الكلام"، وهذا الكلام قد يكون نثراً، أو كلاماً خطابيّاً عاديّاً.

---

[20]- ملامح تجديد البلاغة في كتاب (البلاغة العربيّة قراءة أخرى) لمحمّد عبد المطلّب، عثماني عمار، رسالة دكتوراه بإشراف: أ.د. قدور إبراهيم عمار، جامعة وهران، الجزائر، 2015- 2016م.، ص238.

[21]- البديع بين البلاغة العربية واللّسانيّات النّصّيّة، ص76.

[22]- المرجع السّابق نفسه.

[23]- لسان العرب، مج5، مادة (جنس).

[24]- في البلاغة العربيّة – علم لبديع، د. عبد العزيز عتيق، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان. ص195.

[25]- البديع، ابن المعتز، تحق: عرفان مطرجي، موسوعة علوم اللّغة العربيّة (علم البلاغة)، ط1، مؤسّسة الكتب الثّقافيّة، بيروت، ط1، 2012م، ص36.

وعلى هذا، فالجناس باختصار: هو تشابه لفظين شكلاً أو نطقاً واختلافهما معنى.

5- الجناس بين تحسين الشّكل واتساق المُعطى المضمونيّ:

إنّ الدّراسات البلاغيّة التّقليديّة تتناول الجناس وفق تقسيماته المتشعّبة التّي انتهت إليها دراسة "المحسّنات البديعية اللفظية"، وقد أحصى د. عبد العزيز عتيق هذه التّقسيمات من كتب البلاغيين القدماء[26]، وهي كثيرة ومتداخلة تنضوي تحت ركنين أساسيين: **الجناس التّامّ، والجناس غير التّامّ.**

فالجناسُ التّامّ يعدّ من المشترك اللّفظيّ؛ إذ تلتقي الكلمتان في اللّفظ وتختلفان في المعنى، والنّاقص منه ما يختلف لفظه ومعناه، وغير التّامّ منه؛ ما تكون الكلمتان من اشتقاق واحد فتختلفان في بعض الحروف وتتشابهان في المعنى الظّاهر مع وجود بعض الفروق الدّلاليّة بينهما.

والأصل في عدّ الجناس وغيره "محسّنات" هو مراعاة المعنى، فلا يكون متكلّفاً يطغى فيه الاهتمام بالشّكل على حساب المضمون؛ أي: "أن تكون الألفاظ توابع للمعاني لا أن تكون المعاني لها توابع"[27]، وفي ذلك يقول الجرجانيّ: "وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذّي طلبه واستدعاه وساق نحوه... ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقّه بالحسن وأولاده: ما وقع من غير قصدٍ للمتكلم إلى اجتلابه، وتأهّبٍ لطلبه"[28]، فما كان من الجناس لا يقوّي المعنى في عرف البلاغيّين فإنّه غير مقبولٍ ولا مستحسن، ومدار ذلك كلّه أن يوظّف اللّفظ في خدمة المعنى، فكانوا يتعاملون معه "فطريّاً دون وعي بأبعاده الوظيفيّة"[29].

فالجناس في ظاهره يوحي بالتّكرار والتّماثل، وهذا التّكرار على المستوى الصّياغيّ السّطحيّ يقابله تخالف على المستوى المضمونيّ العميق. وقد قسّم محمّد عبد المطلّب البنى البديعيّة إلى أربع وفق ثنائية **(توافق/تخالف)** على مستويي البنية السّطحيّة والبنية العميقة، فكان الجناس عنده

[26]- ينظر: علم البديع، ص197 – 215.
[27]- مفتاح العلوم، ص432.
[28]- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجانيّ، تحق: محمّد رشيد رضا، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1988م، ص7.
[29]- البلاغة العربية قراءة أخرى، محمد عبد المطّلب، ص345.

بنية بديعية تقوم على توافق في السّطح وتخالف في العمق، هذا التّوافق السّطحي الظّاهر يتوصل من خلال تحليله إلى التّخالف العميق الخفي"[30]

وبما أن دراسة الجناس تنطلق من السّجح إلى العمق، فهو ظاهرة صوتية إيقاعية بالدّرجة الأولى، وبصرية بالدّرجة الثّانية؛ حيث يتتبع السّمع إيقاع الحروف في تجاورها وتكرارها، ويتتبع البصر رسم الحروف المتوافقة، وهنا يأتي دور المتلقي الذّي يستقرئ الظّاهرة سطحياً ليصل منها إلى المستوى العميق المقصود[31]، وبالتّالي إلى إنتاج "الدّلالة التّجانسية الدّاخلية"[32].

وقد مر بنا أن اللسانيات النّصية تدرس صفة الاطراد أو الاستمرارية التّي تتجلى في ظاهر النّص، ولا يكون ذلك إلا بتحقق وسائل السّبك أو **الاتساق** بأشكالها المختلفة، ومن هذه الأشكال: **الاتساق المعجميّ** بنوعية: **التّكرير أو التّكرار reiteration والتّضامّ أو المصاحبة collecation**[33]

والتّكرار شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجمي أو ورود مرادف له أو شبه مرادفٍ أو عنصراً مطلقاً أو اسماً عاماً"[34]. فأول مستوى من مستويات التّكرار وأوضحها على صعيد البنية الظّاهرة: إعادة العنصر المعجمي، والتّي قد تكون إعادة تامة من دون تغيير، وقد تكون مع بعض التّغيير في الصّيغة وهو ما سماه **ديبوغراند:** التّكرار الجزئي" الذّي يقابل الاشتقاق عند القدماء الذّين اختلفوا حوله؛ فمنهم من عده من ملحقات الجناس ومنهم من لم يعده كذلك[35].

وهكذا يمكن أن نستنتج تصنيفاً عاماً للجناس وفق اللسانيات النّصية يتضمن فرعين: الأول: **التّشاكل**الذّي يقابل الجناس التّام، ويقوم على التّشابه التّام في الشّكل صوتاً وصورةً، ويضم نوعاً

[30]- ينظر: البلاغة العربية قراءة أحرى، محمد عبد المطّلب، ص353 – 354.
[31]- المرجع السّابق نفسه، ص373.
[32]- أثر التّكرار في التّماسك النصّيّ مقاربة معجميّة تطبيقيّة في ضوء مقالات د. خالد منيف: د. نو البنت إبراهيم الحلو، مجلة جامعة أمّ القرى لعلوم اللّغات وآدابها، العدد 8، 2012م. ص240.
[33]- ينظر: لسانيّات النّصّ مدخل إلى انسجام الخطاب، محمّد خطّابي، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت- الدّارّ البيضاء، ط1، 1991م، ص24.
[34]- المرجع السّابق نفسه، ص24.
[35]- البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيّات النّصّيّة، د. جميل عبد المجيد، ص100.

من التّكرار يختلف من حيث متعلّق كلّ من الكلمتين المكررتين، وهو ما يسمى بـ "التّرديد" كما في: (أسباب المنايا– أسباب السّماء)[36].

والثّاني: **التّماثل:**الذّي يقابل الجناس النّاقص ويقوم على التّشابه في بعض الحروف/الأصوات مع استبدال بعضها الآخر بحروف أخرى بين الكلمتين، ويضمّ إليه الجناس الاشتقاقي/التّكرار الجزئي.

وما دامت الاستمرارية على مستوى النّص شرطاً أساسياً لحسن سبكه واتساقه، فالجناس – بعده شكلاً من أشكال التّكرار الصّوتي– يكون عاملاً مهماً في تحقيق هذه الاستمرارية، وبالتّالي تحقيق الاتساق بين عناصر النّص المختلفة، والانسجام بين بنيته السّطحية والعميقة، بالإضافة إلى مهمة أخرى يقوم بها الجناس تتعلق بالمتلقي، حيث ينتج ما يشبه الصّدمة الشّعورية بين ملفوظين متشابهين ومضمونين متخالفين، مما يساعد المتلقي على تفتيق مكنونات النّص غير المحدودة مرة تلو أخرى، وبذلك يسهم في تكوين معاني النّص وخلقه من جديد.

أما القيمة الحقيقة التّي يضفيها الجناس إلى نص ما، فيحددها النّص ذاته في تعالقات عناصره ومعطياته الشّكلية والمضمونية، فلكل نص خصوصية يختلف فيها عن غيره من النّصوص وإن تشابه معها أحياناً.

ثانياً: دراسة تطبيقية في شعر أبي نواس (الجناس أنموذجاً):

إنّ المستقرئ لنتاج أبي نواس الشّعري يلحظ وفرة الفنون البديعية فيه، وكثافة الجناس على نحوٍ خاصّ، لذلك ستحاول الدّراسة الوقوف على إشاعات هذه الكثافة المشعّة، ودور الجناس في العملية الإبداعية هذه، وذلك من خلال قراءة تيمة **(السّاقي)** على مستوى النّتاج الشّعري كاملاً، ثم إحصاء صور الجناس الواردة فيها وتكرارها للوصول إلى نتائج قد تصلح للتعميم على شعر أبي نواس ككل.

فتميةُ السّاقي مبثوثة في كثير من القصائد، منها ما يبدأ صراحة بـ (اسقني) أو ما يشبهه من أفعال مثل (أدِرْها) أو (عاطِني) ونحوه، كما في قوله:

اسْقِنِيْهايا نديمي بغلسْ لا بضوء الصّبح بل ضوء القبسْ[37]

[36]- ينظر: أثر التّكرار في التّماسك النّصّيّ، ص21.

ومنها ما يتناول مشهد السّاقي واصفاً إيّاه وحركته في مجلس النّدماء، وأحياناً يكون النّديم هو السّاقي، وقد يتبادل السّقاية مع الشّاعر نفسه:

ما زلتُ أسقيهم من مُشعْشعةٍ يَخدُرُ من وقعِ كأسِها الجسَدُ[38]

وقد تكرّر حضور الجناس في ديوان أبي نواس على امتداد هذه التّيمة بنسبة (88%) وهي نسبة مرتفعة، إذْ لا تكاد تخلو من القصائد المستقرأة من استخدام الجناس، وبعضُ القصائد تكون جلّ أبياتها مبنيّة على التّماثلاتالصّوتية التّجانسية، وأكثر ما يكون المتحقّق من الجناس غير التّامّ، وبخاصّة الاشتقاق كما في قولِ أبي نواس:

وَلاحٍ لَحاني كي يجيءَ ببِدعةٍ وتلكَ لعَمري خُطةٌ لا أطيقها[39]

أمّا الجناس المتماثل التّام، فهو قليل الورود– لانتمائه إلى الاشتراك اللّفظي– وأكثر ما يكون من نوع الجناس المردّد، كما في قول الشّاعر:

لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلةٍ كانت تحلّ بها هندٌ وأسماءُ[40]

فكلمة "أبكي" تكررت مرتين، إلا أن علاقاتها السّياقية تمنحها دلالاتٍ مختلفة فالبكاء الثّاني المرفوض هو بكاء الأطلال، أما الأول المطلوب فهو بكاء الخمرة شوقاً إليها.

من هنا يخالف المستوى العميق المستوى السّطحي مكوّناً مفارقةً دلاليةً بين دلالتّي البكاء في الحالتّين، فلا يغدو الثّاني بكاءً، بل هو نشوةٌ وتلهّفٌ لتلك "الدّرّة" التّي تنشر النّور حينما حلّت.

وفيما يأتي جدول يوضح أبرز الجناسات وأكثرها وروداً في النّتاج المستقرأ مع الاستعانة ببعض المعاني المكررة وأمثلةٍ عليها:

المعنى المكرر	التّماثل التّامّ/ الجناس التّامّ (وضمنه التّرديد)	التّماثل غير التّام/الجناس النّاقص

[37]- ديوان أبي نواس، نقحة وصحّحه: أ. محمد علوة، المركزالثّقافيّ اللّبنانيّ، بيروت، ط1، 2004م، ص278.
[38]- المصدر السابق نفسه، 174/1.
[39]- المصدر السابق نفسه، 43/2.
[40]- ديوان أبي نواس، 7/1.

		(وضمنه الاشتقاق)
الخمر– الرّاح– المدام	(من عينها خمراً– من يدها خمراً)	(خمار– الخمر)، (خمر– جمر)، (الرّاح– الرّوح)، (الرّاح– رحراح)، (المدام– الهمام)، المدام– ملام)
الشّرب– السّقيا	(اسقني خمراً– لا تسقني سراً) (أشرب– أشربُ أخرى)	(غرب– حَرْب– شرب)، (شراب– شهاب)، (يسقي– يُسقى)، (اسقِنا– السّقاة)
النّور– النّار– اللّهَب	(لم تُعاين غير نار الشّمس نارا) (بالنّار قد طبخت– كُردية النّار)	(نور– أنوار)، (نار– النّهار)، (النّهار– النّار–زنار)، (اللهب– الذّهب)
اللوم– اللحو	(لومي– اللوم) (ألومك– لا ألوم القلب)	(لوم – يُلمّ)، (لائم– لامني)، (اللاحي– الرّاح)، (لحاني– اللاحون)
الدّاء– لدواء	(تقسم داءً– نفعت من صولةِ الدّاء)	(داوني– الدّاء)، (الماء– داء)
الصّحو– السّكر	(سَكرةً بعدَ سكرةٍ)	(أتصحو– غير صاحٍ)، (سُكر– سِتر

الكرَم– الكرْم– العَصْر	(عصر– أعصار)	(كريم– لئيم)، (الكرْم– الكرَم)، (الكروم– الكريم)، (تعتصرها– الأعاصير)
الصّبْح– الشّمس	(صباح العقار– صباح الحروب) (عندَ الصّباح– هي الصّباحُ (صورة الشّمس على صورته	(أشباح– إصباح)، (الصّباح– الصّبوح)

فالمعاني الواردة في الجدول السّابق تتكرر باستمرار على مستوى النّصوص (سواءٌ بلفظها أم بلفظِ لوازمها ومتعلّقاتها)، مع التّنبيه على وجود معانٍ أخرى لا تقلّ عنها ثراءً، لكنّ تكرار التّجانس فيها كان قليلاً، من مثل: المَزْج والمزاج، النّديم والنّدماء، الدّهر ومجانساته، الدّرّ والبدر، الجنون واشتقاقاته، وغيرها.

وفيما يأتي قراءة تحليلية لنماذج مختارةٍ من الجناسات المحْصاة مع ضرورة التّأكيد على ملحوظتين مهمّتين:

1– كي تكون القراءة وافيةً صحيحة، يجب أن تتناول الظّواهر النّصية كلّها في إطار تفاعلاتها الخلّاقة، وأيّة قراءةٍ انتقائيةٍ ستكون قاصرة على الإلمام بمكنونات النّص أو الإحاطة بآفاقها المتعددة.

2– سيحاول البحث استنطاق النّصوص المختارة في إطار محدّد بالمكوّنات الجناسيّة الواردة في كلّ نصّ، ولن يتناول أيّة عناصر أخرى إلّا إذا كانت شديدة الارتباط بالجناس المدروس، وبالتّالي فهذه النّصوص ستظلّ بحاجة إلى قراءاتٍ أخرى كثيرة واستنطاقاتٍ متنوّعة.

يقول أبو نواس من إحدى قصائده: [41]

[41]- ديوان أبي نواس، 7/1.

دعْ عنك لومي، فإنّ اللومَ إغراءُ وداوني بالتّي كانت هي الدّاءُ

صفراءُ لا تنزلُ الأحزانُ ساحتها لو مسّها حجرٌ مسّته سرّاء

فلو مزجتَ بها نوراً لمازجها حتّى تولّدُ أنوارٌ وأضواءُ

دارت على فتيةٍ دان الزّمانُ لهم فما يُصيبهمُ إلاّ بما شاؤوا

لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلةٍ كانَتْ تحلّ بها هندٌ وأسماءُ

فقُل لمَن يدّعي في العِلم فلسفةً حفظتَ شيئاً وغابت عنكَ أشياءُ

يطالعنا في هذه الأبيات جناسات متعدّدة: (لومي– اللوم)، (داوني –الدّاء)، (داوِني– دانَ)، (مسّها حجرٌ– مسّته سرّاء)، (مزَجت– مازجها)، (نور– أنوار)، (دارت– دانَ)، (أبكي– لا أبكي)، (شيئاً– أشياء).

يبتدئ النّصّ بطلب الكفّ عن اللّوم؛ لأنّه إغراء للملوم، والجناس المردّدُ هنا يوحي بالتّكرار على المستوى السّطحي، لكن نسبة اللّوم الأوّل تخصّ المتكلّم/الشّاعر، وإطلاق اللّوم الثّاني على عموم اللّوم يظهر التّخالف بينهما، فاللّوم في عمومه لا يردع الملوم عن فعله وإنّما يزيده إغراءً به، لكنّ لوم اللاّئمين لأبي نواس ليس كذلك؛ لأنّه لا يهتمّ أصلاً بلومهم، بل يشرع بسرد الحديث عن "تلك" التّي يلامُ عليها، ويكنّي عنها بأسماء وصفاتٍ تدلّ عليها: (صفراء، صافية، درّة)، وهي الدّاء والدّواء...إلخ.

كيف تكون داءً ودواءً في آنٍ؟ إن اللائمين يرونها داءً منكراً لكنه يراها دواءً لكلّ داء، والتّماثل السّطحي هنا يحيل إلى تخالف في العميق، إنّهُ التّخالف الذّي يحل أحد الطّرفين في الآخر، فالدّاء لم يعد داء في عرف الشّاعر، وإنما هو الدّواء الذّي يقضي على كل داء. وهناك كلمة أخرى في بيت تالٍ تجانس الدّاء والدّواء، وهي "دان" التّي تتجانس مع "دارت" مما يربط معاني النّص بدايته بنهايته: الخمرة التّي يراها اللائمون داءً تعود بالمنافع على شاربيها، فتطرد عنهم نوائب الزّمان، وبدلاً من أن تدور عليهم الأيام: تدور عليهم كؤوس الخمر، ويتمكنون من إيقاف الزّمن والتّحكم به، فلا موجود إلا الحاضر: لا بكاء على ماضٍ منصرم، ولا خوف من مستقبل قادم.

وتعمل الجناسات الأخرى على تقوية الدّلالة وإيضاحها؛ فبإسناد الفعل "مَسّ" مرّة إلى الحجر وأخرى إلى السّراء نرى الحجر الذّي لا يعقل ولا يشعر ينتشي ويسرّ حين يقرب الخمر، فكيف لا تفعل ذلك بشاربها؟

وفي قوله (مزجت بها نوراً لمازجها) جناس ناقص/اشتقاقيّ بين "مزج" و "مازَجَ" فأصل الاشتقاق واحد لكن دلالة المشاركة في وزن "فاعل" تضيف معان أخر، فالنّور والخمرة يتشاركان فعل المزاج بكل رقّة ويسر، وينتجان أنواراً أيضاً؛ ولو لم تكن الخمرة من جنس النّور لما تمت هذه الممازجة وأثمرت، فالخمرة المقصودة وليدة النّور ووالدّته.

أما الجناس في قوله (لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلةٍ) فهو عبارة عن "طباق سلب" وفق التّصنيف البلاغي التّقليدي إن تناولناه مفرداً، لكن القراءة السّياقية تنتج أن الفعلين متشابهان في السّطح متخالفان في العمق؛ فالأول مرتبط بـ "بتلك" وهي الخمرة التّي من سلالة النّور، والثّاني مرتبط بالمنازل الدّراسة التّي كان الشّعراء، بيكونها طويلاً، مما يؤدي إلى أن الفعلين متخالفان على مستويي الشّكل والمضمون معاً: فالشّاعر يلتذّ بالبكاء في مجالسّ الخمرة النّورانية ويرفض تماماً بكاء الماضي الغابر لأنه لا يجلب إلاّ السّوء والبلاء، أما بكاء مجالسّ الخمرة فهو من نوع أخر: إنه من "نور" و"سراء" و"دواء"، ولعله البكاء الذّي يجلى العيون على الحقائق والمعارف المختلفة، يدعم تلك الرّؤيا الجناس بين (شيء واشياء). فالشّيء الذّي حفظه ذلك المدعي لا ينتمي إلى الأشياء الغائبة عنه وإن كان يبدو كذلك في ظاهر النّص، فسياق القصيدة كاملاً يؤكد أن هذا المدعي/ اللائم لا يعرف شيئاً في الحقيقة، لأنّ "الحفظ" والتّقليد الأعمى لا ينتجان علماً، وإنما تطلب العلوم والمعارف العميقة من هذه الدّرة المكنونة التّي يتعاطاها أبو نواس وجلاّسه، وقد غابت عن ذهن المدعي/اللائم لجهله بجواهر الأمور.

ويقول أبو نواس من قصيدةٍ أخرى:[42]

ولاحٍ لحاني كي يجيء بِبِدعَةٍ وتلكَ لعَمري خُطةٌ لا أطيقها
فما زادني اللاّحون إلاّ لجاجَةً عليها لأني ما حييت رفيقها
هي الشّمس إلا أنّ للشمس وقدةً وقهوتنا في كلّ حسنٍ تفوقها

[42]- ديوان أبي نواس، 43/2.

فنحن وإن لم نسكن الخلد عاجلاً فما خلدنا في الدّهر إلاّ رحيقها

فيا أيها اللاحي اسقني ثمّ غنّني فإني إلى وقت الممات شقيقها

إذا متّ فادفني إلى جنب كرمةٍ تروّي عظامي بعد موتي عروقها

يلحظ في النّصّ السّابق على نحوٍ عامٍّ تكرار اشتقاقات كلمات بعينها: (لاح، لحاني، اللاحون)، و (الممات، متّ، موتي)، بالإضافة إلى حضور جناس مردّد (هي الشّمس، للشمس وقدة) وجناسين ناقصين (رفيقها، رحيقها) و(الخلد، خلدنا).

يبدأ الشّاعر بذكر اللّاحي الذّي يلحوه/ يلومه على معاقرة الخمر، ثم يربط اللحو بالبدعة ، فكأن كل محاولات ثنيه عن الخمر ضربٌ من الأباطيل، ولن تثمر إلا عن شدة التّعلق بها، وسيبقى الشّاعر "رفيقها" طوال حياته، هذه الرّفقة تودي به إلى الخلود مدى الدّهر؛ فارتباط "الرّفيق" بـ " الرّحيق" عن طريق الجناس، وإسناد هذا الرّحيق إلى "الخلود" الذّي يتكرر مرتين بدلالتّين مختلفتين، كل هذا ينتج الدّلالة المقصودة من الإلحاح على الخمرة ورفض اللوم والعذل: فالخلد الأوّل– بوجود (أل) العهديّة– مقصود به الجنة التّي يمني النّاس أنفسهم بها بعد الموت، لكن الشّاعر لا يريد جنتهم تلك، بل يريد ارتشاف رحيق الخمرة العذب الذّي يمنحه خلوداً مدى الدّهر، فهي شمس لا كالشّموس، بل هي الشّمس الحقيقية، وما شمس السّماء إلا نجماً يتّقد ويأفل، ولذلك يقول عن الخمر: "هي الشّمس" وفي هذا الشّطر الشّعري يبدو الجناس– على المستوى السّطحي– مجرد تكرار عادي لكلمة الشّمس، لكن قراءته على المستوى العميق مع مراعاة السّياق يوضح المعاني الثّواني المقصودة؛ فالقهوة (أحد أسماء الخمرة) هي الشّمس التّامّة ولا شمس غيرها، هكذا يتضح التّخالف بين الشّمس الأولى التّي تحيل إلى الخمرة، والشّمس الثّانية التّي تحيل إلى النّجم المعروف، فتغدو الشّمس المعروفة نجماً عادياً، وتصبح الخمرة هي المشمس الحقيقية، ولا يخفى ما لاستحضار الشّمس من دلالات نورانية وإشراقية، وبذلك يرتبط نصّنا هذا بالنّص السّابق من حيث إشعاعات الخمرة وارتباطها بالنّور والضّياء.

أمّا الجناس الأخير فهو اشتقاقات كلمة موت، فأبو نواسٍ سيبقى "شقيق" الخمرة حتي حين موته، ويطلب من اللاحي دفنه عندما يموت بالقرب من كرمةٍ كي يستقي منها وينتشي حتى بعد الممات. نلاحظ أنه ذكر أولاً "رفيقها" ثم تالياً "شقيقها"، فهو رفيق الخمرة طوال حياته، وشقيقها

إلى أن يموت، وفي هذا انتقلت الدّلالة متصاعدةً من الرّفيق/ المصاحب إلى الأخ/ الشّقيق، وكأن الخمرة تهبُ أنوارها من يرافقها حتى يغدو شقيقها حقّاً وينتسب مثلها إلى النّور والضّياء، فليس غريباً بعد ذلك أن يرتبط بها شاعرنا في حياته ومماته، ويلتقي هذا مع قول أبي نواس في موضع آخر:

أنا ابن الخمْرِ مالي عن غذاها إلى وقت المنيّة من فطامِ[43]

فهو في حاجة إليها ما دام حيّاً، وبها تكون حياته، فلا عجب أن يطلب التّزود منها بعد الموت أيضاً، بل إنّ تعاطيها في الحياة سبيلٌ إلى مرافقتها له بعد الموت كي تستمرّ حياته ويتحقّق الخلود المذكور سابقاً، بِذا يكون الموت نافذةً إلى الحياة من جديد، بل قد ينتفي الموت أصلاً لأن شقيق الخمرة يرشف رحيقها، ويكتسب النّور والصّفاء منها، والنّور خالدّ أبدَ الدّهر، فهي خالدّةٌ كذلك وتعطي الخلود كلّ ندمائها.

وما دام الشّيء بالشّيء يذكر، فإنّ الكرمة المذكورة فيما سبق تحيل إلى مجانساتها المنثورة على امتداد تيمة السّاقي، من كرمٍ وكَرَمٍ وكَريمٍ وكُرُم، يقول أبو نواس:

وأسقيها من الفتيان مثلي فتختال الكريمةُ بالكرامِ

فالجناس بين الكريمة (كناية عن الخمرة) والكرام (وهم الشّاعر ورفاقه) يستحضر تشابهاً على مستويي السّطح والعمق معاً، لكنه ليس تشابهاً تامّاً لأن الكريمة تزدهي بمجالسّة الكرماء لكنّها في جوهرها أسمى منهم وأعظم، فهي التّي قال فيها:

دقّ معنى الخَمر حتّى هو في رَجمِ الظّنون [44]

فليس من اليسر لأيّ كان أن يحيط بكنهها.

والخمرة المشار إليها تمنح النّور والصّفاء، لذلك تختار جلاّسها بعناية، وتنتقد أخلاقهم وطباعهم:

ولا تسق المدام فتىً لئيماً فلستُ أجلّ هذه للّئيم

لأنّ الكرْمَ من كَرَمٍ وجودٍ وماء الكرم للرّجل الكريم

ولا تجعلْ نديمَك في شرابٍ سخيفَ العقلِ أو دَنسَ الأديمِ[45]

---

[43]- ديوان أبي نواس، 147/2.

[44]الديوان، 169/2.

[45]السابق، 129/2.

فالاشتقاقات الأربعة من الجذر (كرم): "الكرم، كرم، ماء الكرم، الكريم" ترتكّز شيمة الكرم في تلك المجالسّالتّي يرتادها أبو نواس مع بعض الفروق الدّلالية على المستوى العميق، فالكرم– وهو أصل الخمر ومنشؤها– مشتقّ اسمه من الكرم في رأي الشّاعر، فالكَرَم صفةٌ ثابتةٌ فيه لذلك لا يستحقّ رحيقه إلّا من امتلك هذه الصّفة، ولعلّها لا تشمل الكَرَمَ بمعنى الجود فحسب، وإنّما أيضاً كرم الأخلاق وشرفها بشكل عام، وشرف العقول والأفهام أيضاً: "ولا تجعل نديمك سخيف العقل..." فمن لم يتمتع بهذه الخلال الكريمة لا يحقّ له معاقرةُ الخمر والرّكون إلى مجالسّتها.

ويقول أبو نواس في مقطّعةٍ يصف الخمرة وساقيتها:

لا تبكِ ليلى ولا تطرب إلى هندِ واشرب على الوردِ من حمراء كالوردِ

كأساً إذا انحدرت في حلق شاربها أجدته حمرتها في العين والخدّ

فالخمرُ ياقوتهُ والكأس لؤلوةً من كفّ جارية ممشوقة القدّ

تسقيك من عينها خمراً ومن يدها خمراً، فما لك من سكرين من بدّ

لي نشوتانِ، وللنّدمان واحدةٌ شيء خصصتُ به من بينهم وحدي

يطالعنا هنا جناس تام (الورد– الورد)، وجناسان اشتقاقيّان (حمراء– حمرتها) و (واحدة – وحدي) وجناس مردّ (من عينها خمراً – من يدها خمراً)؛ ففي هذا المشهد يستحضر أبو نواس مجلساً من مجالسّ خمرته الكريمة المكرمة، مع وصف السّاقي وهو هنا جاريةٌ تمتاز بالرّقّة والجمال، وتشارك الخمرة في سقاية الشّاعر. (الورد) الثّانية تعني تلك النّبتة العطرية المعروفة، وقد ذكرها الشّاعر ليستحضر لونها الأحمر وينسبه إلى الخمرة، أمّا الأولى فتعني معجمياً: الفرس الحمراء الضّاربة إلى الصّفرة (لونها يحاكي لون الخمر)، ولعله كنّى بها عن السّاقية.

وفي الجناس الحاصل بين (حمراء0 حمرتها) تنتقل علامات اللون من الشّراب إلى شاربه، وتظهر في عينه وخدّة، وكأنها دخلت في تكوينه وغدت جزءاً منه، وتعود دلالة الكرم من خلال الفعل (أجْدَتْهُ) ويغدو اللون أكثر من مجرد لونٍ، بل يغدو جوهراً في أصل الخمرة، هذا الجوهر لهب يتقّد حسناً ويشعّ بالأنوار، فكيف بالشّارب ألاّ يسكر حتى من قبل أن يشرب؟ وكيف لشاعرنا ألاّ يفعل وقد أحاطت به خمرتان: واحدةُ من لحظ السّاقية، والأخرى من الشّراب في يدها؟ فالخمرة التّي تسري في عروق شاربها تنقل تأثيرها إليه، فيغدو مسكراً هو الآخر، ويكتسب السّاقي رمزية

خاصة بهذه المكانة التّي يضفيها الخمر عليه، فإن كانت الخمرة ناراً أو نوراً فالسّاقي هو حامل هذا النّور شعلةً مقدّسة في طريق الشّاربين، وإن كانت روحاً سماويةً فالسّاقي هو الجسد الذّي يحوي هذه الرّوح ويفيض بأنوارها، وإن كانت علماً إلهياً يكون السّاقي هو مستودع هذا العلم وناقلة إلى النّدماء بلفظ ظريف أو لحظٍ طريف، وما عليهم إلاّ أن يتتبعوا هذه الإشارات الخلاقة في حركات السّاقي وأفعاله وأقواله، لكن ذلك غير متاح للجميع، فما بين (واحدة) و (وحدي) تشع دلالة الخصوصية والتّفرد التّي يمتاز بها الشّاعر من ندمائه، فهم لهم نشوة واحدة هي النّشوة بظاهر الخمر، أما هو فله وحدة نشوتان، أي أنه يحيط بظاهر الخمرة وباطنها، سطحها وعميقها، ويملك ما لا يملكه الآخرون

هكذا يتأكّد يقيناً أن الخمرة المقصودة في أشعار أبي نواس ليست مجرّد ذلك الشّراب المادّيّ المُسكِر الذّي تلتذّ به الحواس وتنتشي حتّى يذهب العقل ويطرد الأخلاق، فهي شرابٌ نورانيّ روحيّ ذو إشعاعٍ رمزيٍّ غير ماديّ أو محسوس، يشعّ بدلالاتٍ متنوّعةٍ خصبةٍ لا متناهية تتمّ على معطياتٍ اجتماعيّة، ونفسيّةٍ، وعقائديّة، وسياسيّة، ...إلخ. وفي هذا السّياق– سياق إثبات المعاني وإيضاحها– تأتي الأشكال البديعيّة لتربط بين الشّكل والمضمون /اللّفظ والمعنى/ السّطح والعمق باختلاف التّسميات، وتؤدّي دورها في ترابط الدّلالات، واتّساق النّصّ، وتفسح في المجال لمختلف التّأويلات والقراءات النّصّية المولّدة.

الخاتمة:

لعل خير ما نختتم به المحاولة القرائية السّابقة عرضُ لأبرز النّتائج المبثوثة في أركان البحث:

1– تتأتّى شعرية نصّ ما/ أو ظاهرةٍ فنية معينة انطلاقاً من خصوصية ذلك النّص/ تلك الظّاهرة وعلاقة مكوّناتها/ بعضها ببعض، وفي دراستنا هذه تركزت شعرية الجناس في استنطاق العلاقات السّطحية وصولاً إلى أعماقها أولاً، وفي ارتباط الجناسات المتعدّدة على امتداد النّصوص وبالتّالي ربط النّصوص بدلالات متقاربة في النّتائج الشّعرية المستقرأة ثانياً.

2- تعتمد نصوص أبي نواس الشّعرية بكثرة على فنون البديع المختلفة، ولا سيما الجناس الذّي يحضر بكثافة تغطي مساحة واسعة تكاد تسم شعره بخاصية التّوظيف البديعي، أو خاصية التّكرار الصّوتي التّجانسي، وربما تتناول ذلك دراسات أخرى.

3- جاءت أغلب الجناسات في النّصوص المستقرأة متوافقة مع الدّلالات النّصّيّة الثّرّة، غير متكلّفة أو مضطربة، بل منسجمةً ومستحسنة ومتّسقة، ممّا انعكس إيجاباً على حسن تماسك النّص الشّعري وانسجامه على مستويي الشّكل والمضمون من خلال ربط المعاني العميقة المتخالفة بالألفاظ المتماثلة المتوافقة الدّالّة عليها.

4- كثيراً ما يخرج الجناس عن حده المعرف بالتّشابه الشّكلي والتّخالف المضموني، فتارةً يكون التّخالف في السّطح والعمق معاً، وأخرى يكون التّشابه في السّطح والعمق مكوّناً إيقاعاً تكرارياً يحمل دلالتّين أو أكثر، والمحدّد الأوّل والأخير لذلك هو **النّصّ** ذاته بتعالقاته السّياقيّة المتنوّعة وشبكة علاقاته المنتجة لفضاءاته الشّاعريّة المؤثّرة.

وعلى هذا يكون الجناس عنصراً رئيساً من عناصر فنيّة النّص وجماليته لا مجرّد محسّن شكليّ يمكن الاستغناء عنه، فالشّعر الحقّ لا بدّ له من عناصر تغنيه شكلاً ومضموناً ومن غير ذلك يكون مجرّد نظمٍ باردٍ لا شعريّةَ فيه ولا حياة.

فهرس المصادر والمراجع:

1- أثر التّكرار في التّماسك النّصّيّ مقاربة معجميّة تطبيقية في ضوء مقالات د. خالدّ منيف: د. نوال بنت ابراهيم الحلو، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللّغات وآدابها، العدد 8، 2012م.

2- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجانيّ، علّق على حواشيه: محمد رشيد رضا، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1988م.

3- الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزوينيّ، شرح: د. عبد المنعم خفاجي، الشّركة العالميّة للكتاب، 1989م.

4- البلاغة العربية قراءة أخرى: محمد عبد المطلب، ط2، الشّركة المصرية العالمية، لونجمان، 2007م

5- بلاغة النّص مدخل نظري ودراسة تطبيقية: د. جميل عبد المجيد، دار غريب، القاهرة، 1999

6- دلائل الإعجاز في علم المعاني: عبد القاهر الجرجاني، وقف على تصحيح طبعه وعلق حواشيه: محمد رشيد رضا، مديرية الكتب والمطبوعات، 1989م

7- ديوان أبي نواس: نقحة وصححه: أ. محمد علوة، ط1، المركز الثّقافي اللبناني، بيروت، 2004م

8- الشّعريات في النّقد العربي المعاصر كمال أبو ديب نموذجاً: حنصالي محمد، رسالة ماجستير بإشراف د. ابن حلي عبدالله، جامعة السّانيا، وهران، الجزائر، 2009-2010م، ص 8

9- الشّعرية: تزفيطانطودوروف، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، ط2، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، 1990م

10- في البلاغة العربية – علم البديع: د. عبد العزيز عتيقو دار النّهضة العربية، بيروت، لبنان.

11- في الشّعرية: كمال أبو ديب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1987م

12- كتاب البديع: ابن المعتز، شرحه وحققه: عرفان مطرجي، موسوعة علوم اللغة العربية (علم البلاغة)، ط1، مؤسسة الكتب الثّقافية، بيروت، 2012م

13- لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت

14- لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب: محمد خطابي، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت- الدّار البيضاء، 1991م

15- مفتاح العلوم: السّكاكي، ضبطه وعلق عليه: نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987م

16- ملامح تجديد البلاغة في كتاب (البلاغة العربية قراءة أخرى) لمحمد عبد المطلب: عثماني عمار، رسالة دكتوراه بإشراف: أ.د. قدور إبراهيم عمار، جامعة وهران، الجزائر، العام 2015- 2016م.